

Prácticas precarias dentro de la institución

Un recorrido para recuperar la agencia

Precarious practices within the institution

A journey through the restoration of the agency

María Alcaide Romero

Universidad de Sevilla, Departamento de Historia del Arte, info@mariaalcaide.com

Resumen

En este artículo de investigación podrán encontrarse vivencias que dan sentido al discurso artístico y que no pueden separarse de lo meramente laboral. Así, se expondrán varios proyectos artísticos que surgen de la precariedad y que podrían desbordar las estructuras de poder que se dan dentro de la institución a través de mecanismos apropiacionistas y a la creación de comunidades. Se plantea un recorrido por diversas instituciones culturales no sólo con la finalidad de mostrar escenarios comunes y cotidianos sino también para ejemplificar desde la experiencia personal las distintas posiciones que puede tomar el cuerpo frente a la violencia institucional.

Palabras clave: Institución, arte, trabajo, precariedad, prácticas alternas.

Abstract

In this paper you can find personal experiences related to the work that give form to the discourse of the artist. Thus, several artistic projects that arise from precariousness and that could endanger the power structures of the institution through appropriation mechanisms and the creation of communities will be exposed. A journey through various cultural institutions is proposed, not only to show common and everyday scenarios, but also to exemplify the different positions that the body can take against institutional violence.

Key words: Institution, art, work, precarity, alternative practices.

1. LOS TRABAJADORES TIENEN CUERPO¹

Hace unas semanas tuve el placer de asistir a un coloquio en el que Remedios Zafra presentaba su última publicación, *El entusiasmo: precariedad y trabajo creativo en la era digital* (Anagrama, 2017). Aunque este título le ha valido el Premio Anagrama de Ensayo, difícilmente podríamos encasillar su trabajo en esta categoría pues se trata de una ficción próxima a la novela en la que se entremezclan datos y experiencias reales.

Concretamente, la autora dedica un capítulo² a las fórmulas encorsetadas de producir conocimiento a las que se someten continuamente los investigadores y que limita la transferencia del conocimiento a la sociedad y la posibilidad de experimentación de nuevas estructuras de lenguaje y medios. Por eso, en este artículo no se negará el cuerpo de los trabajadores, apoyando esta idea en la teoría del conocimiento situado de Haraway³ y tomando como referente el posicionamiento de Zafra.

En un intento contra la objetivación obsesiva del ámbito académico, este paper pretende reflejar algunas vivencias propias en el seno de las instituciones culturales, así como exponer varios proyectos artísticos que me han permitido cuestionar las estructuras jerárquicas del museo o la universidad.

Por otro lado, en cuanto a la configuración de este artículo, pueden apreciarse claramente varias partes: la introducción (punto 1), el desarrollo de la narración de dichas experiencias, que se intercala con un marco teórico de apoyo (punto 2) y las conclusiones (punto 3). Aunque a simple vista pueda parecer confuso, debemos ser conscientes de que el artículo parte de una experiencia personal, cuyo eje temporal no es una línea de tiempo precisa ni constante que está supeditada a los cambios que se han ido produciendo y que *me* han afectado.

Ese “dejarse afectar”⁴ es lo que me interesa, no sólo haciendo referencia a la temática del artículo o a la argumentación, sino además haciendo alusión a la intencionalidad del mismo, el estilo, la identidad del autor y su propia subjetividad, que se deja entrever a través del lenguaje. En ese caso, no puedo huir de las posibilidades que me ofrece desarrollar mi práctica como artista, pues las metodologías del arte obligan al arte mismo a salir de él, a buscar caminos no transitados que aporten nuevas formas de mirar. Txomin Badiola defiende en su

¹ Este título hace referencia a uno de los capítulos del libro *El entusiasmo: precariedad y trabajo creativo en la era digital* (Anagrama, 2017)

² Objetivar como única forma “aceptable de valorar” págs. 73-95 *Ibidem*.

³ Postura epistemológica crítica desarrollada por Donna Haraway en ‘Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinención de la naturaleza’ (1991). Ésta nace de una crítica a la epistemología feminista del punto de vista feminista. Con él propone hablar de los objetos de estudio poniendo en evidencia el lugar desde el cual se parte, ya que, independientemente del tipo de método empleado, ningún conocimiento está desligado de su contexto ni de la subjetividad de quién lo emite.

⁴ Garcés, M. (2008) *¿Qué podemos? De la conciencia a la encarnación en el pensamiento crítico global*. Disponible en <http://transform.eicpcp.net/transversal/0808/garces/es>

texto *Hay veces en las que uno tiene que poner en escena su propio fracaso* (2006) que lo verdaderamente interesante de la práctica artística es que el artista, aun estando sujeto a fuerzas que lo exceden, debe tomar las riendas y encontrar estrategias que le permitan circular “por donde no se sabe y hacia donde no se sabe”.

En ese sentido, es remarcable que cada vez más artistas escriban artículos y entren en el terreno de la investigación académica, quizás supeditados a obligaciones que tienen que ver con la economía de la presencia, esto es, la visibilidad de la producción. Empero, la irrupción del perfil del artista en estos espacios debería entenderse como una forma de “ir por donde no se sabe y hacia donde no sabe”, procurando encontrar estrategias que nos permitan circular sin perder de vista el potencial de creación que supone aceptar en cierto grado unas estructuras ajenas para después revertirlas. Entrar en la institución para salir de ella por nuestros propios medios, o simplemente revelar unas estructuras que limitan nuestro lenguaje y por ende, la producción de pensamiento crítico.

1.1. Un cuerpo cansado.

La conferencia de Zafrá de la que partimos tendría lugar en un centro de iniciativas culturales de una Universidad, coincidiendo con el último día que iba a prestar mis servicios como técnico de investigación en ese mismo centro gracias a una beca de la Unión Europea. Hablamos del primer trabajo en el que las condiciones laborales eran justas y acordes a mi nivel de formación. Pasaron años de trabajos precarios que podrían englobarse dentro del sector servicios y que ni siquiera constan en mi vida laboral. Trabajos que se intercalaban con proyectos en los que invertía los pocos excedentes tras los gastos alimenticios de primera necesidad y que me sirvieron para engrosar un currículum artístico. Por primera vez en aquel momento tenía la oportunidad de trabajar en la Universidad: la promesa de un sueldo digno, un entorno laboral inmejorable, cercano a la familia, junto a la imperativa de aprender y la posibilidad de obtener un puesto que me proporcionara una fuente de ingresos mensual.

En cambio, los primeros meses transcurrieron en un ambiente ocioso, sin apenas trabajo ni vigilancia de mis supervisores en un despacho abigarrado de escritorios compartidos en los que los demás becarios –becarias en su mayoría⁵– se afanaban en inventar nuevas tareas para llenar el tiempo. De tanto en tanto, la elaboración de una presentación en pdf, la corrección de artículos escritos por catedráticos sin tiempo para revisar las faltas de ortografía o una visita al archivo municipal se convertían en nuestra principal ocupación declarada, y digo declarada porque la mayoría de nosotras usaba el tiempo para trabajar en nuestras propias empresas y proyectos.

⁵ Aquí se hace referencia a la configuración jerárquica de la institución. La mayoría de becarias eran mujeres que habían accedido por méritos a su puesto de trabajo. Sin embargo, los puestos de mayor responsabilidad y mejor remunerados pertenecían exclusivamente a hombres cuyos puestos de trabajo no habían sido asignados por su formación sino gracias a estrategias políticas.

“En estos tiempos, de manera en apariencia previsible y orgánica, están apareciendo otras formas de trabajo cultural apoyadas en la red y derivadas de la práctica creativa. Formas que priman cada vez más la versatilidad y la polivalencia, la firma como marca, la consecución y el mantenimiento de audiencias; formas que tejen la piel cotidiana de los entusiastas.”⁶

El espíritu de la frustración se apoderó de la oficina en los meses que vinieron después. El ejército de jóvenes becarios no encontraba motivaciones pues los proyectos que proponían nunca se llevaban a cabo, tampoco disponían de la seguridad ni del poder necesario para cambiar los procedimientos ni las acciones —a menudo fallidas— de sus compañeros de trabajo con plaza fija. Definitivamente, la negación de su propia agencia y la falta de tareas propició la desesperación.

Vivir sin fechas límite y percibir un sueldo fijo. Lo que aparentemente puede parecer una quimera para el artista-investigador⁷ joven pasa a ser problemático en cuanto aparece el factor tiempo. A la resignación se añade el hecho de que nuestras carreras quedarían paralizadas por algo más de año y medio de contrato. La imposibilidad de acceder a otras becas o participar en exposiciones y congresos que engrosen el currículum en una época en la que todos estamos convencidos de que es lo único que importa, hace que nuestros cuerpos ansien ‘volver a ser libres’.

“El único contrato de trabajo ideal que aún promueven los gobiernos es el del freelance, el típico mercenario sin ideología o moral que está dispuesto a empuñar su espada contra cualquier enemigo, siempre y cuando la paga sea buena.”⁸

Tal como afirma Gielen (2009), esta generación de trabajadores creativos lleva escrito en su código genético unas políticas liberales que pasan por la precarización de los cuerpos. Formas de moverse que provienen de esquemas predeterminados por el mercado.

Quizás supeditada a esos esquemas de aparente libertad, decidí rechazar el trabajo porque me habían ofrecido otra beca en otra institución cultural para desarrollar un proyecto artístico.

1.2. Un cuerpo activo (en la ciudad por proyectos).

En el famoso libro *Artificial Hells*, de Claire Bishop, la autora habla del proyecto como un una estructura base de la creación contemporánea. Según Bishop, esta forma de producción aspira a reemplazar a la obra de arte en sí misma después de 1989 ya que, desde su punto de

⁶ *Ibidem*. Pág. 188

⁷ Paillard, C. (2014). Artist, Researcher, Artist-Researcher, Researcher-Artist, Researcher, Artist. *p-e-r-f-o-r-m-a-n-c-e*, 1 (1). <http://www.p-e-r-f-o-r-m-a-n-c-e.org/?p=355>

⁸ Gielen, P. (2009) *The Murmuring of the Artistic Multitude: Global Art, Memory and Post-Fordism*. Amsterdam: Valiz. Pág. 254

vista el proyecto se extiende en el tiempo y el espacio, dotando al artista de una cierta fluidez en los procesos frente a la obra de arte finita.

“A project in the sense I am identifying as crucial to art after 1989 aspires to replace the work of art as a finite object with an open-ended, post-studio, research-based, social process, extending over time and mutable in form.”⁹

Sin embargo, dicha fluidez puede aproximarnos sospechosamente a modelos de producción tardocapitalistas en los que se hace necesaria una visibilidad constante de la actividad productiva. Una fluidez que también nos acerca a la sobreproducción

En *El nuevo espíritu del capitalismo* se ponen de relieve por primera vez ciertos rasgos que afectan a las prácticas creativas en la actualidad. Sigue la línea del trabajo de Louis Thévenet, *De la justification: les économies de la grandeur* (1991), donde se analizan las organizaciones- en términos de *convenciones* y acuerdos. Las convenciones justifican a los agentes mediante pruebas que permiten evaluar su grandeza. El concepto de ciudad se presenta aquí desde la idealización, como un lugar modélico con unos parámetros determinados que permiten juzgar la ‘grandeza’ de cada uno de los habitantes de la misma. Seis serán los modelos de ciudad que configuran esta primera aproximación: la «ciudad inspirada», la «ciudad doméstica», la «ciudad del renombre», la «ciudad cívica», la «ciudad mercantil» y la «ciudad industrial». En ‘El nuevo espíritu del capitalismo’, se añade a la investigación la «ciudad por proyectos». A diferencia de las anteriores, los autores no tomarán como referencia textos canónicos sino informes de gestión de empresas de las décadas de los setenta y de los noventa, cuyo análisis comparativo da lugar a las conclusiones en torno a las que se construye el libro. Aunque el proceso metodológico nos puede parecer revelador, focalizaremos la atención en la conceptualización de ‘La ciudad por proyectos’, pues vendría a ser el paradigma de ciudad actual, en la que también se inscriben los agentes culturales. El objetivo de Boltanski y Chiapello es ambicioso, pues desean ofrecer una nueva visión del capitalismo de nuestra época para despertar un discurso crítico casi ausente:

“En los noventa se pone el acento en la polivalencia, la flexibilidad del empleo, la aptitud para aprender y adaptarse a nuevas funciones más que a la posesión de un oficio y las cualificaciones adquiridas, pero también sobre las capacidades de compromiso, de comunicación, sobre las cualidades relacionales... Este espíritu del neo-management responde demandas de autenticidad y de libertad, que históricamente ha planteado la «crítica artista» y deja de lado las cuestiones del egoísmo y de las desigualdades tradicionalmente asociadas a la «crítica social»”¹⁰.

⁹ Bishop, C. (2012). *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. New York: Verso. Pág.194

¹⁰ Boltanski, L. y Chiapello, E. (1999). *Le nouvel esprit du capitalisme*. París: Gallimard.

Digamos que así se articula el mundo del arte hoy -sobre todo el del artista joven-, como una concatenación de proyectos con un principio y un final, cápsulas que se superponen y se mezclan aun compartiendo rasgos semejantes, que provocan una sensación persistente que nos hace creer que estamos próximos al éxito, a la grandeza, a la vez que nos puede orientar al absoluto fracaso.

Un recorrido que parece no acabar nunca, donde la recompensa no viene marcada por victorias económicas sino por la actualización de los contactos en la agenda. El artista se contenta con la obtención de nuevos colaboradores o nuevas propuestas de proyecto, buscando trabajos en red u otras posibilidades meramente potenciales.

“Básicamente se trata de aguantar hasta que más tarde llegue un bien mayor. Es un caso clásico de gratificación diferida, que luego consituirá uno de los pilares morales de la ética protestante del trabajo propio del capitalismo. (...) Entonces ahora no estamos soportando el dolor para poder conseguir luego un bien mayor, sino que solo estamos padeciendo sin saber realmente por qué. Podría también no haber un resultado, ni producto, ni pago, ni final.”¹¹

Este caminar fragmentado hacia una promesa de triunfo se traduce automáticamente en la confusión del desubicado. El artista, que ya no se ve representado por plataformas que históricamente le permitían trabajar más a largo plazo como la galería o el mecenas, se ve obligado a trabajar por proyectos de corta duración que a menudo finalizan con la formalización de la obra y su posterior exposición, o con la creación de un evento.

A su vez, el proyecto puede verse como un contrato directo con la institución en el que el artista casi siempre sale perjudicado. Los motivos suelen ser económicos, pero también atienden a jerarquías y roles de poder. Por ejemplo, teniendo en cuenta que para concursar en la mayoría de convocatorias públicas debe presentarse un proyecto específico, el gasto de tiempo y recursos aumentaría considerablemente frente a un proyecto por encargo. La convocatoria es la estructura de validación del proyecto artístico contemporáneo por excelencia. Al contrario que la invitación, que garantiza la colaboración entre las partes, la convocatoria se somete a un concurso, un jurado y unos parámetros determinados que hacen que el proyecto sea evaluable.

Si la invitación surge de un agente interesado en colaborar y puede resultar en la aceptación o el rechazo por parte del otro agente, la convocatoria implica un interés y un esfuerzo mucho mayores. Presentar un proyecto a un concurso nunca es sencillo, sobre todo porque se deben adaptar unas líneas de investigación personales a las limitaciones que disponen las bases. El artista se ve obligado a respetarlas y a modificar su proceder según lo restrictivas que estas sean: el formato, la extensión, el número de copias, las fechas del proceso de selección, la temática y hasta la manera de nombrar los documen-

¹¹ Steyerl, H. (2018). *Arte Duty Free. El arte en la era de la Guerra civil planetaria*. Caja Negra. Pág. 45

tos son algunos de los elementos a tener en cuenta a la hora de presentar una propuesta.

Normalmente, al final de las bases suele aparecer la siguiente oración: '*La participación supone la aceptación de estas bases*'. Esta es la cláusula principal sobre la que se sustenta el contrato que vincula al artista con la institución convocante. Nos referimos a ello como un acuerdo potencial, en el que el artista primero debe acatar las limitaciones para después optar al premio. Se trata de un contrato precario ya que el artista realiza un trabajo de conceptualización, adaptación de su discurso, representación en el espacio, e incluso puede darse la situación de producir obra nueva, todo ello sin ningún tipo de seguridad económica ni garantía de que va a ganar el concurso¹². Si comparamos este esfuerzo no recompensado con cualquier otra profesión que esté lejos del campo de la cultura nos podría parecer ridículo que el trabajador pase por esa fase sin que haya ningún tipo de compensación. Incluso en el sector cultural podemos encontrar diferencias si consideramos, por ejemplo, el trabajo de un escritor de novelas: no podríamos imaginar que la editorial le pidiese que su manuscrito tuviera como tema, por ejemplo, la floración del almendro, que tuviera exactamente 302 páginas, que maquetara él mismo el libro y que lo encuadernara, con el resultado de que tal vez, dentro de unos meses, lo llamarían y producirían un 50% de la cantidad total que vale su novela. En consecuencia, podríamos afirmar que el trabajo del artista está sometido a unas condiciones de precariedad que se reproducen de manera sistemática y que poco a poco, se extienden peligrosamente a otros territorios profesionales.

En el siguiente apartado, procederemos al estudio de un caso particular y personal que se relaciona directamente con dichas prácticas.

1.3. Un cuerpo que habla

Presenté mi candidatura para una residencia en un museo público de gran relevancia a nivel regional. Las circunstancias que me llevaron a hacerlo estaban ligadas a la cercanía geográfica de dicho centro al lugar de residencia de mi familia, a la proximidad de las vacaciones de Navidad y a la situación de precariedad que vivía en ese momento, pues estaba pagando un alquiler desorbitado por una habitación con vistas al hueco del ascensor y trabajando sin contrato en una tienda de souvenirs en Barcelona.

Puedo suponer que tuve suerte, pues de entre todas las candidaturas la mía fue elegida junto a otras ocho. Decidí dejar el trabajo, la habitación y la comunidad que tanto esfuerzo me

¹² Generalmente, las limitaciones de edad, lugar de nacimiento o formación que vienen implícitas en la redacción de las bases de cualquier convocatoria para artistas no suelen ser problemáticas para artistas menores de treinta y cinco años con cierto nivel educativo. Sin embargo, a veces son demandados documentos cuya consecución pasa por complejos procesos de validación y burocracia, mecanismos que dificultan en gran medida dichos procedimientos. Se ha dado el caso –y no en pocas ocasiones– en el que la persona en cuestión cumple todos los requisitos pero no dispone de documentos acreditativos que lo atestiguan.

había costado crear para volver a casa y, mientras tanto, tener la posibilidad de seguir produciendo en dicha residencia.

No era necesario proponer un proyecto específico. Los residentes disfrutarían de la ayuda de un tutor de renombre en el panorama regional, así como de un espacio en el museo durante cuatro meses. En las bases no constaba ningún tipo de remuneración económica, por lo que no sólo no había honorarios, sino que tampoco había una partida para producción. No me importaba, del mismo modo que no le importaba a la cincuenta de personas que habían presentado su candidatura.

El proyecto de residencia nace de la iniciativa de uno de los artistas invitados por la institución para realizar una exposición que diera cuenta del panorama andaluz emergente. Los artistas no son seleccionados en base a una convocatoria pública, sino que efectivamente son invitados por el director del museo. A partir de este momento, procederemos a referirnos a esta iniciativa como “Proyecto A”.

Es curioso que en el “Proyecto A” algunos de los artistas no cumplieran las condiciones ni de figurar como ‘emergentes’ ni de haber desarrollado su práctica en Andalucía, al menos en algún punto de su trayectoria. Todos los participantes elegidos directamente por el director reciben alrededor de 3000€ para producción de las obras y otros 1000€ como honorarios, incluyendo el Artista¹³ que decide poner en marcha el proyecto. Así, debemos diferenciar dos proyectos: el llamado “Proyecto A” que es generado por el museo y remunera a los artistas por sus servicios y propicia la producción; y el “Proyecto B”, nacido de uno de esos artistas, el cual propone trabajar con otros artistas más jóvenes y no remunerar su trabajo.

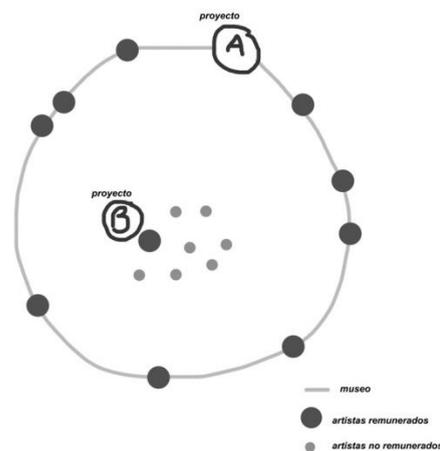


Fig.0. Gráfico de las relaciones socio-económicas de los integrantes del proyecto.

¹³ Se nombra con mayúsculas de aquí en adelante al artista que propuso el “Proyecto B” para diferenciarlo de los demás no sólo en el texto sino porque también ocupa un lugar referencial en la jerarquía del museo.

Basándose en principios de horizontalidad y colaboración, éste Artista cede el espacio que se le asigna desde el museo a nueve artistas jóvenes, generando el “Proyecto B”. Un jurado externo se encarga de seleccionar los otros nueve dossiers ganadores, que corresponden a siete hombres y dos mujeres entre los veintiuno y los treinta y cuatro años. Por ese trabajo, los integrantes del jurado designado por el Artista percibirán honorarios y 300 € en concepto de tutorización de los artistas del “Proyecto B” que se llevarán a cabo durante los meses que dure la residencia.

El día de la presentación, los seleccionados del “Proyecto B” accedemos a la sala -que será taller a partir del día de la inauguración- en calidad de asistentes de montaje, según la acreditación que se nos da. El lugar ha sido acomodado con sillas sobre las que descansan cojines de IKEA, tableros de pino apoyados en caballetes que hacen la función de mesas y una pantalla de televisión para el visionado de los proyectos que cada uno de los nueve artistas pondrá en marcha. Se nos pide que traigamos algún objeto para la puesta en escena el día que se inaugura, para que parezca que de alguna manera el espacio ha sido habitado.

Es una sala blanca (Fig.1) con techos altos -de unos cuatro metros- y que parece más pequeña de lo normal debido al espacio que ocupan las mesas. La iluminación viene dada por varios fluorescentes en línea, siendo imposible su modulación. No tiene puertas, sino dos grandes aperturas al pasillo en cada extremo, lo cual dificulta la climatización de la sala. La temperatura es bastante baja, hasta el punto que nos obliga a llevar abrigos dentro del museo.

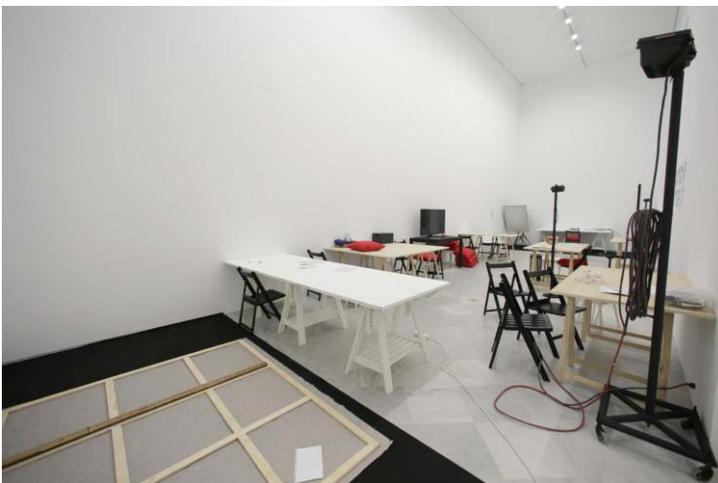


Fig.1 Vista del espacio el primer día de uso. Fuente: el autor.

En los meses que siguen, el habitáculo se va llenando tímidamente de objetos. Resuelvo que con esas condiciones, no me sale rentable viajar más de una vez a la semana en autobús desde mi pueblo hasta la ciudad, trabajando en el horario del museo desde la apertura al cierre. Durante los dos meses y medio en los que pude asistir al estudio, no coincidí ni una sola vez con ninguno de mis compañeros, y aunque mantenía una relación bastante favora-

ble con el tutor, no tuve noticias desde el museo ni de parte del Artista que había propuesto el proyecto.

1.4. La incomodidad de nombrar

Teniendo en cuenta la poca comunicación que existía entre los agentes, cada vez que se nos presentaba un obstáculo o una necesidad, se ponían de relieve problemáticas directamente relacionadas con las estructuras de poder que conforman la institución.

Poco a poco se fue propagando la idea de que el “Proyecto B”, que en unos inicios se planteaba como un gesto de generosidad para con los –otros- artistas jóvenes de la comunidad, era una muestra de falso afecto. En una de las reuniones con profesionales programadas los fines de semana y abiertas al público, otro artista de larga y reconocida trayectoria se presentó para denunciar la situación de precariedad que estábamos viviendo los seleccionados mientras el Artista había disfrutado de honorarios y se había desentendido del proyecto. De esta manera, su apoyo al sector minoritario de los artistas seleccionados del “Proyecto B” que ya había difundido los fallos del programa, obliga a los demás participantes a posicionarse.

Desde ese momento, se revela el papel jerárquico de la institución formado por el director del museo en primer término, seguido de los programadores y gestores, los Artistas invitados del “Proyecto A” y el personal de sala junto a los artistas seleccionados del “Proyecto B” en la base de la pirámide. Incluso podría decirse que la capacidad de decisión del personal de sala tenía cierta preponderancia sobre la capacidad de actuación de los artistas seleccionados.

Nuestra falta de agencia como artistas es manifestada. Una negación de lo que *somos*, aquello por lo que estamos trabajando –gratuitamente– es anulado para sustentar la estructura institucional, se niega nuestro estatus como artistas y nuestra trayectoria. No nos nombran, no nos reconocemos. Pasamos a ser meros figurantes, aunque nuestra presencia haga posible el proyecto, la exposición y en última instancia, la existencia de unos fondos públicos que han sido destinados al museo con la finalidad de promocionar el arte joven.

A partir de este punto decido poner en práctica una serie de acciones para activar el espacio vacío y recuperar la autonomía. Aquí nace el proyecto ‘FARSA MONEA’:

“El proyecto FARSA MONEA se articula en torno a las relaciones interpersonales que dan lugar al entramado de la institución. FARSA MONEA no es un resultado, sino una investigación acerca de los procesos que sostienen las jerarquías y los flujos de poder dentro del Museo, abordando las dinámicas de producción desde una posición adyacente, marginal, buscando una aproximación de agentes activos y críticos con dichas estructuras. En el marco de la exposición “Artistas Andaluces” en el Museo, el Artista invitado propone un proyecto colaborativo con varios artistas locales. Este proyecto cuenta con la participación de nueve artistas jóvenes andaluces o que

tienen relación con Andalucía. Sólo dos de ellos son mujeres, entre las que se encuentra María Alcaide, que forma parte del mismo durante dos meses de los cuatro que dura el proyecto. A modo de hacker, Alcaide se vale del espacio institucional para realizar una serie de sesiones con estudiantes de Bellas Artes acerca del fracaso y el trabajo precario. En estas sesiones se ponían de relieve ciertas tensiones o incongruencias del programa de residencias, pero también de las dinámicas del Arte y de la educación artística, donde los artistas jóvenes tenían un papel esencial en el debate”.¹⁴

Primera aproximación al habla: cómo pintar un bodegón.

En vistas de la escasa usabilidad de la sala y con el objetivo de aprovecharla propongo un taller de dibujo (Fig.2) para estudiantes y jubilados en el que se adquirirían los conocimientos básicos del bodegón, el retrato o el paisaje. A través de cartelería colocada por el centro de la ciudad, se informa de los objetivos del taller y de su gratuidad. Sin hacer referencia al museo, se hace saber su ubicación privilegiada y se informa sobre sus instalaciones inmejorables. Sólo llaman tres personas, mujeres de entre veintiséis y cincuenta años interesadas en aprender a dibujar, ajenas a los programas formativos oficiales relacionados con las artes.



Fig.2

Por problemas de compatibilidad de horario, no se llegará a poner en práctica la propuesta. Se informará a las alumnas de la naturaleza del proyecto, aclarando que se trata de una iniciativa para dinamizar el museo que no ha sido puesta en marcha por dicha institución sino que simplemente aprovecha su infraestructura. Seguiría recibiendo men-

¹⁴

Para más información, puede dirigirse a la web: <http://mariaalcaide.com/index-/buy/2017/la%20vaga.html>

sajes de las interesadas y compartiendo contenidos hasta después de la finalización del mismo.

Segunda aproximación al habla: cómo introducirse en el mercado del arte.

Simultáneamente, comienzo a impulsar otra propuesta con el mismo objetivo que la primera, implementando nuevas variaciones que puedan propiciar el empoderamiento. En esa dirección, decidí apropiarme de la fuerza institucional y publicité un evento en el que aparece el nombre del museo.

El taller, dirigido esencialmente a alumnos de Bellas Artes y egresados recientemente, promete descubrir los entresijos de la profesión y las tácticas para el éxito. En este caso las vías de difusión fueron muy diferentes: si anteriormente se había utilizado una estrategia tradicional como la cartelería, en esta ocasión se usarán las redes sociales –la creación de un evento en Facebook y la promoción en Instagram–, así como el mailing interno de la facultad de Bellas Artes. Del mismo modo, se invitó personalmente al Artista, a los trabajadores del museo y a los tutores.

Una semana antes del evento, el área de coordinación es contactada, obteniendo el beneplácito para su realización así como su difusión de manera pública. No obstante, a tan sólo unas horas del taller, recibí un mail en el que se me pide una lista exhaustiva de las personas que asistirán con nombre y apellidos. Tras este impedimento, intenté mediar con el Artista que había propuesto el proyecto y tras varias llamadas, no conseguimos el consentimiento del museo.

Definitivamente, los resultados fueron mejores de lo esperado, ya que se consiguió congregar a unas cuarenta personas en la entrada del museo. Todos juntos, entramos conformando un gran grupo. Finalmente decidieron dejarnos pasar como visitantes, incluso nos proporcionaron varias sillas extra.

Ya en la sala, los asistentes se colocan expectantes ocupando hasta los huecos entre las mesas (Fig.3). Algunos dejaban ver sus portfolios bajo el brazo. Pero no se iba a hablar de éxito, ni de estrategias para triunfar, sino de todos los fracasos que había vivido personalmente desde que finalicé los estudios de grado. Comencé presentando la convocatoria de residencia en la que se ubicaba el proyecto, lo cual me sirvió para comentar las veces que he trabajado gratis, o las veces que me han pedido dinero por trabajar; proseguí con los programas de formación que no han cumplido con sus objetivos de calidad, públicos y privados. De hecho, el propio título del taller surgió de la apropiación del título de un curso al que había asistido años atrás y que, como era de esperar, no me descubrió ninguna clave para ‘introducirme en el mundo del arte’.

Se generó un debate en el que algunos de los asistentes suscribían lo dicho o sacaban a la luz fracasos personales, así como diferentes estrategias que habían utilizado para hacer frente a las malas prácticas. Al mismo tiempo, se originaba un clima de comodidad

que nos permitía hablar sin reticencias, tanto a aquellos que habín tenido experiencias similares como a los que aún estaban iniciando sus carreras, propiciando una conversación también entre grupos de edad más o menos distantes. El encuentro entre varias generaciones de artistas se hizo posible ya que se estaba tratando una problemática generalizada.



Fig.3

Tal como contaba Marina Garcés en Radio 3 hace unos meses, hay que “revisitar, repensar y compartir, no solo se trata de dar información sino de compartir lo vivido”¹⁵. Suscribiendo sus palabras, el objetivo principal del taller no era hablar del fracaso o del éxito, sino hablar juntos, compartir información o señalar posibles vías de actuación.

1.5. Una conversación

Si se procede al análisis de estas aproximaciones, podríamos dar cuenta de una experiencia en la que se producen ciertas tensiones entre la institución y los procesos de investigación que tienen lugar en el proyecto FARSA MONEA. En primer lugar, hemos enumerado y explicado brevemente las tentativas prácticas que han generado un discurso crítico, diferenciando dos formas de abordar la dinamización de un espacio vacío e incómodo, casi imposible de habitar.

En el primer taller, la institución no es nombrada hasta el momento en el que se desvela el verdadero objetivo del mismo, es decir, los participantes creen que asistirán a un curso de dibujo al uso, no se dan detalles del proyecto. Al contrario ocurre en el segundo

¹⁵ Entrevista a Marina Garcés acerca de su libro Ciudad Princesa (Radio 3, 01/05/2018) <http://www.rtve.es/alacarta/audios/efecto-doppler/efecto-doppler-marina-garces-ciudad-princesa-01-05-18/4587723/>

taller, en el que se usa el nombre de la institución como reclamo para después articular desde ahí unas prácticas críticas generadas desde lo común, desde el debate, neutralizando su poder en cierto modo. Con ello, lo que se pretende no es tanto proponer un grupo de debate fijo ni tan siquiera una comunidad pues esto requiere tiempo y constancia, sino hacer frente a unas prácticas institucionales precarias que violentaban nuestros cuerpos informando a todo el que se interesara por el evento, en este caso, alumnos de bellas artes y posiblemente futuros artistas.

Creo que no sólo es importante resaltar la acción artística desde la creación de comunidades a largo plazo, sobre todo teniendo en cuenta que para que éstas se produzcan tienen que darse una serie de recursos y características ejemplares que no necesariamente se dan en contextos como el que se está presentando en esta ocasión. Por eso, estas acciones a una escala menor deben considerarse igualmente relevantes por su mera labor informacional dirigida a otros individuos –relacionados con las prácticas artísticas o no– que ponen de relieve las condiciones a las que nos sometemos.

En ese sentido, proyectar la imagen-representación del poder nos ha valido para adueñarnos en cierto modo de ese poder. Podríamos suponer que en el movimiento de apropiación lingüística reside la fuerza para contrarrestar las tensiones producidas inevitablemente entre la institución y el proyecto. Sin embargo, podríamos ir un poco más allá y afirmar que en este caso no sólo nos hemos apropiado del nombre-marca del museo, sino que además se han tenido en cuenta los gestos de la institución.

“Si queremos saber cómo se relaciona una teoría lingüística del acto discursivo con los gestos corporales sólo tenemos que tener en cuenta que el discurso mismo es un acto corporal con consecuencias lingüísticas específicas. Así, el discurso no es exclusivo ni de la presentación corpórea ni del lenguaje.”¹⁶

Entonces, quedaría determinar cuál sería el discurso de esta institución –y los de sus integrantes– y cuáles son sus consecuencias lingüísticas intrínsecas. En este caso, es evidente que desde el momento en que el proyecto inicial deja de ser meramente una escenografía, la institución rechaza toda iniciativa que verdaderamente ponga en peligro el status quo, revele malas prácticas por parte del museo o, simplemente, exponga las políticas hegemónicas que lo estructuran de manera jerárquica.

Quizás, lo más interesante de este proyecto –y tal vez lo que lo ha hecho posible– es que la imagen que proyectábamos los residentes en un inicio se correspondía con la del artista inofensivo, un artista sin recursos que aparenta empequeñecerse y rendir culto a la institución, o que se siente tan afortunado de incluir el nombre de un museo público en su currículum que desactiva su potencial crítico.

Precisamente un artista precarizado que trabaja en estas condiciones no tiene nada que

¹⁶ Butler, J. (1990) *Gender Trouble: Feminism and the subversion of identity*. New York, London: Routledge. Pág. 31

temer ni que perder, lo cual lo dota del poder de delatar a la institución.

No obstante, ese poder subyacente no siempre está activado ni visible. A continuación procederemos a examinar los movimientos principales de este proceso de recuperación de la agencia dentro de las estructuras institucionales que tal vez podría servirnos como apunte metodológico y nunca como conclusión de este estudio de caso.

2. LOS TRABAJADORES TIENEN VOZ

Al inicio del artículo hablábamos de un *cuerpo cansado* que sucumbe a la violencia que la institución le infringe, una violencia que viene dada no –sólo- por las condiciones económicas del puesto de trabajo sino por una pérdida total de la agencia. Se trata de un cuerpo invisible.

De forma similar abordábamos el *cuerpo activo*, una concatenación de proyectos sume al cuerpo en una espiral de actividad constante a la que se añade la necesidad de mostrar esa ocupación permanentemente. El individuo debe estar *hiperrepresentado*, difundir su imagen-marca a niveles sobrehumanos para conseguir ser visto. Su agencia depende de su grado de visibilidad.

El *cuerpo que habla* es un cuerpo crítico, que intenta empoderarse por medio de prácticas experimentales, no muy alejadas de la concepción de “social aesthetics” de Lars Bang Larsen, en la que la comunicación tiene un papel definitorio.

“Social aesthetics’ concept of reality is based on dialogue, and its goal is to confirm and consolidate identity in a broad cultural perspective. That is to say, to work with art on the basis of focusing on what the work of art is and does in the concrete situation, as well as in a communicative perspective. The way the work of art is communicated is part of its value. This consciousness of artistic work has qualitative and quantitative goals for what and to whom art communicates, and thereby attempts to push the boundaries of communication.”¹⁷

Las formas de difusión de un arte que se expande en todos los aspectos de la vida conforman uno de los aspectos más significativos de su manifiesto. La comunicación entendida como un modo de comunicar-se, de hablar conscientemente de lo que nos está ocurriendo, de cuál es nuestro discurso a la vez que constatamos qué o quiénes somos.

Esto nos concierne porque, al fin y al cabo, la agencia está íntimamente relacionada con la representación. En “El arte de la mediación”, Oriol Fontdevila (2017) comenta un episodio bastante esclarecedor de la experiencia del antropólogo Alfred Gell que concluye así:

“El sujeto representado, piensa: ‘Soy la causa de la forma que toma mi representa-

¹⁷ Nielsen, P. (2001) *Social Aesthetics: What is it? In close dialogue with Lars Bang Larsen*. Heidelberg University Press. Pág.2

ción', por lo que se forma un vínculo íntimo entre el yo y la representación que lleva a cuidar de la propia imagen como si se tratara del cuidado de uno mismo".¹⁸

En consecuencia, podríamos afirmar que esta relación entre la agencia y la representación nos afecta como individuos. Pero, ¿y si pensamos la institución como cuerpo?. Tal vez esen este punto donde pueden ponerse en práctica esas tácticas de apropiación. Por eso podría decirse que Farsa Monea es un proyecto que contribuye a la activación de potencialidades críticas dentro del museo. No estamos hablando de apropiarnos sólo de la representación sino de todo lo que la rodea y la compone –de su cuerpo-, del poder intrínseco de la misma.

En este caso, la recuperación de la agencia está promovida por la apropiación de esos gestos-institucionales, como por ejemplo en el caso del segundo taller en el que no sólo se utilizó la imagen, sino que se ocultaron las verdaderas intenciones a los participantes, generando una presencia académica institucional que proyecta una auténtica representación del poder. El engaño ocasionó indudablemente una tensión que sirvió de llamada de atención, una sacudida. Los asistentes no se encontraban en un lugar cómodo, al igual que ocurrió con los residentes en un primer momento.

Puedo estar segura de que, de no haber utilizado las vías de difusión y el lenguaje del cuerpo institucional, ni el número ni la heterogeneidad de los asistentes habría sido la misma.

Aún habiendo simulado en parte los esquemas de la residencia, al contrario que el proyecto del Artista invitado, la intencionalidad aquí no era caritativa. El objetivo principal era crear debate y conciencia crítica tanto del ámbito formativo de las artes como del terreno laboral. Tanto alumnos como artistas en diferentes puntos de su carrera estaban, de repente, después de haber sido embaucados, compartiendo experiencias.

El hecho de que en primer lugar destapara mis propios fracasos derrumbaba la imagen institucional de la que me había apropiado, pues estaba mostrando mi debilidad. Es difícil imaginar este movimiento de exposición de la fragilidad de parte de la institución, pues como hemos comentado con anterioridad, es en la ocultación de esas estructuras internas –jerárquicas y hegemónicas- que componen su cuerpo donde reside su poder.

En definitiva, esta experiencia se opone a la objetivización de los residentes y a la espectacularización de la práctica artística que nos impone el Artista invitado y el museo, denunciando la precariedad de las condiciones y generando comunidades que aunque efímeras, tengan la obligación de posicionarse, promoviendo una perspectiva crítica hacia las políticas hegemónicas del arte.

De manera análoga, se plantea un recorrido por diversas instituciones culturales no sólo

¹⁸Fontdevila, O. (2017) *El arte de la mediación*. Bilbao: Consomni. Pág.56

con la finalidad de mostrar escenarios comunes y cotidianos sino también para ejemplificar desde la experiencia personal las distintas posiciones que puede tomar el cuerpo frente a la violencia institucional.

3. REFERENCIAS

BADIOLA, T. (2007) *La forme qui pense. Txomin Badiola 96-06*. Éditions Un, Deux...Quatre. Saint Étienne Métropole.

BISHOP, C. (2012). *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. New York: Verso.

BOLTANSKI, L. Y CHIAPELLO, E. (1999). *Le nouvel esprit du capitalisme*. París: Gallimard.

BUTLER, J. (1990) *Gender Trouble: Feminism and the subversion of identity*. New York, London: Routledge.

FONTDEVILA, O. (2017) *El arte de la mediación*. Bilbao: Consonni.

GARCÉS, M. (2008) *¿Qué podemos? De la conciencia a la encarnación en el pensamiento crítica global*. Disponible en <http://transform.eipcp.net/transversal/0808/garces/es>

GARCÉS, M. (2018) *Ciudad princesa*. Barcelona: Galaxia Gutemberg.

GARCÉS, M. *Marina Garcés en la ciudad Princesa*. Directora y presentadora: Laura Barrachina [Grabación sonora]. Radio 3, 2018. [Disponible en: <http://www.rtve.es/alacarta/audios/efecto-doppler/efecto-doppler-marina-garces-ciudad-princesa-01-05-18/4587723/>]

GIELEN, P. (2009) *The Murmuring of the Artistic Multitude: Global Art, Memory and Post-Fordism*. Amsterdam: Valiz.

NIELSEN, P. (2001) *Social Aesthetics: What is it? In close dialogue with Lars Bang Larsen*. Heidelberg University Press.

PAILLARD, C. (2014). Artist, Researcher, Artist-Researcher, Researcher-Artist, Researcher, Artist. *p-e-r-f-o-r-m-a-n-c-e*, 1 (1). <http://www.p-e-r-f-o-r-m-a-n-c-e.org/?p=355>

ZAFRA, R. (2017) *El entusiasmo: Precariedad y trabajo creativo en la era digital*. Anagrama.

4. BIO

María Alcaide es artista e investigadora. Graduada en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla, posee un master en Investigación en Arte y Diseño (Eina, UAB). Actualmente trabaja como técnico de investigación en el departamento de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla.

Ha desarrollado proyectos colaborativos como Farsa Monea (2016), Free worker (2016, campos de refugiados del Sáhara Occidental) o Poner el cuerpo (La escocesa, Barcelona, 2017).