

Arte y Postfordismo

Notas desde la Fábrica Transparente

Octavi Comeron

Edición de autor del libro publicado por Ed. Trama, Madrid, 2007. Ganador del II Premio de ensayo de la Fundación Arte y Derecho, Escritos sobre Arte

Arte y Postfordismo
Notas desde la Fábrica Transparente

Índice

<i>Prólogo</i>	3
0. Imagen.....	5
1. Una expansión prodigiosa	8
2. Teatros y fábricas	10
3. Fábricas y museos	12
4. Mercancías e imágenes	17
5. Lo visible y lo invisible	19
6. Los rostros del trabajo	24
7. Divisiones de tiempos y espacios.....	30
8. En la frontera	36
9. Trabajo colectivo.....	39
10. El trabajo como materia	43
11. El autor postfordista.....	48
12. Sísifo.....	52
13. El trabajo de la mirada.....	56
14. Los párpados de la multitud.....	58
15. En la imagen	60
<i>Bibliografía</i>	62

PRÓLOGO

Hay relaciones cuyo relato es más escurridizo que una anguila. A veces porque habitan entre las sombras, otras porque poseen demasiado brillo o transparencia. Algo así parece ocurrir cuando se intenta analizar la nueva red de relaciones que se dan entre la economía productiva y las prácticas artísticas, pues es probable ver a ese asunto en cuestión tratando de escabullirse aprovechando tanto la oscuridad como la sobrexposición, y no raramente incluso ambas al mismo tiempo.

En los últimos años ha venido apareciendo en la esfera pública una nueva zona de actividad. Ésta es visible en las páginas de periódicos y revistas, en la creación de nuevos departamentos institucionales, en la multiplicación de foros de debate en los que se congregan economistas, académicos trotamundos, artistas y agentes políticos. En ellos se busca analizar, estimular y gestionar lo que se ha visto como el combustible que habrá de alimentar las metrópolis del tercer milenio: la unión de la economía productiva con la creatividad y la cultura. Reordenaciones urbanas y reconfiguraciones sociales, índices de crecimiento económico exponencial y rankings de posición internacional, son algunos de los epígrafes con los que toma forma el actual estadio de la incorporación de la subjetividad en la esfera del capitalismo postfordista. Por otro lado, también desde la cultura, y particularmente desde las prácticas y las instituciones artísticas, se han multiplicado los proyectos que se interesan por comprender y analizar estas transformaciones globales que les afectan de manera fundamental. Desde ellos se viene tratando de cuestionar, o exhibir, las formas y potencialidades de este marco general, y también sus problemas derivados: precariedad, homogeneización, exclusión social. En algunos casos estos análisis incluyen reflexivamente una crítica a la propia naturaleza socioeconómica que la producción artística articula en este nuevo contexto, mostrando de manera transparente los propios procesos y atravesando múltiples disciplinas y campos de actuación. Mediante exposiciones y eventos artísticos, sesiones de conferencias, talleres y seminarios, o estudios realizados desde asociaciones de artistas, se está vislumbrando progresivamente la redefinición de todo un marco productivo que abarca desde el debate de la legislación de la propiedad intelectual a la definición de sus formas contractuales, desde la

negociación con las instituciones, empresas y galerías a un necesario replanteamiento del sistema educativo de las artes.

Cada época establece su modo de configurar las relaciones de la actividad artística con el orden económico y productivo general. En buena medida, 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. Ellas han tomado parte fundamental en las modulaciones y transformaciones del arte a lo largo de la historia, aunque “su historia” se desliza por las sombras y los niveles subterráneos de los soleados relatos del arte, contruidos a partir de la representación y de las grandes gestas de la forma, con sus evoluciones, sus rupturas y sus héroes.

El presente ensayo explora este proceso de transformación del marco productivo contemporáneo y su vínculo con el arte. Y lo hace sin distancia. Como productor. Desde *la Imagen*. Como reflexión acerca de la imagen que la economía postfordista de nuestra época ofrece de sí misma, como inmersión en sus imágenes, habitando y “produciendo” críticamente su imagen.

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 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.

ARTE Y POSTFORDISMO
NOTAS DESDE LA FÁBRICA TRANSPARENTE

1.

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. Y 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 exhibe su capacidad de abarcarlo todo: lo social, lo económico y lo político, infiltrándose hasta los

¹ Frederic Jameson, *Teoría de la postmodernidad*, Trotta, Madrid, 1996, p.66.

últimos rincones de nuestra subjetividad transformada en espiral de producción y consumo. Todo es un *producto* que sale de su sistema de fabricación en línea –eso sí, bajo el método *just in time* que mantiene las vidas de los que la alimentamos a la expectativa de los caprichos de su 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 abiertamente sus instituciones, mostrar sus heridas...

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. Vemos a sus trabajadores ejecutando sus tareas sobre la superficie de parquet, vemos 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. Pero la transparencia puede ser también una transparencia cínica, como advertía Sloterdijk. La transparencia es también un modo de legislar sobre lo visible y lo invisible. Puede, entonces, que la crítica que requiera este espacio sea al mismo tiempo 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.

2.

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.²

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

² 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.

subjetividad ha sido “puesta a trabajar” en su cadena de producción, tal como lo ha expresado Paolo Virno³. 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 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. 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.

³ Paolo Virno, *Virtuosismo y revolución. La acción política en la era del desencanto*, Traficantes de Sueños, Madrid, 2003.

3.

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 fábrica, 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 1977⁴. 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 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

⁴ Actualmente, la transparencia –apertura constante a la visión– del Centro Georges Pompidou se extiende tecnológicamente a escala global mediante tres web-cams que distribuyen permanentemente 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. Se puede visitar en <http://www.centrepompidou.fr/>

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: 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 interno⁵.

En este marco combinado de 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 de una socialización simbólica de toda una constelación de formas,

⁵ 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”. 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 salud, de modo que permita pasar de “un paradigma representacional a otro de relacional” (Ag, “El destí de la crítica institucional”, agenda informativa del MACBA, Barcelona, invierno 2006, p. 1).

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”⁶. 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 completo al hombre. Cabe solo esperar que la nueva cultura del cristal no encuentre demasiados adversarios”⁷. Así fue para Mies van der Rohe, con su proyecto de 1921 para un rascacielos transparente en 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 múltiples⁸. 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-

⁶ Vélemir Khlebnikov, “Nous et les maisons”, en *Nouvelles du Je et du Monde*, Éditions Imprimerie Nationale, París, 1994, págs. 364-367.

⁷ Paul Sheerbart, *La arquitectura de cristal*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Murcia, 1998, p. 218.

⁸ Una reciente exposición comisariada por Martí Perán (y en la que he participado con una obra articulada a partir de la Fábrica Transparente: *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 siete diferentes categorías: *Transparencias*, *Densidad*, *Repliegue*, *Vigilancia*, *Exhibicionismo*, *¿Glasnost?* y *Transapariencia*. 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.

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.

*

Derrame

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 singularidad. 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 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”⁹.

⁹ Citado por Giorgio Agamben en “Bartleby, o de la contingencia”, en *Preferiría no hacerlo*, Pre-Textos, Valencia, 2001, p. 127-128.

4.

¿Y qué es una imagen sino 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 ubicuo? Sí, vemos a la Fábrica de Volkswagen desbordar sus límites precisamente al desdoblarse como imagen –figura luminosa y teatral de sí misma –con la que se proyecta la identidad corporativa de la marca en la gran pantalla del mercado global. Una sombra radiante que rebasa su función productiva para asociar la marca al progreso, a la vanguardia tecnológica, al cuidado medioambiental y al bienestar laboral. Una imagen con la que la Fábrica se constituye como espacio intangible e ilimitado para la producción de formas de vida. Clientes, visitantes curiosos, turistas y fotógrafos asisten diariamente a ese espectáculo y recorren fascinados sus espacios de cristal. Los trabajadores de la cadena de montaje, uniformados con monos y guantes de un blanco impoluto, interpretan sus movimientos de manera ágil y coordinada. 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 de significados; 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 los inicios de la modernidad¹⁰. La Fábrica Transparente encarna el estallido de significados

¹⁰ El vehículo que produce la fábrica de Volkswagen señala una clara distancia con el principio básico que marcó la estrategia fordista (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. También la inversión realizada en la construcción de la fábrica (187 millones de

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 puede que pensar la práctica artística desde una perspectiva que la aborda no sólo como expresión subjetiva sino también adentrándose en su componente productiva y económica, no sea un ejercicio tan materialista como parece. También ofrece una lectura inversa: un modo de pensar el arte como espacio de acción, en el que su propia naturaleza económica pone en juego y desafía los límites de nuestra subjetividad. Jameson apuntaba a algo parecido 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 imaginación”¹¹. La imaginación, la imagen, juegan también su partida bajo los focos del espectáculo productivo 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.

En este contexto no resulta extraño el interés que el campo artístico ha venido mostrando por redefinir sus estructuras económicas y reforzar su imagen “productiva”. La “toma” artística de las fábricas y los edificios industriales que venían siendo abandonados en los núcleos urbanos ha sido, en estos últimos años, altamente significativa. Nuevos centros de producción están ocupando fábricas y hangares; nuevos museos (como la Tate Modern en Londres, o el CaixaFòrum en Barcelona y próximamente en Madrid, por citar sólo dos ejemplos) vienen remodelando edificios industriales singulares; exposiciones y eventos autogestionados se instalan provisionalmente en antiguas factorías. Se trata de una tendencia visible en toda Europa que se yuxtapone al proceso realizado por la Fábrica Transparente de Volkswagen, mostrando que el trayecto de la hibridación entre las fábricas y los museos tiene una doble dirección, que la realidad –y la imagen– de ese proceso no es unidimensional.

euros), queda lejos de lo que se hubiera considerado necesario en términos productivos clásicos.

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

5.

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 Fábrica¹². Algunos autores han sugerido el término *workfare*¹³ para caracterizar la reducción 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

¹² 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 (véase: Manuel Castells, “Globalización, tecnología, trabajo, empleo y empresa”, en *Producta*, Y.Productions, Barcelona, 2004).

¹³ El término *workfare* vendría a caracterizar esa reducción del espacio del no-trabajo, dando a ver su implicación en el desmantelamiento del *welfare*, el “estado del bienestar”. Véase: *Capitalismo cognitivo, propiedad intelectual y creación colectiva*, Traficantes de sueños, Madrid, 2004.

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 vehículos proceden de otras factorías 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 consumo¹⁴. 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 hegemónica “inmaterialidad” 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 postmodernidad¹⁵, Zizek lo lee con un giro menos 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 nutre¹⁶.

En este sentido, para obtener un perfil de las nuevas formas del trabajo y la producción, desde el cual poder proyectar una reflexión sobre el

¹⁴ 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.

¹⁵ 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 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.).

¹⁶ Véase: Slavoj Zizek, “Bienvenidos al desierto de lo real”, disponible en <http://www.aleph-arts.org>

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, algo más habituales en la reflexión 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 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.

6.

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 Romani 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 surgida a finales del siglo XVIII a partir de los análisis de Adam Smith, cuando por vez primera se sitúa el trabajo como medida del valor de todas las cosas. 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. Una perspectiva espléndida y rigurosa de ese territorio nos la ofrece aún el estudio de Hannah Arendt *La condición humana*¹⁷ (publicado en 1958), aunque algunas de

¹⁷ Hannah Arendt, *La condición humana*, Paidós, Barcelona, 1993.

sus interpretaciones acerca de su evolución en la sociedad contemporánea puedan ser revisados.

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 vivo¹⁸. 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 “comportarse como si fuesen uno”¹⁹ –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

¹⁸ *Ibid.*, p. 111.

¹⁹ *Ibid.*, p. 132.

“buena vida”²⁰, 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 trabajo²¹. 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 comienzo de la Era Moderna, la expresión *vita activa* jamás perdió su connotación negativa de “in-quietud”, *nec-otium, a-skbolia*²². 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

²⁰ 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).

²¹ 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 (*banauoi*) 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).

²² *Ibid.*, p. 35. Para el análisis de Arendt es clave el hecho de que la palabra griega *skbolé*, al igual que la latina *otium*, significa primordialmente libertad de actividad política y no sólo tiempo de ocio.

actividad (labor, trabajo y acción) que en la antigüedad habían sido fundamentales.

Desde ahí podemos 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 más adelante rastreadremos problemáticamente: “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”²³. 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 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 política²⁴. 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. Así, los intentos más claros de caracterizar estas nuevas formas surgidas en el capitalismo postfordista, los hemos visto

²³ *Ibid.*, p. 136.

²⁴ Paolo Virno, *op. cit.*, p. 91.

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 comunicación²⁵. 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 direccionalidad²⁶ (es 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 términos²⁷.

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

²⁵ 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).

²⁶ 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”. Frederic Jameson, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Paidós, Barcelona, 1995, pp.80-81.

²⁷ Negri y Hardt, en su libro *Multitud* (Ed. Debate, Madrid, 2004), han realizado matizaciones en este sentido 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>

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 desde esta perspectiva crítica²⁸. Y proyectos como *Total 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.

²⁸ 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.

7.

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. 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... Casi automáticamente presupongo el origen y el estrato social de alguien... Todos mis intentos de orden sistemático se muestran arbitrarios...”. Los aproximadamente 200 retratos filmicos sugieren una reflexión crítica y distante respecto a las categorías, los estereotipos y el valor del conocimiento empírico propuestos en el proyecto Sander. Ambas clasificaciones, sin embargo, incluyeron una categoría singular para acoger ciertos grupos sociales difíciles de ubicar, entre los que se encontraban los artistas.

*

Desde la perspectiva de la división del trabajo, el arte ha afirmado tanto como negado su excepcionalidad respecto al resto de actividades humanas. La evolución histórica de las prácticas artísticas no deriva únicamente de una identificación de éstas con el desarrollo del orden productivo general, sino también de un modo de ubicarlas diferencialmente respecto a él. Por ello, indagar las actuales relaciones entre la práctica artística y la nueva lógica del trabajo en la Fábrica postfordista, lleva a revisar un cierto carácter atípico o inestable con el que el arte, a lo largo de la historia, ha definido su posición en la estructura de lo social. Jacques Rancière, en un texto en el que analiza las relaciones entre estética y política a partir de la “división de lo sensible”²⁹,

²⁹ Jacques Rancière, *La división de lo sensible. Estética y política*. Centro de Arte de Salamanca, Salamanca, 2002.

detecta las raíces de esta inestabilidad 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 parte³⁰. 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 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, 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.³¹

³⁰ *Ibid.*, p. 16.

³¹ *Ibid.*, pp. 72-73.

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 esta singularidad que recordaba Rancière podemos ver con algo más de nitidez una línea que atraviesa ambiguamente a las prácticas artísticas desde sus inicios. Esto es, un modo de vincularse y transcurrir en paralelo al resto de prácticas y ocupaciones, y al mismo tiempo configurarse como elemento atípico 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 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.

La entrada en la Modernidad supuso un vuelco a ese estado de cosas. 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 Lenguaje³². 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”. Ese régimen, 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”³³. Así, el modo en que el artista define nuevamente su singularidad, en un mundo crecientemente industrializado y compartimentado, es mediante la conexión entre el Trabajo y la Vida: construyendo su identidad con la indisoluble unión de *su* trabajo y *su* vida. Con ello redefine todo su marco productivo, configurando un espacio (semi)autónomo exterior a la lógica económica, o, para ser más precisos, con una lógica económica propia. A esto 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”³⁴. La excepcionalidad del artista que señalaba Arendt,

³² Véase: Michel Foucault, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, Siglo XXI, Madrid, 1999.

³³ *Ibid.*, p. 36.

³⁴ Una de las imágenes que mejor ejemplifica el artista en esa excepcionalidad moderna, según Bourdieu, es la del artista maldito. “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 Bourdieu, *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Anagrama, Barcelona, 1997, pp.182-183).

quien, según su caracterización, era el único “trabajador” en una “sociedad de laborantes”, apunta algo de toda esta cuestión. Pero imaginar al artista como aquél que “no trabaja para *ganarse la vida*”, probablemente sea una visión demasiado romántica que poco tiene que ver con el verdadero Romanticismo; en tanto que, para el artista romántico (y, de otro modo, también sucede 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”). Esta es la perspectiva que toma cuerpo definitivo 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, como alteración de esa delimitación moderna de tareas y lugares, una alteración realizada mediante la incorporación de la vida, desde donde se observa el modo en que el artista moderno encuentra su identidad singular.

Pero la configuración de los espacios y las ocupaciones ha cambiado de un modo sustancial respecto a la modernidad y la época de las vanguardias. 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, y la Vida, extendida ahora por todo el ámbito social. Ya no como suspensión de la hegemonía económica del trabajo, sino como inmersión plena de la vida en su lógica. Por ello el espacio del arte es ahora, más que nunca, un espacio “que no se puede tocar con los dedos”³⁵; 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 en el que rastreaba la naturaleza fantasmática de la imagen poética, Giorgio Agamben escribía: “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

³⁵ 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, *op. cit.*, p.21).

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 esfinge?”. A lo que el filósofo romano respondía: “En ningún lugar, sin duda, pero tal vez porque son ellos mismos *topoi*”³⁶.

Puede, entonces, que la Fábrica Transparente sea un verdadero “régimen cristalino”, al modo que describía Deleuze³⁷. Y que lo que estamos 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, con las que se crea y se borra y se transforma incesantemente a la Fábrica misma.

³⁶ Giorgio Agamben, *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, Pre-Textos, Valencia, 1995, p. 15.

³⁷ 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).

8.

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 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 están las carrocerías del Phaeton que recorren la fábrica de Volkswagen. El silencio puntuado por ocasionales chirridos de la estridente maquinaria pesada ocupa el espacio oscuro de la proyección. 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. 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.

*

Derrame

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 “borderline” (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 proyecto³⁸. En cuanto al término usado como punto de articulación para la propuesta, la definición clínica del *síndrome borderline* 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 *borderline* en los que describía un Ego débil y una difusión de la identidad entre sus causas primarias. Kernberg definió cuatro características básicas del sujeto borderline: 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)³⁹. 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 quedaba así abierto sobre una herida conflictiva, proyectada tanto sobre la identidad misma de la práctica artística como sobre los modos posibles de habitar nuestra frontera Fábrica Transparente.

³⁸ Ole Bouman, “Don’t save art, spend it!”, en el catálogo de la Manifesta 3 *Borderline Syndrome. Energies of Defense*, Ljubljana, 2000, p.15.

³⁹ 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.

9.

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 sociales⁴⁰. 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 entendía que “la frontera entre el Yo y el Otro es más fluida que rígida, con

⁴⁰ Antonio Negri y Michael Hardt, *Imperio*, Paidós, Barcelona, 2002, p.273.

lo cual ese Otro podía ser incluido en las fronteras de la identidad propia”⁴¹. 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, 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

⁴¹ 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>

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 dificultades⁴². 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 económico⁴³, 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 las relaciones tradicionales de dominación, un espacio público de cooperación que esencialmente trastoca las relaciones

⁴² “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 *Zebar*, 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/mem-oria.htm>).

⁴³ Véanse los recientes trabajos videográficos de Naomi Klein o las actividades del Colectivo Situaciones.

sociales y la propia subjetividad”⁴⁴. El “software libre” o “código abierto”⁴⁵ 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 entusiasta⁴⁶. 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.

Es probable que lo que esté en juego a partir de ahora no sea tanto la capacidad del arte de relacionarse 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 debate sobre qué formas de *acción* y de *producción* pueden aún explorar las prácticas artísticas para definir su *lugar* en la Fábrica Transparente, y desde ahí desplegar su potencialidad específica.

⁴⁴ Olivier Blondeau, “Génesis y subversión del capitalismo informacional”, en *Capitalismo cognitivo, propiedad intelectual y creación colectiva*, Traficantes de sueños, Madrid, 2004, pp.38-48.

⁴⁵ Actualmente el término “código abierto” ha ido desplazando al 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).

⁴⁶ Véase: Jamie King, “The Packet Gang: Openness and its Discontents”, en revista Mute, 27, invierno-primavera, 2004, pp.80-87.

10.

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 4.000 pesetas 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*⁴⁷, 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”⁴⁸. Tal vez podríamos también imaginar qué diría ahora el trabajo, esa presencia ubicua, si pudiese hablarnos del mismo modo desde la Fábrica Transparente: “Mi

⁴⁷ Georges Perec, *Les choses*, Éditions 10/18, París, 1999, p. 143.

⁴⁸ Karl Marx, “El carácter fetichista de la mercancía y su secreto”, en *El Capital*, Libro I, Volumen I, Siglo XXI, México, 2000, p. 101.

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 minimal” propuesta en 1965 por Richard Wollheim, sino que prefería hablar de un “arte literalista”⁴⁹. 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 placas de metal de Carl André...), e

⁴⁹ 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*, 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 minimal, la mirada y el lenguaje, véase: Georges Didi-Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira*, Ed. Manantial, Buenos Aires, 1997.

incluso dentro de la trayectoria de Morris quedó como una vía poco explorada.⁵⁰

Los trabajos que Santiago Sierra viene realizando desde principios de los años noventa bien podrían verse genéricamente como una suerte de “work with the image 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”⁵¹. La neutralidad evocada por sus formas simples queda truncada de modo abrupto, y sus trabajos quedan “cargados políticamente”⁵² por la cruda transparencia con la que

⁵⁰ 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.

⁵¹ Santiago Sierra entrevistado por Rosa Martínez en *Santiago Sierra*, Pabellón de España, 50ª Bienal de Venecia, Ed. Turner, Madrid, 2003.

⁵² Raimar Stange, “Doubtful (Id)entities”, en *Social Creatures*, Hatje Cantz y Sprengel Museum Hannover, 2004.

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”⁵³. 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 nuestra visión está más que acostumbrada–, cuando la mirada del “espectador” empieza a incluir en “las obras” la dimensión política del proceso de

⁵³ Karl Marx, “Wage, Labour and Capital”, inicialmente presentado en conferencias en 1847 y publicado en *Neue Rheinische Zeitung* en 1849. Citado en el catálogo *Work Ethic*, Helen Molesworth Ed., The Baltimore Museum of Art & Pennsylvania State University Press, Baltimore, 2003, p 138.

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.

*

Derrame

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.

11.

De este modo podríamos situar la pregunta que se presenta a los habitantes de la Fábrica postfordista: ¿Cómo cabe pensar, ahora, la *acción* en el espacio del arte? ¿Cómo pensarla en tanto que componente política de 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 –aunque algún autor le haya calificado, precisamente por ello, de postmoderno *avant la lettre*.

En *El autor como productor*⁵⁴, presentado como conferencia en el Instituto para el Estudio del Fascismo, en París, en abril del 1934, Benjamin indagaba por el modo en que la obra (se refería a la obra literaria pero de una

⁵⁴ Walter Benjamin, “El autor como productor”, en *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones 3*, Taurus, Madrid, 1975.

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 lugar es ese?” –se preguntaba, en unas palabras que, como señala Hal Foster⁵⁵, 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”⁵⁶. 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* podría hacer surgir de la posición política y de la condición creativa de la obra su propia naturaleza de proceso productivo, sin que tuviera que sufrir la tradicional escisión que las mantenía enfrentadas en el debate sobre su autonomía.

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

⁵⁵ Hal Foster, *El retorno de lo real. La vanguardia a fines de siglo*, Akal, Madrid, 2001, p.175.

⁵⁶ Walter Benjamin, *op. cit.*, p.125.

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’”⁵⁷. 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 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 códigos de representación, tal como afirmaba Foster. Eso fue quizá su primera fase. Lo que ahora interpela a la *acción* y, en lo que les 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, o un

⁵⁷ 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.

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 praxis⁵⁸. 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 mismo circuito.

⁵⁸ Peter Sloterdijk, *Crítica de la razón cínica*, Siruela, Madrid, 2003, p. 146.

12.

IMAGEN: “*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”. La primera presentación del proyecto tuvo lugar en la Sala Metrónom (Barcelona) el 19 de febrero del 2005.

*

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 conjunto de las compañías Dell Computers y Microsoft muestra una fotografía, estilo 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. Pasa a ser un proceso irreductiblemente biológico, un espacio biopolítico.

Y si hay una figura del trabajo postfordista, del trabajo no como cumplimiento resuelto en un producto o un objeto, sino como infinitud

transparente e invisible disuelta con la vida, literalmente “incorporada”, como 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 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”⁵⁹. Un trabajo que no tiene ni finalidad en sí mismo, ni tampoco alcanza su 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 opuesta⁶⁰. 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 Žižek recurre a la distinción lacaniana entre propósito (*aim*) y su meta (*goal*), para comprender la felicidad de esa “figura sufriente”:

⁵⁹ Maurice Blanchot, “El mito de Sísifo”, en “Sobre la angustia en el lenguaje”, publicado en *Falsos pasos*, Pre-Textos, Valencia, 1977, pp. 63-68.

⁶⁰ Una versión de este trabajo puede verse actualmente en: <http://www.hangar.org/-sisif/credits.htm>

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.⁶¹

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 podemos ver otro rasgo interesante: la “altura” misma de la montaña, la que provoca el deseo de ascensión, no preexiste, debe *producirse*. El deseo, señala Zizek, no es algo dado de antemano, sino algo que se debe construir⁶². 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 parece⁶³. 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

⁶¹ Slavoj Zizek, *Mirando al sesgo. Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*, Paidós, Buenos Aires, 2000, pp. 20-25.

⁶² *Ibid.*, p. 22.

⁶³ 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).

*trans(a)parencia*⁶⁴. 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 Fábrica Transparente. La belleza y la radicalidad alegórica de la obra de Parés es la de enfrentar a Sísifo con su destino, asimilando y destruyendo al mismo tiempo a la Fábrica en su identidad consigo mismo, produciendo una imagen con la que se fabrica y se borra también a sí mismo.

⁶⁴ Al respecto de la obra de Abad, sobre la doble presencia de Sísifo en los dos extremos de la cuerda, Roc Parés escribe: “Simultanea 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: <http://www-iaa.upf.es/~abad/sisif/Roc.htm>

13.

IMAGEN: “1000 Hours of Staring” (1992-97), una obra del artista norteamericano Tom Friedman, es una hoja de papel en blanco (82,6 x 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”⁶⁵. “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.

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

⁶⁵ Entrevista con Pierre Huyghe, en Hans Ulrich Obrist, *Interviews. Volume I*, Charta, Milán, 2003, p. 471.

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 un “hacer tiempo”; es tiempo que no cuenta, que está fuera de uno. Si en el *atelier* de Courbet siete años de trabajo producían una pintura alegórica de 4 por 6 metros, en la *Time Piece* (1981), 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 Debord⁶⁶. 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 Tom 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 figura 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 negatividad abierta inesperadamente sobre el parquet de arce canadiense. Quizá la figura de aquel instante –¿Cuánto tiempo pasó? ¿...fueron minutos, fueron horas?– en el que la vida y el trabajo no fueron solubles.

⁶⁶ Guy Debord, *La sociedad del espectáculo*, Pre-Textos, Valencia, 1999, p. 138.

14.

En la Fábrica Transparente, nada detiene 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; el zumbido eléctrico es constante, y queda 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 reflexión⁶⁷ (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 gestos; 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, adiófano” –sí: transparente, ilimitada, visible-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.”⁶⁸

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.

⁶⁷ José María Ripalda, *De Angelis. Filosofía, mercado y postmodernidad*, Trotta, Madrid, 1996, p.127.

⁶⁸ James Joyce, *Ulises*, traducción de José M^a Valverde, Lumen, Barcelona, 1991, p. 94.

15.

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 cadencia productiva sigue su curso. 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 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 productiva. 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 arce canadiense que recubre todas las áreas visibles.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- AGAMBEN, Giorgio, *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Pre-Textos, Valencia, 1995.
— “Bartleby, o de la contingencia”, en *Preferiría no hacerlo*, Pre-Textos, Valencia 2001.
- ARENDT, Hannah, *La condición humana*. Paidós, Barcelona 1993.
- BATAILLE, Georges, *La parte maldita, precedida de La noción de gasto*. Icaria, Barcelona, 1987.
- BENJAMIN, Walter, *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones 3*. Taurus, Madrid, 1975.
- BLANCHOT, Maurice, *Falsos pasos*, Pre-Textos, Valencia, 1977.
- BLONDEAU, Olivier, “Génesis y subversión del capitalismo informacional”, en *Capitalismo cognitivo, propiedad intelectual y creación colectiva*, Traficantes de sueños, Madrid, 2004.
- BORDIEU, Pierre, *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Anagrama, Barcelona, 1997.
— “La doble verdad del trabajo”, en *Archipiélago*, 48, septiembre-octubre 2001.
- CASTELLS, Manuel, “Globalización, tecnología, trabajo, empleo y empresa”, en *Producta*, Y.Productions, Barcelona, 2004.
- DEBORD, Guy, *La sociedad del espectáculo*, Ed. Pre-Textos, Valencia, 1999.
- DELEUZE, Gilles, *La isla desierta y otros textos. Textos y entrevistas (1953-1974)*. Pre-Textos, Valencia 2005.
— *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Paidós, Barcelona, 1996.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Lo que vemos, lo que nos mira*, Ed. Manantial, Buenos Aires, 1997.
- FAROCKI, Harun, *Crítica de la mirada*, Altamira, Buenos Aires, 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, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Siglo XXI, Madrid, 1999.
- FRIED, Michael, *Arte y objetualidad. Ensayos y reseñas*, La balsa de la Medusa, Madrid, 2004.
- JAMESON, Fredric, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Paidós, Barcelona 1995.
— *Teoría de la postmodernidad*, Editorial Trotta, Madrid, 1996.
- JOYCE, James, *Ulises*. Lumen, Barcelona, 1991.
- KHLEBNIKOV, Vélemir, *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.

- LAZZARATO, Maurizio, “Immaterial Labour”, en *Radical Thought in Italy: A Potential Politics*. P. Virno y M. Hardt Eds., University of Minnesota Press, Minneapolis, 1996.
 — “Potencias de la variación”, enero de 2005, en <http://multitudes.samizdat.net/Potencias-de-la-variacion.html>
- LYOTARD, Jean-François, *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*. Cátedra, Madrid, 1984.
- MARX, K. y ENGELS, F., *La Ideología alemana*, Grijalbo, Barcelona, 1979.
 — *El Capital*, Libro I, Volumen I, Siglo XXI, México, 2000.
- MOLESWORTH, Helen, “Housework and Artwork”, en Revista *October* Vol. 92, Primavera del 2000.
- NEGRI, Antonio y HARDT, Michael, *Imperio*, Paidós, Barcelona, 2002.
 — *Multitud. Guerra y democracia en la era del Imperio*, Debate, Madrid, 2004.
- OBRIST, Hans Ulrich, *Interviews. Volume I*, Charta, Milán, 2003.
- PEREC, Georges, *Les choses*, Éditions 10/18, París, 1999.
- RANCIÈRE, Jacques, *La división de lo sensible. Estética y política*. Centro de Arte de Salamanca, Salamanca, 2002.
- RIBALTA, Jorge, “Sobre el servicio público en la época del consumo cultural”, en revista *Zebar*, núm. 47-48.
- RIPALDA, José María, *De Angelis. Filosofía, mercado y postmodernidad*. Editorial Trotta, 1996.
- SCHEERBART, Paul, *La arquitectura de cristal*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Murcia, 1998.
- 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, *Crítica de la razón cínica*, Siruela, Madrid, 2003.
- 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.
- VIRNO, Paolo, *Virtuosismo y revolución. La acción política en la era del desencanto*, Traficantes de Sueños, Madrid, 2003.
- 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”, en <http://aleph-arts.org/pens/desierto.html>