

La obra de Daniel Fitte

Nora Sarazola

Alumna de la Especialización en Lenguajes Artísticos, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.

El discurso simbólico que encierra una obra de arte, irrepetible y único, abre a una constelación de sentidos e intenta poner de manifiesto la hondura de los significados que la habitan, el misterio de propia existencia, de la cultura que la cobija y, con ella, de la realidad misma sin perder su peculiaridad. Verdad no como acuerdo con la realidad sino como plenitud y revelación. Verdad como la posibilidad de acceder al sentido, de por sí inalcanzable, pero siempre barruntado y deseado.

Cristina Bulaccio

La intención de este trabajo es repensar la obra de Daniel Fitte, quien toma los objetos usados de su hábitat y, a partir de la lectura del propio contexto, los transforma en objetos artísticos para visibilizar lo invisible. De este modo, se establecerá una dialéctica entre *espacio topográfico* y *espacio social*, que son los que conforman la identidad de la población, que se erige, inconscientemente, como el alter ego de la memoria colectiva.

Daniel Fitte es considerado, por reconocidos actores culturales, como uno de los artistas conceptuales más importantes de la contemporaneidad latinoamericana. Lenta y silenciosamente, su producción ha accedido a circuitos de circulación a nivel nacional e internacional. Aunque aborda diversas técnicas, la mayoría de sus producciones, desde 1982, se caracterizan por la presencia —tanto en imágenes representadas, como en objetos tridimensionales— de dispositivos que dicho artista localiza en su recorrido cotidiano; signos reiterados en una producción de carácter antropológico.

A 25 km de la ciudad de Olavarría se encuentra la localidad de Sierras Bayas, que se ubica sobre las últimas estribaciones del sistema de Tandilia. Las elevaciones tienen una altura máxima de 305 metros. La

población que las rodea se conformó, a fines del siglo pasado, alrededor de las canteras y caleras que surgieron para explotar los recursos mineros de las lomadas que los nativos denominaron “sierras bayas” por su coloración. Tiempo después, se fundó la fábrica Cemento San Martín, que activó el crecimiento poblacional de dicho lugar y ulteriormente, realizó una fuerte restricción de personal, a partir de la cual quedaron solo aquellos necesarios para el mantenimiento (Fernández y Ramos, 2007). De este modo, se le quitó a la villa su mayor fuente laboral. En ese ámbito nació, vive y trabaja Daniel Fitte. Su obra es el testimonio de ese mundo de trabajo que mutó. A continuación, citaremos un texto escrito por el artista en el que se hace referencia a esta etapa de su producción.

En la década del noventa, cuando las fábricas y las canteras de mi pueblo despedían a sus trabajadores, mi obra se desahogó gritando estos acontecimientos. Soy un artista de familia obrera.

El neoliberalismo impuesto, descendiente de las políticas económicas aplicadas en la dictadura en Argentina, seguían aplastando los derechos laborales. Otro modo de desaparecer.

Mi trabajo, quizás se emparenta, por momentos, con la antropología y la arqueología. La relación que trato de establecer con el obrero que me facilita sus guantes, sus herramientas y sus prendas para realizar mi obra y su sociabilización, y la búsqueda de estos objetos con voz propia, intentan hacer visible lo invisible y manifestarse donde el silencio aturde.

En este homenaje constante que necesito realizar, anhelo dejar algún testimonio que fortalezca la memoria de un pasado oscuro.

Las huellas del trabajador sobre una pala es el espíritu vivo de quien las usa, sus guantes la piel más fiel y las herramientas que lo acompañan todos los días, su DNI (Fitte, 2012).



Figura 1. S/T, Centro Cultural Islas Malvinas, La Plata, 2008

Figura 2. Foto cucharín autografiado, Centro Cultural Amia, Buenos Aires, 2009

Desde una mirada amplia, y sólo con el propósito de organizar el tema, proponemos distinguir tres etapas en su creación. La primera es de carácter pictórico, aquí se evidencia una estética expresivista para abordar el mundo, que se refleja en el uso de personajes ficticios, desgarrados, plenos de materia y gestuales. La segunda etapa de su creación se caracteriza por un gran uso de objetos intervenidos. En este caso, entonces, trabaja con chapas, palas, sogas y mangos, entre otros, y desacraliza los objetos y los transforma en objetos artísticos, que luego aparecen en instalaciones de menor dimensión. Fitte aborda el espacio, lo transforma, y traslada a los objetos y a su mundo interior al espacio de la muestra.

Paralelamente, continúa su producción como pintor y dibujante, sin dejar de tomar cualidades del mundo cotidiano y del contexto circundante. Durante esta tercera etapa trabaja con varios tamaños y experimenta, especialmente, con un formato pequeño (3 x 10cm), en el que el paisaje se transformará en una cuasi abstracción; de lo mínimo a lo máximo, como aquellos cardos tomados del entorno que plantean la relación del hombre con su mundo. Éstas son obras en las que el color restringido es una metáfora del espíritu del lugar.

Podríamos suponer que en el desarrollo de la producción actual se conjugan variantes de las etapas anteriores y se profundiza en la correspondencia de dispositivos y de escalas, y en el uso de la espacialidad. Al observar el delantal de cuero usado, gasta-

do por la fricción, con marcas, ataduras y boquetes producidos por el tiempo, nos podemos preguntar: ¿es solo un delantal de cuero? En apariencias sí; no es muy diferente a otros en similares circunstancias. Pero la apropiación realizada por el artista, la firma de su dueño, el trazo de la caligrafía –que es la presencia en sí–, y el uso de un montaje diferente con otro emplazamiento, como una vitrina, que está expuesto a los ojos y miradas de otros observadores –que no son los cotidianos– en una sala de exposición, como la del Espacio de Arte AMIA, marca una fuerte diferencia. ¿Es solo presencia matérica de la forma? ¿En qué sentido la obra nos plantea una dialéctica entre forma y presencia? Didi-Huberman, al analizar el pensamiento de Carl Einstein, explica:

La forma nos mira desde su doble distancia precisamente porque es autónoma en la especie de “soledad” de su formación: he aquí lo que también Benjamin debía sugerir, al decir que la cualidad principal de una imagen aurática es la de ser inabordable y por lo tanto estar condenada a la separación, la autosuficiencia, la independencia de su forma (Didi-Huberman, 2010).

Es factible que para algunas personas la obra sea solo una forma; forma matérica que se visualiza, se presenta, se describe, ocupa un espacio y se inscribe en sí. Más esa presencia posee una historia, un aura interior que nos demanda. Los delantales, los guantes

Figura 3. *S/T*, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, 2009Figura 4. *S/T*, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, 2009

y todos aquellos objetos que Fitte utiliza como dispositivos, denotan y connotan la presencia en la ausencia de un alguien que los modeló. Es decir, aparece la forma como evidencia ontológica de la presencia; la forma como huella. Ese acto sencillo, privado e íntimo, remite al hombre. “El *anthropos* está allí, verdaderamente, en la simple presentación de la obra, en el cara a cara que esta nos impone; pero por su parte no tiene su forma propia, no tiene la *morphe* de su representación” (Didi-Huberman, 2010). Objeto relacional que promueve un efímero contrato con el espectador.

Según Guattari “la obra de arte no es una ‘imagen pasivamente representada’ de un producto” (Oliveras, 2004), es un objeto de subjetivación y traslada, al que mira, a cuestionamientos vitales para el ser humano, en los que la forma-presencia habilita a la recreación de la obra. Se convierte, entonces, en una imagen-simulacro porque es obra, como representación-presencia; un objeto relacional que promueve un efímero contrato con el espectador.

Este objeto permite los siguientes interrogantes: ¿qué es lo válido en el arte contemporáneo?, ¿la aceptación y validación de estos objetos artísticos podría estar dada por nuevos estatutos que conjugan hibridación de materiales y un eclecticismo de estilos?, ¿qué le otorga validación?, ¿por qué el arte actual es como es?, ¿de qué modo se reinventa? Podrían tomarse, como criterios, la participación del espectador en la obra; la ausencia de límites o de normativas que delimiten las opciones en términos de dispositivos,

procedimientos y temáticas del artista; la desmaterialización; la indefinición de los límites y la relación con otras disciplinas; su dimensión conceptual, la relación con la tecnología; la vinculación con el espacio, y la fragmentación, entre otros.

Para Heidegger, la obra se manifiesta, habla, descubre la verdad, “es decir, que vuelve patente el ser del ente, lo que el ente es” (Oliveras, 2004). Dicho autor parte del concepto de *cosa* como sustancia, definida por las propiedades; apela a lo sensorial, cosa conformada; cosa útil, predeterminada de acuerdo a su fin. Cualquier objeto-útil puede transformarse en obra al ser descontextualizado y mirado. Si la obra se manifiesta primero como *cosa*, pero *dice algo*, se considera alegoría y también símbolo, gracias a la acción del que mira.

Al tomar los botines del obrero y transformarlos en obra, Fitte cita a Van Gogh. En palabras de Derrida, realiza una sobre-interpretación.

Eventualmente, muchos de los espectadores que participan de una muestra y que interactúan por primera vez con la obra se cuestionarían si lo que aparece en la figura anterior es arte. ¿Qué mecánica se activa al mirar en quien mira?, ¿observa?, ¿busca en el campo de su conocimiento una respuesta a lo que ve?, ¿liga su saber con la mirada?, ¿reflexiona?, ¿qué le dice lo que mira?

Gianni Vattimo, en *Poesía y Ontología*, sostiene:

La conciencia estética en el análisis que realiza Gadamer, tiene los mismos caracteres que Kierkegaard viera en el estadio estético como hecho moral y sobre todos el carácter de la instantaneidad y de la discontinuidad: si la obra no puede definirse más que como correlato de *Erlebniss* estético, de la iluminación momentánea producida en el sujeto al encontrarse con ella, aquella pierde toda relación con su propio mundo y en última instancia, toda relación con el mundo, de manera que la experiencia del arte no es el encuentro de una individualidad histórica que me habla, sino un hecho que está fuera de la historia, de la obra y de mi, en medio de un reino donde todo nace y se disuelve en forma misteriosa e inconsistente (Vattimo, 1993).

Este texto es muy interesante y enriquecedor para definir el encuentro entre la mirada y la obra.

¿Realidad o ficción? Esos pastones de cemento, en forma de corona, con agua, casi como a la espera de que otro dispositivo realice la acción que transforme



Figura 5. *S/T*, [580 guantes usados por obreros de una fábrica productora de cal], Galería Wussmann, Buenos Aires, 2005

Figura 6. Foto balde de albañil en caja de vidrio, Centro Cultural Amia, Buenos Aires, 2009

Figura 7. *S/T*, [Bollo de bolsas de cal y cemento usadas y atadas con soga 1,30m x 0,90m], Centro Cultural Islas Malvinas, La Plata, 2008



la materia, están organizados rigurosamente, dialogan con una pared de guantes (forma-presencia). Podría aseverarse que es una obra abierta dado que, según Umberto Eco (1992), puede ser vista y comprendida desde múltiples perspectivas.

Tendría que crearse un clima que propicie la indagación, la interpretación y la interacción. Habría que pensar a la obra como un texto, es decir, como un tejido polisémico de códigos en el que lo más importante no es el acto creativo –único, original e irrepetible–, sino las acciones que realiza el artista, como combinar, escoger y seleccionar. Esta concepción, enmarcada en el pensamiento posmoderno, se puede observar en la ruptura de los discursos lineales y en el cuestionamiento de la idea de progreso del arte contemporáneo.

Si como dice Antonio Gramsci “son las masas la que constituyen la historia”, la obra de Fitte es el reflejo de la historia de su lugar; habilita la reflexión sobre otros mundos, mundos lejanos a ese sitio, rizoma. Si se explora la producción de Fitte –y las propuestas de

intervenciones e instalaciones que plantea en diferentes ámbitos culturales, formales y de otros circuitos–, se podrá observar que *su firma es*, al decir de Jacques Derrida (1998), *su imagen*. Deconstruye la realidad, la fragmenta y la construye, para elaborar un nuevo significado y plantear una nueva mirada sobre los materiales del arte.

Para concluir, podría pensarse que Fitte ha mantenido, a lo largo de su producción, una coherencia testimonial, estética, rigurosa, antropo-topográfica, y que le ha otorgado –con sus dispositivos– visibilidad a una obra contemporánea que se filtra por los intersticios de la memoria colectiva, que interviene con el otro y que genera vínculos semánticos.

Este trabajo fue realizado en el marco del Seminario: Lenguajes Artísticos y Mundo Contemporáneo, Especialización en Lenguajes Artísticos, FBA - UNLP.

Bibliografía

- Fitte, D. (2012). Abstract V Seminario Internacional Políticas de la Memoria, Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti. Buenos Aires.
- Derrida, J. (1998). *La Deconstrucción en las fronteras de la filosofía: la retirada de la metáfora*. Barcelona: Paidós.
- Didi-Huberman, G. (2010). *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires: Manantial.
- Oliveras, E. (2004). *Estética, la cuestión del arte*. Buenos Aires: Emecé.
- Eco, U. (1992). *Obra Abierta*. Buenos Aires: Planeta.
- Vattimo, G. (1993). *Poesía y Ontología*. Valencia: Editorial Universidad de Valencia.

Fuentes de Internet

- Fernández, G. y Ramos, A. (2007). "El patrimonio de los pueblos minero-industriales del sudeste bonaerense (Argentina) como recurso para nuevos productos turísticos", Revista *De Re Metallica*, 8. Disponible en http://www.sedpgym.es/descargas/Metallica/n8_65.pdf