

Vanguardia artística, clase obrera y factografía: una aproximación a la fotografía obrera alemana

Por Celina Fernanda Ballón Patti

Celina Fernanda Ballón Patti. Maestranda en Comunicación y Cultura. Doctoranda en Ciencias Sociales
Instituciones de pertenencia: U.B.A. / CONICET

El fracaso del artista-ingeniero: la factografía como segunda etapa de la vanguardia rusa

Los desarrollos teóricos y artísticos centrados en la factografía constituyen una segunda etapa en el recorrido histórico de la vanguardia soviética, signada por el fracaso del primero de sus proyectos: la incorporación de los artistas a las fábricas, a fin de que éstos participaran de la creación de bienes de consumo destinados a revolucionar la vida cotidiana de las masas. El productivismo expresaba la necesidad de disolver las barreras que aislaban al arte de los problemas reales que conllevaba la creación de una nueva sociedad. En palabras de Arvatov: *“el propósito de los lefistas es volcar todo el arte a la construcción de la cultura material de la sociedad, en estrecha ligazón con la ingeniería”* (DEL RÍO: 2010: 72).

La frase enuncia una distinción clave entre el arte burgués y el arte proletario: la introducción de la técnica. El primero de ellos es de carácter artesanal y resulta en la fetichización del objeto, mientras que el segundo, de carácter industrial, se propone eliminar la disociación histórica entre la técnica artística y la técnica social. Tal como apunta Víctor del Río, el productivismo replantea de manera radical el rol del artista, que ahora pasa a proclamarse un constructor de la vida en un contexto industrializado.

El arte deja de ser así una categoría estética para pasar a ser un proceso de producción de mercancías: Arvatov declara que en la sociedad socialista el arte está llamado a convertirse en la producción de valores que respondan concientemente a las necesidades sociales. Los productivistas intentan disolver la frontera entre el obrero y el artista subsumiendo al arte bajo la categoría de trabajo: el misterio de la creación deja paso al conocimiento de la técnica. Nace así la categoría de artista-ingeniero, que tendrá a su cargo tres tareas fundamentales: contribuir al desarrollo de la técnica, constituirse en un eslabón entre la producción y el consumo y transformar la vida material por medio de la creación de objetos útiles.

El proyecto productivista experimentó un fracaso que reconoce más de una causa. La primera obedece a las dificultades que por ese entonces atravesaba la industria soviética para producir a gran escala. A ello se sumaban las resistencias de los ingenieros a transmitir sus saberes a los artistas, dado que el rol organizador de la producción asumido por los primeros les deparaba privilegios concretos que no estaban dispuestos a compartir. Tanto Brik como Arvatov dejaron registros de la desconfianza que los artistas debían enfrentar en las fábricas. La situación no era mejor cuando los escritores se trasladaban al campo: el proyecto “Escritores a los koljoses” fracasó debido a la falta de instrucciones precisas, el desinterés de los escritores por el arte de la producción y la desconfianza que éstos inspiraban a los agrónomos y los campesinos, que los consideraban “turistas” o “invitados de honor”. Los artistas no sólo se resistían a trasladarse al

campo o de incorporarse a las fábricas: también se mostraban reticentes a abandonar el credo de la singularidad creadora. Por último, el público le mostró considerablemente adverso a los desarrollos del productivismo..

El fracaso de este proyecto obligó a los artistas a plantearse la transformación no sólo de las técnicas de producción, sino también de los canales de distribución y recepción de la obra de arte. La propaganda, el diseño de carteles políticos, la tipografía y el fotomontaje serán algunas de los caminos mediante los cuales intentarán redefinir los sistemas de representación de la nueva sociedad. El concepto de factografía será central en esta segunda etapa de la vanguardia. Por factografía se entiende una operación de registro de los hechos carente de mediaciones y anterior a cualquier operación de interpretación.

La exigencia vanguardista de disolver el arte en la vida asume ahora la forma de un artista que debe extraer y compilar hechos de la realidad. La factografía concede una importancia primordial al cine, la fotografía y el fonógrafo, en tanto los mismos representan la máxima expresión de lo que Boris Arvatov llamó “técnicas de fijación objetiva”. Los sistemas de producción mecánica de la imagen, en tanto son capaces de captar la realidad sin mediaciones, permiten superar la representación de los hechos – intrínsecamente deformante – por su registro objetivo.

En consonancia con esta teorización, Moholy Nagy dirá respecto a la cámara fotográfica que la misma constituye “*el recurso más confiable para el inicio de una mirada objetiva. Todos serán obligados a ver lo que es ópticamente cierto, explicable en sus propios términos, objetivo, antes de poder llegar a cualquier posible posición subjetiva*” (SONTAG: 2006:279).

Por su parte, Vertov dirá que “*lo esencial, en el cine, es fijar los documentos y los hechos, fijar la vida y los procesos históricos*” (VERTOV: 1973:111). La factografía se asume como un procedimiento de elaboración de los registros de los hechos obtenidos por medio de estas técnicas de fijación objetiva.

Es importante resaltar una diferencia fundamental entre la factografía y el documental: la primera opera por medio del montaje, por lo cual la representación no puede postularse como transparente. Así lo explica Devin Fore: “*La diferencia principal es de índole epistemológica: si el término documental – que fue creado en 1926 por el cineasta John Grierson- terminó por designar la obra que pugna por retratar la realidad del modo más objetivo posible, entonces esta práctica de representación – pasiva e imparcial – no puede estar más lejos de las ambiciones de la factografía. De hecho, Sergei Tretyakov, la figura más famosa del movimiento, fundó toda su praxiología en la noción de ‘operatividad’, en la pretensión no de reflejar la realidad en su obra, sino de transformar la realidad activamente a través de él. La objetividad de un documental indiferente no tenía lugar en las prácticas intervencionistas de la factografía*” (FORE: 2009)

El resultado final está lejos de la representación realista de los hechos. Según Arvatov, el naturalismo que se postula como reflejo de la realidad es un mito. En un análisis histórico del rol cumplido por las artes que propugnan una representación realista de la realidad, Arvatov llega a la conclusión de que las mismas cumplen una función suplementaria a las carencias de las sociedades y actúa, en palabras de Víctor del Río, como “un sistema paliativo insuficiente”: “*Si el arte no ‘refleja’ la realidad, como es aceptado creer, sino que la complementa; si el artista, mediante unos y otros procedimientos, armoniza lo que en realidad no está armonizado, quiere decir que todo arte plástico es, por su función social, una refundición de la realidad, su transformación.*”

Entonces, el artista toma los elementos de la realidad, los transforma a su manera, los extrae de la vida cotidiana para que podamos captarlos de una forma nueva. Por tanto, el naturalismo legítimo, la ‘veracidad’ en el arte es un mito, algo imposible de lograr” (DEL RÍO: 2010:85)

El realismo conlleva la mistificación: en tanto borra las propias operaciones de producción, adquiere un carácter de ilusionismo: la realidad alternativa que ofrece se postula como el fiel retrato de la realidad. El artista realista es un hechicero, que esconde sus procedimientos del mismo modo en que los magos ocultan sus trucos. Los productivistas abandonan la pretensión de verosimilitud a favor de la veracidad, que no estará ligada a la transparencia con que se presenten los hechos, sino con el montaje dialéctico que constituirá la génesis de un significado ideológicamente determinado.

Dentro de las técnicas vinculadas al montaje, el fotomontaje nos parece particularmente significativo, por cuanto implica la reintroducción de la representación icónica en un momento en que la mimesis parecía haber llegado a su fin. La aparición del fotomontaje – que trajo aparejadas posibilidades inéditas para la representación icónica – obedecía también a la necesidad de construir códigos que, sin renunciar a los principios de la vanguardia, resultaran más accesibles para las masas. Gustav Klutss lo deja en claro:

“La esencia del fotomontaje radica en la utilización que hace de la fuerza física – mecánica de la cámara fotográfica (de la óptica) y de los recursos de la química con una finalidad de agitación y propaganda. Cuando la foto sustituye al dibujo, el artista representa tal o tal momento de una manera más verídica y más viva, y por ello con un mayor grado de sensibilidad para las masas.

Lo importante de esta sustitución es que la foto no es el croquis del hecho visual, sino su fijación exacta. Esta actitud, este lado documental, dan a la foto un poder de acción sobre el espectador imposible de alcanzar por la representación gráfica” (GÓMEZ GUTIÉRREZ: 2004:38)

El desarrollo más interesante del fotomontaje como arma de agitación política tuvo lugar en Alemania. Nos referimos a John Heartfield, denostado por Klutss, pero calurosamente defendido por Tretiakov, máximo teórico de la factografía.

Acerca del montaje, la caricatura y el escarnio: el trabajo de John Heartfield en Arbeiter-Illustrierte-Zeitung

La obra de John Heartfield fue difundida principalmente por medio de Arbeiter-Illustrierte-Zeitung, una revista creada por Willi Münzenberg como foro de Ayuda Internacional de los Trabajadores. La publicación expresaba un intento de conciliar los intereses propagandísticos del Partido Comunista, las necesidades de entretenimiento de la clase obrera y el talento de los trabajadores- corresponsales y fotógrafos cuyo trabajo publicaba en sus páginas. La obra de Heartfield marcó un hito en la historia del fotomontaje, en tanto inventó un híbrido en el que estaban presentes tanto las técnicas vanguardistas del siglo veinte como la antigua tradición de la caricatura. AIZ le dedica un artículo en 1934, en el que lo elogia por convertir la risa en un arma devastadora. Heartfield adhiere a la intención brechtiana de exponer a los delincuentes políticos al ridículo, y algunos de sus fotomontajes son obras maestras de la sátira.

Tretiakov advertía que la técnica del fotomontaje no se limitaba al montaje de fotos, sino que incluía el montaje entre foto y texto, foto y color, foto y dibujo. La obra de Heartfield desarrolla todas estas posibilidades. El lenguaje juega un rol de primer orden en sus montajes: con frecuencia el mensaje se transmite por medio de la fusión entre palabra e imagen. Su obra se caracteriza por el empleo de cuatro mecanismos satíricos principales: la metamorfosis – importantes figuras públicas eran presentadas en papeles ordinarios y contrarios a su jerarquía social – la híbrida-

ción – la más frecuente era la combinación de humanos con animales – los contrastes entre lo alto y lo bajo y lo grande y lo pequeño – utilizados para ilustrar las relaciones de poder – y el desenmascaramiento, logrado mediante el contraste entre la imagen y la cita.

El método de trabajo consistía en la división de las distintas tareas entre un equipo de colaboradores. Heartfield bocetaba la idea y buscaba las imágenes en distintos medios de prensa. Un fotógrafo profesional se encargaba de la producción de las imágenes originales que necesitaba, además de positivar y copiar las imágenes siguiendo sus instrucciones. Heartfield estaba a cargo de la combinación de las imágenes, pero solía delegar los retoques. Una vez que estaba listo el montaje preliminar, se hacía un negativo de gran formato, al que se le hacían los retoques necesarios y se le incorporaban los textos. Este negativo se positivaba y a partir de este positivo los impresores se encargaban de realizar la plancha para su reproducción mecánica. Este proceso de trabajo ilustra la ruptura del productivismo con los métodos artesanales e individuales de producción, y da como resultado un mensaje de una considerable densidad conceptual.

Los fotomontajes de Heartfield tenían un carácter orgánico que redundaba en una narrativa visual, lo cual le valió las iras de Klutsis, defensor de un arte antiorgánico y de un montaje en el que la fotografía fuera un elemento de contraste con el color, con el texto o con otros íconos. La obra de Heartfield fue defendida no sólo por Tretiakov – que la consideraba superior a todos los trabajos de fotomontaje producidos en Rusia – sino también con el de Brecht, que luego de la muerte de Stalin propuso su ingreso en la Akademie der Kunste

Los obreros devenidos factógrafos (o el intento de franquear el abismo entre el artista y el público)

En “La obra de arte en la época de su reproductividad técnica” Benjamin formula una afirmación de largo aliento: *“Acercar espacial y humanamente las cosas es una aspiración de las masas actuales”* (BENJAMIN: 2007: 154).

El avance de las masas tiene como correlato la atrofia de las distancias. El aura de la obra de arte, en tanto manifestación irreplicable de una lejanía, es víctima de esta voluntad de reducir las distancias – voluntad que resulta solidaria de la tendencia a superar la singularidad de cada dato por medio de su reproducción. La vanguardia pone en crisis asimismo la brecha que separa al artista del público. Brecht dice a propósito del teatro épico: *“El foso que separa a los actores del público como a los muertos de los vivos, ese abismo cuyo silencio acrecienta la nobleza en el drama y cuya resonancia aumenta la embriaguez en la ópera, abismo que comporta más imborrablemente que cualquier otro elemento de la escena las huellas de su origen sacral, ha perdido su función.”* (BENJAMIN: 1975a:17). La escena, de ámbito de lo sagrado, ha pasado a ser podio: un lugar de preeminencia desde el que la palabra adquiere una resonancia privilegiada. La definición de Benjamin comporta características claramente agonísticas: el podio es también el sitio al que acceden los vencedores.

Las prácticas fotográficas de Tretiakov se proponen en mismo objetivo que las películas de Dziga Vertov: registrar a los trabajadores en sus ocupaciones habituales. La factografía descartaba los métodos de trabajo de los fotógrafos profesionales a fin de combatir la tendencia de las personas a mentir sobre sí mismas y sus circunstancias: el objetivo es registrar la vida de los trabajadores tal como es.

El obrero que en cualquier momento puede ser reproducido también debe estar dispuesto a transformarse en productor. Este es el segundo abismo que la vanguardia pretende salvar: el existente entre productores y receptores de la obra de arte. Tanto Brecht como Benjamin enfatizan

el punto. Nosotros encontramos algunos obstáculos importantes para el cumplimiento de este objetivo. La posición de Tretiakov fue resistida al interior del LEF *-I-*, y el teórico dejó registro en sus escritos acerca de la hostilidad que enfrentaban los corresponsales obreros, frecuentemente menospreciados. Luego de acusar a sus colegas de LEF de aristocraticismo estético, Tretiakov se pronuncia a favor de facilitar la calificación de los factógrafos aficionados, dado que *”para una auténtica socialización del arte, ellos valen más que cualquier pintor o literato cualificado, decidido a trabajar en un sentido progresivo, y después de haber renegado de su propio pasado”* (DEL RÍO: 2010:167)

La importancia de la práctica de la fotografía para el proletariado no puede soslayarse: el mismo Lunacharsky declaró que era necesario que todo ciudadano soviético progresivo tuviera una cámara fotográfica y un reloj de bolsillo. Münzenberg consideraba que la cámara fotográfica, en manos de los obreros, era un arma en la lucha de clases: *“Los fotógrafos proletarios amateurs deben aprender a dominar la cámara y a usarla adecuadamente al servicio de la lucha de clases internacional”* (OHRN, HARDT: 1980: 7). Esta publicación no contaba con fotógrafos profesionales en su staff. Los corresponsales obreros cumplían de este modo un rol primordial en la sección gráfica de la revista.

En 1926, Arbeiter-Illustrierte-Zeitung organiza un concurso fotográfico, y poco después los fotógrafos se organizan en la Asociación de Trabajadores Fotógrafos de Alemania (Vereinigung der Arbeiter-fotografen Deutschlann). En agosto del mismo año surge Der Arbeiter-Fotograf. Los objetivos de la publicación pueden resumirse en las siguientes declaraciones de Edwin Hoernle: *“Debemos proclamar la realidad proletaria en toda su repugnante fealdad, con su acusación de la sociedad y su exigencia de venganza. No tendremos ningún velo, ningún retoque, ningún esteticismo: debemos presentar las cosas como son, en una luz dura, impiadosa. Debemos tomar fotografías en cualquier lugar en el que la vida proletaria sea más dura y la burguesía más corrupta; e incrementaremos el poder de lucha de nuestra clase en la medida en que nuestras imágenes muestren conciencia de clase, conciencia de masa, disciplina, solidaridad, un espíritu de agresión y de venganza”* (OHRN, HARDT: 1980:8)

El hecho de que ninguno de los fotógrafos fuese profesional no era considerado un demérito, sino todo lo contrario: el hecho de que fueran obreros – o desempleados – los colocaba en una posición estratégica para la toma de fotografías, en cuanto estaban en la primera línea de la lucha de clases.

Al principio, las fotografías se publicaban con el nombre de pila del fotógrafo, más tarde éste fue eliminado por motivos de seguridad, y las fotografías se publicaron anónimamente, bajo el crédito “fotógrafo obrero”. Der Arbeiter-Fotograf hizo suya la demanda de calificar el trabajo de los corresponsales enunciada por Tretiakov. En sus páginas se discutían temas relacionados con el estilo y la técnica fotográfica, se ofrecían soluciones relativas al equipamiento y se debatía acerca de la relación entre el trabajo y el arte, así como la relación entre el arte y la lucha política.

La revista contaba asimismo con una sección en la que se hacía la crítica de las fotografías enviadas, y publicaba ejemplos de la fotografía soviética - así como también del Nuevo Realismo – cumpliendo de este modo un importante rol pedagógico y de difusión de las nuevas tendencias. Al igual que Vertov y Tretiakov, las publicaciones se proponían registrar a los traba-

-I- Publicación que cumplió el rol de órgano de comunicación del Frente de Izquierda de las Artes. Sirvió como foro de las discusiones de los sectores artísticos constructivistas y productivistas y del ala izquierdista del cine y el teatro. Su publicación abarca dos épocas: 1923- 1925 y 1927 – 1929 (bajo el título de *Novi Lef*)

jadores en sus ocupaciones habituales: uno de los temas que aparecía con frecuencia en Arbeiter-Illustrierte-Zeitung era “un día en la vida de un trabajador”. También solían publicarse series de fotografías que documentaban “paso a paso” una labor determinada. El objetivo de conformar una visión del mundo común a todos los trabajadores era asimismo compartido por Vertov y las publicaciones alemanas: los trabajadores fotógrafos aspiraban a ser “los ojos del proletariado”. En ellos se manifiesta aquella premisa que suscribían Benjamin y Tretiakov acerca del escritor operante: su misión no es informar, sino luchar.

Conclusiones

Creemos que la experiencia de la fotografía obrera, tal como se plasmó en las publicaciones alemanas analizadas, constituye uno de los desarrollos más interesantes de los postulados vanguardistas inscriptos en el concepto de factografía. En primer lugar, porque la obra de John Heartfield representó un desarrollo notable de las posibilidades del montaje, que alcanzó resultados de gran complejidad discursiva, no igualados por las experiencias soviéticas. En segundo lugar, porque el intento de abolir la brecha entre el productor y el receptor de la obra de arte tuvo mayores alcances en la fotografía que en otras artes. El dispositivo fotográfico contaba a su favor con los adelantos de la técnica, que habían puesto las cámaras fotográficas al alcance de los obreros. Este no era el caso del cine, cuya tecnología continuaba siendo costosa y de difícil manejo; ni tampoco el de la literatura, que exige competencias de las que carece una clase obrera de reciente e incompleta escolarización.

Algunos críticos han desestimado los logros del movimiento de fotografía obrera alemana. Tal es el caso de David Evans, Douglas Walla y Anna Lundgren, quienes afirman que el material utilizable producido por los obreros siempre fue limitado, y que por lo tanto los logros no se correspondieron con las expectativas. Nosotros creemos que esta apreciación minimiza una arista fundamental del fenómeno que estos autores mencionan, sin embargo: las publicaciones que hemos analizado dependían verdaderamente de la producción fotográfica de los obreros, ya que las agencias no contaban con imágenes de la vida obrera.

La pretensión de abolir la distancia entre los productores y los receptores de la obra de arte no era, en el caso de estas revistas, una mera declaración de intenciones, sino una necesidad que comprometía su misma existencia. Der Arbeiter-Fotograf cumplió un rol particularmente notable en la formación de nuevos factógrafos, en tanto enseñó habilidades técnicas, favoreció la discusión sobre arte y cumplió un importante papel de organización y agitación política. La fotografía obrera alemana, a diferencia de otras iniciativas de la vanguardia, no llegó a su fin debido al desarrollo de sus contradicciones internas, sino a la llegada de Hitler al poder. Todo ello- sumado a la considerable difusión del movimiento en Europa, por medio de la creación de clubes de aficionados – nos lleva a considerar que este fenómeno como una de las experiencias vanguardistas más significativas.

Bibliografía

BENJAMIN, WALTER (1975a). “¿Qué es el teatro épico? Un estudio sobre Brecht (primera versión)”. Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III, Taurus, Madrid.

BENJAMIN; WALTER (1975b). “¿Qué es el teatro épico? Un estudio sobre Brecht (segunda versión)”; Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III, Taurus, Madrid.

BENJAMIN, WALTER (1998) “El autor como productor”. Tentativas sobre Brecht, Taurus,

Madrid.

BENJAMIN, WALTER (2007). “La obra de arte en la época de su reproductividad técnica”. Conceptos de filosofía de la historia, Terramar Ediciones, Buenos Aires.

BUCHLOH, BENJAMIN (1984) “From Factura to Factography”, *October*, vol. 30 pp. 82-119

DEL RÍO; VÍCTOR (2010). *Factografía. Vanguardia y comunicación de masas*. Abada Editores, Madrid.

EVANS, DAVID, WALLA, DOUGLAS, LUNDGEN, ANNA (1992). *John Heartfield AIZ-VI 1930-38*. Catálogo de la exposición JOHN HEARTFIELD ARBEITER-ILLUSTRIERTE ZEITUNG VOLKS ILLUSTRIERTE 1930-38 en el Instituto Valenciano de Arte Moderno, Centro Julio González, Valencia

FORE, DEVIN. (2009) “Soviet Factography: Production Art in an Information Age”, http://www.chtodelat.org/index.php?option=com_content&view=article&id=562:soviet-factography-production-art-in-an-information-age&catid=204:01-25-what-is-the-use-of-art&Itemid=298&lang=en.

GÓMEZ GUTIÉRREZ; JUAN JOSÉ (ed) (2004). *Crítica, tendencia y propaganda: textos sobre arte y comunismo, 1917-1954*. DOBLE J, Sevilla.

HARDT, HANNO (1996). “The Site of Reality. Constructing Photojournalism in Weimar Germany, 1928-33”. *Communication Review*, 1:3, pp. 373 – 402.

OHRN, KARIN, HARDT, HANNO (1980) “Who Photographs us?” *The Worker’s Photography movement in Weimar Germany*. Paper presentado en la Reunión Anual de la Asociación para la Educación en Periodismo. Boston, Massachusetts.

SONTAG, SUSAN (2006). *Sobre la fotografía*. Alfaguara, Madrid.

TRETIKOV; SERGEI (1928). “Photo-notes”. En PHILLIPS, CHRISTOPHER (1989). *Photography in the modern era. European documents and critical writings, 1913 – 1940*. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

VERTOV, DZIGA (1973) *.El cine ojo*, Editorial Fundamentos, Madrid

WIZISLA, ERDMUNT (2007) *Benjamin y Brecht. Historia de una amistad*. Paidós, Buenos Aires.

ZALAMBANI, MARÍA (1997). “L’art dans la production. Le débat sur le productivisme en Russie pendant les années vingt” en: *Annales. Histoire, Sciences Sociales*. 52e année, N. 1., pp. 41-61.

ZALAMBANI, MARÍA, FOUQUIER JEANNINE (1999). “Boris Arvatov, théoricien du productivisme” en *Cahiers du monde russe : Russie, Empire russe, Union soviétique, États indépendants*. Vol. 40 N°3. pp. 415-446.