

TRABAJO, CLASE Y VIOLENCIA INSTITUCIONAL. TRES ESCENAS DEL SISTEMA DEL ARTE ESPAÑOL

LABOUR, CLASS AND INSTITUTIONAL VIOLENCE. THREE SCENES FROM THE SPANISH ARTISTIC SYSTEM

Pablo Martínez¹

Recibido: 25/09/2023 · Aceptado: 18/06/2024

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.13.2025.38417>

Resumen²

A partir del análisis de tres casos: una creación artística, una reclamación laboral por vía judicial y un proyecto de mediación e investigación, este artículo aborda cómo el sistema del arte español se construye sobre la precarización y la reproducción del orden social. La primera escena del ensayo parte del vídeo «Las reglas del juego» (2022) donde la artista gallega María Ruido analiza cómo, mediante el borramiento de clase y la invisibilización de las condiciones materiales de los artistas, se perpetúan las desigualdades en el sistema del arte. La ficción de la meritocracia crea el espejismo de la igualdad de oportunidades, cuando en realidad sirve de coartada para justificar la desigualdad estructural. En un ejercicio cercano a la autoetnografía, la escena central del texto recorre la vida laboral del autor como si se tratase de un pedazo de la historia del trabajo en cultura en la España contemporánea, que se caracteriza por la violencia institucional y la judicialización de las reclamaciones laborales. La tercera escena analiza el proyecto «Condiciones de trabajo» (MACBA, 2021-2022) en el que artistas y educadores diseñaron un programa de investigación acerca de las condiciones de la producción del arte en la ciudad de Barcelona.

Palabras clave

Clase; precariedad; sistema del arte español; arte contemporáneo; violencia institucional

1. Universidad Complutense de Madrid. C. e.: pablon38@ucm.es
ORCID: <<https://orcid.org/0000-0002-2048-4837>>

2. Este trabajo se ha podido llevar a cabo gracias a una ayuda Margarita Salas (2023-2024) para la formación de jóvenes doctores, financiada por la Unión Europea-NextGenerationEU, el Ministerio de Universidades y el Plan de Recuperación, Transformación y Resiliencia, mediante la convocatoria complementaria de Ayudas para la recualificación del sistema universitario español de la Universidad Nacional de Educación a Distancia y como parte del proyecto I+D+i «Ritmos del trabajo femenino en la Historia del Arte y la cultura visual (Estado español, 1936-2022)», PID2021-126211OA-I0, financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033/FEDER, UE.

Abstract

Through the analysis of three cases: an artistic production, a judicial labour claim and a mediation and research project, this article addresses how the Spanish art system is built on precariousness and the reproduction of the social order. The first scene takes as its starting point the video «The Rules of the Game» [«Las reglas del juego»] (2022) where the Galician artist María Ruido analyses how, through the erasure of class and the invisibilisation of the material conditions of artists, the existing inequality in cultural production is perpetuated. The fiction of meritocracy creates a mirage of equal opportunities, when in fact it serves as an alibi to justify structural inequality. In an exercise close to autoethnography, the central scene of the essay traces the author's working life as if it were a piece of the history of work in culture in contemporary Spain, characterised by institutional violence and the judicialisation of labour claims. The third scene analyses the project «Working Conditions» (MACBA, 2021-2022) in which artists and educators designed a research programme about the conditions of art production in the city of Barcelona.

Keywords

Class; precariousness; Spanish art system; institutional violence; contemporary art

.....

LA ECONOMÍA POLÍTICA Y SOCIOCULTURAL del pasado siglo en el Estado español ha compartido con los países de su entorno dos tendencias fundamentales en sus procesos «democratizadores»: por un lado, una transformación de las clases populares por la vía de la igualación consumista, dejaron de estar conformadas por «pobres» para pasar a estarlo por «gente»³, y por otro, la fantasía de que la educación y la meritocracia son elementos igualadores y garantes de la posibilidad de ascenso social⁴. Sobre el primero de los procesos, el propio Walter Benjamin alertó en su proyecto sobre los pasajes de París, ya en la década de los treinta, que el nacimiento de los grandes almacenes provocaba en los consumidores un sentimiento de masa que antes solo conocían por la carestía. Esa «fantasmagoría» desplazaba el concepto político de igualdad de los sujetos al reino de las cosas, «el consumidor reemplazaba al ciudadano, y la promesa de abundancia mercantil sustituía a la revolución social»⁵. La economía expansiva posterior a la Segunda Guerra Mundial no haría más que multiplicar exponencialmente la construcción de sociedades de la opulencia⁶ a partir de la acumulación por desposesión⁷, los combustibles fósiles, el establecimiento de relaciones neocoloniales y el crédito. La segunda de las tendencias señaladas ha estado dirigida a responder a las demandas igualitarias de las sociedades. Se construyó a partir de la ficción consensuada de que una buena educación, acompañada de méritos individuales producto del esfuerzo, era garantía de ascenso social y poder adquisitivo. Estas dos tendencias en el plano material y simbólico —que la capacidad de consumo sometida a crédito nos iguala y que el éxito depende de la capacidad individual de trabajo— han conducido, a pesar de las desigualdades crecientes⁸, a sociedades capitalistas individualistas. La conflictividad en el campo de lo laboral se ha visto desarticulada por la falacia del ascensor social, por un lado, y, por otro, el silenciamiento e invisibilización de un nuevo proletariado compuesto en su mayoría por mano de obra sin permiso de residencia, sin contrato, o con contratos de cero horas⁹.

La ficción de que el éxito laboral, o la mera supervivencia, depende del talento individual es mucho más intensa en el campo del arte¹⁰. La construcción romántica del sujeto artista como un ente autónomo, desinteresado y desligado de sus necesidades materiales¹¹ ha desligado las prácticas de cualquier signo de clase que impide discernir los orígenes tanto de los artistas como, por extensión, de los

3. Todd, Selina: *El pueblo. Auge y declive de la clase obrera (1910 – 2010)*. Madrid, Akal, 2018, p. 16.

4. Rendueles, César: *Contra la igualdad de oportunidades: un panfleto igualitario*. Barcelona, Seix Barral, 2020.

5. Citado por Buck-Morss, Susan: *Walter Benjamin. Escritor revolucionario*. Buenos Aires, La marca editora, 2014, p. 103.

6. Galbraith, John K.: *La sociedad opulenta*. Madrid, Ed. Austral, 2012.

7. Harvey, David: *El cosmopolitismo y las geografías de la libertad*. Madrid, Akal, 2017.

8. Piketty, Thomas: *Capital e ideología*. Barcelona, Deusto, 2019; Soria Espin, Javier: «El ascensor social en España. Un análisis sobre la movilidad intergeneracional de la renta», *EsadeEcpol Brief* (2022) [en línea]: <https://www.esade.edu/ecpol/es/publicaciones/el-ascensor-social-en-espana-un-analisis-sobre-la-movilidad-intergeneracional-de-la-renta/> [Consultado: 25 de septiembre de 2023]

9. Piazza, Samuele: «We Want: First Person Plural, Present Indicative», en VV.AA.: *Vogliamo Tutto. Cultural Practices and Labor*. Milán, Lenz Press, 2021, p.15.

10. McRobbie, Angela: *Be Creative: Making a Living in the New Culture Industries*. Cambridge, Polity, 2015.

11. Pernas, Begoña y Vila, Fefa: «Comer o ser comida», en VV.AA.: *Comer o no comer, o las relaciones del arte con la comida en el siglo XX*. Cat. exp. Salamanca, Centro de Arte de Salamanca, 2002, pp. 207-218.

trabajadores de la cultura y, por tanto, la medida en la que necesitan remuneración para subsistir. Sin embargo, las posibilidades de acceder al mundo de la creación son «profundamente desiguales en términos de clase»¹². Como expondré a continuación a partir de tres casos —un trabajo artístico, una reclamación laboral por vía judicial y un proyecto de mediación e investigación— el sistema del arte español se construye en buena medida sobre la violencia, la precarización y la reproducción del orden social mediante ese desdibujamiento de clase. Este relato situado¹³ comparte con Maite Garbayo la pregunta epistémica «¿Cómo escribir sobre precariedad y arte contemporáneo desde una posición objetiva cuando todos los ámbitos de tu vida se ven afectados por ella?»¹⁴. En la escena central planteo un recorrido por mi vida laboral como un pedazo de la historia del trabajo cultural en la España del siglo XXI, ya que, en la estela de las verdades parciales y la objetividad encarnada de Haraway¹⁵, esta investigación comparte con Remedios Zafra que «se puede llegar a lo cultural a través del relato biográfico»¹⁶. La tercera de las escenas forma parte de una investigación artística que adopta el formato de programa educativo y entiende la educación como una práctica cultural independiente, con sus procesos de investigación propios¹⁷ y no como un mero ejercicio de transmisión. A partir de este caso reivindico la práctica de la criticidad¹⁸ desde una posición a caballo entre el dentro y el afuera del proceso de trabajo.

El artículo parte de diversos estudios previos sobre arte y precariedad elaborados en el Estado español, que, en algunos casos, especialmente el realizado por Isidro López Aparicio y Marta Pérez Ibáñez por el alcance y precisión que aportan sus datos, sirven de fuerte primaria para el análisis¹⁹. Con un procedimiento flexible que

-
12. Brook, Orian, *et. alii*: «Social Mobility and 'Openness' in Creative Occupations since the 1970s». *Sociology*, 57, 4 (2023) p.802 [en línea]: <https://doi.org/10.1177/00380385221129953> [Consultado: 25 de septiembre de 2023].
13. Haraway, Donna: *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinvencción de la naturaleza*. Madrid, Cátedra, 1995.
14. Garbayo Maetzu, Maite: «Maternidad, arte y precariedad», *Arte y políticas de identidad*, 19 (2018), pp. 67-82.
15. Haraway, Donna: *op. cit.*, pp. 313-346.
16. Zafra, Remedios: «La expectativa cruel. Ensayo sobre vidas-trabajo, precariedad y cultura», en Echaves, Marta; Gómez Villar, Antonio; Ruido, María: *Working Dead. Escenarios del postrabajo*. Barcelona, Ayuntamiento de Barcelona/Instituto de Cultura/La Virreina Centre de la Imatge, 2019, p. 72.
17. Mörsch, Carmen: «Contraírse uno mismo: la educación en museos y exposiciones como práctica crítica», en Collados, Antonio; Rodrigo, Javier: *Transductores: pedagogías en red y prácticas instituyentes*. Granada, Centro José Guerrero, 2012, pp. 39-58.
18. Para Irit Rogoff, la criticidad no consiste en simplemente juzgar, analizar o encontrar fallos en algo desde una posición externa o de superioridad. Se trata, más bien, de una práctica situada, un compromiso activo y una forma de habitar un problema desde dentro. Es pasar de ser un «crítico» que mira a distancia a ser un «participante» que se implica en la complejidad de la situación para generar nuevas formas de pensar y actuar. Rogoff, Irit: «Los desencantados», *Eremuak*, 4 (2017), pp. 45-49.
19. Entre las que se cuentan: Ateca, Victoria y Villarroya, Anna: *Condiciones laborales y de vida de los artistas y profesionales de la cultura tras la pandemia*. Observatorio Social de La Caixa (2023) [en línea]: <https://elobservatoriosocial.fundacionlacaixa.org/-/como-son-las-condiciones-laborales-y-de-vida-de-los-artistas-y-profesionales-de-la-cultura> [Consultado: 25 de septiembre de 2023]; López Aparicio, Isidro; Pérez Ibáñez, Marta: «Actividad artística y precariedad laboral en España», *Arte y políticas de identidad*, 19 (2018), pp. 49-66 [en línea]: <https://doi.org/10.6018/reapi.359771> [Consultado: 25 de septiembre de 2023]; Aliaga, Juan Vicente; Navarrete, Carmen (eds.): *Producción artística en tiempos de precariado laboral*. Madrid, Tierradenadie Ediciones, 2017; Cancio Ferruz, Arturo: *Arte y precariedad. Nociones, preceptos, apegos, contextos, experiencias*. (Tesis doctoral inédita), UPV/EHU, 2018 [en línea]: <http://hdl.handle.net/10810/26679> [Consultado 25 de septiembre de 2023]; VV.AA.: *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*. Madrid, Traficantes de sueños, 2008; Zafra, Remedios: *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital*. Barcelona, Anagrama, 2017.

trabaja con diferentes fuentes de información de distinta naturaleza, muy cercano a lo que Jack Halberstam ha denominado «metodología carroñera»²⁰, este análisis pretende ser una aportación a un asunto que aún necesita más investigaciones, así como «nuevas aproximaciones metodológicas para determinar la naturaleza exacta de esta relación entre desigualdades de producción, desigualdades de consumo y desigualdades de representación»²¹.

ESCENA I. LAS REGLAS DEL JUEGO



FIGURA 1. MARÍA RUIDO, IMAGEN DE: LAS REGLAS DEL JUEGO. UNA CONVERSACIÓN-PERFORMANCE EN PLANO SECUENCIA SOBRE DESCLASAMIENTO, VIOLENCIA INSTITUCIONAL Y PERFORMANCE DE CLASE ENTRE BRIGITTE VASALLO Y MARÍA RUIDO, 2022. Foto cortesía de la artista

En la construcción de una masa de consumidores y la producción de subjetividades individualistas confiadas de sus propias capacidades (los *selfmade «men»*) ha sido fundamental la configuración de unos imaginarios de igualdad, así como el borramiento de los conflictos propios de la clase obrera, tanto en el arte como en el cine y la literatura. Una de las figuras que, en el panorama español, ha consagrado su creación a contraponer los relatos oficiales y a configurar una memoria obrera desde su experiencia como mujer, artista de origen rural y clase trabajadora, ha sido la gallega María Ruido. Anticipándose más de una década al relato que hiciera Didier Eribon²² del regreso a su barrio obrero de origen, la artista ha mostrado en sus trabajos su condición de sujeto desclasado. La formación académica de Ruido, muy superior a la de sus progenitores, le ha dotado de unas

20. Halberstam, Jack: *Masculinidad femenina*. Madrid-Barcelona, Egales, 2008, pp.32-34.

21. O'Brien, Dave, et alii: «Producing and Consuming Inequality: A Cultural Sociology of the Cultural Industries», *Cultural Sociology*, 11, 3 (2017), pp. 271-282, p. 273.

22. Eribon, Didier: *Regreso a Reims*. Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2017.

habilidades lingüísticas y un capital cultural que le han distanciado del lugar de donde proviene. Por otra parte, su origen periférico con bajo capital cultural, le ha situado en una posición difícil para lidiar en el elitista campo del arte. Su éxito como artista, su ascenso de clase semiótico-material, supone un logro individual que confirma el buen funcionamiento del proyecto meritocrático del liberalismo²³, al tiempo que oculta su verdadera intención: el triunfo individual solo es posible si es a costa del fracaso de la mayoría, que permanece silenciosamente frustrada y en ocasiones endeudada tras sus estudios²⁴. Paradójicamente, con su éxito refuerza el orden de clases existente²⁵, una de las ideas centrales de su último trabajo: *Las reglas del juego. Una conversación-performance en plano secuencia sobre desclasamiento, violencia institucional y performance de clase entre Brigitte Vasallo y María Ruido* (2022) (FIGURA 1).

A lo largo de sus trayectorias, tanto Ruido como Vasallo han reivindicado una producción cultural situada en la intersección entre el campo del arte y los feminismos de clase. Con ello han configurado relatos críticos con la narrativa hegemónica y con un sistema que dificulta la representación de formas de vida subalternas por los sujetos oprimidos. La *conversación-performance* ha sido registrada en un plano secuencia que fluye guiado por sus gráciles gestos, el refinamiento de su voz y la sofisticación de su lenguaje. La imagen muestra los cuerpos de dos mujeres especialmente ataviadas para la ocasión: Vasallo de negro y Ruido con un sofisticado vestuario de colores pasteles que subrayan su feminidad, en lo que podríamos denominar un gesto paródico del género. El propio título de la *conversación-performance* haría una doble referencia a la performance como práctica artística, pero también a la performatividad del género y la identidad²⁶. En el vídeo, la elección de mostrar cuerpos sin rostro subraya lo que la comunicación interpersonal tiene de constructo y en cierta medida lo exagera. Esa amplificación de lo «natural» que reside en la parodia, como supo ver Butler, muestra la situación fantasmática de todas las prácticas de género²⁷ y por extensión, podríamos añadir a la luz de la conversación, de clase. Porque si bien es cierto que la clase opera sobre relaciones que sobrepasan lo discursivo (que es el marco en el que Butler circunscribe la performatividad), en el campo del arte este juega un papel central, circunstancia que contribuye a ocultar las verdaderas condiciones materiales de quienes lo practican. Ruido y Vasallo se definen como impostoras que han alcanzado sus posiciones mediante una estrategia de camuflaje, «performando otra carne»²⁸, en un ejercicio de autoficción muy comedido en el que siempre están atentas a qué decir y qué callar, cómo vestir y qué abordar en cada una de sus obras para «no enfadar». Ese performar otra carne es el de habitar una herida

23. Fraser, Nancy: *Los talleres ocultos del capital. Un mapa para la izquierda*. Madrid, Traficantes de Sueños, 2020.

24. Lazzarato, Maurizio: *La fábrica del hombre endeudado. Ensayo sobre la condición neoliberal*. Buenos Aires, Amorrortu, 2013. Sobre la deuda como producción de subjetividad ligada a la educación superior: Moten, Fred y Harney, Stefano: *The Undercommons. Fugitive Planning and Black Study*. Nueva York, Minor Compositions, 2013.

25. Lasch, Christopher: *La rebelión de las élites*. Barcelona, Paidós, 1996.

26. Butler, Judith: *El Género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona, Paidós Ibérica, 2007.

27. *Idem*, 285.

28. En palabras de María Ruido en la conversación-performance.

desde la que ambas transitan vitalmente y realizan su producción. Una «creación encarnada» que, como la «teoría encarnada» de Anzaldúa y Moraga, parte de los cuerpos, en tanto cuerpos sociales, pero también en cuanto carne²⁹.

Los zapatos extremadamente limpios que aparecen en primer plano son signo de que, con su ascenso social, las artistas han dejado atrás el barro y el polvo propios del trabajo físico en el campo. Son dos mujeres que han triunfado en sus respectivos ámbitos, pero que se sienten fuera de lugar. No solo porque el espacio escogido para la grabación es un palacio, sino porque sus obras también parecen estarlo en el museo burgués y el negocio editorial. Ambas son migrantes de ciudad, pero, sobre todo, migrantes de clase. Son extranjeras en la casa familiar y extrañas en sus lugares de trabajo. Un sentimiento que Ruido abordó en *La memoria interior* (2002) cuando los migrantes en Frankfurt Vito Raimondi y los hermanos Costa, señalaban ser: «Extranjero aquí, extranjero allí... porque otra cosa no hay...»; o cuando escribe que quienes provienen como ella de clases trabajadoras perciben su «‘extranjería’ en medio de la ‘endogamia’ del mundo del arte³⁰. En sus trabajos hay rabia explícita, pero también melancolía vinculada al *habitus clivé*, que Pierre Bourdieu elaborara a partir de su propia experiencia adolescente como sujeto escindido entre dos mundos, en un desfase entre «una alta consagración escolar y una baja extracción social»³¹. Es el malestar de Eribon por pertenecer a dos mundos tan distantes «que parecen irreconciliables, pero que, sin embargo, coexisten en todo lo que uno es»³².

A pesar de constatar la permanente precariedad de los trabajadores de la cultura y sus bajos ingresos³³, en el contexto español apenas se aborda el asunto de los orígenes de clase de los artistas³⁴. Las características propias de la producción cultural³⁵ (que comparte su «flexibilidad, saqueo afectivo, movilidad, inseguridad o competencia brutal»³⁶ con otras formas de producción inmaterial) han propiciado, además, que el discurso de la precariedad haya sido secuestrado por las clases dominantes, que hablan de ella sin evidenciar sus condiciones materiales de origen, «el colchón» al que se refieren Ruido y Vasallo en distintas ocasiones en el vídeo³⁷. La clase que

29. Moraga, Cherrie; Anzaldúa, Gloria: *This bridge called my back: Writings by radical women of color*. Watertown, Persephone Press, 1981.

30. Ruido, María: «Mamá, ¡Quiero ser artista! Apuntes sobre la situación de algunas trabajadoras en el sector de la producción de imágenes, aquí y ahora», en: *Precarias a la Deriva: a la deriva por los circuitos de la precariedad femenina*. Madrid, Traficantes de sueños, 2004, pp. 259-267, p. 263.

31. Bourdieu, Pierre: *Autoanálisis de un sociólogo*. Barcelona, Anagrama, 2006, pp. 137-138.

32. Eribon, Didier: *op. cit.*, p. 14.

33. En el estudio realizado por López Aparicio y Pérez Ibáñez apuntan que «casi la mitad de los [artistas] encuestados (46'9%) declaran que sus ingresos totales anuales, contabilizando todas sus actividades profesionales, sean o no artísticas, es igual o inferior a 8.000,00 € al año, el umbral del salario mínimo interprofesional», López Aparicio, Isidro; Pérez Ibáñez, Marta: *op. cit.*, p. 59. Ateca y Villarroya señalan que son los jóvenes menores de 35 años quienes sufren peores condiciones económicas, ya que el 70% «atraviesan dificultades económicas y el 63% trabajan de forma irregular (...) [es el grupo] que más ha considerado abandonar su actividad»; Ateca, Victoria y Villarroya, Anna: *op. cit.*, p. 5.

34. No existen estudios específicos sobre la movilidad social en el campo del arte en España ni análisis específicos de clase.

35. Gielen, Pascal: *El murmullo de la multitud artística: arte global, política y posfordismo*. Madrid, Brumaria, 2014.

36. Ruido, María: *Mamá ¡quiero...,* p. 261.

37. En el estudio realizado por López Aparicio Pérez Ibáñez se indica que «un porcentaje muy reducido de los artistas encuestados, apenas el 15%, declara mantenerse exclusiva o casi exclusivamente de su actividad como creadores. Por ello, se mantiene la dependencia económica de su pareja o de otras personas: más del 55% declaran

posee los medios de producción y reproducción es la misma clase que en muchas ocasiones denuncia la precariedad del sector, usurpando a las personas de origen humilde parte de su discurso. No resulta extraño que personas acaudaladas acaben de abanderadas de la precariedad, como si esta «nos atravesase a todas por igual». Si bien la «precarización es un fenómeno gubernamental neoliberal estructural que afecta a la sociedad entera y que en pocos casos se basa en la libre elección»³⁸, esta precarización de la fuerza de trabajo no afecta a todas por igual. A esto hay que sumar que, en el caso del trabajo cultural, esta precarización está estrechamente relacionada con uno de los valores fundamentales del sujeto artista, para quien la «‘soberanía’ significa confiar principalmente en su ‘libre’ decisión de entrar en la precarización»³⁹. No podemos dejar de pensar que tras esta «precarización del sí» del artista se esconde una estrategia de clase para mantener en las manos de las élites el ámbito de lo simbólico y la producción de imágenes como privilegiados aparatos de generación y difusión de ideología⁴⁰. Precarizarse no es una opción para quien no tiene un colchón económico, por eso cada crisis expulsa a numerosos productores culturales del campo del arte hacia otras formas de trabajo⁴¹.

Estas desigualdades no son exclusivas del mundo del arte, ya que el filtro de clase ha comenzado mucho antes, en el espacio educativo. Como ha señalado César Rendueles, la desigualdad es un problema creciente en la universidad española, donde los estudiantes de orígenes económicos más acomodados son el 55%, la clase media supone el 34,4% y la baja apenas el 10,6%⁴². Uno de los motivos para que esto sea así tiene que ver no solo con la escasez de becas de la universidad española, sino con que los estudiantes más ricos pueden prolongar sus estudios en el tiempo. Cuentan con más oportunidades si fallan. Las aspiraciones están además estrechamente circunscritas a la posición de clase, ya que a menudo «los dominados ratifican la dominación eligiendo la exclusión escolar a la que están predestinados»⁴³.

que sólo pueden cubrir hasta el 40% de los gastos comunes de la unidad familiar». De aquí se puede desprender que un alto porcentaje de artistas se mantienen por el colchón económico de su entorno: López Aparicio, Isidro; Pérez Ibáñez, Marta: *op. cit.*, p. 59.

38. Lorey, Isabel: «Gubernamentalidad y precarización de sí. Sobre la normalización de los productores y las productoras culturales», en *transform* (ed.): *Producción cultural y prácticas instituyentes Líneas de ruptura en la crítica institucional*, Madrid, traficantes de sueños, 2008, pp. 57-78, p. 76.

39. *Ídem*.

40. De Lauretis, Teresa; «La tecnología del género», en *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*. Madrid, Ed. Horas y horas, 2008.

41. En el estudio realizado en 2022 tras la pandemia del Covid19 (1384 entrevistas a artistas y profesionales de la cultura), se constató que un 28% de los encuestados respondieron afirmativamente a la pregunta de si durante la crisis sanitaria pensaron abandonar su actividad creativa. Los trabajadores jóvenes de hasta 35 años (36%), los de las artes plásticas (33%) y los de las artes escénicas y audiovisuales (31%) fueron quienes más se plantearon esta alternativa. En Ateca, Victoria y Villarroya, Anna: *op. cit.*, p. 6. Por su parte, en el estudio de López Aparicio y Pérez Ibáñez (realizado solamente a artistas) los autores apuntan sobre los artistas que continuaron trabajando tras la crisis financiera de 2008: «un grupo de artistas resilientes que han conseguido mantenerse con el rendimiento de su trabajo», *op. cit.*, p. 61.

42. Rendueles, César: intervención en el congreso de los diputados del 28 de septiembre de 2022 [en línea]: <https://espejismosdigitales.wordpress.com/2022/09/28/mi-comparecencia-en-la-comision-de-de-ciencia-innovacion-y-universidades-del-congreso-de-los-diputados-sobre-el-proyecto-de-ley-organica-del-sistema-universitario/> [Consultado: 25 de septiembre de 2023]

43. Eribon, Didier: *op. cit.*, pp. 49-50

Como las gestoras culturales, como las artistas, como las profesoras asociadas⁴⁴ de la universidad que, por su origen, pueden imaginar dedicarse a su profesión y además cuentan con el capital familiar que les permite sostener sus vidas a pesar de sus precarios salarios con los que tienen que sufragar, además, los costes derivados de su protección en la seguridad social⁴⁵. El campo del arte no solo recoge la desigualdad que proviene de las universidades, sino que la conserva y reproduce, por eso, como apuntan en su conversación-performance Vasallo y Ruido, es necesario avivar el resentimiento de clase, despertar la lucha de clases y estar enfadadas. Tal y como expresara Mark Fisher: «el resentimiento al privilegio y a la injusticia es en muchos casos el primer paso hacia la confrontación de los sentimientos de inferioridad introyectados y dados por sentado»⁴⁶. Así pues, en línea con que la «jodidamente autorreferencial» burguesía «se adueña de todos los espacios»⁴⁷, quizás ha llegado el momento de contraponer al rol de la productora cultural sonriente un tipo de productora cultural aguafiestas⁴⁸, que recuerde en los eventos sociales del mundo del arte las diferencias de clase y explique las economías de subsistencia de comisarias y artistas⁴⁹. Sin embargo, como apunta Fisher, ese resentimiento es solo el primer paso. Por eso, a pesar de la lucidez con la que se abordan cuestiones casi inexploradas en las artes plásticas, la propuesta de Ruido corre el riesgo de quedar limitada al palacio donde se filma (y a los palacio-museos donde se muestra) si el resentimiento no invita a la acción colectiva necesaria para construir una coalición, no solamente con otras artistas de éxito, sino con las figuras de la industria del arte más precarizadas. Una coalición que trascienda la lucha basada en los intereses de clase (incluida la «clase cultural»⁵⁰) y construya una más compleja en torno a valores anticapitalistas⁵¹. Una lucha que, como ya ha pasado en distintas ocasiones de la historia reciente, trascienda la crítica artista⁵² y construya alianzas con quienes realizan actividades distintas a la creación, como las estudiantes en prácticas no remuneradas de galerías, como las limpiadoras de los centros de arte, y como veremos a continuación, como las falsas autónomas de los museos.

44. En algunos momentos del texto se ha preferido usar el femenino genérico para subrayar la condición femenina de la mayoría de los trabajos en el sector cultural.

45. En la Universidad Complutense de Madrid el sueldo bruto correspondiente a un profesor asociado con carga docente de seis horas semanales es de 9.891,56 euros. (2022) [en línea]: <https://www.ucm.es/portaldetransparencia/retribuciones-pdi-laboral> [Consultado: 25 de septiembre de 2023]

46. Fisher, Mark: *Los fantasmas de mi vida; escritos sobre depresión, hauntología y futuros perdidos*. Buenos Aires, Caja Negra, 2018, p. 273.

47. Vasallo, Brigitte: *op. cit.* pp. 11-12.

48. Ahmed, Sara: *La promesa de la felicidad. Una crítica cultural al imperativo de la alegría*. Buenos Aires, Caja Negra, 2019.

49. Jiménez, Carolina: «Cinco notas inacabadas sobre la clase social en el ámbito artístico y dos gestos a los que agarrarte», *adesk magazine*. (2022) [en línea]: <https://a-desk.org/magazine/cinco-notas-inacabadas-sobre-la-clase-social-en-el-ambito-artistico-y-dos-gestos-a-los-que-agarrarte/> [Consultado: 25 de septiembre de 2023]

50. Rosler, Martha: *Clase cultural. Arte y gentrificación*. Buenos Aires, Caja Negra, 2017.

51. Olin Wright, Erik: *Cómo ser anticapitalista en el siglo XXI*. Madrid, Akal, 2020.

52. Boltanski, Luc y Chiapello, Eve: *El nuevo espíritu del capitalismo*. Madrid, Akal, 2002.

ESCENA II. FALSA AUTONOMÍA, PRECARIEDAD Y JUDICIALIZACIÓN DEL TRABAJO EN MUSEOS

He trabajado en museos durante casi veinte años. Comencé en julio de 2002, poco después de cumplir mis veinte. Fueron unas prácticas no remuneradas en el primer año del museo de mi ciudad, en el que era el último año de mi carrera, el último verano de la vida de mi madre. Tras esas prácticas comencé a hacer «visitas guiadas» en castellano y en francés en aquel museo. A la metodología empleada para aquellas visitas la denominé más tarde «la visita catálogo» ya que lo que se nos pedía era transmitir el conocimiento expuesto en la publicación que acompañaba a la exposición, que se nos solía dejar en préstamo el día antes de inaugurar. Esta práctica, de precariedad económica, afectiva y conceptual, aún persiste en numerosas instituciones⁵³. Las visitas realizadas se cobraban mediante factura. Los pagos de cada factura podían retrasarse entre cinco y nueve meses. En esa época vivía en casa de mi padre y no necesitaba ese dinero para subsistir. Poco podía imaginarme por aquel entonces que, en lo laboral, aquella experiencia anticipaba lo que me iba a encontrar en mi futura trayectoria profesional. La racionalidad neoliberal⁵⁴ que impera en el museo del nuevo siglo no solo se funda sobre la austeridad y la regla del balance de ingresos y gastos, sino que es productora de un modelo de subjetivación que es el del empresario de sí mismo; el *homo economicus* que Foucault definiera como sujeto del capital⁵⁵, como su propia fuente de ingresos, como una empresa de sí mismo.

En 2004 gané una de las becas de museología, ya extintas, que convocaba el Museo Reina Sofía y que estaba remunerada con 500 euros al mes (por aquel entonces el alquiler de una habitación en piso compartido en Madrid oscilaba ya entre los 250 y los 300 euros). Pude subsistir gracias a combinar estos ingresos con otros trabajos. Tras el periodo de becario me incorporé como coordinador de programas educativos en aquel museo nacional para desarrollar los programas de jóvenes y los primeros programas de colaboración en el barrio, una línea de trabajo en la que comencé a pensar en la potencia de lo colaborativo. Tras cuatro años como falso autónomo interpuso una demanda al museo junto a cerca de una veintena de compañeras en la misma situación de distintos departamentos (colecciones, restauración, exposiciones, protocolo, comunicación...). Sin embargo, el malestar producido por la negativa de la nueva dirección a incrementar nuestros salarios y la incomodidad de recopilar pruebas e iniciar un largo proceso judicial, así como

53. Así lo registra Miguel Vega con relación a su experiencia como mediador en el Museo Reina Sofía avanzada la década de los dos mil diez: «comenzábamos en la práctica de la mediación sin recibir ninguna formación y sin disponer de material de estudio». Detalla, además, la verticalidad de las relaciones con los equipos del museo y las expectativas de que su trabajo respondiese a una jerarquizada transmisión del conocimiento: comisario-educador-público. Carrillo, Jesús; Vega Manrique, Miguel. «¿Qué es un museo feminista? Desacuerdos, negociación y mediación cultural en el Museo Reina Sofía», *Espacio Tiempo Y Forma. Serie VII, Historia Del Arte*, (8), (2018) 99–128, p.118.

54. Brown, Wendy: *En las ruinas del neoliberalismo. El ascenso de las políticas antidemocráticas en Occidente*. Madrid, Traficantes de Sueños, 2020.

55. Foucault, Michel: «Nacimiento de la biopolítica», en *Estética, ética y hermenéutica, Obras Esenciales*, Vol. III. Barcelona, Paidós, 1999.

el hartazgo tras años de pagos atrasados de facturas, que eran mi única fuente de ingreso, me empujaron a buscar otro trabajo, que encontré antes de la fecha asignada para el juicio. Todas mis compañeras consiguieron que se reconociese su relación laboral con el museo por vía judicial.

En enero de 2009 me incorporé como falso autónomo a otro museo recién inaugurado en la Comunidad de Madrid. Mi generación vio florecer museos en todo el territorio español, aunque eso no se correspondiese con su estabilidad laboral. Allí desempeñé distintas funciones hasta 2016. Cuando mis compañeras —casi todas en la institución trabajábamos en régimen de autónomas⁵⁶— demandaron al museo para reclamar su relación contractual —en ocasiones los pagos de las facturas se retrasaban hasta seis meses— empecé a pensar que ya era el momento de irme de aquella institución, no tanto porque no me quisiese sumar a la lucha de mis compañeras como por el desgaste que podía producir en mí un proceso que ya había vivido en mi trabajo anterior. La llegada de una nueva dirección al museo y sus intenciones respecto al área que dirigía acabaron por confirmar mi determinación.

En 2016 conseguí mediante concurso público mi primer contrato laboral en un museo donde trabajé durante cinco años. De allí fui despedido junto a otra compañera sin previo aviso, mediante un burofax en julio de 2021. En la carta mediante la cual el museo me notificaba el cese de mi relación laboral se aducían motivos «organizativos». Ante la falta de cualquier justificación coherente relacionada con el desempeño de mis funciones que avalase la decisión adoptada por la gerencia del museo me vi en la obligación de presentar una demanda por la improcedencia de mi despido, que fue reconocida, tras la celebración de un juicio el 25 de julio de 2022, en el mes de septiembre de ese año.

Traigo aquí el relato de mi vida profesional (que es común a las más de treinta compañeras que han acudido a juicio en esos tres museos -Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, CA2M Centro de Arte Dos de Mayo y MACBA, Museu d'Art Contemporani de Barcelona-) porque evidencia hasta qué punto en las instituciones museísticas públicas las relaciones laborales están judicializadas, lo cual es reflejo tanto de la rigidez en la legislación laboral y la contratación de algunas administraciones, como de la escasa voluntad de quienes se encuentran en sus puestos directivos por cambiar la situación de sus trabajadores, que ha de ser, en última instancia, siempre resuelta por la vía judicial, que resulta ser lenta, cara y que responde a los continuos procesos de desregulación del mercado de trabajo.

Si bien es cierto que en su investigación sobre la denuncia la teórica de la cultura Sarah Ahmed⁵⁷ se ha centrado en el estudio de casos de abusos sexuales, discriminación por razones de género, clase y raza, así como en los tortuosos procesos relacionados con su denuncia, hay múltiples conceptos que la autora despliega y que ayudan a entender la mecánica institucional y su violencia contra

56. A excepción del director, la responsable de colección, la contable y la responsable de comunicación el resto del personal éramos autónomos o trabajadores de empresas que ofrecían servicios externalizados como la seguridad, el mantenimiento o la limpieza.

57. Ahmed, Sara: *¡Denuncia! El activismo de la queja frente a la violencia institucional*. Buenos Aires, Caja Negra editores, 2022.

las trabajadoras. En la institución cultural española impera, cuando se trata de los derechos de sus equipos, el «fatalismo institucional» que describe Ahmed y que invita a pensar que «las instituciones son lo que son, de modo que no vale la pena intentar transformarlas»⁵⁸. En ellas se despliega una poderosa «ineficiencia estratégica», que no consiste solamente en «un fracaso en el funcionamiento de las cosas, sino [que es] el modo en que las cosas están funcionando»⁵⁹. En este sentido, la reiteración de la necesidad de apertura de juicios para regularizar los puestos de trabajo o para reclamar los derechos ante la violencia de despidos improcedentes no son casos aislados, errores en el sistema, sino que son, precisamente, ejemplos de cómo funciona este sistema. La exposición de la denuncia genera más violencia dentro de la institución, donde siempre es mejor estar callado porque, como bien apunta Ahmed «cuanto más cuestionamos las estructuras, más nos chocamos con ellas. De esta manera, intentar intervenir en la reproducción de una estructura es aprender sobre cómo se reproduce»⁶⁰.

ESCENA III. TENER O NO TENER RED: CONDICIONES DE TRABAJO



FIGURA 2. COLECTIVO CTR-I. IMAGEN DE LA CAMPAÑA SOBRE LA PRECARIEDAD EN LAS INSTITUCIONES CULTURALES EN LA CIUDAD DE BARCELONA, 2006. ENTRE LOS SLOGANS SE INCLUÍA: «HABLAR SOBRE PRECARIEDAD EN EL MCBA ES COMO RECIBIR UN SEMINARIO DE NUTRICIÓN EN EL MCDONALD'S»

Entre 1950 y 1975, seis millones de personas en el Estado español abandonan la vida campesina para desplazarse a la modernidad urbana y capitalista, convertidas en mano de obra no cualificada, en extranjeras, en analfabetas, en paletos⁶¹. Entre estos seis millones de personas que menciona Brigitte Vasallo en su texto para el catálogo de *Las reglas del juego* se encuentra el origen de muchas artistas y productoras culturales del estado español. Un conjunto de hijas de migrantes y nietas de analfabetos. Trabajadoras de la cultura sin colchón económico, sin linaje. En 2020, la necesidad de hablar sobre cómo esos orígenes de clase determinan la estabilidad de las artistas se volvió una cuestión prioritaria entre los componentes del área de programas del MACBA. En parte fue consecuencia de los devastadores

58. *Idem*, p. 136.

59. *Idem*, p. 164.

60. *Idem*, p. 288.

61. Vasallo, Brigitte: *Las reglas del juego*, cat. exp., Palma de Mallorca, Es Baluard, 2022, p. 6.

efectos de la pandemia en la comunidad artística con la que el museo trabajaba⁶², pero, sobre todo, por las implicaciones de las transformaciones que habían sido implementadas en el programa educativo del museo, que tenían su correspondencia en las formas de contratación de los artistas colaboradores.

Uno de los grandes desafíos de mi trabajo en el museo barcelonés fue la gestión de personal y el desarrollo de un programa que respondiese a las necesidades de una institución de las características del MACBA, del territorio en el que se ubica y que se ajustase a las posibilidades de contratación que ofrecía la gerencia del museo. En 2016, año en que me incorporé al museo, la mayor parte de las tareas educativas de la institución eran realizadas por el personal de una empresa externa: Serveis Educatius Ciut'art, que llevaba más de una década trabajando para el museo con alta conflictividad laboral, siendo el último de los conflictos la huelga que mantuvo el museo cerrado más de dos meses en 2017⁶³; y, después, a partir de 2018, la empresa de servicios MagmaCultura. Tras muchas negociaciones con la gerencia y el equipo de técnicas de educación del museo, en 2019 se adoptó la decisión colectiva de cambiar el modelo de trabajo y abandonar las empresas de servicios para establecer una relación laboral directa con las educadoras. La propia relación «externalizada» suele generar un «doble y contradictorio sentido de pertenencia», por decirlo en palabras de Vega Manrique⁶⁴. De este modo, paradójicamente, participé en la implantación del modelo de trabajo que me había acompañado desde mi primer «empleo» y que se basa en convertir a las educadoras de museos en *riders*, personas que deciden «por propia iniciativa» darse de alta de autónomas para trabajar en una institución pública que les ofrece una tarifa, un horario y un calendario de trabajo sin ninguna garantía de unos ingresos estables. No obstante, con esta fórmula se abandonaba el modelo fraudulento en el que el museo convocaba un concurso público para el diseño y realización del programa educativo, cuando en realidad lo que hacía era una subcontratación encubierta de trabajadoras. Recurrir a la fórmula del trabajo por proyectos fue la única posibilidad de salir de ese modelo viciado, ya que la gerencia se negaba a contratar educadoras en plantilla. Algo tan sencillo como establecer contratos laborales justos resultaba imposible en un museo.

Las negociaciones con gerencia desvelaron en parte la naturaleza del museo, que se encuentra escindido en dos mundos. Uno está regido por la razón neoliberal basada en la regla del ingreso y el gasto⁶⁵, la corrección política y la relación con los patrocinadores. Ese mundo trabaja en horario de oficina y de lunes a viernes. El otro está encarnado por las trabajadoras más precarias de la institución, que suele coincidir con las que se prescinde con mayor facilidad, y que son quienes trabajan por las tardes, los festivos y los fines de semana, es decir, durante el tiempo de ocio de las visitantes del museo. Este segundo grupo está formado por aquellas que

62. Ateca, Victoria; Villarroya, Anna: *op. cit.*

63. Sobre la huelga y la gobernanza neoliberal del MACBA: Martínez, Pablo: «De los museos neoliberales a la nueva institucionalidad ecosocial: El Guggenheim como efecto insostenible», *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII Historia del Arte*, 10 (2022), pp. 373-396.

64. Carrillo, Jesús y Vega Manrique, Miguel: *Op. cit.*, p. 116.

65. Brown, Wendy: *op. cit.*

creen en la potencia del arte para, justamente, desafiar la incapacidad del neoliberalismo para construir un lazo social. De una manera muy gráfica podríamos decir que quienes no muestran demasiado interés por la vida en el museo son aquellas que disfrutan de la suya en el tiempo de ocio, y quienes llenan de vida la institución son las que quedan privadas de su propia vida personal. Este es el marco que dio origen al proyecto de mediación e investigación «Condiciones de Trabajo»⁶⁶, que era la culminación de ese proceso de mutación institucional en la que limitaciones en las formas de contratación determinaban unas prácticas de mediación específicas.

El título del proyecto se inspiró en la acción que llevaron a cabo algunos mediadores de la *documenta14* que portaron durante la muestra bolsas de tela con la frase inscrita «FEEL FREE TO ASK ME ABOUT MY WORKING CONDITIONS» (FIGURA 3). La propuesta curatorial de aquella edición era expresamente política y muy crítica con las formas de explotación del neoliberalismo y sus consecuencias de devastación planetaria⁶⁷. Sin embargo, como sucede en buena parte de las instituciones culturales, el funcionamiento de *Documenta* y la relación con sus trabajadores respondía a la racionalidad neoliberal de ingresos-gastos y a la subcontratación del personal educativo. *Documenta14* contrató a la agencia de comunicación *Avantgarde*, que, a su vez reclutó a «profesionales de la cultura de diversos colores»⁶⁸ que facturaban por servicio. Esto es, los gastos de desplazamiento, los seguros médicos, así como las posibles bajas corrián a cargo de las educadoras, que, además, asumían el riesgo de que no surgiesen visitas, ya que facturaban por «servicio realizado». Ante tal situación de abuso, algunas de las mediadoras decidieron incluir sus condiciones laborales en el debate de las visitas guiadas para tensionar el discurso de la *documenta*: el neoliberalismo que se criticaba en la exposición como devastador era su lógica de funcionamiento. Algo similar a lo que había sucedido (y sucedía) en el MACBA en distintas épocas y formas. Ya en el año 2003, cuando el museo era



FIGURA 3. IMAGEN DE LA BOLSA DE LOS TRABAJADORES DE MEDIACIÓN DE DOCUMENTA 14, 2017

66. [En línea]: www.macba.cat/es/exposiciones-actividades/actividades/condiciones-trabajo [Consultado: 20 de octubre de 2025]

67. Latimer, Quinn; Szymczyk, Adam (eds.): *The documenta 14 Reader*. Kassel: Prestel, 2017.

68. Laubscher, Felix: «FEEL FREE TO ASK ME ABOUT MY WORKING CONDITIONS. Eine kleine Stilkritik der documenta 14» [en línea]: <https://wissenderkuenste.de/texte/ausgabe-6/feel-free-to-ask-me-about-my-working-conditions> [Consultado: 25 de septiembre de 2023]. Sobre las condiciones de los trabajadores de mediación de *documenta 14* se puede ver también sus autopublicaciones *Dating the Chorus I* y *II* disponibles online <https://documenta-studien.de/en/dating-the-chorus-i-und-ii> [Consultado: 25 de septiembre de 2023].

un referente de la nueva institucionalidad crítica⁶⁹, el colectivo *Ctr-i*⁷⁰, formado por trabajadores de mediación y atención al público del museo externalizados leyeron un manifiesto público junto al colectivo *Chainworkers* en el que denunciaban sus condiciones de precariedad tanto conceptual como afectiva y material (FIGURA 2). *Chainworkers* había sido invitado a la institución para una jornada sobre «precariado social rebelde»⁷¹ y sus integrantes acordaron con las trabajadoras externalizadas, sin conocimiento de la institución, ceder parte de su tiempo para la lectura de un manifiesto de denuncia de su situación laboral⁷². El MACBA, como buena parte de las instituciones neoliberales de la cultura de inicio de siglo, ejercitaba en público la autorreflexividad mostrando su sensibilidad respecto al problema, al tiempo que en privado mantenían su resolución en suspense⁷³. El discurso crítico de las salas y los programas públicos, que había configurado un modelo de museo contrahegemónico que aspiraba a construir una contraesfera pública⁷⁴, ocultaba otro modelo institucional que aplicaba las fórmulas neoliberales más avanzadas en la contratación de sus equipos de atención al público y mediación, en buena medida artistas jóvenes de la ciudad, algo que aún sucedía más de una década después:

[Somos] trabajadores del MACBA subcontratados por la empresa de servicios Ciut'art. Nuestro sueldo es de, aproximadamente, 6€ la hora. En el caso de los educadores, se habrían de sumar 9€ al realizar una visita guiada en inglés o 3€ en el caso de que esta sea en catalán o en castellano. Sin embargo, MACBA paga por nuestros servicios cerca de 15€ la hora y la entrada que da acceso a esta institución cuesta 10€ [...]⁷⁵

Nuestro trabajo, nuestros cuerpos, son los mismos que ejercen como mediadores entre el museo y el público que accede al edificio. Estos son también los mismos cuerpos que elaboran los discursos con los que el público entra en contacto con las obras de un museo que se posiciona frontalmente en contra de nuestra precariedad, un museo que, al mismo tiempo, la niega invisibilizándola⁷⁶.

Si bien en el año 2021 el MACBA ya no contaba con empresas intermedias para contratar a los artistas colaboradores, el método de trabajo por proyectos los sometía a una permanente condición precaria, similar a la que denunciaban las mediadoras

69. Ribalta, Jorge: «Experimentos para una nueva institucionalidad», en *Objetos relacionales: la Colección MACBA 2002-2007*. Barcelona, MACBA, 2009, pp. 225-265.

70. <https://sindominio.net/ctrl-i/index.html>

71. <https://www.macba.cat/es/aprendre-investigar/arxiu/fons-historic-macba/chainworkers-mayday-precariat-social-rebel-flyer>

72. «Misteriosamente», aquellas que participaron en la acción perdieron en los meses sucesivos sus puestos de trabajo https://sindominio.net/ctrl-i/invert_and_subvert.html

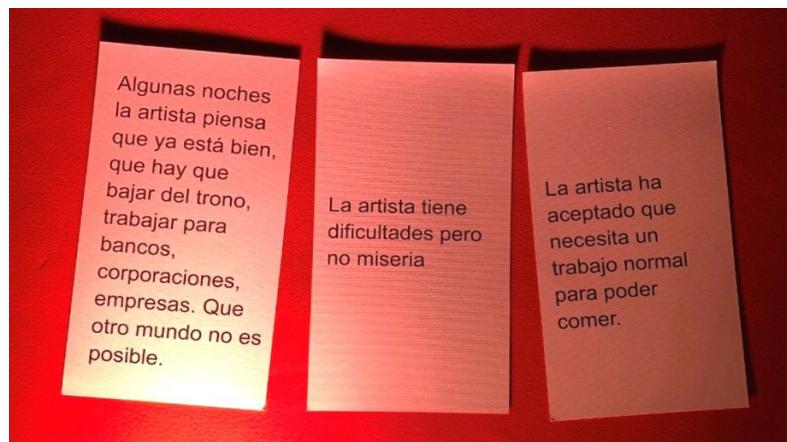
73. Davis, Anthony: «Take Me I Am Yours: Neoliberalising the Cultural Institution», *Metamuse* (2007) [en línea]: <https://www.metamute.org/editorial/articles/take-me-im-yours-neoliberalising-cultural-institution> [Consultado: 25 de septiembre de 2023].

74. Kluge, Alexander y Negt, Oskar: «Esfera pública y experiencia. Hacia un análisis de las esferas públicas burguesa y proletaria», en Blanco, Paloma, et alii: *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2001, pp. 227-272.

75. Texto extraído de las hojas volantes que los manifestantes entregaban a las visitantes del museo durante la huelga en 2016.

76. Arilla, Alexander: «En el museo hay unos cartones que me hablan de Capitalismo. (Apuntes para un texto futuro)», en VV.AA.: *La década de 1990: Rewind & Forward. Cap una competència pública de l'art*. Barcelona, MACBA, 2018. p. 18.

de *documenta 14*. Para abordar el asunto en su complejidad, se concibió el proyecto de investigación, educación e intervención «Condiciones de trabajo» (FIGURA 4). Este proceso se llevaría a cabo por parte de los artistas que ya colaboraban con el museo⁷⁷ y debía discurrir en paralelo al diseño de un nuevo modelo de colaboración con relaciones contractuales, afectivas y de visibilidad distintas a las que se habían mantenido hasta el momento.



Para su realización se programaron una serie de encuentros con artistas, mediadores y colectivos de la ciudad. Uno de los interrogantes claves de toda la organización del proyecto tenía que ver con la pregunta «¿Cómo hablar de cosas íntimas sin rompernos?»⁷⁸. Para ello se trabajó con una serie de temas que se consensuaron por el equipo de trabajo y que tenían que ver con la clase, la relación de ingresos y gastos, los espacios de trabajo, de almacenamiento de la obra, de transporte; sobre los costes de sus producciones, si tenían hijos o personas a su cargo...

Hablamos de precariedad en nuestro trabajo, de adelantar dinero para poder crear, de pagar la cuota de autónomos, de no tener taller de trabajo y utilizar los bares, casas de amigos, la calle para producir. Hablamos de hacer otros trabajos para poder hacer nuestro trabajo, de las veces que hemos encontrado nuestra nevera vacía, de qué hacer cuando tus padres ya no pueden ayudarte. Escuchamos cómo estamos acostumbradas a hacer de la necesidad virtud, cómo nos las ingeniamos

77. El proyecto estuvo a cargo de algunas integrantes del equipo de educación y programas públicos del museo (Alicia Escobio e Isaac Sanjuan) y por las artistas Cristina Celada, Marc Larré y Marc Vives, que llevaban años colaborando de distintas formas con el museo. Estaba dirigido a grupos de Bachillerato, Universitarios, entidades y asociaciones que visitarían el estudio de los artistas de la exposición *Panorama: apuntes para un incendio de los ojos*, en el MACBA entre octubre de 2021 y febrero de 2022. La actividad se articulaba en torno a la lectura de unas cartas del tarot específicamente diseñadas para la ocasión y que servían para detonar los temas de discusión de cada encuentro con los artistas.

78. Conversación entre Cris Celada, Alicia Escobio, Marc Larré, Isaac Sanjuan y Marc Vives, para la publicación que acompaña al proyecto «Condiciones de trabajo», MACBA. (inédita).

para hacer posible lo que aparece cuando nos ponemos a trabajar, de cómo todo se cuela y aparece en nuestra obra, de forma más o menos explícita⁷⁹.

En el listado de temas, la clase aparecía como la primera de las cuestiones, ya que se quería incidir en aquello que normalmente no se pregunta y pretendía indagar en qué medida las desigualdades de origen imposibilitan el desarrollo de ciertas carreras. A diferencia de los feminismos, que han conseguido hacer visibles las desigualdades entre géneros con relación a los trabajos productivos y reproductivos y el modo en que estos determinan las carreras profesionales, parece que las condiciones de origen han sido borradas por el relato posibilista de la meritocracia liberal que apuntaba más arriba. El mérito y el entusiasmo acaban por ser la coartada para eliminar ciertos relatos del campo del arte.

Más allá de la situación laboral, en un contexto más amplio de multicrisis: social, (pos)pandémica, energética, migratoria, de vivienda, ecológica... el proyecto se interrogó sobre otros aspectos esenciales del trabajo de las artistas: «¿qué formas adopta el trabajo artístico en la Barcelona de los años veinte?, ¿cuáles son las condiciones del trabajo artístico?, ¿cómo dan forma las condiciones de trabajo a la propia práctica artística?»⁸⁰ Como señalaba Isaac Sanjuan al final del proyecto, tras los encuentros con todos los artistas, se hacía palpable cómo en todas sus decisiones «se mezclaba lo estético y artístico con la condición material y pragmática: de transporte, de coste del material...»⁸¹. Esas condiciones de las que habla Sanjuan forman parte de las reglas del juego a las que aludían Ruido y Vasallo en su conversación. Si ellas hablaban de la necesidad de disimular, de fingir, de «performar otra carne», Alicia Escobio, del equipo del MACBA como Sanjuan, señalaba la necesidad de construir espacios seguros de solidaridad en los que sea posible quitarse ese disfraz: «Generamos empatía entre nosotros en el momento en el que descubrimos esas condiciones, no sé qué habría pasado si alguno de nosotros no hubiera sido de clase obrera»⁸². Esos espacios seguros se aparecen como imprescindibles para revertir las mecánicas de unas instituciones que perpetúan tanto la precariedad como los privilegios. La investigación inicial de «Condiciones de trabajo» concluyó, pero el equipo del museo, junto a las artistas, continúan en la actualidad intentando que, además de fortalecer los lazos afectivos y debatir acerca de aquello de lo que nunca se habla, mejoren sus precarias condiciones laborales.

CONCLUSIONES

Si las instituciones públicas tuviesen como prioridad promover relaciones laborales dignas se acabaría con parte de la precarización del sector cultural. Este compromiso por parte de la institución con sus trabajadoras, su economía, su

79. Cris Celada en *op. cit.*

80. Así aparece reflejado en la propuesta de la actividad en la página web del museo <https://www.macba.cat/es/exposiciones-actividades/actividades/condiciones-trabajo>

81. En la conversación sobre «Condiciones de trabajo», *op. cit.*

82. *Ibid.*

vida y su salud mental⁸³ mejoraría considerablemente la producción cultural y sus impactos en la ciudadanía⁸⁴. La precariedad de las artistas y productores culturales revela la necesidad de construir alianzas de clase con el resto de los agentes del sector cultural: desde limpiadoras, a transportistas o personal de seguridad, para comenzar a borrar la excepcionalidad de la clase creativa⁸⁵.

La persistente precariedad estructural del sector, agravada durante la pandemia, ha activado iniciativas que sobrepasan la lucha parcial de la mejora salarial y se orientan en la demanda de una renta básica universal como una de las mejores políticas culturales⁸⁶. En *El problema del trabajo* Kathi Weeks⁸⁷ plantea esa «demanda utópica» de una renta básica, así como la reducción del tiempo de trabajo. En su propuesta, Weeks expresa la necesidad de extender experiencias de vida como antagonistas del trabajo y plantea la necesidad de «una vida contra el trabajo». A partir de la máxima rimbaudiana de un «arte para cambiar la vida», se podría ampliar la demanda utópica de una renta básica universal hacia «un arte como vida contra el trabajo». Una reivindicación de la plena redistribución de la riqueza y un derecho a la creación que contravenga el socialdemócrata extendido «derecho (al consumo) de la cultura» y así, hacer presente una vez más la reivindicación de los trabajadores intermitentes franceses de principios de siglo de «Ninguna cultura sin derechos sociales»⁸⁸.

83. Ateca, Victoria; Villarroya, Anna: *op. cit.*

84. En este sentido es encomiable todo el trabajo realizado por AMECUM, la Asociación de mediadores culturales de Madrid, que han redactado de forma colectiva un manual de buenas prácticas de la mediación cultural <https://amecum.es/>

85. Piskur, Bojana: «Can We, the Cultural Workers, Speak», VV.AA.: *Art at Work*. Ljubljana, Moderna Galería, 2023, pp. 91-93.

86. <https://nativa.cat/2020/04/gent-que-treballa-en-cultura-per-una-rendabasica-universal-incondicional/#castella>

87. Weeks, Kathi: *El problema del trabajo. Feminismo, marxismo, políticas contra el trabajo e imaginarios más allá del trabajo*. Madrid, Traficantes de Sueños, 2020, p. 313.

88. Lazzarato, Maurizio: «Las desdichas de la 'crítica artista' y del empleo cultural», *Transversal* (2007) [en línea]: <https://transversal.at/transversal/0207/lazzarato/es> [Consultado: 25 de septiembre de 2023].

REFERENCIAS

- Ahmed, Sara: *La promesa de la felicidad. Una crítica cultural al imperativo de la alegría*. Buenos Aires, Caja Negra, 2019.
- Ahmed, Sara: *¡Denuncia! El activismo de la queja frente a la violencia institucional*. Buenos Aires, Caja Negra editores, 2022.
- Aliaga, Juan Vicente; Navarrete, Carmen (eds.): *Producción artística en tiempos de precariado laboral*. Madrid, Tierradenadie Ediciones, 2017.
- Arilla, Alexander: «En el museo hay unos cartones que me hablan de Capitalismo. (Apuntes para un texto futuro)», en VV.AA.: *La década de 1990: Rewind & Forward. Cap una competència pública de l'art*. Barcelona, MACBA, 2018.
- Ateca, Victoria; Villarroya, Anna: *Condiciones laborales y de vida de los artistas y profesionales de la cultura tras la pandemia*, Observatorio Social de La Caixa (2023) [en línea]: <https://elobservatoriosocial.fundacionlaica.org/-/como-son-las-condiciones-laborales-y-de-vida-de-los-artistas-y-profesionales-de-la-cultura> [Consultado: 25 de septiembre de 2023]
- Boltanski, Luc y Chiapello, Eve: *El nuevo espíritu del capitalismo*. Madrid, Akal, 2002.
- Bourdieu, Pierre: *Autoanálisis de un sociólogo*. Barcelona, Anagrama, 2006.
- Brook, Orian, et. alii: «Social Mobility and 'Openness' in Creative Occupations since the 1970s.». *Sociology*, 57, 4 (2023), pp. 789-810.
- Brown, Wendy: *En las ruinas del neoliberalismo. El ascenso de las políticas antidemocráticas en Occidente*. Madrid, Traficantes de Sueños, 2020.
- Buck-Morss, Susan: *Walter Benjamin. Escritor revolucionario*. Buenos Aires, La marca editora, 2014.
- Butler, Judith: *El Género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona, Paidós Ibérica, 2007.
- Cancio Ferruz, Arturo: *Arte y precariedad. Nociones, preceptos, apegos, contextos, experiencias*. (Tesis doctoral inédita), UPV/EHU, 2018. [en línea]: <http://hdl.handle.net/10810/26679> [Consultado: 25 de septiembre de 2023].
- Carrillo, Jesús; Vega Manrique, Miguel: «¿Qué es un museo feminista? Desacuerdos, negociación y mediación cultural en el Museo Reina Sofía», *Espacio Tiempo Y Forma. Serie VII, Historia Del Arte*, 8 (2018), 99-128. <https://doi.org/10.5944/etfvii.8.2020.27452>
- Davis, Anthony: «Take Me I Am Yours: Neoliberalising the Cultural Institution», *Metamuse*, (2007) [en línea]: <https://www.metamute.org/editorial/articles/take-me-im-yours-neoliberalising-cultural-institution> [Consultado: 25 de septiembre de 2023].
- De Lauretis, Teresa: *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*. Madrid, ed. horas y Horas, 2000.
- Eribon, Didier: *Regreso a Reims*. Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2017.
- Fisher, Mark: *Los fantasmas de mi vida; escritos sobre depresión, hauntología y futuros perdidos*. Buenos Aires, Caja Negra, 2018.
- Foucault, Michel: «Nacimiento de la biopolítica», en *Estética, ética y hermenéutica, Obras Esenciales, Vol. III*. Barcelona, Paidós, 1999.
- Fraser, Nancy: *Los talleres ocultos del capital. Un mapa para la izquierda*. Madrid, Traficantes de Sueños, 2020.
- Galbraith, John K.: *La sociedad opulenta*. Madrid, Ed. Austral, 2012.
- Garbayo Maetzu, Maite: «Maternidad, arte y precariedad», *Arte y políticas de identidad*, 19 (2018), pp. 67-82.

- Gielen, Pascal: *El murmullo de la multitud artística: arte global, política y posfordismo*. Madrid, Brumaria, 2014.
- Halberstarm, Jack: *Masculinidad femenina*. Madrid-Barcelona, Egales, 2008.
- Haraway, Donna: *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinvenCIÓN de la naturaleza*. Madrid, Cátedra, 1995.
- Harvey, David: *El cosmopolitismo y las geografías de la libertad*. Madrid, Akal, 2017.
- Jiménez, Carolina: «Cinco notas inacabadas sobre la clase social en el ámbito artístico y dos gestos a los que agarrarte», *adesk magazine* (2022) [en línea]: <https://a-desk.org/magazine/cinco-notas-inacabadas-sobre-la-clase-social-en-el-ambito-artistico-y-dos-gestos-a-los-que-agarrarte/> [Consultado: 25 de septiembre de 2023].
- Kluge, Alexander y Negt, Oskar: «Esfera pública y experiencia. Hacia un análisis de las esferas públicas burguesa y proletaria», en Blanco, Paloma, *et alii: Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2001, pp. 227-272.
- Lasch, Christopher: *La rebelión de las élites*. Barcelona, Paidós, 1996.
- Latimer, Quinn y Szymczyk, Adam (eds.): *The documenta 14 Reader*. Kassel, Prestel, 2017.
- Laubscher, Felix: «FEEL FREE TO ASK ME ABOUT MY WORKING CONDITIONS. Eine kleine Stilkritik der documenta 14» [en línea]: <https://wissenderkuenste.de/texte/ausgabe-6/feel-free-to-ask-me-about-my-working-conditions/> [Consultado: 25 de septiembre de 2023].
- Lazzarato, Maurizio: «Las desdichas de la 'crítica artist' y del empleo cultural», *Transversal* (2007) [en línea]: <https://transversal.at/transversal/0207/lazzarato/es> [Consultado: 25 de septiembre de 2023].
- Lazzarato, Maurizio: *La fábrica del hombre endeudado. Ensayo sobre la condición neoliberal*. Buenos Aires, Amorrortu, 2013.
- López Aparicio, Isidro; Pérez Ibáñez, Marta: «Actividad artística y precariedad laboral en España», *Arte y políticas de identidad*, 19 (2018), pp. 49-66 [en línea]: <https://doi.org/10.6018/reapi.359771> [Consultado: 25 de septiembre de 2023].
- Lorey, Isabel: «Gubernamentalidad y precarización de sí. Sobre la normalización de los productores y las productoras culturales», en *transform* (ed.): *Producción cultural y prácticas instituyentes Líneas de ruptura en la crítica institucional*, Madrid, traficantes de sueños, 2008, pp. 57-78.
- Martínez, Pablo: «Hastadieciocho.mncars. Jóvenes en el Museo», en Calaf, Roser; Fontanal Olaia; Valle, Rosa Eva (coords.): *Museos de Arte y Educación. Construir patrimonios desde la diversidad*. Gijón, Ed. Trea, 2007.
- Martínez, Pablo: «Distrito MNCARS. Políticas de proximidad: el potencial del museo como agente social para el cambio», *actas del 1 Congreso Internacional Los museos en la educación*, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2008.
- Martínez, Pablo: «De los museos neoliberales a la nueva institucionalidad ecosocial: El Guggenheim como efecto insostenible», *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII Historia del Arte* 10 (2022), pp. 373-396.
- McRobbie, Angela: *Be Creative: Making a Living in the New Culture Industries*. Cambridge, Polity, 2015.
- Moraga, Cherrie; Anzaldúa, Gloria: *This bridge called my back: Writings by radical women of color*. Watertown, Persephone Press, 1981.
- Mörsch, Carmen: «Contradecirse uno mismo: la educación en museos y exposiciones como práctica crítica», en Collados, Antonio; Rodrigo, Javier (eds.): *Transductores: pedagogías en red y prácticas instituyentes*. Granada, Centro José Guerrero, 2012, pp. 39-58.

- Moten, Fred; Harney, Stefano: *The Undercommons. Fugitive Planning and Black Study*. Nueva York, Minor Compositions, 2013.
- O'Brien, Dave, et alii: «Producing and Consuming Inequality: A Cultural Sociology of the Cultural Industries». *Cultural Sociology*, 11, 3 (2017), pp. 271-282 [en línea]: <https://doi.org/10.1177/1749975517712465> [Consultado: 25 de septiembre de 2023].
- Olin Wright, Erik: *Cómo ser anticapitalista en el siglo XXI*. Madrid, Akal, 2020.
- Pernas, Begoña; Vila, Fefa: «Comer o ser comida», en VV.AA.: *Comer o no comer, o las relaciones del arte con la comida en el siglo XX*. Cat. exp. Salamanca, Centro de Arte de Salamanca, 2002, pp. 207-218.
- Piazza, Samuele: «We Want: First Person Plural, Present Indicative», en VV.AA.: *Vogliamo Tutto. Cultural Practices and Labor*. Milán, Lenz Press, 2021, pp. 9-19.
- Picketty, Thomas: *Capital e ideología*. Barcelona, Deusto, 2019.
- Piskur, Bojana: «Can We, the Cultural Workers, Speak», en *Art at Work*. Ljubljana, Moderna Galería, 2023, pp. 91-93.
- Rendueles, César: *Contra la igualdad de oportunidades: un panfleto igualitarista*. Barcelona, Seix Barral, 2020.
- Rosler, Martha: *Clase cultural. Arte y gentrificación*. Buenos Aires, Caja Negra, 2017.
- Ribalta, Jorge: «Experimentos para una nueva institucionalidad», en *Objetos relacionales: la Colección MACBA 2002-2007*. Barcelona, MACBA, 2009, pp. 225-265.
- Rogoff, Irit: «Los desencantados», *Eremuak*, 4 (2017), pp. 45-49.
- Ruido, María: «Mamá, ¡Quiero ser artista! Apuntes sobre la situación de algunas trabajadoras en el sector de la producción de imágenes, aquí y ahora», en: *PRECARIAS A LA DERIVA: a la deriva por los circuitos de la precariedad femenina*. Madrid, Traficantes de sueños, 2004, pp. 259-267.
- Soria Espín, Javier: «El ascensor social en España. Un análisis sobre la movilidad intergeneracional de la renta», *EsadeEcpol* (2022) [en línea]: <https://www.esade.edu/ecpol/es/publicaciones/el-ascensor-social-en-espana-un-analisis-sobre-la-movilidad-intergeneracional-de-la-renta> [Consultado: 25 de septiembre de 2023].
- Todd, Selina: *El pueblo. Auge y declive de la clase obrera (1910 - 2010)*. Madrid, Akal, 2018.
- Vasallo, Brigitte: *Las reglas del juego*. cat. exp., Palma de Mallorca, Es Baluard, 2022.
- VV.AA.: *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*. Madrid, Traficantes de sueños, 2008.
- Weeks, Kathi: *El problema del trabajo. Feminismo, marxismo, políticas contra el trabajo e imaginarios más allá del trabajo*. Madrid, Traficantes de Sueños, 2020.
- Zafra, Remedios: *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital*. Barcelona, Anagrama, 2017.
- Zafra, Remedios: «La expectativa cruel. Ensayo sobre vidas-trabajo, precariedad y cultura», en Echaves, Marta; Gómez Villar, Antonio; Ruido, María: *Working Dead. Escenarios del postrabajo*. Barcelona, Ayuntamiento de Barcelona/Instituto de Cultura/La Virreina Centre de la Imatge, 2019.

