

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.

La representación de los momentos familiares a través de la fotografía y del cine domésticos alberga desde su origen una tensión en su centro: la representación simbólica de la familia como un grupo compacto suspendido en un idílico estado permanente de felicidad busca convertir en totalidad lo que no son sino fragmentos de la vida cotidiana de la institución familiar, cuyas representaciones buscan así ser vaciadas de contradicciones y de tensiones. Es ésta una norma que atraviesa los sistemas de autorrepresentación de la vida cotidiana desde el escaso cine *amateur* que podía ser filmado por familias de la alta burguesía y pequenoburguesas a comienzos del siglo pasado hasta la explosión popular de la actual red Facebook. El cineasta húngaro Péter Forgács ha sabido dirigirnos justo al origen de ese arquetipo: en los vídeos de su serie *Private Hungary*, la exhibición –aparentemente lacónica– que hace del material original que las familias de la burguesía húngara han filmado sobre sí mismas –desde comienzos de siglo hasta el final de la Segunda Guerra Mundial– permite, mediante procedimientos sutiles de montaje y narrativización, que emerja el inconsciente óptico de las imágenes. El trabajo de Forgács facilita apreciar tanto la organización de la diferencia sexual que se articula a través del punto de vista de la cámara, como las tensiones que afloran cuando las autorrepresentaciones de la burguesía buscan compulsivamente naturalizar su estatus de clase. En una secuencia de *The Bartos Family* (1988), el primogénito de la familia, poseedor casi en exclusiva del control de la cámara, filma varios espacios de su entorno de vida para acabar mostrando una de las fábricas que la familia posee. Las jóvenes trabajadoras y empleadas son en un primer momento invitadas, pero finalmente forzadas, con tensa amabilidad, a posar de pie emparedadas entre el objetivo de la cámara frente a ellas y la fachada del edificio fabril a su espalda; se trata de una secuencia que permite observar perfectamente cómo confluyen, en el accionar posesivo de la cámara, las relaciones jerarquizadas de género y de clase que la imagen impone, alojándolas en el interior de la representación al mismo tiempo que buscando atenuar su evidencia. Las tensiones consustanciales a esas relaciones de dominio afloran a partir de una sencilla situación anecdótica a propósito del cuándo y el cómo han de aparecer en imagen los sujetos alrededor de los cuales, en la vida real, se articula tanto la diferencia sexual –las mujeres– como la propiedad privada –los trabajadores y trabajadoras– y, finalmente, el dominio cultural y racial –la representación de las clases subalternas se relaciona casi siempre con la concepción de éstas como grupos culturalmente inferiores, en muchas ocasiones por su origen étnico–.

Por lo demás, se puede apreciar en la exploración sistemática que Forgács hace del cine familiar de los orígenes cómo es entonces cuando se asienta todo un repertorio iconográfico de la cesación del trabajo como una condición relacionada con el estatus social y la felicidad individual, familiar y del entorno afectivo: momentos celebratorios íntimos (cumpleaños, festividades señaladas, fiestas privadas) y ocio vacacional (trayectos de viajes, visitas a ciudades u otros lugares relevantes, etc.); el tipo de repertorio cuyo análisis también acometieron Pierre Bourdieu y su grupo de investigación para dar a luz al libro *Un arte medio. Ensayos sobre los usos sociales de la fotografía* (1965). Pareciera que la autorrepresentación del sujeto como trabajador fuera incompatible con la concepción que el mismo tiene para sí de una vida buena.

97 empleadas domésticas consiste en la última formalización que adopta –en formato libro– la exploración de la presencia de familias peruanas en la red social Facebook que Daniela Ortiz ha venido efectuando desde que se estableció en Barcelona. Todas las fotografías acumuladas en su archivo digital extraídas de Facebook se adecúan a los estereotipos de representación de la felicidad familiar y del entorno afectivo a los que arriba me he referido. La publicación de esas fotografías en este libro, respondiendo a criterios aparentemente neutrales, y su organización en una serie lineal, de manera inexpressiva y desafectada, se produce no obstante mediante un modo narrativo y una técnica de montaje inteligente y sutil. Sólo cuando la vista ha recorrido las 77 fotografías aquí organizadas, puede leerse el título que, situado *al final* de la publicación, aun siendo descriptivo, resignifica retrospectivamente el contenido manifiesto de las imágenes. Lo que este proyecto evidencia es precisamente el inconsciente óptico: lo que está ahí en la imagen sin ser propiamente visible. Si, una vez llegados al título, volvemos a leer el libro hacia atrás, nuestra apreciación de las imágenes que contiene varía por completo: lo que lograremos vislumbrar ahora, en una segunda oportunidad, es una mano o un brazo –recortados por el encuadre– de una o más empleadas domésticas que deben de haber sido fotografiadas por azar e inadvertidamente al fondo de la escena –cercanas a las figuras principales que ocupan el centro de las tomas: sobre todo niños y niñas, adolescentes y jóvenes de origen caucásico–, todas ellas de rasgos que denotan su origen “indígena”: 97 en total.

El uso “inexpressivo” de la fotografía fue en la década de 1960 uno de los procedimientos de los que se sirvieron las prácticas conceptualistas para distanciarse con toda radicalidad tanto del mito de la expresividad artística epitomizado en el expresionismo abstracto, como de la reconducción de la cultura de masas al fetichismo autoral de la obra pictórica que ejecutó la corriente dominante del arte pop. Benjamin H.D. Buchloh supo apreciar (en un texto de 1989: *De la estética de la administración a la crítica institucional. Aspectos del arte conceptual: 1962-1969*) el carácter fundante que en ese sentido tienen obras menores como los libros de fotografías de Edward Ruscha –que no son libros “de artista”, sino publicaciones sencillas de tirada irregular pero siempre sin un original, que contienen fotografías impresas sin mayor énfasis ni connotaciones reseñables–, entre los que se cuentan *Twenty-six Gasoline Stations* (1962), *Some Los Angeles Apartments* (1965), *Every Building on the Sunset Strip* (1966) y *Nine Swimming Pools* (1968), con los que este otro libro actual de Daniela Ortiz está indiscutiblemente emparentado. La ordenación concisa de series de fotografías tomadas con desinterés aparente –en cada uno de esos libros autoeditados por Ruscha– de exactamente lo que sus títulos anuncian apunta hacia una recuperación conceptualista no conservadora –siguiendo la reflexión de Buchloh– del procedimiento del *ready-made*, una de las principales invenciones de la vanguardia histórica. La interpretación dominante del *ready-made* que se ha forjado a lo largo

del siglo pasado y hasta la actualidad acaba por devolver, paradójicamente, a un lugar central la autoridad del artista mediante la pretendida puesta en crisis de la obra aurática –«tal cosa es arte porque yo, artista, lo señalo»–. El procedimiento original duchampiano, no obstante, alberga la potencialidad de seguir siendo profundizado como una técnica que, al mismo tiempo que desplaza la centralidad del autor hacia la función del espectador como descodificador de un signo, permite también desviar la atención que habitualmente se presta a la obra –objetual o no– hacia el análisis del marco institucional donde los procedimientos artísticos –que forman parte de la producción social de significados– tienen lugar.

Dan Graham toma durante el año 1965 fotografías de casas instaladas en barrios de las características periferias suburbanas construidas durante la postguerra en las ciudades de Estados Unidos, y decide después reagrupar algunas de esas imágenes en una obra, *Homes for America* (1966-1967), que consistiría en la publicación de un artículo impreso a doble página en la revista *Arts Magazine*. Inspirada en el laconismo descriptivo de las series fotográficas impresas en los libros de Edward Ruscha, *Homes for America* de Graham se detiene a analizar las permutaciones de estructuras básicas de esas edificaciones haciendo una referencia irónica a la organización formal geométrica y repetitiva de la escultura minimalista, para facilitar comprender, de manera casi inadvertida, cómo esa concepción estrictamente formalizada de cierto tipo de arquitectura residencial modela rigurosamente la subjetividad de la clase media estadounidense. Por otra parte, como sucede habitualmente con la obra de Graham en ese periodo, colapsa la diferenciación clásica entre la obra de arte, su catalogación o documentación y su publicidad o circulación, pasando a ser cada uno de esos momentos o estatutos del trabajo artístico uno y el mismo.

3

En el año 2009, Daniela Ortiz entra a trabajar como vendedora en una chocolatería de lujo situada en el barrio del Borne de Barcelona. De su desempeño laboral, surge una virtual tetralogía –que sin embargo no se identifica como tal en la catalogación que la artista hace de su propio trabajo– compuesta por las obras siguientes: (1) en *La veta* (2009), una de las caras de una delgada tableta de chocolate de reducido tamaño (11 x 11 cm) está cruzada por un trazo irregular realizado con una fina línea de oro: es la transcripción de un gráfico que indicaría la variación del precio del oro desde el año 1492 (subrayo: 1492) hasta el presente; (2) en *S-T* (2009), la artista declara en un texto que acompaña a una única fotografía: «Trabajo 40 horas semanales en una boutique de dulces españoles de primera calidad. Robo 3 láminas de oro de 24 quilates y un bombón de chocolate de Guanaja el 12 de octubre, mientras trabajo. Recubro el bombón con el oro y me lo como celebrando el Día de la Hispanidad» (cabe indicar que un signo de lujo que recientemente distinguía los productos vendidos en la tienda en la que Daniela Ortiz trabajaba consistía en salpicar, sobre ciertos chocolates de calidad, una mota de oro de 24 quilates); (3) en *1-M* (2010), la artista, habiendo sido obligada a trabajar una jornada extraor-

dinariamente larga el Primero de Mayo (día del trabajo), recopiló información en un CD diseñado para su distribución gratuita entre sus compañeros y compañeras de trabajo (el CD incluía, entre otros materiales, la historia del Primero de Mayo, textos de análisis de la precariedad laboral y social, videos de artistas que contienen un análisis de las formas contemporáneas del trabajo, canciones de música popular –folklórica o *punk-rock*– que expresan una crítica del trabajo asalariado, etc.); (4) en *P1-P2* (2010), la artista dibujó un exacto plano arquitectónico de la planta principal y el sótano de la tienda donde trabajaba, indicando detalles como la situación de las cajas registradoras y las cajas de seguridad, el panel de alarma, las neveras donde se conservaban los alimentos y dónde se guardaban, bajo llave, las láminas de oro –ver de nuevo *La veta* y *S-T*–, los almacenes y los depósitos de basura... En estos planos precisos, se puede apreciar también la desproporcionada distribución del lugar entre el espacio destinado a la atención al público y el disponible para actividades no visibles al público de quienes trabajan en el local.

4

El trabajo de Daniela Ortiz puede considerarse vinculado a la ambivalente recuperación –que incluye también, pero no sólo, un manifiesto intento de reactivación crítica– que desde años recientes se ha venido proponiendo del periodo histórico de las prácticas conceptualistas “del Sur” (no hay más que pensar en la intensa visibilidad que en el sistema global del arte han ido adquiriendo tales prácticas históricas durante el arco temporal comprendido entre dos libros relevantes como *Del Di Tella a Tucumán Arde* [2000], de Ana Longoni y Mariano Mestman, y *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano* [2008], de Luis Camnitzer). Pero conviene apreciar de qué manera el trabajo sobre el que aquí estamos reflexionando constituye junto a otros no una repetición o una imitación, sino una actualización de las prácticas conceptualistas históricas.

En septiembre de 1972, el artista Juan Carlos Romero formaliza en la ciudad de Buenos Aires una de las piezas de su serie *La línea recta*, que titula *Segmento de línea recta*. En un recorte cuadrado del plano de Capital Federal, se señalan cuatro puntos (A-B-C-D) que justamente se muestran unidos mediante una línea recta. El fragmento del plano está acompañado por cuatro fotografías que de manera “inexpresiva” hacen visibles los correspondientes lugares indicados. Un panel de fondo blanco lleva impreso un texto que contiene una enumeración de esos cuatro emplazamientos, cuyo carácter se describe a partir de la relación que el artista guarda con cada uno de ellos: «(A) Lugar donde realizo mi actividad cotidiana como experto en comunicaciones eléctricas y obtengo parte de lo necesario para subsistir. (B) Lugar donde muestro una parte del producto artístico. (C) Lugar donde muestro la otra parte del producto artístico. (D) Lugar donde residen, hasta tanto la justicia determine su destino final, detenidos por motivos graves según consideran las autoridades policiales. Conclusión del emisor: La posibilidad de unir, a través de la distancia más corta, lugares que pertenecen a nuestra realidad y a los cuales debemos

reconocer como integrantes de una estructura que nos debe comprometer en forma permanente. Conclusión del receptor: [espacio en blanco].»

En 1973, el Grup de Treball realiza en Barcelona una pieza titulada *Treball col·lectiu que consisteix a verificar la distribució de 44 professions entre 113 persones segons una nota apareguda últimament a la premsa*, y que se materializa en apenas siete hojas tamaño DIN-A4 mecanografiadas. El contenido que el mismo título anuncia se desarrolla en una progresión que finaliza en la séptima hoja con un listado vertical enumerativo, encabezado por «14 administrativos» y finalizado con «1 músico», pasando por: «12 estudiantes», «5 ingenieros», «3 aparejadores», «2 bibliotecarios», «2 mecánicos», «2 economistas», «1 químico», «1 médico», «1 analista financiero», «1 ebanista», «1 pediatra», «1 director de cine», etc.

En estas dos piezas se recurre a un tipo de enunciación estrictamente descriptiva donde parecería que tan sólo se busca visualizar un contenido manifiesto. Y, sin embargo, ambas ponen en práctica lo que podríamos denominar una especie de “suspense enunciativo”, puesto que interpelan haciendo uso de un procedimiento de elipsis mediante el cual la valoración de la importancia de la información originaria de cada una de las piezas queda confiada al grado de conocimiento que el sujeto espectador o lector tiene del fuera de campo de las respectivas representaciones engañosamente denotativas. En el caso de Juan Carlos Romero, las tres primeras localizaciones indicadas sobre el plano y fotografiadas mediante un punto de vista “objetivo” son: la empresa de comunicaciones donde el artista estaba empleado como técnico profesional, el Museo de Arte Moderno y el CAYC (Centro de Arte y Comunicación). Se trataba, por tanto, de los tres emplazamientos principales donde se negociaba la relación trabajo-renta en la biografía personal del artista: su lugar de trabajo asalariado y los lugares en los cuales su trabajo como artista (uno, un enclave central en la institución artística local; dos, un lugar situado en los márgenes de la institución, que albergaba en aquel entonces prácticas de carácter experimental o crítico) se financiaba con la renta obtenida a modo de salario percibido por una actividad extra-artística, cuya naturaleza se revelaba en la propia obra. El cuarto lugar era el Buque de Granaderos, anclado en el puerto, que durante la dictadura del general Lanusse servía como centro de detención de presos políticos. En el caso del Grup de Treball, la «nota aparecida recientemente en la prensa» que el título de la obra mencionaba –y a partir de la cual se desplegaba el ejercicio enumerativo a propósito de los 113 profesionales– no se incorporaba a la pieza, a pesar de constituir su referencia generativa. Se trataba originalmente de la información publicada en el diario *La Vanguardia* sobre los 113 miembros de la Asamblea de Catalunya (la plataforma unitaria de organizaciones sociales y políticas catalanas contra la dictadura del general Franco) que habían sido detenidos por la policía el 28 de octubre de 1973 mientras celebraban una reunión en la parroquia de Santa Maria Mitjancera de Barcelona.

Merece la pena pensar la manera en que ambas piezas de la década de 1970 ponían en relación tres aspectos del trabajo: el trabajo asalariado o profesional, el trabajo del arte, el trabajo militante o político. En ambos casos, resulta obvio qué se postulaba: la necesidad de articular políticamente todas y cada una de esas dimen-

siones del trabajo que en la vida cotidiana la ideología dominante exigía atravesar como experiencias separadas. Si la pieza de Juan Carlos Romero evidenciaba cuál era la fuente de financiación de un trabajo del arte que no generaba o apenas generaba renta –contradiendo la visión idealista de acuerdo con la cual el artista produciría su obra por encima de las condiciones materiales e históricas–, parecía también plantear una hipótesis acerca de cuál habría de ser el resultado inevitable del análisis y la crítica de las condiciones materiales de sus diversas actividades asalariadas y artísticas: un desbordamiento hacia algún tipo de actividad militante que, en ese momento, estaba seriamente perseguida por la dictadura militar. El desglose progresivo que el Grup de Treball acometía de una cifra genérica, «113», desmenuzándola en un largo listado sistemático de militantes antifranquistas de acuerdo no con sus nombres propios, sino con sus actividades profesionales, buscaba sin duda producir un efecto de sentido que permitiera entender la amplitud de la lucha contra la dictadura en Cataluña, que atravesaría, de acuerdo con el listado enumerativo, una parte muy amplia del tejido social y profesional del país. Los dos últimos profesionales enumerados, por cierto, «1 director de cine» y «1 músico», eran miembros tanto de la Asamblea de Catalunya como del Grup de Treball.

Pero también en ambos casos esa exigencia de articulación entre formas separadas de la experiencia social del trabajo suponía aceptar su heterogeneidad; la diferente naturaleza del trabajo asalariado, el trabajo intelectual o artístico y el trabajo militante o político, que en estos planteamientos parece que se asume sin cuestionar, se corresponde con un sentido común fuertemente instalado en la cultura moderna: la diferenciación ontológica de las esferas del trabajo, del pensamiento y de la acción política. Como Paolo Virno ha reflexionado tanto en *Virtuosismo y revolución* como en un capítulo clave de su libro *Gramática de la multitud* titulado “Acción, trabajo, intelecto”, esa tripartición, heredada como un sentido común incluso por la generación del 68 que criticó la escisión de las distintas esferas de la vida social, ha colapsado en la experiencia contemporánea. En prácticas artísticas como las de Daniela Ortiz, la articulación entre trabajo asalariado, trabajo del arte y trabajo político busca darse *en el interior de la misma actividad* y no como momentos diferenciados de la vida cotidiana.

Cuando Renato Curcio (*La empresa total* [2002]) describe el régimen relacional impuesto en cierto arquetipo de empresa postfordista recurriendo a la imagen foucaultiana de la *institución total*, reconoce la manera en que el disciplinamiento de la fuerza de trabajo bajo condiciones de precariedad, de inestabilidad y de inseguridad apunta directamente a provocar una interiorización subjetiva de las normas escritas y no escritas, para inducir ciertas formas de performatividad en el interior de un régimen laboral que tiende a ser totalizante y omniabarcante sobre el conjunto del tiempo y de los espacios de vida del sujeto. Pero sus investigaciones con grupos de autoanálisis compuestos por trabajadores y trabajadoras precarios evidencian también que un dispositivo de poder totalizante –por mucho que ese poder actual sea enorme, en su combinación sofisticada de técnicas de violencia y sugestión– no es, en ningún caso, omnipotente. La experiencia actual del trabajo produce disciplinamiento del sujeto, pero también rechazo subjetivo, que se expresa tanto bajo

la forma de patologías del cuerpo (Franco Berardi Bifo: *La fábrica de la infelicidad* [2002]) como mediante la necesaria reinención de las prácticas y las técnicas de interferencia, de defecación y de éxodo.

Es momento de regresar a la virtual tetralogía que antes he propuesto identificar en el trabajo reciente de Daniela Ortiz, para intentar hacer legible cómo en ella avanza una manera cada vez más compleja –y también, por qué no, problemática– de pensar lo que he propuesto llamar una articulación entre las formas del trabajo asalariado, artístico y político en el interior de la misma actividad. Si *La veta* y *S-T* parecen responder al tipo de gestos autoafirmativos de rechazo que palían el efecto hiriente que sobre la subjetividad tiene el disciplinamiento de la fuerza de trabajo, en *r-M* el apunte de un tipo de actividad proto-sindicalista constituye una hipótesis de intervención en la cual la producción de una política relacional de oposición en el interior del régimen relacional totalizante podría darse mediante la modulación de un material artístico: el trabajo político y el trabajo del arte habrían de ser coincidentes, y la producción de una relacionalidad alternativa no habría de darse en los espacios diferenciados –pretendidamente aislados o protegidos– del arte, sino precisamente allá donde la subjetividad se produce en sus formas sociales sometidas. Cuando, en el trabajo de Daniela Ortiz, la obra se desplaza desde el interior de los dispositivos totalizantes del trabajo asalariado hacia los espacios del arte, la materialización que en éstos adquiere no es representacional, la obra no se limita a representar cómo se produce la sujeción social *fuera* de los lugares donde pretendidamente el arte permite el ejercicio abstracto de la libertad. Bien al contrario, ese tipo de desplazamientos sirve a Daniela Ortiz para evidenciar –por adyacencia, por yuxtaposición, por solapamiento o por análisis directo de realidades materiales– la continuidad *dentro* y *fuera de la institución artística* de las tensiones que resultan del conflicto en torno a los modos sociales de subjetivación en términos de clase, de género y de origen étnico.

En mayo de 2010, Daniela Ortiz presentó su pieza *P1-P2* en un espacio alternativo de Madrid, con motivo de una singular exposición resultante de una convocatoria cuyo tema era la precariedad en el trabajo del arte. Una antigua compañera de trabajo, ascendida a un puesto de mando intermedio en la empresa donde ambas estaban empleadas, descubrió la obra en el web de la artista, amonestó a su autora y desveló la información a los jefes. La inclusión en esa obra de información sensible sobre la logística de la tienda provocó una reacción agresiva hacia la artista-empleada, que fue convocada a una reunión sin testigos y amenazada con acciones legales si no se aplicaba el autodespido. Al ponerse en contacto con la asesoría legal de un sindicato con el fin de enfrentar esa situación de *mobbing*, Daniela Ortiz fue informada de la inevitabilidad de su despido forzado sin contrapartidas, toda vez que su inestable situación de residente extracomunitaria en Europa dificultaba también la defensa de sus derechos como trabajadora asalariada. La comunidad artística asociada a la exposición donde la pieza fue exhibida mostró su solidaridad y expresó su deseo de apoyar a la artista, pero, ¿cuál habría de ser el argumento que una comunidad de artistas podría hacer valer a la hora de defender la difusión pública de una obra que promueve activamente la insumisión y la desobediencia en el ámbito del trabajo asalariado precario (acaso la “libertad de expresión”)? Los argumentos

idealistas o liberales que habitualmente sirven de coartada a la actividad artística en espacios protegidos, ¿servirían para sostener también una lucha por los derechos de contestación desde el interior de las actuales formas precarizadas del trabajo asalariado? Resulta dudoso, toda vez que en el sistema del arte contemporáneo sigue operando un tabú tanto sobre las condiciones materiales del trabajo del arte, como acerca de cuáles son las fuentes de financiación extra-artísticas de un trabajo, el artístico, que se ejerce ampliamente en la base como un precariado de élite. Se diría que la autorrepresentación *en su propia práctica* del artista como trabajador se siente incompatible con la concepción que el mismo tiene para sí de una actividad creativa trascendente.

La experiencia de conflicto laboral y artístico vivida justamente durante el proceso de producción de este libro deja el trabajo de Daniela Ortiz seguramente en una encrucijada, que surge del dilema que experimenta toda práctica que en la actualidad busque poner en funcionamiento formas articuladas, desde el interior de una misma actividad, de la actual condición potencialmente multivalente del trabajo: simultáneamente asalariado, artístico y político. ¿Cómo producir una política de la relacionalidad autónoma y de oposición en el seno de los procesos de sujeción social y de explotación del trabajo haciendo uso de una modulación de los materiales artísticos? ¿Cómo producir un trabajo del arte que al mismo tiempo sepa oscilar virtuosamente –y no precisamente siguiendo un cálculo oportunista– entre diferentes espacios de valorización, a un lado y a otro de las fronteras ambiguamente flexibles del sistema del arte contemporáneo? Preguntas como éstas me parece que se derivan de la lectura de este libro y de la experiencia vivida por la artista –del fuera de campo– durante su producción.



El capitán Rumi Ñauí, emisario de Atagualpa Ynga, muestra dos doncellas a don Francisco Pizarro y don Diego de Almagro para convencer a los españoles de que vuelvan a sus tierras. «Esta donzella me enbía atagualpa» [Atagualpa me envía esta doncella]. «Caimi, apo» [Aquí las tienes, señor].

A la derecha: Dibujo n.º 152 del libro de Felipe Guamán Poma de Ayala (también denominado Waman Puma [Águila Puma]), *Primer nueva coronica y Buen Gobierno* (“Corónica” [sic] por “Crónica”). Es la única obra conocida de este cronista del Perú, que recopila 398 dibujos en 1.180 páginas, donde registró hasta 1615 la penosa situación de los pueblos originarios en el área durante la larga colonización, mediante un punto de vista que respetaba y adoptaba la lengua de éstos —el quechua— y su visión del mundo. El libro fue enviado a España a nombre del rey Felipe III en 1664, pero se extravió. Reapareció 300 años más tarde. Actualmente se conserva en Europa, en la Biblioteca Real de Copenhague, y se puede consultar on-line.

A la izquierda: Primera imagen descargada de Facebook por Daniela Ortiz, cuando comenzó a explorar en la red social virtual indicios de cómo se autorrepresentan los grupos sociales adinerados de Perú en su vida cotidiana. Esta fotografía es la imagen originaria de la serie *97 empleadas domésticas*, sin formar parte de ella. El sistema de representación compartido por el conjunto de las 77 fotografías de este libro queda revertido en esta imagen generatriz: los cuerpos narcisistas de los adolescentes parecen desplazados a los márgenes de la representación, mientras que la figura de la empleada doméstica uniformada representa en el centro a quien parece ser el único sujeto encuadrado consciente de la presencia de la cámara, sosteniendo —se diría que desafiante— la mirada simultáneamente al fotógrafo y al espectador, y desequilibrando el régimen visual que habitualmente instala una relación de dominio.

Reproducimos ambas imágenes yuxtapuestas al final de este texto por sugerencia de la joven artista peruana Daniela Ortiz de Zevallos, que en el año 2006 solicitó ayuda a la rama adinerada de su familia para poder trasladarse a vivir a Europa, siéndole facilitado un trabajo que le proporcionaría la renta necesaria para pagar el coste de un vuelo que le permitió viajar desde Lima a Barcelona.

{ENG}

D-O 1-5. In 2006, the young Peruvian artist Daniela Ortiz de Zevallos approached the wealthy branch of her family for help in order to be able to move to Europe.

— MARCELO EXPÓSITO

I

In 2006, the young Peruvian artist Daniela Ortiz de Zevallos (b. 1985) approached the wealthy branch of her family for help in order to be able to move to Europe. This statement, stripped of rhetoric, could be the title of a text that traces a part of Daniela Ortiz’s professional journey that has ended up becoming the book that the reader now holds in his or her hands: *97 House Maids*.

Her appeal for help produced the following response: the artist would not be handed a blank cheque with no strings attached, but she would be assisted in finding employment in keeping with her artistic skills within the circle of family friends, which would allow her to earn sufficient income to travel to Barcelona.

In January and February 2007, Daniela Ortiz was employed to film the holidays and leisure time of wealthy Peruvian families on Playa de Asia, south of Lima. More specifically, her work consisted in making home videos that would document the leisure activities of their young offspring. In April and May 2010, when Daniela Ortiz supplied me with the information required to write this text, she included a YouTube link (www.youtube.com/watch?v=woI71fZMOok&feature=related) showing a report on Peru that was broadcast on Spanish television. The fragment accurately captures the ambience at Playa Asia and the holiday homes of a wealthy sector of society. A teenager describes the beach as «perhaps not the most beautiful in Peru, but it is a very social beach.» She then tells the camera about a conflict that has recently taken place in this microcosm: a debate around whether house maids («each family usually has two») should always be seen in their uniforms, or whether they should be allowed to wander around public areas in casual clothes. The controversy basically reveals a conflict between different criteria in regards to signalling social status and the visibility of class difference in this social context. The Peruvian teenager in the report gives her opinion: a single criteria should not be applied across the board; the final decision must be in the hands of the lady of each house.

Daniela Ortiz enjoyed a great deal of freedom when carrying out this work, but she was given one particular instruction: when she filmed the children playing, she should take care to ensure house maids did not appear in the footage.

Historically, there has always been an element of tension at the core of the representation of family life through photography and home movies: the symbolic representation of the family as a compact group suspended in an idyllic state