

1.2. PONER EL TRABAJO A ESPERAR

Cecilia Cappaninni

Facultad de Bellas Artes (FBA). Universidad Nacional de la Plata (UNLP)

Resumen

El presente trabajo se enmarca en el proyecto de investigación: Lo político-crítico en el arte argentino actual: el rostro de lo indecible. 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, saliendo al encuentro de sectores que tradicionalmente se encontraban excluidos de la esfera del arte.

En *Línea de Producción*, Paula Massarutti construye una ficción junto con los operarios de la fábrica de ladrillos Ctibor, en el marco de la residencia de Arte e Industria realizada en 2014 en las instalaciones de la fábrica en la ciudad de La Plata. A partir del análisis de los tres videos que componen esta propuesta artística: *Línea de Producción*, *Funcionar* y *Posdata*, el objetivo es indagarla relación entre arte y política, destacando los mecanismos de (auto) representación que se ponen en juego entre los gestos laborales que cotidianamente se despliegan en la fábrica, la memoria visual y corporal de esos gestos, y su ficcionalización para la puesta en escena.

Palabras clave

Arte y política, (auto) representación, trabajo-ficción

El trabajo de la ficción

En *El espectador emancipado*, Jaques Rancière 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” (Rancière, 2010:66-67). En *Línea de Producción*, Paula Massarutti construye una ficción junto con los operarios de la fábrica de ladrillos Ctibor, en el marco de la residencia de Arte e Industria realizada en 2014 en las instalaciones de la fábrica de ladrillos en la ciudad de La Plata.

Paula les pide a los operarios que hagan de sí mismos, “que hagan, para ella, los gestos de su oficio” (Obeid, 2015). 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, lo mismo que probablemente han hecho por años, no son movimientos 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” dice Leopoldo Estol una nota que escribe para Radar. (Estol, 2015). 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, ponen en acto un ritmo particular. Y *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 y es la monotonía de los sonidos en la fábrica lo que se mueve. Son los sonidos que ellos mismos reproducen con sus voces y las 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 lo exhibe en primer lugar ante a 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 autopercibidas 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?

Lo real es siempre el objeto de una ficción, es decir, de una construcción del espacio en el que se anudan lo visible, lo decible y lo factible (...) Tampoco la relación del arte con la política es un pasaje de la ficción a lo real sino una relación entre dos maneras de producir ficciones (Rancière, 2010: 77).

CIEPAAL

1° CONGRESO INTERNACIONAL
DE ENSEÑANZA Y PRODUCCIÓN
DE LAS ARTES EN AMÉRICA LATINA

Secretaría de
Ciencia y Técnica
IPEAL

facultad de
bellas artes

SECRETARÍA DE
ARTE Y CULTURA



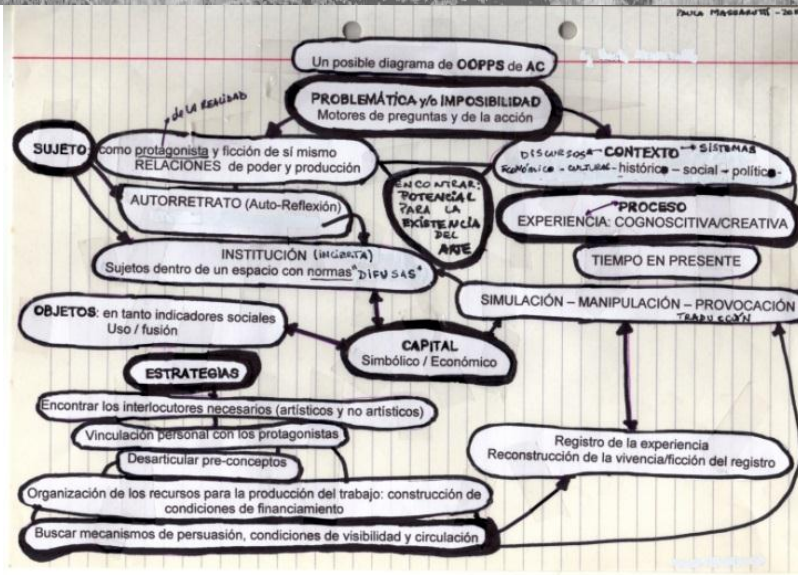
UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

Tras la crisis de las formas de representación en las últimas décadas y el *giro social* del arte en Argentina luego del 2001, el regreso de la materialidad *representable* (Grüner, 2004) hacia lo real de las relaciones sociales y a la exhibición (Amado, 2010) se hace sentir. Paula Massarutti se pone en contacto con diferentes grupos de personas nucleados en sitios específicos: los operarios de la fábrica, los habitantes de la villa 31, las trabajadoras del archivo de la 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. Tanto la idea de comunidad como las conexiones que se producen en un espacio en el marco de lo establecido y por sobre él, son aspectos centrales en sus producciones. En ese sentido, el extrañamiento y la (re)ficcionalización de la mirada en un tiempo presente, junto al análisis de la singular (auto) representación de los distintos

actores en la misma acción de habitar los espacios comunes, son algunos de los modos en los que Paula investiga e indaga cómo un modo de ver y de estar en un espacio lo constituye como tal. Ella dice que busca apropiarse “de los recursos de cada lugar para probar o crear vínculos que generen nuevas formas de percibir el entorno. 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). Siguiendo a Ana Amado, 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. Según Massarutti esto “formularía una ficción que es realidad”. Es ese sentido retoma a Josefina Ludmer con su concepto de *realidadficción*: “Estás escrituras (postautónomas) no admiten lecturas literarias; esto quiere decir que no se sabe o no importa si son o no literatura. Y tampoco se sabe o no importa si son realidad o ficción. Se instalan localmente en una realidad cotidiana para fabricar presente y éste es precisamente su sentido”. (Ludmer en Massarutti, Bola de Nieve).

Asimismo en la obra *Un posible diagrama de OOPPS de AC* (2011) (de Obras o Prácticas de Producción Simbólica de Arte Contemporáneo), Paula analiza las potencialidades del arte en la actualidad, sus condiciones de producción, de distribución y de consumo, su criticidad, entre otras cosas, y define al sujeto como protagonista de la realidad y ficción de sí mismo, en el marco de relaciones de poder y producción”, además propone pensar el “autorretrato como auto-reflexión.”



Un posible diagrama de OOPPS de AC (2011)

Presencias y ausencias

Línea de producción activa un dispositivo en el seno de un dispositivo -hegemónico- aún mayor: la fábrica. 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 entonces 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*, y preguntarnos si los efectos y líneas de subjetivación que como dimensiones del sí mismo se articulan en estas obras, residen en la posiciones que adoptan los operarios, la cámara y Paula dentro del dispositivo-fábrica. Paula 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.” (Massarutti en Estol, 2015).

Claire Bishop 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”. 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 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 vale del trabajo como actuación o representación. Lo que según Amado 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 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: 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 distancia en el sentido y en la reacción a partir de producir 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 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. Si la política para Rancière está en la capacidad de la imagen para alterar el sentido

común de lo que es ser por ejemplo, un obrero, y producir disenso modificando 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? En ese sentido, 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.

Poner el trabajo a esperar

El instante engendra la forma y la forma deja ver el instante (Valery).

Uno de los textos de sala toma una cita de Simone Weil, una profesora de filosofía proveniente de una familia burguesa acomodada, que deja su vida académica para ingresar a trabajar en diferentes fábricas. “No es sólo preciso que el hombre sepa qué hace, sino que, a ser posible se

dé cuenta de lo que hace, que se dé cuenta de la naturaleza modificada por él. Que para cada cual su propio trabajo sea un objeto de contemplación.” (Obeid, 2015). Para ella no es lo automático lo que caracteriza la condición del trabajo sino el esfuerzo que implica la imposibilidad de hacer una cosa distinta a las que ya se hace. En *La condición obrera*, plantea que el esfuerzo es un principio de movimiento hacia un punto en el cual no se está, o hacia el mismo punto de inicio. Pero un movimiento lo es por todos los movimientos que hacen que se produzca ese movimiento y por todos los instantes en que se ha producido el mismo movimiento, exactamente el mismo, y siempre distinto. Es, en *Línea de producción*, una simultaneidad de movimientos combinados, esperados para ellos, conocidos, sabidos, automatizados para la mirada extranjera. En todo caso en esos gestos de los obreros de Ctibor lo que irrumpe es la inutilidad de una combinación de movimientos que no producen nada: improductividad del gesto, ni por exceso, ni por lentitud, sino porque no hay producto. ¿Entonces hay trabajo? Los músculos concentrados 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, y que no será.

Un mecanismo que no se detiene nunca, una obra cuyo modo de producción tensiona el modo de producción en que se asienta: el de la fábrica. Lo tensiona pero no lo suspende. No se suspende la lógica productiva sino que se adentra en esa misma lógica en la que los operarios, esta vez, ponen el trabajo a esperar. “Vemos a obreros que han interiorizado un procedimiento productivo. No sorprende, duele un poco pensar en la monotonía de fabricar ladrillos. Paula lo señala de otro modo: “El trabajo se hace carne”. (Estol, 2015). ¿Qué modifica el movimiento de los obreros, qué lo hace diferente *esta vez*?

Es un buen ejercicio: hagan sus gestos cotidianos. Lleven la atención a cada movimiento que hacen para hacer lo que están acostumbrados a hacer pero sin los objetos. ¿Cómo imitar un gesto cotidiano sin recurrir a la imagen corporal que uno tiene de sí mismo, esa imagen personal y laboral construida? Debemos situarnos en la base del automatismo, ¿cuándo algo del hábito, de la costumbre aprendida se vuelve automático? Si sacamos de la escena los objetos, sus usos y funciones, queda el gesto repetido, una posición acostumbrada, anticipada, prevista, ejercitada durante años, lo de siempre, lo mismo.

Queda también el espacio que cada cuerpo ocupa en el lugar asignado. Nada se desmarca o se desnuda, sino que se subraya lo que ya sabemos, los puestos asignados en el reparto de las capacidades. Tal vez con eso se deja ver la presencia latente de un régimen de expresión dentro de otro. Porque al mismo tiempo se trata de un movimiento para la cámara, que a su vez se mueve. Entonces el trabajo se vuelve objeto de contemplación o se hace carne, en todo caso cabe preguntarse por el tipo de atención que requiere cada uno y por la redistribución de lo sensible que habilita.

Bibliografía

CIEPAAL

1º CONGRESO INTERNACIONAL
DE ENSEÑANZA Y PRODUCCIÓN
DE LAS ARTES EN AMÉRICA LATINA

Secretaría de
Ciencia y Técnica
IPEAL

facultad de
bellas artes

SECRETARÍA DE
ARTE Y CULTURA



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

- Amado, Ana. (2010). "Arte participativo. El trabajo como (auto)representación". *Significação. Revista de Cultura Audiovisual*, (34), pp.87-102. São Paulo: Universidad de São Paulo.
- Bishop, Claire. (2010) "Cuaderno: Performance delegada: subcontratar la autenticidad". *Otra parte. Revista de letras y artes*, (22).
- Grüner, Eduardo. (2004). "El conflicto de las identidades y el debate de la representación". *Revista La Puerta*, (1). La Plata: Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata.
- Farocki, Harun. (2013). "Trabajadores saliendo de la fábrica". En: *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Lemus, Francisco. (2015). "Vivir juntos". Texto de sala de la Muestra *Línea de producción de Paula Massarutti*. CABA: Centro Cultural de **la Memoria Haroldo Conti (ex ESMA)**.
- Rancière, Jacques. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Obeid, Leticia. (2015). "Los gestos diarios". Texto de sala de la Muestra *Línea de producción de Paula Massarutti*. CABA: Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti (ex ESMA).

Referencias electrónicas

- Estol, Leopoldo. (2015, 21 de junio). "Hombres y engranajes". En suplemento *Radar*, *Página 12*. [en línea]. Consultado el 10 de mayo de 2017 en <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-10696-2015-06-21.html>
- Bola de Nieve. «Paula Massarutti» [en línea]. Consultado el 11 de mayo de 2017 en <http://boladenieve.org.ar/artista/950/massarutti-paula>

ISBN 978-950-34-1538-2

CIEPAAL

1° CONGRESO INTERNACIONAL
DE ENSEÑANZA Y PRODUCCIÓN
DE LAS ARTES EN AMÉRICA LATINA

Secretaría de
Ciencia y Técnica
IPEAL

facultad de
bellas artes

SECRETARÍA DE
ARTE Y CULTURA



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA