

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 Marset, 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
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
ISBN 978-84-490-2623-2

Impresión:
Universitat Autònoma de Barcelona
Servei de Publicacions

Depósito legal: B.16.385-2010
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*,¹ 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.

¹ Sobre el curso *Imaginación política*, véase http://marceloexposito.net/pdf/exposito_pei1.pdf y http://marceloexposito.net/pdf/exposito_pei3.pdf; sobre el seminario *Los nuevos productivismos*, 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.² Es sin duda espe-

² Voy a enumerar algunos aspectos de aquellas investigaciones historio-gráficas 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 discurriendo 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) y «Walter Benjamin, productivista» (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)».³ En los párrafos preli-

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

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 reproductibilidad 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.⁴

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

4 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).

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*,¹ 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.»² Brik formaba parte de un grupo de críticos y escritores inspirados por la teoría marxista pertenecientes al Injuk (Instituto de Cultura Artística de Moscú),³

¹ 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.]

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

³ 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.⁴ 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

⁴ 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.»⁵ 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

⁵ 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*).»⁶

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.⁷ A tal fin, pedía que las muje-

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

⁷ 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.⁸ 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.⁹ El joven teórico productivista Borís Arvatov puso en duda tanto la llamada de Trotsky

⁸ 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.

⁹ 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.