

## Lecciones de historia. Walter Benjamin, productivista

### **Marcelo Expósito**

Versión ampliada de la conferencia pronunciada en Santiago de Chile el 8 de noviembre de 2009, en los Coloquios *El arte en diálogo y tensión con las transformaciones sociales y culturales del mundo contemporáneo*, organizados por Nelly Richard dentro de la Trienal de Chile, bajo la curaduría general de Ticio Escobar.

Con motivo de esta conferencia he tomado una serie de notas que parecen más bien una especie de guión para una película. Una película de la cual voy a formalizar hoy aquí una maqueta o prototipo, buscando producir un pequeño acontecimiento, con mi lectura en *voice-over* que escucharéis sobre una serie de imágenes fijas organizadas por secuencias y proyectadas en la pantalla instalada al fondo de esta sala oscura. Voy a intentar desplazar la centralidad que por lo general se arroga la figura del conferenciante —como observamos habitualmente que sucede en congresos y conferencias, también en estos coloquios— para dirigir la atención hacia el dispositivo; y éste consistirá en un remedo de aparato cinematográfico descompuesto en sus componentes, siendo desandada su complejidad técnica hasta reproducir casi una situación cercana al cine de los orígenes. Dado el contenido de esta conferencia, como observaréis, puede que resulte redundante el poner de manifiesto verbalmente desde el inicio cuál es la relación vuestra como público y mía como conferenciante con el aparato.

Lo que he escrito consiste en una sucesión de tres historias; o quizá se trate de una sola historia en tres partes. Incluso puede que estemos hablando de la misma historia repetida varias veces a la largo del tiempo de diversas maneras, no estoy seguro. Quizá podamos decidirlo al final de mi locución. Es posible incluso que por todo ello se pueda dar a mi intervención de hoy —con cierta ironía, si queréis tomarlo así— un título de corte clásico: lecciones de historia.

El subtítulo de esta intervención lo provee la primera historia:

## 1. WALTER BENJAMIN, PRODUCTIVISTA



Aquí tenemos la imagen de una estudiante latinoamericana de sociología del arte en la New School for Social Research de Nueva York, cuyo nombre nadie recuerda. Por convención, la vamos a llamar Marina: Marina Eisler. En la década de 1980 dedicó ocho años completos a estudiar la teoría estética de Walter Benjamin. Los tres últimos los pasó analizando en exclusiva el texto *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*.



Marina se dirige en bicicleta a defender ante un tribunal académico la tesis escrita como resultado de su larga investigación. Sabe que tiene que comportarse, en las horas siguientes, como si lo supiera todo acerca de Benjamin, impostar una total seguridad. Y sin embargo, a pesar de tantos años de estudio, Marina se siente intranquila.



Aquí la vemos pedaleando, meditabunda. Reflexiona obsesivamente sobre este fragmento:

de sus trincheras; en lugar de esparcir grano desde sus aeroplanos, esparce bombas incendiarias sobre las ciudades; y la guerra de gases ha encontrado un medio nuevo para acabar con el aura.

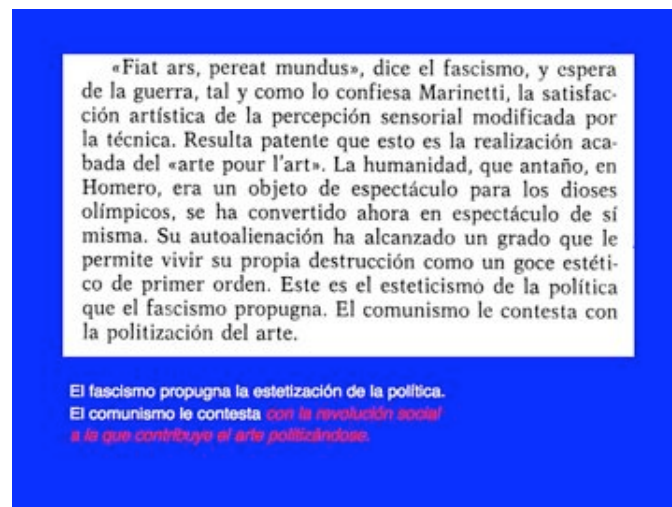
«Fiat ars, pereat mundus», dice el fascismo, y espera de la guerra, tal y como lo confiesa Marinetti, la satisfacción artística de la percepción sensorial modificada por la técnica. Resulta patente que esto es la realización acabada del «arte pour l'art». La humanidad, que antaño, en Homero, era un objeto de 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.

Se trata del muy conocido pasaje final de la pieza teórica sobre la reproductibilidad técnica de la obra de arte. Marina siempre encontró inquietante este texto; incomprensiblemente oscuro, aunque sea capaz de recordarlo literalmente de memoria. Se lo repite a sí misma en la cabeza una y otra vez, al ritmo del pedaleo:

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

De repente, Marina cae en la cuenta de algo que la estremece: Benjamin debió de equivocarse en la redacción. Casi con toda seguridad, hubo de finalizar el escrito apresuradamente. Resultaría acorde con la habitual interpretación romántica de la vida de Benjamin poder pensar que el lapsus

se produjo en el momento de tener que huir del nazismo, que le pisó los talones hasta obligarle a suicidarse en Portbou, en la frontera entre España y Francia, adonde Benjamin podría haber arrastrado consigo el manuscrito incompleto. Pero la huída y el suicidio de Benjamin sucedieron en 1940, mientras que el párrafo se escribió en 1935 ó 1936. Seguramente el motivo tuvo que ser otro mucho menos épico: Benjamin habría tenido que cerrar precipitadamente la redacción del manuscrito para enviárselo a toda prisa a Adorno y Horkheimer, con el fin de recibir el salario por su trabajo de parte del Instituto para la Investigación Social, ya que el dinero no le llegaba nunca a fin de mes. Si Benjamin no hubiera sido un trabajador intelectual precarizado, habría dispuesto de más tiempo para pensar la redacción correcta del final de su texto:



El fascismo propugna la estetización de la política.

El comunismo le contesta con *la revolución social a la que contribuye el arte politizándose*.

Esta otra redacción cerraría mucho mejor el argumento del texto sobre la reproductibilidad técnica de la obra de arte, puesto que lo que el ensayo opera, en última instancia, según cae ahora en la cuenta Marina, es un desplazamiento radical de la centralidad que la teoría estética otorga tradicionalmente a la "obra de arte". Del texto de Benjamin se deduce entonces, piensa Marina, que la obra de arte en realidad ya no importa, que ha dejado de ser un problema o pasa a ser una cuestión de segundo orden. Lo que importa son los diferentes efectos sobre la subjetivación espectral que la práctica del arte provoca, con o sin "obras". No hay más que decidirse a leer el texto de Benjamin con otros ojos, dejando a un lado la resistente mística del objeto artístico, para observar cómo Benjamin no busca meramente oponer, a la obra de arte tradicional, "aurática", la obra de arte técnicamente reproductible, es decir no la obra de arte que puede ser copiada o duplicada, sino *la obra de arte cuya reproductibilidad consiste en un rasgo estructural de su modo de producción*. Se trata más bien de oponer los *efectos* que uno y otro tipo de obra producen *en el sujeto*. Si la inscripción de la obra de arte aurática en la tradición se efectúa

mediante el *valor de culto* de la obra, esto es, mediante el culto que el espectador se ve obligado a profesar a la obra en el seno de un ritual, en el caso de la obra de arte reproducible la relación del espectador se daría, siempre de acuerdo con Benjamin, *con el aparato técnico*, en el seno de *la política* y de acuerdo con unas condiciones de recepción (apuntando a un tipo de socialización espectral, podríamos decir) potencialmente *de masas*.

"El lector está siempre preparado para convertirse en escritor". "Su trabajo toma la palabra", afirma misteriosamente Benjamin. ¿Cómo puede "el trabajo" *tomar la palabra*? ¿Acaso no es *el autor* quien habla a través de "su obra"? Si, en las nuevas condiciones técnico-sociales, el espectador puede convertirse en cualquier momento en "artista", deduce Marina, es precisamente porque no es él como individuo singular e ideal, sino su *trabajo vivo* el que toma la palabra a través de la producción de un tipo de obra que puede ser recibida de manera desacralizada y liberadora por otros espectadores, los cuales, a su vez, se ven, mediante esta obra, incitados a poner su propio trabajo a hablar.

Lo que el texto de Benjamin propone de forma manifiesta es una reflexión sobre la pérdida del aura y el cambio de estatuto estético, social e histórico de la obra de arte, piensa Marina; pero la manera en que quedó redactada la conclusión del famoso ensayo parece apuntar al problema de cómo el arte se politiza, remitiendo de nuevo la cuestión contradictoriamente al arte y a la obra de arte como problema. Aun así, lo que el texto de Benjamin contiene *en latencia*, decide finalmente Marina, es una teoría política antes que una teoría estética: *una teoría de la subjetivación colectiva emancipatoria a través de la politización de una práctica del arte* donde el arte y la obra ya no son un fin, sino un medio para la emancipación de la sociedad.



Aquí vemos cómo Marina se aleja muy preocupada; en la parte trasera de la bicicleta lleva la laptop donde está archivado el texto de su tesis, que ya no le sirve. No sabemos qué hizo o dijo finalmente frente al tribunal académico. Pero sí sabemos que, de tener razón la estudiante cuyo nombre no se recuerda, la hipótesis del lapsus de Benjamin explicaría un extendido equívoco

histórico: el de las teorías estéticas que, pretendiendo estar basadas en sus textos, especulan sobre el *deber ser* de la politización del arte sin plantearse la íntima relación que esa politización de la estética ha de guardar con *una praxis del cambio social*.



Éste es Walter Benjamin escribiendo a toda prisa el final equívoco de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*.



Éste es Benjamin muerto, en su tumba sita en un delicado cementerio blanco encalado frente al Mar Mediterráneo. Muerto en definitiva, él también, por el fascismo. Que eso no se olvide *nunca*.

En los últimos siete simposios o congresos a los que he asistido, me he entretenido contando las menciones hechas a Walter Benjamin: 52 en total; 53 con esta última mía. Un promedio de (por el momento) 7,57 menciones por congreso. Todas ellas hilaban diferentes actualizaciones de su teoría estética, *sin mencionar nunca ni una sola de las obras o de los artistas que el mismo Benjamin analizó o mencionó en sus propios textos*. Yo voy a mencionar dos muy rápidamente:





*Borinage*, el film rodado por Joris Ivens en una región minera belga en el año 1933. Se trata de un documental bien paradójico: cuando Ivens llega con sus colaboradores, el movimiento obrero de la región acaba de sufrir el aplastamiento contundente de una dura huelga. La película *recrea* ese episodio de lucha poniendo en escena los hechos pasados con sus mismos protagonistas actuando en la clandestinidad, en esa región controlada ahora por la policía y el ejército.



Deciden en un momento dado recrear para la cámara una importante manifestación sucedida meses atrás, durante el proceso de lucha, que fue reprimida por la policía. Planean una acción rápida: algunos trabajadores salen a cielo abierto en pequeños grupos; la cámara filma cómo se reúnen sorpresivamente en un punto para desfilan con el puño en alto atravesando las calles embarradas. La gente que los observa, al no saber que se trata de una película filmada en secreto, levanta el puño y se suma a la manifestación que avanza crecida inesperadamente. En la cabecera portan un gran retrato de Marx realizado por un trabajador que es pintor *amateur*. Ahora se trata de una manifestación real: llega la policía y reprime de nuevo con violencia. El cine quiso

documentar, pero acabó activando un acontecimiento político verdadero, sin que casi nadie lo advirtiera.

Cuando Ivens presentó la película finalizada, sufrió el rechazo de los círculos de vanguardia cinematográfica que lo habían encumbrado anteriormente por sus dos primeros films experimentales. Dijeron que había abandonado el arte para producir un panfleto político sin estética. Pero gracias a que renunció a considerar el *estilo* formalmente vanguardista de sus films como un fin, pudo inventar una de las *técnicas* del cine político moderno que no niega sino que *se deduce* de la experimentación formal de la vanguardia. Ese principio consiste en la desarticulación de la relación estrecha entre la realidad del acontecimiento y el naturalismo de su representación, para fundamentar *una práctica del arte que documenta una realidad en la que al mismo tiempo interviene*, ayudando a modificarla mediante la modelación de acontecimientos *que no necesariamente* se perciben como artísticos. (La secuencia que hemos descrito, por cierto, no dura sino apenas unos segundos en el film finalizado por Ivens. Uno de los puntos de inflexión cruciales en la historia del cine no se muestra al espectador como un gran gesto épico, sino que sucedió a partir —y adopta en la pantalla la forma— de un acontecimiento menor. Se puede pensar que ese acontecimiento fue un imprevisto, resultado del azar. Se puede reflexionar también, al contrario, que tuvo que suceder necesariamente —aun sin ser calculado— como consecuencia de la decisión que Ivens tomó de transformar su técnica, el modo de producción de su cine.)



Éste es Sergei Tretyakov, el dramaturgo, poeta y agitador bolchevique, fotografiado por Alexander Rodchenko en Moscú en 1928. En ese mismo año abandonó la capital rusa para trasladarse a un



koljós del Cáucaso Norte llamado El Faro Comunista. Ese episodio de la vida de Tretiakov resulta ser central en el hilo argumental del texto de Benjamin "El autor como productor" (de 1934)...

sabemos, por las relaciones de la producción. Y cuando la crítica materialista se ha acercado a una obra, ha acostumbrado a preguntarse qué pasa con dicha obra respecto de las relaciones de la productividad de la época. Es ésta una pregunta importante. Pero también muy difícil. Su respuesta no siempre está a cubierto de malentendidos. Y yo quisiera proponerles a ustedes ahora una cuestión más cercana. Una cuestión que es más modesta, que apunta algo más corto, pero que ofrece, a mi parecer, más probabilidades en orden a una respuesta. A saber, en lugar de preguntar: ¿cómo está una obra respecto de las relaciones de producción de la época; si está de acuerdo con ellas; si es reaccionaria o si aspira a transformaciones; si es revolucionaria?; en lugar de estas preguntas o en cualquier caso antes que hacerlas, quisiera proponerles otra. Por tanto, antes de preguntar: ¿en qué relación está una obra literaria para con las condiciones de producción de la época?, preguntaría: ¿cómo está en ellas? Pregunta que apunta inmediatamente a la función que tiene la obra dentro de las condiciones literarias de producción de un tiempo. Con otras palabras, apunta inmediatamente a la *técnica* literaria de las obras.

Con el concepto de la técnica he nombrado ese concepto que hace que los productos literarios resulten accesibles a un análisis social inmediato, por tanto materialista. A la par que dicho concepto de técnica depara el punto de arranque dialéctico desde el que superar la estéril contraposición de forma y contenido. Y además

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

¿Qué hice en el koljós?

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

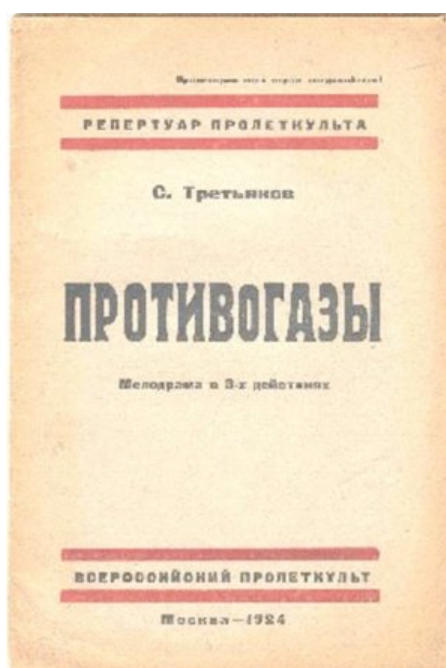
Participé en asambleas de masas en los koljoses y en colectas de dinero para cubrir el pago de los tractores y para financiar al Estado. (...) Puse paz entre madres que se peleaban en las guarderías infantiles. Tomé parte en debates sobre cómo distribuir la cosecha. Discutí con celosos economistas que se negaban a facilitar caballos a funcionarios educadores. Arranqué a los intelectuales contribuciones para el periódico. Ayudé a algunos participantes en cursos radiofónicos a entender pasajes de lecturas difíciles. (...)

Organicé y dirigí el periódico del koljós. Originalmente era sólo un suplemento del periódico *Terek*, que ofrecía información sobre cómo preparar el cultivo de los campos. Más tarde luché, sí, luché hasta lograr, después de muchas reuniones, peleas por teléfono, cartas, telegramas, insistencias, depresiones y promesas, que los periódicos de Moscú (...) asumieran patrocinarlo. De Moscú nos mandaron la máquina de escribir, el papel y el equipo de composición de textos. (...) Puse a un aprendiz a la máquina de escribir, un artista por méritos propios que antes era pastor.

Fui miembro de la comisión para el examen físico militar y hube de comprobar la disposición del koljós para cultivar en primavera. Esto último me resultó difícil, porque al principio no era capaz de distinguir qué collera era buena y cuál mala o qué partes del arado faltaban. Hay quienes encuentran trivial todo esto. Piensan que para arreglar los arados ya están los herreros, que no

es necesario que un escritor se moleste por ello. Están en un error: *sin un conocimiento exacto del arado, es imposible entender con claridad el humor de los colectivistas, y en consecuencia no se puede avanzar ni un discurso, ni una descripción*; en otras palabras, *no se puede ser el autor de ninguna obra.* [Mi énfasis, al final (ME).]

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



Ésta es la portada de un rarísimo ejemplar de la única edición monográfica que se ha publicado en la historia de la obra teatral de Tretiakov *Protivogazy*, "máscaras de gas", una sencilla pieza didáctica de agitación antiburguesa escrita en 1924. Está firmada como "ediciones del Proletkult", la "organización de cultura proletaria". En el mismo año de 1924, Tretiakov y Eisenstein pusieron a punto una escenificación de esta obra teatral que tenía lugar en una fábrica real, interpretada por actores que formaban parte del mismo Proletkult. Hemos de suponer que esta edición cuya cubierta estamos contemplando sirvió de libreto. El acontecimiento formó parte de las radicales experiencias de "teatro de atracciones" cuyo fracaso condujo a Eisenstein a cambiar el teatro por el cine.



Aquí la vemos exhibida en la página web de un negocio de ventas de productos culturales rusos por internet. Los fondos en venta seguramente provienen de la compra-venta especulativa o directamente del expolio de archivos privados o públicos tras el hundimiento de la Unión Soviética. En la página web correspondiente al opúsculo de Tretiakov indica: *SOLD*, vendido, porque lo compré yo mismo hace dos años. Me costó poco más de 100 euros. En este congreso, y en muchos otros congresos de arte, se critica mucho la obesidad de un sistema internacional del arte hinchado por la especulación del mercado y por la primacía de la ganancia económica por sobre otros valores. Pero pocas veces se menciona que el sistema internacional del arte sobrevalora, pero también infravalora; que valoriza tanto como desvaloriza, tanto en el plano económico como en el simbólico.

El valor de mercado de esta pieza de Tretiakov, el escritor que perteneció al Proletkult y al LEF, el frente de izquierdas de las artes, así como fundó la revista homónima, la más importante de la vanguardia de principios del siglo pasado; el hombre que tradujo por primera vez a Brecht al ruso y que pudo haber enseñado al mismísimo Brecht el concepto de "extrañamiento"; el teórico de la estética que acuñó conceptos como "factografía" y "escritor operante", afirmando que había que escribir teatro con el periódico en la mano, para estar informado de los acontecimientos a diario, y acabó haciendo derivar él mismo su práctica literaria a la producción de prensa educativa y de agitación; el agitador político-cultural que contribuyó a radicalizar la práctica estética de Eisenstein e inspiró directamente a Walter Benjamin su teoría productivista del trabajo literario...; el valor de mercado de la obra de este verdadero fenómeno del siglo pasado, digo, es el mismo que el valor

de sus teorías y de su práctica en el actual mercado intelectual de la teoría estética progresista:  
*una miseria.*

Voy a plantear la siguiente hipótesis: si aplicáramos una parte importante de las actuales teorías sobre la política del arte que en el ámbito académico y en el de la crítica se dicen herederas del trabajo pionero de Walter Benjamin; si las aplicáramos, digo, a algunas de las prácticas que inspiraron directamente a Benjamin sus teorías, el resultado sería probablemente el siguiente: no se las consideraría arte, o se las denigraría como un arte menor, panfletario; activismo o directamente política o agitación o trabajo social, pero nunca arte.

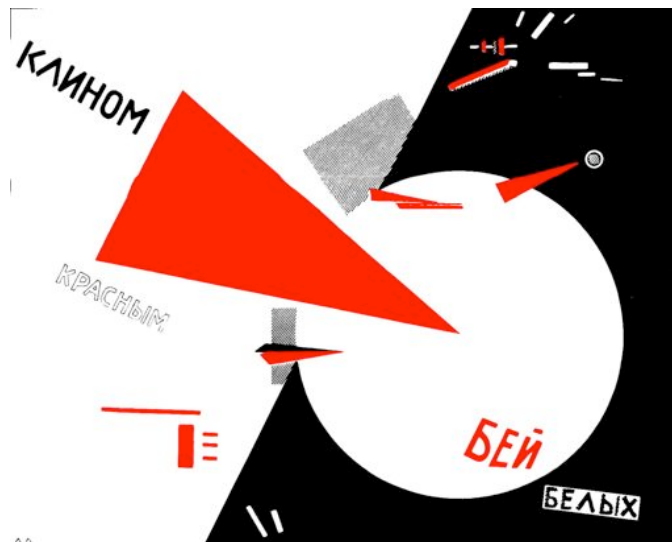
Propongo pensar sobre esa paradoja.

## 2. LA VANGUARDIA ARTÍSTICA, *OUT OF JOINT*

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



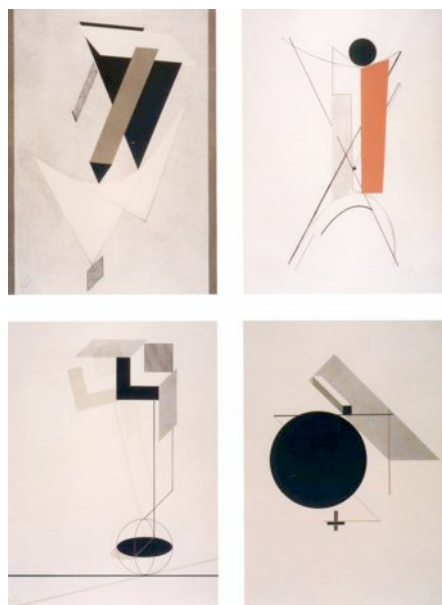
Éste es Lissitzky en su estudio de Vitebsk, ciudad del norte de Bielorrusia en cuya escuela de arte Kasimir Malevitch fundó el grupo de arte de vanguardia Unovis, "campeones del nuevo arte", que funcionó con variaciones entre 1919 y 1922. Los cuadros que se ven al fondo muestran la adscripción de Lissitzky al suprematismo malevitchiano en ese periodo.



*Vencer a los blancos con la cuña roja*, un cuadro de Lissitzky de 1919-1920 que se cuenta —a mi juicio— entre los más inspiradores de la historia de la vanguardia. Se trata de un diseño pensado para convertirse en un cartel celebratorio de una victoria decisiva del Ejército Rojo durante la guerra civil que todavía assolaba el territorio de ruso después de la toma del poder por los bolcheviques en octubre de 1917. Interesante, en tanto en cuanto muestra una contradicción: desde el interior del suprematismo, Lissitzky parece buscar romper con los principios estrictamente antirrepresentacionales de la no-objetividad mediante la alusión a un acontecimiento externo. Vemos así cómo el rigor geométrico suprematista se ve contaminado —de manera en apariencia inexplicable si nos atenemos estrictamente a su lógica formal interna— por la inclusión de textos escritos en la superficie del cuadro.



Ésta es la portada del primer portafolios Proun de Lissitzky, una carpeta de litografías publicada en Alemania de sus dibujos "proun" realizados entre 1919 y 1923. El título es un acrónimo en ruso de la expresión "proyecto para la afirmación de lo nuevo".

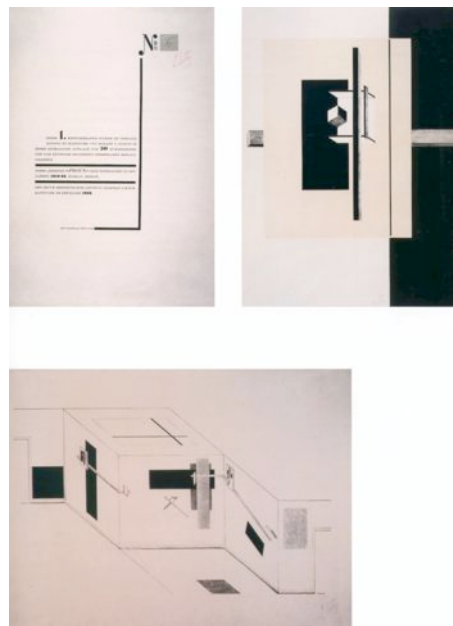


Se trata originalmente de dibujos basados en el dinamismo de las relaciones entre formas geométricas desplegadas en el espacio bidimensional del papel...

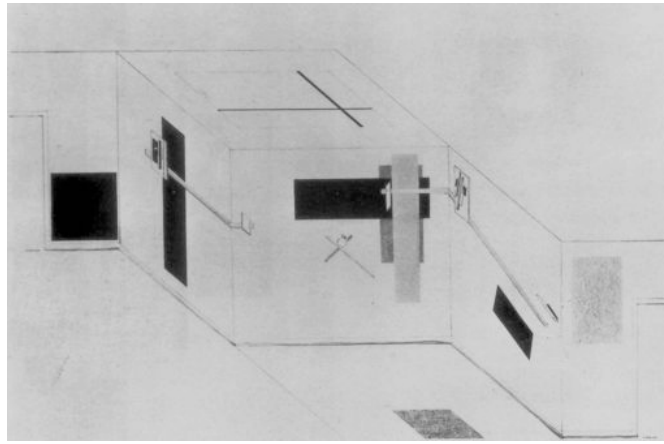




... que van incorporando la exploración progresivamente más compleja de la representación de espacios tridimensionales inexistentes en la realidad...



... pero que poco a poco se van convirtiendo en la concepción y el diseño sobre papel de espacios para ser *realizados en el mundo real* de acuerdo con principios constructivos geométricos:



Éste es, de hecho, un detalle de la lámina anterior: un diseño para una habitación Proun, firmado en 1923...

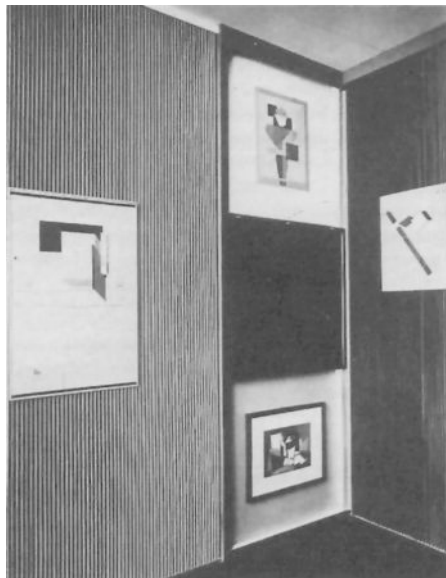


... construida efectivamente ese mismo año. La imagen corresponde a la reconstrucción de 1965 que se encuentra en la colección del Van Abbemuseum de Eindhoven.

Llamo vuestra atención sobre el hecho de que acabamos de recorrer en *fast-forward* uno de los procesos más brillantes y provechosos de la historia de la vanguardia. Se trata de un tránsito en el que el arte, al reducir al grado cero la representación clásica, al decidir romper con la naturalización del vínculo entre la realidad y su representación que se da al interior del cuadro, al acometer la mostración progresiva del carácter material de la representación pictórica, alcanza el umbral que viene marcado por una aporía: la negación radical del vínculo naturalista de la representación con la realidad externa al cuadro conlleva la dificultad *tout court* de reanudar un vínculo con la realidad *de manera diferente* mediante el nuevo régimen de visualidad de la vanguardia no-objetiva, en la medida en que dicho régimen siga experimentándose al interior de la obra de arte entendida como un objeto singular autónomo y autocontenido. Dicho con otras palabras: al enfrentarse la vanguardia al naturalismo de la representación clásica aniquila el

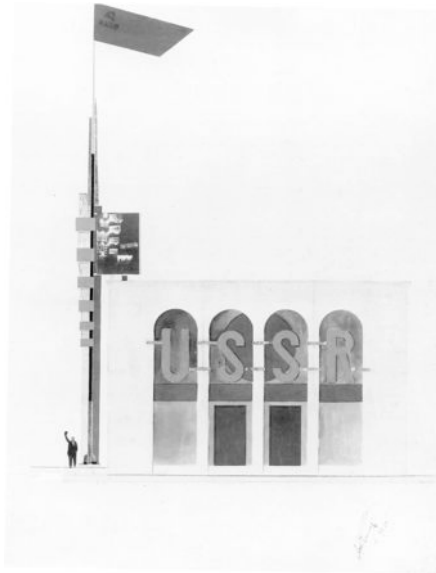
ilusionismo que somete al espectador frente al cuadro, mostrando a éste como un artefacto material, un elemento más de la realidad material del mundo (Benjamin diría: se desvanece el aura y se imposibilita que la obra sea percibida al interior de un ritual). Pero ese artefacto que se muestra como un objeto material —que no *representa* a la realidad sino que es él mismo *real*— se dificulta a sí mismo el poder hacer establecer al espectador una relación con el mundo material que no sea la observación del objeto artístico como tal. Esta aporía, como ya he sugerido, instala un umbral; y ese umbral señala un límite: la frontera a la que llega la fase autónoma de la vanguardia histórica.

Una de las maneras que el arte encuentra de superar el punto muerto que constituye ese límite que alcanza, consiste en explorar las posibilidades de desbordar el marco pictórico para pasar a modificar experimentalmente el marco más amplio de la institución artística. Ese desbordamiento consiste en dar el paso hacia una práctica del arte donde no sólo se difumina el concepto de "obra" sino que también ésta se descentra, pasando a ocupar otro lugar en favor de un énfasis nuevo sobre los procedimientos de imaginación y construcción de otras realidades posibles. Tales invenciones no tienen ya un carácter meramente representacional, virtual o simbólico, sino que buscan adquirir una constitución enfáticamente material, en el interior de la cual el espectador es invitado a experimentar procesos de reconfiguración de sus propias condiciones subjetivas.



Éste es el *Gabinete de Arte Abstracto* realizado por Lissitzky en 1926. Las paredes de esta pequeña sala de exposición están diseñadas de manera que el espectador o la espectadora, al deambular por el espacio, puede experimentar variaciones en la percepción de los cuadros colgados. Por ejemplo, algunos de los fondos que sostienen las obras consisten en paneles móviles, de manera que el dispositivo de exhibición puede ser materialmente reconfigurado. (Uno

de los textos tempranos del grupo constructivista de Moscú venía a plantear la correlación que se daba entre los siguientes procesos: si la obra debía dejar de ser el resultado de la *composición* pictórica para pasar a ser producida mediante un proceso *constructivo* de sus componentes materiales, entonces correspondía a la exposición dejar de ser el espacio donde se naturaliza la recepción ritualizada de las "obras" de arte singulares, para pasar a ser un *archivo* que mostraría el estado momentáneo de un proceso experimental continuado.)



En 1927, el gobierno soviético encarga a Lissitzky un proyecto sin precedentes para un artista. Se le hace responsable de concebir, diseñar y realizar el pabellón con el que la Unión Soviética habría de participar en la *Exposición Internacional sobre la Prensa* del Deutscher Werkbund (*Pressa*), que tendría lugar en Colonia muy pocos meses después, en el año 1928. De inmediato, Lissitzky reúne un amplio equipo de trabajadores artistas y no artistas para lograr erigir este pabellón:



El encargo era de suma importancia: bloqueada la Unión Soviética por la diplomacia internacional, aterrada ésta frente al enorme influjo que la Revolución de Octubre ejercía en los movimientos

obreros de Europa Occidental —en plena agitación social y política que acabó por derivar hacia la Segunda Guerra Mundial—, el gobierno soviético necesitaba imprimir fuerza a su presencia en la Exposición Internacional: la Unión Soviética debía mostrar al socialismo en su condición inapelable de proyecto benefactor para las clases trabajadoras y populares, cuya mejora de las condiciones de vida se evidenciaba como resultado del desarrollo y el progreso industrial y económico de un país antes atrasado y ahora dirigido por su proletariado a través del Estado, estando ambos —proletariado y Estado— identificados con la figura del Partido. Progreso del que se derivaba también el impulso experimentado por unos medios de comunicación de masas de los que se hacía un uso fundamentalmente pedagógico y formativo.

El historiador Benjamin H.D. Buchloh, a quien debo en parte importante el hilo argumental que ahora estoy trazando, calificó a este soberbio artefacto como una muestra de "arquitectura semiótica". Se trata, como estamos viendo, de un dispositivo de comunicación donde la arquitectura está configurada por elementos enfáticamente importados de las formas experimentales producidas durante la fase autónoma de la vanguardia. Lissitzky afirmó que éste y otros de sus pabellones constituían la obra más importante de su vida. Si nos tomamos en serio su afirmación, la pregunta misteriosa que nos acecha entonces es: ¿dónde está o cuál es la *obra*?



Podemos quizá entender con más precisión el significado de este tránsito si lo vemos también comprimido, en otra de sus variaciones, a través de unas pocas imágenes del artista Gustav Klucis. La primera es ésta, que nos muestra un dibujo de una serie de 1919, *La ciudad dinámica*. Como vemos, se trata de una serie de dibujos de inspiración constructivista: el cuadro consiste en una construcción bidimensional de componentes geométricos en relación dinámica.



Éste es otro dibujo correlativo en la misma serie y del mismo año. El salto del uno al otro constituye uno de los fenómenos más inquietantes de la historia de la vanguardia: como podemos observar, el segundo dibujo —en torno al cual existe la disputa de si se debe considerar el primer fotomontaje de la historia— incorpora unas pequeñas figuras humanas; en realidad se trata de fotografías recortadas. Muestra, exactamente en el mismo momento, el mismo tipo de anomalía que observábamos en el cuadro de Lissitzky *Vencer a los blancos con la cuña roja*: la introducción de signos lingüísticos o icónicos en el interior de un sistema de representación no-objetivo, algo inexplicable si nos atenemos estrictamente a los límites de la evolución formal del desmontaje que la vanguardia acomete del modo de representación pictórico naturalista.

Vamos a avanzar rápidamente a través del *modus operandi* de Klucis para intentar iluminar hacia atrás la manera y el motivo por el que se produce el salto formal que acabamos de contemplar:





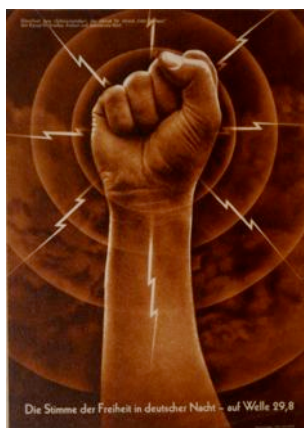
Tenemos a la izquierda una fotografía de sí mismo tomada por Klucis en el año 1930: su mano en primer plano, enfocada; su cabeza al fondo, desenfocada y de menor tamaño en perspectiva. En el centro, esa fotografía se ve transformada en un collage fotográfico: la mano de Klucis se mantiene en primer plano, pero su cabeza ha sido sustituida por la de un trabajador anónimo, el cual cumple aquí la función de un trabajador *genérico*. Ambos elementos, mano y cabeza, se exhiben en este caso enfocados: el órgano del trabajo manual y el órgano del trabajo intelectual se muestran ahora no en contradicción ni separados, sino solidarios, en un régimen icónico en el cual es la mano la componente a la que corresponde la primacía. Me parece importante también subrayar cómo en esta imagen construida Klucis ha revertido el sentido común de acuerdo con el cual en esta representación se hubiera asignado a sí mismo el papel de trabajador intelectual (la cabeza del artista) en solidaridad o en articulación con el trabajador manual (la mano del proletario). La asignación que este collage fotográfico se organiza es justamente la contraria: lo que Klucis sustituye no es su mano por la de un proletario, sino su cabeza. Lo que el collage muestra, en conclusión, es la articulación de *la cabeza* del proletario y *la mano* del artista.

Este tránsito que proponemos observar de la fotografía al collage fotográfico de Klucis muestra cuál es el sentido político (e incluso psicológico) de su procedimiento: la manipulación formal opera un proceso de *desclasamiento* del artista, de *desublimación* de su tarea que se ve identificada ahora con *el trabajo*, el cual deviene así tanto sujeto productivo como objeto de representación de la obra (recordemos: "el trabajo toma la palabra"). La clave de ese proceso de articulación entre la tarea del arte y el trabajo obrero se encuentra en el siguiente principio: dicha articulación no se da meramente porque Klucis proclame identificarse con el proletariado ni solamente porque incorpore a éste como contenido o tema de su obra. La articulación se produce por medio de *una invención técnica, de una innovación en el aparato*. Dicho con otras palabras: lo que nos interesa resaltar en la obra de Klucis no es un progresismo que se derive de la relación que el autor y su obra manifiestan *con respecto* al proletariado o la revolución social. Se trata más bien de mostrar la manera en el trabajo de Klucis opera revolucionariamente *en el interior* de las relaciones sociales y de las condiciones técnicas existentes. Eso es exactamente lo que propugna pocos años después Walter Benjamin en "El autor como productor", en disputa no con la derecha o con el fascismo, sino con otras posiciones de izquierda en el campo cultural.

A la derecha vemos un fotomontaje aún más formalizado: *la mano* —que anteriormente fue de Klucis— constituye ahora la suma ascendente de muchas manos genéricas que apuntan cooperativamente —alineadas dinámicamente— en un eje diagonal del cuadro, apoyadas sobre la base de una masa de rostros anónimos de trabajadores y trabajadoras: el proletariado. Constituye la maqueta artesanal de la siguiente imagen que habrá de ser reproducida técnicamente para su diseminación masiva:



Se trata del cartel titulado *Cumplamos el plan de los grandes proyectos*, de 1930, un cartel excepcional que forma parte de los producidos por Klucis para apoyar el cumplimiento del Primer Plan Quinquenal promulgado por el gobierno de Stalin. Una serie de carteles inspiradora y generativa: uno puede encontrar resonancias de los mismos tanto en fotomontajes de John Heartfield como en el cartelismo filocomunista de Josep Renau favorable al gobierno republicano durante la Guerra Civil española.



(El Plan Quinquenal de Stalin, recordemos, buscaba hacer confluir el impulso de industrialización del país con el proceso de colectivización de la producción campesina. Sus resultados son conocidos: se cumplieron las previsiones no en cinco sino en cuatro años, a costa tanto de la sobreexplotación de la fuerza de trabajo industrial como del desplazamiento de millares de campesinos, y mediante la aplicación masiva de la pena de muerte a quienes se declaraba culpables de interferir en la colectivización.)



Aquí vemos un dispositivo desmontable para mostrar carteles diseñado por Klucis con el objetivo de operar de manera funcional en el espacio público. Es más: podríamos decir que se trata más bien de un dispositivo de *producción de espacio público a través de la inserción en la calle de artefactos de comunicación política*. Es imprescindible tener siempre en mente que en el trabajo de Klucis la producción cartelística —o más en general, de iconografía política de propaganda— se articulaba con el diseño y la materialización de dispositivos de diseminación y comunicación sofisticados en su concepción, pero extremadamente sencillos en su ejecución, que funcionaban literalmente como *modelos para ser armados*.



Aquí tenemos un ejemplo más: el célebre quiosco que Klucis diseñó para ser incorporado al pabellón soviético de *Pressa*, y que tituló *Jornada laboral de siete horas*.

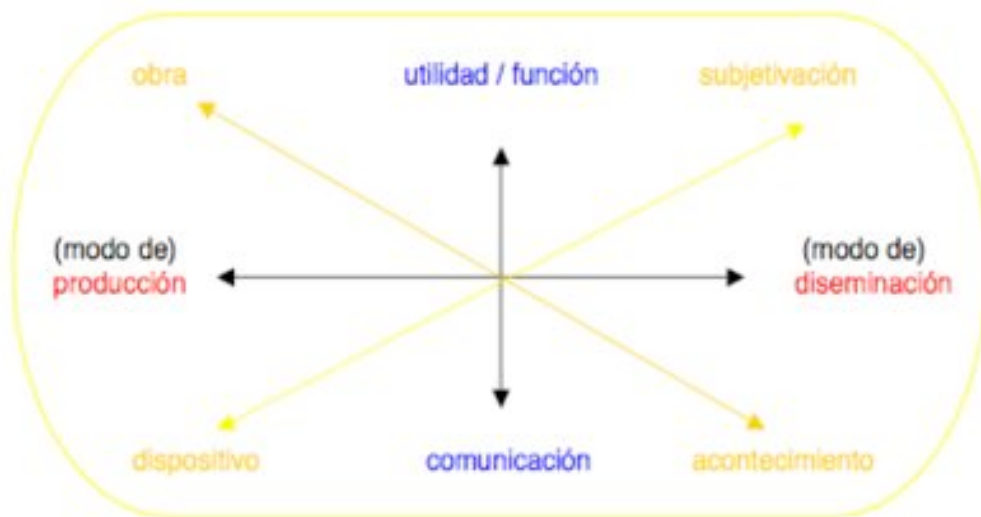
Esta imagen nos puede servir de fondo sobre el que resumir lo visto y reflexionado en esta segunda historia: ciertas trayectorias de la vanguardia histórica alcanzan una frontera que viene determinada por una aporía: el desmantelamiento progresivo del vínculo naturalista entre la representación pictórica y la realidad externa al cuadro permite romper el ilusionismo con el que la obra aurática hipnotiza al espectador, para pasar a mostrarle la evidencia de la obra como un artefacto material que no *representa* sino que *pertenece* al orden de la realidad. Pero la radicalización de los procedimientos antiilusionistas, el rechazo de la representación *tout court*, llevan al arte a girar en círculos sobre sí, tautológicamente: al parecer, la única realidad material con la que la obra puede hacer conectar al espectador sin renunciar a dichos procedimientos no es otra que ella misma.

El impulso que lleva a superar la frontera ante la que se detiene la fase autónoma de la vanguardia no puede encontrarse sino fuera de la lógica interna de sus procedimientos formales, en el fuera de campo de la institución del arte: en la propia condición del momento histórico durante el cual una parte de la sociedad tiene al alcance de la mano adoptar un tránsito conflictivo hacia su emancipación. Ciertas áreas de la vanguardia histórica adoptan entonces determinadas metodologías con las que atravesar ese umbral. Se trata de soluciones a las aporías de la fase autónoma de la vanguardia que resultan impensables e incomprensibles desde el interior de su lógica experimental, pero que sin embargo *se deducen* de ella. Voy a señalar tres de esto que yo llamo "soluciones":

- El desbordamiento del "marco" de la obra de arte para pasar a hacer del arte una actividad colectiva que incide sobre el marco institucional, desvelándolo y modificándolo experimentalmente. Lo que el trabajo del arte muestra ya no es sólo —como en la fase autónoma— la condición realmente material de la obra de arte, sino también las condiciones estructurales de la institución que lo alberga y hace posible, *pasando así a consistir el arte en una práctica del análisis y de la crítica institucional*.
- Impulsar cada vez más lejos la manera en que el *collage* había ayudado a abandonar la representación naturalista de la realidad para pasar a incorporar literalmente fragmentos de la realidad en la superficie bidimensional del cuadro. A partir de ese principio, la fotografía permite, justo en los prolegómenos de la década de 1920, inventar el fotomontaje: una forma de *realismo antinaturalista* que concilia la experimentación antinaturalista de la fase autónoma de la vanguardia con las nuevas necesidades que el arte alineado con la revolución social tiene de disputar la hegemonía sobre el espacio de la comunicación comercial y política de masas.

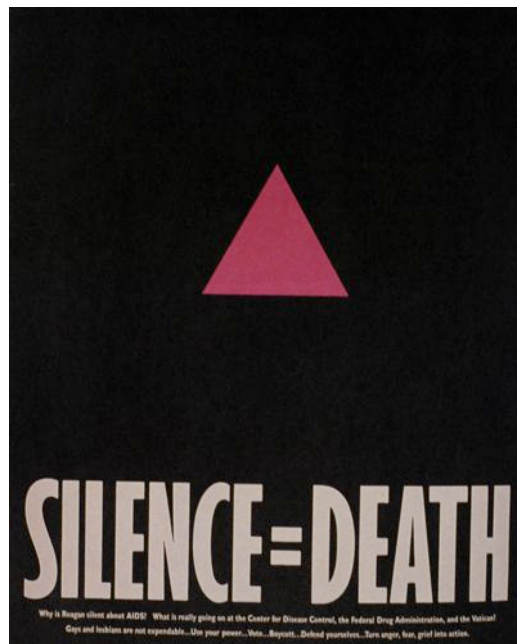
- Hacer que el problema de la "obra de arte" se vea desplazado en favor de la producción de artefactos, dispositivos y acontecimientos cuya finalidad es la transformación de la subjetividad colectiva en un sentido emancipatorio, a veces incluso mediante la efectuación de *un arte sin obras, o de un arte que no aparenta serlo, o que simula ser otra cosa o que es, de hecho, otra cosa además de arte.*

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



### 3. NADIE SABE LO QUE UN CUERPO PUEDE

A finales de la década de 1980, un gráfico comienza a circular encolado sobre las paredes de la calle en algunas zonas de la ciudad de Nueva York,

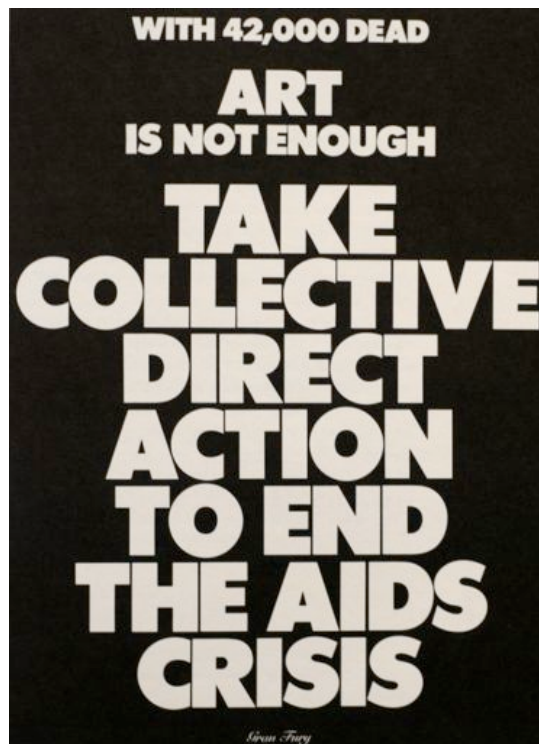


mostrando esta estructura sencilla: un triángulo equilátero teñido de color rosa recortado sobre un fondo negro opaco, fondo en el que están inscritas también, en blanco, las palabras *SILENCIO = MUERTE*. El signo funciona casi como un código secreto, reconocible y descifrable por los miembros de una comunidad acostumbrada a señalar los espacios públicos y a producir mecanismos de identificación mediante sistemas de códigos semiclandestinos.

El triángulo equilátero rosa ocupa el centro del espacio visual. Alude directamente al signo con que eran marcados en los campos de concentración nazis los detenidos por su condición homosexual. Pero el triángulo impuesto sobre los cuerpos por los exterminadores era un triángulo cuyo vértice apuntaba hacia abajo. Por el contrario, éste que estamos viendo ahora señala con su vértice hacia arriba, reposando sobre su base. Una sencilla inversión gráfica convierte una señal de estigmatización en otra de afirmación: es el mismo tipo de apropiación y reversión mediante la cual los movimientos articulados por las políticas de identidad han venido resignificando, desde los años setenta y ochenta, las palabras y los signos negativos que estigmatizan a ciertos sujetos por su origen étnico o su condición sexual (negro, puto, marica, bollera), para transformarlos en denominaciones asumidas en positivo, con el orgullo de una identidad públicamente afirmada. El triángulo, como ya he señalado, se encuentra subrayado enfáticamente por dos términos que se proponen como equivalentes, siendo fácilmente interpretables por aquellos a quienes interpela directamente en un periodo en el que el crecimiento de la pandemia del sida todavía va de la mano de la dificultad que los sujetos afectados experimentan para declarar y discutir públicamente la enfermedad: el silencio en torno a la enfermedad equivale a la propagación de la muerte.



Muy pronto, este signo se convirtió en el logotipo identificativo del movimiento internacional ACT UP: AIDS Coalition To Unleash Power, "coalición en torno al sida para desatar nuestro poder". Fundado en Nueva York en marzo de 1987, ACT UP se ha caracterizado desde sus inicios por dos aspectos definitorios de los movimientos sociales que han venido naciendo en el interior de las crisis sociales provocadas por la hegemonía neoliberal. Por una parte, se trata de un movimiento que abre un espacio antes inexistente de solidaridad y apoyo mutuo, donde el impacto de una crisis social sobre la afectividad y las vidas privadas de los sujetos puede ser mitigado a través de una puesta en común de la experiencia. Y ese espacio común afectivo, por otra parte, se convierte en precondition de la emergencia política colectiva: la crisis vivida como una experiencia privada o un problema particular de ciertos colectivos se transforma en conflicto público. Proceso instituyente y antagonismo, construcción de un nuevo común y movimiento de presión pública: entre esos dos tipos de procesos oscila por lo general la política autónoma del nuevo ciclo de movimientos.



Éste es uno de los conocidos carteles producidos por el colectivo de artistas Gran Fury en el seno de ACT UP. El cartel puede ser leído como una imagen construida mediante la acumulación progresiva de tres niveles de sentido, de arriba abajo.

En primer término, la frase superior en tipografía más pequeña: "Con 42.000 muertos". Se trata de una afirmación tajante que nos sitúa de un solo golpe en la dimensión de la crisis: cuarenta y dos

mil muertes constituyen el núcleo del impacto de una pandemia que afecta también a compañeros, amantes, familias y potenciales futuros seropositivos.

En segundo término y en tipografía de mayor tamaño: "El arte no es suficiente". Obsérvese que esta frase parece reflexionar acerca de qué se ha de hacer del arte en una situación de crisis social aguda. Yo diría que "el arte no es suficiente" consiste en una observación que apunta en dos direcciones. En primer lugar, parece apostar por una conclusión diferente a la que fue adoptada en los años sesenta y setenta por quienes abandonaron la práctica del arte en momentos de radicalización política o de agudización de conflictos sociales: lo que el cartel nos dice no es que el arte *no sirva* para afrontar la crisis, sino que *no es suficiente*. En segundo lugar, parecería que la frase se enfrenta también a una de las actitudes habituales en el ámbito de la cultura contemporánea: el discurso y las prácticas de la solidaridad sin articulación política — adopción de declaraciones o de contenidos solidarios por parte de museos, subastas en los espacios comerciales del arte para destinar fondos económicos a organizaciones no gubernamentales, etcétera—. El tipo de manifestaciones que dejan al sistema del arte inafectado por la dimensión política de la crisis y que reafirman la buena conciencia institucional del campo cultural.

Si el arte "no es suficiente", ¿qué es aquello que el arte necesita ser *además* o qué necesita serle *sumado* para afrontar la crisis? La tercera frase, la que se muestra en tipografía de mayor tamaño, la última de las tres, que sin embargo ocupa gran parte de la superficie del cartel, ofrece la respuesta a esa pregunta:



se necesita adoptar la acción directa colectiva para poner fin a la crisis del sida.

Aquí vemos a miembros de ACT UP Nueva York en una característica acción directa de desobediencia civil: una sentada que estaría interrumpiendo el tránsito de entrada a algún edificio

de la administración del Estado, o boicoteando algún acto oficial. La desobediencia civil y la acción directa han sido las herramientas clave con las que los movimientos del actual ciclo de conflicto ha logrado, en las últimas dos décadas, desatar su potencia para romper la camisa de fuerza del consenso neoliberal. Ha sido necesario, desde muy diferentes posiciones, resituarse en el espacio público la legitimidad democrática del conflicto mediante prácticas de confrontación con la legalidad. La primera acción de ACT UP tuvo lugar en Wall Street, para atacar y señalar abiertamente a las empresas farmacéuticas en las cuales se delega la gestión de la salud pública, beneficiarias principales, por tanto, de la enfermedad: se cuenta que esa primera acción tuvo como consecuencia la detención de diecisiete personas. Observemos bien cómo circula el primer signo de ACT UP, que ya hemos analizado, *a través* de la acción directa colectiva: inscrito en los cuerpos. ACT UP se puede considerar una de las matrices generativas de las actuales dinámicas de movimiento: una matriz *biopolítica*. ACT UP entiende el poder al que se enfrenta como *biopoder*, es decir: como un poder sobre el *bios*, un poder que se aplica directamente sobre los lugares donde la vida se produce y reproduce. Un poder del cual depende —de manera muy literal en lo que respecta a la pandemia del sida— la gestión de la vida y la muerte de los sujetos. ACT UP devuelve el cuerpo a la acción política: resignifica el espacio público a través de la inserción en él de cuerpos que se consideran el lugar central donde se encarnan tanto los efectos del poder como el conflicto que se le opone.



El biopoder como el poder aplicado sobre la gestión de la vida y la muerte.

Año 1983: tres artistas que trabajan juntos en la ciudad de Buenos Aires deciden presentar un proyecto a un importante premio de artes plásticas. Se trata de pintar tantas siluetas a escala humana sobre lienzo o papel como desaparecidos se estima que ha ocasionado ya la dictadura militar que todavía gobierna el país después del golpe de Estado de 1976. El premio se suspende y los artistas encuentran además un reparo práctico para su proyecto: no habría paredes suficientes en todos los museos de la Argentina para albergar la dimensión de esa señalización de

la ausencia, ni tres personas solas tendrían la capacidad en poco tiempo de generar tal volumen de cuerpos silueteados: el equivalente a 30.000 detenidos-desaparecidos.

Deciden entonces ofrecer la propuesta a las Madres de Plaza de Mayo, quienes inmediatamente la adoptan —introduciendo modificaciones— para hacerla formar parte de la III Marcha de la Resistencia, que estaba en preparación. La Marcha consiste en una acción colectiva de ocupación de la Plaza de Mayo que comienza una tarde, se prolonga durante toda la noche, y finaliza con una manifestación a la mañana siguiente. Un día de septiembre de 1983, la multitud que progresivamente va llenando la Plaza comienza poco a poco a adoptar la metodología de producción manual de siluetas, diseminándolas masivamente por las fachadas y columnas de las calles, viviendas y edificios públicos. Desde entonces y durante años, como señala Ana Longoni, las siluetas se han convertido en una de las dos principales matrices de señalización de los desaparecidos que ha adoptado el movimiento por los Derechos Humanos en la Argentina: la otra matriz la constituyen las fotografías de los desaparecidos que Madres, Abuelas y Familiares portan tradicionalmente pegadas a sus ropas.



Aquí vemos las siluetas interpelando a los transeuntes en el espacio de la calle.



Pensemos por un momento que el punto de vista desde el que está tomada esta fotografía nos sitúa en la posición de la columna policial que sale al paso o intenta interrumpir el desplazamiento de la manifestación. Lo que avanza hacia nosotros es un cuerpo colectivo compuesto tanto por los presentes como por los ausentes: también las siluetas, como podemos apreciar, avanzan hacia nosotros. El cuerpo de aquellos a quienes se ha hecho desaparecer cobra presencia a través de la materialización de imágenes que son todas diversas, aunque equivalentes entre sí.



En 1991 se constituye el colectivo Ne pas plier (cuyo nombre es un juego de palabras entre la señal que solicita no dañar las imágenes que se ponen a circular en un sobre a través del correo, *no doblar*, y la decisión de *no doblarse*), que opera fundamentalmente en el "cinturón rojo", la periferia metropolitana de París. En sus inicios, y en palabras de uno de sus fundadores, Gerard Paris-Clavel, Ne pas plier declaró que uno de sus objetivos era "hacer que a los signos de la miseria no se sume la miseria de los signos": durante toda esa década, Ne pas plier opera como uno de los grupos fundamentales en el desarrollo de lo que entonces llamamos "prácticas colaborativas", que consistían, lisa y llanamente, en el intento de volver a ligar el arte con la política emancipatoria mediante prácticas colectivas de colaboración entre "especialistas" de la producción simbólica y los nuevos movimientos surgidos del interior de las crisis producidas por las agresivas políticas neoliberales. Ne pas plier ha mantenido a lo largo de los años una colaboración intensa con la APEIS (Association pour l'emploi, l'information et la solidarité des chômeurs et précaires), la "asociación para el empleo, la información y la solidaridad de desempleados y precarios", surgida como una coordinación de grupos autoorganizados de personas afectadas por la crisis del trabajo asalariado estable que se acentúa en Europa durante la década de 1990.

Para que el arte y la política de movimientos pudieran anudarse de nuevo mediante prácticas de colaboración, fue necesario volver a imaginar dispositivos de articulación que fueran sofisticados

en su concepción aunque sencillos y eficaces en su efectucción. Uno de esos dispositivos fue el *taller colaborativo*. Un taller colaborativo no consiste en un lugar donde los especialistas en la producción simbólica enseñan a los iletrados en tareas de comunicación cómo realizar buenas imágenes publicitarias de sus causas políticas. Conviene detenerse un instante en dos aspectos clave para entender la conformación del taller colaborativo como herramienta de articulación del arte y los movimientos sociales tal y como pienso que se configuró durante la década de 1990:

1.— En primer lugar, parece adecuado pensar el concepto de "especialista" a la luz de la reconsideración a la que fue sometido por parte de Benjamin en "El autor como productor". La solidaridad del especialista con el proletariado, opinaba Benjamin, puede ser solamente solidaridad *mediada*, es decir: para poner al servicio de un movimiento social las herramientas y los conocimientos consustanciales a una tarea social especializada —como es el arte—, resulta imprescindible *adaptar el aparato de producción*. En definitiva, se hace inevitable pensar bajo qué tipo de mediaciones y dispositivos, de invenciones técnicas y de modificaciones del aparato el especialista puede articular su trabajo con el trabajo de un movimiento social.

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

El taller colaborativo, en definitiva, consiste más bien en un espacio para el intercambio y la puesta en común de saberes, competencias y herramientas de carácter y orígenes diversos, en el cual todo sujeto tiene algún "saber menor" o conocimiento especializado que aportar, y donde las subjetividades se modifican en la práctica de la colaboración. Son lugares, también, donde se ejerce la solidaridad y el apoyo mutuo, y que constituyen asimismo —como ya he apuntado— una de las plataformas desde las cuales la experiencia privada de la crisis se proyecta hacia un conflicto público que adopta la forma de una producción simbólica que se articula con la acción directa.

Se cuenta que en uno de los talleres de colaboración entre la APEIS y Ne pas plier, se intentaba expresar mediante palabras cómo se experimenta en la subjetividad el desempleo continuado. Un parado alcanzó a decir: "El desempleo es como un fuego permanente en tu cabeza; y de repente, un día, sientes una explosión".



De esta verbalización nació uno de los signos distintivos de la APEIS: dos siluetas genéricas de sendas cabezas que se miran la una a la otra, dirigiendo la vista hacia el centro del plano. En el interior de la cabeza de la izquierda, un fuego contiene la palabra *URGENTE*. En el interior de la cabeza de la derecha, una explosión contiene la palabra *DESEMPLEO*. Las cabezas no se contemplan en silencio: dialogan, y sus bocas intercambian el lema más sencillo que expresa el ideal revolucionario de libertades políticas, representación igualitaria y derechos para todos, como si estuvieran exigiendo a la República que cumpla la promesa que se contiene en la fundación de su régimen de gobierno: *LIBERTAD IGUALDAD FRATERNIDAD*.



Como en el caso de ACT UP, es inevitable prestar atención a cómo estos signos circulan. Brian Holmes escribió a propósito de las imágenes producidas por Ne pas plier que "su sentido se expresa a través del uso". Aquí vemos un dispositivo de ocupación del espacio urbano diseñado por Ne pas plier en colaboración con la APEIS: se trata de dos grandes paneles sostenidos sobre ruedas; dotados por tanto de movilidad. Al ser transportados los paneles a través de la calle, las dos cabezas silueteadas que se sitúan en el frente se aproximan y se alejan la una de la otra. Cuando los paneles se detienen, el espacio abierto queda demarcado como un espacio público producido por medio de una acción política y comunicativa. Los usos habituales de ese espacio (comerciales, administrativos, etc.) quedan suspendidos, y en su seno la comunicación política puede tener lugar: las paredes interiores muestran murales y gráficos con información que pone en relación, pongamos por caso, la experiencia individual del desempleo con las políticas económicas nacionales y los procesos de globalización neoliberal. Las personas pueden comenzar a dialogar dentro de ese espacio demarcado, tal y como sugiere la entrada señalizada por las dos cabezas silueteadas. Lo que preserva y garantiza ese espacio de diálogo es la toma de la calle mediante un dispositivo para la acción directa colectiva.



Podemos apreciar una característica compartida por las tres experiencias recientes de producción simbólica en el interior de movimientos sociales que acabamos de visitar. En ninguno de estos casos se trata de la producción cosificada de signos que operan con una forma estable y un significado cerrado. Se pone en funcionamiento más bien un tipo de producción simbólica en la que se generan colaborativamente modos de hacer que pueden ser apropiados y diseminados colectivamente, así como de matrices iconográficas que se ven resignificadas en su circulación de acuerdo con los diferentes contextos de intervención.

En esta imagen podemos observar cómo la figura de las dos cabezas silueteadas funciona como una variación del modo anterior. El punto de vista desde el que está tomada esta fotografía nos sitúa en la posición de espectadores que tenemos que hacer legible la imagen general de esta manifestación mediante la lectura combinada de los diversos fragmentos que articuladamente la componen. La cabecera no porta una pancarta con el habitual lema cerrado y de contenido unidimensional, sino un signo de significado abierto, no literal. El grueso de la movilización representa, de manera tradicional, la ocupación de un espacio público arquetípico (en este caso, la Plaza de la República en París) por parte de un sujeto colectivo que manifiesta mediante su presencia pública unitaria el deseo de ser reconocido en el mecanismo de la representación social y política. Pero de ese sujeto colectivo unitario y compacto surgen rostros singulares. La colectividad no aplasta la singularidad, sino que la sostiene. Las fotografías muestran sujetos anónimos. Han sido producidas en talleres colaborativos entre Ne pas plier y la APEIS, dirigidos por el fotógrafo Marc Pataut, en los cuales la técnica del retrato y el autorretrato fotográfico opera como herramienta de empoderamiento singular y colectivo, y produce a su vez imágenes que sirven para *dar forma* a la presencia del movimiento en el espacio público.

Con esta última historia voy a concluir mi intervención: habiendo visitado tres ejemplos que —aunque en algunos aspectos se estiran hasta el presente— no podemos dejar de empezar a considerar historia reciente; y cuando creo haber ofrecido ya las claves para observar al arte de las últimas décadas operando en el interior de exactamente el mismo diagrama que dedujimos de ciertas experiencias de la vanguardia histórica que tuvieron lugar entre las décadas de 1910 y 1930. Me gustaría haber desvelado la evidencia de cómo el religamiento del arte y la política que han efectuado determinadas prácticas de los últimos veinte años se puede considerar en buena medida una actualización de ciertas hipótesis y prototipos producidos experimentalmente por la vanguardia histórica. Quedaría por formular todavía un buen número de cuestiones: cómo se han transformado las prácticas políticas del arte al ritmo de los cambios vertiginosos que han sucedido a escala global entre las décadas de 1980/1990 y la actualidad; o qué forma habría de adoptar un nuevo diagrama operativo que nos ayudara a pensar de manera más específica el territorio donde se ha venido dando el religamiento del arte, el activismo, la política autónoma de los movimientos y las formas de experimentación institucional durante los últimos quince años del actual ciclo de conflictos.

Pero esto sería ya otra historia.

-----

Desmenuzar la composición de cada una de las obras que se dicen "tuyas" —de este texto en este caso— equivale a convocar en tu cabeza una gran reunión para poner a cooperar a gente querida y a otra que admiras. La historia de ficción protagonizada por la estudiante latinoamericana desconocida es una adaptación del cuento de Alexander Kluge "An Observation of Walter Benjamin", contenido en *Cinema Stories* (New Directions Books, Nueva York, 2007) [edición castellana reciente de la editorial argentina Caja Negra (Buenos Aires, 2010)]. Mi interpretación de Tretyakov se deriva en parte de largas conversaciones con Gerald Raunig, así como de la lectura y traducción al castellano de sus libros *Mil máquinas. Breve filosofía de las máquinas como movimiento social* (Traficantes de Sueños, Madrid, 2008) y *Art and Revolution. Transversal Activism in the Long Twentieth Century* (Semiotext(e), Los Ángeles, 2007; especialmente el capítulo "Writers to the Kolkhoz! Tretyakov and the 'Communist Beacon'"). Mi acercamiento al trayecto de las vanguardias constructivistas y productivistas ruso-soviéticas se vio iluminado inicialmente hace muchos años por el encuentro con los documentos originales contenidos en los libros *Constructivismo* (compilado por el Grupo Comunicación) y *Arte y producción* de Boris Arvatov (ambos publicados por Alberto Corazón, Madrid, 1973), así como por la lectura del memorable ensayo de Benjamin H.D. Buchloh "From Faktura to Factography", publicado en 1984 (reimpreso en castellano en *Formalismo e historicidad*, Akal, Madrid, 2004). El concepto de "arquitectura semiótica" aplicado al pabellón soviético de *Pressa* lo propuso Buchloh en el provechoso seminario que impartió en el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) en 2006. Algunos datos clave sobre los que se sostiene mi lectura de ACT UP NY provienen de la fructífera participación de Douglas Crimp en mi seminario *Imaginación política* del Programa de Estudios Independientes (PEI) del MACBA, en el año 2007, así como de su valiosísimo libro *AIDS Demographics* (Bay

Press, Seattle, 1990); difícil de olvidar el impacto que nos produjo su lectura a la salida de la travesía del desierto de los años ochenta. Ana Longoni me hizo entender el Siluetazo —entre muchas otras cosas— antes de que apareciese el libro colectivo que ha editado junto a Gustavo Bruzzone (*El Siluetazo*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2008); como también lo hicieron luego en generosas conversaciones Julio Flores y Guillermo Kexel, quienes, junto con el fallecido Rodolfo Aguerreberry, constituyeron la tríada de artistas que lo impulsó inicialmente. En particular, la tesis doctoral inédita de Julio Flores me dio alas para profundizar en una lectura benjaminiana/productivista de la silueteada. Dimos a conocer *Ne pas plier* en castellano en el volumen que compilé junto a Paloma Blanco, Jesús Carrillo y Jordi Claramonte (*Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Ediciones Universidad de Salamanca, 2001), y mi interpretación del trabajo del colectivo francés no sería la misma sin el acceso que he tenido en estos años a las reflexiones de Brian Holmes, los textos de Gerard Paris-Clavel y el trabajo del fotógrafo Marc Pataut.

Algunos créditos fotográficos no son mencionados durante la conferencia. La estudiante latinoamericana a quien llamamos Marina Eisler es la actriz Nathalie Baye en el film de Jean-Luc Godard *Sauve qui peut (la vie)* (1980). La foto de Walter Benjamin fue tomada por Gisèle Freund en la Biblioteca Nacional de París en 1939. La fotografía de la tumba de Benjamin en Port Bou es una imagen de autor desconocido descargada de internet. (He perdido las fotografías que yo mismo tomé hace quince años). No recuerdo de dónde procede la imagen de El Lissitzky en Vitebsk, ni el origen exacto de las reproducciones de obras constructivistas; me han acompañado durante mucho tiempo. Las imágenes de ACT UP están reproducidas en *AIDS Demographics* y en su sitio web (<http://www.actupny.org>), las de la silueteada están reproducidas en *El Siluetazo*, y las de *Ne pas plier* provienen de su sitio web (<http://www.peripheries.net/article285.html>).