09 2010

Los nuevos productivismos

Marcelo Expósito

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 monográfico de la revista *transversal* que este texto prologa[1] plantea 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, lo que aquí proponemos es 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*.

Resulta imprescindible comenzar reconociendo el 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 1980. La tarea de Buchloh, con toda seguridad, ha posibilitado que las investigaciones posteriores más amplias de historiadores y críticos del arte —entre los que se cuentan algunos de los participantes en este número de *transversal* — hayan podido desarrollarse en las condiciones de complejidad actuales. Inevitablemente, el trabajo originario de Buchloh es una precondición de este proyecto editorial[2]. Es sin duda específico 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 internacionalista 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 autónoma de las vanguardias plásticas, literarias y teatrales. Dicho de una manera brusca, aunque necesariamente directa: lo que las experiencias productivistas y factográficas muestran 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)»[3]. En los párrafos preliminares 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, y que consideramos también nuestro en este trabajo 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 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 *general intellect*, 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 esta edición. 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 organización de contenidos de este número de *transversal* busca dinamitar el sentido común académico que impone una clásica tripartición entre discurso historiográfico, práctica artística y ejercicio de la crítica. Si bien ensayos como los de Christina Kiaer y Devin Fore[4] están a la altura de sus importantes investigaciones historiográficas de años recientes —investigaciones que inspiran el trabajo más reciente de Jaime Vindel[5]—, sus hipótesis de lectura de aspectos concretos de la experiencia de radicalización de la vanguardia ruso-soviética se sustentan 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 resultan las aportaciones de Dmitry Vilensky, Hito Steyerl, Marko Peljhan y Doug Ashford[6] inspiradas en su propia práctica artística. Y la necesidad de establecer articulaciones complejas entre los diferentes campos que resultan de esa tripartición parece una propuesta programática de las contribuciones de Brian Holmes y Gerald Raunig[7], desde una concepción de la crítica y la teoría del arte que parece estar orientada tanto por la herencia filosófica de la teoría crítica como por la actualidad política de la actividad militante.

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 «duro» 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.

Si bien 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 prefiere incidir en 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. (Esta tesis, recogida literalmente por Benjamin en su ensayo sobre la reproductibilidad técnica de la obra de arte, es exactamente la misma que Gerald Raunig resalta en los proyectos de Sergei Tretiakov para la literatura y de Gustav Klucis para la producción de fotomontajes y carteles de propaganda; y cuya actualización en otro momento y lugar —el arte de vanguardia en la Argentina de la década de 1960 — explora Jaime Vindel.) 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 incluidos en esta edición muestran es que la función política del arte planteada por los modelos productivista y factográfico no consiste meramente en la agitación y la inducción a la toma de conciencia, sino más bien —y sobre todo— 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 Pressa 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[8].

Al comienzo hablábamos de un triple acercamiento a la experiencia histórica propuesta, y hasta ahora se ha hecho hincapié en la construcción de su *genealogía* y en 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 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 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 es 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 —o instaladas en el naturalismo— 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 de la subjetividad social para entender que el horizonte de esa articulación no puede sino seguir siendo el de contribuir al proceso de una emancipación colectiva.

[1] Este número monográfico de *transversal* es una versión ampliada del libro que con el título *Los nuevos productivismos* ha sido publicado conjuntamente por el Museo d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) y el Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona (UAB) en 2010 (con textos de Marcelo Expósito, Christina Kiaer, Devin Fore, Dmitry Vilensky, Hito Steyerl, Doug Ashford y Brian Holmes; a los que hemos añadido, para esta nueva edición de *transversal*, los de Gerald Raunig y Jaime Vindel). El origen del libro se encuentra en el seminario que tuvo lugar los días 27 y 28 de marzo de 2009 en el MACBA (http://marceloexposito.net/pdf/exposito_nuevosproductivismos_es.pdf). Ligado a los cursos *Imaginación política* que han tenido lugar en el Programa de Estudios Independientes (PEI) del MACBA desde el año 2006 (ver http://marceloexposito.net/pdf/exposito_pei1.pdf y http://marceloexposito.net/pdf/exposito_pei3.pdf), 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* (ver 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 *ramona*, nº 88, marzo de 2009, http://www.ramona.org.ar/node/25193), 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.

Agradecemos a Madeline Carey, Marta García y Clara Plasencia (respectivamente, del Programa de Estudios Independientes, del

Departamento de Programas Públicos y del Servicio de Publicaciones del MACBA) los permisos y su dedicación a las gestiones imprescindibles para que el libro original haya podido convertirse en esta nueva edición de textos.

[2] Voy a enumerar también algunos aspectos de aquellas investigaciones historiográficas que, junto al trabajo de Buchloh, han inspirado y orientado este proyecto editorial. El reconocimiento de la importancia que tuvo la tendencia productivista del constructivismo que ofrece 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 autónoma 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 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*, nº 118 [invierno de 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 hipótesis de las que partimos identifica 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 discurriendo en paralelo durante los últimos veinte años, aunque casi nunca relacionadas entre sí. Este proyecto editorial 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) y «Walter Benjamin, productivista» (http://marceloexposito.net/pdf/exposito_benjaminproductivista.pdf).

[3] «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 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 esta edición de textos que ahora estamos prologando.

[4] Ver Kiaer, «"¡A la producción!": los objetos socialistas del constructivismo ruso» (http://eipcp.net/transversal/0910/kiaer/es) y Fore, «Arbeit sans phrase» (http://eipcp.net/transversal/0910/fore/es).

[5] Ver Vindel, «Tretiakov en Argentina. Factografía y operatividad en la vanguardia de los años sesenta» (http://eipcp.net/transversal/0910/vindel/es).

[6] Ver Vilensky, «El "club activista" o sobre los conceptos de casa de cultura, centro social y museo» (http://eipcp.net/transversal/0910/vilensky/es); Steyerl, «La verdad deshecha. Productivismo y factografía» (http://eipcp.net/transversal/0910/steyerl/es); y Ashford, «Group Material: una memoria de la abstracción como matriz de lo real» (http://eipcp.net/transversal/0910/ashford/es).

[7] Ver Holmes, «¡A la información! (La historia invertida en el presente)» (http://eipcp.net/transversal/0910/holmes/es) y Raunig, «Transformar el aparato de producción. La concepción de una intelectualidad antiuniversalista en la temprana Unión Soviética» (http://eipcp.net/transversal/0910/raunig/es).

[8] Marko Peljhan participó en el seminario celebrado en el MACBA en 2009 (ver nota 1) pero su contribución no pudo ser incluida en esta edición. Sugerimos consultar el texto de Brian Holmes: «Utopía codificada. Makrolab o el arte de la transición» (versión castellana en la revista *Brumaria*, nº 7. *Arte, máquinas, trabajo inmaterial*, diciembre de 2006; online: http://marceloexposito.net/pdf/trad_holmes_makrolab.pdf), así como la transcripción de la conferencia pronunciada por Peljhan en el programa *100 Days 100 Guests* de *documenta X* (31 de agosto de 1997), donde se explican aspectos técnicos del proyecto Makrolab a partir de la influencia del poeta cubofuturista ruso Velimir Klebnikov. (Sobre Klebnikov y el núcleo originario del cubofuturismo ruso, verdadero big bang de la constelación de la vanguardia ruso-soviética, ver el clásico de Angelo Maria Ripellino, *Mayakovski y el teatro ruso de vanguardia*, Editorial Doble J, Sevilla, 2006; el cual constituye también una referencia pertinente para este proyecto editorial en general.)