



## LOS NUEVOS PRODUCTIVISMOS

## Los nuevos productivismos

Marcelo Expósito

Christina Kiaer

Devin Fore

Dmitry Vilensky

Hito Steyerl

Doug Ashford

Brian Holmes

### **ContraTextos**

Museu d'Art Contemporani de Barcelona

Universitat Autònoma de Barcelona. Servei de Publicacions

Bellaterra (Cerdanyola del Vallès), 2010

Este libro se publica con motivo del seminario *Los nuevos productivismos* realizado en el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) el 27 y 28 de marzo de 2009 en el marco del Programa de Estudios Independientes (PEI).

Consejo asesor de la colección ContraTextos:  
Rafael Grasa, Joan Carles Maset, Bartomeu Marí, Clara Plasencia,  
y Gerard Vilar

Coordinación y edición: Ana Jiménez Jorquera

Edición y traducción: Marcelo Expósito

Corrección de los textos: Susana Pellicer

© de esta edición, Museu d'Art Contemporani de Barcelona  
y Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona

Edición:

Museu d'Art Contemporani de Barcelona  
Plaça dels Àngels, 1  
08001 Barcelona (Spain)  
<http://www.macba.cat>  
[publicacions@macba.cat](mailto:publicacions@macba.cat)  
ISBN 978-84-92505-07-4

Universitat Autònoma de Barcelona  
Servei de Publicacions  
08193 Bellaterra (Cerdanyola del Vallès, Spain)  
<http://publicacions.uab.cat>  
[sp@uab.cat](mailto:sp@uab.cat)  
ISBN 84-490-2623-2

Impresión:

Universitat Autònoma de Barcelona  
Servei de Publicacions

Depósito legal: B.

Impreso en España - Printed in Spain

Todos los derechos reservados. Ni la totalidad ni parte de este libro puede ser reproducido sin el permiso previo y por escrito de los editores.

## Índice

Los nuevos productivismos <i>Marcelo Expósito</i> .....	9
«¡A la producción!»: los objetos socialistas del constructivismo ruso <i>Christina Kiaer</i> .....	21
« <i>Arbeit sans phrase</i> » <i>Devin Fore</i> .....	45
El «club activista» o sobre los conceptos de casa de cultura, centro social y museo <i>Dmitry Vilensky</i> .....	79
La verdad deshecha. Productivismo y factografía <i>Hito Steyerl</i> .....	95
Group Material: una memoria de la abstracción como matriz de lo real <i>Doug Ashford</i> .....	109
¡A la información! (La historia invertida en el presente) <i>Brian Holmes</i> .....	129

## Los nuevos productivismos

Marcelo Expósito

El libro que el lector tiene en sus manos constituye la edición impresa de las conferencias impartidas durante el seminario *Los nuevos productivismos*, que tuvo lugar en el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) durante los días 28 y 29 de marzo de 2009. Ligado a los cursos *Imaginación política* que han tenido lugar en el Programa de Estudios Independientes (PEI) del MACBA desde el año 2006, en relación asimismo con una exposición de gran envergadura celebrada pocas semanas antes en el mismo museo, *Archivo universal. La condición del documento y la utopía fotográfica moderna*,<sup>1</sup> el seminario *Los nuevos productivismos* formaba parte, por tanto, de una constelación de actividades que observaban el proceso de radicalización *simultáneamente política y artística* de algunos sectores de las vanguardias ruso-soviéticas como un momento fundacional del tipo de desbordamientos de la institución artística que han generado articulaciones complejas entre el arte, la política, el activismo y la comunicación de masas a lo largo ya de un siglo.

<sup>1</sup> Sobre el curso *Imaginación política*, véase [http://marceloexposito.net/pdf/exposito\\_pei1.pdf](http://marceloexposito.net/pdf/exposito_pei1.pdf) y [http://marceloexposito.net/pdf/exposito\\_pei3.pdf](http://marceloexposito.net/pdf/exposito_pei3.pdf); sobre el seminario *Los nuevos productivismos*, [http://marceloexposito.net/pdf/exposito\\_nuevosproductivismos\\_es.pdf](http://marceloexposito.net/pdf/exposito_nuevosproductivismos_es.pdf); sobre *Archivo universal*, el libro homónimo publicado por el MACBA y la entrevista a Jorge Ribalta realizada por Miguel López, «Ver la modernidad desde la fotografía es como entrar a la historia por la puerta de servicio», en la revista *ramona*, n° 88 (marzo de 2009) (<http://www.ramona.org.ar/node/25193>). En la web <http://www.macba.cat> se pueden escuchar las grabaciones completas del seminario.

El arte revolucionario ruso-soviético producido entre las décadas de 1910 y 1930 sigue ejerciendo un influjo poderoso sobre numerosos aspectos de nuestros modelos culturales. Sin embargo, a la hora de evocarlo se ha oscilado históricamente entre la fetichización de sus invenciones formales y la exaltación o denigración de su idealismo, mostrado como un voluntarismo imposible de cumplir dentro de una quimera más general («la» revolución, representada a imagen y semejanza de un monstruo mitológico que siempre acaba —supuestamente— por devorar a sus hijos). Ciertas visiones dominantes sobre las vanguardias ruso-soviéticas han sofocado, asimismo, su carácter de *acontecimiento*, la potencia de su irrupción como una singularidad y una diferencia irreconciliables con el devenir estable tanto de la historia del arte como de la política de masas. De la misma forma, con frecuencia se ha obviado la fuerte resonancia que dicho acontecimiento ha tenido mucho más allá de su acotación histórica, en muchas de aquellas experiencias que han acometido, en décadas posteriores, la exploración de una politicidad del arte en el deseo de abrazar procesos de transformación social profundos.

Frente a todo lo anterior, el seminario y este libro plantean con toda claridad la pregunta sobre la *actualidad* de dicho acontecimiento, siempre y cuando entendamos esa pregunta en un doble sentido —un doble sentido foucaultiano, si se quiere—: una exploración de cuáles son los aspectos de las prácticas del presente en los que ese acontecimiento reverbera, esto es, las formas en las que ese acontecimiento es —de manera manifiesta o velada— constitutivo del momento presente; así como una interrogación por las condiciones bajo las cuales la potencia del acontecimiento originario pudiera ser reactivada. En este orden de cosas, el seminario se propuso un triple acercamiento a esa experiencia histórica. En primer lugar, se trataba de articular una *genealogía*; en segundo lugar, de aplicar una *lectura crítica*; y en tercer lugar, de rastrear las pistas de la *actualidad* de dos de los ejes más importantes a través de los cuales discurrió el

antedicho proceso de radicalización política y artística de la vanguardia ruso-soviética: el *productivismo* y la *factografía*.

En ninguna de las versiones finales de las conferencias que aquí reproducimos queda incorporado un reconocimiento que sí fue expresado en varios momentos de las ricas discusiones que provocaron las diferentes intervenciones. Se trata del reconocimiento al trabajo de recuperación crítica de la vanguardia ruso-soviética acometido por el historiador germano-estadounidense Benjamin H.D. Buchloh a comienzos de la década de los ochenta. La tarea de Buchloh, con toda seguridad, ha posibilitado que los contenidos de un seminario como el nuestro y las investigaciones posteriores más amplias de historiadores y críticos del arte —entre los que se cuentan algunos de los invitados a nuestro encuentro de Barcelona— hayan podido desarrollarse en las condiciones de complejidad actuales.<sup>2</sup> Es sin duda espe-

<sup>2</sup> Voy a enumerar algunos aspectos de aquellas investigaciones historiográficas que directamente han inspirado y orientado el planteamiento de este seminario y la edición de este libro colectivo. El reconocimiento de la importancia que tuvo la tendencia productivista del constructivismo que ofrecía Christina Lodder en *Russian Constructivism*. New Haven: Yale University Press, 1983 (edición en castellano: *El constructivismo ruso*. Madrid: Alianza, 1988). La función que cumplió la fotografía en la superación de la fase especulativa de la vanguardia y en la masificación de sus artefactos e hipótesis experimentales, tal y como explica Margarita Tupitsyn en *The Soviet Photograph, 1924-1937*. New Haven: Yale University Press, 1996. El concienzudo desmenuzamiento de la diversidad interna del proceso productivista que Maria Gough aplica en *The Artist as Producer. Russian Constructivism in Revolution*. Berkeley: University of California Press, 2005. La luz que arroja Christina Kiaer sobre las prácticas extraartísticas de producción de objetos para la transformación de la vida cotidiana tras la superación de la fase de laboratorio del constructivismo, en *Imagine no Possessions. The Socialist Objects of Russian Constructivism*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2005. Los ensayos de Devin Fore, acompañados de la edición en inglés de los textos de Serguéi Tretiakov donde se definen los principios de una escritura factográfica (véase «The Operative Word in Soviet Factography», *October*, n° 118 [invierno de

cífico el marco de discusión en el que Buchloh eligió inyectar un ácido cuestionamiento: se podría decir, en pocas palabras, que impugnaba con contundencia la manera en que Alfred Barr, el fundador material e ideológico del Museum of Modern Art (MoMA) de Nueva York, hizo lo posible por negar o relativizar historiográficamente la virulencia política en la que se precipitaron algunos sectores del constructivismo —proceso que él mismo pudo constatar durante su visita a la Unión Soviética en 1927— con el fin de instaurar y exportar un discurso interna-

2006]). La articulación de los modelos de radicalización de la vanguardia ruso-soviética con otros momentos de concatenamiento del arte y la política, especialmente con experiencias contemporáneas de las dos últimas décadas, que propone Gerald Raunig en *Art and Revolution. Transversal Activism in the Long Twentieth Century*. Los Ángeles: Semiotext(e), 2007; y *Tausend Maschinen. Eine kleine Philosophie der Maschine als sozialer Bewegung*. Viena: Turia+Kant, 2008 (edición en castellano: *Mil máquinas. Breve filosofía de las máquinas como movimiento social*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2008). Finalmente, el libro editado por Jorge Ribalta, que parte precisamente del lugar donde desemboca la narración de Buchloh, los primeros pabellones de propaganda que por encargo del gobierno soviético realizó El Lissitzky: *Espacios fotográficos públicos. Exposiciones de propaganda, de Pressa a The Family of Man, 1928-1955*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2009). No es por azar que se citen en esta nota ensayos publicados exclusivamente durante las últimas dos décadas: una de las tesis que articulaban el seminario propone identificar en el actual ciclo histórico de conflicto formas singulares de anudamiento arte/política que pueden considerarse en parte una actualización de los modelos de radicalización ruso-soviéticos. Investigaciones historiográficas como las citadas y esas nuevas experiencias artístico-políticas han venido discuriendo en paralelo durante los últimos veinte años, aunque casi nunca relacionadas entre sí. Este proyecto de seminario y libro plantea explícitamente la necesidad de efectuar articulaciones novedosas entre unas y otras, para superar la habitual desconexión. Algunas de estas reflexiones están expresadas con algo más de detalle en mis textos «Prácticas artísticas / de comunicación audiovisual y transformaciones sociales» ([http://marceloexposito.net/pdf/exposito\\_bogota.pdf](http://marceloexposito.net/pdf/exposito_bogota.pdf)) y «Walter Benjamin, productivista» ([http://marceloexposito.net/pdf/exposito\\_benjaminproductivista.pdf](http://marceloexposito.net/pdf/exposito_benjaminproductivista.pdf)).

cionalista despolitizado sobre el arte moderno, que más tarde resultó funcional al modelo liberal de sociedad en las luchas por la hegemonía cultural en el seno de la Guerra Fría. Pero más allá de los condicionantes de ese marco de discusión historiográfico, lo que los textos originales de Buchloh evidenciaban es cómo esa virulencia política adoptada sobre todo a través de las hipótesis productivista y factográfica iba de la mano de un desbordamiento de los marcos establecidos heredados de la institución artística. Desbordamiento que, al contrario de lo que el sentido común —académico, historiográfico, artístico e incluso político— ha venido dictaminando, no suponía un abandono sino, bien al contrario, una profundización de la fase de laboratorio o especulativa de las vanguardias plásticas, literarias y teatrales. Dicho de una manera brusca, aunque necesariamente directa: lo que la experiencia productivista y factográfica muestra es que la politización del arte y su desbordamiento hacia la producción o el activismo social no es óbice para la complejización de las hipótesis y herramientas técnicas y formales del arte. Sin espacio, en esta breve introducción, para la exégesis de los argumentos de Buchloh, proponemos un sencillo ejercicio de lectura. Tomemos sus dos textos publicados en 1984, «From Faktura to Factography» y «Since Realism there was... (On the current conditions of factographic art)».<sup>3</sup> En los párrafos preli-

<sup>3</sup> «From Faktura to Factography» fue publicado en el número 30 de la revista *October* y ha conocido varias reediciones (entre ellas, la versión castellana incluida en el volumen de Buchloh: *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo xx*. Madrid: Akal, 2004), mientras que «Since Realism there was... (On the current conditions of factographic art)» apareció en el catálogo colectivo *Art & Ideology*, publicado con motivo de la exposición homónima en The New Museum of Contemporary Art de Nueva York, con edición de Marcia Tucker. Buchloh, en este segundo ensayo, va más allá de la narración historiográfica, pasando a interpretar la práctica fotográfica contemporánea de Allan Sekula y Fred Lonidier como una actualización del debate sobre el realismo planteado por la factografía en los años veinte, mediante el uso de la fotografía como un

minares de ambos ensayos, al ofrecerse una caracterización sumaria del clima de época de la Rusia soviética en los inicios de los años veinte, unas pocas líneas se repiten: «Existía la conciencia general entre artistas y teóricos culturales de estar participando en una transformación final de la estética moderna de vanguardia, dado que se estaban transformando, de manera irrevocable, aquellas condiciones de la producción y de la recepción artística heredadas de la sociedad burguesa y sus instituciones.»

Esta intersección de ambos ensayos constituye la síntesis de un programa artístico y político que ha buscado periódicamente ser reiniciado a lo largo del último siglo, exactamente el mismo a cuya actualización querríamos contribuir mediante este proyecto seminarial y editorial: consiste en efectuar desbordamientos de la institución artística, a partir del análisis de las modificaciones que en esas instituciones se operan como resultado de dinámicas más generales de transformación de la composición material, técnica y política de nuestras sociedades. Que esos desbordamientos se efectúen coadyuvando a orientar los cambios hacia procesos de emancipación colectiva, o bien contribuyendo a reproducir y perfeccionar la sofisticación de los dispositivos de sujeción social, depende en gran medida de con qué voluntad política se decida actuar, no tanto en el sector específico del «arte» o la «cultura» entendidos como campos

---

paradigma de oscilación entre tres vértices cuestionados, cada uno a través de los otros: el arte de vanguardia, el positivismo documental y el activismo social. Quisiera proponer que este planteamiento de Buchloh podría constituir un punto de partida desde el que entender la radicalización de esa hipótesis sobre las condiciones contemporáneas en que se actualiza el modelo factográfico, tal y como dicha radicalización se hace evidente en la proliferación del activismo artístico que desde finales de la década de los ochenta ha echado mano no solo de la fotografía, sino también de otras técnicas contemporáneas de representación visual y comunicación de masas. Algunas de esas experiencias más cercanas de activismo artístico se presentan en este seminario y en este libro.

escindidos y separados de la actividad social, sino más bien —y esta es sin duda otra de las grandes lecciones históricas de las tendencias factográficas y productivistas— en el interior de la máquina social que Marx denominara «intelecto general», el dominio de la intelectualidad de masas. El lector o lectora habrá captado la evocación: reactivar la memoria del productivismo y la factografía en el presente es una manera de actualizar también la interpelación insoslayable que contienen dos ensayos fundacionales de Walter Benjamin, escritos en los años treinta a modo de hipótesis de intervención teórica en las tensiones de entreguerras: «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica» y «El autor como productor». Las tesis de Benjamin que se alojan en esa pareja de ensayos sobrevuelan el conjunto de este proyecto de seminario y libro. Constituyen sin duda uno de los principales telones de fondo teórico-críticos frente al que se miden los ensayos a los que este breve texto sirve de introducción, y en los que vamos a detenernos a pensar de inmediato.

La división en dos jornadas del seminario original parecía reproducir la clásica tripartición entre práctica historiográfica, artística y crítica. Sin embargo, el despliegue de los contenidos concretos buscaba dinamitar ese sentido común académico. Si bien las conferencias de Christina Kiaer y Devin Fore estaban a la altura de sus importantes investigaciones historiográficas de años recientes, sus hipótesis de lectura de aspectos concretos de la experiencia de radicalización de la vanguardia ruso-soviética están sustentadas en herramientas de interpretación compartidas con lo que podríamos llamar el «giro teórico» de ciertas prácticas artísticas de las últimas décadas. En reciprocidad, no menos historiográficas fueron las aportaciones de Dmitry Vilensky, Hito Steyerl, Marko Peljhan y Doug Ashford inspiradas en su propia práctica artística. Y la necesidad de establecer articulaciones complejas entre los diferentes campos que resultan de esa tripartición fue una propuesta programática de la intervención de Brian Holmes, elaborada a modo de recensión final del seminario.



Kiaer aplica su lente al trayecto seguido por el grupo constructivista de Moscú, en lo que toca principalmente al progresivo abandono de los espacios de la institución artística para abrazar la producción industrial de masas. Una lectura de sesgo feminista permite a Kiaer diferenciar entre el modelo aparentemente «fuerte» de productivismo, de acuerdo con el cual el objetivo a perseguir por el artista debería ser la disolución de su práctica en la producción fabril, reforzándose así el imaginario masculinista del proletariado que ha sido hegemónico en el movimiento obrero de masas del siglo pasado; y aquel otro modelo «suave», según el cual las experimentaciones constructivistas en el dominio de la percepción y la modelación constructiva de imágenes y objetos podría expandirse hacia la producción masiva de artefactos útiles, los cuales permitirían una transformación del dominio de la vida cotidiana al promover una nueva relación que podríamos calificar de «no capitalista» entre el sujeto y las cosas. Me atrevería a decir que, de acuerdo con la interpretación retrospectiva de Kiaer, aniquilar la cosificación mercantil del sujeto y de la vida social, tal y como buscaba el productivismo no masculinista, consistiría no tanto en establecer un nuevo tipo de relación transparente y directa del sujeto con las cosas —una idea controvertida que sin duda entraría en contradicción con la base psicoanalítica que sostiene el método de lectura feminista de Kiaer—, sino más bien en entender este otro proyecto productivista como una búsqueda de nuevas formas de subjetivación individual y colectiva que, teniendo por horizonte la construcción del socialismo, pasarían por una gestión colectiva del deseo y las pulsiones diferente de la instaurada durante la modernidad capitalista y profundizada en las sociedades de consumo de masas.

Aunque en una parte importante de la obra de Dziga Vértov pesa el imaginario que ha sido hegemónico en la conformación de la identidad proletaria clásica, la lectura que del film *Entusiasmo* (1931) ofrece Devin Fore muestra cómo el proyecto vertoviano consistía en realidad no tanto en utilizar el cine como

un «espejo de la realidad», sino más bien en plantear la hipótesis de la práctica cinematográfica como un agenciamiento maquínico entre sujeto y técnica. Ese agenciamiento se proyectaría (literalmente, dado que de práctica fílmica hablamos) en la conformación de dispositivos, en el seno de los cuales el espectador atravesaría una experiencia de resubjetivación en relación íntima con el desarrollo técnico. El cinematógrafo resultaría ser, por tanto, el lugar privilegiado donde mostrar el estado de la producción social poniendo en práctica al mismo tiempo una tecnología de producción de la subjetividad socialista; tesis que recoge literalmente Benjamin en su ensayo sobre la reproducibilidad técnica de la obra de arte. Ese tipo de agenciamiento maquínico imaginado y practicado por Vértov es sin duda más complejo, en lo que respecta a la articulación del sujeto y el objeto por mediación de la técnica, que la mera relación de solidaridad o camaradería del individuo con los objetos socialistas que proponía Ródchenko. Pero sin duda no se encuentra tan alejado del *modus operandi* deseado por este para su Club Obrero construido en París en 1925, proyecto en el que intersecan los ensayos de Kiaer y Dmitry Vilensky. El Club Obrero no buscaría ser otra cosa que una máquina de subjetivación política. De la lectura que aplica el texto de Vilensky se deduce asimismo otro aspecto crucial a la hora de atajar el sentido común historiográfico sobre las relaciones entre el arte y la política en el área de las vanguardias ruso-soviéticas. Lo que este y otros ensayos de este libro muestran es que la función política del arte planteada por los modelos productivista y factográfico no consiste —o no consiste siempre ni exclusivamente— en la agitación y la inducción a la toma de conciencia, sino más bien en la producción de *mecanismos y dispositivos de subjetivación política* que no necesariamente coinciden con la figura clásica de la «obra» de arte como objeto de contornos definidos o portador de una condición estética esencial y reconocible. El agenciamiento maquínico del cinematógrafo vertoviano, el Club Obrero de Ródchenko y el Pabellón de Prensa coordinado por

El Lissitzky muestran, todos ellos, más allá de sus diferencias formales y técnicas, las antedichas cualidades. Los dispositivos colaborativos de producción simultáneamente política y artística orquestados por Vilensky y el grupo al que pertenece, Chto Delat?, tanto como las diferentes versiones del proyecto Makrolab promovido por Marko Peljhan, traslucen una comprensión precisa y constituyen una actualización sofisticada de aquellos históricos artefactos experimentales.<sup>4</sup>

Al comienzo hablábamos de un triple acercamiento a la experiencia histórica propuesta, y hasta ahora se ha hecho hincapié en cómo el seminario acometía la construcción de su *genealogía* y planteaba varias experiencias de su *actualización*. Aplicar una *lectura crítica* al proceso de las vanguardias ruso-soviéticas resulta irrenunciable para evitar el ensimismamiento de una apología idealizadora o la inutilidad de un *revival* descontextualizado. En este sentido, nuestro proyecto seminario/editorial no puede sino contener tantas preguntas como certezas se han expresado hasta ahora. ¿Cuál puede ser la actualidad de un arte de la producción cuando está en curso una revolución del modo de producción capitalista que extiende la explotación del trabajo al dominio de la subjetividad y al conjunto de la vida cotidiana? ¿Cuál sería, en consecuencia, el «programa posfordista» de un arte de la producción actualizado? ¿Cómo se puede poner en práctica una articulación de arte y producción que no contribuya a las formas estetizadas de la política o el consumo de masas?

Frente a la pregunta: ¿qué sentido tiene ahora un arte dedicado al registro de los hechos, qué función cumple la utopía

<sup>4</sup> Marko Peljhan participó en el seminario pero su contribución no pudo ser incluida en esta publicación. Sugerimos consultar el texto de Brian Holmes: «Utopía codificada. Makrolab o el arte de la transición» (versión castellana en la revista *Brumaria*, n° 7. *Arte, máquinas, trabajo inmaterial* (diciembre de 2006). Online: [http://marceloexposito.net/pdf/trad\\_holmes\\_makrolab.pdf](http://marceloexposito.net/pdf/trad_holmes_makrolab.pdf)).

documental —producir un lenguaje universal que dé cuenta de todos y cada uno de los momentos de la vida cotidiana— en el seno de las sociedades de control?, la respuesta ofrecida por Hito Steyerl en nuestro seminario fue bien sencilla: la función de la documentalidad en las sociedades de control es, precisamente, controlar. Steyerl es contundente a la hora de plantear cuán siniestra resulta la dimensión totalitaria en la que confluyeron históricamente el proyecto de planificación absoluta de la subjetividad y la utopía de una tecnología aplicada al registro completo de la vida cotidiana. Tanto como Doug Ashford lo es cuando nos advierte del peligro de aceptar el dogma del realismo como modo de expresión privilegiado del activismo artístico, en cuanto «lenguaje de comunicación directa y transparente», por así decir; sobre todo cuando las formas realistas cooptadas sirven al proyecto de anclar los significados en el interior de estructuras e instituciones sociales —artísticas y no artísticas— donde la función del arte debería ser desestructurar los significados antes que reproducir la estabilidad de los signos. Quizá también en ese sentido Brian Holmes propone que la fidelidad al proyecto histórico de la vanguardia ruso-soviética radicalizada pasa en algunos aspectos por invertir sus términos, en este momento en el que, dadas las condiciones del modo de producción capitalista, lo que necesitamos es subvertir y escapar precisamente del dominio totalitario de la producción sobre el sujeto.

Puede que la perspectiva del proyecto de articulación entre arte y política heredado de la experiencia de ciertas vanguardias históricas haya dejado de ser la construcción del socialismo. Pero basta con dirigir la mirada al actual estado de las cosas y del sujeto para entender que el horizonte de esa articulación no puede sino seguir siendo el de contribuir al proceso de una emancipación colectiva.

## «¡A la producción!»: los objetos socialistas del constructivismo ruso

Christina Kiaer

El teórico constructivista Ósip Brik escribió un breve artículo titulado «¡A la producción!» para el primer número de la revista rusa de vanguardia *Lef*,<sup>1</sup> publicado en 1923. Comenzaba poniendo como ejemplo a Aleksandr Ródchenko: «Ródchenko era un artista abstracto. Se ha convertido en un artista constructivista y productivista. No solo de nombre, sino en la práctica.» Y continuaba: «Ródchenko sabe que no se logra nada quedándose uno sentado en su estudio, que se debe salir al mundo real, llevar el talento organizativo que se posee a donde se necesita: a la producción.»<sup>2</sup> Brik formaba parte de un grupo de críticos y escritores inspirados por la teoría marxista pertenecientes al Injuk (Instituto de Cultura Artística de Moscú),<sup>3</sup>

<sup>1</sup> La revista *Lef* (1923-1925) fue el órgano de comunicación del Frente de Izquierda de las Artes, es decir, la plataforma de expresión de los sectores artísticos constructivistas y productivistas y del ala izquierdista del teatro y el cine (contó por tanto con la colaboración de Borís Arvatov, Dziga Vértov, Ósip Brik, Serguéi Eisenstein, Alekséi Gan, Vladímir Mayakovski, Serguéi Tretiakov, etc.). Vivió una segunda etapa bajo la cabecera *Novi Lef* (1927-1929). [N. del T.]

<sup>2</sup> Ósip Brik: «V proizvodstvo!», *Lef*, nº 1 (1923), pp. 105-108.

<sup>3</sup> Fundado en 1920 dentro de la sección de artes figurativas del Comisariado del Pueblo para la Instrucción (IZO) y activo hasta 1926, el Injuk constituyó uno de los motores de la modernización del arte, la arquitectura y el diseño en la temprana Unión Soviética. Kandinsky asumió la dirección de la sede moscovita; su programa inicial de trabajo está recogido en castellano en el volumen *Constructivismo*. Madrid: Comunicación, Alberto Corazón Editor, 1973, pp. 361-363, seguido de un «Informe sobre

que, en el invierno de 1921, promovieron la denominada plataforma «productivista» del constructivismo. Algunos de los artistas constructivistas más relevantes —como Vladímir Tatlin, Karl Ioganson, Varvara Stepánova, Liubov Popova y, por supuesto, Ródchenko— intentaron, de maneras muy diversas y significativas, adentrarse en la producción en masa soviética después de la Revolución rusa. Aunque los debates que condujeron a la formulación del constructivismo y del productivismo en 1921 habían puesto el acento en el «trabajo de laboratorio», en la tecnología y en la ingeniería industriales, la mayor parte del trabajo productivista acabó teniendo que ver menos con la tecnología y la fábrica que con la invención y teorización de nuevos tipos de objetos materiales útiles que transformarían la vida cotidiana bajo el socialismo. En este ensayo tomaré en consideración los diferentes modelos de «arte de la producción» de estos artistas, sugiriendo que la idea productivista de «objeto socialista», en concreto, podría ser todavía importante para la producción cultural radical de hoy.

Comenzaré con lo que podríamos denominar el modelo más «puro» de productivismo: la decisión de dejar de trabajar como artista tomada por el escultor constructivista Karl Ioganson para empezar así a trabajar en una fábrica de metal laminado en Moscú. Ioganson había sido uno de los firmantes del programa constructivista original, y había mostrado sus *Construcciones espaciales* en la famosa exposición que tuvo lugar en la Obmoju (Sociedad de Jóvenes Artistas) durante la primavera de 1921, junto con sus colegas constructivistas Ródchenko y los hermanos Stenberg. Tal y como ha revelado recientemente la historiadora del arte Maria Gough en su investigación pionera sobre Ioganson, todas las pistas sobre el artista desaparecen para la

---

la actividad del Instituto» fechado en 1923 que da cuenta del asalto a la hegemonía en la dirección del centro protagonizado por las posiciones vanguardistas de izquierda constructivista y productivista (pp. 365-374). [N. del T.]

historia del arte en 1923, que fue cuando se empleó como obrero metalúrgico en la fábrica Krasnyi Prokatchik (Laminador Rojo) en Moscú.<sup>4</sup> Mientras trabajaba allí inventó una «máquina de acabado» que él mismo describió como un sistema mecanizado para el tratamiento del aluminio, el estaño y el plomo que permitiría aumentar la productividad aproximadamente en un 150%. Logró así cumplir el objetivo de convertirse en un «inventor en su puesto de trabajo», un verdadero trabajador de fábrica que es *también* un inventor, antes que un artista que ejerce la función de diseñador jefe. En otras palabras, se trataba, como productivista, de no alienarse del resto de los trabajadores. De este modo, como señala Gough, al inventar una máquina que aumentaba la productividad Ioganson eligió, por así decir, un bando en el conflicto entre los burócratas del partido, que pedían aumentar la producción acelerando el trabajo, y quienes defendían los derechos de los trabajadores, luchando contra su explotación en nombre de la producción socialista. Ioganson llegó a comprometerse aún más en dicho conflicto al abandonar el puesto de trabajo para trabajar exclusivamente como agitador de fábricas al servicio del Partido y organizador de la producción, un resultado predecible tratándose de un intelectual que había decidido asumir tareas proletarias.

Gough argumenta que el modelo de productivismo representado por Ioganson había sido teorizado por el crítico productivista Nikolái Tarabukin, famoso por su libro *Ot mol'berta k mashine* (Del caballete a la máquina), donde postulaba que el papel del artista constructivista en la producción *no* debía ser el de diseñar objetos utilitarios —lo que para él suponía una práctica ligada a la superada tradición artesanal—, sino más bien la ingeniería de la producción en sí. «El artista-productor

<sup>4</sup> Véase Maria Gough: «Red Technics: The *Konstruktor* in Production», capítulo 5 de *The Artist as Producer: Russian Constructivism in Revolution*. Berkeley: University of California Press, 2005.

(*khudozhnik-proizvodstenik*) en la producción», escribió, «está llamado, en primer lugar, a diseñar los aspectos procesuales de la producción. Para el trabajador en la producción, el proceso mismo de producción —que no es sino el medio de manufacturación del objeto— se convierte en el objetivo de su actividad.»<sup>5</sup> Ioganson fue el único constructivista que cumplió el encargo de Tarabukin de entrar en el proceso mismo de producción, encarnando así la fantasía constructivista del artista-ingeniero que trabaja en la industria metalúrgica, la más valorada, con diferencia, en la jerarquía bolchevique del trabajo industrial, y un área de la producción exclusivamente masculina. Pero al hacerlo, Ioganson desapareció completamente de la comunidad artística en la que había destacado.

También Ródchenko participó de esta fantasía industrial masculina. Brik hacía referencia en su artículo «¡A la producción!» al «acerado poder constructivo» de Ródchenko, que se encarnaba en la famosa fotografía de este tomada en 1922. En ella, el artista aparece con botas de trabajo y el *prozodezhda*, la «ropa de producción» que él mismo diseñó, posando frente a sus *Construcciones espaciales* de 1920-1921, apiladas a su espalda, dispuesto a dejar atrás ese tipo de «trabajo de laboratorio» para introducirse en alguna otra forma de trabajo fabril tecnológico o de ingeniería. Pero, a diferencia de Ioganson, Ródchenko nunca lo hizo: en su lugar, el sueño de la industria pesada apareció en forma de ilustraciones de máquinas industriales impresas sobre pequeños objetos de uso cotidiano, como es el caso de su diseño para una caja de caramelos de la marca Nuestra Industria, que sería producida por la fábrica Octubre Rojo. Las ambiciones tecnológicas de Tatlin sufrirían un destino semejante. Diseñó su famosa maravilla tecnológica, el *Monumento a la Tercera Internacional*, en 1919; de haber sido construido, hubiera llegado a ser una hazaña de la ingeniería, con sus cuatro edificios de cristal en rotación suspendidos en el

<sup>5</sup> Citado en *ibíd.*, p. 148.

interior de una estructura de acero en espiral de 400 metros de altura. Pero en 1924 se había convertido en un fervoroso diseñador de vulgares estufas, ollas y sartenes para cocinas proletarias. Tatlin renunció a la fantasía de la fábrica siderúrgica —que constituía, en cualquier caso, un sector minoritario de la relativamente primitiva economía soviética— en favor del diseño de prototipos industriales de objetos simples, útiles para la vida cotidiana en su nivel más básico de necesidades: la ropa de abrigo, el higiénico traje masculino para el tiempo libre, la estufa de leña de alto rendimiento; todo ello ilustrado en un artículo sobre el trabajo de Tatlin publicado en 1924 en la popular revista *Krasnaia panorama* (Panorama Rojo) con el título «La nueva vida cotidiana» (*Novi byt*). «Aún no ha llegado la hora de poder usar estufas “americanizadas” en las condiciones actuales de nuestra vida cotidiana (*byt*) rusa», declaró a su amigo el crítico Nikolái Punin. «Necesitamos cosas tan sencillas y primitivas como nuestra sencilla y primitiva vida cotidiana (*byt*).»<sup>6</sup>

Para poder extraer el sentido de este desplazamiento de la práctica constructivista —de las fantasías sobre la ingeniería al profundo compromiso en la construcción de una nueva vida cotidiana bajo el socialismo— es preciso entender la teoría sobre la vida cotidiana que articulaba la campaña de masas en favor de una «nueva vida cotidiana» (*novi byt*). El libro *Cuestiones de la vida cotidiana*, escrito en 1923 por el líder del Partido León Trotsky, argumentaba que los grandes ideales de la revolución no se podrían llevar a cabo si la gente no cambiaba la manera de vivir su vida en los niveles más básicos y cotidianos, en sus hogares y en sus familias.<sup>7</sup> A tal fin, pedía que las muje-

<sup>6</sup> Nikolái Punin: «Rutina i Tatlin», en I.N. Punina y V.I. Rakitin (eds.): *O Tatline*. Moscú: Literaturnoe-Khudozhestvennoe Agenstvo, 1994, p. 71.

<sup>7</sup> León Trotsky: *Voprosy byta*. Moscú: Krasnaia nov', 1923 [castellano: *Problemas de la vida cotidiana*. Madrid: Fundación Federico Engels, s/f, <http://grup-germinal.org/?q=system/files/problemasvidacotidiana.pdf>].

res se liberasen de la esclavitud doméstica, que el cuidado infantil se socializara y que el matrimonio se diferenciara de las relaciones de propiedad privadas. Estas ideas se visualizaban en los numerosos carteles de propaganda que en ese periodo promocionaban la *novi byt*, contrastando imágenes de mujeres esclavizadas por objetos domésticos tradicionales, por un lado, e imágenes de mujeres que se movían con libertad en los espacios diáfanos —si bien todavía, en gran parte, tan solo imaginados— de comedores públicos, lavanderías y guarderías, por otro.<sup>8</sup> Tanto Trotsky como los carteles descritos seguían un lugar común en Rusia: entender la *byt* como un área de la vida estrechamente asociado a las mujeres. Los problemas de la *byt* eran problemas de mujeres, que habían de ser resueltos liberando la vida material de su control por parte de los individuos y de la familia, mediante la construcción de instituciones colectivas. En el pensamiento bolchevique nunca se cuestionó la esencialidad femenina de la *byt*. La idea de que la igualdad sexual en el hogar pudiera alcanzarse simplemente haciendo que los hombres compartan las cargas —y los placeres— de la vida cotidiana resultaba inconcebible.

Los productivistas, por su parte, desafiaban esta convención de género, heredada de la experiencia del orden social burgués, al trabajar para transformar la vida cotidiana desde dentro mediante la creación de nuevos objetos a nivel cotidiano: estufas, vestidos y cajas de caramelos.<sup>9</sup> El joven teórico productivista Borís Arvatov puso en duda tanto la llamada de Trotsky

a erradicar la *byt* existente como la insistencia de Tarabukin en la superioridad del proceso industrial con respecto a la producción de objetos, y lo hizo planteando una nueva teoría del objeto bajo el socialismo. Un ensayo decisivo, «La vida cotidiana y la cultura de las cosas», escrito por Arvatov en 1925, intentaba imaginar cómo el socialismo podría transformar las estáticas mercancías capitalistas en activos objetos socialistas.<sup>10</sup> Reivindicaba «el objeto como culminación de las capacidades psicológico-laborales del organismo, como fuerza socio-laboral, como instrumento y como co-trabajador». Estos nuevos objetos socialistas, conectados con la práctica humana como «co-trabajadores», producirían nuevas experiencias de vida cotidiana, nuevas relaciones de consumo y nuevos sujetos humanos de la modernidad.<sup>11</sup> Para Arvatov, la cultura proletaria emergería no trascendiendo la vida material o la *byt*, sino trabajando dentro de ella de manera «orgánica» y «flexible» con el propósito de transformarla en un proceso de «creación-de-vida-cotidiana» (*bytotvorchestvo*).<sup>12</sup> Orgánico y flexible son los términos adecuados para describir el entusiasmo de Tatlin a la hora de dirigir su práctica artística hacia los tipos de objetos que eran realmente necesarios en las condiciones contemporáneas de la *byt* soviética, a pesar de que ello implicaba un tipo de «creación» diferente de sus empeños vanguardistas previos y menos valorada que estos. De este modo, la entrada colectiva del productivismo en la vida cotidiana desafiaba las jerarquías de género en el arte moderno.

<sup>8</sup> Se pueden encontrar ilustraciones de estos carteles de propaganda de la *novi byt*, así como muchas otras de las imágenes comentadas en este ensayo, en mi libro *Imagine No Possessions: The Socialist Objects of Russian Constructivism*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2005.

<sup>9</sup> Para un análisis feminista del productivismo, véase mi ensayo: «His and Her Constructivism», en Margarita Tupitsyn (ed.): *Rodchenko and Popova: Defining Constructivism*. Londres: Tate Publishing, 2009, pp. 143-159.

<sup>10</sup> Borís Arvatov: «Byt i kul'tura veshchi (k postanovke voprosa)», *Al'manakh proletkul'ta*, Moscú (1925), pp. 75-82. Traducido por mí al inglés como «Everyday Life and the Culture of the Thing (Toward the Formulation of the Question)», *October*, n° 81 (verano de 1997), pp. 119-128.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 124.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 121.

Aun así, la insistencia obstinada de Tatlin en la primitiva cultura material de las necesidades impedía que sus objetos respondiesen plenamente a la preocupación de Arvatov por cómo la forma-mercancía y el deseo de la misma pudieran transformarse en el seno de la vida cotidiana de la modernidad socialista. Los objetos socialistas de productivistas como Ródchenko y Popova, en contraste con los de Tatlin, estaban directamente implicados en la contradictoria cultura de consumo de la temprana Unión Soviética. En el segundo número de la revista *Lef*, que se dedicó a Popova tras su prematura muerte a la edad de treinta y cinco años, los editores escribieron: «Popova era una constructivista-productivista no solo de palabra, sino también en los hechos. Cuando ella y Stepánova fueron invitadas a trabajar en la [primera] fábrica [estatal de estampados de algodón], eso la hizo la persona más feliz. Día y noche permaneció sentada elaborando sus dibujos para estampar en telas, intentando en un solo acto creativo unir las exigencias de la economía, las leyes del diseño y el gusto misterioso de la campesina de Tula.»<sup>13</sup> De acuerdo con los editores de *Lef*, Popova pretendía no solo resolver los problemas técnicos que requería el hacer útil una forma («las leyes del diseño»), sino también contribuir a la nueva economía socialista («las exigencias de la economía») y responder al deseo y la atracción del consumo («el gusto misterioso de la campesina de Tula»). A diferencia de Tatlin, que en una ocasión despreció el gusto subjetivo de los caballeros a quienes gustaba vestir trajes masculinos tradicionales «bonitos», Stepánova y Popova se implicaron de manera más profunda y sistemática en resolver el «misterio» del deseo del consumidor en la modernidad.

Aunque el diseño textil había sido una práctica tradicionalmente femenina que se asociaba a las artes aplicadas y decorativas más que a la producción industrial avanzada, en el contexto de la reorganización constructivista de la jerarquía que sitúa

<sup>13</sup> «Pamiati L.S. Popovoi», *Lef*, n° 2 (1924), p. 4.

a las bellas artes por encima de las artes utilitarias, el trabajo realizado para las fábricas de diseño textil no era visto como una práctica inferior o un paso atrás del constructivismo, como dejan claro las palabras laudatorias del editorial de *Lef*. Lo que se intentaba era definir su papel en la fábrica como el artista-ingeniero productivista, exigiendo así a la administración poder participar en las decisiones relativas al proceso de producción y en el trabajo en los laboratorios industriales. Su trabajo tampoco era catalogado por parte de los críticos productivistas como algo femenino; a quienes lo ejercían se les consideraba más bien pioneros constructivistas. El importante crítico Iakov Tugendjold, por ejemplo, denominó el trabajo de diseño textil de Popova «una brecha en la Bastilla de nuestro conservadurismo fabril».<sup>14</sup>

Era el momento histórico de la semicapitalista Nueva Política Económica (NEP),<sup>15</sup> instituida en 1921, que legalizó en parte el comercio y la producción privados como un modo de relanzar la economía soviética, la cual se debatía tras la fase de economía comunista de guerra que se aplicó durante el periodo previo de guerra civil. Los negocios propiedad del Estado tenían ahora que obtener beneficios, lo cual, por regla general, los hacía elegir diseños con criterios conservadores, sin asumir riesgos.

<sup>14</sup> Tugendjold, citado en Natalia Adaskina: «Constructivist Fabrics and Dress Design», *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, vol. 5 (verano de 1987), p. 157.

<sup>15</sup> NEP: Nueva Política Económica, puesta en marcha con carácter de urgencia por el gobierno de Lenin en 1921 tras el fracaso de la fase inicial de «comunismo de guerra». Estaba previsto que sirviera de política de transición al pleno socialismo, permitiendo momentáneamente el retorno de cierto sistema de propiedad privada y la liberalización de algunas restricciones comerciales previas. La aparición consiguiente de una pequeña burguesía en el interior del régimen socialista fue duramente criticada y combatida desde diversas posiciones políticas, y en especial, como se menciona en este pasaje, desde los sectores izquierdistas de la vanguardia. [N. del T.]

Los objetos visuales de producción de masas de los primeros años de la NEP ilustran gráficamente lo que podríamos llamar, siguiendo a Tugendjold, el «conservadurismo» de la cultura visual comercial de la NEP: objetos como, por ejemplo, los menús decorados, que se ofrecían gratuitamente como publicidad a quienes regentaban restaurantes, estaban cubiertos de imágenes tradicionales que buscaban vender vino, chocolate o tiendas de moda de propiedad privada; lo que también sucedía en los carteles publicitarios de los negocios tanto privados como estatales. No he podido localizar ningún anuncio de la primera fábrica estatal de estampados de algodón donde Popova y Stepánova trabajaron, pero los carteles publicitarios de otras empresas estatales de producción de tejidos y ropa en aquel periodo respondían al mercado de la moda que la NEP había hecho reaparecer recientemente, con personas posando en ropas elegantes; un cartel en particular muestra un dibujo de una modelo desfilando en la pasarela de un desfile de modas.

Popova y Stepánova sabían que su trabajo en la fábrica de propiedad estatal tenía que responder a este mercado de la moda aparecido con la NEP; cuando pidieron que la dirección de la fábrica les permitiese participar en la producción, también pidieron «contactar con sastres, talleres de diseño de moda y revistas», así como «trabajar en la promoción de los productos de la fábrica en prensa, publicidad y revistas... [y] en el diseño de escaparates». <sup>16</sup> La respuesta de Stepánova a la moda bajo la NEP fue de absoluto rechazo: sus conocidos diseños para ropa deportiva, por ejemplo, son lineales y andróginos, buscando en apariencia anticipar un futuro socialista de igualitarismo sexual y de clase. Sus prendas deportivas aparecieron ilustradas en *Lef*,

<sup>16</sup> V.F. Stepánova y L.S. Popova: «Memorándum para la Dirección de la primera fábrica estatal de estampados de algodón», manuscrito inédito de 1924 que se encuentra en el Archivo Ródchenko-Stepánova de Moscú. Citado en A.N. Lavrentiev: «Poeziia graficheskogo dizaina v tvorchestve Varvary Stepanovoi», *Tekhnicheskaja estetika* (1980), p. 25.

donde las promocionó en su artículo «La ropa de hoy es la ropa de producción». «La moda», escribió, «que refleja psicológicamente nuestra vida cotidiana (*byt*), nuestros hábitos y gusto estético, está dando paso a la ropa organizada de acuerdo con las necesidades en varias ramas del trabajo.» <sup>17</sup> Popova, en contraste con lo anterior, dibujó diseños para docenas de vestidos de moda de mujer que incorporaban sus diseños textiles, en el intento de imaginar una forma de moda igualitaria.

Walter Benjamin, destacado teórico de la cultura de masas y el socialismo, planteó una pregunta optimista en su *Libro de los pasajes*: ¿muere quizá la moda, en Rusia, por ejemplo, por el hecho de que ya no puede seguir el ritmo, al menos en ciertos terrenos? <sup>18</sup> Su pregunta implica que solo el ritmo del cambio social real producido por la revolución puede detener la atracción que ejerce el continuo ciclo de la novedad en la moda. Aun así, un editorial del primer número de la revista femenina *Zhurnal dlia khoziaek* (La revista de las amas de casa) publicado después de la revolución, en 1922, declaraba en tono vibrante: «Nuestras lectoras podrían pensar que la moda ha muerto... ¡pero nuestra vieja amiga la moda, que influye de manera poderosa en la mitad femenina de la especie humana, no tiene intención de morir!» <sup>19</sup> Los numerosos patrones de elegantes vestidos publicados en revistas femeninas soviéticas como la mencionada buscaban que las mujeres comprasen las telas para después elaborar sus propios vestidos en casa, o bien que encargasen la ropa en pequeños comercios. La producción de ropa a escala masiva prácticamente no había existido en la Rusia prerrevolucionaria, y la idea de producir industrialmente un tipo de vestimenta barata pero con estilo, al alcance de cualquiera,

<sup>17</sup> Varvara Stepánova: «Kostium segodniashnego dnia – prozodezhda», *Lef*, n° 2 (1923), pp. 65-68.

<sup>18</sup> Walter Benjamin: *Libro de los pasajes* (sección B4, 4), trad. de Luis Fernández Castañeda. Madrid: Akal, 2005, p. 99.

<sup>19</sup> «Modnaia khronika», *Zhurnal dlia Khoziaek*, n° 1 (1922), p. 3.



seguía siendo en gran parte una utopía, dada la situación primitiva de la producción soviética de ropa.

Los diseños de vestidos de moda de Popova, en contraste con los patrones extranjeros publicados en las revistas, estaban destinados a ser producidos industrialmente dentro de las limitadas posibilidades de la producción soviética (si bien nunca lo fueron, a diferencia de sus diseños textiles). Su principal interés en el plano visual reside —frente al elevado precio del tejido usado y la complejidad de los cortes que caracterizaban a los patrones extranjeros— en sus formas gráficas, como es el caso del vestido que diseñó utilizando su tela impresa con el signo de la «diana» en azul, negro y blanco. Si lo comparamos con la riqueza del sombreado graduado de sus primeras series de pinturas de inspiración suprematista, las *Arquitecturas pictóricas* de 1916-1919, los diseños textiles se pueden ver como una especie de punto final en su desplazamiento conscientemente constructivista desde el sensual toque pictórico individualista hasta las formas lineales anónimas basadas en el modelo industrial del dibujo mecánico. Se conserva en dicho tránsito la manera en que esas pinturas tempranas evitan el ilusionismo espacial, pero ello se transforma en una mayor simplicidad gráfica en los diseños textiles. Popova recrea los efectos estilísticos de la moda *flapper* occidental haciendo uso de medios extremadamente simplificados: lo que da forma al vestido es el fajín y no el corte, y el cuello se une al vestido de manera rudimentaria. Se trata de un vestido preparado para ser producido industrialmente.

También desafía la producción de ropa femenina convencional. En comparación con los vestidos más discretos que aparecen en las revistas de moda soviéticas, con cuellos que caen con delicadeza, los cuellos diseñados por Popova amplían los hombros y eluden el escote, infundiendo así unas notas de androginia en esa forma de vestir supuestamente femenina. Lo mismo sucede con el llamativo patrón óptico del tejido: los agujeros negros que retroceden y las dianas azules que sobresalen producen un efecto extraño cuando se repiten a lo largo

de los voluminosos pliegues del vestido, revistiendo el cuerpo femenino de un aspecto futurista y mecanicista. Este vestido se mantiene provocadoramente en un término medio entre la moda contemporánea bajo la NEP, con su feminidad orientada a capturar el deseo del consumidor, y el racionalismo constructivista, con su crítica de la feminidad burguesa. Es precisamente esta duplicidad del diseño de vestuario de Popova lo que caracteriza al «objeto socialista» transicional productivista durante la NEP: se reconoce la existencia del deseo individual de la mujer consumidora que vive su vida cotidiana en el aquí y ahora de la Rusia bajo la NEP, mientras que, al mismo tiempo, se critica ese deseo, intentando dirigirlo en una dirección más feminista y colectivista.

La experiencia histórica de Popova como mujer sirvió para dotar de especificidad y sentido de la urgencia a sus aportaciones a la idea constructivista de llevar «el arte a la vida». Al mismo tiempo, una de las razones por las que tuvo la oportunidad histórica, como mujer artista, de participar de manera tan extraordinaria en un movimiento de vanguardia, fue el hecho de que el constructivismo rechazaba las jerarquías de género en la práctica artística, lo cual predisponía a trabajar en el dominio de la vida cotidiana, tradicionalmente feminizado. La colaboración de Ródchenko con el poeta revolucionario Vladímir Mayakovski que se denominó Reklam-Konstruktor (Constructor de anuncios), que consistía en producir anuncios y otros tipos de diseños comerciales para promocionar las empresas de propiedad estatal, es un importante ejemplo de trabajo productivista en la vida cotidiana llevado a cabo por hombres artistas. Recordemos que Ósip Brik celebraba el trabajo de Ródchenko como el de un verdadero artista de la producción con «acerado poder constructivo»; pero también, en el mismo artículo, se quejaba de la cultura consumista inducida por la NEP, que consideraba insólita para las ambiciones productivistas de transformar la producción industrial: «Ródchenko es paciente. Esperará. Mientras tanto, hace lo que

puede: revolucionar el gusto, despejando el camino para una cultura material futura.»<sup>20</sup> Esta terminología pasiva —«esperar», «hacer lo que se pueda», «despejar el camino»— sugiere la naturaleza mundana, repetitiva y feminizada del trabajo en la vida cotidiana. Pero Ródchenko no consideraba su trabajo como una forma menor y sustitutiva (de la fantasía) del trabajo en la industria pesada: por el contrario, estaba profundamente implicado en su extenso trabajo de diseño de publicidad y empaquetado para modestos objetos de consumo cotidiano, como galletas, cigarrillos y caramelos. Ródchenko se jactaba de que «todo Moscú estaba cubierto con nuestro trabajo... Hicimos unos cincuenta carteles, unas cien vallas, envoltorios, envases, anuncios luminosos, columnas publicitarias, ilustraciones en revistas y periódicos».<sup>21</sup> La verdadera escala y la seriedad con que dotaron a su proyecto indica cuán indiferente les resultaba lo que habitualmente se espera de la masculinidad vanguardista.

Los eslóganes publicitarios de Mayakovski se dirigen a los consumidores de la clase trabajadora soviética de manera directa y sin ironía; por ejemplo, un anuncio de uno de los productos de Mosselprom, la empresa de agricultura estatal, dice: «Aceite para cocinar. Atención, masas trabajadoras. ¡Tres veces más barato que la mantequilla! ¡Más nutritivo que otros aceites! Solo lo encontraréis en Mosselprom.» No sorprende que los anuncios constructivistas hablaran este lenguaje pro bolchevique y anti-NEP; pero sucede que las imágenes producidas por la empresa de publicidad Reklam-Konstruktor son más complicadas. Una parte importante de su gráfica comercial va más allá del lenguaje directo sobre las diferencias de clase y las necesidades utilitarias, para ofrecer una *teoría* del objeto socialista.

<sup>20</sup> Brik, op. cit., p. 108.

<sup>21</sup> Ródchenko: «Rabota s Maiakovskim», en Varvara A. Ródchenko (ed.): *A.M. Rodchenko: Stat'i, vospominaniia, avtobiograficheskie zapiski, pis'ma*. Moscú: Sovetskii khudozhnik, 1982, p. 67.

En contraste con la afirmación de Brik, en el sentido de que en este tipo de trabajo estaban meramente «esperando el momento oportuno», lo que quiero proponer es que sus anuncios intentaban desarrollar la relación, con rigor teórico, entre las culturas materiales del pasado prerrevolucionario, el presente de la NEP y la *novi byt* del futuro. Se enfrentaban a la cuestión que surge de la teoría de Borís Arvatov: ¿qué sucede, después de la revolución, con las fantasías y los deseos individuales que bajo el capitalismo son organizados por el fetichismo de la mercancía y el mercado? Uno de sus anuncios más sorprendentes es su cartel de 1923 para Octubre Rojo, la rama de producción de galletas de Mosselprom. El eslogan de Mayakovski parece hablar de manera prosaica como la voz de la sonriente niña que mastica galletas: «Yo como galletas de la fábrica Octubre Rojo, la antigua Einem.» La segunda parte del eslogan es significativa, e introduce una complejidad temporal en el cartel: Einem era una gran fábrica de confitería y una muy conocida marca de antes de la revolución, de manera que el eslogan recuerda a quienes lo ven la vida prerrevolucionaria de esta mercancía soviética. Ródchenko y Mayakovski parecen incluso recordar deliberadamente un artefacto de la cultura material del pasado prerrevolucionario: un cartel publicitario de Einem de inicios de la década de 1900, que también mostraba a una niña sola, patinando por el río desde el Kremlin hasta la fábrica Einem, situada aún hoy en una isla del Moscova.<sup>22</sup> El eslogan de este cartel anterior, «Mis primeros pasos son para las galletas Einem», corresponde también a la voz de la niña, lo que sugiere que la rima de Mayakovski para Octubre Rojo se inspiró en este anuncio prerrevolucionario o en otro similar. En la narrativa temporal que conforman el texto y la imagen, podemos

<sup>22</sup> La fábrica Einem cambió su nombre a Octubre Rojo después de la Revolución, y continuó funcionando hasta hace poco, cuando el hermoso edificio fabril, situado en un espacio de gran valor inmobiliario en el centro de Moscú, fue convertido en un centro de arte contemporáneo.

observar el pasado capitalista de Einem y el presente NEP de Mosselprom moviéndose hacia el futuro socialista de Octubre Rojo, un movimiento que se hace literal en la imagen de la espiral de galletas que serpentean hacia la boca de la niña. Esta imagen se puede entender como una «imagen dialéctica», tal y como la teorizó Walter Benjamin en su *Libro de los pasajes*: «Lo que ha sido se une como un relámpago al ahora en una constelación.»<sup>23</sup> Esta constelación ofrece «el relámpago de un reconocimiento» que ayuda a comprender el futuro socialista. Trabaja para hacer legible el deseo consumista.

Benjamin imaginaba que la colectividad durmiente de la cultura burguesa, al romperse el «ensueño» de la mercancía fantasmagórica, despertaría en una cultura socialista, y esto sucedería cuando las imágenes-deseo de lo que llamaba el «ur-pasado» —la sociedad mítica e igualitaria de la abundancia material— se hicieran visibles en las formas tecnológicas más novedosas. Las imágenes-deseo del armonioso ur-pasado habían dejado su marca impresa en la cultura material de masas del pasado más reciente —es decir, según él, en la cultura material de los pasajes, en el pasado de sus abuelos— y habrían de ser redimidas en las nuevas formas materiales de la modernidad con el fin de engendrar un futuro socialista.<sup>24</sup> Los diseños de Ródchenko y Mayakovski cumplen al pie de la letra el precepto benjaminiano: se refieren a las marcas del pasado inmediato —los grabados *demodés* de la maquinaria industrial en la caja de caramelos Nuestra Industria, por ejemplo, o la niña del cartel

prerrevolucionario de Einem— e intentan despertarlas mediante la citación, en el «ahora» de Mosselprom, de objetos constructivistas como el hexágono que rodea a la niña de Octubre Rojo —procedente de la forma geométrica de una de las *Construcciones espaciales* de Ródchenko realizadas en 1920-1921— y la gráfica, toda ella modernista.

Las galletas Octubre Rojo son, en la era NEP, los substitutivos o parámetros de sustitución de los objetos socialistas de mayor envergadura que habrían de ser producidos por la industria socialista, y se pueden entender como análogos a lo que el psicoanalista D.W. Winnicott llamó los «objetos transicionales» de la fase oral de la primera infancia: el chupete o la esquina de la manta que se chupa.<sup>25</sup> El objeto transicional, que Winnicott llama también «la primera posesión no-yo», permite al niño o a la niña ajustarse al «principio de realidad» de la ausencia de la gratificación que ofrece el pecho materno, que es el objeto verdaderamente deseado. El objeto verdaderamente deseado de los constructivistas es el objeto socialista, que utilizará las formas industriales tecnológicamente más avanzadas para amplificar la experiencia sensorial de su usuario humano y lo despertará del ensueño de la mercancía fantasmagórica. Pero en el momento de la NEP se ajustan al principio de realidad, puesto que la producción de tales objetos a gran escala todavía no es posible, y concentran sus esfuerzos gráficos en desnudar los procesos de deseo del objeto en su nivel corporal más originario. Sus anuncios son los «objetos transicionales» que exploran la transición desde los deseos fetichistas capitalistas fomentados por la mercancía, hasta los deseos igualmente fuertes, pero ahora explícitamente comprensibles, de los objetos semi-socialistas de la NEP; una exploración que finalmente tendría

<sup>23</sup> Benjamin: *Libro de los pasajes* (sección N2a, 3), op. cit., p. 462.

<sup>24</sup> Sobre el «despertar», véase especialmente la sección K («Ciudad y arquitectura oníricas, ensoñaciones utópicas, nihilismo antropológico, Jung») del *Libro de los pasajes*, op. cit., p. 393; así como la brillante evocación de esta idea que realiza Susan Buck-Morss en *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*, capítulo 8: «El mundo de los ensueños de la cultura de masas». Madrid: Visor, La Balsa de la Medusa, 1995, pp. 279-314.

<sup>25</sup> D.W. Winnicott: «Objetos y fenómenos transicionales. Estudio de la primera posesión no-yo» (1954), *Escritos de pediatría y psicoanálisis*. Barcelona: Laia, 1979.

como resultado la completa organización del deseo de objetos socialistas.

La nostalgia por el viejo modo de vida de Einem es también evocada por la figura visual de la niña de Octubre Rojo, la cual rememora pero también cuestiona la imagen sentimental de la niña rellenita del cartel prerrevolucionario de Einem. Ródchenko ha añadido unas finas cejas y lápiz de labios rojo brillante a su niña, dándole una apariencia vagamente sexualizada y adulta que se sitúa incómodamente entre dos imágenes deseables de la feminidad reconocibles: o la niña enteramente comunista de la que se espera que coma galletas Octubre Rojo, o la figura de la mujer moderna y sexy que se asocia a la publicidad occidental. Un diseño de anuncio de Octubre Rojo realizado en 1922 (el año antes de que Ródchenko y Mayakovski asumieran realizar la imagen comercial de Mosselprom), que muestra una bella mujer morena con flores blancas en el pelo y en los brazos, con la mirada soñadora perdida en el espacio, nos permite medir la distancia que separa a Ródchenko del lenguaje visual *art decó* convencional de las ilustraciones publicitarias de la época. Se podría comparar también la niña de Octubre Rojo con la figura femenina que aparece en un anuncio contemporáneo de la Empresa Estatal de Tabacos de Leningrado, realizado por el cartelista Aleksandr Zelinski, para publicitar los cigarrillos de la marca Safo. La imagen de la mujer rubia mofletuda, de ojos entornados en un trance narcótico inducido por el cigarrillo alojado entre sus labios de rojo brillante, evoca la sexualidad lesbiana «exótica» de la propia Safo, la poeta de la antigua Grecia. También podría ser una figura de la colectividad «durmiendo» de Benjamin. Los anuncios constructivistas rechazan esa imaginería velada y fetichista que sugiere una sexualidad oral, a favor de una representación más explícita de la pulsión oral. Los objetos de la cultura de masas industrial tienen una conexión poderosa con el sujeto humano: eso es lo que parecen decir los anuncios constructivistas; la diferencia entre el capitalismo y el socialismo estriba en que, bajo el socialismo, la naturaleza de ese lazo será

articulada desde el sujeto, aun cuando el lazo no pueda ser alterado o superado de inmediato. La pulsión constructivista a la transparencia no era solo de tipo material —como en las sistemáticas *Construcciones espaciales* de Ioganson y Ródchenko o en los vestidos de faldas fáciles de realizar de Popova—, sino también psicológica, de tal manera que ofrecen una comprensión crítica de la naturaleza excesiva del deseo consumista —el «relámpago del reconocimiento»— que sería necesario para despertar de la fantasmagoría capitalista de las mercancías. Es esta transparencia del deseo de objetos lo que los anuncios de Ródchenko y Mayakovski cartografían, contraviniendo la bien conocida afirmación de Peter Bürger de que el arte de vanguardia entra en la vida bajo la forma de la cultura de masas, tratándose de «un arte que embelesa».<sup>26</sup>

La niña de Octubre Rojo —en contraste con la soñadora mujer *art decó* anterior al anuncio de Ródchenko y Mayakovski, y también con la desvaneciente «Safo»— podría describirse como un sujeto femenino «consciente». Por supuesto, esta extraña figura humorística de una niña no tiene en realidad la intención de *representar* a la nueva mujer consciente y emancipada del bolchevismo. Funciona más bien como un signo del discurso sobre la conciencia y la emancipación femeninas que estaba relacionado, en el constructivismo, con toda una serie de ideas sobre los nuevos objetos activos que pueden transformar la vida cotidiana. Stepánova hizo con frecuencia de modelo de mujer soviética consciente para las fotografías y fotomontajes que su marido Ródchenko publicó en portadas de libros y en revistas de tirada masiva, como es el caso de su diseño para

<sup>26</sup> Peter Bürger: *Theory of the Avant-Garde*, trad. de Michael Shaw. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984, p. 54 [sorprendentemente, justo esta «bien conocida afirmación» no aparece en la clásica edición castellana del libro de Bürger *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península, 1987; debería estar emplazada en la conclusión del capítulo II, p. 110, antes de la llamada a la nota 23 (N. del T.)].

la cubierta de un libro titulado *Novi byt i iskusstvo* (La nueva vida cotidiana y el arte), en el que una segura Stepánova, con un pañuelo alrededor de la cabeza, nos sonrío tanto como la niña de Octubre Rojo.<sup>27</sup> Las mujeres y la *novi byt* estaban conectadas entre sí tanto en la imaginación de Ródchenko como en el discurso bolchevique sobre la emancipación de la mujer. Pero, a diferencia de los bolcheviques, esta conexión no llevaba a Ródchenko a denigrar o a intentar erradicar la *byt*.

Hay un momento en el que Ródchenko, de una manera inusual, explicita esta conexión entre la emancipación de la mujer y los ideales del constructivismo. En una carta enviada desde París, adonde fue en 1925 para diseñar la sección soviética de la Exposición Internacional de las Artes Decorativas e Industriales Modernas, Ródchenko escribió: «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 y las cosas. Nuestros objetos en nuestras manos deben ser también iguales, también camaradas y no esclavos negros y lúgubres, como aquí.»<sup>28</sup> Su expresión sugiere que, para él, el rechazo de las mercancías pasivas que veía en París estaba asociado con el rechazo de las convenciones parisinas sobre la pasividad femenina y las mujeres como objetos sexuales. Las cartas de Ródchenko se refieren repetidamente a las mujeres objetualizadas de París, mujeres que contempla en las calles con sus falditas estrechas; mujeres actuando desnudas en los cabarets; en resumidas cuentas, «el culto de la mujer como cosa».<sup>29</sup>

<sup>27</sup> Se incluye una reproducción de esta cubierta en Tupitsyn (ed.), op. cit., p. 100.

<sup>28</sup> «Rodchenko v Parizhe. Iz pisem domoi», *Novi Lef*, n° 2 (1927), p. 20 (carta del 4 de mayo de 1925) [las cartas de Ródchenko enviadas desde París han sido compiladas en castellano: *Alexander Ródchenko. Cartas de París*, trad. de Sergio Mendezona, Ginés Garrido y Art in Translation. Madrid: La Fábrica, 2009].

<sup>29</sup> *Ibíd.*, p. 12 (carta del 25 de marzo de 1925).

En contraste, imagina una nueva relación con la mujer en el Este soviético, y aunque no continúa teorizando ni describiendo esta nueva relación, podemos conjeturar que se imaginaba a la mujer como una igual y una camarada, según el modelo de la campaña soviética para la emancipación de la mujer. Sus cartas demuestran que en verdad pensaba en su objeto constructivista más famoso, el interior para un club obrero que diseñó para la sección soviética de la Exposición de París, como en un «camarada».<sup>30</sup> Escribe con ternura sobre la limpieza y la iluminación de su club, sobre cómo sus formas materiales rechazan la suciedad de París, símbolo del exceso erotizado del sistema de las mercancías: «Es verdad que es tan sencillo y limpio y luminoso que nadie querría arrojar suciedad en él a propósito.» Ródchenko proyecta su deseo en las formas tecnológicas que produce, haciéndolas cálidas y humanas para que tengan una función social colectiva. Aun cuando se pueda considerar que el contenido de esta proyección de deseo no era completamente consciente, tampoco fue reprimido en la encarnación material final del objeto. El deseo puede empezar a ser reconocido y dirigido hacia fines colectivos.

El club obrero, en la medida en que responde tanto a exigencias socio-económicas como a necesidades del cuerpo humano, incluyendo las necesidades inconscientes, ofrece una respuesta posible a estos interrogantes de Benjamin en su *Libro de los pasajes*:

¿Cuándo y cómo los universos formales de la mecánica, del cine, de la construcción de maquinaria, de la nueva física, etc. —que nos han sobrevenido sin nuestra colaboración, imponiéndose sobre nosotros— nos mostrarán claramente lo que en ellos hay de naturaleza? ¿Cuándo se alcanzará un estado de la sociedad en el que estas formas,

<sup>30</sup> Para un examen detallado del «club obrero» de Ródchenko, véase Dmitry Vilensky: «El “club activista”. Sobre los conceptos de casa de cultura, centro social y museo», en este volumen. [N. del T.]

o las que de ellas surjan, se nos muestren como formas de la naturaleza?<sup>31</sup>

El objeto constructivista utilizaría idealmente solo la tecnología más moderna, y trabajaría para «hacerse claro» y «abrirse» al sujeto humano al igual que haría un camarada en una conversación. (De nuevo Ródchenko, meditando sobre el problema de las «cosas» mientras contempla las mercancías de París: «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.»)<sup>32</sup> Aun así, el interior del club de Ródchenko, diseñado de manera ingeniosa de acuerdo con las formas funcionalistas del movimiento moderno internacional, está en realidad realizado artesanalmente en madera; al igual que las telas de algodón estampado de Popova y Stepánova y las cajas impresas de caramelos Mosselprom, no es un ejemplo genuino de las más recientes invenciones tecnológicas producidas a escala masiva. Su uso económico de la madera era necesario a causa de las limitaciones presupuestarias de la exposición, pero también representaba el compromiso asumido por el constructivismo de hacerse cargo de la escasez material durante la NEP, y por tanto también de las necesidades de la *byt* realmente existente.

Al igual que la estufa de alto rendimiento de Tatlin y los vestidos de Popova, tan racionales como a la moda, realizados a partir de tejidos de producción industrial, la niña de Octubre Rojo en el cartel de Ródchenko —sonriendo colgada sobre los quioscos de Mosselprom que salpicaban Moscú— encarna la entrada del productivismo en la vida cotidiana soviética. Podemos describir todas estas obras productivistas como «objetos transicionales» que exploran la transición desde los deseos fetichistas capitalistas

<sup>31</sup> Benjamin: *Libro de los pasajes* (sección D3a, 2), op. cit., p. 401.

<sup>32</sup> «Rodchenko v Parizhe. Iz pisem domoi», op. cit., p. 20 (carta del 4 de mayo de 1925).

fomentados por la mercancía hacia los deseos igualmente fuertes, pero ahora explícitos y comprensibles, de objetos semisocialistas de la NEP. Esta exploración habría de desembocar finalmente en la completa organización del deseo de objetos socialistas. Estos y otros objetos productivistas proporcionaban el relámpago de una comprensión crítica de la cultura de masas y del deseo del objeto bajo la NEP que sería necesaria para despertar del sueño del capitalismo y entrar así en la cultura socialista futura. En 2009, aún estamos a la espera de ser despertadas. La premisa de este seminario —que los «nuevos productivismos» de los artistas contemporáneos pueden proseguir y actualizar la fuerza política del productivismo original— es un signo de esperanza. Como Arvatov dijo una vez, «se trata de una utopía, pero tenemos que expresarla... Es verdad que la situación es trágica [...] pero no sin salida. Es la situación de un hombre en una orilla que necesita cruzar a la orilla opuesta. Lo que tiene que hacer es empezar a poner los cimientos para construir un puente».<sup>33</sup>

<sup>33</sup> «Transcript of the Discussion of Comrade Stepanova's Paper "On Constructivism" [22 de diciembre de 1921]», trad. de James West, en *Art Into Life: Russian Constructivism, 1914-1932*. Nueva York: Rizzoli, 1990, pp. 74-79; la cita de la contribución de Arvatov a esta discusión se encuentra en la p. 76.

## «Arbeit sans phrase»

Devin Fore

La novela productivista de Ilya Ehrenburg sobre el automóvil moderno, *10 L. S.* (L.S., abreviatura que en castellano significa: *10 caballos de fuerza*), escrita en 1929, comienza su relato en Francia mucho antes de que el automóvil mismo fuese inventado: en el octavo año republicano, 1799 según el viejo calendario. Ehrenburg traza una genealogía del automóvil que se remonta a la Revolución Francesa; para ser más precisos, comienza en la *estela* de la Revolución Francesa, la cual, en el momento en que empieza la novela, ha atravesado ya las fases del Terror y de la Reacción termidoriana. En 1799, año en que se inventó el motor de combustión interna, tuvo lugar también el golpe de Estado de Napoleón Bonaparte, la conclusión definitiva de la revolución. En la escena inicial, el lector encuentra al protagonista de Ehrenburg, el ingeniero Philippe Lebon, retirado de la vida pública en su sala de trabajo. Cansado de la interminable agitación revolucionaria, Lebon se instala en su estudio, de manera que puede entregarse de lleno a trabajar en su última invención, el motor de gasolina. La revolución política ya no le interesa porque, fiel a su duplicidad etimológica, la «revolución» ha dejado de avanzar y ahora ya simplemente gira en círculos sin moverse del sitio. Prefiere la soledad de su estudio. Allí, en una habitación iluminada por una vela vacilante, Lebon trabaja entre sombras y siluetas, desconectado de las convulsiones políticas del mundo exterior. Aislado en un espacio interior que recuerda el orden alegórico de la caverna de Platón, Lebon ha abandonado el mundo experiencial para recluirse en el ámbito de la representación, de las imágenes y del pensamiento. Aquí, el desencan-

tado Lebon, un utopista tecnológico de la estirpe del socialista Charles Fourier, creará el motor de combustión como un sustitutivo de las transformaciones políticas que años antes había prometido la revolución. Cuando Lebon muestra sus esquemas del motor a un amigo jacobino, este los estudia y pregunta: «¿Y qué hay de la revolución?» A lo que Lebon responde: «Ha sido precisamente la revolución la que me inculcó esa pasión por el bienestar universal, la que me llenó de esta nueva inquietud. ¡En estos dibujos está el espíritu de la revolución!»<sup>1</sup> El automóvil —ese símbolo de la modernidad, la velocidad, la movilidad y la independencia— nació, según sugiere Ehrenburg, de una pulsión revolucionaria desplazada.

La migración desde lo político hacia lo tecnológico establece la problemática central de la novela productivista de Ehrenburg, siendo la novela productivista un género conocido por narrativizar las múltiples relaciones entre la modernidad industrial y la política revolucionaria. En el curso de la novela, cuya trayectoria recorre desde Robespierre hasta la moderna industria del automóvil, Ehrenburg desarrolla toda la ambivalencia de esta proposición: la imbricación del discurso político con la materia de la producción técnica. Después de 1799, el libro da un salto adelante hasta el fin de siglo; después hasta Henry Ford y André Citroën, en cuyas plantas industriales el lector se encuentra con la absoluta inversión de la utopía tecnológica de Lebon. En 1931, la cadena de montaje era ya un escenario pseudo-ritual en la novela productivista, y la escena de la novela de Ehrenburg que ahí se desarrolla muestra una apoteosis del trabajo alienado que nos resulta familiar: apretadas entre ordenadas falanges y reducidas a apéndices de las máquinas fabriles, columnas de trabajadores repiten una y otra vez el mismo gesto minimalista de atornillar o empernar sin participar en la concepción

<sup>1</sup> Ilya Ehrenburg: *Historia del automóvil* [título de la edición castellana de 10 L.S.]. Traducción de Jorge Ferrer. Barcelona: Melusina, 2008, pp. 16-17.

ni en la experiencia del producto final, que es el resultado de la totalidad de su trabajo:

Largas hileras de obreros. Unos aprietan tuercas, otros aprietan tornillos, los terceros cuentan guardabarros, los cuartos pintan afilados alerones, los quintos estampan los sellos en los ejes. Un hombre levanta el brazo y seguidamente lo baja. Cuenta con exactamente cuarenta segundos para fijar ese pasador. La máquina tiene prisa. No hay nada de lo que hablar con ella.<sup>2</sup>

En esta descripción bastante estereotipada del trabajo en la fábrica destaca la frase final: *con la máquina no hay nada de lo que hablar*. En efecto, la ausencia de diálogo y el mutismo de los trabajadores es uno de los aspectos más llamativos del retrato que Ehrenburg ofrece de la planta de Citroën. Una y otra vez Ehrenburg contrasta el rugir de las máquinas con el silencio de los trabajadores, quienes escuchan de manera coordinada las voces de los instrumentos, cada uno de los cuales habla con su propia voz.<sup>3</sup> Ehrenburg explica que la mudez de los trabajadores no es simplemente el resultado del estruendo ensordecedor de la fábrica, ya que permanecen en silencio incluso cuando ya han dejado el puesto de trabajo. Tampoco en su hogar tienen nada que decir. «No conversan entre sí. Poco a poco se les van olvidando las palabras, palabras tiernas y mullidas como la lana de las ovejas o los cascos de tierra de un campo recién arado.»<sup>4</sup> Este mutismo prolifera hasta abarcar todos los aspectos de sus vidas. Con el siguiente resultado: «Pareciera que [el trabajador] se ha olvidado del habla.»<sup>5</sup>

<sup>2</sup> *Ibíd.*, p. 41.

<sup>3</sup> *Ibíd.*, p. 49.

<sup>4</sup> *Ibíd.*

<sup>5</sup> *Ibíd.*, p. 44.



Tras esta conversión de la revolución política en producción tecnológica —el arco histórico que, siguiendo a Lebon, comprende desde Danton hasta Citroën— Ehrenburg percibe una transformación existencial cualitativa: el enmudecimiento de la conciencia humana a escala masiva. El desplazamiento desde la política hacia la producción conlleva el olvido del habla y el entorpecimiento de la capacidad de comunicar. En este punto, Ehrenburg perfila un territorio que más tarde sería explorado por Hannah Arendt en su estudio de la modernización y la alienación publicado en 1958 con el título *La condición humana*. En este libro, Arendt explica que la llegada de los regímenes modernos de producción automática y de la sociedad de consumo de masas cambió irreversiblemente los parámetros de la existencia social, sustituyendo la categoría política de «acción» por la categoría tecnológica de «producir». Surgidas en la antigua polis griega, las esferas de la acción política y de lo público estaban originalmente basadas en el habla, el pensamiento simbólico, la sociabilidad y la intersubjetividad: en las condiciones de pluralidad humanas, podríamos decir en términos generales. Se trata del dominio del hombre como sujeto constituido en el habla y el discurso, del hombre como *animal rationale*. Pero con el incremento de la automatización de la producción y la masificación de la existencia, escribe Arendt, el trabajo del cuerpo viene a eclipsar la acción discursiva. La contracción de la esfera pública política está transformando al ser humano en una criatura determinada exclusivamente por ciclos metabólicos, naturales. El ser humano se ve reducido a sus componentes puramente animales. Como resultado, lo biológico y lo tecnológico van desplazando progresivamente a lo político. Del mismo modo que la mecanización ha convertido al caballo en la pura noción abstracta que denominamos de manera curiosa —y casi nostálgica— «caballo de fuerza», así también reduce a los seres humanos a esas capacidades primitivas del organismo que pueden ser extraídas y calculadas de acuerdo con un sistema de intercambio universal y de valor relativo. Al fin y al cabo, ¿qué es un «caballo de fuerza»?

¿Y qué tiene que ver con los caballos? Ehrenburg hace referencia a esta operación de abstracción del valor en el mismo título de su libro: *10 caballos de fuerza*. La producción técnica extrae del humano solo lo que puede calcular y poner en circulación, dejando tras de sí un mudo resto animal, pura escoria biológica. Arendt presagia que el hombre, que una vez fue una criatura política y pública, se encuentra así «al borde de convertirse en una especie animal».<sup>6</sup>

Según explica Arendt, resulta sintomática de esta aniquilación de la acción político-discursiva y de la animalización del trabajador la pérdida de la capacidad de hablar que se da junto con la disminución de la existencia social. En este punto, resuena en su análisis la descripción del trabajo mudo de la novela de Ehrenburg. Comentando el libro de Arendt, el sociólogo Oskar Negt confirma que los métodos modernos de división y capitalización han convertido a los seres humanos en «seres vivos aislados que operan en el interior de mónadas —por así decir— sin ventanas con sus herramientas, equipos e instrumentos, sin necesitar que otros humanos hagan uso de estos».<sup>7</sup> Agravando la distancia que produce la primera división del trabajo, la doble estrategia del capital, expropiación más acumulación, crea intervalos cada vez más amplios entre los sujetos humanos. La racionalización de la producción reduce la esfera de lo político y del discurso público al mismo tiempo que transforma el trabajo en lo que Marx llamó «*Arbeit sans phrase*», una expresión que se ha traducido como «puro y simple trabajo», pero que literalmente significa «trabajo sin frase», es decir no orquestado; como Negt sugiere, «un monólogo enmudecido y no comunicable».<sup>8</sup>

<sup>6</sup> Véase Hannah Arendt: *La condición humana*. Traducción de Ramón Gil. Barcelona: Paidós, 1993.

<sup>7</sup> Oskar Negt: *Lebendige Arbeit, Enteignete Zeit*. Frankfurt: Campus, 1984, p. 171.

<sup>8</sup> *Ibíd.*

Tal y como Negt ha explicado en una de sus colaboraciones con Alexander Kluge, los procesos de división sobre los que se sostiene la acumulación primitiva constituyen también, paradójicamente, el origen ontogénico de la inteligencia humana. En otras palabras, el pensamiento abstracto y la alienación social son dos aspectos de un mismo proceso de distanciamiento psicológico. Escriben: «La facultad de inteligencia presupone algo muy simple en apariencia: la capacidad de sacrificio [*Hingabefähigkeit*]. Para obtener algo, debo dar algo; para tener algo, debo dejar algo para el otro: en otras palabras, debo haber desarrollado la capacidad de *no* poseer algo en su totalidad. Para adquirir esta capacidad, mi experiencia me debe haber enseñado que puedo desprenderme de algo.»<sup>9</sup> Para poder teorizar, explican Negt y Kluge, literalmente es preciso cortar una parte de sí. La iniciación de este intervalo, de esta distancia —no solo entre quien produce y el objeto de su trabajo, sino también entre quien produce y él mismo—, inaugura una transformación permanente de la economía afectiva del organismo humano. Nos volvemos extraños para los demás y también para nosotros mismos. Al final, es esta actividad básica de división y de disociación conceptual lo que origina la acción centrífuga altamente compleja de la modernización, que alcanza niveles cada vez más altos de abstracción y cálculo al mismo tiempo que animaliza al sujeto como un organismo biológico.

Por supuesto, el objetivo de los proyectos políticos progresistas no puede ser la abolición de la división del trabajo para volver al modo de existencia primitivo que precedió a la iniciación del intervalo entre quien produce y el objeto de su trabajo. Antes bien, el reto político consiste en volver a empirizar la percepción de los objetos y de las relaciones humanas que se constituyen en este proceso de división y que a partir de ahora

<sup>9</sup> Oskar Negt y Alexander Kluge: *Der unterschätzte Mensch, Band II: Geschichte und Eigensinn*. Frankfurt: Zweitausendeins, 2001, p. 450.

se sitúan a distancia del sujeto. El problema estriba en que estos fenómenos ya no pueden ser aprehendidos de manera inmediata por el sistema sensorial humano. De manera que se han de desarrollar métodos que cubran las distancias que en el tiempo y en el espacio han surgido con la división del trabajo: debemos aprender a reconocer esos productos de nuestro trabajo como piezas objetivadas de nosotros mismos que hacen posible la relación social con otros, a quienes hemos confiado estos objetos-parte. Abstraídas y ocultadas por el capitalismo, estas relaciones distanciadas deben volver a hacerse sensoriales e inmediatas. Negt y Kluge escriben: «Mientras que los sentidos para la proximidad [*Nähesinnen*] trabajan bien, aún no hemos cultivado los sentidos para la distancia [*Fernsinnen*]. Estos últimos, sobre todo, no constituyen una sociedad. Este es el problema político del presente, que supone una distorsión de la relación esencial con la historia.»<sup>10</sup>

He ahí la problemática que motivó el trabajo del cineasta ruso Dziga Vértov, en quien me gustaría centrar el resto de esta charla. En efecto, la práctica cinematográfica de Vértov se puede entender como un esfuerzo por articular y desarrollar sentidos humanos que pongan en conexión a la gente con los objetos, tanto a través del tiempo histórico como del espacio geográfico. Voy a sugerir también que este proyecto de cultivar nuevos medios para salvar las distancias —para elaborar *Fernsinnen*— conllevaba una forma bastante novedosa de pensar en los medios como canales de comunicación. No es sorprendente que, en el centro del trabajo de Vértov, exista una teoría de los medios que opera para conectar a los individuos aislados, dado que los medios existen, por supuesto, para permitir la comunicación a distancia, para permitir el diálogo entre personas que no se encuentran físicamente las unas en presencia de las otras. En última instancia, el proyecto de Vértov compartía con el arte productivista de los años veinte una concepción de los medios

<sup>10</sup> *Ibíd.*, p. 597.

de comunicación que era bastante diferente de la que se tenía en Europa occidental. La manera en que volvió a conceptualizarlos desde un punto de vista materialista comprendía toda una variedad de objetos —no solo el cine, sino también la fotografía y la radio— como dispositivos que potencialmente podían constituir relaciones humanas y una sociedad a distancia.

Utilizar el cine para salvar las distancias entre los trabajadores: así es precisamente como Vértov definió su *cine-ojo*. Según explicó, «la base de nuestro programa no es producir filmes para entretener ni para lucrarnos (eso lo dejamos al drama artístico), sino un filme-vínculo entre los pueblos de la Unión Soviética y del mundo entero que tenga como base la descodificación comunista de lo realmente existente».<sup>11</sup>

Queremos utilizar todas las vías de acceso a la persona, principalmente los cinco sentidos, para dar a los trabajadores una conciencia clara de los fenómenos que les afectan y les rodean. Queremos dar a cada trabajador, con su arado y su mesa de taller, la posibilidad de ver a todos sus hermanos que trabajan al mismo tiempo que él en los distintos puntos del mundo, y de ver igualmente a sus enemigos, los explotadores.<sup>12</sup>

Puede que la distancia y la separación que resultan de los procesos de acumulación sean ineluctables, pero, de acuerdo con Vértov, no son insuperables. En este aspecto del programa del cine-ojo resuena la definición de Lenin de la sociedad comunista como una comunidad de conciencia y afecto que se extiende mucho más allá del ámbito inmediato de, pongamos por caso,

<sup>11</sup> Dziga Vértov: *Stat'i, dnevniki, zamysli*. S. Dobrashenko (ed.). Moscú: Iskustvo, 1966, pp. 82-83.

<sup>12</sup> Dziga Vértov: «Instrucciones provisionales a los círculos “cine-ojo”», *El cine-ojo (textos y manifiestos)*. Traducción de Francisco Llinás. Madrid: Fundamentos, 1973, p. 83.

unidades sociales como la familia nuclear o divisiones biológicas como el tiempo de vida del individuo. Lenin, en efecto, entendía el comunismo en términos notablemente semejantes a los de Vértov: en su panfleto de 1919 *Una gran iniciativa*, Lenin argüía que era necesario desarrollar sentidos orientados hacia los objetos que están física y temporalmente más allá del alcance perceptivo del sujeto: «El comunismo comienza cuando los obreros sencillos sienten una preocupación [...] por salvaguardar cada pud de grano, de carbón, de hierro y demás productos que no sean destinados directamente a los que trabajan ni a sus “allegados”, sino a personas “ajenas”, es decir, a toda la sociedad en conjunto.»<sup>13</sup> Al cultivar los sentidos que operan más allá de los intervalos de espacio y tiempo —lo que Negt y Kluge llaman *Fernsinnen*—, los filmes de Vértov trabajan para crear los fundamentos de una experiencia corporizada de la colectividad que abarca, como escribió Lenin, a quienes son “ajenos” (que están alejados). Este proyecto de volver a empirizar la comunicación trayendo a primer plano el potencial dialógico de los objetos cotidianos conectaría el trabajo de Vértov con toda una serie de proyectos productivistas con medios de comunicación realizados en los años veinte.

Pero basta de palabras y de tesis. Observemos un fragmento del primer filme sonoro de Vértov fechado en 1931, titulado *Entusiasmo [Sinfonía del Donbas]*.<sup>14</sup> Este fragmento consiste, en su brevedad, en una *peripateia* del filme: las máquinas paradas; una voz anuncia que las reservas de carbón se han agotado; la palabra ucraniana *prorio* centellea en la pantalla, anunciando

<sup>13</sup> Vladímir Lenin: *Una gran iniciativa*. <http://www.scribd.com/doc/7059944/Una-gran-iniciativa-de-Vladimir-Ilich-Lenin/>. Un pud es una unidad de medida que equivale a 16,5 kilos aproximadamente.

<sup>14</sup> Edition Filmmuseum ha publicado recientemente en formato DVD una versión restaurada bajo la dirección de Peter Kubelka ([http://www.edition-filmmuseum.com/product\\_info.php/info/p1\\_Entuziazm--Simfonija-Donbassa-.html](http://www.edition-filmmuseum.com/product_info.php/info/p1_Entuziazm--Simfonija-Donbassa-.html)). [N. del T.]

do la insuficiencia de la producción; y, como resultado de esta escasez, veremos en la secuencia siguiente cómo los trabajadores del plan de choque inundan la región para restaurar la producción carbonífera. Como sucede con todos los filmes de Vértov, la trama y el mensaje de *Entusiasmo* puede resumirse en unas pocas palabras, lo que no debe sorprendernos, dado que Vértov, que no es un narrador, renunció por completo a utilizar guión en sus películas. La significación del filme reside más bien en su construcción formal innovadora. Quienes vean el filme por vez primera se sentirán quizá sorprendidos por el contrapunto sumamente experimental que establece entre el sonido y la imagen, completamente antitético al uso imperante del sonido sincrónico a finales de los años veinte, destinado por lo general a apuntalar la fuerza narrativa de la película. También sorprenden los ásperos y, en una primera escucha, discordantes sonidos industriales, que Vértov había grabado directamente en la región ucraniana del Donbas en 1930. Aclamado hoy como uno de los primeros ejemplos de música concreta, *Entusiasmo* fue duramente criticado en el momento de su presentación en 1931, tanto por su radical estructura de montaje —que el público encontró incomprensible y hermética— como por su banda sonora industrial —que los oyentes aturridos rechazaban por considerarla puro ruido—.15

Al igual que la novela productivista *10 L. S.*, que apareció dos años antes que *Entusiasmo*, los filmes de Vértov enfocan la relación entre producción, sonido y lenguaje. En efecto, la secuencia que acabamos de ver parece ser casi una ilustración directa del pasaje de *10 L. S.* en la fábrica Citroën, en el que los trabajadores son insensibilizados y privados del lenguaje por las máquinas de la cadena de montaje. En *Entusiasmo* vemos a un minero hablando, pero sus palabras se ven ahogadas por el zumbido fabril. Su

15 Véase el importante ensayo de John MacKay: «Disorganized Noise: *Enthusiasm* and the Ear of the Collective» (<http://www.kinokultura.com/articles/enthusiasm-eye.pdf>), al que debo en gran parte mi interpretación.

boca se mueve, pero de ella nada sale. La producción se mantiene en suspenso. Pero es entonces cuando la cualidad del sonido cambia seriamente: el sonido maquínico es modulado primero mediante chirriantes cambios de tono, y después comienza a interrumpirse intermitentemente, produciendo una serie de latidos en *staccato*. En este momento, la palabra *prorio* destella en la pantalla, designando, en el registro diegético del filme, la escasez o demora de la producción; al mismo tiempo, sin embargo, la *prorio*, que significa «interrupción» o «brecha», también nombra la ruptura de la envoltura sonora que el oyente experimenta en ese momento. El silencio salpica el ruido continuo. Y entonces, yendo al grano, Vértov recubre esta señal con las familiares pulsaciones del código Morse, completando así la trayectoria de esta secuencia: desde un tono continuo e ininterrumpido hasta una serie de señales diferenciadas. Vértov extrae de la cacofonía maquínica ininteligible un código que surge a través del éxtasis chirriante para poner de nuevo en movimiento la producción.

En este breve fragmento, Vértov nos informa y alecciona sobre cómo se constituye el significado. Como se ha señalado siempre, desde Schopenhauer y Meyerhold hasta Bergson y Deleuze, la cognición humana es esencialmente una operación *sustractiva*: rodeada por la plenitud de la naturaleza, sin regulación ni frase, la mente humana reduce la miríada de estímulos sensoriales a un número limitado de señales, creando de esta forma, a partir del caos, un campo semántico organizado. El significado cognitivo se constituye solamente mediante la interrupción del continuo material. En su famoso ensayo «El mensaje fotográfico», Roland Barthes usó este modelo para explicar la diferencia entre el discurso y la fotografía, que él denominaba «el *analogon* perfecto de la realidad» y «un mensaje sin código»:16 como todas las tecnologías de registro analógicas —

16 Roland Barthes: «El mensaje fotográfico», *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces*. Traducción de C. Fernández Medrano. Barcelona: Paidós, 2009, p. 13.

decir no-digitales— la fotografía participa del incesante murmullo de la naturaleza. Por eso, por ejemplo, la fotografía resulta tan dúctil y vulnerable ideológicamente: una misma fotografía puede ser utilizada como evidencia denotativa o como soporte de muchos significados o interpretaciones. Los mensajes naturales continuos como la fotografía son, hablando en sentido estricto, sin sentido. No forman parte de ningún sistema de signos, sino que son solo «aglutinaciones de símbolos». Por el contrario, el discurso —en todas sus manifestaciones, desde el habla humana hasta el código informático— divide el mundo biológico natural en frases diferenciadas, creando, a partir del flujo continuo de la existencia, una sintaxis *discontinua* y con sentido dotada de una estructura semántica estable. Por esta razón, explica Barthes, la fotografía, que es estructuralmente multivalente, debe acompañarse de un pie de foto, con el fin de que adquiera un «mensaje» culturalmente legible. En otras palabras, el lenguaje debe dividir la naturaleza en partes con el fin de que pueda generarse el significado cognitivo. Sugiero que lo que Vértov presenta con la *prorio*, la «interrupción» del murmullo continuo, es precisamente esta transición desde el ruido ininterrumpido hasta el código discontinuo. La máquina empieza a hablar.

Esta lección sobre la constitución del lenguaje que Vértov ofrece en esta secuencia de *Entusiasmo* se puede superponer inmediatamente al análisis que Arendt hace de las nuevas condiciones de la política. Si la política surgía de las esferas públicas del discurso y el lenguaje, pero, como resultado de los regímenes modernos de producción industrial, se ha visto literalmente silenciada y transformada en el ámbito de la producción tecnológica, entonces esta escena de *Entusiasmo* de Vértov nos muestra un paso más allá del *impasse* que ha surgido entre la política y la producción. No utiliza las imágenes y los sonidos para ilustrar un mensaje ideológico; de ser así, se subordinaría una vez más la materia al discurso, repitiendo la lógica binaria que separa la producción de la política. En todo caso, lo que esta

secuencia hace es insistir en la transición gradual que se da entre ambas. John MacKay insiste en su indispensable ensayo sobre *Entusiasmo* en que «el ruido de la industria se abre paso en la esfera cultural [...] sin ser nunca separado de sus condiciones de producción».<sup>17</sup> Si siguiéramos visionando el filme, veríamos regresar el tono continuo, que sería una vez más interrumpido —*pro-ryvat*— por esos huecos y ausencias que hacen posible el pensamiento abstracto. La distinción entre política y tecnología, discurso y objeto, no tiene validez en el filme de Vértov. En efecto, al mismo tiempo que realizaba *Entusiasmo* publicó un artículo en el que desestimaba «la división de los filmes de acuerdo con las categorías de hablados, sonoros o con sonidos añadidos».<sup>18</sup> *Entusiasmo* oscila entre los lenguajes cognitivos sustractivos y la plenitud tética de la naturaleza, entre el habla y el ruido. Haciendo aparecer el significado desde el interior del ruido, en lugar de oponer el uno al otro, Vértov revela el potencial comunicativo —y por tanto la latencia política— de estas emanaciones maquínicas. Así definió Vértov el *kino-pravda*: «La descodificación comunista de lo realmente existente.»

Si tomamos en consideración el trabajo de Vértov sobre el telón de fondo del arte productivista de los años veinte, está claro que su programa para desarrollar una semiótica radicalmente *materialista* también redefine las nociones convencionales de instrumentalidad. En contraste con aquellos de sus contemporáneos que consideraban la materia como mera *hylé* —materia muda e inerte que requiere ser modelada, transformada y dotada de espíritu por el diseñador humano—, Vértov proponía un modelo de producción que rechazaba esta metafísica de la instrumentalidad que oponía de manera dualística la mente del artista-ingeniero y la extensión del mundo material.

<sup>17</sup> MacKay, op. cit.

<sup>18</sup> Dziga Vértov: *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*, Annette Michelson (ed.). Traducción al inglés de Kevin O'Brien. Berkeley: University of California Press, 1984, p. 106.

Observar la materia como un *instrumento* implica que la voluntad de quien la diseña es algo fundamentalmente distinguible de la sustancia en la que esa voluntad se «realiza». Pero Vértov, que rechaza esta división cartesiana, sugiere en cambio que el artista-ingeniero siempre está atrapado y se ve envuelto en la materia, en el proceso y en las técnicas mismas de producción: no manipula la materia, sino que trabaja y piensa en ella y a través de ella. Para Vértov, la identidad y la práctica del artista no surgen fuera de las relaciones tecnológicas de su tiempo, sino que, al contrario, se escenifican en el interior de esas tecnologías y medios, y son conformadas por ellas. El artista no «manipula» la materia como si fuese algo separado —lo cual se corresponde con la posición instrumentalista de muchos artistas productivistas— porque se encuentra ya atrapado y envuelto en esos mismos procesos y dispositivos de producción.<sup>19</sup> Si desde finales del siglo XVIII el lenguaje humano se considera no solo un medio de expresión y de comunicación intersubjetiva, sino que se ha entendido también como algo que organiza las estructuras de la subjetividad y la articulación del propio pensamiento, Vértov redefinió la forma y los protocolos del pensamiento en un momento en el que, como resultado de la explosión de los dispositivos de registro analógicos, el significante lingüístico se vio forzado a compartir con otros medios la posición privilegiada que antes tenía como matriz exclusiva del pensamiento y la experiencia. El rechazo —o mejor dicho: la relativización— del modelo lingüístico de conciencia por parte de Vértov (sobre lo cual me extenderé más adelante) le llevó a explorar lo que podríamos llamar una semiótica *materialista*, es decir, un modo de intelección y subjetividad que era inmanente a la materia con la que se articula, y commensurable con ella.

<sup>19</sup> Véase John Roberts: «Introduction: Replicants and Cartesians», *The Intangibilities of Form. Skill and Deskilling in Art After the Readymade*. Londres: Verso, 2007, pp. 9-20.

Como propone Arendt, el reto al que se enfrenta la civilización industrial estriba en cómo ir más allá de un conjunto de términos críticos anticuados que miden la actividad humana exclusivamente de acuerdo con una limitada lógica de la política, y en cómo desarrollar una relación no alienada con los métodos contemporáneos de producción industrial.<sup>20</sup> El proyecto para redefinir la política más allá de los parámetros estrictos del pensamiento lógico requiere conceptualizar la política como un ámbito no separado de la producción tecnológica y la invención científica, sino íntimamente conectado con ellas. No un retorno a la vieja noción griega de la política como discurso, sino una redefinición de la política de la materia. Llegamos aquí a un punto esencial para poder comprender el proyecto del arte de la producción ruso de los años veinte. Me gustaría leer de nuevo la definición de comunismo que Lenin ofreció en 1919: «El comunismo comienza cuando los obreros sencillos sienten una preocupación [...] por salvaguardar cada pud de grano, de carbón, de hierro y demás productos que no sean destinados directamente a los que trabajan ni a sus “allegados”, sino a personas “ajenas”, es decir, a toda la sociedad en conjunto.» En este pasaje, Lenin define el comunismo no como un programa político abstracto, sino como una nueva relación afectiva con dos rasgos principales: en primer lugar, abarca el mundo de todos los objetos que han sido producidos o procesados por manos humanas («cada pud de grano, de carbón, de hierro»);

<sup>20</sup> Arendt señala que «la capacidad para la acción, al menos en el sentido de la liberación de procesos, sigue en nosotros, aunque se ha convertido en prerrogativa exclusiva de los científicos, quienes han ampliado la esfera de los asuntos humanos hasta el extremo de borrar la consagrada y protectora línea divisoria entre la naturaleza y el mundo humano. Ante tales logros, realizados durante siglos en la invisible quietud de los laboratorios, parece natural que sus actos hayan terminado por tener mayor resonancia pública, mayor significación política, que las actividades administrativas y diplomáticas de la mayoría de los llamados estadistas». Arendt, op. cit., p. 348.

en segundo lugar, cubre la distancia que separa a los productores con el fin de crear «toda una sociedad». Aun sin hacer referencia a Lenin, el filósofo Gilles Deleuze descubre la existencia de estos dos componentes en el trabajo de Vértov, a quien acredita ser el arquitecto cinemático de «la dialéctica de la materia en sí misma». Es esta una dialéctica que cubre distancias habitando en la materia:

Lo que hace el montaje, según Vértov, es *llevar la percepción a las cosas*, poner la percepción en la materia, de tal manera que *cualquier punto del espacio perciba él mismo todos los puntos sobre los cuales actúa* o que actúan sobre él, por lejos que se extiendan esas acciones y esas reacciones. [...] A todas luces, en Vértov se trata de la conciencia soviética revolucionaria, del «desciframiento comunista de la realidad». Este reúne al hombre del mañana con el mundo anterior al hombre, al hombre comunista con el universo material de las interacciones definido como «comunidad».<sup>21</sup>

Los filmes de Vértov dan expresión visual a esta empatía hacia los objetos incrustando la cámara en el mundo material, fijándola, por ejemplo, en objetos en movimiento como puedan ser una vagoneta de carbón o un timbre, produciendo así en el espectador la impresión de percibir el mundo desde la perspectiva de ese objeto, como se aprecia en una secuencia de (*El undécimo año* (1928).

Su sensibilidad materialista y su solicitud hacia lo inorgánico y el mundo no humano aparece también en varios momentos de sus diarios. Mientras filmaba en la fábrica Dzerjinski en el verano de 1927, escribió:

<sup>21</sup> Gilles Deleuze: *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Traducción de Irene Agoff. Barcelona: Paidós, pp. 122 y 124.

No me atrevo a utilizar la palabra «enamorado» para hablar de mis relaciones con esta fábrica. Pero siento verdaderos deseos de abrazarla y de acariciar sus tubos gigantes y sus gasómetros negros.<sup>22</sup>

Si la catexis de Vértov con la fábrica nos choca hoy como una especie de extraño desplazamiento afectivo, yo sugeriría que nuestra incredulidad indica no la excentricidad de Vértov, sino un empobrecimiento de nuestra propia imaginación y una ceguera con respecto a la relación inextricable que existe entre la humanidad y su trabajo, aun cuando este último haya asumido una forma objetivada. El problema, se podría sugerir siguiendo a Vértov y a Lenin, es que fracasamos a la hora de reconocer estos productos de nuestro trabajo como piezas objetivadas de nosotros mismos. Dado que somos incapaces de percibir el componente humano en el grano, el carbón o el hierro, estas cosas se nos escapan como modalidades de relación social. En cambio, un bolchevique consecuente como la agrónoma Mida Grignau, protagonista de la obra teatral *¡Quiero un bebé!* (1926) de Serguéi Tretiakov, es capaz de reconocer la humanidad de los objetos: cuando se la acusa de amar su grano tanto como ama a su hijo, Milda replica con escandaloso realismo: «Amo a *todos* mis productos.»

La reciente investigación de Christina Kiaer sobre el constructivismo y el productivismo ha contribuido en gran medida a corregir la errónea interpretación del objeto constructivista como algo frío e indiferente, como un ejercicio formal exclusivamente abstracto. Basándose en los escritos de Borís Arvatov sobre la cultura de la «cosa camarada», Kiaer ha demostrado la cualidad sensual, casi antropomórfica, y la inverosímil sociabilidad de estos objetos en apariencia distantes, poniendo así a nuestra disposición toda una serie de nuevas perspectivas con

<sup>22</sup> Dziga Vértov: *Memorias de un cineasta bolchevique*. Traducción de Joaquín Jordá. Barcelona: Labor, 1974, p. 21.

las que interpretar las modalidades de la comunicación en Rusia en los años veinte. Al solicitar interacción con sus usuarios humanos, estas formas constructivistas se convierten, tal y como sugiere Kiaer, en «los lugares donde se desarrolla la conciencia humana a través del objeto».<sup>23</sup> El objeto constructivista humanizado se convierte en un agente, un co-trabajador en la construcción del socialismo. No es casualidad, podríamos añadir, que las construcciones del minimalismo estadounidense, que son descendientes del objeto ruso constructivista desde el punto de vista morfológico e histórico,<sup>24</sup> fueran caracterizadas por Michael Fried como «descaradamente antropomórficas».<sup>25</sup> Como el objeto minimalista, la obra constructivista es «algo así como un sucedáneo de la persona».<sup>26</sup>

Esta noción del objeto constructivista como «un sucedáneo de la persona» nos obliga, creo, a considerar la disposición esencialmente dialógica de estas obras; a considerar, en otras palabras, el papel que dichos objetos desempeñan como canales de comunicación. Para la vanguardia productivista, la disquisición sistemática en torno al potencial comunicativo de los objetos cotidianos iba de la mano de una redefinición de los medios de comunicación de masas. A diferencia de lo que sucedía en Europa occidental, donde la noción de «medio de comunicación» se aplicaba solamente a un espectro muy limitado de fenómenos —la prensa, el cine, la fotografía y la radio—, en Rusia reinaba una capacidad de comprender los medios de comunicación mucho más inventiva y talentosa, que abarcaba todas las variedades de ensamblajes técnicos. Y el arte productivista, en parti-

cular, enfocó todo tipo de objetos en cuanto medios para transmitir información, aun cuando esta información no pudiera ser reducida a un contenido cognitivo abstracto. Se pueden elaborar todo tipo de especulaciones acerca del motivo por el que la imaginación *medialógica* floreció de manera tan brillante en la Rusia de los años veinte, pero lo cierto es que parte de esta brillantez tuvo que ver con los diferentes caminos y ritmos que siguió la modernización en Europa y en Rusia: en Europa, tecnologías como la fotografía fueron asimiladas de manera gradual, adquiriendo así la pátina de lo natural; en contraste, la industrialización de choque producida por la Nueva Política Económica y el Primer Plan Quinquenal introdujeron en la vida cotidiana de Rusia toda una gama de medios de comunicación *en masa*, medios que, al ser allí tan nuevos y poco familiares, quedaban despojados del aura de naturalidad de la que disfrutaban en Occidente. En parte, fue la auténtica extrañeza y frescura que caracterizaban en Rusia a los medios que desde hacía tiempo se habían ontologizado en Europa occidental lo que motivó que allí se realizaran investigaciones rigurosas de las condiciones y de la definición misma de la medialidad. En otra parte, por supuesto, la motivación provino de la agenda bolchevique, la cual, como ya hemos visto, volvió a conceptualizar de manera radical la relación entre política y producción material, e hizo uso de todo tipo de «medios», de la radio a los objetos cotidianos, para cubrir la distancia que separaba a los productores que estaban dispersos en «la sexta parte el mundo», por tomar prestado el título del filme de Vértov de 1926.

Esta antropología de los medios, siempre abierta y no normativa, fue lo que motivó los proyectos de Vértov para reconfigurar el sistema sensorial humano. Vértov consideraba a los medios no como algo dado que se limitaba a reforzar la realidad biológica de la anatomía humana, sino como lugares donde producir esos mismos sentidos, como coyunturas epistemológicas flexibles que configuraban dinámicamente el umbral perceptivo entre el yo y el mundo. Aunque no se pueda

<sup>23</sup> Christina Kiaer: «Boris Arvatov's Socialist Objects», *October*, n° 81 (verano de 1997), p. 109.

<sup>24</sup> Maria Gough: «Frank Stella is a Constructivist», *October*, n° 119 (invierno de 2007), pp. 94-120.

<sup>25</sup> Michael Fried: «Art and Objecthood», en *Art and Objecthood: Essays and Reviews*. Chicago: University of Chicago Press, 1998, p. 156.

<sup>26</sup> *Ibíd.*



decir que fuera única en ese momento histórico, su antropología constructivista iba a contracorriente de las tendencias que contemporáneamente buscaban la pureza en el interior de un medio específico (por ejemplo la *fotogenichnost* o el *kinochestvo* en el cine, la *audiogenichnost* en el medio sonoro, la *literaturnost* en la literatura, etc.). En el momento de introducir el sonido sincrónico en el filme, por ejemplo, Vértov no mostraba la inquietud por la hibridación de medios que sí podemos encontrar en el *Manifiesto del sonido* firmado conjuntamente por Eisenstein, Alexandrov y Pudovkin en 1928. Al contrario, Vértov estaba intrigado por las potencialidades sinestésicas de los medios técnicos. En una de sus famosas declaraciones que examinaremos con detalle más abajo, por ejemplo, proponía construir un equipo que le permitiera «fotografiar sonidos». Yo diría que esta mezcla aparentemente ilógica y barroca de evidencias ópticas y sonoras no era un despropósito de Vértov, sino que respondía a su decidido rechazo a balcanizar los sentidos humanos en cinco canales separados. Desde este punto de vista, la práctica sinestésica de Vértov confunde al programa formalista que busca producir un sujeto moderno racionalizado cuyos sentidos sean disciplinados en el rigor de una estética de la pureza y de la especificidad de los medios, lo que Catherine Jones ha llamado, refiriéndose a la crítica formalista de Clement Greenberg, un proyecto de «burocratizar los sentidos».<sup>27</sup> No resulta sorprendente que estos intentos de teorizar las capacidades generales de los medios para operar como transformadores perceptivos sinestésicos se articulase frecuentemente en la obra de Vértov con discusiones y experimentos con la *radio*, en concreto. Eso se debía a que los parámetros técnicos y las funciones de la radio, el más joven de los medios de masas en los años veinte (la primera emisión de radio rusa tuvo lugar el 3 de junio

<sup>27</sup> Catherine Jones: *Eyesight Alone: Clement Greenberg's Modernism and the Bureaucratization of the Senses*. Chicago: University of Chicago Press, 2005.

de 1923), estaban lejos de ser estables. Mientras que hoy se considera la radio como un medio exclusivamente auditivo, en la primera década después de su aparición se mantuvo como una especie de significante flotante en el conjunto de los medios, asumiendo todo tipo de tareas y significados que ahora asociamos con otras tecnologías. Como explicó el constructivista Karl Ioganson, «cuando inventaron la radio, no sabían exactamente cómo la utilizarían».<sup>28</sup> En la dinámica economía mediática de los años veinte, la radio no tenía aún un lugar seguro en la distribución de las funciones sensoriales. Al igual que la palabra alemana *Rundfunk* designaba originalmente las emisiones por aire tanto de audio como televisivas, y solo después de la Segunda Guerra Mundial se dividió en *Hörfunk* y *Fernsehen*, la palabra «radio» en ruso era ambigua en un sentido semejante. Y así Velimir Jlébnikov, en su famoso ensayo de 1921, pudo anunciar «La radio del futuro» como un medio sinestésico capaz de diseminar información en una serie de canales sensoriales, transmitiendo todo a través del espacio, desde el sabor del vino y el olor a nieve hasta el texto óptico de libros que se reciben en «salas de radiolectura».<sup>29</sup>

A pesar de ser más conocido por la plataforma teórica y práctica del *cine-ojo*, Vértov por supuesto también desarrolló una teoría del *radio-ojo* (*radio-glaz*), que fue la rúbrica que utilizó para describir la colocación sinestésica del ojo y del oído, evidente, según insistía, en obras como *El undécimo año* y *(El hombre de la cámara (1929))*. Superando el paradigma estético modernista que reparte nuestra experiencia sensorial del mundo en cinco canales diferenciados, Vértov desarrolló la teoría del *radio-ojo* como una crítica general de la representación

<sup>28</sup> Citado en Maria Gough: *Artist as Producer. Russian Constructivism in Revolution*. Los Ángeles: University of California Press, 2005, p. 101.

<sup>29</sup> Velimir Jlébnikov: «Das Radio der Zukunft», *Werke. Poesie. Prosa. Schriften. Briefe*. Ed. a cargo de Peter Urban. Reinbek: Rowohlt Verlag, 1985.

*reflejante*, que se manifestaba a través —y entre— los sentidos: como él mismo observó, el *radio-ojo* constituía «un nuevo y superior estadio en el desarrollo del cine no interpretado». <sup>30</sup> La obra de Vértov nos exige ir más allá de la noción de los medios de comunicación como corolario material de los cinco sentidos «modernos», para, en cambio, considerar los efectos psicológicos de los componentes sinestésicos producidos por los medios. Así, en su ensayo «Das Weltbild des Ohres», publicado en su libro de 1936 *Rundfunk als Hörkunst* [La radio como arte auditivo], Rudolf Arnheim analizaba los sentidos individuales uno a uno, no para hipostatizarlos como diferenciados y separados entre sí, sino para explicar los diferentes modelos de representación y los efectos perceptivos que son inherentes a cada uno de ellos. A diferencia de la percepción visual, sugiere Arnheim, la sensación auditiva y la olfativa están incapacitadas para distinguir epistemológicamente entre un objeto y su *Abbild* [imagen]. En consecuencia, no participan de la lógica mimética que organiza la metafísica de la representación occidental: «eine “darstellende” Riechkunst wäre wenig ergiebig» [un arte de la representación «olfativo» resultaría poco provechoso]. <sup>31</sup>

Si, según Arnheim, la radio carece de las nociones de reproducción e imaginaria naturalistas, y por tanto fracasa a la hora de diferenciar categóricamente entre la realidad y su representación ficcional, resulta evidente por qué Vértov consideraba el *radio-ojo* como «un nuevo y superior estadio en el desarrollo del cine no interpretado»: para Vértov, la significación de la radio como medio tenía que ver no con su «naturaleza» auditiva, sino con su capacidad de desafiar un orden epistemológico que reifica la frontera entre la realidad y su representación:

<sup>30</sup> Vértov: «El “radio-ojo”», *El cine-ojo*, op. cit., p. 103.

<sup>31</sup> Rudolph Arnheim: *Rundfunk als Hörkunst* (1933). Múnich: Carl Hanser Verlag, 1979, p. 18 [edición inglesa: *Radio, An Art of Sound*. Nueva York: Da Capo, 1972].

precisamente la frontera que el cine documental trata de superar. <sup>32</sup> Para Vértov, entonces, el curioso neologismo «radio-ojo» da nombre a una crítica de la representación que es inherente a la empresa del documental a través de todos los medios.

La ingeniosa antropología de los medios Vértoviana proponía no solo novedosas reconfiguraciones y despliegues de los medios ya existentes, como la radio y el cine, sino que también expandía la definición de los medios hasta hacer comprender los objetos cotidianos en cuanto portadores de contenido y código, compañeros expresivos con quienes dialogar y canales para la relación entre humanos. En este aspecto, la posición de Vértov se asemeja mucho a la del filósofo de los medios y teórico del diseño Vilém Flusser, quien ha argumentado que todos los objetos utilitarios contienen saber, si bien se trata de un saber no-discursivo que con frecuencia se mantiene en el registro del sustrato material del objeto. La utilidad, por ejemplo, es un modo de saber que resulta vital, aunque se trate de un saber de naturaleza pragmática antes que cognitiva. Las investigaciones que en la antropología sugieren que el habla y la instrumentación evolucionan a partir de un mismo origen confirmarían ese planteamiento. Flusser argumenta que la manufactura de un objeto debería ser entendida como producción de información: crear una cosa, escribe, es dar forma a un material en bruto, a la *hylé*. Se trata, literalmente, de materia *in-formada*. A la inversa, utilizar un objeto significa decodificarlo, es decir percibir el contenido informacional latente que quien lo ha producido ha inscrito en la forma del objeto. Flusser escribe: «Al toparme con

<sup>32</sup> Dicho sea para argumentar en contra de la idea que tradicionalmente se sostiene en el ámbito académico, según la cual «Vértov parece utilizar el término “radio-ojo” queriendo decir cine sonoro (esto es, sonido más imagen)», Lucy Fischer: «Enthusiasm: From Kino-Eye to Radio-Eye», *Film Quarterly*, n° 31.2 (invierno de 1977-1978), p. 33. En efecto, si Vértov utilizó la expresión «radio-ojo» como sinónimo de cine sonoro, entonces ¿por qué atribuyó filmes [no sonoros] como *El undécimo año* y *El hombre de la cámara* a su periodo de «radio-ojo»?

objetos utilitarios [*Gebrauchsgegenstände*], lo que me encuentro son los diseños de otras personas. [...] Lo que quiere decir que los objetos utilitarios son intercambios (medios) entre yo y otras personas; no son solamente objetos. No solo son objetivos, también son intersubjetivos; no solo problemáticos, sino también dialógicos.»<sup>33</sup> Es este componente informacional lo que distingue al objeto natural del objeto manufacturado. «Los objetos industriales son valiosos», escribe, «precisamente porque transmiten información. Un zapato o un mueble son valiosos porque son portadores de información, formas improbables hechas a partir del cuero o de la madera o el metal. [...] Es esto lo que hace a tales objetos, en cuanto objetos, valiosos, es decir que se les puede llenar de valor.»<sup>34</sup> Si bien sorprende que el propio Flusser no haya explorado nunca la compatibilidad entre esta noción de manufactura como «in-formación» y la noción marxista de trabajo como producción de valor —lo que resulta asombroso, teniendo en cuenta que la palabra «valor» y sus cognados aparecen cuatro veces en la cita anterior—, esta colocación de la *información* y del *valor* no podría ser más explícita en el trabajo de los artistas productivistas soviéticos. ¿Cuál es el contenido informacional de una silla diseñada por Vladímir Tatlin en 1927? ¿O la valencia ideológica de la ropa de trabajo diseñada por Aleksandr Ródchenko en 1922? Son objetos que parecen situarse más allá del ámbito de la ideología y de los códigos sociales. Tomemos como ejemplo las famosas secuencias en *Kino-glaz* (*Cine-ojo*, 1924) montadas marcha atrás: ahí Vértov utilizaba la cámara de cine para exponer las diferencias entre una vaca comunista y una vaca capitalista, entre el pan comu-

nista y el pan capitalista. Tal y como Vértov reveló antes que Flusser, incluso en los objetos de consumo en apariencia más inocentes y desideologizados se encuentran codificadas unidades de saber social.

Este proyecto de reconstituir lo político dentro de los parámetros de la producción técnica y el mundo de los objetos —el proyecto que unía a Vértov con los artistas productivistas— hacía que la distinción entre forma y contenido dejara de tener sentido por completo, y, por extensión, requería desarrollar modelos alternativos para comprender los procesos de semiosis y representación. Aunque se pueda hablar del «mensaje» de un artículo de prensa sin que ello nos plantee un problema, no se puede, de manera semejante, articular el «mensaje» contenido en un zapato. Al igual que el zapato, los filmes de Vértov muestran muy poco «contenido» abstracto. Contienen solo un mínimo número de complejos diegéticos, por ejemplo: la Unión Soviética es vasta y posee incontables recursos; se moderniza el campo; un cámara recorre la ciudad; o la producción de carbón en el Donbas se detiene y después se reanuda. El «significado» político de estos filmes no se expresa en ningún mensaje abstracto, sino en su construcción formal. Vértov sitúa esta lección de pensamiento materialista en el origen histórico del *kino-pravda*. En unas notas de 1924 tituladas «Nacimiento del cine-ojo», Vértov explicaba que el proyecto del cine-ojo comenzó «muy pronto» con la escritura documental:

Después todo esto se transformó en pasión por el montaje de notas estenográficas, de grabaciones para gramófono. En un interés particular por el problema de la posibilidad de grabar sonidos documentales. En tentativas para anotar por medio de palabras y de letras el estruendo de una cascada, los sonidos de una serrería, etc. Y he aquí que un día de primavera de 1918, regreso de la estación. [...] Mientras hago el camino, pienso: es preciso que acabe por encontrar un aparato que no

<sup>33</sup> Vilém Flusser: «Design: Hindernis zum Abräumen von Hindernissen», *Vom Stand der Dinge: Eine kleine Philosophie des Design*. Gotinga: Steidl, 1993, p. 41.

<sup>34</sup> Vilém Flusser: *Towards a Philosophy of Photography*. Londres: Reaktion, 2000, pp. 51-52.

describa, sino que inscriba, fotografíe estos sonidos. Si no, resulta imposible organizarlos, montarlos.<sup>35</sup>

En este pasaje, engañosamente directo, Vértov esboza dos paradigmas de representación diferentes: por un lado la *descripción*, y por otro la *grabación*, para pasar a explicar que el cine-ojo nace en el desplazamiento del primero al segundo. Mientras que Vértov afirma haber intentado describir en una ocasión «por medio de palabras y letras el estruendo de una cascada», un día de 1918 se le ocurre grabar y organizar los sonidos mismos, yendo así más allá de la matriz lógica y simbólica del lenguaje. En otras palabras, el cine-ojo emergió en el momento en que Vértov dejó de trasladar el sonido al lenguaje. Cine-ojo significa organizar el sonido sin forzar su paso —por hacer uso de la elegante expresión de Friedrich Kittler— a través del «cuello de botella del significante».<sup>36</sup> En lugar de describir el mundo con el lenguaje, Vértov grababa la realidad con el fin de producir una constelación de fenómenos: tal y como insistían tanto Vértov como los artistas productivistas, sus intervenciones trabajaban para organizar la realidad, no para reflejarla o representarla discursivamente.

Desde este punto de vista, se puede entender que los filmes de Vértov participan en una reorientación más general de las prácticas estéticas en los años veinte, esto es, en el desplazamiento que se produce desde las estrategias *críticas* de la vanguardia —lo que Pável Medvedev identificó como poéticas «apofáticas», o poéticas de la negación—<sup>37</sup> hacia los proyectos *afirmativos*

asociados a la construcción del Estado, la pedagogía y la producción material de la vida cotidiana. El alto modernismo propuso un arte cuyas características estructurales se constituyeron mediante dos negaciones en concreto: por una parte, la negación modernista de la autonomía crítica del arte como negación de la existencia cotidiana (la *Teoría estética* de Adorno ofrece la articulación más avanzada de esta posición);<sup>38</sup> por otra, la conceptualización modernista de la producción artística como algo inherentemente sustractivo. Como explica Christopher Menke, esta plataforma para la producción estética asume que «la diferencia estética, la distinción entre lo estético y lo no estético es, en verdad, la negatividad estética».<sup>39</sup> A partir de esta conversión del naturalismo al modernismo, el autor Arno Holz, por ejemplo, definió la creación artística con la siguiente fórmula:  $K(unst) = N(atur) - x$ . La fórmula de Holz, que concibe el arte como una operación de reducción, sugiere que la producción artística no es «creación», sino *sustracción* de la naturaleza: una interrupción (*prorio*). El arte del alto modernismo se considera por tanto algo *menos* que la vida. Y es así como la pintura abstracta modernista, por dar solo un ejemplo, pugna por alcanzar un estado de «opticalidad pura», es decir, una reducción y especialización de la sensación heterológica compleja.

Contra esta articulación dual de la apófasis modernista —la autonomía crítica del arte y su negatividad perceptiva— productores como Vértov se esforzaron por crear obras que no eran diferentes de la realidad y la experiencia cotidiana, sino conmensurables con ellas. En efecto, uno de los rasgos definitorios de la producción documental de este periodo es su participación en esta reorientación desde un programa negativo hacia un

<sup>35</sup> Vértov: «Nacimiento del cine-ojo», *El cine-ojo*, op. cit., p. 51.

<sup>36</sup> Véase Friedrich Kittler: *Discourse Networks 1800/1900*. Stanford: Stanford University Press, 1990.

<sup>37</sup> Véase Pável Medvedev: *The Formal Method in Literary Scholarship. A Critical Introduction to Sociological Poetics*. Baltimore: John Hopkins University, 1991 [hay edición en castellano: *El método formal en los estudios literarios*. Madrid: Alianza, 1994].

<sup>38</sup> Véase Christoph Menke: «Umriss einer Ästhetik der Negativität», en F. Koppe (ed.): *Perspektiven der Kunstphilosophie*. Frankfurt: Suhrkamp, 1991, pp. 191-216; y *The Sovereignty of Art: Aesthetic Negativity in Adorno and Derrida*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1999.

<sup>39</sup> Menke: *The Sovereignty of Art*, op. cit., p. 3.

programa poetológico positivo. Uno de los términos utilizados con más frecuencia para describir la producción estética durante los años veinte en la Unión Soviética era *polozhitelnyi*, «positivo». <sup>40</sup> Yo diría que esta palabra describe no solo el tenor sino también la poética de la producción artística durante esos años: por una parte, la vanguardia rusa renunció a su postura anterior de negación crítica y de autonomía estética, para pasar a afirmar la agenda ideológica bolchevique, que ya no estaba centrada en la destrucción del pasado capitalista sino en la construcción del futuro socialista; y al mismo tiempo, las estrategias estéticas y poetológicas devinieron también «positivas» en sí mismas, es decir aditivas y excesivas. La vocación del arte ya no era sustraer de la vida, sino añadir un suplemento a la misma. *Entusiasmo* de Vértov es un ejemplo perfecto de este modelo aditivo de producción estética. En el trabajo de Vértov, estas estrategias positivas hicieron surgir algo a lo que Kristin Thompson denominó felizmente «exceso cinematográfico», expresión que designa tanto las cualidades de sobredeterminación semántica como las de superabundancia semiótica. Si bien Thompson utilizó la expresión «exceso cinematográfico» para referirse al exceso y la multivalencia de la materia significativa en filmes tardíos de Eisenstein como *Iván el Terrible* (1944-1946), también vemos cómo se acumula este exceso en el registro estético-perceptivo de los filmes de Vértov. No ha de sorprender por tanto que los primeros públicos que visionaron *Entusiasmo* describieran un sentimiento de intensa sobrecarga sensorial. En su lectura de las transcripciones de las discusiones que siguieron a las primeras proyecciones del filme, John MacKay hace notar que la palabra *peregruzka*, «sobrecarga», aparece de forma recurrente en la respuesta del público. Por eso Deleu-

<sup>40</sup> La etimología de *polozhitelnyi* es igual a la de la palabra inglesa *positive*: proviene del verbo *to posit* (*polozhit*, «proponer»), que significa «asumir como un hecho», pero también *to place* («depositar»). Es literalmente un concepto tético y aditivo, más que crítico o sustractivo.

ze argumentaría que los filmes de Vértov pugnan por cumplir el primer capítulo del libro de Henri Bergson *Materia y memoria*, que comienza con un ejercicio de pensamiento que explora los contornos de una conciencia *no sustractiva*. A diferencia de la conciencia humana, la cual filtra los datos sensoriales irrelevantes para organizar el campo perceptivo, el modo positivo de percepción teorizado al comienzo de *Materia y memoria* y desarrollado en los filmes de Vértov se aproximaría a la conciencia de la propia materia.  $K = N + x$ . Pero, tal y como revelan las transcripciones de las discusiones, el público asociaba el exceso sensorial y las intensidades perceptivas del film de Vértov con la sobreestimulación, la irritación, e incluso el dolor.

Como corolario a esta semiótica materialista aditiva, el proyecto de establecer una plataforma de acción revolucionaria en el ámbito de los objetos técnicos condujo a Vértov a adoptar una determinada estrategia estética: se vio empujado a abandonar la traducción por la transposición, la descripción por la edición. Por supuesto, precisamente por no querer articular el contenido de sus filmes en una serie de fórmulas políticas abstractas sus oponentes confundirían su pensamiento materialista con un desviacionismo positivista y le acusaron de ambigüedad ideológica. En un libro reciente titulado *Das Kommunistische Postskriptum* [El postscriptum comunista], Boris Groys ofrece una lectura convincente del bolchevismo como una especie de gigantesco aparato sublimatorio que adoptó la escala de la sociedad misma. Si la política «funciona en el medio del lenguaje» —y aquí el análisis de Groys repite el de Arendt—, entonces la maximización de la esfera política bajo el comunismo soviético, argumenta Groys, debe entenderse como «un giro lingüístico al nivel de la praxis social». <sup>41</sup> Quizá fue esa la

<sup>41</sup> Boris Groys: *Das kommunistische Postskriptum*. Frankfurt: Suhrkamp, 2006, pp. 7 y 8. Dado que define el comunismo como «verbalización de la sociedad» (p. 15), Groys concluye que «la Unión Soviética tiene que ser

comprensión del comunismo que buscaba Stalin, cuyos textos tardíos sobre filosofía del lenguaje sirven como piedra angular para el argumento de Groys; pero este «giro lingüístico» tiene poco que ver con el comunismo materialista que motiva el trabajo de Vértov y el arte productivista de los años veinte. El objetivo del cine-ojo no es hacer transparente para la razón el mundo de las cosas —no es ofrecer un mensaje ideológico sin ambigüedad—, sino revelar, podríamos decir siguiendo a Arendt, los mensajes y las valencias políticas inmanentes al mundo prosaico de la ciencia y de la biología, de la ingeniería y de la producción técnica. En efecto, a lo largo de su carrera, Vértov luchó una y otra vez contra ese mismo «giro lingüístico» que Groys considera la esencia del comunismo. Vértov, que se definió a sí mismo como un hacedor de «filmes-cosas» (*kino-veshchi*), rechazó traducir sus obras a filosofía y a fórmulas, e insistió en cambio en que sus «filmes-cosas» se mantuvieran opacos al análisis discursivo. «Hace ya casi un año que no intervengo en los debates, ni como informador ni como oponente. Nosotros, “kinoks”, decretamos: reemplazar las justas oratorias, en tanto que fenómeno de orden literario, por las justas cinematográficas, es decir, por la fabricación de filmes.»<sup>42</sup> Su famosa polé-

---

interpretada como el intento de realizar el sueño de la totalidad de la filosofía desde su fundación platónica, que es el de establecer la dominación por parte de los filósofos» (p. 33). De acuerdo con Groys, el último texto escrito por Stalin sobre filosofía del lenguaje corrobora su tesis de que la revolución bolchevique introduce un «dominio por parte de los filósofos» (p. 80).

<sup>42</sup> Vértov: «La importancia de las actualidades», *El cine-ojo*, op. cit., p. 42. Y en la anotación de su diario fechada el 19 de mayo de 1934: «He olvidado discutir, he olvidado hablar en público. He olvidado escribir desde que he notado que las palabras no expresan en absoluto mi pensamiento. Hablo y me escucho, controlo. Las palabras no traducen mis pensamientos. Entonces tengo que dejar de escribir porque no escribo en absoluto lo que pienso. Me paro. [Mis] ideas son lo más fácil de traducir en el montaje cinematográfico, [...] yo podría pensar sobre película [...]», *Memorias de un cineasta bolchevique*, op. cit., p. 28.

mica contra el uso de intertítulos en los filmes documentales es uno de los más obvios corolarios de este impulso materialista. Su resistencia al lenguaje también le empujaría a rechazar el uso de guiones literarios, comentarios en *voice-over* y otras formas de ortopedia textual que pudieran estabilizar el significado discursivo del «filme-cosa». Tan militante era Vértov en su rechazo del tratamiento literario del filme que de hecho fue despedido de su trabajo en Sovkino en 1926 por rechazar entregar un guión de su siguiente proyecto, *El hombre de la cámara*.

Como conclusión, me gustaría recordar uno de los gestos retóricos más extraños de Vértov: una declaración en la que se mostraba orgulloso de «no ser un cineasta, sino un zapatero: el primer zapatero del cine ruso».<sup>43</sup> Esta afirmación lo dice todo sobre la medialogía materialista de Vértov. Si nos choca, es porque un filme y un zapato nos parecen dos fenómenos completamente incongruentes: el filme ofrece representaciones simbólicas, mientras que el zapato es un mero objeto. Pero, como ya he sugerido, esta distinción dualística entre información y utilidad, semántica y pragmática, resultaba ajena a los artistas productivistas soviéticos y a Vértov. Igualmente ajena les resultaba la estricta división entre significado ideacional y soporte físico —contenido y forma— que organizaba el pensamiento sobre los medios de comunicación en Europa occidental. Al igual que el filme, los zapatos —así como el pan y la carne, o los puds de carbón, grano y hierro— son también medios que cubren las distancias que separan a la gente. Y según esta definición extendida de los medios sugerida por Lenin, era perfectamente razonable para Vértov denominarse «el primer zapatero del cine ruso». Su práctica trataba de manifestar esta filiación tácita entre la materia muda y los medios dialógicos, hay que insistir, no mediante la traducción de los fenómenos materiales en lengua-

<sup>43</sup> Vértov reconoce que esta formulación viene de Alekséi Gan. Véase «La importancia del cine no interpretado», *El cine-ojo*, op. cit., pp. 46-47.

je humano, sino organizando objetos de tal modo que revelasen las homologías estructurales que existen entre la mente humana y el mundo exterior. En ese momento, según proclamaba Deleuze, se revela «la dialéctica de la materia en sí misma». El estrépito del Donbas se convierte en una sinfonía. La conciencia, como ya hemos observado, se constituye mediante procesos sustractivos que filtran el caos y el ruido; todo lo que queda fuera de este filtro pertenece al campo de lo inconsciente y es, en sentido estricto, insignificante. Fue precisamente este umbral entre el significado y el sinsentido, lo consciente y lo inconsciente, lo que desbarataron los medios técnicos de grabación de la época de Vértov. La teoría del «inconsciente óptico» de la cámara expresada por Walter Benjamin es una respuesta sintomática a la introducción de los medios de grabación analógica como la fotografía y el cine, medios que permitían por vez primera introducir en el campo de la representación todo tipo de sonidos, detalles asimbólicos y una variedad de facturas materiales que no habían sido capturadas previamente por el significante lingüístico.<sup>44</sup> En manos de Vértov, estas invenciones técnicas proporcionaron la oportunidad de organizar zonas de acción política que mantuvieron la diferencia material sin subordinar la materia al lenguaje y a la razón simbólica. Vértov no reconocería distinciones, en sus propias palabras, entre «las categorías de habla, ruido o sonido». El significado y el valor sociales no son solo un efecto del discurso, sino que también se pueden encontrar en todo tipo de objetos *in-formados*, es decir organizados:

El caos de la vida se aclara gradualmente mientras [el cámara] observa y filma. Nada es azaroso. Todo es explicable y está gobernado por una ley. [...] Todo esto —la fábrica reconstruida, el torno manejado por un obrero, el

<sup>44</sup> Kittler habla de la «expresión lingüística liberada de la vida mental» en *Discourse Networks 1800/1900*, op. cit., pp. 240 y ss.

nuevo comedor público y la guardería rural recién inaugurada, el examen aprobado con nota, la nueva carretera o autopista, el automóvil, la locomotora reparada a tiempo—, cada una de estas cosas tiene su significado...<sup>45</sup>

<sup>45</sup> Vértov: «Man With a Movie Camera: A Visual Symphony», *Kino-Eye*, op. cit., pp. 287-288.

## El «club activista» o sobre los conceptos de casa de cultura, centro social y museo

Dmitry Vilensky

El tema de mi charla de hoy será el valor de uso del arte y la búsqueda de nuevas formas y lugares en los que el arte podría conseguir un papel emancipador en la sociedad. También me gustaría dirigir vuestra atención hacia nuestro más reciente proyecto colectivo, que hemos titulado *Activist Club*. Su genealogía está obviamente enraizada en el proceso de desarrollo de las llamadas Casas de Cultura Obreras de la Unión Soviética, y querría hacer de esta obra reciente una especie de caso de estudio que espero nos ayude a abordar diferentes aspectos de la problemática que plantea este seminario. También quiero informaros de que mi charla se basa en el trabajo editorial que hace poco he llevado a cabo para el último número de nuestro periódico *Chto Delat?* [¿Qué hacer?], que hemos titulado *What's the Use of Art?*<sup>1</sup>

Así pues, me gustaría comenzar con una especie de «pregunta irreverente» que a menudo plantea al arte o al pensamiento crítico algo muy sencillo: «¿De qué sirve lo que haces?»

<sup>1</sup> En el sitio web del colectivo Chto Delat? (<http://www.chtodelat.org>), radicado en Petersburgo, y del que forma parte Dmitry Vilensky, se puede encontrar información sobre las versiones del proyecto *Activist Club* realizadas desde 2006 en varias ciudades europeas, así como el monográfico *What's the Use of Art?* ([http://www.chtodelat.org/images/pdfs/magazine/use%20value\\_full.pdf](http://www.chtodelat.org/images/pdfs/magazine/use%20value_full.pdf)), distribuido en el seminario *Los nuevos productivismos* del MACBA y producido para la presentación del *Activist Club* en el Stedelijk Van Abbemuseum de Eindhoven ([http://vanabbemuseum.nl/fileadmin/files/Pers/PDFs/PlugIn/Factsheet\\_Plug\\_In\\_51\\_EN.pdf](http://vanabbemuseum.nl/fileadmin/files/Pers/PDFs/PlugIn/Factsheet_Plug_In_51_EN.pdf)). [N. del T.]



Esta pregunta, por supuesto, puede provocar una reacción negativa: podría entenderse como fuera de lugar, como una ingenuidad o como algo carente de sentido. Pero si la consideramos con más detenimiento, veremos que se trata de una cuestión tan legítima como esencial.

Está claro que cuando analizamos lo que esta pregunta plantea, llegamos al viejo problema de la diferencia entre los valores de cambio y de uso que caracterizan a todo producto de la actividad humana. Hoy día resulta difícil tomarse en serio la idea de que la importancia del arte está relacionada con el carácter antifuncional que puede adquirir cuando intenta escapar a ser instrumentalizado por parte de la industria cultural o de la acción política directa. La idea de que el arte se puede disolver en la vida, de que debería ser abolido por completo en favor de las funciones más básicas de la vida cotidiana, tampoco puede tomarse en serio.

¿Cómo podemos encontrar una manera de proseguir no solo el proyecto de la *Bildung* —el proceso de desarrollo individual por medio de la educación estética (a pesar de toda la aversión que este proyecto despierta)—, sino también encontrar una nueva continuidad para el proyecto del arte y del pensamiento entendidos en cuanto herramientas para la transformación radical de las conciencias?

Desde los tiempos de Schiller, la finalidad del arte como educación estética ha sido lograr el desarrollo armónico del individuo, la formación integral de un hombre con capacidades creativas. Ahora bien, esta concepción estaba orientada hacia el individuo burgués: en última instancia, se trataba de lograr la formación de un individuo egoísta. Es evidente que hoy resultaría reaccionario volver a dicha concepción, como lamentablemente se encargó de demostrar la última edición de la Documenta [12, en 2007].

Al mismo tiempo, creo que existe un consenso generalizado sobre el hecho de que la batalla decisiva se libra actualmente alrededor de la producción de subjetividad. Esta afirmación nos

lleva a un importante punto de partida de este seminario: el análisis del productivismo soviético, el cual planteó de la manera más descarnada la cuestión de cómo elaborar un programa de «construcción de la vida». Como declaró Borís Arvatov en su libro *Arte y producción*, «la fórmula de existencia del arte proletario debe ser: el arte como instrumento de utilización sistemática, directa y consciente en la edificación de la vida».<sup>2</sup>

¿Podemos compartir hoy esa forma de sentir? ¿Y dónde podemos encontrar una manera de continuar el proyecto de un arte proletario? Por una parte, vivimos en la prolongada transición al posfordismo y al capitalismo cognitivo. El adiós a la cadena de montaje nos deja las manos libres. Pero entonces, ¿dónde se encuentra actualmente la fábrica con la que soñaban los productivistas? Lo que en tiempos constituyó una fuente de esperanza para el progreso y la emancipación acabó por convertirse históricamente en un fenómeno reaccionario que había que superar. La formación de «nuevos sujetos políticos», de cuyo análisis se encargó el obrerismo italiano en los años sesenta, es la antítesis de lo que deseaban los productivistas. El éxodo natural de los trabajadores de la fábrica comenzó entonces, y con él empezó a derrumbarse el modelo colectivista de formación del sujeto basado en la cadena de montaje.<sup>3</sup>

¿Dónde podemos encontrar hoy esa fábrica, o esos medios de producción, cuya apropiación nos dotaría de un impulso eman-

<sup>2</sup> Borís Arvatov: *Arte y producción. El programa del productivismo* [1926]. Traducción de José Fernández Sánchez. Madrid: Comunicación, Alberto Corazón Editor, 1973, p. 91. [N. del T.]

<sup>3</sup> De entre las genealogías clásicas sobre la evolución del proletariado como sujeto social, político e histórico elaboradas en el amplio ámbito del *obrerismo* italiano en los años sesenta y setenta, a las que alude el autor, se encuentran las de Mario Tronti: *Obreros y capital* [1966]. Madrid: Akal, Cuestiones de Antagonismo, 2001; y las tesis de Antonio Negri sobre el tránsito del *obrero masa* al *obrero social* (véase *Del obrero masa al obrero social*. Barcelona: Anagrama, 1980; y *Los libros de la autonomía obrera*. Madrid: Akal, Cuestiones de Antagonismo, 2004). [N. del T.]

ceptorio lo más preciso posible? Hoy día, esta fábrica no existe y está en todas partes. El desarrollo del capitalismo nos permite observar cómo se produce una falsa subjetividad en el conjunto de las prácticas del capital, que en la actualidad se llevan a cabo en todos los ámbitos: en el corazón de la vida cotidiana, en las instituciones de la cultura, en las propias redes de interacción social. Necesitamos entender esto como precondition para abrir nuevos espacios de lucha, no simplemente para producir un trabajo y un saber no alienados, sino también para romper nuestras ataduras con el trabajo y la producción.

En esta nueva situación, y aunque estoy convencido de que muchos activistas no estarían de acuerdo conmigo, creo que lo que necesitamos es un nuevo tipo de saber y de arte como nunca antes hemos conocido. Lo necesitamos como el aire que respiramos: lo necesitamos para producir «oxígeno» en una atmósfera totalmente contaminada con los subproductos de las «industrias creativas». Aunque ¿qué aspecto ha de tener este nuevo arte/saber? ¿En qué lugar puede ser útil y significativo?

Pero antes de nada echemos un vistazo a la situación actual, en la que están desarrollándose nuevas prácticas artísticas que funden lo estético, el arte y el activismo.

En los últimos años, cierto número de artistas y ensayistas han logrado idear las bases teóricas y realizar una serie de trabajos que nos permiten hablar de una nueva situación en el arte. Estos proyectos han logrado hallar puntos de conexión entre el arte, las nuevas tecnologías y el movimiento global contra el capitalismo neoliberal. El linaje de este nuevo interés en el arte político se remonta a la Documenta X (1997) y coincide con la emergencia del «movimiento de movimientos» que irrumpió en el horizonte político en Seattle en 1999. Esta situación se ha puesto de manifiesto posteriormente con una serie de proyectos culturales caracterizados por una mirada crítica hacia los procesos de globalización capitalista y por hacer hincapié en principios de autoorganización y autoedición inspirados por una nueva comprensión de la autonomía, entendida

como la realización de tareas políticas al margen del sistema de poder parlamentario. Todos estos factores han permitido evocar la idea de un retorno de «lo político» en el arte.

Si se piensa que todos estos procesos son meramente «políticos» y no artísticos, se subestima gravemente la situación en la que nos encontramos. Es evidente que estamos hablando de algo que puede ser interpretado como la emergencia de un movimiento artístico: quienes participan en él están comprometidos con el desarrollo de una terminología común basada en una comprensión política de la estética, y la autonomía de su praxis se fundamenta en la confrontación con la industria cultural. Dicho movimiento ha ido materializándose consistentemente en un marco internacional de realización de proyectos vehiculados a través de redes de colectivos autoorganizados que trabajan en interacción con grupos de activistas, instituciones progresivas, publicaciones varias, herramientas *online*, etc.<sup>4</sup>

Sabemos por la historia que tales rasgos fueron en su día característicos de una vanguardia. No obstante, es mucha la gente que considera que la vanguardia quedó desprestigiada por la experiencia soviética, en la que la «dictadura del proletariado» degeneró rápidamente en una «dictadura sobre el proletariado»: una situación totalitaria que la mayoría de los actuales activistas y artistas rechazan de manera explícita. Aun así, pese a que el «movimiento de movimientos» se funda en principios antivanguardistas, creo que algunas de las características esenciales de las vanguardias siguen resultando cruciales a la

<sup>4</sup> Vilensky participó en la organización de una exposición que sostenía esta tesis de un nuevo movimiento transnacional de religamiento del arte, la política y el activismo: *Self-Education*, National Center for Contemporary Art, Moscú, 2006 ([http://www.chtodelat.org/index.php?option=com\\_content&task=view&id=535](http://www.chtodelat.org/index.php?option=com_content&task=view&id=535)), cuestión sobre la que el autor ha reflexionado en un texto relacionado con este: *¿Cómo podemos politizar la práctica de la exposición?*, en *transform: correspondence*, noviembre de 2007 (<http://transform.eipcp.net/correspondence/1192394800?lid=1192394999>). [N. del T.]

hora de desarrollar una nueva comprensión del arte contemporáneo. Como Jacques Rancière dijo una vez (y estoy totalmente de acuerdo con él): «Si el concepto de vanguardia tiene un sentido en el régimen estético de las artes [no es] en el aspecto de los destacamentos avanzados de la novedad artística, sino en el aspecto de la invención de las formas sensibles y de los cuadros materiales de una vida futura.»<sup>5</sup>

Y sin embargo, al mismo tiempo, cualquier tipo de pensamiento y de estética revolucionarios se encuentran hoy con grandes problemas, por las limitadas posibilidades que se tienen de verificar en la práctica esas formas y cuadros materiales de una vida futura.

Resulta vital que, frente a toda dificultad y en cualquier ocasión, «no cedamos terreno»: he ahí el «coraje» especial del que habla Badiou. Pero, al mismo tiempo, debemos tratar de evitar caer en la locura y en la total marginalización, algo que ha sucedido con frecuencia entre las sectas izquierdistas revolucionarias.

Nuestro colectivo Chto Delat? tiene su propia postura al respecto: apropiarnos de los medios de producción existentes no resulta hoy una estrategia eficaz. Pensamos que es mejor establecer nuestros propios medios de producción para demostrar cuán diversamente podemos hacerlos funcionar; y así, desde esa posición, poner en práctica negociaciones políticas con el sistema. Lo que necesitamos, por lo tanto, es establecer nuestra propia estructura, y Chto Delat? se concibe a sí mismo como un nuevo tipo de institución basada en el principio de cristalización. ¿Y qué significa eso? Significa que lo que intentamos no es disolver nuestro trabajo en la vida, sino todo lo contrario: lo que buscamos es hacer cristalizar algunas prácticas artísticas en una diversidad de situaciones, dentro y fuera del marco de

<sup>5</sup> Jacques Rancière: *La división de lo sensible. Estética y política*. Traducción de Antonio Fernández Lera. Salamanca: Centro de Arte de Salamanca, 2000, p. 48. [N. del T.]

las instituciones culturales. Si nos sentimos cercanos a estas ideas es porque en Rusia, desde un principio, tuvimos que distanciarnos del territorio artístico, para mantenernos así activos en otro campo, realizando y presentando nuestro trabajo principalmente en el mismo marco que lo hacían otros grupos activistas, organizaciones no gubernamentales y foros sociales, así como en Internet.

Hay que tener presente la problemática general que representan asuntos tan complejos como estos, porque es la que subyace a nuestra manera de acometer la realización del *Activist Club*.

El proyecto surgió hace unos pocos años de mi taller con jóvenes estudiantes de arte y activistas italianos, que fue organizado en el marco del proyecto *Common House* (2006), comisariado por Marco Scotini en la Fondazione Teseco per l'Arte, con sede en Pisa.

Evidentemente, la idea de nuestro proyecto tenía su origen en el concepto de Club Obrero, introducido en la Unión Soviética a mediados de los años veinte, concepto que fue ampliamente difundido por la famosa pieza realizada por Aleksandr Ródchenko. Creado en 1925 para la Exposición Internacional de las Artes Decorativas e Industriales Modernas de París, el *Rabochii Klub* [Club Obrero] de Ródchenko nunca llegó a ser producido en la vida real, de manera que se quedó en una especie de modelo de cómo ese tipo de lugares debían organizarse. La pieza sirvió para presentar al público burgués occidental un método completamente diferente de poner en escena actividades culturales: el aplicado en la Unión Soviética en el tiempo libre de los trabajadores (con dispositivos tales como la llamada «esquina Lenin», que consistía en un espacio para reuniones y seminarios o para la realización de «prensa en vivo»<sup>6</sup>).

<sup>6</sup> Se puede encontrar una imagen de la «Esquina Lenin» diseñada por Ródchenko para su *Club Obrero* en las páginas *online* de la retrospectiva que el MoMA dedicó al artista en 1998 ([http://www.moma.org/interactives/exhibitions/1998/Ródchenko/texts/workers\\_club\\_jpg.html](http://www.moma.org/interactives/exhibitions/1998/Ródchenko/texts/workers_club_jpg.html)). [N. del T.]

El objetivo de un club obrero consistía en orientar a los trabajadores en temas relacionados con la lucha política, introduciéndolos en un tipo diferente de experiencia estética e invitándolos a practicar el arte en forma de seminarios, conferencias y talleres. La idea socavaba la figura obsoleta de un consumidor ocioso, el cual, mediante la experiencia estética que se deriva de la contemplación del objeto artístico en el museo, puede supuestamente obtener placer y «emanciparse» de su miserable experiencia cotidiana. El club obrero, frente a eso, trataba de construir un espacio basado en una metodología educativa, en la creatividad y en la participación.

Existe en la actualidad un interés creciente en esta idea, e incluso ha habido intentos de reconstrucción exacta del *Club Obrero*. Christiane Post intentó algo parecido en la 6ª Bienal de Werkleitz;<sup>7</sup> también hubo una instalación de Susan Kelly;<sup>8</sup> se hizo una reconstrucción para la exposición *Forms of Resistance* en el Van Abbemuseum de Eindhoven;<sup>9</sup> y finalmente está el proyecto de Chto Delat?

Cuando preparábamos nuestra primera aproximación al concepto de «club activista» en Pisa me encontré una publicación en bookstorming.com y en Galerie Decimus Magnus Art Editeurs,<sup>10</sup> realizada por el artista francés Michel Aubry, que documentaba meticulosamente la reconstrucción del *Club*

<sup>7</sup> Véase <http://www.werkleitz.de/events/biennale2004/download/ausstellung.pdf>. [N. del T.]

<sup>8</sup> Se refiere a *What Is to Be Done? Questions for the 21st Century*, un proyecto de largo alcance de Susan Kelly. Abarca la construcción de un archivo en proceso desde 2003 que periódicamente se exhibe en formatos de instalación inspirados en el mobiliario diseñado por Ródchenko para su *Club Obrero*. [N. del T.]

<sup>9</sup> *Forms of Resistance. Artists and the Desire for Social Change from 1871 to the Present* (2007) ([http://www.vanabbemuseum.nl/chroot/htdocs/archief/2007/vormen-van-verzet\\_e.htm](http://www.vanabbemuseum.nl/chroot/htdocs/archief/2007/vormen-van-verzet_e.htm)). [N. del T.]

<sup>10</sup> Véase <http://www.michelaubry.fr/livres.html> y <http://www.michelaubry.fr/mobilier.html>.

*Obrero* de Ródchenko. Resultó muy inspirador ver una de las más famosas obras de la vanguardia rusa en una reconstrucción tan asombrosamente detallada. Además, también arrojó luz sobre muchos detalles de la composición que no eran visibles en la documentación fotográfica histórica del proyecto.

Pero lo que nos interesaba no era reconstruir, sino iniciar un proceso que yo llamaría de «actualización» del concepto genérico; una actualización en el sentido que le daba Walter Benjamin, como el proceso de reclamar potencialidades perdidas. Para el materialismo histórico, decía Benjamin, la historia no consiste en una cadena de acontecimientos: revoluciones o momentos de movilización popular cada uno de los cuales sería la culminación de una lucha revolucionaria por la emancipación. Es bastante más importante extraer la conclusión de que la formación de una nueva subjetividad no se modela exclusivamente en relación con la situación política actual: también se forma en sus relaciones con el pasado. ¿Por qué volver atrás? Porque la posibilidad de «devenir» se halla no solo en las potencialidades del presente, sino que también hunde sus raíces en todas las oportunidades perdidas en el pasado, que necesitan ser actualizadas.

Así pues, hemos tomado la decisión de concentrarnos en trabajar en el concepto de un club activista. Y pensamos que aún tiene sentido intentar realizarlo bajo la forma de un proyecto artístico.

¿Por qué tiene que ser artístico? ¿Por qué no intentar realizarlo en el seno de lo que se denomina la multitud? ¿Por qué no en algún lugar en medio de la vida social real? ¿Por qué nos resulta necesario volver a refugiarnos dentro del mundo del arte para hacer tales cosas? He ahí algunas preguntas importantes que nos preocupan, y que tienen que ver con la necesidad que sentimos de poner a prueba la importancia del arte: primero queremos comprobar si el proyecto resiste la presión de ese marco institucional; después veremos si se puede reclamar su inserción en la vida real...

Hay otros aspectos de carácter más práctico. En este momento resulta difícil, en Rusia o en cualquier otro lugar, llevar a cabo este tipo de ideas fuera del mundo del arte. Y en este punto entramos de lleno en las viejas discusiones sobre la relación entre la creación espontánea de las masas —que supuestamente no necesitan arquitectos o artistas para realizar su actividad— y aquellos profesionales que buscan materializar un punto de vista diferente, que no se deje influir por una lógica utilitarista ni por un populismo coyuntural, sino que más bien atiende a la historia de las rupturas que se oponen a las convenciones de la producción artística, e impulse el desarrollo de un laboratorio vivo y emancipatorio donde se experimenten las formas de una vida futura, de algo que aún no existe.

Nos gusta mucho esta provocadora frase del joven Marx: «No le decimos al mundo: “¡Cesad vuestras luchas, son un desatino! ¡Nosotros os daremos los lemas correctos para luchar!” Nos limitamos más bien a mostrar al mundo por qué lucha en realidad, y esa conciencia es algo que se tiene que adquirir aunque no se quiera» (carta a Arnold Ruge, septiembre de 1843). Siempre es el momento de hacer esa afirmación. Esta cita constituye para mí el punto de partida de toda idea revolucionaria que sea capaz de actualizar las múltiples tradiciones de la vanguardia.

Volviendo a la idea del club activista, es necesario explicar también que se trata de un reto que nos exigimos a nosotros mismos, comparable hasta cierto punto con el que en su momento el gobierno soviético planteó a Ródchenko: mostrar al público burgués otros medios de producir el espacio en el que pueda darse la confluencia del arte con el aprendizaje y la subjetivación política. Existe evidentemente una diferencia crucial entre una tarea autoimpuesta llevada a cabo con el apoyo de instituciones occidentales de arte contemporáneo, y aquella otra realizada con el apoyo concreto del Estado soviético. Sin duda, se trata de una diferencia sobre la que nos conviene reflexionar. Aun así, si observamos con detalle el núcleo de ambas tareas, nos daremos

cuenta de que se trata esencialmente de lo mismo: de cómo el artista puede afirmar cuál es el verdadero valor del arte.

Me ha inspirado también la discusión que actualmente está teniendo lugar en torno al concepto y la función de los centros sociales. Es importante señalar que en los últimos años algunos museos de perfil progresista han asumido cambios que se derivan de la decisión de replantearse su función en su calidad de instituciones públicas. Ese fue uno de los temas de discusión en un seminario reciente que tuvo lugar aquí mismo en el MACBA, con el título *Museo molecular*,<sup>11</sup> que trataba, entre otras cuestiones, de la relación entre los museos y los centros sociales. Creo que el concepto de centro social resulta muy importante para todos nosotros, si lo entendemos además como un lugar en el que el arte puede revelar su verdadero valor de uso, dejando al margen su valor de cambio. Los nuevos centros sociales luchan por implicar en ellos a un amplio espectro de sujetos oprimidos, dándoles la oportunidad de combinar la práctica cultural con la lucha por sus derechos y por ser reconocidos. La discusión sobre el futuro de los centros sociales se puede relacionar con el concepto de club obrero desarrollado en la Unión Soviética porque ambos hacen hincapié en el valor de uso del arte, sobre el cómo la gente puede participar en producirlo.

Pero volvamos a mirar con atención el concepto de club obrero, observando cómo se implementó tardíamente en la vida cotidiana de la Unión Soviética bajo la forma de centros de cultura —o casas de cultura— obreros. Veamos en qué consistían.

Desgraciadamente, se investigó muy poco al respecto en el periodo de la Unión Soviética, y tampoco después de que el sistema se hundiera. Pero es muy importante tener en cuenta la dimensión que adquirió el desarrollo de tales proyectos. En 1988 existían más de 137.000 clubes en toda la Unión Soviética.

<sup>11</sup> *Museo molecular. Hacia una nueva forma de institucionalidad* (2008) (<http://translate.eipcp.net/Actions/practices/molecularmuseum>). [N. del T.]

Y creo que toda mi generación ha extraído de estos lugares una experiencia rica y positiva.

Las Casas de Cultura (*dom kultury*) se establecieron para albergar todo tipo de actividades recreativas y lúdicas: deportes, coleccionismo, artes. Los Palacios de Cultura se diseñaron para dar cobijo a una variedad de edificios destinados a actividades culturales. Un Palacio típico contenía uno o más cines, auditorios, emisoras de radio amateur, bibliotecas públicas. Su uso fue gratuito hasta hace muy poco. Se trataba de edificios construidos habitualmente por organizaciones sindicales de alguna fábrica; casi siempre lo eran por iniciativa de las autoridades locales que buscaban ponerlos al servicio del interés general, o bien de intereses concretos como podía ser el apoyo a la educación infantil fuera del horario escolar. Se trataba por tanto de una estructura que abarcaba todo el espectro de lo que se llamaría el desarrollo armónico de la persona. En comparación con esto, la sala de Ródchenko consistía en una propuesta bastante más modesta, pues se trataba de diseñar un solo módulo espacial. Aun así, su club se convirtió años después en un reto de la máxima importancia para muchos arquitectos famosos que recibieron el encargo de construir edificios gigantescos con la misma finalidad.

Resulta evidente que el concepto de centro social se encuentra muy próximo a la idea de casa de cultura popular; y pienso que la semejanza que existe entre estas experiencias debería estudiarse con más detalle.

Pero volvamos a nuestro proyecto. ¿Por qué *activista*?

Creo que justo ahora, en un momento en el que existen muy pocas oportunidades para el desarrollo de una cultura de los oprimidos, tenemos que pensar de nuevo en la vieja pregunta planteada por Paulo Freire: «[S]i la práctica de esta educación [liberadora] implica el poder político y si los oprimidos no lo tienen, ¿cómo realizar, entonces, la pedagogía del oprimido antes de la revolución? Esta es, sin duda, una indagación altamente importante. [...] [U]n primer aspecto de esta indagación

radica en la distinción que debe hacerse entre la *educación sistemática*, que solo puede transformarse con el poder, y los *trabajos educativos* que deben ser realizados con los oprimidos, en el proceso de su organización.»<sup>12</sup>

¿Por qué menciono esta cita? Porque plantea de manera muy precisa la cuestión de los procesos de organización. «Su» organización: se trata obviamente de organizar a todos aquellos que, en virtud de su posición de clase, experimentan de forma aguda la injusticia del mundo, pero que al mismo tiempo no poseen el conocimiento suficiente para ser conscientes de cuáles son las tareas estratégicas necesarias a fin de emanciparse a sí mismos. Es decir: de acuerdo con el viejo principio universalmente aceptado, existen ciertos agentes externos privilegiados capacitados para ayudar a desarrollar esas prácticas de emancipación. Por eso las discusiones en torno al papel que habría de desempeñar la figura del educador fueron tan importantes en la Unión Soviética y en América Latina. Antiguamente, se trataba de personas relacionadas con Dios y la Iglesia; más tarde vinieron los partidos revolucionarios y los psicoanalistas. Tras el evidente fracaso de todos esos tipos de mediadores, la pregunta no obstante permanece: ¿es posible que tenga lugar la educación sin un maestro? Lo que está hoy seriamente en duda es la figura del maestro/pedagogo que, bajo el signo de la educación, representa en realidad la represión.

Pero puede tener sentido reconsiderar esta figura de una manera dialéctica, entendiéndola como alguien que opera dentro de un proceso de intercambio de saberes, alguien que sabe algo pero siempre está a punto para participar en un proceso de aprendizaje y que devuelve este conocimiento una vez transformado.

Así pues, por volver a nuestro tema de hoy, yo diría que la idea del club obrero carece actualmente de utilidad en el plano

<sup>12</sup> Paulo Freire: *Pedagogía del oprimido* [1970]. Traducción de Jorge Mellado. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002, p. 54. [N. del T.]

de la formación de la subjetividad. Me parece importante tener en cuenta el desplazamiento que se ha producido del obrero al activista. Históricamente, la identidad obrera se ha caracterizado por una posición política determinada, pero dudo que eso se mantenga hoy. En el momento actual, la subjetividad política se modela dentro y fuera de las relaciones laborales, y la posición del sujeto político se determina más bien por el papel que se asume como activista.

Se ha publicado recientemente en Rusia un ensayo elaborado por Carina Clément, socióloga francesa que dirige el Instituto de Acción Colectiva (IKD) de Moscú,<sup>13</sup> con los resultados de su investigación sobre los nuevos movimientos sociales en Rusia. Resulta interesante que, a la hora de analizar los procesos mediante los cuales se forman estos nuevos movimientos, Clément utilice un esquema bipolar de formación de la subjetividad en el que existen dos posiciones: por un lado, el «ignorante» (el ciudadano apolítico y pasivo); por otro, el activista. Clément cita el testimonio de sus interlocutores-activistas, quienes describen su experiencia de desplazamiento hacia posiciones activistas. Hablan de cómo comenzaron a ver sus vidas desde una nueva perspectiva, la de sentirse conectados a la totalidad social: la transformación del sujeto hace que este vea el mundo desde la perspectiva universal de la totalidad. Afirman haber logrado un sentimiento de autoestima, de confianza y de solidaridad colectiva, sentirse dotados de un sentimiento de fuerza y arrojo.

Así que era importante para nosotros dirigirnos a toda esas personas, pero sin pensarlos aisladamente como ejemplos puros del comportamiento correcto en oposición al comportamiento equivocado; más bien se trataba de afirmar que todo el mundo puede ser activista, que esa experiencia está al alcance de cualquiera.

Siguen surgiendo experiencias inspiradoras de ese tipo en los diferentes centros sociales de toda Europa, en los cuales los

<sup>13</sup> Véase <http://www.ikd.ru>. [N. del T.]

activistas construyen sus propios entornos donde realizar actividades autopedagógicas. Pero me decepciona con frecuencia el tipo de imaginación bastante pobre que se aplica a la producción espacial de los centros sociales, de los espacios okupados, de los campamentos de protesta. Por supuesto que me encuentro bien en ellos, y me resultan de lejos preferibles a los clubes de moda que adora la nueva «clase creativa», con su repugnante intimismo hedonista. Lo que sucede es que, en mi opinión, tales espacios autónomos deberían organizarse de manera diferente. En una ocasión, nuestros amigos de la Universidad Nómada escribieron: «Desde hace tiempo, circula en las discusiones de la Universidad Nómada una palabra-valija que quiere resumir cuál consideramos que habría de ser uno de los resultados del esfuerzo crítico por parte de los movimientos y otros actores políticos postsocialistas. Hablamos de crear *nuevos prototipos mentales* de la acción política.»<sup>14</sup> Yo sugeriría que se aplicara este enfoque a la producción espacial de esos mismos movimientos y actores políticos. En este proyecto en particular, la instalación del *Club activista* realizada para una institución artística, lo que intentábamos demostrar también era cómo se podrían realizar y qué aspecto podrían tener esos «prototipos espaciales». Y mi esperanza es que esta sea una de las posibles maneras en las que el arte se pueda desarrollar hoy.

Los marcos institucionales en los que se insertan mis construcciones sirven como módulos de contextualización que facilitan a los espectadores experimentar en un entorno adecuado el tipo de obras de arte que produce nuestro colectivo. Se trata de espacios en los que proyectamos nuestros trabajos de cine y vídeo, donde se distribuyen periódicos y otros materiales impresos, y en los cuales es posible dar cobijo a actividades

<sup>14</sup> Universidad Nómada: «Prototipos mentales e instituciones monstruo. Algunas notas a modo de introducción», en *transversal: instituciones monstruo*, mayo de 2008 (<http://transform.eicpc.net/transversal/0508/universidadnomada/es>). [N. del T.]

seminariales y discursivas, o llevar a cabo investigaciones que comprometen al público. Se trata de espacios en los que contactar con el público y recibir su respuesta, espacios cuya estructura se organiza para servir a tales necesidades. Yo los denominaría también «espacios para llevar», porque animamos a que los utilice cualquier colectivo que necesite un lugar para reunirse o proyectar algo. El momento participativo es muy importante.

Nuestras construcciones constituyen de esta forma espacios en los que el espectador puede enfrentarse a la obra de arte en un escenario adecuado, que entendemos como un escenario educativo. No creo que sea necesario para ello partir de un «concepto» universal; por el contrario, lo que intentamos es más bien desarrollar un método, una manera de afrontar la producción del espacio que pueda tener como resultado una dimensión universal. Me parece que la afirmación de universalidad se malinterpreta a veces como un punto de vista totalizador o excluyente de cualquier diferencia, pero no hace falta ser filósofo para caer en la cuenta de que no necesariamente es así. La verdadera universalidad se construye basándose en las experiencias singulares, locales, diferenciadas, exactamente tal y como Marx y Engels lo expresaron en el Manifiesto Comunista: «De las numerosas literaturas nacionales y locales se forma una literatura universal.»

## La verdad deshecha. Productivismo y factografía

Hito Steyerl

*Verum esse ipsum factum* («lo verdadero es lo mismo que lo hecho» o «la verdad es resultado del hacer»).

GIAMBATTISTA VICO, *De Italorum Sapiencia*, 1710

Un hecho es algo que se hace. En nuestra época, esto parece una afirmación obvia. Giambattista Vico ya lo expresó en 1710: *Verum esse ipsum factum*, o más brevemente: *verum factum*. Lo cual significa que la verdad es algo que se produce y se construye. La afirmación de Vico condensa el punto de vista actual sobre la cuestión del documental: las verdades que reivindica el documental son consideradas un constructo, algo que esencialmente se fabrica. La verdad documental se juzga un producto que combina poder y saber.

Pero en realidad casi nadie cree en ese producto. La desconfianza hacia esa forma instrumental de verdad documental es ya habitual. La gente es muy consciente de las verdades instrumentales que las instituciones y las corporaciones se encargan de diseminar. Aunque tal desconfianza, paradójicamente, no menoscaba el poder del documental. La gente se ve afectada por la velocidad y la intensidad de la información que ofrecen los medios de comunicación de masas; es informada, interpe-lada, instruida, gobernada.<sup>1</sup> Su «cuerpo resonante», como lo

<sup>1</sup> «Gobernada» no en el sentido restrictivo de encontrarse bajo el mandato de la política legislativa de un gobierno en concreto, sino afectada por el «gobierno» (neo)liberal de la vida y de las conductas que Michel Foucault



denomina Suely Rolnik,<sup>2</sup> es decir, la esfera de los afectos corporales, se convierte en un objetivo agitado, movilizado, activado, apaciguado. El realismo de los medios de comunicación se dirige al deseo de participar en el mundo, creando sensaciones a modo de espectáculo. Para apuntalar sus pretensiones de verdad, este realismo se basa en tecnologías de producción de la verdad de cuño científico, legal o periodístico, las cuales, a estas alturas, se ven también reforzadas por una política del espectáculo, de la velocidad y de la intensidad. La puesta en entredicho del valor de verdad de ese realismo forma ya parte de la construcción del mismo. De este modo se genera habitualmente un tipo de ansiedad provocada por la duda a propósito de qué es verdad y qué es manipulación. La incredulidad y la incertidumbre caracterizan este círculo vicioso.<sup>3</sup> Pero aun estando inmersos en tal incertidumbre, hay algo de lo que muy poca gente duda: que los hechos son producidos, fabricados y construidos.

Ahora bien, ¿por qué creer en la producción de verdad, para empezar? ¿Por qué se piensa que la verdad es un producto elaborado o una mercancía? ¿Qué tipo de supuestos fundamentan la creencia en el concepto mismo de producción? Quizá encontremos la respuesta invirtiendo el lema de Vico. En lugar de *verum factum*, pensemos más bien en *factum verum*, o en

---

describió mediante el concepto de «gubernamentalidad». Ello se deduce de la manera en que la autora describe en este texto la política de la verdad documental y su función en las sociedades de control apoyándose en la terminología foucaultiana: gubernamentalidad, saber/poder, etc. (véase también más abajo, nota 15). [N. del T.]

<sup>2</sup> Véase, de Suely Rolnik: «Geopolítica del chuleo», en *transversal: máquinas y subjetivación*, octubre de 2006 ([http://eipcp.net/transversal/1106/rolnik\(es\)](http://eipcp.net/transversal/1106/rolnik(es))), y en *Brumaria, 7: arte, máquinas, trabajo inmaterial*, diciembre de 2006.

<sup>3</sup> Véase Hito Steyerl: «Documentary Uncertainty», *A Prior*, n° 15 (2007) [disponible en *Documenta Magazines Online Journal*, <http://magazines.documenta.de/frontend/article.php?IdLanguage=1&NrArticle=584>].

*factum esse ipsum verum*, que podría traducirse así: «las cosas que son resultado del hacer son verdad». O incluso: «la verdad reside en la producción». Las cosas que son hechas, o el propio hecho de hacer, provee o produce la verdad. Se desplaza así el enfoque hacia el proceso de producción como tal. La producción es la situación en la que la verdad documental puede ser generada para diversos usos pedagógicos y gubernamentales. Y, paradójicamente, casi nadie duda del valor de verdad de la producción misma.

Pero ¿acaso no existen sobradas razones para sospechar del paradigma de la producción?

### Crítica de la producción

La crítica del trabajo y de la figura del productor se articula de manera diferente en Hannah Arendt que en Jean-Luc Nancy. Mientras que Arendt desdeñaba la naturaleza no política del trabajo (afirmaba que este era lo opuesto a la política),<sup>4</sup> Nancy sostiene que la fijación con el trabajo es la responsable del fracaso en el intento de lograr el comunismo.<sup>5</sup> Centrarse en la producción significa para Nancy suscribir las normas de la productividad, la utilidad y la identidad. La comunidad, afirma, no puede ser producida, ni tampoco existe, sino que sucede. ¿No estaría igualmente justificado pensar en la pereza, el exceso o la geometría como figuras paradigmáticas que pudieran cimentar o socavar lo que implícitamente entendemos por verdad? Así pues, ¿qué significa que la verdad —o, de hecho, cualquier creación o significado— esté basada en la producción?

Me gustaría discutir estas cuestiones, así como la relación entre los principios *verum factum* y *factum verum*, reflexionando

<sup>4</sup> Hannah Arendt: *La condición humana*. Barcelona: Paidós, 1996.

<sup>5</sup> Jean-Luc Nancy: *La comunidad inoperante*. Universidad ARCIS- LOM Ediciones: Santiago de Chile, 2000.

sobre dos ejemplos visuales. Paradójicamente, ambos son obra del mismo director, Chris Marker; y ambos hacen uso del mismo material, una entrevista con el cineasta soviético Aleksandr Medvedkin filmada en 1970. El contenido de esta se centra en el periodo de Medvedkin como cineasta productivista a comienzos de los años treinta. Ambos filmes tratan de la relación entre documental y producción, aunque de muy diferente manera. Podríamos describir el primero de ellos como productivista, y el segundo como factográfico. Mientras que la factografía gira en torno a la producción de los hechos y contempla las obras de arte como fábricas de hechos, el productivismo sitúa su campo de intervención en el interior mismo de la producción, buscando transformarla. El productivismo está implicado (o decía estarlo) en la creación de la realidad. Si la factografía se relaciona con el principio de *verum factum*, el productivismo podría estarlo con el de *factum verum*: el hacer mismo es el ámbito del verdadero significado.

El primer ejemplo, el filme *Le train en marche* (1971),<sup>6</sup> muestra un interés por los modelos alternativos de producción fílmica, mientras que el segundo, *Le tombeau d'Alexandre/The Last Bolshevik* (1993),<sup>7</sup> construye sus proposiciones de un modo mucho más complejo y ensayístico: pone en tela de juicio la fabricación de los hechos. Uno basa la verdad en la producción. El otro produce (y construye) la verdad. Al final de este proceso emerge algo muy distinto, algo que nos descubre una dimensión diferente.

<sup>6</sup> La entrevista con Aleksandr Medvedkin mencionada había sido filmada por el grupo SLON (del que Chris Marker formaba parte) en un depósito ferroviario en Noisy-le-Sec, en las afueras de París, coincidiendo con la visita puntual del cineasta ruso en 1970; el filme *Le train en marche* fue montado por Marker en 1971. [N. del T.]

<sup>7</sup> El filme fue lanzado con estos dos títulos diferentes, en sus respectivas versiones francesa e inglesa. Existe una versión subtitulada en castellano editada en DVD por Intermedio (<http://www.intermedio.net>). [N. del T.]

### *Le train en marche*

A comienzos de los años treinta, el cineasta soviético Aleksandr Medvedkin dirigía el llamado cine-tren, que consistía en un estudio y laboratorio cinematográfico móvil.<sup>8</sup> El tren se desplazaba a diferentes enclaves de producción para filmar in situ las prácticas de los trabajadores con el objetivo de revelar y editar el material de inmediato, pudiendo así ser discutido directamente con sus protagonistas. El cine-tren era un buen ejemplo de práctica artística productivista. Dos años más tarde, en 1934, Walter Benjamin describiría tales prácticas como aquellas que intentaban cambiar el aparato de producción en lugar de limitarse a mostrar la tendencia política correcta,<sup>9</sup> y eso era justamente lo que pretendía el cine-tren de Medvedkin. Las bobinas que se filmaron y editaron nunca fueron distribuidas. Si llegaron o no a ser vistas fuera de los lugares donde se produjeron es algo que no se especifica en ninguno de los dos filmes de Marker.

En el año 1971, la práctica de Medvedkin resultaba tan inspiradora para Marker y sus colegas que fundaron un colectivo cinematográfico al que llamaron SLON, con el propósito de acudir a las fábricas para documentar las luchas obreras. Tras las huelgas que tuvieron lugar en la fábrica de Rodhiaceta en Besançon, se creó también un grupo cinematográfico integrado por trabajadores, que llamaron Group Medvedkine.<sup>10</sup>

<sup>8</sup> La experiencia legendaria del cine-tren está recogida en castellano: Aleksandr Medvedkin: *294 días sobre ruedas. El cine como propaganda política*. México: Siglo XXI, 1973. Incluye los diarios de Medvedkin y la filmografía completa del primer año de actividad (1932-1933), así como fotografías de la experiencia original, más otras de la filmación en París con el grupo SLON y Chris Marker. [N. del T.]

<sup>9</sup> Walter Benjamin: «El autor como productor», en *Obras. Libro II / Vol. 2*. Madrid: Abada, 2009.

<sup>10</sup> Su origen se encuentra en la huelga de los trabajadores de la fábrica textil de Rodhiaceta en 1967, que constituyó una de las experiencias de lucha obrera más ricas que tuvieron lugar en Francia en los prolegómenos

*Le train en marche* se filmó para ser proyectado como introducción a la película de Medvedkin *Schastie* [La felicidad] (1934), que SLON puso de nuevo en distribución. Marker, a fecha de hoy, prefiere que su filme no vuelva a exhibirse en público.

Más de la mitad de este primer filme consiste en la entrevista filmada con Medvedkin, en la que se intercala material de archivo que funciona de manera ilustrativa. El propósito principal parece ser producir contrainformación y servir de inspiración a los nuevos colectivos cinematográficos constituidos en ese periodo. La información que ofrece de primera mano el testigo es tratada en esta película como un hecho, se nos hace confiar por completo en el relato optimista de Medvedkin acerca de sus actividades. La política de la verdad de *Le train en marche* se basa casi por entero en su valor como evidencia realista. Términos como «útil» y «necesario» abundan en la descripción del cine-tren que ofrece Medvedkin. El cine como tal se entiende claramente como un medio para alcanzar un fin, una idea que se puede aplicar también al propio filme *Le train en marche*. Los fines son, respectivamente, mejorar la producción y facilitar la producción de cine alternativo.

No obstante, el asunto se complica mucho más veintiún años después, cuando Marker dirige otro nuevo filme dedicado a Medvedkin, titulado *Le tombeau d'Alexandre/The Last Bolshevik*. Los cambios acaecidos en el contexto político no pueden ser más dramáticos: mientras que el primer filme se realiza con

---

de Mayo del 68. Varios cineastas que venían radicalizando políticamente sus prácticas de diferentes maneras (Chris Marker, Mario Marret, Antoine Bonfanti, Bruno Muel, Jean-Luc Godard, etc.) se aproximaron al conflicto y de esas colaboraciones, así como de la inspiración mutua, surgieron los Groupes Medvedkine (el primero, en Besançon; el segundo, de los obreros en lucha en la Peugeot de Sochaux) como colectivos de cine militante compuestos por obreros de fábrica. Sus míticas filmaciones no se han recopilado hasta hace poco en un DVD editado en francés por Éditions Montparnasse (<http://www.dvdclassik.com/Critiques/groupes-medvedkine.htm>), acompañadas de un esmerado librito. [N. del T.]

el optimismo ligeramente forzado de aquellos para los que la revolución parece estar al alcance de la mano, este segundo se produce tras el fracaso del socialismo que realmente existió. Y se realiza recuperando el mismo material del filme anterior, utilizado ahora de manera muy diferente, tanto en términos de mensaje como, sobre todo, de forma.

En la «tercera carta» de las que componen el filme, la entrevista con Medvedkin editada originalmente en 1971 se somete a un contundente proceso de contextualización, de reflexión e incluso de crítica. Se le añaden abundantes materiales nuevos que apoyan o entran en conflicto con el anterior: entrevistas con archivistas o estudiosos cinematográficos, así como también con la hija de Medvedkin. Pero lo más importante es que las propias bobinas de películas productivistas se han recuperado del archivo y Marker las somete a una atenta lectura. En este segundo filme aparecen varias bobinas distintas (una de ellas, sin ir más lejos, no ha sido ni filmada por Medvedkin). Muestran respectivamente imágenes de una fábrica de locomotoras, de una mina y de un koljós.<sup>11</sup>

Mediante el procedimiento de repetir y ralentizar el visionado de estas imágenes, Marker advierte una serie de elementos que había preferido no ver en 1971. Por ejemplo, cuál es el trato que recibe un *kulak*, condenado a muerte por robar a la cooperativa. En el complejo montaje de *Le tombeau d'Alexandre/The Last Bolshevik*, las prácticas productivistas de principios de la década de los treinta no se muestran fuera de su contexto político, a saber, la creciente represión y los primeros momentos de la depuración de los supuestos enemigos de clase. Pero Marker también nos muestra las discusiones entre los trabajadores en las fábricas. Resalta el escenario deprimente de un entorno laboral caracterizado por la burocracia y la negligencia, por la cháchara

<sup>11</sup> Sus títulos son: *Cinediario n° 4, ¿Cómo te va, compañero minero?* y *¡Por el eslabón!* [según la traducción de los títulos establecida en el volumen castellano citado más arriba, nota 8].

de los comités y la indigencia del pueblo. Paradójicamente, solo cuando la entrevista original se somete a un tratamiento ensayístico, solo cuando es deconstruida, desmantelada y reeditada, emerge —o se dan las condiciones para que pueda emerger— la materia original. Y es solo entonces cuando podemos ver por nosotros mismos aquello de lo que Medvedkin había hablado tan vívidamente en los años setenta.

En el segundo filme de Marker, la empresa de la filmación productivista adquiere un carácter mucho más ambiguo. La imagen se vuelve mucho más ambivalente. La empresa productivista es retratada como implicada, al menos en parte, en una política represiva. Además, se plantea el interrogante de hasta qué punto dicha empresa tenía la posibilidad de realizarse en el seno de una economía dirigida con mano firme desde arriba. ¿Cómo podrían haber tenido lugar reformas en fábricas aisladas, cuando los recursos clave se encontraban no solamente centralizados sino también desperdiciados por negligencia?

El retrato optimista de los años setenta es así reemplazado por otro mucho más escéptico y cauteloso. Esta nueva imagen, mucho más ambigua, parece estar mediada, al menos en parte, por la forma diferente de este segundo filme. Se trata claramente de un filme-ensayo, que combina diferentes materiales de acuerdo con un punto de vista subjetivo; lo que Maria Muhle describe en términos de realismo estético.<sup>12</sup> Este tipo de articulación documental no se fundamenta en reivindicación alguna de veracidad u objetividad. El carácter de constructo de esta segunda propuesta de Marker resulta evidente. Se diría que la segunda versión de la entrevista se corresponde mucho más con las técnicas factográficas que con las productivistas. *Verum*

<sup>12</sup> Maria Muhle: «Fictional Documents. For an Aesthetic Realism», ponencia impartida en el seminario *Medvedkin, Medvedkin, Medvedkin!!!*, Institute for Cultural Inquiry (ICI), Berlín, 2 de marzo de 2009 (<http://www.ici-berlin.org/archive/events/mar-2-workshop-and-screening-medvedkin-medvedkin-medvedkin>).

*factum*, esto es, la verdad es construida y hecha: este parece ser el principio subyacente en el segundo argumento fílmico de Marker. Obviamente, en esta versión el hecho o la verdad fílmica se hacen en el interior del montaje. La película *Le tombeau d'Alexandre/The Last Bolshevik* no ubica su verdad en la fábrica, sino que se posiciona ella misma como una fábrica de la verdad.

Esta es, en efecto, la diferencia que existe entre las dos versiones de la entrevista con Medvedkin editadas por Marker. Mientras que en la primera la verdad reside en la fábrica, la segunda funciona como una fábrica de la verdad. Mientras que en esta la verdad es fabricada, hecha, producida, en el paradigma productivista la producción es lo real, es allí donde se crea el significado. Por un lado, *verum ipsum esse factum*. Por otro, *factum ipsum esse verum*: la verdad reside en la producción.

## Ruptura

Pero la revelación que sobrepasa ambos paradigmas no es tanto su intrincada técnica de montaje, tan elogiada por Jacques Rancière en su ensayo sobre la ficción documental.<sup>13</sup> Lo más

<sup>13</sup> Jacques Rancière: «Documentary Fiction. Marker and the Fiction of Memory», en *Film Fables*. Oxford/Nueva York: Berg, 2006 [versión original: «La fiction de mémoire: À propos du *Tombeau d'Alexandre* de Chris Marker», *Trafic*, n° 29 (primavera de 1999)]. En su texto, Rancière se refiere a la necesaria construcción de la narración documental mediante el término «ficción»: un desplazamiento destinado a generar más confusión que otra cosa. Aunque Rancière analiza brillantemente *Le tombeau d'Alexandre/The Last Bolshevik* de Marker utilizando términos de la crítica literaria, no creo que volver a introducir el término ficción en la discusión sobre las formas documentales sea ventajoso. La relación entre ficción y documental ha demostrado ser extremadamente confusa e imposible de resolver; más aún, ambos términos no han conformado nunca una

chocante y sorprendente de *Le tombeau d'Alexandre/The Last Bolshevik* es la posibilidad que ofrece de ver los filmes productivistas originales, o al menos una parte.

Porque hay algo en ellos, en la manera en que están presentados, que escapa al ciclo conformado por las verdades que son hechas y el hacer en sí mismo como facilitador de nuevas verdades. Muestran —y Marker lo señala mediante su *voice over*— mucho más, algo que quizá al propio Medvedkin le hubiera gustado ver. Registran la indignancia, la corrupción, la negligencia, la miseria y la apatía que acuciaban a esas áreas de la economía soviética. También registran los fervientes intentos de los cineastas por hacer frente a la situación, así como su apoyo a algunas de las incipientes políticas de represión estalinistas. Con toda claridad, las bobinas de películas productivistas muestran mucho más de lo que se supone que debería verse, a pesar de estar orientadas hacia una finalidad, producidas en el contexto de una pedagogía instrumental basada en la utilidad y la necesidad, que opera principalmente dentro de un paradigma realista de representación.

Pero se trata, sin embargo, de un realismo que excede claramente los límites de su propio sistema de producción de verdad, las fronteras de los significados que ese sistema considera aceptables. Devienen documentos contundentes de las contradicciones de los primeros años treinta. Pero para nosotros solo adquieren esta dramática perspectiva en el montaje ensayístico y factográfico de Marker, fuertemente mediador. Es importante enfatizar la contradicción de la técnica de Marker que expone Rancière: presenta el material como si hablase por

---

oposición entre sí, sino que se encuentran insertos en diferentes tipos de discursos, en el seno de los cuales asumen significados vagos e inestables, especialmente en lo que se refiere a su relación mutua. Harun Farocki describió en una ocasión la diferencia entre el documental y la ficción en términos muy convincentes: mientras que el realizador de filmes de ficción tiene casa con piscina, el documentalista no.

sí solo; y sin embargo, nos lo explica constantemente, subrayando significados, señalando, revelando.

Entonces, ¿cómo deberíamos describir la impresión de que estos filmes productivistas exceden e incluso socavan parcialmente su propia función instrumental? ¿Cómo deberíamos describir esta forma de evidencia, que obviamente es producida, pero que escapa a sus propios parámetros de producción? ¿Cabe suponer que el efecto de verdad de estas imágenes tiene menos que ver con la producción que con su exceso?

La evidencia surgida de la interpretación que Marker hace del material de archivo parece pertenecer a otra dimensión. Más que constituir un resultado producido intencionalmente, es como si apareciera por sorpresa. Excede el significado que se le supone a las imágenes, su función como instrumento de educación y control. Su verdad, antes que ser producida, surge de una ruptura con su situación o contexto original.<sup>14</sup> Esa ruptura suspende temporalmente las ataduras con el poder y el saber. Nos impacta porque sus significados se contradicen y no pueden ser resueltos bajo una sola interpretación. Presenta una complicación que permanece irresuelta. Mientras que el contexto puede ser producido, tanto como pueden serlo los elementos que pertenecen a él, el elemento que nos sorprende procede de la ruptura con lo que sea que se produzca, no de la producción como tal.

Quizá la verdad documental no pueda ser producida, de la misma manera que la comunidad tampoco puede serlo. Si fuese producida, pertenecería al mundo del *verum factum* o al para-

<sup>14</sup> El vocablo original en inglés que emplea la autora es *rupture*, que oscila entre los conceptos de «ruptura» y «rotura», este último en el sentido en que una tubería o un vaso sanguíneo revientan. Se ha de entender en todo momento que ello produce una polisemia en el contexto de este ensayo: se alude a la manera en que circunstancialmente la imagen documental «deshace» sus ataduras con el poder/saber que desea contenerla, al mismo tiempo «desbordando» los significados que se le asignan originalmente a la imagen en cuestión con el fin de canalizarla rígidamente. [N. del T.]

digma de la instrumentalidad y la gubernamentalidad, el cual se ha impuesto tradicionalmente en la producción de verdad documental (lo que he dado en llamar *documentalidad*).<sup>15</sup> Pero este otro modo de documental surge en el momento en que se rompe con la documentalidad, así como con la instrumentalidad, el pragmatismo y la utilidad que la acompañan. Nos sorprende, se nos impone. Esto puede suceder, como es el caso en el ensayo de Marker, en la disyuntiva que se produce entre una *voice over* que sabe demasiado y una imagen que habla por sí sola sin conocerse a sí misma. O en una situación que contenga una disyuntiva interna: en la confrontación de un fervoroso creyente en el comunismo con una burocracia de estado socialista y el nacimiento de la regla del terror. O en la disyuntiva entre lo representado y su presencia, entre la figura heroica del trabajador y los seres humanos, en absoluto heroicos, que se debaten en las fábricas. No es la vida real de los trabajadores, congelada de alguna manera en la imagen, lo que nos transmite su fuerza vital. La fuerza de estas imágenes reside más bien en lo que Walter Benjamin llamó la violencia de la crítica: en este caso, en el acto enérgico de arrancarlas de su contexto.

Con frecuencia he citado esta frase de Godard: «Una simple tira de película de 35 mm es capaz de redimir la realidad.» Porque en ciertas situaciones ocurre que la imagen documental rompe sus vínculos con el poder y el saber. Y este acontecimiento es capaz de liberar, de una manera paradójica y temporal, la imagen documental de sus ataduras con el poder, la utilidad, la pedagogía y el saber. Esta verdad no es producida. No puede

ser calculada, fabricada o anticipada. Deviene un *factum verum*, un hecho verdadero precisamente por estar —por decirlo de alguna manera—, por hacer, por suceder, por ser contingente e incontable. En este caso, lo real no es un efecto —como Rancière señala con brillantez— que haya de ser producido, sino un hecho que requiere ser comprendido.

Llegados a este punto, emerge una nueva lectura del lema de Vico. *Factum verum* no solo significa que los hechos son producidos. Significa también: un hecho puede ser verdad precisamente porque no puede ser totalmente contenido por las relaciones de poder que se dan en su producción. (Lo cual, por supuesto, no tiene por qué aplicarse a todo lo que llamamos «hechos».) Significa que algunas articulaciones documentales no pueden ser totalmente controladas por los discursos dominantes. Su verdad puede ser producida, y siempre será producida, dado que las imágenes, por lo general, son producidas por alguien o algo. Pero si se da una ruptura repentina con la situación en la que se producen, entonces esa verdad también puede sencillamente suceder.

<sup>15</sup> «Documentalidad» es un neologismo de Steyerl basado en la «gubernamentalidad» de Foucault: designa «la manera en que los documentos gobiernan y se implican en la producción del poder/saber»; véase, en castellano, Hito Steyerl: «La política de la verdad. Documentalismo en el ámbito artístico», en *Ficcions documentals*. Barcelona: CaixaFòrum, 2004; y «El lenguaje de las cosas», en *transversal: under translation*, junio de 2006 (<http://eipcp.net/transversal/0606/steyerl/es>). [N. del T.]

## Group Material: una memoria de la abstracción como matriz de lo real

Doug Ashford

Estoy aquí para hablar de Group Material, un colectivo de artistas [al cual pertencí] que fue variando en su composición y que, a mi juicio, constituye un ejemplo histórico que puede resultar muy útil a la hora de plantear modelos de práctica artística productivista. Si hay una verdad que se pueda afirmar sobre nuestra práctica, esta es sin duda que creíamos en el museo como un lugar público: un espacio potencialmente apto para realizar intervenciones artísticas con las que definir y debatir qué significado adquiere el sujeto. Esta presentación me ofrece también la oportunidad de tratar dos inquietudes recientes de mi propio trabajo. En primer lugar, el problema de cómo reconfigurar ese arsenal que es el archivo, dado que Julie Ault [quien también formó parte de Group Material] y yo estamos preparando, en este mismo año, el depósito en la colección Fales de la Universidad de Nueva York de todo el material archivado de Group Material, para que pueda ser consultado. En segundo lugar, el hecho de que mi práctica individual haya estado durante muchos años basada en la producción de objetos singulares e idealmente autónomos, las pinturas; esto es, en una forma de interpelación al espectador que parece ser extraña a la producción firmada colectivamente.

Me debato en esta dualidad: entre, por un lado, el arte como algo soberano y autónomo, ligado a una experiencia que se basa en el afecto y en la contemplación; y, por el otro, la experiencia del arte como un trayecto ético fundamentado en la crítica social. Mi trabajo actual me hace pensar que cuando esta dualidad se entiende en términos de oposición, se malinterpreta

como una contradicción. De hecho, en este momento creo que el arte puede cambiar a los seres humanos al hacernos experimentar la fricción entre el *afecto* emocional —las nuevas emociones que produce— y los *efectos* políticos que propone. Cuando el arte se encuentra atrapado en el mundo instrumental de las causas sociales, o bien reducido a una condición meramente decorativa, nos encontramos básicamente frente a un mismo problema: el *statu quo*. Tanto los modos de experiencia epifánica como los discursos actualmente hegemónicos se encuentran confusos frente a lo que, como seres humanos, todavía no entendemos.

Como artistas, actualmente operamos en una era de desastre económico planificado, en un tiempo en el que el potencial socialmente transformador del arte se nos presenta investido del halo del poder oficial, ya que muchas instituciones presentan exposiciones sobre el arte y la democracia, las prácticas relacionales, el arte comunitario y otras conocidas tradiciones que difuminan las fronteras entre el arte y la vida. Dichas exposiciones presentan tanto al arte como a la vida subsumidos bajo la bandera de la ética. Me parece que es importante preguntarnos: ¿por qué ahora? Se trata de una pregunta dirigida a nosotros y a nosotros mismos, a nuestras instituciones y a nuestros públicos. Félix González-Torres [quien también formó parte de Group Material] solía decir que todo en la cultura sucede por una razón: y yo tengo curiosidad por saber por qué ahora, y en el interés de quiénes los museos se muestran hoy como un espacio *ético*, un espacio que puede modificar la virtud pública.

Esta pregunta reviste para mí un especial interés, en el momento actual de mi trabajo, porque coincide con la premisa originaria del proyecto de Group Material: el intento de cambiar las condiciones sociales de las obras de arte. Para nuestro grupo, dicha cuestión expresaba la intención de implicarnos directamente en una crítica de las instituciones, de cuestionar las genealogías de los valores que el arte crea, y de lo que podría crear. Esto también me interesa en este momento, porque recientemente estoy

intentando situar los paradigmas del arte y la política en una discusión más amplia, organizando conversaciones entre productores culturales como una manera de construir, para mí y para mis estudiantes, nuevas concepciones del arte más independientes.<sup>1</sup>

Por tanto, lo que quiero hacer aquí es esbozar, a través del trabajo de Group Material, algunos interrogantes sobre el actual giro ético acaecido en el arte: en primer lugar, examinaré lo que he encontrado en mis propias fuentes acerca de nuestra práctica expositiva; seguiré después mostrando en detalle el proyecto de Group Material *Democracy* (producido por Julie Ault, Félix González-Torres y yo mismo en 1988); finalmente, ofreceré dos o tres ejemplos de obras contemporáneas que podrían ayudarnos a reflexionar sobre los sensacionales cambios que han tenido lugar como consecuencia de la incorporación de la ética al *modus operandi* museístico. Este tipo de reflexiones se encuentran bien representadas, en este seminario, por participantes mucho más activos que yo en este giro ético; así pues, pido disculpas por adelantado por cualquier tipo de interpretación equívoca o errónea de la situación presente que pueda desprenderse de mi lectura.

Group Material se inició porque, como artistas, estábamos desesperados. Desesperados por la idea de que nuestro trabajo pudiera no ser mostrado, o de que pudiera ser visto como una mera mercancía; por la posibilidad de que nuestras subjetividades no pudieran inscribirse en el mundo, y de que, en caso de lograrlo, no fueran comprendidas. Group Material, de esta

<sup>1</sup> Véanse los libros de conversaciones *Who cares*. Nueva York: Creative Times, 2006 (<http://www.creativetime.org/programs/archive/2006/whocares/index.html>); y Doug Ashford y Naeem Mohaiemen: *Collectives in Atomised Times*. Barcelona: Idensitat, 2008. [N. del T.]



manera, fue el resultado de una colaboración nacida de la necesidad de dinero y de espacio que se inscribe en la tradición de hacerse un espacio: una habitación propia; una galería.

Pensábamos que la auténtica complejidad de la experiencia artística era obviada tanto por la estrechez de los estudios museográficos académicos como por el gusto de la cultura comercial en el marco de recepción del arte realmente existente. Pensábamos que esta degradación del arte debía ser contrarrestada mediante el diseño de un tipo de intervención que hiciera uso de un conjunto de actividades organizadas en colaboración por artistas y nuevos públicos. Algo que nosotros no inventamos. Lo encontramos en el hacer artístico que vino antes que el nuestro: en Courbet, Mayakovski, Clifford Still y James Brown; en Wallace Stevens y Paolo Freire; en Michael Asher y Charles y Ray Eames.

A continuación citaré algunos datos históricos que vienen a mi mente cuando pienso en ese momento de la fundación de Group Material.

Los ensueños de la experiencia privada producidos por los cuartos de maravillas o gabinetes de curiosidades<sup>2</sup> no se perdieron cuando esta experiencia se enfrentó al espacio público del coleccionismo artístico: los salones, los antisalones, etc. Los sueños persisten en nuestro trabajo como artistas cuando nos desplazamos desde el dormitorio hacia el estudio y de ahí a los foros democráticos. La idea de que la experiencia visual puede producir un encuentro con lo desconocido es aplicable en cualquier lugar.

<sup>2</sup> Aparecidos durante el Renacimiento en Europa, *les cabinets de curiosités*, *wunderkammer* o *wonder chambers* consistían en salas de exhibición de la multitud de nuevos objetos, curiosidades o hallazgos surgidos para el ciudadano europeo en una era de grandes descubrimientos y exploraciones; en algunos casos incluían pinturas y otros artefactos que hoy llamaríamos «estéticos», lo cual los incluye en la genealogía del museo moderno. Se organizaban solapando el conocimiento científico moderno con el saber popular o incluso el espectáculo populista. Resulta evidente la influencia que este dispositivo clásico de mostración tuvo en las formas de exposición practicadas por Group Material. [N. del T.]

El tipo de historiaciones impresionistas que ofrecen el *Musée imaginaire* de André Malraux y el *Memory Atlas* de Aby Warburg, consisten en mapas creativos que se nos ofrecen como prácticas autónomas de «desevidenciación». Utilizo este concepto sabiendo que no tiene ninguna profundidad etimológica; es, si se me permite, una invención. La utilizo para sugerir que, frente a las trayectorias del arte admitidas, esos mapas constituyen herramientas posibles con las que resistir a la apropiación funcionalista del arte por parte de las economías dominantes del pensamiento y del intercambio.

Por ofrecer otro ejemplo de cuán provechosa puede resultar la desevidenciación, me gustaría que observáramos una ficticia taxonomía de historia natural realizada por Linneo. ¿Qué ocurriría si la categorización de lo que se define como humano fuera expandida? Como estudiosos, no podemos dejar de recordar que nuestras categorías de investigación contienen siempre, en cierto modo, alguna forma de disrupción. Incluso Linneo, autor de un árbol de categorías animales, admitió que uno no puede dar cuenta de todas las diferencias y similitudes que presenta la naturaleza.

La disrupción, que es inherente al arte, nos exige que hagamos derivar, derribar o colapsar las definiciones y las subjetividades existentes, con el fin de poder seguir aprendiendo qué somos y qué es la naturaleza; aprendiendo que uno puede abrir su trabajo artístico a un tipo de proyecto diferente, el cual puede determinarse —tanto en secreto como públicamente— entre nosotros mismos y otros. Se trata tanto de rehacer lúdicamente nuestro trabajo, como de rehacernos a nosotros mismos y a nuestro contexto social.

El término inglés *bathos* se define como una caída de lo sublime a lo ridículo. Me gustaría proponer una interpretación de la presencia de lo social en el arte como *bathetic*, ya que se basa en parte en una estética del colapso, la interrupción y la confusión, ejemplificada en una obra de arte mágica llamada *Trébuchet* [Trampa]: es la trampa que obliga al visitante a

perder el control, a caerse justo al entrar en el estudio de Marcel Duchamp.

Estos son algunos de los sentidos y de las cosas que intento hoy recoger de la historia para vincularlas a la historia de Group Material. Es algo que no tenía en mente cuando realizamos nuestras obras, las cuales, al contrario, considerábamos una interrupción, puesto que no sentíamos que hubiera demasiadas cosas en el arte de la modernidad que hubieran sobrevivido para servirnos como ejemplo. Sí había otro tipo de obras de las cuales aprendimos: Paolo Freire, Dr. Seuss, Wallace Stevens, las poéticas que hacían confluír la observación emotiva y la crítica política.

Lo que voy a hacer a continuación es trazar un recorrido histórico abreviado de nuestros proyectos como Group Material, para poder introducir después el tema más amplio de cómo la práctica social ha cambiado en los museos.

Un equívoco que suele afectar al trabajo de Group Material consiste en pensar que el grupo estaba basado en la política de los movimientos sociales. Me parece que se trata de una concepción equivocada. No recuerdo ningún momento en que trabajásemos para potenciar a otros, pero sí teníamos la idea de producir un tipo de antagonismo incluyente en todas nuestras formas de interaccionar. La muestra *People's Choice*<sup>3</sup> se produjo con la idea de que los objetos traídos por nuestros amigos y vecinos pudieran producir un archivo alternativo de experiencia artística, una experiencia que proviniese de las creencias de otros que no se encontraban en la misma sala junto a nosotros. ¿De qué maneras buscamos hoy el encuentro con procedimientos de trabajo que no están presentes, que permanecen invisibles?

<sup>3</sup> Tuvo lugar en 1980 en el local de Group Material en el East End de Nueva York. [N. del T.]

Group Material veía el museo como un espacio que por sí mismo ejercía una influencia o una política en la sociedad. Pero la concepción reduccionista de las instituciones artísticas según la cual estas determinan la sujeción en su interior de la misma manera que un ingeniero determina las formas mecánicas, no favorece, evidentemente, una comprensión de dichas instituciones. Lo que queríamos era interpelar a nuevos públicos proponiéndoles descripciones políticas concretas, pero también por medio de formas que pudieran socavar ciertas posiciones éticas que entonces existían, al ofrecer otras formas de comprender las instituciones.

La muestra *Timeline*,<sup>4</sup> realizada por Group Material para mostrar las intervenciones de Estados Unidos en América Central, consistía también en un ensayo de desevidenciación del arte y de la historia del arte en el curso del tiempo, en el cual, por ejemplo, una naturaleza muerta de Diego Rivera representaba el presente, mientras que John Heartfield representaba el siglo XIX. El método de desevidenciar la historia parecía formar parte integral de nuestra insistencia en reconstruir los valores artísticos.

Los espacios públicos de la ciudad de Nueva York no tenían por qué dejar de ser lugares donde reconstruir la imaginación colectiva, y pensábamos que la publicidad, en 1983, era una práctica válida para ejercer ese tipo de reinvencción, en tanto en cuanto servía para evitar el tipo de jerarquías que están implícitas en las colecciones de arte y en los archivos privados. *Subculture* consistía en 2.700 paneles colocados en los espacios publicitarios del metro de Nueva York. Se podría decir que la presencia en estos espacios de pinturas en lugar de anuncios impresos constituía un desplazamiento lo bastante radical como para provocar deleite.

<sup>4</sup> Producida en 1984 en el P.S.1 de Nueva York con el título *Timeline: A Chronicle of U.S. Intervention in Central and Latin America*, en el marco de una muestra organizada por Artists Call Against U.S. Intervention in Central America. [N. del T.]

Observamos la calle y el museo como lugares en los que potencialmente se podía reavivar el diálogo sobre cuál habría de ser la naturaleza de los lugares que permitiesen albergar tanto la experiencia epifánica como la acción política; lugares en los que se pudieran planear el disenso y el conflicto, y donde se pudieran reconfigurar los conflictos entre lo privado y lo público. *Dazibaos*<sup>5</sup> fue una intervención que tomaba como modelo los carteles compuestos solo por textos escritos que proliferaron durante el movimiento de los «muros de la democracia» en China, constituyendo un paisaje de reflexión social en el cual la crítica puede ser entendida como base de la democracia.

Intentábamos reavivar un tipo de diálogo que entendíamos que tenía lugar en relación con los objetos artísticos; del sentimiento que provoca el descentrar ciertos objetos que están investidos de un poder o de un aura, surge un tipo de diálogo que permite comprender ese poder y sus implicaciones sociales. De la poética surge el diálogo y luego el descentramiento colectivo, y de la búsqueda de la resolución surge la poética.

Con este propósito, objetos artísticos y artefactos de otro tipo se colocaban juntos, las formas cerradas del archivo y de la colección privada se dispersaban, los límites de la galería comercial se veían sobrepasados mediante el formato del salón artístico, y todo ello en conjunto podía convertirse en una manera de experimentar emocionalmente la panoplia de sentimientos intrínsecos a las obras de arte político. De nuestros

<sup>5</sup> Exhibición de carteles colgados en Union Square de Nueva York en 1982. El nombre fue tomado de los *dazibaos* o grandes carteles murales compuestos íntegramente por textos que cualquier ciudadano chino podía (y aún hoy día puede) colgar en paredes ad hoc para inducir la polémica pública. Quizá resulte obvio subrayar la provocación que Group Material introducía en el ámbito estadounidense al hacer uso de un medio de opinión pública democrática proveniente de un país comunista —declinándolo mediante técnicas publicitarias—, teniendo en cuenta que el grueso de la producción de Group Material que aquí se describe fue realizado entre los mandatos presidenciales de Ronald Reagan y George H.W. Bush. [N. del T.]

trabajos, quizá sea en *AIDS Timeline*<sup>6</sup> donde todo eso sucedía de manera más fluida, un ejemplo en el que convivían pinturas, un mórbido reportaje periodístico e información sobre quiénes se beneficiaban del sida. Nuestro propósito era combinar la opinión con la emotividad, contrastar los presupuestos del Estado con la letra de la canción *It's Raining Men*, posibilitar el tipo de resistencia que alberga la abstracción. Todo ello a pesar de ser conscientes de la contradicción que existe entre las formas de subjetividad impuestas por la autonomía del arte y aquellas que favorece una crítica ejercida desde la ética; la contradicción entre el aspecto administrativo de la institucionalización artística y el tipo de ética y de relaciones vívidas que la crítica puede producir. Lo que intentábamos era pensar cómo lo estético y lo político podían ir juntos, siendo sus formas producidas en el contexto del arte y su mundo de posibilidades. En efecto, era la propuesta de inventar una coalición entre lo estético y lo político lo que veíamos como punto de partida para poder reinventar la exposición de arte.

*Democracy Project*<sup>7</sup> era en realidad un cuarteto de acciones: exposiciones, colaboraciones sociales, reuniones privadas y públicas, y finalmente un libro. No se trataba de un proyecto definido desde el inicio, y es importante mencionar antes que nada cuál era la naturaleza del encargo que recibimos, cómo en ciertos contextos artísticos podemos permitirnos el lujo de experimentar.

Elegimos la democracia como tema porque previamente era ya nuestra forma; la forma de un tipo de exposición que ya no

<sup>6</sup> Realizada en 1990 para el *Day Without Art*, organizado por Visual AIDS; instalada de nuevo en el mismo año en la Matrix Gallery, University Arts Museum, Universidad de California, Berkeley; y en 1991 en el marco de la Bienal del Whitney Museum de Nueva York. [N. del T.]

<sup>7</sup> Realizado en la Dia Art Foundation de Nueva York entre 1988 y 1989; el libro —del mismo título— que servía de colofón al proyecto fue editado por Brian Wallis y publicado por Bay Press en 1990. [N. del T.]

estaría anclada en una tesis preconcebida. Pensamos que adoptar como modelo la imagen de una sala vacía nos permitiría llegar al disenso y a la crítica, construir un foro político entendido como un lugar en el que cambia constantemente la forma en la que se representa la voluntad de los seres humanos, un lugar donde habitan la incertidumbre y la desevidenciación. Esta idea de producir la incertidumbre y traerla a primer plano —que para mí está ligada tanto a los relatos teológicos que sitúan la virtud en el otro como a las epifanías estéticas, entendidas como un modelo de descentramiento del yo— sirve para proponer un proyecto de emancipación que parte de reconocer la alienación que nos afecta. ¿Acaso esa emancipación puede tener lugar en el tipo de realineamientos emocionales que la obra de arte nos hace experimentar y nos permite compartir?

Al principio pensamos en abandonar por completo el concepto de curaduría, deshacernos de cualquier lista previa de obras, ir más allá de la metáfora para implicar al público en reuniones y manifestaciones, en un tipo de agencia que permitiese en realidad llevar cosas dentro y fuera de la galería para dar así respuesta a la realidad política diaria, de esa misma semana o del mes en curso. Por fortuna, este tipo de aperturas eran imposibles cuando se trataba de meter y sacar de la sala de exposiciones una pizarra de Joseph Beuys. Y la idea amorfa de una exposición considerada como el equivalente de la naturaleza vacía del foro democrático es bastante reductiva, en el sentido de que la metodología del trabajo estético consiste en tomar decisiones activamente. Lo que decidimos asumir es que si esas decisiones eran colectivas en su origen, darían lugar a formas y a políticas progresivas.

En lugar de eso, finalmente decidimos tratar la democracia de una manera ensayística, diseñando cuatro experiencias temáticas relacionadas que sirvieran para delinear tres de las grandes promesas abstractas —y al mismo tiempo fracasos— de la democracia de Estados Unidos, finalizando con una exposición

que haría las veces de estudio de caso. Primero, la educación, la política y las elecciones; segundo, la participación cultural; tercero, el sida; y cuarto, un estudio de caso: una secuencia de cuatro exposiciones a lo largo de seis meses. Cada una de ellas estaría construida según un conjunto de principios de organización visual diferente al resto. Cada una tendría públicos —imaginarios y concretos— diferentes, así como se habrían de aplicar principios de representación visual diversos para cada diseño que podrían o no evocar otras formas de percepción colectivas previas. Pero lo que resulta más importante para mi hilo argumental es el hecho de que en cada una de esas exposiciones lo que construimos fueron contextos en los que otros podían participar, contextos que organizamos para mostrar que las formas artísticas se producen en correspondencia con realidades sociales más amplias en las cuales se vive, y en las que también vivimos nosotros los artistas.

Diseñamos dos maneras de que esto sucediera: las mesas redondas antes de las exposiciones y los *town meetings*<sup>8</sup> después. La idea originaria era dismantelar la noción de experto, reemplazar la singularidad del proscenio con la multiplicidad del público. Por desgracia, la manera en que adoptamos los *town meetings* como modelo emulaba una imagen de inclusión —exaltando la noción de diálogo— que resultaba atractiva más bien desde un punto de vista mediático.

Y, finalmente, todo ello dio lugar a la publicación de un libro.

<sup>8</sup> Se trata de una forma de gobierno local asamblearia existente en algunas poblaciones de Estados Unidos incluso desde antes de la Independencia. Es necesario distinguir entre esta forma vernácula de democracia directa y los *town meetings* organizados más recientemente por los candidatos como parte de sus campañas electorales. [N. del T.]

Para avanzar, quiero ahora enumerar algunos de los principios que sostenían el modo en que nuestro trabajo sucedía en el espacio entre el arte y la política; y lo hacía de tal manera que dicho espacio no era otro que el espacio del arte.

1. Nuestro trabajo no era activismo sino obra de arte. En ese orden de cosas, decidimos que podíamos ser nuestros propios expertos. Teníamos una idea del arte quizá exagerada, como algo que podía cambiar el mundo. Pensábamos que, en la medida en que los lenguajes artísticos pueden desplazar los valores compartidos —tanto en el plano real como en el simbólico—, estos pueden ser cambiados mediante una obra de arte, tanto da que sea o no didáctica. Nosotros éramos nuestro propio público, y modelábamos la forma de la contemplación para que consistiese en un encuentro en el que se pudieran romper simbólicamente las formas de subjetividad constituidas, las cuales podrían ser también reconstruidas mediante el tipo de experiencias emocionales que comparten el arte y la epifanía. Esta reconstrucción del yo en el arte tiene lugar en grupo, en conjunto con otras personas reales o imaginarias. Y requiere volver a pensar el carácter del museo como un lugar público en el que estas experiencias pueden tener lugar y como un vehículo para la epifanía colectiva. Para ello, pensábamos que los artistas debían asumir la organización y la producción de las condiciones de recepción de su trabajo.

2. Para mi generación, la década de los ochenta fue el momento en que se dejó sentir por vez primera la consolidación de las políticas de privatización y el fundamentalismo del mercado. Era el momento en que se inventó la vida que ahora vivimos, en que comenzaba a tener lugar el desmantelamiento de la gran Sociedad. Éramos los ciudadanos de una ciudad que oscilaba entre la completa desposesión y la capitulación frente al fundamentalismo del mercado. Experimentamos de primera mano cómo se sacrificaban tanto las políticas sociales de posguerra como otras alternativas no gubernamentales a la implacable lógica del beneficio. Cuando Group Material empezó, Nueva York experimentaba

una terrible recesión, en una cultura de posguerra que provenía de la guerra de Vietnam, de dos años de conflicto Irán-Irak y de tres años de movimiento en pro de la democracia en China. Si digo esto es porque nos encontramos ahora en lo que parece ser un retorno planificado a la precariedad.

3. Frente a todo lo anterior, tuvimos que desplazar el lugar de la obra de arte y dislocar la autoridad del museo. Esta dislocación se hizo posible llevando la colaboración con otros a formas más complejas: entendiendo la yuxtaposición del arte con el mundo como un acto generador, y distanciándonos de la idea del arte como algo destructivo. Observamos que los valores crecen y el juicio se expande en complejidad, y en su compromiso con el ser humano, cuando interactúan entre sí; se trataba de una básica concepción ilustrada de la importancia del diálogo. He escrito en otro lugar sobre esto, sobre cómo la experiencia compartida del descentramiento —que se asocia con la contemplación de obras de arte, con el enfrentarse a la belleza— permite construir relaciones con la justicia social.

Así pues, ¿qué ha cambiado? Tal y como yo lo veo, nos encontramos hoy con algunos problemas, muchos de los cuales se iniciaron en las prácticas críticas de los años ochenta, y hay algunas comparaciones interesantes que se pueden establecer entre aquel entonces y la actualidad en cuanto al trabajo de artistas y curadores. Desarrollaré este pasaje final de mi charla siguiendo una serie de notas.

1. Está en primer lugar el peligro de que otros se apropien del capital social de los artistas, como analiza con rotundidad Nato Thompson en la introducción a su libro *A Guide to Democracy in America*, un texto que acompaña a la exposición de Creative Time con el mismo título.<sup>9</sup> Esta exposición me

<sup>9</sup> *Democracy in America* fue un proyecto de gran envergadura comisariado por Nato Thompson y producido por Creative Time, que comprendía una exposición y numerosas actividades en seis ciudades a lo largo de 2008 (<http://creativetime.org/programs/archive/2008/democracy>). [N. del T.]

entristeció mucho. La manera en que un trabajo como el nuestro era reconducido, hacía que la exposición pareciera un fondo decorativo para realzar otras prioridades y deseos institucionales. Hal Foster predijo hace tiempo que, en la medida en que los artistas renunciaban a una idea autónoma de la autoría, habría otras iniciativas institucionales que se apropiarían de su aura y de su poder. Me vienen a la memoria las iniciativas de «arte de implantación comunitaria» que tuvieron lugar en los años noventa, mediante las cuales las geografías sociales de colectivos y de activistas invisibles eran utilizadas por instituciones bienintencionadas, quizá inadvertidamente, como escenarios para el desarrollo inmobiliario.

Una parte importante de esa lógica que eleva la ética por encima de la estética provocó la destitución de la soberanía del arte, de su capacidad histórica de existir por fuera de las ideas recibidas de cómo el arte puede producir efectos y afectos, incluso reinventando estos términos. ¿Qué beneficio tiene para la ética el renunciar a la autoridad y a la autonomía del arte? ¿Facilita ello que nuestros públicos estén mejor formados en la virtud? Quienes estamos implicados en prácticas museísticas, ¿acaso no permitimos, mediante esa renuncia, que sean las grandes instituciones tanto de la esfera cultural como de la política quienes conviertan el disenso y la invención artísticas en una marca supeditada a los escenarios institucionales?

2. En este contexto de exposiciones globales y tesis curatoriales que producen un «efecto marca», parece haber pocos contenidos relacionados con el cómo nos queremos, cómo nos liberamos los unos en los otros. ¿Qué perdemos cuando la base del criterio para la producción artística se reduce a la ética? ¿Qué pasa con nuestro deseo de afirmar y de poner en escena formas de subjetividad diferentes? ¿Qué sucede con el sexo, dónde queda la liberación sexual?

3. ¿Cómo podemos concebir instituciones que trabajen junto con nosotros esas formas más complejas de entender la subjetividad política que no siempre son reductibles a una base

ética? ¿Cómo podemos producir sensaciones de una manera que estas rechacen su instrumentalización?

¿Acaso estamos clavados al telón de fondo de una idea estable de cómo llegamos a ser quienes somos y de cómo el arte puede representarnos? Estudiamos el bien con el fin de hacernos nosotros mismos más virtuosos. Mientras tanto, durante ya algunos años, muchos pintores han defendido la idea de que existe una dimensión política en aquello que las formas puras o abstractas pueden producir al ser contempladas. Que se da una intensificación de la subjetividad cuando esta se engarza con una reflexión sobre lo estético que sea de tipo incluyente —quizá hasta el infinito—, que tiene lugar en el momento en que nos enfrentamos a una imagen sin referente y añadimos a esta nuestras experiencias, pensamientos, sentimientos. Se trata de un balbuceo que hace que una obra de arte sea en primer lugar algo que vemos, pero luego se convierte también en esto, y luego en esto y en esto otro, y así sucesivamente.

Ciertos relatos recientes sobre el giro social del arte me recuerdan la trayectoria clásica de la pintura monocroma, en el sentido de que el arte cree que tiende a ser bueno por lo que abandona, por lo que niega. ¿Podemos vislumbrar un arte político en el que otras formas y otras historias existan antes y después, entrecruzándose con esa contradicción y atravesándola? Desde este punto de vista que propongo, el trabajo de los artistas no se vería encerrado en el callejón sin salida de lo ético ni de la eficacia; así, las formas que producimos no podrían volver a colapsarse en un punto de vista pseudouniversal. Al contrario, una multiplicidad de formas y de historias, incluso en conflicto entre sí, se entrecruzarían, mutando en formas y sujetos inesperados y paradójicos que se enfrentan a la idea aceptada de qué es humano y qué es inhumano: un encuentro de este tipo supondría una propuesta en abstracto de cómo podría continuar la vida social.

4. Una de las ideas que Group Material defendía era la de cuestionar la figura del artista individual. Pero ¿qué sucede hoy, cuando hemos contribuido a desplazar la noción del autor

autónomo? ¿Hacia dónde se dirige ese desplazamiento? No parece que esa figura desaparezca, sino que se reposiciona en el seno de la institución que nos patrocina, de la ciudad que nos cobija y del logo que determina cuál es nuestra identidad dentro de una diversidad planificada.

¿Dónde ha quedado nuestro pesimismo? Otro problema al que nos enfrentamos es: ¿a qué esperamos para crear nuestras instituciones? Cuando estas lleguen, ¿será demasiado tarde? Hay quienes han mantenido un compromiso político en el arte durante los últimos veinte años, pero hay otros que lo hacen actualmente porque está de moda, o porque se subvenciona, o incluso porque resulta seguro. Pero una cosa es cierta: el creciente mercado ha hecho que todo el mundo en el ámbito del arte se sienta tan seguro que asumir un poco de riesgo resulta adecuado, dado que, en definitiva, no se asumen riesgos de verdad: los republicanos van a perder las próximas elecciones,<sup>10</sup> y la privatización de la cultura que afectó a tantas instituciones en los noventa ha tenido como resultado que el dinero en efectivo bañe de nuevo el mundo del arte. Ahora que todo el mundo puede odiar a Bush, ¿es el momento de echar un poco de dinero a lo «político» en el arte?

Pensemos en la imagen de Steve Kurtz<sup>11</sup> impartiendo una charla frente a un mural de pintura realista durante una de las actividades de la programación nocturna de la exposición *Democracy in America*. A mí me gustaría reemplazar ese mural,

<sup>10</sup> Evidentemente, esta conferencia fue escrita antes de la victoria de Barak Obama en las últimas elecciones presidenciales estadounidenses. [N. del T.]

<sup>11</sup> Steve Kurtz es miembro fundador del renombrado colectivo artístico-científico Critical Art Ensemble. Fue detenido en 2004 por el FBI y acusado de bioterrorismo; el delicado caso —que tuvo un amplio seguimiento dentro y fuera del ámbito del arte contemporáneo— fue sobreseído en 2008 (<http://www.caedefensefund.org>). La fotografía mostrada por Ashford durante su conferencia corresponde a la intervención de Kurtz en *Democracy in America* el 21 de septiembre de 2008 (véase más arriba, nota 9). [N. del T.]

que nos muestra imágenes dramáticas de ciudadanos estadounidenses en un paisaje ruinoso de precariedad, por una pintura abstracta de Joan Snyder que se titula *Summer Orange*, pintada en 1970.

Group Material me permitió pensar lo estético y lo social/político juntos, en lugar de subsumir ambos en lo ético. No en los términos sombríos que proponía la *dialéctica de la ilustración* —controlar es liberar, liberar es controlar—, sino como una manera expresiva y articulada de regenerar las sensaciones que experimentamos al enfrentarnos al otro, modelada en formas artísticas.

Me gustaría proponer el trabajo del colectivo de artistas Red 76 como un ejemplo que señalaría una de las maneras en que podríamos tomar la abstracción como punto de partida. Su trabajo *Revolutionary Table* aprovecha las funciones de la comida y la mesa como herramientas para facilitar que surja la conversación en torno a cuestiones relacionadas con la revolución y la vida cotidiana. «Cada vez que la “mesa revolucionaria” se instala, un anfitrión, en su casa, invita a sus amigos y amigas, y también a gente que no conoce, para que compartan un almuerzo y conversen sobre algún tema que sea del interés del anfitrión, en relación con esta idea de cómo hacemos confluír la revolución con lo cotidiano, y de qué maneras esas coincidencias afectan a nuestras vidas. A cada almuerzo llevamos un transmisor de radio. La discusión que tiene lugar alrededor de la mesa se graba y al mismo tiempo se emite en tiempo real al barrio. Antes de que el almuerzo comience, pedimos a los invitados que escriban unas notas para el vecindario, invitando a su vez a escuchar la emisión radiofónica. Distribuimos entonces estas notas, colocándolas en la entrada de los edificios y repartiéndolas por debajo de las puertas de las viviendas particulares.»

Red 76 insiste en que el arte provoca un afecto que ha de ser traducido en algo que produzca un cambio en nosotros a través de los sentidos antes que del intelecto. Un cambio que se ha de compartir con otros, no solo contrastando las diferentes opiniones, sino también provocándonos mutuamente disyunciones, efectos de choque, extrañamientos.

El mes pasado, el historiador social Robert Hult Kentor impartió en mi clase una conferencia sobre la naturaleza del nuevo ser humano en que todos nos convertimos después de que la barbarie nos alcance a través de las tecnologías y las burocracias del asesinato se incorporen a la vida cotidiana. Como respuesta, mi colega Niki Logis nos envió un poema para que lo leyéramos a los estudiantes la semana siguiente.

Propongo leerlo sobre el fondo de un cuadro que Myron Stout pintó unos cuarenta años antes del proyecto *Democracy* de Group Material. No tiene título. Constituye para mí una experiencia visual que representa directamente la posibilidad de producir en nosotros una forma de epifanía mutua y antagonista.

*On the Road Home* (Wallace Stevens)

It was when I said,  
 “There is no such thing as the truth,”  
 That the grapes seemed fatter.  
 The fox ran out of his hole.

You... You said,  
 “There are many truths,  
 But they are not parts of a truth.”  
 Then the tree, at night, began to change,

Smoking through green and smoking blue.  
 We were two figures in a wood.  
 We said we stood alone.

It was when I said,  
 “Words are not forms of a single word.  
 In the sum of the parts, there are only the parts. The world must  
 be measured by eye”;

It was when you said,  
 “The idols have seen lots of poverty,  
 Snakes and gold and lice,  
 But not the truth”;

It was at that time, that the silence was largest And longest, the  
 night was roundest,  
 The fragments of the autumn warmest,  
 Closest and strongest.



## ¡A la información! (La historia invertida en el presente)

Brian Holmes

Dmitry Vilensky sostiene que los procesos experimentales del grupo Chto Delat? solo pueden avanzar «situándose permanentemente en el riesgo de una locura compartida». Precisamente en este sentido suscribo lo que sigue.

Al igual que les sucedió a los productivistas soviéticos, nos enfrentamos hoy a grandes cambios tanto en el sistema tecnológico como en las relaciones sociales que lo hacen funcionar. Desde 1989, la fuerza de trabajo capitalista se ha duplicado debido a la incorporación de los antiguos países comunistas al sistema de comercio internacional y a los cambios masivos que ha experimentado el campesinado, bien por el acercamiento de su producción a la economía de mercado, bien por su literal conversión en clase trabajadora metropolitana. Sea cual sea el nombre que les queramos dar —globalización, informacionismo o acumulación flexible—, el caso es que estos procesos representan un cambio no menos dramático que los acaecidos con el advenimiento de la cadena de montaje en la producción industrial durante las primeras décadas del siglo xx. De este modo resumí la situación hace varios años: «Dispersión geográfica y coordinación global de la manufactura, producción justo a tiempo y distribución por contenedor, aceleración generalizada de los ciclos de consumo y fuga del capital sobreacumulado hacia la esfera financiera que opera a la velocidad de la luz, cuyos movimientos se reflejan y estimulan entretanto por la evolución igualmente rápida de los medios de comunicación globales: estas son algunas de las principales características del régimen de acumulación flexible tal como se ha desarrollado

desde finales de los setenta.»<sup>1</sup> El nuevo régimen productivo abre inmensas posibilidades para aquellos artistas que quieran intervenir en él; y muchos, en efecto, lo han hecho. Cualquier mirada retrospectiva a los productivistas desde nuestra posición actual será incompleta si no trazamos al mismo tiempo paralelismos precisos con las actividades de los artistas en los agitados periodos de transformación que se han desarrollado en la memoria viva, y que siguen desarrollándose.

Esos cambios en el modo de producción no podrían haber sucedido sin la masificación del acceso a Internet y a los numerosos sistemas tecnológicos que han venido confluyendo durante las dos décadas pasadas, mediante las redes globales de *hardware* —cables, servidores y *routers*— y la estandarización de las transmisiones TCP/IP que constituyen el equivalente general de la información. La existencia de un nuevo sistema de distribución altera en lo fundamental el estatuto, el potencial y la responsabilidad del artista, o por lo menos de aquellos artistas que son más conscientes y más sensibles a los cambios que se operan en las relaciones sociales. El deseo ardiente de aprovechar la oportunidad que se abría de conectar toda una variedad de plataformas de publicación y de dispositivos audiovisuales ligeros al sistema de distribución mundial se tradujo en la necesidad vital de apropiarse y dar un nuevo uso no alienado a una tecnología que originalmente estaba destinada a dirigir y controlar. Los dispositivos de comunicación en red, que surgieron de los laboratorios militares y corporativos tuvieron que ser aprovechados en su materialidad y sus estructuras semióticas y lógicas, con el fin de rediseñar sus potenciales y reorientar sus usos. Esto significó abandonar el taller, la galería, el museo y la universidad, para adoptar las herramientas del ingeniero

<sup>1</sup> Brian Holmes: «La personalidad flexible. Por una nueva crítica cultural» (2002), *Brumaria*, n° 7, *Arte, máquinas, trabajo inmaterial* (diciembre de 2007), traducción de Marcelo Expósito (<http://brianholmes.wordpress.com/la-personalidad-flexible>).

y explorar las infraestructuras de la industria globalizada. Si dirigimos una mirada retrospectiva, cautelosa pero también audaz, hacia las prácticas productivistas de los años veinte, el programa de las vanguardias izquierdistas de los noventa de repente se ilumina. Podríamos resumirlo en tres palabras: «¡A la información!»

Los especialistas en el asunto escucharán horrorizados mi adaptación del famoso llamamiento de Ósip Brik: «¡A la producción!» El motivo es evidente: primero el constructivismo, después el productivismo, estaban fundamentados de manera ostensible en el rechazo del lenguaje, la sintaxis, la representación, el reflejo, la interpretación y las técnicas de composición que, según deducían, sostenían el arte y todas las formas de adaptación visual que se derivaban del símil literario, la metáfora, la alegoría, la alusión, etc. En otras palabras: los caprichos lingüísticos de la información no pueden ser considerados sino el extremo opuesto de la funcionalidad material buscada por los productivistas. Lo que sin embargo no impidió a Marko Peljhan reinventar la forma del laboratorio de artista inspirándose explícitamente en los procedimientos constructivistas y productivistas —que constituyen respectivamente la forma escultórica y el programa operativo de Makrolab—, para poner sus nuevas capacidades expandidas al servicio de la apropiación de y la lucha simbólica contra las tecnologías de información militares y corporativas. La propuesta de un «nuevo productivismo» en el arte contemporáneo, claramente, debe mucho a este ejemplo, como también se inspira de manera obvia en otro gesto tan explícito como el de Makrolab: la construcción del Club Activista por parte de Chto Delat? Se trata de propuestas potentes, en las que la referencia histórica no es meramente decorativa, sino *generativa*. ¿Acaso no es lícito observar, en cuanto críticos de arte, cómo los potenciales incumplidos del pasado se actualizan en las invenciones más audaces del presente?

Pero no me gustaría que mi intento de describir un nuevo productivismo se quedase en un canto a la audacia de los artistas.

Las contribuciones de los historiadores de arte Devin Fore y Christina Kiaer cuestionan directamente la interpretación que de sí mismos hacían los artistas constructivistas en su inicial «fase de laboratorio», revelándonos algunas de las paradojas a las que los artistas soviéticos se enfrentaron cuando se lanzaron *a la producción*. Los resultados de las investigaciones de Kiaer y Fore, excepcionalmente fértiles, muestran que las dificultades a las que se enfrentan lo que podríamos llamar artistas «informativistas» de las décadas de 1990 y 2000, así como los intentos de resolver estas dificultades, no dejan de evidenciar paralelismos con las condiciones a las que se enfrentaron los productivistas cuando se adentraron en el ámbito de la producción de masas y en el proceso maquínico. Observemos más de cerca dichos paralelismos.

Por un lado, el asunto de la apropiación es primordial en ambos casos: para los artistas de izquierda resistentes que se enfrentan a un sistema industrial emergente, se trata de encontrar lenguajes que permitan que los productos reificados de aquellos trabajadores se nos aparezcan más bien como herramientas comprensibles y llenas de sensibilidad que pueden ser compartidas para la actividad productiva colectiva. Esta es la función de la «palabra operativa» que Devin Fore ha desvelado en la obra de Alekséi Gastev, y que anticipa muchas de las preocupaciones posteriores de la cibernética.<sup>2</sup> Es también el papel que desempeña el montaje para Vértov, cuyo corolario en la economía informacional es claramente el hipertexto desde la perspectiva revolucionaria y desalienadora apuntado por Ted Nelson en su temprano libro *Computer Lib/Dream Machines*.<sup>3</sup>

<sup>2</sup> Devin Fore: «The Operative Word in Soviet Factography», *October*, nº 118, número especial sobre la factografía soviética (invierno de 2006).

<sup>3</sup> El libro de Ted Nelson fue publicado originalmente en una autoedición de 1974 con el título *Computer Lib: You can and must understand computers now/Dream Machines: New freedoms through computer screens – a minority report* ([http://www.arch.kth.se/unrealstockholm/unreal\\_web/](http://www.arch.kth.se/unrealstockholm/unreal_web/)

Nelson promulgó uno de los principios estratégicos de la resistencia a la sociedad de control: aferrar y apropiarse del dispositivo, desde el corazón mismo de este. Y no se puede objetar que los artistas soviéticos que llegaron a la fábrica no tuvieron que ser resistentes: resultaría inocente pensar que la imposición de las técnicas de mando de tipo taylorista en las fábricas revolucionarias era menos alienante a finales de los años veinte y a comienzos de los treinta de lo que lo ha sido el flujo continuo del control cibernético desde los noventa hasta hoy. El productivismo soviético cobra sentido en nuestra época solo si somos capaces de tomar en consideración su papel de vanguardia resistente.

Por otro lado, se trata en ambos casos de adentrarse en la sutil e íntima lucha que tiene lugar en el plano de la producción de subjetividad y en los niveles afectivos y en parte inconscientes de la sexualidad y la re-producción, en la manera en que estos son mediados por los diseños de ropa y de moda, las herramientas domésticas y los objetos de consumo cuyo diseño acometieron Popova, Stepánova y Ródchenko en el empeño de introducirlos en la producción, tal y como vemos en los textos pioneros de Kiaer. Ser capaces de aprehender la relación que existía entre la producción industrial y la experiencia afectiva en la era soviética resulta particularmente relevante en nuestra época actual, cuando la «mediatización de la conciencia» a través de dispositivos electrónicos y de los contenidos simbólicos que estos ayudan a hacer circular se ha convertido en el principal sostén de la economía. El frente feminista del arte informativista, cuyo camino abrió en el plano del discurso Donna Haraway en su famoso retrato del ciborg,<sup>4</sup> ha llegado a ejercer una influencia enorme a todos los niveles desde los años noventa, median-

---

seminar03\_2006/computerlib.pdf), y reeditado en 1987 por Tempus Books of Microsoft Press.

<sup>4</sup> Donna Haraway: «Manifiesto para cyborgs: ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo xx», *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra, Colección Feminismos, 1991.

te su cuidadosa construcción de circuitos tales como el irónicamente llamado Old Boys Network. Las historias del *net.art* y del *net.criticism* en los años noventa, así como el desarrollo continuado de la crítica immanente a Internet en circuitos como Nettime, ofrecen muchos ejemplos de paralelismos entre los artistas productivistas e informacionistas, ejemplos evidentes para cualquiera que quiera desligarse de la autoridad del pasado y superar la pasividad general del presente, con el fin de actuar frente a los desastres de la era contemporánea, tal y como lo hicieron los artistas soviéticos.

Dicho esto, sería un error enfatizar en exceso las semejanzas. Un enorme abismo separa a los artistas de izquierda en las nacientes sociedades protosocialistas de los artistas de la nueva izquierda en las moribundas sociedades hipercapitalistas. Además de lanzar esta advertencia, quiero también señalar dos aspectos perfectamente inversos de las figuras de los artistas productivistas e informacionistas. En efecto, esta simetría inversa es tan poderosa que refuerza la posibilidad de seguir comparando una figura con otra, dejando a un lado el engañoso mecanismo de establecer analogías punto por punto. La razón es la siguiente: las posiciones exactamente opuestas de las que parten estos dos tipos de artista (el productivista y el informacional) son el resultado de las negaciones dialécticas que cada nuevo modo de producción (o cada praxis industrial, si se prefiere) impone sobre el anterior. Así, las respuestas artísticas a los dos modos de producción —la fábrica y la red, el proceso maquínico y el informacionalismo, o si se quiere el fordismo y el posfordismo— se nos muestran en sus diferencias simétricas, con la estructura formalmente invertida de un quiasmo. Veamos con más detalle la doble inversión dialéctica que produce este quiasmo.

En primer lugar, en el texto «*Arbeit sans phrase*» —incluido en este volumen—, Devin Fore reflexiona sobre la condición del hombre industrializado sujeto a la pesadez de la cadena de montaje fordista, y cita a Hannah Arendt (*La condición humana*) con el propósito de evocar el peligro de un servilismo mudo que

deje a la humanidad «al borde de convertirse en una especie animal». Fore ve la práctica cinematográfica de Vértov como una respuesta a esta amenaza subyacente. Pero el régimen de comunicación cibernético posfordista, cuyo surgimiento tiene que ver precisamente con el intento por parte de los países capitalistas de superar la alienación del proceso maquínico —alienación a la que se atribuye por lo general la caída del comunismo—, nos enfrenta exactamente con la amenaza opuesta. La humanidad está ahora en peligro de convertirse en *habladora* sin cuerpo, ni tiempo, ni territorio. La reciente realización, como dispositivo sociotécnico realmente existente, de la maravillosa utopía pictórica de Paul Klee titulada *Die Zwitscher-Maschine* (1922), confirma esta afirmación con toda claridad.<sup>5</sup>

Lo que hoy nos falta no es el lenguaje, sino el mutismo de la resistencia, el «Preferiría no hacerlo» de Bartleby el escribiente: lo que en otro lugar he llamado «el núcleo pático en el corazón de la cibernética».<sup>6</sup> El hecho de que Doug Ashford haya vuelto a interesarse por la soberanía de la abstracción pictórica, por sentirse consternado ante la pseudopoliticidad de la cháchara artística contemporánea, encaja plenamente en la preocupación que expreso. Lo que en el flujo informacional no deja de ser *insignificante* en última instancia, constituye un fondo de distracción contra el que un arte perceptivo y afectivo —que Guattari hubiera denominado *semiótica a-significante*— adquiere renovada importancia, muy alejado de los procesos maquínicos a los que los productivistas hubieron de enfrentarse.

<sup>5</sup> *Die Zwitscher-Maschine* = *The Twittering Machine* = *La máquina del gorjeo*; evidentemente el autor se refiere a cómo la imagen fantaseada por Klee de una máquina-pájaro parlanchina se materializa en la red Twitter. [N. del T.]

<sup>6</sup> Brian Holmes: «Guattari's *Schizoanalytic Cartographies*, or, The Pathic Core at the Heart of Cybernetics», *Escape the Overcode. Activist Art in the Control Society*. Amsterdam: Van Abbemuseum, 2009 (<http://brianholmes.wordpress.com/2009/02/27/guattaris-schizoanalytic-cartographies>).

El segundo aspecto de relación inversa entre la situación de los artistas productivistas y los informacionistas se hace evidente si reconsideramos la evaluación que de la factografía hizo Benjamin H.D. Buchloh.<sup>7</sup> Afirma que los factógrafos visuales buscaban sistemas de representación-producción-distribución que pudieran dar cuenta de la participación colectiva instalando asimismo condiciones de «recepción simultánea colectiva» en un vasto territorio, el de la Rusia soviética, que estaba además espacialmente fragmentado por la división industrial del trabajo. Aun así, de acuerdo con el análisis de Buchloh, la realización histórica de esta búsqueda fue la máquina opresiva de propaganda de las dictaduras fascistas y totalitarias, cuyos efectos duraderos todavía se dejan sentir en los medios de comunicación contemporáneos (Fox News, etc.). Hoy día, empero, el artista informacionista no solo se enfrenta a la resaca visual y discursiva de las anteriores sociedades mediáticas, sino también, y sobre todo, a una situación en la que las cadenas de montaje separadas que se coordinan mediante la producción justo a tiempo se reflejan a la velocidad de la luz (literalmente: por medio del cable de fibra óptica) en la dislocada, desincronizada e hiperindividualizada recepción de los medios conectados en red, que tienden extremadamente a generar pseudomensajes diseñados a la medida del perfil singular del receptor. La dificultad que entraña esta situación es grande, dado que, como insiste Hito Steyerl tanto en su trabajo teórico como en sus filmes, ya no podemos desear volver a la recepción simultánea colectiva. La razón estriba en que la recepción diferenciada y articulada representa una victoria —o al menos una victoria parcial— sobre la naturaleza opresiva de la emisión fascista y de los medios de comunicación capitalistas contemporáneos. Lo que necesitamos por tanto, desde mi punto de vista, es

<sup>7</sup> Benjamin H.D. Buchloh: «De la factura a la factografía» (1984), *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*. Madrid: Akal, 2004.

producir la posibilidad de una *respuesta colectiva simultánea* a las condiciones de recepción diferenciada. Esto, y quizá solo esto, podría dotar de representación política a la producción artística informacionista.

Hasta el momento, el intento más consciente de insertar un proceso operacional alternativo en el nuevo sistema de comunicación y control es el llevado a cabo por la confluencia de ingenieros de software *open-source* y los artistas *agit-prop* con los artistas de los «medios tácticos», que han venido colaborando en el amplio espectro de fuerzas sociales y políticas que antes se llamaba movimiento antiglobalización, y que ahora se está rearticulando en el contexto de las luchas hermanas contra la precariedad y el cambio climático.<sup>8</sup> En estos movimientos, personas provenientes de horizontes muy diferentes, animadas por preocupaciones particulares, logran converger en momentos concretos, en lugares concretos, alrededor de una variedad de temas concretos, a partir de los cuales se elaboran cuidadosamente marcos de acción que se dejan abiertos a la evolución hacia nuevas situaciones existenciales que continuamente surgen entre el veloz flujo de afectos, imágenes y sonidos. Lo que sorprende de estos contextos es la relación que se establece entre la velocidad informacional y el saber encarnado en los cuerpos que toman la calle; así como la relación social, que parece ser mucho más clara en Latinoamérica, entre trabajadores lingüísticos posfordistas y pueblos indígenas, una relación que ha tenido presencia notable en los foros sociales mundiales, así

<sup>8</sup> ¿Por qué se trata de «luchas hermanas»? Porque los que están más abajo en la escala jerárquica de la sociedad actual son quienes primero sufren el cambio climático, como se ha visto en Nueva Orleans y en cada nueva ocasión en que se desencadenan tempestades e inundaciones de una violencia nunca vista hasta ahora. La mejor formulación que ha encontrado esta convergencia es el artículo de Alex Foti: «The Precariat and Climate Justice in the Great Recession» (2009), <http://www.greatrecession.info/2009/11/03the-precarius-question-and-the-climate-struggle/>.

como a través de las victorias electorales de Hugo Chávez y Evo Morales. Encuentros semejantes tienen lugar en ocasiones sin la presencia de ingenieros. Un ejemplo, que podemos señalar entre muchos otros, sería el notable y virulento trabajo de Mujeres Creando, en colaboración con todo tipo de actores sociales marginados en Bolivia. En una línea distinta, podríamos recordar también los proyectos de Doina Petrescu y Constantin Petcou con habitantes locales y arquitectura vernácula en París, o Precarias a la Deriva en España, y así sucesivamente.<sup>9</sup>

Estas relaciones estetizadas entre los trabajadores del lenguaje y los sujetos sociales marginados parecen paradójicas a primera vista, ya que perturban la pureza de un análisis basado en el carácter sucesivo de los modos de producción, el cual fetichiza en un primer momento la cadena de montaje y posteriormente el ordenador. Lo que está en juego, sin embargo, es precisamente la elaboración de *una crítica resistente* a las relaciones de producción dominantes, una crítica que incluya tanto la apropiación de herramientas útiles como la ruptura con las ideologías misticadoras. Del mismo modo que los productivistas tuvieron que ir más allá de la fábrica para completar la crítica del idealismo burgués, que es de donde surgió gradualmente su práctica artística, los artistas informacionistas deben sumergirse *hasta el fondo* en el sustrato biológico de todo sistema

<sup>9</sup> Sobre Mujeres Creando, véase el sitio <http://www.mujerescreando.org/> y el libro *La virgen de los deseos*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2005 (<http://www.tintalimon.com.ar/spip.php?article21>). Sobre Doina Petrescu y Constantin Petcou, impulsores del atelier d'architecture autogérée (aaa), véase el sitio <http://www.urbantactics.org/> y el libro *Urban Act. A Handbook for Alternative Practices*, París: aaa y PREPRAV, 2007 (<http://www.peprav.net/tool/spip.php?rubrique30>). Sobre Precarias a la Deriva, véase el sitio [http://www.sindominio.net/karakola/antigua\\_casa/precarias.html](http://www.sindominio.net/karakola/antigua_casa/precarias.html) y el libro *A la deriva. Por los circuitos de la precariedad femenina*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2004 ([http://www.traficantes.net/index.php/trafis/editorial/catalogo/utiles/a\\_la\\_deriva\\_por\\_los\\_circuitos\\_de\\_la\\_precariedad\\_femenina](http://www.traficantes.net/index.php/trafis/editorial/catalogo/utiles/a_la_deriva_por_los_circuitos_de_la_precariedad_femenina)).

informativo: por tanto, en el sistema nervioso humano y su caos celular y sexuado, muy alejado de su esquemática caricaturización cibernética. Lo que se denomina *biopolítica* es exactamente este movimiento de sumersión/subversión: aprender a habitar y encarnar por completo la circulación de la información matematizada que actualmente aliena nuestras capacidades lingüísticas y nos distancia de la representación política. Este tipo de compromiso corporeizado se caracteriza al mismo tiempo por la velocidad de la información que circula a través de cables de fibra óptica y la resistencia del cuerpo real, para producir así formas de solidaridad viviente allí donde el capitalismo solo sabe ver —y administrar— la circulación abstracta de bits muertos e insignificantes. Desde principios de los noventa el gran reto artístico ha venido siendo cada vez más, y puede que hoy lo sea más que nunca, *sumergirse en la información*, es decir, en el despliegue del presente como experiencia vivida de relaciones sociales que pueden ser cambiadas.

El trazo de un paralelismo quiásmico entre los artistas productivistas e informacionistas es exactamente el tipo de contribución que la historia del arte *podría* hacer a las prácticas estéticas y a las prácticas políticas en el presente, si se atreviese; y que la crítica de arte contemporánea *podría* hacer, si adoptara las herramientas conceptuales y la sofisticación histórica necesarias para ello. He ahí las razones acuciantes para desarrollar el colectivismo en la interpretación del arte, no solo en la práctica del mismo. Por cierto, limitarnos a esbozar tal paralelismo, como yo acabo de hacer, no basta —ni mucho menos— para efectuar plenamente las potencialidades que se alojan en la comparación entre el productivismo y el informacionismo. Para esto necesitamos más tiempo, un trabajo más profundo, y sobre todo más agudeza y deseo emancipado. Pero en el momento de expresar estos breves comentarios, formulados al final de un seminario extraordinariamente interesante, y en un momento en el que el flujo ultradiferenciado y matematizado del capital financiero parece reducir cualquier forma de resis-

tencia y representación política a la condición de insignificancias fragmentadas e hiperindividualizadas, lo que espero haber logrado es algo bastante simple, y sin embargo esencial. Espero haber reiterado, con los beneficios y la perspectiva de la experiencia misma, la exigencia implícita en la propuesta de un seminario sobre los «nuevos productivismos»: la exigencia de enfrentarnos a las condiciones del presente, para lograr aferrar su corazón mismo, pues es allí donde en última instancia se deben transformar.