



VÍCTOR DEL RÍO  
*Factografía. Vanguardia y comunicación de masas*  
Madrid: Abada, 2010.

Andrés Maximiliano Tello  
Universidad de Valladolid, España  
andresmaximilianotello@gmail.com

La aparición de las vanguardias en la primera mitad del siglo xx ha sido tema de estudio recurrente en las humanidades y en las ciencias sociales, aunque no sería exagerado señalar que en muchas de esas investigaciones se adopta una óptica historicista, similar a la del anticuario, cuando se revisa un objeto para clasificarlo y guardarlo en sus anaqueles, para valorarlo sólo en tanto que reliquia. A contrapelo de ese gesto petrificante, se escribe *Factografía. Vanguardia y comunicación de masas*, investigación que ahonda justamente en el devenir contemporáneo de uno de los proyectos artísticos más relevantes surgidos en la estela de la revolución rusa, y que exploraría de manera prematura el difuso límite entre el arte y las tecnologías de comunicación masiva.

Víctor del Río consigue abrir así una reflexión genealógica necesaria no sólo para analizar a fondo el rol histórico que desempeñan las vanguardias artísticas en el siglo pasado, sino que también para la reflexión crítica sobre ciertas tensiones políticas contemporáneas que encontramos en las relaciones entre el arte y los medios de comunicación, entre las tecnologías de la imagen y la composición de aquello que llamamos «realidad». Se trata, en suma, de un aporte para el análisis de los diversos modos en que los escenarios de los conflictos políticos son hoy activamente montados a través de las tecnologías de la comunicación y la información. En ese sentido, el retorno a la *faktografía* («escritura de los hechos», en ruso) resulta ser crucial. Tal neologismo surge como el nombre que define el programa de trabajo de un grupo heterogéneo de artistas de la antigua Unión Soviética, autodenominados Frente Izquierdista de las Artes (LEF), y que en su mayoría

fueron grandes exponentes del productivismo ruso. Este grupo de artistas, cineastas y escritores —entre los que destacan Sergei Tretyakov, Alexander Rodchenko, Varvara Stepanova, Dziga Vertov, Boris Arvatov y Sergei Eisenstein— hizo frente a comienzos de 1920 a la demanda de abordar la realidad y lo cotidiano desde una perspectiva revolucionaria. En esa línea, los trabajos de los miembros del LEF se caracterizaron por el uso y la experimentación con las nuevas técnicas de la imagen —la fotografía, el fotomontaje y la cinematografía principalmente—, que se convirtieron en los medios privilegiados de su producción artística.

Podríamos decir que, por un lado, el programa del LEF trastornó las técnicas tradicionales del trabajo artístico, abandonando los registros de la pintura y la escultura, al mismo tiempo que, por otro lado, buscaba reconfigurar la propia función del artista en el espacio social, dotándola de un claro compromiso político. Al trazar la genealogía de este proyecto de la vanguardia rusa, Víctor del Río hace una descripción del complejo marco político y la atmósfera cultural que rodean al acontecimiento de la factografía; la aplicación de la Nueva Política Económica (NEP), la enfermedad y la prematura muerte de Lenin en 1924, la marginación progresiva de Trotsky y los debates sobre el continuismo del legado de la revolución de octubre que Stalin se encargó de manipular. En tal escenario, la ambivalencia de las cúpulas del poder soviético respecto a la estética del realismo socialista y el rol político del arte propiciaría múltiples posiciones y debates en el campo artístico, donde el LEF aspiró por un momento a convertirse en el brazo cultural de la revolución rusa.

El proyecto factográfico conjugaba entonces una redefinición del trabajo artístico a la luz de una doble urgencia: la que surgía de los grandes cambios políticos en curso y, complementariamente, la que se desprendía del acelerado desarrollo técnico e industrial de la época. La aspiración vanguardista de desbordar la esfera del arte en la praxis vital, se traduce en la pretensión de los miembros de LEF de convertirse en «organizadores de la vida social», en «artistas-ingenieros». Con ese fin, la factografía no sólo se expresará en la exploración de nuevas prácticas artísticas y literarias sino también en una suerte de corpus teórico, que es justamente donde el productivismo adquiere su singularidad, ya que algunos de sus exponentes dedican sus esfuerzos al desarrollo de una teoría del arte con especial énfasis en la transformación estructural y en la nueva organización social. Dicho programa teórico quedaría reunido en el volumen compilatorio que Nicolai Chuzhak, con la colaboración de Sergei Tretyakov, publica en 1929; *Literatura Fakta*. Primera colección de materiales de los trabajadores de LEF, texto que da una perspectiva general del proyecto y que Víctor del Río analiza detenidamente.

En términos generales, las prácticas artísticas de la factografía buscan registrar la vida cotidiana del proletariado, ofreciendo una visión aparentemente «testimonial» de los hechos para exhibirla ante públicos masivos y así construir un nuevo espacio de significación y subjetivación colectiva. Las en ese entonces nuevas tecnologías de la imagen actuaron así como el punto de conexión entre la literatura y las artes visuales en el programa de la factografía. En otras palabras, los miembros de LEF fueron los pioneros en la producción de un nuevo tipo de trabajo artístico desarrollado en base a las «técnicas de fijación objetiva» (Boris Arvatov): la fotografía y el cine. Con estas tecnologías se esperaba registrar lo real sin mediaciones y captando el potencial revolucionario de la imágenes-técnicas. No obstante, a pesar de las pretensiones «objetivistas» literales de los miembros del LEF, el método factográfico no puede reducirse a un purismo del factum,

y es tal vez por eso mismo que su devenir adquiere hoy una vigencia singular. Es por esa razón que Víctor del Río opta por una comprensión más amplia de la práctica factográfica y la entiende en términos de «la organización de un discurso a partir de materiales documentales entre los que puede haber tanto imágenes como textos» (35), en donde el discurso articulado trasciende los límites entre la ficción y la realidad en tanto que sus materiales se prestan de antemano a múltiples interpretaciones y reorganizaciones posteriores. A su vez, como bien lo describió el poeta Sergei Tretyakov al ver en los trabajos de Dziga Vertov y Sergei Eisenstein los dos grandes modelos metodológicos de la factografía, el proyecto factográfico está recorrido por una tensión permanente entre el aspecto informativo y el trabajo de agitación, que no se agota en la simple labor documental o testimonial de la imagen, y que se manifiesta de diferentes formas en unas artes visuales que deben convivir y sobrevivir al nacimiento y expansión de los medios de comunicación de masas.

Precisamente en ese cruce problemático es donde la factografía intenta habitar; entre la representación artística y la influencia cultural de los medios de comunicación. Y esa es una de las razones por las que el proyecto del LEF trasciende su contexto histórico y deviene actual. Efectivamente, Víctor del Río logra trazar un recorrido coherente por la herencia del proyecto factográfico, mediada en buena parte por el pensamiento de Walter Benjamin en su entrada a Occidente, tal como se observa en uno de sus textos clave: *El autor como productor* (1934). Visto de esa forma, Benjamin actúa de algún modo como un nexo entre el proyecto de LEF y el surgimiento durante la postguerra de las llamadas «neo-vanguardias». De tal suerte que, en vez de sostener la decadencia de la factografía como otra variante del fracaso de las vanguardias históricas, se nos muestra al contrario una presencia latente de estrategias factográficas en las prácticas artísticas de las últimas décadas, sobre todo en el llamado «arte de concepto». Esto último no resulta ser mera casualidad.

De ese modo, una de las estrategias principales que se hilvanan en esta investigación es la actualización del concepto de «factografía» para el análisis del arte contemporáneo. Esto se manifiesta en la mención y articulación del devenir de esta práctica con los trabajos de artistas como Hans Haacke, Michael Asher, Dan Graham, Jo Spence, Martha Rosler, entre otros, y en la cita de experiencias colectivas periféricas de arte y contra-información como es el caso de *Tucumán Arde*, en Argentina. No obstante, Del Río se resiste a proclamar a la «factografía» como una nueva categoría estética para el análisis de una especie de canon artístico, puesto que advierte la complejidad que su deriva conlleva: en la escena contemporánea la factografía se diluye en su propia condición mediática. Es decir, el devenir factográfico es en cierto modo incontenible, ha atravesado el arte y sus fronteras, adquiriendo una suerte de condición intersticial, pero es por esa misma razón que mantiene todavía su carácter operativo para tensionar y desmontar un escenario *massmediático* donde la atribución del registro testimonial y los regímenes de verdad de la imagen funcionan, a nivel global, como mecanismo ideológico de primer orden. De ahí que, en el último capítulo de su libro, el artífice de esta genealogía busque exponer las primeras piezas de una «teoría del arte y los medios», partiendo de la convicción de que en nuestros días el arte se ha convertido en «una especie de autoconciencia de los medios con la posibilidad de establecer una visión crítica sobre su despliegue en la esfera pública» (212).

Ahora bien, el impulso de trazar una nueva teoría sobre los «medios» desde la noción de factografía no deja de presentar algunas complicaciones en las que resulta necesario detenernos. La más notable, y que Víctor del Río advierte, es la ambigüedad del propio concepto, que da pie a una generalización que desactiva su potencialidad. En un intento por evitar esto, el autor ancla su análisis en el uso mediático de las representaciones que articulan nuestra experiencia cotidiana, es decir, intenta circunscribir el concepto de «medio» en el ámbito de una política de las representaciones que se ejecuta sobre/en soportes tecnológicos. Considerando que nuestra experiencia política en gran parte es una experiencia mediática, el autor se plantea la siguiente pregunta que aparece ya inscrita de algún modo en el proyecto de la factografía: «cómo vivir bajo las nuevas formas de alienación» (218). Paradójicamente, es aquí cuando la «objetividad» del hecho factográfico nos sugiere al mismo tiempo, por un lado, el modo de presentación de la «realidad» tal como proclama realizarse desde los medios de comunicación e información global y, por otro lado, el carácter manipulable del factum en tanto que artificium, bajo el lente factográfico. Hasta qué punto esto nos permite imaginar procedimientos alternativos al de un escenario donde la crítica ideológica parece estar lejos de pisar un lugar estable, es algo que no se deja claro, tal vez porque la reiterada insinuación del funcionamiento ideológico de la comunicación de masas en este libro no va acompañada de una reflexión sobre el estatuto actual del concepto mismo de «ideología», pues tanto éste como su consecuente par, «alienación», nos remiten a una terminología marxista rebasada por el peso de su propia tradición.

De cualquier modo, lo cierto es que el devenir factográfico estaría más allá del bien y el mal, es decir, acontece en la dinámica de registros audiovisuales que no dan cuenta de «lo real», según dicta el sentido común, sino que más bien producen «lo real» activamente. De acuerdo con esto último, Víctor del Río plantea que la factografía, como método y herencia artística, podría desmontar las prácticas concretas de los «efectos de verdad» hegemónicos con los que operan los diferentes medios de comunicación en nuestra sociedad. Esa es, finalmente, la ambiciosa apuesta de *Factografía. Vanguardia y comunicación de masas*, confiar en que un devenir factográfico en el arte contemporáneo puede lograr actualizar prácticas de regeneración de nuestra experiencia social, sirviéndose de la contradicción como estrategia, es decir, haciendo uso de los mismos «medios» que la alienan.