

LA FÁBRICA TRANSPARENTE
ARTE Y TRABAJO EN LA ÉPOCA POSTFORDISTA

Tesis doctoral
Octavi Comeron

LA FÁBRICA TRANSPARENTE
ARTE Y TRABAJO EN LA ÉPOCA POSTFORDISTA

Tesis doctoral de:
Octavi Comeron

Director:
Miguel Morey

Tutor:
Carlos Velilla

Programa de doctorado:
Desplaçaments en el llenguatge de la Pintura. Bienio 97-99

Departament de Pintura
Univerisitat de Barcelona

Barcelona, 2007

A lo largo del trayecto que abarca una investigación como la que ahora se presenta, es natural contraer muchas deudas de gratitud. Deseo aquí agradecer, ante todo, a mi familia, a mi padre y mis hermanos, el apoyo recibido. También a mis amigos y colegas, con quienes he ido compartiendo, confrontando y perfilando muchas de las ideas que la mueven. Asimismo, agradezco a la Universitat de Barcelona la ayuda de la *Beca de Recerca i Docència* recibida entre el 1999 y el 2003, y a la Fundación Arte y Derecho el *Premio Escritos sobre Arte* concedido recientemente por un ensayo paralelo a esta investigación. Finalmente, expreso mi gratitud a Carlos Velilla, tutor de esta tesis doctoral, y a Miguel Morey, director de la misma, por los consejos, el estímulo y la confianza que generosamente han ofrecido a mi trabajo, y que ha sido fundamental para su resultado final.

A mi madre

Índice

Presentación	11
IMAGEN	
0. La Fábrica Transparente	19
Fondo: LA VIEJA ALFOMBRA ROJA ESTÁ PUESTA	
TRABAJO	
1. Lenguaje, Vida, Trabajo	27
2. Goya y El albañil herido	31
3. Marx y Frenhofer	36
[YO] “TRABAJO”	
4. “Hablo”	41
5. “Hago”	43
6. “Trabajo”	47
Primera capa: SOCIALIDAD Y EXCEPCIÓN	
SOCIALIDAD	
7. Teatros y fábricas	55
8. Fábricas y museos	58
9. Un ángulo de visión	65
10. Labor Trabajo y Acción	73
EXCEPCIÓN	
11. Divisiones de tiempos y espacios	81
12. División del trabajo y excepción	85
13. La espinosa espacialidad de la excepción	91

Segunda capa: EL ESPECTÁCULO ECONÓMICO

INDUSTRIAS	
14. <i>Imago</i>	101
15. Arte y economía	105
16. Una retórica especular	113
17. “Industrias” y “recursos”	121
18. Bataille y la noción de gasto	127
NEGOCIACIÓN	
19. La negociación	131
20. El contrato	135
21. Subcontratación	141
22. Productores y públicos	151

Tercera capa: ARBEIT MACHT FREI

SOBERANÍA	
23. Arbeit Macht Frei	161
24. El trabajo como materia	167
25. Transparencia y cinismo	173
26. El autor como productor	176
DISIDENCIAS	
27. El derecho a la pereza	181
28. La huelga	188
29. Hacer y trabajar	190
30. Trabajo colectivo	195

Cuarta capa: NI AQUÍ NI ALLÍ

DOS CIUDADES	
31. El sueño magnético	205
32. La condición fronteriza	211
33. Trauma	215
TRABAJO Y PALABRA	
34. Trabajo y silencio	223
35. Moralidad del trabajo	229

Quinta capa: EL TRABAJO SIN ATRIBUTOS

BIOLOGÍA

36. "I am..."	237
37. Tiempo	241
38. Vida nuda y trabajo	243

FIGURAS

39. Los párpados de la multitud	247
40. Annlee	251
41. Sísifo	253
42. Frankenstein	257
43. Ulrich	264
44. Un trabajo <i>cualsea</i>	270

Sexta capa: LAS CAPAS Y LAS COSAS

INCENDIOS

45. Decirlo todo, verlo todo, hacerlo todo	275
46. La distancia crítica	279
47. El museo transparente	282

SEÍSMOS

48. Espacialidades del arte	287
49. Las capas y las cosas	294
50. Una carta	297
51. Arte y postfordismo	302
52. En la imagen	305

Bibliografía.....	309
-------------------	-----

Presentación

Esta tesis doctoral trata del arte y del trabajo. Del trabajo en el arte y del arte en relación al trabajo. Es una investigación acerca de lo que el arte tiene y no tiene de laboral, y del modo en que las formas laborales intervienen en la idea misma de arte. Se trata de un territorio de análisis ciertamente ambiguo y no está exento de desplazamientos y tensiones conceptuales. En realidad, su propia historia viene en gran medida marcada por la tensión existente en esa relación. Nuestra mirada se proyecta así, más que sobre un objeto de análisis que yace inerte en la mesa de disección, sobre un vínculo que tiene un carácter etéreo e inestable, y que se plantea aquí desde los interrogantes abiertos con los que nos habla siempre nuestro tiempo presente. El propósito es estudiar y explorar las relaciones entre el *espacio del arte* y la *noción de trabajo*, desde el “ahora” de la práctica del arte y desde los cambios en un orden productivo que viene transformando la noción misma de trabajo.

La investigación se sitúa, por lo tanto, en un territorio a caballo de diversas áreas de actividad teórica y crítica. En los últimos años, las reflexiones sobre las nuevas formas productivas del capitalismo han centrado muchas de las reflexiones de la teoría económica, pero también de la sociología, la filosofía y la teoría política. Desde ellas se han estudiado las potencialidades y conflictos de una profunda mutación, derivada de la generalizada disolución de las categorías que habían marcado el sólido orden de distinciones de la Era Moderna: las que organizaban los espacios y señalaban las distancias entre la economía y la cultura, entre la mercancía y la subjetividad, entre la fábrica y su exterior, entre la vida y el trabajo. Por otro lado, también desde las prácticas y las instituciones artísticas, se han multiplicado los proyectos que se interesan por comprender y analizar estas transformaciones globales. No hay duda

de que las cuestiones relacionadas con “la producción” están en el punto de mira del debate artístico contemporáneo; probablemente porque estas mutaciones que aludimos le afectan muy directamente. Están en transformación y en debate sus formas de producción, exhibición y distribución, sus medios, sus marcos legales, sus fórmulas de financiación y su propio sistema educativo. Pero todo ello también conlleva una redefinición de su lugar en el entramado social. Un lugar que se establece mediante semejanzas y diferencias respecto al resto de prácticas, y que tiene un pie en la realidad más material y otro en todo un conjunto de imágenes y conceptos históricos mucho más ambiguos, subjetivados tanto dentro como fuera del arte.

El trayecto que aquí se propone trata de articular ambos aspectos, buscando un análisis del primero para proyectar una reflexión sobre el segundo, mucho más volátil e intangible. Por este motivo se toma como eje de estudio la noción de trabajo, una noción que atraviesa por entero las formas de producción, y que conecta su dimensión más objetiva con las aguas más profundas en las que también habita nuestra subjetividad. De este modo se plantea la investigación *su trabajo*: como una exploración del vínculo entre el arte y la noción de trabajo, desde la conciencia de que el espacio artístico habita un nuevo escenario cuyos desplazamientos y efectos de espejo le abren muchas preguntas. Se plantea así una mirada sobre el presente de nuestra práctica artística, y sobre lo que este presente tiene de más nuestro. Algo que, inevitablemente, apela al pensamiento estético y a la historia. Será preciso pues que esa mirada atienda también a las raíces de ese vínculo, aunque no lo haga con una voluntad propiamente historiográfica. Con ello se intenta seguir la pista de un sendero poco nítido y que la tradición estética ha dejado con poca visibilidad. Una vía, la del arte modulando su sentido en relación al trabajo, que quedaría *entre* o justo *por debajo de* los relatos del arte basados en la Representación (y su crítica) y en la Técnica (o la tecnología), acompañando en paralelo esos dos relatos principales, pero quedando junto a ellos semioculta, a su sombra.

En este itinerario, la investigación se mueve simultáneamente en distintos registros. En primer lugar, traza un sintético mapa de imágenes o representaciones del trabajo realizadas desde el arte. Lo que ellas nos permiten es analizar tanto *la imagen del trabajo* como la componente reflexiva del trabajo *en* el arte. Las obras que finalmente han quedado representadas son sólo una señalización de las zonas conceptuales por las que se ha ido pasando, una selección extremadamente sintética que cualquier lector podrá mentalmente intercambiar o ampliar. En segundo lugar, busca esbozar un estudio de los vínculos y las tensiones que unen de manera fundamental la idea del arte con la noción de trabajo. Se trata de un vínculo sutil y cuya presencia es, por así decirlo, casi transparente. Pero su propia constancia histórica puede que nos diga mucho del cómo y del porqué, ahora, nos plantea una reflexión esencial para el arte, y también del modo en que se extiende más allá de él, atravesando las múltiples capas de nuestra realidad. Y en tercer lugar –y tal vez sea éste su principal objetivo y donde encuentre su sentido–, la investigación se concibe, ella misma, como “imagen”, como producción de *una* imagen. El trayecto que se propone trata de construir, simultáneamente al análisis y a la reflexión, una imagen del espacio que se transita. Explora el espacio de la imagen desde su interior. Lo que se propone es una inmersión en una imagen que lo es al mismo tiempo del orden postfordista y del espacio del arte, así como de sus diálogos, sus reflejos y sus silencios. Se trata pues de una imagen en la que ambas líneas de la reflexión se cruzan y se interrogan. Y en ese encuentro se hace presente algo especialmente significativo: que el orden productivo de nuestra época es, también, un orden de lo visible. Puede entonces que la crítica que requiera ese orden sea al mismo tiempo una crítica de la imagen. Y puede también que cualquier tránsito crítico y productivo por ese orden deba aspirar, igualmente, a devenir imagen –y desde ahí, luchar por desplegar su sentido.

Concluyo estas páginas introductorias precisando algo acerca de la investigación misma. En cierto modo, su trazado teórico no es otro que el que surge desde la experiencia, conflictiva, de alguien que se pregunta por *su* espacio de trabajo, y por la naturaleza y la

potencialidad de *ese* trabajo. Se trata, por lo tanto, de una investigación realizada desde los interrogantes del arte y desde las incertidumbres del “productor”. El trayecto llevado a cabo aquí es paralelo al mantenido en primera persona en ese “otro” trabajo fáctico. La voz impersonal que se ha tratado de mantener no es sino un recurso de la propia escritura. Hemos aprendido a interpretar múltiples papeles y a pronunciar nuestros deseos con diferentes voces –también esto es algo que nos ha reclamado el nuevo orden postfordista, mientras habitamos las distintas áreas de su cadena productiva. Y si algún fin pudiera llegar a cumplirse en las páginas que siguen, éste no es en absoluto el “sentar cátedra”, la disposición de un discurso amurallado, un trazado académico incuestionable; las torres de vigilancia han quedado abandonadas, no hay fosos inexpugnables, los flancos vulnerables están a la vista. Más bien, si algo fuese la finalidad de esta investigación, es que la imagen que en ella se traza adquiera suficiente nitidez como para que pueda ser “discutible”. Su voz es “política”, voz en comunidad. El modo en que esta investigación se incorpora al contexto tanto académico como artístico es entendiendo sus espacialidades inestables, sumándose a las múltiples voces que los configuran como lugares de encuentro y de pensamiento en tensión. Precisamente es ahí donde la imagen deja de ser mero producto, cuando despliega sus múltiples capas de sentido y deviene un espacio transitable. Es entonces cuando la imagen “produce”.

LA FÁBRICA TRANSPARENTE





Imagen

“La transparencia de aquella figura me fascinó. No sólo dejaba pasar la débil luz del atardecer sin apenas alterarla en su coloración, sino que, en la delicadeza de su superficie, se reflejaba de manera sutil, casi imperceptible, el caos abigarrado de objetos que la rodeaban en aquella estancia en penumbra, al tiempo que permitía también distinguir, deformados por un juego de lentes que los ampliaban, reducían o invertían caprichosamente, incluso los mínimos detalles de lo que se hallaba tras de sí. Con todo, no era únicamente eso lo que atraía mi mirada. Más bien era casi lo contrario. Esa figura se mostraba a sí misma de un modo diferente al resto de los objetos de aquel espacio a media luz. Como si en realidad esa transparencia, ese cristalino vacío de su interior, fuera justamente aquello que buscaba ser observado, la única razón que había dado lugar a su forma final y a su existencia.”

Julius Kovacêc, *Galanta*

“The only place in the world to turn production into a real experience. A transparency never seen before.”

Volkswagen, *The Transparent Factory*

0.

En diciembre del 2001 la marca Volkswagen puso en funcionamiento, en el centro histórico de la ciudad de Dresde, Alemania, una innovadora fábrica para producir su nuevo modelo Phaeton. Se trata de una planta diseñada especialmente para el montaje de este vehículo, con el que la marca ha buscado entrar en el exclusivo segmento de automóviles de gama más alta. Recubierta por entero de cristal y concebida como emblema corporativo, la “concept-factory” de Volkswagen fue bautizada *La Fábrica Transparente*. En el interior de la fábrica, puentes acristalados ofrecen vistas de las zonas de trabajo a los numerosos visitantes, clientes y turistas que diariamente asisten en directo a los distintos procesos

de montaje de los vehículos. El suelo de toda la planta está recubierto con parquet de arce canadiense, especialmente seleccionado para la absorción del escaso ruido producido por los trabajadores y maquinarias. Los operarios no visten los tradicionales monos azules del trabajo industrial sino equipos de laboratorio y guantes de un blanco perfecto. Botones, relojes, cadenas y otros objetos metálicos no están permitidos para evitar cualquier daño accidental en el cuerpo de los trabajadores, que usan herramientas con baterías recargables de bajo voltaje. Es una fábrica silenciosa; ni golpes de martillo ni chirridos metálicos o zumbidos molestos. Los diferentes componentes para el montaje llegan directamente a la planta mediante tranvías subterráneos diseñados especialmente según criterios medioambientales y siguiendo el método *just-in-time*. No hay ensamblaje en línea ni cinta transportadora, sino dispositivos con forma de herradura que cuelgan del techo y transportan suavemente la base del automóvil a lo largo de la fábrica durante su montaje. El suelo de madera está iluminado por teatrales focos que alumbran a los trabajadores desde lo alto. Todo el proceso transmite una sensación apacible de calma y ligereza. En su discurso inaugural, el entonces director de la marca Ferdinand Piëch señalaba la dimensión emocional buscada en esa filosofía del proyecto: “Nuestros clientes y visitantes podrán ver y experimentar aquí la destreza del oficio de nuestros trabajadores y el *state-of-the-art* tecnológico. La marca Volkswagen añade así una nueva dimensión a la conexión emocional con un producto completamente nuevo en el segmento de automóviles de lujo”. Folker Weissgerber, otro alto directivo de la marca, añadía en la presentación: “haciendo visible los procesos queremos presentar la fascinación de un ‘escenario’ de producción y, por supuesto, una atracción para clientes y visitantes”. Siguiendo la tendencia, otras compañías están transformando también sus fábricas en aparadores para clientes; recientemente BMW ha contratado a Zaha Hadid para diseñar una *showcase factory*, y Ford está rehabilitando bajo el lema de *clean and green* su planta de River Rouge donde nació la producción en masa de automóviles.

*

Postfordismo, postmodernidad, capitalismo tardío, son tres nombres que buscan aproximarse desde diferentes ángulos a aquello que define nuestra época. Y el ejemplo de la Fábrica Transparente ofrece una imagen de hasta qué punto, en la era de la información y de la economía global, incluso lo que históricamente había sido el máximo exponente del trabajo material –la fabricación de automóviles–, se encuentra inmerso en un acelerado proceso de fusión con el orden simbólico. La fábrica pasa a ser un espacio abierto y atractivo –y deviene una imagen: una vitrina que exhibe espectacularmente ese trabajo productivo que la Modernidad había aprendido a ocultar y a dejar *ob-scenae*. La Fábrica Transparente, representación teatralizada de sí misma, se suma a aquella “inmensa acumulación de espectáculos” anunciada desde los años sesenta. Pero es también imagen de una transformación: imagen de una disolución de tiempos y espacios, de que las fronteras que diferenciaban lo público de lo privado, el tiempo productivo del tiempo de la subjetividad, que definían el espacio social del *otium* y lo distinguían del espacio laboral del trabajo, están siendo profundamente alteradas.

A mediados de los años ochenta, Frederic Jameson advirtió de la nueva centralidad que la cultura empezaba a ocupar en la esfera de lo social, calificando ese giro como “una expansión prodigiosa”¹. Pasadas dos décadas desde aquella afirmación, lo que vemos es que esa expansión es más compleja y multidireccional de lo que parecía. Ésta es la mutación que calladamente recorre cada uno de los espacios que habitamos, ahora disueltos en una Fábrica Transparente espectral que mediante ese rostro cultural exhibe su capacidad para abarcarlo todo: lo social, lo económico y lo político, infiltrándose hasta los últimos rincones de una subjetividad

¹ Jameson describía así esa nueva centralidad: “lo que venimos llamando postmodernidad no se puede separar ni pensar sin la hipótesis de una mutación fundamental de la esfera de la cultura en el mundo del capitalismo tardío, mutación que incluye una modificación fundamental de su función social. (...) La disolución de una esfera autónoma de la cultura debe más bien imaginarse en términos de una explosión: una prodigiosa expansión de la cultura por el ámbito social, hasta el punto de que se puede decir que todo lo que contiene nuestra vida social (...) se ha vuelto ‘cultural’, en un sentido original y que todavía no se ha teorizado”. Frederic Jameson, *Teoría de la postmodernidad*, Trotta, Madrid, 1996, p.66.

transformada en ciclo continuo de producción y deseo. Todo es un *producto* que sale de su sistema de fabricación en línea –bajo el método *just-in-time* que mantiene las vidas de los que la alimentan a la expectativa de su cambiante voracidad. Y el propio espacio del arte también se presenta a sí mismo como “fábrica transparente” que trata de mostrar no sólo sus productos sino también sus procesos, debatir reflexivamente sus instituciones, y explorar los modos con los que ha de constituir su naturaleza económica en la ambivalente negociación de sus límites prácticamente desvanecidos.

La transparencia es, etimológicamente, una aparición *a través*. Y lo que se nos aparece, lo que vemos a través de los muros acristalados de la Fábrica Transparente, es su sistema productivo, un sistema en el que la producción material se combina con la producción simbólica y afectiva. En el recorrido por la planta de Volkswagen vemos a sus trabajadores ejecutando sus tareas con precisión sobre la superficie de parquet, seguimos la evolución de los procesos de ensamblaje de los diferentes componentes en las carrocerías, contemplamos la perfección de los automóviles finalmente almacenados frente al cristal, usamos su completa red de servicios para los clientes... Pero lo que podemos ver *a través* ya no de sus cristales sino de la Fábrica Transparente misma –de su imagen– es algo más: son los rasgos de una transformación global en las formas del trabajo que afectan a todo el espacio social contemporáneo. En efecto, habitamos la Fábrica Transparente y nos reconocemos en ella. Nos reconforta reconocernos en una imagen ligera y lujosa. Sin embargo, su transparencia puede ser una transparencia cínica. En sus manos está también la capacidad de establecer un límite para lo visible, conduciendo nuestra mirada mediante su escenográfica disposición de focos y su estratégica distribución de espacios y de significados. Puede, entonces, que la crítica que requiera este espacio sea al mismo tiempo una crítica de la propia mirada, exploración de las prácticas artísticas y del sistema productivo que las rodea, análisis de la “producción de imágenes” y de la “imagen” de este espacio que llevamos incorporada en nuestra subjetividad.

Sí, la Fábrica Transparente empezó a sentar sus cimientos y a alzar sus paredes de cristal, de manera generalizada, algo antes de que la marca Volkswagen se pusiera a remover la tierra ennegrecida de la ciudad de Dresde para la edificación de su resplandeciente planta de montaje. Lo que ahora vemos en ella es el despliegue escénico de un conjunto de mutaciones recientes tejido junto a ciertas continuidades históricas, que nos permiten indagar nuestro presente y reflexionar sobre sus aberturas e interrogantes. Lo que la Fábrica Transparente nos ofrece es *una imagen*. Una imagen que trataremos de recorrer y analizar, y que, al hacerlo, vendrá ella misma *producida*. Una imagen de nuestro orden productivo y de las subjetividades que lo habitan: una imagen de las formas económicas y discursivas de nuestro hogar sistémico. También es una imagen que permite ser tratada como imagen del arte de nuestro tiempo, de nuestro *espacio del arte*, en lo que tiene de “fábrica” y en lo que también tiene de “transparente”, de incorpóreo y difuso. Las páginas de esta investigación son un intento de transitar esta imagen sumergidos en ella, produciéndola mientras la observamos. Para ello se toma como eje la noción de trabajo: por el modo en que esta noción configura una parte fundamental de las estructuras sociales desde la Modernidad, y también, aunque ello sea algo menos visible, por la manera en que esta noción determina desde entonces ciertos aspectos del sentido de la práctica artística. Desde ahí, sobre este “fondo” de la experiencia moderna del *trabajo* y del *trabajo en el arte*, trataremos de rastrear y analizar –de develar y acumular y producir– las múltiples “capas” que configuran *la imagen* de nuestra ubicua Fábrica Transparente.



2

² Nota: Las imágenes de la fábrica de Volkswagen reproducidas a lo largo de esta investigación forman parte del material videográfico filmado por su autor en Dresde para su obra *Die Gläserne Manufaktur (Rundrawing)*, realizada en 2006 y presentada en la exposición *Glaskultur ¿Qué pasó con la transparencia?*, comisariada por Martí Perán (Koldo Mitxelena, San Sebastián y La Panera, Lleida, 2006).

Fondo:
La vieja alfombra roja está puesta

Trabajo

1.

En los últimos años del siglo XVIII –señalaba Michel Foucault– un acontecimiento radical irrumpe en el pensamiento occidental, disolviendo el orden clásico y alojando al saber en un nuevo espacio. Es un acontecimiento que supone una abertura profunda en la capa de las continuidades y que se reparte sobre toda la superficie visible del saber: que lo separa de los grandes terrenos que antes habitaba (el discurso, la historia natural, las riquezas) y que estudiará el desplazamiento de las positividades en relación unas con otras, mostrando que el espacio general del saber no es ya el de las identidades y las diferencias sino un espacio hecho de organizaciones. Esta discontinuidad que analiza Foucault en *Las palabras y las cosas*³ es la que da paso a que el pensamiento desplace su atención hacia las tres nuevas nociones sobre las que se habrá de constituirse en adelante: desde el discurso y la Gramática General al *lenguaje*, desde el análisis del valor de los objetos y los procesos de cambio al *trabajo*, y desde la historia natural a la *vida*.

Lenguaje, Vida y Trabajo son para Foucault la triplete de conceptos que la modernidad construye para poder trazar su propia figura. Su investigación se despliega como arqueología que desvela los fundamentos ideológicos con los que las ciencias humanas han construido discursivamente la idea de hombre como “ser vivo, trabajador y parlante”. El umbral que cerraba el universo clásico,

³ Michel Foucault, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, Siglo XXI, Madrid, 1999.

dando paso a la nueva forma de estos tres dominios estudiados con los que la modernidad produce su imagen, quedaba definido entre 1775 y 1825.

Adam Smith publicó su tratado sobre la Riqueza de las Naciones en 1776. En él, la teoría de la moneda y del valor de los objetos queda reconfigurada por una nueva noción: la economía política. A partir de ella todo análisis económico será sobre la producción y la medida del valor se fundará en el trabajo⁴. Expresado de modo sintético, el trabajo será, en la modernidad, lo que representan las riquezas, y ello tiene como consecuencia la apertura de un nuevo dominio de la economía: la producción. Y algo similar sucede en los otros dos dominios analizados por Foucault. A partir de los estudios de Lamarck se radicaliza la partición entre lo orgánico y lo inorgánico, y tiene como consecuencia un desplazamiento de la atención a las estructuras y organizaciones de lo vivo y la aparición de la noción de biología. Y a partir de William Jones, la flexión es aquello que permite a las lenguas representar, y tiene como consecuencia una transformación analítica que se desplaza desde el análisis de los discursos al análisis de las lenguas⁵.

En palabras del propio Foucault, *Las palabras y las cosas* trataba de “hacer visible lo que sólo es invisible porque está demasiado en la superficie de las cosas”⁶. Pero la sencillez de esta expresión no esconde que las intenciones de ese estudio eran poco inocentes, pues con él señalaba una mutación fundamental que advertía que la noción misma de hombre, sobre el que durante dos siglos se había

⁴ En realidad se trata de un cambio en el orden de lo visible. Por así decirlo, antes de Adam Smith el trabajo estaba unido a las cosas, era invisible *en* ellas. El valor de las cosas dependía de su necesidad, de su rareza, de su exquisitez o refinamiento. Pero el trabajo humano acumulado en su elaboración, simplemente no era visible. No porque no fuese un aspecto importante, sino porque quien hablaba no lo hacía *desde* el trabajo. Peter Sloterdijk describe así de claro este factor, que analizaremos más adelante: “desde un punto de vista histórico, la burguesía es la primera clase social que ha aprendido a decir *Yo* y que, al mismo tiempo, ha poseído *la experiencia del trabajo*”. (Peter Sloterdijk: *Crítica de la razón cínica*, Siruela, Madrid, 2000, p. 121).

⁵ Para un estudio de las implicaciones que esta obra de Foucault supuso en el marco filosófico de su época, véase: Miguel Morey, *Lectura de Foucault*, Taurus, Madrid, 1983.

⁶ Entrevista con J. J. Brochier (1969), citado por Miguel Morey, *op. cit.*, p. 121.

apoyado el pensamiento moderno, era el producto de un modo de la representación. Y que su tiempo sería tan sólo el del tránsito de un periodo histórico.

Para situar todo esto con relación al arte y preguntarnos por la manera en que éste experimentaba aquellas transformaciones descritas por Foucault, tomaremos como imagen de referencia una obra realizada durante el mismo cuarto de siglo en que Coerdoux y William Jones comparaban las diferentes formas del verbo ser en distintos idiomas, para atender a que lo análogo entre ellas no era la raíz sino la parte performativa de las flexiones; durante la misma década en la que las investigaciones de Pallas y Lamarck reformulan la manera de concebir las divisiones de la naturaleza; o en que los análisis de Adam Smith le llevaban a afirmar que la medida real del valor en el cambio de toda clase de bienes es el trabajo.



Francisco de Goya, *El albañil herido*, 1786, óleo sobre lienzo, 268 x 110 cm.

2.

IMAGEN: 1782. Carlos III encarga a Goya un conjunto de cartones para tapices para decorar el comedor de su residencia de El Pardo. El que había de ocupar una posición lateral en la sala, realizado en 1786, es una composición vertical en la que el cuerpo herido de una figura central es transportado en brazos por dos compañeros de trabajo. Las tres figuras que ocupan el primer término de la composición tienen tras de sí un fondo azulado que las sitúa en una indeterminada zona de trabajo de un espacio en construcción, entre palancas y andamiajes de madera.

*

La representación de escenas con trabajadores había venido siendo una de las constantes del arte occidental, aunque no predominante, sí con cierta regularidad, desde finales del renacimiento, ya fuese en escenarios bucólicos o en lúgubres fraguas y talleres. En los siglos XVII y XVIII, la aristocracia y la alta burguesía habían empezado a decorar sus palacios con escenas cotidianas del mundo campesino y personajes populares, aun cuando frecuentemente permanecían vinculadas a referencias religiosas o mitológicas. Estas representaciones impregnadas de laboralidad idealizada contrastaban con el porte elegante, distante y sereno con el que eran representados los miembros más distinguidos de la sociedad, y el lugar del artista de esa época navega ambiguamente entre la identificación con el artesanado o la intelectualidad dirigente. La dualidad de la imagen del artista como artesano y como intelectual se pone de manifiesto en numerosas representaciones, y el estatus

social reivindicado en el autorretrato se dejaba entrever en el modo de representar o encubrir la manualidad del trabajo del artista⁷.

A finales del siglo XVIII, los gustos ilustrados y el deseo de acercarse al pueblo que dominaba a los monarcas de la Ilustración, hicieron que, aconsejado por figuras como el ministro Floridablanca y el pintor Mengs, Carlos III eligiera diversiones populares españolas y asuntos de la “vida real” para decorar su residencia del Pardo. Entre las obras realizadas para los tapices de la “estancia de comer” destinada al príncipe, destaca *El albañil herido*, cuyo tema representado es un reflejo de ese clima intelectual. Esta pintura de Goya ofrece una imagen explícita de la escena laboral que representa, y guarda, además, una relación directa con el devenir cotidiano de la vida política de su momento.

Durante mucho tiempo los análisis críticos estuvieron destacando la iniciativa individual y el compromiso social que refleja esta obra de Goya. Algo que ya ponía en duda Ortega y Gasset, dando cuenta de la distancia afectiva que denota el tratamiento de la escena por parte del pintor. Efectivamente, la cuestión es algo más compleja. En la época en que Goya estaba pintando esta serie de cartones, se publicó en el *Memorial Literario* un artículo relativo a un decreto, promulgado por Carlos III en 1778, en que se legislaba sobre las condiciones de los trabajadores de la construcción. En él se señalaba la preocupación del rey por los frecuentes accidentes laborales, legislando sobre las formas y maneras de hacer los andamios “para evitar muertes y desgracias de los operarios”, y determinando las responsabilidades que serían atribuidas a los maestros de obras por sus negligencias. Edith Helman señala que *El albañil herido* tiene su origen en ese edicto real, por lo que probablemente Goya no hizo sino acoger el encargo de representar una escena que hiciera alusión a esa intervención, “rindiendo homenaje a Su Majestad, alabando su humana preocupación por la

⁷ En esa tradición ambigua son significativas algunas obras como *La familia del pintor*, de Jacob Jordaens (1622), donde el pintor se autorretrata con un laúd en vez de elementos alusivos a la pintura para mostrar el carácter noble y la riqueza de su familia, o en el autorretrato de Anton Van Dyck junto a su protector Sir Endimion Porter (1637), donde se retrata dignamente vestido, sin los atributos de pintor y con una mano enguantada (ambas obras se encuentran en el Museo del Prado).

suerte de sencillos trabajadores”⁸. Pero las discusiones entorno a las verdaderas intenciones de Goya (o a la intervención del monarca) respecto a la escena representada, frecuentemente se han centrado también en las diferencias respecto al boceto, una pintura al óleo de reducidas dimensiones en la que las expresiones de las figuras no aparecen con la gravedad del cartón final sino que reflejan sonrisas grotescas que le han dado el título de *El albañil borracho*. Tampoco está claro si ese boceto fue anterior o posterior al cartón⁹, pero, en cualquier caso, esa doble imagen del Albañil queda como representación significativa de las actitudes y dualidades con las que se construye la modernidad misma.

Con todo ello, esa obra nos ayuda a destacar diversas cuestiones: por un lado el edicto real de Carlos III nos habla, desde finales del siglo XVIII, de la irrupción de un nuevo ámbito desde el que el poder legislará *sobre* la Vida, el Trabajo y el Lenguaje. Nos habla sobre la formación del *biopoder*. Y por otro lado, permite tratarla como imagen de una inflexión, en un periodo en el que el arte y el artista se acercaban al umbral de una transformación de las estructuras que establecían su orden social. Del Goya pintor de cartones para la Real Fábrica de Tapices al de los grabados o de las pinturas negras media un abismo laboral. Eran también los años en los que se fragua la revolución francesa y los artistas como Goya participan de las inquietudes políticas e intelectuales de su época. Y las reflexiones sobre la propia práctica dejarán de darse de modo exclusivo sobre los medios y las técnicas de su labor pictórica, y se

⁸ Véase: Edith Helman, *Transmundo de Goya*, Alianza Editorial, Madrid, 1983.

⁹ Si bien José Manuel Arnaiz supone que tal vez el rey aprobó el jocoso boceto y “debió sufrir un verdadero susto al ver el cartón acabado” (José Manuel Arnaiz, *Francisco de Goya, cartones y tapices*, Espasa Calpe, Madrid, 1987, pp.142-143), es más plausible que el cambio viniese de la desaprobación del tono del boceto, y que, como sugiere Edith Helman, la seriedad del cartón final fuese un reflejo del “populismo” que marcaba el trabajo de Goya en ese periodo para adaptarse al gusto del monarca. Por otra parte, Gwyn A. Williams, sugiere la posibilidad de que el boceto fuese posterior, realizado para la colección del duque de Osuna, a quien consta que fue vendido a finales de la década de 1780, puesto que el tono más bien esperpéntico del boceto denota una clara falta de armonía con el resto de aquella serie de cartones y, en cambio, muestra ya las preocupaciones del trabajo posterior del artista (Gwyn A. Williams, *Goya y la revolución imposible*, Icaria, Barcelona, 1978, pp. 84-85).



Francisco de Goya, *El albañil borracho*, óleo sobre lienzo, 35 x 15 cm.

abre a la reflexión sobre la función social de su trabajo, a la percepción de que cada obra expresa algo más que aquello que se encuentra visible en la imagen representada. Pues el nuevo espacio en que se construye el sentido incluirá al autor y su reflexión sobre su lugar en la comunidad, representados no únicamente en la imagen sino también en la misma necesidad de representarla y en las formas productivas puestas en juego. El nuevo espacio del artista articula su propio trabajo, su propio lenguaje y su propia vida. El artista de la modernidad se sitúa precisamente como cuerpo que encarna esos tres conceptos que para Foucault establecían los cimientos de la modernidad: el espacio de todo el arte moderno es el que surge del ponerse en juego poniendo en juego simultáneamente la *vida*, el *trabajo* y el *lenguaje*. En adelante, el sentido de la obra se construye en el modo de relacionar esos tres conceptos, como forma de unos en relación con los otros.

En el trayecto que recorre la vida artística de Goya, desde el pintor de cartones para la Fábrica de Tapices en la corte de Carlos III al grabador de los *caprichos* y los *desastres de la guerra* y al de las pinturas negras de la Quinta del Sordo, el artista pierde una categoría laboral definida¹⁰. Pasa a situarse en un espacio ambiguo que se construye precisamente *entre* la vida, el trabajo y el lenguaje, poniendo en juego, de manera simultánea, esas tres nociones en su propia actividad. Del mismo modo que el cuerpo de su Albañil, la forma social de su actividad queda, en cierto modo, en suspensión. La Era Moderna quedaría prefigurada en el espacio en construcción que aparecía, entre palancas y andamios de madera, en el azulado y brumoso fondo de su cartón.

¹⁰ Véase: Folke Nordström, *Goya, Saturno y Melancolía*, Visor, Madrid, 1989 (pp. 70-75) y las cartas sobre el ingreso de Goya como pintor de cámara en *Tapices y cartones de Goya*, Ed. Patrimonio Nacional, Madrid, 1996 (p. 127 y 164-65).

3.

Tratemos de ver ahora con algo más de precisión lo que supone este desplazamiento en la conciencia laboral del artista. Para ello empezaremos por rescatar una recomendación literaria que encontramos en la correspondencia entre Marx y Engels, expuesta en una breve carta que nos permite imaginar toda una agitada y significativa escena propia de una comedia de situación. En ella Marx escribía:

No puedo escribirte en este momento más que unas pocas líneas porque el agente del propietario está aquí y debo interpretar ante él el papel de Mercadet en la comedia de Balzac. A *propos* de Balzac, te aconsejo leer de él *Le chef d'oeuvre inconnu* y *Melmoth recondilié*. Son dos pequeñas "chefs d'oeuvre" plenas de una deliciosa ironía. (Carta del 25 de febrero de 1867)¹¹.

Detengámonos brevemente en *Le chef d'oeuvre inconnu*. Se trata de un relato escrito en 1831 cuya acción reconstruye un París de finales 1612, mecanismo literario mediante el cual Balzac reinventa como personajes a los pintores Poussin y Porbus, en la ficción de un encuentro entre ambos cronológica y geográficamente posible¹², y a

¹¹ Marx y Engels, *Textos sobre la producción artística*, ed. Comunicación serie B, Madrid, 1972, p. 168.

¹² Nicolas Poussin (Les Andelys, 1594 - Roma, 1665) era, en efecto, en 1612, el hombre joven y pobre que describe Balzac. Después de sus breves estudios elementales y sus primeros pasos como artista bajo la tutela de un pintor de Les Andelys, Quentin Varin, Poussin llega a París deseando encontrar un maestro que le transmitiera su arte y entra en el taller de Ferdinand Elle, pintor flamenco y retratista famoso conocido con el sobrenombre de Lallemand. Por su lado, François Porbus, llamado Porbus el Joven (Anveres, 1569 - París, 1622), era, en 1612, un pintor incuestionado que había ya

los cuales añade el imaginario personaje de Frenhofer, un anciano pintor de extrema maestría y al que se supone único discípulo de Mabuse. La trama principal se desarrolla con un primer encuentro de los tres pintores en el taller de Porbus y otro final en el taller de Frenhofer. En éste último escenario, Balzac describe cómo Frenhofer logra completar una obra en la que había estado trabajando intensamente durante los últimos diez años. Para poder finalizar el cuadro y dar los últimos toques de pincel que hicieran “palpitar las carnes” de su *Belle noieuse*, Frenhofer precisaba una modelo de “belleza perfecta”, que será Gillette, la joven y bella amante de Poussin. Cuando por fin, después de una espera impaciente tras la puerta del taller del maestro, Poussin y Porbus logran acceder a la estancia de trabajo de Frenhofer para contemplar la obra ya acabada, observan entre el desorden del taller algunos cuadros extraordinarios que cuelgan de las paredes y que les llenan de emoción y profunda admiración, acentuada por el hecho de que el maestro no los considera más que “simples estudios llenos de errores”. Al llegar frente a la gran obra que tanto habían ansiado ver, el fruto de diez años ininterrumpidos de trabajo del maestro, sin embargo, no logran evitar su perplejidad al no hallar sobre el lienzo más que “una muralla de pintura”, un absurdo y caótico montón de líneas extrañas y capas de colores “que el viejo pintor había superpuesto sucesivamente creyendo que perfeccionaba su pintura”. El relato concluye cuando, al día siguiente, Porbus regresa a visitar a Frenhofer y recibe la noticia de que el pintor había muerto durante la noche, después de quemar sus cuadros.

El relato de Balzac, de 1831 (apenas tres años después de la muerte de Goya), se demora con minuciosidad de descripciones de técnicas pictóricas y reflexiones estéticas, probablemente derivadas de su amistad con Delacroix, para acabar describiendo con fina ironía la extrema fragilidad que une el sentido de la obra de arte al trabajo del artista. Una conexión escurridiza y fantasmática que, en cualquier caso, en la época de Balzac, y también la de Marx, pasaba

realizado sus célebres retratos de Enrique IV, en ruptura radical con la escuela de Fontainebleau.

inevitablemente por la representación¹³. Los espíritus, fantasmas y espectros que Derrida invocaba en *Espectros de Marx*, son rescatados de “una *lectura*” de Marx, de “un cierto Marx”. También aquí aludimos tangencialmente a un cierto carácter etéreo de su análisis de crítica de economía política para pensar acerca de los vínculos entre su obra y la narración de Balzac. Sabemos del interés de Marx por Balzac y de su proyecto de crítica literaria indefinidamente aplazado¹⁴. En una línea que situara el comentario de Marx en la citada carta, mientras preparaba su papel de Mercadet, a esa fragilidad del sentido en el arte de herencia romántica, se le yuxtapondría la precariedad de las relaciones entre la actividad

¹³ En su primera edición de 1831, *Le chef d'oeuvre inconnu* fue publicado con la mención “cuento fantástico”, lo cual incidía en ese carácter fantasmático del sentido del arte y daba testimonio de la influencia de Hoffmann.

¹⁴ También sabemos del interés de Engels por Balzac, quien, a propósito de las relaciones entre las obras y el compromiso de sus autores, lamentaba la distancia entre “las concepciones políticas personales de Balzac y la crítica de personajes que defienden sus ideas en sus novelas” (carta a Margaret Harkness fechada en Londres en abril de 1888, en: Nicos Hadjinicolaou, *Historia del arte y lucha de clases. Siglo XXI*, Madrid, 1975, p. 82). En cuanto a la imagen del artista que ambos detectan en el marco de su análisis de la división del trabajo, es conocida su crítica planteada en *La ideología alemana*: “La concentración exclusiva del talento artístico en individuos únicos y la consiguiente supresión de estas dotes en la gran masa es una consecuencia (...) que responde pura y únicamente a la división del trabajo, y la inclusión del individuo en este determinado arte, de tal modo que sólo haya exclusivamente pintores, escultores, etc., y ya el nombre mismo expresa con bastante elocuencia la limitación de su desarrollo profesional y su supeditación a la división del trabajo. En una sociedad comunista no habrá pintores, sino, a lo sumo, hombres que, entre otras cosas, se ocupan también de pintar” (Marx y Engels, *La Ideología alemana*, Barcelona, Grijalbo, 1979, p.470). En cualquier caso, esta idea, que posteriormente se encargarían de revisar y matizar en *Los fundamentos de la crítica de la economía política* (véase: Marx y Engels, *Textos sobre la producción artística*. ed. Comunicación serie B, Madrid, 1972, p. 36), señala que habían detectado afinadamente la particular relación entre la producción artística y el resto de procesos productivos, pues resultaría problemática cualquier tipo de excepción en una sociedad que fuese ideal en su conjunto. Más adelante trataremos la conflictividad histórica arraigada en esta idea de excepción. Lo que nos interesa destacar aquí es más la noción de fuerza de trabajo en relación con el pensamiento moderno y la figura del artista, y no tanto la cuestión de la división del trabajo en relación con el arte, algo que sí deberá expresarse con relación al artista contemporáneo, en quien tiene una sugerente resonancia la proclama de Marx defendiendo: “que yo pueda dedicarme hoy a esto y mañana a aquello, que pueda por la mañana cazar, por la tarde pescar y por la noche apacentar el ganado, y después de comer, si me place, dedicarme a criticar, sin necesidad de ser exclusivamente cazador, pescador, pastor o crítico”.

llevada a cabo en una obra y el sentido que despliega en la subjetividad y en el cuerpo social. El sentido de la obra de Frenhofer se desvanece súbitamente como un fantasma cuando pasa a ser sólo visible la caótica acumulación de pintura, de capas de colores, de tiempo de trabajo. Una acumulación de materiales inarticulados y de tiempo, que no llegan a configurarse como obra, que sólo dan a ver una abstracta acumulación de trabajo. Es trabajo que no produce nada, que queda suspendido en su propia acción de representar sin llegar a cumplirla. El momento de la escritura de ese relato y del comentario de Marx, carecía de una estética que pudiera encajar aquel desperdicio.

Esto nos lleva a considerar de nuevo el relato de Balzac y a preguntarnos por el conflicto estético que allí se propone. La cuestión planteada en *Le chef d'oeuvre inconnu*, no es en absoluto –no podría serlo ni para Balzac ni para Marx– un debate sobre el horizonte de la abstracción pictórica en la búsqueda de la belleza absoluta, sino el conflicto entre el sentido de la creación artística y su relación conflictiva con el mar del simple trabajo, de la pura actividad. Una noción de actividad abstracta no estaría en el horizonte de la visión de un pintor del siglo XVII, pero sí se intuía en la época de Balzac y es una rasgo fundamental para Marx. De este modo, el drama de Frenhofer no es únicamente formal. La ruptura de la conexión entre la actividad de Frenhofer y el producto de su trabajo (a lo que en general apuntaba la crítica marxiana), no es tan sólo por una dificultad de la visión de interpretar el sentido de la abstracción. Lo que Frenhofer no podría ver ni aceptar es un vínculo escindido: el de la obra con su propio hacerse, y el del artista con su propio hacer. Con esa escisión, su talento artístico se transformaba en vida laboral abstracta, sin atributos. Su existencia no viene representada sino encarnada en el trabajo. Así, la pura acumulación de capas de pintura no daría a ver únicamente la carencia del sentido de su obra, por la pérdida de su capacidad de representación, sino la pérdida del sentido de su propia vida. Pues al carecer de un significado por el cual la obra como objeto pudiese distanciarse de su vida, pasa a ser un puro almacén de su propio trabajo, de su vida como puro trabajo sin sentido. Los diez años de

trabajo en su *Belle noieuse* pasaban a ser un *hacer* desnudo que se situaban en el afuera del sentido. Su trabajo se pliega sobre sí mismo y aparece como no pro-ductivo (no “trae” nada que no sea a sí mismo). Recordemos el comentario del desolado Frenhofer al *ver* finalmente la caótica realidad de su obra a través de los ojos de sus colegas: “je suis donc un imbécile, un fou! Je ne suis plus qu'un homme riche qui, en marchant, ne fait que marcher! Je n'aurai donc rien produit”¹⁵.

¹⁵ Honoré Balzac, *Le chef d'oeuvre inconnu*, Editions Mille et une nuits, París, 1993, p.50.

[Yo] “trabajo”

4.

Al inicio de su artículo *El pensamiento del afuera*, dedicado a la obra de Blanchot y publicado el mismo año que *Las palabras y las cosas*, Foucault escribía:

La verdad griega se estremeció, antiguamente, ante esta sola afirmación: “miento”. “Hablo” pone a prueba toda la ficción moderna.¹⁶

De este modo tan preciso señalaba que el acontecimiento que pone radicalmente en juego a toda la literatura moderna queda figurada en una enunciación de sencillez extrema: “hablo”. Pues, mientras aquella primera afirmación de Epiménides se hundía en la complejidad de las paradojas del lenguaje y atravesaba la verdad de la *mimesis* detectando sus zonas oscuras, el “hablo” (*hablo y digo que hablo*), en su simplicidad, alude a la pérdida de soberanía del discurso así como de la distancia mediante la que, hasta entonces, el autor lograba distinguirse de su exterioridad. Lejos de la configuración gramatical de la paradoja en que la sinceridad del cretense se veía comprometida en un bucle circular, ante la (im)posibilidad de mentir al proclamarse mentiroso, el “hablo” no ofrece duda sobre su veracidad. En ambos casos el sujeto hablante es el mismo que aquel del que se habla. Pero la naturaleza reflexiva de ese “hablo”, que conecta por un instante la realidad interior y exterior,

¹⁶ Michel Foucault, *El pensamiento del afuera*, Pre-Textos, Valencia, 1993.

indiferenciadas, que surge del vacío y retorna a él transitivamente, advierte Foucault, no es sólo una auto-referencialidad del sujeto sino también un tránsito al *afuera* mediante el cual el lenguaje escapa a “la dinastía de la representación”. En adelante, toda obra literaria lleva consigo de modo implícito ese “hablo” que incluye la actividad performativa del autor en ella. Y en esa actividad contingente que disuelve la distancia entre el autor y la obra se infiltra precisamente el factor que determina el espacio propio del autor moderno: el que deriva del poner en juego de modo simultáneo la *vida*, el *trabajo* y el *lenguaje*. Porque lo que ese “hablo” literario hace es relacionar esencialmente esas nociones. En la literatura moderna el lenguaje se conecta a la vida y al trabajo. Y con ello, indica que la función del autor es precisamente la de llevar a cabo esa conexión en la época en que los avances de la sociedad industrial, en busca de su máxima eficiencia, ha dividido y descompuesto al límite las actividades humanas.

En este punto parece útil indagar algo que en el texto de Foucault permanece en la sombra. Algo así como lo que sería el correlato de ese “hablo” literario, expresado desde el campo del arte.

5.

La irrupción moderna de la materialidad contingente del lenguaje que se teje en la escritura, ofrece también algunas claves para pensar lo que, en paralelo a la experiencia literaria, sucede en las artes visuales. De este modo podemos intuir lo que supondría una expresión análoga a ese “hablo”, en la práctica artística: el de una actividad que se expresaría a sí misma irrumpiendo desde el afuera del sentido de la acción común. Es decir, una actividad que expresaría, también reflexivamente y en un lenguaje fáctico: “Hago”. En efecto, la reflexividad de la acción, ese “hago” mudo que se interroga y se auto-expone en la práctica artística, es, también, lo que define el ingreso del arte en la modernidad. Y ese paso implica la conciencia de dos aspectos: por un lado que su campo de acción ya no es únicamente el de la perspectiva y la representación –dado que la actividad del artista adquiere conciencia de ser literalmente superficial, acción de superficie¹⁷. Y por otro, que ese *hacer* que se interroga y se auto-expone, ya sea defendiendo su carácter autónomo y utópico o, por el contrario, tratando de diluir todos sus límites en el roce con lo real, es, en cualquier caso, esencialmente social. Pues, del mismo modo que el “hablo”, este “hago” reflexivo no es un repliegue de la acción volcada sobre sí misma, encerrada en la interioridad del “yo” que le da lugar, sino una apertura al límite de la pura contingencia de la acción, un vector de exterioridad y de

¹⁷ La conquista de la bidimensionalidad, como espacio de acción propio de la pintura, quedó claramente trazada por Clement Greenberg, quien la definió como característica esencial de la modernidad siguiendo una línea que iría desde Manet al expresionismo abstracto. Véase: Clement Greenberg, *Arte y Cultura. Ensayos críticos*, Gustavo Gili, Barcelona, 1979.

participación en el espacio social de lo común. Efectivamente, el “hablo” que señalaba Foucault como el acontecimiento inaugural de la literatura moderna tiene un correlato esquivo y silencioso que puede rastrearse en la práctica del arte: “hago”.

“Hago” es el modo en que el artista moderno pone en juego, desde su propio campo de acción, el Trabajo, la Vida y el Lenguaje, habitando *entre* ellos y con todos ellos al mismo tiempo. Y lo característico del “hago” es su abstracción, su carácter de actividad abstracta. Pero aquí hay una cuestión importante que los relatos basados en la representación no siempre atienden adecuadamente. La abstracción del “hago”, no implica necesariamente una abstracción formal –el *Atelier du peintre* de Courbet es, en este sentido, un ejemplo paradigmático¹⁸. Jacques Rancière ha señalado en este sentido que el salto fuera de la *mimesis* no supone en absoluto el rechazo de la figuración, y recuerda que, en el Realismo, ese salto no se da respecto a los códigos de semejanza sino respecto a los marcos de funcionamiento de la obra artística¹⁹. El carácter abstracto específico del arte moderno, su ser un *hacer* abierto, implica que toda decisión que se materialice se da simultáneamente en lo formal de la materia y en lo relacional de su socialización. Uno de los rasgos de la modernidad –y quizá algo que hoy nos distancia de ella– es que ese vínculo del sentido entre lo material y lo social es directo; ambos aspectos (la forma y su producción de socialidad) se conciben como una sola identidad. Precisamente por lo abstracto de la premisa que les da lugar: “hago”. Ese es el espacio que irrumpe en el trayecto artístico de Goya, y que Frenhofer, en el siglo XVII, no hubiera podido ver. Un espacio que habitarán de Courbet a Tatlin, de Manet a Duchamp, de Malevich a Pollock. Y en la abstracción

¹⁸ En efecto, el *Atelier du peintre, allégorie réelle déterminant sept années de ma vie artistique* (de 1855 y rechazado en el Salón parisino de aquel año), es una representación paradigmática de esa posición del artista entre el Trabajo, el Lenguaje y la Vida (donde el artista se retrata *entre* las clases obreras y populares, la clase política y cultural, y un desnudo femenino que ocupa el centro de la composición). Lo que plantea esa obra es así, tal como señala Klaus Herding, “a redefinition of the artist’s role in society”. Véase: Klaus Herding, *Courbet: To Venture Independence*, Yale University Press, New York, 1991, p. 111.

¹⁹ Jacques Rancière, *La división de lo sensible. Estética y política*, Centro de Arte de Salamanca, Salamanca, 2002, pp. 37-38.

del “hago”, el artista moderno señala su particular distancia con el resto de ocupaciones humanas, su excepcionalidad respecto al resto de “trabajos”.

Así, bajo ese signo de abstracción, el “hago” de la práctica artística moderna se singulariza como trabajo desidentificándose con el Trabajo. De este modo puede leerse una de las líneas subterráneas que configuran la noción de arte en la modernidad: como “hago” que interviene en lo público, políticamente, como exploración de una excepcionalidad laboral del artista que experimenta su actividad como un afuera del trabajo impersonal, mecánico e industrializado. Dicho en palabras de Rancière, esta concepción de la actividad del artista supone una suspensión de la división “entre quienes actúan y quienes sufren; entre las clases cultivadas que tienen acceso a una totalización de la experiencia vivida y las clases *silvestres*, sumergidas en la fragmentación del trabajo y de la experiencia sensible”. Con ello, “se propone invalidar, con una idea del arte, una idea de la sociedad basada en la oposición entre quienes piensan y deciden y quienes se dedican a los trabajos materiales”²⁰. Y, desde esta perspectiva, la noción de autonomía del arte en la modernidad podría entenderse, no tanto como refugio idealizado, sino como el límite que le definía un lugar político, en relación al trabajo, literalmente excepcional.

Pero en el marco contemporáneo algo ha sucedido en ese tránsito al afuera de la acción, en el modo de ser del vínculo con el que cualquier acción “de arte” sale a la superficie adentrándose en lo público. Es precisamente en la forma laboral del artista, y en su relación con el exterior, donde se ha producido un significativo desplazamiento.

²⁰ Jacques Rancière, *op. cit.*, p. 75.



Tehching Hsieh, *Time Piece*, 1980-81

6.

IMAGEN: Entre el 11 de abril de 1980 y el 11 de abril de 1981, el artista coreano Tehching Hsieh estuvo registrando su presencia en su estudio de Nueva York, fichando cada una de las horas del año en un reloj laboral. Una alarma le aseguraba puntualmente de no dormirse durante la noche y, si salía de su estudio durante el día, restringía su actividad al área cercana de modo que le permitiera volver a tiempo y marcar su tarjeta. Si en el sistema productivo clásico el marcador horario actuaba como instrumento de delimitación (y control), distinguiendo entre trabajo y tiempo libre, la obra “Time Piece” de Hsieh recuerda la tradicional ausencia de esa distinción en el trabajo del artista, y señala la generalizada expansión de ese modelo en el postfordismo contemporáneo, en el que los límites entre vida y trabajo, entre tiempo privado y tiempo público, se hallan en rápida disolución. Al inicio del proceso, Hsieh se cortó el pelo. Preparó una cámara que tomaba un fotograma cada vez que fichaba en el reloj, representando ese año de su vida como la secuencia continua del momento en que marcaba sus tarjetas. Como trabajador autónomo, sin la presión de un sistema ajeno de demandas y castigos, hizo de sí mismo una máquina de trabajo perpetuo. No produjo nada en estricto sentido; tan sólo la documentación del proceso, y el pelo que le creció durante ese año.

*

La cuestión que nos dejaba la modernidad es que este “hago” reflexivo, que conectaba performativamente *en la acción* la realidad interior y exterior del sujeto (del mismo modo que el “hablo” lo hacía *en el lenguaje*), se desplegaba socialmente enfrentándose al trabajo, alejándose de él. Pero algunos elementos nos sugieren la necesidad de pensar en una nueva relación pública –política– de la actividad del artista. Tal vez un nuevo ojo, un modo de entender la propia actividad que se esboza a partir de algunas actitudes artísticas desde los años sesenta y setenta, en paralelo a las transformaciones del marco socioeconómico iniciadas en la segunda mitad del siglo XX.

Desplegar políticamente el “hago” en este nuevo contexto ha supuesto para muchos artistas devolver esa actividad abstracta del

“hago” al Trabajo. Tanto por la progresiva fusión de los múltiples aspectos en que se despliega lo económico, lo social y lo subjetivo de las formas del trabajo en las sociedades contemporáneas, como por la multiplicación de medios y estrategias de las prácticas artísticas, el espacio artístico ha devenido progresivamente un espacio transparente idéntico a su exterior. El trabajo inmaterial, afectivo y relacional de la economía postfordista ha tomado la abstracción y la flexibilidad de las formas de la actividad del artista como suyas. La esfera del Trabajo ha ampliado sus límites absorbiendo tanto la Vida como el Lenguaje. En este contexto, el artista ha visto diluirse sus rasgos distintivos y ha pasado a reivindicar, reflexivamente, precisamente el conjunto de sus vínculos con la esfera social y económica en las que se encuentra como trabajador. El (yo) “hago” de la práctica del artista inició así, en la segunda mitad del siglo XX, un desplazamiento hacia una nueva flexión que resituaría el sentido de la propia actividad, expresada desde entonces como un (yo) “trabajo”. Warhol gustaba de verse a sí mismo como máquina, obrero y empresario en la Factory; John Baldesari también se convierte en empresario cuando contrata a artistas aficionados para que pinten sus *Commissioned Paintings* (1969); Martha Rosler presenta las tareas domésticas cotidianas como material artístico (*Backyard Economy*, 1974); Chris Burden responde a una invitación universitaria para dar una conferencia cavando una zanja en horario laboral en *Honest Labor* (1979). Con ello incluyen lo que Adam Smith primero y Marx después señalaban al poner el trabajo como medida del valor de las cosas y como fundamento de la economía política: que todo *hacer* deviene *trabajo* al dejar de considerarlo como unidad autónoma y pasar a observarlo en la red de sus relaciones con todo el ámbito de lo económico y lo social.

A partir de ahí, quizá por la pérdida de distancia, la “distancia cero” con la que nuestra época ha entendido su única posibilidad de visión, esa atención sobre la laboralidad de la práctica artística ha tendido frecuentemente a resolverse de manera simultánea en crítica *del* trabajo y del *propio* trabajo. Por ejemplo en la *Time Piece* de Tehching Hsieh, en la que fichaba, hora a hora, a lo largo de todo un año, en una tarjeta laboral. O en el video *Untitled* (2003), de Andrea Fraser, en el que vemos a la artista en una habitación de

hotel practicando el sexo con un coleccionista que pagó 20.000\$ por la obra y participó en ella siguiendo las condiciones de “producción” establecidas por Fraser. O en las *16 facturas* (2004) con las que Maria Eichhorn exhibe el rostro económico de su propio proyecto en el CASM, o en los proyectos de Santiago Sierra, en los que contrata a trabajadores para utilizar crudamente su cuerpo y su tiempo a cambio de un salario mínimo. Todos estos proyectos no dejan de desdoblarse; su crítica del trabajo, la mercantilización y la (auto)explotación, tiene su rebote inevitable en las preguntas sobre el lugar que el artista ocupa en esa ecuación. El (yo) “trabajo” que incorpora la actividad del artista contemporáneo en la producción de sentido es inmanente, igual que lo fue el “hago” de la modernidad. La cuestión es, entonces, qué puede o debe distinguir ese trabajo del resto de trabajos. Así, si fuese posible tratar de pensar todavía en una singularidad del espacio artístico, o en una potencialidad de la idea de excepción que lo había configurado en la modernidad, y volviendo a Foucault, el trabajo del artista tal vez debería pensarse bajo la posibilidad de un *afuera* del trabajo que surgiera en su interior.

Lo que todo esto nos permite situar es, en síntesis, un escenario que viene marcado por dos periodos de transformación. Por un lado el del momento inaugural de la modernidad, en el que ésta, abriendo una herida con el pensamiento clásico, situaba a las nociones de Lenguaje, Vida y Trabajo como sus nuevas zonas de reflexión. Por otro, el del conjunto de transformaciones económicas, sociales y productivas que definen nuestra época postfordista y que llevan a la disolución de esos tres órdenes al punto de apenas disponer ya de la distancia que permita diferenciarlos entre sí. Y si ahora y en este contexto, una vez puesta aquí esa “vieja alfombra roja”²¹ del pensamiento moderno que nos arroja a su límite, hacemos la tentativa de enfrentarnos a la pregunta

²¹ El título de este capítulo introductorio, *La vieja alfombra roja está puesta*, lo hemos tomado prestado del interior del relato de un J. D. Salinger que se manifestaba “ansioso por hablar, por contestar preguntas, por ser interrogado...”. En: *Seymour: una introducción*. Edhasa, Barcelona, 1986, p. 122.

por las posibilidades de un espacio estético que renueve su sentido, como algo más que un residuo justificado por su inercia, si en este momento tomamos ese triple conjunto (el trabajo, el lenguaje, la vida) devenido casi un solo cuerpo con tres rostros, desde el que el análisis de cualquiera de ellos (en este caso, *el trabajo*) arrastra en paralelo a los dos restantes, tal vez sea también el momento de retomar la imagen del Albañil de Goya y asociarla a la imagen de otra caída que apuntaba Zizek, una secuencia repetida frecuentemente en los dibujos animados, y de aceptar que, tal vez, la verdadera tradición que heredamos de la modernidad no es sino la que nos devuelve una y otra vez al lugar del gato que, persiguiendo salvajemente al ratón, sigue corriendo una vez ha sobrepasado los límites del precipicio, y sólo se desploma al mirar hacia abajo y *ver* que está flotando en el aire; cuando, al mirar hacia abajo, lo real le “recuerda” sus leyes²².

Lo que sigue es un recorrido en el espacio de la práctica artística que se vincula con aquello que le interfiere, atraviesa e interroga desde su exterior. Una tentativa de transitar –desde *la Imagen*, explorando sus múltiples *capas*– ese núcleo laboral que lo constituye, y que en ese recorrido puede indicar tanto algunas zonas que den visibilidad a su presente, como aquellas otras que desde el principio configuran la tensión en la que la actividad estética hunde sus raíces. Maurizio Lazzarato señalaba recientemente que el “hilo rojo” que atraviesa toda la reflexión de Foucault era el definir las condiciones de un nuevo proceso de creación política, confiscado desde el siglo XIX por las grandes instituciones políticas y los grandes partidos políticos²³. Si esta conciencia crítica heredada también por el arte es todavía posible como proceso simultáneo de producción estética y de creación política, de lo que se trata en primer lugar es de repensar el espacio de nuestra actividad. Analizar las formas en que esta actividad se articula con lo social, con lo

²² Slavoj Zizek, *Mirando al sesgo. Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*, Paidós, Buenos Aires, 2000, p. 71.

²³ Maurizio Lazzarato, “Del biopoder a la biopolítica”, rev. *Multitudes* n° 1. Marzo 2000. En red en <http://www.sindominio.net/arkitzean/otrascosas/lazzarato.htm>

económico y con el ámbito expandido de la subjetividad. Imaginar las formas con las que queremos que esta actividad se relacione con el mundo y participe en él activamente. En definitiva, pensar, desde el vacío al que nos ha conducido nuestra propia carrera, en la contingencia y la potencialidad específica del espacio que habitamos y de eso que “hacemos”.



Primera capa:
Socialidad y excepción



Jeff Wall, *Young Workers*, 1978–1983

Socialidad

“The Whole World + Work = The Whole World”

Martin Creed, *Work* 134

7.

IMAGEN: “*Young Workers*” es una serie fotográfica iniciada a finales de los años setenta del artista canadiense Jeff Wall. En sus habituales transparencias sobre cajas de luz, nos muestra un conjunto de retratos de jóvenes sin ningún rasgo visible de la identidad laboral aludida en el título. Sus rostros, situados ante la cámara de manera oblicua, tienen la mirada fija en algún punto elevado fuera del campo de representación.

*

En una entrevista realizada en 1972, preguntado acerca del subtítulo “capitalismo y esquizofrenia” que acompañaba *El Anti-Edipo* (antes de que también en colaboración con Félix Guattari lo completaran con *Mil mesetas*), Gilles Deleuze respondía: “La idea fundamental podría ser ésta: el inconsciente *produce*”. Y lo aclaraba contraponiendo dos imágenes:

Decir que [el inconsciente] produce significa dejar de tratarlo como se ha hecho hasta ahora, como una especie de teatro en el que se representaría un drama privilegiado. Pensamos que el inconsciente no es un teatro sino más bien una fábrica.²⁴

Partir de la categoría de producción para comprender el inconsciente y el deseo, y proponer la imagen de la fábrica para

²⁴ Gilles Deleuze y Félix Guattari, entrevista con Vittorio Machetti publicada con el título “Capitalismo e schizofrenia” en *Tempi moderni* n° 12, 1972. Recogida en Gilles Deleuze, *La isla desierta y otros textos. Textos y entrevistas (1953-1974)*, Pre-Textos, Valencia, 2005, pp. 297-308.

sitarlo, daba cuenta de que, para Deleuze, era preciso “introducir la producción en el deseo mismo”. Ello suponía entender lo subjetivo alejándose de la pasividad interpretativa, y que su potencia habría de venir de su capacidad de participar activamente en todo el ámbito de lo social, de su capacidad de socializarse y producir socialidad. Pero la Fábrica Transparente nos ofrece una imagen de la compleja evolución de las relaciones entre el deseo y la producción en las tres décadas transcurridas desde aquella entrevista. Las estrategias y los lugares en los que la producción ha sido introducida en el deseo son abundantes. Sin embargo, está claro que ese proceso no ha transcurrido únicamente como un ensanchamiento del deseo y de su capacidad productiva; también ha sido consecuencia de una ampliación hasta el límite de las formas de la fábrica, mediante las cuales ha sido ella la que ha absorbido el deseo, asignándole el papel que deberá “interpretar”. La subjetividad ha sido “puesta a trabajar” en su cadena de producción, tal como lo ha expresado Paolo Virno²⁵. La línea que con distintos matices han explorado en las dos últimas décadas numerosos autores (Lazzarato, Negri, Virno, Bifo, Hardt...) es la de la ambivalencia de ese proceso de transformación del trabajo al fundirse con la subjetividad y disolverse en la vida misma. Por un lado como ubicuidad de una lógica económica que ha asaltado todas las fronteras que quedaban fuera de su campo de acción; por otro, como potencia de la subjetividad que también ha visto caer todo límite que la encerraba y mantenía su socialización en reductos privados o reservados a la expresión artística. Las figuras de este nuevo modo de producción, en los que “el inconsciente produce”, son múltiples. Virno sugiere que de un modo generalizado el trabajador contemporáneo viene bajo el signo del *virtuoso*, el trabajador cuyo trabajo precisa de una estructura pública, de un público sin el cual –como en el caso de un músico, un bailarín o un actor– su actividad no queda completa. Su finalidad principal ya no sería tanto la producción de objetos o bienes materiales, sino producir comunicación o interacción social. Y eso es lo que *también* produce el trabajador de la Fábrica Transparente.

²⁵ Paolo Virno, *Virtuosismo y revolución. La acción política en la era del desencanto*, Traficantes de Sueños, Madrid, 2003.

Su trabajo se desdobra: no sólo produce coches para clientes con alto poder adquisitivo, sino, también y al mismo tiempo, interpreta un papel en la producción de la red de significados culturales y afectivos que se distribuyen en toda la esfera social. La nueva Fábrica de Volkswagen da una idea de hasta qué punto el teatro y la fábrica han desarrollado una imagen conjunta y devenido una nueva forma asociada. La contraposición establecida por Deleuze: “no un teatro, sino una fábrica”, queda suspendida en un campo problemático. Las actuales “máquinas deseantes” (trabajadores, clientes y visitantes) que habitan y recorren la Fábrica Transparente *producen y escenifican* al mismo tiempo. El ocio y el trabajo, el deseo, la identidad y el mercado, despliegan una dramaturgia completa interpretada sobre el parquet de arce canadiense.

8.

En efecto, la Fábrica Transparente es fábrica y teatro, una cadena continua que produce vehículos y escenifica esa producción ofreciéndola como espectáculo. Sin embargo, no es ésta la única asociación que configura su imagen. Su forma y su función vienen, aún más directamente, vinculadas al museo. Sus fachadas de cristal transparente, con su voluntad de apertura y de participación en lo social, son herederas del modo en que el arte ha construido sus espacios desde finales de los años sesenta. La transparencia de la planta de montaje, en la que “se escenifica lo que habitualmente tiene lugar tras puertas cerradas”, dando lugar a un espacio de comunicación y creando “nuevos valores”, como rezan los slógans con los que Volkswagen publicita su fábrica²⁶, también tiene su anclaje referencial en la arquitectura transparente de espacios artísticos como la Neue Nationalgalerie de Mies van der Rohe, inaugurada en Berlín en 1968, o el Centro Georges Pompidou, de Renzo Piano y Richard Rogers, que abrió sus puertas en París en 1977²⁷. Las paredes de cristal y la visibilidad pública de los elementos estructurales y funcionales de estos edificios eran también una metáfora de una nueva concepción de la función pública de la cultura. Los sólidos muros de piedra de los museos, destinados a

²⁶ Véase la página web dedicada a la fábrica de Volkswagen en: <http://www.glaesernemanufaktur.de>

²⁷ Actualmente, la transparencia –apertura constante a la visión– del Centro Georges Pompidou se extiende tecnológicamente a escala global mediante tres web-cams que permanentemente distribuyen imágenes del museo a través de internet. Una de estas cámaras muestra la circulación de visitantes frente a la entrada, otra el vestíbulo interior, y una tercera desde el tejado del museo ofrece vistas panorámicas de París. En: <http://www.centrepompidou.fr/>

conservar la herencia artística y protegerla de la luz y del paso del tiempo, se desvanecieron y aligeraron, abriéndose al ideal arquitectónico de la transparencia que venía forjándose desde principios de siglo. Las fachadas de cristal transparente han seguido singularizando los centros de arte ya fuesen de carácter privado, como la Fundación Cartier de París (1994), diseñada por Jean Nouvel, o instituciones de titularidad pública, como el MACBA, proyectado por Richard Meier e inaugurado en Barcelona en 1995. En ellos la transparencia ha buscado un valor metafórico en su doble dirección “literal” y “fenoménica”²⁸: como reflejo de la apertura de la institución al espacio social cambiante que configura su exterior, y también como visibilidad pública de los contenidos que ofrece, e incluso de su orden de funcionamiento interno²⁹. Un reciente artículo editorial del MACBA apelaba a la componente política de esta transparencia, alineando al propio museo con la tradición de las prácticas artísticas surgidas a partir de los años sesenta que aspiraban a “hacer transparentes las condiciones de trabajo de la institución artística y las relaciones de poder que le son implícitas”³⁰. Esa museística declaración de principios continuaba diciendo que el destino de esa crítica, cuya evolución con el paso de los años ha hecho visible el riesgo de devenir un nuevo formalismo si permanece circunscrita a la institución artística, pasará por su socialización “más allá de los límites del museo”, extendiéndose y atravesando diferentes instituciones, como las de la educación y la

²⁸ Colin Rowe distingue entre dos formas de la transparencia de la arquitectura moderna: por un lado la transparencia “literal” propia de las paredes de vidrio, que permite ver el interior; por otro una transparencia “fenoménica” en la que la fachada de cristal genera un “espacio-espejo” que devuelve al espectador su propia imagen, y donde la pura presencia se disuelve en un devenir de reflejos y planos virtuales estratificados. (Collin Rowe, “Transparencia literal y fenomenal”, en *Manierismo y arquitectura moderna*, G. Gili, Barcelona, 1978, pp. 155-178).

²⁹ Esta transparencia de los propios procesos en las instituciones artísticas contemporáneas queda representada por las fachadas de cristal, pero no depende de ella. Por ejemplo, en el manifiesto programático del Palais de Tokio de París se apelaba a la flexibilidad y la interdisciplinariedad, y a la idea de trabajar “non stop”, dejando “a la vista del público los procesos de producción como el montaje y la adecuación de los espacios”.

³⁰ “El destí de la crítica institucional”, *Ag*, agenda informativa del MACBA, Barcelona, invierno 2006, pág. 1.

salud, de modo que permita pasar de “un paradigma representacional a otro de relacional”.

En este marco cultural, que combina elementos formales, funcionamientos simbólicos e interacción contextual, se comprende mejor la lógica del emplazamiento atípico de la fábrica de Volkswagen. Su ubicación en el centro histórico de la ciudad de Dresde supone una significativa inversión de la tendencia de alejamiento y aislamiento entre el polígono industrial y el espacio social por excelencia, el espacio urbano. La acristalada torre cilíndrica donde se almacenan los vehículos terminados es un híbrido funcional del museo y la catedral que deriva de esa ubicación. Sus fachadas se integran con la ciudad y reflejan su entorno: el Jardín Botánico a escasos cien metros, el Museo de la Higiene situado al otro lado de la calle, y bloques de viviendas, construidos en el estilo oficial de la Alemania del Este, a su alrededor. Al interior de la fábrica acceden diariamente decenas de estudiantes y turistas siguiendo sus rutas. Recorren sus suelos revestidos de parquet atendiendo a las explicaciones que les son ofrecidas en las visitas guiadas, mientras contemplan a través del cristal la exhibición tecnológica y la habilidad de sus trabajadores.

De este modo vemos cómo la imagen de la Fábrica Transparente deriva, esencialmente, de una socialización reservada a la cultura. En ella se reinterpretan toda una constelación de formas, ideales y aspiraciones que la modernidad había venido forjando desde la época de la Ilustración. Claridad, luz, apertura... fueron las consignas con las que la arquitectura de las primeras décadas del siglo veinte celebró las posibilidades técnicas del acero y el cristal. El poeta ruso Vélemir Khlebnikov imaginaba, a principios del siglo veinte, las ciudades de los Futuristas, construidas con casas-esqueletos de cristal para “habitantes de cristal”³¹. Paul Scheerbart, en su célebre texto *Glasarchitektur* de 1914, remarcó que la arquitectura transparente que estaba surgiendo no suponía únicamente una cuestión formal: “...bien podemos hablar de una cultura del cristal. El nuevo entorno de cristal transformará por

³¹ Vélemir Khlebnikov, “Nous et les maisons”, en *Nouvelles du Je et du Monde*. Éditions Imprimerie Nationale, París, 1994, pp. 364-367.

completo al hombre. Cabe solo esperar que la nueva cultura del cristal no encuentre demasiados adversarios³². Así fue para Mies van der Rohe, con su proyecto de 1921 para un rascacielos transparente en la Friedrichstrasse de Berlín, el Pabellón de Barcelona de 1929, o la mencionada Neue Nationalgalerie de 1968. O para Pierre Chareau, con su Maison de Verre de 1931. También para Adolf Loos y Le Corbusier, o Philip Johnson, quien, al construir en 1949 la Glass House, una casa con las paredes enteramente de cristal y que sería su residencia durante toda su vida, aludía a una nueva sensibilidad espiritual de la arquitectura. Todos ellos buscaron expresar en la arquitectura transparente un espacio nuevo del que habrían de surgir los modos de vida del hombre futuro.

Y los modos en que han evolucionado tanto las formas de vida como aquel ideal de transparencia han sido múltiples³³. La imagen de la Fábrica Transparente nos muestra una de ellas. La transparencia de la fábrica de Volkswagen supone la teatralización de un espacio productivo y la ex-posición de ese espacio como museo. Una forma cultural, híbrida y total, donde la producción de bienes materiales se fusiona con la producción de símbolos y modos de vida. Así vemos la yuxtaposición de capas que construyen su imagen. El trabajador sabe que su Fábrica es fábrica y teatro y museo. Que la luminosa y etérea transparencia que circula por los paneles de cristal que le rodean es la de una metáfora social espléndida e ilimitada.

*

³² Paul Sheerbart, *La arquitectura de cristal*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Murcia, 1998, p. 218.

³³ Una reciente exposición comisariada por Martí Perán (y en la que he participado con la obra *Die Gläserne Manufaktur. Rundrawing*), ha rastreado la compleja evolución de esa noción de transparencia y sus derivas contemporáneas. Titulada “Glaskultur ¿Qué pasó con la transparencia?”, la estructura misma de la exposición daba cuenta de los modos con los que ésta se ha visto expandida, desplazada o pervertida, que quedaban analizados a través de diferentes categorías: *Transparencia*, *Densidad*, *Repliegue*, *Vigilancia*, *Exhibicionismo*, *¿Glasnost?*, y *Trans-apariencia*. El proyecto ha sido coproducido por el Centro de Arte Koldo Mitxelena de San Sebastian y el Centre d’Art La Panera de Lleida, 2006.

Para analizar el funcionamiento simbólico que subyace en la Fábrica Transparente podemos recuperar otro ejemplo de arquitectura transparente, y que tal vez nos ayude a vislumbrar un aspecto especialmente sutil del discurso corporativo con el que la fábrica de Volkswagen construye su imagen. En este caso no procede de la imaginación de un arquitecto moderno, sino del imaginario barroco que recorre las páginas de *La Teodicea* de Leibniz. En ellas encontramos un pasaje en el que Teodoro se queda dormido y sueña que la diosa Palas se presenta frente a él y le dice: “¡ven y sígueme!”. Y le lleva a ver el Palacio de los Destinos que ella custodia, una “pirámide transparente” inmensa y resplandeciente. Esa pirámide compuesta de innumerables habitaciones es también una atractiva imagen de arquitectura transparente –y, hasta aquí, fácilmente podríamos ahora imaginarla surgiendo entre los rascacielos de formas extravagantes que se alzan en las nuevas metrópolis asiáticas. Pero la particularidad principal de esa espléndida arquitectura transparente, que Júpiter visita de vez en cuando para darse el placer de recapitular las cosas, es que se trata de una inmensa pirámide que tiene cúspide pero que no tiene fin. Es decir, tiene un vértice, un punto singular en lo alto, pero no tiene base, es infinita por abajo. Cada una de las estancias que la componen es un mundo posible: al entrar en ellas “ya no era una estancia, era un mundo”. La habitación que se halla en la cúspide, en el punto singular de su vértice, es el mundo actual tal como es. Cada una de las habitaciones que se hallan por debajo es una versión distinta del mundo, una acumulación sin fin de mundos de lo que podría haber sido y no fue. Las estancias se hacían cada vez más hermosas a medida que, al acercarse a la cima, representaban “mundos mejores”. Esta figura permite a Leibniz proponer su visión teológica del mundo al quedar plasmado como singularidad que, en el vértice de la pirámide, representa al mundo real como cristalización de “el mejor de los mundos posibles”. Cada vez que Júpiter lo visita confirma su elección, de la cual no puede dejar de regocijarse. Deleuze destacó la lógica del acontecimiento que subyace en la noción leibniziana de singularidad³⁴. No queda lejos ese acontecimiento, donde cristaliza lo infinito y lo posible en el mejor de los mundos posibles, del modo en que Volkswagen esboza “un mundo fascinante *like no other*”, perfectamente pensado y diseñado hasta el último detalle. En él “cada cosa tiene claramente definida su ruta, siendo ésta abierta, pura y visible”. Un espacio incomparable de experiencias, bañado de una atmósfera tecnológica, responsabilidad medioambiental y bienestar laboral. Es el modo en que la marca publicita su

³⁴ La singularidad leibniziana del mejor de los mundos posibles fue tratada por Deleuze en sus cursos en Vincennes - St Denis el 27 de enero de 1987. Hay disponible una transcripción de aquellas sesiones en <http://www.webdeleuze.com/php/texte.-php?cle=138&groupe=Leibniz&langue=3>

fábrica; es decir, la retórica corporativa con la que la Fábrica Transparente construye y proyecta la perfecta singularidad de su imagen-mundo.

“Llegó finalmente hasta el supremo, en donde acababa la pirámide, y que era el más espléndido de todos”. La razón de ello, explicó la diosa, “es que, de la infinidad de mundos posibles, hay uno que es el mejor, pues de otro modo Dios no habría podido crearlo; pero no hay ningún mundo que no tenga bajo él uno menos perfecto: por ello la pirámide desciende infinitamente. Teodoro penetró en la sala superior y cayó presa del éxtasis... Estamos en el verdadero mundo actual, le dijo la diosa, y tú te encuentras en la fuente misma de la dicha”³⁵.

³⁵ Citado por Giorgio Agamben en “Bartleby, o de la contingencia”, en *Preferiría no hacerlo*, Pre-Textos, Valencia, 2001, pp. 127-128.



Hermanos Lumière, *La sortie des usines Lumière à Lyon*, 1895

9.

IMAGEN: *En 1895 se filmó la primera película de la historia: “La sortie des usines Lumière à Lyon”. Se trata de una filmación que dura 45 segundos y muestra aproximadamente a cien obreros saliendo por la puerta de la fábrica de artículos fotográficos de los hermanos Lumière en Lyon-Montplaisir.*

En 1995, Harun Farocki realizó “Arbeiter verlassen die Fabrik” (trabajadores saliendo de la fábrica), un vídeo de 36 min. en el que hace un recorrido por archivos y documentos filmicos que recogen el modo en que la imagen cinematográfica ha tratado desde diversas ópticas aquella acción que la cámara de los Lumière filmó por primera vez.

“La sortie des usines”, es una propuesta del año 2005 del artista Rogelio López Cuenca que retoma la filmación de la salida de la fábrica de los hermanos Lumière para una reconstrucción en imágenes de la azarosa vida del edificio que ahora alberga el centro cultural CaixaForum de Barcelona, inicialmente construido para una fábrica textil.

*

La “fábrica” produce mercancías –y produce su imagen. Desde esta imagen se construyen los diferentes niveles en los que ahora actúa la fábrica-teatro-museo, y con ella se establecen las diferentes capas del trabajo que se lleva a cabo en la Fábrica Transparente. El trabajo en la fábrica de Volkswagen se descompone y multiplica como en una Sala de los Espejos. Por un lado se producen automóviles, emblemas de la producción material. Pero además de la producción de estos bienes de consumo, es lo intangible del propio trabajador, su conocimiento, habilidad y capacidad de trabajo, lo que se exhibe como un producto asociado a la industria de la cultura y del ocio que retroalimenta la cadena. Incluso él, heredero de la producción material más clásica (los sistemas utilizados en la industria del automóvil, del fordismo al toyotismo, han definido los modelos

productivos básicos del siglo XX), es ahora intérprete de una partitura semiótica de trabajo postfordista. Su trabajo es producir coches y, al mismo tiempo, comunicación, interacción social. Del mismo modo, la Fábrica deviene un espacio productivo asociado a su exterior: al espacio público, a la esfera simbólica, al tiempo “libre”, al centro comercial, con sus tiendas, sus cafeterías y sus multicines. En cierto modo, es todo lo que está en nuestro campo de visión. De lo que nos habla la disolución de fronteras entre el trabajo y el no-trabajo, la pérdida de distancia entre el espacio laboral y cualquier espacio social o individual que le era exterior en la época de la industria clásica, no es sólo de la posibilidad de incorporar lo subjetivo y lo creativo en el trabajo. También se trata de una pérdida problemática. Cuando en 1895 los hermanos Louis y Auguste Lumière filmaron su primera secuencia cinematográfica, lo hicieron tomando como marco escénico las puertas de su fábrica. De esas puertas vimos salir ordenadamente a un grupo de trabajadores, y cómo se alejaban de ellas dispersándose en todas direcciones. Esa secuencia rayada de cine mudo empezó una historia, y ahora la vemos precisamente con la lejanía de “la historia”. Una tosca secuencia de luces y sombras que nos habla de la técnica de una era pasada, y del fascinante poder tecnológico que ha alcanzado nuestro presente. Pero que nos da a ver también algo más: que aquellas puertas que filmaron los hermanos Lumière, por la que los obreros salían al final de la jornada, apenas ya existen. Nos recuerda nuestra actual dificultad de saber hasta qué punto, o en qué momento, salimos de la Fábrica³⁶. Algunos autores han sugerido el término *workfare*³⁷ para caracterizar la reducción

³⁶ El hecho de que podamos hablar de la desaparición de los límites de la fábrica, es decir, de un marco definido de configuración espacio-temporal del trabajo, no supone en absoluto la constatación de las tesis del “fin del trabajo” tal como han sido expuestas por autores como Jeremy Rifkin. Más bien al contrario, pues, como ha mostrado Manuel Castells, no es previsible que en las sociedades de la información el trabajo deje de desempeñar un lugar central, sino que se potencia esta centralidad precisamente por la presencia de las nuevas tecnologías. (Manuel Castells, “Globalización, tecnología, trabajo, empleo y empresa”, en *Producta*, Y.Productions, Barcelona, 2004).

³⁷ El término *workfare* vendría a definir esa reducción del espacio del no-trabajo, dando a ver su implicación en el desmantelamiento del *welfare*, el “estado del bienestar”.

sistemática de la posibilidad de encontrar marcos existenciales viables en el espacio del no-trabajo. Y tal vez sea ésta una de las imágenes que nos ofrece nuestra época: la que desde distintos registros nos habla de que, más allá de cualquier jornada laboral, vivimos inmersos en la Fábrica Transparente. En el modo de vida de las sociedades del capitalismo tardío, el espectáculo, el trabajo y la subjetividad se hallan en estado de fusión. La Fábrica Transparente que se extiende en nuestras vidas no posee cristal alguno que defina claramente sus límites: ése es su rasgo fundamental y lo que determina su carácter fantasmático.

Pero aquí surge una cuestión en la que vale la pena detenerse, y en la que la histórica filmación de los hermanos Lumière resultó ser, en cierto modo, premonitoria. Su fábrica en Lyon produjo los materiales fílmicos para aquella secuencia inaugural y al mismo tiempo estableció el “encuadre” de lo que sería visible con ellos. Lo que filmó fue su propio límite: sus puertas –su imagen pública–, y a sus trabajadores bajo ese umbral. En la película de los Lumière se puede apreciar que los trabajadores fueron alineados detrás de los portones y comenzaron a salir cuando se lo indicó el operador de la cámara. Lo que aquella escena dejó registrado fue un modo de organización y de actividad que, precisamente por darse al cruzar los límites de la fábrica, quedaba indefinidamente establecido “en relación” a la fábrica, y a ella permanecería vinculado con un lazo invisible.

También en la fábrica de Volkswagen hay un “encuadre”. Lo que ella muestra es una nueva forma del trabajo, un híbrido del espacio laboral y del espacio social, en el que se exhibe el “know-how” de la fábrica y sus trabajadores: vanguardia tecnológica, cuidado medioambiental, conocimiento, habilidad y bienestar de sus empleados... El cambio del color en la vestimenta de sus operarios es significativo. Los tradicionales monos azules, característicos en el trabajo industrial, han sido sustituidos por uniformes laborales de blanco perfecto que recorren los suelos de parquet. Sin embargo, se trata de una planta de montaje, y los distintos componentes de los

Véase: *Capitalismo cognitivo, propiedad intelectual y creación colectiva*, Traficantes de sueños, Madrid, 2004.

vehículos proceden de otras factorías (especialmente de la planta de Wolfsburg, sede central de la marca) y llegan prefabricados a la planta de Dresde mediante un sistema de tranvías que los descargan en su nivel subterráneo. La mayor parte del trabajo que alimenta *just-in-time* la Fábrica Transparente todavía viste de azul. 3000 trabajadores están directamente vinculados a esta cadena de producción que se extiende más allá de las paredes acristaladas, mientras sólo 600 llevan a cabo su actividad bajo los focos. Lo que nos muestra la escenográfica planta de Volkswagen no es, evidentemente, “toda” la Fábrica. Los límites de la Fábrica Transparente no son los de sus paredes acristaladas sino los de su casi infinita capacidad para decidir sobre lo visible. El modo en que la Fábrica nos seduce con su “encuadre”, y la rapidez con la que nos acostumbramos a él, puede hacernos olvidar el hecho de que lo que vemos viene gestionado por ella, y que es ella la que determina el *qué* de la visión –y del deseo– pasa a tener sentido según su función en el engranaje de producción y consumo³⁸. En cierto modo es la insuficiente atención a este factor lo que a menudo se les ha recriminado a los estudios que centran excesivamente los análisis en la “inmaterialidad” hegemónica de las actuales formas del trabajo, dando casi por hecho que el desplazamiento del trabajo material a áreas geográficas menos visibles supone *de facto* su progresiva superación. Y lo que Lyotard había descrito como una “disincronía general” en el paso de la sociedad industrial a la postindustrial en su trayecto a la postmodernidad³⁹, Zizek lo lee con un giro menos

³⁸ En efecto, toda celebración de la transparencia del sistema productivo, y de su fusión con el ámbito extendido de la cultura, incluye también ciertas dosis de cinismo respecto a sus zonas ocultas. Pues si bien la sociedad del espectáculo ha inundado todas las esferas de lo social, esa visibilidad espectacular no está *en todas partes* de esas esferas. No está en todas las áreas geopolíticas: Norte y Sur no son igual de visibles, ni ejercen el mismo dominio de los escenarios donde se representan mutuamente. Ni tampoco está en todos los países, ni en cada país o ciudad de una manera homogénea: el tercer mundo aflora como islas volcánicas en expansión en las grandes capitales de Occidente, como márgenes interiorizados y ya perfectamente asumidos.

³⁹ Aquella famosa caracterización postmoderna, y su factor temporal, quedaba introducida de este modo en 1979 por Lyotard: “Nuestra hipótesis es que el saber cambia de estatuto al mismo tiempo que las sociedades entran en la edad llamada postindustrial y las culturas en la edad llamada postmoderna. Este paso ha comenzado cuando menos desde fines de los años 50, que para Europa señalan el fin de su

complaciente, recordando que no se trata de un simple factor temporal, de una transitoria diferencia en el grado de “desarrollo” alcanzado, sino una lógica moral con la que la sociedad del capitalismo tardío –y aquí incluye a algunos de sus analistas “críticos”– aparta su mirada del trabajo material y pesado del que todavía se nutre⁴⁰.

En este sentido, para obtener un perfil de las nuevas formas del trabajo como el que estamos intentando esbozar, desde el cual poder proyectar una reflexión sobre el modo en que el arte establece su lugar en este nuevo contexto, parece especialmente elocuente el ejemplo de la fábrica de Volkswagen. Los análisis del trabajo inmaterial y sus prótesis tecnológicas, o el despliegue difuso de la creatividad en la nueva economía postfordista, algo más habituales en la reflexión celebratoria, crítica o nostálgica de las prácticas artísticas de los últimos años, no siempre permiten ver que la interacción entre lo material y lo inmaterial es más fuerte, más solapada y más interdependiente de lo que se muestra en la superficie. Lo que la Fábrica Transparente da a ver no es tanto –o no únicamente– el auge de la economía inmaterial, con la progresiva fusión-reemplazo de la vieja producción material (ya sea en el ámbito industrial o artístico), sino un modo de organización de lo material y lo inmaterial en relación a la visión: un modo de

reconstrucción. Es más o menos rápido según países, y en los países según los sectores de actividad: de ahí una disincronía general que no permite fácilmente la visión de conjunto.” Jean-François Lyotard, *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*, Cátedra, Madrid, 1984, p. 13.

⁴⁰ Véase: Slavoj Žižek, “Bienvenidos al desierto de lo real”. En: <http://alepharts.org/pens/desierto.html>. También un sociólogo-economista como Doug Henwood ha lamentado que el libro *Imperio* de Negri y Hardt sea demasiado crédulo con la “propaganda ortodoxa” sobre la globalización y la inmaterialidad, recordando que según esa perspectiva que señala el trabajo cognitivo –generalizando el sector terciario– como predominante sobre la anticuada producción de bienes materiales, uno no diría que, mirando las cifras reales, en los Estados Unidos hay más camioneros que no profesionales informáticos. Steve Wright es especialmente cáustico con la imagen que se ha dado al auge del trabajo inmaterial como casi equivalente del trabajo intelectual y creativo. Aunque sea cierto el hecho de que ha aumentado el número de trabajos que tienen como medio el lenguaje –cuestiona Wright–, el mero hecho de preguntar “¿Quieres también patatas fritas? en un *MacJob*, ¿significa realmente un corte con el modelo industrial y la mecanización taylorista?”. Véase: Steve Wright: “Are We Living In An Inmaterial World?”, Revista Mute 30, en línea en www.metamute.com, 14.12.05

producción de lo visible y lo invisible. Lo que la Fábrica Transparente permite para el análisis –y que ella silencia de un modo, por así decirlo, “transparente”– es que además de coches y símbolos y vínculos sociales, *produce* un marco de visión, puesto que ella establece el encuadre, proporciona los focos con los que se ilumina unas zonas y se deja a otras en la sombra, y decide qué queda en el “fuera de campo” aunque forme parte de su misma cadena productiva.

*

El film de Harun Farocki *Arbeiter verlassen die Fabrik* hace un recorrido arqueológico por imágenes de archivos documentales, películas industriales y largometrajes en los que se repiten variaciones, en diversos lugares y épocas, de aquella escena inaugural filmada por los hermanos Lumière: trabajadores saliendo de la fábrica. La “crítica de la mirada” que propone su ensayo-documental advierte que la industria del cine raramente puso su cámara dentro de las fábricas. Salvo escasas excepciones, la acción en las películas del cine clásico solía transcurrir después del trabajo. “Casi todas las palabras, miradas o gestos intercambiados en las fábricas en los últimos cien años escaparon al registro fílmico”, dice Farocki⁴¹. El carácter rígidamente organizado y repetitivo del trabajo fordista dejaba poco margen para una narrativa basada en la acción del individuo. En la película de los Lumière, apenas los trabajadores cruzan el portal de la fábrica dejan de actuar como un bloque y se dispersan recuperando su individualidad, y es este lado el que la mayoría de películas establecen como el lugar de la acción dramática. Por otro lado, la imagen del trabajo que la industria cinematográfica proyectó hacia el futuro, en sus escasas aproximaciones, resultó ser poco perspicaz. Por ejemplo, en *Metrópolis* (1927), de Fritz Lang, los obreros visten uniformes de trabajo y se mueven con un ritmo sórdido y sincronizado. Pero en nuestras sociedades actuales resulta difícil distinguir en la calle quién está en una actividad laboral, o quién regresa de una oficina o un gimnasio. Los “señores de las fábricas”, por usar el lenguaje de *Metrópolis*, no pretenden que los “esclavos del trabajo” tengan una apariencia uniforme⁴². En la obra de Rogelio López Cuenca *Trabajadores saliendo de la fábrica* (2005) quedan reflejadas algunas de estas transformaciones sociales articuladas alrededor de

⁴¹ Harun Farocki, “Trabajadores saliendo de la fábrica”, en *Crítica de la mirada*, Altamira, Buenos Aires, 2003, p. 35.

⁴² *Ibid.*, p. 37.

la fábrica, en relación a su desplazamiento de la esfera industrial a la cultural. En ella se recorre la historia del edificio Casarramona, actual sede cultural de la Fundación La Caixa en Barcelona. Construido en 1912 para una fábrica textil que cerró sus puertas siete años después, el edificio fue utilizado como almacén durante la Exposición Internacional de Barcelona en 1929, y desde 1940 se habilitó como caballerizas de la Policía Armada, hasta que, en 1993, La Caixa, que lo había adquirido en 1963, inició su rehabilitación y en el 2002 se inauguró como el centro social y cultural CaixaForum. De este modo, a la tendencia de museos con fachadas de cristal que evocan su voluntad de apertura y socialización, el ámbito artístico le ha sumado recientemente otra voz: no un museo-social sino una fábrica de *lo social*. De ello dan cuenta los abundantes ejemplos, en los que, como en éste de Barcelona, se han reconvertido edificios industriales a museos. Se trata de una tendencia iniciada en los años noventa por la Tate Gallery of Modern Art de Londres, cuya remodelación fue realizada por los arquitectos suizos Jacques Herzog y Pierre de Meuron –los mismos que ahora están remodelando, también para la Fundación “la Caixa”, la antigua Central Eléctrica del Mediodía en Madrid, uno de los ejemplos de arquitectura industrial de finales del siglo XIX que persisten en el casco antiguo de la capital, que se convertirá en CaixaForum-Madrid, su nuevo centro cultural. De ese modo el arte parece cerrar el círculo insistiendo de nuevo en la formulación de Deleuze: el inconsciente *produce*; no un teatro –ni un museo–, sino una fábrica.



Total Work, de Montse Romaní, María Ruido y Ursula Biemann, Barcelona, 2003

10.

IMAGEN: *“Backyard Economy”* (1974), de Martha Rosler, es una filmación en 8mm. donde vemos a la artista en un doméstico patio trasero regando las plantas, segando el césped o tendiendo la colada. El día parece perfecto, con un cielo azul, abundantes flores y un sol radiante.

IMAGEN: *“Total Work”* (2003) fue un proyecto de exploración y documentación de la transformación del orden laboral con relación a los cuerpos y las subjetividades en el actual marco postfordista. La propuesta de Montse Romaní con María Ruido y Ursula Biemann, trazaba una contrageografía de las narrativas del “trabajo total”: la invasión productiva del ámbito privado, la precariedad, y la diferenciación de género en la actual división del trabajo.

*

Para continuar explorando la fábrica postfordista en relación a las prácticas artísticas, deberíamos, ahora, precisar a qué nos referimos con la noción de Trabajo, pues tal vez con ello podamos ver algo del modo en que ésta ha intervenido de manera fundamental en la constitución histórica del espacio artístico. Y es que en nuestra actual noción de trabajo se engloban una compleja red de actividades que se superponen y con-funden en la noción que señalaba Foucault, surgida a partir de los análisis de Adam Smith y David Ricardo, y que sentó los cimientos para la construcción de la modernidad. En realidad se trata de un largo proceso de transformaciones y desplazamientos en los modos de organización de los espacios y los tiempos que articulan lo social, y de una fusión de distintas formas de actividad que en la antigüedad habían estado claramente diferenciadas. Para obtener una perspectiva de ese

territorio, el estudio de Hannah Arendt *La condición humana*⁴³ continúa siendo una referencia fundamental. En él la pensadora alemana desarrollaba un amplio análisis de las formas de la actividad humana desde la Grecia clásica. Y aunque algunos aspectos de aquel estudio (publicado en 1958) puedan ser revisados, especialmente en cuanto a sus evoluciones en la sociedad contemporánea, sigue aportando un mapa útil para desentramar los matices que subyacen en la noción de trabajo.

Arendt distinguía tres categorías básicas que históricamente han articulado las actividades humanas: la Labor, el Trabajo y la Acción. La Labor es la actividad que corresponde a los procesos biológicos del cuerpo humano y sus necesidades vitales, y su condición fundamental es la vida misma. El Trabajo corresponde a lo no natural de la exigencia del hombre, a su capacidad productiva material, y su condición es la mundanidad. Mientras que la Acción es la única actividad que se da sin la mediación de las cosas o la materia, y su principio es la pluralidad de los seres humanos. La labor no sólo asegura la supervivencia individual, sino también la vida de la especie. El trabajo y sus productos artificiales son lo que concede una medida de permanencia y durabilidad al efímero paso de los individuos por la vida. Y la acción, hasta donde se compromete en establecer y preservar los cuerpos políticos, crea la condición para el recuerdo y la historia.

A diferencia del *trabajar*, cuyo final llega cuando el objeto está acabado, “dispuesto a incorporarse al mundo común de las cosas”, el *laborar* siempre se mueve en el mismo círculo, prescrito por el proceso biológico del organismo vivo⁴⁴. Así, mientras que la especialización del trabajo está esencialmente guiada por el producto acabado, cuya naturaleza requiere diferentes habilidades que han de organizarse juntas, la división de la labor, por el contrario, presupone la equivalencia de actividades que no requieren especial destreza, representando una determinada cantidad de fuerza laboral en la que distintos sujetos pueden sumarse indiferenciadamente y

⁴³ Hannah Arendt, *La condición humana*, Paidós, Barcelona, 1993.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 111.

“comportarse como si fuesen uno”⁴⁵ –y esto supone lo contrario a la cooperación. Pero la consideración clave en la antigua Grecia era la exclusión mutua de la labor y del trabajo respecto de la acción, en tanto que expresión de la vida pública realizada en libertad. La dependencia servil a procurar las necesidades de la vida equiparaba a los hombres con los animales, una dependencia desde la cual el ciudadano no podría gozar de la “buena vida”⁴⁶, ni participar libremente de la vida pública. Ello excluía de la vida política (la que se daba mediante la palabra y como posibilidad de “empezar algo nuevo”, dos prerrogativas fundamentales de la acción), evidentemente, a los esclavos, pero también descartaba a los artesanos y aquellos habitantes de la *polis* cuyo tiempo y cuyo cuerpo quedaban sujetos a la labor y al trabajo⁴⁷. La noción misma de “economía política” hubiera sido una contradicción de términos. Esa relación de actividades excluyentes se comprende mejor mediante el factor de que, vinculada a estas tres categorías, subyacía otra distinción fundamental para el pensamiento de la antigüedad, y que las condicionaba por entero: la distinción entre la vida activa y la vida contemplativa. La vida activa, en tanto que vida humana activamente comprometida en hacer algo, quedaba definida, no tanto por sus rasgos positivos, como por la negación de su complementario trascendente. Pues, en la tradición griega, cualquier clase de actividad, incluso la más elevada acción política o los procesos mismos del pensamiento, debían culminar en la absoluta quietud de la contemplación. Según señala Arendt, hasta el

⁴⁵ *Ibid.*, p. 132.

⁴⁶ La “buena vida”, como Aristóteles califica a la del ciudadano, no era simplemente mejor, más libre de cuidados o más noble que la ordinaria, sino de una calidad diferente por completo. Tal como lo describe Arendt: “era ‘buena’ en el grado en que, habiendo dominado las necesidades de la pura vida, liberándose de trabajo y labor, y vencido el innato apremio de todas las criaturas vivas por su supervivencia, ya no estaba ligada al proceso biológico vital.” (*Ibid.*, p. 47).

⁴⁷ Aristóteles distinguía distintos grados en los artesanos, siendo las ocupaciones “en las que el cuerpo más se deteriora” las más bajas. Por ello, señala Arendt, aunque se negó a admitir a los artesanos (*banansoi*) como ciudadanos, hubiera aceptado a los pastores y los pintores, y no a los campesinos y los escultores. Esta distinción en el grado de nobleza de pintores y escultores se arrastra durante siglos, e incluso en el Renacimiento se sitúa aún a la escultura entre las artes serviles y a la pintura entre éstas y las liberales. (*Ibid.*, pp. 99/143).

comienzo de la Era Moderna, la expresión *vita activa* jamás perdió su connotación negativa de “in-quietud”, *nec-otium, a-skeholia*⁴⁸. Y es el proceso de inversión de jerarquías respecto a esas dos formas, que surge con los inicios de la modernidad, el que arrastra como consecuencia paralela la pérdida de gran parte de las distinciones entre aquellas tres categorías de la actividad (labor, trabajo y acción) que en la antigüedad habían sido fundamentales.

Desde ahí tal vez podamos distinguir algo mejor algunas tonalidades del modo en que, en la actualidad –y en casi cualquier campo de actividad, o en la misma Fábrica Transparente–, aquellas nociones de labor, trabajo y acción, han perdido sus distinciones o devenido prácticamente un mismo cuerpo. La yuxtaposición y fusión de las tres categorías clásicas de la actividad, Arendt la veía como una expansión de la labor surgida con el proceso de valorización del trabajo (*labor*) iniciado por Smith y desarrollado por Marx. De esa valorización ilimitada de la labor (“trabajo vivo”), Arendt lamentaba la progresiva configuración de una “sociedad de laborantes”, que no había surgido de la emancipación de las clases laborales sino de la emancipación de la propia actividad laboral. “Cualquier cosa que hacemos –escribe Arendt–, se supone que la hacemos para *ganarnos la vida*”. Y continuaba señalando algo que rastreamos problemáticamente en la siguiente sección: “la única excepción que la sociedad está dispuesta a conceder es el artista, quien, estrictamente hablando, es el único ‘trabajador’ que queda en una sociedad laborante”⁴⁹. El problema de esa disolución, en la perspectiva de Arendt, no era únicamente que con el predominio de la labor se perdía la posibilidad de un “fin” resuelto en obra y atrapaba a los sujetos en un ciclo laboral infinito, sino que también suponía la pérdida de la posibilidad de acción política, ahora atrapada en las formas laborales. Paolo Virno responde con contundencia a esa mirada, replicando que la lectura de ese proceso de fusión de los tres órdenes debe invertirse, y que lo significativo

⁴⁸ Para el análisis de Arendt es clave el hecho de que la palabra griega *skholé*, al igual que la latina *otium*, significa primordialmente libertad de actividad política y no sólo tiempo de ocio. (*Ibid.*, p. 35).

⁴⁹ *Ibid.*, p. 136.

no es tanto la expansión de la labor y el trabajo, sino el modo en que la acción se ha infiltrado en ellas, creando nuevos campos de acción política⁵⁰. No es de extrañar que esa crítica venga de uno de los autores procedentes del *operaismo* italiano, quienes, desde los años setenta, han interpretado en la crisis de la acción política clásica precisamente la potencia de las nuevas formas del trabajo-labor (y, a menos que se especifique lo contrario, en adelante seguiremos refiriéndonos como “trabajo” a esta forma de actividad procedente de la hibridación de la labor, el trabajo, y la acción, y no sólo el *trabajo* en su acepción arendtiana). Así, los intentos más claros de caracterizar las nuevas formas del trabajo surgidas específicamente de esa fusión en el capitalismo postfordista, los hemos visto en el desarrollo de nociones como “trabajo cognitivo” o, de una manera algo más genérica, la de “trabajo inmaterial”, en tanto que actividad productiva vinculada al conocimiento (*laboratorios* de ideas, tendencias y actividades culturales o software informático), a los cuidados (afectivos o corporales) y a la comunicación⁵¹. Sin embargo, como hemos ya señalado, la generalización de estas categorías adolece de una perspectiva marcada por predominancias de visibilidad social, y no siempre responden del todo adecuadamente a que esa fusión es de doble direccionalidad⁵² (es

⁵⁰ Paolo Virno, *Virtuosismo y revolución. La acción política en la era del desencanto*, Traficantes de Sueños, Madrid, 2003, p. 91.

⁵¹ Negri y Hardt escriben al respecto que, “puesto que la producción de servicios da por resultado un bien no material y durable, definimos los trabajos implicados en esta producción como *trabajo inmaterial*, esto es, un trabajo que produce un bien inmaterial, tal como es un servicio, un producto cultural, conocimiento o comunicación” (Antonio Negri y Michael Hardt, *Imperio*, Paidós, Barcelona, 2002, p. 270). De ahí distinguen tres tipos básicos de trabajo inmaterial. El primero está ligado a la producción material, pero la fabricación se considera como un servicio, y el trabajo material de la producción de bienes durables se mezcla con el trabajo inmaterial, que se hace cada vez más predominante. El segundo tipo de trabajo inmaterial es el de las tareas analíticas y simbólicas, y se divide en tareas de manipulación creativa e inteligente de la información por un lado, y por otro, en labores simbólicas de rutina. Y el tercer tipo es el del trabajo en el “modo corporal”, y implica la producción y manipulación de afectos, requiriendo el contacto humano ya sea de manera virtual o real (*Ibid.*, pp.272-273).

⁵² Frederic Jameson no veía en absoluto incompatibles estas transformaciones del capitalismo con las nociones de industria y consumo, sino más bien como “una colonización de éstas sobre nuevos territorios” (Fredric Jameson, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Paidós, Barcelona, 1995, pp.80-81).

decir, implantación de las formas del trabajo productivo en lo inmaterial de la labor, como vemos en las nuevas industrias de la alimentación, la limpieza, la salud y los cuidados, y también en sentido opuesto, como muestra la fábrica de Volkswagen), por lo que sus autores han de insistir en matizaciones para contrarrestar el desequilibrio propio de esos términos⁵³.

El paralelismo entre estas mutaciones en el orden social de la actividad y las transformaciones experimentadas por las prácticas artísticas desde los años sesenta es evidente. Por un lado, las distintas formas de tejer una nueva relación entre la *labor*, la *acción* y el *trabajo* pueden rastrearse en una nueva manera de concebir la “materia” artística: en las performances y acciones en que el cuerpo ha sido el mismo soporte, en el arte efímero, en la inclusión de la palabra en el arte conceptual, y en general en todos los procesos de “desmaterialización del arte” que fueron descritos por Lucy Lippard o Benjamin H. D. Buchloh a principios de los setenta, y que se han extendido por las distintas formas del arte relacional y por los nuevos universos mediales. Pero tal vez más significativo que ese efecto sobre la materialidad o inmaterialidad de los procesos artísticos, ha sido la conciencia del modo en que esas tres nociones han gestionado históricamente un orden de lo visible y lo invisible, y para ello, sin duda, la teoría feminista ha jugado también un papel fundamental. La exhibición pública de laboralidad doméstica – “trabajo invisible” – en obras de los años sesenta y setenta, como *Personal Maintenance as Art* de Mierle Laderman Ukeles, *Make a Salad* de Alison Knowles, o *Backyard Economy* de Martha Rosler, deben entenderse en esta perspectiva crítica⁵⁴. Y proyectos como *Total*

⁵³ Negri y Hardt, en su libro *Multitud* (Ed. Debate, Madrid, 2004), han realizado matizaciones sobre este aspecto a partir de algunas críticas recibidas en su *Imperio*. Del mismo modo, Lazzarato ha señalado recientemente que aunque nuestra actualidad esté caracterizada por la hegemonía del trabajo inmaterial o cognitivo, sus implicaciones no sólo se dan en estos trabajos sin obra sino por una difusión de comportamientos y situaciones que *también* se expresan en los asalariados y obreros. Maurizio Lazzarato, “Potencias de la variación”, entrevista publicada en el sitio Multitudes el 15 de enero de 2005, en <http://multitudes.samizdat.net>

⁵⁴ Acerca de la incorporación de los procesos domésticos y cotidianos en el arte de los años sesenta y setenta, véase: Helen Molesworth, “Housework and Artwork”, revista *October* Vol. 92, Primavera del 2000.

Work, de Montse Romani, María Ruido y Ursula Biemann, muestran el modo en que los desplazamientos de estas nociones en las actuales transformaciones del capitalismo se extienden por el ámbito sexual y siguen exigiendo investigaciones críticas en la actual división del trabajo.

*

Es preciso señalar que en los términos de *labor* y *trabajo* que hemos situado brevemente a partir de Arendt hay una enorme y compleja red de matices semánticos que, con frecuencia, tienen importantes desplazamientos en los distintos idiomas y problematizan cualquier traducción. En el contexto anglosajón, la forma *labour* (*labour* en inglés británico, *labor* en inglés norteamericano) ha mantenido una histórica centralidad en el pensamiento sobre el trabajo, extendiendo su significado al ejercicio humano de cualquier trabajo (y no sólo el vinculado a los procesos vitales). En el idioma español, por el contrario, *la labor* carece de esa generalidad, y establece un corte más estrecho a la noción arendtiana, habiendo quedado su uso, salvo en sus formas adjetivadas, principalmente dirigido hacia ciertos aspectos del trabajo “invisible” tradicionalmente llevado a cabo por las mujeres en la esfera doméstica. Es interesante ver entonces que lo que Arendt rastrea de esa noción en la antigüedad clásica, supuso una acotación del campo de significados que tiene en el idioma inglés (Arendt escribió *The Human Condition* ya instalada en los Estados Unidos), y una ampliación de los que tiene comúnmente en el idioma español. En alemán, los términos *Arbeit* y *Werk* funcionan de un modo más próximo al inglés, mientras que en italiano, el término *lavoro* recoge tanto el campo de nuestra idea de labor como algunos de nuestros significados del trabajo (que etimológicamente procede del término latín *tripalium*: un instrumento de castigo), y las tres nociones que describe Arendt quedaron traducidas como *lavoro*, *opera* y *azione*. En las traducciones francesas, en cambio, el giro es inverso y es el *travail* el que acoge ese contenido de actividad vinculada a los procesos de la vida biológica, quedando traducidas las categorías como *travail*, *oeuvre* y *action*. El juego de desplazamientos es, como vemos, enorme, y genera muchas dificultades para una identificación precisa de los límites entre estas nociones, pero también da una idea de la riqueza de matices que se despliegan entre ellas. Además, estos términos de *opera* y *oeuvre* que hemos señalado del italiano y el francés, abren otro abanico que alude al obrar y al hacer (*opus facere*), que subyace en operario, obrero, oficio, oficina... También la *faena* (con su connotación negativa, su derivación taurina, o su forma

verbal relativa a las artes de la pesca), o el *job* (en inglés, y con resonancias bíblicas), multiplican la constelación de significados que vienen asociados a una unidad o cantidad de trabajo. El análisis podría prolongarse casi indefinidamente y es extremadamente sugerente. Pero un aspecto que aquí se nos aparece como especialmente significativo, y nos interesa destacar, es que las diferentes formas con las que en estos idiomas tratan de definir de manera general al trabajo, entre la ambigüedad de su resultante productiva y su potencia productora, son también las usadas para referirse a la actividad artística actual, siendo los términos “*trabajo*”, “*work*”, “*lavoro*”, “*travail*”, “*Werk*” las formas que cubren más específicamente la ambigüedad semántica a la hora de referirse a la obra o proyecto artístico contemporáneo.

Excepción

11.

Desde la perspectiva de la división del trabajo, el arte ha afirmado tanto como negado su excepcionalidad respecto al resto de actividades humanas. Abordar la relación entre la noción de trabajo y la práctica artística, entendiendo el trabajo como el principio por el que se organizan las sociedades contemporáneas, lleva a recordar que el atípico o inestable lugar que el arte ocupa en la estructura de lo social no es algo nuevo. Jacques Rancière, en un texto en el que aborda las relaciones entre estética y política a partir de la “división de lo sensible”⁵⁵, detecta las raíces de este problema en un carácter dual de la práctica artística ya advertido por el pensamiento de la antigüedad. Una dualidad de su actividad con relación a la distribución de espacios y tiempos que configuraban lo público y lo privado. El ciudadano, dice Rancière retomando las palabras de Aristóteles, es aquel que *toma parte* en el hecho de gobernar y ser gobernado. Pero otra forma de división precede a este tomar parte: aquella que determina quiénes toman parte⁵⁶. Los artesanos, según Platón, no pueden ocuparse de las cosas de la vida pública porque no tienen *el tiempo* para dedicarse a otra cosa que no sea su trabajo. De ahí surge un modo de estructurar el espacio común, de establecer los compartimentos y las delimitaciones de las distintas competencias y ocupaciones de cada uno. Y en este marco es en el que el artista surge como problema en el pensamiento platónico, y

⁵⁵ Jacques Rancière, *La división de lo sensible. Estética y política*, Centro de Arte de Salamanca, Salamanca, 2002.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 16.

por lo que, en el tercer libro de *La República*, el mimético es condenado: ya no simplemente por la falsedad y por el carácter pernicioso de las imágenes que propone –el “Miento” que recordaba Foucault en *El pensamiento del afuera*–, sino también según un principio de división del trabajo que había servido para excluir a los artesanos de todo espacio político común. Rancière destaca que, para Platón, el *mimético* es, por definición, un ser doble: hace dos cosas a la vez, mientras que el principio de la comunidad bien organizada es que cada uno hace en ella solamente una cosa, aquella a la que su “naturaleza” le destina. Y especifica lo que esto supone:

En cierto sentido, todo está dicho ahí: la idea del trabajo no es en principio la de una actividad determinada, de un proceso de transformación material. Es la de una división de lo sensible: una imposibilidad de hacer “otra cosa”, basada en una “ausencia de tiempo”. Esta “imposibilidad” forma parte de la concepción incorporada de la comunidad. Plantea el trabajo como la relegación necesaria del trabajador en el espacio-tiempo privado de su ocupación, su exclusión de la participación en lo común. El mimético viene a perturbar esta división: es un hombre de lo doble, un trabajador que hace dos cosas a la vez. Lo más importante es tal vez el correlato: el mimético da al principio “privado” del trabajo una escena pública.⁵⁷

Así pues, desde el punto de vista platónico la exclusión del artista va emparejada con la constitución de una comunidad en la que el trabajo está *en su lugar*. La práctica artística saca al artesano de su lugar, el espacio privado del trabajo, y le da el “tiempo” de ser en la “escena pública” propia del ciudadano deliberante. El desdoblamiento teatral consagra y visualiza esa dualidad. El escenario del teatro es a la vez el espacio de una actividad pública y el lugar de exhibición de los “fantasmas”, y con ello perturba la división de identidades, actividades y espacios. Y esta experiencia determina el carácter de las artes en general.

Desde ahí podemos empezar a ver con algo más de nitidez una línea que atraviesa ambigüamente a las prácticas artísticas desde sus

⁵⁷ Jacques Rancière, *op. cit.*, pp. 72-73.

inicios. Esto es, un modo de vincularse y transcurrir en paralelo al resto de prácticas y ocupaciones, y al mismo tiempo configurarse como elemento singular respecto a todas ellas. Como trabajador artesano el artista queda excluido de tomar parte en el hecho de gobernar y ser gobernado. Pero su actividad altera los compartimentos en las distinciones excluyentes de la *labor* y el *trabajo* respecto a la *acción*. La acción, como actividad pública ejercida mediante la palabra y como posibilidad de empezar algo nuevo, queda hasta cierto punto incorporada al trabajo del artista. Algo de la recombinación posterior de esas tres categorías que veíamos con Arendt, puede verse así prefigurado en el doble carácter público y privado que señala Rancière de la actividad del mimético. Su excepcionalidad se daba en relación a una distribución de espacios y de tiempos, a un orden que determinaba lo visible y lo invisible para cada momento y en cada lugar, dando una presencia anómala del trabajo en la esfera pública. La práctica artística no quedaba configurada como el exterior del trabajo (un exterior que continuaba siendo la *acción*) sino como “su forma de visibilidad desplazada”. Es decir, como trabajo literalmente ex-puesto.



Fiona Tan, *Countenance*, 2002,

12.

IMAGEN: Desde principios de siglo XX hasta la década de los cincuenta, el fotógrafo August Sander estuvo trabajando en un monumental archivo fotográfico titulado “Gente del siglo XX”. En él trató de fotografiar la sociedad alemana, clasificándola en siete categorías taxonómicas de su propia invención, principalmente basadas en la división del trabajo y los rasgos fisonómicos de la clase obrera.

IMAGEN: “Countenance” (2002) es un proyecto de Fiona Tan que fue presentado en la Documenta XI de Kassel. Se trata de filmaciones en 16 mm en blanco y negro que repiten el intento clasificatorio de Sanders en el Berlín actual. Las tomas son casi estáticas y revelan una atención al detalle de los gestos y a los cambios de expresión. Los aproximadamente 200 retratos filmicos sugieren una reflexión sobre las categorías, los estereotipos y el valor del conocimiento empírico en la formación y clasificación de los grupos sociales.

*

La entrada en la modernidad supuso un vuelco a aquel estado de cosas en que el trabajo del artista constituía una visibilidad excepcional del trabajo. La generalizada conversión del trabajo en actividad pública procede, como hemos visto, de la fusión de las categorías de *labor*, *trabajo* y *acción*, o, más propiamente, de la progresiva incorporación, en todo el ámbito social, de lo privado de la *labor* y el *trabajo* en la esfera pública de la *acción*. Desde entonces aquellas tres categorías de la antigüedad se presentan en público disueltas en un único cuerpo (aunque este cuerpo no ofrezca igual visibilidad a todo trabajo o toda labor). La nueva organización moderna de tiempos y espacios quedará trazada “dentro” del trabajo, mediante los compartimentos de las profesiones y de las clases sociales. Esto es lo que, de otro modo, Foucault destacó

también en *Las palabras y las cosas*. El acontecimiento que, para Foucault, señala el nacimiento de la Era Moderna, fue la aparición a finales del siglo XVIII de la nueva noción de Trabajo –nueva en tanto que rostro unitario y público surgido de esas tres categorías que en la antigüedad habían estado diferenciadas–, junto a las también nuevas nociones de Vida y Lenguaje. Lo que este escenario significa para la actividad del artista es claro: con la aparición pública del trabajo en todos los ámbitos laborales, la actividad del artista pierde para sí aquella dualidad singular que en la antigüedad le había conferido un lugar excepcional en la distribución de espacios y tiempos.

En ese momento surge lo que Rancière define como “régimen estético de las artes”. El régimen estético de las artes, dice Rancière, es el que “identifica propiamente al arte en singular y desvincula ese arte de toda regla específica, de toda jerarquía de los temas, los géneros y las artes. (...) Afirma la absoluta singularidad del arte y destruye al mismo tiempo todo criterio pragmático de dicha singularidad. Inaugura al mismo tiempo la autonomía del arte y la identidad de sus formas con aquellas mediante las cuales la propia vida se da forma”⁵⁸. El modo en que el artista expresaría propiamente este nuevo escenario lo encontrábamos a partir de otro texto de Foucault: *El pensamiento del afuera*. En él venía sintetizada la expresión que inaugura la práctica literaria de la modernidad, expuesta como pura desnudez del lenguaje: “hablo”. Y a ese “hablo” hemos propuesto, en el capítulo anterior, lo que sería su correlato fáctico en el arte: “hago”.

Ahora estamos en disposición de ver con algo más de detalle lo que supone este “hago”; es decir, ver de qué manera se configura como exterioridad del Trabajo, y cómo construye un nuevo espacio singular para la práctica del artista moderno. Lo que Rancière denomina régimen estético de las artes, surgido con la modernidad, puede entenderse en él como el producto de un nuevo desplazamiento. De una manera similar al desplazamiento que planteaba la actividad del artista mimético, trasladando el principio privado del *trabajo* a la actividad pública de la *acción*, el artista

⁵⁸ Jacques Rancière, *op. cit.*, p. 36.

moderno desplaza –o escapa– al Trabajo conectándolo con la Vida y el Lenguaje. El “hago” del artista produce un espacio *entre* el Trabajo, la Vida y el Lenguaje. Con él afirma “su absoluta singularidad” y destruye al mismo tiempo “todo criterio pragmático de esta singularidad”. En él se “inaugura la autonomía del arte” y al mismo tiempo “la identidad de sus formas con aquellas mediante las cuales la propia vida se da forma”. Con el “hago” el artista rehuye la nueva hegemonía económica del Trabajo y se sumerge en la Vida y la exploración del Lenguaje fáctico. En la *teoría de la producción* surgida a finales del siglo XVIII, son los costos de la producción (la cantidad de trabajo) lo que determina el valor de las mercancías; la actividad del artista supone una excepción a este principio. En el nuevo dominio del Trabajo, la gestión de lo público se convierte en economía política. Desde ahí se establecen las divisiones de espacios, actividades y tiempos. Y a este dominio del Trabajo, basado en el principio económico, la práctica artística escapa mediante el “hago”, configurando un lugar (semi)autónomo exterior a la lógica económica, o, para ser más precisos, con una lógica económica propia. A ello hacía referencia Bourdieu, cuando advierte que la génesis del campo artístico “significa la emergencia progresiva de un mundo económico invertido, donde las sanciones positivas del mercado son indiferentes o incluso negativas”⁵⁹. La excepcionalidad del artista que señalaba Arendt, quien, según su caracterización, era el único “trabajador” en una “sociedad de laborantes”, apunta algo de toda esta cuestión. Pero imaginar al

⁵⁹ Esto no significa, como se sabe, que Bordieu presuponga el campo artístico como exento por una lucha por el capital, sino que su competición se da también por un “capital” social y simbólico que puede contrarrestar o incluso superar el interés estrictamente económico. Una de las imágenes que mejor ejemplifica el artista en esa excepcionalidad moderna, según Bordieu, es la del artista maldito, quien “puede deducir de su maldición en su época indicios de elección en el más allá”. Es decir, el ser una excepción proyectada al futuro. “Esta visión del arte (que hoy en día va perdiendo terreno a medida que los campos de producción cultural pierden su autonomía) se ha ido inventando poco a poco, con la idea del artista puro, sin más fines que el arte, indiferente a las sanciones del mercado, al reconocimiento oficial, al éxito. (...) Es decir, un mundo al revés, donde las sanciones negativas pueden convertirse en sanciones positivas” (Pierre Bordieu, *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*, Anagrama, Barcelona, 1997, pp.182-183).

artista como aquél que “no trabaja para *ganarse la vida*”, es una visión romántica que poco tiene que ver con el Romanticismo; en tanto que, para el artista romántico (y, de otro modo, también en el Realismo), es la Vida lo que está precisamente en juego, y su actividad no se resuelve en la obra finalizada, sino en la vida misma (en “la identidad de sus formas con aquellas mediante las cuales la propia vida se da forma”). También lo será posteriormente en las vanguardias y sus distintas formas de reivindicar la fusión de arte y vida. En realidad, es en relación a la división del trabajo desde donde se observa el modo en que el artista moderno encuentra su identidad, definiendo su *lugar* al poner en juego simultáneamente la Vida, el Trabajo y el Lenguaje. Las preguntas acerca de la autonomía del arte surgen debido a una nueva relación del artista con lo social, según un replanteamiento atópico de su posición en el marco global de la división del trabajo que atraviesa todo el espacio de lo común. Y los diferentes modos que se articulan entorno a esta cuestión a lo largo del siglo XIX permiten pensar el debate entre el Romanticismo y el Realismo como algo más que una lucha entre estilos. Lo que revelan es un debate de carácter fundamental, que se asienta en la relectura de una singularidad que el arte había desplegado desde sus raíces en el orden de una división de los espacios y las ocupaciones. Rancière lo rastrea como un modo excepcional de *ser y no ser* excepción de las prácticas artísticas. Y acaba diciendo: “Cualquiera que sea la especificidad de los circuitos económicos en los que se inserten, las prácticas artísticas no constituyen una ‘excepción’ con respecto a las otras prácticas. Representan y reconfiguran las divisiones de esas actividades”⁶⁰. Pero la configuración de los espacios y las ocupaciones ha cambiado de un modo sustancial respecto a la modernidad “clásica”. Como hemos venido señalando, los límites de esas divisiones prácticamente se han evaporado; ahora solamente se distinguen distintas intensidades de luz y visibilidad pública. Postfordismo es el nombre con el que la Fábrica Transparente del capitalismo tardío ha recogido aquel encuentro del *trabajo*, la *labor* y la *acción*, y lo ha proyectado hacia una nueva fusión: del Trabajo, la Vida y el

⁶⁰ Jacques Rancière, *op. cit.*, p. 78.

Lenguaje, extendida ahora por todo el ámbito social. Ya no como suspensión de la hegemonía económica del Trabajo, sino como inmersión plena de la Vida y el Lenguaje en su lógica. Y en este marco, aquella tensión desplegada por la idea de excepción parece haberse desvanecido; cuando no convertido en un asunto bastante más espinoso.

*

“Se calcula que una persona que empiece su vida laboral ahora, a lo largo de su vida cambiará, no de puesto de trabajo, sino de profesión, más o menos cuatro veces”. Esta afirmación de Manuel Castells, en un artículo en el que hacía un recorrido por las transformaciones del trabajo y las formas productivas derivadas de la globalización y la tecnología⁶¹, nos indica también algo acerca de un salto existente entre el proyecto taxonómico de August Sanders (llevado a cabo en la primera mitad del siglo XX) y el de Fiona Tan (2002). Una especie de distancia respecto a la sólida materialidad que forjaba la identidad de las clases sociales de la era industrial mediante la división del trabajo en profesiones. La actual flexibilidad laboral evidencia una desfiguración de esa identidad social. Y el modo en que esa nueva identidad social flexible habrá de ser subjetivada ya no vendrá tanto por los compartimentos profesionales que se transitan, como por la capacidad de dominio sobre esos tránsitos o por la precariedad sufrida con ellos. Así, la distancia entre el proyecto de Sander y el de Tan refleja un doble extrañamiento: por un lado respecto al intento de abarcar la totalidad de lo social mediante compartimentos establecidos por las clases profesionales, y por otro respecto a la confianza en la estabilidad del método científico y en los esquemas de organización del conocimiento y de las formas de vida que subyacía en esa aspiración. Como en el proyecto de Sander, la mayor parte de los personajes de *Countenance* son retratados con las marcas de su oficio: el carnicero junto a la carne y su cuchillo, el trabajador social junto a su teléfono, el psiquiatra junto a sus dos sillas... El rótulo de cada catalogación precede a las filmaciones estáticas de Tan. La duración de esas instantáneas filmadas, extendidas unos 20 segundos, frecuentemente deja surgir una vulnerabilidad del gesto: seguridad o inseguridad con el propio aspecto, o incomodidad en lo que saben que representa a los ojos de un extraño. Algo que Tan ha expresado de este modo: “encuentro intrigante observar a

⁶¹ Manuel Castells, “Globalización, tecnología, trabajo, empleo y empresa”, en *Producta*, Y.Productions, Barcelona, 2004, pp.17-33.

alguien que ha sido filmado durante unos instantes... Con una imagen filmada, atiendo menos a la imagen y más a la persona como imagen, la persona que hay dentro, o incluso detrás, de la imagen”. La artista deja claro que su proyecto ejemplifica un modelo de orden social que es tan insostenible como el de Sander. En un pequeño monitor situado en un espacio contiguo se oye la voz de Tan leyendo fragmentos de su diario de trabajo: “... Tipos, arquetipos, estereotipos... ¿Tengo mejor aspecto a los ojos de un desconocido en una ciudad extranjera? ...Casi automáticamente presupongo el origen y el estrato social de alguien... Todos mis intentos de orden sistemático se muestran arbitrarios...”. En la clasificación de la sociedad alemana de Sander había una última categoría titulada “The Last People”, donde acoge a los enfermos, a los insanos y los inclasificables en la ordenación social. En *Countenance* de Fiona Tan, hay una categoría “Others”, donde engloba pensionistas, parados, drogadictos, políticos, comisarios de arte y artistas. Un artículo en *The Guardian*⁶² advertía esta última categoría como una especie de broma irónica; y sin duda hay ironía, como hay también la evidencia de la imposibilidad y la violencia que despliega todo intento de catalogación taxonómica de una sociedad. Pero es significativo que ambos intentos de organización y clasificación totalizadora hubieran requerido una categoría que en cierto modo las pusiera a todas en cuestión y les marcara sus límites (ya fuese para acoger a los enfermos, los presidiarios... o los parados, los drogadictos, los políticos o los artistas). Una categoría que afirma y al mismo tiempo escapa al intento de categorización.

⁶² Adrian Searle, “Who Are You?“, en *The Guardian*, 12 de abril de 2005.

13.

IMAGEN: *En el año 2001, Joseph van Lieshout convirtió su Atelier van Lieshout – una compañía de diseño especializada en mobiliario por encargo– en la AVL-Ville, un “estado” con su propia moneda, sus leyes, su restaurante, sus trabajadores, su matadero, su fabrica de salchichas, y sus lavabos ecológicos. AVL es claramente el trabajo de un visionario ejerciendo un control absoluto sobre su estado. El proyecto afirma agresivamente su autonomía, desde su énfasis en sus límites y fronteras hasta su fascinación con la parafernalia militar y su aparente reglamentación de la vida diaria. El trabajo artístico de AVL toma como materia prima una serie de sistemas interconectados de poder, intercambio, adjudicación y comercio. El proyecto mismo se asemeja y refleja las obsesiones de las naciones que lo rodean, ya sea su obsesión en la defensa o el establecimiento de sistemas sociales.*⁶³

*

Todo espacio se constituye *lugar* diferencialmente. Es decir, mediante rasgos que permiten que sea subjetivado según semejanzas y diferencias respecto a otros espacios. Sin embargo, la singularidad del espacio del arte ha venido tejiéndose en la erosión de toda singularidad que le diese forma y lo limitara. El espacio expositivo del “white cube”, concebido inicialmente como el espacio genérico de una “singularidad sin singularidades”, se ha mostrado también como una construcción llena de atributos que no tardarían en ser cuestionados. En 1968, la artista argentina Graciela Carnevale encerró al público de un evento en un espacio expositivo, del que

⁶³ Extractos del artículo de Hans Ulrich Obrist, *Live Free or Die. Art Space: Building Bastions of creative Freedom*, en: http://www.wired.com/wired/archive/11.06/art_spc.html. Una presentación del proyecto y sus “leyes”, puede verse en: “AVL-Ville”, revista PAC 2, Publicación de Arte Contemporáneo, Barcelona, 2002, pp. 97-112.



Atelier Van Lieshout, *AVL-Ville*, Rotterdam, 2001

sólo podrían salir rompiendo violentamente un gran cristal transparente que los separaba de la calle y los mantenía “cautivos”. Y la misma disolución de toda singularidad general como ésta del espacio físico de las prácticas artísticas, puede decirse en cuanto a las formas de trabajo que acoge. Cualquier intento de esbozar una *topología* que identifique algún rasgo singular del “trabajo”, del trabajo-*lugar* de las prácticas artísticas de la actualidad, no dejará de hacerse problemático o desvanecerse entre las manos⁶⁴. Sus formas son las de los operarios, obreros, artesanos, comerciantes, gestores, empresarios, diseñadores, científicos, showmans, programadores, cocineros, asistentes sociales... Difícilmente podrá encontrarse una “continuidad” general en todas sus prácticas. Por ello, todo intento topológico de analizar las formas de trabajo de las prácticas artísticas, no hará sino remitirnos a una *topografía*: a un trazado de sus expresiones contingentes. Únicamente la suma de sus múltiples expresiones parece dar a ver una imagen de la etérea espacialidad del arte actual. Pero por la ilimitada heterogeneidad de lo que se observa (en medios, estrategias y formas de producción⁶⁵), esta topografía probablemente se muestre como un mapa cuya fragmentación hasta el infinito lo convierta en idéntico a su exterior;

⁶⁴ En su origen matemático, la *topología* trata de la continuidad y de otros conceptos más generales originados en ella, como las propiedades de las figuras con independencia de su tamaño o forma.

⁶⁵ Tal vez convenga aclarar que no estamos diciendo que hayan desaparecido o dejado de tener sentido las prácticas basadas en los medios tradicionales del arte (pintura, escultura, etc), sino que nada procesual ni medial puede presuponerse en el trabajo del artista contemporáneo. Y esto es relativamente nuevo, pues hasta no hace mucho las prácticas fuera de la tradición de técnicas y procesos construían por relación de ruptura a esa tradición al menos parte su sentido. Este factor genera un vacío metodológico que los habitantes del espacio artístico han aprendido a modular en múltiples estrategias, y sólo las posiciones más reaccionarias se han visto amenazadas por ello y no han sabido ver sus potencialidades. La oposición entre la alta y la baja cultura, o su rechace, ha quedado obsoleta, y las expresiones del amateurismo se mezclan con estilizaciones altamente profesionalizadas y especializadas, algo visible en muchos frentes de actividad, tanto en el campo del arte como de la publicidad o el cine. Las implicaciones de todo ello, la disolución de este primer plano que durante siglos había definido la singularidad del trabajo del artista (o del espacio del arte, dado que se constituían mutuamente), como categoría social en el marco de la división del trabajo, son evidentes.

es decir, en algo exactamente igual al afuera de lo que se busca representar.

En la *AVL-Ville*, la ciudad-estado-obra artística que el Atelier Van Lieshout estableció en el 2001 en el puerto de Rotterdam, el sistema de organización social es, según señalaba Hans Ulrich Obrist, un reflejo de las “obsesiones” de las naciones que lo rodean. Pero aún más próximas están las semejanzas de este proyecto artístico con la Fábrica Transparente de Volkswagen. Su granja ecológica, su hospital, su fábrica de salchichas y su taller de producción de obras artísticas, se exhiben a los visitantes que recorren sus distintas áreas como un espacio excepcional de producción de obras y formas de vida⁶⁶. Hay otros muchos ejemplos de obras que exploran formas de organización social y productiva mediante una configuración territorial. En Tailandia, el artista Rirkrit Tiravanija —que formó parte del equipo curatorial de la sección *Utopia Station* de la Bienal de Venecia 2003, y fue ganador del Hugo Boss Prize en 2004— lleva desarrollando desde 1998 un proyecto titulado *The Land*. Se trata de una plantación de arroz, concebida inicialmente como lugar de encuentro e intercambio entre artistas, que ha devenido un espacio de interacción mucho más amplio “localizado” como The Land Foundation⁶⁷. Como en este

⁶⁶ El paralelismo de la estrategia corporativa de AVL y la Fábrica Transparente de Volkswagen queda reflejado en su propia presentación: “AVL-Ville is the biggest work of art by Atelier van Lieshout to date. This free state is an agreeable mix of art environment and sanctuary, full of well-known and new works by AVL, with the special attraction that everything is fully operational. Not art to simply look at, but to live with, to live in and to live by. During all visits, events and other activities, production in the Atelier will proceed as normal. A varied group of artists, designers, architects, technicians and other sorts of inventors work themselves into a sweat on a daily basis in order to realize the necessary works of art for a variety of different clients, for the many exhibitions worldwide AVL is invited to, and for AVL-Ville itself. Visitors can observe them and their work from the overhead walkways in the Atelier”. Véase: <http://www.ateliervanlieshout.com>

⁶⁷ Tiravanija describía sus intenciones iniciales como el establecimiento un lugar de encuentro similar a un “bar”, donde él ejercía la función de barman (Rev. Lápiz, n° 222, Abril, 2006), aunque en el sitio-web del proyecto (<http://www.thelandfoundation.org>) también se incluyen aspiraciones más ambiciosas que resuenan de nuevo con el proyecto de la AVL-Ville o la Fábrica Transparente: “it strives to be a micro-utopia of conscious, daily acts that propagate an equanimous life in the present for the betterment of a

caso y como en la *AVL-Ville*, también la Fábrica Transparente demarca su espacio luciendo sus banderas corporativas a la entrada al recinto. Con ello, estos espacios señalan su singularidad; como *dis-topías* o como materializaciones de un híbrido “tercer espacio”⁶⁸ en el que se han superado las oposiciones clásicas de la modernidad, o como imagen múltiple y contradictoria de las formas de organización y de las aspiraciones sociales, reflejadas en espacios en los que se da a ver todo un mundo posible... Como en el Palacio de los Destinos que Leibniz imaginaba en su “pirámide transparente”.

Tanto si estos ejemplos se presentan como representación idéntica a su exterior o como su excepción, se nos aparece todavía como necesario para su crítica seguir ensayando alguna forma de mirada topológica. Quizá sea saltando constantemente entre la vocación topológica y la topográfica, el único modo en que podemos abordar el análisis del “trabajo” en el arte, en el marco de una ubicua Fábrica Transparente que ha disuelto los mismos límites que “excepcionalmente” el arte hace ya algún tiempo pareció

community and, more broadly, society.” Por otro lado, el reconocimiento internacional a proyectos de este tipo da cuenta de una doble direccionalidad de los procesos de funcionamiento excepcional. Es decir, que no sólo reflejaron el histórico desplazamiento del artista moderno “verdadero”, que buscaba su autonomía apartándose de la realidad cotidiana, sino que también reflejan en cierto modo al artista “verdadero” contemporáneo que busca una localización “relacional” que se aparte del espacio artístico. Es significativa la situación generada en muchos eventos artísticos de los últimos años, donde la especial predilección por intervenir en las cafeterías de los centros artísticos o construir situaciones-bar por parte de los artistas ha generado verdaderos conflictos a los curadores –algo que relataba con humor el artista Tobias Rehberger, cuando los curadores de un evento internacional (Skulptur Projekte, Münster, 1997) le mostraron la extensa lista de artistas que, como él, también habían propuesto “intervenciones-bar”. (Conferencia de Tobias Rehberger en el Goethe Institute de Londres, octubre del 2003).

⁶⁸ La lógica híbrida del “tercer espacio” planteada por Homi Bhabha podría verse como una reconfiguración de la singularidad espacial que estamos rastreando, en la que se trataría de superar el carácter binario y esencialista de la que ésta es heredera, puesto que la hibridez del “tercer espacio”, según Bhabha, desactiva los antagonismos y oposiciones típicas de las concepciones políticas de la Modernidad. “It is a thirdness that is part of an unceasing process or movement that is at once in-between and beside the assumed ‘polarities’ of conflict, unsettling any essentialist or foundationalist claim to the ‘originary’ that they make”. (“Don't Mess With Mister In-Between”, entrevista de Christian Hoeller con Homi Bhabha. En: <http://www.translocation.at/d/bhabha.htm>). Véase también: Homi Bhabha, *The Location of Culture*, Routledge, Nueva York, 1994.

derribar. Y no hace falta remontarse al “estado de excepción”, a Carl Schmitt o a la genealogía que de esa instancia jurídica ha rastreado en el derecho romano Giorgio Agamben, para ver el problema que encierra la noción misma de excepción⁶⁹. Por ello el arte no parece tener mas opción que la negación de esa negatividad. Pero tampoco conviene olvidar que si bien tal vez ese régimen excepcional se da hoy como una propagación difusa y generalizada, queda aún por explorar su verdadera inversión, en el sentido que apuntaba Benjamin⁷⁰.

Podría decirse que, si como sugiere la locución popular, “la excepción confirma la regla”, tanto la supresión de la excepción como su expansión ilimitada no suponen la supresión de la regla sino únicamente su “inconfirmabilidad”, su conversión en algo que lo abarca todo y al hacerlo deja de poder verse y tocarse. Ésta es la transparencia evanescente que caracteriza la fábrica postfordista. Y sin duda también el espacio del arte es ahora, más que nunca, un espacio “que no se puede tocar con los dedos”⁷¹; es, más que en ningún otro momento, *imagen* en suspensión. Una imagen que se interroga frente a su espejo ubicuo: frente a la imagen de la Fábrica Transparente. En un texto anterior al que hemos aludido, Agamben había rastreado la naturaleza fantasmática de la imagen poética. En él decía: “tenemos todavía que acostumbrarnos a pensar el ‘lugar’ no como algo espacial, sino como algo más originario que el espacio; tal vez, según la sugerencia de Platón, como una pura diferencia”. Y recordaba algo que Aristóteles plantea en el libro IV de la *Física*, cuando se preguntaba: “¿dónde está el capriciervo, dónde está la

⁶⁹ Véase: Giorgio Agamben, *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*, Pre-Textos, Valencia, 1998.

⁷⁰ En su “Tesis de filosofía de la historia”, Walter Benjamin escribía: “La tradición de los oprimidos nos enseña que la regla es el ‘estado de excepción’ en el que vivimos. Hemos de llegar a un concepto de la historia que le corresponda a este hecho. Tendremos entonces en mientes como cometido nuestro provocar el verdadero estado de excepción”. En *Discursos Interrumpidos*, Taurus, Madrid, 1973, p.182.

⁷¹ Pierre Bordieu definía el espacio del arte, en tanto que espacio social, como “esa realidad invisible, que no se puede mostrar ni tocar con el dedo, y que organiza las prácticas y las representaciones de los agentes” (Pierre Bordieu, *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*, Anagrama, Barcelona, 1997, p.21).

esfinge?”. A lo que el filósofo romano respondía: “En ningún lugar, sin duda, pero tal vez porque son ellos mismos *topoi*”⁷².

Puede, entonces, que la Fábrica Transparente sea un verdadero “régimen cristalino”, al modo que describía Deleuze⁷³. Y que lo que estemos rastreando sea la posibilidad del arte de producir diferencias dentro de ella, de producir imágenes que sean también *lugar*. Sí, la Fábrica Transparente se nos aparece como la “imagen-cristal” de nuestra época. Nuestra historia es la de la fabricación de la “indiscernibilidad de lo real y lo imaginario” que hay en ella. Y tal vez lo único que ahora podamos hacer sea recorrerla, como decía Khlebnikov, como sus “habitantes de cristal”; trabajar en ella inevitablemente sumergidos en su imagen –y, desde esa imagen, *producir* sus sucesivas imágenes (lugares, diferencias), con las que se crea y se borra y se transforma incesantemente a la Fábrica misma.

⁷² Giorgio Agamben, *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, Pre-Textos, Valencia, 1995, p. 15.

⁷³ Gilles Deleuze, al analizar la *imagen-tiempo*, identifica la naturaleza “cristalina” de la imagen en aquellas que valen como descripción del objeto y que simultáneamente lo borran y lo reemplazan, y que no cesan “de dar paso a otras descripciones que contradicen, desplazan o modifican a las precedentes. Ahora es la propia descripción la que constituye el propio objeto descompuesto, multiplicado”. Y el agente singular del “régimen cristalino” es, a la vez, “el hombre de las descripciones puras y el que fabrica la imagen-cristal, la indiscernibilidad de lo real y lo imaginario” (Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Paidós, Barcelona, 1996. pp. 171-185).



Segunda capa:
El espectáculo económico

Industrias

14.

Cada época establece su modo de configurar las relaciones de la actividad artística con el orden económico general. En buena medida, como hemos visto en la sección anterior, estas relaciones participan en la definición del espacio social de las prácticas artísticas y, a través de ello, en la construcción de la idea misma de arte. Estas relaciones económicas, subjetivadas en sus productores (y en los que financian, contemplan, consumen o interactúan con sus productos), también participan en las modulaciones y transformaciones del arte a lo largo de la historia. Toda reflexión acerca de los distintos modos de concebir las prácticas artísticas contemporáneas habrá de tener en cuenta la actual complejidad de esta relación, pues ésta se halla frecuentemente no sólo en el fondo productivo de las obras, sino también reflejada en su misma superficie discursiva, ya sea como crítica o como exploración de sus múltiples formas. Hemos ya señalado los cambios en la identidad laboral del artista que se abren con el paso a la modernidad, y que podían ejemplificarse en el trayecto artístico de Goya: del pintor de encargos contratado por la monarquía, la Iglesia o la aristocracia, a la producción de grabados y aguafuertes que serán comercializados entre un “público” desconocido que surge con la nueva burguesía liberal, a las pinturas en las paredes de su Quinta ajenas a un ciclo económico. Pero la economía de ese sustrato productivo, aun siendo fundamental para definir el espacio social del artista, quedaba en una especie de plano estructural poco visible. En la Fábrica Transparente de nuestra contemporaneidad, sin embargo, el modo de ser de esa relación ha pasado a la superficie. Se ha abierto

completamente a la visión: se exhibe y se reivindica como espacio de lectura y configura una parte importante del sentido de la obra, como verdadero reflejo de un mundo donde la economía exhibe su brillante dominio y su régimen tautológico.

Así vemos cómo, con el paso al capitalismo tardío, con la llegada de las nuevas redes mediales y la celebrada expansión de las “industrias” de la creatividad, la actividad económica ha devenido espectáculo y la economía misma ha devenido imagen. Y tal vez la Imagen pueda devenir *lugar*. Pero ese proceso tiene su doble simétrico al otro lado del espejo, desde donde la imagen lleva a cabo un trayecto inverso. ¿Y qué es una imagen sino, también, un salto entre lo material y lo inmaterial, un tránsito en el que la materialidad de lo real se desprende de su cuerpo para devenir un espectro sin lugar, capaz de aparecer en *cualquier* lugar? Sí, vemos a la fábrica de Volkswagen desbordar sus límites precisamente al desdoblarse como imagen –al exhibirse como pura figura teatral y luminosa de sí misma– que proyecta la identidad corporativa de la marca en la gran pantalla del mercado global. Una sombra brillante de su función productiva, que busca asociar la marca a los ideales de progreso, vanguardia tecnológica, cuidado medioambiental y bienestar laboral. Una imagen con la que la Fábrica se abraza al eslogan comercial para formar un espacio óptico, un “régimen cristalino” intangible e ilimitado, para la producción de formas de vida.

Clientes, visitantes curiosos, turistas y fotógrafos asisten diariamente al espectáculo de ese mundo de cristal. Contemplan fascinados el aura de ese espacio de producción revestido de parquet, como el “aquí y ahora” singular de una imagen que se multiplica en vallas publicitarias, en revistas del motor y en páginas de periódicos en sus secciones de finanzas. Pero lo significativo es que ese espacio de cristal no es sólo el origen de una imagen, sino también su consecuencia. En la Fábrica Transparente la relación secuencial entre lo real y la imagen ha superado su orden clásico: entre ella y su imagen se despliega un juego infinito de reflejos más allá de todo origen. Se trata de un espacio construido a partir una “imagen corporativa” de múltiples capas visuales y discursivas, un espacio que se edifica como estancia final de *la imagen* para que ésta pueda reproducirse y a su vez ser consumida como espectáculo. En

ella los visitantes se arremolinan entorno a los guías que les retransmiten la escena. Los trabajadores de la cadena de montaje, uniformados con monos y guantes de un blanco impoluto, interpretan su partitura de manera ágil y coordinada con cada uno de sus movimientos, con cada uno de sus gestos. Los ocasionales chasquidos originados por las suelas de goma al frotar con el parquet recuerdan un partido de baloncesto al ralentí. Fábrica, teatro y museo, estadio deportivo y parquet bursátil... el espectáculo es completo. Una imagen perfecta.

Una imagen perfectamente destilada y diáfana que se abre a un complejo entramado simbólico; pero una imagen con una alta densidad económica, que poco tiene que ver con la lógica forjada en hierro y pragmatismo que marcó las formas productivas de la modernidad⁷⁴. La Fábrica Transparente encarna el estallido de significados con los que las estrategias productivas y comerciales abren la subjetividad al tejido económico de una época que la contempla al tiempo que la consume. Y es posible que pensar el arte desde una perspectiva que lo aborda no sólo como expresión subjetiva y social sino también adentrándose en su componente económica, no sea un ejercicio tan materialista como podría parecer. También ofrece una lectura inversa: un modo de pensar el arte como espacio de acción, en el que su naturaleza económica pone en juego y desafía los límites de nuestra subjetividad. Jameson apuntaba a esta idea cuando señaló que el hecho de que hoy en día nos resulte más fácil imaginar el total deterioro de la tierra y de la naturaleza que el derrumbe del capitalismo, puede que se deba a alguna “debilidad” de nuestra imaginación⁷⁵. La imaginación, la imagen, juegan también su partida bajo los focos del espectáculo económico

⁷⁴ El vehículo que produce la fábrica de Volkswagen señala una clara distancia con el principio básico que marcó la estrategia fordista (el lema de Henry Ford era hacer, con el Ford T, un modelo cuyo mínimo coste permitiera que pudieran comprarlo incluso “los propios trabajadores que lo producen”). Las diferentes opciones del Phaeton que produce la Fábrica Transparente oscilan entre 70.000 y 130.000 euros, un precio que sin duda queda fuera del alcance de sus productores vestidos de blanco. También la inversión realizada en la construcción de la fábrica (187 millones de euros), dista mucho de lo que se hubiera considerado necesario en términos productivos clásicos.

⁷⁵ Fredric Jameson, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Paidós, Barcelona, 1995, p.11.

que recorre cada uno de los rincones de la Fábrica Transparente, en cada uno de los lugares donde nuestra subjetividad ha sido puesta a trabajar.

15.

IMAGEN: “Chicago Board of Trade II” es una fotografía de grandes dimensiones (207 x 336 cm.) y espectacular pictoricidad, realizada por el fotógrafo alemán Andreas Gursky en el año 1999. En ella el escenario de la Bolsa de Chicago es visto desde una perspectiva casi cenital mostrando un laberinto de gestos, papeles y pantallas de ordenador. Gursky, que obtuvo en el año 1998 el prestigioso Premio Citibank de Fotografía, forma parte del selecto grupo que encabeza los precios récord alcanzados por artistas contemporáneos. Una primera versión de esta imagen (“Chicago Board of Trade”), realizada en el mismo escenario dos años antes, fue vendida por 420,000\$ en una subasta de Sotheby’s, en Nueva York, el 12 de noviembre de 2003.

*

En un artículo titulado “Art Futures”, publicado en 1999⁷⁶, Anthony Davies y Simon Ford ponían en práctica un ejercicio especulativo sobre el futuro del sistema del arte, ubicando su predicción en el año 2009. Los pronósticos sobre el futuro, como advertían los propios autores al inicio, suelen quedar en evidencia por la realidad que se les impone a posteriori; algo que no impide que sean una herramienta fundamental en el campo de la economía (para anticipar estrategias de actuación, o incluso con un mercado específico como los “futuros” bursátiles) y que, en cambio, raramente queda explicitado en el ámbito cultural. Su predicción se desplegaba a partir de algunas tendencias que empezaban a sentirse a finales de la década de los noventa, observando una aceleración en la creación de alianzas entre el sistema del arte y el orden económico de la “new

⁷⁶ Anthony Davies y Simon Ford, “Art Futures”, en *Producta*, Y.Productions, Barcelona, 2004. Este artículo fue el segundo en una serie colaboraciones entre los autores en las que trazaban un análisis crítico, no sin una cierta ironía, de las estrategias de convergencia entre el sistema artístico y la “nueva economía” británica. Publicado originalmente en *Art Monthly*, núm. 223, 1999. Disponible una traducción en castellano en <http://www.ypsite.net/esp/biblio.php>



Andreas Gursky, *Chicago Board of Trade II*, 1999

economy”. El paisaje descrito surgía de la desaparición de la idea de autonomía en la esfera artística, una autonomía que habría dejado de ser vista como sostenible o necesaria. El punto de apoyo de los desplazamientos e hibridaciones que se sucedieron, procedían, según los autores, de una doble dirección: “mientras que muchos artistas, comentaristas culturales e instituciones públicas se encontraban ‘desdibujando sus fronteras’, promocionando ‘lo cotidiano’ y ‘accediendo a públicos más amplios’, el sector financiero estaba ocupado evaluando el potencial económico de las actividades intersectoriales y sus asociaciones con él”. La consecuente fusión de ámbitos tenía como resultado la aparición de nuevas figuras laborales (como los “prosumidores”, los “brokers” culturales o los emprendedores culturales); la bifurcación entre un circuito artístico transnacional de los “artistas estrella” y el circuito local “profesional-amateur”; o un cambio en el vínculo entre las corporaciones y los eventos artísticos, que evolucionaría de la esponsorización a la producción de los proyectos culturales directamente desde nuevos consorcios empresariales “corpoculturales”. A esta estrategia se la denominaba Rol Social Total (RST), con la cual las empresas emprenden misiones culturales para reequilibrar las crecientes críticas y construirse una imagen pública más ética. La RST determinaría muchas de las *opas* y compras que se darían dentro de las industrias creativas, articulando sinergias entre bancos, casas de subastas, compañías de publicidad y galerías de arte. En definitiva, la predicción dibujaba la generalizada expansión de todo un conjunto de estrategias y espacios de fusión del ámbito artístico-financiero (y la formación de un lenguaje específico para él), que no quedaba restringido al sector privado sino que acababa proyectándose sobre las formas y las funciones de las instituciones públicas, el sistema educativo, y el resto de instituciones asociadas al mundo artístico.

Pasados ya algunos años desde el momento en que se escribió ese artículo, y encontrándonos próximos al momento en que se ubicaba la predicción, tal vez lo más difícil sea decir hasta qué punto se ha cumplido o se aleja de nuestra realidad actual, pues probablemente ambas interpretaciones sean válidas en cierto sentido. En cualquier caso, una revisión crítica a este contexto no

debería plantearse como una contraposición de la cultura o el arte y la economía, ni sugerir una idealizada concepción de la cultura ajena a un funcionamiento económico y a los cruces e influencias de sus distintos sectores. Lo que sí debe atender es a los sustratos ideológicos que generan una determinada visión de la cultura –y su “imagen” económica– en un periodo o una época concreta, así como sus efectos sobre el funcionamiento de sus instituciones⁷⁷. Ejemplo de esa relación de la economía con la cultura y el arte –y no de la ausencia de esa relación– es también una tendencia de “reacción” a esa “ausencia de límites” que ha podido sentirse en los últimos años en la esfera artística. En un reciente artículo titulado “Basic Instinct: Trauma and Retrenchment 2000-4”⁷⁸, Anthony Davies hacía una revisión a aquel panorama de convergencia de formas e intereses entre el arte y los negocios que había dibujado seis años antes, destacando una suerte de repliegue y retorno a valores, medios y discursos propios de cada ámbito. El diagnóstico lo realizaba detectando similitudes en una reacción conservadora que se daba simultáneamente en grandes empresas (recelo de los programas de diversificación), en discursos políticos (recuperación de los “valores” más conservadores) y en el sistema del arte (con un regreso a medios tradicionales “propios” de los artistas). El lema en el que se podía resumir esa tendencia era el impulsado por Bill Ford, cuando, a finales de 2001, tomó la dirección de Ford Motors después de una fracasada estrategia de diversificación del anterior director Jacques Nasser, y anunció con la proclama “Back to Basics” una vuelta a su verdadero origen: la producción de automóviles. Sin embargo, ese lema –que logró portadas de revistas financieras y fue calurosamente recibido– dista mucho de frenar la generalizada expansión de los vínculos y fusiones de los procesos culturales y las

⁷⁷ En este sentido, un aspecto que por su importancia requeriría un análisis específico es el modo en que un determinado contexto discursivo y económico afecta a la institución educativa y en especial al funcionamiento del ámbito universitario, donde, actualmente, como advierte Terranova, es visible una progresiva transformación del estudiante en “consumidor”, y de la universidad en un “supermercado” de contenidos. (Véase: Tiziana Terranova y Marc Bousquet, “Recomposing the University”, *Mute Magazine* 28, en <http://www.metamute.org/en-/Recomposing-the-University>)

⁷⁸ Disponible en castellano en <http://www.ypsite.net/esp/biblio.php>

actividades económicas, y en cierto modo puede verse como parte de ella. Además, hay que tener en cuenta que los distintos contextos locales juegan un papel fundamental, no sólo en el modo de establecer una relación con la propia tradición cultural, sino en las particularidades del tejido económico que encuentran, estableciendo diferentes formas y velocidades en la implementación de las tendencias globales. Con todo, y aun destacando los importantes matices de cada contexto y los efectos de reacción que hemos señalado, es posible afirmar que en general esa tendencia a la hibridación y la convergencia de intereses entre la esfera cultural-artística y la económica se ha manifestado claramente. Incluso se ha “reclamado” su aceleración tanto desde el ámbito institucional como desde las empresas y las iniciativas artísticas, puesto que por un lado la creatividad, junto al desarrollo tecnológico, sigue siendo la referencia para pasar a un sistema productivo de mayor valor añadido capaz de competir en un mundo globalizado, y por otro la incapacidad del sector artístico para absorber de manera profesional a todos sus artistas, obliga a diversificar las fórmulas para la propia subsistencia⁷⁹.

Pero antes de entrar a revisar estas cuestiones y ver algunos de sus rasgos específicos, tal vez convenga aclarar algo que hemos tratado de apuntar con las reflexiones sobre “la imagen”, en relación a nuestro orden económico. También tiene que ver con el porqué puede ser útil partir de una “especulación” como la de Davies y Ford para adentrar nuestro recorrido en la componente económica de las prácticas artísticas contemporáneas (que es el objetivo de esta

⁷⁹ El interés de la comunidad artística en reforzar y dar visibilidad a su componente económica queda manifestada en multitud de sus actividades y debates. Un ejemplo significativo es el reciente estudio de la AAVC titulado “Estudi sobre la Dimensió Econòmica de les Arts Visuals” (de próxima publicación), en el que se busca desplazar la consideración de la inversión institucional en la cultura como “inversión social” hacia su realidad de inversión económica, que alimenta multitud de sectores externos a la cultura, y que no suele quedar explícita ni por lo general revertir en los agentes artísticos que la generan. El objetivo del estudio es, desde la visibilidad de ese impacto, mejorar la posición de los productores artísticos a la hora de negociar con las instituciones públicas los distintos aspectos que afectan a la precariedad estructural del sector, como el que queda reflejado en los datos que señalan que un 52 % de los artistas obtienen por su actividad artística unos ingresos inferiores a 375 euros mensuales.

capa de la investigación). En la siguiente sección analizaremos la proliferación de modelos laborales del artista, o, dicho de otro modo, sus múltiples maneras de “negociar” *con* o *en* la Fábrica Transparente del sistema económico postfordista. Sin embargo, lo que primero nos conviene tratar de comprender es la lógica discursiva de este contexto económico. Una lógica marcada por efectos-espejo, por imágenes espectaculares y especulares (como la del escenario bursátil fotografiado por Andreas Gursky y subastado por Sotheby’s), por virtualidades discursivas con las que se construye nuestra propia imagen al vernos reflejados en la Fábrica. El arte interpreta aquí un papel fundamental, pues se encuentra precisamente en el punto de intersección entre la “imagen de la economía” y la “economía de la imagen”. Por ello, al considerar los actuales procesos de hibridación de estrategias, lenguaje e identidades entre el sistema del arte y el ámbito de los negocios y las finanzas, debemos atender a la imagen que proyectan cada uno de estos ámbitos sobre el otro. Incluso en cómo quiere cada uno verse reflejado a través del espejo que el otro le ofrece⁸⁰. Cuando en la década de los noventa el gobierno Blair impulsó la “Cool Britannia”, con una serie de medidas —y eslogans— de apoyo a la cultura y el arte para promocionar a Londres como la ciudad “más *cool* del planeta” (tal como la denominó la revista *Newsweek*), empresarios y ejecutivos disfrutaron con lo que el *Financial Times* describió como “una imagen de sí mismos reflejada: los agentes con capacidad de decisión quieren vivir y trabajar en sitios que les sienten bien cuando se reflejan en ellos”⁸¹. Procesos similares pueden verse en la mayoría de metrópolis europeas —y de una manera evidente también en Barcelona, aunque su “modelo” se haya apoyado en una noción de cultura menos interesada en el arte contemporáneo—, al competir a

⁸⁰ Aquí cabría abrir una crítica a una cierta ligereza en la imagen y el lenguaje economicista adoptado por el sistema artístico, frecuentemente apoyado más en una imagen de sí mismo generado desde su exterior que en la propia experiencia o en las cifras reales que lo sustentan, algo que es un aspecto clave y no siempre suficientemente atendido.

⁸¹ *Financial Times* (27/11/97), citado por Anthony Davies y Simon Ford en “Art Capital”, publicado en *Art Monthly* 213, 1998. Traducción al castellano en <http://www.ypsite.net/esp/biblio.php>

través de la cultura por la captación del capital internacional y sus sedes financieras. Lo que con ello queremos apuntar, como fondo para el análisis de las actuales relaciones de la cultura y el arte con la economía, es que la imagen, o, dicho de otro modo, el “atractivo” que una forma discursiva-cultural proyecta en un determinado momento, es un elemento también fundamental en este juego dialéctico de aproximaciones entre el arte y la economía. Por ello es posible detectar que cuando las industrias culturales, o las “clases creativas” (por utilizar el dudoso término acuñado por Richard Florida), hablan de acercarse a los artistas, no necesariamente lo hacen preocupándose en saber muy bien qué es lo que se está haciendo realmente en el ámbito artístico. Lo que se busca obtener en esa asociación es, antes que cualquier otra cosa, una imagen: una imagen en la que verse reflejado.

*

Uno de los artistas que detectó más rápidamente y con mayor agudeza el progresivo encuentro entre el arte y la economía fue sin duda Andy Warhol. Su modo de entender el arte como negocio (es célebre su frase: “El arte de los negocios es el paso que sigue al Arte”), muestra la exhibición pública de una realidad históricamente “obscena” –es decir, mantenida fuera de los focos de la escena artística. En este sentido, la figura de Warhol es tan transparente y poliédrica como la fábrica de Volkswagen. Pero su perspicacia no se limitó a interpretar las nuevas formas del artista como productor en serie y como empresario (primero en la Factory y luego fundando la Andy Warhol Enterprises), sino también al saber ver lo que querían de él las empresas que se le aproximaban para establecer una colaboración. Con su habitual tono de narrador de anécdotas, Warhol describía así una mutación en el trabajo del artista nada anecdótica: “Recientemente, una empresa se mostró interesada en comprar mi ‘aura’. No querían mis productos. Insistían: ‘Queremos su aura’. Nunca pude saber qué querían. Pero estaban dispuestos a pagar mucho dinero por eso. Y pensé que, si alguien estaba interesado en pagar tanto dinero por mi eso, debía procurar saber de qué iba el asunto”⁸². Ese “asunto”, para Warhol, estaba relacionado con la fama, y con la capacidad de reproducir al máximo su imagen y la de sus obras en los medios de masas –en un proceso de “producción de aura” precisamente tejido con

⁸² Andy Warhol, *Mi filosofía de A a B y de B a A*, Tusquets, Barcelona, 2002, p. 85.

los medios que según Benjamin debían hacerla desaparecer. De esa percepción surgen diversas colaboraciones publicitarias, como la que estableció con Absolut Vodka (la primera de las colaboraciones de esta marca con artistas), y también de esa lógica derivó la exposición de sí mismo en una vitrina del *nightclub* neoyorquino Studio 54. Pero ese proceso que cortocircuitaba la brillante exterioridad de los medios de masas, la moda y la publicidad, con su identidad más intransferible, significaba del mismo modo la conflictiva imposibilidad de vender algo que no fuera él mismo: “Siempre deberías tener un producto que no fuera tan sólo ‘tú’... no te quedarías atascado pensando que tu producto eres tú mismo y tu fama, y tu aura”⁸³. No se trataba únicamente de una estrategia de producción, sino que lo supo advertir como un cambio en el trabajo del artista que transcurría en paralelo a una transformación general de la noción misma de trabajo: “Supongo que tengo una interpretación muy libre del ‘trabajo’, porque creo que el solo hecho de estar vivo ya supone muchísimo trabajo para algo que no siempre quieres hacer. Nacer es como estar secuestrado. Y luego vendido como esclavo. La gente trabaja sin parar. La maquinaria siempre está en funcionamiento. Incluso cuando duermes”⁸⁴.

⁸³ *Ibid.*, p. 95.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 105.

16.

IMAGEN: En la obra *"I am a Revolutionary"*, de Carey Young, vemos al artista con su entrenadora personal, en una escenográfica oficina vacía, llevando a cabo una sesión de entrenamiento para una "presentación de aptitudes". El muro de cristal de una de las paredes de la oficina nos ofrece una vista panorámica de una arquitectura organizada con idénticos espacios-célula, en los que vemos otros trabajadores de oficina inmersos en su trabajo diario. Young y su profesora⁸⁵ trabajan duro tratando de perfeccionar un fragmento de lo que parece ser un discurso más largo, dirigido a una audiencia desconocida. Young está teniendo muchos problemas con la frase: "Yo soy un revolucionario" –unas palabras que podrían igualmente proceder de la retórica de "liderazgo empresarial" como de la agitación política o los movimientos antiglobalización, o referirse al legado de las vanguardias artísticas. Repite las palabras una y otra vez en una serie de intentos infructuosos de sonar creíble, tratando de interiorizar el mensaje y convertirlo en algo que verdaderamente pueda creer o expresar. Para su entrenadora, esas palabras no deberían tener ningún problema, puesto que son sólo otro mensaje que puede ser ofrecido a una audiencia cualquiera en la esfera actual de la cultura política, corporativa o popular. El proceso se extiende cíclicamente, suspendido en un continuo de intentos y repeticiones.

*

Cuando, en 1969, la compañía Philip Morris esponsorizó la célebre exposición de arte conceptual y post-mínimal *When Attitudes become Form*⁸⁶, estableciendo un modelo que daría la pauta para la participación de las grandes compañías en los eventos artísticos (hasta entonces básicamente financiados por dinero público o fundaciones en la tradición filantrópica del mecenazgo), dejaba claro

⁸⁵ La entrenadora es una trabajadora real de la Marcus Bohn Associates, una empresa londinense de cursos para la dirección y comunicación empresarial.

⁸⁶ Comisariada por Harald Szeemann y presentada ese año 1969 en la Kunsthalle de Berna y el ICA de Londres.



Carey Young, *I am a Revolutionary*, 2001, video 4,08'

los motivos de esa participación. Al inicio del catálogo realizado con motivo de su presentación en Londres, la compañía señalaba su deseo de vincularse con el arte asociándose no tanto a una forma de arte sino a un modo de funcionar del artista. Después de establecer la equivalencia de los modos de innovar conceptos, métodos y materiales, entre el artista y las entidades comerciales, la compañía afirmaba: “Nuestra constante investigación para lograr una manera nueva y mejor de actuar y producir es afín a los cuestionamientos de los artistas cuyos trabajos están representados aquí”⁸⁷. Como había intuido Warhol, la compañía buscaba asociarse a una imagen del artista hasta cierto punto independiente de cualquier cosa que hiciera. No es ni la obra, ni el discurso artístico, sino una imagen de la “afinidad” entre la compañía y el artista, en sus modos de “innovar y producir”, lo que se buscaba vincular a la marca. El ejemplo es significativo, especialmente si se tiene en cuenta que la desmaterialización del arte que reflejaban las actitudes de los artistas representados en la exposición iba, al menos en parte, dirigida a evitar su mercantilización (una crítica al fetichismo del objeto como mercancía que ocupaba el pensamiento de aquellos años, y que había quedado también reflejada en la famosa pintada en una pared de la Sorbona *Cache-toi, objet!* –¡escóndete, objeto!– del mayo del 68 parisino). Aquel mismo año 1969, Lucy Lippard afirmaba en una

⁸⁷ Citado por Peter Friedl en *The Curse of the Iguana: Genre and Power*, Revolver, Frankfurt, 2000. Evidentemente, el interés estratégico de las compañías no excluye otros motivos o argumentos retóricos, frecuentemente de orden social o nacionalista, especialmente en la tradición norteamericana. Aquel mismo año 1969, David Rockefeller fundó el Business Committee for the Arts en Nueva York, en cuya presentación aseguraba: “...what this Committee is seeking to do is not something which can be given a third, or fourth, or fifth priority either to ourselves or to our companies or to the country. It is of vital importance now. We, as a Committee, can contribute to bringing about an American Renaissance of beauty and creativity and greatness in culture; we will have made a significant contribution to our country and toward solving problems that seem in one sense so remote from the arts and in another so close to them...”. En un estudio realizado recientemente en nuestro contexto por la Agència de Patrocini i Mecenatge de la Generalitat de Catalunya, en el año 2000, los motivos por los que las empresas dijeron que habían patrocinado alguna actividad, fueron principalmente la responsabilidad social (en un 23% de las respuestas) y los beneficios de imagen (en un 20,4%), seguidos de la identificación con el territorio (12,8%), la publicidad implícita (11,9%), o el interés de la propuesta (también un 11,9%).

entrevista que la posición de los artistas que trataban de evitar la objetualidad del arte era una solución drástica al problema de los artistas que veían cómo eran “comprados y vendidos junto a su arte”. Tres años más tarde, cuando en 1972 escribió el postfacio de su libro “Six Years” (que incluía esa entrevista en el prefacio), Lippard corregía su impresión inicial: “Claramente, cualesquiera que sean las pequeñas revoluciones que se hayan logrado en la comunicación gracias a los procesos de desmaterialización del objeto... el arte y el artista siguen siendo artículos de lujo”⁸⁸. En esos mismos años, en Italia, el portavoz teórico del Arte Povera, Germano Celant, describía al artista contemporáneo como un guerrillero que trabaja en un sistema del que no puede escapar, hacia el cual –según su descripción algo naïf– adopta una nueva posición táctica: “Después de haber sido explotado, el artista se convierte en guerrillero: quiere escoger el lugar de combate y desplazarse para sorprender y atacar”⁸⁹. En cualquier caso, esta percepción fue determinante para el trabajo de muchos artistas y algunos, como Hans Haacke, empezaron a hacer de ella el objeto mismo de su trabajo, viendo la relación de sus obras con el “sitio” ya no como una relación con las paredes blancas del *white cube* sino con una membrana institucional que conectaba las vanguardias artísticas con los intereses comunes de las grandes corporaciones y los poderes políticos, que venían mediados por la esponsorización y los comités de dirección de los museos. Los flujos de intercambio de formas y lenguaje entre el arte y su entorno económico se aceleraban desde ambos lados. En la Documenta 5, de 1972, un artista “social” como Joseph Beuys transformó su espacio artístico en una “oficina” para la Democracia Directa durante los 100 días del evento (cuyas ediciones recientes han contado con Volkswagen como principal patrocinador). Durante los años 80 muchos artistas utilizaron el

⁸⁸ Lucy Lippard, *Seis años: La desmaterialización del objeto artístico*, Akal, Madrid, 2004.

⁸⁹ Germano Celant, “Arte Povera – Appunti per una guerriglia”, *Flash Art* (Roma) 5, noviembre-diciembre de 1967. Citado por Jean-François Chevrier en *L'any 1967. L'objecte d'art i la cosa pública*, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 1997. En esa descripción de Celant del artista como un guerrillero que se desplaza para “sorprender y atacar”, es determinante el trabajo y los escritos de Michelangelo Pistoletto, con sus obras-espejo y sus *Oggetti in meno* de 1966-67.

lenguaje económico y sus estrategias publicitarias para vehicular sus obras abiertamente críticas con el sistema (Jenny Holzer, Barbara Kruger, Guerrilla Girls...). Mientras el neoliberalismo empresarial se sentía cómodo identificándose con la tradición del artista vanguardista como “rompedor de reglas”, los artistas buscaban el modo de desestabilizar esa imagen y mostrar sus contradicciones usando sus mismas tácticas, aunque frecuentemente fuese como un tenista jugando en ambos lados de la red. Desde mediados de los noventa las campañas publicitarias de las grandes marcas adoptan toda la imaginería y el lenguaje del rebelde, el revolucionario y los movimientos de contracultura (como la reciente campaña Kerouac–BMW). En *Commodify your Dissent*, un “best-seller” que revisa esa tendencia de mercantilización de la protesta, el crítico cultural norteamericano Thomas Frank detalla incluso las particularidades de ese carácter que se pueden encontrar en la imagen corporativa de las grandes empresas: Apple es rebelión humanista, Benetton es libertaria, Microsoft es progresista, Virgin Records es anticonformista, Nike es autenticidad, Pepsi es rebelión juvenil...

El juego de espejos y reflejos, las estrategias de identificación entre las esferas del arte y los negocios, y las respuestas, críticas o no, que toman las formas y el lenguaje del supuesto “otro”, ofrecen un panorama altamente complejo. En la lógica capitalista de las relaciones entre la economía y la cultura, hay que partir de un factor clave: la singularidad de esa lógica es la de su infinita capacidad para reabsorber sus antagonismos y hacer encajar una multiplicidad de intenciones y formas de organización, que con frecuencia proceden de tradiciones abiertamente enfrentadas, en un mismo engranaje productivo⁹⁰. Y de ello se deriva tanto el potencial de una especie de

⁹⁰ La fusión de la economía y la cultura es ciertamente ambivalente, y su trayecto se sustenta en gran medida en una serie de procesos de asimilación de los antagonismos. Según señalan Negri y Hardt, los movimientos sociales e intelectuales de los años 60 no supieron reconocer, en la progresiva pérdida de distinción entre los fenómenos económicos y los culturales, el profundo poder económico de sus propios movimientos. Lo que en ese momento afrontó el capital fue el cómo transformarse para dominar una nueva composición que ya se había producido creativa y autónomamente, una nueva subjetividad que había anticipado la reestructuración de la producción: “las únicas configuraciones del capital capaces de prosperar en el nuevo mundo serían aquellas que se adaptaran a la nueva composición inmaterial, cooperativa, comunicativa y afectiva de

cumplimiento efectivo de las aspiraciones vanguardistas de disolución de la creatividad y del arte en todas las esferas de la vida, como su definitiva imposibilidad, la definitiva erosión e indecibilidad de toda expresión radical, sumergida e identificada, como mostraba irónicamente el video de Carey Young, en la nueva retórica corporativa y de los negocios, de la que ya no habría “afuera” ninguno. Que progresivamente el sistema del arte se haya identificado también por su parte con los negocios, y que haya implementado sus formas y su lenguaje utilitario como una más de sus tendencias *ready-made* –o como su verdadero objetivo– no es sino la otra cara de la misma moneda. En este sentido, ha sido habitual durante los últimos años ver a directores de museo o responsables de eventos artísticos defender abiertamente una óptica empresarial en su gestión, un aspecto que recientemente analizaba la artista Andrea Fraser en un artículo titulado: “A Museum is not a business. It is run in a business-like fashion”⁹¹. En ello parece confirmarse algo que hemos venido sugiriendo, cuando leíamos en el modo de producción postfordista (tomando la fábrica de Volkswagen como su ejemplo y su metáfora) la producción de un régimen de lo visible. Un modo de producción que afecta de manera

la fuerza laboral y pudieran gobernarla” (Antonio Negri y Michael Hardt, *Imperio*, Paidós, Barcelona, 2002, pp. 256-257). En este sentido, la tesis que desarrollan Luc Boltanski y Ève Chiapello, al estudiar “las relaciones entre el capitalismo y sus críticas” en *El nuevo espíritu del capitalismo* (ed. Akal, Madrid, 2002), es que cada época o “espíritu” del capitalismo debe justificar su compulsión irracional a acumular con una integración o al menos una “recuperación” parcial de la crítica de la época anterior, para hacer que el sistema pueda llegar a ser otra vez tolerable. Ellos identifican dos desafíos principales al capitalismo: la crítica a la explotación, o lo que ellos llaman “la crítica social”, tradicionalmente desarrollada por los movimientos proletarios, y la crítica a la alienación, o lo que ellos llaman “la crítica artística”. Ésta última, dicen, era tradicionalmente de orden menor, un asunto literario; pero se hizo mucho más importante con la educación cultural de masas llevada a cabo por las universidades públicas. En su estudio, Boltanski y Chiapello siguen la pista de los principales grupos sociales en Francia después de las revueltas de 1968, cuando la *critique sociale* se unió a la *critique artiste*. El punto fuerte del libro es su demostración de cómo la figura organizativa de *la red* apareció para proporcionar una respuesta económica a la crítica cultural anti-sistema de los 50 y los 60.

⁹¹ Véase: Andrea Fraser, “A Museum is not a business. It is run in a business-like fashion”, en Nina Möntmann (ed.), *Art and its Institutions. Current Conflicts, Critique and Collaborations*, Black Dog Publishing, Londres, 2005.

sustancial al arte y que es afectado por él. Lo que viene producido es un régimen de la visión y del discurso de doble alcance: transforma al arte y a sus instituciones mediante un espejo de orden económico que reconfigura la imagen que el arte tiene de sí mismo, y también la del orden económico a través de su reflejo artístico o cultural.

En efecto, los cristales de la Fábrica Transparente no sólo dejan pasar la imagen de lo que hay tras de sí; también son un perfecto laberinto de espejos en el que, como en la famosa escena final de *La dama de Shangai*, resulta imposible descubrir cual es el origen de la imagen sin destruir el espejo mismo. Fredric Jameson señala algo interesante para añadir a esta cuestión, cuando afirma que la lógica productiva “just-in-time” del postfordismo, que establece un sistema de suministro que permite suprimir un *stock* físico que no sólo ocupa un valioso espacio real, sino que también amenaza con quedarse rápidamente anticuado ante el rápido cambio de la situación que dicta la moda, tiene su equivalente en el borrado estratégico de un “engorroso *stock* ideológico”⁹². Con ello vemos que la identidad espectacular y especular del régimen postfordista, no es únicamente el de la producción de la imagen en la que nuestra sociedad quiere verse reflejada, sino que se basa también en un orden de temporalidad cero que afecta al discurso y al borrado de su historia. En esa ausencia de *stock*, toda actitud y todo pensamiento es como un patinador deslizándose por un lago helado, quien al mirar la base sobre la que se desliza sólo encuentra su propia imagen reflejada, resbalando sobre la superficie de un presente absoluto. Las fachadas de cristal de la Fábrica Transparente son las de nuestra lógica económica reflejada en el espejo de su orden discursivo, puro régimen de la imagen producida “just-in-time”, sin *stock* alguno, sin antes ni después. En esas fachadas-espejo nada precede ni permanece. Tan sólo existe una sucesión de instantes fulgurantes. Y un atemporal consumo de la imagen que aparece en esa gran pantalla de cristal, y que nos deslumbra por su verdad incuestionable durante ese instante ajeno a su desvanecimiento con el que se dará paso a la imagen siguiente.

⁹² Fredric Jameson, *Las semillas del tiempo*, Editorial Trotta, Madrid, 2000, p. 48.



Tracey Emin, *I've Got it All*, 2000

17.

IMAGEN: *‘I’ve Got it All’* (2000) de Tracey Emin, es una fotografía donde vemos a la artista, sentada en el suelo con las piernas abiertas, acogiendo una montaña de dinero en metálico sobre su vientre.

IMAGEN: Imagen y logotipos realizados para los encuentros *“Stablsh Cultural Worker. Ist die KulturArbeit (oder) Kunst?”*, celebrado en la ciudad austriaca de Linz el 23 de abril del 2003, y *“MyCreativity, Convention of International Creative Industries Researchers”*, celebrado en Amsterdam el 17-18 de noviembre del 2006.

*

Volvamos ahora a la revisión, ya no de la imagen, sino de los procesos que daban pie a la predicción de hibridación del sistema artístico y la esfera de los negocios. Como tendencias del contexto económico-cultural que parecen aproximarnos a esa fusión, cabe destacar tres aspectos generales interrelacionados. Un primer aspecto es el que, tal como ha señalado con precisión Georges Yúdice, se puede resumir en una creciente interpretación de la cultura como un “recurso”, algo en cierto modo consecuente con el sector privado, pero más significativo cuando esa lógica pasa a dominar también las actuaciones del sector público⁹³. Un segundo aspecto es el que deriva de la expansión de las “industrias” culturales o creativas. Y un tercer aspecto, en el tablero de esa confluencia entre las prácticas artísticas y culturales con los

⁹³ Esta idea de la cultura como recurso viene tratada por George Yúdice en *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*, Gedisa, Barcelona, 2002; y George Yúdice y Toby Miller, *Política cultural*, Gedisa, Barcelona, 2004.

negocios, es el que venimos viendo como un creciente rol social y cultural ejercido directamente por empresas cuyos productos no son en sí mismos productos culturales. La fábrica de Volkswagen es un ejemplo claro de esa tendencia, que podemos detectar en infinidad de estrategias corporativas-culturales al producir la identidad de sus marcas.

En su análisis de la cultura como “recurso” en la era global, Yúdice señala que la actual interpretación de la cultura como forma de intervención en lo social, y su desplazamiento hacia la economía, supone un cambio de enfoque en su uso histórico:

La defensa de la centralidad de la cultura en la resolución de problemas sociales no es ciertamente nueva, pero cobró diferentes formas en el pasado: por ejemplo, la (re)producción ideológica de ciudadanos ideales, fueran burgueses, proletarios o nacionales. Si bien durante mucho tiempo se aplicaron programas de terapia por el arte a enfermos mentales y prisioneros, generalmente no se consideró que la cultura fuese una terapia adecuada para tratar disfunciones sociales como el racismo y el genocidio. Tampoco se la consideró, históricamente, un incentivo para el crecimiento económico.⁹⁴

El actual auge de una lectura utilitaria, de orden económico y social, de la cultura por parte de las instituciones públicas se basa en diversos factores. Por un lado se parte de la premisa de que la creatividad cultural constituye el semillero de la innovación, de que en una economía globalizada del conocimiento, tal como la ha estudiado Manuel Castells, lo que impulsa la acumulación es la innovación y no los recursos naturales o las manufacturas. Como ejemplo Yúdice cita la “Cool Britannia” que impulsó Tony Blair, un proyecto económico cultural que incluía tanto a artistas multiculturales como a empresarios de los nuevos medios masivos, procuró transformar a Londres en el centro creador de tendencias en la música, la moda, el arte y el diseño, y de ese modo sentar los fundamentos para la denominada nueva economía, que se basa en la

⁹⁴ George Yúdice, *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*, Gedisa, Barcelona, 2002, p. 25.

“provisión de contenido”⁹⁵. Por otro lado, además de lo que estas fórmulas suponen de estímulo directo a un desarrollo económico, también se ha visto que permiten una rentabilidad política de la cultura incorporando la imagen juvenil y el potencial crítico de algunas expresiones culturales. Así es posible ver proyectos que al mismo tiempo que denuncian conflictos o carencias sociales, buscan articular formas de cohesión que los suavicen. En este factor del uso socio-político de la cultura como recurso, la cohesión mediante la cultura por parte de las instituciones surge tanto en relación con la desigualdad de las diferentes capas sociales, como por el modo en que se busca manejar la identidad: tanto de lo local frente a un escenario global mundial, como de la propia diversidad (y conflicto) dentro del mismo territorio local. El “recurso cultural”, gestionado por la esfera pública, es así el que permite obtener de su inversión en la cultura beneficios de cohesión social, representación democrática (de la diversidad cultural y de una “cultura política”) y dinamización económica. La clave está en que la simultaneidad de estas tres funciones se concibe con una cierta equiparación de las mismas, entre las cuales la institución pública no tendrá que escoger, pues la cultura arrastra el crecimiento económico y al mismo tiempo atempera y canaliza los conflictos y desequilibrios que puedan derivarse de ese crecimiento. Pero el impulso económico va mucho más allá del recibido directamente por el sistema de espacios e instituciones culturales y sus agentes. Como hemos señalado, los beneficios indirectos de la cultura configuran una parte sustancial de la producción de la imagen de las metrópolis para la captación del turismo y del capital financiero internacional. También es determinante el impacto indirecto que reciben distintos sectores, especialmente los servicios y el sector inmobiliario, por la simple proximidad física a un equipamiento cultural o a un evento (como ha tratado de mostrar con ejemplos locales un reciente estudio económico realizado desde la AAVC⁹⁶). Y en algunos casos, esta

⁹⁵ Yúdice y Miller, *Política cultural*, Gedisa, Barcelona, 2004, p. 128.

⁹⁶ Entre los datos que constatan esta economía satélite, o el impacto inducido por los equipamientos de arte contemporáneo, este estudio analiza el caso del MACBA y su repercusión en su zona circundante, señalando las altas en el impuesto IAE que entre los años 1996 y 2002 experimentaron en esa zona de Ciutat Vella un incremento anual del

inversión pública concebida para su repercusión económica en múltiples sectores de la población ha justificado una abierta desviación de sus fondos hacia equipamientos culturales de titularidad privada, como en el caso del Guggenheim de Bilbao⁹⁷. Lo que parece quedar claro es que todos estos procesos de utilidad estratégica e industrialización de la cultura se dan de un modo en el que apenas queda ningún rastro de aquella crítica radical lanzada en el contexto de la Escuela de Frankfurt, cuando en 1947 M. Horkheimer y Th. W. Adorno (en *Dialéctica de la ilustración*) acuñaron el término “industria cultural” para indicar críticamente el proceso de reducción de la cultura a mercancía y alertar de su instrumentalización. Incluso ya no sorprende la calurosa acogida que obtiene tanto por parte de estamentos políticos como por agentes culturales y numerosos sectores de la comunidad artística, o cuando esa noción viene puesta en los rótulos de nuevos departamentos institucionales⁹⁸.

16%, casi 5 puntos por encima de la media de Barcelona, o el alta de servicios culturales y de ocio, que durante ese periodo subió un 110,4%. Además de un aumento de los precios de viviendas y locales comerciales, muy por encima de la media, y la repercusión de los nuevos museos sobre el turismo, que en el ámbito global español se calcula de 156 millones de euros anuales. (*Estudio sobre la dimensión económica de las Artes Visuales*, elaborado por las empresas ARTImetria y Urbmedia por encargo de la Fundación Arte y Derecho y la Associació d'Artistes Visuals de Catalunya, de próxima publicación).

⁹⁷ Según señala Stephen Dawber, esta canalización del capital público hacia instituciones culturales de carácter privado es fundamental para comprender el expansionismo de la Samuel R. Guggenheim Foundation, una institución afincada en Nueva York y ahora con seis satélites en Europa y América. El museo de Bilbao ha absorbido de los recursos de los gobiernos local y autonómico 80 millones de euros para gastos de construcción, 42 millones para la colección del museo, y 16 millones en la forma de “donación” (libre de impuestos) a la Fundación en concepto de “alquiler”. (Stephen Dawber, “Wasting our powers away”, en <http://www.variant.randomstate.org/19texts/waste19.html>).

⁹⁸ Por ejemplo, el nuevo organismo de la Generalitat de Catalunya para el apoyo a la cultura se ha bautizado Institut Català de les Indústries Culturals. En la “Llei de creació de l'Institut Català de les Indústries Culturals” (del 29 de diciembre del 2000), se describen sus ámbitos de actuación: “L'àmbit d'actuació de l'Institut és el de les indústries culturals en conjunt, incloent-hi, per tant, l'activitat industrial en el sector audiovisual, en el de les editorials, en el de la premsa, en el multimèdia, en el discogràfic i musical i en el de les arts escèniques i visuals, a més de donar suport a les empreses que es dediquen a altres àmbits de producció i difusió artística i cultural”.

Actualmente, el término “industrias culturales” –y ya sin connotaciones críticas, tal como por ejemplo las describe un documento de la Dirección General de Investigación de la Comisión Europea⁹⁹– se basa en una definición de la cultura más funcional que antropológica, en la que la cultura es vista como un “sistema significativo en el que necesariamente (y entre otras cosas) un orden social es comunicado, reproducido, experimentado y explorado”. Desde esta perspectiva, las industrias culturales tienen como objetivo principal generar y comunicar significados simbólicos. A mediados de los años noventa empieza a manifestarse un desplazamiento en la noción, cuando algunos analistas proponen una definición de las actividades culturales algo más amplia, viéndolas como una forma de creatividad que no sólo concierne a la generación y comunicación de significados simbólicos, sino que además sus “outputs” (de carácter material o informacional) incorporan, al menos potencialmente, alguna forma de propiedad intelectual. Ahí se opera un giro significativo, pues la interpretación del concepto mismo de creatividad pasa de centrarse en “actividades que tienen una fuerte componente artística” a definir “cualquier actividad de producción de productos simbólicos con una fuerte componente de propiedad intelectual y para un mercado tan amplio como sea posible”¹⁰⁰. Lo que es fundamental en este giro es que la creatividad pasa a vincularse a un marco jurídico de propiedad intelectual (que en muchos casos no pertenece a los autores sino a empresas¹⁰¹), y a una estricta lógica económica de mercado. En este

⁹⁹ Carmen Marcus, “Future of Creative Industries. Implications for Research Policy”, documento para la Dirección General de Investigación de la Comisión Europea, abril del 2005, en: <http://cordis.europa.eu/foresight/working.htm>

¹⁰⁰ Carmen Marcus, *op. cit.*, citando la United Nations Conference on Trade and Development, *Creative Industries and Development*, Sao Paulo, 13-18 de junio 2004, p.4.

¹⁰¹ En este sentido, según Yúdice, empezamos a ver el modelo de la maquiladora en toda la industria cultural, “donde la acumulación se basa en los derechos de propiedad intelectual y en el concepto más difuso de propiedad cultural. Se obtienen ganancias mediante la posesión (o la creación) de los derechos de propiedad: quienes no los tienen, o los perdieron debido a la aplicación de leyes concebidas para favorecer los intereses de las corporaciones, son relegados a trabajar por contrato como proveedores de servicios y de contenido. La culturalización de la llamada nueva economía a partir del trabajo cultural e intelectual –o mejor aún, de la expropiación del valor de la cultura y del trabajo cultural– se ha convertido, con la ayuda de las nuevas comunicaciones y de la

contexto conceptual se plantea el desplazamiento del término “industrias culturales” por el de “industrias creativas”, un desplazamiento inicialmente surgido en el ámbito anglosajón y ahora mayoritariamente aceptado a nivel internacional. No es una cuestión menor el hecho de que el cambio terminológico quedara definitivamente impulsado por el gobierno de Blair en 1997, en el marco de sus campañas de remodelación de identidades y discursos para dotarlos de una imagen más “moderna” (una modernización que había empezado reflexivamente, con el “nuevo laborismo”). Según la definición de la UK Creative Industries Task Force, de 1997, las industrias creativas engloban todas “actividades que tienen su origen en la creatividad, la habilidad y el talento individual, y que tienen el potencial de creación de empleo y riqueza mediante la generación y explotación de la propiedad intelectual”. Esa definición señalaba 13 sectores de la industria como sus ámbitos principales, que van de las artes tradicionales a los medios de comunicación impresos y electrónicos, los nuevos media, los videojuegos y el software informático, así como el diseño, la arquitectura y la moda. En el paso de las “industrias culturales” a las “industrias creativas”, sin embargo, no hay únicamente un cambio de términos, sino que progresivamente ha supuesto también una ampliación del campo que se cubre y una interpretación de carácter más funcional. Si las industrias culturales mantenían como centro la actividad artística-cultural y a ella se añadía las capas de actividad económica que la rodea (por ejemplo la actividad literaria rodeada por la industria editorial), el modelo de las industrias creativas considera las industrias culturales en un marco de servicios, configurando una visión de la cultura que alimenta una “industria de servicios” en la cual el factor fundamental será la creatividad en “la aplicación” de ese sustrato o recurso cultural, de manera que tiende a sobrepasar sectores específicos y a diseminarse por toda la esfera económica.

tecnología informática, en la base de una nueva división del trabajo.” (George Yúdice, *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*, Gedisa, Barcelona, 2002. p. 33).

18.

Ahora bien, para un análisis de las perspectivas de la cultura que se forman bajo la noción de industria cultural o creativa, o de la cultura como “recurso”, tal vez convenga también recordar lo que éstas quizá no llegan a cubrir o lo que apartan de la mirada. Cuando en 1933 Georges Bataille publicó *La noción de gasto*¹⁰², empezaba su texto advirtiendo que cuando el sentido de un debate depende del valor de la palabra *útil*, es posible afirmar que se falsea necesariamente el debate y se elude la cuestión fundamental. Puesto que, según señalaba, no existe ningún medio correcto que permita definir qué es lo útil cuando se intenta articular sobre grupos y concepciones divergentes. Y ello se podía comprobar en la habitual necesidad de recurrir a principios que estaban más allá de lo útil y del placer, como el honor y el deber, que se combinan al interés económico para enmascarar una confusión intelectual. Sin duda muchas de las transformaciones contemporáneas del orden productivo y de la cultura que aquí tratamos de recorrer exigirían una revisión llena de matizaciones al enfoque desarrollado por Bataille, tanto en ese artículo como en su proyecto extendido: *La parte maldita*¹⁰³. En esos trabajos su visión del mundo cosmológica y exuberante –sobre “el sujeto en su punto de ebullición”– se proyectaba sobre lo comúnmente entendido como economía; él definía estas obras, señalando su incomodidad con la imprecisión y limitaciones de la

¹⁰² Publicado originalmente en el número 7 de *La critique sociale* en enero de 1933. En español en *La parte maldita, precedida de La noción de gasto*. Icaria, Barcelona, 1987, pp. 25-43.

¹⁰³ La primera edición de *La parte maldita* tuvo lugar en 1949, y en el prólogo Bataille se refiere a este estudio como el fruto de 18 años de trabajo.

categoría, como obras de economía política. En efecto, la fusión del orden simbólico y el productivo en el postfordismo permite revisar la mirada batailleana; pero también ésta ofrece una crítica todavía extraña y atípica al principio utilitario de la cultura y sus despliegues discursivos. Para Bataille, la mirada utilitaria tiene por objeto tan solo una forma atemperada del placer, limitada a la producción y la conservación de bienes. Con ello, el placer queda reducido a un papel subsidiario, a una concesión o un descanso de la actividad social productiva. El derroche, el placer violento y la destrucción sin sentido –que Bataille interpreta en su función simbólica a partir del modelo del *potlatch*¹⁰⁴– quedan progresivamente excluidos por ser *gasto improductivo*, pero esta exclusión era al principio sólo una exclusión superficial, más bien un ocultamiento vergonzoso derivado de la concepción racionalista surgido con la burguesía. En realidad, para Bataille, todas las cosas sagradas tienen origen precisamente en ese tipo de pérdidas. La destrucción y el gasto, como el *sacrificio*, que tiene su sentido etimológico en la producción de cosas sagradas, son fundamentales en la articulación social. Incluso el término poesía podía, para Bataille, ser considerado como “sinónimo de gasto; significa, en efecto, creación por medio de la pérdida”¹⁰⁵. Así, el funcionamiento negativo del gasto improductivo (que resuena con la economía invertida del artista moderno de la que habla Bordieu) pone en evidencia la dualidad histórica que articula socialmente la cultura, y que la nueva forma de Industria Cultural o Creativa parece haber resuelto celebrando una reutilización en el engranaje productivo de todo gasto creativo improductivo.

La Fábrica Transparente indica el modo en que se ha ampliado la visión de lo que es productivo, y también lo que esta ampliación

¹⁰⁴ El *potlach*, que Bataille analiza a partir de los estudios de Marcel Mauss, era una forma arcaica de rivalidad que podía establecerse sobre la forma del *don* (una donación de bienes que obligaba al destinatario a responder posteriormente con otra donación más importante), pero también con otra forma más próxima al sacrificio religioso, en la que el desafío es a través de la destrucción espectacular de riquezas. Véase: Marcel Mauss, “Ensayo sobre el don, forma arcaica del intercambio”, en *Sociología y antropología*, Tecnos, Madrid, 1979, pp. 155-258.

¹⁰⁵ Bataille, *op. cit.*, p. 30.

ha dejado ausente. El aparente lujo y derroche en las funciones estrictamente productivas de la fábrica de Volkswagen son una calculada inversión en la dimensión simbólica que afecta a su fase posterior de comercialización. El gasto inmediato generado en la espectacularidad de la fábrica, o de los grandes eventos culturales de las instituciones públicas, se recicla en cálculos de utilidad económica y social, como rentabilidad secundaria sobre múltiples sectores. Y aunque todavía no fuera este el estado de cosas que se ofrecía a los ojos de Bataille, sus palabras parecen proyectarse extrañamente sobre nuestro presente cuando lamentaba que “tales simulacros se han convertido, con pocas excepciones, en la principal razón de vivir, de trabajar y de sufrir para todos aquellos que no tienen el coraje para someter su herrumbrosa sociedad a una destrucción revolucionaria”¹⁰⁶. La paradoja circular que nos mostraba la obra de Carey Young *I am a Revolutionary*, es el modo en que ese proceso se ha alimentado precisamente de la imagen del agente revolucionario que pretendía destruirlo, y ante lo cual cualquier respuesta crítica no puede evitar ser consciente de habitar una trampa que la enfrenta con su propia imagen neutralizada al otro lado del espejo.

Pero las nociones de exceso y gasto improductivo de Bataille no deben verse tan solo como un desplazamiento, en su actual subsunción en lo productivo. Los gastos improductivos, incondicionales y libres, eran para él el sentido de un mundo que se atrevía a exponerse en la vida. El “gasto poético” no es únicamente un ejercicio simbólico: “la función creativa compromete la vida misma del que la asume, puesto que lo expone a las actividades más decepcionantes, a la miseria, a la desesperanza, a la persecución de sombras fantasmales que sólo pueden dar vértigo, o a la rabia”¹⁰⁷. Las formas sociales grandes y libres del gasto improductivo no sólo se han desplazado sino que han desaparecido progresivamente frente a la utilidad. “Todo lo que era generoso, orgiástico y desmesurado ha desaparecido”, lamentaba Bataille. Y la cultura como recurso, rodeada por los focos de la Fábrica Transparente y el

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 36.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 31-33.

dominio incontestable de las industrias culturales o creativas, puede verse como la definitiva reducción a la invisibilidad de cualquier rastro de aquella “persecución de sombras fantasmales”.

Tal vez, entonces, los cristales de la Fábrica Transparente sean precisamente lo que oculta el rasgo más valioso de la verdadera transparencia: lo que vendrían a mostrar, según Bataille, no sería sino el modo en que la *transcendencia* ha quedado fuera de nuestro campo de visión. En esos cristales ya no nos parece posible ver más que los reflejos de un omnipresente orden económico. Y puede que lo que debemos hacer, ahora, sea negociar, pues la lógica contemporánea apenas concibe ningún exterior al escenario ubicuo de lo útil. Aun así, quizá debamos también seguir recordando, con Bataille, que este escenario no es sino el fruto de una desaparición.

Negociación

“Somos obreros de lujo; pero resulta que nadie es lo bastante rico para pagarnos”.

G. Flaubert, *Carta al conde René de Maricourt*, 4 de enero de 1867.

19.

En 1998, una oficina de empleo del gobierno belga situada en el barrio de Sint-Joost, en Bruselas, envió una carta a los artistas que les visitaban regularmente para fichar su subsidio de desempleo. En la carta se les proponía que aprovecharan el espacio de la oficina, así como su tiempo disponible, dado que estaban en paro, para mejorar el aspecto de su oficina y al mismo tiempo tener la oportunidad de mostrar sus trabajos haciendo una exposición en esa oficina. Los artistas recibieron la invitación sin dejarse impresionar, y la entendieron como una humillante forma de control maquillada de contribución social. Además, el “aspecto” de aquella oficina que odiaban les importaba bien poco. Sin embargo, vieron que en esa invitación se encontraban cuestiones interesantes respecto a su propia situación laboral y a las relaciones entre el trabajo artístico y las regulaciones de empleo. La propuesta era una contradicción legal, puesto que, en la *Regulación de actividades permitidas durante el periodo de desempleo*, quedaba especificado que las actividades laborales permitidas para una persona en situación de desempleado, sólo podían llevarse a cabo en relación a la propia familia, o entre las 8 de la noche y las 6 de la mañana. Toda actividad fuera de ese horario que no estuviese dedicada a buscar empleo, o a mejorar sus aptitudes para el mercado de trabajo, quedaba explícitamente prohibida. Evidentemente, el horario en el que se les proponía aquella actividad era precisamente la franja laboral que les quedaba



Oficina de Empleo del barrio Sint-Joost, Bruselas

excluida para poder realizarla. También era evidente que la invitación misma suponía una forma de paternalismo que no había previsto que un artista no estuviera agradecido por la “oportunidad” que se le brindaba, o que no lo viera como una forma de realización personal más allá de una cuestión laboral. Pero para los artistas, ¿no era la preparación de una exposición un trabajo? ¿No podía –o incluso, *debía*– aquella actividad privarles de los beneficios del seguro de desempleo? En febrero de aquel año cinco artistas aceptaron la cortés oferta del municipio de Bruselas que les situaba en una situación ilegal, para provocar un debate sobre la cuestión. La incursión en los mecanismos burocráticos de la Oficina de Empleo, las contradicciones en las normativas de definición del régimen de desempleo, así como la singular ambigüedad legal de la actividad artística, mostraron un campo de investigación que pasó al debate público y forzó a las autoridades a renegociar su situación. A raíz de ello se constituyó el colectivo “Plus-tôt Te laat”¹⁰⁸, que desde entonces gestiona una parte de aquella oficina como espacio público. En ella tienen lugar actividades y talleres de reflexión sobre el trabajo, el desempleo, y las posibilidades de experimentación con los márgenes jurídicos y económicos del arte, acogiendo regularmente intervenciones artísticas, en su mayoría realizadas a partir del material de oficina disponible.

¹⁰⁸ Puede consultarse su página web en: <http://www.pttl.be>



Andrea Fraser, *Untitled*, 2003, DVD, 60' sin sonido

20.

IMAGEN: En 2002, la artista Andrea Fraser se dirigió a su galería neoyorquina Friedrich Petzel Gallery para preparar un encargo que realizaría junto con un coleccionista privado. Los requisitos del proyecto que proponía Fraser incluían un encuentro sexual entre la artista y el coleccionista que sería grabado en video y producido en DVD en una edición de 5, cuyo primer ejemplar sería para el coleccionista. La obra resultante es “Untitled”, un video de 60 minutos de duración, sin sonido, filmado en una habitación de hotel con una cámara fija y sin iluminación adicional. En él se ve a la artista practicando el sexo “en todas las posiciones posibles” –tal como describía un artículo en el *New York Times*¹⁰⁹– con un coleccionista que pagó (“no por sexo –señala Fraser– sino para hacer una obra de arte”) cerca de 20,000 dólares.

*

El marco socioeconómico del artista actual pasa por una enorme variedad de formas laborales y contractuales que articulan su trabajo. La negociación se establece para una producción concreta, o por un periodo de tiempo, o por el asalariado, el régimen autónomo cercano al antiguo artesano, el subcontratado, el voluntariado social... Las fórmulas son tan variadas como lo son también las formas de trabajo ajenas al arte. Desde las vanguardias de las primeras décadas del siglo XX la obra artística inicia un despliegue de estrategias productivas, un proceso que va en paralelo a un desdibujarse de los rasgos que debían expresar el talento artístico, cuando la mano del artista, su habilidad o su técnica dejaron de ofrecer un modelo estable de valor. En una exposición reciente

¹⁰⁹ Guy Trebay, “Sex, Art and Videotape”, artículo en el *New York Times*, 13 de junio del 2004.

titulada *Work Ethic*¹¹⁰, la comisaria norteamericana Helen Molesworth establecía cuatro categorías para enmarcar las formas del trabajo llevadas a cabo por los artistas a partir de los años sesenta¹¹¹. En la primera categoría (*The Artist as Manager and Worker*), el artista crea y completa él mismo la tarea. En la segunda (*The Artist as Manager*), el artista dispone una tarea que es completada por otros. En la tercera (*The Artist as Experience Maker*), la audiencia completa el trabajo. Finalmente, en la cuarta (*The Artist Tries Not to Work*), el artista trata de eludir cualquier carga laboral. Ese mapa de categorías ilustra el definitivo despliegue del marco laboral clásico del artista (abierto por los surrealistas, los constructivistas y los dadaístas –y la figura clave de Duchamp), que desde finales de los años cincuenta se extiende con las experiencias de los Rauschenbergs, los Judds, los Nawmans, Manzoni, Kaprows, Smithson y Acconci, los Situacionistas y los Fluxus. Una consecuencia de este despliegue de formas laborales que articula la actividad artística es la reformulación del modo en que el artista deberá ser remunerado por su actividad. Si la autonomía del artista moderno le había conferido un sistema de producción en el que, por lo general, el artista era el único responsable del producto hasta que éste se enfrentaba al mercado una vez completado, la multiplicación de formas procesuales alteran significativamente este modelo. Por ejemplo, en sus *Concept Tableaux* (1963-67), Edward Kienholz organizó su actividad laboral en tres fases (distinguiendo una “división del trabajo” en esa actividad, en la que las funciones mentales y manuales quedaban diferenciadas), estableciendo para cada una de esas fases un vínculo distinto con el comprador o coleccionista. La primera era una placa con una descripción detallada del trabajo (es decir, la idea), y que podía ser comprada simplemente como propuesta. En la segunda fase, Kienholz realizaba un dibujo preparatorio de la propuesta, que podía ser comprado por una cantidad adicional. En la tercera, el comprador encargaba al artista la

¹¹⁰ *Work Ethic*, en The Baltimore Museum of Art, del 12 de octubre del 2003 al 4 de enero del 2004. Posteriormente itinerante al Des Moines Art Center (mayo – agosto del 2004) y al Wexner Center for the Arts (septiembre 2004 – enero 2005).

¹¹¹ Helen Molesworth (Ed.), *Work Ethic* (catálogo de exposición), The Baltimore Museum of Art & Pennsylvania State University Press, Baltimore, 2003.

realización material del proyecto, cubriendo por contrato los costes de producción y un salario para el artista relativo al tiempo necesario para su realización. Es un aspecto sin duda significativo constatar que la articulación económica del artista contemporáneo, en su relación con las instituciones, galerías, clientes y coleccionistas, plantea una nueva centralidad del “contrato” entre las partes. Si, como decíamos, el artista moderno se basaba en un régimen de productor autónomo, en el que éste y el cliente sostenían su relación fundamental (aun cuando ésta fuese a través de un mediador o marchante) en el momento de la compra del producto acabado, en una transacción concebida desde la posesión física de la obra, la naturaleza del trabajo artístico actual ha supuesto la multiplicación de fórmulas contractuales mucho más elaboradas que en cierto modo quedan más próximos a los estatutos del artista previos a la modernidad. Cabe recordar que en la época en que Goya realizaba sus cartones para la Fábrica de Tapices, los contratos que sujetaban al artista con la institución eran altamente detallados, estipulándose minuciosamente las condiciones a las que estaba sujeto así como su salario anual (e incluso la cantidad de caballos a la que Goya tenía derecho en su carruaje –una cantidad que creció conforme su talento era reconocido por el monarca), y que era habitual desde el Renacimiento estipular condiciones relativas a la realización de las partes que requerían mayor talento o dedicación (por ejemplo, para las Puertas del Paraíso del baptisterio de la catedral de Florencia, Lorenzo Ghiberti firmó en 1403 un contrato en el que se estipulaba el volumen de producción anual –debería realizar al menos tres paneles al año, por los que recibiría 200 florines–, y aspectos relativos a la producción misma: le era permitido emplear ayudantes, pero los árboles y los rostros de las figuras, incluido el cabello, deberían estar realizados por él personalmente).

Pero la economía de la obra artística contemporánea no queda acotada por las transacciones relativas a su posesión física o a la fase de su producción. El control sobre la distribución, y la exploración de nuevas fórmulas para ella, es determinante en la era de la tecnología y de las redes mediales. Los beneficios derivados de la propiedad intelectual, así como de la explotación de los derechos de reproducción y distribución, son una parte fundamental de la

economía de muchos artistas¹¹². En algunos casos, es en la múltiple naturaleza de la *pro-ducción*, en su hacerse, su salir y su circular, que se da en relación a un ámbito jurídico que articula de manera simultánea –y prácticamente indiferenciada– lo público y lo económico, donde se configura el sentido de la obra. Propuestas artísticas como *Untitled*, de Andrea Fraser, muestran el campo de tensión que se encuentra en esa articulación y las distintas capas de lo que hay en juego. Pero antes de entrar en ello, trataremos de precisar algunos aspectos de su contexto económico, a través de lo que nos señala David Harvey en su reciente revisión a la historia del neoliberalismo¹¹³. La premisa neoliberal de que todo es susceptible de ser mercancía se basa, según advierte Harvey, en dos supuestos: que los derechos de propiedad se encuentran en los procesos, las cosas y las relaciones sociales (y que estos pueden ser comercializados sujetos a contratos legales); y que el mercado funciona de manera apropiada como una guía –una ética– aplicable para cualquier acción humana. En la práctica, toda sociedad establece los límites donde la mercantilización empieza y acaba. El neoliberalismo ha desplegado los límites de lo que es concebido como mercancía (incluyendo la sexualidad, la cultura y la historia, la naturaleza convertida en espectáculo o en lugar de descanso, y la originalidad y singularidad de los procesos creativos), extendiendo enormemente el alcance de los contratos legales. En el corazón de la teoría liberal y neoliberal, dice Harvey, se encuentra la necesidad de construir un mercado coherente para la tierra, el trabajo y el dinero, entidades que, sin haber sido ellas mismas concebidas como mercancías, se articulan bajo una descripción ficticia de mercancía “sin la cual el capitalismo no podría funcionar”. Pero la “supuesta

¹¹² En este sentido, un aspecto en el que en los últimos años se ha venido insistiendo desde las asociaciones de artistas, como en el caso de la AAVC, es en denunciar los contratos con los que algunas instituciones obligan a los artistas a ceder sus derechos de reproducción. Sin embargo, los derechos de propiedad intelectual son un arma de doble filo en la relación con los creadores, pues la dificultad de articular legalmente la compleja diversidad de los procesos creativos contemporáneos deriva en un marco legal que al mismo tiempo que protege al creador también puede coartar o limitar la distribución de sus obras, o dificultar su producción misma cuando se basa en la “producción de sentido” a partir de imágenes, textos o sonidos “apropiados”.

¹¹³ David Harvey, *A Brief History of Neoliberalism*, Oxford University Press, 2005.

mercancía del trabajo –puntualiza Harvey a partir de Karl Polanyi– no puede abrirse paso, ni ser usada indiscriminadamente ni tampoco ser dejada sin usar, sin afectar también al individuo portador de esta particular mercancía. Al disponer del trabajo humano, el sistema dispone de manera inherente de la dimensión física, psicológica y moral del sujeto que acompaña a esa etiqueta”¹¹⁴. Y lo significativo es que esto se produce, señala Harvey, como una “típica celebración (de la que también participa gran parte de la teoría postmoderna) de lo efímero y del contrato a corto plazo”¹¹⁵.

La propuesta *Untitled*, de Andrea Fraser, nos ayuda a situar esta red de cuestiones en el contexto del sistema artístico. El trabajo de esta artista, tal como lo exponía ella misma en una entrevista, gira entorno a un orden del deseo en relación al arte: “sobre lo que queremos del arte, lo que quieren los coleccionistas, lo que los artistas quieren de los coleccionistas, lo que quieren los museos y sus visitantes”¹¹⁶. Un orden del deseo que se configura como una negociación en términos económicos, pero también en términos personales, psicológicos y afectivos. “*Untitled* trata del mundo del arte, de las relaciones entre los artistas y los compradores, y de lo que significa ser artista y vender tu trabajo”. Por ello, las posibles asociaciones con la idea de prostitución de la práctica artística no debían ser más que un primer paso para una reflexión más amplia, acerca de las relaciones de control y de poder que se articulan en una obra. Para la artista, el hecho de haber concebido un trabajo como ese suponía una exploración del control que como artista podía tener sobre la obra, y que, según afirma, había experimentado como un fortalecimiento de su margen de maniobra (*empowerment*) más que una desposesión de él. Bajo contrato había dispuesto todas las condiciones de “producción” que tenían que venir aceptadas por el coleccionista participante. Pero por la particular naturaleza de la propuesta y lo que significaba de “exposición” de su intimidad –que Fraser relata incluso con candidez, por ejemplo al referirse a cómo

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 167.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 166.

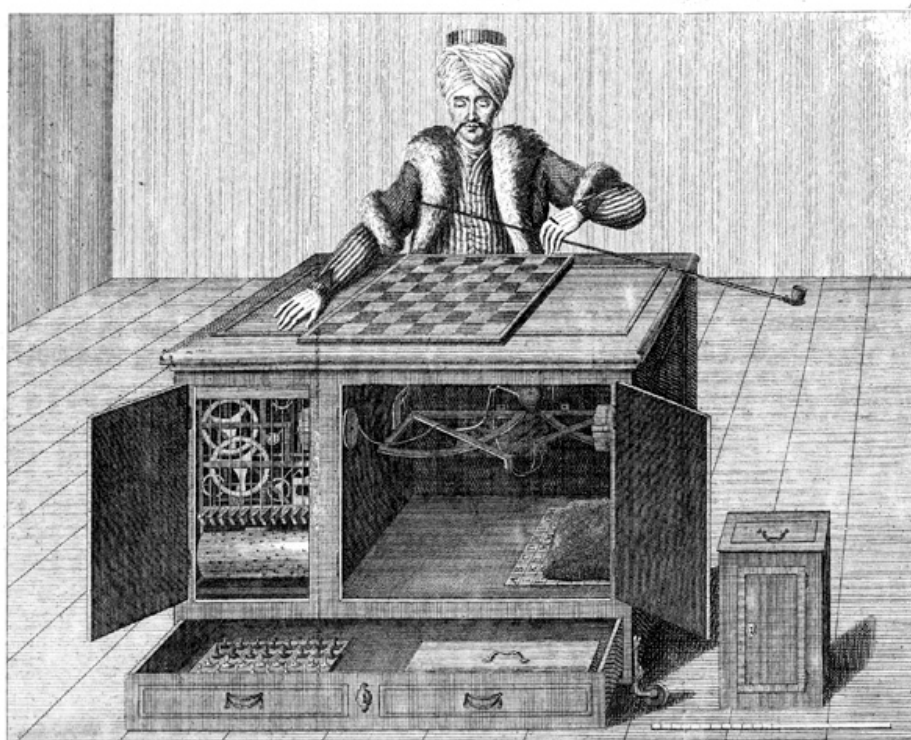
¹¹⁶ “Andrea Fraser in conversation with Praxis”, octubre del 2004, disponible en la red en: <http://www.thebrooklynrail.org/arts/oct04/fraser.html>

habló de ella con sus padres—, la verdadera relación con la “explotación” aparecía en relación a la venta de las copias de la obra, y en la posibilidad de control sobre ellas, más que en el momento de intercambio con el coleccionista. Las relaciones de intercambio son centrales en la pieza —afirma la artista—, pero también las condiciones de presentación y distribución. Por ello estableció un detallado contrato que deberían firmar los compradores de las copias: “El comprador no tiene el derecho de sacar imágenes fijas del video ni distribuir ninguna reproducción, el comprador no tiene derecho de hacer ningún extracto del video ni emitirlo, el comprador no tiene el derecho de prestarlo, yo tengo el derecho de revisar todo el material publicitario que se genere sobre la pieza, y debo ser consultada antes de que éste se haga público... Son condiciones bastante restrictivas”. La propuesta trata acerca del arte como mercancía, sobre cómo se transforma en mercancía al circular por la institución artística (el museo, el mercado, las galerías, la prensa especializada, etc.), pero, añade Fraser, “el artista puede tratar de controlar esa circulación contractualmente”. Tal vez, aunque esto dependerá sin duda de la posición —es decir, del poder— del artista respecto a aquél o aquello con quien negocia. En cualquier caso, lo significativo es que lo que se negocia no es nunca únicamente una determinada cantidad económica, sino, también, un margen de lo político sumergido en el interior de la propia condición laboral¹¹⁷.

¹¹⁷ Aquí vale la pena recordar algo que puntualizaba Arendt, cuando señalaba que la palabra griega *skholé*, al igual que su equivalente latino *otium*, significa primordialmente libertad de actividad política y no sólo tiempo de ocio (Hannah Arendt, *La condición humana*, p. 35). Esto nos da una idea de que lo que está en juego en la negociación no es únicamente una distribución de equilibrios económicos, sino la posibilidad misma de establecer libremente la forma política de la actividad en relación a su exterioridad no-laboral. Para una revisión del *qué* y el *cómo* se negocia en un proyecto artístico, véase también el artículo de Jorge Luis Marzo “Negociación”, en *Producta*, Y.Productions, Barcelona, 2004, pp. 103-110.

21.

Durante los años de aquel agitado final del siglo XVIII en el que Adam Smith escribía su tratado de economía y que Goya pintaba sus cartones para decorar los aposentos del monarca, un famoso artilugio apodado “El Turco” recorrió Europa jugando al ajedrez y captando la curiosidad de sus habitantes más preeminentes. El Turco, o Turco Mecánico, fue una farsa ideada en 1769 por un ingeniero húngaro de la corte vienesa, el barón Wolfgang von Kempelen, y que pretendía ser un autómatas con dotes de brillante ajedrecista. Se trataba de un maniquí vestido con túnica y turbante, sentado sobre una cabina de madera de arce de un metro veinte de largo por 60 cm de profundidad y 90 de alto. La cabina tenía unas puertas que Kempelen abría al inicio del espectáculo, mostrando un sofisticado mecanismo de relojería —en realidad dispuesto de manera que una ilusión óptica con espejos y un sistema de imanes permitían a un maestro del ajedrez esconderse en su interior y operar los movimientos del maniquí. Kempelen exhibió por primera vez al Turco en la corte de la emperatriz María Teresa de Austria en 1770, realizando posteriormente una gira varios años por Europa durante la década de 1780. Durante esta época, el Turco fue exhibido en París, donde jugó una partida contra Benjamin Franklin (quien perdió), y coincidió con la primera presentación pública del globo aerostático de los hermanos Montgolfier —y si las máquinas podían volar, ¿porqué no podrían también jugar al ajedrez?. Al final de esa gira, Kemplelen decidió que el autómatas estaba ocupando demasiado de su tiempo, y lo relegó un rincón del palacio de Austria para centrarse en la preparación de otros autómatas. Después de su muerte, en 1804, el hijo de Kemplelen vendió el Turco a Johann Maelzel, un inventor, ingeniero y showman que también sería conocido por ser el inventor del metrónomo. El secreto de su



*W. de Kempelen del. Cho à Mechel occid. Basilea. P. G. Patz, sc.
Der Schachspieler, wie er vor dem Spiel sitzet, wie man ihn sieht. Le Joueur d'Échecs, tel qu'on le montre avant le jeu, par devant.*

Grabado en cobre para el libro de Karl Gottlieb *The Turkish Chess Player*, 1783

funcionamiento había sido bien conservado, y a pesar de que muchos pensaban que se trataba de un engaño, aún quedaba suficiente misterio para permitir al Turco continuar sus giras. En 1809, el Turco desafió a Napoleón Bonaparte en Schoenbrunn, durante la campaña de Wagram, derrotándole en 24 movimientos. Maelzel llevó al autómata a Francia e Inglaterra, donde en 1820 jugó una partida contra el pionero de la computación Charles Babbage. Debido a sus deudas, Maelzel decidió viajar a la costa Este de los Estados Unidos para exhibirlo. La gira fue un éxito, y su popularidad provocó una serie de artículos y ensayos en los que diversos autores debatían el verdadero funcionamiento de la máquina. Entre ellos destaca un relato de Edgar Allan Poe (Maelzel's Chess-Player) escrito en 1836, en el que Poe lleva a cabo una minuciosa descripción del autómata, y un análisis de 17 puntos con los que argumenta que el Turco no es, en realidad, una “pura máquina”¹¹⁸. Por su parte, Maelzel continuó su gira en Cuba, como primera parte de un tour que realizaría por Sudamérica. Estando en La Habana, su secretario y confidente (también el experto ajedrecista que en aquella época manejaba al maniquí desde su interior), William Schlumberger, murió víctima de la fiebre amarilla. Maelzel se vio obligado a embarcar de nuevo hacia Estados Unidos, en un trayecto que sería su último viaje, siendo hallado muerto en su camarote cuando el barco se encontraba en el puerto de La Guaira, en Venezuela (distintas versiones atribuyen su muerte también a la fiebre amarilla o a una sobredosis etílica). El Turco fue entonces a parar a manos de John Mitchell, un doctor en medicina y cirugía que había fundado un club con el propósito de hacerse con el autómata. Mitchell aún logró cierto éxito en sus primeras actuaciones de exhibición, pero carecía del don para el espectáculo de Maelzel y finalmente donó el autómata al Museo Chino de Filadelfia. En 1854,

¹¹⁸ Edgar Allan Poe, “El jugador de ajedrez de Maelzel”, en *Cuentos*, Planeta, Barcelona 1991, pp. 362-381. Publicado originalmente en el *Southern Literary Journal*, en abril de 1836. La historia del Turco está llena de versiones contradictorias y mitos, como el que aún queda registrado en una nota al pie en la traducción de la editorial Planeta, en la que se asegura que Kemplelen construyó el Turco para hacer evadir de Rusia al proscrito polaco Wronsky, una suposición sin ningún fundamento pero que muestra el carácter mítico y fabulador que rodeó al Turco.

85 años después de su construcción, y de que al menos 15 jugadores hubieran operado secretamente en su interior a lo largo de su existencia, el Turco fue destruido por el gran incendio de Filadelfia.

La ajetreada historia del Turco Mecánico, cuyas vicisitudes nos trasladan a una época modelada con las luces y las sombras de la Ilustración, y que transcurre durante aquellos años en que se planteaba un modelo económico basado en *el trabajo* y que un pintor de corte pintaba *El albañil herido*, nos puede ayudar a perfilar algunas cuestiones sobre la Fábrica Transparente de nuestra época actual y sobre el espacio del arte. Como venimos señalando, el postfordismo no es únicamente un modo productivo; es también, y de manera fundamental, un orden de lo visible. En él, la Fábrica Transparente abre sus puertas para mostrar su interior espectacular y sus operarios vestidos de blanco, del mismo modo que lo hacían Kempelen y Maelzel mostrando el mecanismo de relojería del Turco. El suelo de parquet que recubre los suelos de la Fábrica está construido con la misma madera de arce que la cabina fabricada por Kempelen, mientras sus paredes de cristal reproducen el gesto con el que los responsables del autómata, al inicio del espectáculo, levantaban las compuertas de la cabina “haciendo penetrar una viva luz por todo el armario”, cuyo hueco estaba en apariencia “lleno de ruedas, piñones, palancas y demás mecanismos, amontonados y apretados unos contra otros de modo que la mirada no puede penetrar más que a una corta distancia entre ese conjunto”¹¹⁹. La Fábrica Transparente fascina al público como lo hiciera el ajedrecista mecánico, exhibiendo abiertamente su condición de “pura máquina”. En el interior, un juego de espejos desvía la atención del hecho de que la Fábrica Transparente no es “toda” la fábrica, como tampoco el mecanismo de relojería del Turco era “todo” su mecanismo. Como sabemos, los componentes para el ensamblaje del Phaeton llegan a la planta de Dresde desde diversos puntos de su exterior. Algunos proceden de otras plantas de la

¹¹⁹ Poe describe de manera muy detallada todo el ritual con el que Maelzel abría sucesivamente las compuertas, daba giros al artilugio e iluminaba su interior mostrando sus componentes, convenciendo a los espectadores de su única naturaleza artificial. Edgar Allan Poe, *op. cit.*, p. 367.

marca Volkswagen (que, como hemos ya señalado, no han dejado de vestir de “azul industrial”); otros son suministrados por empresas externas subcontratadas. La subcontratación es un elemento clave en el proceso productivo del postfordismo. Permite aumentar la flexibilidad del suministro según la demanda, sin tener que sostener una costosa infraestructura de instalaciones y responsabilidades laborales. Su expansión a escala global es visible en el sector productivo, y también de manera acelerada en el sector de servicios –por ejemplo, cuando al hacer una consulta o reclamación telefónica a una compañía, aun con sede financiera en el propio país, nos responde una voz desde el otro lado del planeta¹²⁰.

La noción de subcontratación es también crucial para revisar y ampliar, en el panorama artístico actual, las clasificaciones del trabajo del artista que propone Helen Molesworth. En esas clasificaciones, el trabajo físico, intelectual o creativo desciende a partir del artista, quien realiza enteramente su trabajo, o bien encarga a otros su materialización, o genera un marco para que la audiencia lo complete a su modo, o simplemente intenta no trabajar. Un exponente particularmente claro de ese proceso de subcontratación que parte del artista es la serie de catorce pinturas tituladas *Commissioned Paintings* que John Baldessari realizó entre 1969 y 1970. En ellas planteaba un máximo alejamiento de la autoría respecto a la producción material de las obras. El proceso era siempre el mismo: el artista pedía a un amigo suyo que apuntase con el dedo índice diversos objetos que estuvieran en su campo visual, mientras Baldessari realizaba una fotografía de esa mano junto al

¹²⁰ Un ejemplo particularmente interesante de estos procesos de subcontratación globalizada es el Amazon Mechanical Turk (www.mturk.com). Definido por la compañía como “Artificial Artificial Intelligence”, consiste en contratar a través de su web la realización de tareas mecánicas que “las personas hacen mejor que los ordenadores” (es decir, un proceso, similar al Turco Mecánico de Kempelen, en el que son las personas las que sustituyen el trabajo de las máquinas). Una propuesta reciente del diseñador Aaron Koblin ha utilizado ese mercado de trabajo virtual para problematizar lo que describe como “crowdsourcing” en el ámbito de la creación, donde trabajadores on-line han realizado 10.000 dibujos de ovejas (por 2 céntimos de dólar cada uno) que son posteriormente comercializados por 20 dólares (véase: www.thesheepmarket.com y www.aaronkoblin.com).

objeto que señalaba. A continuación le daba esa fotografía a un pintor aficionado, quien la pintaba con tanta fidelidad como fuera capaz, y una vez acabada un rotulador profesional pintaba en el margen blanco dejado en la parte inferior del lienzo el título de la obra: “*A painting by...* y el nombre del pintor aficionado”. Finalmente Baldessari firmaba detrás del lienzo. Cuando el arte es la idea, el artista no tiene porqué realizar él mismo las obras. Del mismo modo está perfectamente asumido que, por ejemplo, las figuras de porcelana de Jeff Koons hayan sido realizadas por un artesano italiano, que las pinturas de Takashi Murakami estén pintadas por un equipo muy numeroso y especializado de dibujantes de manga, o que obras de Wim Delvoye, como sus conocidas “zonas en obras” talladas en madera de principios de los noventa, hubieran sido físicamente realizadas en Indonesia. Lo que, sin embargo, en esas obras –o en las clasificaciones de Molesworth– apenas se cuestiona, es que el artista sea el único y verdadero “origen” de las obras. Pero en el funcionamiento del arte actual esto no es siempre así, o no únicamente, o en cualquier caso no de una manera tan simple, puesto que es especialmente significativa la progresiva interacción intelectual y creativa entre los diferentes agentes que participan en la producción de sentido dentro de un proyecto: desde los directores de programación de un museo o de un evento, a los comisarios, a los artistas... y a la ramificación en las diferentes formas de intercambio y co-laboración que pueden surgir en el desarrollo de una propuesta. Yúdice, en su análisis del proyecto inSite realizado en la frontera entre San Diego y Tijuana, equipara la organización de ese evento artístico a una cadena de producción en línea, “cuyos ejecutivos (los directores del evento) contratan a los gerentes (los curadores) para planificar el programa de los asalariados flexibles (artistas) quienes, a su vez, extraen capital (cultural) procesando una variedad de materiales: la región (especialmente la frontera y las ecologías urbanas vecinas); los públicos y comunidades que invierten su colaboración en el éxito de un proyecto; las cuestiones sociales transformadas en “arte”; las culturas locales y las tendencias artísticas internacionales...”¹²¹.

¹²¹ George Yúdice, *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*, Gedisa,

Cabe precisar que, en este sistema de producción en cadena, el proceso se desdobra: por un lado se configura un orden de funcionamiento económico, de rango descendiente; por otro circulan sus componentes de carácter intelectual, simbólico e ideológico, que puede ser considerado como una corriente que fluye tanto a nivel ascendente como descendente, o incluso se extiende de manera horizontal. Este desdoblamiento es un factor clave. Y a partir de él, y de su modo de articularse, pueden tanto plantearse las acusaciones de “servilismo” dirigidas al arte, como concebirse la potencia y el poder propio de las prácticas artísticas.

En realidad, el proceso de producción de un evento artístico – o en general, del “sistema” artístico– es un híbrido del Turco Mecánico, que bajo su apariencia de “pura máquina” escondía *el trabajo* de un ajedrecista, y una muñeca rusa, en cuyo interior y exterior siempre aparecerá una nueva figura escondida. Se trata de un proceso de “externalizaciones” que significan también una serie de “interiorizaciones”. Ésta cuestión, que de hecho articula una amplia red de cuestiones, es lo que buscábamos plantear en una exposición titulada *Outsourcing* (“subcontratación”), realizada en el inIVA de Londres en el 2002¹²². Pero la noción de subcontratación ayuda también a revisar un aspecto fundamental de las prácticas artísticas actuales: la colaboración. Como se ha dicho en numerosas

Barcelona, 2002, p.340.

¹²² La exposición *Outsourcing*, en la que participé de su concepción junto a Paula Roush (msdm –mobile strategies for display and meditation) y Sasha Costanza-Chock en el verano de 2002, se celebró en el Institute of International Visual Arts de Londres en noviembre-diciembre de aquel año. La propuesta buscaba articular una revisión crítica a las dinámicas económicas de la cultura (*branding* cultural) y los procesos productivos de las prácticas estéticas. En ella se mostraron o produjeron diversos documentos, eventos, proyectos y colaboraciones, como los realizados por El Sueño Colectivo (Montse Romani, María Ruido y Virginia Villaplana), Zeigam Azizov, Consol Rodriguez o Anthony Iles. Por mi parte produje el libro *Work and Beauty*, en el que se trataba de ampliar al máximo esa cadena productiva, solicitando colaboraciones que podrían considerarse, dentro de la estructura del proyecto, como una invitación que circulaba en orden descendente, o horizontal (personas que habían sido contratadas para la producción del libro, otros artistas del proyecto, o personas ajenas a todo ello), o revirtiendo –hasta donde se pudo llegar– el orden ascendente de su cadena de producción (como la responsable del proyecto Paula Roush, la curadora del ciclo de exposiciones Melanie Keen, o la directora del museo donde se realizaba el proyecto Gilane Tawadros).

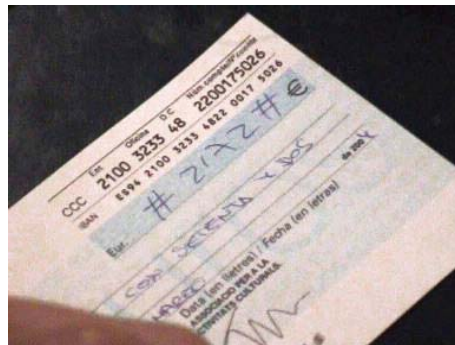
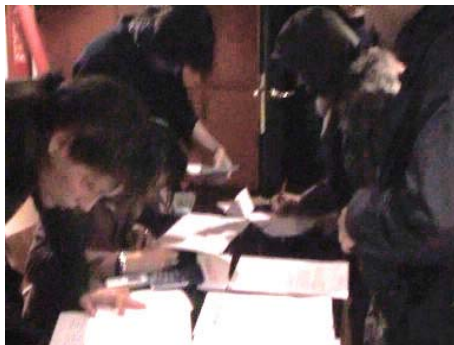
ocasiones, la pluralidad de formas de colaboración que se establecen en muchas de las obras y propuestas contemporáneas han sido determinantes para redefinir el trabajo del artista y la noción misma de artista. La colaboración o cooperación entre artistas, o entre artistas y no artistas, fue clave en las vanguardias para establecer un modelo que progresivamente se alejaba del artista monádico de la modernidad, y sigue siéndolo para muchas prácticas que se basan en la participación e interacción con el público, como las que Nicolas Bourriaud describió a finales de los noventa como “estéticas relacionales”. En la tercera capa ampliaremos esta cuestión, pero aquí nos interesa dejar señalado algo que suele ser su “dilema”: el modo en que estas formas de colaboración se articulan en un escenario que no es únicamente de carácter simbólico, sino que de facto y de manera inevitable, es también un escenario económico (y el silencio sobre esta cuestión puede causar mucho “ruido” en la conceptualización de ciertos proyectos). El problema de las fórmulas de participación colectiva que no atienden suficientemente a esta cuestión, y por donde les suelen llegar muchas de sus críticas, es lo que Alice Creischer y Andreas Siekmann denuncian como un frecuente y marcado “carácter de explotación”, en el que el artista subcontrata la producción pero se aprovecha del valor añadido¹²³. Esto no significa que no puedan darse en un mismo proyecto distintos intereses en sus participantes, pero la asimetría de éstos tal vez no sea una cuestión menor que pueda obviarse. En ese mismo sentido, Yúdice subraya la raíz “labor” de la palabra “colaboración” para destacar que, cuando dos o más partes emprenden una tarea o contribuyen a ella, están haciendo un trabajo, y sin embargo no siempre es definido o reconocido como tal:

“Muchas tareas se construyen socialmente de tal modo que sólo algunas de las partes involucradas en la actividad reciben una compensación económica. Los otros *colaboradores* que aportan a ésta valor añadido, obtienen supuestamente un rédito no material

¹²³ Véase: Christian Kravagna, “Working on the Community. Models of participatory practice”, 1999. En este artículo Kravagna establece cuatro modalidades de actividad colectiva: trabajar con otros, actividades interactivas, acción colectiva, y prácticas participativas. En: <http://eipep.net/transversal/1204/kravagna/en>

por su participación. En este aspecto, el ejemplo clásico de la diferencia en la distribución del valor es el “trabajo de las mujeres”, especialmente su “colaboración” dentro de la unidad familiar, donde se considera que la satisfacción producida por la maternidad es una recompensa adecuada. A menudo el trabajo de los artistas no se remunera pues se supone que derivan de él un valor espiritual o estético. Pero los colaboradores de los artistas perciben una remuneración mucho menor por cuanto no se los considera autores ni co-autores de la actividad. La remuneración no es, desde luego, ni el fin último ni la razón de ser de la actividad cultural; en nuestra sociedad, sin embargo, es la forma por excelencia del reconocimiento”¹²⁴.

¹²⁴ George Yúdice, *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*, Gedisa, Barcelona, 2002, p. 340.



Work-NonWork, de Anthony Iles para el proyecto *Producta1*, Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona, 25 de marzo del 2004.

22.

IMAGEN: “*Work-NonWork*” fue una propuesta del curador británico Anthony Iles para el proyecto *Producta1* (Barcelona, 2004). La propuesta se planteaba como una revisión de las nociones de público, producción y consumo, y consistió en una sesión llevada a cabo en el CASM en la que se proyectaron diversas obras videográficas relacionadas con el trabajo y sus mutaciones contemporáneas (“*A London particular*”, “*Spare Time*” y “*Hackney: Undead city*”). En una mesa situada en la entrada del espacio de proyección, se solicitó a los asistentes como público su nombre y se hizo un registro con su hora de llegada. A la salida se les extendió un cheque a cada uno de ellos, con el que se les remuneraba por el tiempo exacto en que habían asistido al evento según el salario mínimo interprofesional.¹²⁵

*

Si es cierto que, como decía Marcel Duchamp, el artista “sólo hace la mitad del trabajo”, y que el público o el espectador de una obra hace “la otra mitad”, entonces parece lógico que, como sugiere la propuesta de Anthony Iles, el espectador sea también remunerado por ese *trabajo* que al fin y al cabo se le exige. En efecto, tal como puntualiza Yúdice, la remuneración no es necesariamente la finalidad o la razón de ser de una actividad cultural, pero sí es la forma por excelencia del reconocimiento en nuestra sociedad. Un “valor del trabajo” que debe ser reconocido en el trabajo del artista, en el de los *colaboradores* en un proyecto, y tal vez también, en el de su público. Aun así, esa remuneración del público no debería ser tomada como el simple final de una secuencia de hechos. El trabajo

¹²⁵ El proyecto *Producta1*, en el que estaba inscrita esta propuesta de Anthony Iles, fue un proyecto del que fui codirector junto a Rubén Martínez y Jaron Rowan, y consistió en una serie de eventos que articulaban desde diferentes ángulos una reflexión sobre las nuevas formas de la producción artística y cultural. Se llevó a cabo en Barcelona, durante los meses de marzo y abril del 2004.

que sería susceptible de remuneración no es “la asistencia” a un determinado evento, sino “lo producido” en esa asistencia –una producción que, por decirlo con las palabras de Deleuze, se produce en la fábrica “del inconsciente”. Sin embargo, lo que la propuesta de Iles sugiere, es que lo que debe ser producido por el público no es únicamente la apelación duchampiana a la “otra mitad del trabajo” necesaria para la producción del sentido de las obras (en este caso una serie de videos articulados por la temática del trabajo), sino, más bien, la producción de un sentido de “público”, en el que los asistentes se produzcan *a sí mismos* como público.

Los públicos son “grupos sociales por venir”, dijo Gabriel Tarde a finales del siglo XIX. Algo semejante, aunque con menos confianza de que esos públicos “vinieran” por sí mismos, planteaba Matha Rosler en un artículo de 1979, cuando, al analizar las transformaciones aparecidas en el sistema del arte, provocadas tanto por las actitudes de un arte que se alejaba de la tradición romántica como por los cambios de su sistema económico, decía que una de las cuestiones fundamentales con las que se habría de enfrentar este nuevo arte, era que no sólo se veía frente a una necesidad de redefinir la noción de público, sino que debería *producir* su público¹²⁶. Pero, pasados casi treinta años desde esa afirmación, puede decirse que esa producción sólo se ha visto medianamente resuelta. Recientemente, un joven crítico y comisario francés describía la crisis de público que vive el escenario del arte contemporáneo con esta ironía: “en el triángulo de las Bermudas que forman el conservador, el artista y la institución, han desaparecido dos pilares: la obra y el público”¹²⁷. Y las referencias a la necesidad de “educar” (estéticamente) al público, habituales en las instituciones artísticas durante los últimos años, no son sino un reconocimiento implícito de su carencia, que en parte es también la constatación de un cierto fracaso. La cuestión es sin duda compleja, pues los modelos

¹²⁶ Martha Rosler, “Espectadores, compradores, marchantes y creadores: reflexiones sobre el público”. Publicado originalmente en *Exposure 17* (primavera 1979). En castellano en *Arte después de la Modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Edición a cargo de Brian Wallis. Akal, Madrid, 2001. (pp. 311-341)

¹²⁷ François Piron, en el *Butlletí* del Centre d’Art Santa Mònica, Barcelona, marzo 2005.

generalizados de educación tienden mayoritariamente a producir un público-consumidor, y no favorecen la producción de un público-productor. Y ni las llamadas a “la educación” tienen siempre clara esta distinción, ni tampoco los modos de evaluar los resultados de un determinado proyecto suelen tener mucha capacidad de distinguir entre los logros cuantitativos (número de asistentes) y cualitativos (efectos sobre la experiencia). Pero además, en esta distinción entre público-consumidor y público-productor (que no debe confundirse con el público “que participa” o que “interactúa tocando botones”, ni tampoco identificarse necesariamente con el “prosumidor”¹²⁸), puede pasarse por alto que tal vez el público no sea lo único que hay que producir. Maurizio Lazzarato ha apuntado algo que parece especialmente útil traer a este contexto, a propósito de la distinción entre *fábrica* y *empresa* en lógica postfordista. Para ayudar a visualizar esa distinción, Lazzarato tomaba como ejemplo una remodelación organizativa de la multinacional francesa Alcatel, que en el año 2001 anunció que se iba a desprender de sus once plantas de fabricación. Esa separación entre la empresa y la fábrica permite advertir sus distintos roles, que en la mayoría de casos se confunden puesto que la fábrica y la empresa suelen estar integradas una en la otra. Pero la misma posibilidad de su separación (subcontratando la producción fabril), señala el autor, es emblemática de las actuales transformaciones de la producción capitalista. Lo que la multinacional conserva en su concepto de empresa, dice Lazzarato, son todas las funciones, todos los empleados y todos los servicios (de investigación, de marketing, de concepción, de comunicación, etc.) que le permiten *crear un mundo*: “La empresa no crea el objeto (la mercancía), sino *el mundo donde el*

¹²⁸ La noción de “prosumidor”, que también aludían Davies y Ford en su especulación sobre el sistema del arte, ha venido usándose crecientemente para definir a un tipo de consumidor que a su vez participa en las tareas de producción. El modelo paradigmático del prosumidor suele ejemplificarse en la industria de los juegos de ordenador, cuyos máximos expertos son sus mismos usuarios, por lo cual son requeridos por las empresas para el desarrollo de sus nuevos productos. Véase: Nick Dyer-Whiteford, “Sobre la contestación al capitalismo cognitivo. Composición de clase en la industria de los juegos de ordenador”, en: *Capitalismo cognitivo, propiedad intelectual y creación colectiva*, Traficantes de sueños, Madrid, 2004, pp.49-62.

*objeto existe. Ella ya no crea el sujeto (trabajador y consumidor), sino el mundo donde el sujeto existe*¹²⁹.

Lo que esto plantea es también un aspecto clave para el análisis de la Fábrica Transparente, y nos permite afinar un poco más en la comprensión de su funcionamiento. Los servicios o los productos que se fabrican, al igual que sus consumidores y sus productores (y ellos son también “el público” que recorre la fábrica de Volkswagen o los museos y centros de arte de cualquier capital occidental), deben “corresponder” a este mundo. Un mundo que, como señala Lazzarato, a su vez deberá “quedar incluido en las almas y los cuerpos” de esos trabajadores, consumidores o públicos. Lo que la empresa produce –y ésta es también la idea que venimos tratando de cercar con la imagen de la Fábrica Transparente– ya no es un producto que está fuera de los sujetos, sino un mundo subjetivado en ellos. Lo que produce es el vínculo entre los sujetos y el mundo. Lo que construye, precisa Lazzarato, es “la efectuación de los mundos y de las subjetividades incluidas en ellos, la creación y la actualización de lo sensible (deseos, creencias, inteligencias) que preceden a la producción económica”.

En efecto, el público que diariamente cruza la Lennéstrasse de la ciudad de Dresde para asistir en directo al espectáculo de la acristalada fábrica de automóviles, asiste a algo más que a una fabricación de coches. Lo que contempla fascinado ese público es la creación de “un mundo” –un *mundo* de transparencia, tecnología y producción, tal como insisten los slogans de la marca– en el que se construye el sentido de los productos que salen de su cadena de montaje, de los trabajadores que los fabrican, y de ellos mismos como público. Esa producción precede y sustenta su funcionamiento económico. Como advierte Lazzarato, se trata de una tarea en el orden del deseo y del discurso que se da como una verdadera “guerra estética” desplegada en múltiples niveles. Y en este punto, cabe revisar la *producción del público* (y, en cierto modo,

¹²⁹ Maurizio Lazzarato, “Créer des mondes: Capitalisme contemporain et guerres ‘esthétiques’” (2004). En: <http://multitudes.samizdat.net/Creer-des-mondes-Capitalisme.html>

también la “educación” con la que se suele articular), aplicada al arte contemporáneo. La disolución de la noción de autonomía artística, experimentada por las prácticas artísticas al mismo tiempo que se daba la progresiva “estetización” de las estrategias empresariales, ha tendido a concebirse como una inmersión del arte en *la* realidad y en *el* mundo. Sin embargo, ni esa realidad ni ese mundo son unívocos, ni tampoco vienen necesariamente ya dados. Lo que nos señala esa distinción entre fábrica y empresa en la economía postfordista, es que la producción del público puede ser una tarea cuando menos incompleta sin la “producción del mundo” que se le corresponda. Lo que venimos tratando de rastrear aquí de la Fábrica Transparente es la producción de una Imagen, de un funcionamiento discursivo de orden estético que antecede y sostiene su funcionamiento económico. Y puede que, paradójicamente, sea en este territorio de “guerra estética” donde el trabajo y el pensamiento estético de las prácticas artísticas de los últimos años ha encontrado mayor dificultad para ubicarse. Si el arte ha de encontrar su lugar en la Fábrica Transparente, o en relación a ella, probablemente no podrá hacerlo sino desde la multiplicación de realidades, desde una producción de mundos, desde una producción de productores y de públicos que se articulen económicamente *desde* una singularidad discursiva. Esta singularidad discursiva es precisamente la que destaca Michael Warner al subrayar la necesidad de diferenciar entre *el* público y *un* público¹³⁰. Según señala Warner, *el* público es una totalidad social organizada entorno a una comunidad (nación, ciudad, estado, o cualquier otra categoría que incluya a la totalidad de los que están en ese campo). Las apelaciones a *el* público se dan respecto a una entidad compuesta de sujetos desconocidos e intercambiables (aunque sí cuantificables), y sobre los cuales los procesos comunicativos se establecen desde situaciones preestablecidas. *Un* público, por el contrario, se determina por “un espacio de discurso organizado nada más que por el discurso mismo”¹³¹. Este sentido de la noción de público, advierte Warner, es completamente moderno, y no puede ser sustituido por ningún otro

¹³⁰ Michael Warner, *Publics and Counterpublics*, Zone Books, Nueva York, 2002.

¹³¹ *Ibid.*, p. 67.

término; ni “masa”, ni “audiencia”, ni “gente”, ni “grupo” pueden acoger ese sentido preciso. Un público depende de un marco reflexivo y performativo, pues no puede existir aparte del discurso que se dirige a él, ni tampoco preexiste a él. Por ello es independiente de instituciones, leyes o marcos formales de ciudadanía. Y si bien la modernidad tendió a interpretar a *el* público como la totalidad social que funciona en la esfera pública, en realidad ese *funcionamiento* podía darse únicamente por el hecho de haberse previamente configurado como *públicos* de un discurso. De este modo, diríamos que este público singular y contingente, “auto-producido y auto-organizado” en el mismo discurso, es el que surge en la producción de *un* mundo. No es posible llamarlo ni producirlo –tal vez entonces tampoco sea cuestión de educarlo–, sino que se configura mediante la producción colectiva de un contexto de múltiples capas, es decir, con la producción de *su mundo*. Un mundo que, sin duda, vendrá organizado económicamente, pero que primero deberá haber sido producido estéticamente, como la misma Fábrica Transparente.

Pero hay otro factor del discurso, que también alude Warner, que se da como necesario para identificar la distancia entre *el* público y la construcción de *un* público: su necesaria soberanía (respecto a las instituciones, al estado, o a las reglamentaciones de la esfera pública en las que tiene lugar). En esa soberanía reside la posibilidad de configuración de un público-productor, de un público productor de sí mismo como público, como se apuntaba en la propuesta *Work-NonWork* de Anthony Iles. Y si esa soberanía del discurso, o del pensamiento estético, o del “trabajo” en el arte, puede configurar también su materialidad económica en el marco de una Fábrica Transparente espectral, gobernando su propia imagen en el laberinto de cristales y espejos que marcan nuestra época, es, en última instancia, una cuestión política –esto es, del significado y las posibilidades de la *acción*, en el sentido que precisaba Arendt. Georges Bataille advirtió esta noción como fundamental al final de su trayectoria, y en una entrevista con Marguerite Duras, cinco años antes de su muerte, dijo que estaba trabajando en una obra (se refería a *Nietzsche et le communisme*, que no llegó a completar) que sería una continuación de *La parte maldita* consagrada al tema de la

soberanía: “a lo que yo llamo soberanía”¹³². La cuestión de la soberanía, es decir, de la libertad y la servidumbre, proyecta políticamente toda materia económica. También toda posibilidad de producción estética del mundo, y toda opción de imaginar y producir *el mundo donde los objetos y los sujetos existen*.

¹³² Entrevista publicada en *France-Observateur* en 1957. Citado por Francisco Muñoz de Escalona en su epílogo a *La parte maldita*, p. 239-240. Lo que Bataille dejó escrito antes de su muerte de ese texto está publicado en castellano en *Lo que entiendo por soberanía*, publicado por Paidós, Barcelona, 1996.



Tercera capa:
Arbeit Macht Frei

Soberanía

“Deberíais saber que el trabajo... es la libertad: la libertad de los otros. Mientras trabajéis no fastidiaréis a nadie. No lo olvidéis. ¿Lo habéis entendido? ...Ponedros a trabajar”.

Erik Satie, *Die musikalischen Kinder*

23.

ARBEIT MACHT FREI –el trabajo hace libre, el trabajo libera– era la inscripción forjada en letras de hierro que recibía a quienes cruzaban la puerta de entrada en Auschwitz.

¿Cómo componer una imagen que acoja la densa complejidad que atraviesa la relación que se da entre el trabajo y la libertad, desde las utopías renacentistas al extremo cinismo de la barbarie, pasando por las promesas emancipadoras de la modernidad? Aun cuando se planteara de modo tangencial y con tanta cautela como fuese posible, el mero hecho de situar la idea de libertad en relación con la noción de trabajo provoca una irrupción violenta de la dimensión política del trabajo. La pregunta por la libertad es, probablemente, la pregunta política fundamental; indagar la relación que ésta establece con la noción de trabajo supone adentrarse en una historia repleta de contradicciones e impregnada de conflictos. Quizá ninguna noción ha encarnado tantas expectativas de ser instrumento de liberación y, al mismo tiempo, tanta abundancia de esfuerzos para liberarse de ella como el trabajo. ¿Y qué lugar puede tener el trabajo del arte en este campo de fuerzas en tensión? ¿Cómo queda reconfigurado ese conflicto en el marco de una Fábrica Transparente que se extiende más allá de cualquier límite?

Para situar las raíces del conflicto entre libertad y trabajo, debemos empezar recuperando la distinción que hacía Arendt de las

tres categorías que se hallan fusionadas en nuestra actual noción de Trabajo, y que en la antigüedad se encontraban mucho más diferenciadas: *labor* (la actividad desarrollada para la conservación de la vida biológica), *trabajo* (la producción y transformación de bienes materiales), y *acción* (la participación del ciudadano libre en la vida pública). Para los habitantes de la *polis* el hecho de no estar supeditado a las tareas de la labor y del trabajo era precisamente lo que permitía una actividad pública libre. Es decir, que el requisito de libertad para la ciudadanía política descartaba no sólo las formas de vida del esclavo, dedicadas primordialmente a la labor, sino también las de los artesanos y mercaderes¹³³. Con la progresiva fusión de esas cualidades antitéticas de la actividad humana, completada en los inicios de la modernidad por la nueva clase burguesa, la noción de trabajo asumió su nuevo rostro, encubriendo sólo parcialmente que seguía guardando dentro de sí una multiplicidad contradictoria. Esa nueva noción de trabajo es la que reconfigura la constelación de valores de la actividad pública de la burguesía, para la cual el trabajo pasa a ser el eje de un marco económico que transforma radicalmente el modo de entender la construcción de la vida en comunidad. Este es el giro que también destacaba Foucault, situándolo a finales del siglo XVIII a partir de los análisis de Adam Smith, mediante el cual esa nueva noción de Trabajo, junto a las de Lenguaje y de Vida, establecían una reconfiguración fundamental que afecta no sólo a las formas de la sociedad sino también, y de manera especialmente significativa, a la imagen misma con la que, en adelante, los hombres definirían su identidad.

Pero aquella tensión conflictiva que hemos empezado señalando permanece en el interior de esa nueva identidad. Peter Sloterdijk se refería de este modo al doble carácter del Yo burgués, surgido por relación al trabajo, con el que se enfrenta el pensamiento de la modernidad:

Desde un punto de vista histórico, la burguesía es la primera clase social que ha aprendido *a decir Yo* y que, al mismo tiempo, ha poseído *la experiencia del trabajo*. Todos los narcisismos de clase más

¹³³ Hannah Arendt, *La condición humana*, Paidós, Barcelona, 1993, p.26.

antiguos pueden apelar “exclusivamente” a la lucha, al heroísmo militar y a la grandiosidad del dominio. En la conciencia del Yo burgués está presente también, por primera vez, la idea del orgullo por el trabajo, por el rendimiento productivo. Este Yo de una “clase trabajadora” introduce un giro hacia el realismo hasta entonces sin precedentes. Sin duda, esto no tiene por qué manifestarse claramente desde el principio, dado que la cultura burguesa estuvo obligada a diferenciar entre poesía y prosa, entre vida y arte, entre ideal y realidad. La conciencia del trabajo en el Yo burgués todavía está bastante dividida en una fracción idealista y en otra pragmática. Una de las expresiones caracterizadoras del burgués abarca al artesano, al comerciante, al funcionario, al financiero, al empresario, etcétera, y todos ellos, cada cual a su manera, pueden pretender saber lo que es el trabajo. Frente a éstos hay, desde el comienzo, una versión de burgueses que investigan, componen música, hacen poemas y filosofan, y creen abrir con estas actividades un mundo que se basta a sí mismo. El que ambas fracciones del Yo burgués se soporten sólo superficialmente y el que sólo coincidan en la sorda unión de posesión y formación se comprende fácilmente. Ellos crean la tensión secular entre el buen burgués y el malvado, entre el idealista y el opresor, entre el visionario y el pragmático, entre el burgués idealmente liberado y el burgués del trabajo. Esta tensa relación es tan inagotable, en resumidas cuentas, como la del mundo del trabajo y de la “libertad”.¹³⁴

Si la confrontación histórica entre esos dos modos políticos de entender la actividad laboral definió los grupos sociales y la distribución de los espacios de la modernidad, ahora probablemente habrá que preguntarse acerca de cómo queda reconfigurado todo ese conflicto en una Fábrica Transparente espectral en la cual la mayor parte de las categorías que definían las dos “fracciones del Yo” se hallan en cortocircuito. Sloterdijk destacaba que la experiencia del trabajo que iba evolucionando desde esa nueva conciencia política del Yo laboral “es tan inconsecuente que es difícil, a partir del siglo XIX, no tener que hablar de mentiras”. Y en efecto, no se trata únicamente del hecho que ahora la fábrica posfordista supone una progresiva yuxtaposición y mezcla de los

¹³⁴ Peter Sloterdijk, *Crítica de la razón cínica*, Siruela, Madrid, 2003, pp. 121-122.

diferentes modos de trabajo antes enfrentados (el manual y el intelectual, el de la especulación y el de la creatividad, el del simulacro y el del compromiso, el del opresor y el del oprimido...) sino que la “transparencia” con la que exhibe abiertamente sus inconsecuencias y contradicciones también las falsea y confunde, planteándolas como complementos mutuamente necesarios, de manera que, lejos de devenir la transparencia elocuente y reveladora de sentido a la que aspiraba la razón ilustrada, genera un lazo invisible que, al conectar la potencia de la creatividad y del deseo con la obediencia y el populismo, nos obliga a enmudecer.

“El trabajo hace libre’ era una frase que con el paso de los decenios sonaba cada vez más cínica, hasta que, finalmente, se puso sobre la puerta de entrada de Auschwitz”, señalaba Sloterdijk¹³⁵. Sí, Arbeit Macht Frei, ese rótulo ondulante forjado en hierro nos sitúa bajo el umbral de la aporía más cínica y brutal que culmina la modernidad, y que ha dado paso a la cristalina perplejidad con la que contemplamos la soberanía de la Fábrica Transparente.

*

Bajo la distinción de *labor*, *trabajo* y *acción*, en relación con el linde que señala lo propiamente humano –y libre– de la actividad de la *polis*, subyace la doble caracterización de la vida según las formas griegas de *zoe* y *bios*. En tanto que vida biológica, la *zoe* señala el rasgo común a todos los seres vivos, mientras que la *bios* pertenece únicamente a los hombres, como vida singular y específicamente humana que se establece en sociedad. Tan sólo a partir de la fusión de ambas, que se da ya en el término latín *vita* pero que evoluciona en paralelo a la progresiva fusión de la labor, el trabajo y la acción, puede surgir una forma de gobierno como la caracterizada por el concepto de biopoder desarrollado por Foucault, como manifestación de un gobierno que ejerce su soberanía simultáneamente sobre la vida genérica y la singular. Más recientemente Giorgio Agamben ha estudiado los rasgos de la *zoe* y la *bios* para señalar el modo en que éstas, en el derecho de la Roma clásica, sientan las bases para una legislación excepcional, precisamente abriendo un espacio entre ambas nociones que permite establecer el “estado de excepción”¹³⁶.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 122.

¹³⁶ Giorgio Agamben, *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*, Pre-Textos, Valencia, 1998.

Pero aquí la perspectiva de Agamben se contrapone a la de Arendt, pues aunque ambos señalan a la vida como el elemento político originario, su máxima expresión soberana se establece para Agamben en la capacidad de suprimir la vida, mientras que en Arendt es la natalidad el principio que guarda mayor relación con la acción, puesto que el recién nacido llega al mundo con la capacidad de empezar algo nuevo, es decir, de *actuar*. Escribe: “ya que la acción es la actividad política por excelencia, la natalidad, y no la mortalidad, puede ser la categoría central del pensamiento político, diferenciado del metafísico”¹³⁷. No resulta difícil entrever que debajo de esta doble perspectiva, la que sitúa la actividad política bajo el signo de la supresión de la vida o el de la natalidad, hay también el corte profundo que deriva en la dualidad del trabajo que estamos rastreando: como expresión de la vida productiva o como productividad que suprime la vida.

¹³⁷ Hannah Arendt, *op. cit.*, p.23.



Santiago Sierra, *Línea de 250 cm tatuada sobre 6 personas remuneradas*, 1999

24.

IMAGEN: Tres proyectos de Santiago Sierra: En “Línea de 250 cm tatuada sobre 6 personas remuneradas”, seis jóvenes desocupados de La Habana Vieja fueron contratados, por 30 dólares, para que consintiesen en ser tatuados con una línea recta sobre su espalda. Proyecto realizado en diciembre 1999 para Espacio aglutinador, La Habana, Cuba. En “133 personas remuneradas para teñir su pelo de rubio”, realizada para la edición de la Bienal de Venecia de 2001, se requirió a inmigrantes de la ciudad de Venecia a que consintieran en teñir su pelo de rubio a cambio de 120.000 liras, unos 60 dólares, siendo la única condición tener el pelo oscuro. En “Encierro de veinte trabajadores en la bodega de un barco”, veinte trabajadores inmigrantes legalizados procedentes de África debían permanecer encerrados en un carguero portuario de 20 metros de eslora durante una semana tres horas diarias, y se les pagaría 24 euros por las tres horas. Barcelona Art Report, Puerto de Barcelona, julio de 2001.

*

La transparencia... esa “verdad desplegada” de la producción que Georges Perec citaba de Marx al concluir su novela *Las cosas*¹³⁸, ha invadido cínicamente el mundo. La transparencia ha devorado el mundo hasta hacerlo opaco a sus habitantes. La opacidad no está ya en “las cosas” sino en nuestra capacidad de ver, o en los límites que surgen en nuestra conciencia saturada por el modo constante con el que las cosas invaden nuestra visión. En un pasaje de *El Capital*, Marx imaginaba qué dirían las mercancías si pudieran hablar de sí mismas: “Nuestro valor de uso debe de ser algo que interesa a los hombres. No es parte de nosotros en tanto que objetos”¹³⁹. Tal vez

¹³⁸ Georges Perec, *Les choses*, Éditions 10/18, París, 1999, p. 143.

¹³⁹ Karl Marx, “El carácter fetichista de la mercancía y su secreto”, en *El Capital*, Libro I, Volumen I, Siglo XXI, México, 2000, p. 101.

podríamos también imaginar qué diría ahora el trabajo, esa presencia ubicua, si pudiese hablarnos del mismo modo desde la Fábrica Transparente: “Mi naturaleza volátil debe ser algo que intimida y fascina a los hombres tanto como el fuego. Sin mí ya no pueden ver nada ni reconocerse entre ellos, pero apartan la mirada de lo que mi espléndido brillo consume en su interior”.

Dejar “ser” a los objetos y a los materiales –por utilizar una conocida expresión de Richard Wollheim– fue una de las premisas del Arte Mínimal, surgido a finales de los años cincuenta y desarrollado durante la década de los sesenta. En 1961, Robert Morris realizó una obra titulada *Box With the Sound Of Its Own Making*. Se trataba de una pequeña caja cúbica realizada con madera de nogal, en cuyo interior había una casete que reproducía el sonido de sierras, lijas y martillazos, grabado durante las aproximadamente tres horas que habían sido necesarias para su realización. Con la presentación de ese sonido se “dejaba hablar” al proceso de producción de la pieza, y el trabajo de carpintería llevado a cabo pasaba a ser parte de la obra. Su proceso se hacía transparente de un modo literal. Donald Judd había reivindicado la “literalidad” espacial generada en sus obras, y en un polémico artículo titulado *Art and Objecthood*, de 1967, Michael Fried no adoptaba la denominación “arte mínimo” propuesta en 1965 por Richard Wollheim, sino que prefería hablar de un “arte literalista”¹⁴⁰. De hecho, junto a la simplicidad de su forma cúbica, es esta literalidad la que enlaza propiamente la *caja* de Morris con la sensibilidad del minimalismo, pero su énfasis en el proceso la apartaba de la tendencia mayoritaria en aquellas obras de mantenerse bajo una apariencia *acheiropoiética*, en la que su materialidad aparecía como pura presencia “intocada” (los tubos fluorescentes de Dan Flavin, las cajas de aluminio de Judd, las

¹⁴⁰ La denominación de Wollheim vino en su artículo “Minimal Art”, publicado en *Arts Magazine*, en enero de 1965. El artículo de Fried “Art and Objecthood” fue publicado en *Artforum*, 5, en junio de 1967 (recogido en Michael Fried, *Arte y objetualidad. Ensayos y reseñas*, La balsa de la Medusa, Madrid, 2004). Para un estudio de la relación entre el arte mínimo, la mirada y el lenguaje, véase: Georges Didi-Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira*, Ed. Manantial, Buenos Aires, 1997.

placas de metal de Carl André...), e incluso dentro de la trayectoria de Morris quedó como una vía poco explorada.¹⁴¹

Los trabajos que Santiago Sierra viene realizando desde principios de los años noventa bien podrían verse genéricamente como una suerte de “work with the violence of its own making”. En realidad, la relación con algunos de los postulados del minimalismo y de sus estrategias formales está presente en ellos desde los inicios de su trayectoria, algo que él mismo ha señalado en numerosas entrevistas. Tanto por la simplicidad utilizada como principio estratégico, por la reducción máxima de las formas en que se apoyan sus proyectos (líneas rectas, formas geométricas, colores básicos...), como por el uso descriptivo y “al pie de la letra” de sus títulos, la herencia minimal o “literalista”, está presente en todas sus propuestas. Lo que se ve es lo que se dice que hay que ver, y también lo que hay. Pero probablemente las formas simples que utiliza (una línea recta tatuada, un cubículo ortogonal en el que hay una persona encerrada, una cabeza teñida de amarillo...) sea lo de menos en el vínculo con la tradición del minimalismo. La transparente sencillez con la que el minimalismo “deja ser a los materiales”, se extiende en el trabajo de Sierra; la diferencia es que en este caso el “material” es la realidad misma del Trabajo en la economía política de la Fábrica Transparente, el orden sistémico del capitalismo global.

Santiago Sierra utiliza los principios del minimalismo como “caja de herramientas”, con el objetivo de “subvertirlos”¹⁴². La neutralidad evocada por sus formas simples queda truncada de

¹⁴¹ Esta inclusión del proceso en la obra sería algo bastante excepcional dentro del minimalismo, pues el énfasis sobre la presencia objetual de la mayoría de las obras llevaba a ocultar el trabajo y la destreza con que habían sido hechas, algo que Wollheim, en su artículo de 1965, les recriminaba. En este sentido, esa obra de Morris suponía un puente entre el minimalismo y el arte performativo que estaba surgiendo también durante aquel período. Es una anécdota significativa, en este mapa de intercambios y cruce de influencias en el escenario neoyorquino de aquella época, el hecho de que cuando Morris mostró por primera vez su obra a John Cage, éste se “obligara” a escuchar las más de tres horas de grabación de principio a fin.

¹⁴² Santiago Sierra entrevistado por Rosa Martínez en *Santiago Sierra*, Pabellón de España, 50ª Bienal de Venecia, Ed. Turner, Madrid, 2003.

modo abrupto, y sus trabajos quedan “cargados políticamente”¹⁴³ por la cruda transparencia con la que exhibe la violencia del sistema de remuneración en el orden económico del capitalismo. En 1847, Marx describía de este modo la dualidad productiva alienante del trabajador clásico: “...Lo que él produce para sí mismo no es la seda que teje, ni el oro que extrae de las minas, ni el palacio que construye. Lo que él produce para sí mismo son salarios”¹⁴⁴. Cuanto más espectacularmente se exhibe ahora el trabajo en la Fábrica Transparente, más se interceptan sus múltiples capas de sentido y se ocultan a los ojos del propio trabajador. Sierra “expone” la fractura de sentido que Marx veía en el interior del modo de producción capitalista y de las formas del trabajo que genera: exhibe su violencia inherente. Esa violencia es la que, en los proyectos de Sierra, expresa el trabajo como “material” cuando se le “deja hablar”.

En la Declaración de la Organización Internacional del Trabajo, realizada en la conferencia de 1944 en Filadelfia, el primero de sus principios fundamentales afirmaba: “el trabajo no es una mercancía”. Los proyectos de Santiago Sierra buscan recordarnos que nada hay más opuesto a esa afirmación que la realidad del capitalismo contemporáneo. Y que esa mercancía no tiene nada de abstracto, pues dispone del tiempo y de los cuerpos –de las vidas mismas– de los trabajadores que están a su merced. Sus acciones plantean una mirada al trabajo basada en la exposición literal de todos los principios de la crítica marxista más clásica: la alienación del trabajador, la división de clases (ahora reconfigurada por la globalización), la violencia del salario, la exclusión del trabajador en los beneficios generados por su trabajo (como en el mendigo contratado en Birmingham para repetir la frase: “Mi participación en este proyecto puede generar unos beneficios de 72.000 \$. Yo estoy cobrando 5 Libras”), la arbitrariedad de la plusvalía... Pero lo que no tarda en aparecer es una apertura del ángulo de visión –y sólo a partir de entonces empezaría su carga hiriente, pues hasta ahí

¹⁴³ Raimar Stange, “Doubtful (Id)entities”, en *Social Creatures*, Hatje Cantz y Sprengel Museum Hannover, 2004.

¹⁴⁴ Karl Marx, “Wage, Labour and Capital”, inicialmente presentado en conferencias en 1847 y publicado en *Neue Rheinische Zeitung* en 1849. Citado en catálogo *Work Ethic*, p. 138.

nuestra visión está más que acostumbrada—, cuando la mirada del “espectador” empieza a incluir en “las obras” la dimensión política del proceso de producción llevado a cabo en ellas, incluyendo al artista (Sierra insiste en que él no parte del modelo de artista beuysiano, que no aspira a ninguna redención del sistema), a las instituciones que participan en el proyecto y al espectador mismo como parte del sistema que queda en evidencia, y situando a todos ellos en el lugar del opresor.

*

En su segunda participación en la Bienal de Venecia, esta vez como representante del Pabellón de España en la edición del 2003, Santiago Sierra tapió la puerta principal obligando a los visitantes a acceder al recinto por una entrada posterior, custodiada, en la que sólo se permitía la entrada a los que poseían nacionalidad española, dejando fuera la mayor parte del público que acoge un evento internacional de estas características. Las resonancias con la tradicional estructura nacionalista de la Bienal y con las restrictivas leyes de inmigración que se estaban llevando a cabo en aquellos momentos eran inmediatas. En el prólogo del libro editado por el Ministerio de Asuntos Exteriores para la ocasión se leía: “la obra de Santiago Sierra enlaza con la siempre actual indagación sobre los límites del arte (...), propuestas que cuestionan valores estéticos y morales firmemente asentados”, un prólogo firmado por la Ministra del gobierno del PP español —y miembro del Opus Dei—, Ana Palacio. En las controversias que siguieron al proyecto de Sierra quedó manifiesto que había puesto el dedo en una llaga especialmente sensible, aunque también que todo cicatriza al cabo de un cierto tiempo. Pero el verdadero conflicto puede que esté en un estrato inferior, es decir, en cómo se lucha por decantar políticamente la condición de posibilidad de un trabajo de estas características. A ello apuntaba una frase de Ronald Reagan, expresada en un contexto semejante de unas décadas antes: “In an atmosphere of liberty, artists and patrons are free to think the unthinkable and create the audacious; they are free to make both horrendous mistakes and glorious celebrations”. En este estado de cosas, el trabajo de Santiago Sierra parece una lúcida constatación de que en el capitalismo de la Fábrica Transparente sólo cabe evidenciar que cualquier “gloriosa celebración” se asienta en el camuflaje de su carácter “horrible”, que la complicidad con ella es irremediable y que el discurso de la libertad es sólo su falacia más siniestra. La línea que separa a los partidarios y detractores del trabajo de Sierra —o,

más bien, de su dimensión política— es la pregunta sobre si esta irremediable complicidad es o no es también una falacia poco inocente.

25.

En efecto, siguiendo la tradicional neutralidad del minimalismo, Santiago Sierra busca limpiar su gesto “de autor” de toda expresión, dejando que sea el trabajo mismo el que tome la palabra. La carga política de sus intervenciones no se desprendería, por lo tanto, de la subjetividad del artista, sino que se plantea como un “ejercicio de transparencia” que desvela esa “carga” inmanente del trabajo. Un ejercicio de transparencia que se desarrolla en dos fases: en una primera muestra de manera descarnada la realidad del trabajo en el marco del capitalismo global, como “materia” que cuando se la deja hablar por sí misma exhibe su violencia inherente, y al hacerlo deja poco margen al espectador para dudar de su brutalidad. En la segunda, ese ejercicio se repliega dejando que la lectura se proyecte sobre el propio modo en que se ha efectuado el proceso de producción de la propuesta, y en el hecho de haberse llevado a cabo en la esfera del arte. Y es ahí donde el ejercicio de la transparencia, que en el paradigma clásico de la modernidad hubiera aparecido de manera inequívoca y radical como fuerza revolucionaria, ahora muestra su ambigüedad política.

Así, en este segundo tempo de lectura el ejercicio de transparencia de cualquiera de sus propuestas ofrece distintas interpretaciones: bien puede verse como un modo directo, sincero y violento de desvelar el cinismo que se esconde en la Fábrica Transparente y de paso denunciar elípticamente que el silencio del sistema del arte con él es un silencio cómplice. Pero también como una estrategia siniestra configurada con la quintaesencia capitalista, mediante la cual el artista se dedicaría a aprovechar los sofisticados resortes de la tradición crítica del sistema artístico para situarse en un lugar de privilegio en él, y con ello extender al máximo la

plusvalía de las fotografías de gran formato que resultan de sus acciones¹⁴⁵. O como el resultado de una herida lúcida y melancólica, desde la cual al artista cobraría conciencia de que sólo le queda la posibilidad de mostrar fracaso histórico del arte “comprometido”¹⁴⁶, y denunciar que sus gestos bienintencionados que se presentan como alternativa a la crueldad real del sistema capitalista no es más que la ficción burguesa más cómplice... O precisamente como una rendición ante esa falacia, mediante la cual la clase dominante de la Fábrica Transparente ha logrado hacer creer que no hay alternativa a su verdad sistémica, por cruda e imperfecta que ésta sea... O como representación de esa falacia para subvertirla... Y así se podría seguir indefinidamente, dando giros y generando bucles, de modo que cada nueva vuelta de tuerca establecería su posición política (como verdad) desenmascarando –es decir, haciendo “transparente”– la falsedad o ingenuidad cómplice del giro anterior.¹⁴⁷

No resulta difícil darse cuenta de que entrar en esta espiral discursiva, en la que suelen empantanarse las reflexiones, aunque la

¹⁴⁵ Monica Mayer, por ejemplo, acusaba a Sierra de hacer un trabajo “con un fuerte contenido político pero extremadamente reaccionario”: emplea “todo el poder económico de sus sponsors para contratar a personas para hacer trabajo absurdo... Asume que la gente está interesada únicamente en el dinero, tanto como lo está él”. Monica Mayer, “Arte y Política”, citada en artículo de Cuauhtémoc Medina, “Recent Political Forms. Radical Pursuits in Mexico”, revista *TRANS>arts.cultures.media*, Nueva York, otoño 2000, p.161.

¹⁴⁶ “Las denuncias que regularmente provoca la obra de Sierra suelen estar relacionadas con un concepto anacrónico de arte como expresión de la ‘dignidad humana’ que resulta, a fin de cuentas, políticamente sentimental y emocionalmente coercitivo. (...) Tales críticas rehuyen admitir el fracaso político de la ‘estética comprometida’ de la izquierda o el jactancioso mesianismo de la alta cultura.” (Cuauhtémoc Medina, *op. cit.*).

¹⁴⁷ Algo semejante, aunque partiendo de formas estéticas muy distintas, podía verse en algunos trabajos de Jeff Koons, en el exuberante sistema del arte de los años ochenta. Tanto Koons como Sierra atraviesan las diferentes capas de lectura política desde un despliegue de transparencia: en Koons los giros arrancan de una aparente celebración del mercantilismo y la banalidad capitalista mientras en Sierra lo hacen desde una óptica marxista y lo que sitúan en “primer plano” es su dimensión negativa. Unas obras de Koons que planteaban directamente esta fricción dialéctica fueron las concebidas como anuncios publicitarios, publicados en las revistas *Flash Art*, *Artforum* y *Art in America* entre los años 1988 y 1989, como aquella en la que se autorretrataba en el centro de una aula escolar, apoyado sobre su mesa de profesor y rodeado de niños a los que instruía escribiendo en la pizarra: “La banalidad como sabiduría” o “Explota a las masas”.

mayoría de las veces se quedan en los primeros eslabones, sobre el lugar político del trabajo de Santiago Sierra –sobre su esencia *cínica* o *quínica*¹⁴⁸– conduce a una rápida distribución de posiciones “comprometidas”, ya sea a su favor o en su contra; un *cul de sac* jugoso para entretener a espadachines del hábitat artístico pero probablemente no muy útil para ir más allá. Y tampoco sería extraño advertir que el despliegue de ese debate en círculos concéntricos, en el que cada uno trata de rodear a la positividad o negatividad del círculo precedente estableciendo unos límites que lo superen y le cambien el signo, como si de una piedra lanzada en un estanque dialéctico se tratara, sería generalizable a una buena parte de las discusiones de tono político en la “arena” artística actual.

En cualquier caso, el acierto de Sierra ha sido la precisión con la que ha ido lanzando sus piedras –sus *imágenes*– en ese estanque. Y lo que puede tener algún sentido ahora es tratar de sortear sus aguas más retóricas y preguntarse acerca de qué ocurre en ese escenario general, debajo de su apariencia cristalina. Pues es posible que el paso a la Fábrica Transparente difusa, en la que se han mezclado y cortocircuitado, entre otras muchas categorías, la de la producción y la representación, obligue a revisar algunos postulados de la *acción* y el modo en que cabe pensarla en la esfera de la actividad artística.

¹⁴⁸ En *Crítica de la razón cínica*, Peter Sloterdijk distingue entre el *cinismo*, como un encogerse de hombros propio del poder, y el *quinismo*, como insolencia total.

26.

De este modo podríamos situar la pregunta que viene surgiendo: ¿Cómo cabe pensar, ahora, la *acción* en el espacio del arte? ¿Cómo pensarla en tanto que componente política de la actividad, interrogada en tensión con la idea de libertad *desde la noción de trabajo*, en un trabajo del arte y en el arte que surge en una Fábrica Transparente a la que refleja y cuestiona y para la cual ha servido de modelo, a la cual se enfrenta y en la que se diluye al mismo tiempo? Tal vez lo más destacado que esta pregunta nos ofrece no es tanto su invitación a lanzar hipótesis o aventurar respuestas, sino una llamada a considerar una revisión de las nociones en las que podríamos apoyarnos para hacerlo. Y, como vendrían advirtiéndolo los teóricos de la postmodernidad –Lyotard, Baudrillard, Jameson...–, ello supondría empezar revisando un escenario de profundos desplazamientos. Desplazamientos y fracturas que han afectado los modos posibles de narrar el propio cambio experimentado, que han provocado el hundimiento de los grandes relatos y del sentido de lo real, desde los cuales al parecer sólo cabe navegar entre ruinas. Sin embargo, puede que ahora nos sea más práctico empezar al revés, es decir, preguntándonos cómo es posible entonces que, a pesar de todo, quizá siga habiendo algo que se nos aparece aún como esencialmente válido en una respuesta dada hace setenta años, en un breve artículo escrito por Benjamin en plena cumbre (crítica) de la modernidad.

En *El autor como productor*¹⁴⁹, presentado como conferencia en el Instituto para el Estudio del Fascismo, en París, en abril del 1934,

¹⁴⁹ Walter Benjamin, “El autor como productor”. En *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones 3*. Taurus, Madrid, 1975.

Benjamin indagaba por el modo en que la obra (se refería a la obra literaria pero de una manera que, con algunos matices, se podía extender a la producción artística en general) despliega su fuerza para intervenir en la forma de la sociedad, para participar en la lucha de clases. El auditorio al que se dirigía –quedaba claro en las palabras iniciales de Benjamin– era el que había acostumbrado su pensamiento a considerar que toda acción revolucionaria debía empezar por cuestionar la libertad y la autonomía del artista, decidiendo al servicio de quién ponía su actividad, pues tan sólo el burgués no reconocía tal principio y por ello trabajaba, sin admitirlo, en interés de determinados intereses de clase. El artista avanzado, en cambio, sería aquel cuya actividad perseguía una *tendencia* política adecuada a sus intereses revolucionarios. Pero para Benjamin esto no bastaba, ya que la tendencia se desdobra, y sin una cualidad específica que surgiese de la misma obra poco importarían las opiniones, actitudes e inclinaciones del autor expresadas para situar su lugar *junto* al proletariado. Y, “¿qué clase de lugar es ese?” –se preguntaba, en unas palabras que, como señala Hal Foster¹⁵⁰, aún interpelarían a muchos– “El de un benefactor, el de un mecenas ideológico: un lugar imposible”. Para Benjamin, alimentar un sistema de producción sin transformarlo en la medida de lo posible, representaba “un comportamiento sumamente impugnable, si los materiales con los que se abastece dicho aparato parecen ser de naturaleza revolucionaria”¹⁵¹. La pregunta clave no era, por lo tanto, acerca de qué hace una obra *para* el modo de producción, sino sobre cómo está *en* él. De este modo, la noción de *producción* (en Benjamin, esencialmente ligada a aspectos immanentes de la técnica, y ello probablemente sea uno de sus aspectos más matizables), podría hacer surgir de la posición política y de la condición creativa de la obra su propia naturaleza de proceso productivo (y en cierto modo su ser “trabajo”, aunque él rehuyese ese término), sin que tuviera que sufrir la tradicional escisión que las mantenía enfrentadas en el debate sobre su autonomía.

¹⁵⁰ Hal Foster, *El retorno de lo real. La vanguardia a fines de siglo*, Akal, Madrid, 2001. p.175.

¹⁵¹ Walter Benjamin, *op. cit.*, p.125.

La reflexión del artista sobre su posición en los procesos de producción desatascó la espiral formalista de las primeras vanguardias, y es indudable su aportación histórica a movimientos como el productivismo ruso o la Bauhaus. Sin embargo, algunos autores a finales de los años setenta e inicios de los ochenta, como Baudrillard, Barthes o Foster, recriminaban a esta concepción productivista del arte haber generado una tendencia hacia una visión tecnocrática e instrumental de la cultura. Un modelo del arte como actividad productiva que podía verse asimilado fácilmente “por un productivismo *per se* en el que toda esperanza revolucionaria se vea ligada al mito prometeico de las fuerzas productivas, cuya ‘liberación’ se confunde con la ‘liberación del hombre’”¹⁵². Para Hal Foster, las teorías que tienen como objeto central los modos de producción “posiblemente” no son capaces de dar cuenta “del significado cultural del consumo (o del consumo de significado), o de la importancia histórica de la diferencia social y sexual (en relación a otras culturas y en el interior de la nuestra)”. Y posiblemente sea cierto, pero también lo es que en las dos décadas transcurridas desde esa afirmación de Foster, la “producción” ha regresado al centro de los debates culturales y artísticos. Tal vez porque sin un uso reflexivo y cuidadoso de la producción tampoco el significado cultural del consumo tiene algún sentido, ni la diferencia social y sexual pueden comprenderse en el modo en que hoy se están viendo transformadas, no sólo en ellas mismas, sino, aún más significativamente, en el modo en que se produce su imagen en nuestra subjetividad, “produciendo” la subjetividad misma.

Las palabras de Benjamin siguen resonando en nuestro espacio de desplazamientos y, dejando de lado sus atributos “de época”, interpelan a la *acción* proyectándola reflexivamente sobre su modo de estar *en* la producción. El “lugar imposible” es ahora el de la representación pura o el de la crítica a distancia. Ya no se trata de que los medios de producción se hayan visto desplazados por los

¹⁵² Hal Foster, “Recodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo”, en *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Ediciones universidad de Salamanca, 2001, p. 98.

códigos de representación, tal como afirmaba Foster. Eso fue quizá su primera fase. Lo que ahora interpela a la *acción* y, en lo que le atañe, al arte y a sus productores, es cómo se interviene y se actúa cuando la producción y la representación son parte de un mismo circuito de producción, cuando forman un ciclo indistinto, único y total, en la Fábrica Transparente.

Desde esta perspectiva se distinguen mejor algunas dudas que nos surgen frente a propuestas como las de Sebastiao Salgado, Alfredo Jaar, Allan Sekula o un largo etcétera entre el que estaría el mismo Santiago Sierra. Cuando la producción y la representación se confunden, o se intercambian dinámicamente, en vez de reconocer sus potencias específicas en un mismo lugar, la espiral dialéctica de la oposición entre “ideal” y “realidad” es imposible de trascender. Ese era precisamente el nudo gordiano que Sloterdijk trataba de deshacer con su crítica al cinismo, como pensamiento que dejase atrás la agotada oposición entre teoría y praxis¹⁵³. Y si la Fábrica Transparente es ahora la verdadera potencia soberana, lo es porque ella ha sabido entender que la soberanía ya no vendría constituida de las antiguas oposiciones entre teoría y praxis, entre ideal y realidad, entre Estado y pueblo, entre libertad y trabajo, sino por la creación de un modo de producción que fuese capaz de acoger toda acción y la incorporase a su propio circuito.

*

En cierto modo, algo que aquí se está tratando de esbozar, y que requeriría un análisis mucho más detallado, es un margen que distinguiría la idea de autonomía (del arte) de la noción de soberanía que la atraviesa. Desde una perspectiva trazada mediante el análisis del trabajo en el arte —y no del objeto artístico—, la idea de la autonomía del arte queda desplazada y pasa a articularse como reflexión sobre la soberanía del artista, sobre sus formas de trabajo y de vida. Una soberanía que el artista de la modernidad proyecta sobre sí mismo, con relación a las formas y funciones de su trabajo. Así, la soberanía no apelaría necesariamente a una autonomía o alejamiento de lo social y lo político, sino al margen de maniobra ejercido sobre el trabajo propio, sobre el modo en que se decide, aunque sea parcialmente, sobre

¹⁵³ Peter Sloterdijk, *Crítica de la razón cínica*, Siruela, Madrid, 2003, p. 146.

cómo concebir su socialización, sobre los vínculos políticos y económicos del propio trabajo o sobre la supresión de estos vínculos. Para situar rápidamente un ejemplo de en qué no coincidirían la “autonomía” y esta idea de “soberanía” que estamos sugiriendo, podemos volver a Goya: el trayecto que progresivamente –nunca por completo– le aleja de ser un pintor de encargos, es decir, el trayecto ilustrado hacia esa soberanía sobre la temática y la forma de la propia práctica, le conduce tanto a la edición de grabados y aguafuertes, que por las posibilidades de esos medios y por sus temas articulan una incuestionable voluntad de participación social, como a sus periodos de aislamiento y de trabajo replegado sobre sí mismo. Así, la noción de soberanía no puede sino contemplarse desde una perspectiva histórica que surge a finales del siglo XVIII y se despliega en la tradición ilustrada por las ideas de libertad, autonomía o igualdad. Y en esta perspectiva se sitúa ahora en un modo en el que aquella noción de soberanía no puede ni ser clausurada ni tampoco revivida: permanece como una presencia espectral. La potencia soberana de las formas de vida no sería tanto una lucha por la soberanía de la *acción* frente al Estado sino frente a una economía política que incluye a los estados. El trayecto que enlaza *El Capital* de Marx y Engels con *Imperio* de Negri y Hardt es el de los diferentes modos de interpretar las formas de la acción en ese estado de cosas. Y desde esta perspectiva, la cuestión, ahora, tal vez estaría en cómo puede el arte resituarse frente a la soberanía de la Fábrica Transparente, cuando ésta ha adoptado las formas y estrategias que el artista de la modernidad había construido para escapar a ese dominio, a la soberanía del trabajo.

Disidencias

27.

IMAGEN: *En 1970, el artista –y fundador del Museo de Arte Conceptual de San Francisco– Tom Marioni llevo a cabo en el Oakland Museum la primera de sus performances tituladas genéricamente “The Act of Drinking Beer with Friends Is the Highest Form of Art”, en la que invitó a sus amigos a reunirse con él en el museo para beber cerveza. Desde entonces, aquel proyecto se ha ido desplazando y extendiendo en permutaciones en museos, bares o en el propio domicilio del artista. Entre 1973 y 1974 el MOCA de Los Angeles lo exhibió como instalación permanente, ofreciendo cerveza gratuita los viernes por la noche.*

*

“Seamos perezosos en todo, excepto en amar y en beber, excepto en ser perezosos”: con esta cita de Lessing, Paul Lafargue –el yerno cubano de Karl Marx– iniciaba en 1880 su popular panfleto *El derecho a la pereza*. En aquel texto, Lafargue, uno de los fundadores del Partido Obrero francés y activo participante de la I Internacional, proponía un giro atípico al “dogma del trabajo” que no cuestionaba tanto su forma (capitalista, burguesa) como su esencia misma. El trabajo, convertido por la burguesía en el verdadero centro de la vida de la modernidad, obtenía así una refutación teórica proyectada sobre su mismo núcleo. Frente a las sociedades que todavía mantenían un orden natural, donde los “prejuicios económicos no han desarraigado aún el odio al trabajo” (entre las que Lafargue, enlazando algunos tópicos, aún identificaba al “carácter español”), se hallaba la sociedad capitalista, en la cual el trabajo era denunciado como “la causa de toda degeneración



Tom Marioni, *The Act of Drinking Beer with Friends Is the Highest Form of Art*, Oakland Museum, 1970

intelectual, de toda deformación orgánica”¹⁵⁴. Desde entonces, el rechace al trabajo, en sus múltiples manifestaciones –la *dandy* o aristocrática (como refinamiento distante o porque otros trabajan para ti), la primitivista (la de Lafargue, que interpreta el trabajo como imposición cultural que rompe el estado natural de los hombres), o la combativa (la huelga, el sabotaje)–, cuenta con una larga tradición llena de matices.

Pero en el trasfondo de aquella perspectiva libertaria de Lafargue, más allá de su encendida ironía lúdica y su utopismo primitivista tejido en la línea de Proudhon, habría también una categoría espacial en la que vale la pena detenerse unos instantes, pues tal vez reconozcamos en esa espacialidad ciertos rasgos que nos hablan también del arte y de la Fábrica Transparente. Entre la posición marxista clásica y la de Lafargue se distinguen dos modos de considerar la acción, o, más bien, de interpretar la configuración espacial del escenario en el que surge la acción y, por tanto, el modo en que la acción puede intervenir sobre ese escenario. En realidad se trataría de dos formas de considerar la tarea política, la emancipación: la primera, la marxista, típicamente “moderna”, la entiende como un espacio de fuerzas que se oponen y que chocan una contra la otra, en un frente de lucha que se desplaza, que avanza o retrocede, y que las delimita y las distingue: el comunismo se enfrenta al capitalismo proponiéndose como su exterior. En la segunda, la que quedaba insinuada en el manifiesto cáustico de Lafargue, el combate no concibe exterioridad alguna sino que surge en el mismo espacio al que se opone, como fuerza negativa que lo contrarresta o lo debilita: la pereza se enfrenta a la noción burguesa de Trabajo desde su interior. Estas dos formas de concebir la espacialidad de la acción están también en las prácticas artísticas desde el siglo XIX, y desde ellas se reconfigura la noción misma de Arte. No es una cuestión menor el valor metafórico del término *vanguardia* y su raíz militar, con el que la modernidad establece un “frente” en el que se lleva a cabo la acción revolucionaria en lo social y lo cultural. En cambio, en la espacialidad que domina las prácticas artísticas de la actualidad (y que en cierto modo viene de la

¹⁵⁴ Paul Lafargue, *El derecho a la pereza*, Editorial Fundamentos, Madrid, 1998, p.117.

tradición del Realismo), la acción se establece desde una concepción del espacio que carece de exterior: el contenido político se da como disidencia, como *heterotopía* que surge en el interior. No es casual que una imagen recurrente en la que se apoyan numerosas prácticas activistas y movimientos “anti-” sea, indefectiblemente, el caballo de Troya: la irrupción de una diferencia interior¹⁵⁵. Este es el paso de la *trascusión* a la *resistencia* que advertía Hal Foster en el carácter político de las prácticas artísticas que marcaban los años ochenta¹⁵⁶, y que continuarían en los noventa. Y partir de ahí se comprende mejor la cantidad de exposiciones con trabajos artísticos llevadas a cabo en todo tipo de espacios “no convencionales” que han abundado en los últimos años: exposiciones en apartamentos particulares (desde las *Chambres d’Amis* de Jan Hoet en 1986, o *The Kitchen Show* de Hans Ulrich Obrist en 1991), en fábricas, en hangares o aeropuertos, en museos no-artísticos (*Dobles vides*, de Teresa Blanch, en 1999) o en el espacio público (infinitos ejemplos, con todo tipo de actividades “relacionales”). Aunque en su componente física estas experiencias han sido generalmente planteadas como una incursión hacia el exterior de las constricciones del museo o la galería de arte, eso sería lo de menos; sacar al arte del museo y llevarlo “a la calle” sería, como programa liberador, un gesto demasiado mecánico. En realidad su *acción* significa, más propiamente –y en los casos más logrados–, un modo de generar diferencias y discontinuidades en el *interior* de la cotidianidad: una resistencia expresada por el arte a la homogeneidad dominante, a la disciplina y al control normativo de las formas de vida, a la “normalidad”¹⁵⁷ de las cosas o al modo en que nos habituamos a ella.

¹⁵⁵ Como ejemplos cabe citar el artículo de Lucy Lippard “Trojan Horses: Activist Art and Power”, publicado en 1984 en *Art After Modernism: Rethinking Representation* (Brian Wallis Ed., New Museum of Contemporary Art, Nueva York), o la obra *Toy An Horse* del artista Marcos Ramirez Erre, presentada en el proyecto inSITE-97 y que menciona Georges Yúdice en *El recurso de la cultura*.

¹⁵⁶ Hal Foster analizaba este paso de la *trascusión* a la *resistencia* en: “Recodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo”, en *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Ediciones universidad de Salamanca, 2001, pp. 106-112.

¹⁵⁷ Cabe aquí mencionar, como referencia de fondo, el título *Normal* que articuló mi primera exposición individual, en 1990, en la Sala Montcada de la Fundación La Caixa,

Ésta es la espacialidad que marca toda posibilidad de acción en la Fábrica Transparente. No hay exterior alguno; y aparentemente en su interior sólo cabe el colaboracionismo o la resistencia. Pero ningún movimiento es tan simple en el tablero de juego de su orden sistémico. Apenas la conciencia “resistente” se encuentre en las puertas de encontrar un refugio en el que ampararse, deberá sospechar de haberlo hecho con demasiada facilidad, pues es posible que su seguridad y su confort se fundamenten en un reparto apresurado de papeles. En efecto, el pensamiento de Foucault vendría a problematizar la cuestión, dando a ver que también la resistencia está ligada al poder: no sólo se trata de un abrazo de fuerzas que se requieren mutuamente para configurar su sentido, sino que la resistencia surge de la materia misma a la que se opone. Slavoj Žižek –otro “problematizador” habitual– señalaba con precisión este aspecto del pensamiento foucaultiano, proyectado sobre la tensión entre el trabajo y la libertad:

En cuanto a la disciplina y el control, Foucault no dice sólo que el objeto que esas medidas quieren controlar y someter es ya su efecto (las disposiciones legales y criminales engendran sus propias formas de transgresión delictiva, etcétera): el sujeto mismo que se resiste a esas medidas disciplinarias e intenta eludirlas, en su núcleo más profundo está marcado por ellas, está formado por ellas. El ejemplo fundamental de Foucault sería el movimiento obrero del siglo XIX que apuntaba a la “liberación del trabajo”: como ya lo habían señalado algunas tempranas críticas libertarias (por ejemplo, *El derecho a la pereza* de Paul Lafargue) el trabajador que quería liberarse era un producto de la ética disciplinaria: en su intento de sustraerse a la dominación del capital, quería ser un trabajador disciplinado que trabajaba para sí mismo, que era su propio patrón (y de este modo perdía el derecho a resistir, puesto que no podía resistirse a sí mismo...).¹⁵⁸

Y del mismo modo que esta perspectiva foucaultiana expone la visión arqueológica del problema, detectando la raíz fundamental que vincularía las prácticas de resistencia a los ejercicios del poder,

que dejaba entrever la intuición de una problematización del asunto y de los interrogantes que se abren al reintroducir esa noción en el contexto artístico.

¹⁵⁸ Slavoj Žižek, *El espinoso sujeto. El centro ausente de la ontología política*, Paidós, Buenos Aires, 2001, p. 269.

algo semejante puede analizarse atendiendo a las estrategias, por lo general sutiles e incluso seductoras, con las que este vínculo se pone en práctica en la flexibilidad del orden sistémico de la Fábrica Transparente, como tolerancia y reciclaje de lo que se le aparta y le rehuye. Félix Guattari daba cuenta de ese proceso, viendo en él un ejercicio dinámico de relaciones de fuerza para la estabilidad del sistema:

El capitalismo mundial integrado no pretende aplastar de un modo sistemático y generalizado a las masas obreras, a las mujeres, a los jóvenes, a las minorías... Los medios de producción en los que se asientan exigen una cierta maleabilidad de las relaciones sociales y de las relaciones de producción, y un mínimo de capacidad de adaptación a las nuevas formas de sensibilidad y a los nuevos tipos de relaciones humanas en las que se van produciendo diferentes “mutaciones”. (Recuperación publicitaria de los “inventos” marginales; tolerancia relativa respecto a zonas de *laissez faire*...) En estas condiciones, una contestación semitolerada, semiestimulada y recuperada podría formar intrínsecamente parte del sistema.¹⁵⁹

En este escenario, la cuestión estaría en el carácter irrecuperable con el que deberían surgir las “verdaderas” formas de *trasgresión* (en Foucault), o de *marginalidad* (en Guattari). Aquellas que, por decirlo en las palabras de éste último, “prefiguran el camino de las verdaderas *revoluciones moleculares*: las que afectan a las relaciones básicas del sistema (respeto del trabajo, de la jerarquía, del poder de Estado, de la religión consumista...)”¹⁶⁰. Así visto, el panfleto de Lafargue plantearía dos aspectos: por un lado presupone una categoría espacial en la que la fuerza de oposición no se configura como modelo exterior sino como negatividad, como resistencia que surge en el interior del sistema. Y en segundo lugar, la intuición de que una fuerza que afectase las “relaciones básicas” del “dogma del trabajo” no sería ni el “trabajo libre” ni tampoco el complementario del trabajo: el ocio, sino la negatividad irrecuperable de un pecado capital: *la pereza*. Con este trasfondo se pueden releer algunas

¹⁵⁹ Félix Guattari, “Plan sobre el planeta” (1979), en *Plan sobre el planeta. Capitalismo mundial integrado y revoluciones moleculares*, Traficantes de Sueños, Madrid, 2004, p.52.

¹⁶⁰ *Ibid.*

actitudes estéticas: Agamben destaca que la poesía de Baudelaire “está dominada de cabo a rabo por la idea de *la paresse* como cifra de la belleza”¹⁶¹. También Malevich había reivindicado la pereza como “verdad efectiva del hombre”, y el arte del siglo XX quedó marcado definitivamente en por la célebre inactividad duchampiana. Cuando Tom Marioni invitó a sus amigos a reunirse con él en el Museo de Oakland para beber cerveza, proponiéndolo, no sin ironía, como “la forma más alta de arte”, seguía un trayecto trazado en aquella dirección. Dos siglos antes Goya había pintado su *albañil borracho*, el boceto que acompañó la realización del *albañil herido*. Tal vez en aquel pequeño boceto, en el cuerpo en suspensión del albañil y en la sonrisa grotesca de sus acompañantes, Lafargue podría advertir algo que prefigurase también una contraimagen del trabajo, y quizá percibiría en su ebriedad algo menos inocente que la simple causa de su caída.

¹⁶¹ Giorgio Agamben, *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, Pre-Textos, Valencia, 1995, p.29.

28.

Una huelga es una llamada colectiva a suspender el trabajo para detener la producción. Su expresión es un simple “No” (al trabajo) con la intención de forzar a atender las reivindicaciones de los trabajadores, por lo general acerca de sus salarios o sus condiciones laborales. Sin embargo, lo que busca esta negativa temporal al trabajo es precisamente lo contrario a una negatividad: lo que pretende es hacer visible el trabajo, hacer emerger su valor, su forma, sus vínculos, habitualmente sumergidos en la regularidad de su constancia productiva.

A finales de los años sesenta y durante la década de los setenta, diversas llamadas a la huelga recorrieron el mundo del arte tanto en Europa como en Estados Unidos. En 1969, durante la crisis social que siguió los acontecimientos del 68, la Internacional Situacionista llamó a los artistas a detener su producción. En los Estados Unidos, la Art Workers Coalition, una organización activa entre 1969 y 1971 y liderada por figuras como Robert Morris, Carl André o Lucy Lippard, se movilizó entorno a cuestiones raciales, éticas y económicas que afectaban a los “trabajadores del arte”. En mayo de 1970 la AWC llamó a la huelga a todos los artistas, galerías y museos de arte de Nueva York en el marco de una campaña contra la guerra de Vietnam. Otras actividades parecidas de la organización se dedicaron a iniciar un debate sobre la propiedad intelectual, protestando contra el uso no autorizado del trabajo de los artistas por parte de los museos.

En realidad esa detención en la productividad era más bien simbólica, pues en el breve período de tiempo en que se llevaba a cabo no había líneas de montaje que quedasen detenidas, ni alteraba

excesivamente el funcionamiento de museos y galerías. Incluso podía ser arte: en 1969 Robert Barry realizó su exposición *Closed Gallery* en la galería Art & Project de Nueva York, en la que buscaba cuestionar la posesión del trabajo del artista por parte de la galería; la tarjeta de invitación anunciaba lacónicamente: “durante el tiempo de exposición la galería permanecerá cerrada”. Un artista del contexto londinense que en 1960 había realizado un manifiesto del “arte auto-destructivo”, Gustav Metzger, llamó a una “huelga de arte” que durase tres años (de 1977 a 1980), durante los que los artistas no producirían nada y rechazarían “colaborar con cualquier parte de la maquinaria del mundo del arte”, un tiempo suficiente para que museos, galerías y revistas de arte entrasen en colapso y pudiera reformularse toda su estructura¹⁶². Sin embargo, probablemente el verdadero límite individual de ese rechazo había sido planteado en aquel año 1969 por la artista Lee Lozano en su *General Strike Piece*, una obra con la que perseguía una “revolución total, personal y pública”, anunciando su progresiva desaparición del escenario público del arte neoyorquino en el que trabajaba. En una hoja de papel quedó anotado el calendario de ese proceso: “fecha de la última visita a una galería para ver arte: 13 de febrero; fecha de la última visita a un museo: 24 de marzo; fecha de la última visita a una galería para una inauguración: 15 de marzo; fecha de la última visita a un bar: 5 de abril; fecha de la última asistencia a un concierto: 18 de abril; fecha de la última asistencia a una sala de cine: 4 de abril; fecha de la última asistencia a un ‘evento’: 18 de abril; fecha de la última asistencia a una gran fiesta: 15 de marzo”¹⁶³.

¹⁶² Gustav Metzger, *Art Strike 1977-1980*. En http://www.thing.de/projekte/7:9%23/y_Metzger+s_Art_Strike.html

¹⁶³ Lee Lozano, *Untitled (General Strike Piece, Feb. 8, 1969)*, en: *Work Ethic*, The Baltimore Museum of Art & Pennsylvania State University Press, Baltimore, 2003, p. 217.

29.

Como veíamos con Arendt, fue la lógica moderna la que identificó progresivamente la idea de *acción* con la de *trabajo*, dos nociones que en la *polis* gozaban de una distinción extremadamente nítida. En ese marco, el artista moderno construyó su singularidad apartándose del trabajo: la noción de creación y la identidad del genio, que venían forjándose desde el Renacimiento, fueron las palancas con las que el arte se apartó de la artesanía, elevando la *actividad creadora* del artista por encima del *trabajo* del artesano. Andy Warhol ofreció una imagen del artista en el trayecto de retorno a aquel estado previo, al mar del trabajo. En la Factory todo es maquinaria de producción, todo es producto, y el sujeto (el artista) el primero de todos ellos. Su gesto de exhibirse a sí mismo como mercancía, exponiéndose en una vitrina –en la que le acompañaron Gilbert & Georges desde el otro lado del Atlántico–, dejaba en suspenso la mítica insondable de los procesos creativos sostenida por del expresionismo abstracto. En este escenario puede comprenderse mejor el asociacionismo de tono sindicalista que irrumpió en el mundo del arte a finales de los años sesenta, con sus huelgas y sus reivindicaciones laboristas. También la hiperproductividad y la mercantilización celebratoria –a veces paradójicamente melancólica– de numerosos artistas de los años ochenta, especialmente los que marcaron la escena norteamericana (Koons, Steinbach, McCollum...).

Ahora, frente al dominio del trabajo en las formas de vida de la Fábrica Transparente –frente a su ubicuidad totalitaria– algunos autores están buscando desde la teoría social fórmulas alternativas con las que definir una actividad que escapara a esa dominación, y en parte lo hacen precisamente revisitando ciertos aspectos que el arte había dejado atrás de su identidad moderna. En algunos casos siguiendo las huellas de la sensibilidad lúdica de Herbert Marcuse,

con nociones como la de “juego” que se opondrían al trabajo y a su utilitarismo productivo. En esa línea pero con otros matices, John Holloway sugiere recuperar el “hacer”, como forma de concebir la actividad que permite desplazar la soberanía del trabajo y desafiar la dominación capitalista¹⁶⁴. En el *hacer*, siguiendo a Holloway, la *potentia* (poder-hacer) de la actividad se distancia de la *potestas* (poder-sobre)¹⁶⁵. En una dirección similar, recientemente Lazzarato proponía la de “experimentar”:

“La lógica que ha dominado a la modernidad es la del trabajo. La actividad es comprendida como trabajo, es decir como transformación del hombre, de la materia y del mundo. La actividad es un hacer. La imagen del hombre, que han construido diferentes tradiciones teóricas, partiendo de esta concepción de la actividad, es la del homo-faber. Al contrario, inspirándose en una concepción de la acción como acontecimiento, nosotros podemos ya no considerar al hombre como “productor de sí y del mundo”, sino, según las palabras de Nietzsche, como el “gran experimentador de sí-mismo” y del mundo. (...) Devenir nosotros mismos problema significa abrir el espacio de la acción como experimentación, esto significa así poder re-desplegar dos grandes tradiciones de acción de la modernidad -el arte y la ciencia- para concebir una nueva manera de actuar en lo social y lo político.”¹⁶⁶

Los desplazamientos conceptuales son, como vemos, una vía de doble sentido. Mientras el arte se aproxima al trabajo para eludir los idealismos que tejieron su autonomía, y reivindica con ello una posición participativa en la esfera pública, lo que ya estaba ahí, los “trabajos” de *el Trabajo*, buscan modos de abrirse paso hacia su exterior, también como forma de explorar su expresión política.

¹⁶⁴ Esta línea de reflexión ha estado especialmente presente en el marco artístico argentino de los últimos años. En el 2004, una exposición titulada “Pasos para huir del trabajo al hacer / Ex-Argentina” se presentó en el Museo Ludwig de Colonia. En ella se exploraba la simetría de la crisis Argentina con las nuevas formas de articulación social y los dispositivos artísticos. Véase: <http://www.exargentina.org>

¹⁶⁵ John Holloway, “Doce tesis sobre el anti-poder”, en *Contrapoder. Una introducción*, Ediciones De mano en mano, 2001, p.73.

¹⁶⁶ “Potencias de la variación”, entrevista con Maurizio Lazzarato, publicada en el sitio multitudes el 20 de enero de 2005: <http://multitudes.samizdat.net/Potencias-de-la-variacion.html>

*

En la conocida entrevista de 1966 con Pierre Cabanne, preguntado acerca de las motivaciones iniciales que le llevaron a la práctica artística y a la pintura, Marcel Duchamp respondió con su simplicidad habitual: “No lo sé. No tenía establecido ningún plan ni ningún programa. [...] Se pinta porque se quiere ser libre. No se desea ir a la oficina cada mañana”¹⁶⁷. Se trataba, por tanto, de una elección derivada más de un rechazo, de una negatividad ambigua respecto a la forma habitual del trabajo, que de una imagen específica y positiva del espacio del arte al que se dirigía. Pero en ese *apartarse* del trabajo, su proclamada pereza, –su emblemático “me gusta más vivir y respirar que trabajar”–, eclipsa otro matiz de ese triángulo conflictivo formado por el trabajo, el arte y la libertad. Es decir, esa pereza lafarguiana, en la que a menudo se han apoyado excesivamente las lecturas *ready made* de su trayectoria, probablemente oscurece otro aspecto, quizá más significativo. ¿Acaso un perezoso verdadero trabajaría en silencio y durante años en una obra –su *Etant donés...*– sin proclamarlo a los cuatro vientos? No, la clave la encontramos en otro lugar. Al principio de aquella entrevista, Cabanne le decía a Duchamp que su actividad artística había “alargado, hinchado y hecho estallar los límites de la creación”, a lo que éste respondía de un modo reticente, dando un giro a la cuestión: “Me asusta la palabra ‘creación’. En el sentido social, normal, de la palabra, la creación, es muy gentil pero, en el fondo, no creo en la función creadora del artista. Es un hombre como cualquier otro, eso es todo. Su ocupación consiste en hacer ciertas cosas, pero también el *businessman* hace ciertas cosas, ¿me entiende? Por el contrario, la palabra ‘arte’ me interesa mucho. Si viene del sánscrito, tal como he oído decir, significa ‘hacer’. Pero todo el mundo hace cosas...”¹⁶⁸. Sin duda ello es cierto, todo el mundo hace cosas. Y el debate terminológico tampoco banal en este caso: alumbra los modos con los que la historia ha dado forma a la actividad en el arte, muestra cómo concibe el *hacer* “ciertas cosas”. Deshacerse de la pesada carga que arrastra la palabra “creación” era, en cierto modo, una cuestión lógica en el proceso duchampiano: su modo de pensar requería levedad y ligereza. Desplazar la idea de creación para concebir el arte como algo que significa “hacer”, tal como él defendía, no es sólo el resultado de una voluntad desdramatizadora, tiene también una dimensión política. No de *la* política, la de las formas de gobierno y los partidos políticos (para Duchamp “una actividad estúpida que no conduce a

¹⁶⁷ Pierre Cabanne, *Conversaciones con Marcel Duchamp*, Anagrama, Barcelona, 1984, p.32.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p.17.

nada”¹⁶⁹), sino la política de la *acción* que estamos aquí rastreando, la actividad que se da con relación a los demás y a la idea de libertad. El artista hace ciertas cosas...pero todo el mundo hace cosas: no se suprime la singularidad pero se excluye la jerarquía. Y aquí podría tomarse prestado por unos instantes el ojo duchampiano y cuando menos dejar anotada una sensación de perplejidad respecto al uso que se hace en la actualidad de la palabra “creación”. Desde la publicidad a los deportes, desde la producción de imagen corporativa (*branding*) a cada rincón de las industrias culturales, su indiscriminada captación discursiva apenas encubre una estrategia de plusvalías, con tintes teleológicos, más que dudosa. En cierto modo esta absorción del lenguaje estético e idealista de la modernidad es una característica propia de la Fábrica Transparente, y apenas llega ya a extrañarnos. Pero lo tal vez sí sea un poco más “extraño” es cómo también desde la teoría crítica, desde el ámbito del arte y la cultura especializada o desde los movimientos sociales, apenas se interroga o cuestiona ese proceso sino que, más bien, puede detectarse una progresiva incorporación de ese lenguaje reciclado por la nueva retórica corporativa, reproduciéndolo con similar elocuencia.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p.168.



Francis Alÿs, *Cuando la fe mueve montañas*, Lima, 11 de abril de 2002

30.

IMAGEN: Francis Aljís, en un proyecto titulado “Cuando la fe mueve montañas”, convocaba a la participación colectiva con esta descripción impresa en una tarjeta: “1000 voluntarios serán convocados para formar una línea con el fin de mover con palas una duna de 500 metros de diámetro a 10 cm de su sitio original”. El proyecto fue realizado en la periferia de la ciudad de Lima el 11 de abril de 2002.

IMAGEN: Durante la crisis económica Argentina, un grupo de piqueteros del MTD de La Matanza (el Movimiento de Trabajadores Desocupados se caracteriza, desde su creación en 1995, por su resistencia a aceptar planes sociales gubernamentales) se organizó con el diseñador Martín Churba para producir batas de trabajo con el lema “pongamos el trabajo de moda”. Los delantales, más que para ser usados encima de la ropa, fueron concebidos como una prenda de vestir: “su diseño exclusivo es novedoso y vanguardista, de varios colores, con doble solapa y bolsillos de costado”. Una primera remesa, con una leyenda en japonés explicando la historia de la alianza entre la Cooperativa La Juanita, Tramando y Poder Ciudadano, fue exportada a Japón en septiembre de 2004 y las prendas fueron vendidas a 50 dólares cada una.

*

Según señalan Negri y Hardt, la cooperación es, en las nuevas formas del trabajo postfordista, completamente inmanente a la actividad laboral misma, pues toda tarea incluye sus interacciones sociales¹⁷⁰. Y este aspecto, el que vincula el trabajo con la acción concebida y llevada a cabo colectivamente, también ha sido especialmente significativo en la escena del arte de los últimos años. En 1984, Suzi Gablik señalaba que un nuevo tipo de artistas había estado emergiendo en la escena internacional, bajo un modelo que

¹⁷⁰ Antonio Negri y Michael Hardt, *Imperio*, Paidós, Barcelona, 2002, p.273.

entendía que “la frontera entre el Yo y el Otro es más fluida que rígida, con lo cual ese Otro podía ser incluido en las fronteras de la identidad propia”¹⁷¹. En efecto, las últimas décadas han visto la eclosión de una multitud de formas de colaboración (que venían gestándose desde finales de los sesenta), y articulan un creciente número de proyectos artísticos, ya sea con propuestas en las que un artista requiere de la participación colectiva o mediante la suma de individuos y la formación de grupos más o menos numerosos y estables. Desde los “duos” de artistas como Gilbert & Georges, Fishli & Weiss, Clegg & Guttmann, o Jake & Dinos Chapman, a las plataformas conceptuales de grupos como General Idea, Group Material, Art & Language o el Critical Art Ensemble, o a los colectivos artísticos-activistas como las Guerrilla Girls, se han tejido espacios colectivos que configuran una identidad más allá de las individualidades de sus componentes. En España, colectivos como el Equipo Crónica, ZAJ, el Grup de Treball, La Sociedad Anónima, El Perro o El Sueño Colectivo, nos muestran que los intereses y las formas de trabajo articuladas en estas formaciones han evolucionado de maneras muy diversas, que se establecen bien como identidades artísticas o como “alter egos” de identidades ya formadas, y que también hay enormes diferencias en la concepción funcional de esa identidad colectiva de intereses comunes: espacios de investigación y debate, de trabajo en colaboración, de estrategias de difusión pública, etc. Lo que en un primer momento se había concebido como gesto que atentaba a la tradición artística y a la mercantilización de la firma, se ha desplegado como producción de múltiples prácticas operacionales vinculadas a la conciencia relacional de toda actividad cultural. Así lo muestran también las frecuentes colaboraciones establecidas entre los artistas que Nicolas Bourriaud ejemplificaba en las estéticas relacionales, como Dominique Gonzalez-Foerster, Pierre Huyghe, Philippe Parreno, Liam Gillick, Carsten Höller, Rirkrit Tiravanija y un largo etcétera,

¹⁷¹ Suzi Gablik, “Connective Aesthetics: Art after Individualism” (1984), citada por Gregory G. Sholette en: “Counting On Your Collective Silence: Notes on Activist Art as Collaborative Practice” (1999), artículo disponible en: <http://www.artic.edu/~gshole/-pages/Writing%20Samples/CollectiveSilence.htm>

cuya conexión se construye de manera provisional para proyectos específicos, y a menudo incluye relaciones exteriores al mundo del arte. Formaciones como Las Agencias, un colectivo de colectivos vinculados a movimientos sociales y prácticas artísticas-activistas, que surgió a raíz de un proyecto realizado en el 2000 en el MACBA titulado *La Acción Directa como una de las Bellas Artes*, han mostrado tanto la capacidad de las instituciones museísticas de acoger experiencias con estructuras colectivas cada vez más complejas, como también algunas de sus dificultades¹⁷². Todas estas prácticas permiten situar un escenario que nos habla de que la relación entre la *acción* y el plano simbólico ha venido explorando estrategias de cooperación características de una nueva laboralidad en red.

En este contexto no es de extrañar que algunos referentes que en los últimos años han centrado el interés tanto de los movimientos sociales como de parte de la comunidad artística, sean organizaciones de acción cooperativa como las surgidas en Argentina a raíz de su colapso económico¹⁷³, o, tal vez más revelador, el Proyecto GNU de Richard Stallman y el software libre del sistema operativo desarrollado por Linus Thorvald, por lo que supone de un modelo de cooperación abierto. La idea del *shareware*, del que Linux representa la aplicación sistemática, presupone que la relación entre productores y consumidores sea de cooperación, de participación en un mismo ciclo productivo independiente del mercado, un factor en el que numerosos autores han advertido un carácter esencialmente subversivo. En palabras de Olivier Blondeau, “Linux y el Software Libre traen la contestación al núcleo de las relaciones de producción capitalistas” y construyen, “al margen de

¹⁷² “Las Agencias fue un experimento de auto-educación, de una dinámica de trabajo en la cual el museo no se erige jerárquicamente como la autoridad que aporta los contenidos sino que se limita a proporcionar unos medios para que los colectivos definan sus propios contenidos y establezcan sus programas de actividades con relativa autonomía, en función de sus intereses y necesidades específicas”. (Jorge Ribalta, “Sobre el servicio público en la época del consumo cultural”, en revista *Zehar*, núm. 47&48. pp. 68-75). Una versión del transcurso del proyecto tejida con las particularidades cotidianas y los conflictos surgidos puede leerse en la web de la Fiambrera: <http://www.sindominio.net/fiambrera/memoria.htm>

¹⁷³ Véanse el trabajo videográfico de Naomi Klein y Avi Lewis *La Toma* (2004) o las actividades del Colectivo Situaciones.

las relaciones tradicionales de dominación, un espacio público de cooperación que esencialmente trastoca las relaciones sociales y la propia subjetividad”¹⁷⁴. El “software libre” o “código abierto”¹⁷⁵ parece haber devuelto a la escena cultural viejas aspiraciones como la apropiación-transformación de los medios de producción, la posible operatividad de sistemas de producción no-jerárquicos, o la anhelada voluntad de transparencia, aun cuando también empiezan a surgir algunos análisis que matizan una recepción excesivamente entusiasta¹⁷⁶. En cualquier caso, ha sido un elemento simbólicamente significativo para que las instituciones artísticas pusieran su atención en ciertas formas de producción concebidas como *acción* (organización colectiva, activismo social, trabajo en red...) que sucedían fuera del museo. Y una de las paradojas con las que se enfrenta el abrazo de las instituciones artísticas a este tipo de prácticas es un frecuente regreso de la noción de autonomía al escenario artístico, aunque ahora bajo el signo de una cierta inversión: allá donde la modernidad exploró la autonomía del arte para defender su libertad sin constricciones, ahora ve reivindicada por las prácticas que acoge esa misma distancia respecto a las ataduras del espacio artístico que les ofrece o de la noción misma de arte. Es probable que lo que esté en juego a partir de ahora no sea tanto la capacidad de relación del arte con su entorno –su capacidad para cruzar las fronteras entre distintos ámbitos o de acoger múltiples prácticas y formas de trabajo que habían quedado alejadas de la tradición clásica del artista; una facultad ya probada–, como el

¹⁷⁴ Olivier Blondeau, “Génesis y subversión del capitalismo informacional”, en *Capitalismo cognitivo, propiedad intelectual y creación colectiva*, Traficantes de sueños, Madrid, 2004, pp.38-48.

¹⁷⁵ Actualmente el término “código abierto” ha ido desplazando el de “software libre”, en parte para evitar la confusión derivada de la polisemia del término inglés “free” (libre y gratis), algo que el mismo Richard Stallman ve problemático dado que el espíritu del proyecto “no tiene nada que ver con el precio” sino con la libertad que permite al usuario. Pero lamenta lo que ese desplazamiento supone de renuncia a una carga ideológica donde la “idea de libertad, no solamente la tecnología, es lo importante”. Véase: Richard Stallman, “El Proyecto GNU” en *Producta*, Y.Producciones, Barcelona, 2004, pp. 151-171.

¹⁷⁶ Véase: Jamie King, “The Packet Gang: Openness and its Discontents”, en revista *Mute*, num 27, invierno-primavera, 2004, pp.80-87.

debate sobre qué formas de la *acción* y del *trabajo* puede explorar para desplegar en esa relación su potencialidad específica.

*

En la Documenta 11 de Kassel, en el 2002, se presentó un proyecto del artista Thomas Hirschhorn titulado *Bataille Monument*. Se trataba de un proyecto participativo, emplazado en el barrio turco de la periferia de la ciudad, con una instalación “a tamaño real” compuesta por una biblioteca, una cafetería y un estudio de televisión gestionado por jóvenes del vecindario. Pero la propuesta no empezaba ahí, en ese barrio periférico, sino en la “parada de taxis” que el artista había diseñado enfrente de uno de los espacios que acogían las propuestas artísticas del evento. Los taxis, pintados con la gestualidad informal característica del artista suizo, eran conducidos por vecinos que trasladaban al público del evento a su barrio. Demarcando la parada de taxis, en la que el público aguardaba pacientemente su turno, había un cartel de grandes dimensiones que incluía una cita del artista David Hammons (pintada por Hirschhorn con un grafismo similar) en la que se rechazaba de manera contundente al “público del arte”: “El público del arte es el peor público del mundo. Es excesivamente educado, es conservador, se obstina en criticar en lugar de comprender, y nunca se divierte... Así que me niego a trabajar con este público, prefiero jugar con el público de la calle. Este otro público es mucho más humano, y sus opiniones son sinceras”. Es decir, el público y el espacio del arte quedaban descritos como falsos y alejados de la verdad de la calle; el compromiso político del artista –y el taxi– debían trasladar al público del arte a “la realidad”. Algunos autores van aún más lejos en ese rechazo. Brian Holmes decía abiertamente que “quien habla de política en un marco artístico, está mintiendo”¹⁷⁷. Esa afirmación expresa una perspectiva que considera que la política (*acción* sobre lo real) sería algo que el arte, al acercarse a ella con sus herramientas representacionales, suprime o excluye de un modo fundamental, desde su misma esencia. Es fácil para los artistas –decía Holmes– acudir a la llamada del museo, la prensa y el mercado, que dicen: “Dame la imagen de la política. Hazme un dibujo o una escultura de la política, hazme una representación de un conflicto político”. Pero se trataría de un juego –él lo describe ácidamente tomando como ejemplo precisamente el proyecto de Hirschhorn– que convierte “un elemento de la vida real en una representación de la política”. La respuesta sería, siguiendo a Holmes, alejarse de las “representaciones de la política” para actuar en la “política de la representación”, la que se da directamente

¹⁷⁷ Brian Holmes, “El Póker Mentiroso. Representaciones de la Política / Política de la Representación”, en revista *Brumaria*, núm. 2, p.69-81.

desde los movimientos sociales y las campañas activistas “cruzando la frontera de la representación”. Los ejemplos que podrían quedar en tela de juicio siguiendo esa crítica son numerosos. Georges Yúdice¹⁷⁸ destacaba los interrogantes que surgen frente a las estrategias utilizadas por artistas como Mauricio Dias y Walter Riedweg, que también aseguran preferir interactuar con “grupos que habitualmente no trabajan en la cultura”, o Krzysztof Wodiczko, quien en un proyecto para *Insite* declaraba que con su trabajo procuró “dar visibilidad y voz” a las mujeres que trabajan en la industria maquiladora en Tijuana. Yúdice advierte que las dudas que este tipo de trabajos ofrecen suelen tener distintas vertientes: por un lado la fina línea divisoria que los separa del *ethos* terapéutico de los programas televisivos en los que toda clase de víctimas relatan las injusticias de las que son objeto; también acerca de los interrogantes que quedan en silencio respecto a la estructura productiva o la instrumentalización de los eventos culturales que parten de premisas de compromiso político; y por último la dominación o arrogancia incluida frecuentemente en la propia mirada sobre el *otro* cultural o la *víctima*. Todo ello extiende algunas cuestiones que ya había advertido Hal Foster en su crítica al artista como etnógrafo volcado a “lo real”, un procedimiento conflictivo que surge especialmente cuando “el arte pasa al ámbito más extenso de la cultura”¹⁷⁹. Es cierto que las características de los trabajos que estamos aquí señalando tienen enormes diferencias, pero también, volviendo a Hirschhorn y a la posición de Holmes, que hay algo que conecta sus perspectivas. Algo que viene sonándonos como extrañamente familiar en las prácticas de intervención política desde el escenario artístico: *lo real* se concibe como “objeto ausente” del espacio del arte. Tratando de escapar a la representación y al fetichismo de los objetos artísticos –“la lógica del fetichismo sustrae los objetos de su circulación social, cosifica las formas de vida en las que se insieren y los reduce a una dimensión aurática”, dijo Benjamin¹⁸⁰– se produce lo que podría ser visto como una especie de fetichismo, ya no proyectado en el objeto, sino, más bien, en un orden discursivo que desde el espacio del arte “auratiza” todo su exterior, algo así como un “fetichismo de *lo real*”¹⁸¹. Una “realidad” que es

¹⁷⁸ George Yúdice, *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*, Gedisa, Barcelona, 2002, pp. 373-374.

¹⁷⁹ Hal Foster, *El retorno de lo real. La vanguardia a fines de siglo*, Akal, Madrid, 2001.

¹⁸⁰ Walter Benjamin, “Historia y coleccionismo: Eduard Fuchs”, en *Discursos Interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1982, p.89.

¹⁸¹ Sobre la cuestión del fetiche y su relación con el espacio poético, véase “Freud o el objeto ausente” de Giorgio Agamben, en *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, Pre-Textos, Valencia, 1995 (pp. 69-76). En ese texto Agamben recuerda que para Freud el fetichismo surge de “la negativa del niño a tomar conciencia de la ausencia

interpretada como *ausente* del escenario del arte, que manifiesta su ausencia precisamente en la llamada fetichista que la reclama y al mismo tiempo la niega en el lugar desde donde se produce esa llamada. Cuando Holmes habla de las prácticas de los movimientos sociales y de artistas-activistas en el exterior del museo (sus ejemplos son proyectos como el de Las Agencias que hemos mencionado, el “robo re-distributivo” de YoMango, o los Chainworkers y su *MayDay Parade*), como alternativa a los ejercicios representacionales del espacio “contemplativo” del arte, reivindica la transparencia del que levanta las cartas del “juego mentiroso”¹⁸². Pero, “¿Es esto *la realidad*?” tal vez se preguntaría un trabajador de la Fábrica Transparente de Volkswagen recorriendo la calle mientras acompaña una manifestación festivalizada del *MayDay*, dispuesta para ser permanentemente fotografiada, o vistiendo los desenfadados diseños y “complementos” antiglobalización de Las Agencias¹⁸³. Quizá también lo hiciera visitando el proyecto de Hirschhorn en el barrio turco de Kassel, acompañado de otros turistas culturales. Y apenas dudamos de cuál sería su respuesta: él sabría que sí, que todo eso es la realidad que configura nuestra época, que *lo real* tiene tantas capas como su fábrica, o como el espacio “contemplativo” que el taxi abandonaba para trasladarle al Monumento a Bataille.

de pene en la mujer (en la madre)”, casi un chiste freudiano que, probablemente, no tenga que ser aquí aplicado literalmente.

¹⁸² Las cartas que Holmes “levanta” del proyecto de Hirschhorn serían su insuficiente “compromiso con la realidad”, dado que el artista supuestamente se dirige al exterior del hábitat artístico pero silencia que espera ser observado por éste, que es el que le financia y del que depende. Y la opción “sincera” sería, para Holmes, la de los artistas que se alejan del escenario artístico a través de los movimientos sociales, o el uso del espacio del arte con un orden inverso: el aprovechamiento de la circunstancia de que “la implicación política está de moda en el mundo del arte” (Holmes, *op. cit.*, p.77) para abiertamente explotar sus recursos, aprovechar su visibilidad e incluso su cobertura legal, y desviar esos recursos hacia “otros fines”.

¹⁸³ El proyecto de Las Agencias se desarrolló durante el periodo previo al encuentro del Banco Mundial en Barcelona en marzo del 2002, y una de sus actividades fue el diseño de complementos “adecuados” para la manifestación de protesta que debía tener lugar en su contra (por ejemplo *Prêt a revolter*, una línea de moda para proporcionar visibilidad y seguridad a los manifestantes en la calle, o *Art Mani*, una especie de escudos fotográficos para protección contra las cargas policiales pensado para tener un efecto de fotomontaje en las páginas ilustradas de los periódicos al ser fotografiado en la calle por los reporteros). Para una descripción del proyecto véase Jorge Ribalta, “Contrapúblicos” en http://republicart.net/disc/institution/ribalta01_es.htm. Acerca de los Chainworkers (organización de los trabajadores precarios nacida en Italia en el 1999 y rápidamente extendida al ámbito europeo) y la celebración de la jornada reivindicativa del *MayDay* celebrada el 1 de mayo desde el año 2001, véase su sitio web: www.chainworkers.org.



Cuarta capa:
Ni aquí ni allí



Performance de Matt Mullican en la galería Artists Space de Nueva York, 1976

Dos ciudades

31.

IMAGEN: *En 1983 el artista Matt Mullican ofreció una performance en el Institute of Contemporary Art de Boston. Las notas del programa incluían el siguiente aviso: “El artista no está muy seguro de los actos de la performance, pero tiene confianza en lo inesperado. Bajo los efectos de la hipnosis es posible que adopte diversas personalidades –de diferentes edades– desde un niño, un artista en su propio futuro, un viejo que se aferra a la supervivencia... su performance es más científica que mística. Aunque siguiendo las tradiciones del automatismo, una teoría que observa el cuerpo como una máquina y la conciencia como un conjunto que no controla nada, el hipnotizador ofrece una especie de guía de lo desconocido”*.¹⁸⁴

*

Hemos rastreado el conflicto que surgió al *decir Yo* desde la *experiencia del trabajo*, un conflicto que afectaba, y sigue haciéndolo, toda la superficie de la *acción*. Pero por debajo de esa superficie sucedió algo más, algo que afectaría no sólo a las posibilidades del “decir” sino también a las profundidades del “Yo”. Todo ocurría a finales del siglo XVIII, mientras Adam Smith publicaba su tratado de economía, mientras Pallas y Lamarck reformulaban la manera de concebir las divisiones de la naturaleza, mientras Coerdoux y Jones analizaban el carácter performativo del lenguaje. También eran los años en los que el Turco Mecánico recorría Europa, y en los que Goya pintaba el cartón *El albañil herido* y lo acompañaba del boceto *El albañil borracho*. Fue entonces cuando el espíritu crítico y empírico de la Ilustración habría de topar con su “otra parte”.

En efecto, ese Yo burgués e ilustrado que se expresaba por primera vez desde la experiencia del trabajo, y que se desarrolló

¹⁸⁴ Michael Tarantino, “Ni aquí ni allí”, en *Matt Mullican* (catálogo de exposición), IVAM, Valencia, 1995, p.35.

atravesado por la tensión dual de esa experiencia (simultáneamente instrumento de liberación y de condena), vino también acompañado de un acontecimiento que marcó profundamente el territorio de ese Yo: el “descubrimiento” del inconsciente. La historia de los encuentros metódicamente controlados con el inconsciente comienza precisamente en aquel último tercio del siglo XVIII. Esto sucedía en la atmósfera surgida de las experimentaciones con la sugestión curativa, el “magnetismo animal” y la teoría *fuidística* de Franz Anton Mesmer, aun cuando esta “teoría” ya venía siendo considerada como un paso en falso. Más exactamente, Peter Sloterdijk señala que la “hora natal” propiamente dicha de la psicología profunda de cuño ilustrado sonó en el año 1784 –los *albañiles* de Goya son de 1786–, cuando un aristócrata francés descubrió el fenómeno del denominado “sueño magnético”, para el que posteriormente, en el siglo XIX, se impondría el nombre de hipnosis. Y de este modo describe la aparición inaugural de ese “estado de ausencia”:

El marqués de Puységur, oficial de artillería en Estrasburgo y discípulo de Mesmer, y señor de grandes posesiones en la aldea de Buzancy, en las proximidades de Soissons, observó, en un tratamiento terapéutico filantrópico de uno de sus campesinos a él sometidos, una manifestación hasta entonces desconocida que, muy semejante al sonambulismo, recibió, consecuentemente, el nombre de “sonambulismo artificial”. Se trataba de un estado de profunda ausencia en el que, paradójicamente, se provocaba en el paciente una especial clarividencia y fuerza de expresión que iba mucho más allá de aquello que las personas afectadas podían rendir en estado de vigilia. Especialmente importante en todo esto fue el descubrimiento de que las personas hipnotizadas se demostraron como ‘médicos de sí mismos’ al saber nombrar de una manera certera y clara los factores sobre los cuales ellas, en estado normal, no habrían sido capaces de decir nada en absoluto. Descubrían en sí mismas “secretos patógenos”, nombraban raíces ocultas de sus enfermedades, daban incluso consejos para remediarlas y, además,

ponían al descubierto rasgos de su carácter no rara vez brillantes que faltaban en su “personalidad superficial”¹⁸⁵

Pero el procedimiento tenía un “inconveniente” que habría de ser determinante, por el que la Ilustración posterior intentó ocultar este episodio: al recobrar la conciencia los pacientes “olvidaban de una manera absoluta todo aquello que habían vivenciado”. Lo que más tarde se llamaría “amnesia posthipnótica” implicaba la pérdida de confianza en un Yo pensado en la autoafirmación y el control sobre la realidad, y por este motivo la razón ilustrada desconfió desde el principio de ese tipo de incursiones. Su intuición era cierta: a partir de ese momento el sujeto se habría de enfrentar no sólo a sus diferentes modos de actuar, a las formas de interpretar la realidad o de representarla, a los modos de *decir Yo*, sino también a las realidades inaccesibles que se hallaban en las profundidades de ese Yo y que se escapaban a su dominio consciente. La nueva clase que aprendía a *decir Yo* desde la experiencia del trabajo vio así enturbiada la “transparencia” de lo que este Yo podría llegar a decir de sí mismo:

Todo esto viene a decir que por lo menos el tardío siglo XVIII ve sistemáticamente perturbada la ilusión de transparencia de la autoconciencia humana. Las manifestaciones sonámbulas suministran pruebas provocativas de que la conciencia no sabe todo de sí misma. (...) En el proceso de la Ilustración los hombres se complican cada vez más profundamente en la evidencia del enigma de que “todavía hay algo distinto”.¹⁸⁶

Y no resulta difícil seguir los pasos de lo que esa pérdida de confianza en la autoconciencia, esa crisis de la conciencia que es al mismo tiempo abertura al inconsciente, supondría para la definición del artista: esa dualidad está también en la raíz del torbellino de mezcolanzas y antagonismos expresivos que configuran por entero la imagen de la modernidad. Desde su momento inicial –y el mismo Goya es un ejemplo paradigmático– el “sueño de la razón” es

¹⁸⁵ Peter Sloterdijk, *Crítica de la razón cínica*, Siruela, Madrid, 2000, pp. 98-99.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p.101.

oscurantismo, deformidad, cicatriz traumática, la sombra que amenaza toda aspiración de progreso y que asusta a la conciencia ilustrada; pero también desde aquel primer momento, ese “algo distinto”, sólo visible en esa zona de penumbra que inquieta y estremece, será un material de trabajo propio del artista y uno de sus más preciados tesoros. En realidad ese nuevo material supone la apertura de un “espacio”. Un nuevo espacio en el Yo –“Je suis autre”– que se sitúa en el mundo de la razón ilustrada como su “algo distinto”, y que vendrá habitado como un territorio intermedio entre el sueño y la vigilia, entre la conciencia y la ausencia de ésta –un espacio que no está “ni aquí ni allí”: como el cuerpo de aquel Albañil que era transportado por sus compañeros de trabajo, suspendido en esa semiconsciencia causada por un accidente laboral o por su “inconsciente” ebriedad. Un nuevo espacio que en la experiencia artística, más que en ningún otro ámbito, deviene, desde aquel final del siglo XVIII, espacio de trabajo.

Los artistas tuvieron desde entonces la evidencia de que, tal como diría más tarde Deleuze, “el inconsciente *produce*”. Y fueron diversos los modos que se explorarían para acceder a este espacio de producción: habitando los márgenes de la razón, experimentando con sustancias, explorando los sueños, desarrollando “automatismos” psíquicos... Todo ello eran vías que transportaban a ese umbral que tanto había asustado al racionalismo ilustrado. También lo era el “sueño magnético”: a mediados de los años setenta Matt Mullican llevaba a cabo en la galería Artists Space de Nueva York su primera performance bajo los efectos de la hipnosis para “entrar en la imagen”. En ese estado de “sonambulismo artificial” a veces se ponía a dibujar, pero otras utilizaba ese estado para proyectarse hacia el interior de determinadas imágenes escogidas, como las de Piranesi, o de sus propios dibujos, mientras describía verbalmente a la audiencia su experiencia *dentro* de ese espacio. Mullican describe así esa experiencia: “En cierto modo, es como atravesar un espejo. Cuando miras un espejo no dejas de analizar la superficie una y otra vez. Realmente estás mirando el vaso, la lata, etc. No miras un reflejo. Cuando atraviesas el espejo,

comienzas a analizar la imagen”¹⁸⁷. Una imagen que deviene un “teatro real”, y que posteriormente exploraría en las complejas estructuras cognitivas de sus instalaciones, o mediante la realidad virtual, como modo de “sumergirse uno mismo” en la información. Tal como el artista lo relata, se trata de experimentar la posibilidad real de construir “arquitecturas emocionales”¹⁸⁸. Como es también una arquitectura emocional, según venimos viendo, la imagen ubicua de nuestra Fábrica Transparente en la que estamos sumergidos.

Y aquí hay un aspecto sobre el que es oportuno insistir, acerca de la conexión entre el modelo productivo actual y la tradición moderna del artista: la fábrica postfordista se distingue de la fábrica industrial en que ella ha asimilado en su interior ese espacio “otro” que era propio del artista. La habitamos colectivamente habiendo atravesado el espejo. El artista de la modernidad habitaba esa “arquitectura emocional” como la habitaba el enfermo mental, el paranoico, el esquizofrénico; la débil línea que los distinguía era que el artista había concebido esa arquitectura como su *espacio de trabajo*. Ahora, en la Fábrica Transparente, la subjetividad y el “inconsciente” han devenido un espacio de trabajo fundamental del capitalismo, han sido puestos a trabajar en todas partes y a todas horas. Si el inconsciente fue lo que escapaba a la racionalidad y al dominio del trabajo en la lógica moderna (de la que el artista era su excepción), lo que ahora hace la fábrica del capitalismo postfordista, con las múltiples formas del trabajo inmaterial, con la laboralidad de las relaciones afectivas y la creatividad, es precisamente un giro con el que recoge aquella excedencia y la incluye en su dinámica productiva. Sí, el inconsciente *produce*, y la singularidad de la Fábrica Transparente es que su imagen es un *teatro real* donde la producción y la representación pertenecen a un mismo circuito, un circuito que atraviesa todo cuerpo y toda subjetividad, y que se despliega articulando las múltiples capas de la noción de trabajo –esas que responden a las capas también múltiples que configuran aquello que somos.

¹⁸⁷ Matt Mullican entrevistado por Michael Tarantino, en *Matt Mullican* (cat.), p.35.

¹⁸⁸ Matt Mullican, *Hypnosis Tapes*. En: http://www.franklinfurnace.org/history/thotf/-bio_mullican.html



Pavel Braila, *Shoes for Europe*, 2002, film 16 mm, 25'

32.

IMAGEN: “*Shoes for Europe*” es una filmación en 16 mm de Pavel Braila que fue presentada en la Documenta 11 de Kassel. El film documenta el trabajo en la estación ferroviaria de Ungheni, en la frontera entre Moldavia y Rumania, donde tiene lugar la operación de adaptar las ruedas del tren del ancho de vía ruso al usado en la Europa occidental. El laborioso proceso realizado cotidianamente detiene el paso del tren durante tres horas. Vemos a los operarios de la estación en su trabajo nocturno.

*

La Fábrica Transparente carece de fronteras —o, más bien, es ella misma frontera, una frontera inmensa, extendida e ilimitada. El espacio que gestiona es simultáneamente el de los núcleos de las grandes metrópolis y el de las zonas periféricas, el de los brillantes edificios de oficinas y el de las sombrías maquiladoras. También el de la ambigua frontera entre el sueño y la vigilia, entre la conciencia y su “algo distinto”. Es un espacio fronterizo y fantasmático, seminoturno aunque se ofrezca a plena luz del día. No está “ni aquí ni allí”. Como no están ni aquí ni allí las cosas que están al otro lado del espejo. Como ni aquí ni allí están las imágenes. Como ni aquí ni allí está nuestra propia imagen reflejada en la Fábrica Transparente.

La nocturnidad fantasmagórica y la ausencia de diálogos en *Shoes For Europe*, de Pavel Braila, generan también una imagen de esa doble frontera. La estación ferroviaria de Ungheni es lugar de tránsito, una antigua frontera entre dos mundos; al caer la noche (momento en que Braila escoge para su filme) esa frontera se duplica convirtiéndose en metáfora de aquel espacio de trabajo “otro”. Los vagones son levantados a tres metros de altura para cambiar el ancho de sus “zapatos”. Quedan suspendidos en el aire como lo estaba aquel albañil de Goya, o como las carrocerías del Phaeton que recorren la fábrica de Volkswagen sostenidas por

brazos mecánicos. El silencio puntuado por ocasionales chirridos de la estridente maquinaria pesada ocupa el espacio oscuro de la proyección. Los vagones están suspendidos en el aire del mismo modo que parecen suspendidos en el tiempo, mientras el trabajo monótono produce un efecto hipnótico en la pantalla. Trabajo liminar, trabajo nocturno, trabajo que nos sumerge en una atmósfera de subjetividad –Freud hablaba del “trabajo del sueño”, aludiendo a la laboralidad de un Yo que se reconfigura en la noche de la conciencia habitando lugares y tiempos distintos. La estación fronteriza de Ungheni documenta el vestigio de los códigos que separaban el Este y el Oeste, las extravagancias de la Guerra Fría, las migraciones que siguieron a la desintegración de la Europa comunista a principios de los años 90... Sí, la caída del Muro fue una de las imágenes con las que la historia habló también de la Fábrica Transparente. Los materiales con los que fue construida incluyen el silencioso derrumbamiento de cada una de las divisiones de espacios y de tiempos. Dentro de ella tan solo quedan hoy rastros que como testigos mudos recuerdan los traumas y los giros de la historia, como la negra capa que aún recubre los edificios que rodean la planta de Volkswagen en la ciudad de Dresde. Ahora, detenidos en la estación ferroviaria de Ungheni, o en la fronteriza Fábrica Transparente, apenas nos atrevemos a imaginar otras formas posibles. Aun así, de cuando en cuando nos salen al paso pequeñas discontinuidades. Tal vez un breve corte seguido de un silencio, un leve vestigio como el que nos suspende en ese cambio de ancho de raíles y que nos recuerda que las cosas no siempre fueron del mismo modo, y que, tal vez, aún podrían ser de un modo distinto. Ahora seguimos a oscuras, impregnados de las imágenes de Pavel Braila y de la atmósfera de una estación ferroviaria. Detenidos en una frontera que ya no existe, que nos dice calladamente que ya no existe porque ya todo es frontera. Vemos cómo se alzan los vagones y percibimos la densidad del tiempo que transcurre en ese trabajo fronterizo, nocturno e invisible.

*

La tercera *Manifesta* (bienal del arte contemporáneo europeo con espíritu migratorio) tuvo lugar en Ljubljana, en el año 2000. El título que acogió el

proyecto de aquella edición fue *Borderline Syndrome. Energies of Defense*. Bajo el marco psicológico/psiquiátrico de la personalidad *bordeline*, los planteamientos curatoriales buscaban enlazar reflexiones sobre la condición fronteriza desde dos aspectos principales. Por un lado tomaba como punto de anclaje la redefinición geopolítica europea: fronteras internas en rápida disolución (naciones del “bloque del Este”, incluida Eslovenia, el país anfitrión, en proceso de incorporación a la UE), desarraigo, desplazamientos de población...; también sus “mecanismos de defensa”: de orden nacional, étnico, religioso... Y por otro, con relación a la práctica artística, se indagaba por sus problemas y potencialidades cuando ésta se extiende por un dominio cultural de lo *in-between*, en una cultura devenida “bordeline” (identidades flexibles como carácter obligatorio del nuevo orden laboral capitalista, disolución territorial de las disciplinas clásicas, mixtificación de arte ciencia, tecnología, cultura...). “Proteger las viejas fronteras de las disciplinas es inútil”, pero “sin fronteras nada puede existir, o por lo menos no podemos conocerlo”, decía el texto de uno de los comisarios del proyecto¹⁸⁹. En cuanto al término usado como punto de articulación para la propuesta, el *síndrome bordeline*, su definición clínica surgió durante los años 40 y 50, cuando algunos psicoanalistas norteamericanos encontraron un creciente número de casos que eludían su clasificación en las categorías patológicas tradicionales: sujetos que vivían y sufrían en el umbral entre la psicosis y la neurosis, entre una situación defensiva del Ego y el colapso de sus límites internos y externos. En 1975 Otto F. Kernberg publicó sus estudios sobre los desórdenes *bordeline* en los que describía un Ego débil y una difusión de la identidad entre sus causas primarias. Kernberg definió cuatro características básicas del sujeto *bordeline*: 1: diferentes signos de debilidad del Ego (control insuficiente sobre sus impulsos, incapacidad de sublimación); 2: regresión a formas mentales primarias (el sujeto es dominado por asociaciones y detalles superficiales más allá del pensamiento “racional”); 3: mecanismos de defensa primarios (escisiones de la personalidad, proyecciones, negación de la realidad); y 4: una relación patológica con el objeto (incapacidad de integrar diferentes percepciones –de “bueno” y “malo”– en una misma imagen del objeto, saltando de unas a otras con un simple corte temporal)¹⁹⁰. En el *statement* de la organización de la Manifesta3 que invitaba a los artistas a participar en los debates se incluía una pregunta: “Do you suffer from a borderline syndrome?”. El signo de interrogación

¹⁸⁹ Ole Bouman “Don’t save art, spend it!”, en el catálogo de la Manifesta 3 *Borderline Syndrome. Energies of Defense*, Ljubljana, 2000, p.15.

¹⁹⁰ Referencias extraídas del artículo de Slavoj Žižek “‘Pathological Narcissus’ as a Socially Mandatory Form of Subjectivity”, incluido en el citado catálogo de la Manifesta 3, pp. 234-255.

quedaba así abierto sobre una herida conflictiva, proyectada tanto sobre los modos posibles de habitar nuestra frontera Fábrica Transparente como sobre la identidad misma de la práctica artística.

33.

IMAGEN: “Middlemen”, una obra realizada en el 2001 (el año de la crisis de las “punto.com”) por el artista holandés Aernout Mik, es una filmación proyectada en bucle que muestra el escenario teatralizado de una Bolsa de Valores, en lo que se percibe como los instantes posteriores al cierre de una sesión catastrófica. Los personajes están en silencio, paralizados y con la mirada ausente. Tan sólo algunos gestos de abatimiento y perplejidad. El ángulo de visión se desliza suavemente recorriendo la escena.

*

“El mercado es un lugar semiótico, el lugar en el que se encuentran signos y expectativas de sentido, deseos y proyecciones”, advertía Franco Berardi (Bifo) en un libro con el que buscaba cartografiar las heridas traumáticas de la economía inmaterial¹⁹¹. Si esto es así, si el mercado se ha expandido hasta infiltrarse en los profundos rincones del deseo y el sentido, en una aproximación sin precedentes entre el orden económico y la producción subjetiva del Yo, también significa que en ese proceso la subjetividad misma queda expuesta de manera múltiple: expuesta en el escaparate luminoso del mercado, expuesta a las sacudidas de la precariedad, ex-puesta a un exterior económico dispuesto a extraer de ella toda su energía. Sin los nuevos vínculos entre el mercado y el Yo –ese Yo que desde hace más de dos siglos se expresa desde *la experiencia del trabajo*– no es posible comprender a fondo el actual cambio psicológico producido en relación con el trabajo. Para Berardi se trata de un cambio cultural decisivo que tiene relación con el desplazamiento del centro de gravedad social desde la esfera del trabajo obrero hacia la esfera del trabajo

¹⁹¹ Franco Berardi, *La fábrica de la infelicidad. Nuevas formas de trabajo y movimiento global*. Traficantes de Sueños, Madrid, 2003, p.20.



Aernout Mik, *Middlemen*, 2001

cognitivo. Lo que define como *semicapitalismo* es un sistema económico que funda su dinámica en la producción de signos y significados, una fábrica en la que, siguiendo al autor, la “energía deseante” se ha trasladado por completo al juego de la economía y al “edificio transparente de la virtualidad”. En la sociedad industrial clásica el trabajador se sentía expropiado de su propia intelectualidad, de su individualidad y su creatividad; ahora todos estos rasgos han sido expuestos al mercado, puestos a trabajar en la cadena productiva de la comunicación y de los afectos que acompañan a toda mercancía. Un cambio que transforma la lógica y la ubicación misma del deseo, cuyos orígenes y síntomas sintetiza de este modo:

Hacia el fin de los setenta, la desafección obrera por el trabajo industrial, la crítica difusa de la jerarquía y la repetitividad habían quitado fuerza al capital. Todo el deseo estaba fuera del capital y atraía fuerzas que se alejaban de su dominio. Hoy sucede lo contrario: el deseo llama a las energías hacia la empresa, hacia la autorrealización en el trabajo. Y fuera de la empresa económica, fuera del trabajo productivo, fuera del business no parece quedar ningún deseo, ninguna vitalidad.¹⁹²

Este proceso, que traslada y sumerge la subjetividad en la cadena productiva de la Fábrica Transparente, tiene consecuencias y configura un nuevo escenario de hostilidades. El adversario del orden sistémico de la Fábrica ya no es tanto el rebelde ni el revolucionario; éstos son, en última instancia, altamente productivos. No, ahora son la melancolía y el “preferiría no hacerlo” bartlebyano sus principales adversarios. Ellos son sus “enfermedades” y sus mayores enemigos; disfunciones neuronales que se enfrentan al trabajo y deben ser tratadas químicamente.

Entre las representaciones contemporáneas del trabajo realizadas desde el arte son numerosas las que expresan sus efectos sobre la psique de los sujetos y su dimensión traumática. El trabajador se encuentra a merced del estallido o del colapso no por haber sido despojado de su subjetividad en el ámbito laboral sino

¹⁹² *Ibid.*, pp. 55-56.

precisamente por haberla puesto en juego de manera absoluta. A lo largo de su trayectoria el artista canadiense Jeff Wall ha ido trazando un mapa de imágenes que frecuentemente hablan de las configuraciones de esa laboralidad: los *Young Workers* que hemos visto al inicio de esta investigación, un joven fregando el suelo de un centro social (*Volunteer*), un inmigrante limpiando el Pabellón de Barcelona de Mies van der Rohe (*Morning Cleaning*), un hombre en un claustrofóbico almacén tratando de deshacer un gigantesco nudo gordiano (*Untangling*), o el estallido de violencia de un obrero asiático en un taller de confección textil (*Outburst*). La expectativa, la generosidad, la estructuración de clases, la tarea imposible, la explotación... no son sólo rostros del trabajo sino que también indican una posición del trabajador en un escenario de deseos y de posibilidades. Esta posición del trabajador entre el deseo y las posibilidades quedaba reflejada también en un proyecto titulado *sitio*Taxi*, del artista Antoni Abad, en el que desarrolló un dispositivo de comunicación para que 17 taxistas mexicanos se convirtiesen en cronistas de su propia realidad laboral, mediante una web cuyos contenidos enviados vía GPRS gestionaban ellos mismos. En uno de sus apartados los taxistas quisieron “contrastar el presente profesional con la ilusión de los habitantes de la ciudad de México”. La simple descripción del oficio actual y el deseado reflejaba una distancia evidente entre la representación del deseo y la realidad de su horizonte inalcanzado¹⁹³.

En la obra videográfica *Middlemen*, del holandés Aernout Mik, la escena de un colapso bursátil deja a los personajes paralizados, incapaces de reaccionar emocionalmente al derrumbamiento de una arquitectura virtual sostenida por un deseo *ex-puesto*. El mercado ya no se ofrece a la mirada subjetiva como su antagonista, sino como su dramatización más elaborada. Y si ese es el rostro de nuestro hogar sistémico, la Imagen en la que “hemos entrado” y que habitamos, tanto su fortaleza como su inestabilidad no pueden sino ser interpretadas como las diferentes formas de una misma amenaza.

¹⁹³ *sitio*TAXI* fue un proyecto realizado por Antoni Abad para el Centro Multimedia (CENART) de Ciudad de México; la web en la que se colgaban sus contenidos era: www.zexe.net/TAXI

También en este aspecto el orden de la Fábrica Transparente se ha aproximado al arte, o, más exactamente, a la fragilidad del sentido propia del arte desde los inicios de la Modernidad. Cuando Frenhofer, el viejo pintor de la novela de Balzac, mostró por primera vez su *Belle noieusse* a sus colegas Porbus y Poussin, los ojos de éstos se convirtieron en “el lugar en el que se encuentran las expectativas de sentido, deseos y proyecciones” –por decirlo en el modo con el que Berardi define al mercado del capitalismo cognitivo. El deseo de Frenhofer y sus diez años de trabajo acumulados en esa obra perdieron toda solidez al trasladarlos al “mercado semiótico”, como si de un cuerpo súbitamente transformado en virtualidad pura se tratara, y al que desde ese momento basta un soplo para hacerlo desaparecer. Cuando sus colegas sólo ven en la obra “una muralla de pintura”, todo el edificio del sentido se desmorona. Éste es el “drama” de Frenhofer, el mismo que ahora se interpreta en la “virtualidad transparente” de la Fábrica cognitiva –también el que contemplan paralizados los personajes del video de Mik. Pero no es ese el único conflicto dramático de Frenhofer, o tal vez, sí, ese es precisamente su *drama*, pero su *tragedia* –expresada no sin cierta ironía por Balzac– es otra: la que surge de la indisoluble unidad de su trabajo y su vida –un lazo de la tradición artística de la modernidad, ahora también perfectamente incorporado a la resplandeciente cadena productiva postfordista. Un destino común, el del trabajo y la vida, con el que permanecen a disposición de cualquier movimiento que los deslice al afuera de la esfera del sentido.

*

Los conflictos por la precariedad se extienden por toda Europa –y probablemente sea sólo un comienzo, advierten numerosos autores. La cuestión tiene matices distintos a las movilizaciones obreras del proletariado clásico: si en el trabajador industrial el conflicto surgía de las condiciones alienantes o del verse atrapado en una condición excesivamente sólida, en el “preariado” (tal como algunos autores han definido la forma de proletariado actual derivada de la precariedad) se suman a éstas la ambigüedad, pues aun teniendo habitualmente una plena dedicación laboral, su realidad se configura

indefinidamente como “semi”-profesional. En el contexto económico de la producción artística y cultural actual hay un (doble) vínculo especialmente sensible en este sentido, y que determina la dificultad de ubicarse psicológicamente en un escenario que, con frecuencia, es objetivamente duro. Más allá de un sector, proporcionalmente muy reducido, que goza de reconocimiento social y al mismo tiempo económico, es la “otra” gran parte de los productores culturales la que en realidad sostiene económicamente la rentabilidad del sistema, suministrando una gran inversión vital a cambio de...poco. La clave está en que esa inversión tiene un desdoblamiento: por un lado está el consenso que considera que trabajar en lo que uno cree significa ya un enriquecimiento personal, y que éste se efectúa en el mismo darse como actividad creativa, es decir, en el propio trabajo y no en su resultado o remuneración; y por otro lado el lugar común también consensuado de que su recompensa material, aun cuando esté total o parcialmente ausente, no es que esté negada sino, de un modo casi metafísico, pospuesta al siguiente giro de la rueda de la profesionalización. Con ello la precariedad e inestabilidad de las vidas “reales” de los productores culturales queda marcada por un factor que suele encubrir, o más bien impedir, un reconocimiento directo de esa dura realidad laboral. Su representación social la considera como un tránsito provisional por la precariedad —o tal vez podría decirse un “trance”—, y se plantea como paso previo a una estabilidad profesional. Pero, viendo las cifras, por ejemplo cotejando el número de artistas asociados a la AAVC por un lado y el capital que manejan las instituciones y las galerías de arte contemporáneo por el otro, está claro que esa descompensación entre trabajo real y retribuciones es un requisito estructural, sin el cual difícilmente podría mantenerse el sistema. Lo significativo de esta situación, que en un contexto como el nuestro es más que obvia para todos, es que, siendo un factor económico y estructural el que la determina, se experimenta “psicológicamente”, como sombra proyectada sobre la subjetividad de cada uno de los implicados, y precisamente se sostiene gracias a la ambigüedad de este doble carácter. El estar en vías de una profesionalización indefinidamente prorrogada pero participando del sistema (no estamos hablando de artistas malditos ni outsiders ni bohemios, sino de actividades laborales vinculadas con notable regularidad a proyectos culturales de instituciones públicas o privadas), supone una doble suspensión: suspensión de derechos laborales (el salario mínimo interprofesional que establece el Estado tiene su clásica excepción tanto en la economía sumergida como en los productores culturales), y suspensión de identidad (¿cuál es la identidad laboral de un trabajador cultural que no vive de su trabajo como trabajador cultural sino de cualquier otra cosa?). El inconsciente *produce*, la subjetividad está puesta a trabajar. Lo que está en

juego en este contexto, y en cierto modo en suspenso, es siempre algo más que un salario. Éste es, también, un *doble lazo* que las nuevas formas del capitalismo expanden, tomando el modelo de la cultura, hacia todas las esferas de la Fábrica Transparente.



Mark Manders, *Silent Factory*, 2000

Trabajo y palabra

34.

IMAGEN: “*Western Deep*” (2002), de Steve McQueen, es una filmación sin diálogos, claustrofóbica e intensamente física, realizada en las minas de oro más profundas del planeta, en Sudáfrica. El recorrido, iniciado en un interminable trayecto de montacargas, es abstractamente oscuro y ruidoso, como un literal descenso a los infiernos.

IMAGEN: “*Silent Factory*” (2000) de Mark Manders es una instalación que extiende su proyecto genérico “*Self-Portrait as a Building*”, en los que, mediante asociaciones entre distintos objetos con escalas manipuladas, el artista construye escenarios con una fuerte carga psicológica. “*Western Deep*” y “*Silent Factory*” fueron expuestas en la Documenta 11 de Kassel, en la misma edición que también se presentó “*Shoes for Europe*” de Pavel Braila.

*

La racionalidad ilustrada que construyó *la sociedad del trabajo* pronto quedó atravesada por una paradoja: la que veía cómo esa racionalidad venía habitada por entero por “espectros” y “manos invisibles”, por fantasmas y fetichismos, y por la aparición de lugares ocultos e insondables en el mismo núcleo de los sujetos que debían disipar la oscuridad. El “sueño de la razón” fue el doble inseparable de esa luz epocal. Y, tal como ha señalado José María Ripalda al rastrear “los ángeles” de Occidente, nuestra época, que a menudo se entiende como lo opuesto a la Ilustración, es también su continuación y viene tejida con mismo el hilo rojo de sus sombras vaporosas¹⁹⁴. Aquellos fantasmas recorren ahora un mundo que progresivamente se ha hecho a su medida. Un mundo de imágenes y

¹⁹⁴ Véase: José María Ripalda, *De Angelis. Filosofía, mercado y postmodernidad*. Editorial Trotta, 1996.

haces luminosos, donde lo inmaterial y lo evanescente configura el verdadero dominio de la visión. La mano “invisible” del mercado ilumina indistintamente el ocio, la cultura y los centros comerciales, se transforma en los bites de los nuevos universos digitales, y se exhibe en el corazón de las metrópolis, transformándose en enormes fachadas de cristal transparente y desplegando su infinito laberinto de reflejos. Y lo que queda fuera de esta etérea y brillante fantasmagoría ocupa el lugar de la obscenidad, quedando apartado o sumergido en las profundidades, desplazado a un más allá de la mirada donde incluso lo más físico y material se convierte en un cuerpo sin peso, en una entidad invisible.

Al inicio de esta investigación, al referirnos a los modos de configuración social de las actuales formas del trabajo, hemos aludido a las críticas que diversos autores dirigen a los análisis del trabajo inmaterial, cuando la mirada sobre esa generalizada transformación desatiende excesivamente lo que viene dejado en su “fuera de campo”. Economistas y sociólogos como Joseph Stiglitz o Doug Henwood, o filósofos como Slavoj Žižek, han insistido frecuentemente en este punto. Lo que define el trabajo inmaterial –o el semiocapitalismo, tal como lo analiza Berardi– no es únicamente la utilización de la creatividad, el conocimiento y los afectos como sus materias primas. Lo que también tienen en común las actividades que se engloban en él es un lugar hegemónico en el lenguaje. Desde la posesión del lenguaje –ese hiato intangible del sentido– se configuran las narrativas y las imágenes de nuestro mundo. Mediante el lenguaje no sólo se describe la realidad; también se construye el modo de percibir la realidad y se produce la realidad misma. Que la percepción construye una realidad subjetiva en la que es posible actuar “como si fuese real”, lo veíamos representado en aquella recurrente escena de los dibujos animados en la que el gato o el coyote, persiguiendo al plumífero, sigue corriendo en el aire una vez rebasado el límite del precipicio. Esa escena nos ayuda a recordar que nuestra imagen inmaterial del mundo, sostenida en el lenguaje y en la hegemonía del trabajo basado en él, es a la vez tan poderosa y tan frágil como la imagen de la *Belle noieusse* a los ojos de Frenhofer. Se sostiene en el aire por la fuerza de su realidad

subjetiva, por el hecho de mantener el exterior del lenguaje (el “ruido” de lo material) fuera de su mirada. En efecto, en el “fuera de campo” del lenguaje y de los brillantes edificios de cristal está la acumulación de trabajo desprovisto de lenguaje, de trabajo cuyo silencio no significa una ausencia de ruido sino la desposesión de la palabra y del sentido. El postfordismo es un orden de la visión que sistemáticamente ha desplazado el trabajo sin palabra al exterior de lo visible. Apenas importa que ese exterior se dé en la economía sumergida de un taller doméstico de confección, en las áreas industriales que rodean las metrópolis, o que progresivamente se aparte aún más del campo visual desplazándolo a cualquier otro lado del planeta, a cualquier zona “sin voz” del tercer mundo. Su rasgo común es su modo de estar fuera de la mirada, fuera de los focos. Espacios de trabajo oscuros y en silencio, ocultos en lo más profundo, como al límite lo están las brutales minas sudafricanas en las que se sumerge la filmación de McQueen. Su inquietante materialidad, “ruidosa” en un mundo de espectros discursivos, significa su silencio, su invisibilidad y su sinsentido.

Recuperemos ahora un fragmento de uno de los artículos en los que Zizek analizaba el “desierto de lo real” de nuestra ordenada contemporaneidad, y que nos permite precisar algo más lo que ese silencio del trabajo industrial y manual lleva implícito:

¿Es que acaso en la percepción ideológica de hoy, el trabajo en sí mismo (el trabajo manual como opuesto a la actividad “simbólica”) y no el sexo, ocupa el lugar de la indecencia obscena que debe apartarse de la mirada pública? La tradición que va desde El oro del Rin de Wagner y Metrópolis de Lang, la tradición en la cual el proceso productivo sucede bajo tierra, en cuevas oscuras, culmina hoy en millones de anónimos trabajadores sudando en fábricas del tercer mundo, desde los gulags chinos a las líneas de montaje de Indonesia o Brasil —en su invisibilidad, Occidente puede darse el lujo de balbucear acerca de la “clase obrera en vías de desaparición”. Pero lo que es crucial en esta tradición es la ecuación de trabajo con crimen, la idea de que el trabajo, el trabajo pesado,



Steve McQueen, *Western Deep*, 2002

es en su origen una actividad criminal indecente que debe ser apartada de la mirada pública.¹⁹⁵

Zizek extiende esa ecuación entre el trabajo material y el crimen, recordando que las principales aproximaciones que hace el imaginario filmico de Hollywood a la producción industrial es cuando el héroe penetra en el territorio secreto del capo criminal y localiza ahí el lugar del trabajo pesado (destilando y empacando las drogas, construyendo el cohete que destruirá Nueva York...). Cuando en una película de James Bond, el capo criminal, después de capturar a Bond, lo lleva en un tour por su fábrica ilegal “¿no es lo más cercano que llega Hollywood a una orgullosa presentación realista socialista de cómo es la producción en una fábrica?”, se pregunta Zizek. Y la función de la intervención de Bond es, por supuesto, hacer volar por los aires ese lugar de producción, “permitiéndonos volver al semblante diario de nuestra existencia”. Farocki apuntaba algo similar cuando también recordaba que la mayoría de las ocasiones en que la “industria de los sueños” se había aproximado a la organización de trabajadores era a través de la mafia (el “sindicato del crimen”) y de los sistemas “criminales” de los sindicatos, como en *La ley del silencio*¹⁹⁶.

En efecto, la *Silent Factory* de Mark Manders recoge el clima desolado de todas esas fábricas que, en el entorno de nuestras metrópolis, han cumplido definitivamente aquella ley y se han quedado en silencio. El sonido de su maquinaria ha sido alejado a zonas donde su “indecencia” no altere la mirada. Sus chimeneas han dejado de respirar. Han dejado de expeler el humo con el que nos recordaban demasiado el sórdido ruido de su interior; esas chimeneas, ahora, deben ser tan sólo símbolos. La pregunta, entonces, es: ¿cómo llega pues la fábrica de Volkswagen a instalarse en el centro de una ciudad como Dresde? ¿Cómo pasa a hacer tal

¹⁹⁵ Slavoj Zizek, “Bienvenidos al desierto de lo real”, en: <http://aleph-arts.org/pens/desierto.html>

¹⁹⁶ Véase: Harun Farocki, “Workers Leaving the Factory”, en *Producta*, Y.Productions, 2004. También en español en *Crítica de la mirada*, Altamira, Buenos Aires, 2003.

exhibición de su sistema productivo? Y apenas dudamos de la respuesta: porque es una fábrica que “habla”. No “hace ruido”, sino que habla el mismo lenguaje con el que habla nuestra época. No emite humo sino información: signos y símbolos y brillantes haces de luz. La Fábrica Transparente habla. Es una fábrica hablante. No para de hablar –pero no lo dice todo. Habla con el lenguaje que habla nuestra época postfordista.

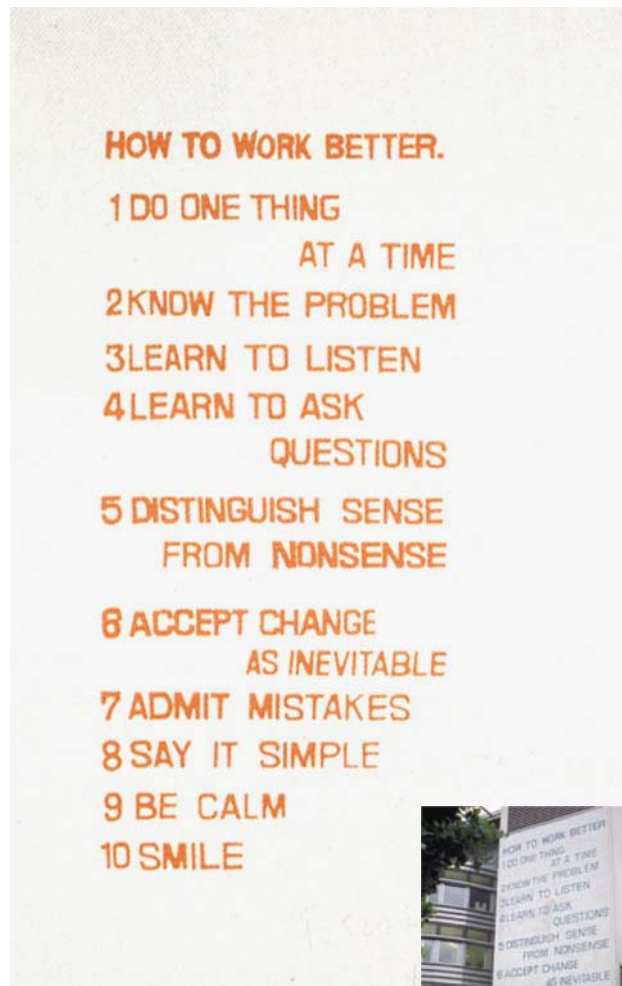
35.

IMAGEN: *En el trayecto desde el aeropuerto de Zurich hasta el centro de la ciudad aparece repentinamente en el campo de visión del viajero una inscripción que ocupa toda una pared. La intervención “How to work better” (1991), de los artistas suizos Peter Fischli y David Weiss, coloca en la fachada exterior de un edificio de oficinas de reciente construcción unas instrucciones de trabajo con diez reglas para trabajar mejor que habían encontrado en Tailandia.*

*

How to work better, “cómo trabajar mejor”: a primera vista, las diez reglas parecen corresponder a la imagen de Zurich como la fortaleza protestante de la moral y el trabajo. La simplista jerarquía de esos diez lemas, advertía Hans-Ulrich Obrist, podría, en un primer momento, pasar confundida, por su similitud, con 10 criterios de un curso de gestión de recursos humanos¹⁹⁷. Sin embargo, el pobre inglés con el que están redactadas y la irregularidad de la gráfica con la que está representada (ambas trasladadas del “original” encontrado en Tailandia), le confieren una apariencia extraña en este contexto de precisión y limpieza. Del mismo modo que el trayecto en tren del espectador, que lee la inscripción entre el aeropuerto y la ciudad, la inscripción misma es también fruto de una serie de idas y venidas, de colonizaciones y traducciones, de desplazamientos entre la economía y la cultura, y de la expansión de un destino moral que constituye el sentido del trabajo.

¹⁹⁷ Hans-Ulrich Obrist, “Sobre el trabajo”, texto en el catálogo de la exposición *Anytime. Distància zero*, Centre d’Art Santa Mònica, Ed. Departament de Cultura, Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1994.



Fishli and Weiss, *How to work better*, 1991

En efecto, al *decir Yo* desde la experiencia del trabajo, la palabra viene incorporada en el trabajo desde su propio interior. Deja de ser una orden y pasa a configurarse como una “voz interior”, una moral. Una moral que establecía un puente entre las ideologías religiosas y los comportamientos económicos, y que daría lugar al “espíritu del capitalismo” como un verdadero orden sistémico de organización social. Max Weber analizó ese proceso, mostrando el papel fundamental que jugó la reforma protestante en la organización capitalista. Lutero había formulado una rebelión ingenua y medio campesina, cuando la Iglesia se había convertido en un sistema de despilfarro de riquezas. Pero fue Calvino quién expresó las aspiraciones de la clase media de las ciudades mercantiles reconfigurando la moral del trabajo. Calvino reconoció la moralidad del comercio (y del préstamo con interés) y dió un valor decisivo al trabajo en la formación del “espíritu” capitalista: la glorificación de Dios no sólo por la oración sino por el trabajo.

Esta moralidad del trabajo se encuentra en el mismo núcleo fundacional de la economía moderna, y significó la posibilidad de aumentar al máximo las fuerzas productivas; tal como lo expresaba Bataille: “esa luz que sigue luciendo todavía ante nuestros ojos”¹⁹⁸. Cuando la nueva clase que aprendía a *decir Yo* desde la experiencia del trabajo empezó a configurarse como clase dominante, tuvo de construir *dentro* del trabajo algo que hasta entonces había quedado fuera de él. Esto es: un carácter noble que estuviera en el interior del trabajo. Desde los habitantes de la *polis* que describía Arendt, la nobleza como rango social se había definido precisamente por el hecho de no estar sujeto al trabajo, por la exención de la carga laboral. No es casual, por lo tanto, que el propio Adam Smith dejase escrito junto a su tratado económico (su *Investigación sobre la riqueza de las naciones*) una *Teoría de los sentimientos morales*. En ella, Smith habla de la “belleza y fealdad” de los distintos caracteres y personalidades

¹⁹⁸ Georges Bataille analiza ese proceso ideológico como el que marca el fin del sistema económico de “consumición intensa de recursos” y da lugar al universo de la “pura utilidad”. Véase: *La parte maldita*. Icaria, Barcelona, 1987, p. 154.

con una moralizada perspectiva de funcionalidad económica más que elocuente:

Una personalidad prudente, equitativa, diligente, resuelta y sobria, augura prosperidad y satisfacción, tanto del individuo mismo como de todos los que están conectados con él. Una personalidad imprudente, insolente, perezosa, afeminada y voluptuosa, presagia la ruina del individuo y la desgracia de todos los que tengan algo que ver con él. El primer tipo ostenta, por lo menos, toda la belleza que pueda corresponder a la máquina más perfecta que jamás haya sido inventada para alcanzar cualquier finalidad agradable, y el segundo acumula toda la fealdad del artilugio más tosco y chapucero.¹⁹⁹

Sí, la “máquina perfecta” necesitaba producir las personalidades que la habrían de habitar, definir los comportamientos que le procuraban prosperidad y satisfacción, y señalar a los que presagiaban su ruina. Su singularidad –y su logro– fue hacerlo ya no como orden exterior sino como voz que quedara introducida en la subjetividad misma de los sujetos. Las “reglas” del trabajo tejerían el vínculo entre la formación del “espíritu” y la economía moderna. Pero esto no significaba únicamente una dimensión moral del trabajo, sino que también incorpora en el trabajo una “dignidad” que, en cierto modo, se articula junto a su sensibilidad estética. En otro fragmento de aquel texto de Adam Smith, leemos una breve escena que resulta, a pesar de su apariencia anecdótica, especialmente representativa de este aspecto:

Cuando una persona entra a su recámara y encuentra que todas las sillas están en el centro de la habitación se enfada con su criado, y antes de seguir viéndolas en tal desorden, quizá se toma el trabajo de colocarlas en su sitio con los respaldos contra la pared. Toda la corrección de esta nueva situación radica en su mayor conveniencia, porque deja el cuarto libre y sin estorbos. Para lograr esa comodidad se impuso voluntariamente más molestias que las hubiera ocasionado la falta de ella, puesto que nada le habría sido más fácil que sentarse simplemente en una de las sillas, que es lo

¹⁹⁹ Adam Smith, *La teoría de los sentimientos morales*, Alianza Editorial, Madrid, 1997, p. 337.

que probablemente hará cuando termine de ordenarlas. Parece, entonces, que en realidad no deseaba tanto dicha comodidad como el orden de las cosas que la procura. Y sin embargo es esa conveniencia lo que en última instancia aconseja dicho arreglo y confiere al conjunto su propiedad y belleza.²⁰⁰

El fragmento es interesante en diversos aspectos. En primer lugar porque que la persona que entra en la habitación y encuentra las sillas en el centro, interpreta esa disposición como un estado impropio que afecta tanto a su sensibilidad estética como su comodidad práctica. El hecho de que esas dos cualidades vayan unidas en un binomio, es significativo de una estética “economizada” y que visibiliza el corte que venía dándose con el ornamento barroco, con el despilfarro. Es una estética que evalúa y sopesa calculadamente los equilibrios entre el esfuerzo y su rentabilidad, entre las molestias del trabajo y la recompensa estética y práctica que obtiene de ese trabajo. Pero otra cuestión, que también podemos apreciar en esta “escena de las sillas” que nos describe Smith, es que esa persona de sensibilidad refinada (que se da por descontado que tiene a su disposición un criado, y que este criado carece de tal sensibilidad) se toma la molestia de ponerlas él mismo en su sitio en lugar de hablar. No da las órdenes necesarias a su criado para que las coloque adecuadamente, como hubiera hecho un aristócrata o un monarca, sino que lo hace él mismo, como un gesto singular que revela su verdadero carácter y su “disposición” por el trabajo. La sensibilidad que enoja a esa persona es un rasgo de su nobleza en su configuración estética; la disposición a “hacer él mismo el trabajo”, de la nueva moralidad laboral que acompaña a esa sensibilidad estética. Ambas se unen al trabajo en la clase burguesa, mientras se edifica la “máquina perfecta” del capitalismo.

La fábrica de automóviles que la marca Volkswagen levanta en el centro de la ciudad de Dresde escenifica la permanencia de esa sensibilidad y de esa moral. Lo que se ve a través de sus cristales es, aún, la “belleza” de un sistema que “comunica su conveniencia”. A

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 326-327.

través de su orden cristalino vemos el reflejo de una sociedad que gusta de pensar que “hace el trabajo por sí misma” –aunque luego, por razones de “obligada” rentabilidad, vea conveniente trasladar parte de la producción, acaso la menos “bella”, a zonas menos visibles. La Fábrica Transparente habla, y lo que dice a coro es un “Yo” orgulloso de su carácter, pronunciado colectivamente desde la experiencia del trabajo. Habla y canta y reza al mismo tiempo, y en esa expresión coral celebra lo mucho que contiene su subjetivada experiencia del trabajo.



Quinta capa:
El trabajo sin atributos

Biología

36.

La raíz originaria de todas las palabras fueron los verbos, aseguraban Marx y Engels en *La ideología alemana*, señalando, significativamente, a la acción humana como el principio esencial de todas las cosas. “Toda la especie de los verbos se remite a uno solo, el que significa *ser*”, escribió Foucault en *Las palabras y las cosas*, recordando algo aún más fundamental: que el principio en el que surge y al que remite toda acción es siempre el límite de la existencia misma.

En la Fábrica Transparente, la expresión de la existencia es la expresión del trabajo. “Yo trabajo”: “yo soy”. Un anuncio de las compañías Dell Computers y Microsoft muestra una fotografía, al estilo de documento de identidad, de un rostro de mediana edad y mirada decidida. A la altura del pecho se lee el eslogan: “I am my office”. El anuncio promociona las virtudes de un nuevo modelo de ordenador portátil –y de una cultura corporativa que invita a ignorar las limitaciones de tiempo y de lugar, a la disolución de los límites entre el trabajo y la vida. Una voz digitalizada repite el estribillo recordando que somos lo que producimos y lo que consumimos: *ser* es el nombre del punto de unión entre la producción y el consumo. El trabajo, como forma hegemónica de la esfera de la acción, se funde con lo vivo y pasa a ser un sinónimo de la vida. Los actuales “héroes del trabajo”²⁰¹ se enfrentan a la muerte, como en los grandes

²⁰¹ “Helden der Arbeit” (“héroes del trabajo”) era el nombre que recibía la medalla de honor que el antiguo régimen comunista de la Alemania del Este concedía a sus

mitos: “El *homo oeconomicus* no es aquel que se representa sus propias necesidades y los objetos capaces de satisfacerlas; es el que pasa, usa y pierde su vida tratando de escapar a la inminencia de la muerte”, dijo Foucault²⁰². En efecto, donde había un espacio de representación, un espacio dramático, se establece desde entonces un proceso. Un proceso dramático; un proceso irreductiblemente biológico.

*

Self-disassembling Robot es un proyecto que el artista Roc Parés lleva elaborando desde el año 2002. Siguiendo la descripción de su autor, el proyecto consiste en “un robot compuesto de las partes, funciones y comportamientos estrictamente necesarios para llevar a cabo su única tarea: desmontarse a sí mismo. Después de su única performance, el robot deja de trabajar (y por tanto deja de ser) como consecuencia del propio cumplimiento de su trabajo de desmontaje. Su acción es similar, en mecanismo y efecto, a la de un suicida, o a un striptease”²⁰³. La primera presentación del proyecto tuvo lugar en la Sala Metrónom (Barcelona) el 19 de febrero del 2005. Consistió en una videoinstalación en la que el *Self-disassembling Robot*, realizado con gráficos digitales vectoriales 3D, “nacía” en tiempo real de los movimientos de una bailarina y se autodestruía indefinidamente a partir de ellos, en una alegoría, de aparente simplicidad y repleta de sutilezas, que remite a los orígenes de la robótica. El término “robot” fue acuñado en 1920 a partir de la obra teatral R.U.R (Rossum's Universal Robots) de Karel Capek, y deriva de la palabra checa *robota* que significa “carga pesada” o “servitud”. Aunque el término hoy viene asociado a la imagen de artilugios metálicos, los robots de la obra de Capek estaban más próximos a lo que sería la ingeniería genética, en la que se procesaban sustitutos químicos del protoplasma. Pocos años más tarde, una más imaginativa y científicamente plausible descripción de la creación artificial de un ejército de trabajadores, vendría de la mano de Aldous Huxley en *Brave New World* (1932). Pero las resonancias de la obra de Parés son múltiples. También remite a las prácticas hackers y de activismo medial, a las rítmicas

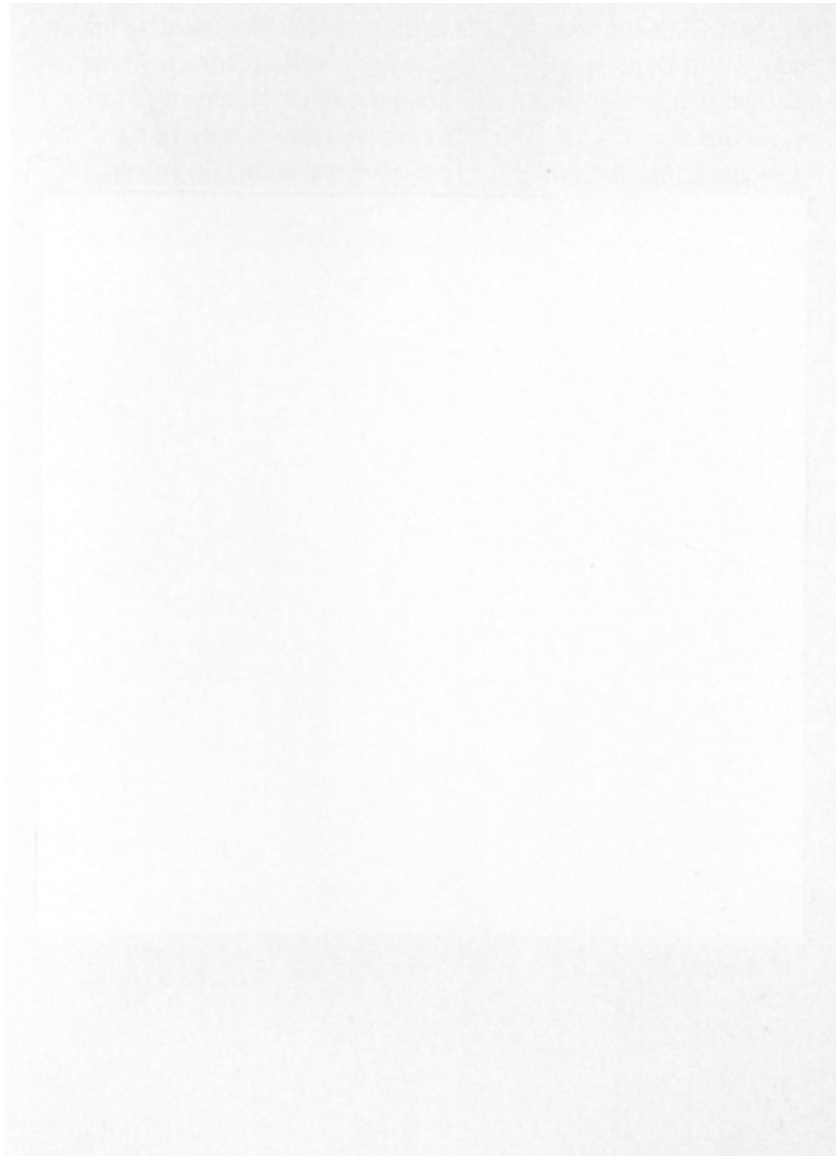
trabajadores ejemplares. Ese mismo nombre fue tomado en un proyecto artístico llevado a cabo entre septiembre y octubre del 2002 en Berlín, ocupando fábricas de un antiguo barrio industrial, ahora abandonadas.

²⁰² Michel Foucault, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, Siglo XXI, Madrid, 1999, p. 252.

²⁰³ Descripción del proyecto por Roc Parés en 1992.

insinuaciones de una bailarina de striptease, a las máquinas pintoras de Jean Tinguely, a la amputación, al suicidio y a la rebelión laboral²⁰⁴. El vínculo entre trabajo y existencia se hace aquí paradójico, lúdico y dramático a la vez. La resistencia al biopoder extendido en el trabajo se plantea como inevitable auto-desmantelamiento, como su destrucción en uno mismo. La verdad sólo puede ser establecida por su destrucción, decía Marcuse. Así nos aproxima el *robot* a la verdad biopolítica del trabajo, en su trabajo de destrucción. Sí, pero destrucción generosa –añadiría Bataille–, improductiva y exuberante. Destrucción como afirmación plena de la vida –quizá continuaría Nietzsche–, luminosa y dionisiaca.

²⁰⁴ Algo de lo que hemos visto en la tercera capa con *la huelga* se extiende aquí existencialmente. Con el abandono artístico del mundo del arte de la obra *General Strike* de Lee Lozano, la artista producía una obra artística con la que dejaba de trabajar *en* el arte y de *ser* artista.



Tom Friedman, *1000 Hours of Staring*, 1992-97

37.

IMAGEN: “1000 Hours of Staring” (1992-97), una obra del artista norteamericano Tom Friedman, es una hoja de papel en blanco (82,6 × 82,6 cm). A diferencia de la mayoría de obras performativas de los años sesenta y setenta, no hay, en este caso, ninguna documentación del proceso descrito en el título. Las 1000 horas empleadas en mirar a la hoja de papel son imposibles de comprobar por el espectador. Otros de sus trabajos son extremadamente laboriosos; aquí, el tiempo del artista empleado en la obra es puro tiempo laboral –o metáfora de él– desmonitorizado.

*

La velocidad que fascinó a los futuristas recorre ahora por entero, en todas partes y en cada uno de sus rincones, la vida contemporánea, como ha recordado insistentemente Paul Virilio. Incluso alguien tan prolífico y ubicuo como Hans Ulrich Obrist, lamentaba recientemente el proceso de aceleración al que también está sometido el sistema del arte: “a principios de los 90 disponíamos de dos años para trabajar en un proyecto o desarrollar una propuesta para una bienal; ahora nos llaman cinco meses antes de la inauguración. Cada vez más uno tiene que rechazar esto”²⁰⁵. “La vida es veloz, el arte es lento”, escribió el pintor suizo Johann Heinrich Füssli a finales del siglo dieciocho. Asger Jorn, en la década de los 60, cuando vio que empezaba a ganar cuantiosas sumas de dinero vendiendo sus pinturas, se inventó una actividad paralela para frenar su ritmo de trabajo, llevando a cabo una intensa investigación sobre arte medieval en Groenlandia.

²⁰⁵ Entrevista con Pierre Huyghe, en Hans Ulrich Obrist, *Interviews. Volume I*, Charta, Milán, 2003, p. 471.

La dilatación de un film de Hitchcock en la *24 hours Psycho* de Douglas Gordon, los *Travelvideos* de realidad homogénea “a tiempo real” de Fischli y Weiss, o el escuadrón de policías posando estáticos y en silencio durante una hora, en *60’, silencio* de Gillian Wearing, producen extrañamientos del tiempo. Son trabajos que ponen en tensión la constante expectativa de que “algo va a suceder” –en la Fábrica Transparente “algo tiene que suceder” en todo momento; al tiempo mismo se le exige ser “productivo”. Sin acontecimientos no hay tiempo; sin tiempo no hay vida, no hay “historia”. Por ello el tiempo de una espera no es un consumo de tiempo sino su pérdida, que sólo puede ser compensada al “hacer tiempo” haciendo cualquier otra cosa; la espera es tiempo que no cuenta, que cae al afuera de la existencia. Si en el *atelier* de Courbet “siete años de vida artística” quedaban registrados bajo la forma de una pintura de 4 por 6 metros, en la *Time Piece*, de Tehching Hsieh, esa frontera entre el tiempo de vida y el tiempo de trabajo se liquidaba produciendo un acontecimiento ínfimo cada hora: “fichar”, hora a hora, a lo largo de todo un año, en un reloj laboral. “La parte biológica irreductible que se da en el trabajo se articula como tiempo individual consumible”, dijo Debord²⁰⁶. Puede, entonces, que el uso del tiempo ralentizado y extendido –“derrochado”, diría Bataille– sean formas de resistencia a la Fábrica, formas perversas del trabajo. Las 1000 horas de “mirada” de Friedman, acumuladas, falseadas o desperdiciadas en una hoja de papel en blanco, escapan a todo control. En efecto, el “trabajo de la mirada” posee una laboralidad extraña. Es difícil de encajar en una evaluación productiva. En este contexto, la experiencia de la contemplación viene a presentarse como intuición de una irregularidad singular. Una singularidad medio espacial medio temporal, con la que la mirada misma deviene momentáneamente *lugar*; encuentro ingobernable de una fisura por la que todavía parece posible percibir el exterior de la Fábrica. Tal vez sea el nombre de una alteridad del sentido abierta inesperadamente sobre el parquet de arce canadiense. Quizá la representación de aquel instante – ¿Cuánto tiempo pasó? ¿...fueron minutos, fueron horas?– en el que la vida y el trabajo no fueron solubles.

²⁰⁶ Guy Debord, *La sociedad del espectáculo*, Ed. Pre-Textos, Valencia, 1999, p. 138.

38.

El concepto de biopolítica planteado por Foucault ha sido una herramienta utilizada por numerosos autores en los últimos años: al analizar los actuales procesos del capitalismo con los que se incorpora y gobierna la subjetividad y el intelecto en el trabajo “vivo” (Negri, Lazzarato, Virno); al indagar los orígenes del gobierno sobre la “vida nuda” y el establecimiento del régimen jurídico que sostiene el “estado de excepción” (Agamben); o al revisar las relaciones entre la componente cultural y científica de la vida en el contexto de las teorías de la evolución, la biotecnología y la ingeniería genética (Parisi). Lo común de estos trabajos –y de otros muchos que también se podrían nombrar, y que tienen objetivos muy diversos–, es la consideración de la vida orgánica, la “vida biológica”, como un asunto político. La tradicional lectura de la naturaleza y los procesos biológicos como algo que simplemente debe ser “descubierto”, mediante un proceso que progresivamente se encarga de “revelar sus secretos”, queda en suspenso al estudiar la “construcción” que da pie a esta visión, entendiendo que la idea misma de vida viene “fabricada” –y que esta fabricación ha sido, en cierto modo, su mayor “secreto”.

Agamben, al igual que hiciera Arendt, rastrea la distinción griega entre *zoe* y *bios* para indagar el modo en que la modernidad estableció su gobierno sobre la vida²⁰⁷. La inclusión de la *zoe* (la vida que expresa el simple hecho de vivir, común a todos los seres vivos) en el ámbito político, supone una diferencia fundamental respecto a lo que había sido hasta entonces el campo gestionado por el poder:

²⁰⁷ Para la distinción entre *zoe* y *bios*, véanse las obras que ya hemos citado de Arendt: *La condición humana*, y de Agamben: *Homo sacer. El poder soberano y la vida nuda*.

la *bíos* (la forma o manera de vivir propia de un individuo o de un grupo). Foucault, al final de *La voluntad de saber*, sintetizaba este giro con el cual la vida natural pasa a formar parte de los mecanismos y los cálculos del poder estatal: “Durante milenios el hombre siguió siendo lo que era para Aristóteles: un animal viviente y además capaz de una existencia política; el hombre moderno es un animal en cuya política está puesta en entredicho su vida de ser viviente”²⁰⁸. Desde ese momento quedan unidas las dos dimensiones de la vida, y su derivada es que ambas devienen gobernables en la absoluta indiscernibilidad entre cuerpo biológico y cuerpo político –cuya expresión alcanza su límite, señala Agamben, en los habitantes de los campos de concentración. Por ello, dice Agamben: “Cualquier intento de repensar el espacio político de Occidente debe partir de la clara conciencia de que la distinción clásica entre *zoe* y *bíos*, entre vida privada y existencia política, entre el hombre como simple ser vivo, que tiene su lugar propio en la casa, y el hombre como sujeto político, que tiene su lugar propio en la ciudad, ya no sabemos nada”²⁰⁹. Pero aquí hay que recordar que una figura clave de este proceso de indistinción, entre el hombre como simple ser vivo y como sujeto político, fue el hombre como *animal laborans*, el sujeto de la burguesía que aprendió a decir “Yo” desde la experiencia del trabajo. Y el lugar esencial de la indistinción de sus espacios de actuación, que Agamben advierte representados por la casa y la ciudad, es ahora, más que nunca, la etérea configuración de la fábrica postfordista que se disuelve en el propio cuerpo y que entona orgullosamente su eslogan: “I am my office”.

*

En la primera *capa* de esta investigación, hemos visto los rasgos que configuraron la identidad moderna de las prácticas artísticas mediante la organización del trabajo, observando aquella singularidad excepcional de su práctica desde una perspectiva socioeconómica. Y que esa anomalía que el artista moderno crea en el trabajo deriva de un desplazamiento de éste

²⁰⁸ Citado por Giorgio Agamben en *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*, Pre-Textos, Valencia, 1998, p. 11.

²⁰⁹ Giorgio Agamben, *op. cit.*, p. 238.

mediante la incorporación de su vida, un movimiento que tiene lugar en la exploración simultánea del lenguaje y las formas de vida. Se trataba de una manera de vivir *entre* las palabras, las imágenes y las mercancías. Ahora podemos precisar algo: aquella singularidad no se establecía únicamente como conexión con *su* vida; más revelador era lo que ello suponía como expresión de *la* Vida, como enunciado al mismo tiempo biológico y cultural, literalmente “bio-gráfico”, de esa vida natural aparecida en el espacio político. La imagen del artista como “fuerza de la naturaleza” surge y transcurre en paralelo y como alteridad a un mundo mecánico y humeante propio de la era industrial. Y si ahora esa imagen del artista es prácticamente inexistente, es porque también aquel mundo mecánico que se le oponía se desvanece en el actual imaginario postfordista. Pero aunque, como señala Agamben, la doble idea de vida que encuentra sus raíces en la *zoe* y la *bíos* puede darse por disuelta en un mismo cuerpo desde los inicios de la era moderna, en cierto modo esa distinción permite apuntar significativos matices en las posiciones históricas de sus prácticas artísticas –y tal vez pueda aún rastrearse, cuando menos como una cierta asimetría en la distribución de pesos. Es posible intuir que en la línea que distingue de un modo general la perspectiva Romántica y la Realista, que atraviesa todo el siglo XIX –y, de un modo más ambiguo, también el siglo XX y hasta la actualidad–, subyace una relación con las dos formas distintas con las que la antigüedad concebía la noción de vida: la *zoe* habitaría más propiamente el espacio de trabajo y las turbulencias del Romanticismo (y, en cierto sentido, es a ésta a la que hace referencia tanto el *Saturno* de Goya o la *Balsa* de Géricault como, de algún modo, el *Self-Dissassembling Robot* de Parés), mientras que la *bíos* sería la forma más propia del vínculo del Realismo con lo sociopolítico de la vida (en una línea que iría de Courbet a, por ejemplo, el *Atelier van Lieshout*, *Tiravanija* o *Hirschhorn*). Ambas perspectivas confluyen, sin embargo, en una consideración de la vida no sólo como objeto de atención, sino como sujeto que incluye una determinada carga entrópica²¹⁰

²¹⁰ En termodinámica, la entropía es la magnitud física que mide la parte de la energía que no puede utilizarse para producir un trabajo, y en un sentido más amplio, se interpreta como la medida del desorden de un sistema. Los textos de Deleuze y Guattari proyectaron esta noción al análisis de las sociedades disciplinarias, dándole un uso que han recogido diversos autores, como Luciana Parisi, quien, conectándola con el pensamiento de Bergson y Spinoza, desarrolla su ambigüedad filosófico-científica para sus reflexiones relativas a la biotecnología. Véase: Luciana Parisi y Tiziana Terranova, “Heat-Death. Emergence and Control in Genetic Engineering and Artificial Life” en *Producta*, Y.Productions, Barcelona, 2004 (pp. 111-141), y Luciana Parisi, “Abstract Sex” en *Mute Magazine* 24, invierno-primavera 2004 (pp. 42-49). La noción, como pérdida de organización o descontrol de los sistemas diseñados, ha sido también utilizada al analizar los “paisajes entrópicos” de Robert Smithson, en los estudios sobre los accidentes de

que escapa o se enfrenta a la gestión organizada que de ella hizo la fábrica fordista, o que hace ahora la Fábrica Transparente, y le recuerdan que el objeto de su gestión, la *vida* misma, guarda en sí la tendencia a provocar su desorden.

Paul Virilio, o para proyectarse sobre el crecimiento caótico de las ciudades estudiado por Rem Koolhaas.

Figuras

“Los factores determinados que aparecen... como el índice positivo de la verdad son de hecho la negación de la verdad... La verdad sólo puede ser establecida por su destrucción”.

Herbert Marcuse, *Reason and Revolution*

39.

En la Fábrica Transparente, nada parece detener su maquinaria productora de formas de vida. Los trabajadores llevan a cabo sus movimientos acompañados por el sonido engrasado de la cinta transportadora. Las carrocerías vacías del Phaeton en su proceso de ensamblaje son trasladadas con suavidad, sostenidas por arcos en forma de herradura a unos cinco metros de altura. No es un ambiente ruidoso. No hay chirridos metálicos que sorprendan o alteren significativamente el flujo continuo. Ya no. Tampoco puede decirse que haya silencio; un suave zumbido eléctrico impregna todo el espacio de la fábrica, puntuado por ocasionales chasquidos del calzado de goma al frotar en el parquet. Los agentes comerciales señalan con un gesto el gesto de los operarios al pasar cerca de ellos con un cliente. Las carrocerías pasan de mano en mano –por sus guantes blancos– y siguen su curso, suspendidas en el aire. Un trabajador se acerca al cristal: su rostro se detiene frente a él, a pocos centímetros del exterior. Su aliento emborrona la imagen de lo que ve, que no es sino su propio reflejo rodeado de maquinaria y formas productivas. La imagen que le devuelve su mirada tan sólo le muestra sus propias escenificaciones del trabajo y, alrededor de éstas, una nueva estética en la que el ocio se ha integrado con la producción, y la teatralidad del conocimiento tecnológico con las

áreas comerciales: pura representación sistémica. Se observa a sí mismo tratando de mirar al exterior. Y cierra los ojos.

La sensación de exterioridad que atraviesa la experiencia contemporánea no es nueva. Una caracterización del individuo en la metrópoli la encontrábamos expresada de esta manera –en 1842 (!)– en los diarios de Ralph Waldo Emerson:

En Nueva York, como en general en las metrópolis, me parece como si mi cuerpo perdiera por completo su substancialidad y se convirtiera en superficie en un mundo de superficies. Todo es externo. Lo único que recuerdo es mi sombrero, mi chaqueta, todas mis otras superficies, y nada más.

José María Ripalda, quien rescataba esta reflexión²¹¹ (y destacaba con el signo de exclamación la época en que fue escrita), señala que nuestra diferencia respecto a esa intuición es que la metrópoli ha completado la invasión de todo lo que en 1842 le era aún exterior. Que la misma metrópoli se ha vaciado y devenido un “mero entorno de circulación individualizada sin límites exteriores”. Y ahora vemos que es la fábrica postfordista, con su nueva transfiguración en absoluto biopolítico, la que se disuelve en esa espacialidad sin límites de la metrópoli. La Fábrica Transparente se instala en el centro de la ciudad para representarla y fundirse con ella. Totaliza sus áreas creativas y recreativas, organiza el tiempo productivo y el ocio del tiempo “libre”. Es la nueva superficie ilimitada que gestiona todo su interior como superficie: la acción de los cuerpos, como economía de la imagen; la subjetividad, como superficie productiva. Y lo que esto supone de fundamental: que con ello la Fábrica se establece como límite incuestionable de lo visible.

“Ineluctable modalidad de lo visible: por lo menos eso, si no más, pensando a través de mis ojos” –escribía Joyce. “Límite de lo diáfano... Diáfano, adiáfano” –sí: transparente, ilimitada, visible-

²¹¹ José María Ripalda, *De Angelis. Filosofía, mercado y postmodernidad*. Editorial Trotta, 1996. p.127.

invisible. “Si se pueden meter los cinco dedos a través de ella es una verja; si no, una puerta” –o, tal vez, un cristal. “Cierra los ojos y ve.”²¹²

El trabajador de la Fábrica Transparente cierra sus ojos. Pero lo que ve no es la nada ni tampoco su interioridad, sino sus párpados: el vibrante color anaranjado de sus párpados iluminados a trasluz. Pura superficie de sí mismo. Pura exterioridad. Los propios párpados iluminados a trasluz por los focos de la fábrica: una imagen anónima del límite que habita la subjetividad contemporánea, extensión infinita de color anaranjado, luminoso y vibrante. Esto es lo que el trabajador de la Fábrica Transparente puede ver de sí mismo, y la imagen desde la cual producimos colectivamente. Son los párpados de la multitud.

²¹² James Joyce, *Ulises*, Lumen, Barcelona, 1991, p. 94.



Philippe Parreno, *No Ghost, Just a Shell: Anywhere out of World*, 2000

40.

IMAGEN: *Annlee era un personaje de manga creado por “K Works”, una agencia japonesa especializada en la producción de personajes, y que habitualmente los vende a productoras de cine o televisión. Los precios de los personajes son variables; dependen de su nivel de elaboración y de la sofisticación de los gráficos que los desarrollan. Pierre Huyghe y Philippe Parreno compraron los derechos de Annlee, un personaje secundario, para desviarlo de la cadena de distribución que alimenta el mercado de la ficción. Como un signo vacío, fue rellenado pasando a través de las manos de diferentes artistas. Los distintos trabajos con el personaje de Annlee constituyeron el proyecto y la exposición “No Ghost, Just a Shell”.*

*

Pura superficie, pura exterioridad, como los párpados de la multitud; así es también Annlee, el personaje virtual rescatado de un catálogo de la industria del *manga*. Una identidad-cáscara –*no ghost, just a shell*– que deviene espacio colectivo en el que se sumergen los artistas Philippe Parreno, Pierre Huyghe, Dominique Gonzalez-Foerster, Liam Gillick, Rirkrit Tiravanija, Melik Ohanian, Richard Phillips, Joe Scanlan, François Curlet... Annlee es la figura de un signo vacío que se llena de sentido pasando de mano en mano.

*My name is Annlee ! Annlee !
You can spell it however you want !
It doesn't matter ! No it does not.
I am a product
a product freed from the market place I was supposed to fill.
I had just a name and an ID²¹³.*

²¹³ Philippe Parreno, texto para *No Ghost, Just a Shell: Anywhere out of World*.

“Soy un producto”, afirma Annlee. “Un producto liberado del mercado al que se suponía estaba destinado”. El personaje fue comprado por 46000 Yens: el precio de un personaje secundario sin un gran desarrollo psicológico, sin casi historia personal. Los protagonistas y los héroes tienen un mayor desarrollo que permite generar una narración. Annlee estaba destinada a rellenar cualquier historia, pero sin apenas posibilidad de sobrevivir a ninguna de ellas: “I was never designed to survive”. El uso que exploran en ella los 15 artistas que han desarrollado el proyecto es el de una cáscara sin identidad o una identidad “abierta”, colectiva y provisional, como la identidad múltiple y ubicua de Luther Blissett. O como el mono blanco que, como “fantasmas vagando por la ciudad”, vistió el colectivo de las “Tutte Bianche” en su crítica al capitalismo globalizado²¹⁴; curiosamente el mismo equipamiento que visten ahora los trabajadores de la Fábrica Transparente de Volkswagen.

Finalmente los derechos de imagen de Annlee le fueron entregados a ella misma mediante un acto legal; una conquista de soberanía que, como se advertía en la presentación de uno de los proyectos Annlee en el CASM²¹⁵, al mismo tiempo significaba su muerte: “¿Cómo pedirle a un ser que no existe sus derechos de imagen?”.

²¹⁴ “Tutte Bianche” (Monos Blancos) fue un movimiento surgido inicialmente de los centros sociales ocupados italianos cuando, en septiembre de 1994, se produjo el desalojo del Centro Leoncavallo en Milán. En la manifestación de protesta contra este desalojo, en la que participaron militantes de los centros sociales de toda Italia, los ocupantes del Leoncavallo vistieron monos blancos en respuesta a las declaraciones del alcalde de Milán, Marco Torrentini, que los había definido como “fantasmas que a partir de entonces vagarían por la ciudad”. Sus actividades se prolongaron hasta poco antes de los acontecimientos que acompañaron la Cumbre del G8 de Génova en el 2001. Durante aquel periodo, sin embargo, hubo un giro significativo con el que se ampliaron sus reivindicaciones de la “ocupación” a las derivadas de la percepción de que aquel uniforme representaba también una metáfora del trabajador flexible, precario y sin derechos característico del sistema laboral postfordista.

²¹⁵ Texto de David G. Torres para la exposición *Coconotour* de François Curlet en el Centre d’Art Santa Mònica, Barcelona, del 1 de julio al 25 septiembre del 2005.

41.

Si hay una figura del trabajo, del trabajo no como cumplimiento resuelto en un producto o un objeto, sino como infinitud disuelta e infinita, literalmente “incorporada”, tarea inacabable que se renueva cíclicamente una y otra vez, esa es, sin duda, la figura de Sísifo. No es de extrañar, por lo tanto, la contradictoria atracción que esa figura ejerce en numerosos artistas. En efecto, al cerrar los ojos, también es a Sísifo a quien ve el trabajador de la Fábrica Transparente.

En 1961, Walter de Maria hizo una obra titulada *Boxes for Meaningless Work*. Se trataba de dos cajas de madera de aspecto minimalista, con el título y unas instrucciones: “Cajas para trabajo sin sentido. Traslada cosas de una caja a la otra, una y otra vez, una y otra vez, etc. Sé consciente de que lo que estás haciendo no tiene sentido”. De Maria había propuesto otras actividades similares, como cavar un hoyo y rellenarlo cíclicamente. Lo importante a la hora de seleccionar la actividad, decía, era “tener cuidado de que la actividad escogida no debería ser demasiado agradable, pues el mínimo placer posible supone el propósito del trabajo”. La figura de Sísifo se basa en esa ausencia de placer en la actividad y que esa actividad no llega a completarse jamás: la condena a “un trabajo sin redención, siempre idéntico, siempre gratuito desde el momento en que termina”, escribía Blanchot a propósito de su tarea²¹⁶. Un trabajo que no tiene ni finalidad en sí mismo, ni tampoco alcanza su

²¹⁶ Maurice Blanchot, “El mito de Sísifo” en “Sobre la angustia en el lenguaje”, publicado en *Falsos pasos*, Pre-Textos, Valencia, 1977, pp. 63-68.

fin. En la videoinstalación *Sisyphus II* (1991), la artista Jana Sterbak le sitúa en una jaula semicircular en la que el protagonista busca sin cesar un equilibrio imposible. En las diferentes versiones de *Sisif* (1995), el artista Antoni Abad le propone como funambulista perpetuo, o como una figura del ciberespacio que tira con todas sus fuerzas de una cuerda desde Barcelona, mientras en sus antípodas, en Wellington (Nueva Zelanda), su doble idéntico se encuentra tirando del otro extremo de la cuerda en dirección opuesta²¹⁷. En cualquier caso, se trata siempre de una actividad “crónica” y permanentemente incompleta, de un movimiento cíclico, de una eternidad puesta en juego. Y, sin embargo, Camus decía que debíamos imaginar a ese héroe del trabajo sin sentido, a esa figura límite del absurdo, “feliz” en este proceso infinito.

Slavoj Zizek recurre a la distinción lacaniana entre propósito (*aim*) y su meta (*goal*), para comprender la felicidad de esa “figura sufriente”:

Goal es el destino final, mientras que aim es lo que intentamos hacer. Lo que dice Lacan es que el propósito real de la pulsión no es su meta (goal, la satisfacción plena) sino su propósito (aim): el propósito final de la pulsión consiste simplemente en reproducirse como pulsión, volver a la senda circular, continuarla hasta y desde la meta. La fuente real del goce es el movimiento repetitivo en este circuito cerrado. En esto consiste la paradoja de Sísifo: en cuanto alcanza la meta, experimenta el hecho de que el propósito real de su actividad es el camino en sí, la alternancia del ascenso y del descenso”.²¹⁸

En esa llamada continua y renovada constantemente entre el propósito y la meta se ve el motivo por el cual, para Camus, debíamos imaginarnos a Sísifo feliz cumpliendo su castigo, puesto que “la lucha misma hacia las alturas basta para llenar el corazón de un hombre”. Pero en la economía libidinal lacaniana que rescata Zizek encontramos otro rasgo que se nos aparece como

²¹⁷ Una versión de este trabajo puede verse actualmente en: <http://www.hangar.org/-sisif/credits.htm>

²¹⁸ Slavoj Zizek, *Mirando al sesgo. Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*, Paidós, Buenos Aires, 2000, pp. 20-25.

fundamental: la “altura” misma de la montaña, la que provoca el deseo de ascensión, no preexiste, debe *producirse*. El deseo, señala Žizek, no es algo dado de antemano, sino algo que se debe construir²¹⁹. La llamada entre el propósito y la meta debe producirse y renovarse. Así, podría ser que el trabajo “insensato y sagrado” de Sísifo sea un intercambio menos deficitario de lo que parece²²⁰. Su “trabajo opuesto al trabajo” sabemos que no alcanza su meta, que la piedra no alcanza la cima, que su trabajo no produce hechos. No produce hechos; pero, diríamos, produce imágenes. Produce la imagen por la que se persigue a los hechos. Produce la extensión cíclica con la que la imagen se convierte en vida y en deseo que se consume y se renueva. Produce el sentido de la imagen incluso en su infinito incumplimiento, en su eterna suspensión incorpórea, en su perpetuo devenir diferido. Ciertamente, Sísifo es una figura de la *trans(a)parencia*²²¹. Vemos a Sísifo como “imagen-cristal” del trabajo: la figura que “fabrica” la Fábrica Transparente y su régimen *crónico* cristalino. Sísifo es el que produce las sucesivas imágenes de la Fábrica, el que trabaja sin fin “describiendo y borrando” incesantemente a la Fábrica²²². Y, al hacerlo, se fabrica y se borra también a sí mismo.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 22.

²²⁰ Blanchot en una lectura notablemente batailleana, dice: “En un mundo en el que todo gasto de energía debe desembocar en una acción real que lo conserve, Sísifo es imagen de lo que se pierde, de un intercambio eternamente deficitario, de una balanza en perpetuo desequilibrio. Representa una acción que es lo contrario de la acción. Simboliza, por su trabajo, lo opuesto al trabajo. Es lo útil-inútil, o sea, a los ojos de un mundo profano, lo insensato y sagrado” (Maurice Blanchot, *op. cit.*, p. 63-64).

²²¹ Al respecto de la obra de Abad, sobre la doble presencia de Sísifo en los dos extremos de la cuerda, Roc Parés escribe: “Simultánea y necesariamente incompleto, Sísifo no es ni uno ni otro, es el espacio entremedio. Si depositáis vuestra confianza en él, da igual que ésta sea ciega, porque Sísifo es *trans(a)parente*”. Roc Parés, en <http://www-iaa.upf.es/~abad/sisif/Roc.htm>

²²² Recordamos aquí la referencia que se ha hecho de Gilles Deleuze al final de la primera capa, cuando éste, al analizar la “imagen-tiempo”, identifica la naturaleza “cristalina” de la imagen en aquellas que valen como descripción del objeto y que simultáneamente “lo borran y lo reemplazan”, y que no cesan “de dar paso a otras descripciones que contradicen, desplazan o modifican a las precedentes”. Y su agente singular es, a la vez, el hombre “de las descripciones puras” y el que “fabrica la imagen-cristal, la indiscernibilidad de lo real y lo imaginario” (Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Paidós, Barcelona, 1996, pp. 171-185).



Robert Rauschenberg, *Erased de Kooning Drawing*, 1953

42.

IMAGEN: “Erased de Kooning Drawing” es una obra de Robert Rauschenberg, realizada en 1953, que consiste justamente en lo que describe su título: una hoja de papel en la que Rauschenberg borró un dibujo realizado por Willem de Kooning.

IMAGEN: En diciembre de 2003 apareció un inesperado hit musical en Japón. Se trataba de una canción promocional de la Nihon Break Kogyo, una compañía de demoliciones establecida en Yokohama, compuesta e interpretada, en un estilo punk y con abundantes gritos, por uno de sus trabajadores. Después de ser tocada en un show televisivo japonés, la canción captó la atención de todo el país y la compañía quedó inundada de llamadas telefónicas preguntando si podrían comprar una copia. La letra de la canción entonaba un canto desenfadado a la compañía y a su trabajo de demolición: ...“¡Rompe bien, Rompe bien! Ahora estamos preparados para tu ciudad... Demolerlo todo, en todas partes, la única ley que obedecemos... Destruiremos casas, destruiremos puentes, destruiremos torres... Del Este al Oeste... Nada puede detenernos... El fin de lo duradero se acerca, el cemento pierde su unidad... Da, Da, Da, Nihon Break Kogyo y su gran bola de acero... Da, Da, Da... El compresor martilleando fuerte entre el cielo y la tierra... ¡Allá vamos! ¡Allá vamos! ¡Nihon Break Kogyo! Da, Da, Da...”²²³

*

Escribía Benjamin: “El carácter destructivo sólo conoce una consigna: hacer sitio; sólo una actividad: despejar. Su necesidad de aire fresco y espacio libre es más fuerte que todo odio”²²⁴. En ese conocido artículo sobre “el carácter destructivo”, donde aparecían estas palabras, y que fue publicado el 20 de noviembre de 1931 en *Die Franfurter Zeitung*, Benjamin decía también:

²²³ La canción en formato MP3, y una traducción de la letra al inglés, puede encontrarse en: <http://akuaku.org/archives/001165.shtml>

²²⁴ Walter Benjamin, “El carácter destructivo”, en *Discursos Interrumpidos I*, Taurus, Madrid, 1982, p. 159.

El carácter destructivo es joven y alegre. Porque destruir rejuvenece, ya que aparta del camino las huellas de nuestra edad; y alegra, puesto que para el que destruye dar de lado significa una reducción perfecta, una erradicación incluso de la situación en que se encuentra. A esta imagen apolínea del destructivo nos lleva por de pronto el atisbo de lo muchísimo que se simplifica el mundo si se comprueba hasta qué punto merece la pena su destrucción. Este es el gran vínculo que enlaza unánimemente todo lo que existe. Es un panorama que depara al carácter destructivo un espectáculo de la más honda armonía.²²⁵

El breve texto es altamente sugerente, y la lectura que nos ofrece Benjamin del carácter destructivo es, ciertamente, ambigua. En él, en ese carácter, pueden verse reflejadas muchas de las contradicciones y mezcolanzas propias de las más altas aspiraciones de la modernidad, aquellas que nutrieron tanto los movimientos revolucionarios como los totalitarismos, tanto las prácticas estéticas más avanzadas como los ejercicios del poder que buscaron suprimirlas. El “trabajo de destrucción” viene cargado de esa tensión dual, pero llega acompañado, dice Benjamin, de alegría y aire fresco. Sin embargo, no lo hace sin invocar a su doble, recordando que se trata de un diálogo incluso con aquello que excluye. Escribe Benjamin: “El carácter destructivo hace su trabajo y sólo evita el creador. Así como el que crea, busca para sí la soledad, el que destruye tiene que rodearse constantemente de gentes que atestigüen su eficiencia”. Aquí nos indica un aspecto particularmente significativo y que vale la pena subrayar. También Zizek señalaba, refiriéndose a las películas de Hitchcock, que el asesinato –como la destrucción– nunca tiene que ver solamente con el asesino y la víctima: “siempre implica a un tercero, siempre implica la referencia a un tercero: el asesino mata *para* ese tercero, su acto se inscribe en el marco de un intercambio simbólico con él”²²⁶. El carácter destructivo “hace su trabajo y sólo evita al creador”, dice Benjamin; y en ese filtro de aquel con quien evita rodearse, diríamos siguiendo

²²⁵ *Ibid.*, p. 159.

²²⁶ Slavoj Zizek, *Mirando al sesgo. Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*. Paidós, Buenos Aires, 2000, p. 128

lo apuntado por Zizek, nos señala con absoluta precisión que es con él con quien está dialogando, que es para él, para “el creador”, para quien, o en relación a quien, *hace su trabajo*.

Este trabajo de destrucción, enfrentado y en diálogo con el ideal de creación, como lo estaba el trabajo de Rauschenberg al borrar el dibujo de De Kooning, nos abre el paso para ver otra figura singular del trabajo, de aquel cuya acción se enfrenta al creador prometeico de la modernidad. Esa figura destructiva es tan ambigua como el texto mismo de Benjamin, y tan “transparente” que siquiera alcanza a tener nombre: tal vez el mejor modo de nombrarlo sean unos puntos suspensivos, como los que en 1823 nombraban al monstruo sin nombre de la novela de Mary W. Shelley²²⁷. En efecto, nuestra época, y, de un modo fundamental, nuestro arte, es también el fruto de esa tensión histórica, es el espacio surgido de un ideal demiúrgico, como lo era el ser creado por el doctor Frankenstein, y como éste permanece en diálogo con su lugar de origen. En la novela –cuya escritura se inició en el verano de 1816²²⁸ en la Villa Diodati de Lord Byron, al hilo de aquel escenario posterior a la Ilustración cuyos claroscuros venimos rastreando–, las acciones del monstruo interpelan constantemente a su creador, tejiendo un vínculo indisociable en el que la *acción destructiva* dialoga con *la creación*. Se formula así un sistema binario de

²²⁷ “This nameless mode of naming the unnameable is rather good” fue el comentario de Mary W. Shelley después de asistir a una representación teatral de su obra *Frankenstein o El moderno Prometeo* en la English Opera House el 29 de Agosto de 1823, en la que el monstruo sin nombre, que en nuestros días ha adoptado el de su creador, aparecía entonces en el programa con puntos suspensivos. Por otro lado, cuando en 1818 Mary W. Shelley publicó la primera edición de *Frankenstein, o El moderno Prometeo*, lo hizo ocultando su nombre –un procedimiento habitual en la época– y dejando suscrita la dedicatoria con un escueto y ambiguo *the author*, con lo cual la figura narrativa quedaba suspendida en una doble anonimia.

²²⁸ La primera edición de *Frankenstein, o El moderno Prometeo* se publicó en 1818. Posteriormente, la propia Mary W. Shelley hizo algunas modificaciones para su reedición de 1831, que no hicieron más que reforzar las lecturas más conservadoras del texto (que ya habían comenzado a producirse), y que lo entendían como una crítica desilusionada a la fe en el progreso y a las grandes utopías radicales heredadas de la revolución francesa. La edición a cargo de Isabel Burdiel para la editorial Cátedra (Madrid, 1996), que aquí hemos tomado como referencia, es aquella primera versión de 1818.

identidades: el doctor Víctor Frankenstein, el “moderno Prometeo” –que participa, con el *Prometeo* (1816) de Lord Byron y el *Prometeo desencadenado* (1819) de Percy B. Shelley, de la lectura romántica del mito respecto al potencial a un tiempo peligroso y emancipador de la empresa prometeica–; y su criatura, el monstruo sin nombre. Un sistema relacional que la rápida asimilación por la cultura de masas por un lado, y la reacción conservadora de la sociedad inglesa por otro, simplificó, llegando a suprimir en la mayoría de versiones posteriores la capacidad de habla del monstruo, lo cual ha insistido en la unívoca lectura del monstruo como “el Otro” y ha tendido a olvidar el fragmento en el que la autora desarrolla en primera persona el relato de la criatura²²⁹.

Comparemos dos fragmentos en los que hablan en esa primera persona los dos personajes principales de la novela:

La vida y la muerte me parecían fronteras imaginarias que yo rompería el primero, con el fin de desparramar después un torrente de luz sobre nuestro tenebroso mundo. Una nueva especie me bendeciría como a su creador, muchos seres felices y maravillosos me deberían su existencia.²³⁰

Éstas eran las palabras del doctor, inmerso en su actividad creativa; recordemos ahora las de su creación, el monstruo sin nombre:

Todo, menos yo, descansaba o gozaba. Yo, como el archidemonio, llevaba un infierno en mis entrañas; y, no encontrando a nadie que me comprendiera, quería arrancar los árboles, sembrar el caos y la

²²⁹ Véase: Octavi Comeron, “Frankenstein”, en revista *Zettel. Arte de pensamiento*. Año 6, n° 5/6, Buenos Aires, 2006, pp. 165-169. Lo que planteaba ese artículo, en el que se desarrolla un proceso inmersivo en la figura del monstruo, tomando como principal fuente de análisis el relato que narra él mismo en primera persona, a lo largo de seis capítulos en el mismo centro de la novela, era rastrear un distanciamiento respecto a la imagen heroica del *creador* en favor de una progresiva proximidad de la práctica artística contemporánea con la figura del monstruo sin nombre y su *acción*. Un desplazamiento que supone trasladar el lugar del conflicto que se hallaba *en* la creación y su producto, hacia unas posiciones que supondrían que la clave o conflicto se encuentra ahora *en* la misma acción, en las condiciones y los modos de darse *la acción* en las prácticas artísticas.

²³⁰ Mary W. Shelley, *op. cit.*, p. 165.

destrucción a mi alrededor, y sentarme después a disfrutar de los destrozos.²³¹

Ambos caracteres, cada uno en su tarea, en “su trabajo” de creación y de destrucción, son, en cierto modo, simétricos. La figura del doctor es creatividad luminosa; y, sin embargo, guarda dentro de sí la potencia de la destrucción. La figura del monstruo es fundamentalmente destructiva; y, a pesar de ello, evoca un potencial creativo y un significado estético. No es casual que el “panorama” del que disfruta el monstruo sin nombre, después de su trabajo de destrucción, sea el mismo que, para Benjamin, deparaba al carácter destructivo un “espectáculo de la más honda armonía”. Como Bataille y Mauss, al tomar el ejemplo del *potlach*, el monstruo de Frankenstein ve en la destrucción un instrumento de comunicación a través del cual se establece “una propiedad positiva de la pérdida”. Pero esa pérdida no es sólo la consecuencia de sus acciones, sino que él mismo la habita, ella le constituye. El monstruo carece de nombre y de memoria. Como un amnésico se recuerda “desde siempre con la misma estatura y proporción”, y, de haber existido, cualquier rastro de su vida pasada se había convertido para él en “un borrón, un vacío en el que no distinguía nada”²³². Es verbo sin pretérito, sin conjugación en tiempo pasado, transparencia de un espacio en presente absoluto. Su condición es saberse exterioridad radical, estricto acontecimiento. Es una figura del “régimen cristalino” postfordista –y, en última instancia, también del arte– que sólo existe en la medida en que existen cada uno de sus gestos, sólo existe en cada una de las acciones con las que “produce” su existencia. Habita el mundo *just-in-time*, como se habita la Fábrica Transparente, sin *stock* alguno. No reconoce ningún antes o después. Tampoco ningún límite; éstos se disuelven a su paso. Volvamos finalmente a las palabras de Benjamin, con las que nos describía ese presente continuo del carácter destructivo y su devenir espacio:

El carácter destructivo no ve nada duradero. Pero por eso mismo ve caminos por todas partes. Donde otros tropiezan con muros o

²³¹ *Ibid.*, p. 255

²³² *Ibid.*, p. 239

con montañas, él ve también un camino. Y como lo ve por todas partes, por eso tiene siempre algo que dejar en la cuneta. Y no siempre con áspera violencia, a veces con violencia refinada. Como por todas partes ve caminos, está siempre en la encrucijada. En ningún instante es capaz de saber lo que traerá consigo el próximo. Hace escombros de lo existente, y no por los escombros mismos, sino por el camino que pasa a través de ellos.²³³

Y mientras leemos esas líneas, en Japón continúa sonando aquel inesperado *hit* musical, interpretado por el empleado de una empresa de demoliciones: “...Demolerlo todo, en todas partes, la única ley que obedecemos. Destruiremos casas, destruiremos puentes, destruiremos torres... Del Este al Oeste... Nada puede detenernos... El fin de lo duradero se acerca, el cemento pierde su unidad... Da, Da, Da... Nihon Break Kogyo y su gran bola de acero... Da, Da, Da...”

*

El rastreo de una cierta tensión conflictiva entre *el trabajo y la creación* ha ido aflorando en distintos momentos de esta investigación. Tal vez convenga precisar que con ello no se pretende –debería quedar claro– discutir la componente creativa en las prácticas artísticas actuales, ni tampoco en cualquier otra práctica de las denominadas “industrias creativas”. Lo que sí vemos importante remarcar es que una *problematización* de “la creación” es inherente al análisis y a la conciencia misma de la actividad artística en tanto que “trabajo”. Esa es una visión que, tal como hemos venido observando, determina la escena artística del siglo XX, en especial la que surge con posterioridad al expresionismo abstracto, y que en el gesto destructivo de Rauschenberg, al borrar un dibujo de De Kooning, queda plasmada con singular nitidez. Éste es el tipo de relaciones con la noción de trabajo que vemos transformarse a lo largo de la historia, y cuya transformación modula la misma noción de arte. Y esa tensión entre el trabajo y la creación podría darnos aún algunas claves para analizar el escenario estético contemporáneo y sus desplazamientos discursivos, cuando vemos una indiscriminada extracción de plusvalía en *la imagen* de la actividad creativa y de sus “industrias” en el actual esquema del capitalismo postfordista. En este sentido, Benjamin apuntaba algo del carácter destructivo que tenía una

²³³ Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 161.

apariencia paradójica, y que quizás podría resonar aún en este nuevo contexto (tal vez en la misma retórica cultural de la fábrica de Volkswagen), cuando señalaba en algunas manifestaciones de ese carácter destructivo una filiación tradicionalista. Una filiación que parece girar del revés el signo de la destrucción, recordando que no significa únicamente la apertura de espacios sino también su liquidación, y que venía apuntada de este modo: “El carácter destructivo milita en el frente de los tradicionalistas. Algunos transmiten las cosas en tanto que las hacen intocables y las conservan; otros las situaciones en tanto que las hacen manejables y las liquidan. A estos también se les llama destructivos”²³⁴.

²³⁴ *Ibid.*, 160.

43.

Esa identidad no-identitaria de la multitud y del trabajo postfordista, desarrollada como multiplicidad bajo el nombre de Annlee (o Luter Blisset, o tantos otros-múltiples surgidos en los últimos años), o bajo el signo de la acción destructiva del monstruo sin nombre, o del trabajo infinito de Sísifo, tiene también otro célebre precedente: Ulrich, el personaje central de *El hombre sin atributos*, la novela inacabada de Robert Musil.

Ulrich, el personaje que habitó entre 1930 y 1942 la escritura de un autor en una época convulsa, es también una figura de la transparencia. Pero antes de ver en qué sentido podemos leer su transparencia, tal vez debamos situar cómo viene planteado, en la novela, el hecho de *ser* un hombre sin atributos, un personaje sin particularidades –que no es, evidentemente, como queda claro por las más de 1500 páginas escritas por Musil, debido a una falta de desarrollo del personaje, como era el caso de Annlee. Casi al inicio de la novela, Walter, el amigo de infancia de Ulrich, le dice a su esposa Clarisse, refiriéndose despectivamente a su amigo en un instante de celos: “Ése es un hombre sin atributos”²³⁵. Ella le pregunta, conteniendo la risa: “¿Y qué es un hombre sin atributos?”. A lo que Walter responde: “Nada, sencillamente nada”. Esta respuesta –señala Blanchot en un luminoso artículo sobre la obra²³⁶–

²³⁵ Robert Musil, *El hombre sin atributos*, Vol. I, Seix Barral, Barcelona, 1983, p. 79.

²³⁶ Véase: Maurice Blanchot, “Musil”, en el primer número de la revista *PAC* (Publicació d’Art Contemporani) dedicado al personaje de Ulrich. Barcelona, 2000. pp. 9-31. Véase también, en el mismo número, el artículo “Ítem”, donde, bajo el autor ficticio Tove Hansson, los cuatro editores de la publicación, Carlos Velilla, Xavier

, posee toda la ambigüedad musiliana: “Nichts. Eben nichts ist das!” –“Nada, *precisamente* nada en absoluto”, en la traducción de Blanchot. “Hoy hay millones. Es la casta que ha producido nuestra época” –añade Walter, y concluye–: “Ahí lo tienes. ¿Por qué clase de hombre se le podría tener, por médico, comerciante, pintor, diplomático...?”

De este modo podemos intuir, pues, la transparencia del hombre “sin particularidades”²³⁷. Es un hombre que habita “el sentido de la posibilidad” del mismo modo que el de “la realidad”, nos dice Musil. Igual que un cristal, es una figura de “lo posible”. El “sentido de la posibilidad” que plantea, escribe el autor en su novela, es el que “no concede a lo que es más importancia que a lo que no es”²³⁸. Diríamos entonces que puede describirse como un modo de habitar por entero la pirámide transparente de Leibniz y al mismo tiempo desafiar su jerarquía. Este principio de la posibilidad es visible tanto en las propias reflexiones escritas por Musil en la obra como en su misma estructura, que se desborda –y desborda a su autor– y se hace infinita. Se trata de un rebelde cristalino en la pirámide de cristal. Es “el héroe libre –escribe Blanchot– que rechaza toda limitación y, rechazando la esencia, presiente que también hay que rechazar la existencia, reemplazada por la posibilidad”²³⁹. El hombre de lo posible, de la cristalina ausencia de particularidades, habita a su modo y de manera simultánea el escenario de la destrucción y el posterior a la destrucción, desconfiando de cualquier reconstrucción y de la rígida opacidad en que suelen derivar las formas de la revolución. Es una figura destructiva por su abstracción, un agente de la destrucción mantenida en suspenso, como vacío, una vez todo ha sido o

Mallofret, José Sáez y yo mismo, situábamos un colectivo texto editorial encubierto en el que se insinúan algunos de los planteamientos que aquí se desarrollan.

²³⁷ El término *Eigenschaften* del título original (*Der Mann ohne Eigenschaften*) tiene difícil traducción. La edición española de Seix Barral propone “atributos”. En la traducción francesa que recoge Blanchot venía como “*qualité*” (a la vez “calidad” y “cualidad”) pero él se inclina más por “particularidad”: el “hombre sin particularidades”, dado que de lo que carece no es tanto de una sustancia como de la particularización de esa sustancia.

²³⁸ Robert Musil, *op. cit.*, Vol. I. p. 20.

²³⁹ Maurice Blanchot, *op. cit.*, pp. 17-18.

“podría” haber sido ya destruido. Desconfía de la reconstrucción, pero aborrece, también, edificar la destrucción misma²⁴⁰.

Las implicaciones de un carácter de este tipo son, ciertamente, también ambivalentes. El hombre sin particularidades es “el héroe libre que rechaza toda limitación”, pero igualmente es el “hombre intercambiable que no es nada y no aparenta nada”, que “se confunde con la verdad helada de la existencia impersonal”²⁴¹. Por ello puede ser visto como reflejo de la experiencia moderna, la que arranca la identidad del hombre al insertarlo en la fábrica industrial. Y por ese mismo motivo puede su amigo Walter decir que “hoy” – en la primera mitad del siglo XX– “hay millones”, que es la casta que ha producido su época. Negri y Hardt se refieren a la obra para señalarla como reflejo de la transformación fundamental determinada por los procesos alienantes de la modernización, cuando “la sociedad se convirtió en una fábrica”²⁴², y Lyotard para apuntar que esa desintegración de la identidad que refleja Ulrich resuena como problema cuando, en el momento en que los grandes polos de atracción (los Estados-naciones, los partidos, las profesiones, las instituciones y las tradiciones históricas) pierden su fuerza, “cada uno se ve remitido a sí mismo. Y cada uno sabe que ese sí mismo es poco”²⁴³.

Pero en el escenario que venimos analizando, esa “precisa” indeterminación se nos presenta más bien como un rasgo especialmente elocuente de nuestro tiempo. La época en que fue escrita la novela de Musil fue la de los grandes proyectos de la humanidad y sus derrumbamientos, la de una humanidad concebida como proyecto que se erigía a sí misma y construía sus monumentos y derribaba los ajenos todo a un tiempo, y que, aun así, manifestaba su total confianza en su propia solidez para permanecer en el futuro.

²⁴⁰ Señala Blanchot, que, de la visión de la sociedad moderna en devenir, cuyas fuerzas profundas Musil pretende revelarnos, están casi ausentes, significativamente, las fuerzas revolucionarias propias de su época. Sobre ello Musil explicó que, aun no siendo en absoluto conservador, “aborrecía, no la revolución, sino las formas que ésta adopta para manifestarse” (Blanchot, *op. cit.*, p. 31).

²⁴¹ *Ibid.*, p.18.

²⁴² Negri y Hardt, *Imperio*, Paidós, Barcelona, 2002, p.265.

²⁴³ Lyotard, *La condición postmoderna*, Cátedra, Madrid, 1984, p.36.

Ulrich era la figura de una alteridad a esa visión. Su ausencia de particularidades se contrapone a los caracteres sólidos que acompañan su historia en la novela y tejen *la* Historia, como lo hacían Arnheim, el brillante millonario prusiano, Diotima, el cerebro de la “acción paralela”, o el propio criminal Moosbrugger, en el marco de una “Kakania” (el Imperio Austro-Húngaro) en decadencia. Por ello, la figura del hombre sin atributos es menos la de los efectos sobre la identidad causados por la sociedad industrial, o la que expone la frágil subjetividad que quedaría al descubierto con la pérdida de aquella industrializada sociedad, que la misma semilla de su disolución. La rigidez de los muros de ladrillo y de las estructuras de hierro, la solidez de las chimeneas, las fábricas y las pesadas formas de los grandes símbolos de la modernidad, han sido menos destruidas que literalmente “liquidadas”: disueltas, transformadas, esparcidas y reconvertidas. Ese es el proceso que Zigmunt Bauman alude como signo de la “modernidad líquida” que define nuestra contemporaneidad, en la que las formas estables de los sólidos se disuelven, y, como un fluido, dejan de estar fijadas al espacio y atadas al tiempo. Es cierto, como advierte Bauman, que el espíritu de la modernidad clásica (con Marx a la cabeza) estuvo desde siempre dedicado a “derretir los sólidos”, y a derribar las inercias de las formas que se resistían al cambio y al progreso. Pero su objetivo era producir “nuevos y mejores sólidos”, reemplazar los viejos objetos, esquemas e ideales, defectuosos y deficientes, por otros cuyo horizonte de perfección los haría al fin inalterables. Lo que singulariza nuestro capitalismo postfordista es, por el contrario, el aprovechamiento –y la celebración– de un permanente estado de transformación. Las identidades que ahora habitan la Fábrica Transparente deben adaptarse a las condiciones cambiantes como lo hacen los líquidos. Sus trabajadores deben ser flexibles, aceptar los contratos precarios y el plazo corto, abrazarse a la trans-formación continua y reconfigurar con agilidad sus atributos en cada nueva exigencia del mercado²⁴⁴. Y la Fábrica misma se convierte en un flujo

²⁴⁴ Ya hemos señalado anteriormente lo que Manuel Castells ha descrito como una laboralidad cambiante –“no en el puesto de trabajo sino en la profesión”–, surgida con las dinámicas del capitalismo globalizado y tecnológico. Negri y Hardt afirman en este

informativa sin límites definidos, en una entidad que fluye, que se desparrama y salpica, filtrándose por todos los espacios y empapando todos los tiempos. La permanente flexibilidad de la Fábrica, su constante mutación, es una ventana a “lo posible”. Pero su transparencia no es la misma que aquella con la que Ulrich habita “el sentido de la posibilidad”. No hace como él, explorar la potencia negativa de una ausencia de atributos, sino que modifica constantemente lo que da a ver de sí misma, transformando su “identidad” y la de los que la habitan para hacerlas eternamente consumibles. Este es el campo de expresión de nuestra identidad en lucha y que, según plantean algunos autores, situaría los rasgos y el potencial de una subjetividad colectiva que se enfrentara a esa gestión consumible²⁴⁵. Y entorno a esta cuestión, nos parece intuir, se abre también una cuestión estética clave.

sentido: “El pasaje a la sociedad de control implica la producción de una subjetividad que no fija una identidad, sino que es híbrida y maleable” (*Imperio* p. 304). El sociólogo norteamericano Richard Sennett es uno de los autores que más ha estudiado el impacto que esta flexibilización laboral en el capitalismo actual tiene sobre la personalidad. Particularmente significativo de este carácter laboral flexible, desprovisto de un marco de referencias estable, es que no sólo se da como exigencia de una instancia superior en la jerarquía laboral sino que procede de una interiorización del propio sistema. Como ejemplo, Sennett describe el carácter y el “credo de vida” de Bill Gates quien “parece libre de la obsesión de aferrarse a las cosas. Sus productos aparecen y desaparecen con igual rapidez, mientras que Rockefeller deseaba poseer pozos petroleros, edificios, maquinaria o ferrocarriles a largo plazo”. Según señala Sennett, la clave de Gates es que, de una manera que suena notablemente musiliana, prefiere “posicionarse en una red de posibilidades en vez de posicionarse en un trabajo en particular” (Richard Sennett, *The Uses of Disorder: Personal Identity and City Life*, Faber & Faber, Londres, 1996. Citado por Zygmunt Bauman en *Modernidad líquida*, p. 133). Véase también el artículo de Brian Holmes “La personalidad flexible. Por una nueva crítica cultural” (2001), donde el autor se pregunta por las posibilidades de una crítica del paradigma de la flexibilidad entre la tradición de la Escuela de Frankfurt y la evolución actual de los “estudios culturales” británicos. Disponible en: <http://transform.eipcp.net/transversal/1106/holmes/es> y también en: <http://ypsite.net/pdfs/BRIANHOLMES-Personalidad.pdf>

²⁴⁵ Nos referimos, básicamente y aquí en elipsis, a la noción de Multitud, que ha venido centrando muchas de las reflexiones y debates sobre la subjetividad política y colectiva contemporánea. Conscientemente hemos hecho ya algunas referencias a esta noción dejándola sin matizar. En los últimos años el término “multitud”, adoptado de Spinoza, ha sido principalmente desarrollado por Negri y Hardt (en *Imperio* y *Multitud*) y Paolo Virno (en *Virtuosismo y revolución* y *Gramática de la multitud*). El término es ambiguo e impreciso de por sí, y suele venir acompañado de filiaciones y rechaces. En *Multitud*, Negri y Hardt contraponen esta noción a la de “pueblo”, “masa”, o “clase obrera”, y las

críticas que ha recibido han venido por lo general dirigidas tanto a su ambigüedad y su indefinición, como a su posible contribución a despolitizar la identidad colectiva de aquellos que *aún* se hallan plenamente sometidos a conflictos de “clase”. Pero antes que entrar en su debate o en su defensa, propondríamos que llegase aquí con toda su indefinición, como lugar de encuentro de algunas imágenes y figuras tratadas en nuestra investigación. “La constitución de la multitud se manifiesta en primer lugar como un movimiento espacial que distribuye a la multitud en un lugar sin límites”, escriben Negri y Hardt en *Imperio* (Paidós, Barcelona, 2002, p. 360). Con esta idea básica desearíamos mantener aquí, en plano de superficie, superficialmente, la noción de *multitud*. Como categoría colectiva y espacial que da a ver una articulación específica que permite conectar el “movimiento espacial sin límites” de la Fábrica Transparente y de las identidades colectivas que la recorren, presentándose como un plural del “hombre sin atributos” de Musil, del “monstruo sin nombre” de Mary Shelley, o del “nombre-cáscara” de Annlee. Se trata, por tanto, de un uso poco riguroso. Sabemos que el término *multitud* suele venir “acompañado” y genera discusiones significativas en sus implicaciones. No entraremos en la disputa, ni suscribimos en profundidad todos los usos y argumentos dados por sus autores; desearíamos, en fin, evitar una querrela terminológica. Lo que vemos en ella es, más bien, la posibilidad de articular una experiencia colectiva y subjetivada de la espacialidad singular que tratamos de explorar en la imagen de la Fábrica Transparente.

44.

Planteémoslo de este modo: ¿qué es el artista contemporáneo sino unos puntos suspensivos, transparentes e invisibles, idénticos a su exterior y abiertos indefinidamente? Como decía Walter de su amigo sin atributos: “¿Por qué clase de hombre se le podría tener, por médico, comerciante, pintor, diplomático...?”. Pero aquí es probable que veamos que ese interrogante escéptico ya no surge como en la novela de Musil. Tal vez ya no sea únicamente fruto de la desconfianza hacia una identidad abierta indefinidamente al “sentido de la posibilidad”, sino –y esto puede que nos sea ahora más interesante– de la indiscernibilidad de esa identidad cuando esta apertura parece ya venir en todo y exigida en todas partes. Frente a la liquidez espectacular y estratégica de la Fábrica Transparente, frente a la ubicua retórica flexible y creativa del capitalismo y de sus “industrias” de la subjetividad, ¿qué es el artista contemporáneo sino aquello que definía a Ulrich: “nada, *precisamente* nada en absoluto”. Y ¿cuál es el signo de su trabajo, su singularidad más específica, sino también su ausencia total de particularidades?

La actual singularidad laboral del arte, la que se nos ofrece *a través* de la imagen de la Fábrica Transparente que venimos tratando de cercar, es esta: “ninguna singularidad, *precisamente* ninguna en absoluto”. Es decir, se parece a todas, es idéntica a cualquier singularidad laboral de las que habitan y se desplazan por la Fábrica Transparente postfordista, pero no es ninguna de ellas. Es, más bien, una expresión laboral y espacializada de lo que Agamben, en

un texto de 1990, esbozó en la figura de la “singularidad *cualsea*”²⁴⁶. En ese texto, donde sitúa la identidad irrepresentable de la *vida nuda* como cuerpo a/político (que más tarde extendería analizando la “excepcional” disponibilidad jurídica de la vida del *homo sacer*), escribe Agamben:

Cualsea es la figura de la singularidad pura. La singularidad *cualsea* no tiene identidad, ni está determinada respecto a un concepto, pero no es simplemente indeterminada; más bien es determinada sólo a través de su relación con una idea, esto es, a la totalidad de posibilidades.²⁴⁷

Así, lo relevante “no es jamás la singularidad como tal sino sólo su inclusión en una identidad *cualsea*”. Esa es su constitución ingobernable e inconsumible. Y por ello, dice Agamben, “que las singularidades hagan comunidad sin reivindicar una identidad, que los hombres se co-pertenezcan sin una condición representable de pertenencia (ni siquiera en la forma de un simple presupuesto), eso es lo que el Estado –y aquí diríamos también la Fábrica– no puede tolerar en ningún caso”²⁴⁸. Ésta es “la verdad helada de la existencia impersonal” explorando la potencia de la *vida nuda*. Lo singular del artista contemporáneo, podría ser entonces el hacer de esta identidad *cualsea* un espacio de trabajo. No importa, en lo significativo, que un determinado artista siga aferrado a su Yo irrelevante, como tampoco que escoja un único medio a lo largo de toda su carrera o que se desplace entre distintos medios,

²⁴⁶ Véase: Giorgio Agamben, *La comunidad que viene*, Pre-Textos, Valencia, 1996. Mantenemos aquí el término *cualsea* (y no *cualquiera*) que propone esta edición en castellano, para conservar la distinción entre los términos italianos “qualunque” y “qualsivoglia”, y evitar dar entrada a la raíz “querer” del “cualquiera”. Cabe señalar que la potencia política que Agamben ve en la identidad colectiva de las singularidades *cualsea* queda muy próxima en bastantes aspectos a la noción de *multitud* propuesta por sus compatriotas Negri, Virno o Lazzarato. Por otro lado, es también destacable que algo de la negatividad que traza Agamben en este texto, como potencia política, podía intuirse en otro muy anterior más propiamente dedicado a la cuestión estética: *El hombre sin contenido*, escrito en 1970 (Ed. Altera, Barcelona, 1998). Sin embargo, es curioso que esa negatividad no la hubiera proyectado en el arte actual como su potencia, sino que más bien, en esa obra, parecía lamentarla.

²⁴⁷ Giorgio Agamben, *La comunidad que viene*, p. 43.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 55.

personalidades, objetivos y estrategias productivas. La condición de su trabajo como artista, como *productor cualsea*, es ahora una serie de negatividades previas: es precisamente el hecho de aceptar su doble Yo subjetivo y laboral como un territorio anónimo y vacío, es el hecho de estar en el espacio de todos los trabajos posibles y por ello estar en un trabajo que no es ninguno, es decir, que es *precisamente* un trabajo *cualsea*. Su trabajo es ahí singular precisamente por ser (en su forma) potencialmente “todos” y (en su no-forma) *singularmente* “ninguno”. Y cabe todavía explorar el potencial de esta identidad no identitaria del artista actual cuando no venga leída como “ninguna identidad” –una interpretación apresurada, aunque recurrente, que suele acompañar las lamentaciones del “ocaso del arte”– sino, más bien, como constitución de una figura laboral de la identidad “*precisamente* ninguna”, de la *identidad cualsea*. Puede que esta identidad *cualsea* encuentre entonces en la práctica artística una singularidad espacial precisa, expresión al mismo tiempo de la pura potencia de la subjetividad y de la vida y poseedora de una carta de ciudadanía plenamente política. Tal vez un espacio de trabajo singular –un *lugar* para la verdadera experiencia estética, al mismo tiempo dentro y fuera del orden productivo– en el que nuestra época pueda reflejarse y explorarse. Un espacio de producción “sin atributos”, surgido bajo el signo del *trabajo cualsea* de los *productores cualsea*.



Sexta capa:
Las capas y las cosas

Incendios

“Un último horizonte de visibilidad llega a la visión: el *horizonte transparente*, un producto de la magnificación óptica del dominio natural del hombre”

Paul Virilio, *Open Sky*

“The museum is everywhere”

Peter Friedl

45.

En el otoño de 1983, Michel Foucault ofreció seis conferencias en la Universidad de Berkeley con el título *Discourse and Truth: the Problematization of Parrhesia*. Lo que en ellas venía problematizado, la *parrhesia*, era una figura que Foucault rastreaba en la Grecia clásica, y que se refiere al habla directa y libre, al hecho de hablar críticamente sin ocultar nada²⁴⁹. Etimológicamente, la noción significa “decirlo todo” –de “pan” (todo) y “rhema” (aquello que es dicho). Aquel que usa la *parrhesia*, el *parrhesiastes*, es alguien que dice todo cuanto tiene en mente: no oculta nada sino que “abre su corazón y su alma por completo a otras personas a través de su discurso”, y hace esto evitando cualquier forma retórica que pudiera velar lo que piensa. De este modo, la *parrhesia* es una figura de la crítica y de la verdad,

²⁴⁹ El texto de las conferencias en inglés está disponible en la web en: <http://foucault.info/documents/parrhesia>. Hay publicada una traducción al castellano en *Discurso y verdad en la antigua Grecia*, Paidós, Barcelona 2004. Sin embargo, al mencionar la *parrhesia* mantenemos aquí la cursiva sin aplicar la forma castellana “parresía” que propone esa edición, para aproximar a la lectura que hace Foucault de esta figura en la Grecia clásica, y evitar confusiones con sus usos posteriores en los que hay un cambio significativo, puesto que, paradójicamente, el significado que recoge el Diccionario de la RAE es el que la define la “parresia” como la figura de la retórica que “consiste en aparentar que se habla audaz y libremente al decir cosas, ofensivas al parecer, y en realidad gratas o halagüeñas para aquel a quien se le dicen”; evidentemente, un sentido bien distinto al que rastrea Foucault.

pero también de la transparencia de aquel que habla. El sujeto hablante queda incorporado en ese proceso, puesto que no sólo dice lo que dice, y que eso que dice es verdadero, sino que también queda reflejado él mismo (su modo de ver e interpretar la realidad) y su actividad de decir, en aquello que viene expresado. Foucault describe la actividad del *parrhesiastes* a través de numerosos ejemplos de la literatura y la filosofía griega, y en su recorrido advierte un cambio en la forma de la *parrhesia*. En ese cambio, que evoluciona en paralelo a la crisis de las instituciones democráticas, se plantea un giro que va desde la crítica pública a la auto-crítica. En su forma más antigua, la *parrhesia* se plantea como “un juego constituido por el hecho de que alguien era suficientemente valiente como para decir *a los otros* la verdad”; posteriormente, esta práctica consistirá en “ser suficientemente valiente para revelar la verdad *de uno mismo*”. Curiosamente, sin embargo, Foucault no menciona en ningún momento de las conferencias la noción de “transparencia”, aun cuando la lectura que hace de la *parrhesia*, en tanto que proceso, está muy vinculada a ella. Esa actividad de “decir” la verdad, según podemos deducir, es también “hacerla visible”, hacerla aparecer a nuestra visión. Pero Foucault centra su reflexión en el campo del habla (con todas sus implicaciones políticas y filosóficas en la producción de subjetividad) sin introducir en su lectura un proceso equivalente en el ámbito de la visión. Podríamos, entonces, tratar de recuperar aquel hilo que situábamos al inicio de esta investigación, cuando proponíamos, a partir de otra obra de Foucault (*El pensamiento del afuera*), explorar, en las prácticas artísticas, el rastro de una forma análoga a la expresión del “hablo” literario que había sintetizado el momento inaugural de la literatura moderna. Con ello habíamos apuntado la posibilidad de rastrear, en paralelo a aquella expresión reflexiva del habla que incluía al sujeto hablante y su acción de hablar en lo que se dice, su correlato en el arte: una reflexividad fáctica del *hacer* y del *trabajar* que viene también incorporada en el sentido mismo de la obra. Esta componente reflexiva de la acción y del trabajo, como hemos tratado de mostrar, es fundamental en la noción de arte. Ella construye una parte esencial de la noción de arte que surgió con la modernidad, y que todavía ocupa, tal vez de un modo aún más “transparente”, el

espacio de las prácticas artísticas contemporáneas. En este contexto, el “decir todo” –todo lo que uno piensa– de la *parrhesia* tendría como extensión, en el campo visual-fáctico de las prácticas estéticas, el “hacer todo”, el “hacer todo visible”: hacer visible todo lo que uno *ve* –de los demás o de uno mismo. Es probable que en la suma de esta *visión* y de la capacidad de *hacer* visible esa visión, se esboce una caracterización de la práctica artística capaz de articular, con una especie de indiferencia provocativa, tanto sus formas clásicas como sus experiencias más al límite cuando “verdaderamente” ambas tienen algún sentido. Por ello la idea de la “fábrica transparente” sugiere fácilmente, además de una imagen del giro postfordista de nuestro orden productivo contemporáneo, una imagen de nuestro espacio estético, como figura del carácter productivo, simultáneamente representacional y autocrítico, pero fundamentalmente performativo, de la práctica artística. Su transparencia es la que al mismo tiempo se muestra a sí misma y “hace visible”, como un cristal, todo lo que tiene tras de sí. Su reflejo hace visible la verdad exterior que se está representando y al mismo tiempo permite ver el espacio y el gesto que “hace” esa representación. Y como en la *parrhesia*, tanto su sentido como su riesgo estará en la capacidad de adentrarse en las zonas menos visibles o más conflictivas de ese “todo” que se da a ver.

En la última de aquellas sesiones en Berkeley, Foucault aclaraba que la intención de las conferencias no había sido trazar una descripción sociológica de los diferentes roles posibles de los agentes de la *parrhesia* (“truth-tellers”) en diferentes sociedades, sino analizar cómo ese rol fue problematizado en un momento dado de la filosofía. La idea de “problematización”, que había articulado el hilo de las conferencias –y que venía en su subtítulo: *problematization of parrhesia*–, ocupó sus reflexiones finales. “Las cuatro cuestiones –decía Foucault– que surgen acerca de la *parrhesia* como actividad (quién es capaz de decir la verdad, acerca de qué, con qué consecuencias, y con qué relaciones de poder) parecen haber emergido como problemas filosóficos hacia el final del siglo quinto”. Pero una problematización, advierte, “no es un efecto o consecuencia de un contexto o situación histórica, sino una

respuesta dada por individuos concretos (aunque se puede encontrar la misma respuesta en una serie de textos, y en cierto momento la respuesta pasa a ser tan general que también deviene anónima)”. Lo que hay en el proceso de problematización es una relación entre el pensamiento y la realidad, que no surge como una mera deducción lógica sino como una intervención. Y añade: “Una problematización es siempre una especie de creación”.

Tal vez, entonces, lo que tengamos frente a nosotros sea el rastro de una serie de problematizaciones del espacio artístico y su vínculo con la realidad, trazado aquí desde sus prácticas y mediante sus relaciones con la noción de trabajo. Lo que venimos tratando de señalar –o “dar a ver”, con imágenes, con la Imagen– es cómo y porqué la histórica naturaleza de “fábrica transparente” del espacio artístico ha devenido ahora un foco de interrogantes (un “problema estético”), en su relación con la Fábrica Transparente del capitalismo contemporáneo y sus formas postfordistas. Y desde ahí tratamos de preguntarnos, también, cómo esta Fábrica Transparente espectral puede venir aún problematizada desde las prácticas artísticas –las mismas que le han servido de modelo y con las que se funde y se disuelve.

46.

Jacques Rancière, al plantear su reflexión sobre la posible singularidad de las prácticas artísticas (una excepcionalidad en el orden social que hemos analizado en la primera *capa* de esta investigación) desde la que fuese posible superar “el pensamiento del duelo” y abandonar “la pobre dramaturgia del final y del retorno”, escribe:

La multiplicación de los discursos que denuncian la crisis del arte o su funesta captación por el discurso, la generalización del espectáculo o la muerte de la imagen, indican en suficiente medida que el terreno estético es hoy en día el lugar donde se produce una batalla que antaño hacía referencia a las promesas de la emancipación y a las ilusiones y desilusiones de la historia.²⁵⁰

Las intenciones que nutren esta afirmación son claras: dejar situado un escenario para el debate estético que no sólo no estaría enfrentado ni sería incompatible con una posición o una función política, sino que sería, en sí mismo, inevitablemente político. De este modo, tanto el aspecto productivo de la actividad estética como su dimensión crítica, ya sea a través de sus ejercicios prácticos como mediante su reflexión teórica, estarían apelando a un debate sobre las posibilidades de *la acción* en el espacio común. La cuestión clave, o, dicho de otro modo, el “problema”, es cómo ubicar la toma de posiciones en el territorio de desplazamientos contemporáneo,

²⁵⁰ Jacques Rancière, *La división de lo sensible. Estética y política*. Centro de Arte de Salamanca, Salamanca, 2002, p. 10

desde dónde establecer la perspectiva que sitúe –y distinga– a las distintas intenciones y a los distintos agentes de ese territorio.

En 1928, acerca del modo en que el pensamiento podía tratar con las cosas, Walter Benjamin escribió:

La crítica es una cuestión de distancia correcta. Ella se encuentra a gusto en un mundo en el que todo depende de las perspectivas y los decorados y en el que es todavía posible adoptar un punto de vista. Mientras tanto las cosas se han acercado cáusticamente a la sociedad humana.²⁵¹

A lo que Sloterdijk respondía casi seis décadas más tarde:

Si las cosas se nos han acercado tanto hasta llegar a quemarnos, tendrá que surgir una crítica que exprese esa quemadura. No es tanto un asunto de distancia correcta cuanto de proximidad correcta.²⁵²

Pero tanto la distancia como la proximidad “correctas” presuponen observar las cosas desde fuera, poder distinguirlas de ellas, incluso desde la pérdida de toda distancia de la que también nos hablaba Jameson. Y, sin embargo, sabemos que la Fábrica Transparente la rastreamos desde su interior. Somos parte de ella. Ella nos constituye y nosotros la constituimos a ella. La cuestión con la que nuestra crítica se enfrenta a la disolución de las categorías espaciales dentro/fuera de herencia moderna suele plantearse de este modo: si todos habitamos permanentemente la Fábrica Transparente, alternando los programas que ella nos ofrece, ya sea en sus áreas comerciales, de producción o de ocio; si el trazado de su imagen sólo puede darse como un recorrido fragmentario de su interior, ¿no es ello la simple manifestación de un fracaso, de una imposibilidad? Con diferentes modulaciones ha venido desplegado este “clásico”

²⁵¹ Walter Benjamin, *Einbahnstrasse*, citado por Peter Sloterdijk en *Crítica de la razón cínica*, Siruela, Madrid, 2003, p. 22. Edición en castellano en *Dirección única*, Alfabuara, Madrid, 1988 (p. 76).

²⁵² Peter Sloterdijk, *op. cit.*, p. 23.

de la postmodernidad. El canto insistente del *yaacabó*²⁵³ es tan recurrente como sus réplicas del “regreso”. Y sin duda hay muchos modos de evitar quedarse atascados en este punto. El que aquí estamos tratando de recorrer es el que sugiere que, como en la forma tardía de la *parrhesia*, cualquier crítica de la Fábrica no puede sino adoptar una cierta dimensión, directa o indirectamente, de autocrítica reflexiva. Se trata por lo tanto de un escenario de actuación en el que la acción misma de “hacer visible” vendría formulada como autocrítica inmanente, donde el trabajo del artista sería una crítica del trabajo y su imagen desde la exploración y la problematización del propio del trabajo y la propia imagen. Este tipo de crítica, entonces, no sería una que apelase a una distancia desde la cual observar las cosas y los acontecimientos, sino que, más bien, supondría una producción. Una producción de diferencia y de distancia, ínfima quizá. La producción de una cierta discontinuidad en el interior de nuestro transparente vértice de la pirámide. En cualquier caso, una producción paradójica, una producción de *lugar cualsea*.

²⁵³ El *yaacabó* es un pájaro insectívoro de América del Sur, de nombre onomatopéyico que alude a su canto, con pico y uñas fuertes, pardo por el lomo, rojizo el pecho y los bordes de las alas, y blanquizco, con rayas transversales oscuras, por el vientre. Los indios lo tienen por un ave de mal agüero.

47.

“Ineluctable modalidad de lo visible... –escribía Joyce– pensando a través de mis ojos...”. En efecto, lo visible tiene una historia de tentativas prácticas y teóricas en las que se yuxtapone la fascinación por su dominio y su tratamiento “a contrapelo”. En cierto modo, ya se trataba de eso, por ejemplo, cuando los teólogos medievales sintieron la necesidad de distinguir del concepto de imagen (*imago*) el de *vestigium*: el vestigio, la huella, la ruina²⁵⁴. Y ahora, desde el parquet de arce canadiense que recubre nuestro suelo postfordista, cabe preguntarse por el museo como lugar y como imagen: como lugar de lo visible, lugar de las imágenes con las que “ver todo”, lugar de la histórica lucha entre la *imagen* y el *vestigio*. Desde ese suelo de parquet, tanto interior como exterior al museo, puede incluso que la idea –o la imagen– misma del museo deba preguntarse también sobre su potencia o su devenir vestigio, huella, ruina. Evidentemente no es sólo del museo como receptáculo para obras y actividades artísticas, o del modo en que se disfrutaban o se participaba de ellas de lo que se trata, sino del museo en tanto que una determinada idea, como un determinado “espacio de trabajo”. Una fábrica de la idea de arte y que a su vez ha sido producida por ésta. No se trata, por lo tanto, de una cuestión de edificios (acristalados o fabriles –en todo caso estos son una consecuencia), sino de una imagen configurada con una idea de la práctica artística en relación al espacio común, que puede manifestarse tanto en una sala de blanco perfecto como en una plaza pública o en una fábrica

²⁵⁴ Véase: Georges Didi-Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira*, Ed. Manantial, Buenos Aires, 1997.

abandonada acondicionada provisionalmente para un evento. Y para revisar esta idea de museo es necesario regresar brevemente de nuevo al período de finales del siglo XVIII en el que se producen ciertas transformaciones que hemos estado rastreando: aquella época en la que los sujetos “aprendieron a *decir Yo desde la experiencia del trabajo*”. Exactamente durante el mismo periodo en que Goya pinta *El albañil herido*, y en el que surgen del pensamiento ilustrado las nociones de Trabajo (con Smith y Ricardo), de Vida (con Pallas y Lamarck) y de Lenguaje (con Coerdoux y Jones) que dan paso a la modernidad, aparecen los primeros museos públicos. La idea de museo público surge en paralelo a una nueva concepción de la idea de arte, con la cual el arte pasa a considerarse un bien público y un asunto que procede de la comunidad, pertenece a ella y participa de sus procesos de transformación. La hora inaugural de esa idea sonó en 1791, cuando, en la Francia aún agitada por la revolución, se aprobó la creación del Museo de la República, que reuniría las colecciones de la corona, de los nobles emigrados, de los conventos suprimidos, y de obras procedentes del resto de Europa tomadas como botín de guerra. Se trataba del que se ha considerado el primer museo público no sólo porque estaba abierto a todos los ciudadanos, sino también porque lleva consigo la nacionalización del patrimonio histórico-artístico, la democratización de los bienes culturales (jurídicamente de naturaleza pública, es decir, propiedad del Estado) y la universalización de la educación. Todo ello viene en la estela del pensamiento ilustrado de los jacobinos, quienes “consideran el disfrute del arte como un derecho natural de todos los hombres que hasta entonces había sido monopolizado por una minoría poderosa”²⁵⁵. El Museo de la Revolución, después Museo de Napoleón, y hoy Museo del Louvre, fue inaugurado el 10 de agosto de 1793.

²⁵⁵ Véase: María del Carmen Valdés, *La difusión cultural en el Museo*. Ediciones Trea, Gijón, 1999. Valdés señala el significativo régimen de distribución de tiempos del Museo de la República, precisando que “de cada década, según el calendario vigente en ese momento, cinco días estaba abierto para los artistas; dos, permanecía cerrado para realizar las labores de limpieza y las propias de los comisarios, y los tres restantes podía ser visitado por el público general” (p. 32).

En buena mediada es esta “idea” de museo, y no sólo la de sus formas construidas y su evolución (muros de piedra, fachadas acristaladas o fábricas reacondicionadas), a la que apelan los actuales museos y centros de arte contemporáneo. Pero esa apelación no se da únicamente al defender su razón de ser y su multiplicación, sino también, precisamente, al manifestar su voluntad de apertura, al debatir sus propios límites y al albergar su propia crítica. De diferentes modos puede verse reinterpretado ese código de ciudadanía de su función pública, y también su eje conflictivo: los equilibrios entre su inherente naturaleza representativa y legisladora de *lo* público (derivado de su carácter institucional) y su negociación con *el* público (derivado de su actual ubicación en un mercado cultural). A ambos aspectos apelan o discuten, de distintas maneras, tanto el MACBA en Barcelona, el ICA o la Tate en Londres, el Beaubourg o el Palais de Tokio en París, y cada uno de los centros de arte de titularidad pública repartidos por las metrópolis occidentales, cuando llaman a la apertura del museo o a la disolución de sus límites. Pero también es la imagen de esta herencia del museo como fábrica social la que abona su deslizamiento hacia las industrias creativas –donde se transforma en *vestigio* para unos, o en su *imagen* actualizada para otros– y la que nutre la retórica cultural de la fábrica de Volkswagen en Dresde.

*

En este punto podemos retomar el análisis de la *parrhesia* que hemos apuntado con Foucault, y observar con él algunas manifestaciones de la crítica ejercida por los artistas sobre el mismo contexto artístico. La crítica que “dice todo” del poder y sus formas, tuvo a finales de los años sesenta y principios de los setenta una expresión artística que centró su atención en la institución del museo. Artistas como Daniel Buren, Hans Haacke, o Michael Asher empezaron a poner al descubierto la idea del museo como representante de la visión ilustrada de la cultura, supuestamente universal y neutral, capaz de garantizar una memoria objetiva. Sus estrategias críticas se plantearon como un “levantamiento del velo” que había ocultado la realidad histórica de la institución artística (etnocéntrica, falocéntrica, logocéntrica...) y su dependencia con el poder económico y político. Surgidos en la estela del arte conceptual, los trabajos de esos artistas adoptaba distintas formas, que

podían ser obras o intervenciones artísticas, escritos críticos, o activismo artístico-político. Estas prácticas fueron definidas como “crítica institucional”²⁵⁶, pues su método (artístico) era la crítica y el objeto, la institución artística, singularizada en el museo aunque no restringida a él. A finales de los años ochenta, apareció lo que fue visto como una segunda ola de esa actividad crítica ejercida sobre la institución artística, aunque con algunas diferencias significativas respecto a la primera. De una manera que guarda claros paralelismos al giro que Foucault señalaba en la forma de la *parrhesia*, que evolucionó de la crítica “de los otros” a la crítica “de uno mismo” (un giro que surge de la crisis de las instituciones democráticas de la Antigüedad), esta segunda generación de la “crítica institucional” proyectó sus cuestionamientos ya no sobre el museo como un exterior que se trataba de problematizar, sino sobre el propio rol del artista en el nuevo funcionamiento museístico. Esto suponía una revisión del espacio de trabajo “propio” del artista, que, viendo la capacidad de asimilación del museo de su propia crítica (siguiendo su carta de ciudadanía pública y asimilando toda una tradición que va desde el Dadá a Fluxus o el Situacionismo), ya no se concibe como un espacio que se opone y se enfrenta al museo desde el exterior sino que es el museo mismo. Foucault precisaba que ese giro autocrítico supuso en la Antigüedad una fundamental incorporación del propio *bíos* como espacio de acción. La exploración autorreflexiva del “decir todo” de uno mismo (que también, y especialmente durante la década de los noventa, se volcó en la exploración y exhibición *ob-scénica* de las propias heridas subjetivas y somáticas), se proyectaba así sobre la conciencia del carácter institucional de la propia vida y la propia identidad laboral del artista. De esta “segunda ola” surgen artistas como Fred Wilson, Renée Green o Andrea Fraser, quien, en un reciente artículo, asegura que ya no es posible un movimiento entre el adentro y el afuera de la institución, dado que las estructuras institucionales se han interiorizado por completo, y que la cuestión está en las diferentes maneras de negociar reflexivamente con un principio que no se puede eludir: “Nosotros somos la institución”²⁵⁷. Y es posible que ésta sea la única posición crítica que nos permite nuestra época. Esta reflexividad crítica de la práctica artística es la que venimos rastreando, enmarcada en la crítica simultánea del espacio del arte y de la Fábrica Transparente del orden contemporáneo con la que se abraza y en la que se

²⁵⁶ El término “crítica institucional” no emergió hasta principios de los 80, y tuvo su instauración definitiva en un ensayo de Benjamin Buchloh titulado “Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions”, publicado en la revista *October* en 1990.

²⁵⁷ Andrea Fraser, “From the Critique of Institutions to an Institution of Critique”, en *Artforum*, septiembre de 2005, pp. 278-283.

sumerge. Pero también le exigimos algo más. Su potencia estética es la que desdobra esta crítica y la transforma en producción: producción de espacios de sentido, producción de imágenes y de diferencias que sean *lugar*. La idea originaria de museo que surge con la modernidad no es únicamente la de una institución sino, más fundamentalmente, la singular expresión espacial de una función productiva del arte, configurada en relación a la esfera pública para participar en su construcción. Y acaso el reto del pensamiento estético y de las prácticas artísticas sea ahora el cómo ensayar formas de seguir siendo *lugar* –lugar diferencial, lugar productor de diferencias– en un contexto en el que las categorías espaciales con las que la modernidad había definido ese lugar se tambalean.

Seísmos

48.

IMAGEN: Desde inicios de los años noventa, Pierre Huyghe ha venido generando, a través de múltiples medios y formas de producción, escenificaciones que cortocircuitan la imagen y la realidad: investigando los cambios en el discurso que caracterizan los efectos del doblaje y los “remakes” cinematográficos, o con la instalación de vallas publicitarias en las que se ve la fotografía de un lugar en ese mismo lugar (como en “Billboards / Chantier Barbès-Rochebouart”, de 1994-5). “La imagen es una actividad escenificada, adopta la unidad teatral de lugar, tiempo y acción”, afirma Huyghe, mientras sugiere que sus proyectos tratan de hacer un “bypass” a la realidad para renegociar los marcos simbólicos y las estructuras de intercambio social vinculados a la producción artística.²⁵⁸

*

Es posible que el hecho de pensar el actual espacio del arte como un espacio de trabajo sin atributos definidos, y en cierto modo idéntico a su exterior, nos obligue a revisar el modo en que lo entendemos en tanto que espacio. En buena medida, éste es el dilema estético que marca nuestra época: el de un orden espacial que se desvanece. El Museo está en todas partes, al igual que también lo está la Fábrica. Ambos espacios están interiorizados y se manifiestan en cualquier lugar, en cualquier momento y a través de cualquier medio. La etérea transparencia de sus contornos disueltos es la que produce tanto su doble infinitud fantasmática como la aparente indiscernibilidad entre ellos, reflejándose mutuamente y exhibiendo su potencial capacidad de decirlo todo, de hacerlo todo, de serlo todo. El interrogante estético se cierne así sobre la posibilidad

²⁵⁸ Véase: Hans Ulrich Obrist, *Interviews, Volumen I*. Ed. Charta, Milán, 2003, p. 467; y *Social Creatures*, Hatje Cantz y Sprengel Museum Hannover, 2004, p. 48.



Pierre Huygue, *Billboards / Chantier Barbès-Rochecouart*, 1994-5

misma de identificación de una singularidad del espacio artístico en el conjunto social contemporáneo. En este estado de cosas hemos venido tratando de situar una espacialidad del arte que se ha vuelto problemática, puesto que si bien entendemos el arte aún como diferencia y como producción de diferencias –y en ello nos posicionamos–, las categorías espaciales con las que el pensamiento estético reciente ha estado lidiando pueden manifestar en este escenario algunas inercias o resultarnos insuficientes. El discurso sobre los límites, las fronteras y los márgenes del arte ha sido un aspecto “central” de la estética del siglo XX. La noción misma de vanguardia remite a este situarse “en el frente” que no es únicamente temporal sino también espacial, aludiendo la posición de una práctica que se localiza en el límite con su alteridad y que marca tanto su separación como su encuentro. Las experiencias artísticas de finales de los años cincuenta, los sesenta y los setenta recogieron y extendieron esa apertura liminar del espacio artístico con la multiplicación de medios, soportes, estrategias productivas y formas laborales del artista²⁵⁹. Cada uno de sus gestos quedaba desdoblado en, por así decirlo, una carga negativa, de disolución del “contorno” de lo artístico, y otra que en cierto modo lo reconstruía produciendo una estética que ampliaba lo que era posible decir, ver y hacer *en* el arte o *entre* el arte y su afuera. El trabajo de ese espíritu vanguardista venía a ser así, casi por definición, la constante aportación de energía inflamable proyectada sobre esa zona limítrofe y dinámica, como producción de significado en cada gesto que alimentaba esa zona de conflicto. Para comprender el funcionamiento de esta configuración espacial a la que nos referimos podemos recurrir a una figura: la de un incendio cuyos frentes de actividad avanzan en distintas direcciones por una zona boscosa. El espacio que traza esa figura es un espacio diferencial, un espacio que posee un dentro y un afuera más o menos definido. Pero es el frente en llamas que

²⁵⁹ Que esa ampliación de formas y estrategias productivas (o no productivas) ha sido consciente de su “labor fronteriza” quedaba claro para los propios artistas y movimientos en sus textos teóricos, desde Kaprow defendiendo un arte que venía “gathering in the crossovers, the areas of impurity, the blurs which remains after the usual boundaries have been erased”, a las prácticas de los Situacionistas y Fluxus o los textos de Michel de Certeau o Nicolas Bourriaud, por citar sólo algunos de ellos.

dibuja su perímetro inestable y su límite el que concentra toda su energía, alimentándose, precisamente, de su tendencia simultánea a extenderse y consumirse. Y ahora probablemente sea en relación a esta espacialidad del arte, sostenida en el límite de lo que lo separa de su exterior –y que a nivel discursivo está igualmente presente en las prácticas que aún combaten la rigidez de ese límite y en las que lo defienden, con sus inacabables llamadas al orden y sus cíclicos retornos a la defensa de medios y espacios legitimados–, donde puede que nuestro pensamiento estético deba modificar su mirada. Lo que venimos rastreando a lo largo de esta investigación es que ese límite ya apenas existe como tal, que no posee ya ninguna fuerza. Imaginado como un frente en llamas, apenas puede decirse que contenga aún la intensidad que provocó al pensamiento y la sensibilidad de otro tiempo; imaginado como el muro que la aspiración de un “museo sin paredes” buscaría derribar, ninguna dificultad real se opone a que ese muro sea cruzado o ignorado²⁶⁰. El combate de ese límite puede que sea un gesto tan nostálgico como su defensa, especialmente si se tiene en cuenta que en ese proceso de disolución e hibridación del espacio estético –que algunos autores han descrito como la “estetización difusa”²⁶¹ en la que estamos sumergidos epocalmente–, han participado fuerzas de origen muy distinto y a menudo con intereses opuestos. Por así

²⁶⁰ La imagen del “museo sin paredes” ha estado presente desde las primeras vanguardias a las más recientes experiencias relacionales. También la espacialidad de internet ha sido frecuentemente asociada a esta imagen, extendiendo en su virtualidad global lo que Andre Malraux había expresado al decir que un libro de arte es como un museo sin paredes –y, aunque sea sólo como curiosidad, el buscador Google registra 45.000 entradas con “museum without walls”, lo que da una idea de su popularidad. En la década de los noventa, Maurizio Lazzarato proyectaba esta misma imagen sobre sus análisis del trabajo inmaterial, describiendo la fábrica postfordista como “a factory without walls” (Mauricio Lazzarato, “Immaterial Labour”, en *Radical Thought in Italy: A Potential Politics*. P. Virno y M. Hardt Eds., University of Minnesota Press, Minneapolis, 1996, p.135).

²⁶¹ Uno de los síntomas de esa pérdida de “cuerpo” del espacio estético, o de la noción misma de arte, es la creciente presencia de binomios que sujetan esa entidad incorpórea a procesos y medios específicos: video-arte, arte-documental, arte-activista, arte-sonoro, net-art, etc. Para un análisis de la articulación entre los procesos de “estetización difusa” y los nuevos medios tecnológicos, véase: José Luís Brea, *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales*, Centro de arte de Salamanca, Salamanca, 2002.

decirlo, el combustible que ha extendido ese frente hasta ocuparlo todo, y que una vez ocupado ese todo tiende a consumirse en sí mismo, ha sido aportado desde los dos antiguos lados antagónicos: tanto desde el espacio del arte como desde el espacio de la fábrica, tanto desde el afuera del trabajo que constituyó la identidad de la práctica artística de la modernidad como desde las nuevas formas del trabajo que vienen incorporando ese afuera en el capitalismo postfordista²⁶². Pero constatar la pérdida de intensidad de esas llamas ya mezcladas con una extensión ilimitada de cenizas no supone necesariamente sumarse a la coreografía colectiva de un pobre “final” del arte o de la estética (tal como lo versionan los Dantos, Kuspits, Clairs o Baudrillard²⁶³), pues tal vez esa cantinela sea únicamente el reflejo de una excesiva inercia que domina la mirada. Por ello, antes que celebrar o lamentar esa disolución que se manifiesta como aparente pérdida diferencial, deberíamos preguntarnos si no es posible que la singularidad del arte, esa histórica intensidad espacializada que lo había constituido *lugar*, haya, simplemente, mutado de forma y deba ahora explorarse bajo

²⁶² Lo que estamos tratando de problematizar aquí es la continuidad de la carga legitimadora que frecuentemente sigue acompañando las supuestas transgresiones de ese límite. De ello la escena artística contemporánea ofrece aún numerosos ejemplos; baste ahora recordar el proyecto de Hirschhorn que hemos mencionado en la tercera capa (y especialmente el texto que demarcaba la parada de taxis que “cruzaban la frontera” del espacio artístico para llevar al público a “la realidad”). No se trata, por lo tanto, de cuestionar la validez de los espacios “oficialmente” artísticos ni tampoco de poner en duda las prácticas que se proponen como incursiones o como puentes con su exterior, sino de abrir ciertos interrogantes sobre la continuidad de los significados que históricamente venían implícitos en ese gesto, desde la nueva configuración espacial de nuestro orden productivo contemporáneo.

²⁶³ Estos autores articulan su discurso desde distintas ópticas, pero coinciden en señalar como clave “negativa” la pérdida diferencial del espacio de la representación. Como es sabido, Arthur Danto sitúa el momento inaugural del arte “después del fin del arte” en la identidad de la *Brillo Box* de Warhol con la realidad cotidiana. Jean Baudrillard, por su parte, en *La transparencia del mal*, conduce esa visión crítica a partir del término “trans”, que involucra todo sin la presencia de un campo diferencial: “La economía convertida en transeconomía o la estética convertida en transestética, convergen conjuntamente en un proceso transversal y universal en el que ningún discurso podría ser ya la metáfora del otro, puesto que, para que exista metáfora, es preciso que existan unos campos diferenciales y unos objetos distintos. La contaminación de todas las disciplinas acaba con esta posibilidad” (Jean Baudrillard, *La transparencia del mal*, Anagrama, Barcelona, 2001, p.14).

otras figuras. Giorgio Agamben decía que tenemos todavía que acostumbrarnos a pensar el “lugar” no como algo espacial, sino como algo más originario que el espacio, tal vez como “una pura diferencia”. Y también que el verdadero poder de la poesía y de la imagen es cumplir ese destino, devenir *topoi*, devenir lugar. Esta producción de lugar es el sentido radical de las prácticas estéticas –y del trabajo *en* el arte que es también trabajo *entre* el arte y su afuera– y lo que las revela, según afirma Jacques Rancière, como un ejercicio plenamente político. En cierto modo también es a ello a lo que se refiere Maurizio Lazzarato cuando nos advierte de la “guerra estética” en la que nos sumerge nuestro orden productivo contemporáneo, cuando, al señalar la distinción entre la fábrica y la empresa, nos recuerda que la fábrica produce los objetos y los sujetos que los fabrican, pero que es la empresa la que produce “el mundo donde estos objetos y sujetos existen” –y que ésta es, en última instancia, una producción estética. Puede, entonces, que junto al “hacer” de nuestras prácticas artísticas, que son ahora un *trabajo cualsea*, lo que debemos ensayar sean también nuevas formas de reconocer ese trabajo en su devenir “pura diferencia”, singularidad espacializada ya sin límites ni contornos, lugar entregado a la potencia de la “producción de mundos”. Desde esta óptica es posible recuperar la vaporosa noción de Multitud –tal como por ejemplo la plantean Negri y Hardt, cuando aluden al “movimiento espacial que constituye a la multitud en un espacio sin límites”– para tratar de imaginar una figura estética “sin límites” que se le corresponda. Lo que estamos así tratando de plantear es la necesidad de imágenes que permitan dejar atrás la espacialidad del arte sostenida en sus límites y que aún se ofrezcan a la visión y al sentido como singularidad diferencial. Para aproximarnos a lo que sería una imagen del arte topológica pero no basada en el contorno, topologizadora en su potencia de “imaginar-producir” mundos, sugerimos desplazar la metafórica figura del incendio y proponer aquí otra que, cuando menos, la complementa: la figura del seísmo. Un seísmo carece de límites y, sin embargo, constituye una diferencia espacializada, deviene lugar. Es un acontecimiento sin límites, pero el territorio por el que se extiende no es simple espacio indiferenciado; es lugar, es singularidad. Tal vez algo semejante a ese

temblor radical pueda sustituir en nuestra época la fascinación por las llamas que inflamaron el pensamiento estético de la modernidad y las vanguardias, renovando la potencia de *la imagen* y de la imagen del arte, produciendo de él y desde él sucesivas imágenes que sean lugar. Y tal vez también sea incluso sumergiéndonos en las imágenes que nos someten o que no nos pertenecen –como la ubicua fábrica del capitalismo postfordista, como la fábrica de automóviles que la marca Volkswagen construyó con paredes de cristal–, recorriéndolas diferencialmente, desplegándolas y haciéndolas vibrar y temblar hasta que devengan lugar, que podamos participar en esa producción estética. En efecto, lo que vemos en las imágenes, en la Imagen, es algo más que un orden de la representación o de la técnica; es, antes que nada, la *producción de un mundo*.

49.

La primera unidad del Ford T fue presentada en público el 1 de octubre del 1908, y Henry Ford implantó su modo de producción en cadena para su fábrica de River Rouge, en Detroit, en 1913. En aquel año, Marcel Duchamp se encontraba realizando los estudios preparatorios del *Grand Verre*. La opacidad industrial del trabajo compartimentado y unidimensional de la fábrica de Ford, en el que se sistematizaba la lógica del trabajo taylorista para la optimización de la producción y la reducción de sus costes, quedaba así en una oposición singular con los más de 10 años de trabajo²⁶⁴ de Duchamp en su “gran vidrio”. La transparencia y reversibilidad de esa obra suponían una visibilidad máxima y, al mismo tiempo, una paradójica semi-ocultación de la fisicidad del propio trabajo, que el cristal se encargaba de desmaterializar borrando sus huellas, sus gestos, sus pinceladas. También es de ese año 1913 en el que se abrió la planta de Ford el primero de sus *readymades*, la *Rueda de bicicleta*. Aquella incorporación de objetos cotidianos, directamente recogidos y “ensamblados”, daba un nuevo giro a la cuestión incorporando la producción en masa en la obra artística y planteando una radical apertura en las formas del trabajo que el artista ponía en juego²⁶⁵. Los objetos producidos en masa entraban en el arte, ampliando el espacio del arte y sus formas productivas. Pero en ese gesto también se desdoblaba al objeto y al mismo trabajo del artista, desafiando su

²⁶⁴ Duchamp empezó a trabajar en la obra en 1911 con numerosas anotaciones, bocetos y estudios preparatorios, recogidos en su mayoría en la *Boîte verte*, y su realización se extendió del 1915 al 1923.

²⁶⁵ Toda visibilidad requiere un cierto grado de discontinuidad, de diferencia. Y vale la pena insistir en que la distancia con la que Duchamp planteaba su relación con el trabajo no muestra tanto un “desinterés” como un auténtico cuidado y atención.

sólida opacidad industrial, haciendo transparentes y multiplicando las capas de sus significados posibles.

En 1965, Joseph Kosuth realizó una obra con cinco cubos vacíos de cristal transparente, de 100 x 100 x 100 cm, en cada una de los cuales había inscrita una definición de su propia pluralidad textual: “box”, “cube”, “empty”, “clear”, “glass”. De este modo, *Box, Cube, Empty, Clear, Glass – A Description* suponía una revisión al elogio tautológico de Judd del objeto por sí mismo, desplegando las multiplicidades de ese cubo de cristal en su intersección con el lenguaje. De una manera hasta cierto punto semejante a esa obra de Kosuth, nuestra investigación ha venido tratando de desplegar y analizar las distintas vertientes de nuestro objeto de estudio: las relaciones entre la noción de trabajo y el arte, a la luz de las transformaciones contemporáneas de nuestro sistema productivo. Las seis “capas” que han ido construyendo la investigación han buscando rastrear, cada una de ellas con un cierto foco, con una determinada coloración, los distintos matices de esa relación. Son capas que se yuxtaponen, que no avanzan ni retroceden sino que más bien se acumulan modificándose unas a otras, interpelándose entre sí²⁶⁶. El trayecto ha quedado así tejido por las distintas perspectivas formadas al desplazar el ángulo de nuestra mirada puesta sobre ese objeto de atención, simultáneamente sobre el trabajo y el arte y el trabajo *en* el arte. Probablemente este modo de

²⁶⁶ Tal vez convenga precisar aquí que la idea de *capa* que hemos venido utilizando no correspondería tanto a la idea de un sedimento geológico, cuya materialidad de los distintos estratos cubre los niveles inferiores/anteriores (y que una labor arqueológica o historiográfica trataría de “descubrir” con un trayecto inverso). Más bien se apoya en una idea de capa virtual, tal como se concibe en el ámbito musical las “capas de sonido” que se yuxtaponen en la mesa de edición del estudio de grabación (permitiendo a un mismo interprete tocar distintos instrumentos o sumar diferentes pistas de una misma voz), o como se utiliza habitualmente en programas de tratamiento de imágenes o de diseño arquitectónico. Lo que en estos programas gráficos se reúne en cada capa son una serie de acciones efectuadas bajo un determinado objetivo o carácter conceptual, permitiendo una visión simultánea de las distintas capas o seleccionarlas para individualizarlas, así como regular su transparencia o cambiar el orden con el que se cubren unas a otras, trayéndolas al primer plano o enviándolas al fondo. La idea de capa que planteamos, por lo tanto, no debe entenderse con un orden jerárquico, ni corresponde necesariamente a una estructura de tiempo secuencial.

ver las cosas, en el que una cosa deja de ser *una* cosa para abrirse y desplegarse en el afuera de ella misma, sea un rasgo sustancial de nuestra experiencia estética. La potencia que alberga ese acto es el de su multiplicidad, la posibilidad de observar las cosas desde otros ángulos, la posibilidad de seguir desplegando la transparencia de ese afuera en infinitas direcciones. Bajo este carácter abierto deben considerarse las capas que han configurado esta investigación. Unas capas que, al mismo tiempo que han conducido el análisis, han tratado de producir una imagen del espacio que se recorría. La Fábrica Transparente es una imagen de este espacio. Tal vez “*justo* una imagen”, una imagen donde se solapan y se interpelan las múltiples capas de nuestra subjetividad y nuestra realidad productiva.

50.

Apreciado Antonio,

Me permitirás que te escriba aquí adoptando la forma epistolar que usaste en *Arte y Multitudo*²⁶⁷; tal como lo entiendo, no es un devaneo retórico lo que me empuja a ello sino un intento de dar cabida a parte de mis reflexiones que escaparían a otros registros, y que en cierta medida vienen articuladas al hilo de tu breve librito, quizá junto a él. Cuando empecé esta investigación sobre la noción de trabajo en relación con el arte, tenía claro que ésta iba a ser sobre el cómo la noción de trabajo y el espacio del arte se interpelan mutuamente, y más allá: sobre cómo se problematizan de manera fundamental, sobre el modo en que se unen con una llamada recíproca y con el cuchillo en la mano. Desde entonces he ido siguiendo el hilo de este conflicto, recorriendo como laberinto aquella Fábrica Transparente que la marca Volkswagen construyó en Dresde, para tratar de formar con ello una imagen. Han sido numerosos los meandros que han demorado ese recorrido, y sin duda han sido muchas las lagunas que han quedado por explorar, o que han sido resueltas con demasiada precipitación. Pero la cuestión es que en el trayecto han habido algunos “encuentros” que no sabría cómo describirlos más que como descarga o provocación, que no permiten al pensamiento conformarse con utilizar lo que lee (ni por adscripción ni por rápida refutación) sino que lo activa. En *Arte y*

²⁶⁷ Toni Negri, *Arte y multitud. Ocho cartas*. Editorial Trotta, Madrid, 2000. El contenido principal de este texto fue publicado originalmente con el título *Arte e multitud. Sette lettere del dicembre 1988*. Para la edición castellana de Trotta, Negri añade una octava carta escrita en 1999, once años después.

multitudo encontré algunas de ellas y de modo simplificado las resumiría en el modo en que te referías al arte como “trabajo liberado”, y a los artistas como “productores de belleza”. Trataré de explicarme brevemente.

De mi primera lectura de tu libro hace ahora unos cinco años. Como te he dicho, mi investigación ha tratado de recorrer la noción de trabajo puesta en relación con el arte: ex-puesta en el arte e impregnada de las metamorfosis de la postmodernidad. Y aquí, la *ex-posición* del trabajo permite desviar provisionalmente la mirada de su carácter formal, el “formato expositivo”, y atender a una potencia que escuece desde hace tiempo el sistema nervioso del pensamiento de occidente, en lo que literalmente supone de *dis-locación*, de sacar al trabajo de su lugar, desalojarlo del lugar de la dominación y del mercado infinitos; algo que ha venido atravesando tu pensamiento desde los años 60. Pero en lo que decías hay aspectos que, creo, deberían ser atendidos con máximo cuidado si no queremos regresar a la mistificación, la que históricamente ha hecho que la idea de arte fuese inhabitable para los que estamos en él y su realidad fuera apareciendo a muchos irremediabilmente encaminada a mantener las viejas retóricas del fracaso o, para otros, simplemente banal, simple simulacro.

Escribías que “el arte, en tanto que actividad encaminada a la valorización del trabajo de la masa para gozar de libertad, en tanto que construcción de una excedencia del ser a través de la liberación de la fuerza colectiva del trabajo, solo puede ser rechazo del dominio capitalista”²⁶⁸. Y dices que de lo contrario está haciendo una *contradictio in adjecto*. Estoy de acuerdo en que se trata de una cuestión ética, pero ¿por qué simular la inexistencia del vínculo entre el arte y el mercado cuando precisamente éste es parte de su potencia, justo por su carácter no angelical? ¿Por qué situar al arte fuera de la Fábrica Transparente de la postmodernidad, desconectado de sus formas productivas, cuando es, como advirtió Benjamin, en la manera de estar *en* ellas donde surge su fuerza política? No, no creo que el arte sea trabajo liberado, sino trabajo en el que la idea de

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 66.

trabajo se enfrenta desnuda con la de libertad. La historia sin héroes de lo que aquí ha sucedido lo muestra claramente. En absoluto deseamos ser observados como si estuviéramos en el exterior de sus muros acristalados; sabemos que no es cierto. La Fábrica Transparente ha hecho suyas la creatividad, la subjetividad y la vida, ahora son también sus materias primas. La cuestión es cómo desde dentro de la fábrica infinita producimos su *afuera*, en cierto modo el afuera del trabajo. Tal vez sea éste el salto que nos sugería Goethe, cuando nos invitaba a subirnos con él al tejado para observar la vecindad –desde allí, desde el tejado de la Fábrica, podremos contemplar el vacío que se extiende frente a nosotros y sentir su potencia.

La otra cuestión que surgía problemáticamente es la de lo bello. Te referías a la belleza como aquella “excedencia del ser”, hija del deseo, que escapa al mercado. No sé, no creo que sea éste el asunto. O quizá sí, pero es insuficiente, pues también aquí se elude la relación con una realidad material que no puede dejarse de lado: precisamente ella es su fuerza. Y la ambigüedad metafórica, en este caso, no creo que juegue de nuestra parte. En lo que viene a decir, no parece sino una prolongación de la mirada de Marx en su vieja formulación, según la cual el arte no es sino un placer creativo y libre –“recreativo”– al que tienen derecho todos aquellos que también son artesanos, carpinteros, pescadores, críticos..., después de realizar esas tareas. ¡Pero cómo! ¿No es cierto, y tú no te has cansado de repetirlo también, que lo que precisamente distingue a nuestra época es el modo en que el mercado se ha apropiado del deseo y la creatividad? ¿Cómo entonces lo bello escapa al mercado si surge en su seno, fabricado con sus mismas herramientas? A mi modo de ver, Jacques Derrida ofrecía una aproximación a la idea de belleza que puede darle un giro a esta cuestión que aquí te estoy planteando tan esquemáticamente:

Hablamos de belleza cuando nos enfrentamos a algo que es a la vez deseable e inaccesible, algo que me habla, que me llama, pero que al mismo tiempo me está diciendo que es inalcanzable. Entonces puedo decir que es bello, que existe más allá, que tiene un efecto de trascendencia, que es inaccesible. Por lo tanto yo no puedo

consumirlo –no es consumible. Lo bello es algo que despierta mi deseo precisamente al decir: “no me consumirás”.²⁶⁹

Esto nos señala un matiz clave, al no referirnos al mercado sino al consumo. El trabajo, la fuerza de trabajo, puede ser comprado. Puede, como de hecho hace, ubicarse en un mercado y actuar con relación a él, incluso en función de él. Lo mismo puede decirse del objeto o actividad a través del cual se transmite la experiencia de lo bello, sea del tipo que sea. Pero el salto que la belleza da en el mercado, lo que provoca una diferencia dentro de él, es aquello que hace que algo, quizá una voz, quizá un objeto, una imagen o un espacio, *no sea consumible*. “¡No me consumirás!”: es éste el modo en que lo bello, en el arte o en cualquier otra cosa, habla y desafía al mercado, precisamente por estar en él.

No quiero despedirme sin antes agradecerte algo que también me ha dado tu libro. Me ha ayudado a superar un malestar inicial, a permitirme manejar este par de palabras que hemos estado discutiendo, tan desgastadas en sus roces contemporáneos (las palabras saltan como los monos de un árbol a otro, decía Musil), y que las ha hecho ya casi impronunciables: la libertad y la belleza – aun así, las acompaño con una inflexión, acallando la voz. A mi entender, a pesar de su extrema fragilidad, ellas están en el corazón indescifrable de aquello que, aun fugazmente, se me ha aparecido con sentido en este espacio y a mis ojos lo ha constituido *lugar*. La primera, creo, recorre las tres primeras *capas* de esta investigación, y su relación con la segunda –aun cuando ésta haya quedado hasta ahora sin nombrar, eludiéndola–, subyace en las tres últimas. Tu breve librito, junto a algunos otros²⁷⁰, más bien escasos, han

²⁶⁹ Peter Brunette y David Wills, “Las artes espaciales. Una entrevista con Jacques Derrida (y II)”. En revista *Acción Paralela* número 2, 1996, p. 7.

²⁷⁰ Y aquí, hablando de libros y aprovechando este paréntesis realizado en “primera persona”, probablemente sea el momento de hacer un inciso sobre algo que apenas ha aparecido en la superficie de esta investigación (es decir, en sus líneas, en sus citas, en sus referencias) y mencionar lo que ella debe a lo escrito por Miguel Morey, director de esta tesis-viaje. Con sus libros, aparte de con sus comentarios y su amistad, todos y en especial aquel que atravesaba poéticamente las praderas de la experiencia y el pensamiento en los lomos de la escritura, ésta investigación tiene una gran deuda. Sin

inyectado algo de flujo vital en ellas, cuando menos en mis oídos. Por mi parte, espero seguir explorándolas, bien sea acompañado por “las palabras” o junto al silencio de “las cosas”.

ellos hubiera sido “otra”. Ellos están en su médula ósea. La habitan subterráneamente como también la investigación los habita, como hace todo aquello que en algún momento se nos cruzó y a partir de cuyo encuentro ya no fuimos los mismos, o que *hizo* aquel algo distinto que ya éramos.

51.

Acaso lo que hemos estado recorriendo y tratando de cercar no sea entonces sino esto: un punto de encuentro entre la belleza y la libertad, desde la presencia de la noción de trabajo. Cuando menos ese es uno de los signos del arte desde aquel momento de tránsito que se ha estado aquí señalando, desde aquel intenso período de finales del siglo XVIII que nos habla de nuestro tiempo como si de una galería de espejos se tratara: a veces invirtiendo nuestra imagen, a veces deformándola, y otras sorprendiéndonos por su realismo. Que ese encuentro sea problemático, que se dé como conflicto, no es más que la marca de su hora natal. Al iniciar esta investigación, hemos comenzado refiriéndonos a aquel texto de Foucault, *Las palabras y las cosas*, en el que el autor situaba la aparición de los tres nuevos campos del saber que darían forma a la modernidad: el Trabajo, la Vida y el Lenguaje. Esas eran las tres nociones mediante las cuales se construyó una idea de hombre, con la que el pensamiento de occidente se ha representado a sí mismo. A través de la primera –y de sus vínculos con las otras dos restantes– hemos venido tratando de hilvanar nuestra reflexión sobre la práctica artística, sobre su “presente” y su devenir “problema/potencia”, esbozando algunos aspectos de su historia que nos ayudaran a comprender algo del cómo y del porqué de ese problema y esa potencia. *Convenientia, aemulatio, analogia, sympathia*, eran las antiguas figuras de la semejanza, las que nos decían “cómo ha de replegarse el mundo sobre sí mismo, duplicarse, reflejarse o encadenarse, para que las cosas puedan asemejarse”²⁷¹. Pero ahora ya no es únicamente

²⁷¹ Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, p. 34.

el arte el que trata de aproximarse y fundirse con lo real, sino la realidad misma y su dimensión productiva la que se ha duplicado, multiplicado y encadenado a la imagen. Y en esa Imagen de semejanzas y reflejos nos hemos sumergido, tratando de desplegar y recorrer críticamente sus múltiples capas. Sí, la Fábrica Transparente que la marca Volkswagen construyó en la ciudad de Dresde nos ofrece sin duda una imagen de nuestra época, de nuestro orden postfordista, de su régimen de visibilidad espectacular y de la etérea difusión del trabajo en todos los espacios de vida. Y se nos aparece también como imagen del espacio del arte, de los modos en que se ha producido y transformado incesantemente la idea misma de arte, de sus vínculos con su exterior y de su lazo histórico y fundamental con la noción de trabajo. En el cruce de esta doble lectura de nuestra imagen hemos venido tratando de *ver* y problematizar la singular espacialidad de nuestro tiempo y del arte de nuestro tiempo —y, al hacerlo, hemos tratado de perseguir un hilo sutil, casi transparente, del pensamiento estético (el del arte en relación al trabajo), preguntándonos por cómo se enfrenta ahora a nuestro ilimitado régimen cristalino.

“Volvamos a Sheerbart —escribió Benjamin—; concede gran importancia a que sus gentes —y a ejemplo suyo sus conciudadanos— habiten en alojamientos adecuados a su clase: en casas de vidrio, desplazables, móviles... No en vano el vidrio es un material duro y liso en el que nada se mantiene firme”. En efecto, nada debe mantenerse firme en la Fábrica Transparente, en su espectacular circuito de producción alimentado *just-in-time*. “El vidrio es el enemigo número uno del misterio —seguía apuntando Benjamin—. También es enemigo de la posesión. André Gide, gran escritor, ha dicho: ‘cada cosa que quiero poseer, se me vuelve opaca’”²⁷². Y con ellos, y recordando con Derrida la naturaleza elusiva de la llamada que nos mueve, intuimos que ha llegado el momento de relajar los músculos de la mano y empezar a desprendernos de la propia imagen que hemos venido produciendo. Pronto la veremos alejarse

²⁷² Walter Benjamin, “Experiencia y pobreza”, en *Discursos interrumpidos I*, Taurus, Madrid, 1998, pp.171.

de nosotros como un globo de helio, o tal vez ramificarse en un movimiento colectivo en el que la imagen deje de poseerse incluso a sí misma. En efecto, no hay duda de que son muchas las posibles direcciones que ahora cabe dar a este escenario que hemos estado recorriendo. La era de la multitud advierte que si el espacio del arte puede todavía ser habitado como *lugar*, serán innumerables *lugares* los que deberán ser construidos. En cualquier caso, la imagen que tenemos frente a nosotros no es inocua ni definitiva; nos interpela radicalmente, aunque lo haga con la discreción de unos puntos suspensivos. La modernidad puso el Trabajo en el centro de la escena, a lo que el artista moderno respondió dejando en evidencia sus límites, practicando una fuga del trabajo a través del Lenguaje y la Vida. Ahora la Fábrica está en todas partes. Las formas del trabajo del capitalismo postfordista han mostrado ya su disponibilidad para participar en la disolución de aquellos límites y su capacidad de absorber todo lo que estaba en su exterior. Así se presenta nuestro momento de salir a la escena. Así vemos el instante en el que se encienden los focos que iluminan el escenario de nuestro tiempo, dispuesto como un interrogante abierto y punzante. En él probablemente deberemos ensayar nuevas identidades. Por ello tal vez corresponda ahora al arte responder y negar ese vacío desde el propio vacío, explorando las figuras del *artista cualsea* o de los *productores cualsea*. Y quizá un modo de hacerlo sea dirigiéndonos directamente a aquel núcleo conceptual del que huyeron los artistas de la modernidad —el “Trabajo”, ahora pura ubicuidad descentrada—, para producir en él un temblor, para sumar en él las múltiples fisuras que la vida y el arte puedan abrirle al decir con un leve susurro: “No me consumirás”.

52.

Finalmente, los vehículos completan su trayecto en la línea de producción. Con meticuloso cuidado son trasladados y almacenados en la majestuosa torre de cristal de la Fábrica Transparente. Se distribuyen en ella siguiendo un orden perfecto; sus clientes los recibirán en breve en cualquier parte del mundo. Los 40 metros de altura de la torre se alzan solemnes en el centro de la ciudad. A ciertas horas del día, según caprichos de la luz solar y fluorescencias eléctricas, sus fachadas reflejan los edificios que la rodean: a un lado, al antiguo estilo de la Europa del Este, característicos bloques de viviendas de trabajadores; cruzando la calle, aquel extraño Museo de la Higiene fundado por el fabricante del desinfectante Odol. Al atardecer, ese reflejo se desvanece y se mezcla con las espléndidas siluetas de los vehículos dispuestos frente al cristal. Carrocerías perfectas, oscuras y brillantes: abunda el negro marfil y el gris plata, otras conservan calladamente un fondo de azul ultramar, de carmín, de verde esmeralda. En el interior, la cadena productiva sigue su curso, su cadencia implacable. Los cuerpos de los trabajadores, cuya indumentaria dejó atrás el azul industrial para pasar a un blanco inmaculado, acompañan rítmicamente el despliegue tecnológico. Sus gestos son ahora menos mecánicos, menos repetitivos que en la era fordista. Ahora se mezclan con la sonrisa de la bella recepcionista que nos atiende a la llegada, con los comerciales, los gerentes y los publicistas que también habitan la Fábrica. Sus cuerpos, su capacidad intelectual y sus subjetividades se nos muestran abiertos como flores aromáticas y seductoras que trabajan al unísono: interpretan la partitura del sentido y su epifanía económica. Desde lo alto, los focos iluminan teatralmente cada uno de sus

movimientos. Y también los nuestros. Cada uno de nosotros sabe que también trabaja en la Fábrica Transparente. Somos parte de ella y de su engranaje productivo del mismo modo en que somos también sus visitantes, sus espectadores fascinados. Ese es su poder. Esa es su Imagen. En ella todo fluye y transcurre de un modo aparentemente uniforme. Los chasis de los vehículos, sostenidos en el aire por brazos mecánicos, como aquél albañil pintado por Goya dos siglos atrás, se desplazan a lo largo de su trayecto por la fábrica con un rumor suave, casi orgánico. Las cosas siguen su curso. Los componentes siguen su proceso de ensamblaje, mientras nuestros pasos son acogidos por la confortable calidez del arco canadiense que recubre todas las áreas visibles.

BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, Giorgio, *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, Pre-Textos, Valencia, 1995.
- *La comunidad que viene*, Pre-Textos, Valencia, 1996.
- *El hombre sin contenido*, Ed. Àltera, Barcelona, 1998.
- *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*, Pre-Textos, Valencia, 1998.
- “Bartleby, o de la contingencia”, en *Preferiría no hacerlo*, Pre-Textos, Valencia 2001.
- ARENDT, Hannah, *La condición humana*, Paidós, Barcelona 1993.
- ARNAIZ, José Manuel, *Francisco de Goya, cartones y tapices*, Espasa Calpe, Madrid, 1987.
- BALZAC, Honoré, *Le chef d'oeuvre inconnu*, Editions Mille et une nuits, París, 1993; *L'obra mestra desconeguda*. Quaderns Crema, Barcelona, 1997.
- BATAILLE, Georges, *La parte maldita, precedida de La noción de gasto*, Icaria, Barcelona, 1987.
- BATTCKOCK, Gregory, *La idea como arte. Documentos sobre el arte conceptual*, Gustavo Gili, Barcelona, 1977.
- BAUDRILLARD, Jean, *La transparencia del mal*, Anagrama, Barcelona, 2001.
- BAUMAN, Zygmunt, *Modernidad líquida*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2006.
- BENJAMIN, Walter, *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones 3*, Taurus, Madrid, 1975.
- *Discursos Interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1982.
- *Dirección única*, Alfaguara, Madrid, 1988.
- BERARDI, Franco, *La fábrica de la infelicidad. Nuevas formas de trabajo y movimiento global*, Traficantes de Sueños, Madrid, 2003.
- BHABHA, Homi, *The Location of Culture*, Routledge, Nueva York, 1994.
- BLANCH, Teresa, *Dobles vides* (cat. exp.), Institut de Cultura, Barcelona, 1999.
- BLANCHOT, Maurice, *Falsos pasos*, Pre-Textos, Valencia, 1977.
- “Musil”, en revista *PAC 1. Ulrich*, Publicació d'Art Contemporani, Barcelona, 2000; también en *El libro que vendrá*, Monte de Ávila Editores, Caracas, 1969.
- BLONDEAU, Olivier, “Génesis y subversión del capitalismo informacional”, en *Capitalismo cognitivo, propiedad intelectual y creación colectiva*, Traficantes de sueños, Madrid, 2004.

BOLTANSKI, Luc y CHIAPELLO, Ève, *El nuevo espíritu del capitalismo*, Akal, Madrid, 2002.

BORDIEU, Pierre, *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*, Anagrama, Barcelona, 1997.

— “La doble verdad del trabajo”, en *Archipiélago*, 48, septiembre-octubre 2001.

BREA, José Luís, *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales*, Centro de arte de Salamanca, Salamanca, 2002.

CABANNE, Pierre, *Conversaciones con Marcel Duchamp*, Anagrama, Barcelona, 1984.

CASTELLS, Manuel, “Globalización, tecnología, trabajo, empleo y empresa”, en *Producta*, Y.Productions, Barcelona, 2004.

CHEVRIER, Jean-François, *L'any 1967. L'objecte d'art i la cosa pública*, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 1997.

CLARK, T.J., *Imagen del pueblo. Gustave Courbet y la Revolución de 1848*, Gustavo Gili, Barcelona, 1981.

COMERON, Octavi, *Work and Beauty*, Institute of International Visual Arts / msdm, Londres, 2002.

— “Mutation”, en *Out/Sourcing*, msdm Publications, Londres, 2003.

— “Frankenstein”, en *Zettel. Arte de pensamiento*. Año 6, nº 5/6, Buenos Aires, 2006.

DANTO, Artur C., *La transfiguration du banal. Une philosophie de l'art*, Éditions du Seuil, París, 1989.

— *Después del fin del Arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Paidós, Barcelona, 1999.

— *The Abuse of Beauty. Aesthetics and the concept of Art*, Carus Publishing Company, Illinois, 2003.

DAVIES, Anthony, “Basic Instinct: Trauma and Retrenchment 2000-4”, *Mute Magazine*, 29; traducción al castellano en <http://www.ypsite.net/esp/biblio.php>

DAVIES, Anthony y FORD, Simon, “Art Futures”, en *Producta*, Y.Productions, Barcelona, 2004.

— “Art Capital”, en *Art Monthly* 213, 1998; traducción al castellano en <http://www.ypsite.net/esp/biblio.php>

DAWBBER, Stephen, “Wasting our powers away”, en <http://www.variant.randomstate.org/19texts/waste19.html>

DEBORD, Guy, *La sociedad del espectáculo*, Ed. Pre-Textos, Valencia, 1999.

— *In girum imus nocte et consumimur igni*, Anagrama, Barcelona, 2000.

DEBORD, Guy y DE DUVE, Thierry, *Pictorial Nominalism: On Marcel Duchamp's Passage from Painting to the Readymade*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1991.

DELEUZE, Gilles, *Lógica del sentido*, Paidós, Barcelona, 1994.

— *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Paidós, Barcelona, 1996.

— *La isla desierta y otros textos. Textos y entrevistas (1953-1974)*, Pre-Textos, Valencia 2005.

— “Cursos en Vincennes - St Denis, 27 de enero de 1987”, en <http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=138&groupe=Leibniz&langue=3>

DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix, *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Pre-Textos, Valencia 1988.

DERRIDA, Jacques / BRUNETTE, Peter y WILLS, David, “Las artes espaciales. Una entrevista con Jacques Derrida (y II)”, en revista *Acción Paralela* número 2. 1996.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Lo que vemos, lo que nos mira*, Ed. Manantial, Buenos Aires, 1997.

DYER-WHITEFORD, Nick, “Sobre la contestación al capitalismo cognitivo. Composición de clase en la industria de los juegos de ordenador”, en *Capitalismo cognitivo, propiedad intelectual y creación colectiva*, Traficantes de sueños, Madrid, 2004.

EIKHENBAUM, TINIANOV, CHKLOVSKI, *Formalismo y vanguardia*, Comunicación Serie B, Madrid, 1970.

EWEN, Stuart, *Todas las imágenes del consumismo. La política del estilo en la cultura contemporánea*, Grijalbo, Mexico DF, 1991.

FAROCKI, Harun, *Crítica de la mirada*, Altamira, Buenos Aires, 2003.

FLACHSLAND, Cecilia, *Pierre Bordieu y el capital simbólico*, Campo de Ideas, Madrid, 2003.

FOSTER, Hal, *El retorno de lo real. La vanguardia a fines de siglo*, Akal, Madrid, 2001.

— “Recodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo”, en *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Ediciones universidad de Salamanca, 2001.

FOUCAULT, Michel, *El pensamiento del afuera*. Pre-Textos, Valencia, 1993.

— *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, Siglo XXI, Madrid, 1999.

— *Discourse and Truth. Problematization of Parrhesia*, transcripción de las conferencias en inglés en <http://foucault.info/documents/parrhesia>; en castellano en *Discurso y verdad en la antigua Grecia*, Paidós, Barcelona, 2004.

FRASER, Andrea, “A Museum is not a business. It is run in a business-like fashion”, en Nina Möntmann (ed.), *Art and its Institutions. Current Conflicts, Critique and Collaborations*, Black Dog Publishing, Londres, 2005.

— “From the Critique of Institutions to an Institution of Critique”, en *Artforum*, septiembre de 2005.

FRIED, Michael, *Arte y objetualidad. Ensayos y reseñas*, La balsa de la Medusa, Madrid, 2004.

FRIEDL, Peter, *The Curse of the Iguana: Genre and Power*, Revolver, Frankfurt, 2000.

GARCÍA CANCLINI, Néstor, *La globalización imaginada*, Paidós, Barcelona, 1999.

GLENDINNING, Nigel, *Goya y sus críticos*, Taurus, Madrid, 1982.

GREENBERG, Clement, *Arte y Cultura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1979.

GUATTARI, Félix, *Plan sobre el planeta. Capitalismo mundial integrado y revoluciones moleculares*, Traficantes de Sueños, Madrid, 2004.

HADJINICOLAOU, Nicos, *Historia del Arte y lucha de clases, Siglo XXI*, Madrid, 1975.

HARVEY, David, *A Brief History of Neoliberalism*, Oxford University Press, 2005.

HELD, Jutta, “Los cartones para tapices”, en *Goya*, Galaxia Gutenberg y Círculo de Lectores, Barcelona, 2002.

HELMAN, Edith, *Transmundo de Goya*, Alianza Editorial, Madrid, 1983.

HERDING, Klaus, *Courbet: To Venture Independance*, Yale University Press, New York, 1991.

HOLLOWAY, John, “Doce tesis sobre el anti-poder”, en *Contrapoder. Una introducción*, Ediciones De mano en mano, Buenos Aires, 2001.

HOLMES, Brian, “El Póker Mentiroso. Representaciones de la Política / Política de la Representación”, en revista *Brumaria* núm. 2, primavera 2003.

— “La personalidad flexible. Por una nueva crítica cultural”, 2001, en <http://transform.eipcp.net/transversal/1106/holmes/es>

HORKHEIMER, Max y ADORNO, Theodor W., *Dialéctica de la Ilustración*, Trotta, Madrid, 1994.

IBELINGS, Hans, *Supermodernismo. Arquitectura en la era de la globalización*, Gustavo Gili, Barcelona, 1998.

JAMESON, Fredric, *Marxism and Form*. Princeton University Press, 1971.

— *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Paidós, Barcelona 1995.

— *Teoría de la postmodernidad*, Editorial Trotta, Madrid, 1996.

— *Las semillas del tiempo*, Editorial Trotta, Madrid, 2000.

JOYCE, James, *Escritos críticos*, Alianza Editorial, Madrid, 1975
— *Ulises*, Lumen, Barcelona, 1991.

KHLEBNIKOV, Vélémir, *Nouvelles du Je et du Monde*, Éditions Imprimerie Nationale, París, 1994.

KING, Jamie, “The Packet Gang: Openess and its Discontents”, en *Mute Magazine*, 27, invierno-primavera, 2004.

KRAVAGNA, Christian, “Working on the Community. Models of participatory practice”, 1999, en <http://eipcp.net/transversal/1204/kravagna/en>

LAFARGUE, Paul, *El derecho a la pereza*, Editorial Fundamentos, Madrid, 1998.

LAZZARATO, Maurizio, “Immaterial Labour”, en *Radical Thought in Italy: A Potential Politics*. P. Virno y M. Hardt Eds., University of Minnesota Press, Minneapolis, 1996.
— “Del biopoder a la biopolítica”, 2000, en <http://www.sindominio.net/arkitzean/otrascosas/lazzarato.htm>
— “Créer des mondes: Capitalisme contemporain et guerres ‘esthétiques’”, 2004, en <http://multitudes.samizdat.net/Creer-des-mondes-Capitalisme.html>
— “Potencias de la variación”, enero de 2005, en <http://multitudes.samizdat.net/Potencias-de-la-variacion.html>

LIPPARD, Lucy, “Trojan Horses: Activist Art and Power”, en *Art After Modernism: Rethinking Representation*, Brian Wallis Ed., New Museum of Contemporary Art, Nueva York, 1984.
— *Seis años: La desmaterialización del objeto artístico*, Akal, Madrid, 2004.

LYOTARD, Jean-François, *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*, Cátedra, Madrid, 1984.

MARCUS, Carmen, “Future of Creative Industries. Implications for Research Policy”, en <http://cordis.europa.eu/foresight/working.htm>

MARCUSE, Herbert, *La dimensión estética*, Edicions 62, Barcelona, 1982.

MARX, Karl y ENGELS, Frederic, *Textos sobre la producción artística*, ed. Comunicación serie B, Madrid, 1972.
— *La Ideología alemana*, Grijalbo, Barcelona, 1979.
— *El Capital*, Libro I, Volumen I, Siglo XXI, México, 2000.

MAUSS, Marcel, “Ensayo sobre el don, forma arcaica del intercambio”, en *Sociología y antropología*, Tecnos, Madrid, 1979.

MEDINA, Cuauhtémoc, “Recent Political Forms. Radical Pursuits in Mexico”, en revista *TRANS>arts.cultures.media*, 8, Nueva York, otoño 2000.

METZGER, Gustav, *Art Strike 1977-1980*, en http://www.thing.de/projekte/7:9%23/y_Metzger+s_Art_Strike.html

MOLESWORTH, Helen, “Housework and Artwork”, en Revista *October* Vol. 92, Primavera del 2000.

— (Ed.), *Work Ethic* (cat. exp.), The Baltimore Museum of Art & Pennsylvania State University Press, Baltimore, 2003.

MOREY, Miguel, *Lectura de Foucault*, Taurus, Madrid, 1983.

MUSIL, Robert, *El hombre sin atributos*, Vols. I-IV, Seix Barral, Barcelona, 1983.

NEGRI, Antonio, *Arte y multitud. Ocho cartas*, Trotta, Madrid, 2000.

— *Job: la fuerza del esclavo*, Paidós, Buenos Aires, 2003.

NEGRI, Antonio y HARDT, Michael, *Imperi*, Paidós, Barcelona, 2002.

— *Multitud. Guerra y democracia en la era del Imperio*, Debate, Madrid, 2004.

NIETZSCHE, Friedrich, *El nacimiento de la tragedia*, Alianza Editorial, Madrid, 1997.

NORDSTRÖM, Folke, *Goya, Saturno y melancolía. Consideraciones sobre el arte de Goya*, La balsa de la Medusa, Visor, Madrid, 1989.

OBRIST, Hans Ulrich, “Sobre le trabajo”, en *Anys noranta. Distància zero* (cat. exp.), Centre d’Art Santa Mònica. Ed. Departament de Cultura, Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1994.

— *Interviews. Volume I*, Charta, Milán, 2003.

— “Live Free or Die. Art Space: Building Bastions of creative Freedom”, junio 2003, en http://www.wired.com/wired/archive/11.06/art_spc.html.

PARISI, Luciana, “Abstract Sex”, en *Mute Magazine*, 24, invierno-primavera 2004.

PARISI, Luciana y TERRANOVA, Tiziana, “Heat-Death. Emergence and Control in Genetic Engineering and Artificial Life”, en *Producta*, Y.Productions, Barcelona, 2004.

PERAN, Martí, *Glaskultur ¿Qué pasó con la transparencia?* (cat. exp.), Ajuntament de Lleida, Centre d’Art la Panera y Gipuzkoako Foru Aldundia, Koldo Mitxelena, 2006.

PEREC, Georges, *Les choses*, Éditions 10/18, París, 1999.

PROUDHON, Pierre-Joseph, *Sobre el principio del arte*, Aguilar, Buenos Aires, 1980.

POE, Edgar Allan, *Cuentos*, Planeta, Barcelona, 1991.

RAMIREZ, Juan Antonio, *Duchamp. El amor y la muerte, incluso*, Siruela, Madrid, 1993.

RANCIÈRE, Jacques, *La división de lo sensible. Estética y política*, Centro de Arte de Salamanca, Salamanca, 2002.

- RAPP, Friedrich, *Filosofía analítica de la técnica*, Ed. Alfa, Barcelona, 1981.
- READ, Herbert, *Arte y Sociedad*, Península, Barcelona, 1970.
- RIBALTA, Jorge, “Sobre el servicio público en la época del consumo cultural”, en revista *Zebar*, núm. 47-48.
— “Contrapúblicos“, 2004, en http://republicart.net/disc/institution/ribalta01_es.htm.
- RICOEUR, Paul, *El discurso de la acción*, Cátedra, Madrid, 1988.
- RIPALDA, José María, *De Angelis. Filosofía, mercado y postmodernidad*, Trotta, Madrid, 1996.
- RODRÍGUEZ MAGDA, Rosa María, *El modelo frankenstein*, Tecnos, Madrid, 1997.
- ROSLER, Martha, “Espectadores, compradores, marchantes y creadores: reflexiones sobre el público”, en *Arte después de la Modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Brian Wallis Ed., Akal, Madrid, 2001.
- ROWE, Collin, *Manierismo y arquitectura moderna*, G. Gili, Barcelona, 1978.
- SALINGER, J. D., *Seymour: una introducción*, Edhasa, Barcelona, 1986.
- SCHEERBART, Paul, *La arquitectura de cristal*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Murcia, 1998.
- SCHWARTZ, Ives, *Reconnaissances du travail. Pour une approche ergologique*, Presses Universitaires de France, París, 1997.
- SINGERMAN, Howard. *Public Offerings*, MOCA, Los Angeles, Thames and Hudson, 2001.
- SHELLEY, Mary W., *Frankenstein o El moderno Prometeo*, Cátedra, Madrid, 1996.
- SHOLETTE, Gregory G., “Counting On Your Collective Silence: Notes on Activist Art as Collaborative Practice”, 1999, en <http://www.artic.edu/~gshole/pages/Writing%20Samples/CollectiveSilence.htm>
- SLOTERDIJK, Peter, *El desprecio de las masas. Ensayo sobre las luchas culturales de la sociedad moderna*, Pre-Textos, Valencia, 2002.
— *Crítica de la razón cínica*, Siruela, Madrid, 2003.
- SMITH, Adam, *La Teoría de los sentimientos morales*, Alianza, Madrid, 1997.
- STALLMAN, Richard, “El Proyecto GNU”, en *Producta*, Y.Producciones, Barcelona, 2004.

STANGE, Raimar, “Doubtful (Id)entities”, en *Social Creatures*, Hatje Cantz y Sprengel Museum Hannover, 2004.

TARABUKIN, Nikolai, *El último cuadro. Del caballete a la máquina / Por una teoría de la pintura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1977.

TARANTINO, Michael, “Ni aquí ni allí”, en *Matt Mullican* (cat. exp.), IVAM, Valencia, 1995.

TERRANOVA, Tiziana y BOUSQUET, Marc, “Recomposing the University”, *Mute Magazine*, 28, en <http://www.metamute.org/en-/Recomposing-the-University>

TOMLINSON, Janis A., *Goya en el crepúsculo del siglo de las luces*, Cátedra, Madrid, 1993.

VALDÉS, María del Carmen, *La difusión cultural en el Museo*, Ediciones Trea, Gijón, 1999.

VIRNO, Paolo, *Virtuosismo y revolución. La acción política en la era del desencanto*, Traficantes de Sueños, Madrid, 2003.

— *Gramática de la multitud. Para un análisis de las formas de vida contemporáneas*, Traficantes de Sueños, Madrid, 2003.

VIRILIO, Paul, *El procedimiento silencio*, Piados, Buenos Aires, 2001.

WARHOL, Andy, *Mi filosofía de A a B y de B a A*, Tusquets, Barcelona, 2002.

WARNER, Michael, *Publics and Counterpublics*, Zone Books, Nueva York, 2002.

WATZLAWICK, BAVELAS, JACKSON, *Teoría de la comunicación humana. Interacciones, patologías y paradojas*, Herder, Barcelona, 1997.

WILLIAMS, Gwyn A., *Goya y la revolución imposible*, Icaria, Barcelona, 1978.

WRIGHT, Steve, “Are We Living In An Immaterial World?”, *Mute Magazine*, 30, en <http://www.metamute.com>

YÚDICE, George, *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*, Gedisa, Barcelona, 2002.

YÚDICE, George y MILLER, Toby, *Política cultural*, Gedisa, Barcelona, 2004.

ZIZEK, Slavoj, *Mirando al sesgo. Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*, Paidós, Buenos Aires, 2000.

— “‘Pathological Narcissus’ as a Socially Mandatory Form of Subjectivity”, en *Borderline Syndrome. Energies of Defence*, catálogo de la Manifesta 3, Ed. Igor Zabel, Ljubljana, 2000.

— “Bienvenidos al desierto de lo real”, 2000, en <http://aleph-arts.org/pens/desierto.html>

— *El espinoso sujeto. El centro ausente de la ontología política*, Paidós, Buenos Aires, 2001.

Portales de internet citados:

<http://www.glaesernemanufaktur.de> (sitio-web de la fábrica de Volkswagen)
<http://www.foucault.info> (textos de Michel Foucault)
<http://www.webdeleuze.com> (cursos y conferencias de Gilles Deleuze)
<http://www.thelandfoundation.org> (proyecto de Rirkrit Tiravanija)
<http://www.santiago-sierra.com> (sitio-web de Santiago Sierra)
<http://www.zexe.net> y www.hangar.org/-sisif/credits.htm (proyectos de Antoni Abad)
<http://www.ateliervanlieshout.com> (sitio-web del Atelier Van Lieshout)
<http://www.pttl.be> (colectivo Plus-tôt Te laat)
<http://www.exargentina.org> (proyecto de arte y organización política)
<http://www.chainworkers.org> (organización de trabajadores precarios)
<http://www.mturk.com> (Amazon Mechanical Turk)
<http://www.thesheepmarket.com> (proyecto de Aaron Koblin)
<http://www.metamute.com> (revista de cultura y política)
<http://www.ypsite.net/esp/biblio.php> (textos sobre arte y cultura)
<http://aleph-arts.org/pens/index.htm> (textos sobre arte y pensamiento)
<http://www.transform.eipcp.net> (textos sobre arte y política)
<http://www.variant.randomstate.org> (revista de arte y cultura)
<http://www.republicart.net> (textos sobre arte y políticas culturales)
<http://multitudes.samizdat.net> (revista de cultura y pensamiento político)

