

9 788493 985875

WALTER BENJAMIN, PRODUCTIVISTA

— MARCELO EXPÓSITO

— BIRD CUM ORNITHOLOGIST — PÁJARO Y ORNITÓLOGO
— AL MISMO TIEMPO —

PÁJARO Y ORNITÓLOGO AL MISMO TIEMPO

WALTER BENJAMIN, PRODUCTIVISTA

— MARCELO EXPÓSITO

TEXTO

Marcelo Expósito

TRADUCCIÓN

Nuria Rodríguez

DISEÑO GRÁFICO

ferranElOtro Studio

IMPRESIÓN

Ecolograf

EDITOR

consonni
Conde Mirasol 13, IJ1D
48003 Bilbao
www.consonni.org

ISBN

978-84-939858-7-5

DEPÓSITO LEGAL

BI-1271-2013

CON EL APOYO DE

Diputación Foral de Bizkaia, European Cultural Foundation

CC BY-NC-SA 3.0. © textos, fotografías y traducciones pertenece a sus autoras/es.
Las imágenes han sido cedidas por el autor como parte de su trabajo e investigación académica.

Este *workbook* forma parte de una serie de escritos que funcionan como nota al pie de *El autor como productor*, de Walter Benjamin. Una herramienta de trabajo para abrir debates en torno a la noción de producción en el arte contemporáneo, ámbito ampliamente explorado por la productora de arte consonni. Y específicamente a través del proyecto de investigación *Pájaro y ornitólogo al mismo tiempo*. *Desvelando el aparato de producción*, desde 2010.

NOTA INTRODUCTORIA A LA EDICIÓN DE 2013

El título de este ensayo evoca el de aquel otro de Walter Benjamin, «El autor como productor», escrito en 1934 bajo la forma de notas para una conferencia prevista en París pero nunca impartida. Su objetivo era polemizar no con la derecha, sino con los sectores del campo cultural antifascista cuyos criterios sobre la politicidad de la literatura Benjamin consideraba inadecuados. «Walter Benjamin, productivista» fue originalmente pronunciado como conferencia en 2009. Busca polemizar con el sector del campo cultural que se considera progresista pero cuyas lecturas del autor alemán me parece que despotencian los vectores más radicales de sus contribuciones originarias a una teoría estética materialista no especulativa, sino vanguardista en su política estética y de orientación revolucionaria. Las aportaciones de Benjamin en la década de 1930 tenían como propósito intervenir de manera inequívocamente partidaria en el dilema que asediaba a las clases trabajadoras europeas, tensionadas entre la subjetivación revolucionaria para el socialismo y su devenir fascista. Intento actualizar esas tentativas para enlazarlas hoy con el movimiento real, por fuera del ensimismamiento intelectual. Los textos «El autor como productor» y «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica» (1936) son la clave de esta empresa, a condición de que sean leídos diagramáticamente uno a través del otro y puestos en relación con la historia y el presente de los movimientos sociales.

Benjamin visitó Moscú entre diciembre de 1926 y enero de 1927. Del tono predominantemente melancólico de su *Diario de Moscú* —derivado de la frustración con que vivió su triángulo amoroso con Asja Lacis, emparejada con Bernhard Reich— no puede deducirse una relación de intimidad con el ambiente de las organizaciones culturales revolucionarias. Pero los artículos que redacta inmediatamente después de su regreso a Berlín —«El agrupamiento político de los escritores rusos» y «La situación del arte cinematográfico en Rusia»— acusan el influjo que sobre Benjamin ejerce el ala izquierdista de las vanguardias ruso-soviéticas, el conocimiento de las cuales acaba precipitando en aquel par de ensayos de la década de 1930.

Una constelación de datos autoriza a pensar que el activismo intelectual de Benjamin —quien parece decidido a incorporar en su obra un marxismo antipositivista y tomar en consideración la práctica de las organizaciones intelectuales y obreras revolucionarias desde su enamoramiento de Asja Lacis en 1924— no fue un brote circunstancial. La visita de Tretiakov a Berlín en 1931 impactó en un círculo de intelectuales comunistas. El encuentro con Brecht causó en Benjamin un giro, y la intensidad de su relación a partir de 1929 explica la beligerancia de Adorno contra el ensayo sobre la reproducibilidad técnica. (Otro triángulo amoroso, esta vez con Benjamin como vértice.) De ese giro —relatado con detalle descriptivo y agudeza política por Erdmut Wizisla— se podría deducir una ‘ruptura epistemológica’ determinante en el periodo final del Benjamin que «Walter Benjamin, productivista» quiere reactivar. Tienen razón quienes me objetan que la tensión entre marxismo y mesianismo es consustancial al último Benjamin como un complejo inescindible, lo que no permitiría hablar propiamente de un corte cuando nuestro autor manifiesta su decisión de abrazar el pensamiento materialista. Sea como fuere, mi polémica es menos hermenéutica que militante. Estoy convencido de que nos encontramos actualmente en un periodo histórico en el que se debe tomar partido frente al devenir de nuestras sociedades oscilantes entre algo similar a lo que históricamente fue el fascismo y algo semejante a lo que históricamente significó la revolución proletaria. Trato así de refuncionalizar a Benjamin a través del párrafo que cierra «La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica»: la tarea del arte vuelve a ser hoy, o bien contribuir a la autodestrucción de la humanidad alienada, o bien cooperar en la emancipación social mediante una práctica revolucionaria. Este imperativo resulta insoslayable especialmente en el actual contexto europeo, caracterizado por el estado de guerra decretado por las élites políticas y financieras neoliberales contra la fuerza de trabajo y otras fuerzas productivas de la sociedad, unas élites secundadas en su criminalidad por la violencia neoconservadora contra las subjetividades en revuelta.

En cartas a Gershom Scholem (1925-1926) citadas por Wizisla, Benjamin declara que «las señales comunistas» que recibía desde Capri —refiriéndose al inicio de su relación con Lacis— «fueron los primeros indicios de un giro que despertó en mí la voluntad de no ocultar barrocamente, como hasta ahora, los factores actuales y políticos de mis pensamientos, sino de desarrollarlos, y de hacerlo, a modo de

prueba, de manera extrema». Precisamente, Benjamin acabó de redactar en septiembre de 1926, justo antes de viajar a Moscú, *Calle de dirección única*, que se abre con el aforismo titulado «Gasolinera»: «La actividad literaria relevante sólo se puede dar cuando se alterna del modo más estricto la acción y la escritura, al cultivar esas modestas formas que corresponden a su influencia en las comunidades más activas mejor que el ambicioso gesto universal del libro: a saber, las octavillas, los folletos, los artículos en revistas, los carteles. Sólo este rápido lenguaje puede surtir un efecto que se encuentra a la altura del momento. Para el aparato gigantesco de la vida social, las opiniones son lo que el aceite para las máquinas; no nos situamos ante una turbina y la rociamos después con lubricante. Inyectamos un poco en los remaches y juntas ocultas que sin duda debemos conocer».

Con motivo de esta conferencia he tomado una serie de notas que constituyen una especie de guión para una película. Una película virtual de la cual me dispongo a construir un prototipo, buscando producir un pequeño acontecimiento, con mi lectura en *voice-over* que escucharéis sobre una serie de imágenes fijas organizadas por secuencias y proyectadas en la pantalla instalada al fondo de esta sala oscura. Voy a disipar el auratismo del que habitualmente se rodea la figura del conferenciante —como observamos que sucede en congresos y conferencias, también en estos coloquios— para dirigir la atención hacia el dispositivo. Éste consistirá en un sucedáneo de aparato cinematográfico desmantelado en sus componentes, siendo desmontada su complejidad técnica hasta reproducir una situación cercana al cine primitivo. Dado el contenido de esta conferencia, me parece coherente señalar desde el inicio cuál es la relación vuestra como público y mía como conferenciante con el aparato. He escrito una sucesión de tres historias, o quizá se trate de una sola historia en tres partes. Incluso podríamos estar hablando de la misma historia actualizada a lo largo del tiempo. El título de esta intervención lo provee la primera historia:

1. WALTER BENJAMIN, PRODUCTIVISTA



— fig. 01

Aquí^[fig. 01] tenemos la imagen de una estudiante latinoamericana de sociología del arte en la New School for Social Research de Nueva York a quien nadie recuerda. Por motivos prácticos le vamos a dar un nombre: Marina Eisler. En la década de 1980 dedicó ocho años completos a estudiar la teoría estética de Walter Benjamin. Pasó los tres últimos analizando exclusivamente «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica».

Marina se dirige en bicicleta a defender ante un tribunal académico la tesis resultante de su larga investigación. Sabe que tiene que comportarse hoy como si lo supiera todo acerca de Benjamin, impostar una total seguridad. Pero se siente inquieta.



— fig. 02

Aquí^[fig. 02] la vemos pedaleando meditabunda. Reflexiona sobre un fragmento, el muy conocido párrafo final del ensayo sobre la reproductibilidad técnica de la obra de arte. Marina siempre encontró inquietante ese texto; intuye que algo incomprensiblemente oscuro se aloja en él, aunque sea capaz de recordarlo literalmente de memoria. Lo repite en su cabeza al ritmo del pedaleo:

«Hágase el arte y perezca el mundo», nos dice el fascismo, y, tal como Marinetti lo confiesa, espera directamente de la guerra la satisfacción artística que emana de una renovada percepción sensorial que viene modificada por la técnica. Tal es al fin sin duda la percepción total de «el arte por el arte». La Humanidad, que antaño, con Homero, fue objeto de espectáculo para los dioses olímpicos, ahora ya lo es para sí misma. Su alienación autoinducida alcanza así aquel grado en que vive su propia destrucción cual goce estético de primera clase. *Así sucede con la estetización de la política que propugna el fascismo. Y el comunismo le responde por medio de la politización del arte.*

Repentinamente, Marina cae en la cuenta de algo que la estremece: Benjamin debió de equivocarse en la redacción del párrafo. Casi con toda seguridad, hubo de finalizar el escrito apresuradamente. Resultaría acorde con la tónica evocación romántica de la vida de Benjamin pensar que el lapsus se produjo en el momento de tener que huir del nazismo, que le pisó los talones conduciéndolo al suicidio en Portbou, en la frontera entre España y Francia, adonde Benjamin podría haber arrastrado consigo el manuscrito incompleto. Pero la huída y el suicidio de Benjamin sucedieron en 1940, mientras que el párrafo se escribió cuatro o cinco años antes. El motivo tuvo que ser otro mucho menos épico: Benjamin habría tenido que cerrar precipitadamente la redacción del manuscrito para enviárselo a toda prisa a Adorno y Horkheimer, con el fin de recibir el salario por su trabajo de parte del Instituto de Investigación Social. El dinero no le llegaba nunca a fin de mes. Si Benjamin no hubiera sido un trabajador intelectual precarizado, habría dispuesto de más tiempo para madurar la redacción adecuada con la que finalizar su ensayo:

El fascismo propugna la estetización de la política.
El comunismo le contesta con la revolución social a la que contribuye el arte politizándose.

Esta otra redacción cerraría más adecuadamente el argumento sobre la reproductibilidad técnica de la obra de arte, puesto que el ensayo ejecuta en última instancia —cae ahora en la cuenta Marina— un desplazamiento radical de la centralidad que la teoría estética concede tradicionalmente a la ‘obra de arte’. Del texto de Benjamin se deduce entonces —piensa Marina— que la obra de arte ha dejado de ser un problema o pasa a ser una cuestión de segundo orden. Lo que importa son los diferentes efectos sobre el espectador que la práctica del arte provoca, con o sin ‘obras’. No hay más que decidirse a leer el texto de Benjamin con otros ojos, dejando a un lado la mística

idealista del objeto artístico, para observar cómo no busca meramente oponer a la obra de arte tradicional —aurática— la obra de arte técnicamente reproductible, es decir, aquella cuya potencialidad de ser reproducida es un rasgo estructural y no externo a su modo de producción. Se trata más bien —siguiendo a Benjamin— de oponer los efectos que uno y otro tipo de obra producen en el sujeto. Si la inscripción de la obra de arte aurática en la tradición se efectúa mediante su valor de culto —el culto que el espectador se ve obligado a profesar a dicha obra en el seno de un ritual—, en el caso de la obra de arte reproductible la relación del espectador se establecería con el aparato técnico, en el seno de la política y de acuerdo con unas condiciones de recepción —apuntando a un tipo de socialización espectacular— potencialmente de masas y no individualizada. «El lector está siempre preparado para convertirse en escritor», de tal manera que «su trabajo toma la palabra», afirma misteriosamente Benjamin. ¿Cómo puede ‘el trabajo’ del receptor tomar la palabra? ¿Acaso no es el autor quien habla a través de su obra? Si en las nuevas condiciones sociales que posibilita el desarrollo de la técnica el lector puede convertirse en cualquier momento en ‘autor’ —deduce Marina— es precisamente porque el trabajo del artista o el literato consiste en construir las condiciones para favorecer una toma delegada de la palabra, mediante la producción de un tipo de obra que puede ser recibida de manera desacralizada y liberadora por un tercero que conforma un triángulo junto con el ‘autor’ y ‘su obra’: el sujeto-espectador. La renuncia del autor a su autoridad, su transformación en productor de una ‘obra’ que se articula en el interior de unas condiciones de recepción no auráticas, es la precondition para que el lector así socializado ejerza su propio trabajo de lectura emancipada.

El discurso manifiesto del ensayo de Benjamin se refiere a la pérdida del aura y al cambio de estatuto estético, social e histórico de la obra de arte, piensa Marina. La manera en que quedó redactada la conclusión del famoso ensayo parece apuntar a la cuestión de cómo el arte se politiza, de tal manera que la pregunta final parece centrarse en el arte y en la obra de arte como problema. Pero el contenido latente del texto —decide finalmente Marina— es una teoría política antes que una teoría estética: *una teoría de la subjetivación socialista de masas mediante la politización de una práctica del arte donde el arte y la obra ya no son importantes como un fin, sino como un medio para la emancipación del sujeto en sociedad.*



— fig. 03

Aquí^[fig. 03] vemos cómo Marina se aleja muy preocupada. En la parte trasera de la bicicleta lleva la laptop donde está archivado el texto de su tesis, que ya no le sirve. No conocemos qué expresó finalmente Marina frente al tribunal académico. Pero sí sabemos que, de tener razón la estudiante anónima a quien nadie recuerda, la hipótesis del lapsus de Benjamin explicaría un extendido equívoco histórico: el de las teorías estéticas que, pretendiendo estar basadas en sus textos, giran en círculos en torno al supuesto problema del estatuto aurático de la obra de arte y el 'deber ser' de su politicidad, sin plantearse la íntima relación que una politización de la práctica artística ha de guardar con una praxis del cambio social.



— fig. 04

Éste^[fig. 04] es Walter Benjamin escribiendo a toda prisa el final equívoco de «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica». Ésta^[fig. 05] es la tumba de Benjamin sita en un delicado cementerio blanco enalado frente al Mar Mediterráneo. La lápida con su nombre se asienta sobre el antiguo emplazamiento de la fosa común, pues los restos de Benjamin no han sido nunca identificados. Muerto en definitiva, él también, por el fascismo. Que eso no se olvide nunca. En los últimos siete simposios o congresos a los que he asistido, me he entretenido contando las menciones hechas a Walter Benjamin: 52 en total; 53 con esta última mía. Un promedio de —por el momento— 7,57 menciones por congreso. Todas ellas hilaban diferentes actualizaciones de su teoría estética, *sin citar nunca ni una sola de las obras o de los artistas a los que el propio Benjamin se refirió en sus textos*. Yo voy a mencionar dos.



— fig. 05

Misère au Borinage^[fig. 06], el film rodado bajo la dirección de Joris Ivens en una región minera belga en el año 1933 a instancias de Henri Storck. Se trata de un documental paradójico: Ivens y sus colaboradores se proponen documentar una dura huelga obrera que ya ha sido aplastada. La región y sus habitantes se encuentran ahora bajo riguroso control policial. La película recrea ese episodio de lucha frustrada poniendo en escena los hechos pasados con sus mismos protagonistas actuando en clandestinidad durante el rodaje. Deciden en un momento dado recrear para la cámara una importante manifestación sucedida meses atrás que fue reprimida por la policía. Planean una acción rápida inspirada en los propios métodos de acción directa de la organización obrera: algunos trabajadores salen a cielo abierto divididos en pequeños grupos para dificultar que la policía los identifique y detenga. La cámara filma cómo se reúnen sorpresivamente en un punto para desfilar ya agrupados con el puño



— fig. 06

en alto atravesando las calles embarradas. La gente que los observa, desconociendo que se trata de la filmación de una película en secreto, levanta también el puño y se suma a la manifestación que avanza crecida inesperadamente. En la cabecera portan un gran retrato de Marx realizado por un trabajador que es pintor *amateur*. Ahora se trata de una imprevista manifestación real: llega la policía y reprime de nuevo con violencia. El cine quiso 'documentar' mediante una puesta en escena, pero acabó activando un acontecimiento político verdadero. El episodio dura apenas unos segundos en el montaje final de la película, pero constituye el indicio de una invención histórica formidable.

Cuando Ivens presentó la película finalizada, sufrió el rechazo de los círculos de vanguardia cinematográfica que lo habían encumbrado anteriormente por sus primeros films experimentales. Dijeron que había abandonado el arte para producir un panfleto político sin estética. Pero gracias a que renunció a considerar el *estilo* formalmente vanguardista de sus películas como un fin, pudo inventar una de las *técnicas* del cine político moderno que no niega sino que *se deduce* de la experimentación formal llevada a cabo hasta ese momento por la vanguardia. Ese principio consiste en replantear la relación entre la realidad del acontecimiento y el naturalismo de su representación, para fundamentar *una práctica del arte que documenta una realidad en la que al mismo tiempo interviene, ayudando a modificarla modelando acontecimientos que no necesariamente se perciben como artísticos en el momento en que suceden*.

Éste^[fig. 07] es Sergei Tretiakov, el dramaturgo, poeta y agitador bolchevique, fotografiado por Alexander Rodchenko en Moscú en 1928. En ese mismo año abandonó la capital rusa para trasladarse a un koljós del Cáucaso Norte llamado El Faro Comunista. Ese episodio de la vida de Tretiakov resulta ser central en el hilo argumental del texto de Benjamin «El autor como productor» escrito en 1934.

En su diario de la comuna agrícola, Tretiakov —según recuerda Benjamin— describe su actividad de la siguiente manera:



— fig. 07

¿Qué hice en el koljós?

Tomé parte en las reuniones directivas en las que se trataban todas las cuestiones vitales para el koljós, empezando por la compra de bujías para los tractores y el arreglo de las lonas, y acabando por montar las máquinas trilladoras y planificar la ayuda para las granjas individuales.

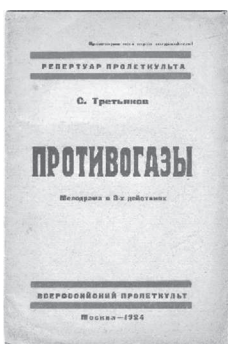
Participé en asambleas de masas en los koljoses y en colectas de dinero para cubrir el pago de los tractores y para financiar al Estado. (...) Puse

paz entre madres que se peleaban en las guarderías infantiles. Tomé parte en debates sobre cómo distribuir la cosecha. Discutí con celosos economistas que se negaban a facilitar caballos a funcionarios educadores. Arranqué a los intelectuales contribuciones para el periódico. Ayudé a algunos participantes en cursos radiofónicos a entender pasajes de lecturas difíciles. (...)

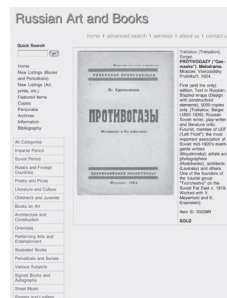
Organicé y dirigí el periódico del koljós. Originalmente era sólo un suplemento del periódico *Terek*, que ofrecía información sobre cómo preparar el cultivo de los campos. Más tarde luché, sí, luché hasta lograr, después de muchas reuniones, peleas por teléfono, cartas, telegramas, insistencias, depresiones y promesas, que los periódicos de Moscú (...) asumieran patrocinarlo. De Moscú nos mandaron la máquina de escribir, el papel y el equipo de composición de textos. (...) Puse a un aprendiz a la máquina de escribir, un artista por méritos propios que antes era pastor. Fui miembro de la comisión para el examen físico militar y hube de comprobar la disposición del koljós para cultivar en primavera. Esto último me resultó difícil, porque al principio no era capaz de distinguir qué collera era buena y cuál mala o qué partes del arado faltaban. Hay quienes encuentran trivial todo esto. Piensan que para arreglar los arados ya están los herreros, que no es necesario que un escritor se moleste por ello. Están en un error: *sin un conocimiento exacto del arado, es imposible entender con claridad el humor de los colectivistas, y en consecuencia no se puede avanzar ni un discurso, ni una descripción; en otras palabras, no se puede ser el autor de ninguna obra.*

Menos de una década después, en 1937, Tretiakov fue arrestado por la policía de Stalin, acusado de espionaje y encarcelado. Hay quien dice que no fue ejecutado, sino que se mató tirándose por el hueco de la escalera de la prisión de Butyrka. Como nadie puede escribir el último pensamiento de su propia vida, no sabemos si Tretiakov se suicidó para desafiar a sus carceleros o como un acto de desesperación política. Que eso tampoco se olvide nunca.

Ésta [fig. 08] es la portada de un rarísimo ejemplar de la única edición monográfica que se ha publicado en la historia de la obra teatral de Tretiakov *Protivogazy* (Máscaras de gas), una sencilla pieza didáctica de agitación escrita en 1924 contra la pequeña burguesía surgida al calor de la Nueva Política Económica que había sido promulgada por el gobierno de Lenin. Está firmada como Ediciones del Proletkult, la Organización de Cultura Proletaria. En el mismo año de 1924, Tretiakov y Eisenstein realizaron una puesta en escena de *Máscaras de gas* que tenía lugar en una fábrica real, interpretada por actores miembros del Proletkult. El acontecimiento formó parte de las radicales experiencias de ‘teatro de atracciones’ cuyo fracaso condujo a Eisenstein a abandonar el teatro en favor del cine.



— fig. 08



— fig. 09

Aquí [fig. 09] la vemos exhibida en la web de un negocio por internet de productos culturales rusos. Los fondos en venta quizá provengan de la compra-venta especulativa o directamente del expolio de archivos privados o públicos tras el hundimiento de la Unión Soviética. En la página online correspondiente al opúsculo de Tretiakov indica: *SOLD*, vendido, porque lo compré yo mismo hace dos años. Me costó poco más de 100 euros.

Tretiakov, el escritor que perteneció al Proletkult y al LEF, el frente de izquierda de las artes, siendo cofundador de la revista homónima, la más importante de la vanguardia de la primera mitad del siglo pasado; el hombre que tradujo por primera vez a Bertolt Brecht al ruso y que pudo haber desvelado al mismo Brecht la noción de ‘extrañamiento’; el teórico de la estética que contribuyó a acuñar conceptos como ‘factografía’ y ‘escritor operante’, afirmando que había que escribir teatro con el periódico del día en la mano, y que acabó haciendo derivar él mismo su práctica literaria a la producción de prensa educativa y de agitación; el activista político-cultural que contribuyó a radicalizar la práctica estética de Eisenstein e inspiró directamente a Walter Benjamin su teoría productivista de la producción literaria... El valor económico de la obra de este verdadero fenómeno del siglo pasado es el mismo que su valor político en el actual mercado intelectual de la teoría estética progresista: una miseria.

Voy a plantear la siguiente hipótesis. Pensemos ahora en una parte importante de las actuales teorías sobre la politicidad del arte que en el ámbito académico y en el sistema de la crítica se dicen herederas del trabajo pionero de Walter Benjamin. Si las aplicáramos a las prácticas concretas que inspiraron directamente a Benjamin su teoría estética materialista, el resultado sería probablemente el siguiente: no se consideraría que éstas son arte, o se las denigraría como un arte menor, panfletario; una desviación sociologista del arte, activismo o directamente política o agitación o trabajo social, pero nunca arte. Propongo pensar sobre esa paradoja.

2. LA VANGUARDIA ARTÍSTICA, *OUT OF JOINT*

... Es decir: *desencajada de su marco, fuera de quicio*. Como se decía que estaban los tiempos en la tragedia de Hamlet. ¿De qué marcos podemos decir que se desencajó el arte de vanguardia?



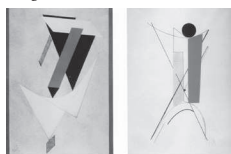
— fig. 10



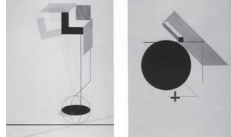
— fig. 11



— fig. 12



— fig. 13



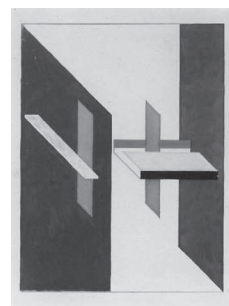
— fig. 14

Éste [fig. 10] es El Lissitski en su estudio de Vitebsk, ciudad del norte de Bielorrusia en cuya escuela de arte Kasimir Malevitch fundó el grupo de arte de vanguardia Unovis (Campeones del Nuevo Arte), que funcionó con variaciones entre 1919 y 1922. Los cuadros que se ven al fondo muestran la adscripción de El Lissitski al suprematismo malevitchiano en ese periodo.

Vencer a los blancos con la cuña roja [fig. 11], un cuadro de El Lissitski de 1919-1920 que se cuenta entre los más inspiradores de la historia de la vanguardia. Se trata de un diseño pensado para convertirse en un cartel celebratorio de una victoria decisiva del Ejército Rojo durante la guerra civil que perduraba después de la toma del poder por los bolcheviques en 1917. Un cuadro inquietante, en tanto que muestra una visible contradicción: desde el interior del suprematismo, El Lissitski rompe con el principio antirrepresentacional de la no-objetividad aludiendo a un acontecimiento externo. El rigor geométrico suprematista se ve contaminado —de manera aparentemente inexplicable si nos atenemos estrictamente a su lógica interna— por la inclusión de textos escritos en la superficie del cuadro.

Ésta [fig. 12] es la portada del primer portafolios *Proun* de El Lissitski, una carpeta de litografías publicada en Alemania de sus dibujos homónimos realizados entre 1919 y 1923. El título es un acrónimo en ruso de la expresión 'Proyecto para la Afirmación de lo Nuevo'. Se trata originalmente de dibujos [fig. 13] basados en el dinamismo de las relaciones entre formas geométricas desplegadas en el espacio bidimensional del papel [fig. 14] que van incorporando la exploración progresivamente más compleja de la representación de espacios tridimensionales inexistentes en la realidad [fig. 15] para convertirse poco a poco en la concepción y el diseño sobre papel de *espacios para ser realizados en el mundo real* de acuerdo con principios constructivos geométricos. Éste [fig. 16] es, de hecho, un detalle de la lámina anterior: un diseño para una *Habitación proun*, fechado en 1923 construida efectivamente ese mismo año. Esta imagen [fig. 17] corresponde a una reconstrucción de 1965.

Acabamos de recorrer sintéticamente un caso de estudio que nos permite entender un proceso brillante sucedido en la historia de la vanguardia. Se trata de un tránsito en el que el arte reduce progresivamente la representación clásica a su grado cero. Cuando se decide romper con la naturalización del vínculo entre la realidad y su representación pictórica, al desvelarse por el contrario el carácter técnico de la representación naturalista, se alcanza un umbral que viene



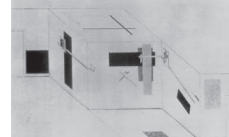
— fig. 14



— fig. 15



— fig. 16



— fig. 17



— fig. 18



— fig. 19



— fig. 20

caracterizado por una aporía: la negación del vínculo naturalista de la representación con la realidad externa al cuadro conlleva la imposibilidad en términos absolutos de reanudar un vínculo con lo real en el nuevo régimen de visualidad de la vanguardia no-objetiva. La obra de arte se muestra a sí misma como un objeto material autónomo. Dicho con otras palabras: la vanguardia se confronta al naturalismo de la representación clásica aniquilando el ilusionismo que somete al espectador, evidenciando el cuadro como un artefacto concreto, un elemento más de la realidad material del mundo. (Benjamin diría: se imposibilita que la obra pueda seguir siendo percibida al interior de un ritual y por tanto se desvanece el efecto aurático.) Pero ese artefacto que se muestra como un objeto material —que no *representa* a la realidad sino que es él mismo *un objeto real*— se prohíbe a sí mismo facilitar al espectador una relación con el mundo material que no sea la estricta observación del objeto artístico en cuanto tal. Esta aporía señala una frontera que es el límite de la fase especulativa de la vanguardia histórica.

Una de las maneras que la vanguardia encuentra de superar ese punto muerto consiste en ensayar desbordamientos del marco pictórico para pasar a modificar experimentalmente el marco más amplio de la institución artística. Esos desbordamientos se encaminan hacia una práctica del arte donde el concepto de 'obra' se descentra, pasando a ocupar otro lugar en favor de un nuevo énfasis sobre los procedimientos de imaginación y construcción experimental de otras realidades posibles que el espectador puede experimentar habitándolas. Tales invenciones no tienen ya un carácter meramente representacional, virtual o simbólico, sino que buscan adquirir una constitución enfáticamente material, en cuyo interior el espectador es invitado a experimentar procesos de reconfiguración de su propia subjetividad. Éste es el *Gabinete de Arte Abstracto* [fig. 18] realizado por El Lissitski en 1926. Las paredes de esta reducida sala de exposición están diseñadas de manera que el sujeto-espectador, al deambular por el espacio, puede experimentar variaciones en la percepción de los cuadros colgados. Algunos de los fondos que sostienen las obras consisten en paneles móviles, de manera que el dispositivo de exhibición puede ser literalmente reconfigurado. (Un texto contemporáneo del grupo constructivista de Moscú planteaba una correlación entre las siguientes evoluciones: si la obra dejaba de ser una 'composición' pictórica para pasar a ser 'construida' revelando sus componentes materiales, la exposición ya no sería el espacio donde se naturaliza la

recepción ritualizada de las obras de arte singulares, sino un ‘archivo’ que mostraría el estado coyuntural de un proceso experimental.) En 1927, el gobierno soviético encarga a El Lissitski un proyecto sin precedentes para un artista ^[fig. 19]. Se le hace responsable de concebir, diseñar y realizar el pabellón con el que la Unión Soviética participaría en la *Exposición Internacional sobre la Prensa* del Deutscher Werkbund (conocida por su acrónimo *Pressa*), que tendría lugar en Colonia muy pocos meses después, ya en el año 1928. El Lissitski reúne un amplio equipo de trabajadores artistas y no artistas para lograr erigir este pabellón.



— fig. 19



— fig. 20

El encargo ^[fig. 20] revestía suma importancia: bloqueada la Unión Soviética por la diplomacia internacional, aterrada ésta frente al enorme influjo que la Revolución de Octubre ejercía sobre los movimientos obreros de una Europa Occidental en plena agitación, el gobierno soviético necesitaba imprimir autoridad a su presencia en la *Exposición Internacional*. La URSS debía mostrar el socialismo como un progreso de las condiciones de vida de la clase trabajadora, con la ayuda del desarrollo industrial y económico del país ahora dirigido por el Partido-Estado proletario. El impulso tecnológico habría favorecido que los medios de comunicación de masas ejercieran en el interior de esa empresa colectiva una tarea pedagógica y formativa. El historiador Benjamin H.D. Buchloh —a quien debo en parte este hilo argumental— calificó como «arquitectura semiótica» este soberbio artefacto. Se trata de un dispositivo de comunicación que incorpora a escala arquitectónica las formas experimentales producidas durante la fase de laboratorio de la vanguardia. El Lissitski afirmó que sus pabellones de propaganda constituían la obra más importante de su vida. Si nos tomamos en serio su afirmación, la pregunta que nos acecha entonces es: ¿dónde está o cuál es la ‘obra’?

Veamos este tránsito ^[fig. 21] que conduce al desbordamiento, sintetizado en otro posible caso de estudio. Esta imagen nos muestra un dibujo de Gustav Klucis fechado en 1919, *La ciudad dinámica*. Consiste en una construcción bidimensional de componentes geométricos en relación dinámica.

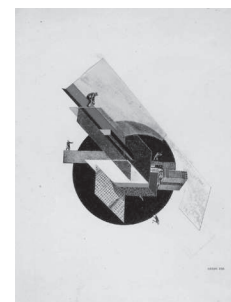


— fig. 21

Éste es un dibujo ^[fig. 22] homónimo del mismo año. El salto del uno al otro constituye uno de los fenómenos más inquietantes de la historia de la vanguardia. Como podemos observar el segundo dibujo ^[fig. 23] —en torno al cual existe la disputa positivista de si se debe considerar el primer fotomontaje de la historia— incorpora unas minúsculas figuras humanas. Se trata de fotografías recortadas. Muestra,

exactamente en el mismo momento histórico, un tipo de anomalía semejante a la que observábamos en el cuadro de El Lissitski *Vencer a los blancos con la cuña roja*. Se introduce el lenguaje escrito o signos icónicos en el interior de un sistema de representación no-objetivo, algo inexplicable si nos atuviéramos estrictamente a la evolución formal del desmontaje que la vanguardia acomete del modo de representación naturalista, tendente a una abstracción geométrica cada vez más rigurosa y sintética.

Vamos a avanzar rápidamente a través del modus operandi de Klucis para intentar iluminar la manera y el motivo por el que se produce el insólito salto formal que acabamos de contemplar: tenemos ^[fig. 24] a la izquierda una fotografía de Klucis tomada por él mismo en el año 1930. Su mano en primer plano, enfocada. Su cabeza al fondo, desenfocada y de menor tamaño en profundidad de campo. A la derecha, esa fotografía se transforma en un fotomontaje. La mano de Klucis se mantiene en primer plano, pero su cabeza ha sido sustituida por la de un trabajador anónimo, el cual cumple aquí la función de un trabajador genérico. Ambos elementos, mano y cabeza como metonimias, se exhiben en este caso enfocados: el trabajo manual y el trabajo intelectual ya no se muestran separados ni en contradicción, sino solidarios en un régimen icónico en el cual la mano lleva la primacía.



— fig. 22



— fig. 23



— fig. 24

El tránsito de la fotografía al fotomontaje de Klucis muestra cuál es el sentido político —e incluso psicológico— de su procedimiento: la primera operación formal —el tránsito de la fotografía al fotomontaje— opera un desclasamiento del artista, una desublimación de su labor que se ve identificada ahora con el trabajo, el cual deviene así tanto sujeto productivo como objeto de representación de la obra. La clave de esa vinculación progresiva de la tarea del arte con el trabajo obrero se encuentra en el siguiente principio: dicha articulación no se produce por una identificación meramente simbólica del artista con el proletariado, ni solamente porque éste se incorpore a la obra como contenido. *Dicha articulación se produce por medio de una invención técnica, de una innovación en el aparato de producción.* Dicho de manera sencilla, lo que se manifiesta aquí no es un compromiso ‘progresista’ del autor, a través de su obra, con el proletariado o la revolución social. Klucis se inserta en las relaciones de producción que son el objeto de su trabajo, operando en el interior de un aparato de producción que modifica mediante una invención técnica. La cuestión relevante no es cómo se posiciona Klucis con respecto a

las relaciones de producción, cómo se solidariza con una clase social desde fuera de la misma o cuál es la posición política desde la que el autor efectúa su obra. La clave de la politicidad de su trabajo reside en la técnica de su inserción en las propias relaciones sociales y de producción que ayuda así a impulsar con una orientación política progresiva. Es exactamente lo que plantea en el plano teórico pocos años después Walter Benjamin en «El autor como productor».

Aquí ^[fig. 25] tenemos un fotomontaje más complejo: una gran mano genérica —que anteriormente fue la de Klucis— sintetiza la suma ascendente de muchas manos singulares que cooperan —alineadas dinámicamente— para construir el eje diagonal del cuadro. Se apoyan sobre la base de una masa de rostros anónimos de trabajadores y trabajadoras: el proletariado. Este fotomontaje constituye la maqueta artesanal de la siguiente imagen que habrá de ser reproducida técnicamente para su diseminación masiva: se trata del cartel titulado *Cumplamos el plan de los grandes proyectos* (1930) ^[fig. 26], que forma parte de la serie producida por Klucis para animar al cumplimiento del Primer Plan Quinquenal. Una serie generativa que resuena tanto en los fotomontajes contra el nacionalsocialismo de John Heartfield como en el cartelismo de Josep Renau durante la Guerra Civil Española.

Aquí ^[fig. 27] vemos un dispositivo desmontable para la instalación de carteles diseñado por Klucis, con el fin de operar funcionalmente en el espacio público. Podríamos incluso afirmar que se trata de *un dispositivo de producción de espacio público mediante la inserción en la calle de artefactos de comunicación política*. Es imprescindible tener siempre en mente que en el trabajo de Klucis la producción cartelística —más en general, la producción experimental de iconografía política de agitprop— se articulaba con el diseño y la producción de dispositivos de diseminación y comunicación sofisticados en su concepción, pero sencillos en su ejecución, que funcionaban literalmente como modelos para ser armados.

Aquí ^[fig. 28] tenemos el célebre quiosco que Klucis diseñó para ser incorporado al pabellón soviético de *Pressa* bajo el título *Jornada laboral de siete horas*.

Con esta imagen de fondo podemos resumir esta segunda historia. Ciertas trayectorias de la vanguardia histórica alcanzan una frontera que hace surgir una aporía: el desmantelamiento progresivo del vínculo naturalista entre la representación pictórica y la realidad externa al cuadro, la desconexión progresivamente más radical del



— fig. 25



— fig. 26



— fig. 27



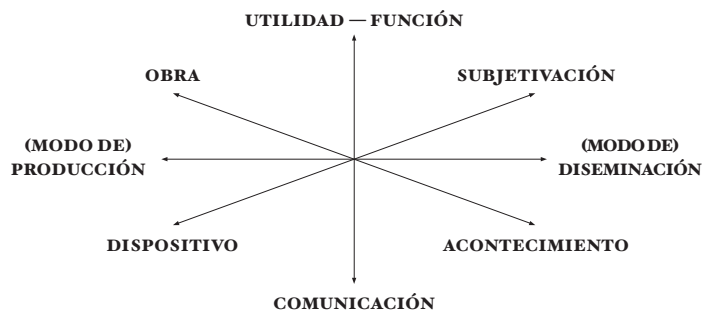
— fig. 28

signo con respecto a su referente, permite romper el ilusionismo con el que la obra aurática envuelve al espectador, para pasar a mostrarle la evidencia de la obra como un artefacto material que no *representa* sino que *pertenece* al orden de la realidad. Pero la radicalización de los procedimientos antiilusionistas, el rechazo completo de la representación, llevan al arte a girar sobre sí tautológicamente: la única realidad material con la que el espectador conecta a través de la obra no es sino estrictamente la obra de arte como constructo material. La superación de tal aporía sólo puede darse mediante un cambio de paradigma. La motivación para ello no puede encontrarse sino fuera de la lógica interna de los procedimientos tautológicos de la fase de laboratorio de la vanguardia, en el fuera de campo de la institución del arte. Se encuentra en el propio momento histórico durante el cual una parte de la sociedad tiene al alcance de la mano acometer el tránsito conflictivo hacia su emancipación. Ciertas áreas de la vanguardia histórica adoptan entonces nuevas metodologías con las que atravesar ese umbral, que resultan impensables e incomprensibles desde el interior de la estricta lógica de experimentación no-objetiva; sin embargo, se trata de soluciones para un cambio de paradigma que *se deducen* de esa fase anterior. Voy a señalar tres de estas ‘soluciones’ que la vanguardia encuentra para atravesar el umbral de su paradójica tautología:

- 1.— El desbordamiento del ‘marco’ de la obra de arte para pasar a hacer del arte una actividad colectiva que se vierte sobre el ‘marco’ institucional, desvelándolo e incidiendo en él, modificándolo experimentalmente.
- 2.— Impulsar cada vez más lejos la manera en que el *collage* había ayudado a que la pintura abandonase la representación naturalista de la realidad, para pasar a incorporar literalmente fragmentos de la realidad en la superficie bidimensional del cuadro. A partir de ese principio, la fotografía coadyuva a la invención del fotomontaje, una forma de *realismo antinaturalista* que concilia la experimentación antinaturalista de la fase de laboratorio de la vanguardia con las nuevas necesidades que el arte alineado con la revolución social tiene de disputar hegemonía en el espacio de la comunicación comercial y la política de masas derechista.
- 3.— Hacer que el problema de la ‘obra de arte’ se vea desplazado en favor de la producción de artefactos, dispositivos y acontecimientos habitables por el sujeto-espectador, cuya finalidad es la transformación de la subjetividad colectiva en un sentido emancipatorio, a

veces incluso mediante la efectuación de *un arte sin obras, o de un arte que no aparenta serlo, o que simula ser otra cosa o que es, de hecho, otra cosa además de arte.*

La vanguardia, en definitiva, en algunos de sus trayectos, supera el límite de su fase de laboratorio, desbordándolo para pasar a hacer del arte una práctica que evoluciona en el interior del siguiente diagrama:



3. NADIE SABE LO QUE UN CUERPO PUEDE

A finales de la década de 1980 un gráfico ^[fig. 29] comienza a circular encolado sobre las paredes de algunas zonas de la ciudad de Nueva York, construido según este esquema sencillo: un triángulo equilátero de color rosa recortado sobre un fondo negro en el que están inscritas en blanco las palabras *SILENCIO = MUERTE*. El signo es reconocible y descifrable por los miembros de una comunidad acostumbrada a señalar los espacios públicos para producir mecanismos de identificación colectiva basados en códigos semiclandestinos. El triángulo equilátero rosa ocupa el centro del espacio visual. Alude directamente al signo con el que eran marcados en los campos de concentración nazis los detenidos por su condición homosexual. Pero el vértice del triángulo impuesto sobre los cuerpos por los exterminadores apuntaba hacia abajo. Por el contrario, este otro señala con su vértice hacia arriba reposando sobre su base. Una sencilla inversión gráfica transforma una señal de estigmatización en otra de afirmación: es el mismo tipo de apropiación mediante la cual los movimientos conformados por las políticas de identidad han venido resignificando, desde las décadas de 1970-1980, las palabras y los signos negativos que nos estigmatizan a ciertos sujetos por nuestro



— fig. 29

origen étnico o nuestra condición sexual (puto, negro, marica, bolle- ra...), transformándolos así en denominaciones asumidas en positivo y con el orgullo de una identidad públicamente afirmada de manera táctica. El triángulo se encuentra subrayado enfáticamente por dos términos que se proponen como equivalentes, siendo fácilmente interpretables por aquellos sujetos a quienes interpela directamente en un periodo en el que el crecimiento de la pandemia del sida se recrudece por la dificultad que las personas afectadas experimentan para declarar y discutir abiertamente la enfermedad: el silencio en torno al sida equivale a la propagación de la muerte.

Este signo se convirtió en el logotipo identificador del movimiento internacional ACT UP: AIDS Coalition To Unleash Power (Coalición en torno al sida para desatar nuestro poder). Fundado en Nueva York en marzo de 1987, ACT UP se ha caracterizado desde sus inicios por dos aspectos definitorios de los movimientos que han venido naciendo en el interior de las crisis sociales provocadas por la hegemonía neoliberal. En primer lugar, se trata de un movimiento que abre un espacio antes inexistente de solidaridad y apoyo mutuo, donde el impacto de una crisis sobre la afectividad y las vidas privadas de los sujetos puede ser mitigado mediante una puesta en común de la experiencia. Un espacio donde trabajar juntos sobre la dimensión molecular de la existencia. Ese espacio común afectivo, que adopta la forma de un territorio existencial, es la precondition para que emerja, en segundo lugar, una política colectiva: la crisis vivida como una experiencia privada o un problema particular de ciertos colectivos se transforma en conflicto público. Un conflicto que busca disputar hegemonía e influir en las relaciones sociales de poder. Proceso instituyente y antagonismo, construcción de un nuevo común y movimiento de presión pública: entre esos dos tipos de procesos oscila por lo general la política autónoma del nuevo ciclo de movimientos.

Uno de los conocidos carteles ^[fig. 30] producidos por el colectivo de artistas Gran Fury en el seno de ACT UP adoptó un carácter programático. Puede leerse como una imagen construida mediante la acumulación progresiva de tres niveles de sentido, de arriba hacia abajo. En primer lugar, la frase superior en tipografía más pequeña: «Con 42.000 muertos». Se trata de una afirmación tajante que nos sitúa de un solo golpe en la dimensión de la crisis: cuarenta y dos mil muertes constituyen el núcleo del impacto de una pandemia que afecta también a compañeros, amantes, familias y potenciales futuros seropositivos.



— fig. 30

En segundo término y en mayor tamaño: «El arte no es suficiente». Obsérvese que esta frase parece reflexionar acerca de qué se ha de hacer del arte en una situación de crisis social aguda. Yo diría que «el arte no es suficiente» consiste en una observación que apunta en dos direcciones. En primer lugar, parece apostar por una conclusión diferente a la que fue adoptada en las décadas de 1960-1970 por quienes abandonaron la práctica del arte en momentos de radicalización de la política o de los conflictos sociales: lo que el cartel expresa no es que el arte no sirva para afrontar la crisis, sino que no es suficiente. En segundo lugar, parecería que la frase ataca también una actitud habitual en el sistema del arte: la solidaridad sin articulación política —adopción de declaraciones o contenidos solidarios por parte de museos, subastas en los espacios comerciales del arte para destinar fondos económicos a organizaciones no gubernamentales, etcétera—. El tipo de manifestaciones que dejan al sistema del arte inafectado por la dimensión política de la crisis y que reafirman la buena conciencia institucional del campo cultural. Si el arte «no es suficiente», ¿qué es aquello que el arte necesita ser *además* o qué necesita serle *sumado* para afrontar la crisis? La tercera frase, la que se muestra en tipografía de mayor tamaño ocupando gran parte de la superficie del cartel, ofrece la respuesta a esa pregunta: se necesita adoptar la acción directa colectiva para poner fin a la crisis del sida.

Incontables fotografías muestran a miembros de ACT UP en Nueva York y en otros lugares del mundo captados en característicos momentos de acción directa y de desobediencia civil. Por ejemplo, en sentadas (*sit-ins*) que estarían interrumpiendo el tránsito de entrada a algún edificio de la administración del Estado o boicoteando algún acto oficial.

La desobediencia civil y la acción directa han sido las herramientas clave con las que los movimientos del actual ciclo de conflicto ha logrado, en las últimas tres décadas, desatar su potencia para romper la camisa de fuerza del consenso neoliberal. Ha sido necesario, desde muy diferentes posiciones, resituarse en el espacio público la legitimidad democrática del conflicto mediante prácticas de confrontación con la legalidad. La primera acción de ACT UP tuvo lugar en Wall Street, para señalar públicamente a la industria farmacéutica en la que se delega la gestión de la salud pública; beneficiaria principal, por tanto, de la pandemia. Se cuenta que esa primera acción tuvo ya como resultado diecisiete personas detenidas. Observemos bien



— fig. 31



— fig. 32

cómo circula ese logotipo de ACT UP mediante la acción directa colectiva: inscrito en los cuerpos ^[fig. 31].

ACT UP se puede considerar una de las matrices generativas de las formas expresivas que caracterizan a los nuevos movimientos del actual ciclo de conflicto: una matriz *biopolítica*. ACT UP entiende el poder al que se enfrenta como un *biopoder*, es decir: como un poder sobre la vida, un poder aplicado directamente a los lugares donde la vida se produce y reproduce. Un poder del cual depende —de manera muy literal en lo que respecta a la pandemia del sida— la gestión de la vida y la muerte de los sujetos. ACT UP devuelve el cuerpo al centro de la acción política. Refuncionaliza el espacio público insertando en él cuerpos que se consideran el lugar donde se encarnan tanto los efectos del poder como la resistencia inmanente que se le opone mediante el conflicto.

El biopoder como un poder aplicado sobre la gestión de la vida y la muerte. Año 1983 ^[fig. 32]: tres artistas que trabajan juntos en la ciudad de Buenos Aires —Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel— deciden presentar un proyecto a un importante premio de artes plásticas. Se trata de pintar tantas siluetas a escala humana sobre lienzo o papel como desaparecidos se estima que ha ocasionado ya la dictadura cívico-militar que todavía gobierna el país después del golpe de Estado de 1976. El premio se suspende y los artistas encuentran además un reparo práctico a su proyecto: no habría paredes suficientes en todos los museos de la Argentina para albergar la dimensión de esa señalización de la ausencia, ni tres personas solas tendrían la capacidad en poco tiempo de generar tal volumen de cuerpos silueteados: el equivalente a 30.000 detenidos-desaparecidos.

Deciden entonces plantear el proyecto a las Madres de Plaza de Mayo, quienes inmediatamente adoptan la propuesta —introduciendo modificaciones— incorporándola a sus preparativos de la III Marcha de la Resistencia. La metodología de estas ‘marchas’ consiste en una toma colectiva de la Plaza de Mayo que comienza una tarde, se prolonga durante la noche y finaliza con una manifestación a la mañana siguiente. El 21 de septiembre de 1983, la multitud que progresivamente va llenando la Plaza comienza poco a poco a adoptar la técnica de producción manual de siluetas, diseminándolas masivamente por las fachadas y columnas de las calles, en la epidermis de las viviendas y de los edificios públicos. Desde entonces y durante años —como señala la historiadora argentina Ana Longoni— las

siluetas se han convertido en una de las dos matrices de señalización de los desaparecidos que ha adoptado el movimiento por los Derechos Humanos en la Argentina: la otra matriz la constituyen las fotografías de los desaparecidos que Madres, Abuelas y Familiares portan tradicionalmente pegadas a sus cuerpos.



—fig. 33



—fig. 34

La imagen visual de las siluetas ^[fig. 33] interpela fuertemente a los transeúntes en el espacio de la calle. Observemos por un momento cómo el punto de vista desde el que está tomada esta fotografía ^[fig. 34] nos sitúa en la posición de la columna policial que sale al paso o intenta interrumpir el desplazamiento de la manifestación. Lo que avanza hacia nosotras es un cuerpo colectivo compuesto tanto por personas presentes como por otras ausentes: también las siluetas se nos aproximan. El cuerpo de quienes han sido desaparecidos cobra presencia por medio de la materialización de imágenes que son todas diversas, aunque equivalentes entre sí.

Una potencia del silueteado reside en su modo de producción: la técnica más contundente de realización de siluetas es aquella en la que el cuerpo de una persona viva sirve de plantilla para ser silueteado. Son muchos los procesos de significación y transferencia que se solapan de manera virtuosa en este gesto sencillo. Dicho procedimiento restituye los lazos de solidaridad que una dictadura militar abrumadoramente represiva busca aniquilar. Una solidaridad que se anuda entre un sujeto ausente y otro presente, si bien la silueta, una vez finalizada, constituye el indicio de una doble ausencia: la del desaparecido y la de quien poco antes puso el cuerpo para ser silueteado. Por ese motivo estremece lo que en esa técnica subyace: el cuerpo de la persona viva evidencia que también pudiera haber sido o podría llegar a ser desaparecido. Esta dimensión inefable de la imagen que la silueteada produce se articula de manera compleja con una dimensión práctica de la metodología descrita: la silueteada no es una mera señalización de la protesta. No es sencillamente un canal de comunicación de una proclama o discurso. La producción colectiva de siluetas constituye —como ya se pudo observar en el primer silueteado de 1983— una herramienta expresiva central en la configuración material del movimiento cuando éste toma el espacio público. En 1991 se constituye el colectivo *Ne pas plier*, cuyo nombre es un juego de palabras entre la señal que solicita no dañar las imágenes que se ponen a circular en un sobre a través del correo ('no doblar') y la decisión de 'no plegarse' como una declaración de resistencia ('no nos doblegaremos'). El colectivo opera fundamentalmente en

el 'cinturón rojo', la periferia metropolitana de París. En sus inicios —según uno de sus fundadores, el diseñador Gerard Paris-Clavel— *Ne pas plier* declaró que su objetivo era «hacer que a los signos de la miseria no se sume la miseria de los signos». Por su trabajo durante la década de 1990, *Ne pas plier* constituye uno de los grupos más relevantes en el desarrollo histórico de las nuevas 'prácticas colaborativas', que consisten en el intento de religar el arte con la política emancipatoria mediante ejercicios colectivos de colaboración entre 'especialistas' de la producción simbólica y los nuevos movimientos surgidos del interior de las crisis producidas por las criminales políticas neoliberales. *Ne pas plier* ha sostenido a lo largo de los años una colaboración intensa con la APEIS: *Association pour l'emploi, l'information et la solidarité des chômeurs et précaires* (Asociación para el empleo, la información y la solidaridad de desempleados y precarios), surgida como una coordinadora de grupos autoorganizados de personas afectadas por la crisis del trabajo asalariado estable, crisis que comienza a acentuarse en Europa durante la década de 1990.

Para que el arte y la política de movimientos pudieran anudarse de nuevo mediante prácticas de colaboración, fue necesario volver a imaginar dispositivos de articulación que fueran virtuosos en su conceptualización, aunque sencillos y eficaces en su efectucción. Uno de esos dispositivos fue el 'taller colaborativo'. Un taller colaborativo no consiste en un espacio donde los especialistas en la producción simbólica enseñan a los iletrados en tareas de comunicación cómo realizar buenas imágenes publicitarias de sus causas políticas. Conviene detenerse en un instante en dos aspectos clave para entender la conformación de este tipo de taller como herramienta de articulación del arte y los movimientos sociales, tal y como se configuró a través de la década de 1990:

1.— En primer lugar, parece adecuado volver a pensar el concepto de «especialista» a la luz de cómo fue reconsiderado por Benjamin en «El autor como productor». La solidaridad del especialista con el proletariado —puntualizaba Benjamin— puede ser solamente solidaridad *mediada*. Para poner al servicio de un movimiento las herramientas y los conocimientos consustanciales a una tarea social especializada, es necesario *adaptar el aparato de producción*. (Una idea que Benjamin extrae del ensayo de Bertolt Brecht «La radiodifusión como medio de comunicación», escrito en 1930.) En definitiva, se hace inevitable pensar bajo qué tipo de mediaciones y dispositivos,

de invenciones técnicas y de modificaciones del aparato de producción característico de su práctica el especialista puede articular su trabajo con el trabajo de un movimiento social.

2.— En segundo lugar, hay que entender la manera en que las prácticas artísticas colaborativas hubieron de actualizar —a través de esas adaptaciones del aparato de producción, de esas nuevas mediaciones y dispositivos— la *pedagogía social emancipatoria*. La pedagogía del oprimido de Paulo Freire alienta la acción del siluetazo tanto como la experiencia de la educación popular puesta en práctica históricamente por el movimiento obrero francés se ve reinventada en el trabajo de Ne pas plier.

El taller colaborativo consiste así en un espacio de co-aprendizaje y co-producción, donde tiene lugar el intercambio y la puesta en común de saberes, conocimientos, competencias y herramientas de carácter y orígenes diversos. Un espacio en el cual todo sujeto tiene algún saber menor o conocimiento especializado que aportar, y donde las subjetividades no solamente se suman, sino que se modifican recíprocamente mediante la cooperación. Son lugares donde se ejerce también la solidaridad y el apoyo mutuo, y que constituyen asimismo —como hemos visto en el caso de ACT UP— un territorio existencial desde el cual la experiencia privada de la crisis se proyecta hacia un conflicto público que adopta la expresión de una producción simbólica, la cual a su vez se articula con la desobediencia civil y la acción directa.

Se cuenta que en uno de los talleres de colaboración entre la APEIS y Ne pas plier se intentaba expresar mediante palabras cómo se experimenta en la subjetividad el desempleo continuado. Un parado alcanzó a decir: «La falta de trabajo es como un fuego permanente en tu cabeza; y de repente, un día, sientes una explosión». De esta verbalización emergió uno de los signos distintivos de la APEIS [fig. 35]: dos cabezas genéricas silueteadas que se miran entre sí de frente, confluyendo sus miradas en el centro del plano. En el interior de la cabeza de la izquierda, un fuego contiene la palabra *URGENTE*. En el interior de la cabeza de la derecha, una explosión contiene la palabra *DESEMPLEO*. Las cabezas no se contemplan en silencio: dialogan. Sus bocas intercambian el lema más sencillo que expresa el ideal revolucionario de libertades políticas, representación igualitaria y derechos para todos, como si estuvieran exigiendo a la República que asuma la promesa incumplida que sustentaba la fundación de su régimen de gobierno: *LIBERTAD IGUALDAD FRATERNIDAD*. Como en el caso de ACT UP, es inevitable prestar atención a cómo



— fig. 35

estos signos circulan. El crítico cultural activista Brian Holmes escribió a propósito de las imágenes producidas por Ne pas plier que «su valor es el uso». Un dispositivo de ocupación del espacio abierto de la calle diseñado por Ne pas plier en colaboración con la APEIS consistía en dos grandes piezas que el grupo denominaba «paréntesis», sostenidas sobre ruedas para su movilidad.

Al ser transportados los «paréntesis» a través de la calle [fig. 36], las dos cabezas silueteadas ubicadas en el frente de las piezas móviles se aproximan y se alejan la una de la otra. Cuando los paneles se detienen momentáneamente, el espacio abierto queda demarcado como un espacio público que se produce por medio de una acción política y comunicativa. Los usos habituales de ese espacio —comerciales o administrativos— quedan suspendidos, y en su seno la comunicación política puede tener lugar: las paredes interiores de los «paréntesis» muestran murales y gráficos con información que pone en relación, pongamos por caso, la experiencia individual del desempleo con las políticas económicas nacionales y los procesos de globalización neoliberal. Las personas pueden comenzar a dialogar dentro de ese espacio demarcado, tal y como sugiere la entrada señalizada por las dos cabezas silueteadas. Éstas adquieren así el carácter de un arquetipo a partir del cual producir un diálogo que reconstruya la dimensión política de la sociedad que el neoliberalismo viene liquidando. Lo que preserva y garantiza ese espacio de diálogo es la toma de la calle mediante un dispositivo de acción directa comunicativa colectiva. Se puede apreciar una característica compartida por las tres experiencias recientes de producción simbólica en el interior de movimientos sociales que acabamos de visitar. En ninguno de estos casos se trata de la producción cosificada de signos que operan con una forma estable y un significado cerrado. Se pone en funcionamiento más bien un tipo de producción simbólica en la que se generan colaborativamente modos de hacer que pueden ser apropiados, declinados, multiplicados y diseminados colectivamente, así como de matrices iconográficas que son resignificadas en su circulación de acuerdo con los diferentes contextos de intervención.

En esta imagen frontal de una manifestación de la APEIS [fig. 37] podemos observar cómo la figura de las dos cabezas silueteadas opera como una variación del modelo anterior. El punto de vista desde el que está tomada esta fotografía nos sitúa en la posición de espectadores obligados a hacer legible la imagen general de esta manifestación mediante la lectura combinada de los diversos fragmentos que



— fig. 36



— fig. 37

articuladamente la componen. La cabecera no porta una pancarta con el habitual lema cerrado y de significado unidimensional, sino un signo abierto —aunque no ambivalente ni tampoco completamente abstracto—. El grueso de la movilización *presenta* un sujeto colectivo que ocupa un espacio público arquetípico —en este caso, la Plaza de la República en París—, sujeto que manifiesta mediante su presencia pública unitaria el deseo de ser reconocido en el mecanismo de la representación social y política. Pero de ese sujeto colectivo unitario y compacto surgen rostros singulares. La colectividad no aplasta la singularidad, sino que la sostiene. Las fotografías que los manifestantes sostienen en alto muestran sujetos anónimos. Han sido producidas en talleres colaborativos dirigidos por el fotógrafo Marc Pataut —también cofundador de Ne pas plier— en un centro cultural situado en los suburbios de París, talleres en los cuales la técnica del retrato y el autorretrato fotográfico opera en primera instancia como herramienta para el empoderamiento. Las imágenes así producidas sirven en segunda instancia para *dar forma* a la presencia del movimiento en el espacio público.

*

He querido hacer evidente, a través de estas tres historias, cómo la rearticulación entre el arte experimental y la política de movimientos que han efectuado numerosas prácticas del actual ciclo de conflictos se puede considerar una actualización de hipótesis y prototipos originados en la experiencia histórica de la vanguardia. Si esta experiencia necesita ser adecuadamente reactivada, no es sólo para disputar posiciones de hegemonía académica, sino sobre todo por el provecho que puede tener hoy para las nuevas prácticas orientadas al cambio social. Quedarían por formular a partir de esta constatación un buen número de preguntas. Relatar los recorridos que han atravesado esas articulaciones entre arte experimental y política de movimientos, sus trayectos vinculados a los cambios vertiginosos que han acaecido a escala global desde la década de 1980 hasta la actualidad. Bosquejar un nuevo diagrama que nos ayudara a pensar el territorio en el interior del cual se han venido produciendo

estos nuevos religamientos del arte experimental, el activismo social, la comunicación de masas y la política autónoma de movimientos. Describir qué técnicas han inventado y qué resultados han producido esas prácticas, sus procesos de subjetivación, sus formas de organización política y sus experimentaciones institucionales en el actual ciclo de conflictos. Pero responder a estas nuevas preguntas sería ya otra historia.

«Walter Benjamin, productivista» fue pronunciado por primera vez en Santiago de Chile como conferencia el 8 de noviembre de 2009 en los Coloquios *El arte en diálogo y tensión con las transformaciones sociales y culturales del mundo contemporáneo*, en el marco general de la *Trienal de Chile*. Mi primer agradecimiento es para Nelly Richard, organizadora de los Coloquios, y para Ticio Escobar, curador general de la Trienal, a la sazón Ministro de Cultura del Gobierno de Paraguay presidido por Fernando Lugo, posteriormente derrocado mediante un golpe de estado encubierto.

Desmenuzar la composición de las obras que se dicen ‘tuyas’ —de este texto en particular— equivale a convocar en tu cabeza una gran reunión para poner a cooperar a gente querida y a otra que admiras. La historia de ficción protagonizada por la estudiante latinoamericana desconocida es una adaptación del cuento de Alexander Kluge «An Observation of Walter Benjamin», contenido en *Cinema Stories* (New Directions Books, Nueva York, 2007; más tarde traducido en la edición castellana *Historias del cine*, Caja Negra, Buenos Aires, 2010). Mi interpretación de Tretiakov se deriva de largas conversaciones con Gerald Raunig, así como de la lectura y traducción al castellano de sus libros *Mil máquinas. Breve filosofía de las máquinas como movimiento social* (Traficantes de Sueños, Madrid, 2008) y *Art and Revolution. Transversal Activism in the Long Twentieth Century* (Semiotext(e), Los Ángeles, 2007; especialmente el capítulo «Writers to the Kolkhoz! Tretiakov and the ‘Communist Beacon’»). Mi acercamiento al trayecto de las vanguardias constructivistas y productivistas ruso-soviéticas se vio iluminado inicialmente hace casi treinta años por el encuentro con los documentos contenidos en los libros *Constructivismo* (compilado por el Grupo Comunicación) y *Arte y producción* de Boris Arvatov (ambos publicados por Alberto Corazón, Madrid, 1973), así como por la lectura del memorable ensayo «From Faktura to Factography», escrito por Benjamin H.D. Buchloh en 1984 (reimpreso en castellano en *Formalismo e historicidad*, Akal, Madrid, 2004). El concepto de «arquitectura semiótica» aplicado al pabellón soviético de *Pressa* lo propuso Buchloh en el seminario que impartió en el Museu d’Art Contemporani de Barcelona (MACBA) en 2006. Hasta donde conozco, nunca lo ha plasmado por escrito. Posteriormente a la escritura de «Walter Benjamin, productivista», mi conocimiento de estas temáticas se ha enriquecido a través de la lectura del meritorio libro de Víctor del Río *Factografía* (Abada Editores, Madrid, 2010), quien hace también especial hincapié en

la influencia de las vanguardias constructivistas y de las prácticas productivistas y factográficas sobre Benjamin; así como del diálogo con mi amigo el filósofo argentino Luis Ignacio García, autor de un texto fabuloso: «Alegoría y montaje. El trabajo del fragmento en Walter Benjamin» (http://www.constelaciones-rtc.net/02/02_07.pdf). En el año 2009 organicé junto con Jorge Ribalta un seminario en el MACBA bajo el título *Los nuevos productivismos*, que supuso en parte una prolongación de «Walter Benjamin, productivista». Sus contenidos están recogidos aquí: <http://eipcp.net/transversal/0910>. Residí en Amsterdam en 1993 para investigar el legado de Joris Ivens. Sus films orientaron definitivamente mi trabajo hacia una práctica basada en la articulación entre documental, arte experimental y activismo social. Deduje las invenciones que Ivens produjo en *Misère au Borinage* leyendo atentamente sus dos sobrecogedoras biografías: *The Camera and I* (1969) y *La mémoire d’un regard* (1982), que me fue regalada por Marceline Loridan-Ivens en 1998. Algunos datos clave sobre los que se sostiene mi lectura de ACT UP NY provienen de la generosa participación de Douglas Crimp en 2007 en mi curso *Imaginación política* del Programa de Estudios Independientes (PEI) del MACBA, así como de su valioso libro *AIDS Demo Graphics* (Bay Press, Seattle, 1990). Ana Longoni me facilitó comprender la complejidad del siluetazo antes de que apareciese el libro colectivo que editó junto a Gustavo Bruzzone (*El Siluetazo*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2008). (He retomado de ese libro argumentos principalmente de mi profesor Eduardo Grüner.). También me ayudaron posteriormente en generosas conversaciones Julio Flores y Guillermo Kexel, quienes, junto con el fallecido Rodolfo Aguerreberry, constituyeron la tríada de artistas que impulsó la primera silueteada (1983). En particular, la tesis doctoral inédita de Julio Flores —presentada en el IUNA de Buenos Aires— me dio alas para profundizar en una lectura benjaminiana/productivista del siluetazo. Dimos a conocer en castellano al grupo *Ne pas plier*—y en general el concepto ‘prácticas colaborativas’— en el volumen que compilé junto a Paloma Blanco, Jesús Carrillo y Jordi Claramonte (*Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2001), y mi interpretación del trabajo del colectivo francés no sería la misma sin el acceso que he tenido en estos años a las reflexiones del crítico activista Brian Holmes, los textos del diseñador militante Gerard Paris-Clavel y el trabajo del fotógrafo factógrafo Marc Pataut.

La estudiante latinoamericana a quien llamamos Marina Eisler es la actriz Nathalie Baye en el film de Jean-Luc Godard *Sauve qui peut (la vie)* (1980). El retrato de Walter Benjamin concentrado en su trabajo fue captado por Gisèle Freund en la Biblioteca Nacional de París en 1939. Junto con mi compañera Paula Cobo Guevara tomamos la fotografía de la lápida de Benjamin en el cementerio de Port Bou. Las obras suprematistas, constructivistas y productivistas o sus fotografías, pertenecen mayoritariamente a las colecciones del Van Abbemuseum en Eindhoven, del Museo Nacional de Letonia en Riga y del Museo Estatal de Arte Contemporáneo y la Colección Costakis en Tesalónica; han aparecido en numerosos catálogos y otras publicaciones especializadas. Las imágenes de ACT UP están publicadas en *AIDS Demo Graphics* y/o en el sitio web <http://www.actupny.org>; en particular, la acción en la calle fue fotografiada por Donna Binder. Las dos primeras fotografías de la silueteada fueron tomadas respectivamente por Guillermo Kexel y Daniel García; la tercera está extraída del libro editado por Gustavo Bruzzone y Ana Longoni, *El Siluetazo*, y procede del archivo de Madres de Plaza de Mayo. Las de Ne pas plier provienen de su sitio web: <http://www.peripheries.net/article285.html>, y de archivos personales de miembros o colaboradores del grupo.

Para la citación de los textos de Walter Benjamin he seguido la reciente edición castellana de sus *Obras*, traducidas por Alfredo Brotons Muñoz («La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica») y Jorge Navarro Pérez («El autor como productor» y «Calle de dirección única»), publicadas por Abada Editores, Madrid, desde 2008 en adelante. La obra de referencia de Erdmut Wizisla es *Benjamin y Brecht. Historia de una amistad*, Paidós, Buenos Aires, 2007.

Quiero dar las gracias a mis compañeros de mucho años Brian Holmes y Gerald Raunig por su atenta lectura anotada de «Walter Benjamin, productivista», así como a mi traductora al inglés Nuria Rodríguez por su habitual dedicación y competencia. Dedico esta edición a mi hija Marina y a mi hijo Manuel, quienes han traído ya consigo un mundo nuevo.