

fica acertadamente que la incidencia no se aprecia en su obra más divulgada, «La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica», sino en un ensayo anterior, «El autor como productor» (1934), que Víctor del Río considera con fundamento como el eslabón perdido de una cadena que une el Productivismo y las tendencias posestructuralistas recientes.

En suma, el lector tiene ante sí un oportuno y esclarecedor estudio sobre las prácticas factográficas y documentales. Al lado del relato historiográfico, al autor también le importa reflexionar sobre ciertos desarrollos conceptuales que afectan de lleno a la estética y la teoría artística. Baste recordar, por ejemplo, que, en oposición al actual sociologismo ambiental, de sus páginas se desprende que la voluntad de transformar la realidad a través del arte no está reñida con la especificidad del trabajo artístico ni con los dispositivos diferenciadores o, lo que es lo mismo, lo problemático que en estas prácticas resulta alcanzar una objetividad sin mediaciones. Posiblemente, ésta sea una de las principales conclusiones que se debe extraer de esta magnífica aportación con la cual Víctor del Río abre en nuestro panorama un capítulo casi inédito en la revisión de la vanguardia soviética, así como en los «efectos» que la factografía surte no sólo en las actuales prácticas documentales, sino también en la ruta occidental de la factografía y los medios de masas en una cultura visual globalizada.

INTRODUCCIÓN

Si relatáramos la historia del siglo XX en imágenes encontraríamos un buen número de fotografías que son ya parte de un patrimonio iconográfico ineludible, algo que todos reconocemos como una crónica visual de nuestro tiempo. Entre esas imágenes estarían, sin duda, los retoques fotográficos que el régimen de Stalin realizó sobre algunas escenas que retrataban el proceso revolucionario. Los archivos, cuyo carácter documental debía garantizar una base objetiva para el relato de la historia, eran profanados para eliminar a algunos protagonistas incómodos o para maquillar a los líderes bolcheviques. El caso de Trotski desplazado de las cercanías de Lenin en algunos de sus mítines es el más conocido, pero la lista de personajes borrados de las fotografías históricas es mucho mayor y no se detiene en el caso soviético, sino que afecta a otros regímenes totalitarios a lo largo del siglo XX¹. Se trata, pues, de imágenes que habría que mostrar por pares, alternando el original y la versión retocada en una suerte de juego de búsqueda de diferencias. El juego

1 Para una muestra comparada de estos procedimientos véase Jauber, Alain, *Le commissariat aux archives*, París, Barrault, 1986.

sugiere un carácter cómico en el ejercicio de reconocimiento, aunque se vuelva grotesco si atendemos al trasfondo, que es el mismo por el que los documentos de confesión de los presos torturados eran corregidos y transformados hasta encajar en una versión oficial de los hechos. El mismo proceso de mutilación de los cuerpos se aplicaba a las imágenes, de modo que éstas contienen el eco de la violencia con la que se encarnó la fantasía totalitaria.

La construcción de la verdad oficial tiene así un alto precio y genera sus propias imágenes. La historia de las manipulaciones de las imágenes se convierte en un reverso permanente de la presunción de verdad que les atribuimos. Y podríamos preguntarnos, más allá de la obviedad de estos casos, si nuestros actuales sistemas de información operan, en realidad, de modo diferente a estas burdas tergiversaciones. Nuestra lectura comparada de diversos canales de comunicación parecería garantizar un mayor contraste, pero siempre encontramos la sospecha residente en el aspecto testimonial con el que se nos presentan los hechos.

Hoy tenemos a nuestra disposición sistemas alternativos de contrainformación, periodismo *amateur* a través de *blogs* privados en internet; también tenemos bases de datos que recogen los relatos orales de personas que vivieron situaciones límite en zonas de conflicto. La diversidad y la polifonía de estos nuevos flujos de información parecen reinterpretar las fórmulas tradicionales de contar la historia. El concepto de «intrahistoria» acuñado por Miguel de Unamuno cobra aquí un nuevo sentido en la acumulación de relatos individuales y colectivos. Pero todo ello se basa por igual en el registro mecánico de esos relatos, en la representación de los acontecimientos a través de medios técnicos de registro y difusión. Esto supone una nueva forma de escribir los hechos, es decir, constituye una «factografía» que es específica de nuestro tiempo.

El argumento de este libro es la descripción del modo en que algunos artistas de vanguardia ven en las posibilidades de la comunicación de masas un nuevo campo de experimentación que les permitirá reinterpretar su función social. Como se desprende del subtítulo, se trata de poner en relación la vanguardia del siglo XX con un estadio cultural basado en la comunicación de masas. Pero a esta premisa podrían plantearse algunas preguntas como ¿a qué vanguardia nos referimos?, ¿qué entendemos por comunicación de masas? y ¿qué tipo de relación establecemos entre esos dos términos?

Acercando de la noción de vanguardia vamos a distinguir el concepto histórico general de sus manifestaciones concretas en diferentes «ismos». Alternaremos esos dos niveles, del más abstracto al más concreto, localizado en la historia y sometido a la peculiaridad de un caso de estudio. Por lo que se refiere a la noción general de vanguardia, podríamos asumir de modo provisional el planteamiento de que lo único que quizá tuvieron en común todos aquellos ismos que se sucedieron durante la primera mitad del siglo XX fue su propensión a emprender una búsqueda de los límites del arte. Cuando uno busca esos límites acaba cuestionando, como es obvio, la noción misma de arte, y acercándose bastante al mundo de la vida, a la realidad o a lo cotidiano. De ello se derivaría una versión teórica de la vanguardia que la define como un proyecto de aproximación a la praxis vital², en contraste con la idea del «arte por el arte» o con los distanciamientos esteticistas de otros tiempos. No parece extraño, si seguimos ese argumento, que el arte del siglo XX se asimile a otras actividades hasta confundirse con ellas, en especial cuando la industria se vuelca sobre la producción masiva de imágenes y sobre un escenario asentado en la

2 Sería el caso de Bürger, Peter, *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1997.

comunicación de masas. Pero, para abordar ese asunto, recurriremos a un caso de estudio mucho más arraigado en la historia y no por ello menos paradigmático de los destinos del arte en la actualidad.

Vamos a partir de un episodio que tiene lugar a finales de los años veinte en la Unión Soviética. Se trata de un experimento ejemplar de la toma en consideración de las nuevas posibilidades creativas de los medios técnicos de registro de imagen y sonido; en particular, de la fotografía y el cine. Se trata del conjunto de proyectos emprendidos al final del constructivismo por artistas, escritores y teóricos que delinearon lo que se denominó «productivismo», y cuyos protagonistas se agruparon en torno al Frente Izquierdista de las Artes. En el seno de los acalorados debates que mantuvieron estos artistas y escritores, entre los que encontramos a Alexander Rodchenko, Varvara Stepanova, Dziga Vertov, Sergei Eisenstein, Boris Arvatov, Viktor Shklovski o Sergei Tretiakov, nacen algunos de los conceptos más importantes de nuestro actual sistema de representación mediática. Son conocidos, por ejemplo, los debates en torno al montaje cinematográfico, pero también podríamos situar en ese lapso un origen del género documental tal como hoy lo conocemos. En cualquier caso aquellos artistas y cineastas, junto a los teóricos y escritores, anticiparon las bases de la reflexión que aún hoy seguimos manteniendo acerca de estos asuntos.

Aunque aludir a ese episodio concreto de la historia del arte es tomar la parte por el todo en lo que se refiere a la noción de «vanguardia», el caso de la factografía es paradigmático de una aspiración general del arte a lo largo de los últimos cien años, tanto en su elaboración teórica como en sus obras. Esta aspiración se comprueba en el intento de conocimiento y transformación de la realidad cotidiana.

La comunicación de masas a la que nos vamos a referir es reflejo y origen, al mismo tiempo, de aquellos experimentos

una vez que se generalizan, se integran en las instituciones y son tomados por el poder y por los grandes intereses económicos como una parte especializada del mercado y la política. La novedad que encontramos en el siglo XX reside en la construcción de una esfera pública mediada por esas fórmulas de la comunicación de masas. Estos conceptos inciden en la frontera permeable que separa propaganda e información, adoctrinamiento y educación.

Las cuestiones que debatieron los rusos anticipaban las paradojas éticas derivadas de las imágenes documentales y de las crónicas que tratan de ser fieles a la realidad. El ángulo muerto, en el que la voluntad de verdad queda atrapada, lo encontramos en el hecho de que esa «realidad» no es otra cosa que una creación imaginaria, una representación técnica. Los artistas soviéticos inventaron un neologismo muy revelador para referirse a ello cuando el arte y la literatura se reorientaron hacia el uso de la fotografía y el cine como bases de su producción; hablaron entonces de «factografía». Se trata de un concepto al que se le asociaron las prácticas documentales, las exposiciones y el reportaje periodístico. No pretende sólo una reflexión sobre las formas de grabar imágenes y sonidos según las nuevas técnicas, sino sobre una determinada manera de contar la historia a partir de esos recursos. Ese gran relato de la humanidad que se cuenta a través de innumerables historias con minúsculas constituye un ámbito de intereses comunes para el arte y los medios de comunicación de masas.

La factografía será el hilo conductor de este relato que describe un camino que podría verse como un *zoom* de alejamiento histórico: del detalle de la experiencia soviética al estado más general de los medios de masas en la era de la globalización. Esto último figura como un apunte final que señala la apertura de un fenómeno histórico cuyo devenir complejo ha de ser tra-

tado con minuciosidad. Del mismo modo, ese recorrido descubre una trayectoria que va del este al oeste siguiendo una ruta occidental de la recepción y reinterpretación de un fenómeno en apariencia lejano en el tiempo y el espacio. El devenir de esos desplazamientos y la ampliación del campo de visión quizá permita comprender el vínculo entre los fenómenos minoritarios y aislados y los de escala global. Una parte importante de esta investigación se encamina a desvelar los trasvases de información sobre este concepto, la factografía, entre historiadores y teóricos del arte. Figuras como Walter Benjamin se revelan indispensables en la incorporación de las enseñanzas de los rusos en una nueva manera de entender el trabajo del artista. Muy pronto las cuestiones del arte serían aplicadas a otras de carácter más general que afectaban a las nuevas formas de entender la realidad a través de los medios.

El objetivo de este ensayo será trazar un recorrido por un concepto en gran medida olvidado pero con una enorme capacidad de influencia en la historia del arte posterior a la Segunda Guerra Mundial. Cuando nos referimos a la historia del arte contemporáneo, lo hacemos tanto en su carácter de relato como en la sucesión de sus prácticas. Algunas de ellas, en particular el arte conceptual, revelan su conexión no siempre reconocida con la factografía, con lo que ésta se convierte también en un modelo explicativo para manifestaciones más recientes. En esto, si el concepto de «vanguardia» resulta problemático por la pluralidad de sus manifestaciones y por las dificultades para identificar un único sentido de su historia, no resulta menos complejo si añadimos la visión que los artistas posteriores han dado de ello bajo el amparo de una supuesta «neovanguardia».

Muchas de las prácticas artísticas desde mediados de los sesenta, en efecto, parecen extraer las consecuencias políticas de las experiencias más radicales de la vanguardia histórica.

Entre ellas el productivismo, y en él la factografía, comenzará su intermitente proceso de revalorización. Artistas como Hans Haacke, Michael Asher, Daniel Buren o Dan Graham desarrollan en esos años obras en este sentido y reorientan una parte del denominado «arte de concepto» hacia la operatividad política de sus acciones.

El término «neovanguardia», que en general recoge una serie de tendencias entre los años cincuenta y setenta como el *pop art*, el conceptual o el minimal, retiene un sentido receptivo que lo vincula con el origen de las vanguardias históricas a través de algunos de sus casos. En ello la factografía se torna decisiva porque alude de manera paradigmática a la función del artista en el contexto mediatizado del poscapitalismo. La pregunta que se hacen artistas y críticos será: ¿qué pueden aportarnos las experiencias de entonces en un mundo donde el capitalismo imita al arte? De modo implícito el concepto de neovanguardia sugiere la idea de «retorno». Pero tal retorno no lo es de cualquiera de las manifestaciones vanguardistas, sino de algunas en particular. Con ello se está proponiendo, al mismo tiempo, un cauce de continuidad sobre ciertas prácticas y un criterio de discriminación sobre cuáles de ellas son significativas para los nuevos tiempos, cuáles les sirven a los artistas después de la Segunda Guerra Mundial para reconsiderar su papel en el sistema de la cultura. De hecho, lo que aparece detrás de la neovanguardia es una necesidad de definir de nuevo las condiciones de posibilidad del arte, su sentido o su función en el conjunto de la cultura.

Si bien es cierto que los autores norteamericanos son los que han utilizado con más empeño el término «neovanguardia», no sería exacto atribuir su origen a Benjamin H. D. Buchloh, tal como se ha pretendido. En realidad, la aplicación más asimilable al desarrollo que después se ha dado de tal concepto histórico se encuentra anticipada en la *Teoría de la vanguardia*

de Peter Bürger³, ante cuyas tesis se desplegarán los debates que dan cuerpo al concepto de neovanguardia. La explotación que Foster o Buchloh han hecho del concepto de Bürger ha propiciado que la idea de neovanguardia quede atribuida al contexto norteamericano, olvidando las polémicas suscitadas por Bürger en Alemania después de la publicación de su *Teoría de la vanguardia* en 1974 y de las que otros muchos autores se harían eco⁴.

En realidad los problemas que se tratan en estos debates hacen de la cuestión que se apunta en la definición de «vanguardia» y «neovanguardia» un eje que articularía un mismo proceso propio del siglo XX. En ello, los debates terminológi-

3 Bürger, Peter, *op. cit.*

4 Es, de hecho, en la crítica al concepto de neovanguardia donde se genera la necesidad de una interpretación específica para los años de eclosión de nuevos movimientos de posguerra. En el epílogo a la segunda edición del libro, Bürger añade un artículo publicado en 1979 en el que contesta a las polémicas suscitadas por su obra en los años anteriores y que eran compiladas en Lüdke, W. Martin, «Theorie der Avantgarde», *Antworten auf Peter Bürgers Bestimmung von Kunst und bürgerlicher Gesellschaft*, Fráncfort, Suhrkamp, 1976. La edición española recoge este texto en Bürger, Peter, *op. cit.*, pp. 169 y ss. Hal Foster muestra en *El retorno de lo real* esta condición polémica del concepto de neovanguardia y destaca entre las respuestas más importantes en el ámbito anglosajón la de Buchloh, Benjamin H. D., «Theorizing the Avant-Garde», *Art in America* (noviembre de 1984). Con todo, sin duda la propuesta de Bürger constituye un momento clave de la aplicación de la teoría crítica posadorniana al escenario artístico después de la Segunda Guerra Mundial. Es Bürger, por tanto, quien ponía en entredicho la viabilidad de la rehabilitación de los proyectos de vanguardia en las nuevas condiciones de producción artística de la posguerra en Europa. Éste sitúa inicialmente en Europa el problema de la neovanguardia, mientras que Buchloh o Foster ampliarán el uso del concepto al ámbito americano. Así Bürger sitúa la neovanguardia entre los años cincuenta y sesenta: «El concepto histórico de movimiento de vanguardia se distingue de tentativas neovanguardistas, como las que se dieron en Europa durante los años cincuenta y sesenta. Aunque la neovanguardia se propone los mismos objetivos que proclamaron los movimientos históricos de vanguardia, la pretensión de un reingreso del arte en la praxis vital ya no puede plantearse seriamente en la sociedad existente, una vez que han fracasado las intenciones vanguardistas», Bürger, Peter, *op. cit.*, pp. 54-55, n. 4.

cos podrían ocultar los problemas de fondo; al fin y al cabo, las categorías estéticas, sometidas a su devenir histórico, tienden a ser siempre reductivas. El declive de los vanguardismos, que parecen fracasar en el intento de integrarse plenamente en la praxis vital, habría que entenderlo, más bien, como una tensión irresuelta con una forma específica de praxis, la que propicia el nuevo escenario de los medios de comunicación de masas. Ésta será, al menos aquí, la hipótesis de trabajo. El objetivo de esta investigación tiene, por tanto, una base historiográfica en la que se dialoga con quienes han descrito la naturaleza del arte en el último siglo. Pero trata de sugerir, más allá de esos avatares internos al mundo del arte, la naturaleza de las representaciones en nuestro tiempo, esto es, la forma en que construimos nuestro mundo a través de los medios.

Este trabajo ha sido posible gracias a la ayuda de algunas personas. Entre ellas me gustaría destacar la aportación decisiva de Simón Marchán Fiz que me descubrió el caso de la factografía cuando trabajaba sobre los orígenes del género documental en el campo de la fotografía. Quienes trabajamos en la estética, teoría, la crítica y la historia del arte le debemos uno de los más sólidos legados intelectuales en lengua castellana. Quiero agradecer también a Olga Fernández sus pacientes lecturas de las versiones preliminares de este ensayo, así como sus sugerencias que han contribuido a mejorar el resultado final. También quiero hacer constar un agradecimiento a María Zalambani por la documentación aportada, así como a Teresa Muñoz la rapidez y precisión de las traducciones del ruso solicitadas. Agradezco también al Departamento de Historia del Arte/Bellas Artes de la Universidad de Salamanca las gestiones sobre traducción de documentos y préstamo interbibliotecario, y a la Dirección General de Promoción e Instituciones Culturales de la Junta de Castilla y León el apoyo en el desarrollo de esta investigación.