

Cuando la obra es el gesto

Giros performativos en el dispositivo crítico del arte

Cecilia Cappannini y Silvina Valesini

Con el advenimiento de la democracia y en el contexto del capitalismo cultural, toma fuerza la reflexión acerca de las cuestiones éticas y estéticas que involucran ciertas producciones artísticas argentinas. Especialmente, aquellas que ponen en el centro de la escena las relaciones entre lo artístico y lo social, y salen al encuentro de sectores que tradicionalmente se hallaron excluidos de la esfera del arte.

El historiador Jacques Revel (en Pavón, 2004) asegura que una de las grandes conquistas de la historia de la segunda mitad del siglo XX es el haber hecho hablar a «los de abajo, los que normalmente no tienen acceso a la palabra, que no dejan huella en los archivos, o muy pocas» (s. p.); conquistas que buscamos actualizar y repensar en el marco de una investigación que aborda la dimensión político-crítica del arte argentino actual. Entendemos imprescindible entonces, reparar en algunas obras contemporáneas en las que ese centro de la escena es ganado por el trabajo cotidiano de los obreros fabriles.

Guantes usados por obreros de una fábrica productora de cal (2001/2009) [Figura 1] es una instalación de Daniel Fitte compuesta por la acumulación y la superposición de quinientos ochenta guantes de obreros, ensamblados en una estructura de madera cuyas dimensiones y disposición emulan una pared y coinciden, aproximadamente, con su escala. Con sus colores gastados y sus *cicatrices*, los guantes aparecen en este marco como una huella material del trabajo y de la vida pasada. Fitte nació, vive y trabaja en Sierras Bayas, una localidad minera del partido de Olavarría, ubicada en el centro geográfico de la provincia de Buenos Aires. De este paisaje emergen los materiales que aparecen en sus obras en forma recurrente:

atados de bolsas de cal y de cemento vacías; herramientas en desuso; baldes, botines y camisas; fichas y ficheros rescatados de caleras abandonadas; y, en forma muy especial, guantes de obreros.



Figura 1. Detalle de la obra *Guantes usados por obreros de una fábrica productora de cal* (2001/2009), de Daniel Fitte

Estas materialidades configuran, a la vez, la singular correspondencia entre la historia personal del artista y su obra: él mismo, hijo de obrero, construye su poética con lo que queda de aquellas herramientas y prendas que los mismos trabajadores le entregan.

En *Línea de Producción* [Figuras 2 y 3] Paula Massarutti saca de escena los objetos. No hay máquinas ni herramientas, sino simplemente el trabajo de los operarios de la fábrica de ladrillos Ctibor. En el marco de la residencia de Arte e Industria realizada en 2014 construye una ficción en las instalaciones de la fábrica en la ciudad de La Plata, y filma los tres videos que componen esta propuesta artística: *Línea de Producción*, *Funcionar* y *Posdata*. Allí, los gestos laborales que cotidianamente se despliegan en la fábrica —la memoria visual y corporal de esos gestos— se entretrejen con los mecanismos de (auto)representación que se ficcionalizan para la puesta en escena.

El objeto, la huella, la obra

La curadora e historiadora del arte francesa Catherine David (en Antich, 2008) considera que la dimensión política que define las prácticas

estéticas contemporáneas no puede limitarse a ser entendida como mera gestión de los recursos desde un ámbito institucional, sino que supone una negociación compleja del espacio común —entendido como algo móvil, que se resiste a la homogeneización y a la clausura—, que es llevada a cabo por sus protagonistas directos. De allí que asuma una actitud de resistencia ante al uso de las categorías de *arte contemporáneo* y *arte político* como instrumentos de las instituciones y el mercado cultural, que las destina a la espectacularización y a la banalización de los procesos creativos. Prefiere, por eso, anteponer a esas etiquetas —especializadas y en cierto modo restrictivas— la denominación de «prácticas estéticas contemporáneas», categoría que le posibilita repensar las relaciones entre los operadores estéticos y proponer algunas formas de autoría más complejas.



2



3

Figuras 2 y 3. *Línea de producción* (2014), de Paula Massarutti

Por su parte, Luis Camnitzer (2011) señala que la figura del artista en el siglo XXI ha de definirse por la posición que asume frente a las dinámicas de su contexto y por cómo se describe a sí mismo en términos de su función social. Esta operación lo inscribe —en términos esquemáticos— bien como «productor de mercancías» o como «trabajador de la cultura» (Camnitzer, 2011, p. 126), es decir, como un «contribuyente al proceso cultural colectivo más allá del intercambio comercial» (Camnitzer, 2011, p. 114). En este último rol de operador, signado por la identificación entre artista y sociedad, es posible reconocer a Daniel Fitte, y, a través suyo, a su pueblo. Porque esta localización (un paisaje de sierras, canteras, caleras y campo) no es una mera circunstancia geográfica sino que constituye en términos del propio artista, su taller, su *factoría*, una parte indisociable de su proceso creativo. De este paisaje de singulares asperezas emergen los materiales que —ligados en forma directa al trabajo industrial— constituyen el andamiaje que sostiene su producción y que configuran a la vez la trama de su propia historia, haciendo reversibles las imágenes «del trabajo, del obrero, de los vestigios, de la piedra convertida en hombre y el hombre convertido en piedra, del alma de los cardos y todo lo que su sensibilidad aborda» (Oliva Drys en Del Zotto, 2011, s. p.). La solidaria y singular correspondencia entre la historia personal del artista y su obra reclaman una perspectiva de abordaje que articule una dimensión político-crítica —que al mediar entre lo artístico y lo social sale al encuentro de los sectores tradicionalmente olvidados de la esfera del arte—, con otra ligada al devenir y a la recuperación y dignificación del pasado, que podríamos definir como performativa.

En *Guantes usados por obreros de una fábrica productora de cal (2001/2009)* —así como en *Guantes de obreros de la calera Polcecal (2008)*— los guantes de Fitte funcionan como emblemas de los trabajadores mineros y se ofrecen a una pluralidad de lecturas, entre las que el artista menciona: «como construcción, como división, como imposibilidad, como posibilidad» (Fitte en Bola de Nieve, s. f., s. p.). Con sus colores gastados y sus roturas como cicatrices, aparecen en este marco como huella precaria del trabajo y de la vida pasada: condición singular que se revela por la ausencia del contenido, del cual son presencia continente, material y poética. Como todo indicio, son apenas «un vacío que apunta a un contenido del pasado o el futuro» (Bal, 2014, p. 36), vaciando o suspendiendo el momento presente.

[...] la huella es visible porque tiene lugar —literalmente— en el espacio. Está en alguna parte [...] Precisamente por estar localizada, la huella también es singular: corrobora la presencia de alguien o algo de lo que es rastro. Pero esa presencia ya no es actual, y la persona que desapareció ha cesado de ser particular (Bal, 2014, pp. 38-39).

En ese sentido, el artista revela:

La relación que se establece responde a mi propia historia, pero también y fundamentalmente, a la del elemento encontrado o dado por su uso, en donde sus marcas cuentan como cuentan también las marcas en los rostros y manos de los trabajadores expuestos al sol, al viento y a las heladas (Fitte en Bola de Nieve, s. f.a).

Como un ritual, Fitte recoge una vez al mes, desde el año 2000, este material industrial caído en desuso y rescatado para él que, paradójicamente, será señalado luego en el campo institucional del arte como objeto de apreciación estética, en una suerte de bautismo que le confiere un nuevo estatuto ontológico (de Gyldenfelt en Oliveras, 2008).

Desterritorialización, relocalización y otras categorías vinculadas a la inscripción topológica de los objetos con independencia de sus valores expresivos y formales son algunas de las operaciones más recurrentes de cuantas conforman el complejo entramado del arte contemporáneo. De esa manera, la obra de arte se revela como objeto indiscernible de su par cotidiano y anónimo, gracias a la trama inusual que le confiere el marco institucional (Groys, 2008, s. p.). Cuando en *Imagen e intemperie* (2015) Ticio Escobar retoma sus reflexiones sobre los orígenes del aura y el desdoblamiento que tiene lugar entre el hombre y los objetos que cruzan la línea invisible que preserva la distancia, entiende que esta suerte de auratización se produce por «el hecho de saberlos emplazados dentro de la circunferencia que los separa del mundo cotidiano y los ofrece a la mirada. [...] en un camino largo que, estirando un poco los términos, podría ser calificado de conceptual» (Escobar, 2015, p. 64).

Recuperar, ensamblar, dignificar

Oscar Cornago (2015) señala que así como la novela y el cine suponen las grandes invenciones del siglo XIX, el auténtico componente diferencial en el siglo XX es la *acción*, como objeto de reflexión y de construcción teórica. Esto no solo se expresa a través del desarrollo del género específico de la *performance* que se consolida institucionalmente en los años noventa, sino en las huellas que ha dejado en todos los ámbitos de la cultura.

[...] expresar el arte a través de un modo de hacer queda patente en multitud de episodios que han marcado la modernidad estética, como los ready made de Duchamp a partir de 1913, en los que detrás de una rueda de bicicleta colocada sobre un taburete, un botellero o un urinario puesto del revés, lo que se muestra es una voluntad de creación a través de la acción de escoger esos objetos y colocarlos fuera de sus contextos habituales de uso. La obra habla de aquello que ha conducido a la obra, de la acción que la ha precedido y de la que es resultado (Cornago, 2015, pp. 146-147).

Esta perspectiva reinterpreta y profundiza los alcances del gesto del artista que desterritorializa el objeto cotidiano y anónimo, y lo sitúa en el marco institucional capaz de otorgarle estatuto artístico. La instalación —sabemos— dota a los objetos de la posibilidad de acceder a unas condiciones de exhibición que los activa y los lleva a adoptar un trato singular en coordenadas específicas. En estos términos, reconocemos que es la puesta en escena la que devuelve a esos múltiples su condición de *original* en el mundo del arte (Larrañaga, 2008). Por eso Ilya Kabakov (1990) destaca que todos los elementos allí presentes son conocidos, pero que la resultante no es la suma de ellos, sino una entidad completamente nueva:

[La instalación] está a la merced absoluta del espectador que puede acercarse y comprobar, por sí mismo, que esto no es más que un balde. [...] Este es un arte anti-ilusionista. Y, sin embargo, Algo es creado por estos baldes, estos palos y todos estos objetos completamente reales (Kabakov & Groys, 1990, p. 4).

No obstante, en las prácticas estéticas de Fitte esta reinscripción topológica se ve relegada ante lo que podríamos definir como un *giro performativo*

de su gesto, que desplaza el interés de la obra de existencia independiente —es decir, de la obra entendida como objeto a partir de la actividad del sujeto artístico, que se confía a la percepción e interpretación del receptor—. Este giro la aparta entonces de su régimen eminentemente objetual para desviar la mirada hacia la recuperación del acontecimiento que la precede y de la que es producto. Recordemos que si la pintura de acción de Jackson Pollock le sirvió a Allan Kaprow para acuñar el término *happening* y supuso un hito de referencia en el giro performativo del arte, fue por su capacidad de poner en evidencia el desplazamiento de la obra hacia sus modos de producción. Desde entonces, el interés de lo artístico no radica solo en los resultados observables a los que se llega, «sino también en cómo se llega», en «el lugar de la experiencia que sostiene esos resultados» (Cornago, 2015, p. 153).

[...] los cuadros de Jackson Pollock no son únicamente los cuadros de Jackson Pollock, sino una forma de hacerlos que implica el cuerpo y la situación a la que da lugar, es decir una experiencia ligada a unas obras, pero que no se reduce a estas. El objeto de arte queda como los restos materiales de la acción. Por esta razón, discutir la política del arte no puede limitarse a analizar la ética representada por la obra, sino que supone mirar a un afuera desde donde se hizo la obra y que implica otro tipo de condicionante (Cornago, 2015, p. 153).

En este sentido, la obra de Daniel Fitte resulta representativa de lo que el crítico cubano Gerardo Mosquera (2010) caracteriza como un giro en el campo de los discursos artísticos contemporáneos, no basados *en* la diferencia sino *desde* la diferencia —que él identifica como el paradigma del «desde aquí» (p. 12)—. Elio Kapszuk (2009), curador de la muestra que realizara Fitte en el Centro Cultural Recoleta, en 2009, señala que «se trata de instantáneas, postales de su hábitat, una especie de caleidoscopio, en el cual convierte lo cotidiano en obra frente a la realidad, que el artista no debe eludir como testigo de su tiempo» (p. 85), preservando del olvido la memoria de la epopeya diaria del trabajo y de los oficios de su pueblo.

Fabricar presente

En el desplazamiento de la obra entendida como objeto hacia sus modos de producción, hacia las relaciones sociales y su exhibición, Paula Massarutti se pone en contacto con diferentes grupos de personas nucleados en sitios específicos: los operarios de la fábrica Ctibor, los habitantes de la villa 31, las trabajadoras del archivo de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP), los empleados del Museo de Bellas Artes de la Plata, entre otros, e indaga las relaciones entre los sujetos y las subjetividades que las imágenes y los dispositivos visuales activan. El giro performativo de su gesto no reside tanto en la desterritorialización de un objeto cotidiano y su inscripción en el marco institucional del arte, sino en la recuperación de los marcos laborales y cotidianos en los que tienen lugar los gestos de estas personas. Es así que la noción de comunidad tanto como las conexiones que se producen en un medio, en un espacio —en el marco de lo establecido y por sobre él—, son aspectos centrales en sus producciones.

El medio adquiere una doble significación: es instrumento y, al mismo tiempo, espacio en el que se realiza la acción —y sobre el que esa acción opera— (Cornago, 2015). En palabras de la artista, ella busca apropiarse de «los recursos de cada lugar para probar o crear vínculos que generen nuevas formas de percibir el entorno» (Massarutti en Bola de Nieve, s. f., s. p.).

Para esto utilizo dispositivos que yo misma invento a partir de la observación del contexto y la interacción con las personas. A través de esta puesta en escena busco como resultado que la obra interactúe con la vida (Massarutti en Bola de Nieve, s. f., s. p.).

En ese sentido, el extrañamiento de la mirada cotidiana sobre el trabajo y sobre las y los trabajadores mismos acompaña la (re)ficcionalización de la mirada en un tiempo presente. En *Un posible diagrama de OOPPS de AC* (2011) (de Obras o Prácticas de Producción Simbólica de Arte Contemporáneo), Massarutti analiza las potencialidades del arte en la actualidad: sus condiciones de producción, de distribución y de consumo, su criticidad, las relaciones entre los sujetos en tanto protagonistas —de la realidad— y ficciones de sí mismos en el marco de relaciones de poder y de producción que tienen lugar en instituciones con *reglas difusas*. Allí, las relaciones

que se establecen con los objetos —presentes o ausentes—, entendidos como indicadores sociales y vinculados a los usos y funciones, se vuelven centrales.

En este diagrama, Massarutti enuncia ciertas estrategias y procesos de «manipulación, simulación, provocación y traducción» que intentan delinear la experiencia cognoscitiva-creativa que la artista propone como proceso y como práctica de producción simbólica de arte contemporáneo. Esto «formularía una ficción que es realidad» (Massarutti en Bola de Nieve, s. f., s. p.), un modo de fabricar presente en la propia cotidianidad y que puede reconfigurar tanto las relaciones entre las personas que a diario habitan esos espacios como los espacios mismos. El ejercicio de indagar la autopresentación como autoreflexión, en estrecho vínculo con las instituciones y los capitales simbólico y económico, se convierte en motor de interrogantes y de la acción misma, en condición de posibilidad —o imposibilidad, dice Paula Massarutti— para la existencia del arte.

Presencias y ausencias

Jaques Rancière (2010) plantea que la ficción no es la creación de un mundo imaginario opuesto al mundo real, sino «el trabajo que produce disenso, que cambia los modos de presentación sensible y las formas de enunciación al cambiar los marcos, las escalas o los ritmos, al construir relaciones nuevas entre la apariencia y la realidad, lo singular y lo común, lo visible y su significación» (pp. 66-67).

En *Línea de Producción* Massarutti les pide a los operarios que hagan de sí mismos, «que hagan, para ella, los gestos de su oficio» (Obeid, 2015, s. p.). Lejos de la intención de hacer visible una determinada situación social buscando documentar, conmover o estetizar las condiciones de trabajo, la artista pone en el centro de la escena a los obreros actuando su propia condición de trabajadores fabriles, pero sin la maquinaria. En el primero de los tres videos —*Línea de producción*— hay algo que falta. Afuera, con una montaña de tierra colorada detrás, dos operarios realizan movimientos coordinados y ordenados. Una placa negra interrumpe la acción y luego vemos el interior de la fábrica. Los mismos hombres ajustan algo o desenroscan, no hay palabras, no los escuchamos hablar, pero sí oímos el ruido

de las máquinas —que no están—. Hacen de memoria sus movimientos de todos los días, los mismos que probablemente han hecho por años. No son torpes ni sueltos, se trata de un conjunto de movimientos organizados, regulares y precisos, dispuestos en un espacio-tiempo pautado, aprendido, ensayado —movimientos-engranaje tal vez—: «Los obreros juegan de memoria con sus actividades, haciendo una coreografía» (Estol, 21 de junio de 2015, s. p.) en una nota que escribe para *Radar*. Y sin embargo, las diferencias entre esos cuerpos —cotidiana y laboralmente automatizados— llaman la atención. ¿Qué es lo que mueve a lo que se mueve? Uno de los cuerpos se balancea de pies a cabeza, el otro de la cintura hacia arriba. Las cuatro manos no hacen exactamente lo mismo, a veces sostienen, a veces alisan, por momentos cargan o simplemente encajan, otras veces los movimientos son invertidos casi en espejo, pero cada uno, cada tipo de movimiento y cada parte del cuerpo que lo realiza, pone en acto un ritmo particular. Aunque, *en realidad*, no están haciendo *nada*.

Si en *Línea de producción* hay una movilización de los gestos cotidianos, en *Funcionar* —otro de los videos producidos junto con los operarios— vemos la cinta transportadora; lo que se mueve aquí es la monotonía de los sonidos en la fábrica. Son los sonidos que los mismos operarios reproducen con sus voces y sus manos, que siguen controlando el movimiento. Mientras hacen sonidos, prestan atención a lo que hacen sus manos y, al mismo tiempo, continúan hablando. En *Posdata* un operario dibuja con una tiza en el suelo el diagrama de la línea de producción. Nadie relata las acciones, nadie *tiene voz*. Los videos se construyen con las imágenes de los obreros dispuestos a diagramar una ficción que los narra y los exhibe, en primer lugar, ante la cámara, pero, al mismo tiempo, frente a sí mismos y a nosotros. Se conjuga la reproducción de las imágenes escenificadas, capturadas y montadas, con la reproducción del movimiento; las imágenes autopercebidas y ficcionalizadas de los obreros en cuanto tales, y nuestras imágenes naturalizadas acerca de lo que significa ser un obrero fabril. ¿Cómo se ficcionalizan los gestos cotidianos? ¿Cómo se ficcionaliza el recuerdo de esos gestos en la memoria visual y corporal?

Las relaciones de producción y de poder, los lazos sociales allí desplegados, son una parte fundamental del conflicto que tejen los videos. Si sostenemos que las imágenes son solamente aquello que muestran y nos

negarnos a considerar ese *fuera de campo*, caemos en la ilusión de una representación desligada de los contextos sociales de producción de significado. En todo caso, sería interesante pensar qué se *produce* en esta *línea de producción* en la que se activa un dispositivo en el seno de un dispositivo —hegemónico— aún mayor: la fábrica. Es necesario preguntarnos, entonces, si los efectos y líneas de subjetivación que como dimensiones del sí mismo se articulan en estas obras, residen en las posiciones que adoptan los operarios, la cámara y Paula dentro del dispositivo-fábrica. Massarutti (en Estol, 2015) dice:

Hace dos años que venía buscando armar una obra a partir de una fábrica, pero no se daba. La fábrica de ladrillos platense Ctibor realizó una convocatoria y me abrió las puertas. Las dificultades volvieron a la hora de mostrar. La gerencia no entendía nada, no los culpo. A veces olvidamos nuestra formación, nuestros años y años mirando y haciendo arte contemporáneo (s. p.).

Claire Bishop (2016) acuña el concepto de *performance delegada* para referirse a un tipo de obras que aparece en la década del noventa y es característico del arte contemporáneo. La autora define la «delegación» como «el acto de contratar a no profesionales o a especialistas, remunerados o no, para asumir la tarea de estar presentes y ejecutar acciones en nombre del artista en un tiempo y un espacio particulares» (Bishop, 2016, p. 348). Entre los formatos que analiza se encuentra aquel en el que se solicita a los participantes desempeñar acciones según «sus propias identidades». Los videos aquí analizados no muestran los pactos y los acuerdos entre la fábrica, la artista y los obreros —algo que sí se pone de manifiesto, por ejemplo, en las obras de Santiago Sierra dedicadas hace ya algunos años al mundo del trabajo—. Eso no significa que en las obras de Massarutti el espacio de trabajo se muestre carente de reglas, sino que, precisamente, lo que se reproduce *son las reglas del trabajo*. No se las relata, no se habla de la precariedad del trabajo, sino más bien, del trabajo como actuación o representación. Esto, según Ana Amado (2010), involucra pensar la representación como trabajo y el trabajo como representación poniendo de manifiesto las identidades de los participantes como trabajadores.

Lo que vemos es la inscripción de las huellas del trabajo cotidiano en los cuerpos y en los rostros. Son los gestos corporales los que representan

la memoria ficcionalizada de eso que no está presente, de esas relaciones laborales con la maquinaria que los videos *sacan de escena*. Son los «movimientos humanos visibles [los que] representan los movimientos ausentes e invisibles de las mercancías y del capital» (Farocki, 2013, p. 202). ¿Qué fragmento de *lo que hacen de sí mismos* coincide con el imaginario estereotipado del obrero fabril en la sociedad?

Si, por un lado, se establece un juego con el código visual que hegemonizó y sobrecodificó la representación de los trabajadores en la historia de la cultura y de las imágenes bajo la lógica de la movilización, la organización o la multitud, por otro lado, lo que los videos nos proponen es una nueva trabazón entre la forma de percibir, ser afectado y producir sentido. No sabemos bien si es un retrato de los otros o una forma de mirar a los demás. ¿A qué *rostridad* de poder responden los cuerpos presentados a través de sus movimientos planificados? ¿Qué efectos transportan esas cadenas humanas agenciadas en una fábrica? (Lemus, 2015).

Pensadas como reconfiguraciones del acontecimiento bajo otro régimen de percepción y de significación, estas escenas podrían ser capaces de ejercer nuevas rupturas en el tejido de lo sensible, algo que incide en el poder sin que esté dirigido directamente al poder. En ese sentido, si la política para Rancière (2010) radica en la capacidad de la imagen para alterar el sentido común de lo que supone ser, por ejemplo, un obrero, y producir disenso al modificar el territorio de lo posible y la distribución de capacidades e incapacidades; la pregunta que con este autor podemos hacernos es: ¿qué capacidades interpelan estas imágenes? ¿Cómo agenciar esas capacidades en/con un régimen de lo común? De este modo, el arte crítico o político no es el que enuncia un reclamo por los partidos o los movimientos sociales, sino el que replantea los modos de percibir lo que es común en la sociedad, los modos de enunciarlo, de representarlo y de comunicarlo. Esa intervención en el sentido de lo común sería el acto político decisivo.

Consideraciones finales

La consideración clásica del arte como objeto ofrecido a la mirada cede el sitio a la experiencia creativa en la cual se produce un *acontecimiento* que

transforma todos los componentes que participan de él: tanto al artista como a los espectadores, a los objetos como a sus antiguos dueños —en las propuestas de Fitte— y a los actores-operarios mismos —en los videos de Massarutti—. En este marco, el valor ya no estará dado solamente por el lugar de exhibición, sino por la síntesis que se construye en las operaciones de rescatar, regalar, atesorar, seleccionar, apropiar, dignificar, ficcionalizar, construir y escenificar un *nuevo presente*.

Ese entramado de vida pasada y afectos, en las obra de Fitte, asigna a cada bolsa, cada guante y cada pala el estatuto de símbolo identitario que produce y reproduce cada vez una revalorización de la acción representada, una recapitulación del trabajo pasado y el rescate del olvido de quien la realizara (Kapszuk, 2009). El artista, en su ritual mensual de recolección, peregrina una y otra vez a la calera y rescata la memoria del trabajo y el cansancio de los hombres en forma de objeto pronto a ser desechado. Se trata de un gesto —físico— que siempre sigue reformulándose como nuevo y que por eso se asocia con la escena, con el cuerpo y con la relación —en escena— con el otro.

Los gestos laborales rutinarios y cotidianos en *Línea de producción* van conformando una simultaneidad de movimientos combinados, esperados —para ellos—, conocidos, sabidos, automatizados para la mirada extranjera. «Vemos a obreros que han interiorizado un procedimiento productivo. No sorprende, duele un poco pensar en la monotonía de fabricar ladrillos», dice Estol (2015). Massarutti lo señala de otro modo: «El trabajo se hace carne». En consonancia con Ana Amado (2010), se trata de asumir cotidianamente la ficción de una identidad laboral: ser obrero. De esta manera, el *como sí* sumado al *hacer de uno mismo* transforma el espacio expositivo habitualmente designado para producir metáfora, al mismo tiempo que pone en acto al propio cuerpo como instrumento de trabajo. Los músculos se concentran en hacer ciertos movimientos en el momento justo, para hacer lo que está al borde de producirse pero no se produce: el movimiento hace algo que todavía no es.

Si la voluntad de hacer es el fenómeno al que remite la *performance* como género y paradigma artístico, esa acción también contagia con su impronta al discurso que la envuelve, la hace visible y le da un valor (Cornago, 2015). De allí que la historia de la *performance* lleve al extremo la vinculación entre la acción y el artista, a través de la utilización del propio

cuerpo como instrumento de trabajo, vinculación que puede ser identificada con la práctica continua y necesaria de un ejercicio que siempre tiene algo de iniciático. Toda acción, incluso si es por negación, deja ver el contexto social que la motiva; de allí que «el primer medio de la performance [...] es el medio social en el doble sentido de la palabra medio: como instrumento con el que trabaja la performance y como espacio en el que se realiza y sobre el que opera» (Cornago, 2015, p. 145).

Referencias

- Amado, A. (2010). Arte participativo. El trabajo como (auto) representación. *Significação. Revista de Cultura Audiovisual*, 37(34), 87-102. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2010.68115>
- Antich, X. (2008). Entrevista a Catherine David, crítica de arte «No hay arte: hay procesos estéticos». *Suplemento Cultura(s) del diario La Vanguardia*. Recuperado de <http://arte-nuevo.blogspot.com/2008/11/catherine-david-no-hay-arte-hay-proceso.html>
- Bal, M. (2014). *De lo que no se puede hablar. El arte político de Doris Salcedo*. Bogotá, Colombia: Universidad Nacional de Colombia.
- Bishop, C. (2016). *Infiernos artificiales. Arte participativo y políticas de la espectaduría*. Ciudad de México, México: Taller de Ediciones Económicas.
- Bola de nieve. (s. f.). *Daniel Fitte*. Recuperado de <http://www.boladenieve.org.ar/artista/406/fitte-daniel>
- Bola de nieve. (s. f.). *Paula Massarutti*. Recuperado de <http://boladenieve.org.ar/artista/950/massarutti-paula>
- Camnitzer, L. (2011). La figura del artista. En J. Jiménez (Ed.), *Una teoría del arte desde América Latina*. Madrid, España: MEIAC / Turner.

- Cornago, O. (2015). Sobre el mito de la acción y las acciones mínimas. En J. Alabarrán e I. Estella (Eds.), *Llámallo performance: historia, disciplina y recepción* (pp. 141-186). Madrid, España: Brumaria.
- de Gyldenfeldt, O. (2008). ¿Cuándo hay arte? En E. Oliveras (Ed.), *Cuestiones del arte contemporáneo. Hacia un nuevo espectador en el siglo XXI* (pp. 21-37). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Emecé.
- Del Zotto, G. (27 de abril de 2011). Obras de Daniel Fitte en Azul [Entrada de blog]. Recuperado de <http://aljibecontiburones.blogspot.com/2011/04/obras-de-daniel-fitte-en-azul.html>
- Escobar, T. (2015). *Imagen e intemperie. Las tribulaciones del arte en los tiempos del mercado total*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Capital Intelectual.
- Estol, L. (21 de junio de 2015). Hombres y engranajes. *Radar*, Página 12. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-10696-2015-06-21.html>
- Farocki, H. (2013). *Desconfiar de las imágenes*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Caja Negra Editora.
- Fitte, D. (2001-2009). *Guantes usados por obreros de una fábrica productora de cal* [Instalación]. Recuperado de <http://www.boladenieve.org.ar/artista/406/fitte-daniel>
- Groys, B. (2008). La topología del arte contemporáneo [Entrada de blog]. Recuperado de <http://esferapublica.org/nfblog/la-topologia-del-arte-contemporaneo/>
- Kabakov, I. y Groys, B. (1990). De las instalaciones, un diálogo. Recuperado de <http://www.lugaradudas.org/archivo/pdf/cuartilla5.pdf>

- Kapszuk, E. (2009). *La memoria de la aldea* [Catálogo de exposición]. Buenos Aires, Argentina: CEDIP / Centro de Documentación, Investigación y Publicaciones del Centro Cultural Recoleta.
- Larrañaga, J. (2008). Trasferencia y transparencia de la imagen artística. *Revista de Bellas Artes*, (6).
- Lemus, F. (2015). Vivir juntos [Texto de sala de la muestra *Línea de producción*, de Paula Massarutti]. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti (ex ESMA).
- Massarutti, P. (2014). *Línea de Producción* [Audiovisual]. Recuperado de <http://boladenieve.org.ar/artista/950/massarutti-paula>
- Mosquera, G. (2010). *Caminar con el diablo. Textos sobre arte, internacionalismo y culturas*. Madrid, España: Exit.
- Obeid, L. (2015). Los gestos diarios [Texto de sala de la muestra *Línea de producción*, de Paula Massarutti]. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti (ex ESMA).
- Pavón, H. (2004). Ya nadie piensa en el futuro. *Revista Ñ*. Recuperado de <https://www.fce.com.ar/ar/prensa/detalle.aspx?idNota=279>
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Manantial.