

D-O 1-5. L'any 2006, la jove artista peruana Daniela Ortiz de Zevallos sol·licita ajuda a la branca adinerada de la seva família per poder traslladar-se a viure a Europa.

— MARCELO EXPÓSITO

I

L'any 2006, la jove artista peruana Daniela Ortiz de Zevallos (n. 1985) sol·licita ajuda a la branca adinerada de la seva família per poder traslladar-se a viure a Europa. Així, sense gens de retòrica, es pot concebre el títol d'un text que traça un passatge de la trajectòria del treball de Daniela Ortiz que acaba de derivar en aquest llibre que ara el lector o lectora té a les mans: *97 empleades domèstiques*.

La resposta que va obtenir va ser la següent: l'artista no rebria diners a fons perdut i sense contrapartides, sinó que rebria ajuda per trobar una feina relacionada amb les seves competències artístiques, en l'entorn d'amistats de la família, que li facilités obtenir la renda suficient per desplaçar-se a la ciutat de Barcelona.

Entre els mesos de gener i febrer de 2007, Daniela Ortiz va treballar filmant els moments de vacances o d'oci de famílies peruanes riques a la Playa de Asia, al sud de Lima. La feina va consistir –per ser més precisos– a fer vídeos destinats a l'ús particular que documentessin l'activitat informal dels fills i filles d'edat primerenca. Quan, entre els mesos d'abril i maig de 2010, Daniela Ortiz em va facilitar la informació necessària per elaborar aquest text, em va indicar un enllaç a YouTube (www.youtube.com/watch?v=woI71fZM0ok&feature=related) que permet visionar un reportatge sobre Perú emès en un canal de televisió espanyol. El fragment al qual remet aquest enllaç mostra, precisament, l'ambient de la Playa de Asia i els llocs on un sector social benestant residia en el període de vacances. Una adolescent descriu la platja així: «Potser no és la més bonica de Perú, però sí que és una platja molt social». Narra a la càmera una polèmica que acabava de tenir lloc en aquest microcosmos: la discussió al voltant de si les treballadores domèstiques («cada família acostuma a tenir-ne dues, habitualment») s'han de deixar veure sempre en uniforme o bé si han d'estar autoritzades a deambular en els espais públics de l'àrea vestint roba informal. La polèmica, en definitiva, apunta a un conflicte entre diferents criteris a propòsit de l'assenyalament de l'estatus social i la visibilitat de la diferència de classe en aquest espai social. L'adolescent peruana del reportatge expressa la seva opinió: no hauria d'imposar-se un criteri general; la decisió última hauria de dependre més aviat de la mestressa de cada casa.

Per fer aquest treball, l'artista Daniela Ortiz va gaudir d'amplis marges de llibertat, tot i que se li va donar una indicació especial: a l'hora de filmar els menors jugant, hauria d'anar amb compte perquè no apareguessin en imatge les treballadores domèstiques.

La representació dels moments familiars a través de la fotografia i del cinema domèstics alberga des de l'origen una tensió en el seu centre: la representació simbòlica de la família com un grup compacte suspès en un idíl·lic estat permanent de felicitat busca convertir en totalitat el que són tan sols fragments de la vida quotidiana de la institució familiar, les representacions de la qual busquen, així, que no hi hagi contradiccions ni tensions. És aquesta una norma que travessa els sistemes d'autorepresentació de la vida quotidiana des de l'escàs cine *amateur* que podria ser filmat per famílies de l'alta burgesia i petitburgeses al començament del segle passat fins a l'explosió popular de l'actual xarxa Facebook. El cineasta hongarès Péter Forgács ha sabut dirigir-nos just a l'origen d'aquest arquetip: en els vídeos de la seva sèrie *Private Hungary*, l'exhibició –aparentment lacònica– que fa del material original que les famílies de la burgesia hongaresa han filmat sobre elles mateixes –des de començament de segle fins al final de la Segona Guerra Mundial– permet, mitjançant procediments subtils de muntatge i narrativització, que emergeixi l'inconscient òptic de les imatges. El treball de Forgács facilita apreciar tant l'organització de la diferència sexual que s'articula a través del punt de vista de la càmera com les tensions que afloren quan les autorepresentacions de la burgesia busquen compulsivament naturalitzar el seu estatus de classe. En una seqüència de *The Bartos Family* (1988), el primogènit de la família, que té el control de la càmera gairebé exclusivament, filma diversos espais del seu entorn de vida i acaba mostrant una de les fàbriques que la família té. Les joves treballadores i empleades són en un primer moment convidades, però finalment forçades, amb tensa amabilitat, a posar de peu emparedades entre l'objectiu de la càmera davant d'elles i la façana de l'edifici fabril a l'esquena; es tracta d'una seqüència que permet observar perfectament com conflueixen, en l'accionament possessiu de la càmera, les relacions jerarquitzades de gènere i de classe que la imatge imposa, i que són allotjades en l'interior de la representació alhora que es busca atenuar la seva evidència. Les tensions consubstancials a aquestes relacions de domini afloren a partir d'una senzilla situació anecdòtica a propòsit de quan i com han d'aparèixer en imatge els subjectes al voltant dels quals, en la vida real, s'articula tant la diferència sexual –les dones– com la propietat privada –els treballadors i les treballadores– i, finalment, el domini cultural i racial –la representació de les classes subalternes es relaciona gairebé sempre amb la concepció d'aquestes com a grups culturalment inferiors, moltes vegades a causa del seu origen ètnic.

A part d'això, es pot apreciar en l'exploració sistemàtica que Forgács fa del cine familiar dels orígens com és quan s'assenta tot un repertori iconogràfic de la cessació del treball com una condició relacionada amb l'estatus social i la felicitat individual, familiar i de l'entorn afectiu: moments de celebració íntims (aniversaris, festivitats assenyalades, festes privades) i oci durant les vacances (trajectes de viatge, visites a ciutats o altres llocs rellevants, etc.); el tipus de repertori l'anàlisi del qual també van escometre Pierre Bourdieu i el seu grup d'investigació per donar a llum el llibre *Un arte medio. Ensayos sobre los usos sociales de la fotografía* (1965). Sembla que l'autorepresentació del subjecte com a treballador sigui incompatible amb la concepció que aquest té per a ell d'una vida bona.

97 *empleades domèstiques* consisteix en l'última formalització que adopta –en format llibre– l'exploració de la presència de famílies peruanes a la xarxa social Facebook que Daniela Ortiz ha efectuat des que es va establir a Barcelona. Totes les fotografies acumulades en el seu arxiu digital extretes de Facebook s'adeqüen als estereotips de representació de la felicitat familiar i de l'entorn afectiu als quals m'he referit abans. La publicació d'aquestes fotografies en aquest llibre, que respon a criteris aparentment neutrals, i la seva organització en una sèrie lineal, de manera inexpressiva i desafectada, es produeix, no obstant això, mitjançant una forma narrativa i una tècnica de muntatge intel·ligent i subtil. Solament quan la vista ha recorregut les 77 fotografies aquí organitzades, es pot llegir el títol que, situat *al final* de la publicació, tot i ser descriptiu, resignifica retrospectivament el contingut manifest de les imatges. El que evidencia aquest projecte és, precisament, l'inconscient òptic: el que està a la imatge sense ser pròpiament visible. Si, una vegada arribats al títol, llegim el llibre cap enrere, la nostra apreciació de les imatges que conté varia completament: el que aconseguirem veure ara, en una segona oportunitat, és una mà o un braç –retallats per l'enquadrament– d'una o més treballadores domèstiques que deuen haver estat fotografiades per atzar i inadvertidament al fons de l'escena –a prop de les figures principals que ocupen el centre les preses: sobretot nens i nenes, adolescents i joves d'origen caucàsic–, totes elles de trets que denoten el seu origen “indígena”: 97 en total.

L'ús “inexpressiu” de la fotografia va ser a la dècada de 1960 un dels procediments que van utilitzar les pràctiques conceptualistes per distanciar-se amb tota radicalitat tant del mite de l'expressivitat artística epitomitzat en l'expressionisme abstracte, com de la reconducció de la cultura de masses al fetixisme autoral de l'obra pictòrica que va executar el corrent dominant de l'art pop. Benjamin H.D. Buchloh va saber apreciar (en un text de 1989: *De la estética de la administración a la crítica institucional. Aspectos del arte conceptual: 1962-1969*) el caràcter fundacional que en aquest sentit tenen obres menors com els llibres de fotografies d'Edward Ruscha –que no són llibres “d'artista”, sinó publicacions senzilles de tirada irregular, però sempre sense un original, que contenen fotografies impreses sense èmfasi ni connotacions ressenyables–, entre els quals es troben *Twenty-six Gasoline Stations* (1962), *Some Los Angeles Apartments* (1965), *Every Building on the Sunset Strip* (1966) i *Nine Swimming Pools* (1968), amb els quals aquest altre llibre actual de Daniela Ortiz està indiscutiblement emparentat. L'ordenació concisa de sèries de fotografies preses amb aparent desinterès –en cada un d'aquests llibres autoeditats per Ruscha– d'exactament el que els seus títols anuncien apunta cap a una recuperació conceptualista no conservadora –seguint la reflexió de Buchloh– del procediment del *ready-made*, una de les principals invencions de l'avantguarda històrica. La interpretació dominant del *ready-made* que s'ha forjat al llarg del segle passat

i fins a l'actualitat acaba per retornar paradoxalment a un lloc central l'autoritat de l'artista mitjançant la pretesa posada en crisi de l'obra auràtica – «tal cosa és art perquè jo, artista, ho dic». El procediment original duchampià, tanmateix, alberga la potencialitat de seguir sent aprofundit com una tècnica que, alhora que desplaça la centralitat de l'autor cap a la funció de l'espectador com a descodificador d'un signe, permet també desviar l'atenció que habitualment es presta a l'obra –objectual o no– cap a l'anàlisi del marc institucional on els procediments artístics –que formen part de la producció social de significats– tenen lloc.

Dan Graham, durant l'any 1965, fa fotografies de cases instal·lades en barris de les característiques perifèries suburbanes construïdes durant la postguerra a les ciutats dels Estats Units, i decideix després reagrupar algunes d'aquestes imatges en una obra, *Homes for America* (1966-1967), que consistiria en la publicació d'un article imprès a doble pàgina a la revista *Arts Magazine*. Inspirada en el laconisme descriptiu de les sèries fotogràfiques impreses en els llibres d'Edward Ruscha, *Homes for America* de Graham s'atura a analitzar les permutacions d'estructures bàsiques d'aquestes edificacions fent una referència irònica a l'organització formal geomètrica i repetitiva de l'escultura minimalista, per facilitar comprendre, de manera gairebé inadvertida, com aquesta concepció estrictament formalitzada de cert tipus d'arquitectura residencial modela rigorosament la subjectivitat de la classe mitjana nord-americana. D'altra banda, com passa habitualment amb l'obra de Graham d'aquest període, col·lapsa la diferenciació clàssica entre l'obra d'art, la seva catalogació o documentació i la seva publicitat o circulació, i cada un d'aquests moments o estatus del treball artístic passa a ser un i el mateix.

3

L'any 2009, Daniela Ortiz entra a treballar com a venedora en una xocolateria de luxe situada al barri del Born de Barcelona. Des del seu exercici laboral, sorgeix una virtual tetralogia –que, tanmateix, no s'identifica com a tal en la catalogació que l'artista fa del seu treball– composta per les obres següents: (1) a *La veta* (2009), una de les cares d'una prima rajola de xocolata de mida reduïda (11 x 11 cm) està creuada per un traç irregular fet amb una fina línia d'or: és la transcripció d'un gràfic que indica la variació del preu de l'or des de l'any 1492 (subratllo: 1492) fins al present; (2) a *S-T* (2009), l'artista declara en un text que acompanya una única fotografia: «Treballo 40 hores setmanals en una boutique de llaminadures espanyoles de primera qualitat. Robo 3 làmines d'or de 24 quirats i un bombó de xocolata de Guanaja el 12 d'octubre, mentre treballo. Recobreixo el bombó amb l'or i me'l menjo celebrant el Dia de la Hispanitat» (cal indicar que un signe de luxe que recentment distingia els productes venuts ala botiga on Daniela Ortiz treballava consistia a esquitxar sobre certes xocolates de qualitat un bri d'or de 24 quirats); (3) a *I-M* (2010), l'artista, que va ser obligada a treballar una jornada extraordinàriament llarga el Primer de Maig (dia del treball), va recopilar informació en un CD dissenyat per a la seva distribució gratuïta entre els seus companys i companyes de treball (el CD incloïa, entre altres

materials, la història del Primer de Maig, textos d'anàlisi de la precarietat laboral i social, vídeos d'artistes que contenen una anàlisi de les formes contemporànies del treball, cançons de música popular –folklorica o *punk-rock*– que expressen una crítica al treball assalariat, etc.); (4) a *P1-P2* (2010), l'artista va dibuixar un exacte plànol arquitectònic de la planta principal i el soterrani de la botiga on treballava, i indicava detalls com la situació de les caixes enregistradores i les caixes de seguretat, el plafó d'alarma, les neveres on es conservaven els aliments i on es guardaven, sota clau, les làmines d'or –vegeu una altra vegada *La veta* i *S-T*–, els magatzems i els dipòsits de les escombraries... En aquests plànols precisos, es pot apreciar també la desproporcionada distribució del lloc entre l'espai destinat a l'atenció al públic i el disponible per a activitats no visibles al públic dels qui treballen en el local.

4

El treball de Daniela Ortiz es pot considerar vinculat a l'ambivalent recuperació –que inclou també, tot i que no únicament, un manifest intent de reactivació crítica– que des d'anys recents s'ha anat proposant del període històric de les pràctiques conceptualistes “del Sud” (només cal pensar en la intensa visibilitat que en el sistema global de l'art han anat adquirint aquestes pràctiques històriques durant l'arc temporal comprès entre dos llibres rellevants com *Del Di Tella a Tucumán Arde* [2000], d'Ana Longoni i Mariano Mestman, i *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano* [2008], de Luis Camnitzer). Però convé apreciar de quina manera el treball sobre el qual estem reflexionant constitueix, juntament amb d'altres, no una repetició o imitació, sinó una actualització de les pràctiques conceptualistes històriques.

El setembre de 1972, l'artista Juan Carlos Romero formalitza a la ciutat de Buenos Aires una de les peces de la seva sèrie *La línea recta*, que titula *Segmento de línea recta*. En un retall quadrat del plànol de la capital federal, s'assenyalen quatre punts (A-B-C-D) que justament es mostren units mitjançant una línia recta. El fragment del plànol està acompanyat per quatre fotografies que, de manera “inexpressiva”, fan visibles els corresponents llocs indicats. Un plafó de fons blanc porta imprès un text que conté una enumeració d'aquests quatre emplaçaments, el caràcter dels quals es descriu a partir de la relació que l'artista guarda amb cada un d'ells: «(A) Indret on faig la meua activitat quotidiana com a expert en comunicacions elèctriques i obtinc part del que és necessari per subsistir. (B) Indret on mostro una part del producte artístic. (C) Indret on mostro l'altra part del producte artístic. (D) Indret on resideixen, fins que la justícia en determini el destí final, detinguts per motius greus segons consideren les autoritats policials. Conclusió de l'emissor: la possibilitat d'unir, a través de la distància més curta, indrets que pertanyen a la nostra realitat i els quals hem de reconèixer com a integrants d'una estructura que ens ha de comprometre de manera permanent. Conclusió del receptor: [espai en blanc]».

El 1973, el Grup de Treball fa a Barcelona una peça titulada *Treball col·lectiu que consisteix a verificar la distribució de 44 professions entre 113 persones segons una*

nota apareguda últimament a la premsa, i que es materialitza a penes en set fulls mida DIN-A4 mecanografiades. El contingut que el mateix títol anuncia es desenvolupa en una progressió que finalitza en el setè full amb una llista vertical enumerativa, encapçalada per «14 administratius» i que finalitza amb «1 músic», passant per: «12 estudiants», «5 enginyers», «3 aparelladors», «2 bibliotecaris», «2 mecànics», «2 economistes», «1 químic», «1 metge», «1 analista financer», «1 ebenista», «1 pediatre», «1 director de cinema», etc.

En aquestes dues peces, es recorre a un tipus d'enunciació estrictament descriptiva on semblaria que tan sols es busca visualitzar un contingut manifest. I, tanmateix, totes dues posen en pràctica el que podríem anomenar una mena de “suspens enunciatiu”, ja que interpel·len fent ús d'un procediment d'el·lipsi mitjançant el qual la valoració de la importància de la informació originària de cada una de les peces queda confiada al grau de coneixement que el subjecte espectador o lector té del fora de camp de les respectives representacions enganyosament denotatives. En el cas de Juan Carlos Romero, les tres primeres localitzacions indicades sobre el plànol i fotografiades mitjançant un punt de vista “objectiu” són: l'empresa de comunicacions on l'artista treballava com a tècnic professional, el Museu d'Art Modern i el CAYC (Centro de Arte y Comunicación). Es tractava, per tant, dels tres emplaçaments principals on es negociava la relació treball-renda en la biografia personal de l'artista: el seu lloc de treball assalariat i els llocs on el seu treball com a artista (un, un enclavament central en la institució artística local; dos, un indret situat al marge de la institució que albergava, en aquells dies, pràctiques de caràcter experimental o crític) es finançava amb la renda obtinguda com a salari percebut per una activitat extraartística, la naturalesa de la qual es revelava en la mateixa obra. El quart lloc era el Buque de Granaderos, ancorat al port, un vaixell que durant la dictadura general Lanusse servia com a centre de detenció de presos polítics. En el cas del Grup de Treball, la «nota apareguda recentment a la premsa» que el títol de l'obra esmentava –i a partir del qual es desplegava l'exercici enumeratiu a propòsit dels 113 professionals– no s'incorporava a la peça, tot i que constituïa la seva referència generativa. Es tractava originalment de la informació publicada al diari *La Vanguardia* sobre els 113 membres de l'Assemblea de Catalunya (la plataforma unitària d'organitzacions socials i polítiques catalanes contra la dictadura del general Franco) que havien estat detinguts per la policia el 28 d'octubre de 1973, mentre celebraven una reunió de la parròquia de Santa Maria Mitjancera de Barcelona.

Val la pena pensar la manera en què totes dues peces de la dècada de 1970 posaven en relació tres aspectes del treball: el treball assalariat o professional, el treball de l'art, el treball militant o polític. En tots dos casos, resulta obvi què es postulava: la necessitat d'articular políticament totes i cada una d'aquestes dimensions del treball que en la vida quotidiana la ideologia dominant exigia travessar com a experiències separades. Si la peça de Juan Carlos Romero evidenciava quina era la font de finançament d'un treball artístic que no generava beneficis o en generava molt pocs –contradient la visió idealista d'acord amb la qual l'artista produiria la seva obra per damunt de les condicions materials i històriques–, també semblava plantejar una hipòtesi sobre quin havia de ser el resultat inevitable de l'anàlisi i

la crítica de les condicions materials de les seves diverses activitats assalariades i artístiques: un desbordament cap a algun tipus d'activitat militant que en aquest moment estava seriosament perseguida per la dictadura militar. El desglossament progressiu que el Grup de Treball empenia d'una xifra genèrica, «113», esmicolant-la en una llarga llista sistemàtica de militants antifranquistes d'acord amb les seves activitats professionals i no amb els seus noms propis, buscava sens dubte produir un efecte de sentit que permetés entendre l'amplitud de la lluita contra la dictadura a Catalunya, que travessava, segons la llista enumerativa, una part molt àmplia del teixit social i professional del país. Els dos últims professionals enunciat, per cert, «1 director de cine» i «1 músic», eren membres tant de l'Assemblea de Catalunya com del Grup de Treball.

Però també en tots dos casos aquesta exigència d'articulació entre formes separades de l'experiència social del treball suposava acceptar-ne l'heterogeneïtat; la diferent naturalesa del treball assalariat, el treball intel·lectual o artístic i el treball militant o polític, que en aquests plantejaments sembla que s'assumeix sense qüestionar, es correspon amb un sentit comú fortament instal·lat en la cultura moderna: la diferenciació ontològica de les esferes del treball, del pensament i de l'acció política. Tal com Paolo Virno ha reflexionat a *Virtuosismo y revolución* i en un capítol clau del seu llibre *Gramática de la multitud* titulat “Acción, trabajo, intelecto”, aquesta tripartició, heretada com un sentit comú fins i tot per la generació del 68 que va criticar l'escissió de les diferents esferes de la vida social, ha col·lapsat contemporàniament. En pràctiques artístiques com les de Daniela Ortiz, l'articulació entre treball assalariat, treball artístic i treball polític busca donar-se en *l'interior de la mateixa activitat* i no en moments diferenciats de la vida quotidiana.

Quan Renato Curcio (*La empresa total* [2002]) descriu el règim relacional imposat en cert arquetip d'empresa postfordista recorrent a la imatge foucaultiana de la *institució total*, reconeix la manera en què el disciplinament de la força de treball sota condicions de precarietat, d'instabilitat i d'inseguretat apunta directament a provocar una interiorització subjectiva de les normes escrites i no escrites, per induir certes formes de performativitat en l'interior d'un règim laboral que tendeix a ser totalitzador i omniabastador sobre el conjunt del temps i dels espais de vida del subjecte. Però les seves investigacions amb grups d'autoanàlisi compostos per treballadors i treballadores precaris evidencien també que un dispositiu de poder totalitzador –per més que el seu poder actual sigui enorme, en la seva combinació sofisticada de tècniques de violència i suggestió– no és, en cap cas, omnipotent. L'experiència actual del treball produeix disciplinament del subjecte, però també rebuig subjectiu, el qual s'expressa tant sota la forma de patologies del cos (Franco Berardi Bifo: *La fábrica de la infelicidad* [2002]) com mitjançant la necessària reinvençió de les pràctiques i les tècniques d'interferència, de defecció i d'èxode.

És el moment de tornar a la virtual tetralogia que abans he proposat identificar en el treball recent de Daniela Ortiz, per intentar fer llegible com avança una manera cada vegada més complexa –i també, per què no, problemàtica– de pensar el que he proposat anomenar una articulació entre les formes del treball assalariat, artístic i polític en l'interior de la mateixa activitat. Si *La veta* i *S-T* semblen res-

pondre al tipus de gestos autoafirmatius de rebuig que pal·lien l'efecte feridor que sobre la subjectivitat té el disciplinament de la força de treball, a *r-M* l'apunt d'un tipus d'activitat protosindicalista constitueix una hipòtesi d'intervenció en la qual la producció d'una política relacional d'oposició en l'interior del règim relacional totalitzador es podria donar mitjançant la modulació d'un material artístic: el treball polític i el treball de l'art haurien de ser coincidents, i la producció d'una relacionalitat alternativa no s'hauria de donar en els espais diferenciats –pretesament aïllats o protegits– de l'art, sinó precisament allà on la subjectivitat es produeix en les seves formes socials sotmeses. Quan, en el treball de Daniela Ortiz, l'obra es desplaça des de l'interior dels dispositius totalitzadors del treball assalariat fins als espais de l'art, la materialització que adquireix en aquests no és representacional, l'obra no es limita a representar com es produeix la subjecció social *fora* dels llocs on pretesament l'art permet l'exercici abstracte de la llibertat. Al contrari: aquest tipus de desplaçaments serveixen a Daniela Ortiz per evidenciar –per adjacència, per juxtaposició, per solapament o per anàlisi directa de realitats materials– la continuïtat *dins i fora de la institució artística* de les tensions que resulten del conflicte al voltant dels modes socials de subjectivació en termes de classe, de gènere i d'origen ètnic.

El maig de 2010, Daniela Ortiz va presentar la seva peça *P1-P2* en un espai alternatiu de Madrid, amb motiu d'una singular exposició resultant d'una convocatòria el tema de la qual era la precarietat en el treball artístic. Una antiga companya de feina, que després d'un ascens ocupava un lloc de comandament intermediari en l'empresa on totes dues treballaven, va descobrir l'obra en el web de l'artista, va amonestar l'autora i va revelar la informació als caps. La inclusió en aquesta obra d'informació sensible sobre la logística de la botiga va provocar una reacció agressiva cap a l'artista-empleada, la qual va ser convocada a una reunió sense testimonis i amenaçada amb accions legals si no s'autoacomiadava. En posar-se en contacte amb l'assessoria legal d'un sindicat per afrontar aquesta situació de *mobbing*, a Daniela Ortiz li van comunicar que el seu acomiadament forçat sense contrapartides era inevitable, alhora que la seva inestable situació de resident extracomunitària a Europa dificultava també la defensa dels seus drets com a treballadora assalariada. La comunitat artística associada a l'exposició on la peça va ser exhibida va mostrar la seva solidaritat i va expressar el seu desig de donar suport a l'artista, però quin havia de ser l'argument que una comunitat d'artistes podria fer valer a l'hora de defensar la difusió pública d'una obra que promou activament la insubmissió i la desobediència en l'àmbit del treball assalariat precari (potser la "llibertat d'expressió")? Els arguments idealistes o liberals que habitualment serveixen de coartada a l'activitat artística en espais protegits, servien per sostenir també una lluita pels drets de contestació des de l'interior de les actuals formes precaritzades del treball assalariat? Resulta dubtós, atès que en el sistema de l'art contemporani segueix operant un tabú tant sobre les condicions materials del treball artístic com sobre quines són les fonts de finançament extraartístiques d'un treball, l'artístic, que s'exerceix àmpliament en la base com un precariat d'elit. Es diria que l'autorepresentació *en la seva pràctica* de l'artista com a treballador se sent incompatible amb la concepció que aquest té cap a ell mateix d'una activitat creativa transcendent.

L'experiència de conflicte laboral i artístic viscuda justament durant el procés de producció d'aquest llibre deixa el treball de Daniela Ortiz segurament en una cruïlla, que sorgeix del dilema que experimenta qualsevol pràctica que en l'actualitat busqui posar en funcionament formes articulades, des de l'interior d'una mateixa activitat, de l'actual condició potencialment multivalent del treball: simultàniament assalariat, artístic i polític. Com es pot produir una política de la relacionalitat autònoma i d'oposició en el si dels processos de subjecció social i d'explotació del treball fent ús d'una modulació dels materials artístics? Com es pot produir un treball artístic que alhora sàpiga oscil·lar virtuosament –i no precisament seguint un càlcul oportunista– entre diferents espais de valorització a una banda i altra de les fronteres ambiguament flexibles del sistema de l'art contemporani? Preguntes com aquestes em sembla que es deriven de la lectura d'aquest llibre i de l'experiència viscuda per l'artista –del fora de camp– durant la seva producció.

5



El capità Rumi Ñauí, emissari de Atagualpa Ynga, mostra dos donzelles al senyor Francisco Pizarro i al senyor Diego de Almagro per convèncer els espanyols de que tornin a les seves terres. «Esta donzella me enbía atagualpa» [Atagualpa m'envia aquesta donzella]. «Caimi, apo» [Aquí les tens, senyor].

A la dreta: Dibuix n. 152 del llibre de Felipe Guamán Poma de Ayala (també anomenat Waman Puma [Águila Puma]), *Primer nueva coronica y Buen Gobierno* ("Corónica" [sic] per "Crónica"). És l'única obra coneguda d'aquest cronista del Perú que recopila 398 dibuixos en 1.180 pàgines, on va registrar fins al 1615 la penosa situació dels pobles originaris a l'àrea durant la llarga colonització, mitjançant un punt de vista que respectava i adoptava la llengua d'aquests –el quítxua– i la seva visió del món. El llibre va ser enviat a Espanya a nom del rei Felip III el 1664, però es va extraviar. Va reaparèixer 300 anys més tard. Actualment, es conserva a Europa, a la Biblioteca Reial de Copenhaguen, i es pot consultar en línia.

A l'esquerra: Primera imatge descarregada de Facebook per Daniela Ortiz, quan va començar a explorar a la xarxa social virtual indicis de com s'autorepresenten els grups socials adinerats del Perú en la seva vida quotidiana. Aquesta fotografia és la imatge originària de la sèrie *97 empleadas domésticas*, sense que en formi part. El sistema de representació compartit pel conjunt de les 77 fotografies d'aquest llibre queda revertit en aquesta imatge generatriu: els cossos narcisistes dels adolescents semblen desplaçats als marges de la representació, mentre que la figura de la treballadora domèstica uniformada representa al centre el que sembla ser l'únic subjecte enquadrat conscient de la presència de la càmera, sostenint –es diria que desafiant– la mirada simultàniament al fotògraf i a l'espectador, i desequilibrant el règim visual que habitualment instal·la una relació de domini.

Reproduïm totes dues imatges juxtaposades al final d'aquest text per suggeriment de la jove artista peruana Daniela Ortiz de Zevallos, la qual, l'any 2006, va sol·licitar ajuda a la branca adinerada de la seva família per poder traslladar-se a viure a Europa, sent-li facilitat un treball que li proporcionaria la renda necessària per pagar el cost d'un vol que li va permetre viatjar des de Lima fins a Barcelona.

{ESP}

D-O 1-5. En el año 2006, la joven artista peruana Daniela Ortiz de Zevallos solicita ayuda a la rama adinerada de su familia para poder trasladarse a vivir a Europa.

— MARCELO EXPÓSITO

I

En el año 2006, la joven artista peruana Daniela Ortiz de Zevallos (n. 1985) solicita ayuda a la rama adinerada de su familia para poder trasladarse a vivir a Europa. Así, despojada de retórica, podría concebirse el título de un texto que trazase un pasaje de la trayectoria del trabajo de Daniela Ortiz que acaba de derivar en este libro que ahora el lector o lectora tiene en sus manos: *97 empleadas domésticas*.

La respuesta que obtuvo fue la siguiente: la artista no recibiría un dinero a fondo perdido y sin contrapartidas, sino que se le ayudaría a encontrar un trabajo relacionado con sus competencias artísticas, en el entorno de amistades de la familia, que le facilitase la obtención de la renta suficiente para desplazarse a la ciudad de Barcelona.

Entre los meses de enero y febrero de 2007, Daniela Ortiz trabajó filmando los momentos vacacionales o de ocio de familias peruanas pudientes en la Playa de Asia, al sur de Lima. Su trabajo consistió –para ser más precisos– en realizar vídeos destinados al uso particular que documentaran la actividad informal de los hijos e hijas de temprana edad. Cuando, entre los meses de abril y mayo de 2010, Daniela Ortiz me facilitó la información necesaria para elaborar este texto, me indicó un enlace en YouTube (www.youtube.com/watch?v=woI71fZM0ok&feature=related) que permite visionar un reportaje sobre Perú emitido en un canal de televisión español. El fragmento al que ese enlace remite muestra precisamente el ambiente de la Playa de Asia y los lugares de residencia vacacional de un sector social acomodado. Una adolescente describe la playa así: «Quizá no la más bonita de Perú, pero sí una playa muy social». Narra a la cámara una polémica que acababa de tener lugar en ese microcosmos: la discusión en torno a si las empleadas domésticas («cada familia suele tener habitualmente dos») deben dejarse ver siempre en uniforme o bien si deberían estar autorizadas a deambular en los espacios públicos del área vistiendo ropa informal. La polémica, en definitiva, apunta a un conflicto entre diferentes criterios a propósito del señalamiento del estatus social y la visibilidad de la diferencia de clase en ese espacio social. La adolescente peruana del reportaje expresa su opinión: no debería imponerse un criterio general; la decisión última tendría que depender más bien de la dueña de cada casa.

Para realizar ese trabajo, la artista gozó de amplios márgenes de libertad; pero una indicación en especial le fue dada: a la hora de filmar a los menores jugando, debería tener cuidado de que no apareciesen en imagen las empleadas domésticas.