



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Walter Benjamin y el Productivismo Ruso.
Arte y revolución en el discurso estético.

TESIS

Que para obtener el título de

LICENCIADO EN FILOSOFÍA

PRESENTA

Gustavo Adolfo Cruz Cerna

DIRACTORA DE TESIS

Dra. Helena Chávez Mac Gregor



Ciudad Universitaria, Ciudad de México, 2019



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Índice

Introducción	3
1. Alguno apuntes sobre arte y política	6
1.1 Arte y masas: nociones básicas	7
1.2 Carácter histórico del arte	14
1.3 El problema de la autonomía	16
1.4 Los dos caminos de la vanguardia	19
2. Productivismo	28
2.1 Constructivismo/Productivismo	29
2.2 El giro a la producción: los objetos cotidianos del Constructivismo	55
2.3 Correlatos teóricos	80
3. Walter Benjamin	99
3.1 Walter Benjamin y el Productivismo: convergencias	100
3.2 “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”	105
3.3 “El autor como productor”	121
4. Autonomía y estética	130
4.1 Autonomía e ideología	131
4.2 Fetiche, aura y mercancía	140
4.3 El arte y la producciónn	153
Conclusiones	160
Bibliografía	164

Introducción

Este trabajo fue motivado por la intuición de que las enigmáticas sugerencias respecto a las capacidades políticas del arte ofrecidas por Walter Benjamin en dos de sus ensayos más célebres (“La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” y “El autor como productor”) podían encontrar, aunque fuese de manera tangencial, una concreción material en el trabajo de los artistas soviéticos de vanguardia que trabajaron a principios de la década de los 20 del siglo pasado. Dicho de otro modo, y tomando en cuenta la cronología de los eventos, que Benjamin estaba pensando en el trabajo de los productivistas rusos cuando escribió estos dos ensayos.

Mientras preparaba la investigación, me di cuenta de que esta empresa podía ser, por decir lo menos, un tanto ingenua. ¿Los aportes teóricos de Benjamin requieren, realmente, de semejante ejemplificación? Y, de ser así, ¿qué aportación se obtendría de demostrar tal cosa?

Aun así, al estudiar tanto el trabajo de la vanguardia artística soviética conocida como productivista, y al leer y releer los ensayos de Benjamin, se me hizo claro que, si bien no había una correspondencia exacta o precisa entre los dos corpus estudiados, existían, en efecto, puntos de convergencia que podían ayudar a problematizar la relación que en nuestro mundo hay entre eso que llamamos arte y esa disputa por lo común a la que nos referimos como política. Por tanto, la hipótesis central de la investigación se convirtió en la siguiente:

Es posible demostrar la existencia de una agenda política en la génesis del concepto moderno de arte rastreando un punto común entre las ideas propuestas en el ensayo “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” de Walter Benjamin acerca de la transformación del estatuto social de la obra de arte (así como el estatuto del artista mismo, si tenemos en mente también el ensayo “El autor como productor”), con las propuestas teóricas con las que los productivistas rusos intentaron justificar el giro que dieron a su práctica partiendo de la tesis de un arte autónomo y culminando en un arte

comprometido. Este punto de convergencia es un marco teórico común, la filosofía de la historia de Karl Marx, con cuyo método se pretende pronosticar una emancipación de la sociedad. Esta investigación defiende la idea de que dicho pronóstico debe mucho a las ideas que dieron origen a nuestro concepto actual de arte.

El camino que emprendí no fue el más ortodoxo, pero consideré necesario producir un terreno conceptual e histórico más o menos parejo, que me permitiera desarrollar los argumentos centrales de este trabajo con la seguridad de que los términos que pongo en juego –vanguardia es uno de ellos– serían plenamente entendidos en el mismo sentido en el que yo los entiendo. Esto me permitió, por otro lado, dotar a la investigación de una columna vertebral: la noción de autonomía del arte. El resultado de este proceso es el primer capítulo de esta investigación.

A pesar de que mientras esta tesis fue escrita se montó en el Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México una extensa exposición sobre vanguardia rusa, y que esto podría sugerir que ese periodo es ya bien conocido por el interesado en el tema, encontré necesario realizar un recuento más preciso respecto al grupo específico que es coprotagonista del presente trabajo. Esta exposición me ayuda a matizar las expresiones, conceptos y procesos que estudio, con respecto al tratamiento dado en dicha exposición (e. g. la narrativa de la exposición es la contraria a la de este trabajo, pues las piezas más tradicionales –pinturas y esculturas– son tomadas como punto de partida de la vanguardia soviética, y no su consumación; además, los objetos que se estudian son los menos estilizados y, de hecho, estuvieron ausentes en la muestra). Todo esto es lo que motiva la extensa exposición histórica respecto al productivismo del segundo capítulo de este trabajo. Por otro lado, y dado que esta es una tesis de la licenciatura de Filosofía, procuré hacer un recuento pormenorizado de las teorías esgrimidas por el productivismo para defender su lugar en la entonces nueva realidad socialista.

Quizás el apartado de esta tesis donde más cualidades filosóficas se encuentren sea el tercero, pues es en el que trabajo a fondo los dos ensayos de Benjamin ya citados. Es, también en donde encuentro la oportunidad de desarrollar una preocupación que mis lecturas de “La obra de arte en la

época de su reproductibilidad técnica” despertaron desde hace tiempo: un entendimiento muy kantiano del concepto de aura que me permite, irónicamente, entenderlo como una herramienta para poner en crisis la idea de un arte autónomo.

Por último, el cuarto capítulo busca rastrear en el marco común del productivismo y de los ensayos de Benjamin –es decir, la teoría Marxista– el germen y las herramientas para pensar en un arte político. No dudo en considerar este último apartado como la conclusión de mi investigación, pues me hace llegar a una paradoja que es difícil superar –pero no por esto deja de ser productiva–: y es que en este punto desarrollo la relevancia que tuvo en Marx el estudio y el interés del arte en su concepción del hombre y su teoría sobre el sistema que habría de construirse de entre las ruinas del capitalismo. Así, la paradoja está en que los ataques contra el arte como categoría de la ideología burguesa se sustentan en un discurso que le debe mucho a la perplejidad que el arte producía en su teórico más valorado.

1. Algunos apuntes sobre arte y política

1.1 Arte y masas: nociones básicas

El debate sobre las posibilidades políticas del arte es una discusión que no pierde vigencia. Da pie a encarnadas disputas sobre los orígenes burgueses de los productores y consumidores de arte, dispara acusaciones de ocultos intereses de clase, o de oportunismos que atentan contra una supuesta pureza o inocencia del activismo político, amenazada por la banalidad de artistas, curadores y diletantes. Pero al momento de pensar los posibles cruces entre arte y política, hay algo que parece no ponerse en duda: el uso que el poder político puede hacer de las obras y sus efectos. Los ejemplos no escasean.

Podemos entonces pensar que la pregunta por las posibilidades políticas del arte es en realidad la preocupación por la capacidad que este tiene para escapar a las funciones que el poder político le ha asignado y, también, por el papel que podría jugar en la lucha contra ese poder. Es decir, qué tan plausible es que expresiones artísticas acompañen o incluso detonen esfuerzos emancipatorios. Respecto a esto, se han dado diversas respuestas. Una de las más radicales le niega al arte, sin más, toda posibilidad revolucionaria o de resistencia. Se le condena como herramienta exclusiva de la hegemonía burguesa o totalitaria. Esta opinión se sustenta en un prejuicio: siendo el arte siempre producido por y para las élites, no podrá nunca hablar por y para las masas. Se puede encontrar aquí el eco de un platonismo que censura el quehacer artístico por trabajar con apariencias e ilusiones, colocándolo en un dominio opuesto a la seriedad, compromiso y pragmatismo que exige una militancia revolucionaria.

El filósofo británico Roger Taylor en su libro *El arte, enemigo del pueblo*, ofrece una exposición sistematizada de esta condena al arte. Por esta razón, se considera este libro un buen punto de partida para plantear el problema que ocupa a esta investigación. El título que Taylor elige para su propuesta –por demás sensacionalista– no deja espacio para dudas o matices, el texto busca ser una denuncia a la categoría Arte y, en el proceso, llega a una descripción de la naturaleza de la misma que vale la pena tomar en cuenta. Como Taylor orgullosamente expresa, su reflexión parte de las ideas que

aportó a la filosofía del lenguaje Ludwig Wittgenstein, quien demostró lo arbitrario y artificial de ciertas categorías lingüísticas con respecto a los fenómenos concretos que designan. Con esto, Wittgenstein buscaba escapar a discusiones sustancialistas que habían condenando a la filosofía a deambular por las más áridas regiones de la estepa metafísica, perdida en la persecución de espejismos abstractos. Taylor cita un célebre pasaje de las *Investigaciones filosóficas* del filósofo alemán, en el se pregunta sobre la relación que permite englobar bajo el concepto de “juego” prácticas tan poco similares como lo son los naipes y los deportes. Resolver este cuestionamiento se vuelve problemático si se intenta buscar una relación necesaria entre el concepto y las dos actividades tan distintas que puede llegar a designar. Este proceder olvida que los conceptos surgen en momentos históricos específicos y obedecen a una necesidad práctica específica, que no es ni de carácter lógico ni ontológico. Es decir, ante la aparición de una práctica que necesita ser nombrada, se recurre de manera arbitraria a una palabra que la nombre. Ser conscientes de esto permite que los conceptos con que nombramos al mundo dejen de ser estudiados como entidades coherentes para, en su lugar, ser estudiadas como modificaciones del lenguaje. Con la suficiente malicia, uno puede partir de este último punto y preguntarse sobre los mecanismos que efectúan y administran estas modificaciones. Es decir, ¿quién decide qué palabra usar para nombrar la práctica recién surgida? Para responder, Taylor ofrece la hipótesis de que "es posible que los modelos artificiosos, de donde ha surgido la lengua, estén al servicio de las necesidades prácticas de los poderosos grupos sociales, pertrechándoles frente a toda amenaza".¹ Y esta sería la razón por la cuál estos modelos artificiosos se prestan a ocultar de forma subrepticia ciertas relaciones de dominio, pues es norma general que quienes validan los nuevos conceptos que se van adhiriendo al lenguaje sean las clases dominantes.

De todas estas categorías conceptuales, los dominios del arte y la filosofía cobran especial importancia, pues imprimen de manera contundente un sentimiento de inferioridad a las clases oprimidas al mostrarse como territorios completamente fuera de su alcance, cuyos conceptos y

¹ Taylor, Roger. *El arte, enemigo del pueblo*. Barcelona, Paidós, 1980, p. 21

categorías lingüísticas son incapaces de comprender.

Taylor considera su obligación denunciar este engaño. Y lo hace a través de una descripción pormenorizada de la manera en la que el arte cumple la función opresora que el autor le adjudica a ciertos conceptos lingüísticos, que es la siguiente: para que una obra u objeto sean reconocidos como parte del mundo de la gran cultura— es decir, del arte—, es necesario que tengan la aceptación de ciertas instituciones tradicionales (e. g. museos, academias, galerías) y que cumplan con supuestos igualmente heredados de antaño. No hay ninguna forma de consenso, y la arbitrariedad es groseramente evidente. Sin embargo, el estar enterado de los mecanismos y las dinámicas de dicho aparato artístico es una insignia social, una señal de superioridad, de pertenencia a una clase. Si eres capaz de apreciar un lienzo de Pollock o un *ready made* de Duchamp, eres una persona culta, digna de ser aceptado en círculos selectos. Y las dinámicas de inserción en esta tradición no deben entenderse como la existencia de una cierta homogeneidad en las formas, cada momento histórico hará aportaciones nuevas al conjunto. Pero dichas aportaciones no se obtienen por méritos personales propios como sucede, por ejemplo, en los deportes. La inserción en la tradición artística depende de mecanismos sociales mucho más complejos e interconectados. Este hecho, remarca Taylor, no ha pasado desapercibido por los teóricos, sin embargo, la reflexión en torno a estos mecanismos ha sido fuente de ingresos para muchas personas ajenas, en menor o mayor nivel, a la práctica artística (filósofos, críticos, académicos), quienes, escandalosamente para él, viven en su mayoría de los impuestos que pagan los oprimidos, a quienes se les niega el acceso a dicho mundo.

Dado que las construcciones conceptuales son artificiales y arbitrarias, se vuelve necesario buscar un origen histórico al término “arte”, olvidando por completo todo análisis que lo considere un universal, producto de algo como una idea de naturaleza humana. Debe ser posible, dice Taylor, encontrar en la historia de occidente un momento en el que una necesidad política haya dado pie al surgimiento de la categoría que nos ocupa. Taylor encuentra ese momento en el siglo XVI, cuando la aristocracia veía reducir enormemente su poder debido a la acumulación de riqueza sin precedentes por

parte de la burguesía. Se apeló entonces al arte como guardián y protector de los valores del buen gusto y la superioridad de una clase en decadencia. Solo las grandes familias, quienes habían estado en contacto desde la cuna con lo mejor de la labor pictórica, musical y literaria, podían apreciar estos esfuerzos como es debido. Así se logró elevar las prácticas de la vieja nobleza y hacerlas objeto de una veneración que Taylor acusa de “irracional”². Esto hizo del arte una vía para la legitimación de la clase dominante en ascenso. Los teóricos ilustrados buscaron la forma de manipular el concepto para facilitar el acceso de la burguesía al prestigio que garantiza, un prestigio que conserva hoy en día y que incluso los movimientos de oposición al capitalismo mantuvieron intacto, pues tanto la Revolución Francesa como las teorías y gobiernos de inclinaciones marxistas optaron por respetar e incluso defender el arte aristocrático y, posteriormente, el burgués.

La conclusión de Taylor es que, debido a su origen, el arte estará siempre al servicio de las clases dominantes. Pero, además de dicha conclusión, el británico también ofrece una advertencia. La burguesía no dudará en apropiarse y usar a su favor expresiones populares, nacidas en el seno del pueblo como signo de resistencia, ofreciéndoles la categoría de arte. Se elige como ejemplo de esta dinámica el jazz, género musical creado por la población afroamericana en Estados Unidos que en sus orígenes fue interpretado como una expresión de protesta o resistencia, pero que en la década de los 70 (cuando Taylor escribió su libro) estaba siendo absorbido por el mundo de la alta cultura etiquetándolo como una nueva expresión artística.

En resumen, vemos que el argumento de Taylor es una formulación elaborada de la postura que niega al arte toda posibilidad política debido a su origen burgués. Pero, añadido a este prejuicio, encontramos una defensa de las expresiones culturales que aparentemente se oponen al papel que el arte juega en la opresión de las clases bajas: aquellas surgidas en los márgenes de la cultura de la clase dominante, en el seno de la clase obrera. Se opera aquí bajo el supuesto de que el origen de una práctica determina su uso social. El jazz puede ser contestatario por que es creación de una clase oprimida, y

2 Ibid. p. 44.

puede ser consumido por esta gracias a que su pureza u honestidad no ha sido trastocada por los artificios teóricos y discursivos que utiliza la burguesía para legitimar las obras de arte. Es por eso que Taylor encuentra tan necesaria la advertencia sobre la absorción de expresiones como el jazz, pues esta operación anula su papel como instrumento de protesta.

Pero aquí cabría la pregunta de si es solo a través de la inclusión de un producto cultural de origen popular en el orden de las expresiones que se nombran bajo el concepto de arte que estos productos pueden ser utilizados como instrumentos de dominación. O, si como tanto reclama Taylor, las expresiones heredadas de la corte dieciochescas por la burguesía que son nombradas con el concepto de arte son en realidad una herramienta tan eficaz de control, si el pueblo resiente tanto el no poder apreciarlas que decide agachar la cabeza ante quienes sí lo hacen. Estas interrogantes son un primer paso para dejar en evidencia que los problemas que Taylor tan enfurecidamente denuncia no son tan simples como él los desarrolla, una sospecha que puede expandirse sobre las conclusiones que obtiene de dicho desarrollo.

El crítico norteamericano Clement Greenberg, en su influyente ensayo de 1939 “Vanguardia y kitsch” describe un proceso característico de las sociedades industriales que puede echar por tierra la unilateralidad y simpleza de las propuestas de Taylor. Greenberg argumenta que en las sociedades capitalistas, la población urbanizada se encontró pronto con el aburrimiento, un sentimiento de incomodidad e insatisfacción desconocido hasta entonces que la cultura popular rural no podía eliminar, y que generó una nueva demanda cultural: la demanda por el entretenimiento que las clases educadas encontraban en el arte. Si hemos de hacerle caso a esta propuesta, entonces las elaboradas operaciones teóricas y prácticas que legitiman las obras de arte no generan necesariamente un sentimiento de inferioridad por parte del pueblo, que no puede entenderlas pues está demasiado ocupado trabajando, a diferencia de quienes sí se asumen capaces de apreciarlas. Independientemente de un pleno entendimiento del porqué lo que es arte es llamado así, las masas buscan los efectos que produce. Más allá de acomplejarse, renunciando a los estímulos que las clases altas encuentran en

museos, galerías, salas de conciertos y similares, el obrero busca acceder a los efectos que ve que se obtienen de dichos estímulos. Y mientras más se acomodan estos estímulos a sus específicas condiciones materiales, mejor. El capitalismo ha saciado esta demanda ofreciendo “una nueva mercancía, un sucedáneo de cultura”, que imita al arte que Greenberg llama genuino en sus efectos, pero nunca en su profundidad.

Esta nueva producción cultural es el *kitsch*, y Greenberg lo encontraba en portadas de revistas, novelas policiacas, Hollywood y las canciones y bailes con las que se entretenían obreros y amas de casa. Su consecuencia última es la devaluación del arte anterior a él, pues lo consume como un parásito a su organismo huésped. Esto debido a las condiciones de producción del *kitsch*. El mercado necesitaba productos de rápido consumo dirigidos a un público letrado pero no refinado. Es debido a esta falta de refinamiento que el mundo industrial ofreció a sus consumidores obras que imitan en lo superficial al arte cuyo efecto pretendían emular. El tipo de representación que era consumida más fácilmente por este público era aquella que apelaba de manera directa a la vida cotidiana del espectador: en artes visuales la figuración y en literatura y música el melodrama.

Para Greenberg, estas nuevas mercancías culturales no eran más que el efecto en las artes de la decadencia en la que el sistema capitalista había sumido a toda la sociedad occidental en general. Viendo en el arte, en sus objetos, el producto más valioso de la historia humana, Greenberg consideró necesario describir formas de resistencia que el arte mismo debía adoptar para proteger los valores que como arte había heredado y contenía. La lógica de Greenberg es por demás peculiar. Según él, el arte estaba siendo corroído por las transformaciones que sufría al pasar por el aparato industrial masivo del capital para poder ofrecerse como mercancía de fácil recepción para las masas. Para detener este proceso, Greenberg defiende que la resistencia que debía ofrecer el arte era la obstrucción de una fácil recepción.

En la práctica, esta obstrucción tomó la forma de la abstracción. Si lo que atraía y satisfacía a las masas era un arte figurativo que apelaba a su experiencia cotidiana a través de imágenes que les

narraban un historia o experiencia que estas eran capaces de comprender (Greenberg llama a esto contenido literario), el arte debía renunciar a estas estrategias. Ahí donde los trazos del pintor imitaban la figura de un hombre o de un paisaje, debían aparecer figuras geométricas, o trazos y manchas que no pretendieran representar más que eso, trazos y manchas; ahí donde el color se aplicaba con técnicas como las veladuras, donde las líneas y los tamaños de los elementos se distribuían de tal manera que el lienzo aparentara profundidad a partir de los artilugios de la perspectiva, la pintura debería hacer evidente lo plano de la superficie que la contenía. Esto es lo que Greenberg entiende por Vanguardia, el arte que utiliza sus formas como fortaleza para defenderse del fácil consumo del vulgo. A la acusación de que el arte era el enemigo del pueblo, gracias a la elaboración de Greenberg podríamos responder que no, que es el pueblo el enemigo del arte.

El argumento de Greenberg puede no anular de manera definitiva el ataque de Taylor contra el arte. Es más, las conclusiones del primero pueden incluso darle la razón a este último. Taylor insiste en que los encargados de legitimar el arte se han preocupado por aparentar transformaciones en las obras a las que etiquetan como tal, dando como resultado elaboraciones teóricas que solo complican más los procesos de legitimación, volviéndolos más crípticos y de difícil comprensión para las clases menos educadas. Pero poner en diálogo estos dos argumentos ayuda a comprender que la relación entre el arte y la política no es fácil de resolver con premisas reduccionistas y llenas de prejuicios. La idea de que las masas proletarizadas han generado una necesidad que el mercado busca saciar con un arte diluido pone en la mesa una arista del problema sobre el arte y la política de vital importancia: que el arte activa afectos que lo vuelve atractivo para los públicos, ya sean masivos o de élite. Si se busca dilucidar la posibilidad que tiene el arte para acompañar o, quizás, detonar acciones con miras hacia una emancipación política, pensar la relación que este puede tener con las masas (la revolución, incluso en una concepción superficial, busca el reacomodo de lo público a favor de grupos sociales cuyos intereses habrían estado olvidados) es crucial.

La postura de Greenberg genera una relación bastante complicada entre arte y masas. Su idea de

vanguardia condena al arte a ser instrumento de resistencia para una élite pesimista que se ha resignado al triunfo del capitalismo y busca desesperadamente resguardar los grandes logros de lo que alguna vez fue la humanidad. En un panorama tal, el arte como herramienta emancipatoria popular y colectiva parece cancelarse como posibilidad. Uno puede sentirse aquí tentado a dar la razón a Taylor, sobre todo cuando acusa a los académicos especializados en arte de dar por sentado la universalidad y necesidad del concepto de arte, negándose a buscarle un origen histórico y con ellos haciéndole el juego a la dominación del capital. Rastrear el origen histórico es de suma importancia para que Taylor pueda adjudicar al arte el papel de instrumento de dominación y es por eso que valdría la pena detenerse en este punto, no solo para, desde sus premisas, poder anular los argumentos de Taylor, sino también para obtener un mejor conocimiento del objeto cuyas posibilidades revolucionarias aquí se estudia.

1.2 Carácter histórico del Arte

Para evitar caer en parcialidades, es pertinente delucidar la historicidad del concepto moderno de arte en una fuente alterna a Taylor. Por fortuna, en el año 2001 el filósofo norteamericano Larry Shiner publicó el libro *La invención del arte: una historia cultural*. En él, a partir de un estudio riguroso de fuentes históricas, Shiner genera un compendio sólido de evidencias que pueden sustentar y fortalecer lo que Taylor defiende: que lo que hoy entendemos por arte no es equivalente a lo que civilizaciones no occidentales entienden como tal, y que lo mismo sucedía en la cultura europea anterior a la ilustración.³

Recordemos que Taylor obtiene sus conclusiones a cerca del origen histórico del concepto arte gracias a las herramientas de la filosofía del lenguaje de Wittgenstein. En este sentido, las referencias que hace Shiner a tablas de clasificación de saberes sirven de sustento empírico para esta idea. En tablas medievales, renacentistas y de la célebre enciclopedia francesa de D'Alembert y Diderot, puede

³ Hay una entrevista a Taylor a propósito del libro de Shiner a cargo de Stewart Home, autor de "El asalto a la cultura". Disponible en: <https://www.stewarthomesociety.org/pol/taylor.htm>

verse muy bien cómo aquellas prácticas y saberes considerados como artes se fueron transformando gradualmente. Mientras en el medievo eran consideradas artes la gramática, la retórica, la astronomía, la aritmética y la geometría, prácticas como la pintura, escultura y la música no entraban en este dominio. Algo similar sucede en el renacimiento. Decir “arte” en estos periodos era hablar de cosas muy distintas a las que hoy nos referimos cuando usamos esta palabra.

Pero el análisis de Shiner difiere mucho del de Taylor, su marco teórico no es el lenguaje. El primero entiende el arte como un sistema, una articulación de saberes, instituciones y prácticas que determinan nuestro entendimiento de los objetos artísticos. Y es por esto que utiliza como eje fundamental de su estudio una distinción entre dos sistemas del arte, el antiguo y el moderno. Esta distinción es producto de una escisión cultural radical, consecuencia de la modernidad, en el que el sistema antiguo del arte es sustituido por el moderno y que tiene como consecuencia última nuestra concepción actual del arte.

Para describir esta transformación, Shiner se centra en tres ejes que considera necesarios para el surgimiento del sistema moderno del arte: la función social del artista, la categoría de obra de arte y el discurso estético.

Bajo el antiguo sistema del arte, un artista era aquel individuo capaz de realizar una tarea de manera eficiente. En este sentido, no había una distinción sustancial entre un artista y un artesano, una diferencia muy marcada en el sistema moderno, en el que el primero se distingue del segundo por, antes que eficiente, ser poseedor de una inspiración sustentada en su libertad individual, por ser más creador que artífice, por dictar nuevas reglas en lugar restringirse aplicar las recibidas.

A su vez, la idea de “obra de arte”, un objeto cuya singularidad haría que su existencia se justificara en sí misma como testimonio del quehacer de una individualidad creativa cuasi divina, era inconcebible en el antiguo sistema del arte. Cuando artista y artesano eran lo mismo, el valor de los objetos que se obtenían como producto de su práctica se sustentaba en la utilidad de estos. Ningún objeto de arte era considerado tal sin su eficiencia para servir a un fin. El sistema moderno del arte, sin

embargo, implicó una nueva relación entre los individuos y ciertos objetos, en la que se canceló toda disponibilidad para cualquier aplicación práctica, mundana, de estos.

El tercer eje en torno al cual gira el análisis de Shiner es referente a los desarrollos tanto teóricos como institucionales con respecto a esta cancelación del uso práctico de los objetos del arte en el sistema moderno. Dejar de encontrar la cualidad artística de pinturas, esculturas, poemas o piezas musicales y teatrales en su capacidad de conseguir un fin determinado requirió un proceso de conformación gradual de públicos que apreciaran en ellos relaciones en su construcción interna. Esto fue posible gracias al surgimiento de instituciones como el museo, el teatro o la sala de conciertos que requerían de los asistentes una actitud contemplativa. A su vez, esta nueva actitud fue surgiendo gracias a la emergencia del consumo de los productos del arte por parte de públicos de origen burgués, la clase en ascenso. Que ya no subsumían su apreciación del arte a los fines religiosos o aristocráticos de antaño. Estos nuevos públicos y estos nuevos espacios requirieron su aprehensión por parte del discurso filosófico, que les dio una justificación intelectual. A esta necesidad obedecía el surgimiento del discurso estético en filosofía, un discurso que en su origen estaba más emparentado con la experiencia sensible que con el arte, pero que poco a poco fue relacionándose de manera irremediable con él.⁴

1.3 El problema de la autonomía.

Si bien los tres ejes que postula Shiner se atraviesan mutuamente, imposibilitando que se les aisle para dotar de mayor relevancia a uno, valdría la pena analizar las correspondencias entre los dos últimos –la idea de obra de arte y la actitud contemplativa, relacionada con la mirada estética–, pues ambos son

⁴ La relevancia del texto de Shiner no estriba tanto en la forma que da a su análisis como en la cantidad de evidencias en las que lo sustenta. Es por las anécdotas, documentos y tratados de distintas épocas de la cultura occidental que pone sobre la mesa que la consulta de su libro se vuelve sumamente enriquecedora. Para poder comprobar esto ver sobre todo la segunda sección del libro de Shiner, titulada “El arte dividido” en: Shiner, Larry. *La invención del arte. Una historia cultural*. Barcelona, Paidós, 2004. Pp. 119-213

depositorios de un concepto filosófico central en el problema del arte y su política, la autonomía, una nueva cualidad que se le adjudica a los objetos del arte y que demanda de los individuos una sensibilidad capaz de apreciarla. Y que, visto desde la perspectiva del artífice de las obras, sustentaría la distinción entre artista y artesano.

Una de las primeras formulaciones de dicha autonomía, y que se ha mantenido, incluso subrepticamente hasta nuestros días, se hace con respecto al sujeto. Immanuel Kant, gran filósofo moderno y arquitecto de la subjetividad occidental, la enuncia en su tercera crítica, aquella que compete a la capacidad de discernimiento del hombre.

Si alguien me pregunta si encuentro bello el palacio que veo ante mí, puedo decir que no amo esas cosas hechas meramente para quedarse boquiabierto, o bien puede responderse como aquel indio iroqués Sachen al que lo que más gustaba de París eran las tiendas de alimentación; puedo también, a la manera de Rousseau, aludir a la vanidad de los poderosos que emplean el sudor del pueblo en cosas tan superfluas, [...]. Puede concedérseme y dárseme por bueno todo esto; sólo que ahora no se habla de estas cosas. Sólo se desea saber si la mera representación del objeto en mí está acompañada de satisfacción, totalmente al margen de la existencia del objeto de esta representación. Se ve con facilidad que para decir que algo es bello y para demostrar que tengo gusto está en juego aquello que hago en mí mismo a partir de esta representación, no aquello en donde dependo de la existencia del objeto. Todo el mundo debe conceder que el juicio sobre la belleza en el que se entremezcla el más mínimo interés es muy parcial y que de ninguna manera es un juicio puro del gusto. Para hacer juez en cuestiones de gusto no hay que preocuparse en modo alguno por la existencia de la cosa, sino ser totalmente indiferente a este respecto.⁵

En este pasaje es sumamente interesante detenerse en los ejemplos que ofrece Kant para ilustrar juicios interesados, pues delimitan de manera negativa la ubicación del juicio estético de gusto. Hay que poner especial atención en los ejemplos de Sachen y Rousseau; el primero subsume su juicio a las

⁵ Kant, Immanuel. *Crítica del discernimiento*. Madrid, Antonio Machado Libros, 2003, pp. 152-153

necesidades corpóreas más básicas, como es la alimentación, y por ello encuentra belleza en aquello que le resulta útil para satisfacer su hambre, mientras que el segundo constriñe su juicio a consideraciones que obedecen a ideas políticas. Kant, en oposición a ambas elaboraciones, postula la posibilidad de que el sujeto obtenga satisfacción de una fuente ajena a elementos externos a la relación que establece con la forma del objeto al que enjuicia como bello. Así, en el juicio estético de gusto se puede pensar al sujeto en una relación muy especial consigo mismo –y por esto el juicio es reflexivo–, aislado⁶ de toda constricción externa y, por tanto, libre.⁷

Es verdad que Kant no caracterizó en su tercera crítica a los objetos del arte como principal fuente del sentimiento de lo bello. Fueron pensadores posteriores a él quienes ampliaron el desarrollo del argumento para adjudicarle al arte el papel de productor por excelencia de los juicios estéticos⁸, y fueron esos seguidores quienes le otorgaron por primera vez un papel político. Para estos idealistas alemanes, la cualidad de la obra de arte de generar juicios estéticos podía servir como una propedéutica de la libertad, educar a los individuos en el ejercicio de esta. Pero la condición necesaria para que dicha didáctica tuviera lugar implicaba una escisión radical: los objetos del arte debían ser negados a toda praxis cotidiana.

He ahí la gran paradoja de la autonomía, que materializa a través de las obras de arte el ideal de la libertad en el mundo, sustrayéndolo de él. Lo mismo pasa con el hombre que emite el juicio estético que, en el opuesto extremo del indio Sachen o el francés Rousseau, eleva su entendimiento por encima de todo interés empírico para poder emitir el juicio más libre de todos. Es a través de esta operación que se generó la oposición entre arte y vida cotidiana, una separación cuyas consecuencias permanecen vigentes hasta nuestros días.

⁶ Contrario a lo que podría pensarse a partir de esta idea de aislamiento, el juicio de gusto no genera un momento de solipsismo. Gracias a la idea arrojada por Kant en el primer párrafo del segundo momento del juicio de gusto, según el cual “lo bello es aquello que, sin concepto, se representa como objeto de una satisfacción universal”, ofrece herramientas para que, a través de la identificación en otros individuos de las mismas capacidades de enjuiciamiento que permite esta tendencia a la universalización se pueda producir comunidad. Un análisis más largo de este problema implicaría un desarrollo que sobrepasa los límites de este trabajo. Ver: *ibid*, pp. 160-170

⁷ Aquí me separo de la definición de libertad que Kant enuncia en su segunda crítica, definición que se deriva del imperativo categórico y que puede considerarse como puramente racional, sin tener en consideración la sensibilidad del sujeto.

⁸ Pienso aquí en Schiller y sus “Cartas para la educación estética del hombre” y en un joven Hegel en el breve, contundente y enigmático “Primer programa de un sistema del idealismo alemán”.

Gracias a este proceso, al artista se le adjudicaron cualidades de una enorme relevancia. Al ser productores de objetos materiales en los que se depositan valores espirituales paradigmáticos para la nueva conciencia ilustrada, estos individuos se volvieron el epítome del hombre libre. La categoría de genio creador, impensable en el antiguo sistema del arte debido a que la creación era un atributo de exclusividad divina, entró en escena para caracterizar al artista. Este concepto incluso encuentra lugar en la tercera crítica kantiana. Y, en la práctica, hizo del artista un caso excepcional en la división social del trabajo de la que habla Marx en *La ideología alemana*; al realizar un trabajo del cual el fruto eran objetos cuyo consumo era determinado por valores intelectuales y espirituales, su trabajo gozaba de los privilegios del trabajo intelectual, a pesar de su naturaleza predominantemente manual. Al realizarse la distinción entre artista y artesano, tan importante según Shiner para el surgimiento del moderno sistema del arte, este último fue lanzado al proletariado, pues la industria absorbió la producción de la artesanía, mientras que el primero se mantuvo bajo el resguardo de la burguesía, y sus productos fueron apreciados estrictamente según su singularidad, una singularidad negada para las mercancías que surgían de la producción masiva industrial.

1.4 Los dos caminos de la vanguardia

Esta larga circunvalación puede explicar de mejor manera las dos posturas puestas en contraste al inicio de este capítulo. Si Taylor desconfía del arte, y le resulta tan fácil acusarlo de servir como herramienta de dominación, es porque, al menos en teoría, quienes viven de él lo hacen bajo condiciones por completo ajenas a las del proletariado, pues sus cualidades son otras, y los efectos que la hegemonía capitalista tiene sobre ellos distan mucho de ser la explotación y humillación a la que es sometido el grueso de la población. Sin embargo, su análisis difícilmente logra sustrarse del prejuicio y el reduccionismo. Taylor cree que el arte imposibilita toda aspiración revolucionaria por ser producto directo del ascenso de la burguesía al poder, pero decide olvidar que incluso la clase cuya supuesta

misión histórica es el derrocamiento del capitalismo –i.e. el proletariado– comparte el mismo origen. Taylor es ciego a los procesos dialécticos.

Por el otro lado, Greenberg es en realidad un defensor recalcitrante de la autonomía del arte. Para él, la única forma en que el arte puede mantenerse como depositario del máximo ideal de libertad, es haciendo de su separación con respecto a la vida cotidiana su propia fortaleza ante el envilecimiento al que lo está sometiendo la industria. Pero con él hace falta tener en cuenta un dato que es determinante. La finalidad del argumento greenbergiano es generar una justificación histórica que coloque a la pintura abstracta norteamericana por encima del arte que se producía en Europa, y sobre todo como oposición a las políticas soviéticas referentes al arte, que defendían la producción de piezas realistas. Pero esta agenda específica hace que Greenberg sea muy tramposo al momento de realizar su recuento de la historia del arte. La trampa radica en el olvido intencional en sus consideraciones de expresiones artísticas que negaban la separación entre arte y vida y buscaban eliminar en sus prácticas esta oposición, alejándose al mismo tiempo de todo esfuerzo mimético. Una vez que se toma en consideración este esfuerzo, nos damos cuenta de que incluso la noción que Greenberg tiene de vanguardia, y que es esencial en su propuesta, es bastante reducida.

Por un lado, vanguardia da nombre a las experimentaciones formales que produjeron los movimientos artísticos predominantes en Europa a finales del siglo XIX y durante las primeras décadas del XX: impresionismo, puntillismo, expresionismo, cubismo, etc. Estas tendencias intentaban encarnar una oposición directa a la tradición academicista del gusto burgués generalizado, proponiendo rupturas al interior de los medios artísticos englobados bajo el concepto de Bellas Artes, fueran estos pintura, escultura, música o literatura. Se intentó con ello materializar un arte puro, libre de toda influencia mundana. *L'art pour l'art*. Pero, por el otro lado, también se conocen como vanguardistas los intentos de grupos como el Dadá, la Bauhaus y el constructivismo soviético por eliminar la distinción entre el arte y la vida cotidiana. Hacer del arte un instrumento de transformación social real, diluyéndose en el proceso, a través de la construcción de mobiliario, utensilios o edificios de mayor utilidad en la

humanización del mundo industrializado (o la industrialización de la humanidad), o en un extrañamiento al flujo de la vida diaria a través de acciones que dislocaran el llamado comportamiento común, libres de los marcos restrictivos como el escenario o el museo.

Shiner habla de esta segunda noción de vanguardia como una nostalgia a los tiempos en que el arte no había perdido utilidad. Pero Greenberg, al elaborar su versión de la historia del arte, deja totalmente fuera estas expresiones. Esto se debe al interés que tenía en justificar un lugar de preeminencia al arte abstracto norteamericano que defendía y que consideraba la representación libre que podía hacer oposición a los dictados estéticos de los regimenes totalitarios como los del fascismo y el realismo socialista de Stalin. Pero si prestamos atención a las estrategias tomadas por estas vanguardias, podemos encontrar un compromiso con la transformación directa de lo común utilizando al arte como medio, pero intentando conservar la categoría.

En 1974, el filósofo alemán Peter Bürger se preocupó por ofrecer una análisis profundo de las pretensiones y límites que tienen las vanguardias a las que Greenberg se negó a tomar en cuenta. En su *Teoría de la vanguardia*, Bürger historizó el arte desde un marco marxista riguroso –a diferencia de las laxas referencias a Marx de Greenberg–, una tarea que Taylor reclamaba a esta metodología por nunca haberla tomado en cuenta, siguiéndole el juego así a la clase dominante con este olvido. Lo interesante del trabajo de Bürger es que en él el arte fue historizado, llegando a sus orígenes burgueses, a través del arte mismo, analizando la teoría estética que se ha preocupado por estudiarlo. Pero, más impresionante aun, es que el medio fundamental de su análisis fueron las operaciones de la vanguardia que buscaba “la superación del arte en la praxis cotidiana”.⁹

Bürger definió claramente lo que entiende por vanguardia en su investigación:

El concepto de movimientos históricos de vanguardia que se aplica en este libro al dadaísmo y al

⁹ Hay que anotar aquí, que por superación no se está entendiendo una supresión o eliminación del arte: “Los vanguardistas pretendían una superación del arte–superación en sentido hegeliano–. Pues el arte no debería ser destruido, sino trasladado a la praxis cotidiana, donde se conservaría de otra forma”. Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*, Buenos Aires, Las cuarenta, 2009, p. 71

primer surrealismo también se refiere a la vanguardia rusa después de la Revolución de Octubre. Estos movimientos tienen en común, aunque difieren en ciertos aspectos, que no se oponen a determinado procedimiento artístico, sino al arte en general, es decir, generan una ruptura con la tradición. Sus manifestaciones se dirigen contra la institución arte, tal como ella se conformó en la sociedad burguesa. Con sus limitaciones, esto también vale para el futurismo italiano y el expresionismo alemán.

El cubismo, por su parte, no tuvo las mismas intenciones, pero sí cuestionó el sistema de representación vigente desde el renacimiento, el cual se basaba en la perspectiva central. Puede incluirse como vanguardia, aunque dentro de sus fundamentos no se encontraba la tendencia de las vanguardias, aquella relacionada con la superación del arte en la praxis cotidiana.¹⁰

Aquí valdría la pena aclarar qué entendía Bürger como institución arte. En realidad, con este concepto hacía referencia a algo similar a lo que entiende Shiner como sistema, una red articulada de discursos y prácticas que sustentan nuestra aproximación al arte como experiencia singular.¹¹ Esta institución arte, con los dispositivos que implica, fueron identificados por Bürger con el concepto de autonomía, cuyo inicio rastreó a través de Habermas en la Ilustración, en el momento en el que los ámbitos político y económico de la sociedad burguesa se separan del ámbito cultural. Pero, lejos de haber hecho esta identificación a través de una investigación histórica como la de Shiner, Bürger llega a esta idea a través de la noción marxista de “autocrítica del presente”, con lo que postula que la institución arte se vuelve cognoscible gracias al rechazo que las vanguardias artísticas hacen de sus presupuestos esenciales.

Para llegar a esta conclusión, Bürger utilizó la metodología marxista al pie de la letra. A través del análisis que hizo Marx de la institución religiosa al interior de la sociedad burguesa en su *Contribución a la crítica de la economía política*. El método utilizado en ese manuscrito, sirvió a Marx para defender la idea de que las formaciones económico-sociales del pasado son solamente

¹⁰ *ibid*, p. 24.

¹¹ “En el concepto institución arte deberían incluirse el aparato productor y distribuidor de arte como también las ideas dominantes sobre el arte de una época dada, las cuales definen esencialmente la recepción de una obra”. *ibid*, p. 31

cognocibles a través de una autocrítica del presente. El ejemplo es el siguiente, cuando desde el cristianismo se critican otros cultos, esta crítica se hace desde dentro del dogma cristiano. Es decir, se ataca un sistema de creencias en nombre de otro que opera de manera similar. En cambio, la autocrítica sería una crítica desde una sociedad tradicionalmente cristiana hacia el dogma cristiano mismo. Solo esto permitiría hacer cognocible al sistema del que depende todo culto a una deidad, y solo entonces es que se puede hablar de una crítica de la institución religiosa como tal. Según Bürger, las vanguardias generaron esta crítica contra la institución arte, haciendo posible un conocimiento preciso de ella.

Ahora, la metodología utilizada por Marx es una respuesta dialéctica a la concepción historicista tradicional que genera un entendimiento progresivo de la historia de la humanidad y que implica la idea de que toda formación económico-social pretérita es un paso necesario para la llegada a la formación presente, que es entendida como una mejora de las anteriores. Aplicada al arte, esta metodología dialéctica marxista en la que las contradicciones que surgen entre un estadio y otro de la historia son tomadas en cuenta para ubicarlas como su principal motor, produce una crítica severa a la metodología que utilizó Greenberg para defender al expresionismo abstracto como el último gran logro de la historia del arte occidental.¹²

La elaboración de Bürger puede sernos útil para dos cosas en esta investigación. Primero, nos ofrece una idea de vanguardia artística mucho más general, en la que la historicidad de la categoría arte tiene un papel preponderante y en la que su llamado “origen burgués” no está oculto ni es tomado como una condena, como destino. Pero también porque demuestra que el arte ha sido consciente de su relación con el modo de producción capitalista y ha ofrecido resistencia a esta relación, y a la sociedad

¹²De hecho, en el libro de Bürger se menciona un proceso similar al descrito por Greenberg como un momento del desarrollo de las categorías estéticas que estudiaban al arte y que ofrecía una visión sesgada del problema, pues el desarrollo histórico del objeto analizado no llega aun a la fase de autocrítica: “Desde mediados del siglo XIX, después de la consolidación del dominio político de la burguesía, este desarrollo transcurrió de tal modo que la dialéctica forma-contenido en los objetos artísticos comenzó a inclinarse definitivamente en favor de la forma. [...] En adelante, se vuelve evidente una de las tesis centrales de la estética adorniana: ‘la clave de todo contenido del arte reside en su técnica’. Esta tesis solo puede ser formulada porque, desde el último siglo, ha cambiado la relación del momento formal (técnico) de la obra respecto del contenido (su mensaje) y porque, por lo tanto, la forma se ha vuelto predominante. Nuevamente, se vuelve evidente el vínculo entre el desarrollo histórico del objeto y aquél de las categorías que comprenden esos objetos. En la formulación de Adorno es aun problemática la pretensión de validez general. Si fuera acertado que el teorema adorniano solo se formula sobre la base del desarrollo de Baudelaire en adelante, la pretensión, también válida para épocas precedentes, sería discutible”. *Ibid.*, pp. 27-28

burguesa en general: “La propuesta de los vanguardistas se definiría como el intento de dirigir la experiencia estética, que se opone a la praxis cotidiana y surge en el esteticismo, hacia lo práctico. Esto es lo más resistido por el orden conforme a fines racionales, propio de la sociedad burguesa, y debería ser convertido en el principio organizativo de la existencia”.¹³. El ataque de Taylor está a punto de ser desarticulado.

Sin embargo, el análisis de Bürger de las contradicciones que generaron las estrategias de las vanguardias históricas parece darle la razón a Taylor en un punto, la idea de que las expresiones artísticas que buscan considerarse revolucionarias, solo generan discursos más complejos para sustentarse y se alejan así de las masas. Debido al acento que puso Bürger en el papel de la autonomía como concepto esencial de la institución arte, las conclusiones a las que llega con respecto las pretensiones vanguardistas de la superación del arte en la praxis cotidiana quedan tachadas de imposibles, pues al final todas sus expresiones fueron interpretadas como arte y aisladas del ámbito de lo cotidiano. “El arte adquiere un rol contradictorio. Mientras propone la imagen de un mejor orden, protesta contra el estado actual de la sociedad. Pero, como concreta la imagen de un orden mejor bajo la forma de ficción, le quita presión a la sociedad existente de las fuerzas que desean generar un cambio”.¹⁴

Esta deprecionante visión también condena al arte, le niega toda posibilidad de utilidad social debido a la necesidad de ser inútil para ser considerado arte. Y así, la autonomía parece tratar al arte como el sádico felino trata al roedor como preludio a su ingestión, dándole la ilusión de escapatoria para después devolverlo al punto de partida con sus garras.

Para salir de este atolladero, me gustaría redirigir el problema hacia dos momentos en la historia del arte en lo que se rechazó la autonomía para asumir un compromiso político explícito, siendo consciente de los orígenes históricos de la categoría. Se trata de dos momentos que compartieron

¹³ ibid. p.49

¹⁴ ibid. p. 71

temporalidad y cuya relación ha sido ya elaborada por el artista e investigador Marcelo Expósito en su ponencia dictada en 2009 en el marco de los Coloquios “El arte en diálogo y tensión con las transformaciones sociales y culturales del mundo contemporáneo”, en Santiago de Chile.

La conferencia fue llamada “Walter Benjamin, productivista” y en ella se propuso un vínculo entre los aportes teóricos de Benjamin en su texto “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” y una facción del constructivismo ruso de los años 20 del siglo pasado conocida como productivismo. Siendo rigurosos, esta relación con el productivismo no puede ser considerada una novedad, pues Benjamin se refiere a un escritor emparejando con el movimiento en su ensayo “El artista como productor”. Sin embargo, el aporte del texto de Expósito fue el querer encontrar convergencias entre el productivismo y el ensayo sobre la reproductibilidad técnica, un escrito fundamental en la teoría del arte de la segunda mitad del siglo XX en adelante.

Lamentablemente, y seguramente debido a las condiciones de exposición que el tipo de evento requería, la operación con la que se enuncia esta convergencia depende mucho de la especulación. Expósito imagina el momento en que Benjamin escribe su ensayo, desesperado por enviarlo a tiempo a Adorno para su publicación y obtener así el tan necesitado pago, urgente debido a las precarias condiciones económicas en las que vivió sus últimos años en París. Esta prisa, dice Expósito, pudo haber causado la ambigüedad de las enigmáticas últimas líneas del trabajo: “La humanidad, que antaño, en Homero, era objeto de un espectáculo para los dioses olímpicos, se ha convertido ahora en espectáculo de sí misma. Su autoalienación ha alcanzado un grado que le permite vivir su propia destrucción como un goce estético de primer orden. Este es el esteticismo de la política que el fascismo propugna. El comunismo le contesta con la politización del arte”.¹⁵

Según Expósito, podríamos pensar que lo que Benjamin realmente quiso escribir era: “El fascismo propugna la estetización de la política. El comunismo le contesta con la revolución social a la

¹⁵Benjamin, Walter, citado en: Expósito, Marcelo. *Walter Benjamin, productivista*, disponible en: http://marceloexposito.net/pdf/exposito_benjaminproductivista.pdf

que contribuye el arte politizándose”. Esta especulación sirve a Expósito para defender un tipo de arte activista que es con el que él generalmente trabaja. Lo lleva también a hacer caso omiso al hecho de que el ensayo sobre la reproductibilidad fue trabajado por Benjamin durante por lo menos cuatro años. Sin embargo, la presente investigación busca defender que dicha relación y convergencia puede ser justificada con algo más que el libre ejercicio de la imaginación.

Se defenderá, primero, que Benjamin y la teoría que el productivismo generó como justificación de su práctica tienen convergencias metodológicas. Además, que si bien las aplicaciones de estas ideas propuestas por ambos pensamientos son divergentes, sustentan los compromisos políticos de estas aplicaciones en ejes similares de operación. Finalmente, y este punto es considerado de suma importancia, que su principal convergencia estriba en el problema del papel social del artista. Aquí es necesario recordar que en la distinción entre artista y artesano, se le adjudicaron al primero cualidades intelectuales y espirituales con las que pudo ser identificado más con la burguesía que con el proletariado después de la nueva división social del trabajo que produjo el ascenso de la burguesía al poder. “En la fase que se separa al productor de sus medios de producción, el artista resulta ser el único al que no le afecta en nada la división social del trabajo [...]. Tras la división histórica del trabajo, la producción artesanal del artista parece ser la causa por la que su producto adquiere un valor especial, ‘autónomo’”.¹⁶

Tanto a Benjamin como a los artistas productivistas les afectaba de manera directa esta idea. A los soviéticos, porque debido a esta idea, hubo un punto en que les resultaba muy difícil justificar su práctica vanguardista como un arte proletario, una vez que la idea de que el arte vanguardista era característico de la decadente sociedad capitalista comenzó a ganar popularidad entre los dirigentes del partido.¹⁷ Mientras que Benjamin se enfrentaba a una situación similar en las organizaciones

¹⁶ Hinz, B., citado en Bürger, *op. Cit.* P. 53

¹⁷ La similitud de esta idea con la de Taylor es, además de evidente, reveladora con respecto al conservadurismo que conlleva.

comunistas occidentales en las que buscaba militar y de las que esperaba recibir apoyo. No es menor el dato de que su texto, “El autor como productor”, fue ideado como una conferencia del partido comunista francés. En conclusión, este trabajo busca defender la idea de que es posible pensar un arte de izquierdas, político, gracias a los trabajos de Benjamin y los productivistas, que generaron herramientas para pensar al arte desde las condiciones de su producción.

Por último, se esbozará la idea de la utilidad actual de estas herramientas, debido a la proletarización del trabajo intelectual que está efectuando el capitalismo contemporáneo. En este sentido, ya no puede pensarse al arte como enemigo del pueblo debido al carácter burgués que requiere su producción y su consumo. Sino que, en la práctica, los profesionales del arte, sufren las mismas condiciones de explotación que sufre el llamado pueblo.

2. Productivismo

2.1 Constructivismo/Productivismo

La palabra Productivismo en el contexto de la vanguardia artística soviética es aplicada a una tendencia al interior del Constructivismo ruso. Christina Lodder, autora de un estudio fundacional en la aproximación occidental a este momento específico del arte ruso¹⁸, encuentra la principal distinción entre Productivismo y Constructivismo en que el primero es un concepto cuya circulación se da principalmente en los trabajos de teóricos ligados al Constructivismo que asumieron la tarea de encontrar un nicho al arte en la nueva sociedad comunista, una vez abandonado el camino de la experimentación formal, y siempre bajo fundamentos marxistas. Constructivismo, por otro lado, es un término que los artistas, en la práctica, nunca abandonaron al momento de nombrarse a sí mismos, a pesar de esforzarse en modificar su trabajo para que cumpliera en lo posible con los planteamientos de los teóricos productivistas.

Si nos acercamos a los textos contemporáneos de este periodo, encontramos que Productivismo y Constructivismo son términos que, en el uso, parecen intercambiables y que son aplicados tanto a teóricos como a artistas. Podemos entonces pensar el Productivismo como el concepto que sirve para cohesionar prácticas de un momento del Constructivismo, en el que la inserción del arte en la industria con el fin de ayudar a la transformación de lo social, fue considerada la meta última de un arte de izquierda.

Con el fin de esclarecer qué fue el Productivismo, se vuelve necesario narrar los procesos y los debates que condujeron al Constructivismo a dar el llamado “giro hacia la producción”, expresión que se refiere al giro que los artistas miembros del grupo constructivista dieron a su trabajo, y que los condujo a enfocarse en producir objetos de uso cotidiano, intentando hacer una síntesis entre producción industrial y práctica artística.

El Constructivismo es probablemente el movimiento artístico ruso más conocido en Occidente.

¹⁸ Ver: Lodder, Christina. *El constructivismo ruso*, Alianza, Madrid, 1988.

Sin embargo, la aproximación más popular a él lo reduce a un mero estilo formal caracterizado por la predilección por el uso de figuras geométricas en sus trabajos bidimensionales, y construcciones espaciales de apariencia industrial. Por otro lado, su trabajo con el cartel, el fotomontaje y artículos de uso cotidiano (envolturas de dulces, telas, ropa y utensilios de cocina principalmente) facilitan la interpretación del movimiento como un antecedente del diseño, tanto gráfico como industrial. De hecho, esa es una de las tesis del libro de Lodder. Esta perspectiva socava los alcances del proyecto constructivista original: ayudar a la construcción del nuevo hombre socialista y, con ello, a la llegada del nuevo orden político en el que este se desenvolvería. Siguiendo la tradición vanguardista, este proyecto fue anunciado a través de un escrito que, aunque no lleva el título de manifiesto, se asemeja mucho a uno.

La primavera de 1921 los artistas Alexander Rodchenko, Varvara Stepanova, Karl Ioganson, Konstantin Medunetskii, los hermanos Vladimir y Georgii Stenberg y el teórico y activista Aleksei Gan publican el *Programa Constructivista* y lo firman como el Primer Grupo de Trabajo Constructivista. Pero, aunque incluso algunos de los artistas asociados al movimiento aceptaran que antes de esa fecha no existía la palabra Constructivismo, para entonces Rodchenko, Medunetskii, Loganson y los hermanos Stenberg llevaban tiempo produciendo obras tridimensionales no figurativas a las que llamaban "construcciones". Este hecho lleva a Lodder a argumentar que el vocabulario con el que los constructivistas intentaron explicar sus prácticas y objetivos era producto de un largo proceso de experimentación y reflexión teórica, en el que el paso de obras bidimensionales a tridimensionales es considerado fundamental, y que puede rastrearse a fechas anteriores al triunfo de la Revolución de Octubre que llevaría al poder a los comunistas en 1917.

La propuesta de Lodder tiene mucho sentido y, además, ayuda a entender los términos con los que los constructivistas buscaron explicar su práctica. Si uno se acerca a los escritos publicados por los propios constructivistas, se encuentra con un léxico común, pero la manera en que son utilizadas las palabras sugieren una falta de consenso con respecto a lo que cada término está designando. Y, quizás

debido al impulso vanguardista o al clima político en general, toda referencia al pasado que hay en esos comunicados, panfletos y artículos— ya sea del arte en general o de la práctica de los constructivistas en particular— es superficial¹⁹. Es constante la preocupación por romper con el arte anterior a la revolución, y un gran entusiasmo al momento de proponer ya sea prácticas o conceptos novedosos. Por esto, el esclarecer qué tipo de arte producían los constructivistas antes de asumirse como tales, y cómo lo explicaban, se vuelve de gran ayuda para entender los momentos posteriores, cuando el grupo estaba ya cohesionado.

2.1.2 Del lienzo al espacio: Antecedentes formalistas del Constructivismo.

Para hablar de este período anterior a la revolución, Lodder se centra en el trabajo de Vladimir Tatlin, un artista que, a pesar de no haber firmado el Programa Constructivista, es considerado el padre del Constructivismo y no dejó nunca de estar asociado al movimiento. Tatlin nació en Moscú en 1885, pero fue criado en Ucrania. A la edad de 17 años inició su formación artística pintando íconos religiosos. Poco tiempo después, entró a la Escuela de Pintura, Escultura y Arquitectura de Moscú, donde tuvo una educación más académica, pero en 1904 abandonó sus estudios para trabajar como marinero. A finales de la primera década del siglo XX, Tatlin estudió en la Escuela de Arte de Ponza y se involucró con la Sociedad de Exposiciones Itinerantes de Arte, un grupo de artistas de corte tradicional figurativo que se preocupaba por retratar el entorno social de la Rusia de principios de siglo. Una vez graduado, en 1909, se trasladó a Moscú y entró en contacto con la vanguardia artística de la ciudad, y así se familiarizó con las tendencias occidentales más avanzadas. Es por estas fechas que conoció el trabajo

¹⁹ En su panfleto publicado en forma de libro *El constructivismo*, Gan hace tan sólo una breve mención al Futurismo ruso de mediados de la década de 1910, de quienes reconoce su influencia en los constructivistas, aunque más en la actitud de rechazo a la cultura burguesa que en procedimientos o estilo. De los constructivistas, sólo el poeta Mayakovsky militó en el Futurismo. De hecho, nunca dejaría de ser llamado futurista, a pesar de su cercanía a figuras como Rodchenko. Del Suprematismo de Malévitch ni se hace mención, debido probablemente a que en la época en la que fue escrito el mencionado panfleto (mediados de 1921) los constructivistas estaban en marcada oposición a la postura adoptada por este último. Ver: Gan, Aleksei. *El constructivismo*, en Colectivo Comunicación. *Constructivismo*, Alberto Corazón Editor, Madrid, 1972.

de Pablo Picasso²⁰, pintor que ejercería una enorme influencia en Tatlin, quien incluso viajó a París y consiguió visitar el taller del legendario cubista. Durante esta visita, Tatlin conoció a fondo el collage.

Hay que recordar que para entonces Picasso y Braque tenían tiempo añadiendo a sus pinturas materiales como recortes de periódicos, trozos de madera o caucho, tela o papel de estaño. Este gesto desafiaba contundentemente ciertas nociones tradicionales sobre la dignidad de los materiales con los que se podía crear el arte. Cabe señalar que antes de su viaje a la capital francesa, el trabajo de Tatlin carecía de influencias del cubismo, a pesar de que para 1912 había habido obras cubistas exhibidas en varios espacios vanguardistas de Moscú. Lo más probable es que, durante su viaje a París, Tatlin haya podido ver en el taller de Picasso el uso más radical que el español hacía del collage, llevándose consigo una importante preocupación por los materiales. A su vuelta a Moscú, Tatlin comenzó a modificar su trabajo en pintura añadiéndole elementos tridimensionales. A sus piezas de esta época las llamó "relieves pictóricos".

Sin embargo, esta transformación en su producción artística no puede adjudicarse exclusivamente al contacto con el collage cubista. Los íconos religiosos, arte tradicional ruso con el que Tatlin estaba familiarizado, jugaron un enorme papel en su experimentación con materiales no tradicionales. Los íconos recurren a incrustaciones de piedras preciosas o de láminas de metales como el oro para aumentar el efecto de sacralidad y dignidad deseado. Tatlin hizo explícita la influencia que esta estrategia ejerció en su carrera; como recuerda Berthold Luberkin, "si no hubiera sido por los íconos –acostumbraba decirme– habría seguido absorto en gotas de agua, esponjas, trapos y acuarelas"²¹. Las incrustaciones en los íconos hacen evidentes las posibilidades expresivas de los materiales con los que se trabaja, expresividad que se deriva de las propiedades inherentes y con la que

²⁰ El Cubismo juega un papel muy relevante entre las influencias del Constructivismo, a pesar de que en los escritos relacionados con el movimiento esto no sea aceptado de manera explícita. Es Naum Gabo, en una fecha tan lejana al apogeo del Constructivismo como 1937, quien lo reconoce: "La idea constructivista hunde directamente sus raíces en el cubismo, aunque haya surgido por reacción más que por atracción". Después de esto, el escultor se deshace en elogios a lo revolucionario de la escuela cubista: "Todas las escuelas que en el curso de la historia han precedido al cubismo, sólo han introducido reformas; el cubismo ha suscitado una revolución dirigida contra los fundamentos mismos del arte [...] lo que servía de intermediario entre el mundo interior y exterior del artista perdió todo su espesor". Gano, Naum, *La idea constructivista en arte*, en *Íbid.* pp. 74-75

²¹ Citado en: Lodder, Christina, op. cit. p. 13

Tatlin empezó a trabajar sustituyendo los metales preciosos tradicionales de los íconos, por elementos industriales que tenían mayor relación con la vida contemporánea rusa. Cabe destacar que cuando Tatlin usaba en sus relieves vidrios, madera o metal, lo hacía con una mínima o nula intervención de su parte; su interés estaba en investigar y sacar provecho de las cualidades constitutivas de los materiales (colores, texturas, etc.), así como de los distintas maneras en que estas cualidades se modificaban cuando eran puestas en relación con elementos heterogéneos. La expresividad se daba, no en las modificaciones del artista sobre la materia, sino en la materia misma.

La primera obra de Tatlin que rompió con la bidimensionalidad de la que se tienen noticia y registro es “Botella”, de 1913. En este estudio cubista de la figura de una botella, se conservaba en la obra un cierto carácter pictórico—además de ser marcadamente figurativa—, pero el artista añadió trozos de cristal, madera, papel y metal, lo cual generaba una ligera tendencia hacia la tridimensionalidad. Sin embargo, los elementos seguían respetando los límites de la base rectangular del cuadro, con lo que se minimizaba la posibilidad de una relación más fuerte con el espacio circundante. La obra se mantenía contenida por el marco.

El siguiente paso hacia la experimentación espacial dado por Tatlin fueron los llamados “Relieves Pictóricos” elaborados entre 1913 y 1914. Si bien estos trabajos eran ya completamente abstractos, la relación con el espacio se mantiene restringida y, aunque en el relieve dedicado a su amigo I.A. Puni una tabla sobrepasaba ligeramente el borde superior de la base rectangular del cuadro, esta seguía respetándose. Dicho constreñimiento siguió operando en el trabajo de Tatlin hasta “Selección de Materiales: Contrarrelieve”, de finales de 1914, obra en la que, sin embargo, un elemento triangular metálico sobresalía violentamente hacia el exterior, apelando de forma más marcada al contexto espacial en el que se sitúa la pieza.

A partir de este punto, Tatlin, al referirse a sus obras, sustituyó el término relieve pictórico por el de contrarrelieve. En sus contrarrelieves, Tatlin abandonó ya todo rasgo pictórico, los materiales parecían liberarse del muro y se encontraban prácticamente suspendidos en el aire gracias a cables

metálicos. La relación de las piezas con el espacio que la rodeaba cobraba mayor protagonismo. Esta relación espacial es acentuada por la ubicación en la que es emplazada la obra, una esquina, de donde se deriva el nombre que Tatlin dio a estas obras: “Contrarrelieves de Esquina”. Para estas fechas, el trabajo de Tatlin cobró importancia, Lodder cita varios textos en los que es reseñado. Es curioso el hecho de que Tatlin se negaba a ser asociado con cualquier movimiento artístico específico; dijo “no pertenecer ni al futurismo, ni al cubismo ni al ‘tatlinismo’”. De este último y peculiar “ismo”, se infiere que existía ya un grupo de artistas que seguían las estrategias de Tatlin. En el estudio de Lodder son mencionados varios de estos seguidores (Puni, Klyun, Bruni, Shapiro), pero se resalta el hecho de que sus experimentaciones generalmente obedecían más a una imitación de los resultados formales del trabajo de Tatlin, pero sin el rigor en las investigaciones gracias al cual este último obtenía esos resultados.

Pensar que Tatlin era el único artista de la vanguardia rusa que abandonó el formato bidimensional para experimentar con el espacio sería erróneo. Gracias a la influencia tanto cubista como futurista, varios artistas contemporáneos a Tatlin empezaron a experimentar con materiales de origen industrial y con la manera en que su adición apelaba al contexto espacial. El trabajo de Naun Gabo es un ejemplo peculiar. A pesar de consistir principalmente en esculturas figurativas, estas estaban muy geometrizadas y eran también elaboradas con materiales industriales, principalmente metales. El artista se refería a ellas como "construcciones", sin embargo, esto puede deberse más al entusiasmo general por la cultura industrial imperante en la época que a una convergencia con los intereses de los futuros Constructivistas. De hecho, en 1920 Gabo y su hermano Antoine Pevsner publicaron un escrito llamado *Manifiesto Realista*, en el que atacaban el giro utilitario que estaba dando la vanguardia artística de ese momento. De aquellos artistas que asumieron este llamado utilitario y que posteriormente formaron parte del Grupo de Trabajo Constructivista, sólo Lyubov Popova experimentó con el espacio en los años anteriores a 1917. Su trabajo “Jarra Sobre una Mesa (Pintura Plástica)” de 1915 esta hecha con cartón montado sobre madera y tenía incrustado un pequeño pomo de madera. La

naturaleza pictórica de la pieza es evidente y la artista se refirió a ella como un intento de "resolver el problema del espacio pictórico y volumétrico".

Vemos, entonces, cómo el llamado padre del Constructivismo fue desarrollando un lenguaje formal en los años anteriores a la caída del régimen zarista en Rusia, siguiendo la lógica de experimentación característica de las vanguardias europeas. Sin embargo, la transformación más contundente en las consideraciones que Tatlin y varios otros artistas tendrían sobre su producción de obra, así como del arte en general, fue producto de los dramáticos acontecimientos del año 1917, sin los cuales es imposible entender la dirección que tomó este ala de la vanguardia artística rusa.

2.1.3 Vanguardia y Estado Soviético

Existen antecedentes de la existencia de un interés por parte de ciertos artistas rusos en la situación social en la que se encontraba la nación, y que coqueteaban con los ideales revolucionarios antes de la caída del zar Nicolás II. En el periodo posterior a la Revolución de 1905²², empieza a surgir entre la comunidad artística una preocupación por retratar la realidad social del pueblo bajo la explotación de la burguesía y del régimen zarista. El grupo de nómadas o itinerantes con el que Tatlin trabajó alrededor de 1909 es un ejemplo de ello. Pero hay que recordar que este grupo producía pinturas realistas de corte tradicional y académico.

²² El domingo 22 de enero de 1905, una marcha pacífica de trabajadores encabezada por un clérigo y líder obrero de nombre George Gapon salió en San Petesburgo hacia el Palacio de Invierno. La concentración tenía como objetivo entregar un pliego petitorio a Nicolás II. En términos sumisos, el pliego pedía al zar que, como protector por la gracia divina del pueblo ruso, concediera a la clase obrera mejores salarios, condiciones dignas de trabajo y una jornada laboral de 8 horas. La marcha no tenía ningún carácter subversivo, las facciones más radicales de la oposición rusa veían a Gapon y su asamblea como una organización policial pro-zarista. Criticaban la marcha por carecer de postura política clara.

La concentración intentó acercarse a la residencia del zar (el Palacio de Invierno) portando íconos y cantando himnos religiosos y consignas como "Dios salve al zar". Pero Nicolás II no se encontraba en la ciudad y no hubo órdenes precisas de cómo contener la marcha. Los soldados solo sabían que debían impedir la llegada de la concentración al Palacio de Invierno. La reacción de los efectivos militares fue diversa. Mientras algunos policías se sumaron a la movilización, hubo regimientos que dispararon contra la multitud sin advertencia previa y otros que incluso lanzaron cargas de caballería contra los manifestantes, entre los cuales había familias enteras. Este episodio es conocido como el Domingo Sangriento y tuvo fuertes consecuencias: se produjeron rápidamente huelgas de apoyo en todo el país, hubo muchos brotes de rebeldía en todo el imperio como huelgas, motines e incluso el asesinato de un tío de Nicolás II en un atentado con explosivos. Esta sucesión de acontecimientos son conocidos como la Revolución de 1905. Para mitigar el ambiente hostil contra él y su reinado, además de responder con una represión implacable, el zar decretó el 5 de agosto de ese año la creación de una especie de parlamento conocido como la Duma Estatal. Sus funciones serían principalmente de consejo, manteniendo casi intacta la autocracia zarista. Nicolás II también concedía ciertas garantías civiles básicas a la población.

Fue después del contacto con las vanguardias europeas que los artistas más arriesgados dan el giro a la experimentación formal, adoptando también la actitud política en abierta confrontación con los valores culturales de la burguesía que caracterizaba a muchos movimientos de vanguardia en la Europa de occidente. Pero después de octubre de 1917, la vanguardia artística rusa se encontró en la novedosa situación de trabajar en un país cuyo gobierno tomaba como una de sus premisas el rompimiento con todas las estrategias y valores del capitalismo.²³ La Revolución de Octubre fue acogida con entusiasmo:

Antes de octubre

las épocas de las

culturas

primitivas

autoritarias e

individualistas

del poder y del espíritu.

Después de octubre

la primera cultura

del trabajo organizado y del intelecto.²⁴

La vanguardia artística debía entonces entrar en contacto y negociaciones con el nuevo poder soviético. El vocabulario marxista con el que los artistas radicales de izquierda llenaban sus escritos puede sugerir la idea de una coordinación armoniosa y entusiasta con los Bolcheviques, pero las cosas eran más complejas.

²³ Al respecto, Adolfo Sánchez Vásquez dice: “Ellos [los artistas vanguardistas rusos], como sus compañeros de la vanguardia europea, habían trocado la libertad de una vida bohemia o 'maldita' por el cautiverio del mercado, pero ahora se encontraban ante una situación nueva que la vanguardia europea no podía conocer: la coincidencia de sus intereses como artistas, como creadores, con las de un mundo social en revolución, sujeto él también a una proceso de creación”. Sánchez Vásquez, Adolfo, “Lunacharsky y las aporías del arte y la revolución”, en: Lunacharsky, Anatoly. *El arte y la revolución*. Grijalbo, México, 1975, p. 13.

²⁴ Gan, Alexei, op. cit. p. 117

Tras su victoria, el partido bolchevique instauró organismos administrativos llamados comisariados, que funcionaban como una especie de ministerios. El comisariado encargado de la educación, y que absorbería también la administración de los asuntos culturales, fue llamado Comisariado del Pueblo para la Ilustración: Narkompros. El Narkompros asumió las funciones del Ministerio de Educación Pública, el Comité de Educación del Estado y del Ministerio de Palacios. Esta última oficina estaba a cargo de la administración de teatros, de los Palacios reales y de la Academia de Artes. Aunque en realidad el gusto de los dirigentes del Narkompros era de corte tradicionalista en términos estéticos, la gran mayoría de artistas célebres y respetados sospechaban del nuevo gobierno y lo consideraban ilegítimo. Solo los artistas de vanguardia, anteriormente objeto de burla y sospecha por parte del público y las autoridades tanto zaristas como revolucionarias, se mostraron dispuestos a cooperar con el nuevo gobierno.²⁵

Hemos visto que el campo cultural estaba dentro de la jurisdicción del Narkompros, sin embargo, además de hacerse cargo de políticas educativas, el Narkompros tenía también que administrar teatros, salas de conciertos y publicación de libros. Así que el Comisariado tuvo que crear diversos departamentos encargados de cada una de estas áreas. Las artes visuales fueron administradas a través del Departamento de Bellas Artes, conocido por sus siglas en ruso como IZO. Este departamento intentaba mantener intacta la estructura de la Unión de Trabajadores Artísticos, creada después de la Revolución de Febrero, y que aglomeraba todas las tendencias artísticas, desde la conservadora Mundo del Arte, hasta la vanguardia más radical. Pero cuando entra en funciones el Narkompros, los artistas más tradicionales se rehúsan a colaborar con el nuevo gobierno y sólo aceptan

²⁵ Lodder cita esta declaración del compositor Artur Lure: “Como mis amigos –jóvenes artistas y poetas vanguardistas–, creía en la Revolución de Octubre e inmediatamente me puse de su lado. Gracias al apoyo mostrado por la Revolución de Octubre, todos nosotros, jóvenes artistas–innovadores y experimentadores– fuimos tomados en serio. Al principio, unos visionarios adolescentes hablaban de la posibilidad de realizar sus sueños... Pero en general ni la política ni el poder se inmiscuyeron en el arte puro. Se nos dio en nuestro terreno libertad total para hacer lo que quisiéramos; fue la primera vez en la historia que se ha dado tal oportunidad”. En Lodder, Christina, op. cit. p. 50

participar en el Departamento de Museos y Conservación de Antigüedades, gesto bastante simbólico. Es por eso que el IZO, desde sus inicios, estuvo a cargo de artistas de izquierda.²⁶

La dirección del IZO en Petrogrado fue ocupada por David Shterenberg, un artista vanguardista moderado. La oficina moscovita del IZO tuvo como presidente a nada más y nada menos que Vladimir Tatlin. Como parte de su Junta Artística, el IZO tuvo como miembros y directivos a diversos vanguardistas como Kandinsky, Malévitch y Punin. En sus dos primeros años en función, el Departamento de Bellas Artes organizó 28 exposiciones, cuya característica era la ausencia de lineamientos para la aceptación de las obras. También, con el visto bueno de Rodchenko, el IZO adquirió casi dos mil piezas de alrededor de 400 artistas diferentes. Se crearon varias organizaciones artísticas y se financió a una decena de colectivos. Se produjeron carteles para el aniversario de la Revolución y para campañas del gobierno. En la realización de esos carteles, varios futuros constructivistas estuvieron involucrados.

Pero, además del trabajo administrativo, el IZO también buscó dotar de una base teórica a la producción artística que auspiciaba. Para ello, se fundó el Instituto de Cultura Artística, INKhUK, en 1919, cuyo papel en el giro hacia la producción fue fundamental. Además de todo esto, se buscó el contacto directo con las masas, un frente que influiría fuertemente en los jóvenes artistas de izquierda que siguieron el llamado productivista en 1921. En busca de cumplir con esta tarea, el IZO estuvo a cargo de la decoración y el diseño de escenarios para fiestas populares. Muchos de estos proyectos, por desgracia, no pudieron realizarse debido a las dificultades económicas. Ese fue el caso de la complicada escenografía para un desfile militar teatralizado diseñada por Popova y Alexander Vesnin, que consistía en dos enormes fortalezas de madera, una que simbolizaba el capitalismo y otra la nueva sociedad comunista. Un desfile de tanques, soldados y maquinaria pasaría de la primera a la segunda. Finalmente, el Comité Central del Partido Comunista, a través su Sección de Propaganda de Debate

²⁶ En el vocabulario cotidiano del momento, todo artista de vanguardia era conocido indistintamente como “futurista” o “artista de izquierda”. Estos términos era usados de manera laxa y utilizados como sinónimos. Lenin, por ejemplo, al referirse a artistas constructivistas, los llamaba futuristas.

(*Agitprop*) encargó carteles, folletos y volantes para casi todos los comisariados existentes e, incluso, para el Ejército Rojo. Aunque Lodder señala que de esos proyectos sólo se tienen los planes y es imposible confirmar su realización.

Un programa gubernamental que tuvo una consecuencia significativa para el Constructivismo fue el Plan para la Propaganda Monumental, impulsado por Lenin. Su objetivo era sustituir todos los monumentos erigidos durante el régimen zarista por imágenes de figuras revolucionarias como Marx, Engels o Espartaco. Pero, a causa del bajo presupuesto, sólo la primera etapa del programa se cumplió en su totalidad: la demolición de los antiguos bustos y estatuas. De los monumentos revolucionarios proyectados, muy pocos se lograron realizar, y de ellos, ninguno podía catalogarse como vanguardista, era la estética antigua haciendo honor a la Revolución. Pero de este programa surgió el proyecto de Tatlin para un monumento que buscaba ser "genéricamente revolucionario para la nueva sociedad revolucionaria"²⁷ y que ha llegado a simbolizar el corte utópico de la vanguardia artística soviética.

2.1.4 La torre de Tatlin

El *Monumento a la Tercera Internacional* es con mucha seguridad uno de los trabajos más significativos del Productivismo. Las primeras noticias que se tienen del proyecto provienen de un artículo de Punin llamado *Sobre monumentos* de marzo de 1919. En dicho artículo se hace referencia a cartas y conversaciones con Tatlin en las que el artista esbozaba sus ideas referentes a las características que debían tener los monumentos edificados en honor a la nueva sociedad. A Tatlin lo motivaba la idea de romper con las nociones clásicas del monumento figurativo, que obstaculizaban su capacidad de transformar efectivamente el entorno de la ciudad. A lo mucho podían aspirar a decorarla. Y estas decoraciones obedecían a las necesidades de una sociedad que defendía la estabilidad y la rigidez. Los monumentos producto de una sociedad revolucionaria, surgida del cambio y comprometida

²⁷ Lodder, Christina, *ibid.* p. 57

con este, debían contener y expresar el dinamismo que buscaban honrar. Para ello, Tatlin consideraba necesario construir los monumentos a través de una síntesis de las diferentes ramas del arte, una síntesis distinta a la simple división de labores que caracterizaba a la vieja práctica de encargar estatuas a los escultores para que, posteriormente, los pintores añadieran el color. Su “Monumento a la tercera internacional”, mejor conocida como la “Torre de Tatlin”, obedecía a estas demandas. Para empezar, su estructura estaba conformada por las figuras dominantes en la época industrial y racional: esferas, cubos, cilindros, conos y derivados.

Como principio es necesario subrayar, en primer lugar, que todos los elementos del monumento deben ser aparatos que promuevan la agitación y la propaganda y, en segundo lugar, que el monumento debe ser un lugar de intensísimo movimiento. Uno no debe permanecer quieto de pie o sentado; hay que dejarse llevar mecánicamente arriba, abajo, contra la propia voluntad; frente a uno deben centellar la poderosa y lacónica frase del orador de agitación, y más allá de las últimas noticias, decretos, decisiones, de los últimos inventos, una explosión de pensamientos sencillos y claros, creatividad, solamente creatividad.²⁸

Del fragmento de Punin, vale la pena destacar el cómo el cumplimiento de una función—la expresión de dinamismo— es el elemento que dicta las características formales con las que contaría el monumento. Este dictado, y el festejo que la estructura hacía al dinamismo de la nueva sociedad, volvía lógica la inclusión de un nuevo elemento a la síntesis de esferas artísticas que se planteaba originalmente: la tecnología. Los avances técnicos de la época eran la materialización más palpable del cambio y el movimiento, la transformación y el dinamismo. La inclusión del elemento tecnológico, un tanto romantizado, tendría también su influencia en las formas finales, pues hacía necesaria la adición de pantallas, antenas y radios, que modificarían la apariencia del monumento considerablemente. Una vez más, como en sus contrarrelieves, Tatlin deja que sus materiales dicten la última palabra en la estética

²⁸ Punin, Nikolai, *Sobre monumentos*, citado en: *ibid.* p. 58

final de la obra. La idea de creatividad artística implicada en un trabajo de estas características iba en contra de nociones tradicionales, que se fundamentan firmemente en la arbitrariedad de las decisiones del artista—y que, en última instancia, se oponen a toda funcionalidad—, misma que era entendida como evidencia de su libertad individual.

Las formas finales del monumento se constreñían de manera fiel a las consideraciones ya apuntadas. Una espiral y una diagonal que se encargaban de dar la impresión general de dinamismo, sosteniendo tres estructuras interiores de cristal que giraban sobre su propio eje. El resultado es una forma extraña, toscamente industrial, en la que sus elementos, y los materiales que los conforman, son dotados de un acabado orgánico que sugiere una relación de transformación mutua.

Se ha querido encontrar una genealogía de antecedentes en edificaciones contemporáneas al monumento de Tatlin. Lodder menciona sendas propuestas que buscan encontrar en la Torre Eiffel de París o en las plataformas de perforación petrolera la fuente de inspiración del artista. Sin embargo, el propio Tatlin mencionó en cartas que la mayor influencia en la resolución final del monumento fueron sus experiencias en la elaboración de relieves y contrarrelieves antes de la revolución. Es decir, su etapa de experimentación formal como artista formalista. Lodder ubica, como mediador entre estas dos etapas del trabajo de Tatlin, el tiempo en que este se dedicó a pintar paneles propagandísticos con los que se buscaba modificar las fachadas prerrevolucionarias de Petrogrado y Moscú—de ahí el interés por una modificación del entorno ciudadano—, así como su participación en la decoración del *Kafe Pittoresk*, de Moscú, en el que se buscaba transformar la experiencia espacial a través de piezas tridimensionales.

La torre de Tatlin debía medir 400 metros de altura y su base iba a ser atravesada por el río Neva en Petrogrado. Pero, si la escenografía de Popova y Vesnin, de madera y mucho más modesta técnicamente, no pudo realizarse, era de esperar que la torre de Tatlin tampoco. Se tienen noticias de su posible apariencia gracias a un panfleto posterior de Punin en el que se incluían dos dibujos de las fachadas y una descripción, así como la fotografía de un modelo de madera que construyó el propio Tatlin y que fue exhibido en Petrogrado el 8 de noviembre de 1920—con motivo de la conmemoración

del tercer aniversario de la Revolución—, y vuelto a construir después en Moscú, a finales de ese año. Este modelo medía aproximadamente 7 metros de altura. El entusiasmo por la nueva sociedad en construcción era tal, que los artistas como Tatlin proyectaban ideas que sobrepasaban considerablemente la realidad material del joven proyecto. Si bien la construcción del mero esqueleto de la torre, sin tomar en cuenta los mecanismos tecnológicos que debía contener, ya resultaba una tarea imposible de realizar debido a la escasez de materias primas, dotarla de todos los elementos proyectados era en sí mismo una utopía. Se cuenta que en ese momento la escasez de materiales en Petrogrado era tal, que a duras penas se consiguieron los clavos necesarios para levantar la maqueta.

Sobre los mecanismos técnicos con los que se planeaba poner en funcionamiento los elaborados componentes de la estructura no hay noticias. No se han encontrado planos o descripciones del sistema de engranajes necesario para dar movimiento a los distintos elementos. Es gracias a la descripción de Punin, que podemos darnos una idea de lo ambicioso del proyecto:

El monumento se compone de tres grandes espacios de cristal, erigidos con ayuda de un complicado sistema de pilares verticales y espirales. Estos espacios están colocados uno sobre otro y tienen formas diferentes en correspondencia armónica. Pueden moverse a diferentes velocidades por medio de un mecanismo especial. El piso inferior, que tiene forma de cubo, gira sobre su eje a la velocidad de una revolución al año. Está dedicado a las asambleas legislativas. El siguiente, en forma de pirámide, gira sobre su eje a razón de una revolución al mes. Aquí se encuentran los organismos ejecutivos (el Comité Ejecutivo Internacional, la Secretaría y otros organismos administrativos ejecutivos). Finalmente, el cilindro superior que gira a la velocidad de una revolución por día, está reservada a servicios de información: oficina de información, periódico, emisión de proclamas, folletos y manifiestos, en resumen, todos los medios para informar al proletariado internacional; habría también una oficina de telégrafos y un aparato para proyectar lemas sobre una pantalla. Estas últimas instalaciones pueden

adaptarse en torno al eje del hemisferio. Los mástiles de la radio se elevan por encima del monumento. Hay que subrayar que el proyecto de Tatlin incluye paredes con cámaras de aire (*thermos*) que ayudarán a mantener la temperatura en las distintas salas de manera constante.²⁹

Años después, a mediados de los 20, Tatlin admitió que el proyecto de su torre era de naturaleza simbólica: "Mi monumento es un símbolo de la época. Unificando en el formas artísticas y utilitarias, he creado un género de síntesis del arte y la vida".³⁰

2.1.5 El INKhUK y las pugnas internas sobre el arte proletario

La idea de síntesis –entre función y forma, arte y tecnología y, finalmente, arte y vida–, es lo que determinaría la producción artística de los jóvenes vanguardistas que en marzo de 1920 se acercaron al INKhUK. Este Instituto de Cultura Artística fue creado por el IZO por iniciativa del prestigioso pintor abstracto Vasilií Kandinsky³¹, figura vanguardista de reconocimiento internacional.

Aunque inicialmente su formación obedecía a la facilitación de espacios de exhibición del arte producido en la joven república, y a velar por el bienestar material de sus miembros, el Instituto pronto dio un giro más teórico. El INKhUK fue presentado en junio de 1920 por Kandinsky en una asamblea que congregó a los delegados de los Estudios Libres de Artes del Estado, procedentes de todo el país. El programa con el que fue fundado el Instituto fue escrito también por Kandinsky y buscaba investigar y encontrar, con rigor científico, criterios objetivos y elementos básicos de las diferentes artes en específico, y del arte en su totalidad; una ciencia del arte. La lectura del programa fue ovacionada por los delegados.

²⁹ Punin, Nikolai, *Torre de Tatlin*, citado en: *ibid.* p. 62

³⁰ Citado en: *ibid.* p. 66

³¹ Aunque Kandinsky no tiene reputación de artista políticamente comprometido, su nombramiento no es tan extraño como podría parecer. Debido a su fama internacional, y a su distancia con respecto a la vanguardia rusa más radical debido a su residencia en Alemania, su actitud hacia el arte está libre de la iconoclastia de los artistas de izquierda. Esto, ante los ojos del Narkompros, es una virtud.

La preocupación que inspiraba estas investigaciones era clara, si el arte ha abandonado por reaccionaria la representación fiel, naturalista de los objetos, ¿bajo qué lineamientos debe ahora fundamentar su práctica para evitar ser una mera decoración? Kandinsky ubicó tres problemas principales. El primero concernía a la teoría de las distintas artes, es decir, se preocuparía por la especificidad de cada medio; el segundo se encargaría de generar una teoría de las interacciones sintéticas y orgánicas que pueden tener estas distintas artes; y, finalmente, se trabajaría en una teoría del arte como un todo, o "arte monumental", como lo llamaría el propio Kandinsky. Cada uno de estos problemas tendría una sección al interior del instituto especializada en resolverlos. El método a emplear sería cuantitativo, utilizando la recolección de datos, y también con trabajo de laboratorio a través de experimentos.

La tercera sección, encargada a los avatares del arte monumental, resultaría ser la más activa. Con la participación esporádica de Rodchenko y Popova, sostuvo cerca de 30 reuniones de mayo a diciembre de 1920, en las que fueron presentados ensayos con temas tan variados como bailes y música folklóricos, escultura africana, arte infantil, grabados en madera tradicionales, el baile y la sinestesia, preocupación personal de Kandinsky y muy de moda en la vanguardia europea del momento.

Fue desde esa misma sección que Kandinsky hizo llegar a todos los miembros del INKhUK un cuestionario encaminado a encontrar una ley general de la pintura. El cuestionario empezaba con preguntas generales acerca de qué tipo de arte afectaba más intensamente al encuestado y en qué elemento específico de ese arte ubicaba su poder para hacerlo. Después, las preguntas se volvían más extravagantes y de carácter asociativo:

¿Qué apariencia tiene un triángulo para usted?, ¿Parece moverse? De ser así, ¿hacia dónde se mueve?, ¿parece ser más agudo que un cuadrado?, ¿su sensación del triángulo es similar a la sensación de un limón?; ¿qué se asemeja más al canto

de un canario: un triángulo o un círculo?, ¿qué forma geométrica se asemeja más a la vulgaridad, al talento, al buen clima, y así sucesivamente?³²

La naturaleza de estas preguntas no tardó en suscitar sospechas entre los miembros del INKhUK, quienes empezaron a dudar seriamente sobre la objetividad científica real del método de Kandinsky. Muchos de ellos cultivaban preocupaciones teóricas muy distintas, relacionadas con las formas en las que el arte podía no sólo festejar la revolución, sino ayudar a su consolidación. El rechazo de un arte espiritual era asumido con devoción religiosa, así como la oposición a toda señal de corte individualista, por ser una característica de la cultura burguesa. Además, la adopción de un enfoque utilitario sugerido por la torre de Tatlin había hecho mella en los artistas más comprometidos. Estas inquietudes políticas pueden rastrearse en una publicación auspiciada por el IZO llamada *El Arte de la Comuna*, cuyo tono entraba en evidente confrontación con las ideas de Kandinsky. La revista se publicó en Petrogrado de diciembre de 1918 hasta marzo de 1919, un periodo en el que el entusiasmo revolucionario y de agitación hervía aún con notable estrépito.

La primera página del primer número de la revista tenía impresa una *Orden al Ejército del Arte*, del poeta futurista Mayakovsky. En ella se leía la frase "las calles son nuestros pinceles, las plazas nuestras paletas". El vocabulario militante y de propaganda inundaba toda la publicación. Además de Mayakovsky, participaron Osip Brik, Boris Kushner y Nikolai Punin, muy relacionado con Tatlin, como ya se ha visto. En el mismo número, Brik exhortaba a los artistas a liberarse de la indeterminación de los pantanos del arte burgués y producir objetos materiales. El arte proletario, sostenía, no se debía perder entre vapores idealistas, sino entender al arte como cualquier forma de trabajo.

El rechazo a la espiritualidad también estaba presente en los escritos de Kushner, que buscaba despojar al artista de todo ropaje metafísico y dejarlo en su desnudez de constructor y técnico. Lodder

³² Citado en: Gough, Maria. *The artist as producer: Russian constructivism in revolution*. Univeristy of California Press, Usa, 2005. p. 30

señala que esta última es, seguramente, la primera vez que el vocablo "constructor" es utilizado en un contexto artístico. No deja de ser significativo, de hecho, que en el idioma ruso "konstruktor" no solo significa lo que en español sería "constructor," sino también "ingeniero".

Vale la pena notar que la identificación del arte con el trabajo no obedecía a un intento de denigrar la práctica artística. Al contrario, desde una perspectiva marxista, el arte se investía de una nueva dignidad al ser puesto a la altura del trabajo que realizaba el proletariado y que era su sustancia. Posteriormente, Brik dio un paso que tendría una relevancia fundamental en los constructivistas, al equiparar al arte no con cualquier forma de trabajo, sino con el trabajo industrial. El camino hacia la fusión de arte y producción se había abierto.

Sin embargo, el carácter casi improvisado de los planteamientos de esta etapa embrionaria del Productivismo hacía que las propuestas carecieran de solidez. La atmósfera iconoclasta reinante en Rusia, hacía que estos llamados tan entusiastas se sostuvieran en meras intuiciones, que se traducían en apasionadas premisas que construían argumentos aguerridos y enfáticos, pero no contundentes. Por ejemplo, no se ofrecían ejemplos sobre cómo debía ocurrir esta síntesis. Tatlin aún construía el modelo de su torre.

La respuesta contra Brik y compañía no se hizo esperar y no encontró muchas dificultades en refutar las ideas de los primeros números de *El Arte de la Comuna*. Una de las críticas más fuertes provino del artista Iván Puni en un artículo publicado en el quinto número de la revista. En su texto, Puni advierte que la única manera en que el arte puede involucrarse con la producción industrial es convirtiéndose en artes aplicadas, mera decoración de los productos de la industria. Por lo demás, debido a la naturaleza de cada esfera, la industria no necesita del artista, pues sus habilidades carecen del carácter técnico que caracteriza a la formación de un ingeniero. Este argumento será esgrimido una y otra vez de manera recurrente para atacar al Productivismo.

El último aporte de la breve publicación fue un intento de dar un fundamento sociológico para obtener una teoría proletaria del arte. La principal propuesta era señalar el carácter reaccionario de la

contemplación pasiva de monumentos del pasado por parte del espectador; el nuevo arte debía romper con la pasividad del público. Sin embargo, no se pudo profundizar en estas investigaciones debido a la reducción en la publicación de revistas artísticas por parte del Narkompros y el Proletkult. La guerra civil consumía todos los recursos.

Volviendo al INKhUK, es fácil imaginar la reacción de los artistas más politizados, lectores y colaboradores de *El Arte de la Comuna*, ante las investigaciones de Kandinsky. Punin, a finales del 19, antes incluso de que se pusiera en marcha el Instituto, había dicho en el número 9 de la revista: "¡Abajo con Kandinsky, abajo! Todo en su arte es accidental e individualista".³³ Al interior del INKhUK, Rodchenko y Stepanova, encabezaron la oposición al enfoque psicologista de Kandinsky y, haciendo efectivo este antagonismo, formaron en noviembre de 1920, junto con las pintoras abstractas Liubov Popova y Várvara Bubnova, el Grupo de Análisis Objetivo. Stepanova escribió en su diario, 5 días después de formado el Grupo, que Kandinsky huía de él "como el diablo del incienso".

Para principios del siguiente año, el Grupo contaba ya con cerca de 25 miembros. Entre ellos, un joven teórico egresado apenas en 1918 de la Facultad de Ciencias Históricas y Filosóficas de la Universidad de Moscú, Nikolai Tarabukin, quien resumió la tarea principal de la agrupación como un "análisis teórico de los elementos básicos de la obra de Arte, no la psicología de la creación o la psicología de percepción estética, como tampoco los problemas históricos, culturales, sociológicos u otros".³⁴ La historiadora del arte Maria Gough reconoce en este programa una imitación del método aplicado a la literatura por el Formalismo, que buscaba encontrar la "literalidad" de la literatura, aquello que hay en la prosa y en la poesía que los distingue de otros tipos de lenguaje. No está de más señalar que en estos postulados, la idea de un arte autónomo está presente con considerable fuerza, cosa que, tomando en cuenta los giros posteriores del grupo, abona al argumento de Expósito según el cual

³³ Citado en: *ibid.* p. 31

³⁴ Citado en: *ibid.* p. 32

el compromiso político se *deriva* de la experimentación formal, cuyo presupuesto fundamental es dicha autonomía.

2.1.5 El Grupo de Análisis Objetivo: a la búsqueda de un arte racional

El Grupo de Análisis Objetivo se reunía las tardes de los viernes en el Museo de Cultura Pictoricista (MzhK). En la primera reunión, el 23 de noviembre de 1920, Bubnova definió la tarea específica del grupo como el análisis objetivo de obras de arte con el fin de revelar sus elementos fundamentales y complementarios, así como sus leyes de organización, para después analizar estos elementos y leyes. Siguiendo a los suprematistas, el grupo señaló los elementos fundamentales como forma, color y material, y los suplementarios como representación –entendida como imitación o figuración– y la expresión de emociones.

Se reconoce inmediatamente la herencia modernista de la pintura no figurativa, pero la novedad de la propuesta está en la búsqueda de leyes en la organización de estos elementos. Aquí hay que recordar el ataque de Punin a lo “accidental” de la pintura de Kandinsky. Un arte con fundamentos científicos debería dictar la eliminación de todo accidente en la resolución final de la obra, para dar paso a una planeación racional de la misma. Con esto, el énfasis subjetivo según el cual el arte es la expresión de la individualidad del artista, daría paso a un arte con miras a lo colectivo y lo racional. Pero, una vez eliminada la función expresiva de la obra de arte, ¿cómo justificar las elecciones formales al interior de esta? Como respuesta, el grupo de análisis sugirió que la composición, la construcción y el ritmo eran los principios pictóricos organizativos que debían buscar y estudiar.

En la segunda reunión, en diciembre de 1920, y ya con los escultores Babichev y Stenberg adheridos al grupo, los artistas decidieron iniciar lo que llamaban trabajo de laboratorio, que consistía en el análisis de obras del arte considerado nuevo—es decir, la pintura modernista occidental— a través de un estudio de los movimientos artísticos más recientes, escuela por escuela, que empezaría por el

impresionismo. Este estudio fue llevado a cabo en el Museo de la Nueva Pintura Occidental, que era producto de la expropiación de la colección del comerciante textil Sergei Shchukin, hombre que en sus constantes viajes comerciales había adquirido un número considerable de pinturas modernistas europeas, principalmente francesas.

De esta colección, tres fueron los pintores elegidos para iniciar un análisis comparativo: Claude Monet, Paul Signac y Henri Matisse. En el trabajo de Monet, el grupo encontró un predominio de elementos suplementarios; a Signac se le adjudicó un mayor uso del color y la *faktura*, considerados elementos fundamentales. El grupo determinó que las pinturas de Monet estaban organizadas con un énfasis en la composición. Signac, por el contrario, parecía acercarse en su organización al método “constructivo”.

Es significativo que el grupo elige la palabra rusa tradicional para 'construcción'—es decir, *postroenie*—en lugar de la derivación extranjera que se busca definir a través de estas discusiones, *konstruktsiia*, al referirse a la 'edificación' de la superficie de la pintura de Signac a través de la división explícita de trazo y color. Con esto, el grupo evita adjudicarle al pintor francés su actual fascinación con el novedoso término extranjero.³⁵

El diagnóstico del trabajo de Matisse es similar al que el grupo hizo sobre Monet, sólo que a aquel se le concede que, además de la composición, hace uso del ritmo. A manera de conclusión, el grupo determina que el principio organizacional de la construcción está ausente en la historia reciente de la pintura.³⁶ Sin embargo, una definición precisa del mismo brilla por su ausencia. Con el fin de encontrar esta definición, el grupo asumió como objetivo principal para el año de 1921 trabajar en la

³⁵ Ibid. p. 37

³⁶ Además del estudio descrito brevemente aquí, Lodder menciona la propuesta, que puede adjudicarse al Grupo de Análisis, de organizar una exposición de carácter científico. “En contraste con las exposiciones de tipo tradicional, las cuales eran consideradas 'pandillas individualistas de obras de arte', el grupo entendía que las suyas consistirían en material investigado científicamente. Las piezas habrían de dividirse en siete categorías, correspondiendo a los elementos artísticos y los problemas relacionados con ellos [...]”. Lodder, Christina, op. cit. p. 85. No hay noticias de que se llevara a cabo dicha exposición.

delimitación de los factores claves que constituyeran y diferenciaran entre sí los principios de construcción y composición.

En la sesión que sostuvo el grupo el 1 de enero de ese año estuvieron presentes Stepanova, Rodchenko, Babichev, Popova, Bubnova, Briusva, Krinskii y los pintores Nadezhda Udaltstova y Aleksandr Drevin. El tema discutido ese día fue si debía hacerse una distinción entre construcción artística y técnica (o ingenieril). Bubnova, Popova y Devrin, pintores, apoyaron esta idea. Babichev, escultor, los secundó y consideró necesaria una distinción entre leyes de necesidad plástica y leyes de necesidad mecánica. Pero Rodchenko se opuso rotundamente a esto. Para él, sólo hay un tipo de construcción, pura y “desnuda”, aplicable indistintamente a cualquier medio. La construcción, decía, consiste en la organización de los elementos y materiales de una obra de acuerdo a un propósito o meta específico; opuesta a la composición, que no es más que una “selección mercantil” de componentes basada en el gusto.

Ioganson, Medunetskii y Giorgii Stenberg, jóvenes escultores cercanos a Rodchenko, y el arquitecto Nikolai Ladovskii, entre otros, se incorporaron al Grupo en la segunda sesión que realiza. En ella, Ladovskii ofreció la definición que es adoptada como la hipótesis de trabajo para las investigaciones y debates posteriores del Grupo. “La construcción técnica es una combinación de elementos materiales conformados por un plan o diseño dado para producir un efecto de fuerza (...) La principal indicación de la construcción es que no debe haber elementos o materiales superfluos”.³⁷ La composición, por otro lado, se definió como la coordinación jerárquica de elementos. Esta hipótesis, un poco bajo la insistencia de Rodchenko, es conducida finalmente al problema de si es posible la construcción en pintura. Las posteriores sesiones se llevaron a cabo en el MzhK, donde se analizaron trabajos, bidimensionales y espaciales, de varios artistas no figurativos, entre ellos Malévitch, Kandinsky y el propio Rodchenko. El Grupo determinó que solo en un cuadro de Rodchenko, *Dos círculos*, hay una tentativa de construcción, opinión que él no suscribe.

³⁷ Citado en: Ibid. p. 39

Casi un mes antes de la última sesión del Grupo de Análisis, el 18 de marzo de 1921, Stepanova, Ioganson, Rodchenko, Medunetskii y los hermanos Stenberg formaron el Grupo de Trabajo Constructivista. Aunque Gan, Rodchenko y Stepanova habían formado ya un núcleo que se reunía de manera separada a finales del año de 1920, es hasta marzo de 1921 que anunciaron su existencia. Dentro de los debates finales del Grupo de Análisis Objetivo, los miembros del grupo constructivista hicieron evidente su adhesión defendiendo insistentemente que la construcción solo era posible en obras espaciales e imposible en la pintura. Sin embargo, no había un acuerdo con respecto a si la tridimensionalidad era condición suficiente para la construcción. Para poder resolver este dilema, se encargó a los miembros del Grupo de Análisis Objetivo presentar dos dibujos, en los que plasmarían lo que cada uno entendía por construcción y composición. Estos trabajos fueron analizados en lo que fue la última reunión del Grupo de Análisis, el 22 de abril. 20 dibujos de los 34 presentados se conservan en un portafolio que un coleccionista greco-ruso llamado George Kostakis compró en 1978 antes de emigrar a Grecia. Maria Gough ofrece en su libro un extenso análisis de estos dibujos, del cual sólo se mencionarán en esta investigación los puntos más importantes, tomados del libro de Maria Gough ya citado.

Gough distingue cinco tesis distintas sobre la construcción. La primera es llamada la Tesis de la Dimensionalidad, a partir de las propuestas de Medunetskii y Vladimir Stenberg. Según esta tesis, que es la más simple, un trabajo bidimensional es composición, y uno tridimensional, construcción. Los dibujos de Stenberg parecen asociar la composición con la pintura y la construcción con trabajos de ingeniería. A la propuesta de Stepanova, Gough la llama la Tesis de la Unidad Orgánica. Según esta postura, la construcción implicaría la ausencia de todo tipo de excedente, ya sea material o de elementos al interior de la obra. Una composición puede eliminar o sustraer de ella un material o figura, y aun así no se vería afectado el efecto final de la pieza, por el contrario, en una construcción ningún elemento puede ser sustraído sin afectar significativamente al todo. Gough traza una genealogía de la concepción de unidad orgánica en varias definiciones de la obra de arte que van de Tolstoi a

Aristóteles, demostrando que esta idea es muy similar a la de definiciones tradicionales de composición. Stepanova solo se salvaría de esta convergencia con la composición por el hecho de que defendía fervientemente la idea de que la construcción solo puede ser tridimensional.

A Rodchenko, Gough le adjudica dos tesis, que desarrolló durante la discusión de los dibujos presentados. La primera es la Tesis Utilitaria, esta tesis defendería que solo la unión de tridimensionalidad y funcionalismo pueden dar existencia a la Construcción: cada elemento de la obra debe tener un propósito. Para nombrar a la segunda propuesta de Rodchenko, Gough aplica de manera retrospectiva un término que el crítico e historiador Michael Fried acuñó en 1964 para analizar obras modernistas, Estructura Deductiva.

La idea de estructura deductiva otorga a la forma y el tamaño del soporte de la obra el papel rector en la distribución de los elementos al interior de esta última. La idea es obtenida a través de ciertas prácticas pictóricas, como la de Rodchenko en su cuadro –perdido– *Dos círculos*, hecho con esmalte industrial. Este material imposibilitaba su aplicación a través de pinceles, así que el artista simplemente colocó el soporte en el suelo y dejó caer la pintura. Su intervención en la creación del cuadro se reducía a decidir qué tan diluido estaría el pigmento, dejando el resto al tamaño del soporte, la fuerza de gravedad y la viscosidad de la pintura. A los ojos de Rodchenko y Gan, esto dotaba al resultado final de una necesidad que eliminaba todo rasgo de accidentalidad, y la personalidad del artista quedaba muy reducida debido a su mínima interferencia. Sin embargo, siendo coherente con la postura constructivista, Rodchenko dijo que *Dos círculos* no podía considerarse una construcción pura, a lo mucho una “composición constructiva”. La bidimensionalidad atrapaba a la obra en lo superfluo, pues para Rodchenko lo superfluo en la pintura radicaba en la imagen figurativa, su naturaleza como objeto, la expresión de un sentimiento, su estética; por lo tanto, mientras siguiera constriñéndose a la división entre figura y soporte, no podría existir construcción alguna, sino únicamente composición constructiva. El argumento es complicado, de lo que se trataría es de que la “cuadrangularidad” del soporte generara la figuración existente de la pieza. Gough reconoce que esto sería difícil defender

ateniéndose exclusivamente a los dos dibujos que Rodchenko presentó para análisis; estos solo abonarían a la tesis utilitaria.

Para poder obtener la tesis de la Estructura Deductiva, además de los argumentos ofrecidos por Rodchenko en los debates, Gough apela a obras que Rodchenko elaboró fuera del contexto del Grupo de Análisis Objetivo, pero durante los mismos meses en que tuvieron lugar las reuniones del grupo: sus célebres construcciones espaciales, estructuras geométricas colgantes de forma geométrica cuyo contorno se repetía al interior de la figura, generando distintas siluetas que podían girar en el espacio. Aquí, la figuración de las piezas se deduce del contorno del soporte.

Finalmente, la quinta tesis, señalada por Gough como una estrategia más que una tesis, es la del Común Denominador de Karl Ioganson. Para Gough, lo relevante de los dibujos de Ioganson es que utiliza el mismo vocabulario para referirse a la composición y a la construcción, superando así el sistema de la dicotomía. La valía de esta estrategia es que parecía ofrecerse como un método que podría esclarecer mejor el problema que el Grupo se había planteado. Sin embargo, la del 22 de abril de 1921, día en que Ioganson presentó sus dibujos, sería la última sesión del análisis. La Tesis Utilitaria de Rodchenko sería la preferida por el ala radical del grupo y sería tomada como base para la redacción del Programa del Grupo de Trabajo de Constructivistas.

Es relevante señalar en este punto que las tesis que acabamos de mencionar no fueron nunca nombradas como tales por los participantes en los debates. Son propuestas de Gough en su esfuerzo por demostrar que pueden rastrearse antecedentes del trabajo posterior de los productivistas en estos debates formalistas y con pretensiones científicas. Esta es una idea importante, porque podría ofrecer una relación directa entre reflexión artística, debates de teoría pura del arte, con respecto a la forma que debía tener el arte de la nueva clase en el poder, y su relación con la estética burguesa anterior a él. Es verdad que es imposible obtener conclusiones satisfactorias al respecto. De hecho, incluso cuando existía un grupo cohesionado comprometido con la tarea de obtener de manera colectiva estas

conclusiones, en la práctica se hace evidente la presencia de importantes divergencias en sus soluciones materiales del problema.

Ejemplo palpable de estas divergencias fue la exposición que tuvo lugar en Moscú de Mayo a junio de 1921. Esta exposición, organizada por la Sociedad de Jóvenes Artistas (OBMOKhU), contó con la participación de cinco miembros del grupo constructivista: los hermanos Stenberg, Ioganson, Rodchenko y Medunetskii. Dos de las construcciones espaciales de Rodchenko fueron exhibidas aquí, mientras que el resto de los artistas ofreció piezas que consistían en estructuras tridimensionales de distintos materiales como madera, cables y metal. Las formas de estos objetos eran marcadamente industriales, recordaban grúas y armazones de puentes y demás artefactos de ingeniería. Era difícil pensar en estas construcciones como utilitarias, parecían simplemente estetizar lo ingenieril.

La defensa que se esgrimió en torno a estas piezas, que contó entre sus filas con los argumentos de gente como el poeta Mayakovsky, era que educaba la mirada, la sensibilidad del individuo, para poder apreciar la belleza de las nuevas construcciones industriales de la época. También se creía que lo que estas construcciones hacían, era ofrecer a la ingeniería un catálogo de formas para su posterior aplicación en construcciones útiles. Finalmente, el modelo de exposición sería abandonado por completo por los miembros del Grupo de Trabajo Constructivista, dando paso a su elaboración de objetos de usos cotidiano, en lo que es llamado el Giro a la Producción. Esta es la inserción del arte en la praxis cotidiana de la que hablaba Bürger, y es preciso un recuento minucioso de esta práctica para poder seguir adelante en el desarrollo del argumento de esta investigación.

2.2 El giro a la producción: los objetos cotidianos del Constructivismo

El 22 de diciembre de 1922, Varvara Stepanova dio una conferencia en el Instituto de Cultura Artística (INKhUK) sobre la teoría general del Constructivismo.³⁸ En la introducción de su texto, Stepanova era muy insistente en el hecho de que el Constructivismo no era un movimiento artístico más que defendía una asimilación de las formas industriales, sino “una nueva ideología en el campo de la actividad humana que hasta ahora se ha conocido como arte”.³⁹ En esta declaración de principios, eran explícitos el distanciamiento y la condena que el grupo hacía con respecto no solo al arte del pasado, sino al concepto de arte en general. Más adelante en el texto, Stepanova hacía referencia a las investigaciones y debates que se habían realizado al interior del INKhUK en el Grupo de Análisis Objetivo, del que derivó el grupo de Constructivistas: “El Constructivismo es el producto de la investigación revolucionaria sobre la nueva conciencia en el arte. Habiendo sujetado al proceso creativo del arte del tiempo reciente a un análisis crítico, hemos descubierto la presencia de nuevos elementos que alteran por completo la naturaleza de la creatividad artística”.⁴⁰ Estos elementos eran, en primer lugar, la estructuración del cuadro de acuerdo a la necesidad técnica, en oposición a la necesidad espiritual – considerada hasta entonces intrínseca al proceso creativo– y, en segundo lugar, el distanciamiento de la representación y la contemplación a favor de la producción y la actividad reales.

Para Stepanova, esta nueva conciencia había sido adquirida gracias a varios factores. Primero, la tecnología y la industria ponían en circulación formas artificiales que socavaban concepciones convencionales con respecto a la búsqueda de un ideal de belleza derivado de la naturaleza; en segundo lugar, el materialismo y el conocimiento experimental confrontaban al artista con la posibilidad de que su actividad se viera transformada hacia la acción consciente y directa; también, distintos avances tecnológicos habían sustituido las antiguas funciones sociales del arte y sacaban a la luz el hecho de

³⁸ Una reconstrucción de la conferencia, hecha a partir de las notas de Stepanova, fue publicada en: Noever, Peter (ed.). *Aleksandr Rodchenko, Varvara Stepanova: the future is our only goal*, Prestel-Verlag, Múnich, 1991.

³⁹ *Ibid.* p. 174.

⁴⁰ *Ibidem*

que la identificación de la actividad artística con la destreza manual era producto del concepto anticuado de arte; finalmente, las condiciones sociales habían hecho evidente que la función social del arte dependía de su aislamiento de la realidad social (una vez más, el problema de la autonomía).

Este texto de Stepanova tenía un tono característico del fervor militante que predominó en el Constructivismo después de haberse cohesionado en el Grupo de Trabajo Constructivista, y mostraba un planteamiento más elaborado de la tesis utilitaria que Rodchenko, marido de Stepanova, había defendido durante los debates sobre los conceptos de composición y construcción de principios de 1921. La ponencia de Stepanova es también sintomática de un nuevo giro en la actividad del grupo que, como se mencionó antes, había visto a varios de sus miembros participar en algunas exposiciones colectivas los meses anteriores.⁴¹ Estas exposiciones sirvieron al grupo para dar a conocer su trabajo y su programa ideológico, pero no daban cuenta real de la prolífica producción de sus miembros.

De 1921 a 1923, la actividad del Grupo se había concentrado principalmente en los Talleres Superiores Artísticos y Técnicos del Estado (VKhUTEMAS), en los que Tatlin y algunos constructivistas (Rodchenko y Popova) impartían clases y otros (Medunetskii, los hermanos Sternberg y Ioganson) estudiaban⁴². Los VKhUTEMAS se caracterizaron por su labor experimental y por su relación con la industria, pues en sus talleres y laboratorios se realizaban encargos exteriores de fábricas y compañías. Aun así, se siguieron impartiendo cursos de técnicas artísticas tradicionales, como la pintura de caballete.⁴³

Sin embargo, no era la labor de enseñanza el cambio de paradigma de la actividad del artista de la que hablaba Stepanova en su ponencia en el INKhUK. La sustitución del paradigma contemplativo del arte por la “acción directa y consciente” no podía reducirse al aula de clases, aunque sí la tomaba

⁴¹ La “Segunda Exposición de Primavera de la Sociedad de Artistas Jóvenes (OBMOKhU)” en mayo de 1921 (participaron: Rodchenko, los hermanos Sternberg, Medunetskii y Ioganson), las dos exposiciones “5 x 5 = 25” en septiembre y octubre del mismo año (tres de los cinco artistas eran constructivistas: Popova, Stepanova y Rodchenko) y, en enero de 1922, “Constructivistas: K. K. Medunetskii, V. A. Sternberg, G. A. Sternberg”, que fue la primera exposición en la historia en la que aparece el término.

⁴² Estos talleres fueron fundados por decreto oficial en 1920 y su antecedente directo fueron los Estudios Libres de Arte del Estado. Dichos estudios se fundaron en 1918, amalgamando las abolidas Escuela Stroganov de Artes Aplicadas y la Escuela de Pintura, Escultura y Arquitectura de Moscú, además de algunas academias privadas.

⁴³ Para un estudio minucioso de los programas de estudios y las facultades de la VKhUTEMAS, ver: Lodder, Christina. *El Constructivismo Ruso*. Alianza, Madrid, 1988.

como un punto de partida importante. La tesis utilitaria de Rodchenko encontraría su concreción material poco tiempo después de la lectura sobre la teoría general del Constructivismo de Stepanova, cuando los artistas constructivistas se entregaron a la tarea de producir objetos de uso cotidiano, en un esfuerzo por modificar la industria y hacer del proyecto del artista-constructor, con sus pretensiones de racionalizar con su actividad la vida diaria en pos del socialismo, un hecho.

A partir de 1923, los lienzos geométricos y las frías construcciones espaciales con los que el constructivismo era asociado darían paso a utensilios de cocina, diseños textiles, prendas, quioscos y envolturas de productos como cigarrillos, galletas y caramelos. Este es el periodo conocido como el Giro a la Producción y es un momento que ha sido interpretado de diversas maneras por la historia del arte. Christina Lodder, primera investigadora occidental en hacer un análisis minucioso de este periodo, hace de este esfuerzo un antecedente del diseño gráfico e industrial posterior, y basa en esto su revalorización del Constructivismo. Aunque sostiene que el pretendido acercamiento a la industria fue un rotundo fracaso.

Aparte del trabajo de Lodder, la tendencia general es minimizar la importancia de este episodio de la vanguardia artística soviética, poniendo mayor énfasis en el estatuto del Constructivismo como movimiento artístico (lo que Stepanova tanto insistió en rechazar en su ponencia)⁴⁴, o, cuando se analizan estos trabajos, se lo hace buscando siempre relaciones formales con el trabajo pictórico anterior de los miembros del Grupo⁴⁵, como si esta relación estilística con el momento de experimentación formal justificara la existencia de estos objetos, y su valor para la historia del arte. Por otra parte, cuando se estudia este periodo como un esfuerzo político, se concluye que cae en las inevitables contradicciones de la vanguardia artística y, en el peor de los casos, que el constructivismo

⁴⁴ Un ejemplo de esto es el ensayo “The art of the Constructivists: From Exhibition to Exhibition, 1914-1932” de Anatolii Strigalev, que sostiene que los logros del Constructivismo se reducen a su trabajo artístico, ver: Allison, Nicholas H. (ed). *Art Into Life: Russian Constructivism 1914-1932*, Rizzoli, Nueva York, 1990. También el ensayo “The Future Is Our Only Goal” de Aleksandr Nikolayevich Lavrent’yev en: Noever, Peter (ed.), *ibid.*

⁴⁵ Esta tendencia es notoria en los textos que conforman el catálogo de la exposición “Amazons of the avant-garde”, en los que las constructivistas que aparecen (Popova y Stepanova) son festejadas por su labor pictórica, y sus trabajo en el diseño textil solo es valorado cuando se genera una genealogía formal con su trabajo anterior. Ver: Bowlt, John E. y Drutt, Matthew (eds.). *Amazons of the Avant-Garde*, Solomon R. Guggenheim Foundation, Nueva York, 2000.

fue víctima de una instrumentalización por parte del gobierno soviético.⁴⁶

Sin embargo, investigaciones más recientes han buscado recuperar el legado de los objetos de uso cotidiano de los constructivistas. Y, si bien no consideran que con ellos se hayan cumplido los objetivos que los constructivistas se habían planteado, por lo menos les otorgan una relevancia equiparable con el trabajo artístico previo del Grupo y los sujetan a un análisis que genera nuevas interpretaciones y no los condena a un esfuerzo utópico ingenuo. Con esto, ofrecen una interpretación de este periodo que hace de estos objetos una materialización de las teorías revolucionarias con las que los constructivistas estuvieron fuertemente comprometidos, volviéndolos, por tanto, el momento más ambicioso del Constructivismo. Estas dos investigaciones fueron realizadas, por separado, por las historiadoras del arte Maria Gough y Christina Kiaer, y son los trabajos en los que se basa el recuento que haré de esta etapa.

Pero, antes de empezar, resulta necesaria una breve descripción de cómo se fue modificando el apoyo que los constructivistas tuvieron del Estado soviético, así como de las políticas económicas que Lenin implantó en 1921. Estos dos factores jugaron un papel de relevancia mayor en la práctica constructivista que es también conocida como productivismo, el llamado a entrar en la industria y modificar la producción, lo que en la época fue también llamado “arte de producción”.⁴⁷

2.2.1 El comisario Lunacharsky

Como se anotó anteriormente, durante los años que duró la Guerra Civil en Rusia (de 1918 a 1921), la vanguardia artística gozó de un gran apoyo por parte del gobierno. Pero, más que un entendimiento de

⁴⁶ Un ejemplo de esto es el ensayo “Is The Future a Goal?” de Angela Völker, en el que se utilizan las conclusiones de Peter Bürger en su teoría de la vanguardia, haciendo caso omiso a la nota en la que Bürger da un estatuto especial al caso del Constructivismo. Ver: Noever, Peter (ed.) *ibid.*

⁴⁷ Aquí es necesario recordar que para Lodder, la distinción entre un constructivista y un productivista es que el primero era la etiqueta que se usaba para referirse a los artistas que buscaron trabajar en la industria, mientras el segundo es el término con el que se hacía referencia a los teóricos que defendían en libros y revistas este proyecto. En este capítulo, que se centra en los artistas, se hablara solo de constructivistas. Pero nada impediría pensar en este periodo a Rodchenko o Popova como productivistas, más allá de un dogmatismo que encuentro innecesario.

los postulados vanguardistas por parte de los órganos culturales del Estado, lo que había era una falta de interés en los dirigentes bolcheviques sobre los asuntos del arte. Naum Gabo, artista relacionado con el Constructivismo pero nunca militante del Grupo, describió la relación con el gobierno de la siguiente manera: “No fuimos apoyados por el gobierno, sino tolerados. Los oficiales del Partido Comunista no tenían ninguna simpatía por nosotros. En los años de la guerra civil, es decir, hasta 1920, simplemente no tenían tiempo para lidiar con nosotros”.⁴⁸

El hombre encargado de la administración cultural en la primera década de gobierno soviético fue Anatoly Lunacharsky, Comisario para la Ilustración del Pueblo, quien estuvo al frente del Narkompros desde su fundación en 1917 hasta 1929. Nacido en Ucrania en 1875, Lunacharsky era hijo de un funcionario zarista, pero desde adolescente se acercó a grupos marxistas. Su origen de clase lo hacía tener un lugar ambiguo en los círculos revolucionarios, que lo veían como demasiado tolerante, con preferencias por la imaginación y fácilmente manipulable por la intelectualidad burguesa. Hombre ilustrado con inclinación por las artes y la filosofía, sus gustos y preferencias lo hacían contrastar mucho con la imagen del austero y parco revolucionario ruso. Lunacharsky mismo se describía como “un intelectual (*intelligent*) entre los bolcheviques y un bolchevique entre los intelectuales”.⁴⁹

De actitud incluyente, su comisariado defendió la idea de que “el arte nuevo debía tener su espacio propio y que las diferentes tendencias debían convivir dinámicamente sin pretender que una de ellas tuviera el aval exclusivo del Partido”.⁵⁰ Más allá de encontrar y dar apoyo total a una tendencia artística específica que representará el arte oficial, Lunacharsky se preocupaba por que el proletariado, en paralelo a su labor de generar su propia política y su propia economía, generara también su propia cultura de manera autónoma. Y, a diferencia de la vanguardia, que consideraba necesario un rompimiento tajante con el pasado para que la cultura proletaria pudiera surgir, Lunacharsky creía que

⁴⁸ Citado en: Allison, Nicholas (ed.) op. cit. P. 228

⁴⁹ Citado en: Fitzpatrick, Sheila. *Lunacharsky y la organización soviética de la educación y las artes (1917-1921)*, Siglo XXI, Madrid, 1977, p. 17

⁵⁰ Adolfo Sánchez Vázquez, “Lunacharsky y las aporías del arte y la revolución”, en: Lunacharsky, Anatoly. *El arte y la revolución*, Grijalbo, México, 1975, p. 16

la herencia artística jugaba un papel importantísimo para que esto sucediera. De hecho, estuvo a punto de renunciar al Comisariado cuando llegaron a él los rumores de la destrucción de monumentos durante los combates en Moscú después de la toma del poder por parte de los bolcheviques.⁵¹

Como muestra de cierta congruencia entre su discurso y su práctica, contamos con noticias de momentos en los que Lunacharsky intentó acercarse a las expresiones de vanguardia. En 1918 escribió en un prefacio a un libro futurista llamado “Una Palabra enmohecida”: “El libro está escrito por futuristas. La gente tiene diversas actitudes con respecto a ellos y son muchas las cosas que pueden decirse para criticarlos. Pero son jóvenes y la juventud es revolucionaria”.⁵²

Sin embargo, las actitudes radicales de la vanguardia provocaron también momentos de fricción con este personaje que buscaba la menor intromisión estatal posible en las labores creativas. Por ejemplo, tras la publicación en los primeros números de la revista *El Arte de la Comuna* de poemas del futurista Mayakovski en los que se exhortaba a atacar a Pushkin y a otros “generales de los clásicos”, así como a la destrucción de toda obra de arte del pasado, Lunacharsky se encontró en una encrucijada: el Narkompros financiaba la publicación y, a su vez, se esforzaba por conservar el patrimonio cultural ruso. En el cuarto número de la misma revista, se publicó un texto del Comisario refiriéndose a esos poemas: “Realmente sería una desgracia que los innovadores artísticos se imaginaran finalmente ser la escuela artística del Estado, ser los exponentes oficiales de un arte que, aunque revolucionario, viniera dictado desde arriba”.⁵³

En general, Lunacharsky se mostró precavido con las pretensiones vanguardistas de ser los exponentes del verdadero arte proletario. A pesar de reconocer que sus métodos de trabajo colectivo y su dinamismo podían ser útiles para la elaboración de un arte de y para el proletariado, el gusto del comisario siempre se inclinaba hacia el arte más tradicional, y esto lo hacía rechazar, aunque a un nivel

⁵¹ Según Fitzpatrick, al escuchar estas noticias, Lunacharsky rompió en llanto y abandonó la reunión en la que se encontraba gritando: “¡No puedo soportarlo! ¡No puedo tolerar la monstruosa destrucción de la belleza y la tradición! Citado en: Fitzpatrick, Sheila. *Íbid.* p. 30

⁵² Citado en: *íbid.* p. 152

⁵³ Citado en: *íbid.* p. 153

personal, la estética de la producción constructivista. Por ejemplo, en un texto publicado en 1922, llamado “El Estado Soviético y el Arte”, emite su juicio con respecto al Monumento a la Tercera Internacional de Tatlin:

El camarada Tatlin ha creado una construcción paradójica, que todavía puede verse en una de las salas de la sede de los sindicatos. Naturalmente, en la valoración de esta obra, yo cometo un error subjetivo, pero si Guy de Maupassant escribía que estaba dispuesto a abandonar París sólo para no ver el monstruo de hierro de la Torre Eiffel, en mi opinión esta torre es una auténtica belleza en comparación con la retorcida obra del camarada Tatlin. Creo que no sería yo el único en experimentar una profunda amargura si Moscú o Petrogrado se embellecieran con tal creación de uno de los más conocidos artistas “de izquierda”.⁵⁴

En este mismo artículo, describía la incompreensión del proletario o el campesino de este trabajo vanguardista, que él consideraba un “producto trasnochado de la cultura europea occidental”. Adjudicaba este estado de las cosas, en el que los artistas soviéticos no alcanzan aun un grado de genialidad que caracterizaba al arte de los grandes maestros del pasado, a las precarias condiciones materiales de la nueva nación. El Estado, decía, no podía crear genios de la noche a la mañana, ni por decreto, sino solo conformarse con generar las condiciones necesarias para que un genio pudiera surgir algún día y producir una obra con la destreza manual de pintores figurativos tradicionales como Aleksandr Ivánov o Vasili Súrikov, pero con un contenido proletario.

Declaraciones como las anteriores hacen ver qué tan contrarias a las ideas de Stepanova eran las convicciones con respecto al arte de Lunacharsky. Aun así, esto no lo llevó en ningún momento a censurar a la vanguardia, como muestra este fragmento de su artículo “Arte e ideología”:
“Personalmente, creo que el camino del arte del pasado al arte proletario, al arte socialista, no pasa por el futurismo, [...]. Pero ésta es mi opinión personal, de la que posiblemente participan gran número de

⁵⁴ Lunacharsky, Anatoli, *ibid.* p. 139

comunistas. No obstante, de ella no se puede deducir que el arte futurista no deba ser divulgado”.⁵⁵ De hecho, llegó a asumir como suya la responsabilidad sobre el apoyo que el Narkompros dio a los constructivistas y demás artistas de vanguardia (a los que se refería indistintamente como futuristas):

En la sociedad burguesa rusa [los futuristas], fueron hasta cierto punto perseguidos y se consideraban revolucionarios en técnica artística. Era natural que pronto sintieran alguna simpatía por la revolución y fueran atraídos por ésta cuando les tendió la mano...

Debe confesarse que, sobre todo, fue mi mano. La tendí no sólo porque admiraba sus experimentos... [sino] porque para la política general del Narkompros necesitábamos basarnos en un colectivo serio de fuerzas artísticas creadoras. La encontré casi exclusivamente ahí, entre los llamados “artistas de izquierdas”. En realidad, esto se repitió en Hungría; y también ocurrió en Alemania...

Sí, yo le tendí la mano a los “izquierdistas”, pero el proletariado y el campesinado no les tendieron su mano...⁵⁶

La parte final de esta declaración, hecha ante delegados extranjeros en 1922, debe entenderse en un contexto histórico que ya no era el de los primeros años del poder soviético, momento en el que ya no solo los artistas de vanguardia ofrecían su cooperación al Estado. Una vez finalizada la Guerra Civil, y con los bolcheviques firmemente afianzados en el poder, los artistas e intelectuales tradicionales que no habían abandonado el país comenzaron a colaborar con el gobierno soviético. Esto tuvo consecuencias en el apoyo que los constructivistas recibían del Estado, pues ahora había más artistas interesados en recibir subvenciones del gobierno. Sin embargo, para 1921, entró en juego un nuevo factor que amenazaba de manera más apremiante el apoyo del Estado al arte de vanguardia en general, y a los constructivistas cercanos al INKhUK en particular.

⁵⁵ *ibid.* p. 116

⁵⁶ Citado en : Fitzpatrick, Sheila, *ibid.* p. 155

2.2.2 Rastros capitalistas: la Nueva Política Económica

Para contrarrestar el estancamiento de la economía y la industria soviéticas tras los estragos de la Primera Guerra Mundial, así como los de la Guerra Civil, Lenin implementó a finales de 1921 una serie de reformas que fueron conocidas como la Nueva Política Económica (NEP, por sus siglas en ruso). Originalmente, estas reformas estaban destinadas a socorrer al sector agrícola de la joven república. El campesinado ruso había sufrido fuertemente las políticas del llamado Comunismo de Guerra, cuya economía planificada por el Estado demandaba de los agricultores la venta exclusiva de los cultivos al gobierno a un costo muy bajo, impidiendo el libre comercio de los mismos. Viéndose incapaz de solucionar el hambre y la reducción de la productividad que esto había implicado, Lenin decidió permitir a los campesinos la libre venta de sus productos en el mercado.

A finales de ese año, estas concesiones fueron ampliadas a más y más sectores de la economía rusa, lo que implicó la existencia de un modo de producción capitalista al interior de la nación socialista. Se permitió la existencia de fábricas y empresas privadas y la venta de sus mercancías en un mercado relativamente libre en el que competirían con cooperativas y empresas estatales. La esperanza del gobierno soviético era que la NEP permitiría un desarrollo más veloz de la economía rusa, contrarrestando la escasez consecuencia del Comunismo de Guerra y así agilizar el desarrollo de la industria. Sin embargo, el resultado inmediato de esta política fue el surgimiento de una nueva clase de empresarios, nuevos ricos que obtenían ganancias de las libertades económicas. A su vez, el carácter colectivista de las fábricas dio paso al regreso de la vieja división del trabajo capitalista.

La NEP también implicó una reducción en el gasto estatal, y el Narkompros se vio afectado por esto a tal punto que se le demandó volverse rentable y no solo solventar sus propios gastos, sino realizar aportaciones hacendarias importantes. Para pesar de Lunacharsky, los teatros tuvieron que cobrar las entradas, se pidieron cuotas en las escuelas y bibliotecas públicas y, además, se redujo la adquisición de obra por parte del Estado, así como el presupuesto asignado a los institutos que

dependían del Narkompros, al mismo tiempo que se demandaba una justificación más estricta de sus actividades.

El INKhUK se vio amenazado por esta reducción presupuestaria ya que, debido a la falta de popularidad de las expresiones de vanguardia entre el gusto tanto de los públicos como de los oficiales del partido, sus recursos se veían seriamente comprometidos.

Además de esta preocupación, la ausencia de una economía planificada hacía más difícil las posibilidades de realización de las ambiciones productivistas. Después de la implementación de la NEP no podían contar con la imposición estatal de su agenda en las fábricas y debían competir por la simpatía de los consumidores. En general, en un nivel ideológico, más allá de lo mucho que comprometía el apoyo estatal a sus proyectos, los constructivistas afiliados al INKhUK se oponían fieramente a las reformas de la NEP, pues se les veía como un gran retroceso en el camino hacia la consolidación del comunismo, que entregaba a las masas proletarias a los caprichosos individualistas del consumo capitalista.

Este es el planteamiento histórico del que parte la investigación de Kiaer sobre el giro productivista y los objetos cotidianos que los constructivistas diseñaron. La hipótesis de Kiaer es que estos objetos son una respuesta directa por parte de los constructivistas a la NEP. Para Kiaer, estos objetos intentan contrarrestar el regreso del fetiche de la mercancía en el seno del proyecto socialista, intentando competir en su propio terreno con el capitalismo. Los constructivistas, según esta interpretación, querían direccionar los deseos y fantasías que generaba el mercado hacia la causa soviética, construyendo “objetos socialistas” que compitieran en el mercado.

El interés del periodo para esta investigación, recae en el hecho de que la plataforma productivista del constructivismo representa un esfuerzo de arte político, que parte de la consciencia del origen histórico del concepto Arte, y de la definición del artista y su trabajo que se deriva de este. Como anota el investigador español Víctor del Río: “estamos hablando del pretendido final de una manera de entender la creación artística para postular su renacimiento como una forma de trabajo y

producción dentro de la nueva organización del socialismo”.⁵⁷

Es decir, después de las conclusiones a las que llegaron los constructivistas tras sus debates en el INKhUK (el rechazo al énfasis individualista y espiritual-expresivo que caracterizaba a la teoría del arte burgués, y que se sustentaba en la categoría de autonomía estética), que los llevó a acoger métodos de producción más racionales, impersonales y con fines prácticos; y tomando en cuenta la amenaza al proyecto socialista que veían en la NEP, el giro productivista fue la respuesta que un grupo de artistas de vanguardia de izquierda dio a un entorno semi-capitalista. Esto es sin duda alguna una muestra excepcional de congruencia con sus investigaciones y con las metas políticas que el grupo se había planteado.

2.2.3 La austeridad militante: el primer asalto a la vida cotidiana

En 1924, se publicó en la revista “Panorama Rojo” un collage fotográfico de Tatlin que ilustraba el artículo titulado “La nueva vida cotidiana” y en el que aparecía retratado con su obra,. Pero aquí la obra ya no es un contrarrelieve o el modelo de un ambicioso monumento, sino un abrigo, un sobrio traje de trabajo y una estufa. Además, en el artículo se muestran también patrones de piezas textiles para la elaboración del traje. La obra con la que posa el artista está lista para su producción masiva; para introducirse en la vida cotidiana.

El texto describía al artista de vanguardia como aquel que ayudaría a moldear el nuevo día a día del mundo no capitalista para volverlo simple y funcional. Esta transformación la lograría alterando el proceso industrial para que se produjeran en él artículos que satisficieran las necesidades más apremiantes de las masas, en lugar de complacer sus deseos y fantasías más erráticos. En el cuerpo del artículo había una descripción de las características de la estufa: un horno para cocinar que, a su vez, servía como calefacción y que funcionaba con un mínimo requerimiento de combustible; este horno no

⁵⁷ Del Río, Víctor. *Factografía. Vanguardia y comunicación de masas*. Abada, Madrid, 2010, p. 59

solo podía ser utilizada para la cocción de los alimentos, sino para mantenerlos calientes por más de 24 horas, mientras elevaba la temperatura de una habitación de 24 metros cuadrados a 19 grados centígrados.

Es verdad que esta invención estaba lejos de ser novedosa, o de ser un ejemplo de tecnología de punta. De hecho, no difiere demasiado de las estufas rurales tradicionales. Al contrario, parece simplemente amplificar sus funciones. Pero en la modestia tecnológica de su estufa, Tatlin demostraba que era consciente de las condiciones materiales de atraso industrial de la Rusia de la primera mitad de los 20, adaptando la estufa rural a un entorno urbano, en el que la madera era más escasa que en el campo.

Además de la estufa, hay otros rastros de la preocupación de Tatlin por las condiciones sumamente precarias en las que vivía la mayoría de la población (preocupación en la que Kiaer encuentra un eco de su cercanía con los artistas itinerantes alrededor de 1910). Es famoso el boceto inconcluso de una olla multifuncional atribuido a Tatlin, quien supuestamente pretendía que este objeto sirviera como olla, tetera y sartén. Aparentemente, el proyecto fue abandonado debido a las dificultades con las que se encontró al artista para idear un mecanismo que permitiera acoplar el mango del sartén para que cumpliera con la función de tapa que quería adjudicarle.

Para Kiaer, la simpleza de este objeto era su mayor ambición, pues Tatlin pretendía dar con ella solución a las limitantes tanto de materiales como de espacio que caracterizaban la vida diaria de los departamentos colectivos soviéticos. Sin embargo, las estrategias en el manejo de los materiales que había desarrollado Tatlin en sus experimentaciones con los contrarrelieves se encontraron con una barrera infranqueable en el momento de querer resolver un problema cotidiano con la mayor simpleza.

Volviendo al “Panorama Rojo”, fragmentos de la revista fueron recortados por Tatlin y utilizados en un collage que el artista probablemente exhibió en la sala expositiva del Instituto de Cultura Material, donde daba clases. En el collage, aparecía vistiendo un traje deportivo recto y bastante holgado, que era puesto en contraste con las imágenes de dos burgueses elegantemente

vestidos. En el montaje había anotaciones a mano con la caligrafía del artista que describían el traje: cálido, higiénico, libertad de movimiento y larga duración. Por el contrario, la indumentaria burguesa era juzgada como antihigiénica, incómoda y utilizada solo por el supuesto de que es “bonita”. En oposición a este acento artificioso, el traje de Tatlin era tosco, geométrico y transparente con respecto al proceso y los materiales con los que había sido elaborado, características que Kiaer interpreta como una resonancia de sus contrarrelieves: una puesta en práctica de los postulados vanguardistas sobre la relevancia que el medio o el material juegan al momento de determinar la forma de la obra, solo que extrapolándolo del ámbito del arte autónomo al del entorno social.

El diseño del traje obedecía a preocupaciones utilitarias: el corte amplio permitía el movimiento y lo hacía ideal para el trabajo, mientras que el material (lino de algodón) era mucho más fácil de lavar que la lana que predominaba en la elaboración de ropajes tradicionales y, finalmente, las partes que conformaban el traje eran de fácil reproducción, con lo que Tatlin se anticipaba a la producción masiva a bajo costo.

Este traje fue elaborado solo como prototipo en un taller de la Cooperativa de Manufactureros del Vestido de Leningrado, de propiedad estatal, basado en un diseño que Tatlin realizó mientras formó parte del Comité de Confección en serie en el Instituto de Artes Decorativas de Leningrado. La intención inicial de Tatlin era que la Cooperativa produjera en masa sus diseños, pero estos no pasaron del estado de prototipos pues no se les vio nunca una capacidad comercial. El diseño de Tatlin parecía obedecer a una inspiración que no tenía en ninguna consideración el gusto del trabajador promedio.

Kiaer hace notar que, en la primera década del gobierno soviético, nadie, exceptuando al artista más vanguardista, se habría atrevido a vestir así en público. Es notorio el desprecio o la indiferencia de Tatlin hacia los dictados y tendencias del mercado de la NEP. Puede pensarse que sus proyectos confiaban demasiado en el apoyo estatal cosa que, como la práctica lo demostró, volvió imposible su producción masiva. Es curioso que la fusión de arte y vida cotidiana propuesta por Tatlin en sus objetos no fuera encontrada atractiva por el proletariado al que pretendía servir. Hubo, en cambio,

esfuerzos que buscaron trabajar con los dispositivos que el mercado de la NEP ponía en marcha.⁵⁸

2.2.4 La confección del consumo socialista

El mismo año que apareció el artículo sobre Tatlin en “Panorama Rojo”, la revista “Lef” presentaba en su portada un diseño textil geométrico de Popova. La publicación estaba dedicada a su trabajo, pues en mayo de ese año la artista había muerto de fiebre escarlata. La revista, cuya línea editorial será discutida en el próximo capítulo y que se caracterizaba por promover la tendencia productivista del arte de vanguardia, festejaba sobre todo el trabajo que Popova realizó junto a Stepanova en la Primera Fábrica de Estampado Textil del Estado.

Popova y Stepanova fueron las únicas constructivistas que, en el campo textil, lograron que sus diseños se produjeran de manera masiva y entraran en el mercado soviético. Esta colaboración inició en el otoño de 1923, como producto de un esfuerzo de la dirección de la fábrica por paliar las carencias materiales a las que se enfrentaba toda la industria en la Unión Soviética. El gerente, Aleksandr Arkhangelskii, prestó atención a lo que la izquierda artística tanto pregonaba en discursos, panfletos y artículos respecto a ser los poseedores de la clave para mejorar la calidad y competitividad de la industria soviética.

Pero, como un ejemplo de la nueva concepción de la labor artística con la que militaban, al iniciar su trabajo en la fábrica, las artistas escribieron un memorándum a la dirección donde especificaban las condiciones bajo las cuales aceptarían los puestos:

1. Participación en las secciones de producción.. con el derecho a votar (sobre planes y modelos de producción, sobre la adquisición de diseños y la contratación de trabajadores para el trabajo artístico).
2. Participación en los laboratorios químico para supervisar los procesos de teñido.
- 3.

⁵⁸ Esto también remarca el distanciamiento de Tatlin con respecto a todo tipo de grupo. Hay que recordar que él nunca se consideró un constructivista, a pesar de haber sido identificado como su precursor.

Es evidente en estas demandas que la intención de Stepanova y Popova era jugar un papel activo en los procesos de producción, intentando escapar así al lugar habitual del artista en la industria: las artes aplicadas, la mera decoración o estilización de los productos ya ensamblados. Lo que Popova y Stepanova solicitaron fue, por el contrario, una mayor influencia en varios momentos clave de la producción industrial. Además, los diseños que produjeron mientras trabajaban en la fábrica evidenciaban una preocupación por tomar en cuenta las realidades materiales de la industria estatal.

Como con Tatlin, Kiaer hace un recuento de las reverberaciones del trabajo anterior de las artistas que pueden encontrarse en su producción textil, pero invirtiendo la tendencia general que busca validar el segundo momento (los objetos cotidianos) a través del primero (las experimentaciones vanguardistas). Al contrario, la operación es encontrar aquellos elementos de la etapa formalista que resultaron útiles a los constructivistas una vez que entraron en la industria. Kiaer señala, por ejemplo, que los diseños de Popova estaban influenciados por su previa adhesión al suprematismo de Malevich, pero la ausencia de los degradados que le hicieron ganar cierta fama en los círculos vanguardistas pre-revolucionarios puede sugerir una renuncia al toque individualista característico del arte y la adopción de una especie de anonimato estilístico. En sus diseños textiles, sin embargo, la experiencia de su práctica pictórica le permite generar efectos ópticos con patrones geométricos bastante interesantes, que hacían las telas atractivas con un mínimo de recursos. Stepanova utilizó soluciones formales similares.

Kiaer sugiere en su estudio que los efectos ópticos de las dos artistas difícilmente podían ser consecuencia de los postulados constructivistas. Sin embargo, su interés en producir efectos cromáticos con una variedad reducida de elementos puede considerarse una solución a las limitantes materiales de la fábrica, con miras a hacer más atractivos sus diseños de manera económica: exitosa

⁵⁹ Citado en: Kiaer, Christina. *Imagine no Possessions. The Socialist Objects of Russian Constructivism*, MIT Press, Cambridge, 2005, p. 94.

puesta en práctica de la meta productivista de hacer del artista un agente que modificara de manera creativa el proceso de producción industrial.

A pesar de las cualidades de sus diseños, estos no facilitaron que las demandas que Popova y Stepanova comunicaron en su memorándum fueran satisfechas. No se les permitió participar en las decisiones de producción ni se les dio acceso a los laboratorios químicos. Ni siquiera trabajaron en los talleres de las fábricas, lo hicieron desde sus propios estudios y únicamente se presentaban a las instalaciones para entregar sus diseños. Hay incluso una caricatura de Rodchenko, pareja de Stepanova, en la que ella aparece con una carretilla llena de rollos de tela, camino a la fábrica para entregarlos.

Aun así, Kiaer analiza profundamente los diseños textiles de Popova y Stepanova, argumentando que iban más allá de las artes aplicadas o decorativas, y superaban el lugar común de la transparencia material de la vanguardia, evitando caer en el rechazo o desinterés con respecto al gusto público que había en los diseño de Tatlin. Lo que se proponían, según Kiaer, era generar una nueva forma de consumo socialista, “manipular la fantasmagoría de la mercancía para desviarla para beneficio del socialismo”.⁶⁰

Para demostrar esto, Kiaer pone en contraste dos textos de Stepanova. El primero, “La prenda del presente es la prenda de producción”, estaba más emparentado con Tatlin y defendía que el vestido producido en la industria socialista debía dejar de subsumirse a los dictados caprichosos de la moda, de origen burgués, para ser determinados por las necesidades específicas de las actividades laborales. En ese artículo, publicado en 1923, ponía como ejemplos los atuendos de bomberos, cirujanos, pilotos y trabajadores de fábricas químicas. Pero, a pesar de esta toma de postura tan fiel a los principios utilitarios que surgieron en el grupo constructivista después de la disolución del Grupo de Análisis Objetivo, los patrones textiles que diseñó un año después fueron realizados en telas delgadas,

⁶⁰ *Grosso modo*, la “fantasmagoría de la mercancía” es la ilusión que las mercancías crean en nuestra percepción y que nos hace concebirlas como entes autónomos, escindidos del trabajo social que las genera y que, por tanto, las constituye como objetos de deseo y cuyas determinaciones son producto de procesos ocultos a nuestro entendimiento. Para una elaboración un poco más profunda de este problema, ver el apartado 4.2 del presente trabajo.

utilizadas principalmente en prendas más tradicionales como pañoletas, vestidos y faldas.

Para 1928 Stepanova publicó su artículo titulado “La tarea del artista en la industria textil” en el que, probablemente como producto de su experiencia en la Fábrica de Estampado Textil, su postura se había modificado considerablemente, dejando a un lado el rechazo militante de la moda para permitirse la formulación de la pregunta por cómo podía el socialismo transformarla. La moda, en este artículo, pasó de ser un lastre de la cultura capitalista que los productivistas buscaban superar a ser considerada un “emblema de la modernidad y un objeto de consumo masivo socialmente significativo”.⁶¹

Sin embargo, la ropa diseñada por Stepanova no llegó nunca a ser producida de manera masiva. En cambio, sí fue usada en contextos muy específicos: trajes deportivos utilizados por alumnos de la Academia de Educación comunista en la representación de obras teatrales estudiantiles, así como vestuarios en montajes teatrales futuristas. El corte de estos vestuarios no había sido determinado por necesidades de la vida cotidiana, y reflejaban más los antecedentes suprematistas de Stepanova, al mismo tiempo que servían como una proyección utópica de cómo se imaginaba la vanguardia artística el entorno socialista del futuro. Por el contrario, sus telas con patrones geométricos, como ya se anotó, sí fueron producidos masivamente y entraron en el mercado. Sobrevive una fotografía tomada por Rodchenko de un aparador exhibiendo telas con los diseños de Stepanova en las calles de Moscú y, también, una foto de Stepanova utilizando un vestido hecho con esa misma tela. En esta última imagen, su entusiasmo es evidente.

Más importante para la tesis de Kiaer es el trabajo de Popova. De origen acomodado, y a pesar de su compromiso con la revolución y con el Constructivismo, Popova había conservado su gusto por la moda. Y esto se demostró en su producción. Durante el tiempo en el que trabajó en la fábrica con Stepanova, y hasta su súbita muerte, además de hacer diseños textiles, confeccionó vestidos que, aunque no fueron fabricados de manera masiva como sus telas, sí entraron en el mercado. Estas prendas parecían ser acordes a las propuestas del texto de 1928 de Stepanova, en un momento en que

⁶¹ *Ibid.*, p.111

la propia Stepanova rechazaba tajantemente la idea de la moda.

Los vestidos de Popova parecían estar encaminados a contrarrestar la fuerte influencia occidental sobre los gustos del público ruso a través de la vestimenta. La gran mayoría de los modelos con los que las mujeres rusas confeccionaban su ropa eran importados de ciudades como París o Londres, dirigiendo los deseos y aspiraciones de la población hacia los productos de estas potencias capitalistas, y mermando con esto la confianza en el proyecto socialista.

Lo que se ponía en movimiento aquí era el complejo dispositivo descrito por Marx como el fetichismo de la mercancía, en el que el valor de cambio de un artículo eclipsa o vela el valor de uso de la misma, ocultando tanto el proceso social como los materiales que entraron en juego para su creación. Gracias a este enmascaramiento, la mercancía es investida de propiedades que le son ajenas y que manipulan los afectos y fantasías del consumidor. Los vestidos que Popova diseñó afrontaban este dispositivo pues, a diferencia de las prendas de Tatlin o Stepanova (que buscaban lidiar con el fetichismo de la mercancía a través de su transparencia material), sí tenían un talante más estilizado y emparentado con las tendencias de la época. De manera específica, el corte holgado de las prendas que caracterizaban a las mujeres jóvenes y liberales de los 20 conocidas como *flapper girls*⁶².

Es esta aceptación de la moda, lo que hace afirmar a Kiaer que las prendas de Popova “configuraban una confrontación deliberada entre el producto racional de la industria socialista y el fetichismo de la mercancía”.⁶³ En donde el fetichismo es la moda, y el producto racional industrial es la preocupación en el diseño por contar con facilidades de reproducción para su fabricación masiva a bajo costo.⁶⁴

Además de estos vestidos, Popova diseñó aparadores para la exhibición de ropa y telas en almacenes estatales, que se caracterizaban por hacer uso de una iconografía relacionada con el

⁶² Popova no utilizó el término, pero es con el que Kiaer describe sus diseños.

⁶³ Kiaer, Chistina, *ibid.*, p. 125

⁶⁴ Este talante industrial, además de ser coherente con los postulados productivistas, sirve para singularizar el uso de la moda de Popova en relación con otros esfuerzos al interior de la Unión Soviética que también ofrecían alternativas a la escasez material predominante. La diseñadora de moda Nadezhda Lamanova, por ejemplo, publicaba en revistas diseños de vestidos que podían ser confeccionados con cortinas o sábanas.

dinamismo y la progresión de la industria norteamericana. Específicamente, el automóvil, un ícono de la modernidad a principios del siglo XX, que en la Unión Soviética era visto como el paradigma de la aplicación de métodos científicos y racionales para la solución de problemas concretos de la vida cotidiana. Tomando en cuenta que en 1924 en Moscú el principal medio de transporte seguía siendo el carro tirado por caballos, Kiaer ve en el artículo publicitario de Popova un intento de identificación entre la promesa de un futuro de progreso y abundancia y el proyecto soviético, con el vestido que se promociona como eslabón.

2.2.5 Mercadeo para la Revolución

La interpretación de Kiaer del nexo entre deseos individuales y el proyecto colectivo del socialismo a través del aparador publicitario es ampliado en sus alcances al momento de trabajar con la producción de una dupla que ha llegado a ser célebre hasta nuestros días. A mediados de 1923, Alexander Rodchenko y el notable poeta futurista Vladimir Mayakovsky establecieron la compañía “Reklam-Konstruktor” (Publicidad-Constructor), especializada en el diseño de publicidad y empaques para productos de empresas soviéticas de propiedad estatal. En un período de dos años, Rodchenko y Mayakovsky crearon más de cien anuncios. Cerca de sesenta fueron publicados en revistas y periódicos, el resto, pegado en los aparadores de tiendas o en vallas publicitarias. Rodchenko llegó a afirmar, orgulloso: “Conquistamos totalmente Moscú y erradicamos, o mejor dicho transformamos el estilo zarista-burgués-occidental de la publicidad”.⁶⁵

La habilidad gráfica y visual de Rodchenko aseguró una producción prolífica de gran impacto. Además de la colaboración con Mayakovsky, el mayor defensor de la postura utilitaria en el debate composición-construcción diseñó la imagen de la revista “Lef” y varios carteles para cine, colaborando con cineastas vanguardistas de la talla de Sergei Eisenstein y Dziga Vertov. Pero, dejando de lado las

⁶⁵ Citado por Aleksandr Niolayevich Lavrent'yev, en: Noever, Peter (ed.), *ibid.*, p. 16

cualidades formales de los diseños, para Kiaer, el trabajo que más sirve como ejemplo del proyecto de re-direccionar las aspiraciones subjetivas que la mercancía activa, es el diseño de empaques y anuncios para los productos del conglomerado moscovita Mossel'prom, que administraba varias fábricas estatales que procesaban productos agrícolas.

Rodchenko diseñó envolturas con vibrantes patrones geométricos de colores llamativos en los que la tipografía (en la que se plasmaban rimas ingeniosas y pegajosas de Mayakovsky) era explotada al máximo a través de sus cualidades visuales. Los productos que se promocionaban eran aceite comestible, cigarrillos, caramelos, galletas, sobres de té e, incluso, biberones.

Kiaer acepta que la producción gráfica para la fábrica parece no encajar en su definición del objeto socialista pues, a diferencia del escaparate de Popova que anunciaba diseños de la misma artista, las envolturas y anuncios de Rodchenko y Mayakovsky para Mossel'prom no promocionaban objetos construidos por ellos. Pero Kiaer sorteja esta dificultad con el argumento de que el objeto socialista surgía de la unión de los diseños vanguardistas y la industria soviética. Es decir, ayudando a las fábricas estatales a competir en el duro mercado de la NEP a través de la subversión de los mecanismos del fetichismo de la mercancía con la publicidad como instrumento, las aspiraciones individuales de la población podían adherirse al proyecto soviético por las vías que la propia NEP permitía. Una frase de Rodchenko ilustra su aspiración por dotar a los productos de la industria estatal una identidad que los hiciera oponerse a la mercancía de la industria privada, y abonando plausibilidad al argumento de Kiaer: “Esta era la primera publicidad soviética real, en contraste con los retratillos, flores y demás cosas sin gracia producidas bajo la Nueva Política Económica”.⁶⁶

Ahora bien, la parte más elaborada en la propuesta de Kiaer con respecto a la publicidad soviética de la firma Reklam-Konstruktor llega al momento de defender el carácter vanguardista de esta producción. Al ser un trabajo gráfico, en el que se regresaba a la superficie plana y la representación figurativa, los diseños de Rodchenko para Mossel'prom parecen un retroceso a un

⁶⁶ Citado por Angela Völker en: Noever, Peter (ed.), *ibid.*, p. 28

periodo anterior a los debates del INKhUK⁶⁷. Para suprimir esta lectura, Kiaer lleva a cabo una elaborada comparación con el poema “Sobre Esto” de Mayakovsky, que fue publicado poco tiempo antes de la incursión publicitaria de ambos vanguardistas, e ilustrado con collages fotográficos de Rodchenko.⁶⁸

Puede surgir otra objeción con respecto al carácter productivista de la publicidad de Rodchenko: no hay en este trabajo un esfuerzo por insertar al artista-constructor en el proceso industrial de producción. Uno podría intentar refutar esta observación diciendo que el intentar asegurar ingresos y dotar de competitividad a la industria estatal para su supervivencia, es una intervención considerable en la producción por parte de un artista. Pero este quizás sea más una respuesta ingeniosa que un argumento de peso. La verdad es que en la trayectoria de Rodchenko hay un momento también célebre en el que su creatividad se vio encaminada a dar soluciones para dotar a la clase trabajadora de las fábricas de un espacio colectivo de recreación y de reunión.

En 1925, Rodchenko diseñó el interior de un Club de Trabajadores que fue expuesto en la Feria de Artes Decorativas de París. Este Club, a pesar de haber sido construido solo para la Feria y obsequiado al Partido Comunista Francés debido al revuelo que causó, fue diseñado tomando en cuenta la precariedad material de Rusia con miras a la posible construcción en sus ciudades.

El club contaba con un cuarto de lectura, varios dispositivos desmontables para la colocación de carteles y periódicos murales, así como material fotográfico, una silla doble para jugar ajedrez, un espacio para reuniones y representación de un “noticiero en vivo” y una esquina dedicada a Lenin. Las características mínimas necesarias de los objetos que podían utilizarse en él eran la simplicidad, economía espacial y estandarización, con el propósito de poder ir incrementando el número de estos.⁶⁹

⁶⁷ Esta es la interpretación de Lodder, quien ve el trabajo de diseño gráfico y de fotomontaje como un repliegue por parte de los constructivistas debido al fracaso de su intento de entrar en la industria para modificarla.

⁶⁸ Aun más elaborada que esto, es la lectura psicoanalítica que hace Kiaer de las imágenes que ilustran las envolturas: las referencias a las pulsiones orales, de consumo, en las ilustraciones generan una transparencia del anuncio con respecto a los mecanismos que busca poner en marcha, y, con esto, transparencia en su modo de operar que es considerado un mecanismo análogo a la transparencia de los diseños textiles de Tatlin, Popova y Stepanova.

⁶⁹ En 1926, Stepanova publicó una descripción del club en la revista “Sovremennaya Arkhitektura”. Una traducción de este artículo se encuentra en: Noever, Peter (ed.), *ibid.*, pp. 180-181

2.2.6 El artista en la fábrica

Hasta aquí, al seguir la tesis de Kiaer, el énfasis en el análisis de este periodo de la vanguardia soviética ha estado en los objetos que los constructivistas produjeron. Esta perspectiva puede tener varios puntos ciegos. Principalmente, en lo que se refiere a la transformación definitiva del proceso de producción. El papel del artista-constructor como diseñador de los objetos que la industria produzca, por mucho que tome en cuenta las condiciones materiales de esta industria para facilitarle su trabajo (el poder producir de manera eficiente productos funcionales a bajo costo), no contenía en sí ningún mecanismo que trastocara la división social del trabajo del capitalismo. Es decir, aunque no haya sucedido, diseños como los de los constructivistas pudieron haber sido producidos por la industria privada sin significar una colectivización de las fábricas.

Es difícil defender, entonces, la idea de que la forma en que el Constructivismo sustituyó lo que “anteriormente se conoció como arte” haya sido el diseño de estos objetos cotidianos. La acción consciente y directa que contrarrestaba e invertía la contemplación pasiva del arte burgués parecía implicar la pasividad del consumidor, es decir, del pueblo ruso. Lo que la definición de Stepanova sugiere en realidad, al igual que el memorándum enviado junto a Popova al comité directivo de la Fábrica Textil, es que la ambición constructivista apuntaba a un proyecto revolucionario más amplio. Esta es la suposición de la que parte Maria Gough, historiadora del arte autora del libro *The Artist as Producer*.

Gough centra su investigación en la oscura figura de Karl Ioganson, joven artista de origen letón, muy cercano al grupo constructivista desde su formación, que formó parte de la mayoría de las exposiciones constructivistas del periodo de experimentación formal. Ferviente participante de los debates en el INKhUK, hacia finales de 1923 comenzó asistir a sus reuniones sólo de manera esporádica.

Durante los debates, Ioganson fue uno de los más apasionados defensores de la idea del artista-constructor como una reinterpretación racional y utilitaria de las labores creativas del artista. En el mismo año de 1923, uno de sus escasos acercamientos al Instituto fue la petición de material para la puesta en marcha de un “laboratorio de técnicas constructivas”.⁷⁰ Este laboratorio presuntamente buscaba paliar la falta de educación técnica de la que se acusaba a los constructivistas con aspiraciones industriales. Además, lograba dotar de un espacio de trabajo fijo al artista, pues el INKhUK cambiaba constantemente de locación.

Pero para comienzos de 1924, en un reporte del INKhUK previo al abrupto cierre del Instituto, el nombre de Ioganson apareció en la lista de los pocos compañeros que habían logrado satisfactoriamente su inserción en la industria. Esta parece ser la única evidencia del trabajo de Ioganson una vez abandonada la labor artística tradicional. A partir de ahí, a través de una investigación de archivo impresionante, Gough sigue la pista de las actividades de Ioganson fuera del INKhUK entre cartas y registros de las oficinas soviéticas.

En algún momento que no es posible determinar, Ioganson entró a trabajar en la fábrica metalúrgica estatal llamada Prokatchik. En los registros de la fábrica, Ioganson aparece contratado como cortador de láminas de metal, pero su papel en la fábrica superó esta función. En 1924, Ioganson contribuyó al acondicionamiento de los talleres de la fábrica a través de la invención de dispositivo de producción basado en principios constructivistas destinada al aumento de la producción del trabajo”.⁷¹ Este dispositivo consistió en una nueva máquina para el tratamiento de metales no ferrosos. La evidencia parece sugerir que la experiencia de Ioganson en la fábrica puede considerarse el único logro real de la inserción del artista en la industria para su mejora y racionalización: una transformación de los medios de producción.

A mediados de 1923, Ioganson se afilió al Partido Comunista e inició su labor como “agitador”

⁷⁰ Ver: Gough, Maria. *The artist as producer: Russian constructivism in revolution*. Univeristy of California Press, Usa, 2005. p. 159

⁷¹ *ibid.*, p. 168

con la tarea de leer en voz alta las noticias a los trabajadores a la hora del almuerzo. Pronto, Ioganson entró al círculo cerrado de los cabecillas de la célula del partido al interior de la fábrica, posición desde la que realizó labores propagandísticas y organizaba las juntas de producción, que servían como un foro para escuchar las demandas y preocupaciones de los trabajadores.

Además de una afiliación por coherencia ideológica, Gough ve en esta adhesión al partido una estrategia de Ioganson para obtener un coto de poder que le permitiera aplicar principios constructivistas a la organización general de la fábrica. El Estado soviético buscaba una presencia y control mayor en las fábricas y por eso otorgó por decreto puestos relevantes para la administración de las mismas a miembros del Partido. Esto fue de gran ayuda cuando se buscó aumentar la producción de las fábricas, implementando la paga por cuotas en lugar de por horarios fijos. Ioganson se mostró entusiasta con estas políticas.

Sería fácil acusar a Ioganson como un adoctrinador que apoyaba la implementación de medidas que hacían recaer el mayor peso de la recuperación económica de la Unión Soviética en la clase trabajadora. Y la verdad es que Gough no logra encontrar evidencias que logren erradicar de manera tajante esta idea. Sin embargo, que el artista estuviera involucrado tanto en la fase material de la producción, como en la organización de la misma (es decir, jugando los papeles que en el modo de producción capitalista son el origen de la división de clase entre burguesía y proletariado), hacen sugerir a la investigadora una conclusión bastante arriesgada respecto al papel que jugó Ioganson en la fábrica: “Tanto las invenciones [de Ioganson] como su rol organizativo en Prokatchik [...] apuntan hacia una preocupación central de los constructivistas del INKhUK: a saber, la disolución de la división social del trabajo (en este caso en particular, la división entre trabajo intelectual y trabajo manual)”.⁷²

En realidad, debido a la poca documentación que hay de las actividades de Ioganson, el trabajo de Gough puede resultar demasiado especulativo. Sin embargo, estas acusaciones sólo pueden dirigirse

⁷² *ibid.*, p. 188

a las motivaciones que adjudica a Ioganson para su labor en la fábrica de metal. La verdad es que, independientemente de que el artista lo tuviera en cuenta o no en los años posteriores al cierre del INKhUK, el propósito constructivista de insertarse en el método de producción para eliminar la división social del trabajo fue bastante real. La muestra de esto no es solo el memorándum de Stepanova y Popova a la administración de la Fábrica Textil en la que trabajaron, sino los libros y diversos ensayos en revistas como “Lef” que planteaban la necesidad del giro productivista, en parte como un esfuerzo de vindicar la práctica vanguardista que defendían ante la presión de los órganos estatales por justificar los recursos que destinaban a la misma.

Autores como Aleksei Gan, Boris Arvatov y Nikolai Tarabukin ofrecieron argumentos que justificaban la misión del artista en la revolución como su dilución en la industria, para transformarla de manera definitiva. Las hipótesis de Gough y de Kiaer serían imposibles sin estos trabajos, y analizarlos es indispensable para defender la tesis de esta investigación: que la propuesta de un arte revolucionario del productivismo tiene convergencias con la politización del arte defendida por Walter Benjamin, y que estas convergencias ayudan a la búsqueda de la posibilidad de un arte político.

2.3 Correlatos teóricos

Hasta este punto, el giro hacia la producción de los artistas constructivistas se ha tratado como consecuencia de los debates que el Grupo de Trabajo Constructivista tuvo en su intento de encontrar la práctica artística congruente con el nuevo régimen proletario. Es necesario que recordemos ahora las condiciones políticas y sociales que detonaron estos debates: no solo la revolución de Octubre, sino las fuertes tensiones que hubo con respecto a las políticas del gobierno soviético en el campo cultural.

Anteriormente se mencionó que, después de la implementación de la Nueva Política Económica y la cooperación con el Estado por parte de artistas tradicionales, los artistas de vanguardia rusos se vieron obligados a justificar ideológicamente su práctica para poder seguir siendo subsidiados. Para 1921, año en que entró en vigor la NPE, varios teóricos y críticos de arte habían ya asimilado el pensamiento marxista que había detonado la revolución de Octubre, convenciéndose que una transformación de las estructuras sociales de tal envergadura debería tener como consecuencia necesaria una reconfiguración igualmente radical del orden cultural. Del trabajo de estos teóricos el constructivismo adoptó el léxico y, muy probablemente, las líneas de acción que los condujeron a realizar el giro productivista.

2.3.1 Las primeras publicaciones

Debates en torno a problemas como la naturaleza del arte proletario, el rol del arte en la sociedad socialista o si el arte era un fenómeno esencialmente burgués habían tenido lugar en una publicación auspiciada por el Departamento de Bellas Artes (IZO) del Narkompros: *El Arte de la Comuna*. En esta revista, de breve existencia (fue publicada del 7 de diciembre de 1918 al 13 de abril de 1919, en plena guerra civil), colaboraron teóricos y críticos como Osip Brik, Nikolai Punin y Boris Kushner, así como el poeta Vladimir Mayakovski.

La relevancia de *El Arte de la Comuna* para el pensamiento productivistas no fue menor. En sus páginas se publicaron los primeros llamados a que los artistas fundieran su labor con la de la producción industrial, llamados imbuidos de una retórica fuertemente militante y combativa. Quizás debido a este entusiasmo y premura, dichas formulaciones resultaron variopintas y poco sistemáticas. En 1923, Nikolai Chuzhak, otro teórico productivista, dijo al respecto: “Fue un tiempo de alegres ataques contra los valores culturales más sagrados... todas las palabras más relevantes utilizadas posteriormente fueron empleadas en *El Arte de la Comuna*... pero la mitad de ellas fueron puestas en circulación por accidente”.⁷³

De entre esos “accidentes” destacaban, según el recuento que hace Christina Lodder⁷⁴, propuestas como la de Brik, que entendía al arte como un medio de producción más, del que no se obtenían distorsiones ni versiones adornadas del entorno social en el que surgía, sino objetos reales, “meta de toda creatividad verdadera”; por tanto, la separación entre el arte y la producción no era más que un remedo de las estructuras del orden burgués. En un tono similar, pero haciendo mayor énfasis en distinguir la propuesta del arte de la producción de la idea tradicional de artes aplicadas (el Izo contaba ya con un departamento llamado “Arte y Producción”, que se centraba precisamente en las artes aplicadas), Punin pregonaba que el arte del proletariado no debía ser “un templo sagrado para la contemplación ociosa, sino trabajo, una fábrica produciendo objetos completamente artísticos”.⁷⁵ A su vez, Kushner enmarcaba el anuncio de estas transformaciones necesarias en el contexto de la revolución comunista: “Todas las formas de la vida diaria, la moral, la filosofía y el arte deben ser recreadas sobre principios comunistas. Sin este fundamento, el desarrollo posterior de la revolución comunista no es posible”.⁷⁶

Sin embargo, más allá de la encendida retórica en la que se encontraban insertas estas ambiguas

⁷³ Citado en: Lodder, Christina. *Constructive strands in russian art 1914-1927*, The Pindar Press, Londres, 2005, p. 302

⁷⁴ Ver sus ensayos “The Genesis of Productivism and Constructivism: a dialogue between theory and praxis” y “Constructivism and Productivism in the 1920s” en: *ibid.*

⁷⁵ Citado en: Lodder, Christina. “The Genesis of Productivism and Constructivism: a dialogue between theory and praxis”, en *ibid.* p. 244

⁷⁶ Citado en: Lodder, Christina. “Constructivism and Productivism in the 1920s”, en *ibid.* p. 301

formulaciones, Lodder señala que es imposible encontrar una definición o descripción clara y específica de la labor del artista dentro de la producción. Ni siquiera en un panfleto publicado por el mismo Izo en noviembre de 1920 llamado *Arte y Producción*, en el que se ampliaban las reflexiones, podía hablarse de conclusiones unificadas, aunque sí se adelantaban algunas soluciones.

En su aportación al panfleto, David Shterenberg hacía énfasis en la posibilidad que los artistas tenían de mejorar la calidad de los productos de uso cotidiano de fabricación industrial. Una propuesta que, tomando en cuenta su elogio a la cerámica, no se distanciaba mucho de la noción de artes aplicadas pero que, considerando lo escrito en el apartado anterior de esta investigación, puede ser leído como una anticipación a los utensilios diseñados por Tatlin o los textiles de Popova y Stepanova. Por otro lado, y más emparentado con la interpretación que intenta hacer Maria Gough del trabajo de Ioganson en la fábrica metalúrgica, estaba el artículo de Brik, en el que presagiaba la eventual erradicación de la división social del trabajo gracias a una actitud consciente y creativa hacia el proceso de producción, misma que solo los artistas eran capaces de facilitar.

Como bien señala Lodder en sus dos ensayos, estas propuestas se alimentaban de un ambiente de entusiasmo general por la idea de un gobierno completamente racional que el comunismo prometía. Un orden social de carácter científico en el que el azar, asociado a los caprichos del mercantilismo capitalista, sería erradicado. El modelo industrial de producción, gracias a su énfasis en el orden, la optimización de recursos y la eficiencia, era para la Rusia socialista el paradigma de esta racionalización. Por otro lado, es en la fábrica donde la clase proletaria encuentra su origen histórico. Tomando esto en cuenta, el slogan leninista según el cual “el Comunismo es la suma del Poder soviético y la electrificación de Rusia” da cuenta perfectamente del énfasis práctico e ideológico que se ponía en la tecnología industrial en esa época. Así, es fácil entender que los métodos del arte tradicional, de carácter más artesanal, fueran rechazados por aquellos artistas y teóricos decididos a militar con el nuevo gobierno y que en su lugar se buscaran métodos de trabajo más emparentados con las tecnologías industriales. Pero lo que resulta de sumo interés para la presente investigación, son los

argumentos con los que se justificó el rechazo por parte de los artistas vanguardistas soviéticos de los presupuestos teóricos y filosóficos que sostenían al concepto de arte, tomándolo como equivalente a la autonomía, sobre todo porque en este punto no contaron con la simpatía del poder bolchevique.

Lodder intenta buscar una explicación histórica de este rechazo en el trabajo de propaganda que la vanguardia rusa hizo durante la guerra civil. Como se mencionó antes, en este periodo el gobierno bolchevique no contó con el apoyo de artistas tradicionales y de renombre, por lo que tuvo que encargar la labor de propaganda, así como la organización de festivales públicos, a los autodenominados artistas “de izquierda”. Según Lodder, esta transformación práctica del entorno puso en marcado contraste al trabajo artístico anterior de los constructivistas, cuya resonancia y consumo se reducía a audiencias muy selectas. En cambio, la producción masiva de carteles, la decoración de trenes de agitación y la propaganda en general, los había hecho sentir como los comunicadores del mensaje socialista. Para Lodder, el rechazo del arte autónomo es una consecuencia lógica de esta experiencia, y los escritos teóricos de las publicaciones mencionadas, auspiciadas por el Izo, habrían servido para dotarlo de un léxico propio.

En este apartado me gustaría aventurar la propuesta de que el giro a la producción se alimenta de una manera mucho más comprometida con la labor teórica paralela al trabajo artístico, que justificaba dicho giro gracias a una aplicación rigurosa del materialismo dialéctico marxista a la teoría del arte. Para hacerlo, recurriré a tres trabajos posteriores, y de mayor aliento, que los artículos citados por Lodder en sus ensayos: se trata del panfleto “Constructivismo”, de Aleksei Gan y de los libros *Arte y Producción* de Boris Arvatov y *Del Caballete a la Máquina* de Nikolai Tarabukin. Estos tres textos son posteriores a la entrada en vigor de la NPE, por tanto, el tono de entusiasmo que caracterizaba los trabajos de *El Arte de la Comuna* es sustituido por una ampliación en el rigor de los argumentos.

2.3.2 El manifiesto de Gan: bases materialistas para la experimentación formal.

Aleksei Gan fue muy cercano al Grupo de Trabajo Constructivista, fue él quien redactó el programa de trabajo y es muy popular el fotomontaje que Rodchenko hizo con un retrato suyo. El epígrafe del texto que nos ocupa es una cita célebre del programa del Primer Grupo de Trabajo Constructivista –“¡Nosotros declaramos al arte una guerra sin cuartel!”–, cuyo tono belicoso cifra la retórica combativa e incendiaria que se vuelve una constante a lo largo del escrito.

Dejando de lado todo rodeo, el libro de Gan iniciaba con un certero diagnóstico del principal problema al que se enfrentaba el proyecto revolucionario en el ámbito cultural, la falta de consistencia metodológica e ideológica por parte de quienes tan fieramente habían combatido al orden burgués en los planos políticos, económicos y militares: “Tan pronto como nos acercamos al arte dejamos de ser marxistas”.⁷⁷ Con esto deja claro que no ubica al enemigo en las filas de la clase burguesa o en los gobiernos enemigos al régimen bolchevique, sino en los militantes comunistas que seguían defendiendo el régimen tradicional de las artes. Acusaba a esos “esclavos de los bello” de olvidar las enseñanzas marxistas que han revelado la “fuerza motriz de la historia” y establecido que cada momento del desarrollo social debe entenderse prestando atención a sus condiciones históricas particulares.

Este olvido ha hecho que “cada nueva victoria en los frentes de nuestra revolución lleve consigo una derrota en el frente intelectual”,⁷⁸ pues con él se niega el cambio en la superestructura consecuencia de la transformación de la base social, del estado de las fuerzas productivas. El punto aquí defendido es que, debido a la llegada de un nuevo orden social, en el que el proletariado ha tomado las riendas del modo general de producción, la forma en que el hombre se explica el mundo y su papel en él forzosamente debe cambiar. El arte es una de estas formas de explicar al mundo, y su existencia tenía pleno sentido en los estadios anteriores de la sociedad humana, así como en el orden burgués.

⁷⁷ Alexei Gan, “Constructivismo”, en Colectivo Comunicación, ed. *Constructivismo*, Alberto Corazón Editor, Madrid, 1973, p. 111.

⁷⁸ Gan, “Constructivismo”, p. 110

Las culturas del pasado, las culturas del poder y del espíritu, han sido *representadas* por el arte. Con sus propios medios expresivos el arte ha colocado “lo bello” y “lo incorruptible” al servicio de la filosofía y de toda la sedicente cultura “espiritual” del pasado.

El arte ha materializado la “espiritualidad”, ilustrando la historia sagrada, los misterios divinos, los enigmas del mundo, los dolores y la felicidad abstracta, las verdades especulativas de la filosofía y demás ilusiones de los hombres cuyas normas de comportamiento estaban determinadas por las condiciones económicas de cada momento histórico.⁷⁹

El arte, en la sociedad burguesa, había tenido una función alineada con la producción de ideología de la superestructura. Esto lo volvía completamente dependiente de valores místicos y especulativos. Gan no perdía nunca la oportunidad de atacar a los defensores de estos valores, llamándolos, por ejemplo “marxistas esteticistas, a los cuales se les cae la baba cuando defienden los soberanos del arte eterno e incorruptible”.⁸⁰ Gan recuerda que el marxismo enseña que todos los fenómenos sociales concretos son producto de la actividad práctica, y el arte nunca ha sido “distinto de los productos surgidos de la mano del hombre”, por tanto, resulta inútil adjudicarle una naturaleza atemporal, inherente a la humanidad.

El arte debía ser expulsado de la nueva sociedad comunista, en un gesto que recuerda al de Platón en su República, pues en un mundo en el que el poder obrero ejerce su fuerza a través de la acción coordinada y planificada de las masas, toda desviación especulativa pierde su justificación. “¡Trabajo, técnica, organización!”, tales son los imperativos de la ideología comunista que demandan “alejarse de la propia actividad especulativa (arte) y encontrar los caminos que conducen al trabajo real, aplicando la propia conciencia y capacidad a un trabajo auténtico, vivo y funcional”.⁸¹

Gan hacía un desarrollo interesante para llegar a esta censura de los especulativo y que comprendía a la sociedad humana como un todo orgánico. Este todo era resultado de la unión de

⁷⁹ *ibid*, pp. 117-118

⁸⁰ *ibid*, p. 133

⁸¹ *ibid*, p. 137

hombres a través del trabajo colectivo, “el aparato laboral humano”. La existencia de cualquier objeto fuera de esta unidad se volvía insignificante, mera naturaleza. En cambio, cualquier aparato, máquina o instrumento que se encontrara inserto en la sociedad humana, se convertía una prolongación orgánica de la misma, “técnica social”. Las condiciones específicas de este sistema técnico definían la estructura de las relaciones humanas. La técnica como determinante de la vida social del hombre.

Para Gan, el hecho de que Rusia fuera la primera república proletaria del mundo significaba que había logrado ser consciente de la unidad orgánica conformada por técnica y trabajo, transformando así su base económica. Aquello que mirara hacia fuera de esta unidad, perdía su sentido. El arte, que señalaba hacia realidades ajenas al todo que era el aparato laboral humano, y el artista, que se había aislado de aquel aparato junto con su técnica, debían ser superados: “el espíritu político-social condicionado por la nueva estructura económica suscita nuevas formas y nuevos medios de expresión”.⁸²

Como era de esperar, para Gan estas nuevas formas y medios de expresión las ofrecía el Constructivismo, una forma de producción que el autor denominó “intelectual-material”, una descripción para nada inocente, pues indica una fusión entre intelecto y materia que difumina la separación entre trabajo manual e intelectual que distingue la división social de trabajo del capitalismo. Para Gan, de lo que se trataba era de conservar el carácter material de la actividad creativa antes conocida como arte, su condición de trabajo material, y dirigirlo hacia finalidades prácticas, útiles:

Puesto que ha conservado con vida los sólidos fundamentos materiales y formales del arte, como el color, la línea, la superficie, el volumen y la acción de masa, el trabajo artístico, materialistamente entendido, hallará condiciones para una actividad directa con un fin preciso [...] no se trata de reflejar, configurar o interpretar la realidad, sino de construir y expresar realmente las tareas elaboradas siguiendo el plan de la nueva clase, del proletariado, ...⁸³

⁸² *ibid.*, p. 118

⁸³ *ibid.*, p. 137

Sin embargo, este texto puede considerarse anterior al giro productivista. La descripción que Gan hace de la labor constructivista estaba más emparentada con las construcciones espaciales del momento que Lodder llama “trabajo de laboratorio”, el paso anterior a sus colaboraciones con fábricas estatales. Como se anotó antes, esta fase suponía la exploración de formas que podrían después ser retomadas por ingenieros y técnicos para una futura aplicación práctica. La relevancia que se adjudicaba a esta nueva labor es sorprendentemente alta, pues ubicaba al Constructivismo como el germen de la organización futura de la sociedad. Cuando tenía el poder, el capital dictaba las órdenes con respecto a la organización cultural de la sociedad, y el arte y la técnica se esforzaban por satisfacerlas. En la sociedad comunista el Constructivismo, utilizando el materialismo dialéctico como brújula, construiría las formas que organizarían la totalidad social.

2.3.3 Arvatov y Tarabukin: las teorías del productivismo.

Para Boris Arvatov y Nikolai Tarabukin, esta fase del desarrollo constructivista no era lo suficientemente revolucionaria. Estos dos autores son considerados los grandes teóricos del productivismo y, si bien sus trabajos no contienen la furia militante de Gan, su aplicación del método marxista a la historia del arte llevaba a este a una fusión total con el modo industrial de producción, ante la cual las formas racionalizadas que el Constructivismo dejaba a disposición de la industria, según Gan, mantenían residuos del régimen burgués de las artes.

Es notorio que el rechazo del arte no era tan radical como en el caso de Gan, pero la forma en que el fenómeno social que conocemos como arte era explicado a través de su desarrollo histórico mantiene similitudes.

Arvatov abre su libro *Arte y Producción* haciendo una descripción de la función que el arte tiene en la sociedad capitalista, pero desde la perspectiva del papel que juega el artista en el modo general de

producción. Este diagnóstico necesita para sustentarse de un axioma de suma importancia: las condiciones de posibilidad de todo arte eran la independencia y la libertad. No hay duda de que aquí se tiene claro que el problema del arte es su autonomía. Arte, para Arvatov, era idéntico a creación sin condicionamientos externos. Pero en la sociedad capitalista estas condiciones no pueden encontrarse en los ciclos de producción material.

La época del capitalismo de las máquinas se caracteriza por la producción mecanizada masiva y por el desarrollo anárquico, espontáneo de la economía. En tales condiciones ni los proletarios, los edificadores legítimos de la vida, aunque subyugados, ni los propietarios, el elemento parasitario de la sociedad, pueden crear cultura artística. El obrero está subordinado a la máquina y el propietario a la severa ley de la competencia. [...] el arte cae en manos de especialistas salidos de la intelectualidad, que no producen bienes materiales y que están imposibilitados de participar en los procesos tecnológicos masivos.⁸⁴

Esto volvía al artista un “individualista refinado”, condición que tenía sus orígenes históricos específicos, mismos que Arvatov se preocupó por desarrollar.

Su punto de partida fue el medievo, un momento en el que la creación artística penetraba en todos los aspectos de la vida práctica, penetración que tenía como reverso un control total del artista sobre su condiciones de producción, así como en las formas de los productos de dicha producción, formas que eran determinadas y verificadas por las necesidades sociales. Esto se debía a que, debido a las características específicas del desarrollo técnico de la época, todas las formas de trabajo eran similares: “el trabajo del científico, el trabajo de productor de bienes materiales, el trabajo del artista, etcétera, eran una labor individual, impuesta por la tecnología medieval. Por eso era posible esa penetración mutua de las especialidades: un artista podía hacer bienes de consumo sin cambiar sus

⁸⁴ Arvatov, Boris. *Arte y producción. El programa del productivismo*, Alberto Corazón Editor, Marid, 1973, p. 11

hábitos sociales ni sus métodos técnicos”.⁸⁵

El punto de quiebre, a partir del cual esta compenetración de arte e industria –en la que el primero dotaba al segundo de sus instrumentos técnicos, operativos– se fue desmoronando, fue la irrupción del mercado como factor determinante en el modo de producción. La colectivización capitalista del trabajo que trajo consigo el ascenso de la burguesía al poder, así como el empoderamiento de la inversión privada y la competencia imposibilitaban la creación artística libre. Pero este proceso industrial tuvo lugar únicamente en la producción de bienes materiales, el artista pudo recluirse en los métodos artesanales. Para sobrevivir, fue necesario que se exacerbara su individualismo, pues las leyes de la competencia también afectaban la circulación de sus productos. El artista se volvió un maestro cuya especialidad debía enfocarse a la producción de mercancías de lujo.

En este punto Arvatov llegaba a una conclusión certera: “Debemos señalar decididamente que no hubo jamás un arte ‘popular’”,⁸⁶ pues los productos del arte han sido consumidos siempre por una élite reducida afianzada en el poder, ya sea político, religioso o, hacia finales de la edad media, económico.

La influencia del mercado, además de hacer que el trabajo artístico se recluyera en la producción de lujos, pervirtió las características materiales de la producción del artista. Influenciado por los caprichos del gusto que debían satisfacer, el uso de los materiales se volvió irresponsable y rebasó los niveles de la practicidad, cayendo en el desperdicio y el exceso. Lo mismo ocurrió con las formas, que se fueron complicando hasta llegar al grado de lo deforme e inútil. Estas desviaciones de su labor original eran consecuencia del afán de ostentación de las clases dominantes, que daban a los objetos del arte un función ornamental-ceremonial, con el objetivo de proyectar y demostrar su poder y su fuerza. “El sentido de este cambio puede formularse así: la producción artística que antes cumplía

⁸⁵ *ibid*, pp. 14-15

⁸⁶ *ibid*, p. 16

misiones socio-tecnológicas ahora cumplía funciones socio-ideológicas”.⁸⁷ En términos prácticos, de satisfacer las necesidades de la vida cotidiana, dice Arvatov, el arte pasó a satisfacer a la vista: “El arte se transforma en cosmética universal”.⁸⁸

Otra de las consecuencias de este proceso es lo que en los círculos de vanguardia rusos se conocía como Arte de Caballete, un concepto utilizado para designar a las obras de arte producidas bajo el esquema del arte autónomo. Arvatov se preocupa también por trazar el proceso histórico que llevó a la alienación de estos objetos de toda praxis cotidiana, proceso que es muy similar al del artista con respecto de lo social, pero en el origen de la obra de caballete, la totalidad que se va desmembrando es la unidad orgánica que mantenía cohesionadas a todas las artes plásticas, y que tenía como matriz la arquitectura. La especialización a la que el artista fue orillado gracias a la presión del mercado, aunado a su desvinculación con respecto al modo general de producción, hizo que poco a poco los medios como pintura y escultura, cuya forma final dependía completamente de su relación orgánica con los espacios que iban a ocupar, fueran convirtiéndose en objetos autosuficientes.

Esta evolución significa que la pintura de caballete, a diferencia de la vieja, no puede depender de nada ni de nadie; no está ligada materialmente con el resto del mundo, ni tampoco desea esta ligazón (¿atadura?), pues ella misma ya es un mundo cerrado que refleja el también mundo cerrado del artista, hombre solitario.⁸⁹

Tras el cisma, las sensibilidades bajo el nuevo sistema capitalista se fueron moldeando para dar un nuevo papel al arte. Debido a la discordancia reinante, la satisfacción emocional que podía obtenerse de las “cosas” del capitalismo era casi nula. Por tanto, al arte se le encomendó producir ilusiones para dotar al mundo de la armonía que se le negaba fácticamente. La teorías idealistas que surgieron como consecuencia solo sustentaron este aislamiento. La época industrial, que colectivizó la producción,

⁸⁷ *ibid*, p. 22

⁸⁸ *ibid*, p. 24

⁸⁹ *ibid*, p. 50

recluyó al arte en un exacerbado solipsismo, del que se derivó su función ideológica.

El dominio del arte puro se vio confirmado y agudizado con el advenimiento de las vanguardias europeas y el resultado más extremo de esto fue el expresionismo, gracias al cual el arte delimita su singularidad en tanto expresión de los sentimientos internos del artista.

Este es el punto de partida del trabajo de Nikolai Tarabukin, quien abre su *Del caballete a la máquina* con pasajes que dan muestra de las concepciones similares a las de Arvatov con respecto al origen del arte y su función social en periodos históricos anteriores a la Revolución:

El arte de caballete, o arte “puro”, es fundamentalmente metafísico. Conoció su pleno desarrollo en la época del capitalismo floreciente, y fue un camino para huir de la vida cotidiana y “soñar un poco”. Pero los sueños solo crecen en condiciones adecuadas. Las clases parásitas de la nobleza feudal que creaban y sostenían el arte, creaban estas condiciones. La desaparición de estas clases significa un golpe fatal para el arte. La burguesía es fundamentalmente ajena al arte. Los burgueses la sostienen en cierta medida para imitar a la aristocracia, de la que ambicionan los privilegios, [...] El arte de *atelier* es el resultado de la división en clases de la sociedad.⁹⁰

El fundamento metafísico de este arte dependía de la conciencia individual y desinteresada de las “clases parasitarias”, con lo que se excluía de su interior toda relación con la colectividad y sus intereses. Como no es difícil ver, en los argumentos hasta aquí estudiados es común la condena a la tendencia individualista del arte. Como tampoco es difícil de ver, el desarrollo del origen histórico de esta implicación entre arte de caballete e individualismo, así como su génesis en el seno de las clases explotadoras (o parasitarias), tiene como objetivo desacreditar con bases marxistas las escuelas tradicionales de arte que estaban ganando la simpatía del aparato cultural soviético.⁹¹

⁹⁰ Tarabukin, Nikolai. “Del caballete a la máquina”, en: *El último cuadro. Del caballete a la máquina/Por una teoría de la pintura* Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1977, p. 66

⁹¹ Al respecto Arvatov dijo: “Hemos demostrado que el arte de caballete como forma es burgués, por tanto no puede haber un arte de caballete proletario. Un cuadro de caballete, independientemente de su contenido, siempre será un producto del arte burgués, aunque lo haya pintado un proletario; por ser de caballete y por ser cuadro, jamás se convertirá en proletario”, Arvatov, *Arte y producción*, 57. Y Tarabukin: “Para empezar a crear unos valores del arte de caballete, del arte de museo, el proletariado debe transformarse en clase

Lo que resulta sumamente paradójico en los escritos productivistas es el alto potencial que se ve en la práctica artística, después de su encarnado ataque en contra del papel social que había jugado en los anteriores estadios del desarrollo sociopolítico de la humanidad. Las cualidades de la práctica artística son reclamadas como necesarias para la humanidad comunista luego de la transformación del orden social que la revolución bolchevique vino a realizar.

Tanto Arvatov como Tarabukin otorgan a los artistas un papel preponderante en las modificaciones que en el ámbito cultural debían ocurrir para poder gestar la verdadera sociedad sin división de clases. Aunque los dos teóricos llegarían a sus conclusiones por vías alternas y poniendo énfasis en ámbitos distintos del problema de la producción artística.

Arvatov, fiel a su línea argumental, desde la perspectiva de la relación del arte con la producción general de la sociedad, ofrece una propuesta que no estaba libre de la nostalgia por el medievo de la cual acusa a los partidarios de las artes aplicadas. Pero, ahí donde artistas como William Morris añoraban el taller de los artesanos anterior al industrialismo capitalista, Arvatov añoraba la compenetración del arte con las técnicas y la organización de la producción de los medios materiales de la sociedad: “El arte, otrora organizador de las fuerzas productoras de la humanidad, se convierte en freno de esas fuerzas”.⁹²

Así que el llamado de Arvatov hacia los artistas era el de regresar al papel de organizadores de la producción, “abandonar sus sueños individualistas sobre la realidad y ponerse a construir la vida, en sus formas materiales”.⁹³ Aquí es indispensable recordar que para Arvatov la condición necesaria para la existencia de la práctica artística verdadera es la libertad, lo cual implica un giro bastante interesante con respecto a la idea clásica de autonomía. La libertad burguesa era en realidad una libertad que había sido cuarteada por los dictados del mercado y que aislaba al arte de la producción de la práctica cotidiana. Este quiebre no solo distorsionaba y hacía degenerar al arte; la producción, a su vez, perdía

parasitaria, es decir, dejar de ser él mismo,” Tarabukin, “Del caballete a la máquina”, p. 72

⁹² Arvatov, *Arte y producción*, 32

⁹³ *ibid*, 77

guías y lineamientos: “El motor de la vida diaria era, en lo fundamental, el progreso técnico. Pero los organizadores de la técnica jamás se propusieron impulsar la vida diaria; ellos solucionaban problemas puramente técnicos y la vida diaria se reajustaba solo como resultado del reajuste técnico, o sea, de forma tangencial, casual, espontánea”.⁹⁴ Aquí los organizadores del progreso técnico serían los artistas, cuyas aportaciones se generaban a partir del capricho y la improvisación, deslindadas de una preocupación real por las necesidades de la vida diaria.

La realidad soviética prometía la posibilidad de superar esta dicotomía entre arte individualista sometido y producción masiva espontánea y caótica, pues gracias a la revolución de Octubre se habría eliminado la explotación que imperaba bajo el capitalismo. Los imperativos del nuevo poder proletario, con sus valores científicos y colectivos, determinarían y direccionarían la creación artística. “La funcionalidad social y técnica”—defendía Arvatov—“es la única ley, el único criterio para medir una actividad artística, o sea, para inventar formas”.⁹⁵

En la visión de Arvatov, la pericia de los maestros de los colores (pintor), las palabras (poeta) y las acciones de los hombres (realizador) sería la encargada de dotar a la colectividad de los objetos más calificados para su cometido específico, los más útiles: “El objeto de calidad, el más flexible y adaptado por su construcción, el que por su forma cumple mejor su cometido, es la obra de arte más perfecta”.⁹⁶ La especialización del artista sería dirigida a la construcción práctica de la nueva realidad socialista, pues “el arte es lo que permite al individuo desarrollar, de forma plena y armoniosa, sus cualidades dentro de la colectividad”.

Aquí el término de artista-ingeniero cobraba todo sentido, pues esta conjunción elimina la escisión entre arte y producción que motivaba al libro de Arvatov. La figura del artista se funde con la de aquel que en la sociedad científico-industrial da forma a la producción, eliminando “las fronteras

⁹⁴ *ibid.*, p. 99

⁹⁵ *ibid.*, p. 78

⁹⁶ *ibid.*, p. 79

históricas que separan la técnica artística de la técnica social”.⁹⁷ Arvatov, en lugar de buscar una completa eliminación de toda práctica artística en la sociedad comunista, esperaba que se efectuara una transvaloración radical de la misma, donde aquello que en un momento llegó a considerarse lo más valioso del arte (su condición de objeto singular, su solipsismo) fuera descartado en favor de su contrario (la atención a los intereses de la colectividad).

Tarabukin llegaba a conclusiones similares con respecto al futuro de la práctica artística. “La solución de la crisis”—decía en *Del caballete a la máquina*—“no ha sido la ‘muerte’ del arte sino la continuidad de la evolución de sus formas, dictadas tanto por el proceso lógico de su desarrollo como por las condiciones sociales”.⁹⁸ La superación de la que hablaba Tarabukin no es muy distinta a la descrita por Arvatov; implicaba un intercambio de valores con respecto a la idea del arte de caballete cuya consecuencia sería la integración del arte con la vida cotidiana. En términos dialécticos, Tarabukin lo entendía de la siguiente manera: “Si se considera como tesis la forma de arte ‘puro’, su antítesis sería el estado actual de todos los campos de la actividad científica, práctica e industrial ajenas al arte. La síntesis sería la fusión orgánica de la vida y del arte”.

De igual manera, Tarabukin veía que el potencial revolucionario del arte surgía cuando se ponía el acento en sus características materiales. Es decir, si dejaba de creerse que lo que dotaba de singularidad a la práctica artística eran los valores espirituales que supuestamente transmite —su condición ideológica—, como tampoco las formas que tomaba y producía: “es únicamente el propio proceso de trabajo, proceso dirigido hacia la mayor perfección de ejecución, donde reside la señal que desvela la esencia del arte. El arte resulta de un trabajo perfecto aplicado a la transformación del material”.

Llegados a este punto, se vuelve evidente que tanto Arvatov como Tarabukin recurren a una concepción del arte muy emparentada con la antigua *Techné*, en la que la habilidad y capacidad de

⁹⁷ *ibid*, 84

⁹⁸ Tarabukin, “Del caballete a la máquina”, p. 74

realizar un trabajo es la característica que dota de singularidad a la práctica. Por eso es sumamente importante el silogismo de Tarabukin citado anteriormente, y la apelación al modelo dialéctico que conlleva, pues nos permite pensar que el estadio del desarrollo histórico de los fenómenos sociales, implica y mantiene en su interior rasgos de estadios anteriores a él.

Pero hay una última peculiaridad del argumento de Tarabukin que vale mucho la pena rescatar, y es la transformación del trabajo que, según el autor, se efectuaría tras la síntesis entre este último y el arte. Al trabajo artístico, según Tarabukin, le es inherente la libertad. Al integrar el arte al trabajo, el primero se diluirá en todas las prácticas productivas del hombre. Un zapatero se volverá un artista en su oficio. “La maestría productivista, al aplicarse a todos los estadios de la fabricación de productos, transformará sobre todo el propio trabajo, al ejercer su acción no solamente sobre los productos, sino también sobre el productor: el obrero. [...] El arte así entendido es realmente capaz de cambiar la vida, porque transforma el trabajo, fundamento de nuestra vida, haciéndolo creador y alegre. El arte del futuro no será una golosina, sino *trabajo transformado*”.⁹⁹

Podemos trazar algunas generalidades sobre las formulaciones teóricas que intentaban justificar y promover el giro productivista de las artes.

En primer lugar, se considera que la fusión del arte con la producción es el resultado necesario de las transformaciones sociales hechas realidad por la revolución comunista. Aplicando al arte el mismo análisis marxista en el que se fundamentaba el nuevo orden, se llega a entenderlo como un fenómeno social cuyo surgimiento tiene raíces históricas y sociales concretas, mismas que han moldeado su desarrollo a través del tiempo: así, se podía demostrar que la idea del arte puro, cuyo paradigma es el caballete, estaba íntimamente ligado a la sociedad dividida en clases que caracterizaba

⁹⁹ *ibid*, 54

al orden capitalista. Siguiendo a Marx, las características técnicas del modo industrial de producción, con tendencias a la colectivización del trabajo, que habían propiciado el auge del capitalismo habrían generado las condiciones para la superación del orden burgués. Estas mismas características habían puesto también en crisis al arte de la burguesía.

La revolución bolchevique anunciaba la llegada de un cambio radical en las relaciones sociales que caracterizan el modo de producción capitalista. Por ende, una transformación radical similar debía tener lugar en el ámbito de las artes. El nuevo orden político demandaba el reencuentro entre técnica artística y técnica social, entre el trabajo destinado a la perfección que había sido desviado a materializar la ideología del misticismo y del solipsismo, individualista y caprichosa de las clases dominantes, y la fabricación masiva de los utensilios que determinaba los rasgos materiales de la producción general, práctica (útil). El arte sería superado, pero no suprimido, es decir, llegaría a un nuevo nivel de desarrollo. Este punto de partida es común a todos los argumentos productivistas. Las diferencias empezaban a surgir en la descripción de cómo se realizaría este reencuentro.

Para Gan, el Constructivismo debía producir formas libres, a las cuales la industria se encargaría de darle aplicación práctica. Pero para Tarabukin y Arvatov, esto era el punto límite del arte de caballete, el paso anterior a la transformación requerida. El artista debía entrar a las fábricas. Surgía, entonces, la figura del artista-ingeniero, una nueva clase de trabajador que contaría con la capacidad creadora del artista. Solo entonces podría el arte transmitir y materializar los valores de una sociedad proletaria. Pero al momento de describir cómo sucedería esto, Arvatov y Tarabukin se centran en ámbitos distintos del proceso de producción.

Arvatov pondría énfasis en las modificaciones que los objetos de la industria socialista, una vez fundida esta con las artes, podían generar en la subjetividad de los miembros de la sociedad, colectivizándola. Esto implicaba una reorientación en los deseos y afectos que el fetiche de la mercancía capitalista ponían en juego, desviándola hacia los intereses de la revolución.

Por su lado, Tarabukin, se enfocaba en las transformaciones que la fusión de arte y producción

efectuaría en el trabajo. Debido a sus características, en las que la relación íntima entre artista y producción se mantenía intacta, el trabajo artístico podía eliminar la alienación que el obrero sufría con respecto al producto de su trabajo bajo el capitalismo. Así, en lugar de la explotación, el arte volvería al trabajo una actividad alegre y gozosa.

Entonces, podemos describir al productivismo como una manera de concebir las posibilidades revolucionarias del arte que no ve su origen burgués como una negación *de facto* de las mismas. Esto gracias al modelo dialéctico de pensamiento, en el que la confrontación de dos postulados no tiene como consecuencia necesaria la eliminación de uno de ellos, sino una síntesis en la que el resultado se sustenta en características de las fuerzas confrontadas.

Finalmente, se pueden encontrar tres ejes fundamentales que permiten esta concepción revolucionaria del arte. Primero, el análisis histórico-materialista del arte, con su énfasis en las transformaciones que el estado actual de la técnica produce al interior del mismo. Después, la capacidad del arte de producir sensibilidades revolucionarias, contrarrestando el efecto que el fetichismo de la mercancía tiene en la subjetividad. Por último, el enfoque en la cualidad material del trabajo artístico, es decir, su capacidad de revertir la división social del trabajo, una vez que el artista ocupe un nuevo lugar en la misma (de intelectual a obrero). Como es fácil observar, estos tres ejes implican una elaboración y problematización de la categoría de la autonomía del arte que, primero, describe su surgimiento, historizándola, para entonces buscar una manera de superarla, reintegrando con esto al arte con la praxis cotidiana.

No se puede negar que las condiciones en las que surge el productivismo son muy peculiares. Mucho dependieron de la existencia de un Estado que buscaba fundamentarse en la mentalidad revolucionaria que el productivismo defendía. Es verdad que la NPE implicaba la aplicación de modelos capitalistas al interior de dicho Estado, y es probable que el fracaso de las aproximaciones a la industria pueda adjudicársele a los imperativos mercantiles revividos por la NPE. Aun así, la demanda de la entrada del artista a la fábrica dependía mucho de la existencia de fábricas propiedad del Estado.

Pero es por eso que resulta sumamente interesante la propuesta de Marcelo Expósito de emparentar al productivismo con los aportes filosóficos de Walter Benjamin. Las condiciones históricas en las que Benjamin concibió su trabajo eran muy distintas a las soviéticas, y también a las nuestras, pero hay ciertos rasgos de su trabajo que han permitido que su legado sea muy útil para describir los problemas del estado del capitalismo en el que vivimos. En realidad, lo que se buscaría defender es que en Benjamin podemos encontrar un vínculo entre las propuestas del productivismo y la realidad material que nos concierne. Este vínculo podría ayudarnos a afrontar y resolver el problema que implica la autonomía del arte al momento de pensar en las posibilidades políticas de este último. Por tanto, es momento ahora de buscar sustentar una relación entre Benjamin y el productivismo que no dependa del lúdico planteamiento con el que parte el ensayo de Expósito.

3. Walter Benjamin

3.1 Walter Benjamin y el productivismo: convergencias.

Antes de iniciar un análisis más detallado sobre los puntos de encuentro entre las ideas productivistas y las propuestas del filósofo alemán Walter Benjamin, vale la pena aclarar un par de puntos. Quizás lo mejor sea hacer notar ciertas diferencias cuyo carácter no es menor.

Se puede empezar por lo obvio, es decir, que las condiciones sociales y políticas en las que trabajó Walter Benjamin y hacia las que apuntó sus agudos ensayos eran muy diferentes a las del productivismo. El período de mayor actividad del Grupo de Trabajo Constructivista, así como de mayor publicación de textos productivistas tuvo lugar en un ambiente de intenso entusiasmo y en medio de acaloradas discusiones y esfuerzos por dar cause a un proyecto político del que no había antecedentes en el panorama mundial. Mientras esto sucedía en Rusia, el ambiente artístico e intelectual de la Alemania de principios de la década de los 20 parecía haberse recluso en la melancolía y la nostalgia. Georg Lukács, prominente teórico marxista, describiría la atmósfera imperante como un “romanticismo anticapitalista”.¹⁰⁰ Pero, además, habría que resaltar que las afinidades políticas de Benjamin siempre fueron muy distintas a la apasionada militancia de los productivistas y constructivistas. Howard Eiland y Michael W. Jennings lo describen como un intelectual burgués con afinidades notoriamente contradictorias:

Así, mientras Benjamin podía leer con aprobación a Bakunin y a Rosa Luxemburgo [...] también podía establecer una profunda relación intelectual con el conservador Florens Chsitian Rang y suscribirse de manera intermitente al diario realista, reaccionario y antisemita “Action Française”.¹⁰¹

De hecho, en sus años de estudiante, Benjamin se había interesado por formar parte en activismos

¹⁰⁰ Ver: Eiland, Howard y Jennings, Michael W. *Walter Benjamin. A critical life*, Harvard University Press, Cambridge, 2014, p. 127.

¹⁰¹ Íbidem

políticos de tendencia anarco-socialista. Sin embargo, como señala Susan Buck-Morss, esta se trataba de una “política de rebelión contra la escuela y la familia, más que contra el sistema económico, que invocaba la renovación social como una generación y no como clase”.¹⁰² Esto había hecho que, cuando ocurrió, Benjamin se interesara realmente poco por la revolución Bolchevique. Buck-Morss anota también que, si bien Benjamin había visto con buenos ojos la actitud de algunos comunistas alemanes, como Karl Liebknecht, la recepción positivista y neokantiana del marxismo que hubo al interior del Partido Social Demócrata se le antojaba aburrida y estéril.

El acercamiento de Benjamin a la teoría marxista puede atribuirse a la fuerte influencia que ejercieron sobre él dos personajes que llegaron a ser muy cercanos a él. Primero, Asja Lascis, una joven comunista de Riga que Benjamin conoció en Capri en 1924 y con la que estableció un vínculo amoroso intermitente desde entonces y hasta 1929. Y, después, el poeta y dramaturgo Bertolt Brecht, a quien conoció gracias a Lascis. Los pormenores de estas relaciones, así como la influencia que tuvieron en las simpatías intelectuales de Benjamin, quedan fuera del alcance de esta investigación. Lo que interesaría aquí es resaltar el nivel de transformación que las condiciones materiales de la vida del autor tendrían en su giro hacia una política más radical. En su extensa biografía de Benjamin, Eiland y Jennings refieren que en 1919 Benjamin tenía planeado escribir un artículo titulado “Los trabajadores intelectuales no existen”, como respuesta a la noción de activismo del escritor izquierdista Kurt Hiller, así como los infructíferos intentos de varios escritores burgueses de emular la creación de comités de trabajadores y soldados que habían surgido de manera espontánea (inspirados en los soviets rusos) y que habían logrado la abdicación del Kaiser.¹⁰³

Para 1934, sin embargo, exiliado en París por el régimen nacionalsocialista y con serias dificultades económicas debido a la imposibilidad de publicar su trabajo, Benjamin escribió a su amigo Gershom Scholem, definiendo su afiliación comunista como:

¹⁰² Buck-Morss, Susan. *Dialéctica de la mirada. Benjamin y el proyecto de los Pasajes*, Visor, Madrid, 1995, p. 28

¹⁰³ Eiland & Jennings, *A critical life*, p. 128

Nada más que la expresión de ciertas experiencias por las que he pasado en mi pensamiento y en mi vida, [...] es una drástica, nada infértil expresión del hecho de que la industria intelectual presente encuentra imposible darle un lugar a mi trabajo, justo como el orden económico presente encuentra imposible alojar mi vida, [...] representa el obvio, razonado intento por parte de un hombre que está completa, o casi completamente, privado de cualquier medio de producción para proclamar su derecho a ellos, tanto en su pensamiento como en su vida [...] ¿es realmente necesario decirte todo esto a ti?¹⁰⁴

El cambio es notorio, y apunta hacia temas que son los que conciernen a este trabajo de manera clara. El lugar del trabajador intelectual, así como las posibilidades del mismo de sumarse al esfuerzo revolucionario.

Sin embargo, esta inclinación hacia el marxismo no significaría una adopción de los postulados más ortodoxos. Y he ahí un punto de divergencia de notable importancia también.

La apología al discurso científico y el marcado corte racionalista de los teóricos productivistas está ausente en el trabajo de Benjamin. Como hemos visto, los teóricos productivistas pugnaban por racionalizar la producción artística, haciendo uso y apología del discurso científico. Esto estaba en sintonía con las interpretaciones del marxismo que defendía el poder soviético, y que puede considerarse heredero directo de la Ilustración. La sociedad comunista, desde esta perspectiva, sería la aplicación estricta de análisis y estrategias científico-rationales al ámbito económico y social. Una propuesta como la benjaminiana habría sido atacada por especulativa e idealista por los defensores de este marxismo ortodoxo. No es baladí recordar que en los escritos productivistas se atacaban explícitamente la estética y la filosofía por su carácter poco científico. Pero Benjamin, por el contrario, fue siempre un defensor de la reflexión filosófica.

Benjamin, por otro lado, hacía un uso bastante peculiar del método marxista. Se ha dicho de él

¹⁰⁴ ibid, p. 448

que se enfocaba más en cómo el orden de lo irracional irrumpe dentro de los procesos sociales y puede ser utilizado para generar un cambio político. En palabras de Margaret Cohen, Benjamin busca:

capturar los aspectos psicológicos, sensuales, irracionales y aparentemente triviales de la vida bajo la expansión del capitalismo industrial que las monolíticas categorías Marxistas de base y superestructura tienden a eclipsar. Sin embargo, intentando integrar sus preocupaciones con aquellas de la teoría marxista, Benjamin combinó al marxismo con todo tipo de paradigmas para captar lo irracional, en un espectro que abarcó desde las altas narrativas trágicas del misticismo judío al espiritismo chabacano de la cultura de masas parisina del siglo XIX y la iluminación profana del surrealismo.¹⁰⁵

Los métodos seguidos, y la manera de leer a Marx citados por Cohen, son el opuesto de los paradigmas que el constructivismo y el productivismo utilizaron para construir sus propuestas: el taylorismo industrial y el discurso científicista del marxismo ortodoxo¹⁰⁶.

Aún así, lecturas contemporáneas del trabajo de los productivistas han recurrido insistentemente a conceptos benjaminianos para esgrimir sus defensas de la vanguardia soviética, ligándolas con el trabajo de teóricos productivistas. Maria Gough, por ejemplo, recurre al ensayo de “El autor como productor” y los textos de Nikolai Tarabukin como marco teórico de su investigación sobre Karl Loganson; mientras Christina Kiaer construye sus argumentos sobre los objetos de uso cotidiano de los constructivistas en torno a algunos artículos de Boris Arvatov y el concepto de imagen dialéctica de Benjamin.

Resulta muy significativo que estos dos ensayos sean herramienta principal de estas investigaciones. Pero, además de demostrar la importancia que los conceptos benjaminianos tienen en los debates contemporáneos sobre arte político, creo que la facilidad con la que dichos conceptos

¹⁰⁵ Ver: Cohen, Margaret. *Profane illumination: Walter Benjamin and the Paris of surrealist revolution*, University of California Press, Berkeley 1993.

¹⁰⁶ Al respecto, se puede consultar el ensayo de Christina Lodder “The genesis of Productivism and Constructivism: a dialogue between theory and praxis” en: Lodder, Christina. *Constructive Strands in Russian Art. 1917-1924*, Pindar, Londres, 2005

pueden servir para explicar y entender la práctica de las vanguardias soviéticas se debe a que ambos ejes comparten un territorio común, mismo que puede trazar una trayectoria para el arte político.

Quizás una de las primeras dificultades con las que nos podremos encontrar, es que Benjamin nunca toma como una preocupación central de su trabajo la idea de autonomía del arte, ni está muy interesado en una inserción del mismo en la práctica cotidiana. Esta objeción respondería a un entendimiento muy reducido de la práctica cotidiana. En otras palabras, es verdad que Benjamin no habla nunca la inserción del artista en la fábrica, ni en la producción general de los objetos de uso diario y doméstico. Tampoco se refiere al artistas como vanguardia de la producción general o de arquitecto de la vida cotidiana. Pero en los dos ensayos que analizaremos, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” y “ El autor como productor”, se habla del arte como un instrumento, una vía por la cual una modificación radical de la vida puede llegar a lograrse. El arte solo puede tener este efecto dentro de lo social si, de alguna u otra manera, lograr atravesar y modificar las nociones más conservadoras de su autonomía, cuando no superarla por completo. Pero esta superación es probable que solo haya sido pensable en un ambiente como el que vio nacer las teorías productivistas. El mundo de Benjamin era uno en el que el capitalismo mantenía su hegemonía. Es por eso que sus propuestas pueden servirnos como vínculo entre las condiciones del productivismo y la realidad actual.

Esto es lo que se intentará demostrar en las siguientes páginas, así como la idea de que, prestando suficiente atención, los ensayos de Benjamin pueden ofrecer herramientas para pensar y problematizar la autonomía del arte.

3.2 La Obra de Arte en la Época de su Reproductibilidad Técnica.

Al leer el prólogo de este ensayo, saltan a la vista de manera inmediata dos aspectos fundamentales que apuntan, primero, a una convergencia y, simultáneamente, a un distanciamiento inmediato con respecto a las teorías productivistas analizadas anteriormente. El primero de estos aspectos es la aplicación del método marxista al fenómeno del arte; el segundo, la aclaración de que las conclusiones que este análisis pueda producir no están encaminadas a determinar cuál sería la naturaleza del arte una vez que el proletariado haya tomado el poder. Esta aclaración es sumamente importante y resulta de una utilidad considerable para el propósito de esta investigación pues, al marcar distancia con la situación política que enmarcaba las propuestas productivistas, abre la posibilidad de encontrar un papel revolucionario para el arte en condiciones que se asemejan más a las de nuestro contexto. Es decir, nos permite concebir una teoría análoga a la del productivismo, que tome en cuenta la singularidad de la realidad del capitalismo avanzado, y que nos ayude a encontrar una aplicación del productivismo bajo esta realidad. Aunque esto último no será abordado por la presente investigación.

Como es evidente, Benjamin no podía tomar como punto de partida la existencia de un Estado fundado en las ideas marxistas. El planteamiento inicial de su ensayo es la transformación que el modo de producción ha efectuado en la sociedad, para entonces enfocarse en la capacidad que los nuevos medios de producción tienen para transformar la singularidad de la obra de arte. Así como Marx describió la sociedad capitalista para luego predecir su futura desintegración, Benjamin analizó el arte para predecir su futuro papel como agente político revolucionario y hacer, a su vez, una llamada de alerta ante el papel reaccionario que las fuerzas conservadoras han hecho de él. Este uso conservador del arte, según Benjamin, es facilitado por la permanencia en la teoría estética de términos heredados de la tradición como “genialidad”, “valor imperecedero” y “misterio”, y es síntoma de la incapacidad de la teoría estética de asumir que ha ocurrido un cambio significativo al interior del arte, producto de

las nuevas técnicas a disposición del hombre. Si esta incredulidad ha sido posible, argumenta Benjamin, es porque “el revolucionamiento de la superestructura avanza mucho más lentamente que el de la infraestructura, ha requerido más de medio siglo para hacer vigente en todos los ámbitos culturales la transformación de las condiciones de producción. La figura que adoptó ese revolucionamiento es algo que apenas hoy en día puede registrarse”.¹⁰⁷

Benjamin describe cuáles son los fenómenos concretos que le permiten hablar de esta transformación de la estructura al interior del arte. La existencia de nuevas técnicas en la producción de imágenes que trastocan la práctica artística, debido a que permiten una reproducción masiva de las obras. Esta capacidad se vuelve su “quintaescencia”, lo que las dota de singularidad.

Tales técnicas son la fotografía y el cine. Pero lo más interesante es que, según Benjamin, estas nuevas técnicas no solo modifican la naturaleza de las obras que producen y que antes no existían, sino que tienen un efecto retroactivo sobre las obras que nos han sido heredadas, pues son capaces de reproducirlas. Esto es a lo que llama la reproductibilidad técnica, una operación maquina de copiado industrial, distinta a la reproducción manual que se conocía hasta antes del siglo XIX.

Hacia mil novecientos la reproducción técnica había alcanzado un estándar tal, que le permitía no solo convertir en objetos suyos la totalidad de las obras heredadas y someter su acción a las más profundas transformaciones, sino conquistar para sí misma un lugar propio en los procedimientos artísticos. Nada es más sugerente para el estudio de este estándar que el modo en que sus dos manifestaciones distintas –la reproducción de la obra de arte y el arte cinematográfico– retroactúan sobre el arte en su figura heredada.¹⁰⁸

Vale la pena detenernos en esta transformación retroactiva que la reproducción técnica efectúa en la tradición artística. Para empezar, no se trata una transformación material, que modifique los objetos

¹⁰⁷ Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Ítaca, México, 2003, p. 37

¹⁰⁸ *ibid*, pp. 40-41

heredados como obras de arte, lo que se ve modificado es el efecto que produce, es decir, su “acción”. La pregunta que surge inmediatamente es esta: ¿cómo es posible que las nuevas técnicas artísticas sean capaces de modificar el, digámoslos así, comportamiento de las obras anteriores a ellas?

Evidentemente, el problema está siendo conducido fuera de la obra misma, apuntando, en cambio, al espectador. Para poder describir este proceso, Benjamin hace uso de un concepto que es una de las mayores aportaciones de este ensayo a la historia de la filosofía estética, el aura. Este concepto, quiero sugerir, es una elaboración sofisticada del problema de la autonomía del arte, pues el análisis bejaminiano toma senderos filosóficos que se alejan del tratamiento más sociológico que hicieron los teóricos productivistas del mismo problema y que, en lugar de anularlos o contradecirlos, los enriquecen.

Es preciso citar aquí la célebre definición de aura que hace Benjamin: “¿Qué es propiamente el aura? Un entretreído muy especial de espacio y tiempo: aparecimiento único de una lejanía, por más cercana que pueda estar”.¹⁰⁹ Como se puede apreciar, esta crítica definición está conformada por dos enunciados de orden epistemológico, haciendo uso de un vocabulario de marcados tintes kantianos, dato que es fundamental tomar en cuenta.

Hay que recordar que Kant en su primera crítica estableció que el espacio y el tiempo son la condición de posibilidad de toda experiencia humana, formas¹¹⁰ puras *a priori* de la sensibilidad que no pueden ser atribuidas a cosa alguna, pues son anteriores la sensación y están contenidas ya “en el espíritu humano”, es decir, son dadas por el sujeto. Esto significa que no puede aparecer ante el sujeto ningún objeto en la experiencia que no caiga bajo las condiciones del espacio y del tiempo.

Ahora bien, si según el primer enunciado de la definición, el aura es un entretreído muy especial de espacio y tiempo, podemos entender que los objetos del arte (las obras) producen una distorsión en la experiencia del sujeto que los hace aparecer como distintos con respecto a los objetos de la vida

¹⁰⁹ *ibid*, 47

¹¹⁰ Kant llama “forma” a aquello que nos permite ordenar según ciertas relaciones lo que hay de diverso en un fenómeno.

cotidiana. La naturaleza de esta aparición es descrita en el segundo enunciado, pero salta a la vista que esta descripción está hecha en términos espaciales (cercanía, lejanía), entonces, ¿dónde queda la distorsión temporal?

Volvamos un momento a Kant. Para él, el espacio es una forma pura que ordena los objetos externos al sujeto, distintos y simultáneos a él. En cambio, el tiempo es la forma pura que está en relación a los fenómenos internos del sujeto, es decir, a la percepción de diferencias sucesivas con respecto a sí mismo. Pero el tiempo no es exclusivo de los fenómenos internos, los objetos externos también pueden ser ordenados en él.

El tiempo es la condición formal *a priori* de todos los fenómenos en general. El espacio, como forma pura de todas las intuiciones externas, sólo sirve, como condición *a priori* para los fenómenos externos. Por el contrario, como todas las representaciones, tengan o no por objeto cosas exteriores, pertenecen, sin embargo, por sí mismas, como determinaciones del espíritu, a un estado interno, y puesto que este estado, bajo la condición formal de la intuición interna, pertenece al tiempo, es el tiempo una condición *a priori* de todos los fenómenos en general; es la condición inmediata de nuestros fenómenos internos (de nuestra alma) y la condición mediata de los fenómenos externos.¹¹¹

Lo que quiero sugerir es que, si es posible resolver la aparente contradicción del segundo enunciado de la definición, a saber, la aparición de una lejanía a pesar de su cercanía, es porque esta lejanía es de orden temporal, pues la obra de arte que cae bajo el efecto del aura no ha sufrido cambios en el tiempo.

Para poder entender esto, es necesario tomar en cuenta que Benjamin propone el término de aura en el momento en el que está describiendo el concepto de autenticidad de la obra de arte, que sustenta la posibilidad de hablar de una obra de arte considerada original con respecto a las reproducciones manuales que podían llegar a hacerse de esta. La autenticidad depende de la aparición de la obra de arte como un objeto singular e irrepetible, “su existencia única en el lugar en que se

¹¹¹ Kant, Immanuel. *Crítica de la razón pura*, Taurus, Madrid, 1997, p. 51

encuentra” (hay que mantener en cuenta este énfasis espacial): “El concepto de la autenticidad del original está constituido por su aquí y ahora; sobre éstos descansa a su vez la idea de una tradición que habría conducido a ese objeto como idéntico a sí mismo hasta el día de hoy”.¹¹²

Podemos sacar la conclusión de que la cercanía de la que habla Benjamin en su definición de aura es esta cercanía espacial que resulta de la demanda de la presencia del original, y la lejanía es una de orden temporal, “la historia a la que la obra de arte ha estado sometida a lo largo de su permanencia”, que trastoca la cercanía espacial de su presencia es decir, la obra de arte se encuentra en una temporalidad que no es la de los hombres. Esta otra temporalidad no está solo relacionada con el pasado (no es que su valor sea únicamente el de testimonio). La obra de arte no produce el aura debido exclusivamente a su resistencia material al transcurso del tiempo, de ser así, cualquier antigüedad tendría aura, cualquier vestigio. Aquí entra en juego otro factor, que hace que al ensayo de Benjamin recobrar el sendero marxista del que se había desviado con los términos kantianos con los que define al aura, y permite concebir el origen de ésta como un fenómeno con una función social específica, a saber, la transmisión de una tradición, junto con la autoridad que a esta sustenta: “La autenticidad de una cosa es la quintaescencia de todo lo que en ella, a partir de su origen, puede ser transmitido como tradición”.¹¹³

Esta función social fue determinada por el surgimiento del arte al interior de dinámica social específica: el ritual. Benjamin lo explica así: “El modo originario de inserción de la obra de arte en el sistema de la tradición encontró su expresión en el culto. Las obras de arte más antiguas surgieron, como sabemos, al servicio de un ritual que primero fue mágico y después religioso”.¹¹⁴ Por tanto, la función ritual, originaria de la obra de arte, es la que da sustento a la acción que esta última ha ejercido, y ejerce, en los espectadores. Esta acción no ha sido siempre positiva. Benjamin utiliza el ejemplo de los ídolos antiguos, objeto de culto entre las culturas que las crearon pero que durante el medioevo

¹¹² Benjamin, *La obra de arte...*, p. 42

¹¹³ *ibid*, 44

¹¹⁴ *ibid*, 49

fueron condenadas por el clero cristiano como portadores de un poder maligno. Por mucho que cambie la valoración del efecto de las obras al momento en que se insertan en nuevas relaciones de la tradición, el aura se mantiene intacta y, al mantenerse, la obra de arte auténtica será siempre parte de un ritual y tendrá la misma función social que le dio origen: “el valor único e insustituible de la obra de arte ‘auténtica’ tiene siempre su fundamento en el ritual. Éste puede estar todo lo mediado que se quiera pero es reconocible como un ritual secularizado incluso en las formas más profanas del servicio a la belleza”.¹¹⁵

Para ilustrarlo de otra manera, la acción de la obra sobre la percepción del espectador conserva similitudes con el efecto que tendrían un ídolo pagano o un reliquia cristiana sobre el partícipe del ritual mágico o religioso. Y, volviendo a la segunda afirmación de la definición de aura, la lejanía que trastoca la cercanía de la obra de arte, es producida por su pertenencia a una temporalidad distinta a la de los hombres: el tiempo de los Dioses. Hay aquí una elaboración muy interesante de la alienación de los objetos del arte con respecto a la praxis cotidiana.

Como se anotó anteriormente, puede que las relaciones al interior de la tradición se modifiquen, llegando incluso a eliminar la apelación teológica explícita, como pasó en el Renacimiento cuando el culto era dirigido a la belleza y los valores que este concepto pone en juego, pero la función social de la obra de arte será la misma, debido a que la relevancia de su aquí y ahora se mantiene, es decir, su existencia aurática. Esto sucede incluso con la doctrina del arte autónomo que le niega toda función social al arte, a la que Benjamin llama un “teología del arte”.

Pero es precisamente esto, el aura, lo que se marchita con la reproducción técnica en la época de los aparatos. Si es posible que esto suceda, es porque la reproducción técnica efectúa una transformación en la sensibilidad de los receptores de la obra de arte. Benjamin utiliza argumentos marxistas para sustentar esta afirmación. “Dentro de largos periodos históricos”—nos dice—“junto con el modo de existencia de los colectivos humanos, se transforma también la manera de su percepción

¹¹⁵ *ibid*, pp. 49-50

sensorial. El modo en que se organiza la percepción humana –el medio en que ella tiene lugar– está condicionado no solo de manera natural, sino también histórica”.¹¹⁶ Aquí Benjamin hace eco de los aportes de Marx y Engels en *La Ideología Alemana*, mismos de los cuales quiere sacar conclusiones de corte epistemológico.

Hay que recordar que en esa obra fundamental del pensamiento marxista, Marx y Engels defienden la idea de que la existencia humana es determinada por la forma en que los hombres se organizan colectivamente para procurarse los medios de subsistencia. Esta satisfacción de las necesidades vitales implica un determinado sistema de cooperación social que a su vez está determinado por los instrumentos que se tengan a la mano para realizarla. Pero este proceso no se detiene ahí, pues la satisfacción de las necesidades básicas reproduce la vida, ampliando el tamaño del colectivo, con lo cual se crean nuevas relaciones sociales y, a su vez, nuevas necesidades, de las que surgen nuevos instrumentos para satisfacerlas. Por lo tanto, plantean Marx y Engels, “la ‘historia de la humanidad’ debe estudiarse y elaborarse siempre en conexión con la historia de la industria y del intercambio”.¹¹⁷

Benjamin quiere defender que, para todo cambio en la organización de los colectivos humanos, es decir, en su modo de existencia, ocurre una modificación análoga al interior de los individuos que conforman esta colectividad, esto es, en la percepción sensorial de aquellos. Dichos cambios están también determinados por los medios materiales de producción, por el estado de la industria. Las repercusiones de estas transformaciones en el ámbito del arte son significativas para Benjamin pues resultan sintomáticas de procesos históricos de mayor envergadura.

En el campo del arte, lo que las condiciones de producción del capitalismo avanzado están modificando en la sensibilidad de los receptores es su relación con la obra de arte auténtica. Gracias a la existencia de reproducciones de una fidelidad antes inconcebible, la presencia del original ha podido

¹¹⁶ *ibid*, 46

¹¹⁷ Marx, Karl y Engels, Friedrich. *La ideología alemana*, Akal, Madrid, 2014, p. 24

dejar de ser demandada. Además, el que las copias puedan tener una gran variedad de escalas, sin sacrificar detalles, posibilita un nuevo tipo de circulación de las obras, y les permite habitar espacios tan diversos como el escritorio de una oficina o el bolso de un pantalón. Esto da lugar a nuevos aparecimientos en los que el aquí y ahora de la obra auténtica, que puede mantenerse intacta en su integridad material, es “desvalorizado” por el espectador, haciendo tambalear su autoridad. Así como pierde sentido la pregunta por el original de una fotografía, cuya reproducción está implícita en el momento mismo de su creación, la presencia de la obra auténtica, su aquí y ahora, pierde potencia al estar disponible una gran variedad de reproducciones de la misma.

La técnica de reproducción, se puede formular en general, separa a la reproducción del ámbito de la tradición. Al multiplicar sus reproducciones, pone, en lugar de su aparición única, su aparición masiva. Y al permitir que la reproducción se aproxime al receptor en su situación singular actualiza lo reproducido. Estos dos procesos conducen a un enorme trastorno del contenido de la tradición –un trastorno que es la otra cara de la crisis y renovación contemporáneas de la humanidad–.¹¹⁸

Con esto, dice Benjamin, la reproducción técnica libera al arte de su “existencia parasitaria al interior del ritual”. Esta liberación con respecto del ritual propicia un cambio en la función social del arte, que se expresa en los criterios que determinan el valor de las obras ante sus productores y sus receptores. Para describir estas modificaciones, Benjamin propone la existencia de una tensión dialéctica al interior de las obras que se ha desarrollado a lo largo de la historia del arte entre un valor de culto y uno de exhibición. Al interior del ritual, lo que impone el valor de la obra es su valor de culto, que minimiza el momento de su exposición ante un público. Pero, cuando éstas se secularizan, la importancia de dicha exposición aumenta al momento de valorizar la obra. Con la fotografía y el cine, el valor de exhibición vence por completo al valor de culto.

Estamos ante un cisma sin precedentes en lo que respecta al arte que, según Benjamin, abre la

¹¹⁸ Benjamin, *La obra de arte...*, pp. 44-45

posibilidad de su uso revolucionario: “Pero si el criterio de autenticidad llega a fallar ante la producción artística, es que la función social del arte en su conjunto se ha trastornado. En lugar de su fundamentación en el ritual, debe aparecer su fundamentación en otra praxis, a saber: su fundamentación en la política”.¹¹⁹

Aquí parece que Benjamin quiere negar al arte toda posibilidad de autonomía, de regirse por sus propias reglas y de ser fin de sí mismo. La reproductibilidad técnica solo sustituye una exterioridad por otra, la religión por la política. Así, el arte pasa de ser instrumento del culto para convertirse en un instrumento de la lucha por la organización corpórea de la sociedad en el mundo moderno.

Pero si esto es posible es gracias a la formación de una figura que solo pudo surgir con el advenimiento de la modernidad capitalista, y que es un factor determinante de las transformaciones sensoriales que abonan a la destrucción del aura: las masas. En efecto, que ahora el valor de exhibición de una obra de arte sea el factor preponderante de su función social es un hecho que propicia el acercamiento de las masas ante ella. Y esto genera una demanda al arte que su condición aurática es incapaz de satisfacer. Por el contrario, la reproducción técnica de las imágenes se muestra presta para acercar el arte a las masas.

Según Benjamin, este acercamiento ofrece una oportunidad política al arte que las fuerzas revolucionarias deben aprovechar. Pero para esclarecer este punto, es necesario tener en cuenta las condiciones materiales que propiciaron el origen histórico de las masas, así como los cambios cognitivos que estas condiciones efectuaron en el ámbito de lo cotidiano, mismos que enmarcan la destrucción del aura en fenómenos de un alcance mucho mayor. Benjamin nos recuerda que “la proletarización creciente del hombre actual y la creciente formación de masas son dos lados de un mismo acontecimiento”,¹²⁰ y esta proletarización tiene como escenario histórico la fábrica y las condiciones de explotación que la caracterizan.

¹¹⁹ *ibid*, 51

¹²⁰ *ibid*, 96

Como bien señala en su interpretación del ensayo sobre la obra de arte Susan Buck-Morss, una de las especialistas más importantes en la obra de Benjamin, Benjamin realizó un análisis de estas condiciones de explotación desde un punto de vista cognitivo en su ensayo “Sobre algunos temas en Baudelaire”. Este análisis partía de algunas propuestas de Sigmund Freud y tiene como protagonista la noción de *shock*:

La comprensión benjaminiana de la experiencia moderna es neurológica. Tiene su centro en el shock. Aquí, como raramente en otras ocasiones, Benjamin confía en un hallazgo de Freud, la idea de que la conciencia es un escudo que protege al organismo frente a los estímulos –“energías demasiado grandes”– del exterior, impidiendo su retención, su huella como memoria. Benjamin escribe: “La amenaza de esas energías es la del shock. Cuanto más habitualmente se registra en la conciencia, tanto menos habrá que contar con su repercusión traumática”. [...] El problema es que en las condiciones del *shock* moderno –los *shocks* cotidianos del mundo moderno– responder a los estímulos sin pensar se ha hecho necesario para la supervivencia.¹²¹

La vida diaria de un hombre en la ciudad implica una exposición continua a diversos estímulos abruptos, tan frecuente que resulta imposible un trabajo de reflexión o asimilación de los mismos, teniendo como consecuencia una respuesta automatizada, similar a la de los reflejos motrices. El análisis de estos mecanismos es basto en “Sobre algunos temas en Baudelaire”, y en este ensayo Benjamin considera que uno de los paradigmas de esta modificación sensorial es, además de la guerra, el trabajo en la fábrica moderna: “A la vivencia del shock que el paseante tiene en la muchedumbre, corresponde la ‘vivencia’ del obrero con la máquina”.¹²² Aquí, el entrecomillado de Benjamin al referirse a la “vivencia” del obrero se debe a que, debido al efecto embrutecedor que el *shock* implica, Benjamin considera la experiencia moderna como empobrecida con respecto a la de los tiempos

¹²¹ Buck-Morss, Susan. “Estética y anestésica”, en *Walter Benjamin, escritor revolucionario*, Interzona Editora, Buenos Aires, 2005, p. 187

¹²² Benjamin, Walter. “Sobre algunos temas en Baudelaire” en: *El París de Baudelaire*. Eterna Cadencia, Buenos Aires, 2012, p. 216

precapitalistas, un empobrecimiento que tiene un orden político de sometimiento en la fábrica. “La explotación” –nos dice Susan Buck-Morss– “debe ser entendida aquí como categoría cognitiva, no como categoría económica: el sistema fabril, dañando cada uno de los sentidos, paraliza la imaginación del trabajador”.¹²³

Esta idea puede rastrearse al propio Marx y su descripción del trabajo fabril en *El Capital*, que Benjamin cita copiosamente en su ensayo sobre Baudelaire: “El trabajo mecánico afecta enormemente al sistema nervioso, ahoga el juego variado de los músculos y confisca toda la libre actividad física y espiritual del obrero [...] la máquina no libra al obrero del trabajo, sino que priva a este de su contenido”.¹²⁴ Pero, si es posible esta correlación entre experiencia cotidiana y explotación fabril de la que habla Benjamin, es debido a que ambas son producto directo de la existencia de ambientes tecnológicamente alterados. Ciudad y fábrica se implican mutuamente y las condiciones necesarias para su surgimiento son de carácter técnico, el sistema de aparatos es el mismo sistema que posibilita a la reproducción técnica de la obra de arte que ha venido a destruir la recepción aurática de la obra, sustituyéndola por el shock: “en el cine, la percepción en shocks se impone como principio formal. Lo que determina el ritmo de producción en la cinta continua de la fábrica, está en la base del modo de la recepción en el cine”.¹²⁵

3.2.1 La segunda técnica

Otra forma que utiliza Benjamin en su ensayo sobre la obra de arte para caracterizar al sistema de aparatos es la noción de segunda técnica, la técnica de las máquinas, a la que opone un técnica manual-artesanal, que llama primera técnica. Para Benjamin, una de las diferencias entre ambas técnicas es que la primera involucra en un grado mayor al cuerpo humano, la segunda técnica se diferencia de él hasta

¹²³ Buck-Morss, Susana, “Estética y anestésica”, p. 189

¹²⁴ Marx, Karl. *El capital. Crítica de la economía política. Libro I, Tomo II*. Siglo XXI Editores, México, 2009, pp. 515-516

¹²⁵ Benjamin, Walter. “Sobre algunos temas en Baudelaire”, p. 214

hacerlo ajeno. Pero, además, hay también una marcada oposición en lo que respecta a los fines de cada una de las técnicas. Mientras la intención de la primera técnica era conseguir un dominio del hombre sobre la naturaleza, la intención de la segunda es “la interacción concertada entre la naturaleza y la humanidad”.¹²⁶

Aquí surge inmediatamente una duda, ¿cómo es posible que dicha intención tenga como consecuencia la “vivencia” del obrero en la fábrica? En una nota al pie, Benjamin ahonda en las posibilidades revolucionarias de la segunda técnica:

Precisamente gracias a que esta segunda técnica quiere desembocar en la liberación creciente del ser humano de toda sumisión al trabajo es que, por el otro lado, el individuo ve ampliarse indefinidamente su campo de acción. Es un campo de acción en el que no se conoce aun. Pero es en él en donde expresa sus exigencias, puesto que mientras el colectivo se apropia más de su segunda técnica, más perceptible se hace para los individuos que lo componen cuán poco de lo que les corresponde les había tocado hasta ahora en el ámbito de la primera.¹²⁷

Como queda claro, para Benjamin la precondition para que pueda cumplirse la intención de la segunda técnica es la apropiación de esta por parte del colectivo. Pero una de las características del capitalismo es, precisamente, que esta segunda técnica está en manos de unos pocos individuos. Las posibilidades políticas del arte entran en juego aquí pues, según Benjamin, “entre las funciones sociales del arte, la más importante es la de establecer un equilibrio entre el hombre y el sistema de aparatos”.¹²⁸

El arte la ejerce dicha función social gracias a que en toda obra de arte se efectúa un acercamiento y alejamiento por parte del hombre con respecto a la naturaleza. Benjamin no profundiza demasiado en este punto, pero hace uso de un concepto de la estética idealista que es clave para entender al arte desde finales del siglo XVIII, el juego. “Seriedad y juego, rigor y desentendimiento

¹²⁶ Benjamin, *La obra de arte*, p. 56

¹²⁷ *ibid*, p. 102

¹²⁸ *ibid*, p. 84

aparecen entrelazadas entre sí en toda obra de arte, aunque en proporciones sumamente cambiantes. Con ello está dicho que el arte se conecta lo mismo con la segunda técnica que con la primera”.¹²⁹ El arte, entonces, aparece como una propedéutica del sistema de aparatos que enseñará al hombre a invertir la dinámica de subyugación que caracteriza a este sistema bajo el sistema capitalista. Todo esto, gracias a que el arte permite reinsertar en la segunda técnica el énfasis en lo humano que caracterizaba a la primera, a pesar de que aquella insista tanto en su distanciamiento. Vemos aquí un proceso dialéctico, el elemento característico de la primera técnica (el involucramiento del cuerpo humano) que había sido eliminado por la segunda técnica, es reinsertado en esta última gracias al arte y su cercanía con el juego.

El cine sirve para ejercitar al ser humano en aquellas percepciones y reacciones que están condicionadas por el trato con un sistema de aparatos cuya importancia en su vida crece día a día. Al mismo tiempo, el trato con este sistema de aparatos le enseña que la servidumbre al servicio del mismo sólo será sustituida por la liberación mediante el mismo cuando la constitución de lo humano se haya adaptado a las nuevas fuerzas productivas inauguradas por la segunda técnica.¹³⁰

Esta aparente fe en las nuevas tecnologías han hecho que se considere a Benjamin como un entusiasta de la técnica y de la cultura de masas. Sin embargo, la última parte del ensayo contradice dicha interpretación, pues hace hincapié en los peligros políticos que el potencial de masificación de la reproducción técnica puede acarrear si éste se mantiene en manos del capital.

La nueva sensibilidad que la reproducción técnica configura es, sin duda, un hecho, pero la persistencia de conceptos tradicionales en la teoría estética posibilitan que el potencial revolucionario que está contenido en esta nueva sensibilidad sea desviado para usos autoritarios, fascistas. Benjamin dedica el último capítulo del ensayo a describir y alertar sobre este proceso.

¹²⁹ *ibid*, p. 56

¹³⁰ *ibid*, pp. 56-57

Según Benjamin, el fascismo ha logrado dar un cause a las masas formadas por el sistema de aparatos instrumentalizando la nueva sensibilidad que la reproductibilidad técnica genera:

El fascismo intenta organizar a las masas proletarias que se han generado recientemente, pero sin tocar las relaciones de propiedad hacia cuya eliminación ellas tienden. [...] Las masas tienen un derecho a la transformación de las relaciones de propiedad; el fascismo intenta darles una expresión que consista en la conservación de esas relaciones. Es por eso que el fascismo se dirige hacia una estetización de la vida política.¹³¹

Al final de este fragmento, Benjamin utiliza por primera vez una figura que ha sido clave en la recuperación de su ensayo para entender la cultura moderna, la estetización de la política. Pero, ¿en qué consiste esta estetización? En la aplicación de valores artísticos tradicionales a los acontecimientos de la vida política; una persistencia del aura en la disputa por lo común.

Hay que recordar que Benjamin, cuando habla de la destrucción del aura y de su liberación del ritual, reconoce que al interior del arte hay una respuesta conservadora a dichas transformaciones, a saber, la doctrina de *l'art pour l'art*, la idea de un arte puro a la que Benjamin llama una “teología del arte”. Esta respuesta es superficial, pues no impide la decadencia del aura, solo la maquilla, manteniendo vestigios del ritual en la recepción de las obras de arte. En una dinámica meramente mercantil, por ejemplo, hacen que en el cine sea posible la existencia del culto a las estrellas que caracteriza a la industria cinematográfica capitalista. Ante la imposibilidad de reconocer una cualidad de autenticidad en las cintas cinematográficas, esta se transfiere a ciertos intérpretes. El aura se muda a la estrella.

Una operación similar hace posible que el aura sea transferida al caudillo fascista, pues el nuevo sistema de aparatos, así como posibilita una nueva exhibición masiva de intérpretes artísticos, posibilita también una nueva exhibición del político. “Los parlamentos se vacían junto con los teatros.

¹³¹ *ibid*, p. 96

La radio y el cine no solo transforman la función del intérprete profesional, sino igualmente la interpretación de aquel que, como lo hace el hombre político, se interpreta a sí mismo ante esos medios [...] De ello resulta una nueva clase de selección, una selección ante el aparato, de la que salen triunfadores el campeón, la estrella y el dictador”.¹³²

Pero más grave aun es el punto culminante de esta estetización de la política, que para Benjamin es la guerra. Toma aquí como ejemplo ilustrativo al futurismo y su entusiasmo por la apreciación artística de la guerra imperialista, a cuya interpretación dedica el célebre párrafo final del ensayo, y que es necesario citar en toda su extensión:

“Fiats ars, pereat mundis”, dice el fascismo, y espera, como la fe de Marinetti, que la guerra sea capaz de ofrecerle una satisfacción artística a la percepción sensorial transformada por la técnica. Este es, al parecer, el momento culminante del “l’art pour l’art”. La humanidad, que fue una vez, en Homero, un objeto de contemplación para los dioses olímpicos, se ha vuelto ahora objeto de contemplación para sí misma. Su autoenajenación ha alcanzado un grado tal, que le permite vivir su propia aniquilación como un goce estético de primer orden. De esto se trata la estetización de la política puesta en práctica por el fascismo. El comunismo le responde con la politización del arte.¹³³

Vemos aquí las consecuencias catastróficas que una conservación de los valores auráticos tiene, y que en última instancia puede entenderse como la aplicación de una percepción fundada en la autonomía de lo artístico al fenómeno de la catástrofe, la masacre y la destrucción: una alienación absoluta entre praxis cotidiana y objeto de contemplación.

También se entiende mejor la urgencia con la que Benjamin expresa la necesidad de nuevos conceptos que den cuenta de las transformaciones en la base material de la producción artística en el prólogo de su ensayo. Sin embargo, la última línea abre un camino que en el cuerpo del ensayo no es aclarado. ¿En qué consiste esta politización del arte? Los ejemplos que de Benjamin en el texto son

¹³² íbid, p. 107

¹³³ íbid, pp. 98-99

vagos y están lejos de poder ser considerados prescriptivos o programáticos. En realidad, Benjamin se dedica a dar un sustento teórico a las posibilidades revolucionarias del arte, pero se mantiene muy alejado de ofrecer estrategias prácticas.

Esta es el problema del que parte Marcelo Expósito en el escrito del que surge la hipótesis de esta investigación. Hay que recordar que es sobre este último pasaje del ensayo de Benjamin que Expósito efectúa una modificación. El propósito de esta tesis es poder prescindir de dicha modificación. Es por eso que se tendrá que hacer un análisis del otro escrito de Benjamin que Expósito cita en su texto, “El autor como productor”, con el fin de poder delinear y encontrar convergencias que permitan justificar cierto tipo de identificación entre las propuestas de Benjamin y la experiencia del productivismo soviético.

3.3 El autor como productor

A diferencia del ensayo sobre la obra de arte, la conferencia que Benjamin tituló “El autor como productor” tiene miras que apuntan más hacia lo práctico. Desde el punto de vista de la preocupación central de esta investigación, salta a la vista de manera inmediata un vocabulario muy emparentado con el productivismo: no solo el título, sino la insistencia en los procesos producción (que, por lo demás, es parte importante del vocabulario marxista) y, en algún momento, el uso del término ingeniero para referirse al artista; un término que, por otro lado, está presente desde la tradición Saintsimoniana, corpus que el joven Marx leyó asiduamente. En el texto hay también una referencia a un escritor soviético relacionado con el productivismo de manera directa: Serguei Tretiakov. Sin duda, esta referencia no basta para poder declarar una suerte de influencia en este escrito de las ideas fundamentales del productivismo, y mucho menos al ensayo que se analizó anteriormente. Por tanto, es preciso hacer un análisis más amplio de la conferencia.

El punto de partida de “El autor como productor” es la pregunta por el tipo de servicio que un escritor, al interior de su propia práctica, puede prestar a una causa política; específicamente, la emancipación del proletariado. Primero, vale la pena aclarar que Benjamin da por sentada la imposibilidad de la autonomía del escritor, “su libertad de escribir lo que quiera”¹³⁴, pues es fácil demostrar que siempre se trabaja para ciertos intereses de clase.

Sin embargo, dice Benjamin, este reconocimiento da pie a una dificultad con respecto a la calidad que puede exigírsele a una obra “comprometida”, y cuya resolución ha dado resultados muy estériles. “Por un lado, cabe exigir del poeta que siga la tendencia correcta; pero por otro, cabe esperar que su obra tenga calidad”.¹³⁵ Benjamin defiende que él está convencido de que la tendencia correcta debe ser el criterio primordial del que se puede deducir la calidad de una obra, pero aclara que esta

¹³⁴ Benjamin, Walter. *El autor como productor*, Casimiro libros, Madrid, 2015, p. 8

¹³⁵ *ibidem*.

opinión ha sido impuesta por decreto y que es necesario demostrarla.

Sería fácil sacar la conclusión de que la convicción que expresa Benjamin es una defensa del papel propagandístico del arte, pero esto está lejos de ser su punto. Para no dar cabida a esta conclusión, Benjamin evita acudir al argumento de que la sumisión de la producción artística la hace mermar la libertad necesaria para transformar sus formas y engendrar así la calidad, pues esto sería una defensa de la autonomía. En su lugar, Benjamin opta por un argumento materialista, de clase, y recuerda que toda obra que se limite a expresar una mera condena al sistema capitalista, o una identificación con la causa proletaria, puede ser absorbida por el sistema mercantil del capitalismo, esto debido a “la sorprendente capacidad del aparato burgués de producción y publicación de asimilar, e incluso propagar, cantidades ingentes de motivos revolucionarios, sin poner por ello seriamente en cuestión ni su propia existencia ni la existencia de la clase que lo posee”.¹³⁶

Es notoria la insistencia en el origen de clase del artista, así como del sistema que pone en circulación su trabajo. Esta insistencia, como es evidente, es resultado de una aceptación del origen burgués del arte, y de la extracción burguesa del artista y de su público, así como una preocupación por la posibilidad de superar este origen de clase para poder abonar a la causa proletaria. Esto es claro cuando Benjamin cita un número de la revista *Commune*, publicada en París. En ella, se había organizado una encuesta en la que diversos autores respondían a la pregunta “¿Usted para quién escribe?”. A Benjamin le interesa la respuesta del historiador marxista René Maublanc, y los comentarios que a ella hace el escritor surrealista Louis Aragon.

Maublanc no tiene dudas de que su público es un público burgués, tanto por su condición de profesor universitario como por ser esta la clase a la que pertenece y a la que mejor conoce. Sin embargo, acepta que la revolución proletaria es necesaria y que para que suceda, requerirá aliados en la burguesía. Aragon encuentra valiente la sinceridad con la que Maublanc acepta este problema que, asegura, afecta a una gran número de escritores de la época. Sin embargo, considera que la postura de

¹³⁶ *Ibid*, p. 21

querer acompañar la causa proletaria debilitando a la burguesía desde dentro es insuficiente. “René Maulbac” –dice Aragon–, y tantos otros amigos escritores que todavía dudan, deberían tomar ejemplo de los escritores soviéticos que, siendo de origen burgués, se han convertido en pioneros de la construcción del socialismo”.¹³⁷

Benjamin busca describir cómo es posible esta transformación en pioneros. La cooperación del escritor con el proletariado solo puede ser mediada, afirma, pues la burguesía le ha conferido un privilegio que le une irremediabilmente a ella: la educación. Es por eso que el intelectual revolucionario solo podrá serlo si parte de una traición a esta unión, una traición de clase. Benjamin toma aquí un tono que se ofrece programático como pocas veces:

En el caso del escritor, esta traición consiste en dejar de alimentar el aparato de producción y convertirse en un ingeniero entregado a la tarea de adaptar dicho aparato a los fines de la revolución proletaria [...] ¿Logra impulsar la socialización de los medios intelectuales de producción? ¿Descubre modos con los que organizar a los trabajadores intelectuales en el mismo proceso de producción? ¿Aporta ideas en pos de la transformación funcional de la novela, el teatro o la poesía? Cuanto mejor logre encauzar su actividad a estos fines, tanto más correcta será su tendencia y, necesariamente, tanto mejor será la calidad técnica de su trabajo.¹³⁸

Lo que se intentará demostrar en este apartado es que estos tres fines, formulados por Benjamin como preguntas, son lo más cercano a una programa de la politización del arte que podemos encontrar en el trabajo de Benjamin. Pero, lejos de querer obtener de él una fórmula para la politización del arte, se buscará deducir de dicho programa una elaboración más amplia y dialéctica del problema de la autonomía del arte.

Para tal efecto, hemos de tomar una primera consideración. Este programa está formulado de manera inversa en el texto. Considero que se puede afirmar que Benjamin está proponiendo que aportar

¹³⁷ *ibid*, p. 34

¹³⁸ *ibid*, p. 35

ideas en pos de la transformación funcional de la novela, el teatro y la poesía, es el primer paso que lleva entonces a descubrir modos con los que organizar a los trabajadores intelectuales en el proceso de producción para, finalmente, impulsar la socialización de estos modos de producción.

Primero, claro, es preciso aclarar en qué consistiría la transformación funcional de la novela, el teatro y la poesía. Benjamin ofrece en su texto al menos dos ejemplos, el de Serguei Tretiakov y el de Bertolt Brecht. Del primero, Benjamin cita su labor en la comuna campesina “El faro comunista”: “convocatorias de concentración de masas, recaudación de fondos para la compra de tractores, promoción de la adhesión de los campesinos a los *koljós*, supervisión de las salas de lectura, elaboración de periódicos murales y dirección del periódico del *koljós*, redacción de reportajes para los periódicos de Moscú, introducción de la radio y el cine ambulantes, etc”.¹³⁹

Es fácil ver que estas labores se emparentan más con el activismo llano y con el periodismo que con la poesía o la novela. Benjamin acepta esto. Pero es precisamente esta desviación hacia el periodismo el gran mérito del escritor soviético. Para Benjamin, la prensa es una adecuación de la literatura a las condiciones técnicas de la época. Aquí el argumento se puede emparentar con su ensayo sobre la obra de arte. La prensa es producto de los avances técnicos en la producción y distribución de la palabra escrita, y esto tiene consecuencias similares a las que tienen la fotografía y el cine con respecto a las obras de arte auráticas.

Benjamin explica esto citando un artículo suyo titulado “El periódico”. En este texto explica la nueva relación que el lector establece con la escritura gracias al periódico y lo hace describiendo actitudes similares a las del público con el cine: una impaciencia que se impone a todo afán de organización y que, además, implica la demanda de un derecho de los excluidos a ver reflejados sus intereses (muy similar al “derecho a ser filmado” del que habla en su ensayo sobre la obra de arte).

El periódico le da notable recepción a esta demanda impaciente en las secciones de preguntas, respuestas y quejas del público. “La asimilación indiscriminada de hechos va así unida a la asimilación

¹³⁹ *ibid*, p. 12

igualmente indiscriminada de lectores que se ven repentinamente elevados al rango de colaboradores. Pero esto esconde un momento dialéctico: la decadencia de la literatura en la prensa burguesa se convierte en la fórmula de su renacer en la prensa soviética”.¹⁴⁰

Para Benjamin, técnicas literarias son la novela, la poesía y la retórica. La existencia de estas técnicas respondió siempre a condiciones históricas específicas, como también lo hizo su consumo y valorización. La prensa está provocando un proceso de fusión de estas técnicas, que da en el traste con los valores heredados por la tradición burguesa.

Podemos ver una elaboración análoga a la que hace Benjamin en el prólogo de su ensayo sobre la obra de arte. Las nuevas tecnologías están teniendo un efecto de que desmorona los valores tradicionales de la cultura burguesa, la base material se ha modificado y la superestructura requiere adaptarse y dar cuenta de esta transformación. La experiencia soviética ha asimilado ya este cambio y es por eso que Benjamin habla de un renacer de la literatura, mientras que en la cultura capitalista, por aferrarse esta a las oposiciones tradicionales con respecto a las formas literarias, este proceso se ha entendido como una decadencia.

La persistencia en estas oposiciones tiene como consecuencia la anulación de todo potencial político de las nuevas técnicas artísticas. La prensa, por ejemplo, se encuentra en manos capitalistas que la tienen sumida en el interés de la ganancia y la acumulación. Lo mismo pasa con la fotografía, Benjamin advierte cómo esta técnica que contiene en su constitución una ruptura drástica con la autoridad de la tradición, puede servir para perpetuar los modos de producción existentes, incluso, haciendo de la miseria un objeto de goce contemplativo.

En este punto Benjamin se muestra como un entusiasta de la actitud vanguardista de oposición total a la tradición y a los valores que de ella se heredan. Su defensa de la fusión de las técnicas literarias que tienen lugar en la prensa es una muestra de esto. Pero esta fusión va más allá del ámbito de lo literario, extendiéndose al dominio de las oposiciones que delimitan las distintas disciplinas

¹⁴⁰ *ibid*, p. 15

artísticas. Partiendo del ejemplo de los célebres montajes fotográficos de John Hartfield, en los que imagen y texto se conjugan para obtener resultados revolucionarios, Benjamin aboga por una superación entre los límites disciplinares del arte y pide, por ejemplo, al fotógrafo dotar a sus imágenes de contenido literario y al escritor empezar a tomar fotografías, para así deshacer el límite que separa la imagen de la escritura. “Sólo la superación de las competencias especializadas propias del proceso de producción intelectual —especializaciones que, según la concepción burguesa, confieren orden al proceso— hará políticamente útil dicha producción”.¹⁴¹ Estas superaciones podían llegar al límite de poner a prueba la autenticidad del arte en general, como lo ejemplificó el Dadaísmo.

Benjamin lleva su argumento más allá del horizonte tradicional del arte vanguardista. En lugar de esperar con esto solo un revolucionamiento de las formas artísticas, renovándolas, Benjamin está convencido de que la ruptura con este orden implica necesariamente una transformación de los medios de producción del arte. Esto sucede claramente en el ejemplo antes citado de la prensa, que permite la superación de otra oposición, la que hay entre el lector y el escritor. Con ello estaría ocurriendo una transformación en la función social de la literatura, en la que se superan las dicotomías tradicionales respecto a las técnicas literarias, para romper con la actitud pasiva que caracteriza el consumo de la literatura tradicional y empujando al lector a tomar un papel activo.

Este cambio de actitud es fundamental para Benjamin, pues está convencido de que la incitación al consumidor para que se convierta en productor implica necesariamente una mejora del aparato productivo del arte. Estamos ya en lo que sería el segundo de los fines que el artista debe buscar para que su producción tenga la tendencia correcta: descubrir modos con los que organizar a los trabajadores intelectuales en el proceso de producción. Pero, además, este punto del argumento de Benjamin supone una difuminación del límite entre arte y vida cotidiana que, aunque no supone una eliminación tajante, abre la posibilidad de un flujo más dinámico de intercambio y migración entre ambas esferas.

Para Benjamin una experiencia modélica de esto es el teatro épico de Brecht. Esta experiencia

¹⁴¹ *ibid*, p. 24

es además significativa en el grado en que rompe con la idea de un Benjamin entusiasta de todo aparato tecnológico, pues opone las técnicas brechtianas al teatro tradicional que hace uso de enormes maquinarias espectaculares que no hacen más que sostener modelos caducos de teatro como un intento de defenderse ante los embates que recibe de la radio y el cine, mucho mejor capacitados para satisfacer las demandas estéticas de las masas.

En lugar de recurrir a parafernalias tecnológicas para aparentar actualidad, Brecht entra en abierto diálogo con estos nuevos instrumentos de difusión. Con la interrupción de la acción, el distanciamiento que impide toda identificación de la audiencia con lo representado, así como el uso de textos y música, el teatro épico replica los efectos de *shock* del montaje cinematográfico y propicia una actitud crítica ante las situaciones cotidianas que genera. No hay, pues, una adopción espuria de las nuevas técnicas, sino un diálogo crítico. “En beneficio de este diálogo, Brecht rescató los elementos más primitivos del teatro. En cierto modo, le bastó una tarima. Nada de elaboradas tramas. Así logró transformar la conexión funcional entre escenario y público, texto y representación, director y actor”.¹⁴² Es clara aquí la descripción de una transformación del aparato de producción teatral, en el que las oposiciones y categorías tradicionales son superadas, todo orden de las relaciones entre los distintos agentes de la experiencia teatral queda reconfigurado y, como consecuencia de esto, se generan nuevas relaciones que sustituyen a las que antes eran consideradas como constitutivas de la obra.

Aquí el argumento cobra cierta circularidad, la reconfiguración de las relaciones de producción de la obra de arte, es decir, la refuncionalización de las técnicas artísticas a través de dichas relaciones ahora transformadas, conlleva una socialización del aparato productivo del arte. Pero, ¿cómo es que esto puede modificar el resto de las relaciones de producción? Al hablar de Brecht, Benjamin rescata la idea de que los *shocks* producidos por el teatro épico generan una reflexión crítica del espectador con respecto a su propio contexto, a su cotidianidad. Esto nos remitiría al ensayo sobre la obra de arte y sus desarrollo de las transformaciones epistémicas que la reproductibilidad técnica genera en la

¹⁴² *ibid*, p. 30

subjetividad de los individuos.

Pero surgen los problemas, pues se ha visto que esta capacidad puede ser reabsorbida por el fascismo para dotar a las masas de una expresión para sus demandas, pero nunca de un acceso a sus derechos, a saber, la colectivización efectiva de los medios de producción.

El artista debe, entonces, asumir como su tarea revolucionaria la transformación de dichos medios, pero con las armas de su práctica, transformando su técnica. Aquí hay que recordar la importancia que tiene para Benjamin el papel mediador del arte entre la primera y la segunda técnica. Y, al parecer, esta mediación solo puede lograrse si las relaciones de producción del arte son transformadas rompiendo con la organización –en jerarquías como las que dividen al espectador del autor; o en disciplinas, como las que dividen la fotografía de la literatura– que limita el desarrollo de las técnicas artísticas a través de la aplicación de conceptos conservadores con los que se explica y entiende dicha producción. Sólo así podrá el artista abonar a la causa revolucionaria e impulsar, con su praxis, la transformación del modo general de producción.

Benjamin defiende la idea de que todo arte revolucionario debe tener un talante didáctico, que sepa “orientar e instruir”. Pero dicha instrucción no consiste en pregonar cierto mensaje sino, como se mencionó antes, en la transformación efectiva de los medios de producción a su alcance. Es como si Benjamin pidiera al autor, al artista, algo más que difundir la causa proletaria. Su enseñanza debe estar en su organización; no en lo que producen, sino en cómo producen. “Su trabajo no se limitará nunca a la elaboración de productos; se ejercerá siempre, al mismo tiempo, sobre los medios de producción”.¹⁴³

El argumento no es del todo claro, como bien habrá advertido el lector. Para poder esclarecerlo, es necesario un entendimiento más amplio del concepto de producción. Es necesario para esta tarea revisar la elaboración marxista del mismo, con lo que también nos será posible entender mejor el importante papel que Benjamin le adjudica a la producción artística en relación con el proceso general de producción. Es este último punto donde las propuestas bejaminianas demuestran grandes

¹⁴³ *ibid*, p. 28

coincidencias con las teorías productivistas soviéticas, coincidencias que pueden servir para esclarecer la posibilidad de un arte revolucionario al interior de una sociedad capitalista.

4. Autonomía y Estética

4.1 Autonomía e Ideología.

Ahora es preciso volver la definición de autonomía que ofrece Bürger en su *Teoría de la vanguardia*.

La autonomía del arte es una categoría de la sociedad burguesa. Permite describir la separación histórica del arte respecto de la praxis cotidiana, o sea, el hecho de que una sensualidad sin fines racionales pueda haberse conformado en los miembros de la clase que, al menos esporádicamente, no está atada a la presión de superar la existencia inmediata. Allí yace el momento de verdad en el discurso de la obra de arte autónoma. Sin embargo, lo que no puede comprender esta categoría es que la separación del arte de la praxis cotidiana es un proceso histórico, que está condicionado socialmente. En este punto se encuentra la no-verdad de la categoría, el momento de distorsión que es propio de toda ideología, en el sentido que le otorga el joven Marx. La categoría autonomía no concibe su objeto como un producto histórico.¹⁴⁴

Vale la pena preguntarnos por las consecuencias reales de esta categoría en las aspiraciones políticas del arte. Es decir, si la autonomía es un freno a dichas aspiraciones. Antes, habría que elaborar un poco la noción de ideología.

De manera muy comprimida podemos entender la ideología como el conjunto de representaciones, valores y creencias a las que recurre una sociedad para explicarse el mundo, es decir, desde las formas de organización política a través de las cuales reparte entre sus integrantes obligaciones y responsabilidades, pasando por las relaciones económicas a través de las cuales distribuye sus riquezas, hasta llegar a la manera en que explica su existencia misma. Este conjunto de ideas, como es bien sabido, se ha transformado a lo largo de la historia. Gracias a la herencia de Hegel, hasta el momento en que Marx irrumpe en el panorama teórico occidental, la historia se había considerado como el producto de la confrontación de ideologías diferentes, y como el triunfo de una

¹⁴⁴ Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*, Los cuarenta, Buenos Aires, 2009, pp. 66-67

sobre la que le antecedió. Los gobiernos y regímenes económicos de la sociedad se transformaban en función a los resultados de los combates en la esfera ideológica.

En oposición a esta interpretación dominante de la historia, Marx y Engels propusieron que en realidad los cambios en las distintas formas sociales humanas son producto de las transformaciones en los modos de producción. Esto supone pensar, como primer elemento, a las sociedades humanas como sociedades productivas.

A lo largo de la historia, la humanidad se ha procurado la obtención de los medios materiales para su sustento. Así, la principal característica del hombre, y lo que lo distingue de los animales, es su facultad de producir sus medios de vida, el momento en que deja de depender de los procesos naturales para alimentarse y cobijarse. Lo que estos hombres producen y el modo cómo lo producen se vuelve, entonces, aquello que los constituye: su modo de vida. “Lo que los individuos son ”– dicen Engels y Marx– “depende, por tanto, de las condiciones materiales de su producción”¹⁴⁵. En este modo de vida se incluyen también los procesos según los cuales los bienes que se producen se ponen en circulación, pues es preciso recordar que Marx no cree en los individuos aislados, sino solo en las comunidades humanas. Los hombres producen siempre en sociedad, y esa sociedad implica el intercambio constante de los productos frutos del trabajo humano.

Para Engels y para Marx, un criterio para poder medir el nivel de desarrollo de los modos de producción de sociedades o naciones humanas específicas, es través del grado de complejidad de la división del trabajo:

La división del trabajo dentro de una nación se traduce, ante todo, en la separación del trabajo industrial del comercial con respecto al trabajo agrícola [...] Su desarrollo ulterior conduce a la separación del trabajo industrial de comercial. Al mismo tiempo, la división del trabajo dentro de estas diferentes ramas acarrea, a su vez, la formación de diferentes sectores entre los individuos que cooperan en determinados trabajos. La posición que ocupan entre sí estos diferentes sectores se halla condicionada

¹⁴⁵Marx, Karl y Engels, Friedrich. *La ideología Alemana*, Akal, Madrid, 2014, p. 17

por el modo de explotar el trabajo agrícola, industrial y comercial.¹⁴⁶

Además de ilustrar lo que los autores entienden como división del trabajo, el pasaje anterior llama la atención sobre una de las consecuencias más palpables de dicha división. El grado de desarrollo de las fuerzas productivas determina también la posición que cada individuo ocupa al interior de ésta: “cada etapa de la división del trabajo determina también las relaciones de los individuos entre sí, en lo relacionado con el material, el instrumento y el producto de trabajo”¹⁴⁷. La división social del trabajo, entonces, incide directamente en el lugar de cada individuo en el proceso de producción, así como en su obtención de los productos de la misma: la parte de la riqueza que él puede consumir.

En un grado más elevado, y manteniendo siempre como fundamento el proceso productivo, esta división del trabajo da forma a las estructuras institucionales que se generan al interior de las sociedades: “La organización social y el Estado brotan constantemente del proceso de vida de determinados individuos [...] tal y como actúan y como producen materialmente y, por tanto, tal y como desarrollan sus actividades bajo determinados límites, premisas y condiciones materiales, independientes de su voluntad”¹⁴⁸.

Sin embargo, para Marx la división del trabajo, cuando se mantiene en una simple categorización de trabajos manuales como la distinción entre agricultura e industria, no es más que un esbozo, producto de ciertas diferencias naturales al interior de la especie humana (el ejemplo que Engels y Marx ocupan para ilustrar este punto es el de la diferencia de fuerza física entre varones y mujeres). La división del trabajo es real únicamente cuando existe la división entre trabajo material y trabajo intelectual, cuando hay un sector de la población que abandona las herramientas, el taller o el campo y puede prescindir del desgaste físico corpóreo para dedicarse a una producción de carácter mental. La consecuencia más palpable de la división del trabajo es la distribución desigual, tanto en

¹⁴⁶ *ibid.*, p. 17

¹⁴⁷ *ibidem*

¹⁴⁸ *ibid.*, p. 21

cantidad como en cualidad, del trabajo y sus productos. Así, se cae en una contradicción evidente, pues quienes más trabajan y más producen son, a su vez, quienes menos riqueza poseen.

Pero, también, es en este momento que las ideas o la conciencia pueden pensarse a sí mismas no solo como puras e independientes de los procesos de producción material, sino como causa efectiva de dichos procesos, invirtiendo la realidad “como en la cámara oscura”, según una célebre formulación de *La ideología alemana*.

La alienación de la producción de pensamiento con respecto a los procesos materiales, es decir, económicos y sociales, le resulta a Marx muy problemática pues impide una implicación real de los intelectuales en la lucha política necesaria para la transformación efectiva de la sociedad: “Todas las formas y todos los productos de la conciencia no brotan por obra de la crítica espiritual mediante la reducción a la «autoconciencia» o la transformación en «fantasmas», «espectros», «visiones», etc., sino que solo pueden disolverse por el derrocamiento práctico de las relaciones sociales reales, de que emanan estas quimeras idealistas”.¹⁴⁹

La teoría de la ideología que plantea Marx en *La ideología alemana* supone, como apunta Terry Eagleton¹⁵⁰, un doble movimiento de inversión y dislocación. Primero, se invierten las relaciones reales entre la estructura material y la súper estructura, con lo que el pensamiento se escinde de la práctica social. Y es justamente ese el reclamo que hace Marx a la filosofía alemana, el mismo que Benjamin y los productivistas hacen a la teoría del arte.

Para llegar a hacer esta operación análoga, es necesario concebir al arte como parte de la súper estructura, lo cual implica darse cuenta de una paradoja: a pesar de que la práctica artística conserva características de la producción artesanal de mercancías, se han adscrito a su consumo y producción fuertes consecuencias ideológicas, es decir, se piensa que contribuyen a la construcción de representaciones que contienen y reproducen ciertos valores y creencias. Los objetos del arte no

¹⁴⁹ *ibid*, p. 31

¹⁵⁰ Ver: Eagleton, Terry. *Ideología. Una introducción*, Paidós, Barcelona, p. 110

obedecen ya a la satisfacción de necesidades prácticas del hombre, ni son tampoco meros instrumentos o herramientas de ceremonias religiosas; se les adjudica un contenido espiritual, pero no mediado por una autoridad extrínseca. El concepto de autonomía artística es el que justifica esta operación.

Esto, está claro, debe entenderse como consecuencia del reacomodo que el ascenso de la burguesía ocasionó en los modos de producción del medievo, y no puede concebirse sin la irrupción en el pensamiento filosófico de la disciplina conocida como estética.

Hay que recordar aquí que en el recuento histórico que hace Larry Shiner en su libro *La invención del arte*, donde se describe el surgimiento de lo que él llama el sistema moderno del arte a partir de las transformaciones de la producción y el consumo de los objetos de las distintas disciplinas que hoy agrupamos bajo el adjetivo de artísticas. Los cambios en la producción son narrados a partir del surgimiento de la noción moderna de artista en oposición al artesano, así como el carácter singular y autosuficiente de los objetos que producían, y que serían entendidos ahora como obras de arte, objetos sin uso práctico. Estas dos nociones, artista y obra de arte, pueden ser vistas como consecuencias de las modificaciones efectivas de la producción material del arte, sin embargo, Shiner considera necesaria para la conformación del sistema moderno del arte el surgimiento de un tercer elemento, el discurso estético. Si enmarcamos este desarrollo en la concepción marxista de la historia, el discurso estético sería la respuesta ideológica a las transformaciones en el campo de la producción material del arte; el correlato en la conciencia humana de transformaciones concretas en la producción y consumo de ciertos objetos. El discurso estético sería, entonces, el componente ideológico del sistema moderno del arte.

Este componente ideológico, sin embargo, resulta de tremenda importancia pues es justamente lo que sustrae el carácter manual de la producción artística para posicionarla dentro del ámbito intelectual. Es decir, es gracias al discurso estético que los objetos que otrora tuvieron exclusivamente una función utilitaria en ciertas prácticas, sean ahora capaces de decirnos algo más sobre lo humano. Si esto fue posible, es precisamente por que –siguiendo a Terry Eagleton– el discurso estético, al

encargarse del arte, lo ubica en el centro de discusiones que conciernen a los temas y conceptos con los que la clase media burguesa justificaba su toma del poder, como son: la libertad y la legalidad, la espontaneidad y la necesidad, la autodeterminación, la autonomía, la particularidad y la universalidad, entre otras.

Aunque esto podría sonar a exageración en un primer momento, no lo parece tanto cuando caemos en la cuenta de que las cualidades que se adjudican tanto al artista como a la obra de arte son las mismas que las del ideal del sujeto de la Ilustración. “Al igual que la obra de arte definida por el discurso estético,”—dice Eagleton—“el sujeto burgués es autónomo y autodeterminado, no reconoce ninguna ley meramente extrínseca sino que, sin embargo, de forma misteriosa se da ley a sí mismo”¹⁵¹. Si es así, los artistas están capacitados para crear objetos que se vuelvan modelos de la individualidad, que contienen y reproducen los valores de la sociedad capitalista.

La propuesta de Eagleton va más lejos y ubica al discurso estético como producto del esfuerzo de los ideólogos burgueses por encontrar un campo de comunión en el que las individualidades libres que demanda la actividad económica del mercado capitalista pudieran cohesionarse para vivir en sociedad. “Una vez que la burguesía ha desmantelado el aparato político centralizador del absolutismo, bien en la fantasía, bien en la realidad, se encuentra privada a sí misma de algunas de las instituciones que han organizado anteriormente la vida social como un todo”¹⁵². La estética, según Eagleton, es la respuesta a la necesidad de cohesión una vez que, al menos en el campo ideológico, la burguesía ha renunciado a la coerción del absolutismo.

Con el discurso estético, que se preocupa por racionalizar lo aparentemente irracional —los afectos y emociones, la corporalidad y sus caprichos—, funciona como un forma de administrar a los individuos las nociones de legalidad que todo orden político necesita para sostenerse y perdurar. Ahora, cabe aclarar que no se entiende por esto que no haya aparatos coercitivos al interior de la sociedad

¹⁵¹ Eagleton, Terry. *La estética como ideología*, Akal, Madrid, 2011, p. 77

¹⁵² *ibidem*

burguesa como son policía, ejército o un sistema judicial. De lo que aquí se está hablando es de la conformación de las subjetividades de los miembros de dicha sociedad. En términos más llanos, el problema es cómo justificar el cumplimiento de la ley en contra de los caprichos individuales cuando se han perdido instrumentos como la idea de una vida después de la muerte. El recurrir indiscriminadamente a los aparatos judiciales y penales traería un orden muy similar al absolutismo, o incluso peor. Es por eso que la noción de consenso cobra mucha mayor fuerza que en los sistemas anteriores (que, claro está, también contaban con cierta dosis de consenso).

En contraste con el aparato coercitivo del absolutismo, la fuerza más poderosa que mantiene cohesionado el orden social burgués radica en los hábitos, las afinidades, los sentimientos y los afectos; y esto es lo mismo que decir que el poder, en un orden tal, tiende a *estetizarse*[...] El poder se inscribe ahora en las minucias de la experiencia subjetiva, y la fisura entre el deber abstracto y la inclinación placentera queda por tanto salvada[...] El nuevo sujeto, que se impone a sí mismo de manera autorreferencial una ley de acuerdo con su experiencia inmediata, y que encuentra su libertad en su necesidad, se modela a la luz del artefacto estético¹⁵³.

La tesis de Eagleton, hasta este punto, podría reforzar las exageraciones de Taylor, pues abona al argumento de que el arte es un instrumento ideológico de la burguesía para asegurar y reproducir su dominio sobre las clases bajas. Y es verdad que, si se recurre de manera exclusiva a la teoría de la ideología que Marx expone en *La ideología alemana*, esta interpretación pueda quedar justificada, pues ahí se establece que la ideología imperante de una sociedad es siempre la ideología de la clase dominante. También son frecuentes las referencias a las construcciones de la ideología como meras ilusiones, que impiden ver el estado real de las cosas, y que dan coherencia a las contradicciones de la sociedad capitalista: la enorme producción de riquezas a costa de la pobreza y explotación de la mayoría de los hombres, la invención de tecnologías que facilitan el trabajo humano y que son

¹⁵³ *ibid.* pp. 73-74

utilizadas para la explotación de hombres y mujeres, etc.

Pero con el paso del tiempo, marxistas célebres –como Lenin– llegaron a concebir la ideología como el conjunto de creencias compartido por una clase social determinada. Es decir, la noción negativa de ideología fue sustituida por una en la cual la ideología era entendida como resultado natural de los procesos históricos. Esto hizo posible considerar a la ideología como un instrumento de la lucha de clases. De hecho, en su *Prefacio a Contribución a la crítica de la teoría política*, Marx habla de lo legal, político, religioso, estético o filosófico como “formas ideológicas en las que los hombres se vuelven conscientes de este conflicto (económico) y lo combaten”¹⁵⁴. Como anota Eagleton, esto le da un cariz político al concepto de ideología. Así, la ideología deja de verse tanto como una ilusión, una mentira llana y, al contrario, se vuelve expresión directa de los intereses materiales de una clase y, así, se erige como herramienta para combatirla. Esto, claro, a partir de la producción de una ideología propia. Dicha concepción es ventajosa por que nos permite escapar a los reduccionismos de Taylor, y así pensar que el arte como producto de la ideología burguesa puede ser también un campo de batalla de la lucha de clases.

Benjamin y el productivismo se preocuparon por ofrecer una estrategia para dicho campo de batalla, una estrategia que implicaba la apertura de dos frentes. A saber, la posibilidad del arte romper con la ideología capitalista, interrumpir su flujo y diseminación y, a su vez, fomentar la lucha de clases. La otra, quizás más ambiciosa, fue la de ubicar al arte como vanguardia en un movimiento de mayores alcances: la eliminación de la división social del trabajo, a través del modelo que el artista entendido como trabajador ofrece.

Por último, un análisis más profundo de los postulados que sostienen y posibilitan pensar al arte como herramienta en estos dos frentes, nos pueden ayudar a demostrar que dependen de la idea de autonomía misma, y que está contenida en los marcos teóricos y conceptuales que erigen al discurso

¹⁵⁴ Marx, Karl, *Prefacio a Contribución a una crítica de la economía política*, citado en: Eagleton, Terry. *Ideología: Una introducción*, Barcelona, Paidós, 2005, p. 133

estético. Aquí es preciso citar a Tearry Eagleton *in extenso*:

La autonomía[...] brinda a la clase media justo el modelo ideológico de subjetividad que necesita para sus operaciones materiales. Este concepto de autonomía posee, sin embargo, una ambigüedad radical: si, por un lado, dota a la ideología burguesa de una dimensión central, por otro, no deja de subrayar el carácter autodeterminante de las facultades y capacidades humanas, un factor que se convierte, en la obra de Karl Marx y de otros pensadores, en la base antropológica de una oposición revolucionaria a la utilidad burguesa. Lo estético es a la vez[...] el modelo secreto de la subjetividad humana en la temprana sociedad capitalista, y una visión radical de las energías humanas, entendidas como fines en sí mismos, que se torna en el implacable enemigo de todo pensamiento de dominación o instrumental.¹⁵⁵

Lo que sigue en estas páginas, será demostrar cómo esta “visión radical de las energía humanas” sustentan las propuestas de nuestro objeto de estudio.

¹⁵⁵ Eagleton, *La estética como ideología*, p. 60

4.2 Fetiche, aura y mercancía.

El desarrollo posterior del pensamiento marxista se preocupó por demostrar que la ideología operaba en un sentido bastante más complejo que el simple enmascaramiento de una no-verdad a partir de un componente verdadero, siguiendo la formulación de Búrger citado en el apartado anterior. En *El Capital*, la ideología no opera tanto como un adoctrinamiento que se asumiera de manera consciente por los individuos, y más como un dispositivo que operaba de manera subrepticia, en los brumosos entresijos de la vida diaria. Así, la transmisión de la ideología capitalista no encontraba su vehículo más exitoso a través de los grandes aparatos ideológicos como el derecho, la filosofía y las artes (estas, a lo sumo, actuaban como su confirmación), sino en la mundana cotidianidad del intercambio mercantil. Y aquí es donde resulta fundamental el concepto de fetiche de la mercancía, y es también aquí donde el productivismo encontró el posible campo de lucha del arte. Me gustaría proponer, además que Benjamin nos ayuda a entender la manera en que el fetichismo de la mercancía alcanza su punto máximo de exacerbación en el arte, gracias a su desarrollo del concepto de aura.

4.2.1 El carácter estético del fetiche de la mercancía.

A primera vista, una mercancía parece ser una cosa trivial, de comprensión inmediata. Su análisis demuestra que es un objeto endemoniado, rico en sutilezas metafísicas y reticencias teológicas. [...] Es de claridad meridiana que el hombre, mediante su actividad, altera las formas de las materias naturales de manera que le sean útiles. Se modifica la forma de la madera, por ejemplo, cuando con ella se hace una mesa. No obstante, la mesa sigue siendo madera, una cosa ordinaria, sensible. Pero no bien entra en escena como mercancía, se transmuta en cosa sensorialmente suprasensible. No sólo se mantiene tiesa apoyando sus patas en el suelo, sino que se pone de cabeza frente a todas las demás mercancías y de su testa de palo brotan quimeras mucho más caprichosas que si, por libre determinación, se lanzara a

bailar.¹⁵⁶

En este célebre pasaje pueden encontrarse resumidas dos nociones fundamentales del pensamiento marxista. En primer lugar, la famosa oposición entre valor de uso y valor de cambio, que caracteriza a la categoría de mercancía en la que sustenta el sistema de producción capitalista. Rápidamente, esta oposición describe la doble existencia de un objeto una vez que entra en el mercado, por un lado, el valor de uso que la inscribe en el mundo de los productos destinados a satisfacer una necesidad inmediata del hombre; por el otro, su carácter abstracto y de intercambio que lo vuelve idéntico y homogéneo al resto de las mercancías.

Es decir, para que un objeto destinado a satisfacer una necesidad singular y específica pueda ser equiparable e intercambiable por otro cuyo origen y fin material es absolutamente distinto, es necesario un nivel de abstracción que medie entre ellos para homogeneizarlos. Esta mediación sería dada por lo que Marx llama el trabajo socialmente necesario, una categoría que nombra al hecho de que todo producto es consecuencia de la inversión de materia prima, tiempo y energías de un hombre y que es el común denominador en todos los productos humanos. Esta abstracción no es consciente:

El que los hombres relacionen entre sí como valores los productos de su trabajo no se debe al hecho de que tales cosas cuenten para ellos como meras envoltura materiales de trabajo homogéneamente humano. A la inversa. Al equipararse entre sí en el cambio como valores sus productos heterogéneos, equiparan recíprocamente sus diversos trabajos como trabajo humano. No lo saben, pero lo hacen.¹⁵⁷

Esta doble existencia de las mercancías ha acompañado siempre al intercambio de objetos al interior de los grupos humanos –y entre grupos humanos distintos–. Sin embargo, lo que caracteriza al

¹⁵⁶ Marx, Karl *El capital. Crítica de la economía política. Libro primero, vol. I*, Siglo XXI, Madrid, 2010, p.87

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 90

sistema de producción capitalista es que, por primera vez, las mercancías han empezado a producirse con la finalidad específica del intercambio, y ya no tomando en cuenta las necesidades que demanda una satisfacción práctica.

Lo que sucede con esto, es que el valor de cambio ha suplantado por completo al valor de uso y con esto se ha recubierto u ocultado todo lo de social e histórico que hay en su aparición, proceso que acarrea sus propias consecuencias en la manera de relacionarse de los individuos:

Si los objetos para el uso se convierten en mercancías, ello se debe únicamente a que son *productos de trabajos privados ejercidos independientemente los unos de los otros*. El complejo de estos trabajos privados es lo que constituye el trabajo social global. Como los productores no entran en contacto social hasta que intercambian los productos de su trabajo, los atributos específicamente sociales de esos trabajos privados no se manifiestan sino en el marco de dicho intercambio.

[A los productores] las relaciones sociales entre sus trabajos privados no se les ponen de manifiesto como lo que son, vale decir, no como relaciones directamente sociales trabadas entre las personas mismas, en sus trabajos, sino por el contrario como relaciones propias de cosas entre las personas y relaciones sociales entre las cosas.¹⁵⁸

Esta inversión es muy interesante, que la forma mercancía oculta es el carácter social de los productos de trabajo del hombre es suplantado por un carácter aparentemente objetivo, es decir, su valor de cambio. Y lo que esto propicia es que no solo los objetos útiles sean valorizado exclusivamente como mercancías, sino que los hombres mismos se conciben entre sí como tales.

Dicho ocultamiento adopta las característica de la fantasmagoría. Esta descripción nos es sumamente útil en cuanto señala el cariz estético de la forma mercancía, y que estaba reflejado en la cita inicial, como la apariencia de la mesa como un objeto mágico que baila por sí sola. Marx llama a esto fetiche pues lo que sucede es una transmutación, una sustitución de una cualidad material e

¹⁵⁸ *ibid*, p. 89

histórica por otra de carácter casi mágico, que se presenta como objetivo, esencial y trascendental. En palabras de Eagleton, “la mercancía, podría decirse, es una especie de caricatura horrorosa del auténtico artefacto, algo reificado a modo de un objeto burdo en su particularidad y a la vez virulentamente antimaterial en su forma, algo densamente corpóreo y elusivamente espectral al mismo tiempo”¹⁵⁹.

Si Eagleton habla de un artefacto auténtico al que la mercancía caricaturiza, es porque nos encontramos aquí con descripciones que caracterizan los problemas centrales de la estética, es decir, buscar un territorio en el que los dominios material, los cuerpos y sus afectos, tengan un cruce con lo intelectual y racional. El artefacto auténtico sería el artefacto estético. Hemos de recordar aquí que en el sistema kantiano el juicio estético es el mediador entre la cognición teórica (la naturaleza) y la cognición práctica (la libertad). Bürger lo resume de la siguiente manera: “Si la facultad de desear es la capacidad del hombre por que, desde la subjetividad, una sociedad se basa por el principio del máximo beneficio, el fundamento [del desinterés del juicio de gusto] de Kant opone la libertad del arte a las presiones de la emergente sociedad capitalista. Se concibe lo estético como un campo que está apartado de todo ámbito regido por el principio del máximo beneficio”¹⁶⁰.

La mercancía, según la describe Marx, parece habitar ese terreno de mediación, pero invirtiendo todo lo positivo que podía ver Kant en ese punto de encuentro, pervirtiéndolo para obtener como consecuencia su contrario opuesto: un artefacto material cuya potencia descansa en características incorpóreas y que termina por obnubilar la humanidad de los hombres ante sí mismos.

4.2.2 Aura y fetiche

Podría pensarse, sin embargo, que serían justamente los objetos artísticos los que podrían operar como

¹⁵⁹ Eagleton *op. Cit.*, p. 279

¹⁶⁰ Bürger, *op. Cit.*, p. 63

puntos de escape de la forma mercancía, ofrecerse como objetos cuyo valor de uso operaría por encima de cualquier valor de cambio, pues su uso sería uno muy particular: educar al hombre en la autodeterminación. Aquí valdría la pena recordar a Schiller que, como señala Peter Bürger, “pretende probar que, a causa de su autonomía, de su desvinculación de fines directos, el arte está en condiciones de realizar una labor que no se podría realizar de otro modo: el fomento de la humanidad”.¹⁶¹

Es decir, la autonomía de la obra de arte lo sustraería del poder del intercambio mercantil. El arte autónomo, supuestamente, al ser creado como finalidad de sí mismo, expulsa de su interior los dictados de la acumulación y del beneficio monetario. El sujeto educado en la percepción de estos objetos, por tanto, tendría así una vía mediante la cual podría suspender los efectos de la forma mercancía en su sensibilidad. Esto es, a grandes rasgos, la defensa del arte autónomo que efectuaron en su momento Greenberg y Adorno.

Sin embargo, lo que señalan insistentemente los autores productivistas es que esta concepción del arte falla pues es incapaz de darse cuenta que lo que sustenta esta autonomía es el mercado mismo. Partiendo de un análisis histórico y materialista, argumentan, es posible determinar que un factor fundamental en el surgimiento de las categorías que sustentan al arte autónomo es precisamente el ascenso al poder de la burguesía y la existencia de un mercado de obras artísticas, que posibilitó la producción de las mismas fuera de los dictados de la aristocracia y el clero.

Si prestamos la suficiente atención al desarrollo del concepto de aura en el ensayo “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, Benjamin ofrece una muy buena herramienta para entender al arte autónomo como una súper-mercancía. Recordemos que su descripción del proceso de destrucción del aura a consecuencia de las nuevas técnicas de producción mecánica se ubica en un punto de coyuntura, un estadio del desarrollo en el que la fundamentación en el ritual de la obra de arte está desapareciendo. Esta situación deja a la obra en un momento de suspenso antes de encontrar su nuevo fundamento en la praxis política. Y en este punto de transición, la obra está por el momento

¹⁶¹ *ibidem*

alojada en la función artística, en su supuesta autonomía:

En efecto, así como en los tiempos prehistóricos la obra de arte fue ante todo un instrumento de la magia en virtud del peso absoluto que recaía en su valor ritual—un instrumento que sólo más tarde fue reconocido en cierta medida como obra de arte—, así ahora, cuando el peso absoluto recae en su valor de exhibición, la obra de arte se ha convertido en una creación dotada de funciones completamente nuevas, entre las cuales destaca la que nos es conocida: la función artística—la misma que más tarde será reconocida tal vez como accesoria—. ¹⁶²

El léxico no podría ser más marxista, ni referir tanto al análisis de la forma mercancía que se realiza en *El Capital*. Para empezar, la tensión existente en la obra de arte entre valor de culto y valor de exhibición es un referencia clara a la tensión entre valor de cambio y valor de uso en Marx, aunque no equivalentes ¹⁶³. Lo que quiero sugerir es que el fetichismo de la mercancía es una categoría de corte estético, en el que se realiza una distorsión en el aparecer del los objetos similar al aura de la obra de arte auténtica del ensayo de Benjamin. Eagleton hace una comparación en este sentido:

Como puro valor de cambio, la mercancía borra de sí misma cualquier fragmento material; como atractivo objeto con aura, hace alarde de ser material único en una especie de espectáculo espurio de materialidad. [...] Por un lado, la mercancía hace desaparecer la sustancia de las relaciones sociales concretas de su propia producción; por otro lado, confiere a sus propias abstracciones una engañosa densidad material. ¹⁶⁴

Si la mercancía es ya susceptible de mostrarse como un objeto aurático, la obra de arte, paradigma del aura, ofrece una distorsión de corte ideológico aun más fuerte, gracias a la carga de tradición y

¹⁶² Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Ítaca, México, 2003, p. 54

¹⁶³ Aquí resulta interesante hacer notar que los primeros rastros del estudio del fetichismo de Marx pueden rastrearse a artículos en los que discutía el arte cristiano de los Nazarenos (una especie de romanticismo mojigato) a mediados de la década de 1840, y en el que tomaba el término utilizado en varios estudios sobre arte religioso y, en especial, de *La esencia del cristianismo* de Feuerbach. Ver: Margaret A. Rose, *Marx's lost aesthetic*, Cambridge University Press, Cambridge, 1988.

¹⁶⁴ Eagleton, *op. Cit.*, p. 280

sacralidad que contiene. Es por eso que es susceptible de convertirse en un instrumento de dominación tan peligroso. Sin embargo, cabe señalar una singular ironía en la defensa que hace Benjamin de las posibilidades revolucionarias de la reproductibilidad técnica. A saber, que lo que arrebataría al arte de su uso fascista y ayudaría a las masas tanto a coordinar su sensibilidad con el nuevo sistema de aparatos, como a poder iniciar el reclamo de su participación en él que le ha sido negado por el capitalismo, es su entrada en el sistema de producción industrial que, de hecho, es el que da existencia a la forma mercancía. Solo pasando por el proceso de producción de las mismas mercancías es que el arte pierde su aura.

4.2.3 Los objetos socialistas.

Claro está que el sistema de producción industrial no genera de manera irremediable la forma fetichista de la mercancía. No es más que el estadio tecnológico que permitió su surgimiento. Lo que distorsiona su potencia revolucionaria son los valores individualistas de la clase que tiene control sobre ellos. Y es justo a través de una subversión de la forma mercancía que el productivismo, según la lectura de Christina Kiaer, justificó el giro a la producción del arte soviético de vanguardia.

En 1925, Rodchenko viajó a París como parte de la delegación soviética que participaría en la Exposición Internacional de ese año. En su correspondencia, el célebre constructivista mostraría un gran entusiasmo por la exuberancia mercantil de la capital francesa. Sin embargo, esta primera reacción sería después matizada, y describiría a las mercancías del capitalismo como oscuras, como “objetos esclavos”. A partir de esta experiencia, sugeriría su visión de los objetos que debería producir la industria soviética: “Las cosas en nuestras manos deben ser nuestros iguales, nuestras camaradas, y no estos negros y lúgubres esclavos, como lo son aquí”.¹⁶⁵

¹⁶⁵ Citado en: Kiaer, Christina. *Imagine no possessions. The socialist objects of russian constructivism*, MIT Press, Cambridge, 2005, p. 1

Pero, ¿cómo podemos entender a un objeto como nuestro camarada? Y, además, ¿cómo es posible producir tales objetos? La formulación de Rodchenko plantea, además, el importantísimo problema de qué tipo de mercancías debería producir una industria comunista, y si el artista debía jugar un papel importante en la solución de dicho problema.

Rodchenko nombra un nuevo tipo de objeto afectivo emocionalmente: el objeto camaraderil de la modernidad socialista. A diferencia de las mercancías que encuentra en su visita al París capitalista, que provocan una relación posesiva que vuelve a los objetos “esclavos”, las cosas hechas en el Este socialista promoverán activamente la cultura igualitaria socialista. No reemplazarán el placer de la posesión de los productos con el supuesto contrario comunista de la renuncia material, sino con algo mucho más peculiar y poderoso psicológicamente: el objeto material como un participante de la vida social activo y casi animado.¹⁶⁶

Es curiosa la descripción que hace Kiaer del objeto “camaraderil” de Rodchenko. Si recordamos la elaboración marxista de la forma mercancía, el fetichismo dota al objeto, precisamente, de una agencia activa en el que son los sujetos humanos los que comienzan a comportarse y entenderse a sí mismos como cosa. La mercancía está más viva que el hombre y lo obliga a comportarse como objeto, de manera pasiva y susceptible de ser consumido por el sistema de producción.

Para poder hacer esta inversión de funciones entre mercancía y sujeto, Kiaer echa mano de un ensayo del ya citado teórico productivista Boris Arvatov, llamado “Vida diaria y la cultura de la cosa”, con el que le es posible desarrollar el punto de los objetos que imagina Rodchenko, pues

Mientras Marx se lamenta que el fetichismo de la mercancía resulta en una “relación material entre personas y relaciones sociales entre cosas”, Arvatov desea recuperar las relaciones materiales entre personas y las relaciones sociales entre cosas por el bien de la cultura

¹⁶⁶ ibidem

proletaria. [...] Arvatov sostiene que la sociedad industrial ofrece infinitamente más y mejores cosas de las que la humanidad ha visto jamás, y por lo tanto tiene sentido que las relaciones entre personas deban imitar más las relaciones entre cosas.¹⁶⁷

Si Arvatov puede llegar a desear esto, es porque entiende al aparato de producción industrial como el más alto logro de la humanidad, y llega esta conclusión a través de su elaboración del concepto de cultura material: “La cultura material de una sociedad es el sistema universal de la Cosa, i. e., las formas materiales socialmente convenientes creadas por la humanidad a través de las así llamadas formas naturales”.¹⁶⁸ Estas formas materiales socialmente dependientes pueden entenderse como la manera en que una sociedad no solo produce, sino que también distribuye y consume lo que produce. La tecnología es una de estas formas materiales.

De esta cultura material se deriva la relación que tienen tanto el individuo como el colectivo con las cosas, y que para Arvatov es la relación social de mayor relevancia, pues es a partir de ella que una sociedad obtiene no solo su visión general del mundo, sino también la manera en que el mundo atraviesa o moldea sus afectos. Aquí hay un vínculo estético de lo más interesante, en la que se pone un énfasis en la importancia de la relación del individuo con las cosas a través de la corporalidad. Marx, en sus *Manuscritos Económicos-Filosóficos*, hace una definición social de esta relación sensual con los objetos (de notables ecos hegelianos):

El hombre se apropia su ser múltiple de una manera universal y, por tanto, como hombre total: todas sus relaciones *humanas* con el mundo— ver, oír, oler, gustar, tocar, pensar, observar, sentir, desear, actuar, amar—, en una palabra, todos los órganos de sus individualidad, como los órganos directamente comunes en la forma son, en su acción objetiva (su acción *en relación con el objeto*) la apropiación de este objeto, la apropiación de la realidad humana. La manera en que reaccionan ante el objeto es la confirmación de la

¹⁶⁷ *ibid.*, 32

¹⁶⁸ Boris Arvatov, *October*, Vol. 81 (Verano, 1997), p. 120

*realidad humana.*¹⁶⁹

Sin embargo, volviendo a Arvatov, lo que caracteriza la relación con los objetos de la cultura material burguesa es la propiedad privada, que genera una serie de ilusiones y vuelve a las cosas categorías socio-ideológicas, de diferenciación, medio de afectación exclusivamente personal y de diferenciación de clase.

Según Arvatov, las cosas privadas de la burguesía cobran relevancia por un uso público, desviando la materialidad de estas cosas hacia fines ideológicos: los materiales con que ropa y utensilios están elaborados sólo importan en la medida en que logran significar estatus. Esto da pie a una nueva dualidad, el idealismo de la cosa particular que es, a la vez, dominante en un plano social y psicológico. La posesión privada cobra carácter público, una operación se ve exacerbada al pensar en la obra de arte. En “Arte y producción”, Arvatov define lo que llama la fetichización de los materiales: “Los artistas burgueses sólo consideran ‘dignos’ algunos materiales[...] El artista proletario trabajará con todo tipo de materiales”.¹⁷⁰

Esto es una característica más de la manera en que la cultura material de la burguesía se encarga de ocultar las relaciones sociales que posibilitan la existencia de los objetos. En el arte, esto se caracteriza por la pintura de caballete –concepto que se trabajó ya en el segundo capítulo de esta investigación–,¹⁷¹ y en la vida cotidiana, en el ocultamiento del origen colectivo de sus productos, a través del enmascaramiento de la cualidad material de los productos, haciendo que la cosa se vuelva inmaterial, expulsada de su génesis creativa y de sus dinamismo material, así como del proceso social de producción.

La mayor consecuencia de esta serie de falacias idealistas en las que se sustenta la cultura

¹⁶⁹ Marx, Karl, “Manuscritos económicos filosóficos”, en: Fromm, Erich (ed.). *Marx y su concepto del hombre*, Fondo de Cultura Económica, México, 2008, pp. 139-140

¹⁷⁰ Arvatov, Coris *Arte y producción. El programa del productivismo*, Alberto Corazón Editor, Madrid, 1973, p. 86

¹⁷¹ “Concebido como medio, el cuadro de caballete se convierte en un objeto en sí. Nuestra época que con tanta fuerza socializó unas conciencias, llevó otras al solipsismo”, *ibid.* p. 54

material de la burguesía es la vida cotidiana, la gran fuerza conservadora en la sociedad según Arvatov. Lo cotidiano es una forma rígida de existencia opuesta al trabajo. Aquí, podemos pensar que el concepto de cotidianidad de la que habla Arvatov responde, una vez más, a una elaboración previa de Marx: “Es necesario, sobre todo, evitar la definición de “la sociedad” como una abstracción que confronta al individuo. El individuo *es el ser social*. La manifestación de su vida— aun cuando no aparece directamente en la forma de una manifestación común— es pues una manifestación y afirmación de la *vida social*”.¹⁷²

Si recordamos que la vida social está determinada por las relaciones sociales de producción, podemos entender claramente por qué Arvatov denuncia la oposición entre cotidianidad y aparato productivo como falsa. Esta oposición solo es posible gracias a las divisiones de la sociedad de clases de la burguesía, en la que el burgués está separado por completo del sistema productivo y el consumo es entendido como una actitud pasiva distinta a la actividad productiva. Aquí es en donde se ubica la gran contradicción de la cultura material burguesa, la separación radical entre un sistema de producción maquínico-colectivo, con una tendencia clara hacia la socialización, y un sistema de consumo individual y anárquico. Arvatov está elaborando una teoría en la que la alienación sensorial no se da solo a través de la manera en que, bajo el capitalismo, la sensibilidad humana es devastada, sino también en la manera en que son consumidos los bienes producidos. Recordemos una vez más a Marx, cuando describe a la propiedad privada como un condición en la “*todos los sentidos físicos e intelectuales han sido sustituidos por la simple enajenación de todos estos sentidos: el sentido del tener*”¹⁷³, y entenderemos por qué Kiaer ve la propuesta de Arvatov como una estética integral, que imagina que bajo el socialismo “la tecnología industrial amplificará y clarificará todos los sentidos humanos, en lugar de aislarlos y alienarlos”.¹⁷⁴

Para robustecer este argumento, Kiaer cita a Judith Butler:

¹⁷² Marx, op. Cit., p. 138

¹⁷³ *ibid*, 140

¹⁷⁴ Kiaer, op. Cit., p. 68

Si el materialismo toma en cuenta a la práctica como aquello que constituye la materia misma de los objetos, y la práctica es entendida como actividad socialmente transformadora, entonces tal actividad es entendida como constitutiva de la materialidad misma... de acuerdo con este nuevo tipo de materialismo propuesto por Marx, el objeto no solo es transformado, sino que en algún sentido significativo, el objeto es él mismo actividad transformativa.¹⁷⁵

Es verdad que es difícil vincular la tesis de Arvatov con alguno de los dos ensayos de Benjamin trabajados en esta investigación. Sin embargo, este énfasis en la cultura material puede muy bien vincularse con el ambicioso proyecto de los pasajes, en el que Benjamin presta atención al potencial revolucionario de la cultura de masas que el capitalismo produjo durante el siglo XIX en París, así como a la ruina en que esta se encontraba ya entrado el siglo XX. Para Benjamin, hay un potencial revolucionario en las promesas incumplidas del capitalismo. Estas promesas estaban contenidas en los socialismos utópicos como el de Fourier, en el que la abundancia del sistema de producción industrial podría satisfacer todos los deseos de la humanidad como colectivo. Sin embargo, Benjamin no llegaría a proponer una especie de mercancía socialista a la manera que hace Kiaer.

Quizás se pueda hallar un vínculo –o resonancia– más fuerte con las propuestas de Arvatov en la noción de la segunda técnica que desarrolla en su ensayo sobre la obra de arte. Para Benjamin, la segunda técnica tendría la función de conseguir la armonización de la humanidad con el sistema de aparatos que bajo el capitalismo lo oprime. Esta armonización bien puede ser una estética orgánica a la manera de Arvatov, pero al momento de pensar la manera en que ambos imaginaron cómo los productos artísticos ayudarían a conseguir esta organicidad entre industria y sensibilidad humana, las propuestas podrían llegar a diferir si se ven desde el punto de vista de los objetos.

La situación cambia, por el contrario, si prestamos atención al las transformaciones que deberían ocurrir al interior de esos procesos de producción. A estas transformaciones se llegaría, según

¹⁷⁵ *ibid*, pp. 69-70

el productivismo, con la inserción del artista en la producción y, según Benjamin, en la transformación de los medios de producción que el autor comprometido debería efectuar con la modificación progresistas de las técnicas artísticas.

4.3 El arte y la producción.

En palabras de Kiaer, “la tesis [de Arvatov] es que la producción industrial es una fuente de creatividad humana que, cuando logra liberarse del trabajo opresivo y las condiciones de clases capitalistas y sea reinventada en la cultura socialista «dará forma directamente a todos los aspectos de la actividad humana»»¹⁷⁶.

Como ya se ha visto, esto solo se logrará una vez que el artista logre insertarse en la gran industria:

La vida proletaria, estrechamente ligada a la evolución de la industria, es fluidal en sus tendencias, no tiende a lo tradicional, sino a la máxima adaptación, a la máxima racionalización, flexibilidad y plasticidad de las formas. A medida que el proletariado vaya orientando sus actividades, a medida que sus medidas organizativas se extiendan a todas las esferas de la vida, irá pasando del cambio espontáneo de *la vida diaria* al cambio normalizado. Eso sólo será posible cuando los artistas dejen de adornar o de reflejar la vida diaria y se pongan a construirla. La total fusión de las formas artísticas con las formas de la *vida diaria*[...] desatará plenamente las actividades sociales y eliminará el concepto de *vida diaria*.¹⁷⁷

Pero, si lo que ha caracterizado al artista en la sociedad burguesa ha sido su ensimismamiento y recalcitrante individualidad, ¿cómo es posible que se piense que serán precisamente los artistas los que se encargaran de funcionar como “organizadores” de la actividad humana?

Evidentemente, no cualquier artista podría realizar esta función, sino solo aquel que adopte de manera plena el materialismo histórico y que asuma el comunismo como su ideología. Aun así, no deja

¹⁷⁶ Kiaer, *op. Cit.*, p. 31

¹⁷⁷ Arvatov, Boris. *Arte y producción. El programa del productivismo*, Alberto Corazón Editor, Madrid, 1973, p. 101. Vale la pena señalar que en la traducción que realizó el Colectivo Comunicación para la edición de Alberto Corazón utiliza las palabras “vida diaria” para lo que yo traduje como “lo cotidiano” a través de la versión en inglés del ensayo de Arvatov citado en el apartado anterior de esta investigación.

de ser sorprendente que se le adjudique al artista una función tan relevante como la que podría esperarse del líder político o, incluso del científico. Si esto es así, es porque Arvatov ve en la actividad artística cualidades que transformarían la producción misma, para él, el artista produce sus objetos de una manera que es la que debería caracterizar a toda la producción. Esto es lo que él llama “la maestría artística”:

La desnudez de los métodos de la maestría artística, su desmitificación, el traspaso de los métodos del artista productor al consumidor es la única condición para que desaparezca esa divisoria que durante muchos siglos separa el arte de la práctica. Las producciones artísticas en la vida diaria progresan a la par que ella, por eso pierden su carácter de “únicas”, “absolutas”. El objeto anticuado será sustituido por otro nuevo; desaparecerá el fetichismo del arte porque quedará desenmascarado el enigma de la creación artística, que desde ahora se entenderá como el grado máximo de maestría.¹⁷⁸

Aquí, no sólo podemos ver una sugerencia de lo que podría llegar a ser el “objeto camaraderil” de Rodchenko –una fusión entre lo que en la cultura material burguesa se entiende como las categorías opuestas de objeto artístico y mercancía–, sino una concepción de la práctica artística en la que la ejecución del trabajo es entendido como el de mayor eficacia con lo que se logra visualizar de manera más clara cómo es que el productivismo tiene una concepción racional de la práctica artística. No olvidemos que para Aristóteles, la *techné* ocupaba un punto entre la experiencia y la razón. Una fusión plena entre necesidades individuales y colectivas, una apropiación humana del objeto en la que su carácter social sea absolutamente transparente, sólo se conseguiría a través de esta concepción “artística” de la producción.

Nikolai Tarabukin desarrolla de manera más amplia que Arvatov la identificación entre arte y maestría:

¹⁷⁸ *Ibid*, p. 110

El arte es una actividad que en primer lugar supone maestría y habilidad. La maestría es, por naturaleza, immanente al arte. Ni la ideología, que puede tomar aspectos muy diversos, ni la forma en sí misma o el material, que varían infinitamente, permiten designar al arte como una categoría *sui generis*. Es únicamente el propio proceso de trabajo, proceso dirigido hacia la mayor perfección de ejecución, donde reside la señal que desvela la esencia del arte. El arte resulta de un trabajo perfecto aplicado a la transformación del material.¹⁷⁹

Estamos aquí en el borde de una de las mayores contradicciones metodológicas del productivismo. Esta definición de la práctica artística está en el máximo límite de lo esencialista. Claro que la esencia del arte que aquí se enuncia no es de corte espiritual ni místico, sino de carácter práctico. Tarabukin quiere describir una característica de la praxis artística con un asidero material. Lo más interesante de esta apuesta son las consecuencias de la síntesis que se logra al final de un desarrollo dialéctico entre los estadios históricos del arte: “Si se considera la tesis del arte «puro», su antítesis sería el estado actual de todos los campos de la actividad científica, práctica e industrial ajenas al arte. La síntesis será la fusión orgánica de la vida y el arte y, como la vida humana bajo los imperativos de la cultura material no es más que la producción de valores vitales (en el sentido más amplio), llamaremos a esta forma de fusión *maestría productivista*”.¹⁸⁰

Esto tiene consecuencias importantísimas para la emancipación de la clase trabajadora.

Al pasar por el crisol de la creación, que le comunica una tendencia a la perfección, el trabajo penoso y opresivo del obrero se convierte en maestría, en arte. Esto significa que el hombre que trabaja, cualquiera que sea su actividad –material o puramente intelectual– a partir del momento en que está animado por la voluntad de hacer su trabajo a la perfección, deja de ser

¹⁷⁹ Tarabukin, Nikolai. “Del caballete a la máquina”, en: *El último cuadro. Del caballete a la máquina/Por una teoría de la pintura*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1977, p. 52

¹⁸⁰ *íbid*, p. 57

un obrero artesano para convertirse en maestro-creador.¹⁸¹

Con esto, Tarabukin está poniendo el acento no tanto en las cualidades de los objetos, sin en el proceso mismo de producción. Como Maria Gough señala tomando como ejemplo las ideas de Ioganson: “En la constitución de su ambición, Ioganson parece haber comprendido no solo la paradoja de la modernidad industrial –que la producción masiva destruye la integridad formal del objeto específico– sino también que esta paradoja tiene un significado profundo para cualquier definición del Constructivista en la producción”. Al igual que para Tarabukin, si uno toma en cuenta dicha paradoja, entonces “el artista productor en la producción es impelido para, en primer lugar, diseñar los aspectos procesuales de la producción. Para el trabajador, el proceso de la producción –que no es sino el medio de la manufactura del objeto– se vuelve el fin de su actividad”.¹⁸²

Aquí la forma de la práctica de la maestría productivista toma la misma forma de la actividad creadora del arte autónomo. Y estas concepciones no son exclusivas del productivismo, están presentes en el pensamiento marxista, tanto en los *Manuscritos Económico-filosóficos* como en los *Grundrisse*, como señala Terry Eagleton:

Si la producción es un fin en sí mismo para el capitalismo, también lo es, aunque en un sentido diametralmente distinto, para Marx. La actualización de las potencialidades humanas es una necesidad placentera de la naturaleza humana, y no requiere más justificación que la obra de arte. De hecho, el arte se configura para Marx como paradigma ideal de la producción material precisamente por ser tan evidentemente “autotélico”.¹⁸³

Y es que, en realidad, aunque nunca desarrolló plenamente una teoría materialista del arte, en sus escritos de juventud siempre dió por sentada la autonomía de la práctica artística, e incluso la defendió

¹⁸¹ *ibid*, 52

¹⁸² Gough, Maria. *The artist as producer: Russian constructivism in revolution*, Univeristy of California Press, Berkley, 2005, p. 153

¹⁸³ Eagleton, Terry. *La estética como ideología*, Akal, Madrid, 2011, p. 274

apasionadamente. Ante la fuerte censura a la que el gobierno de Prusia sometió a la prensa, Marx escribió: “El escritor de ninguna manera considera su trabajo como un medio. Es un fin en sí, y tanto no es un medio para él y para otros que sacrifica su existencia personal por la existencia de su obra”.¹⁸⁴ Es verdad que, como señala Mikhail Lifshitz, cuando escribió esto Marx no podía considerarse un pensador revolucionario “en el sentido proletario del término”.

Aun así, hay razones para pensar que la idea de la posibilidad de una práctica autotética siguió ejerciendo una fuerte influencia en sus trabajos posteriores, pues esto llevó a Marx a hacer descripciones de la noción de libertad en las que la liberación sensorial de la humanidad era la consecuencia última y en la que se puede rastrear una coincidencia con ciertos postulados de la estética idealista:

Tal como Margaret Rose ha señalado, Marx invierte el planteamiento de Schiller al concebir la libertad humana más como un problema de la realización de los sentidos que como una liberación de ellos; pero, por otro lado, hereda el ideal estético schilleriano del desarrollo humano pleno, multifacético, y, al igual que hacen los pensadores estéticos idealistas, sostiene firmemente que las sociedades humanas son, o deberían ser, fines en sí mismos. El intercambio social no requiere una base metafísica o utilitaria, sino que es una expresión del ser genérico del hombre.¹⁸⁵

Y fue la misma Margaret Rose quien se encargó de rastrear la idea de la liberación sensorial del hombre a las lecturas que el joven Marx hizo del pensamiento sansimoniano.¹⁸⁶ Esta relación es de suma utilidad pues es también en el corpus sansimoniano que podemos encontrar las primeras propuestas de los artistas como parte importante de una vanguardia intelectual que ayude a la sociedad humana a dirigir la producción y, con esto, superar el estancamiento de la sociedad feudal: “Como

¹⁸⁴ Citado en: Lifshitz, Lifshitz. *La filosofía del arte de Karl Marx*, Siglo XXI editores, México, 1981, p. 62

¹⁸⁵ Eagleton, *op. Cit.*, p. 274

¹⁸⁶ Rose, Margaret. *Marx's lost aesthetics*, Cambridge University Press, Cambridge, 1984

líderes de la administración de su sociedad ideal, los artistas debían realizar la función ética de lograr mayor cohesión social y felicidad ayudando en la productividad económica general y en el bienestar de la sociedad. Además, usarían sus talentos artísticos para promover los beneficios de la nueva era dorada a aquellos aun no convertidos a su visión y propósito”.¹⁸⁷

La fuerte influencia sansimoniana en teóricos del socialismo utópico como Fourier es determinante para la tradición que esta investigación tiene como objeto de estudio. Este punto se hace evidente no solo a través del libro de Rose sino cuando, revisando el legajo del proyecto de los pasajes de Benjamin dedicado a San Simón, nos damos cuenta que está plagado de citas a estudios sobre la prensa y la transformación que esta significó para la técnica literaria.

Como ya se vio, en *El autor como productor*, Benjamin pone como ejemplo de coincidencia entre tendencia y calidad de la producción artística la manera en que los escritores soviéticos han sabido fusionar su práctica con los cambios que la prensa trajo consigo. Y, aunque en ningún momento habla Benjamin de una inserción del artista en la fábrica, sí elabora un argumento en el que el artista pueda enseñar a otros productores a cómo producir.

Esta acotación de la acción revolucionaria del escritor a su campo específico puede ser vista como un gesto en el que la autonomía de la práctica artística se mantiene intacta. Sin embargo, esto no es del todo claro pues hay, sin duda, una apertura a condicionantes externas (la tendencia política correcta). En todo caso, esta acotación debería entenderse como la conciencia de que su propuesta está destinada a operar al interior de una sociedad en que los grandes medios de producción no han sido tomados aun por una revuelta proletaria.

Lo significativo aquí es justamente el papel, que podríamos llamar didáctico, que se le otorga al arte. Benjamin ve en las facultades que tiene la práctica artística de transformar las relaciones de producción al interior de su campo una potencia capaz de operar como una directriz para otros esfuerzos similares en campos más amplios. La práctica artística es vista de nuevo como modélica,

¹⁸⁷ *ibid*, p. 13

paradigmática.

Si es posible pensar una praxis tal, en la que la sustracción de toda finalidad exterior nos haga capaces de concebir un momento en que la sensualidad humana sea liberada y se le permite el desarrollo de todas sus capacidades, es gracias al surgimiento de un pensamiento cuya principal preocupación sea precisamente ese territorio fronterizo entre la naturaleza y la razón: “Lo que hay que subrayar, por tanto, es la naturaleza contradictoria de una estética que, por un lado, brinda un modelo ideológico fructífero del sujeto humano para la sociedad burguesa, y, por otro lado, mantiene una visión de las capacidades humanas a la luz de la cual esa sociedad puede evaluarse y reconocer sus graves carencias”.¹⁸⁸

¹⁸⁸ Eagleton, *op. Cit*, p. 179

Conclusiones

Después del estudio pormenorizado de la producción material y teórica del productivismo ruso, y tras la puesta en contraste con los ensayos más célebres de Walter Benjamin, ha sido posible señalar convergencias importantes en la crítica al sistema burgués del arte, así como el programa político que motivó el surgimiento del concepto mismo de arte.

El punto neurálgico de estas convergencias, en un sentido metodológico, es la crítica feroz a la categoría de autonomía del arte, escindido de la realidad material en medio de la cual tiene lugar su aparición. Es por eso que se optó por delinear los problemas que ha producido dicha noción en los debates respecto a la posibilidad de un arte político, con su correspondiente recuento histórico del surgimiento de la misma. Así, a través de las investigaciones de Larry Shiner y Peter Bürger se ha ofrecido una definición clara de dicha autonomía, a la vez que se ha logrado señalar la naturaleza paradójica de la categoría de autonomía del arte, sobre todo en la crítica que las vanguardias han querido efectuar sobre ella. A saber, que gracias a la autonomía del arte se producen las contradicciones que permiten tanto postular la posibilidad de un arte político, como la crítica a este postulado. A su vez, se genera un impulso de cambio que contienen en sí mismo los motivos de su imposibilidad: una práctica que se sustenta en la producción constante de cambios del estado actual de las cosas –y a la que se le puede asignar la función de una especie de propedéutica de la libertad humana–, pero que para existir requiere una escisión radical de la vida que busca transformar.

En este punto, resultó fructífero traer a colación el tratamiento que Marcelo Expósito hace del productivismo ruso, gracias a una vinculación muy literaria y especulativa con el ensayo “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. Y es que en su conferencia “Walter Benjamin, productivista”, Expósito sugiere que el desarrollo del productivismo se caracteriza por haber llevado los postulados de la vanguardia a sus consecuencias más radicales, haciendo que un arte comprometido

políticamente se *derive* de un arte autónomo.

Reforzada la relevancia de un estudio cruzado de los ensayos de Benjamin y el productivismo ruso, se realizó una exposición de los procesos históricos que dieron lugar al productivismo, así como un recuento de la producción artística constructivista que se vio más emparentada con el giro a la producción. A su vez, se expuso brevemente la producción teórica que acompañó al constructivismo. Así, fue posible ubicar la fuerte crítica a la autonomía del arte, por considerarla una categoría de origen burgués y cómo la superación de dicha autonomía pretendía hacer una síntesis dialéctica entre, primero, el momento en el que el arte daba forma a la vida material de la sociedad humana y, segundo, las nuevas técnicas industriales de producción en masa, colectivización y la planificación científica de la vida social en el régimen comunista. Así, se busca la inserción del arte en la fábrica y en la producción industrial, con lo que la inventiva y el ejercicio de la libertad que caracteriza a la producción artística podría dar forma al nuevo hombre socialista.

Por otro lado, esta superación de la autonomía del arte a través del giro a la producción, es lo que lograría poner el jaque la fantasmagoría de la mercancía, sintonizando y coordinando los deseos y afectos de los consumidores con el proyecto comunista; alejándolos de las tendencias individualistas y banales que caracterizan al consumo capitalista. Es precisamente el énfasis en la producción el punto crucial para entender la importancia que la categoría de autonomía artística tiene, aunque de manera soterrada, en el proyecto político del productivismo, pues depende de las cualidades asignadas al trabajo artístico y que se derivan de la categoría de autonomía.

Gracias a un desarrollo breve sobre los ensayos “El arte en la época de su reproductibilidad técnica” y “El autor como productor” de Walter Benjamin, el ejercicio de cruce de proyectos se completó y pudo señalar importantes convergencias con el productivismo. La primera de ellas, referente a la manera en que se buscaba hacer uso del arte en el frente de batalla en contra la fetichización de la mercancía que tiene lugar bajo el capitalismo. En este punto, y según una interpretación kantiana del concepto del aura, puede defenderse la idea de que este último es una

importante herramienta con la que se puede ejercer una fuerte crítica a la idea de arte autónomo. A su vez, es a partir de la negación de la autonomía del arte que Benjamin encuentra razones para creer que este se encuentra irremediabilmente subordinado a la praxis política en las sociedad industriales. La idea de masa juega aquí un papel crucial.

fue analizando “El autor como productor” que se obtuvo una idea más clara de cómo es que Benjamin imaginaba al arte como herramienta para el cambio político. Procurando hacer acotaciones importantes respecto al riesgo que se corre de que, al querer emparentarla ineludiblemente a una causa política, se obstruya el surgimiento de nuevas técnicas de producción artística, Benjamin ubica precisamente en estas irrupciones y transformaciones al interior de las convenciones artísticas el potencial revolucionario del arte. El argumento es un poco más sofisticado y cauteloso que el de los productivistas, y era de esperarse pues en medio del ascenso del fascismo habría sido sumamente ingenuo hacer un llamado a los artistas para insertarse en la producción industrial de objetos cotidianos. En cambio, Benjamin sugiere que es a través de la transformación radical de los propios medios de producción que el artistas puede servir como ejemplo a las clases oprimidas para hacer lo propio en sus respectivos campos. Al que igual que los teóricos productivistas, Benjamin asigna al trabajo artístico cualidades que lo ubican como paradigma de una praxis que posibilite el rompimiento con la explotación capitalista, gracias a la cual se pueda eliminar la división social del trabajo.

Finalmente, y ante esta notable paradoja, se rastrearon en la teoría marxista los antecedentes de estas concepciones. Gracias al trabajo de Terry Eagleton, pudo verse cómo muchos postulados de Marx tienen un notorio talante estético, pues refieren directamente a la corporalidad y, por tanto, a la sensibilidad tanto de los individuos y colectivos humanos. Desde esta perspectiva, las propuestas socio políticas del joven Marx parecen deber bastante al surgimiento de este discurso que busca ubicarse en el punto medio entre razón y afección. Y, si es justamente el discurso estético el que permite que ante nosotros ciertos objetos sean considerados arte, conteniendo en sí ismos su propio fin; entonces la aspiración emancipatoria que buscar hacer del hombre y de su praxis un fin en sí mismo puede que

compartir un origen en el pensamiento estético. Así, me atrevo a decir que, si bien no es seguro que el arte sea capaz de cambiar al mundo, gracias a las paradojas que encierran las categorías que lo hacen posible, es imposible pedirle que deje de intentarlo.

A mi parecer, esta investigación puede apuntar a futuros trabajos en direcciones múltiples. Primero, a sugerir nuevos usos de los dispositivos artísticos que apunten a la crítica de la fantasmagoría capitalista. Si bien es claro que de un tiempo a acá se ubicado el campo de batalla político en la producción de subjetividades otras, partir del productivismo ayuda también a investigaciones sobre nuevas elaboraciones del concepto de objeto. A su vez, el análisis de la práctica artística como una forma de trabajo distinta la caracterizada por la explotación y alineación del producto de este con respecto al trabajador, puede ser sumamente útil en debates actuales referentes a la precarización de trabajo no solo artístico, sino a lo que ahora llamamos trabajo inmaterial; es decir, el productivismo – incluyendo ya a Benjamin en esta tradición– puede ser una herramienta sumamente útil para la crítica del capitalismo cognitivo contemporáneo.

Bibliografía:

- Allison, Nicholas H. (ed). *Art Into Life: Russian Constructivism 1914-1932*, Rizzoli, Nueva York, 1990
- Arvatov, Boris. *Arte y producción*, Alberto Corazón Editor, Madrid, 1973
- Benjamin, Walter. *El autor como productor*, Casimiro libros, Madrid,
- Benjamin, Walter. *El París de Baudelaire*, Eterna Cadencia, Buenos Aires, 2012
- Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Ítaca, México, 2003
- Bowlt, John E. y Drutt, Matthew (eds.). *Amazons of the Avant-Garde*, Solomon R. Guggenheim Foundation, Nueva York, 2000.
- Buck-Morss, Susan. *Dialéctica de la mirada. Benjamin y el proyecto de los Pasajes*, Visor, Madrid, 1995
- Buck-Morss, Susan. *Walter Benjamin, escritor revolucionario*, Interzona Editora, Buenos Aires, 2005
- Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*, Los cuarenta, Buenos Aires, 2010, p. 66
- Cohen, Margaret. *Profane illumination: Walter Benjamin and the Paris of surrealist revolution*, University of California Press, Berkeley
- Colectivo Comunicación. *Constructivismo*, Alberto Corazón Edistor, Madrid, 1972.
- Del Río, Víctor. *Factografía. Vanguardia y comunicación de masas*. Abada, Madrida, 2010
- Eagleton, Terry. *Ideología: Una introducción*, Barcelona, Paidós, 2005
- Eagleton, Terry. *La estética como ideología*, Akal, Madrid, 2011
- Eiland, Howard y Jennings, Michael W. *Walter Benjamin. A critical life*, Harvard Univesitry Press, Cambridge, 2014

- Fromm, Erich, ed. *Marx y su concepto del hombre*, Fondo de Cultura Económica, México
- Gough, Maria. *The artist as producer: Russian constructivism in revolution*. Univeristy of California Press, Berkeley, 2005
- Kant, Immanuel. *Crítica de la razón pura*, Taurus, Madrid, 1997
- Kiaer, Christina. *Imagine no Possessions. The Socialist Objects of Russian Constructivism*, MIT Press, Cambridge, 2005
- Lifshitz, Mijaíl. *La filosofía del arte de Karl Marx*, Siglo XXI Editores, México, 1981
- Lodder, Christina. *Constructive strands in russian art 1914-1927*, The Pindar Press, Londres, 2005
- Lodder, Christina. *El constructivismo ruso*, Alianza, Madrid, 1988.
- Lunacharsky, Anatoly. *El arte y la revolución*. Grijalbo, México, 1975, p. 13.
- Marx, Karl y Engels, Friedrich. *La ideología alemana*, Akal, Madrid, 2014
- Marx, Karl. *El capital. Crítica de la economía política. Libro I, Tomo II*, Siglo XXI Editores, México, 2009
- Noever, Peter (ed.). *Aleksandra Rodchenko, Varvara Stepanova: the future is our only goal*, Prestel-Verlag, Múnich, 1991.
- Rose, Margaret A. *Marx's lost aesthetic*, Cambridge University Press, Cambridge
- Sheila Fitzpatrick, *Lunacharsky y la organización soviética de la educación y las artes (1917-1921)*, Siglo XXI, Madrid, 1977
- Tarabukin, Nikolai. *El último cuadro. Del caballeta a la máquina/Por una teoría de la pintura*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1977