

Expósito, Marcelo (ed.): *Los nuevos productivismos*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona/Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2010, 140 pàgines. Edición digital ampliada en el número monográfico de la revista virtual multilingüe *transversal*, septiembre de 2010, <http://eipcp.net/transversal/0910>

Los nuevos productivismos es un volumen colectivo que reúne trabajos de Marcelo Expósito, Christina Kiaer, Devin Fore, Dmitry Vilensky, Hito Steyerl, Doug Ashford y Brian Holmes, originariamente presentados en un seminario homónimo que tuvo lugar en marzo de 2009 en el Museu d'Art Contemporani de Barcelona, y más tarde editados en la revista virtual multilingüe *transversal*, con el agregado de las intervenciones adicionales de Gerald Raunig y Jaime Vindel. El libro se inscribe en una serie de producciones que desde hace algunos años vienen insistiendo en la necesidad de una relectura de las vanguardias ruso-soviéticas y de su irradiación en diversas formas del arte, la política y los medios de comunicación a lo largo ya de un siglo. Desde los trabajos pioneros de Benjamin Buchloh de los años ochenta, pasando por las contribuciones de otros colaboradores de la revista *October*, como Hal Foster, Susan Buck-Morss o Devin Fore, o las monografías de Christina Lodder, Maria Gough o Christina Kiaer, se viene planteando no sólo la necesidad de una revisión de la historia de las vanguardias rusas, sino también la importancia de las formas de su actualidad a finales del siglo XX y principios del siglo XXI. El libro que reseñamos es uno de los pocos trabajos producidos en castellano sobre la temática. Junto al también reciente libro de Víctor del Río (*Factografía. Vanguardia y comunicación de masas*, reseñado en el número anterior de esta misma revista), representa un hito clave para el debate de estos problemas en español.

El libro se propone como un laboratorio de trabajo y discusión en el que una diversidad de voces y perspectivas trazan, más que la nitidez de hipótesis unívocas, la compleja topografía de un terreno en disputa. Desde su propia estructura general, pone en diálogo prácticas críticas (Expósito, Holmes y Raunig) historiográficas (Kiaer, Fore y Vindel) y artísticas (Vilensky, Steyerl y Aschford), rompiendo con el sentido común académico que tiende a clasificar esas prácticas en compartimentos claramente delimitados y mutuamente inmunizados. Los textos se contaminan entre sí, dando lugar a una interlocución franca entre arte, historia y crítica que se reproduce al interior de cada intervención. Podría sugerirse que ya esta propia forma de laboratorio colectivo, polifónico y experimental es una primera modalidad de la resonancia de aquel “productivismo” que se proponía superar las for-

mas pasivas y consumistas de recepción, proponiendo, más que la transmisión de contenidos, la puesta en circulación procedimientos innovadores que tuvieran que ser actualizados por el receptor en cada caso.

Ahora bien, la asunción de esta multiplicidad no implica ningún blando eclecticismo consensualista. Por el contrario, se da en el marco de un posicionamiento general que contradice con firmeza las opiniones más establecidas sobre la temática. La apuesta acaso más sólida del presente libro, que liga las diversas intervenciones sin homogeneizarlas, es la apuesta por una historiografía no lineal ni teleológica de las vanguardias ruso-soviéticas, y por una apertura de sus formas de actualización. La “novedad” provocativamente anunciada en el título del libro alude a dos registros intrínsecamente relacionados: *nuevos relatos sobre el productivismo*, que enriquezcan la memoria crítica de los artistas-activistas contemporáneos, así como *nuevas prácticas productivistas* en la actualidad, que reclaman desde el presente una renovación de nuestra mirada sobre las escenas inaugurales de las vanguardias rusas de los años 20.

Por lo pronto, el libro se desvía de la interpretación de las vanguardias, y de su legado, planteada en la influyente *Teoría de la vanguardia* de Peter Bürger. Bürger entendía que el intento de revitalizar los postulados de las “vanguardias históricas” por parte de las “neovanguardias” de los años sesenta y setenta estaba condenado a la asimilación de los procedimientos de la vanguardia por parte de la institución arte y la industria de la cultura, planteando una matriz hermenéutica muy influyente que condena a las vanguardias a su carácter “histórico”, y que lee las tentativas de actualización desde el tropo marxiano de *la repetición como farsa*. Este planteo, a pesar de haber sido realizado –como recordara explícitamente el propio Bürger en el epílogo a la segunda edición de su libro– en los años del desencanto post-68, ha tenido una influencia casi unánime hasta nuestros días, invisibilizando en una mirada simplificadora y un relato unilineal la diversidad de prácticas de “crítica institucional”, ruptura estética y activismo artístico que tanto en los 60-70 cuanto en el nuevo ciclo de crítica política y cultural reinventaron lazos creativos con las vanguardias de comienzos de siglo para enriquecer las formas sensibles de resistencia al capitalismo. El libro que reseñamos presupone una visión abierta de la historia (del arte) como latencia en la que las apuestas de desbordamiento del arte planteadas inicialmente en las vanguardias de los años veinte se plantean como expe-

riencias rearticulables y reformulables en un presente que se sienta interpelado por ellas.

Si Bürger proponía la influyente idea de una *realización paródica* de la vanguardia en la industria cultural que se expandía con vigor en occidente (y que por lo tanto cerraba una experiencia que pasaba a ser “histórica”), resonantes lecturas de las vanguardias ruso-soviéticas propusieron la idea de su *realización siniestra* en el estalinismo que, aunque aisló o asesinó a sus principales representantes, habría sabido asimilar la concepción demiúrgica de transfiguración de lo real de los vanguardistas. Boris Groys es la voz más reconocida de esta interpretación (sobre todo en su *Obra de arte total Stalin*). En ella el estalinismo no sería tanto el remedo paródico o fraudulento de la vanguardia, sino su realización más acabada. El tránsito propugnado por los constructivistas de la representación del mundo a su activa transfiguración, mostraría que el meollo de la vanguardia es el despliegue de una voluntad de poder que sólo Stalin y su aparato represivo pudieron hacer realidad. Sólo en la Rusia estalinista se habría concretado la palingenesia artística que buscaba ya no imitar, sino construir y organizar la vida real en sus detalles, moldear la arcilla humana a partir de un plan diseñado por artistas-ingenieros. El asunto no sería qué tipo de sociedad se pensaba en cada caso, sino la propia idea de *imposición de una forma ideal a una materia en bruto*: Stalin fue el artista-rey platónico con el que los vanguardistas sólo pudieron soñar.

Asimilada en las sociedades de consumo o consumada en las sociedades totalitarias, el legado de las vanguardias sucumbe en interpretaciones cuyo principal problema no es tanto el modo en que clausuran las potencialidades críticas de la cultura y amoldan el arte a un tiempo de desencanto y cinismo, cuanto la visión unidimensional y unilineal que se ven obligadas a construir de las vanguardias para que el relato del *fin* de las energías utópicas del arte pueda ser articulado. Los relatos del fin de las vanguardias –como los del fin de la modernidad o de la revolución– ponen en acto un afán metanarrativo y teleológico que condenan en sus objetos de análisis. En su dimensión sincrónica, las vanguardias son simplificadas en un cuadro homogeneizador (ya desde el sintomático uso del singular en el título del libro de Bürger); en su dimensión diacrónica, son insertas en una temporalidad plana y unilineal de cronologías y relevos que no admite formas de acción diferida o anacronismos sintomáticos.

Este libro responde, por el contrario, a la necesidad de *nuevas genealogías de la vanguardia que compliquen su pasado y den apoyo a su futuro*, como plantea desde los años 90 Hal Foster y el círculo de *October*. Pues en efecto, sólo complicando su pasado y sustrayéndola de sus encasillamientos historiográficos puede la vanguardia convertirse en un reservorio de memoria cultural crítica para las prácticas emancipatorias del futuro. Y viceversa, al pensar a la vanguardia como un archivo de dispositivos sensibles liberadores para nuestra actualidad, se la desustancializa y se impulsa una superación de toda visión mitificada –no importa si hagiográfica o demonizadora– de su legado. El mérito principal de este libro es avanzar en la consecución de este cometido doble.

La introducción de Marcelo Expósito explicita los contornos fundamentales del territorio irregular del libro. En primer lugar, se hace explícito su carácter polémico, al señalar que a pesar de la importancia histórica y actualidad del arte revolucionario ruso-soviético, “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” (p. 10). De este modo, se liga desde un comienzo la polémica sobre la *inactualidad de las vanguardias* al debate mayor sobre la correspondiente *inactualidad de la revolución* y su legado. Si hablar de las vanguardias rusas es hablar de un proceso de radicalización *simultáneamente artística y política*, resulta consecuente asumir que la intervención de este libro se sitúa en un nivel *simultáneamente estético y político*: resistirse al carácter “histórico” de las vanguardias es un modo de resistirse a la clausura de la revolución como horizonte de emancipación.

En ese marco, la introducción vincula los trabajos en el esfuerzo simultáneo por articular una *genealogía*, construir una *lectura crítica* y rastrear las pistas de la *actualidad* de las vanguardias ruso-soviéticas. De este modo, historiadores, críticos y artistas confluyen en el intento de complicar el pasado de un programa artístico y político que, bajo diversas formas, no ha dejado de ser reiniciado a lo largo del último siglo: el esfuerzo por “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” (p. 14).

Las intervenciones de Christina Kiaer y Devin Fore, dos de los más importantes historiadores actuales de las vanguardias rusas, ocupan un lugar clave, pues abren el libro con un desarreglo general de las visiones usuales de la experiencia soviética. El artículo de Kiaer (“¡A la producción!”: los objetos socialistas del constructivismo ruso”) es una muestra brillante del trabajo sostenido que la autora viene realizando (sobre todo en su libro *Imagine no possessions. The socialist objects of russian constructivism*) para revertir la imagen convencional del productivismo. Para condensar podríamos decir que se trata de plantear una lectura feminista del productivismo, o, más precisamente, de mostrar la existencia, en aquellos años 20, de un *productivismo feminista*, ajeno a la imagen acerada y ascética del productivismo masculinista que aparece en las reconstrucciones más usuales (como la que lo vincula a la palingenesia estalinista). Kiaer reconstruye un desplazamiento fundamental en la práctica constructivista, que fue de la fascinación con la industria pesada, de la fantasía de la fábrica siderúrgica, hacia el “diseño de prototipos industriales de objetos simples, útiles para la vida cotidiana en su nivel más básico de necesidades” (p. 25). Al testimoniar el tránsito del sueño ingenieril masculino a las indagaciones experimentales en torno a “la nueva vida cotidiana” (*Novi byt*) en artistas clave del productivismo como Rodchenko o Tatlin, Kiaer muestra una faz esencial del productivismo en general, que lo pone en la senda no del plan quinquenal sino de una sostenida indagación experimental en torno a una futura cultura material emancipada. Este tránsito del acero al diseño textil rompe con las jerarquías de género en el arte moderno y pone en jaque la idea heredada del productivismo como culminación del ideal (platónico) del artista-ingeniero-demiurgo que se asienta sobre las escisiones masculinistas entre actividad y pasividad, bellas artes y artes aplicadas, forma y materia, industria pesada y vida cotidiana. Y al hacer esto se trastoca no sólo la visión de un socialismo de acero (*stalinista*), sino también la visión de un socialismo *ascético*: lo que se alza junto a la *Novi byt* es toda la esfera de la singularidad del *deseo socialista*. Y aquí se formula la pregunta medular de Kiaer: “¿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?” (p. 35). Una pregunta –que une a Arvatov en oriente con Benjamin en occidente– en torno a la inquietante ambigüedad de la mercancía

capitalista y la dialéctica que liga, *en el socialismo*, consumo, tecnología y deseo, una dialéctica que no habrá de ser simplemente desmontada por la revolución, sino potenciada en un sentido emancipatorio.

Si Kiaer muestra un productivismo feminista que trastoca las dicotomías del productivismo masculinista tradicional, el artículo de Fore, “*Arbeit sans phrase*”, desbarata de manera elocuente la visión tradicional del productivismo *instrumentalista*, de un productivismo atenido a una visión de la técnica como control de procesos objetivos, como mero dominio de la naturaleza y de los hombres. El artículo de Fore muestra que el productivismo obliga a una complejización de las visiones heredadas de la *técnica* como mero instrumento enajenante y de la *producción* como nivel inferior y a-simbólico de lo humano. El productivismo, en la mirada de Fore, suspende la escisión entre el artista y la materialidad muda sobre la que se aplicaría la forma, planificada antes y por fuera de la materia, operando una ruptura de la lógica binaria que separa la materia de la forma, la producción de la comunicación, la técnica de la política. El productivismo como *socialismo técnico*, no en absoluto la generalización de la *técnica burguesa* (como dominio de la naturaleza), sino su crítica radical, y la apertura a una experiencia emancipada de la técnica (como dominio de las relaciones entre el hombre y la naturaleza, decía Benjamin). Para mostrar esto, Fore realiza un deslumbrante análisis del film *Entusiasmo* de Vertov, en el que la interpenetración entre procesos maquínicos-materiales y producción de sentido, entre ruido industrial y lenguaje humano, moviliza “una semiótica radicalmente materialista” una complejidad de “agenciamientos maquínicos” que van más allá de toda relación instrumental con la máquina (y anticipan los desarrollos contemporáneos sobre los *cyborgs*). Hay aquí, como en Kiaer, una singular puesta en juego de la teoría del fetichismo de la mercancía (digamos: movilizadora no tanto desde el lado de la crítica al capital cuanto desde la prefiguración de la vida comunista) en virtud de la cual se reclama que nuestra mirada sea capaz de despertar en cada objeto la pulsación humana de su producción, pues no reconocer la humanidad de los objetos técnicos sería pasar por alto el proceso productivo humano que en ellos cristaliza. Este singular materialismo nos sitúa más allá de los dualismos idealistas presentes en ciertas teorías políticas contemporáneas –como las de Hannah Arendt o Jürgen Habermas– para las cuales lo político sólo se puede afirmar (como en la Grecia esclavista) a partir de la oclusión aristocratizante de la actividad productiva

o técnica: la técnica como negación de la política es un dogma que el productivismo rompe, obligándonos a repensar la dialéctica entre modernidad industrial y política revolucionaria, sin la cual no se podría pensar una transformación socialista: “No un retorno a la vieja noción griega de la política como discurso, sino una redefinición de la política de la materia” (p. 59). Se desbaratan así dos jerarquías que impiden una adecuada recepción del productivismo: la jerarquía entre forma y materia (pues el artista no moldea la materia fuera de ella, sino que trabaja con y desde ella), y la jerarquía entre lo humano y la cosa (pues la cosa no es la inhumana reificación que hay que cancelar, sino grumo de trabajo humano). Estamos en el territorio de un materialismo radical ajeno a la dicotomía entre política y técnica, y por lo tanto, mejor pertrechado para afrontar los desafíos del capitalismo tecnológico contemporáneo.

Dmitry Vilensky, en “El ‘club activista’ o sobre los conceptos de casa de cultura, centro social y museo”, plantea sin rodeos la pregunta por el “valor de uso del arte” (p. 79). Partiendo de la experiencia del “Club obrero” diseñado por Rodchenko en 1925 para la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas de París, y de las Casas de Cultura Obrera de la Unión Soviética, Vilensky reflexiona sobre el proyecto colectivo que lleva adelante con el colectivo *Chto delat?* (véase www.chtodelat.org), titulado *Activist Club*. Asumiendo el diagnóstico post-obrerista de un capitalismo “postfordista”, en el que la fábrica “no existe y está en todas partes” (p. 82), y en el que la valorización del capital se juega en la propia producción cognitiva de relaciones comunicativas, la resistencia también sale de la fábrica y se derrama en las diversas formas que adopta el “*general intellect*”. De allí la pertinencia del diseño de “clubes activistas” en el que una red de actividades artísticas, políticas, intelectuales o pedagógicas, se entrelazan para ensayar una contra-activación emancipatoria de las potencias del “intelecto general”. El club activista se plantea como enclave prefiguratorio en el que la interpenetración entre arte y política hace estallar el estatuto de la “obra” de arte, para pasar a postular el *diseño de dispositivos complejos de subjetivación política*, así como el propio estatuto de “artista” se disuelve en el proceso de *autoconstitución colectiva de estas contra-instituciones experimentales* que se proponen como máquinas de articulación de arte, nuevas tecnologías y movimiento global.

Hito Steyerl, desde su práctica como documentalista, problematiza de manera crítica la relación entre productivismo y verdad en “La verdad deshecha. Producti-

vismo y factografía.” A partir de un sutil análisis comparativo de dos Films de Chris Marker sobre Medvedkin, uno de 1971 y el otro de 1993, muestra las diferencias entre la ilusión de registro desnudo de los hechos, que con frecuencia acompaña a las formas militantes del documentalismo, y la puesta en evidencia del carácter producido de la verdad, que se expresa en el ensayo filmico de Marker posterior a la caída del muro de Berlín. Steyerl sugiere que la reivindicación de veracidad u objetividad forma parte del programa productivista, que podría condensarse en el dictum “*factum verum*” (lo producido es lo verdadero), mientras que una imagen mucho más ambivalente y una mirada de sospecha se expresa en las técnicas factográficas, que podrían resumirse en el principio “*verum factum*” (la verdad es el producto de una construcción) (p. 98). Frente a la ilusión productivista de que *la producción es lo real* (que vincularía al productivismo con el afán totalitario de producción de lo real de los medios masivos contemporáneos), la operación de la factografía es diseñar estrategias que pongan de manifiesto que *lo real es producido*. En este dilema fundamental se jugaría el legado ambiguo de las vanguardias de los años 20 para el documentalismo contemporáneo.

En “Group Material: una memoria de la abstracción como matriz de lo real”, Doug Ashford recupera la larga experiencia del colectivo de artistas al que él mismo perteneciera, *Group Material*, desde la muestra *People’s Choice*, de 1980, hasta *AIDS Timeline*, de 1990. Se trató de una experiencia clave en la resistencia contra el ascenso del capitalismo neoliberal, en la que desde el desbordamiento del arte hacia la política se plantearon diseños para-institucionales de exposición y experimentación que dislocaban la autoridad del museo. En ese contexto, advierte Ashford el peligro de asumir el dogma del realismo como modo de expresión privilegiado del activismo, cuando de lo que se trataría sería, por el contrario, de desestructurar los lenguajes públicos establecidos.

Brian Holmes cierra el volumen impreso con un balance general de los diversos artículos, que ya desde su título (“¡A la información! La historia invertida en el presente”) se propone como *pendant* del artículo de Kiaer con que abre el libro. Lo que se propone Holmes es situar los “nuevos productivismos” (nuevos relatos y nuevas prácticas) en el marco de los cambios sociales, políticos y tecnológicos contemporáneos, tal como exigía el propio programa productivista de los años 20. La exigencia de la *apropiación de la tecnología*, observa Holmes, resulta primordial en ambos momentos históricos. La cultura activista contemporánea debe asumir “uno

de los principios estratégicos de la resistencia a la sociedad de control: aferrar y apropiarse del dispositivo, desde el corazón mismo de éste” (p. 133). Por otro lado, en los años 20 se trataba, como hoy, de adentrarse en la sutil e íntima lucha que tiene lugar en el plano de la producción de subjetividad y en las complejas formas de interpenetración entre las nuevas tecnologías y los niveles afectivos e inconscientes. “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” (p. 133). Sin embargo, Holmes destaca que hemos asistido a una transformación general en el modo de producción capitalista que nos ha llevado de la fábrica a la red, del proceso maquinico al informacionalismo, del fordismo al postfordismo. Ese nuevo escenario abre nuevos desafíos, incluso relaciones invertidas con la problemática productivista. Así, si el maquinismo planteaba la pregunta por el trabajador sin habla, por la supremacía del proceso productivo sobre el proceso comunicativo, ahora estaríamos ante la situación inversa, ante una forma invertida de alienación postfordista de la que el modelo sería una humanidad “*habladora sin cuerpo*, ni tiempo, ni territorio” (p. 135). Otra relación invertida se plantea cuando reconocemos que tras la experiencia dislocada, desincronizada e hiperindividualizada de recepción de los medios ligados a la experiencia informacional, ya no puede plantearse volver al ideal de los productivistas de una “recepción simultánea y colectiva”. En todo caso, sugiere Holmes, habría de pensarse la “posibilidad de una *respuesta colectiva simultánea* a las condiciones de recepción diferenciada” (p. 137). Entre paralelismos y discontinuidades con la experiencia rusa, en el juego de repetición y diferencia que toda *actualización* implica, el artículo concluye depositando sus esperanzas en la confluencia de ingenieros de software *open-source* con los artistas de los “medios tácticos” que se articulan en el contexto de las luchas hermanas contra la precariedad y el cambio climático.

La edición digital (y anotemos al pasar que no es un azar que un proyecto sobre nuevos productivismos en la era informacional se edite también en una plataforma virtual) se completa con los trabajos de Gerald Raunig y Jaime Vindel. Raunig reflexiona sobre el lugar del “intelectual” en el productivismo. En “Transformar el aparato de producción. La concepción de una intelectualidad antiuniversalista en

la temprana Unión Soviética” parte de los postulados del Benjamin de “El autor como productor” para indicar que el lugar del “compromiso” intelectual no es un lugar moral, sino una posición objetiva en el proceso de producción. “Para Benjamin, la tarea de escribir *para* el proletariado desde la posición de un abanderado de la ley y de un luchador por la justicia, no es más que presunción; el estatuto de intelectual universal resulta insostenible”. Y a partir de allí analiza la excéntrica actividad de “intelectual específico” de Sergei Tretiakov a fines de los años 20. Tretiakov es también la excusa con la que Vindel, en “Tretiakov en Argentina. Factografía y operatividad en la vanguardia de los sesenta”, analiza la presencia de principios productivistas fundamentales en la (neo)vanguardia argentina de los años de la radicalización política, refutando, desde la materialidad del análisis historiográfico, la hipótesis bürgeriana de la neovanguardia como farsa.

El libro, en papel y en su versión digital, nos ofrece un panorama renovador de una de las experiencias fundamentales de las vanguardias de principios de siglo. Sin embargo, su cometido principal no es sólo historiográfico o estético, sino eminentemente político: ofrecer la experiencia del productivismo como sofisticada caja de herramientas que contribuya a los procesos actuales de emancipación colectiva, confiando en que los dispositivos complejos de solapamiento de arte y política entonces ensayados tienen una eficacia operativa singular en el capitalismo informacional contemporáneo.

Luis Ignacio García

luisgarcia78@yahoo.com.ar