

July Rocío Hernández Ramírez

“Yo trabajo”

IMPOSICIÓN Y ACEPTACIONES

El espacio de trabajo como constructor de identidad y el trabajo artístico como productor identitario



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS
POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO

IMPOSICIÓN Y ACEPTACIONES

El espacio de trabajo como constructor de identidad y el trabajo artístico como productor identitario

TESIS QUE PARA OPTAR POREL GRADO DE
MAESTRO EN ARTES VISUALES

PRESENTA:

July Rocío Hernández Ramírez

DIRECTOR DE TESIS

MTRO. Gerardo García Luna

SINODALES

Dr. Eugenio Garbuno Aviña

Mtro. Mauricio Juárez Servin

Mtro. Ricardo Pavel Ferrer Blancas

Mtra. Diana Yuriko Estévez Gómez

MÉXICO, D.F. Julio de 2013

Contenido

índice	3
Introducción	4
Capítulo I	7
7	De la arquitectura en la ciudad
8	La práctica cultural de la arquitectura
10	Arquitectura de masas
13	Edificaciones laborales
26	Propuestas plásticas en torno a la arquitectura
29	El paseo de la reforma
30	Fachadas
37	La nueva fábrica de Volkswagen
Capítulo II	40
41	Identidad
42	Identidades
42	El trabajo como fuente de identidad
44	Permanencia
45	Pertenencia
48	Desorientación laboral- confusión identitaria
49	Identidad laboral del artista
Capítulo III	50
51	Negociaciones
55	Hacer y trabajar
57	“Yo hago - Yo trabajo”
59	“Yo Trabajo”
Conclusiones	64
Fuentes de información	65
65	Bibliografía
67	Webgrafía

Introducción

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

La investigación se sitúa, por lo tanto, en un territorio de diversas áreas de actividad teórica, socioeconómica y de la historia del arte. En los últimos años, las reflexiones sobre las nuevas formas productivas del capitalismo han centrado muchas de las reflexiones de la teoría económica, pero también de la sociología. Desde ellas se han estudiado las potencialidades y conflictos de una profunda mutación, derivada de la generalizada disolución de las categorías que habían marcado el sólido orden de distinciones de la Era Moderna: las que organizaban los espacios y señalaban las distancias entre la economía y la cultura, entre la mercancía y la subjetividad, entre la fábrica y su exterior, entre la vida y el trabajo. Por otro lado, también desde las prácticas y las instituciones artísticas, se han multiplicado los proyectos que se interesan por comprender y analizar estas transformaciones globales.

No hay duda de que las cuestiones relacionadas con “la producción” están en el punto de mira del debate artístico contemporáneo; probablemente porque estas mutaciones que aludimos le afectan muy directamente. Están en transformación y en debate sus formas de producción, exhibición y distribución, sus medios, sus marcos legales, sus fórmulas de financiación y su propio sistema educativo. Pero todo ello también conlleva una redefinición de su lugar en el entramado social. Un lugar que se establece mediante semejanzas y diferencias respecto al resto de prácticas, y que tiene un pie en la realidad más material y otro en todo un conjunto de imágenes y conceptos históricos mucho más ambiguos, subjetivados tanto dentro como fuera del arte.

El trayecto que aquí se propone trata de articular ambos aspectos, buscando un análisis del primero para proyectar una reflexión sobre el segundo, mucho más volátil e intangible. Por este motivo se toma como eje de estudio la noción de trabajo, una noción que atraviesa por entero las formas de producción, y que conecta su dimensión más objetiva con las aguas más profundas en las que también habita nuestra subjetividad.

De este modo se plantea la investigación: cómo una exploración del vínculo entre el arte y la noción de trabajo, desde la conciencia de que el espacio artístico habita un nuevo escenario cuyos desplazamientos y efectos de espejo le abren muchas preguntas. Se plantea así una mirada sobre el presente de nuestra práctica artística, y sobre lo que este presente tiene de más nuestro. Algo que, inevitablemente, apela al pensamiento estético y a la historia. Será preciso pues que esa mirada atienda también a las raíces de ese vínculo, aunque no lo haga con una voluntad propiamente historiográfica. Con ello se intenta seguir la pista de un sendero poco nítido que mezcla desde la arquitectura y su papel fundamental en la distribución ur-

bana, hasta procesos sociológicos que involucran al individuo y su identidad con relación a la ciudad al trabajo y al arte.

Capítulo I

De la arquitectura en la ciudad

La presencia de la arquitectura en la vida cotidiana es fundamental, se convierte en el refugio de miles de individuos que se encuentran insertos e interactúan diariamente con la ciudad, “uno de los principales propósitos de la arquitectura es proveer espacios diferenciados para actividades diversas y debe articularlos en tal forma que se refuerce el contenido emocional del acto de vivir que se lleva a cabo en ellos”¹ los lugares que hacen parte del desenvolvimiento de la vida en la ciudad establecen un orden, éste se ve reflejado en algunos espacios arquitectónicos que tienen funciones específicas: vivienda, estudio, trabajo, entre otros, los cuales cumplen un fin no solamente contenedor sino experiencial, determinando así los modos de proceder de quienes lo habitan.

La presencia de la arquitectura en el mundo contemporáneo se enuncia a través del vasto conjunto de edificaciones y de espacios abiertos que constituyen el entorno construido y habitado de las diversas comunidades que pueblan el planeta. Esta arquitectura es un

¹ Alberto Saldarriaga Roa, *La arquitectura como experiencia*, Villegas Editores; Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes, Colombia, 2002. p. 28.

hecho cotidiano destinado a alojar a las personas y a las comunidades, su construcción y reconstrucción es una práctica cultural constante en la existencia humana. La definición primaria que juega el papel de la arquitectura en la vida colectiva deriva directamente del carácter de “alberge”, que ha dado la pauta a la estructura de los asentamientos humanos. Este enfoque asume que la presencia de la arquitectura debe tener singularidades, particularidades que la definan dentro de un entorno colectivo. Cómo es apenas obvio, no puede haber arquitectura singular sin que exista a su vez una arquitectura múltiple de la cual se distingue o a la cual se contrapone.

Al plantear interrogantes y explicaciones acerca de algunos fenómenos que acontecen cotidianamente en el entorno construido y habitado, parecería formular nuevas definiciones de arquitectura, de ciudad, de espacio y cultura. La claridad de cada definición contribuiría a la claridad total del discurso. Pero la tarea de definir no se presenta en este caso como urgente, en tanto se trata de observar el tejido denso y complejo de la realidad, concreta y evasiva al mismo tiempo, para identificar sugerencias e insinuaciones que sustituyen la certidumbre de las definiciones y de una explicación rigurosamente lógica.

La heterogeneidad social, la diferenciación entre distintos niveles de cultura, y la presencia dominante de una cultura pública establecen distinciones entre prácticas culturales de diverso alcance social y significado, y contribuyen enormemente a su estratificación y segregación. Algunas prácticas son legítimas mientras que otras son marginales y periféricas. La práctica profesional de la arquitectura, legitimada por su posición en la escala de poder, adopta condiciones culturales igualmente legitimadas en el sistema correspondiente y se proyecta sobre la sociedad como modelo que contribuye a reafirmar las ideologías e intereses hegemónicos. La arquitectura como práctica en estas condiciones es equivalente a otras prácticas contemporáneas de índole política, económica y técnica.

El discurso teórico de la arquitectura, separado actualmente como ya se ha visto del “mundo de la vida”, se define dentro de un esfera especial, en niveles equivalentes a los del arte o la ciencia, para proponer en términos abstractos un reconocimiento de su propia identidad. Es en esta esfera dónde la idea de “práctica arquitectónica” es análoga a la de “práctica artística” y eventualmente a la de “práctica científica”,

culturalmente legitimadas por el poder.

La práctica cultural de la arquitectura

Planteadas en términos simples, la práctica cultural de la arquitectura se dirige hacia la obtención de relaciones significativas entre los habitantes y el medio en que habitan. En la vida cotidiana, esas relaciones se expresan a través de intereses específicos, guiados por orientaciones culturales las que a su vez contienen los elementos inducidos por los mecanismos. Los intereses de carácter existencial se fusionan en el espectro de intereses de carácter cultural, formando un sólo bloque. La influencia de los intereses del poder sobre esta "cotidianidad" depende del grado de penetración de los mecanismos de control social en la conciencia colectiva e individual. Los intereses de los habitantes son un eco de los intereses del poder, cuando estos se proyectan fuertemente sobre ellos a través de esos mecanismos. El determinismo posible de este esquema se fractura en la medida en que subsistan valores diferentes, bien sea por tradición, marginalidad, aislamiento, o rebeldía contra las imposiciones, creándose un campo amplio de posibilidades de hacer del entorno algo significativo, las que usualmente se encuentran en desventaja frente

a las opciones ya establecidas y legitimadas por los sistemas de poder. La relación entre los profesionales de la planeación y la arquitectura y el entorno se expresa igualmente en intereses derivados de su conocimiento y de la capacidad para intervenir sobre él. Al igual que los intereses de carácter existencial y cultural, los intereses arquitectónicos del profesional se ven sujetos al impacto de los intereses del poder. El deliberado aislamiento del discurso conceptual de la arquitectura puede entenderse como un intento por trascender los límites e imposiciones de estos intereses, pero puede ser fácilmente traducida en simple escapismo. La conservación de esta forma de libertad intelectual orienta la discusión hacia niveles en los que priman consideraciones de índole abstracta, metadisursos y metalenguajes. La práctica, obligatoriamente inmersa en el campo de confrontación de las fuerzas sociales y culturales, se ve desprovista de un discurso que le oriente mejor en la lucha que debe realizar todos los días. La práctica cultural de la arquitectura implica precisamente el encuentro de intereses provenientes de los diversos participantes en la construcción y reconstrucción del entorno, encuentro que debe llevarse a cabo tanto en el plano de las ideas como en el plano de las acciones.

La práctica cultural de la arquitectura se inicia con el entendimiento del entorno habitable como la asociación simbiótica "lugares" y "eventos" o acontecimientos. Los lugares son los recintos físicos organizados y dispuestos a responder a demandas específicas de alojamiento de personas y eventos. Los eventos o acontecimientos que se suceden en el entorno son proyección de intereses y acciones culturalmente moldeados. La reducción habitual del entorno a la categoría de objeto, excluye la consideración de su "vida", de lo que acontece en él. La separación epistemológica correspondiente excluye el conocimiento de esos eventos, los que se trasladan al campo de interés especializado de las ciencias sociales. La relación entre lugares y eventos sólo es atendida en casos especiales en los que, según el interés de quien conoce, se profundiza en las dimensiones culturales del espacio o en las dimensiones arquitectónicas de la existencia.

Podría argumentarse que el concepto de "función" que hace parte del discurso moderno de la arquitectura es una manera de abstraer los acontecimientos para incorporarlos en el desarrollo de métodos de trabajo y en propuestas conceptuales. La reducción implícita en la noción de función y la consecuente

eliminación de las circunstancias culturales no permiten evidenciar ni las causas ni las consecuencias de las relaciones entre las personas y los lugares y entre estos y los eventos que en ellos suceden. El entorno habitable es una trama compleja que no puede reducirse a un esquema o modelo funcional, mecanicista. Su entendimiento es, como ya se dijo antes, un asunto multidimensional, la conjunción de varias prácticas discursivas, un proceso constante y dinámico en el que el papel de quien entiende no es el de simple espectador sino de participante activo.

El destino de cualquier lugar arquitectónicamente concebido es el de ser albergue, contenedor o escenario de eventos individuales y colectivos, cotidianos y excepcionales, formales e informales. Un lugar no es un evento en sí mismo, pero por fuerza de su historia, de sus cualidades espaciales o de su significado puede adquirir ese carácter, el que se proyecta en la generación de actos de reconocimiento, que se suman a aquellos eventos que usualmente alberga. Ejemplo de esto lo suministran los espacios y edificios cuyas cualidades los convierten en "hitos" culturales a nivel local, regional, nacional o mundial. Son los lugares, eventos de la arquitectura

humana. Desde el punto de vista de la cultura colectiva, la relación cotidiana entre lugares y eventos es más significativa que la simple colección de espacios y edificios de carácter monumental pero estos constituyen también hitos significativos en esa vida. La consideración "a priori" de un lugar como evento corresponde con su exaltación "a priori" a la categoría de monumento. Hacer "lugares" es, desde otro punto de vista, concebir espacios que generen intereses y faciliten acontecimientos. Este es otro objetivo de la arquitectura como práctica cultural.

En un lugar culturalmente significativo se manifiestan acuerdos colectivos, representados en los eventos que en él se suceden. Esos acuerdos se evidencian en el ordenamiento visual de los componentes de un lugar, en el manejo de tipos arquitectónicos comunes, en la orquestación de las actividades que en él se efectúan y especialmente en los significados compartidos por los miembros de la comunidad, los que pueden incluso transferirse a personas que no pertenecen a esa comunidad. Testimonios suministrados por los recintos históricos, por los asentamientos tradicionales y por aquellas intervenciones profesionales culturalmente exitosas comprueban la validez de estas afirmaciones. Los "desacuerdos" colectivos se evidencian en la ausencia de eventos significativos

en los espacios construidos que indican el desajuste entre habitantes y entorno, el que a su vez se proyecta en diversas formas de violencia visual y espacial. Los "no lugares" que abundan en el mundo corroboran esta apreciación. El concepto de "hacer lugares" no implica solamente construir edificios o espacios y se relaciona con el establecimiento y el fortalecimiento de acuerdos colectivos en torno al espacio habitable. En una sociedad masificada el espacio genera adaptación y sometimiento. En una sociedad heterogénea la arquitectura como práctica cultural se enfrenta a la necesidad de establecer múltiples niveles de acuerdo, es una mediadora de intereses en busca de un entorno significativo.

La comunidad mundial de la arquitectura profesional es en sí misma una "sociedad heterogénea" en la que hay aparato dominante, estratos, subculturas, etc. El pluralismo del discurso arquitectónico contemporáneo indica no sólo multitud de posibilidades, también señala desconcierto. Mientras los postulados de la arquitectura moderna permanecieron como paradigma, el discurso fue relativamente estable y la unidad profesional se mantuvo. Si bien el discurso dominante es todavía el de la arquitectura moderna, la unidad

cultural de la profesión dista mucho de ser una realidad. El pluralismo actual no atiende solamente cuestiones estéticas o técnicas, va mucho más allá, toca asuntos políticos e ideológicos y afecta considerablemente la estabilidad del campo epistemológico de la arquitectura, el que, gracias a la aparente solidez del discurso moderno, parecía haber llegado ya a un grado suficiente de maduración. Las tendencias de la práctica están todavía unificadas por las condiciones impuestas por los sistemas de poder. Las alternativas conceptuales se extienden en múltiples direcciones buscando nuevamente una definición del papel de la arquitectura en el mundo contemporáneo. Puede pensarse por lo tanto que hoy no existe acuerdo acerca de lo que "es" la arquitectura, no hay definición precisa de sus bases y de sus alcances. Se necesita un tipo especial de acuerdo colectivo en el interior mismo de este espacio de conocimiento, basado en el reconocimiento de su papel en la vida colectiva y de las implicaciones culturales de su práctica.

Un aspecto importante en este proceso es la resolución de las dicotomías entre creación y toma de decisiones y entre arte y producción masificada. Los valores artísticos, fruto del trabajo creativo, se aprecian generalmente

como la cualidad cultural más duradera de la arquitectura. A valores de índole práctica no se atribuye valor cultural especial, se consideran condiciones sine qua non de la estructura productiva, sin tener en cuenta que esa producción ingresa al campo cultural general y afecta considerablemente la existencia de las comunidades y las personas. La "pragmatización" impuesta sobre la cultura colectiva no se contrarresta únicamente con la presencia de unas pocas obras significativas. Si los pocos espacios y edificios que se diseñan con mentalidad creativa o artística fueran capaces de cambiar el efecto del control pragmático del espacio colectivo probablemente no existirían problemas críticos en el entorno contemporáneo. La realidad muestra un aspecto contrario. Los edificios significativos desaparecen ahogados en un océano de obras anónimas, indeterminadas las que efectivamente constituyen el mayor volumen construido del entorno contemporáneo. El ensimismamiento de la conceptualización arquitectónica en torno a la definición circular de sus propiedades no da cabida al reconocimiento de las condiciones en las que la arquitectura participa de la vida.

Las relaciones actuales entre la práctica profesional de la arquitectura y la vida en el entorno colectivo se basan más

en su poder social que en su poder cultural. La importancia asignada a los controles normativos y restrictivos y a la producción masificada no provee espacio para la búsqueda de acuerdos culturales efectivos. En el mundo contemporáneo, el ciudadano debe "adaptarse" a hostilidades generadas por las intervenciones de la planeación y la arquitectura. Entre todas las formas de violencia cotidiana. En un mundo de desigualdades la pobreza es castigada, el impacto es muy fuerte, dada su relación directa con la existencia cotidiana. En un mundo de desigualdades la pobreza es castigada particularmente, a ella se destinan los controles más severos, la masificación y la ausencia de todo respeto cultural. La pobreza en el mundo contemporáneo es sin embargo el motivo de supervivencia y vigencia de tradiciones y costumbres y de infinidad de formas alternativas de apropiación, adecuación y embellecimiento del espacio habitable, formas que en su precariedad testifican el poder creativo de gentes que se enfrentan a la lucha de sobrevivir en sociedades que no están hechas para ellas.

Arquitectura de masas

Las diferencias entre la arquitectura

singular y la habitual han sido tema de diversas explicaciones e interpretaciones en la literatura arquitectónica. La historiografía de la arquitectura occidental ha descrito principalmente el curso evolutivo de las obras monumentales, basándose implícitamente en el supuesto que en cualquier periodo, el significado cultural de lo habitual y de lo singular ha sido constante, igual o equivalente y sin tener en cuenta que en los diferentes lugares y tiempos de la historia, el sentido de lo habitual y de lo singular y su mutua influencia y relación se han establecido según condiciones particulares y específicas. El momento contemporáneo se caracteriza precisamente por una determinada relación entre el sentido de lo habitual popular y de lo singular exclusivo y diferente según las pautas dadas por la modernidad y adaptadas a las condiciones particulares de heterogeneidad de cada contexto social particular. De ahí deriva la dificultad de generalizar las diferencias y de asumir un sentido único de interpretación del papel de la arquitectura en la vida comunal.

La existencia de la “sociedad de masas”² en muchas naciones del

2 Sergio Boisier, El vuelo de una cometa. Una metáfora para una teoría de desarrollo territorial, Revista EURE, (Vol. XXIII, No 69, Santiago de Chile, 1997.p.29.

mundo postindustrial parecería indicar que todavía existe la posibilidad de lograr una sociedad homogénea y universal, antítesis de las sociedades heterogéneas contemporáneas. Hasta donde eso es posible es asunto de predicción del futuro y éste no posee actualmente la visión que caracterizó las utopías sociales, urbanísticas y arquitectónicas de final de siglo.

El lugar que ocupa la arquitectura en la vida comunal en la actualidad es entonces, consecuencia y representación de la estructura heterogénea de las diversas sociedades que pueblan el mundo y de la inserción de la planeación y de la arquitectura producto de la práctica profesional dentro de los siemas de poder. Proyectada a través de las diversas intervenciones que, con carácter monumental o con simple carácter objetual, moldean la estructura de la vida colectiva. En muchas sociedades, la presencia de tradiciones actuantes a través de comunidades y agentes que las conservan como instrumento de supervivencia y de habitabilidad, indica la presencia de maneras culturales de construir el espacio habitable y de reconstruirlo constantemente. La presencia de controles normativos y restrictivos, de producción masiva de viviendas y espacios de la arquitectura “corporativa” son testimonio de la influencia de los decisores cuyo

trabajo consiste fundamentalmente en traducir a términos espaciales los intereses de los grupos de poder. La presencia de “monumentos” recuerdan el potencial creativo que algunos arquitectos concentran en el diseño de lugares especiales, que poseen el carácter de innovación y de distinción enaltecido por los historiadores y críticos de la arquitectura.

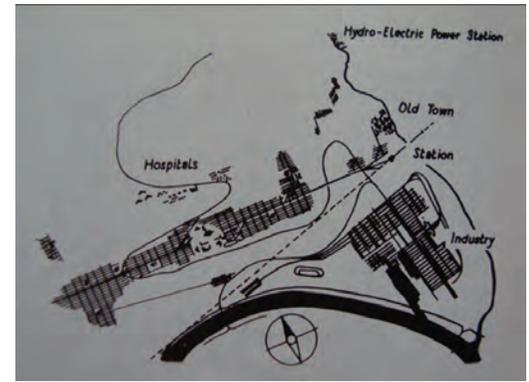
La ciudad es un enorme albergue que ofrece a sus habitantes la posibilidad de minimizar el impacto de los agentes naturales en la vida humana y de alojar, en condiciones favorables, la existencia de sus habitantes. La ciudad maximiza aquello que la arquitectura es desde su origen, un filtro ambiental cuya materialidad está prevista para proteger de aquello que amenaza la existencia y para aprovechar aquello que la favorece. La arquitectura en la ciudad afirma el poder de oferta de protección y de seguridad que le es inherente desde su origen. La vida en la ciudad contemporánea ofrece diferentes mezclas de bienestar y malestar, de disfrute y de rechazo. Una ciudad habitable es aquella que permite que los ciudadanos ocupen recintos amables y disfruten de espacios y eventos gratificantes. Una ciudad difícil es aquella que, por el contrario, está llena de obstáculos e impedimentos físicos, sociales y culturales y está

saturada de espacios poco amables tanto en el dominio público como el privado. El concepto de calidad de vida en la ciudad contempla aspectos materiales tales como el acceso a los servicios públicos, la eficiencia de la infraestructura vial, la calidad de material de las edificaciones, y debe considerar, también, aspectos de expresión cultural, comunicación, comodidad, privacidad y estética urbana. Las mejores ciudades del mundo son aquellas en las cuales lo material y lo cultural se combinan en la oferta de lugares, eventos y posibilidades que hacen grata la vida.

La aparición de una “arquitectura de masas” en el mundo industrial urbano del siglo XIX, marcó el inicio efectivo de nuevas formas físicas y de nuevas maneras de participación del arquitecto en la hechura del espacio habitable. El desarrollo del pensamiento de la arquitectura que habría finalmente de llamarse “moderna”, tomó en cuenta esa participación y la expandió con su perspectiva social y cultural en la que la masificación se percibía como solución a problemas emanados de la evolución vertiginosa de una nueva sociedad, igualitaria y homogénea. La planeación y diseño del entorno colectivo fueron sin duda alguna, objetivos muy importantes expresados en los documentos que consignaron

las intenciones fundamentales de la arquitectura moderna, junto con las consideraciones técnicas y estéticas de las nuevas propuestas espaciales. La mezcla particular de esos temas dió a los diferentes discursos individuales su carácter y cualidad. Algunos de los modelos más influyentes de la práctica moderna trataron precisamente la organización y la forma de los entornos colectivos la “ciudad jardín”³ de Ebenezer Howard, la “ciudad Industrial” de Tony Garnier” la “Cittá Nouva” de Antonio Sant Elia, el “plan Voicin” y la “ciudad radiante” de Le Corbusier. Frank Lloyd Wright y la (CIAM) Congreso Internacional de Arquitectura Moderna conformada entre otros por Michel Ecochard y en colaboración con Le Corbusier propusieron la “unidad vecinal” Agrupación base de 4 viviendas sobre la trama de 8x8. Michel Ecochard.. Las bases sociales para la formulación de los modelos urbanos fueron tomadas del campo de la ideas políticas y sociales que, a comienzos del siglo percibían como las respuestas duraderas, que definitivas, para la conformación de la sociedad que se gestaba bajo la influencia de los cambios tecnológicos, científicos y económicos efectuados en las sociedades occidentales desde finales del siglo XVIII. El Capitalismo y El socialismo confluirán

3 Howard Ebenezer, Ciudad Jardín, 1898, (Fishman, Robert 1982)

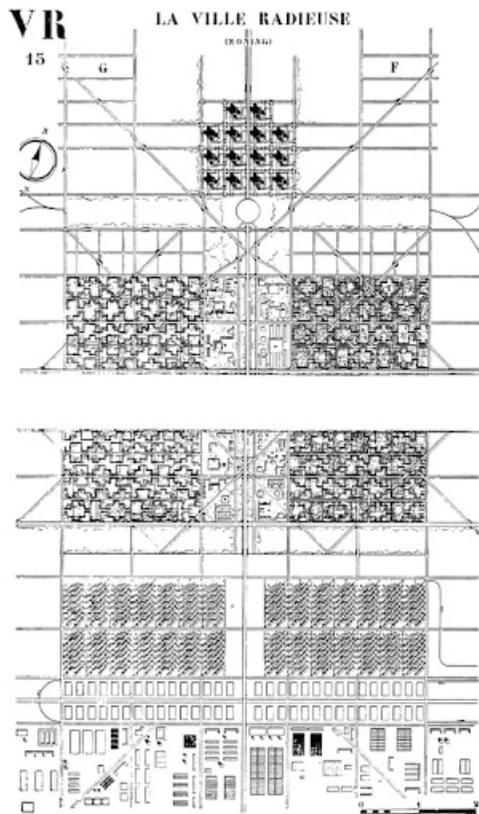


“Cudad Industrial” de Tony Garnier

en la nueva sociedad de masas ⁴.

La formación de la cultura de masas difundida y controlada a través de los medios de comunicación, es un fenómeno propio de la modernidad social contemporánea. La masificación se expresa formalmente en la construcción de una voluntad dominada, unificada, en un control social dirigido a legitimar y perpetuar la orientación de esa volición, y en una estructura productiva prevista en términos de la correspondencia con la ideologías, gustos y preferencias inducidos en albedrío. La masificación originada en las sociedades industriales y postindustriales se esparce por el mundo como parte del modelo social de la modernidad, transformando la constitución cultural de sociedades

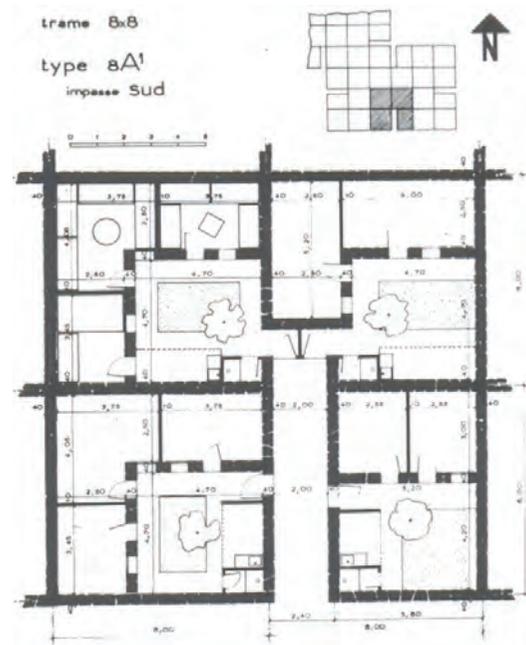
4 Guy Debord, La sociedad del espectáculo, La Marca Editora, Buenos Aires, 2008. P. 44.



Plano de la Ciudad Radiante "Brodacre City"

en las que la modernización apenas alcanza a influir sobre un sector de su población. Los efectos de la masificación en estas sociedades se expresan usualmente en imágenes reflejadas de la cultura industrial, insertas parcialmente dentro de tejidos tradicionales heterogéneamente contruidos. La masificación en términos arquitectónicos se expresa en formas de apropiación, control, diseño y

construcción de grandes porciones del entorno, a través del establecimiento de normas uniformes de control espacial, de una producción tipificada y serial de construcciones habitacionales, de edificaciones para servicios, instituciones, corporaciones y de la aplicación masiva del diseño como herramienta de producción y control del espacio social. Esta es la expresión contemporánea por excelencia de la idea de una arquitectura universal, de acuerdo con el modelo correspondiente de una sociedad y cultura universales. La intención de uniformidad de la masificación, contrasta notablemente con la heterogeneidad y variedad que,



"unidad vecinal" Agrupación base de 4 viviendas sobre la trama de 8x8. Michel Ecochard.

como ya se ha dicho, constituyen la característica más destacada de las sociedades contemporáneas.

La intención de alcanzar un entorno visualmente uniforme se vincula directamente con el ideal recurrente en el pensamiento occidental del entorno totalmente controlado. El carácter reductivo de la posición conceptual que sostiene esta intención se asocia usualmente a las formas de racionalidad que ordenan el ejercicio práctico de la arquitectura moderna; pero sus fundamentos, se encuentran realmente en la estructura contemporánea del control social a través de los sistemas de poder. Dada la vinculación profunda que existe entre la práctica moderna de la arquitectura y estos sistemas, la conjugación de sus racionalidades determina directamente la aplicación de los principios arquitectónicos en la práctica social.

Edificaciones laborales

hay que remontarse al siglo XVI para reconocer las primeras referencias o raíces tempranas de la construcción de edificios de carácter administrativo. En efecto, en ese período, una serie de edificaciones, que si bien no podían ser definidas como administrativas, desarrollaban funciones que en la actualidad no dudaríamos en

denominarlas como trabajo de oficina o de índole administrativo. Así, encontramos ejemplos significativos que nos muestran como el espacio administrativo ya en ese siglo ocupaba un lugar en la vida del hombre. En Italia, los Medici establecieron en la Edad Media lo que hoy se podría denominar un banco en un palacio de Milán. Otra muestra importante lo constituyó el Palacio de los Uffizi, en Florencia, que data de 1560, y que fue concebido como un inmueble de oficinas, siendo un ejemplo singular dado que este edificio se convertiría posteriormente en prototipo para el norte de Europa. Por ejemplo, el ayuntamiento de Ámsterdam, construido en 1648, hoy

llamado "Royal Palace", lo tomaría como modelo. Estos edificios, como muchos más, anteriores al siglo XIX, cumplían otras funciones, de manera que su tipología aún no había sido establecida por los arquitectos e ingenieros, aún menos por la cultura. Pasarían muchos años para que hiciera aparición la tipología propiamente dicha. En esta época, cuando las oficinas no tenían un edificio definido, la historia ha relacionado distintos edificios públicos y funciones, con el espacio administrativo. Así, por ejemplo, en los mercados surgió uno de los primeros espacios administrativos, ya que se utilizaba la parte alta del edificio para llevar a cabo

las transacciones entre mercaderes y ciudadanos comunes y, por ende, tenían lugar algunas operaciones administrativas. También más adelante sería aprovechado para el desarrollo de las oficinas el esquema de las bibliotecas, despachos de la aristocracia, habitaciones de consulta o de profesionales, donde se desarrolló inicialmente una



Palacio de los Uffizi



Mercado del S. XIX.



Ayuntamiento de Ámsterdam o Royal
Palace

actividad administrativa. En la Edad Media, es posible reconocer la existencia de casas en cuya planta baja se situaba el taller, dejando las plantas superiores a la vivienda, pero también a la realización de funciones administrativas. Aún a pequeña escala, estas tareas eran necesarias para el buen funcionamiento de cualquier negocio. Fue en Venecia donde este esquema alcanzó su máxima expresión y, al igual que los anteriores, constituyó una de las raíces del desarrollo administrativo. A este esquema le sucedió la aparición de un sinnúmero de edificios de oficinas o administrativos, pero también documentos que marcaron el ritmo de estos. Así, en el año de 1864, el arquitecto inglés Edward

l'Anson⁵ presentó un escrito en el que sentaba las bases para la arquitectura especulativa, la cual sería el soporte de los futuros edificios administrativos. En esta época, es posible reconocer varios ejemplos. Incluso algunos que están fechados

5
CRUICKSHANK, op.
cit.

antes del tratado de l'Anson y que, sin embargo, han marcado época y han sido considerados como edificios emblemáticos. Entre ellos, encontramos el que Pevsner⁶, afirma es el edificio que debe ser considerado el iniciador de esta tipología. Se construyó en Londres en 1819, bajo el nombre de "County Fire Office" y fue proyectado por Jonh Nash y Robert Abraham Sin embargo, existe un edificio fechado entre 1774-1780, que fue proyectado por Robert Taylor y edificado bajo el nombre de "Stone Building", el cual presentaba una circulación horizontal que atravesaba todos los cubículos, constituyéndose en un precedente sin

6 PEVSNER Nikolaus. Historia de las Topologías Arquitectónicas. 2da. Edición, Barcelona: Gustavo Gili, 1980. P,56.

igual para los edificios de este uso. Los espacios administrativos continuaron desarrollándose y la Revolución Industrial marcó un hito importante en la historia de estos edificios. Con la aparición de las nuevas industrias surgió la necesidad de contar con espacios para oficinas para poder de esta manera controlar, organizar y distribuir los productos. Además, más gente se incorporó a este sector requiriendo de estos espacios y, por consiguiente, su estudio correspondiente.

Por un lado, las demandas económicas



County Fire Office, Jonh Nash

se incrementaban y por el otro las de espacios apropiados era patente. Esto, aunado a lo anterior, hicieron cambiar y evolucionar la manera de construir el edificio administrativo. En la segunda mitad del siglo XIX,

se comenzaron a bosquejar tres tipologías: el edificio corporativo, el de bolsa y el especulativo. Existen ejemplos que nos muestran cómo se fue desarrollando cada uno de ellos. En el área de los edificios corporativos, encontramos que el ejemplo más antiguo lo constituye el “Life and British Fire Office”, fechado en 1831-32, y edificado en Londres por Cockerell

Life and British Fire Office

Este tipo de edificación tendrá en el siglo XX una de sus mejores épocas llegando a unir a grandes arquitectos con corporaciones importantes.

En cuanto a los edificios de Bolsa, podemos decir que su origen se remonta a los antiguos mercados, siendo en los siglos XVIII y XIX cuando adquirieron un mayor desarrollo potencial, basándose en un esquema celular al rededor de un espacio

central. Ejemplo de ello es “The Piece Hall”, en Halifax, Inglaterra, el cual es un modelo del mercado del siglo XIX, y que sentó un precedente para el desarrollo de la “Bolsa Real” y la “Bolsa de los Cereales”, ambas en Inglaterra.

El edificio especulativo es un tipo de edificación que tiene sus raíces igualmente en el siglo XIX, cuando l’Anson⁵ presentó un informe donde aparecía una serie de requerimientos para este tipo de edificios, la que más tarde se convertiría en las bases de una arquitectura especulativa. Con ello la arquitectura daba un giro importantísimo, tanto en lo arquitectónico como en lo cultural y económico, pero sobretodo se pasaba de la construcción con funcionalidad a los inicios del capitalismo, ya que consistía en espacios de alquiler tanto a pequeñas como a grandes empresas.

Al igual que el edificio corporativo, el edificio especulativo tomaría gran relevancia en el siglo XX, siendo hoy en día uno de los esquemas más usados. Ejemplos de sus inicios los hallamos en el “Reliance Building”, que data de los años 1890 a 1894 y, el “Guaranty Building” de Sullivan, del período 1894-1896. El inicio del nuevo siglo trajo consigo una tipología definida y los edificios administrativos o de oficinas empezaron a ser un elemento común



Reliance Building”

en toda las ciudades, tanto de un lado como del otro lado del Atlántico. Además, los diferentes adelantos tecnológicos contribuyeron a darle un mayor y mejor desarrollo a estos espacios, permitiendo así que la tipología encontrara un sitio en las ciudades y en las culturas. Entre los elementos de construcción que se unieron al desarrollo trepidante de finales del siglo XIX y principios del XX, ubicamos la ruptura de la barrera de los 10 niveles, que fue derribada en la década de 1860, cuando se introdujo el acero de refuerzo y en la de 1880



La estructura de acero

cuando se incorporó el acero estructural. Ello, aunado a otros adelantos tecnológicos como los de Otis, que presentó en 1870 un ascensor con un sistema de frenado confiable contribuyendo a impulsar un desarrollo acelerado de los espacios administrativos y, sin duda, hicieron que se ampliara el sector. Otros inventos fueron la maquina de escribir de 1867-68, el teléfono y la calculadora mecánica, que comenzaron a aparecer a finales del siglo XIX y principios del XX.

En aquella época, los edificios administrativos continuaron siendo iluminados por medios naturales, aunque en ciertos casos se complementaba con gas o velas. Igualmente, la ventilación se daba en función de las ventanas y la calefacción por pequeños radiadores. Todos estos sistemas ambientales tenían como característica principal que eran personales, es decir, el individuo tenía pleno control directo sobre ellos. Para lograr esta finalidad, los edificios se desarrollaban siguiendo esquemas de conventos y viviendas, con una serie de dependencias separadas entre sí y unidas por pasillos. Pero estos esquemas fueron evolucionando producto de

los constantes cambios tanto en la forma de organización como en las dimensiones de los departamentos. Los esquemas más usuales se desarrollaban en L, T, I, U y O, y esto duró hasta la década de 1930 cuando empiezan a aparecer los sistemas artificiales de iluminación, ventilación y calefacción, los cuales por un lado, permitieron un desarrollo más amplio de los esquemas, pero, por el otro lado, se comenzó a centralizar el control de los sistemas ambientales lo que posteriormente se convertiría en un problema.

La necesidad de espacios para oficinas y el desarrollo tecnológico



1870 ascensor



Home Insurance

y constructivo se conjugaron para impulsar el surgimiento de la “Escuela de Chicago” y, con ella, el nacimiento de los primeros rascacielos de oficinas. El edificio de la compañía de seguros “Home Insurance”, diseñado por W. Le Baron Jenney, fechado entre 1883-85, tuvo el privilegio de ser la primera construcción de este tipo que contaba con estos avances. Sin embargo, serían Adler y Sullivan quienes perfeccionarían la técnica y la difundirían, creando así una nueva ciudad, una nueva manera de construir edificios, dando a Nueva York su nuevo modus-vivendi. Los edificios “Guaranty” (1894) y “Larkin” (1904), en Buffalo EE.UU., de Frank Lloyd Wright, constituyen sin duda dos de los ejemplos más importantes en el sentido de la nueva corriente que se generaba en cuanto a edificios de oficina se refiere y, en consecuencia, incorporaron las nuevas estrategias que estaban aplicando en el área de la organización del espacio de trabajo.

A pesar de ello, la idea de construir en altura resultaba caro y en los centros urbanos había poco terreno donde construir, lo que condujo a una nueva búsqueda de soluciones, surgiendo en Estados Unidos el esquema horizontal. Uno de los primeros ejemplos, fechado en 1948, es el edificio de investigación para la “General Motors” diseñado

por el arquitecto Eero Saarinen



General Motors Eero Saarinen, 1948

Si el ascensor y la estructura de acero fueron los impulsores del rascacielos, el aire acondicionado y la iluminación fluorescente apoyaron el desarrollo del esquema horizontal. A partir de entonces, con la introducción del aire acondicionado en ducterías y el desarrollo en paralelo de las luminarias fluorescentes ya nada volvería a ser igual, puesto que las limitaciones que presentaban los antiguos esquemas quedaban atrás. Ahora con la libertad que suponía la aplicación de la tecnología para el control ambiental, los esquemas se liberalizaban de

cualquier restricción formal. Las décadas de los 30 y 40 fueron cruciales en cuanto a tecnología se refiere, tanto en lo mecánico como eléctrico. Entre otros fenómenos, fue posible la aparición del aire acondicionado que, si bien aún no estaba en los esquemas abiertos, se encontraba en aquellos donde el espacio se dividía en cientos de oficinas separadas.

En los siguientes años se continuó en la investigación de estos sistemas,

de modo que a finales de la década de los años 40's ya se contaba con un falso techo que incluía difusores de aire acondicionado, extractores, luminarias, sistemas contra incendios y, por supuesto, con características acústicas. Los cambios no se redujeron a este aspecto, también en la parte organizacional del espacio se generaron transformaciones significativas. La flexibilidad fue uno de los problemas a debatir, el cual se había empezado a tratar en la década de los años 20's con la utilización de un sistema de planta libre cuyo resultado fueron los grandes espacios con una enorme cantidad de gente asignada en un orden ortogonal rígido.

Más adelante, en los años 30's, arquitectos, diseñadores industriales y otros especialistas comenzaron a darse cuenta de lo pobre que eran los espacios de trabajo en las oficinas y, en las siguientes décadas, 40's y 50's, se profundizó en el tema, presentándose entonces la oportunidad de diseñar un entorno laboral ajustado a cada necesidad, lo que condujo al análisis de la forma de trabajar de los individuos y de cómo podría ser el diseño en función de sus necesidades del momento. En esta nueva forma de trabajar, de búsqueda de algo significativo en el entorno laboral, el diseño

debería de estar acorde con la nueva arquitectura, así como con las nuevas formas de organización empresarial, además de ser un diseño bien logrado y siguiendo las últimas tendencias.

La idea de basarse en esquemas como las bibliotecas o los estudios de la aristocracia, donde había espacios privados, incluso para todos los empleados, quedó atrás y apareció así una nueva tendencia: un espacio único para todos los empleados. Tanto los edificios viejos como los nuevos se adaptaron para proveer dos tipos de espacios, privados para los ejecutivos y únicos para el resto. Bajo esta nueva ola de innovación, surgió en 1938 la primera empresa que se dedicaría al desarrollo espacial, encabezada por Maurice Mogulescu, la llamada "Design for Business Inc.". Ya los años 40's habían varias empresas que se dedicaban al diseño de oficinas, entre ellas "SLS Environetics", "Herman Miller" y "Knoll", empresas que se apoyaban en gente como Jack Dunbar de "SOM" (Skidmore, Owings, Merrill), y muchos otros especialistas que contribuyeron al inicio de una nueva tendencia en el desarrollo espacial administrativo. Además, fue considerable la influencia que recibieron los primeros organizadores del espacio de oficinas de la "Bauhaus" cuyos arquitectos abandonaron Europa



oficinas de la "Bauhaus"

para instalarse en Norteamérica. Dicho trabajo e investigación tuvo sus primeros frutos, dando a "Knoll" la responsabilidad de contar con la unidad de planeamiento, que marcó el ritmo e influenció a sus competidores en los años 50's y 60's. Aparece entonces la banal caja de acero y vidrio, que trae consigo intervenciones novedosas. Entre las más destacables de los principios de la nueva era, se puede señalar el desarrollo de "SOM" (1959) para la sede central de "Union Carbide" y, el de "Design for Business" para la "Time Inc.". En ambos casos, la idea generatriz era la total flexibilidad basándose en módulos intercambiables.

Durante estas dos décadas, 50s y 60s, en Estados Unidos, principalmente, se desarrollaron y evolucionaron

varios sistemas; entre ellos, el llamado "General Office" o "Bull Pen" en cuya distribución se observaba que los ejecutivos tomaban la perimetría del edificio, mientras que el resto del personal ocupaba el centro del mismo. Después, surgió la "Single Office" u oficina individual donde nuevamente el ejecutivo tomaba la perimetría, pero esta vez no existía un centro dentro del inmueble. A partir de estas dos aproximaciones, "Bull Pen" y "Single Office", se hicieron varios ajustes y combinaciones y a finales de los años 50's y principio de los 60's se desarrolló el "Executive Core", posicionando a los ejecutivos al centro y al resto en la perimetría, el cual no tuvo mucho éxito. Finalmente, se diseñó el "Open Plan", que fue considerado como un gran paso en el diseño espacial administrativo porque se reducían considerablemente las



Union Carbide

Estos especialistas en Europa tomaban la delantera al desarrollar en un suburbio de Hamburgo una nueva y revolucionaria forma de distribuir el espacio de oficinas. Surgió así, en 1959, el concepto de "Bürolandschaft" bajo la tutela del "Quickborner Team" formado por los hermanos Eberhard y Wolfgang Shnelle, quienes propusieron y demostraron un sistema libre de muros, particiones o pasillos, donde las personas se comunicaba, movía, tenían libertad de visión y se comunicaban con relativa facilidad. El control era accesible y los trabajos en grupo se podían realizar con un sentimiento de cohesión. El radio de influencia de este sistema se amplió rápidamente. Ya a principios de los años 60's el esquema estaba siendo instalado inicialmente en Alemania y después en la región Escandinava, Inglaterra, España y Holanda. Más tarde, en 1967, se instalaría



General Office" o "Bull Pen"

posiciones espaciales jerárquicas.

Toda esta evolución estaría bajo la denominación de "Open Plan Office" el cual, como se ha expresado, surgió paulatinamente, gradualmente, siguiendo las directrices que le fueron marcando las necesidades. Por otro lado apareció la tendencia que se daría por llamar, erróneamente, "Landscape", la cual fue surgiendo sistemáticamente bajo la mirada crítica de grupos de especialistas.



Open Plan Office" (plano abierto de oficina

en la “Du Pont” de Wilmington, Delaware, y, al mismo tiempo, en Chicago, tendría lugar el primer simposium fuera de Europa que abordaba este sistema en especial.

No obstante, el sistema sería calificado como escenográfico, debido a su susceptibilidad a los cambios periódicos, tanto funcionales como estructurales, que la empresa fuera requiriendo. Esta calificación establecía, de forma irónica, una analogía entre este esquema y el teatro, donde los interpretes son los empleados y el escenario la estructura del edificio. Incluso, sus mismos creadores reconocerían que la privacidad personal no era la óptima, pero se seguiría presentando como una de las soluciones más populares para suplir el histórico “Open Plan Office” (plano abierto de oficina)).

A partir de esta época, la aparición de nuevas formas del espacio administrativo se vuelve algo más común. En Estados Unidos paralelamente al “Bürolandschaft”, surgió el “Office Landscape”, que consideraba simultáneamente las interrelaciones de todos los elementos de una oficina incluyendo los requerimientos de facilidad y rapidez de las comunicaciones, óptima flexibilidad



Robert Propst Action Office

tanto individual como grupal y, en general, una mejoría sustancial de las condiciones ambientales. Entre los especialistas que desarrollaron uno de estos esquemas en Estados Unidos fue Robert Propst, que propuso el “Action Office” que serviría como modelo para el “Systems Furniture”, cuya idea se basaba en el diseño de mobiliario modular y paneles que presentaban una versatilidad hasta entonces desconocida en una oficina. Este sistema, dada su flexibilidad, lo acogió el esquema “Open Plan Office” o

sistema de Planta Libre como propio. Dicho esquema fue defendido por el Movimiento Moderno y, por tanto, el “Open Plan Office” se empezó a vincular especialmente con el Movimiento Moderno. De hecho, este tipo de solución sólo puede ser entendida en el contexto histórico de la arquitectura de este Movimiento. Entre el “Office Landscape” y el “System Furniture” se apreciaban claras diferencias. En el primero, se empleaba mobiliario de alta calidad proporcionando espaciosos

entornos de trabajo, mientras que el utilizado por el "Open Plan Office" se esquematizaba para incrementar el mayor número de empleados en una determinada zona. Fue este último el que mayor aceptación tuvo entre los empresarios dada la reducción de costos; sin embargo, estudios posteriores pusieron en evidencia las carencias ambientales en los entornos bajo el esquema de "Planta Libre". Los empleados se hallaban bajo altos niveles de distracción, insuficiente privacidad además de encontrarse imposibilitados para ejercer control sobre los sistemas ambientales.

En los siguientes años la imagen de cómo habría de ser una oficina estaba ya asimilada. Imagen, que después de tantos años de desarrollo, alcanzaría su cenit en los años 60's y 70's. La tecnología cobró cada vez más un mayor protagonismo, llegando a convertirse en la base de los trabajos de la gran mayoría de los especialistas en desarrollo de oficinas, entre ellos, gente como SOM, Helmut Jahn, HOK, Roche Dinkeloo, Architectonica o Michael entre otros. A partir de entonces, pocas fueron las ideas que se generaron en cuanto al entorno laboral de oficinas se refiere, sólo algunas aproximaciones aisladas de los Escandinavos mostraron signos de avance.

En los años 70's, la crisis del petróleo, se convertiría en uno de los acontecimientos que marcarían el ritmo del diseño de los edificios de oficinas. La necesidad de reducir los consumos energéticos de los



Edificio años 70, Michael Graves

edificios trajo como consecuencia que los inmuebles fueran literalmente sellados, lo que más tarde se convertiría en un problema

con la aparición de patologías, como el "Síndrome del Edificio Enfermo". Además, el empleado perdió una serie de privilegios, que quizás hasta esa época tenían, como por ejemplo el control sobre los sistemas ambientales. Los años 80's llegaron con fuertes requerimientos para reducir costos, agilizar el accionar laboral y elevar la capacidad de producción. Para ello, la tecnología ya venía trabajando desde hacía varios años en un sistema que permitiera acelerar estos procesos. Así, con el inicio de la década aparecen los primeros ordenadores en las oficinas, generando drásticos cambios tanto en los espacios como en la manera de organizar el trabajo. De este modo, las necesidades se modificaron y los edificios de oficinas tuvieron que adaptarse a los nuevos requerimientos. Se crearon plantas completamente libres de muros y se utilizó tanto el suelo como el cielo raso para el paso de las inmensas cantidades de cables que el nuevo sistema exigía. Esto se convertiría en un nuevo problema, dado que el individuo empezó a extrañar su privacidad; además de que el ambiente sonoro era, una vez, más alterado, afectando negativamente al trabajador. Así pues la arquitectura administrativa comenzó el tramo final del siglo XX



Arquitectura de la última década,
Hiroshi Hada

bajo dos premisas: reducción en el consumo energético e implantación tecnológica, lo cual condujo a que los edificios se volvieran cada vez más como una caja sellada, obligando así a centralizar al máximo sus sistemas ambientales y, aunado a ello, la informática invadió por completo al sector. Toda oficina que se preciara de estar al día necesitó de una capacidad de adaptación a los cambios constantes en este sector. Pero no sólo estos sectores de las oficinas cambiaron, también los esquemas de desarrollo de las empresas se modificaron y, sin duda, la tecnología

jugó un papel preponderante en estas transformaciones.

Brevemente esta ha sido nuestra visión de la evolución del espacio de oficinas, no obstante es posible que muchos edificios, nombres, tratados o épocas hayan sido omitidos, pero como ya apuntamos al inicio de este apartado, la historia de los espacios de oficinas es muy extensa, contradictoria y, en algunos momentos, confusa. Sin embargo, hemos podido comprobar, que los espacio de oficinas han estado, de una forma u otra, siempre presentes en la vida del ser humano y, que su origen fue la necesidad de proporcionar un espacio adecuado para la organización y la gestión de una determinada actividad lucrativa. Una vez surgida la oficina, el siguiente paso fue la optimización del espacio que la contenía, es decir, la búsqueda de un esquema que solucionara de una manera eficaz el problema del rendimiento espacial. Finalmente, se busco mejorar las condiciones energéticas del interior de estos espacios, pero se soluciono como un requerimiento complementario o secundario, producido más por las presiones económicas relacionadas al espacio que por solucionar el confort energético del usuario.

Construcción

Amó aquella vez como si fuese última,
besó a su mujer como si fuese última,
y a cada hijo suyo cual si fuese el único,
y atravesó la calle con su paso tímido.
Subió a la construcción como si fuese máquina,
alzó en el balcón cuatro paredes sólidas,
ladrillo con ladrillo en un diseño mágico,
sus ojos embotados de cemento y lágrima.
Sentóse a descansar como si fuese sábado,
comió su pobre arroz como si fuese un príncipe,
bebió y sollozó como si fuese un náufrago,
danzó y se rió como si oyese música
y tropezó en el cielo con su paso alcohólico.
Y flotó por el aire cual si fuese un pájaro,
y terminó en el suelo como un bulto flácido,
y agonizó en el medio del paseo público.
Murió a contramano entorpeciendo el tránsito.

Amó aquella vez como si fuese el último,
besó a su mujer como si fuese única,
y a cada hijo suyo cual si fuese el pródigo,
y atravesó la calle con su paso alcohólico.
Subió a la construcción como si fuese sólida,
alzó en el balcón cuatro paredes mágicas,
ladrillo con ladrillo en un diseño lógico,
sus ojos embotados de cemento y tránsito.
Sentóse a descansar como si fuese un príncipe,
comió su pobre arroz como si fuese el máximo,
bebió y sollozó como si fuese máquina,
danzó y se rió como si fuese el próximo
y tropezó en el cielo cual si oyese música.
Y flotó por el aire cual si fuese sábado,

y terminó en el suelo como un bulto tímido,
agonizó en el medio del paseo náufrago.
Murió a contramano entorpeciendo el público.

Amó aquella vez como si fuese máquina,
besó a su mujer como si fuese lógico,
alzó en el balcón cuatro paredes flácidas,
Sentóse a descansar como si fuese un pájaro,
Y flotó en el aire cual si fuese un príncipe,
Y terminó en el suelo como un bulto alcohólico.
Murió a contramano entorpeciendo el sábado.
Por ese pan de comer y el suelo para dormir
Registro para nacer permiso para reír
Por dejar de respirar y por dejar de existir
Dios le pague

Por esa grapa de grasa que tenemos que beber
Por ese humo desgracia que tenemos que toser
Por los andamios de gente para subir y caer
Dios le pague

por esa arpía que un día nos va a anular y escupir
y por las moscas y besos que nos vendrán a cubrir
y por la carga postrera que al fin nos va a redimir
Dios le pague.

Construção

Amou daquela vez como se fosse a última
Beijou sua mulher como se fosse a última
E cada filho seu como se fosse o único
E atravessou a rua com seu passo tímido
Subiu a construção como se fosse máquina
Ergueu no patamar quatro paredes sólidas
Tijolo com tijolo num desenho mágico
Seus olhos embotados de cimento e lágrima
Sentou pra descansar como se fosse sábado
Comeu feijão com arroz como se fosse um príncipe
Bebeu e soluçou como se fosse um náufrago
Dançou e gargalhou como se ouvisse música
E tropeçou no céu como se fosse um bêbado
E flutuou no ar como se fosse um pássaro
E se acabou no chão feito um pacote flácido
Agonizou no meio do passeio público
Morreu na contramão atrapalhando o tráfego

Amou daquela vez como se fosse o último
Beijou sua mulher como se fosse a única
E cada filho como se fosse o pródigo
E atravessou a rua com seu passo bêbado
Subiu a construção como se fosse sólido
Ergueu no patamar quatro paredes mágicas
Tijolo com tijolo num desenho lógico
Seus olhos embotados de cimento e tráfego
Sentou pra descansar como se fosse um príncipe
Comeu feijão com arroz como se fosse o máximo
Bebeu e soluçou como se fosse máquina
Dançou e gargalhou como se fosse o próximo
E tropeçou no céu como se ouvisse música
E flutuou no ar como se fosse sábado

E se acabou no chão feito um pacote tímido
Agonizou no meio do passeio náufrago
Morreu na contramão atrapalhando o público
Amou daquela vez como se fosse máquina
Beijou sua mulher como se fosse lógico
Ergueu no patamar quatro paredes flácidas
Sentou pra descansar como se fosse um pássaro
E flutuou no ar como se fosse um príncipe
E se acabou no chão feito um pacote bêbado
Morreu na contra-mão atrapalhando o sábado
Por esse pão pra comer, por esse chão prá dormir
A certidão pra nascer e a concessão pra sorrir
Por me deixar respirar, por me deixar existir,
Deus lhe pague

Pela cachaça de graça que a gente tem que engolir
Pela fumaça e a desgraça, que a gente tem que tossir
Pelos andaimes pingentes que a gente tem que cair,
Deus lhe pague
Pela mulher carpideira pra nos louvar e cuspir
E pelas moscas bicheiras a nos beijar e cobrir
E pela paz derradeira que enfim vai nos redimir,
Deus lhe pague

Chico Buarque, poeta, cantante, guitarrista, compositor,

Tomado de, VOZ Y ESCRITURA. REVISTA DE ESTUDIOS LITERARIOS. N° 16, enero-diciembre 2008.
Antequera,

dramaturgo y novelista brasileño, escribió la canción *Construção* en 1971 dos años después de regresar de su exilio en Italia. El tratamiento que da a las relaciones filiales –que incluye a la pareja y a la prole– en relación con el trabajo enajenante y la muerte, en este caso aparecen en el fondo del relato para contextualizar el tránsito premonitorio hacia una muerte trágica de un obrero de la construcción. Se impone durante el desarrollo del poema una lógica que con el uso de una técnica narrativa que desarticula la estructura central sintáctica de las dos primeras estrofas del texto poético para luego rehacerla en las posibles combinatorias en la sintaxis de las estrofas finales, demuestra que la realidad también es una construcción, tal y como lo es el edificio que construye el obrero, en el que ineluctablemente se fábrica su trágico fin. Frente a la lógica formal de un proceso que no detiene la construcción de un sistema económico enajenante y corrosivo, por la muerte de un obrero anónimo, se construye el edificio crítico de la canción que, con otra lógica, fragmentaria y absurda, muestra la vida y los amores que un obrero rescatado del anonimato deja atrás con su muerte. Ante la linealidad del relato periodístico que anuncia un accidente de trabajo, y los pormenores del hecho, la canción

desarrolla, desmontando esa lógica, el relato fragmentario, absurdo e ilógico que muestra la realidad de los obreros de la construcción urbana.

Propuestas plásticas en torno a la arquitectura

En servidumbre con el sistema, la arquitectura se replica y clona por el planeta al ritmo de los modelos estereotipados del orden democrático burgués (que dirían Marx y Engels) y las demandas de hordas de inmigrantes desesperados. Ya todo es ciudad. Si en 1900 solo el 10% de la población vivía en las urbes, hoy la mitad de ella es urbana (3.000 millones de personas que para el 2015 serán 1.000 millones más)⁷. En un proceso irreversible, para entonces África que es considerado un continente rural, será también región urbana, todo ello aderezado por los peores pronósticos de contaminación y cambio climático. La polis de Aristóteles y Platón era el espacio para lo social, pero hoy lo social está en la web 2.0, los departamentos o los shopping malls y la ciudad es el telón de fondo para otros asuntos, el campo de cultivo para el incremento del lucro.

7 FMI (Fondo Monetario Internacional) (2010), "Balance of payments statistics", <http://elibrary-data.imf.org/FindDataReports.aspx?d=33061&e=169393>

Estrato	Socio-económico
1	Clase baja
2	Clase baja
3	Clase media
4	Clase media
5	Clase alta
6	Clase alta

(EST)corresponde a losdiferentes estratos socio-económicos

El precio medio del metro cuadrado en la ciudad de Bogotá, es ya de USD 4.081,238⁸ aproximadamente y dentro de poco el crecimiento urbanístico modificara el valor del terreno que será del 200% respecto a lo ya edificado. Sobre la problemática de la especulación surgen obras como la de la artista Sandra Nakamura, en la que por medio de anuncios clasificados, vende una porción de terreno; de esta manera busca demostrar como la adquisición de un metro cuadrado de terreno se convierte en excusa para explotar el concepto de la propiedad y sus múltiples variaciones, las cuales están sujetas a factores no sólo de carácter legal, sino también histórico, político, social y cultural. La obra parte del análisis de la

8 http://contenido.metrocuadrado.com/contenidom2/ciudyprec_m2/inforbog_m2/informacindesectores/ARTICULO-WEB-PL_DET_NOT_REDIPRECIOS-2010255.html

APARTAMENTOS		VALOR DEL METRO CUADRADO A *ABRIL DE 2013					
BARRIO	EST.	USADOS					
		2 a 8 años	Variación Anual	9 a 15 años	16 a 30 años	Más de 31 años	
	6	3,743,238	5	4%	3,535,281	3,137,665	2,804,933
ATENAS	5	2,889,395	5	1%	2,728,873	2,421,955	2,165,120
	4	2,757,968	5	1%	2,604,748	2,311,790	2,066,637
	5	2,576,277	5	1%	2,433,151	2,159,493	1,930,490
BRITALIA	4	2,519,440	5	5%	2,379,471	2,111,851	1,887,900
	3	2,248,826	5	2%	2,123,892	1,885,016	1,685,121
	6	4,011,534	5	1%	3,788,671	3,362,557	3,005,976
CANODROMO	5	2,893,338	5	2%	2,732,597	2,425,260	2,168,075
	4	2,739,475	5	12%	2,587,282	2,296,289	2,052,780
	3	2,193,075	5	2%	2,071,238	1,838,285	1,643,345
CANTAGALLO	4	2,630,937	5	9%	2,484,774	2,205,310	1,971,449
	3	2,291,193	5	3%	2,163,904	1,920,529	1,716,867
	5	3,067,629	5	7%	2,897,205	2,571,355	2,298,677
CASABLANCA SUBA	4	2,709,946	5	5%	2,559,394	2,271,537	2,030,653
	3	2,244,626	5	2%	2,119,925	1,881,496	1,681,973
CIUDAD JARDIN NORTE	4	2,945,452	5	7%	2,781,816	2,468,943	2,207,125
	3	2,653,467	5	8%	2,506,052	2,224,195	1,988,331
	6	3,665,563	5	5%	3,461,920	3,072,556	2,746,728
EL PLAN	5	2,985,537	5	3%	2,819,674	2,502,544	2,237,163
	4	2,793,740	5	2%	2,638,532	2,341,775	2,093,443
	3	2,350,476	5	1%	2,219,894	1,970,222	1,761,290
ESCUELA DE CARABINEROS	5	2,923,476	5	1%	2,761,061	2,450,523	2,190,658
	4	2,681,995	5	1%	2,532,996	2,248,108	2,009,709
	5	3,079,782	5	1%	2,908,683	2,581,542	2,307,783
GILMAR	4	2,792,023	5	2%	2,636,910	2,340,335	2,092,156
	3	2,414,303	5	3%	2,280,175	2,023,722	1,809,118
GRANADA NORTE	4	2,408,760	5	1%	2,274,940	2,019,076	1,804,964
	3	2,228,057	5	1%	2,104,276	1,867,607	1,669,558
	6	3,658,225	5	9%	3,454,990	3,066,405	2,741,230
IBERIA	5	3,090,116	5	8%	2,918,443	2,590,204	2,315,527
	4	2,700,535	5	2%	2,550,506	2,263,649	2,023,601
	3	2,367,658	5	1%	2,236,122	1,984,624	1,774,165
	5	3,152,557	5	2%	2,977,415	2,642,544	2,362,316
LAS VILLAS	4	2,665,339	5	1%	2,517,265	2,234,146	1,997,227
	3	2,593,275	5	2%	2,449,205	2,173,741	1,943,228
	5	3,013,001	5	7%	2,845,612	2,525,564	2,257,742
MAZUREN	4	2,722,264	5	2%	2,571,027	2,281,862	2,039,883
	3	2,511,678	5	2%	2,372,141	2,105,344	1,882,084
	6	3,854,792	5	2%	3,640,637	3,231,172	2,888,524
NIZA NORTE	5	3,261,035	5	2%	3,079,866	2,733,472	2,443,602
	4	2,944,322	5	8%	2,780,748	2,467,996	2,206,278
	3	2,741,626	5	2%	2,589,314	2,298,092	2,054,392
	5	3,088,615	5	5%	2,917,026	2,588,946	2,314,403
PORTALES DEL NORTE	4	2,811,070	5	2%	2,654,899	2,356,301	2,106,428
	3	2,356,948	5	3%	2,226,007	1,975,646	1,766,140
	5	3,104,380	5	3%	2,931,914	2,602,160	2,326,215
PRADO PINZON	4	2,784,640	5	4%	2,629,938	2,334,147	2,086,624
	3	2,267,348	5	1%	2,141,384	1,900,542	1,699,000
	5	2,835,964	5	2%	2,678,410	2,377,168	2,125,082
PRADO VERANIEGO	4	2,565,635	5	12%	2,423,100	2,150,573	1,922,516
	3	2,080,624	5	9%	1,965,033	1,744,025	1,559,081
	5	2,907,033	5	2%	2,745,531	2,436,739	2,178,337
PRADO VERANIEGO NORTE	4	2,762,417	5	9%	2,608,950	2,315,520	2,069,971
	3	2,301,247	5	2%	2,173,400	1,928,957	1,724,401
	5	3,098,415	5	1%	2,926,280	2,597,160	2,321,745
PRADO VERANIEGO SUR	4	2,835,805	5	8%	2,678,261	2,377,035	2,124,964
	3	2,309,471	5	5%	2,181,167	1,935,850	1,730,564
	6	3,502,394	5	4%	3,307,816	2,935,784	2,624,460
SAN JOSE DEL PRADO	5	2,996,041	5	1%	2,829,594	2,511,348	2,245,033
	4	2,849,415	5	3%	2,691,115	2,388,443	2,135,162

situación inmobiliaria de diversas localidades, resultando en acciones e intervenciones que nos invitan a reflexionar acerca del valor, tanto real como simbólico, de la propiedad. Estos anuncios pertenecen a una serie que fue publicada en distintos diarios de la provincia de Huesca. La instalación cubre treinta y cinco metros cuadrados por ley, el área mínima para una vivienda multifamiliar en la provincia de Huesca, en Aragón, España. Simulando una transacción inmobiliaria real, el dinero utilizado para la obra fue cedido en calidad de préstamo por el consejo de cultura de la ciudad; cambiando a monedas en un banco local; e ingresado nuevamente a la cuenta bancaria de la ciudad al término de la muestra.

Valor del Metro Cuadrado Construido en Bogotá, Colombia. Los cálculos, son hechos por Metrocuadrado.com S.A. con una muestra de 50.000 viviendas, y diferentes estratos socio-económicos corresponden a PROMEDIOS DE OFERTA de inmuebles terminados, en buen estado y que solo requieren reparaciones sencillas.

Precio en COP, pesos colombianos,
Fuente: Elaborado a partir de información directa
del DAPD y DANE



Sandra Nakamura "Un metro cuadrado en algún rincón del mundo" 2006, intervención en espacio urbano

El Paseo de la Reforma

El Paseo de la Reforma es una de las avenidas más importantes de la Ciudad de México y de toda la República Mexicana. Su origen se remonta al Segundo Imperio Mexicano en el siglo XVIII, cuando el emperador Maximiliano ordenó que se trazara una avenida que conectara su residencia del castillo de Chapultepec al Palacio Nacional, centro del gobierno del Imperio.

El proyecto de trazado y construcción de esta avenida fue encargado al ingeniero de origen austriaco Ferdinand Von Rosenzweig. Tras la Restauración de la República, la ejecución de Maximiliano, y caída de la monarquía, la avenida sería rebautizada con el nombre que lleva actualmente. Pero El Paso de la Reforma sólo se gestó después de que Nueva España se convirtió en México y cuando la ciudad ya había adquirido otro carácter político. Sin embargo, no debemos desechar el uso de un análisis emblemático o simbólico en la concepción y construcción de un elemento urbano en esta ciudad que ha pasado por etapas renacentista-colonial, barroca, neoclásica, europeizante y moderna.

Una avenida que trasciende su ente



Litografía realizada por Casimiro Castro en 1856, marcando el inicio del Paseo de Bucareli y a la derecha aparece la plaza de toros del Paseo Nuevo y al fondo se aprecia el Acueducto y el Castillo de Chapultepec.



El Paso de la reforma, esta foto corresponde a la última década del siglo XIX.

físico de vía de comunicación para convertirse en un símbolo de la visión política de lo que iba a ser el México republicano e independiente. La Independencia y la Reforma (los dos hitos de la empresa de construcción de una nación y una nacionalidad en el siglo XIX) serán los dos pilares fundamentales en la conceptualización y realización de esta calzada-avenida-paseo, como un camino entre varios destinos simbólicos que reemplazan los del mundo precolombino.

La modernidad no ha podido despojarse de esa necesidad humana de orientar el intelecto y la memoria del ciudadano hacia símbolos materiales que identifiquen y definan su pasado. Irónicamente, fue el empeño del segundo emperador de México: el extranjero austriaco con sus sueños de gloria, el que realmente puso en marcha este proyecto. Quien trataba de echar los cimientos de un nuevo orden político era también partidario de subir al poder sobre los hombros de los próceres nacionales, preservando su memoria en bronce o en piedra, y unir puntos clave de la ciudad con una traza gentil de árboles y recreo urbano. Si bien sus sueños políticos duraron bien poco, allí quedó el proyecto para los verdaderos dueños de la patria, esa deidad que ya iba tomando forma definitiva en su papel de diosa

omnipotente y omnipresente. Como bien señala Carlos Martínez Assad, El Paseo de la Reforma es el hijo híbrido del “culto a lo europeo y el orgullo del pasado indígena”⁹; precisamente ese mestizaje simbólico tan adecuado a la fibra de la mexicanidad, es lo que ha hecho de esta avenida el corazón patriótico de la ciudad.

“El verdadero nacimiento del Paseo de la Reforma tuvo lugar a finales del siglo XIX, como producto del proyecto de construcción de la identidad nacional”¹⁰. Es tanto un catálogo de héroes como un álbum de recuerdos detrás de los cuales se detecta la ambición política de quienes decidían cuál sería la trayectoria de ese proceso de formación de la personalidad mexicana. Los nuevos santos del culto a la patria quedaron asentados en sus estatuas de tamaño natural. . . para humanizarlos; asimismo, quedaron proporcionados y asequibles al ciudadano común y corriente. No se concebía el recuerdo de modo abstracto sino con una corporeidad tan realista como fuera posible, para que de veras la humanidad de los héroes

se hiciera palpable a quienes les rendirían honor. Los socios de Porfirio Díaz también tuvieron sus ganancias en este proyecto que produjo, en su impulso generatriz, docenas de obras distribuidas en la República. Nada como el positivismo para lograr sostener ideas sobre una base capitalista. Sin embargo —visto desde otro ángulo—, el impulso urbanístico de los mandatarios creó una preocupación por el embellecimiento ambiental que fue generosa en sus frutos y estética en sus medios. Obviamente, estas características protegieron las especulaciones y los favores personales. Sin necesidad de asumir una posición de disección cultural sobre cuál elemento de análisis resulta más importante en el conocimiento de nuestra realidad, es importante reconocer que hay un lenguaje visual, gestual y aun escrito, en El Paseo de la Reforma.

Tengo algo de constructivista en cuanto a creer que sólo mediante la reflexión sobre la realidad, logramos entender el imaginario que se encuentra detrás de ella. Es patente que hay un texto en cada edificio y cada monumento; la ubicación de cada componente material de dicho Paseo tiene un significado tan trascendente que cualquier alteración rompe ese hilo conductor con el pasado y, por ende,

con un significado que ha dejado de ser particular para volverse nacional.

Fachadas

Desde otra perspectiva se encuentra un proyecto personal realizado en 2011 durante la estancia de Posgrado en la Universidad Autónoma de México D.F, compuesta por una serie fotográfica titulada: “Fachadas”, que presenta corporaciones, hoteles, bancos, oficinas, en general una serie de edificios que conforman una de las avenidas principales de la ciudad de México; “ El Paseo de la Reforma”, inicia desde el Oriente entre la intersección de la Calzada de los Misterios y la calzada de Guadalupe, y termina en el occidente en la Avenida Santa Fe y el cruce con la Carretera hacia la ciudad de Toluca, capital del Estado de México.

El Paseo de la Reforma refleja el afán de modernización que llegó con el mandato de Porfirio Díaz, el modelo inspirado por Europa se identifica, primero, hacia la segunda mitad del siglo XVIII con las ideas del urbanismo Neoclásico y segundo, desde finales del siglo XIX como principal influencia difundida en el país y que transformó la imagen urbana de la ciudad, no sólo por el nuevo estilo arquitectónico que convivía con el colonial, además, por el trazo de nuevas y amplias calles

9 Carlos Martínez Assad, Los inicios del México contemporáneo, CENCA/ INAH/FONCA/Casa de las Imágenes, México, 1997.p.34

10 Nestor García Canclini, Cultura y Comunicación en la Ciudad de México, México, Editorial Grijalbo, 1998, P. 23

bajo la influencia de concepciones urbanísticas que modificaron el perfil urbano arquitectónico a semejanza de las capitales europeas; con monumentos, edificios corporativos, faroles, pequeños jardines y en general una línea recta de asfalto que solo se vería interrumpida por una serie de glorietas que no entrarían abruptamente a la avenida, sino de manera delicada por medio de curvas. Para 1877 El Paseo de la Reforma contaba con 67 estatuas en bronce y un objetivo cumplido, ya que actualmente y a pesar de todas los cambios realizados, lo que se percibe de este importante tramo vial es la imagen de una gran ciudad corporativa, conforme a las modernas



Mapa, Ubicación fin de la AV, El paseo de la Reforma Ciudad de México

tendencias europeas del siglo XIX. La propuesta “Fachadas” es, como lo indica el título, una serie de tomas fotográficas de exteriores de edificios, monumentales cristales reflejando la apariencia de una ciudad que quiere parecerse a otra. El entramado de escaleras, ventanales y columnas que inunda la disposición de las fotografías, y que en algunos casos parece no diferenciarse una de la otra, enfatiza el hecho de que finalmente no importa si es el Banco HSBC¹¹ o la Torre Mayor¹², lo que implica todo este entramado es hacer hincapié en la fachada como disfraz, la retícula que ocupa la composición total de las fotografías hace confuso el reconocimiento del edificio fotografiado, dejando así, un solo plano, una serialidad sin jerarquías, y que finalmente resulta ser la concepción de El Paseo de la Reforma

En los estudios de arquitectura y en los departamentos de urbanismo se consolidan las edificaciones a golpe

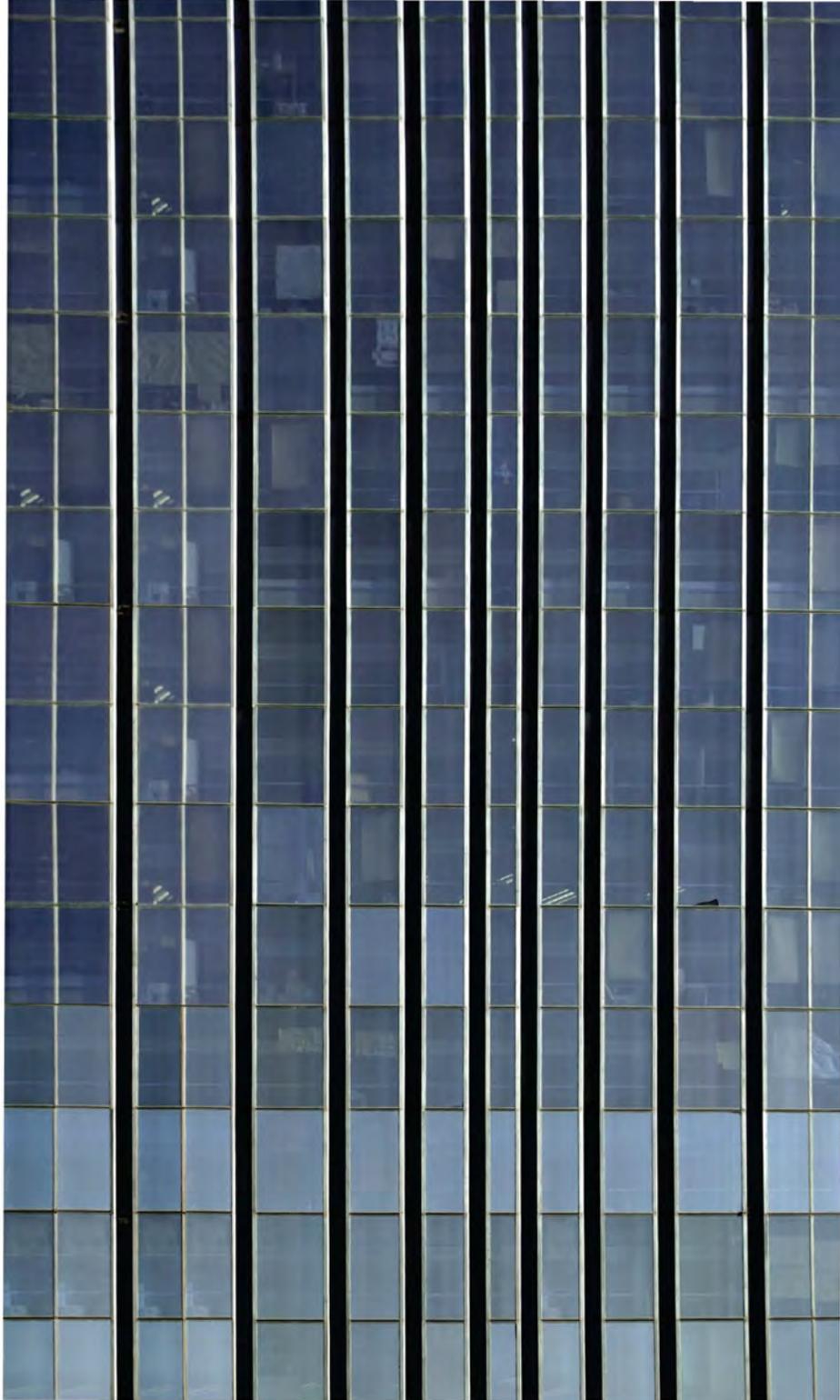
11 HSBC México, S.A. es la empresa principal del Grupo Financiero HSBC, La sede de México se encuentra en la Torre HSBC, en El Paseo de la Reforma cerca del Ángel de la Independencia en la Colonia Cuauhtémoc, en la Ciudad de México

12 La Torre Mayor es un Rascacielo ubicado en la Ciudad de México, desarrollado por el canadiense Paul Reichmann. Se encuentra ubicada en el número 505 de la avenida El Paseo de la Reforma

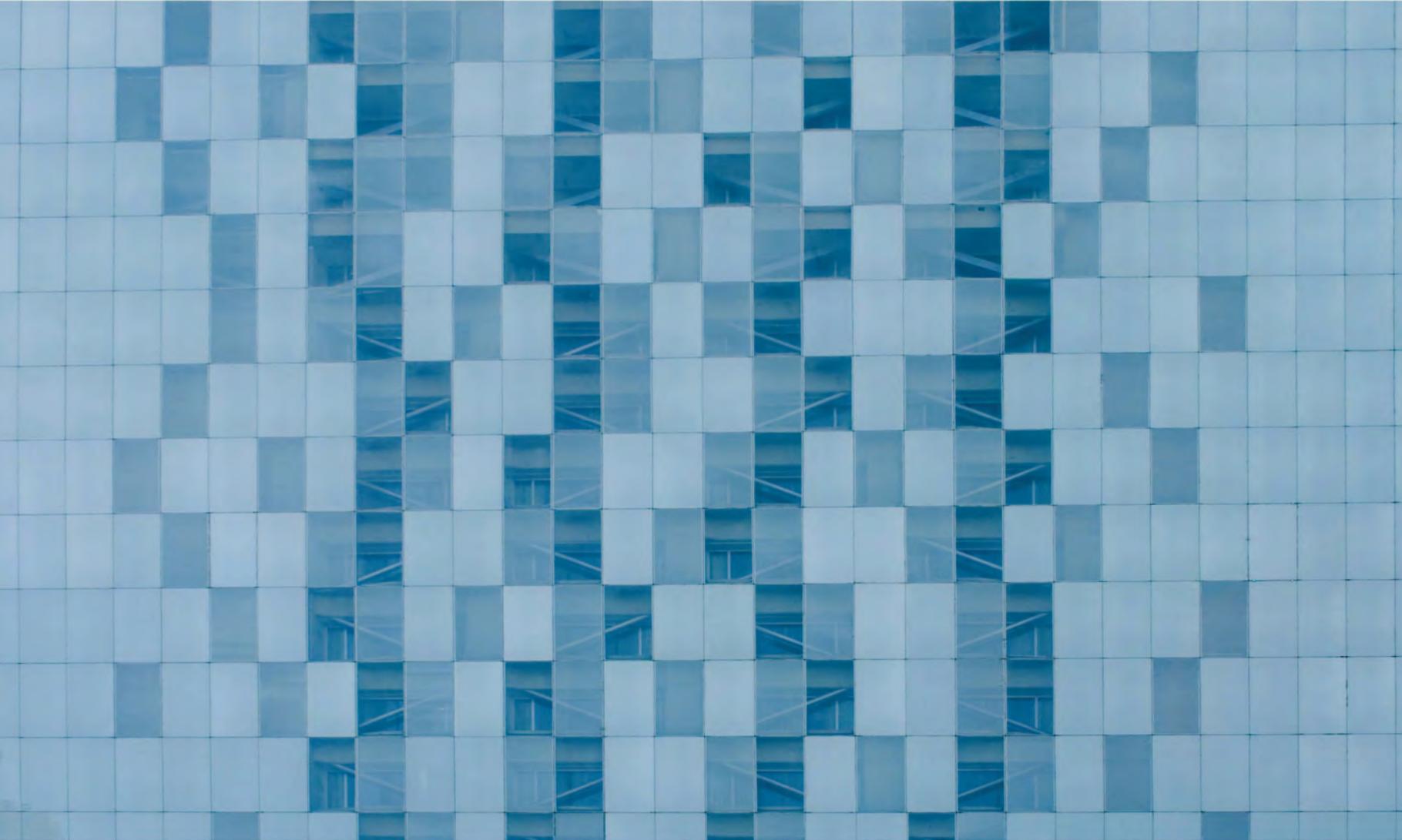


Mapa, Ubicación, inicio de la AV, El paseo de la Reforma, Ciudad de México de autocad y de foto aérea mientras alguien recuerda que deberían haber hablado con las asociaciones de vecinos. Diller y Scofidio los arquitectos estadounidenses de la nube estancada sobre el lago Neuchatel y el centro de arte mirando al mar de Boston, señalan que “el espacio está prescrito con anterioridad a la arquitectura, porque inevitablemente se encuentra codificado legal, política, moral y socialmente antes de que ésta llegue”.¹³ Quizás esta historia ya

13 Diller & Scofidio, *Flesh: Architectural Probes*, Princenton

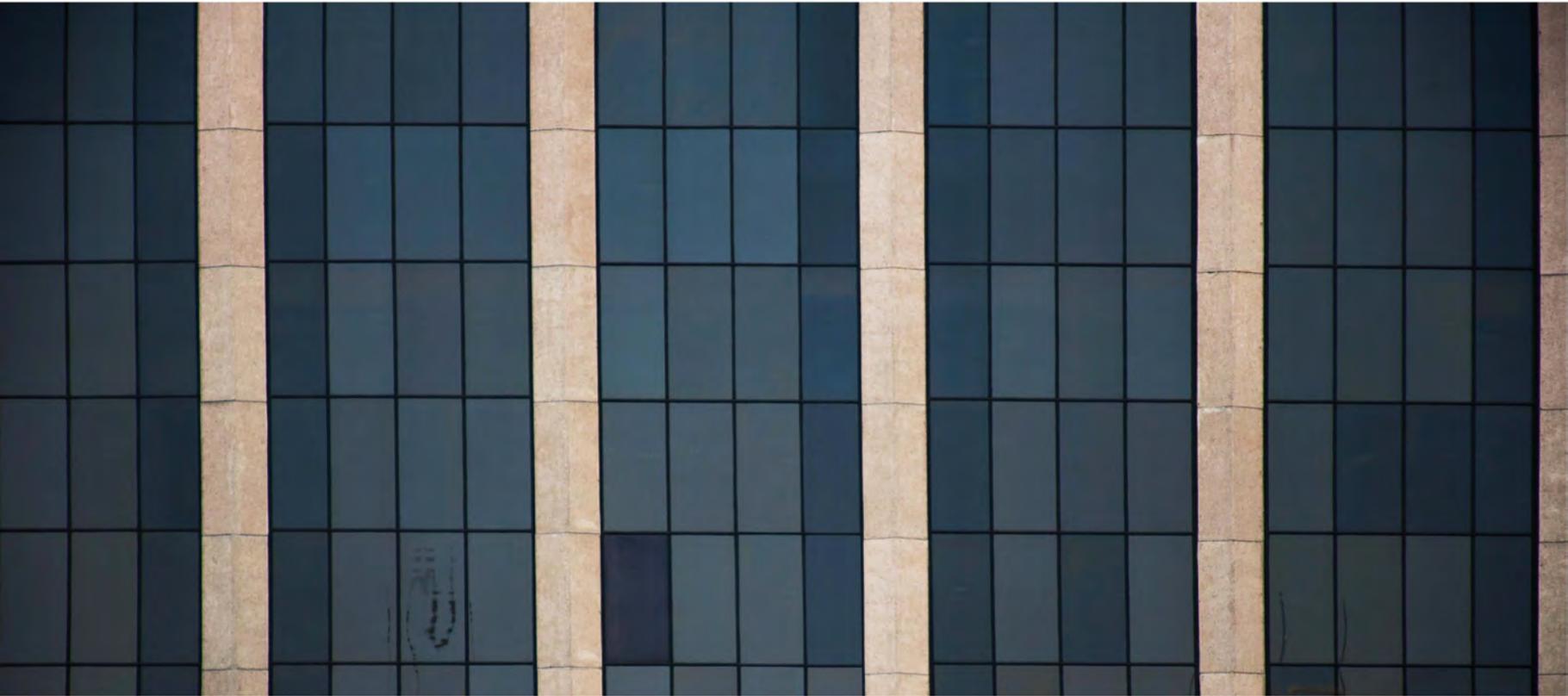


De la serie "Fachadas" July Hernández, 2011,
Fotografía digital.
Ciudad de México



De la serie "Fachadas" July Hernández, 2011,
Fotografía digital.
Ciudad de México





De la serie "Fachadas" July Hernández, 2011,
Fotografía digital.
Ciudad de México



Mapa recorrido de la serie fotográfica "Fachadas")



sprawl citys, Arizona Estados unidos, 2010

estaba escrita con antelación. Quizás por eso se producen fenómenos irreversibles, que frente a la ciudad histórica, hoy parque temático de sí misma, y dando carpetazo a la Carta de Atenas de 1933 con su estricta zonificación funcional, imponen nuevos modelos, fórmulas que ya en su día intuyeron visionarios como Frank Lloyd Wright con su Broadacre City. Así los sociólogos bautizan y diseccionan nuevas especies de viejas maneras: las sprawl citys surgidas alrededor de aeropuertos y parques tecnológicos o las CID (Common-Interest-Developments) con sus casas, jardín, piscina, oficinas, comercios y escuelas.



2002, lago Neuchatel en Suiza arquitectos estadounidenses Diller y Scofidio pabellón llamado Blur Building

La nueva fábrica de Volkswagen

“El único lugar en el mundo para convertir la producción en una experiencia real. Una transparencia nunca antes vista”

Volkswagen, La Fábrica de Cristal
Ferdinand Piëch

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 de Volkswagen. 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



Modelo 2001, automóvil Phaeton, Volkswagen

los trabajadores y maquinarias. Los operarios no visten los tradicionales overoles 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 “justo a tiempo”¹⁴. No hay ensamblaje en línea ni cinta transportadora, sino dispositivos en 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

14 Joseph Alois Schumpeter, Teoría del desenvolvimiento económico, Fondo de Cultura Económica, México, 1976, p. 56.

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 nivel 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”¹⁵.

Siguiendo la tendencia, otras compañías están transformando también sus fábricas en aparadores para clientes; recientemente BMW ha contratado a Zaha Hadid para diseñar un escaparate, y Ford se está restituyendo bajo el lema de “limpio y verde” su planta de River Rouge en Michigan, Estados Unidos donde nació la producción en masa de automóviles.

¹⁵ Ibid., P.63.
38

Postfordismo, postmodernidad, nuevo capitalismo, son nombres que buscan aproximarse desde diferentes ángulos a aquello que define nuestra época. Y el ejemplo de la fábrica de cristal ofrece una imagen de hasta qué punto, en la era de la información, incluso lo que históricamente había sido el máximo exponente del trabajo material- la fabricación de automóviles-, se encuentra inmerso en un acelerado proceso que busca

disolución de tiempo y espacio, de tiempo productivo y de tiempo subjetivo, trata de involucrar a la sociedad en su sistema de producción, su sistema de fabricación en línea bajo el método “justo a tiempo” que mantiene las vidas de los que la alimenten a la expectativa de su cambiante apetito. Y el propio espacio del arte también se presenta a sí mismo como “la fábrica de cristal” que trata de mostrar no sólo



Imagen fábrica Volkswagen Dresde Alemania 2001 arquitecto de Munich Gunter Henn

representarse de una manera distinta a la creada en 1913 con Ford.

La fábrica pasa a ser un espacio abierto y atractivo: una vitrina que exhibe espectacularmente ese trabajo productivo que la Modernidad había aprendido a ocultar. La fábrica de Volkswagen se suma a aquella inmensa acumulación de espectáculos, pero también representa: transformación,

sus productos sino también sus procesos, debatir reflexivamente sus instituciones, y explorar los modos con los que ha. de constituir su naturaleza económica en la ambivalente negociación de sus límites prácticamente desvanecidos.

En el recorrido por la planta de Volkswagen vemos a sus trabajadores ejecutando sus tareas

con precisión sobre la superficie de parquet, seguimos la evolución de los procesos de ensamblaje de los diferentes componentes en las carrocerías, contemplamos la perfección de los automóviles finalmente almacenados frente al cristal, usamos su completa red de servicios para los clientes... Pero lo que podemos ver a través ya no de sus cristales sino de la 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. Lo relevante de esta fábrica de cristal en esta investigación es que muestra dos puntos importantes de partida, la noción de trabajo que vemos en la actualidad y como se contrapone con la imagen de arte de nuestro tiempo, de nuestro espacio del arte, lo que tiene de "" lo que también tiene de "transparente", de incorpóreo y difuso.

Capítulo II

Identidad

El término identidad se incorporó al campo de las ciencias sociales a partir de las obras del psicoanalista austriaco Erick Erickson, quien a mediados del siglo XX empleó el término ego-identidad en sus estudios sobre los problemas que enfrentan los adolescentes y las formas en que pueden superar las crisis propias de su edad.

Erickson concibe a la identidad, como “un sentimiento de mismidad y continuidad que experimenta un individuo en cuanto tal son, lo que se traduce en la percepción que tiene el individuo de sí mismo y que surge cuando se pregunta ¿quién soy?”¹⁶

La identidad supone un ejercicio de autorreflexión, a través del cual el individuo pondera sus capacidades y potencialidades, tiene conciencia de lo que es como persona; sin embargo, como el individuo no está solo, sino que convive con otros, el autoconocimiento implica reconocerse como miembro de un grupo; lo cual, a su vez, le permite diferenciarse de los miembros de otros grupos. Por ello, el concepto de identidad aparece relacionado con el individuo, siendo las

16 Erick Erickson, *Identidad, Juventud y Crisis.*: Editorial Paidós, Buenos Aires, 1974, P.86.

perspectivas filosófica y psicológica las que predominan en los primeros trabajos sobre identidad social. En sociología y antropología se aborda la dimensión colectiva de la identidad, que en las últimas décadas del siglo XX se asocia a la emergencia de los movimientos sociales, las ONG, las reivindicaciones regionales y las migraciones; por ello, se concibe en relación directa con el discurso de los sujetos y la interacción social, ubicándola en la esfera subjetiva de los actores sociales.

En sociología, la identidad colectiva se concibe como el componente que articula y da consistencia a los movimientos sociales en los trabajos de Alain Touraine y Alberto Melucci;¹⁷ como un elemento de la acción comunicativa, y como un atributo de los actores sociales. En antropología, la identidad colectiva ha sido uno de los ejes centrales de investigación, primero bajo el enfoque esencialista, según el cual la identidad es un conjunto de propiedades y atributos característicos de un grupo en los trabajos de Judith Friedlander y George De Vos¹⁸. Después, desde

17 Alberto Melucci, *Acción colectiva, vida cotidiana y democracia*, El Colegio de México, Centro de Estudios Sociológicos, México, 2002. P. 79

18 George De Vos, *Antropología psicológica*, Editorial Anagrama,

una perspectiva dinámica, la identidad colectiva se construye en un contexto histórico particular, a lo largo de un proceso de interacción, donde los sujetos reelaboran los elementos culturales del grupo. Las perspectivas sociológica y antropológica sobre la identidad centran su atención en el punto de vista de los actores sociales sobre sí mismos; de ahí que conciben a la identidad como una construcción subjetiva, determinada por el contexto social; por ello consideran que los mecanismos a través de los cuales se construye la identidad no son siempre los mismos. En efecto, se plantea que mientras en la sociedad tradicional, caracterizada por la homogeneidad social, es posible que los sujetos internalicen la estructura de significados presupuestos y compartidos colectivamente, y que dan sentido a las interacciones de la vida cotidiana, bajo un solo referente como la religión; en las sociedades modernas esto cambia, debido a que los sujetos pertenecen a una diversidad de grupos, son miembros de una familia, de un grupo escolar, de un club, de un grupo religioso, de un partido político.

Esta pluralidad de pertenencias sociales complica la construcción de la identidad colectiva, no sólo por la creciente complejidad de las

Barcelona, 1981. P. 121.

relaciones sociales, sino que los sujetos tienen frente a sí un abanico de repertorios culturales; algunos de los cuales coinciden, otros se contradicen. Los agentes a través de los cuales se transmiten esos repertorios son también múltiples, por lo que el proceso de internalización se complica aún más. "A lo largo de su vida los individuos van aprendiendo el bagaje cultural que requieren para vivir en sociedad, que incluye roles, actitudes, comportamientos proporcionados por los diferentes agentes de socialización, teniendo en los primeros años de vida a la familia"¹⁹, aunque hoy sea en forma parcial, como el primer grupo de referencia; posteriormente van apareciendo otros agentes que actualmente han cobrado mayor importancia que la propia familia; como son la escuela, los medios de comunicación, en particular la televisión, los grupos de amigos, la religión, los clubes deportivos, etcétera. Así, a través de todos estos agentes, los individuos van adquiriendo un conjunto de conocimientos necesarios para convivir con los integrantes de su grupo y con los otros.

Identidades

19 Manuel Castells, *La era de la información : economía, sociedad y cultura*, Siglo Veintiuno Editores, Madrid, 1999, P. 89.

El trabajo como fuente de identidad Para este capítulo es necesario aclarar, que la inclusión de este apartado se enfoca hacia los espacios de trabajo y retomando la definición de identidad se demuestra como no es posible hablar de ésta de una forma unidireccional, por el contrario se construye de múltiples manifestaciones, una de éstas es la adquirida en la experiencia personal del trabajo.

Partiendo de la premisa anterior se puede decir entonces que la identidad de un habitante y específicamente la de un habitante de la urbe se ve trastocada por una serie de acontecimientos que suceden a su alrededor, por eso la identidad se construye de manera colectiva, aunque tenga expresiones personales, pues es imposible desligarse de la formación del ser dentro de una colectividad, finalmente el habitante termina participando y colaborando de algo, construyendo un "nosotros"²⁰. En la investigación realizada por Sergio Tamayo y Kathrin Wildner sobre las identidades urbanas, definen cuatro elementos fundamentales para entender cómo se conforma la identidad: reconocimiento, vinculación, permanencia y pertenencia, elementos fundamentales

20 Sergio Tamayo y Kathrin Wildner, *Identidades Urbanas*, Editorial de la Coordinación General de Difusión Cultural, 2005, México, D.F. P. 21

para ejemplificar la noción de identidades, sin embargo solo vamos a hacer referencia a los dos últimos.

Permanencia

La permanencia se refiere a permanecer, a la duración de un individuo en un determinado espacio, el tiempo que invierte en un lugar determina su grado de arraigo. La temporalidad se ve entonces ligada con la práctica, la repetición, la rutina, aspectos que conforman la cotidianidad de una persona, " la vida cotidiana es aquel ámbito donde llevamos a cabo la mayor parte de nuestra existencia"²¹ el espacio y el tiempo nos definen, es ahí donde nos conformamos como ser y construimos una parte de nuestra identidad.

Un ejemplo del grado de permanencia que se puede llegar a tener en un espacio y, como éste a su vez puede modificar los procesos de identidad se ejemplifica en el laboral, allí el nuevo capitalismo ha cambiado radicalmente la experiencia personal del trabajo. Las empresas pasan de ser burocracias colosales densas, a menudo rígidas, a ser redes más flexibles en un estado constante de revisión interna. En el capitalismo flexible, la gente trabaja en tareas a corto plazo, y cambia de empresa

21 *Ibid.*, P. 22

con frecuencia; el empleo para toda la vida en una misma compañía es una cosa del pasado. Como consecuencia, las personas no pueden identificarse con un trabajo concreto, la falta de arraigo y el desconcierto no permiten establecer un sentido de permanencia.

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

El tiempo invertido en una bolsa de valores es volátil, los empleados pueden cambiar constantemente de actividades durante un día normal de trabajo, su tiempo es valioso y deben tomar decisiones sabias, es aquí cuando la permanencia se desestabiliza, el trabajador no encuentra un vínculo duradero con el espacio y el colapso no se hace esperar, algo que logra ejemplificar la obra “Middlemen”. Mik investiga la noción de auto-conciencia y la voluntad propia, la idea de que un



“Middlemen” Aernout Mik, 2001,
video-instalación

individuo se encuentra separado de su medio ambiente, del espacio social y físico que lo rodea. Sus vídeos e instalaciones investigan una dinámica con el sitio, la conducta de individuos ante situaciones incontrolables, en una dinámica que a la vez evoca tanto a la credibilidad como a la teatralidad. Al centrarse en las tensiones entre los individuos y la identidad colectiva o comportamiento, el espectador tiene el reto de evaluar sus propias acciones y percepciones. A través del uso de las proyecciones de tamaño natural que muestran estas diferentes perspectivas móviles y múltiples, la diferenciación entre la experiencia del espacio circundante y la experiencia ficticia de las proyecciones de video se oscurece. Se trata de un juego de realidades convergente que permite la observación de ser absorbido en una participación que es a la vez cognitiva y física, así como emocional.

“Hacia el fin de los setenta, la antipatía obrera por el trabajo industrial, la crítica hacia la jerarquía y la repetitividad habían quitado fuerza al capital. Todo el deseo estaba fuera del capital y atraía fuerzas que se alejaban de su dominio”²² . Hoy

22 Anthony Giddens y Will Hutton, En el Límite, La vida en el capitalismo global, Kriterion Tus Quets Editores, Barcelona, 2001. P. 129

sucede lo contrario: el deseo llama a las energías hacia la empresa, hacia la autorrealización en el trabajo. Y fuera de la empresa económica, fuera del trabajo productivo, y más hacia las corporaciones rápidas y cambiantes.

Pertenencia

Como su nombre lo indica la pertenencia hace referencia a pertenecer, tener autoridad sobre un espacio para después emplazarse en él, formar parte de éste, moldearlo, hacerlo propio, habitar un lugar implica cierto grado de complicidad por parte del habitante lo que genera distintos grados de adhesión, “estar significa habitar, poseer, producir, y crear cosas, aquí esta una de las ligas directas de la identidad con el espacio, por que el ser posee un espacio, le da sentido al espacio, lo recrea, usa, gasta, reutiliza, lo viste, en suma, se internaliza en él.”²³ Es el estar lo que permite entender cómo un individuo se vincula de forma afectiva o física a un espacio, proporcionándole comodidad o incomodidad, pero finalmente destacando parte de la identidad que lo conforma, es un reflejo de sí mismo proyectado hacia los demás.

23 Losa o loseta manufacturada, fabricada en diferentes tipos y técnicas de cerámica, usados para recubrir suelos y paredes



Losa o loseta, Almagres S.A Soacha, Colombia

Para entender mejor este proceso, es preciso retomar el ejemplo laboral. Un hombre de 59 años de edad ha trabajado 30 años de su vida en un único espacio, una fábrica que produce tablón y baldosas, al igual que distintas variaciones de pisos, todas para decoración de interiores, realiza las mismas labores cada día, los siete días de la semana con una variación horaria, cada semana tiene un turno distinto; el de la mañana de 6am a 2pm, el de la tarde de 2pm a 10pm y el de la noche de 10pm a 6am, su labor principal es manejar una máquina de cortado; coloca el material, lo corta, lo saca, lo clasifica, eso es todo, cuando su turno de trabajo termina, él se retira.

Esta persona no ha faltado un solo día

a su trabajo excepto por enfermedad y casi nunca ha llegado tarde, nuevamente con algunas excepciones, siempre tiene su uniforme impecable y nunca ha hablado mal de su sitio de trabajo. Lo que nos interesa aquí es ver cómo este individuo ha desarrollado un sentido de pertenencia con su espacio laboral y como ha llevado a cabo su proceso de identidad.

La rutina hace parte fundamental de la labor en una fábrica y generalmente esta asociada a algo negativo o por lo menos así se afirmó en el apartado anterior cuando en los sesenta ya se sentía antipatía hacia el trabajo industrial por parte de los trabajadores, sin embargo para Adam Smith existía un “ritmo”²⁴ en el proceso rutinario a medida que los trabajadores aprendían a manejar y a manipular el material descubrirían cómo disminuir o acelerar la marcha y con esto podían hacer variaciones y al final del día tendrían la satisfacción de tener un conocimiento propio del material. Según esta aseveración un hombre puede encontrar en la

24 Adam Smith, La riqueza de las naciones, Alianza Editorial, Madrid, 1994, P. 60.

rutina más aburrida un relato de vida acumulativo, esa misma labor todos los días era algo significativo, algo que relatar sobre su vida, el espacio en el que había invertido un tiempo considerable se había vuelto parte de su identidad.

Si pensamos en la aseveración de Smith sobre la rutina, resulta un poco sombrío pensar que es positivo todo ese proceso laboral-maquinal del trabajo industrial, el cual se empezó a desmoronar en los años 60, y que con la entrada del “nuevo capitalismo”,²⁵ afianzó el desplazamiento del tradicional trabajador obrero donde el centro de las actividades era automático, y se dirigió hacia un proceso más cognitivo y desprendido.

Desorientación laboral- confusión identitaria

El lugar del trabajo contemporáneo, con su flexibilidad, plantea un desafío muy distinto para la tarea de elaborar un relato laboral, ¿cómo se puede crear una sensación de continuidad personal en un mercado de trabajo en que las historias son erráticas y discontinuas? Para responder esto el autor Richard Sennet explica “lo que le ha ocurrido recientemente al

²⁵ Tamayo y Wildner, Op. Cit. P. 19.

capitalismo global es muy sencillo. Tras la segunda guerra mundial, el sistema capitalista se solidificó en grandes burocracias piramidales, ligadas a la suerte de las naciones-estado. Dichas pirámides empezaron a desintegrarse a finales de los setenta. Hoy se ha cortado el cordón entre la nación y la economía y las empresas han sustituido su solidez burocrática por redes más fluidas y flexibles, conectadas con todo el mundo.”²⁶ Estas históricas modificaciones de orden burocrático han alterado la forma que tiene la gente de experimentar el paso del tiempo en el interior de las instituciones.

En el lenguaje de antes, una “carrera” era un camino recto y claramente trazado, mientras que un trabajo era una actividad rutinaria, un hombre llevando carbón de un lado a otro de forma indiscriminada. En ese sentido, los trabajos en fábricas tienen más sentido de permanencia y pertenencia para construir las identidades, ahora son pocos los que trabajan durante toda la vida para una misma empresa; un joven que sale de la universidad y empieza a laborar, pasa al menos hasta por doce empresas en toda su vida

La reducción de los periodos de empleo

²⁶ Richard Sennet, La corrosión del carácter. Las consecuencias personales del trabajo en el nuevo capitalismo, Editorial Anagrama, Barcelona, 2000, p. 218.



Registro fotográfico, Torre cuadrata, Paseo de la Reforma No. 2654

coincide con la de la vida institucional de los empresarios, con compañías que se fusionan y reestructuran a una velocidad impensable hace una generación. Aunque la publicidad de esos cambios institucionales invoca un aura de precisión con palabras como «rediseño», la mayoría de las transformaciones empresariales son caóticas, los planes organizativos surgen y desaparecen, se despide a empleados para volver a contratarlos, la productividad desciende a medida que la empresa pierde de vista un objetivo sostenido. No se puede pretender que los trabajadores entiendan ese caos mejor que sus jefes.

Incluso en las empresas más disciplinadas, el trabajo está dejando de ser una constante repetición de labores para consistir en tareas a corto plazo desempeñadas por equipos, y el contenido de trabajo en las compañías flexibles se modifica como rápida respuesta a los cambios de la demanda mundial. Esas modificaciones del

trabajo están también fuera del control del individuo o del equipo. Todos esos cambios materiales dificultan el esfuerzo de elaborar un relato ininterrumpido.

A los empleados de empresas flexibles y de vanguardia, les resulta muy difícil elaborarlo, igual que obtener un sentido de identidad personal a partir del trabajo, sin embargo la falta de ese relato continuo no preocupa a muchos

empleados jóvenes. Ahora bien, cuando un hombre o una mujer se casan, empiezan a tener hijos, asumen la carga de una hipoteca y los demás accesorios de la mediana edad, la falta de contenido del trabajo empieza a hacerse patente; con la edad, la gente

necesita dar más sentido a su vida y dejar de verla sencillamente como una serie de acontecimientos al azar. Es una necesidad práctica, porque una historia laboral es más que un mero informe de los hechos ocurridos en el trabajo; tiene una función crítica y de evaluación.



Registro fotográfico, Torre cuadrata, Paseo de la Reforma No. 2654.

Despacho de contratistas

Una identidad, como hemos visto, se forma a través de la interacción social de personas en los contornos de sus personajes, esa superación de los límites entre yo y el otro. Pero en el lugar de trabajo moderno, el otro, encarnado en la persona de una figura de autoridad, suele estar ausente.

Como en el caso de la ciudad, los directivos de la empresa prefieren estar ausentes de la interacción diaria con la masa de empleados; en la oficina, esta huida del compromiso deja a los trabajadores sin un antagonista necesario.

La ausencia de autoridad en la oficina

es una consecuencia de los cambios en el sistema burocrático del nuevo capitalismo. La empresa moderna ha querido atenuar el orden empleado-empendedor, actuar a través de equipos y células de trabajo, pero en pocas ocasiones esas empresas modificadas se convierten en espacios nivelados. En todo caso, el esfuerzo de crear una organización más flexible al final enfatiza que el poder está en la cima. Gracias a la utilización actual de las tecnologías de la información, es posible

transmitir órdenes rápidamente desde el mando hacia los empleados, con menos mediación e interpretación a lo largo de la cadena de mando que en las burocracias piramidales de viejo estilo. La dirección puede además calcular los resultados de forma instantánea y sin ayuda,

gracias a la informatización de los datos empresariales. En estas empresas flexibles se abre una brecha entre la función de mando y la de respuesta, ello significa que hay un núcleo central que establece los objetivos de producción o de beneficios, da las órdenes necesarias para la organización de determinadas actividades y luego deja que las células o los equipos, aislados dentro de la red, cumplan esas directrices lo mejor que pueda cada grupo, A los que no pertenecen al cuerpo directivo se les dice lo que deben conseguir, pero no cómo conseguirlo. La separación entre la orden y la respuesta aparece, muchas veces, en los momentos en los que una empresa intenta renovarse y tantear su camino hacia otro tipo de estructura. Un ejemplo para aclarar esa división entre, la orden y el desconcierto del empleado por dar una respuesta, puede ser el de la empresa Microsoft, en 1995 les dijeron de pronto a los programadores de categoría intermedia “piensen en Internet” sin muchas pistas de qué podía suponer eso en la práctica. Esta orden expresa una intención más que una acción; de esa forma, Microsoft trasladaba el peso de la responsabilidad hacia abajo, a los trabajadores medios que intentaban descifrar qué hacer exactamente sobre las intenciones



de sus jefes. Sennet menciona, a propósito de la situación de “división” que se mencionó anteriormente, que se trata de una “desregularización del lugar de trabajo”²⁷ esto quiere decir un sistema de indiferencia, las órdenes no han desaparecido, ni tampoco la rigurosa valorización de los resultados, ha disminuido la dedicación al proceso real de trabajo, así como lo que representa la autoridad en una empresa, hacerse responsable de las órdenes que se dan.

A los trabajadores que se encuentran en el lado de la brecha encargado de ejecutar las órdenes, lo que más les preocupa es que pierden lo que podría denominarse un testigo laboral, una persona que reconozca su esfuerzo, y el reconocimiento no implica solamente una felicitación, el trabajador necesita alguien que esté dispuesto a hablar en su nombre, especialmente cuando las cosas salen mal o cuando las exigencias resultan imposibles de cumplir, el esfuerzo debe tener resultados al menos a largo plazo, un ascenso o un aumento de sueldo. El empleado trabaja en el vacío, interioriza la carga al tratar de dar sentido a su trabajo. Podría parecer, desde un punto de vista lógico, que eso dejaría al individuo libertad para atribuir el significado que quiera a su labor. En

realidad, sin un testigo que reaccione, que dude, que defienda y esté dispuesto a asumir la responsabilidad por el poder al que representa, la capacidad de interpretación de los trabajadores se queda paralizada.

El artista Aernout Mik realiza en 2002 la obra llamada "Dispersion Room" una videoinstalación donde una serie de personajes parecen actuar inusualmente al interior de una oficina, los trabajadores parecen envueltos en una actitud ridícula e inerte, tanto la trama como la coreografía de las imágenes parecen descordinadas, no muestran sentido alguno, la proyección es acompañada por el mobiliario propio de este espacio, sillas, ordenadores, mesas, rodean la fría atmósfera de ese escenario gélido.

En esta propuesta Mik logra dimensionar el estado del trabajador inmerso en un sistema laboral incierto, es la resolución de lo que mencionamos anteriormente, la "desregularización del lugar de trabajo" la consecuencia del cambio en la gerarquización, las escenas se muestran como un indicio, indicio de cómo un individuo libre de convenciones sociales puede llegar a desligarse de su realidad.



"Dispersion Room" 2002 videoinstalación Aernout Mik

Identidad laboral del artista

Para poder establecer este punto es necesario retomar dos de los conceptos anteriormente descritos, la permanencia y la pertenencia, entendiendo el primero como tiempo y el segundo como lugar, en estos términos se podría afirmar que la identidad artística esta sujeta a un tiempo y a un espacio específicos, pero esta aseveración puede dificultar el proceso, pues amplía el campo de estudio para poder entender cómo se conforma tal identidad. Podríamos empezar por localizar una época en la historia del arte, si contraponemos dos momentos importantes y disímiles entre sí, la

época de las Neo-vanguardias donde Allan Kaprow consideraba que el arte no podía desligarse de la vida y en el que el espectador entraba a formar parte de la obra de arte, o la Internacional Situacionista y su rechazo absoluto a crear un movimiento masivo. Muy por el contrario, nociones como "situación" o "situacionismo" referían a la confrontación del arte con la vida, la clara premisa de los artistas que hacían parte en ese momento del arte, hacia referencia a que "querían cambiar al mundo"²⁸, ese tiempo y

28 Rosalind Krauss, La originalidad de la vanguardia : y otros mitos modernos, Alianza Editorial, Madrid, 1996, P. 110.

lugar junto en el que estaban marcó su identidad, su laboralidad, su trabajo dentro del arte estaba claro. Por otra parte tenemos a los minimalistas, los conceptuales y el arte pop, en este punto ya no se quería cambiar la vida, la relación de los minimalista con la sociedad se daba por la época, pues incluían materiales de la industria, Judd marcó una nueva manera de pensar de los artistas, por medio de la repetición se trataba de eliminar jerarquías, “el orden no es ni racionalista ni subyacente, sino simplemente un orden, el de la continuidad de una cosa detrás de otra”²⁹ los materiales utilizados demostraban que no eran propios del quehacer artístico, provenían de la industria y se colocaban como tal, sin ninguna intervención por parte del artista. El tiempo y lugar del artista minimalista estaba definiendo su identidad, para ellos era claro que la obra era la protagonista, no el artista.

29 Rosalind Krauss, Pasajes de la escultura moderna, Akal, Madrid, 2002, P. 50

Capítulo III

Negociaciones

En 1998, una oficina de empleo del gobierno belga situada en el barrio de Sint-Joost, en Bruselas, envió una carta a los artistas que les visitaban regularmente para fichar su subsidio de desempleo. En la carta se les proponía que aprovecharan el espacio de la oficina, así como su tiempo disponible, dado que estaban en paro, para mejorar el aspecto de su oficina y al mismo tiempo tener la oportunidad de mostrar sus trabajos haciendo una exposición en esa oficina. Los artistas recibieron la invitación sin dejarse impresionar, y la entendieron como una humillante forma de control maquillada de contribución social.

Además, el “aspecto” de aquella oficina que odiaban les importaba bien poco. Sin embargo, vieron que en esa invitación se encontraban cuestiones interesantes respecto a su propia situación laboral y a las relaciones entre el trabajo artístico y las regulaciones de empleo. La propuesta era una contradicción legal, puesto que, en la Regulación de actividades permitidas durante el periodo de desempleo, quedaba especificado que las actividades laborales permitidas para una persona en situación de desempleado, sólo podían llevarse a cabo en relación a la propia familia, o entre las 8 de la noche y las 6 de la mañana.

Toda actividad fuera de ese horario que no estuviese dedicada a buscar empleo, o a mejorar sus aptitudes para el mercado de trabajo, quedaba explícitamente prohibida. Evidentemente, el horario en el que se les proponía aquella actividad era precisamente la franja laboral que les quedaba excluida para poder realizarla.

También era evidente que la invitación misma suponía una forma de benevolismo que no había previsto que un artista no estuviera agradecido por la “oportunidad” que se le brindaba, o que no lo viera como una forma de realización personal más allá de una cuestión laboral. Pero para los artistas, ¿no era la preparación de una exposición un trabajo? ¿No podía, o incluso, debía, aquella actividad privarles de los beneficios del seguro de desempleo? En febrero de aquel año cinco artistas aceptaron la cortés oferta del municipio de Bruselas que les situaba en una situación ilegal, para provocar un debate sobre la cuestión.

La incursión en los mecanismos burocráticos de la Oficina de Empleo, las contradicciones en las normativas de definición del régimen de desempleo, así como la singular ambigüedad legal de la actividad artística, mostraron un campo de investigación que pasó al debate público y forzó a las autoridades

a renegociar su situación. A raíz de ello se constituyó el colectivo “Plus-tôt Te laat”¹⁴, que desde entonces gestiona una parte de aquella oficina como espacio público.



F.1

Oficina de Empleo del barrio Sint-Joost, Bruselas
Figuras 1 y 2

F.2



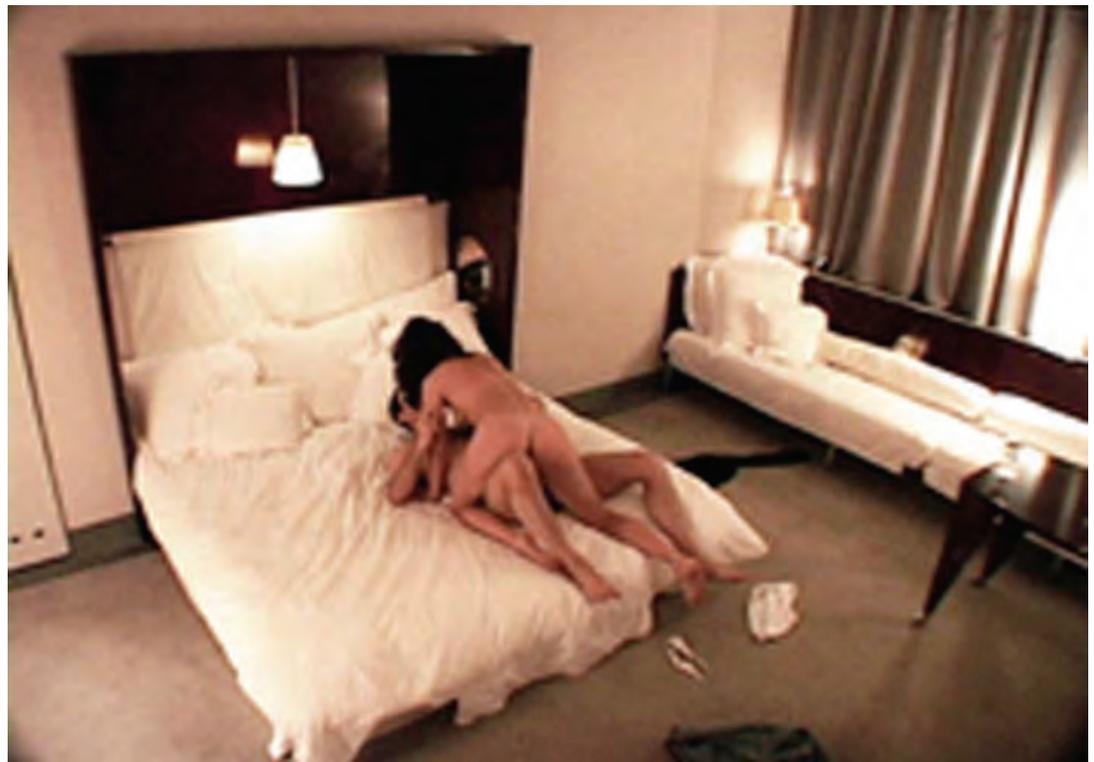
posibilidades de experimentación con los márgenes jurídicos y económicos del arte, acogiendo regularmente intervenciones artísticas, en su mayoría

realizadas a partir del material de oficina disponible.

En 2002, la artista Andrea Fraser se dirigió a su galería neoyorquina Friedrich Petzel Gallery para preparar un encargo que realizaría junto con un coleccionista privado. Los requisitos del proyecto que proponía Fraser incluían un encuentro sexual entre la artista y el coleccionista que sería grabado en video y producido en DVD en una edición de 5 copias, cuyo primer ejemplar sería para el coleccionista. La obra resultante es “Untitled”, un video de 60 minutos de duración, sin sonido, filmado en una habitación de hotel con una cámara fija y sin iluminación adicional. En él se ve a la artista practicando sexo “en todas las posiciones posibles” – tal como describía un artículo en el New York Times³⁰ con un coleccionista que pagó (“no por sexo –señala Fraser– sino para hacer una obra de arte”) cerca de 20,000 dólares.

El marco socioeconómico del artista actual pasa por una enorme variedad de formas laborales y estipulados que articulan su trabajo. La negociación se establece para una producción concreta, o por un periodo de tiempo, o

30 Guy Trebay, “Sex, Art and Videotape”, artículo en el New York Times, 13 de junio del 2004.
52



“Untitled” Andrea Fraser 2002, video,
New York

por el asalariado, el régimen autónomo cercano al antiguo artesano, el subcontratado, el voluntariado social... Las fórmulas son tan variadas como lo son también las formas de trabajo ajenas al arte. Desde las vanguardias de las primeras décadas del siglo XX la obra artística inicia un despliegue de estrategias productivas, un proceso que va en paralelo a un desvanecimiento de los rasgos que debían expresar el talento artístico, cuando la mano del artista, su habilidad

o su técnica dejaron de ofrecer un modelo estable de valor.

En una exposición reciente titulada Work Ethic³¹, la comisaria norteamericana Helen Molesworth establecía cuatro categorías para

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

enmarcar las formas del trabajo llevadas a cabo por los artistas a partir de los años sesenta³². En la primera categoría, el artista crea y completa él mismo la tarea. En la segunda, el artista dispone una tarea que es completada por otros. En la tercera, la audiencia completa el trabajo. Finalmente, en la cuarta, el artista trata de eludir cualquier carga laboral.

Ese mapa de categorías ilustra el definitivo despliegue del marco laboral clásico del artista (abierto por los surrealistas, los constructivistas y los dadaístas –y la figura clave de Duchamp), que desde finales de los años cincuenta y principio de los sesenta con la llegada de las posvanguardias se extendió hacia los Rauschenbergs, los Judds, los Nawmans, Manzonis, Kaprows, Smithsons al igual que los Performances, los Acconcis, los Situacionistas y los Fluxus.

Una consecuencia de este despliegue de formas laborales que articula la actividad artística es la reformulación del modo en que el artista deberá ser remunerado por su actividad. Si la autonomía del artista moderno le había conferido un sistema de

producción en el que, por lo general, el artista era el único responsable del producto hasta que éste se enfrentaba al mercado una vez completado, la multiplicación de formas procesuales alteran significativamente este modelo. Por ejemplo, en sus *Concept Tableaux* (1963-67), Edward Kienholz organizó su actividad laboral en tres fases (distinguiendo una “división del trabajo” en esa actividad, en la que las funciones mentales y manuales quedaban diferenciadas), estableciendo para cada una de esas fases un vínculo distinto con el comprador o coleccionista.

La primera era una placa con una descripción detallada del trabajo (es decir, la idea), y que podía ser comprada simplemente como propuesta. En la segunda fase, Kienholz realizaba un dibujo preparatorio de la propuesta, que podía ser comprado por una cantidad adicional. En la tercera, el comprador encargaba al artista la realización material del proyecto, cubriendo por contrato los costes de producción y un salario para el artista relativo al tiempo necesario para su realización.

Es un aspecto sin duda significativo constatar que la articulación económica del artista contemporáneo, en su relación con las instituciones, galerías, clientes

y coleccionistas, plantea una nueva centralidad del “contrato” entre las partes. Si, como decíamos, el artista moderno se basaba en un régimen de productor autónomo, en el que éste y el cliente sostenían su relación fundamental (aun cuando ésta fuese a través de un mediador o marchante) en el momento de la compra del producto acabado, en una transacción concebida desde la posesión física de la obra, la naturaleza del trabajo artístico actual ha supuesto la multiplicación de fórmulas mucho más elaboradas que en cierto modo quedan más próximos a las disposiciones del artista previo a la modernidad.

Cabe recordar que en la época en que Francisco Goya realizaba sus cartones para la Fábrica de Tapices, los contratos que sujetaban al artista con la institución eran altamente detallados, estipulándose minuciosamente las condiciones a las que estaba sujeto así como su salario anual (e incluso la cantidad de caballos a la que Goya tenía derecho en su carruaje – una cantidad que creció conforme su talento era reconocido por el monarca), y que era habitual desde el Renacimiento estipular condiciones relativas a la realización de las partes que requerían mayor talento o dedicación (por ejemplo, para las Puertas del Paraíso del baptisterio de

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

la catedral de Florencia, Lorenzo Ghiberti firmó en 1403 un contrato en el que se estipulaba el volumen de producción anual –debería realizar al menos tres paneles al año, por los que recibiría 200 florines–, y aspectos relativos a la producción misma: le era permitido emplear ayudantes, pero los árboles y los rostros de las figuras, incluido el cabello, deberían estar realizados por él personalmente).

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

En algunos casos, es en la múltiple naturaleza de la producción, en su hacerse, su salir y su circular, que se da en relación a un ámbito jurídico que articula de manera simultánea –y prácticamente indiferenciada– lo público y lo económico, donde se configura el sentido de la

obra. Propuestas artísticas como *Untitled*, de Andrea Fraser, muestran el campo de tensión que se encuentra en esa articulación y las distintas capas de lo que hay en juego.

La propuesta *Untitled*, de Andrea Fraser, nos ayuda a situar esta red de cuestiones en el contexto del sistema artístico. El trabajo de esta artista, tal como lo exponía ella misma en una entrevista, gira entorno a un orden del deseo en relación al arte: “sobre lo que queremos del arte, lo que quieren los coleccionistas, lo que los artistas quieren de los coleccionistas, lo que quieren los museos y sus visitantes”³³.

Un orden del deseo que se configura como una negociación en términos económicos, pero también en términos personales, psicológicos y afectivos. “*Untitled* trata del mundo del arte, de las relaciones entre los artistas y los compradores, y de lo que significa ser artista y vender tu trabajo”. Por ello, las posibles asociaciones con la idea de prostitución de la práctica artística no debían ser más que un primer paso para una reflexión más amplia, acerca de las relaciones de control y de poder que se articulan en una obra. Para la artista, el hecho de haber concebido

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

un trabajo como ese suponía una exploración del control que como artista podía tener sobre la obra, y que, según afirma, había experimentado como un fortalecimiento de su margen de maniobra más que una desposesión de él.

Bajo contrato había dispuesto todas las condiciones de “producción” que tenían que venir aceptadas por el coleccionista participante. Pero por la particular naturaleza de la propuesta y lo que significaba de “exposición” de su intimidad –que Fraser relata incluso con candidez, por ejemplo al referirse a cómo habló de ella con sus padres–, la verdadera relación con la “explotación” aparecía en relación a la venta de las copias de la obra, y en la posibilidad de control sobre ellas, más que en el momento de intercambio con el coleccionista.

Las relaciones de intercambio son centrales en la pieza –afirma la artista–, pero también las condiciones de presentación y distribución. Por ello estableció un detallado contrato que deberían firmar los compradores de las copias: “El comprador no tiene el derecho de sacar imágenes fijas del video ni distribuir ninguna reproducción, el comprador no tiene derecho de hacer ningún extracto del video ni emitirlo, el comprador no tiene el derecho de prestarlo,

yo tengo el derecho de revisar todo el material publicitario que se genere sobre la pieza, y debo ser consultada antes de que éste se haga público... Son condiciones bastante restrictivas". La propuesta trata acerca del arte como mercancía, sobre cómo se transforma en mercancía al circular por la institución artística (el museo, el mercado, las galerías, la prensa especializada, etc.), pero, añade Fraser, "el artista puede tratar de controlar esa circulación contractualmente". Tal vez, aunque esto dependerá sin duda de la posición –es decir, del poder – del artista respecto a aquél o aquello con quien negocia. En cualquier caso, lo significativo es que lo que se negocia no es únicamente una determinada cantidad económica, sino, también, una condición "laboral" del artista.

Hacer y trabajar

Fue la lógica moderna la que identificó progresivamente la idea de acción con la de trabajo, dos nociones que en la polis gozaban de una distinción extremadamente nítida. En ese marco, el artista moderno construyó su singularidad apartándose del trabajo: la noción de creación y la identidad del genio, que venían forjándose desde el Renacimiento, fueron las palancas con las que el

arte se apartó de la artesanía, elevando la actividad creadora del artista por encima del trabajo del artesano. Andy Warhol ofreció una imagen del artista en el trayecto de retorno a aquel estado previo, al mar del trabajo.

En la Factory todo es maquinaria de producción, todo es producto, y el sujeto (el artista) el primero de todos ellos. Su gesto de exhibirse a sí mismo como mercancía, exponiéndose en una vitrina –en la que le acompañaron Gilbert & Georges desde el otro lado del Atlántico–, dejaba en suspenso la mítica insondable de los procesos creativos sostenida por el expresionismo abstracto. En este escenario puede comprenderse mejor el asociacionismo de tono sindicalista que irrumpió en el mundo del arte a finales de los años sesenta, con sus huelgas y sus reivindicaciones laboralistas. También la hiperproductividad y la mercantilización celebratoria –a veces paradójicamente melancólica– de numerosos artistas de los años ochenta, especialmente los que marcaron la escena norteamericana (Koons, Steinbach, McCollum...).

Ahora, frente al dominio del trabajo en las formas de vida de la Fábrica Volkswagen –frente a su ubicuidad totalitaria– algunos autores están buscando desde la

teoría social fórmulas alternativas con las que definir una actividad que escapara a esa dominación, y en parte lo hacen precisamente revisitando ciertos aspectos que el arte había dejado atrás de su identidad moderna.

En algunos casos siguiendo las huellas de la sensibilidad lúdica de Herbert Marcuse, con nociones como la de juego que se opondrían al trabajo y a su utilitarismo productivo. En esa línea pero con otros matices, John Holloway sugiere recuperar el "hacer", como forma de concebir la actividad que permite desplazar la soberanía del trabajo y desafiar la dominación capitalista³⁴. En el hacer, siguiendo a Holloway, la potencia (poder-hacer) de la actividad se distancia de la potestas (poder- sobre)³⁵.

En una dirección similar,

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

35 John Holloway, "Doce tesis sobre el anti-poder", en *Contrapoder*. Una introducción, Ediciones De mano en mano, Barcelona, 2001, p.73.

recientemente Lazzarato proponía la de “experimentar”: “La lógica que ha dominado a la modernidad es la del trabajo. La actividad es comprendida como trabajo, es decir como transformación del hombre, de la materia y del mundo. La actividad es un hacer. La imagen del hombre, que han construido diferentes tradiciones teóricas, partiendo de esta concepción de la actividad, es la del homo-faber. Al contrario, inspirándose en una concepción de la acción como acontecimiento, nosotros podemos ya no considerar al hombre como “productor de sí y del mundo”, sino, según las palabras de Nietzsche, como el “gran experimentador de sí-mismo” y del mundo. (...) Devenir nosotros mismos problema significa abrir el espacio de la acción como experimentación, esto significa así poder re-desplegar dos grandes tradiciones de acción de la modernidad -el arte y la ciencia- para concebir una nueva manera de actuar en lo social y lo político.”³⁶ Los desplazamientos conceptuales son, como vemos, una vía de doble sentido. Mientras el arte se aproxima al trabajo para eludir los idealismos que tejieron su autonomía, y reivindica

³⁶ “Potencias de la variación”, entrevista con Maurizio Lazzarato, publicada en el sitio multitudes el 20 de enero de 2005: <http://multitudes.samizdat.net/Potencias-de-la-variacion.html>

con ello una posición participativa en la esfera pública, lo que ya estaba ahí, los “trabajos” de el Trabajo, buscan modos de abrirse paso hacia su exterior, también como forma de explorar su expresión política.

En la conocida entrevista de 1966 con Pierre Cabanne, preguntado acerca de las motivaciones iniciales que le llevaron a la práctica artística y a la pintura, Marcel Duchamp respondió con su simplicidad habitual: “No lo sé. No tenía establecido ningún plan ni ningún programa. [...] Se pinta porque se quiere ser libre. No se desea ir a la oficina cada mañana”. Se trataba, por tanto, de una elección derivada más de un rechazo, de una negatividad ambigua respecto a la forma habitual del trabajo, que de una imagen específica y positiva del espacio del arte al que se dirigía. Pero en ese apartarse del trabajo, su proclamada pereza, –su emblemático “me gusta más vivir y respirar que trabajar”–, eclipsa otro matiz de ese triángulo conflictivo formado por el trabajo, el arte y la libertad. Es decir, esa pereza, en la que a menudo se han apoyado excesivamente las lecturas ready made de su trayectoria, probablemente oscurece otro aspecto, quizá más significativo. ¿Acaso un perezoso verdadero trabajaría en silencio y durante años en una obra –su *Étant donés...*– sin proclamarlo a los cuatro

vientos? No, la clave la encontramos en otro lugar. Al principio de aquella entrevista, Cabanne le decía a Duchamp que su actividad artística había “alargado, hinchado y hecho estallar los límites de la creación”, a lo que éste respondía de un modo reticente, dando un giro a la cuestión: “Me asusta la palabra ‘creación’. En el sentido social, normal, de la palabra, la creación, es muy gentil pero, en el fondo, no creo en la función creadora del artista.

Es un hombre como cualquier otro, eso es todo. Su ocupación consiste en hacer ciertas cosas, pero también el businessman hace ciertas cosas, ¿me entiende? Por el contrario, la palabra ‘arte’ me interesa mucho. Si viene del sánscrito, tal como he oído decir, significa ‘hacer’. Pero todo el mundo hace cosas...” . Sin duda ello es cierto, todo el mundo hace cosas. Y el debate terminológico tampoco banal en este caso: alumbrando los modos con los que la historia ha dado forma a la actividad en el arte, muestra cómo concibe el hacer “ciertas cosas”.

Deshacerse de la pesada carga que arrastra la palabra “creación” era, en cierto modo, una cuestión lógica en el proceso duchampiano: su modo de pensar requería levedad y ligereza. Desplazar la idea de creación para concebir

el arte como algo que significa “hacer”, tal como él defendía, no es sólo el resultado de una voluntad desdramatizadora, tiene también una dimensión política. No de la política, la de las formas de gobierno y los partidos políticos (para Duchamp “una actividad estúpida que no conduce a nada”³⁷ sino la política de la acción que estamos aquí rastreando, la actividad que se da con relación a los demás y a la idea de libertad.

El artista hace ciertas cosas...pero todo el mundo hace cosas: no se suprime la singularidad pero se excluye la jerarquía. Y aquí podría tomarse prestado por unos instantes el ojo duchampiano y cuando menos dejar anotada una sensación de perplejidad respecto al uso que se hace en la actualidad de la palabra “creación”. Desde la publicidad a los deportes, desde la producción de imagen corporativa (branding) a cada rincón de las industrias culturales, su indiscriminada captación discursiva apenas encubre una estrategia de plusvalías, con tintes teleológicos, más que dudosa.

En cierto modo esta absorción del lenguaje estético e idealista de la modernidad es una característica propia de la Fábrica Transparente, y apenas llega ya a extrañarnos. Pero

37 Ibid., p.168.

lo que tal vez sí sea un poco más “extraño” es cómo también desde la teoría crítica, desde el ámbito del arte y la cultura especializada o desde los movimientos sociales, apenas se interroga o cuestiona ese proceso sino que, más bien, puede detectarse una progresiva incorporación de ese

lenguaje reciclado por la nueva retórica corporativa, reproduciéndolo con similar elocuencia.

“Yo” Hago”, “Yo trabajo”

“Hago” es el modo en que el artista pone en juego, desde su propio campo de acción, el Trabajo y la Vida, “hago”, en el artista señala su particular distancia con el resto de ocupaciones humanas, su peculiar conexión al resto de “trabajos”, pues no podríamos analizarlo en los mismos términos referidos anteriormente para empleados de fábricas o corporaciones, el “hago” de la práctica artística actual se singulariza como trabajo desligándose del trabajo tradicional.

Entre el 11 de abril de 1980 y el 11 de abril de 1981, el artista coreano

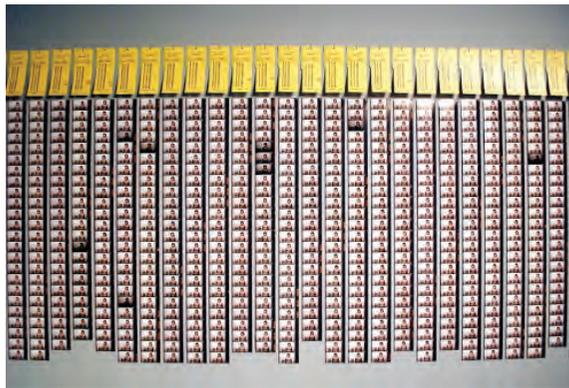
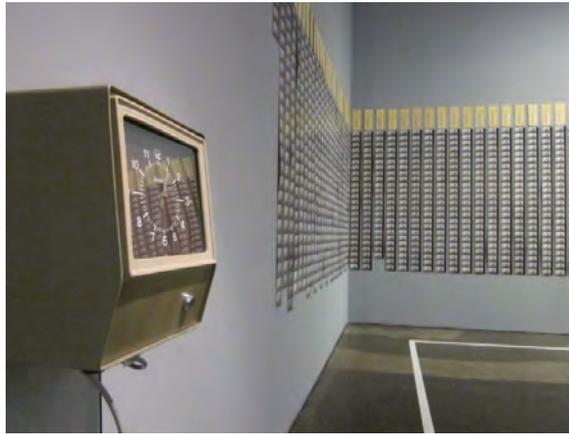
Tehching Hsieh estuvo registrando su presencia en su estudio de Nueva York, fichando cada una de las horas del año en un reloj laboral. Una alarma le aseguraba puntualmente de no dormirse durante la noche y, si salía de su estudio durante el día, restringía su actividad al área



Tehching Hsieh, 1980-1981, Performance, New York, “time piece”

cercana de modo que le permitiera volver a tiempo y marcar su tarjeta. Si en el sistema productivo clásico el marcador horario actuaba como instrumento de delimitación (y control), distinguiendo entre trabajo y tiempo libre, la obra "Time Piece" de Hsieh recuerda la tradicional ausencia de esa distinción en el trabajo del artista, y señala la generalizada expansión de ese modelo en el postfordismo contemporáneo, en el que los límites entre vida y trabajo, entre tiempo privado y tiempo público, se hallan en rápida disolución. Al inicio del proceso, Hsieh se cortó el pelo. Preparó una cámara que tomaba un fotograma cada vez que fichaba en el reloj, representando ese año de su vida como la secuencia continua del momento en que marcaba sus tarjetas. Como trabajador autónomo, sin la presión de un sistema ajeno de demandas y castigos, hizo de sí mismo una máquina de trabajo perpetuo. No produjo nada en estricto sentido; tan sólo la documentación del proceso, y el pelo que le creció durante ese año.

Desplegar la acción de hacer en este nuevo contexto ha supuesto para muchos artistas devolver esa actividad abstracta del "hago" al Trabajo. Tanto por la progresiva fusión de los múltiples aspectos en que se despliega lo económico, lo social y



Tehching Hsieh, 1980-1981,
Performace, New York, "time piece"

lo subjetivo de las formas del trabajo en las sociedades contemporáneas, como por la multiplicación de medios y estrategias de las prácticas artísticas, el espacio artístico se ha convertido progresivamente en un espacio transparente idéntico a su exterior. El trabajo inmaterial, afectivo y relacional de la economía postfordista ha tomado la abstracción y la flexibilidad de las formas de la actividad del artista

como suyas. La esfera del Trabajo ha ampliado sus límites absorbiendo tanto la Vida como el Lenguaje.

En este contexto, el artista ha visto diluir sus rasgos distintivos y ha pasado a reivindicar, reflexivamente, sus vínculos con la esfera social y económica en las que se encuentra como trabajador. El (yo) "hago" de la práctica del artista se puede ver reflejada, en la segunda mitad del siglo XX, un desplazamiento hacia una nueva flexión que resituaría el sentido de la propia actividad, expresada desde entonces como un (yo) "trabajo". Warhol gustaba de verse a sí mismo como máquina, obrero y empresario en la Factory; John Baldesari también se convierte en empresario cuando contrata a artistas aficionados para que pinten sus Commissioned Paintings (1969); Martha Rosler presenta las tareas domésticas cotidianas como material artístico (Backyard Economy, 1974); Chris Burden responde a una invitación universitaria para dar una conferencia cavando una zanja en horario laboral en Honest Labor (1979). Es precisamente en este punto donde el arte transitó al afuera de la acción, en el modo de ser del vínculo con el que cualquier "acción de arte" sale a la superficie adentrándose en lo público.

Es justamente la forma laboral del artista, (él como cuerpo) y en su relación con el exterior, donde se ha producido un significativo desplazamiento. A partir de ahí, quizá por la pérdida de distancia, esa con la que nuestra época ha entendido su única posibilidad de visión, esa atención sobre la laboralidad de la práctica artística ha tendido frecuentemente a resolverse de manera simultánea en crítica del trabajo y del propio trabajo. Por ejemplo en la Time Piece de Tehching Hsieh, en la que fichaba, hora a hora, a lo largo de todo un año, en una tarjeta laboral.

O en el video Untitled (2003), de Andrea Fraser, en el que vemos a la artista en una habitación de hotel practicando sexo con un coleccionista que pagó 20.000\$ por la obra y participó en ella siguiendo las condiciones de “producción” establecidas por Fraser. O en las 16 facturas (2004) con las que Maria Eichhorn exhibe el rostro económico de su propio proyecto en el CASM, o en los proyectos de Santiago Sierra, en los que contrata a trabajadores para utilizar crudamente su cuerpo y su tiempo a cambio de un salario mínimo.

Todos estos proyectos no dejan de desdoblarse; su crítica del trabajo,

la mercantilización y la (auto) explotación, tiene su rebote inevitable en las preguntas sobre el lugar que el artista ocupa en esa ecuación. Si el “yo” “trabajo” que incorpora la actividad del artista contemporáneo como ejemplo de “trabajo” es la constante, entonces, qué puede o debe distinguir ese trabajo del resto de trabajos. Así, si fuese posible tratar de pensar todavía en una singularidad del espacio artístico, o en una potencialidad de la idea de particularidad que lo configura en la actualidad, a lo que Foucault podría responder claramente, “el trabajo del artista tal vez debería pensarse bajo la posibilidad de un afuera del trabajo que surgiera en su interior”.³⁸

“Yo” “trabajo”

Jornada de trabajo

La jornada de trabajo es el tiempo durante el cual el trabajador(a) debe prestar efectivamente sus servicios en conformidad al contrato de trabajo. Se considera también jornada de trabajo el tiempo en que el trabajador(a) se encuentra a disposición del empleador(a) sin realizar labor por causas que no le sean imputables.

La escena se desarrolla en un edificio

38 Michel Foucault, El pensamiento del afuera, Pre-Textos, Valencia, 1993. P. 50.



de oficinas, personas ocupadas en su labor, realizan las tareas propias de una empresa dedicada a facilitar el trámite de licencias para iniciar o continuar con una construcción, aunque esta información puede resultar irrelevante pues a simple vista es una oficina como cualquier otra. A medida que avanza la secuencia, los trabajadores se ven atareados, algunos frente a sus ordenadores, otros contestando llamadas, pasan de un lado a otro, pero en general los acontecimientos son los que se podrían esperar en un espacio de esas características, rutinarios y sin ningún imprevisto.

El día transcurre y algunas caras

muestran signo de apetito, al volver de la comida todo se repite, la situación no parece haber cambiado mucho con respecto a la mañana excepto por algunas señales en el ambiente, la temperatura y la luz dan la bienvenida a la tarde, el cansancio y el letargo demuestran que las actividades durante el día se vuelven más pesadas mientras transcurre el tiempo, con ansias algunos trabajadores esperan la hora de la salida, al organizar las últimas cosas pendientes el personal se va retirando y la escena termina.

En la pantalla contigua una persona sube por un elevador y entra a una oficina, parece ser el mismo espacio que aparece en la escena anteriormente descrita, descarga sus cosas y empieza su tarea, su trabajo consiste en grabar a una serie de personas realizando sus funciones al interior de éste espacio, pero al parecer lo que la escena muestra no es dicha labor sino por el contrario muestra la de ella (actividades detalladas en la imagen anterior).

Las actividades que se ven reflejadas en el video no buscan una comparación, sino por el contrario enlazar, evidenciar lo que mencionábamos anteriormente, ¿cuál es el contexto en el que el artista contemporáneo puede involucrarse



Registro
fotográfico,
Torre
cuadrata,
Paseo de
la Reforma
No. 2654.
Despacho de
contratistas
2 0 1 1



viernes 1 de febrero

Semana 5 de 2013

- 6:00 Levantarse.
- 6:15 Bañarse.
- 6:30 Desayunar.
- 6:45 Caminar, tomar transporte público.
- 7:00 Trayecto.

- 8:10 Bajarse, entrar, registrarse, tomar elevador.
- 8:30 Bajarse, entrar.
- 8:45 Ubicarse en el puesto de trabajo, alistar materiales de trabajo.
- 9:00 Verificar batería, configurar menú, ubicar tripies.

- 9:30 Colocar cámaras en tripies, establecer: planos de grabación, saturación, foco, balance de blancos, resolución de video.
- 10:15 Ubicarse tras la cámara, grabar.

- 11:00 Grabar, sentarse.

- 11:45 Grabar, ir al baño, revisar.

- 12:30 Pausar grabación, salir a comer.

- 13:15 Entrar, subir, ubicar otra posición de cámara, revisar ajustes, grabar.

- 14:00 Grabar.

- 14:45 Grabar, revisar.

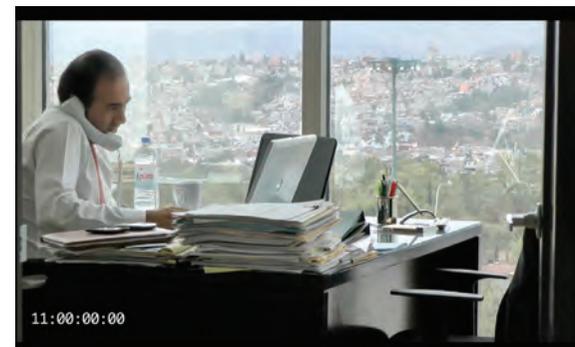
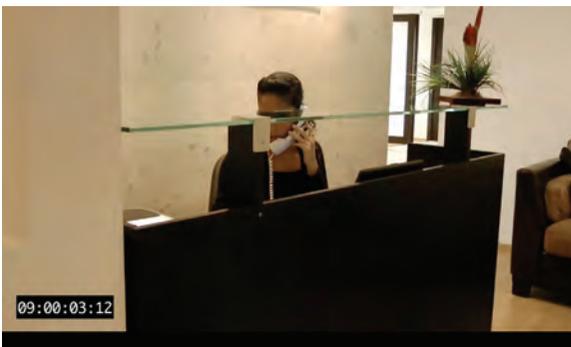
- 15:30 Bucar otro punto de grabación, ajustar cámaras y tripies, grabar.

- 16:15 Grabar, ir al baño, revisar grabación.

- 17:00 Seguir proceso de grabación, sentarse.

- 17:45 Parar grabación, desmontar equipo, guardar, salir.
- 18:00 Esperar transporte, subir.
- 18:15 Trayecto.

- 19:15 Bajarse, caminar, entrar a casa.



Capturas del video, Yo trabajo, July Hernández 2011

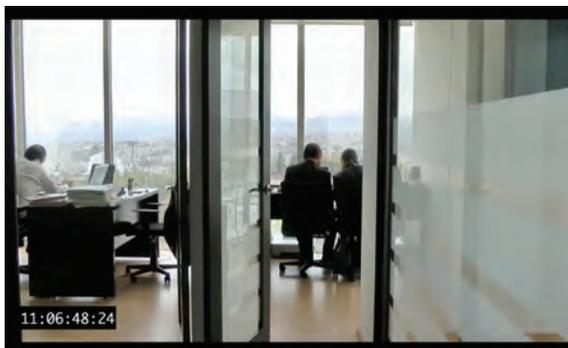
como trabajador al interior de una sociedad?, el contexto no es otro que el propio hacer, en el caso de la propuesta la decisión de mostrarme grabando obedece al intento de manifestar esa operación de grabar, no como un registro, sino como la labor misma del artista -Yo Hago-, el grabar es hacer y el hacer es trabajar dentro del campo artístico.

Otro punto que se busca establecer con el video es cómo el artista deviene trabajador; solo parece estar siendo, pero nunca llegará a serlo, pues precisamente la inclusión en

la sociedad como “trabajador” se hace sin desprenderse del contexto artístico, no hay un cambio en el ajuar, no hay un apego por un horario, hay una flexibilidad en la jornada laboral realizada por mi parte durante del día, pero hay un rigor en cuanto a la especificidad de la herramienta, la cámara es el instrumento de trabajo y yo soy el cuerpo que lo demuestra, el cuerpo en este caso es puesto en el lugar del trabajador pero sin serlo.

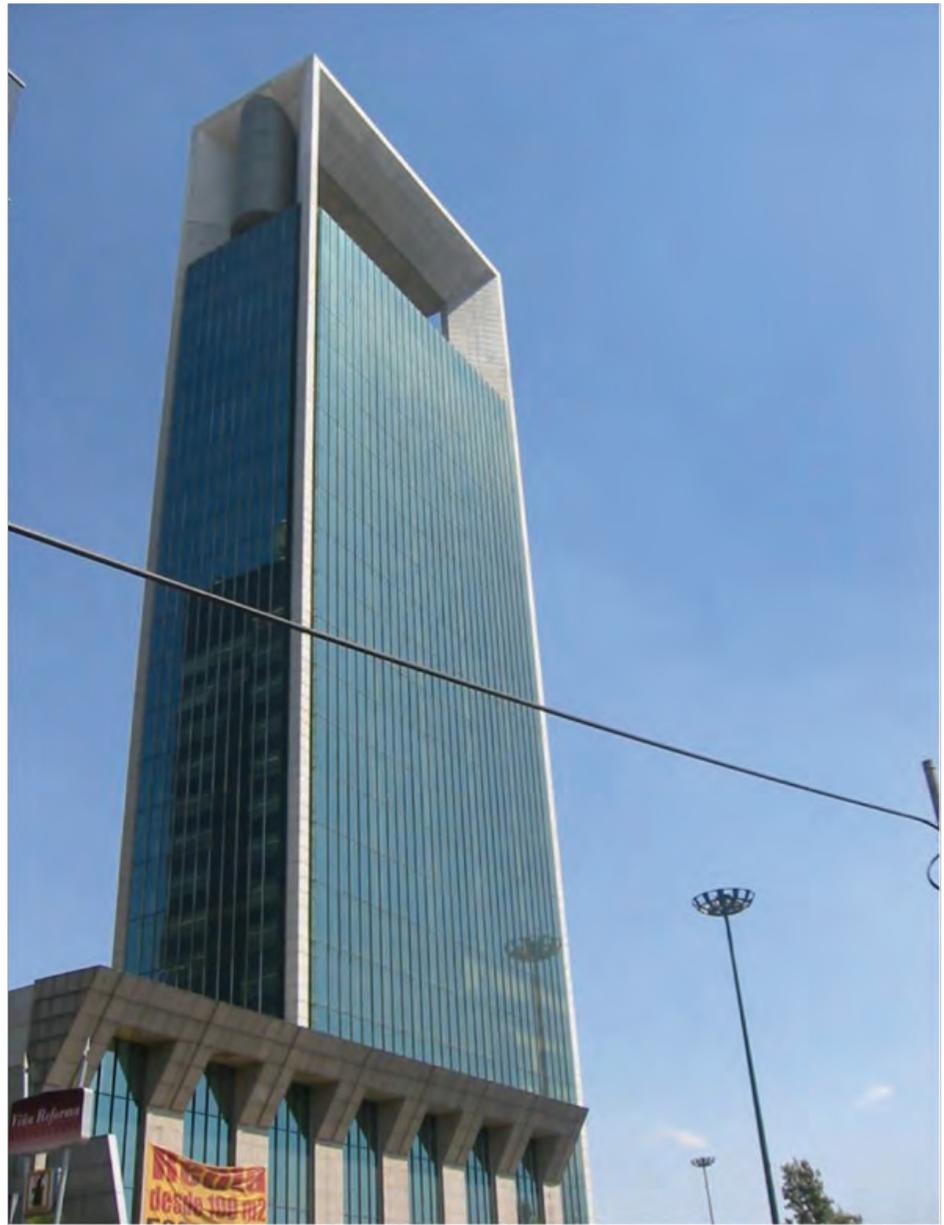
Partiendo de la premisa que el espacio que se muestra en el video es el de una empresa regida por el legado del

postfordismo y el nuevo capitalismo; trabajadores intermitentes, con imprecisión en el mando, identidades formadas a partir de inciertos, podríamos decir que esos síntomas, ese legado también se ve reflejado en el procedimiento de “Yo” “trabajo” pues al tratar de mostrar el ejercicio de yuxtaponer dos labores en una sola pantalla, se abre una invitación a observar al interior de dos labores, de acercar la mirada a un espectáculo, que era a lo que finalmente la fábrica de wolskwagen invitaba; involucrar a la sociedad en su sistema de producción.



Concluyo estas páginas precisando algo acerca de la investigación misma. En cierto modo, su trazado teórico no es otro que el que surge desde la experiencia conflictiva, de alguien que se pregunta por su espacio de trabajo, y por la naturaleza y la potencialidad de ese trabajo. Se trata, por lo tanto, de una investigación realizada desde los interrogantes del arte y desde las incertidumbres del “productor”. El trayecto llevado a cabo aquí es paralelo al mantenido en primera persona en ese “otro” trabajo que se basa en los hechos y no en la teoría.

La voz impersonal que se ha tratado de mantener no es sino un recurso de



Küchle Gómez & Pérez Cuellar.S.C. Despacho de contratistas
El Paseo de la Reforma No. 2654, piso 11, Despacho 1101
Torre Quadrata
Colonia Lomas Altas
México, Distrito Federal

Conclusiones

la propia escritura. Hemos aprendido a interpretar múltiples papeles y a pronunciar nuestros deseos con diferentes voces –también esto es algo que nos ha reclamado el nuevo orden postfordista, mientras habitamos las distintas áreas de su cadena productiva. Y si algún fin pudiera llegar a cumplirse en las páginas que siguen, éste no es en absoluto el “sentar cátedra”, la disposición de un discurso amurallado, un trazado académico incuestionable; las torres de vigilancia han quedado abandonadas, no hay fosos inexpugnables, los flancos vulnerables están a la vista. Más bien, si algo fuese la finalidad de esta investigación, es que la imagen que en ella se traza adquiera suficiente nitidez como para que pueda ser “discutible”. Su voz en comunidad.

El modo en que esta investigación se incorpora al contexto tanto académico como artístico es entendiendo sus espacialidades inestables, sumándose a las múltiples voces que los configuran como lugares de encuentro y de pensamiento en tensión. Precisamente es ahí donde la imagen deja de ser mero producto, cuando despliega sus múltiples capas de sentido y deviene un espacio transitable. Es entonces cuando la imagen “produce”.

Ahora ya no es únicamente el arte el que trata de aproximarse y fundirse con lo real, sino la realidad misma y su dimensión productiva la que se ha duplicado, multiplicado y encadenado a la imagen. Y en esa Imagen de semejanzas y reflejos nos hemos sumergido, tratando de desplegar y recorrer críticamente sus múltiples capas. Sí, la Fábrica Transparente que la marca Volkswagen construyó en la ciudad de Dresde nos ofrece sin duda una imagen de nuestra época, de nuestro orden postfordista, de su

régimen de visibilidad espectacular y de la etérea difusión del trabajo en todos los espacios de vida. Y se nos aparece también como imagen del espacio del arte, de los modos en que se ha producido y transformado incesantemente la idea misma de arte, de sus vínculos con su exterior y de su lazo histórico y fundamental con la noción de trabajo. En el cruce de esta doble lectura de nuestra imagen hemos venido tratando de ver y problematizar la singular espacialidad de nuestro tiempo y del arte de nuestro tiempo –y, al hacerlo, hemos tratado de perseguir un hilo sutil, casi transparente, del pensamiento estético (el del arte en relación al trabajo).

La modernidad puso el Trabajo en el centro de la escena, a lo que el artista moderno respondió dejando en evidencia sus límites, practicando una fuga del trabajo a través del Lenguaje y la Vida. Ahora la Fábrica está en todas partes. Las formas del trabajo del capitalismo postfordista han mostrado ya su disponibilidad para participar en la disolución de aquellos límites y su capacidad de absorber todo lo que estaba en su exterior. Así se presenta nuestro momento de salir a la escena. Así vemos el instante en el que se encienden los focos que iluminan el escenario de nuestro tiempo, dispuesto como un interrogante abierto y punzante. En él probablemente deberemos ensayar nuevas identidades. Y quizá un modo de hacerlo sea dirigiéndonos directamente a aquel núcleo conceptual del que huyeron los artistas de la modernidad, el “Trabajo”

Fuentes de investigación

Bibliografía

ARENDRT, **Hannah**, La condición humana, Paidós, Barcelona 1993.

ÁLVAREZ, ENRÍQUEZ, **Lucía**, Distrito Federal: Sociedad, economía, política y cultura, Centro de investigaciones interdisciplinarias en ciencias y humanidades. UNAM, México, 1998.

BERARDI, **Franco**, La fábrica de la infelicidad. Nuevas formas de trabajo y movimiento global, Traficantes de Sueños, Madrid, 2003.

BOISIER, **Sergio**, El vuelo de una cometa. Una metáfora para una teoría de desarrollo territorial, Revista EURE, (Vol. XXIII, No 69, Santiago de Chile, 1997

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

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

CASTELLS, **Manuel**, La era de la información : economía, sociedad y cultura, Siglo Veintiuno Editores, Madrid, 1999

CASTELLS, **Manuel**, "Globalización, tecnología, trabajo,

empleo y empresa", en Producta, Y.Productions, Barcelona, 2004.

DEVOS, **Geroge**, Antropología psicológica, Editorial Anagrama, Barcelona, 1981

DEBORD, **Guy**, La sociedad del espectáculo, La Marca Editora, Buenos Aires, 2008.

DILLER & **SCOFIDIO**, Flesh:Architectural Probes, Princenton Architectural Press, EEUU, 1994.

ERICKSON, **Erick**, Identidad, Juventud y Crisis.: Editorial Paidós, Buenos Aires, 1974

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

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

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

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

GARCÍA CANCLINI, **Nestor**, Cultura y Comunicación en

la Ciudad de México, México, Editorial Grijalbo, 1998

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

HOLLOWAY, **John** "Doce tesis sobre el anti-poder", en Contrapoder. Una introducción, Ediciones De mano en mano, Barcelona, 2001

KRAUSS, **Rosalind**, La originalidad de la vanguardia : y otros mitos modernos, Alianza Editorial, Madrid, 1996.

KRAUSS, **Rosalind**, Pasajes de la escultura moderna, Akal, Madrid, 2002.

LYNCH, **Kevin**, La imagen de la ciudad, Ediciones Blume, Barcelona, 1976.

LYOTARD, **Jean-François**, La condición postmoderna. Informe sobre el saber, Cátedra, Madrid, 1984.

MARTIN, **Silvia**, Videoarte, Taschen, España, 2006.

MARTÍNEZ ASAD, **Carlos**, Los inicios del México contemporáneo, CENCA/INAH/FONCA/Casa de las Imágenes, México, 1997.

MELUCCI, **Alberto**, Acción colectiva, vida cotidiana y democracia ,El Colegio de México, Centro de Estudios Sociológicos,México, 2002

PÁRAMO, **Teresa**, Nuevas Realidades y Dilemas teóricos en la sociología del trabajo, Plaza y Valdés, (Universidad Autónoma Metropolitana), México, D.F., 2006.

PEVSNER, **Nikolaus**, Historia de las Topologías Arquitect-

tónicas. 2da. Edición; Gustavo Gili, Barcelona,1980.

ROSLER, **Martha**, "Espectadores, compradores, marchantes y creadores: reflexiones sobre el público", en Arte después de la Modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación, Brian Wallis Ed., Akal, Madrid, 2001.

SALDARRIAGA, **ROA**, Alberto, La arquitectura como experiencia, Villegas Editores; Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes, Colombia, 2002.

SENNETT, **Richard**, La corrosión del carácter. Las consecuencias personales del trabajo en el nuevo capitalismo, Editorial Anagrama, Barcelona, 2000

SCHUMPETER, **Joseph**, Teoría del desenvolvimiento económico, Fondo de Cultura Económico, México, 1976

SCHEERBART, **Paul**, La arquitectura de cristal, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Murcia, 1998.

SMITH, **Adam**, La riqueza de las naciones, Alianza Editorial, Madrid, 1994.

TAMAYO, **Sergio** y WILDNER, **Kathrin**, Identidades Urbanas, Editorial de la Coordinación General de Difusión Cultural(Universidad Autónoma Metropolitana, Colección Cultura Universitaria, Número 85, 2005, México, D.F.

TREBAY, **Guy** "Sex, Art and Videotape", artículo en el New York Times, 13 de junio del 2004

VIRILIO, **Paul**, El procedimiento silencio, Piados, Buenos Aires, 2001

WARHOL, **Andy**, Mi filosofía de A a B y de B a A, Tusquets, Barcelona, 2002.

Webgrafía

(Fábrica de Volkswagen)

<http://www.glaesernemanufaktur>.

([fecha de consulta. 20 Noviembre 2012])

(colectivo Plus-tôt Te laat)

<http://www.pttl.be>

([fecha de consulta. 10 Octubre 2012])

(Publicación en: The Brooklyn Rail. Critical Perspectives on arts, and culture.)

<http://www.thebrooklynrail.org/arts/oct04/fraser.html>

([fecha de consulta. 05 Diciembre 2012])

(La Jornada Semanal, 2 de julio de 1988. Posmodernismo: una parodia mexicana, por Olivier Debrouse)

<http://www.arte-mexico.com/critica/od66.htm>

([fecha de consulta. 02 Enero 2013])

(proyecto de arte y organización política)

<http://www.exargentina.org>

([fecha de consulta. 19 Febrero 2013])

(revista de cultura y pensamiento político)

<http://multitudes.samizdat.net>

([fecha de consulta. 17 Marzo 2013])

(Metrocuadrado.S.A)

http://contenido.metrocuadrado.com/contenidom2/ci-udyprec_m2/inforbog_m2/informacindesectores/ARTICULO-WEB-PL_DET_NOT_REDIPRECIOS-2010255.html
([fecha de consulta. 15 Aril de 2013])

FMI (Fondo Monetario Internacional)

<http://elibrary-data.imf.org/FindDataReports.aspx?d=33061&e=169393>

[fecha de consulta. Aril 27 2013)

