

La libertad (y los derechos) (también en el arte) no es algo dado, sino una conquista, y colectiva¹

Marcelo Expósito y Carmen Navarrete

«¿Cómo no ver que al enunciar los determinantes sociales de las prácticas, de las prácticas intelectuales especialmente, el sociólogo da las posibilidades de una cierta libertad con respecto a esos determinantes? A través de la ilusión de la libertad con respecto a las determinaciones sociales (ilusión de la que dije cien veces que es la determinación específica de los intelectuales), se da libertad de ejercer a las determinaciones sociales. [...] La libertad no es algo dado, sino una conquista, y colectiva» (Pierre Bourdieu, *Cosas dichas*, 1987).

«Otra obscenidad de las cárceles de los EE.UU. es la reducción del arte a mero hobby o actividad recreativa, a algo que hacer para matar el tiempo y divertirse. Esta actitud es la consecuencia y el reflejo inevitables de la sociedad y cultura contemporánea en su conjunto: la actividad cultural se ve principalmente como diversión y no se supone que pueda ser una actividad crítica, una actividad que te permita pensar de forma crítica sobre las relaciones vividas en el mundo y, especialmente, sobre las relaciones inmediatas en la sociedad» (Elizam Escobar, «El poder heurístico del arte», en *mientras tanto*, nº 66, 1996).

1. OBSCENIDAD DE LAS CÁRCELES, ILUSIONISMO LIBERAL DEL MUSEO. CONTRADICCIÓN Y SOBREDETERMINACIÓN EN LAS PRÁCTICAS DEL ARTE CONTEMPORÁNEO CRÍTICO.

Comencemos este escrito con unas palabras de reconocimiento y de conformidad con el pintor y escritor puertorriqueño Elizam Escobar, desde 1980 internado en condiciones extremas en diversas prisiones de los Estados Unidos: una condena a 68 años de encarcelamiento por su participación en la lucha por la independencia de Puerto Rico no ha anulado su capacidad para poder seguir pensando de forma lúcida las articulaciones, y también las contradicciones, entre práctica del arte y activismo político que él mismo encarna.² Quizá pudiera parecer que el arte

¹ Escrito en diciembre de 1996. Este texto consistió en nuestra contribución crítica a la exposición *Igualdad es diferencias. Actividad artística y compromiso en el arte valenciano reciente*, comisariada por David Pérez para la Dirección General de Promoción Cultural, Museos y Bellas Artes de la Generalitat Valencia, itinerante en 1997 por la Galería Via Lunga del Palazzo Pinucci (Florencia), la Academia de San Carlos (México D.F.) y el Hospicio Cabañas (Guadalajara, México). Se incorporó a cada una de las muestras en versión fotocopiada de distribución gratuita y se publicó en el catálogo general de la muestra.

² [Elizam Escobar nació en Puerto Rico en 1948. En su periodo de estudiante universitario participó en las Fuerzas Armadas para la Liberación Nacional (FALN), que habían sido fundadas por Filiberto Ojeda Ríos en Nueva York en 1967. (La organización fue posteriormente rebautizada como Ejército Popular Boricua, y conocida informalmente como el grupo de «los macheteros». Ojeda murió en un operativo del F.B.I. en Hormigueros, Puerto Rico, tiroteado y dejado desangrarse en el suelo, después de haber sido uno de los militantes clandestinos más buscados por las fuerzas de seguridad estadounidenses durante la década de 1990.) Escobar se trasladó a Nueva York y enseñó artes en el Museo del Barrio hasta 1980, año en que fue detenido por el F.B.I. y sentenciado a 68 años de prisión por un delito de «conspiración sediciosa». Se consideró a sí mismo durante años como uno de los presos políticos represaliados por actividades dirigidas a la independencia de Puerto Rico, siendo excarcelado, junto con el resto de quienes habían sido

como actividad crítica en el caso de Elizam Escobar consiste en una respuesta ideológica a una de las situaciones más restrictivas a las cuales un artista pueda ver sometida su práctica: hemos querido, de forma consciente, comenzar trayendo a primer plano un ejemplo en el cual las limitaciones a la práctica del arte pueden ser extremas hasta el punto de parecer infrecuentes. Pero no es menos cierto que quienes desarrollamos nuestra tarea como artistas en situación de libertad ciudadana (cuando menos, de manera provisional) vemos nuestra práctica cotidianamente sometida a constricciones no por sutiles menos imperativas. En el contexto cultural de las sociedades tardoindustriales, los artistas, las artistas operamos atrapadas, en términos generales, en una contradicción en mayor o menor grado paralizante. Esta contradicción se materializa en el sostenimiento, por un lado, de una mitología conservadora y elitista que nos representa como individuos socialmente privilegiados que desarrollamos una forma de trabajo no alienado, producto del ejercicio de una libertad individual que se pretende sin cortapisas: el arte como un espacio prepolítico de libertad abstracta y absoluta, esencializada; y frente a ello, la realidad no sólo institucional, sino también cotidiana, del arte como un modo de producción, disseminación y recepción/consumo inserto en un marco socioeconómico y político complejo; el arte como espectáculo mediático, resultado de la integración de la esfera de la alta cultura burguesa y los aparatos de la industria cultural contemporánea.

Pero esta contradicción que caracteriza las condiciones históricas en las cuales nos desenvolvemos quienes en el presente ejercemos como trabajadoras y trabajadores culturales del arte contemporáneo no es sino el reflejo de la contradicción fundamental, superestructural, que sobredetermina las condiciones en las cuales la obra de arte puede hoy tener lugar en el seno de la institución. Por operar en el contexto político de libertades formales de las sociedades liberales —y el mito del artista como individuo iluminado y esencialmente libre, no lo olvidemos, no es sino un reflejo en la esfera de la alta cultura burguesa de tal marco político liberal—, la libertad de expresión parece una condición hoy por hoy incuestionable también para la práctica del arte. El ejercicio del arte como crítica a la luz de las prácticas materialistas que exploraron y pusieron a prueba los límites de las instituciones que sustentan el discurso de la cultura visual en tanto que espacio ideológico fue uno de los motivos de la crisis de legitimación que se abrió en el seno de dichas instituciones en pasadas décadas.³ Pero llamemos la atención ahora sobre el hecho de que, como ha alertado repetidamente Benjamin Buchloh, esta crisis ha querido ser institucionalmente resuelta, en definitiva, por «una rígida reconstrucción sociopolítica de las

detenidos al mismo tiempo que él, mediante un indulto del presidente Clinton en 1999 (es decir, con posterioridad a la redacción de este texto).]

³ Véase Benjamin Buchloh, «Since Realism There Was... (On the Current Conditions of Factographic Art)», en el catálogo *Art and Ideology*, Nueva York, The New Museum of Contemporary Art, 1984; Craig Owens, «From Work to Frame, or, Is there life after the death of the Author?», en *Beyond Recognition. Representation, Power, and Culture*, Los Angeles, University of California Press, 1991; Douglas Crimp, «Photographs at the end of Modernism», en *On the Museum's Ruins*, Cambridge, Massachusetts, The M.I.T. Press, 1993.

jerarquías tradicionales y de los mitos estéticos que las adornan». Por lo tanto, si bien es cierto que, por un lado, una institución del arte inserta en el marco de libertades formales de nuestras sociedades tardointerindustriales permite —o mejor diríamos: no puede evitar— el ejercicio formal de la libertad de expresión y de la crítica en su seno, tampoco es menos cierto que, por otro lado, la forma en que se ha tenido que clausurar la crisis de legitimación de las instituciones de la cultura visual se ha correspondido con la necesidad de integrar tales prácticas en un espacio institucional conservador en sus modos de producción, expansivo y explotador en sus modos de diseminación y jerárquico en sus condiciones de recepción. La pretensión de mantener hoy el sistema de mitos modernistas en la gestión de la institución arte responde, por lo tanto, a una resolución ilusoria en el plano ideológico de esta contradicción superestructural fundamental; y cuando esta situación contemporánea se da, no se trata, por lo tanto, de la continuidad de un estado de cosas natural, sino del resultado de una serie de elecciones y estrategias institucionales conservadoras estrictamente políticas.

Éste es, en efecto, el marco que hace posibles las formas contemporáneas de control y censura de la práctica del arte. Siguen existiendo, sin duda alguna, unas formas de censura que llamaríamos tradicionales, directas, centralizadas. Pero éstas no son tan relevantes en definitiva, ni tan eficaces, como las formas de censura dispersas, diseminadas, descentralizadas, que integran o neutralizan la posibilidad de que la práctica crítica del arte tenga lugar, mediante toda una diversidad de dispositivos materiales y discursivos.

•

El presente escrito es, en realidad, nuestra respuesta a la invitación del comisario David Pérez a participar en el proyecto expositivo *Igualdad es diferencias*, que pretende ser una suerte de panorámica de arte social (también llamado comprometido, a veces incluso político, casi indistintamente). Con esta obra hemos querido producir un comentario sobre las condiciones materiales de la práctica del arte contemporáneo en nuestro país arrancando con una crítica del rol de artista comprometido o político, pues en él se encarnan de manera si cabe más visible las contradicciones anteriormente referidas.

En tanto que artista que crea una obra «que habla de lo social», la categorización del artista social o comprometido, su integración mediante el discurso crítico idealista, contribuye paradójicamente a reafirmar una escisión entre lo cultural/lo social que es políticamente conservadora, socialmente elitista y reproductora de una mitología necesaria para el sostenimiento del estado de cosas: la mistificación de una falsa autonomía contemporánea de la esfera de la alta cultura y del desinterés político de las instituciones que sostienen el discurso de

la cultura visual enmascara los procesos de acumulación institucional de capital simbólico⁴ y la explotación de los bienes simbólicos como medios de reproducción cultural, así como la realidad de la colonización explotadora del ocio y de la vida cotidiana a través de las industrias culturales. La integración y neutralización de las obras «que hablan de lo social» en el seno de la institución arte mantiene, por lo tanto, la ilusión de una forma de escisión entre lo cultural y lo social que elide, fundamentalmente, enfocar el hecho de que las relaciones de producción, diseminación y consumo dominantes en las sociedades tardointermedias están de hecho *inscritas* en la institución arte.

Paralelamente, opaca las condiciones materiales reales bajo las cuales el artista, la artista, en tanto que trabajadores culturales, operan hoy día. Y neutraliza, en definitiva, la posibilidad de ejercer una crítica eficaz de lo social a través de la crítica y de la subversión de estas condiciones materiales de la propia institución arte.

Hay que subrayar que no se trata aquí en absoluto de dogmatizar sobre la pertinencia de unas u otras prácticas artísticas o de pontificar sobre el modelo de artista correcto, sino de enfocar críticamente la categorización del «arte político» como cuestión (opción) de estilo, como género asimilable —en tanto que objeto de reflexión— al enfoque canónico del proyecto idealista de la teoría, la crítica y la historia del arte; se trata, por lo tanto, de la necesidad de atajar una estrategia institucional de neutralización e integración de la práctica política del arte, en tanto que pluralidad, diversidad de prácticas materiales concretas ceñidas necesariamente a las condiciones de contextos sociopolíticos e históricos específicos; prácticas que comprenden al tiempo de forma implícita o no a tal proyecto idealista del Arte como objeto de crítica.⁵

Para redactar la segunda parte de este ensayo hemos invitado a algunas asociaciones de artistas visuales actualmente activas en el Estado español a enviarnos una serie de escritos. El texto resultante ha de circular simultáneamente en el espacio expositivo de *Igualdad es diferencia(s)* (en tanto que obra de arte escrita y fotocopiada, accesible al público visitante), creando en él un espacio autónomo (en tanto que proyecto organizativo propio abierto a la contribución de terceros), y en el catálogo (en tanto que escrito teórico y crítico sobre el arte realizado por artistas invitados a la exposición): nuestra pretensión es cortocircuitar la relación que habitualmente se da entre estos espacios, por lo general autónomos entre sí aunque complementarios. Nuestro estatuto como participantes en este proyecto expositivo pretende quedar suspendido, por lo tanto, entre los roles de artista (como productor de una obra), de crítico (en tanto que elaborador

⁴ Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 1995.

⁵ Es decir: se trata de dejarse «enmarcar» por los aparatos de la institución arte, o bien establecer, en la práctica artística, un marco de reflexión que a su vez «enmarque» como objeto de análisis o de crítica a la propia institución. Esta formulación la deducimos del título de la publicación de Hans Haacke, *Framed and Being Framed*, Halifax, Nova Scotia College of Art and Design, 1975.

de teoría crítica sobre el arte) y el de comisario (en tanto que constructor de un espacio discursivo específico donde la contribución de otros se inserta), al tiempo que niega la división del trabajo artístico en tales roles y la jerarquización subsiguiente que gobierna su posición relativa en el seno de la institución. El proyecto aportado debe ser considerado, asimismo, en una posición suspendida entre el estatuto de obra de arte, el de escrito teórico sobre el arte, y el de proyecto organizativo; al tiempo que escapa a la taxonomía que impone tal fragmentación.

2. LA ACTIVIDAD CULTURAL ES UNA FORMA DE TRABAJO, PERO TRABAJO GRATUITO NO SIEMPRE EQUIVALE A TRABAJO VOLUNTARIO: LOS DERECHOS SOCIALES Y LABORALES DE LA PRÁCTICA DEL ARTE EN EL NEOLIBERALISMO.

«La variedad de los productos ideales dificulta percibir su origen último en el trabajo [...] génesis rechazada por la tradición especulativa que trata de presentarse como independizada de las actividades de la producción material.

»Las ideas son un producto del trabajo; la cultura es trabajo acumulado, cristalizado en productos intelectuales. Pero funcionalmente no es solamente esto: el trabajo objetivado en el universo ideal hace que los objetos de este universo puedan ser empleados, al igual que los objetos materiales, como medios de producción, esto es, como bienes que sirven para producir otros bienes. La importancia de estos medios de producción ideales, culturales, en las sociedades técnicamente adelantadas nunca se subrayará lo suficiente» (Juan Ramón Capella, «Sobre la burocratización del mundo», 1979).

«Los espacios y medios tan estrechamente ligados al concepto burgués de promoción mercantil de la cultura deben ser objeto de nuestra atención dispuestos a utilizarlos cuando creamos oportuno, sin otro planteamiento que el de la ocupación del lugar o espacio, vaciándolos de sus contenidos y poniendo en evidencia sus contradicciones. Las relaciones económicas a partir de la ocupación no están previstas. Desde la marginación no se ofrecen mercancías, sino propuestas de trabajo (co-creación) y materiales. La retribución económica debe ser exigida y limitada al concepto de prestación de trabajos y servicios. Es curioso la resistencia que se opone a esta fórmula alegando la mayoría de las veces la falta de obra (objeto), pero también conscientes de que desarticula de base su funcionamiento económico-cultural» (Colectivo Conceptual [Grup de Treball], «Respuesta a Antoni Tàpies», 1973).

Nos hemos referido anteriormente cómo el aspecto de la «producción» del arte se mantiene como un punto ciego, al hecho de que permanecen generalmente en la sombra las propias condiciones materiales en las que nos desenvolvemos quienes estamos dedicados, dedicadas en tanto que artistas a la producción de bienes culturales. Hemos creído necesario enfocar ahora en el comienzo de esta segunda parte de nuestro escrito una cuestión precisa: las condiciones

laborales bajo las cuales las artistas, los artistas cuyas obras pueden ser visitadas en esta y otras exposiciones desarrollamos nuestro trabajo, esto es, las condiciones laborales generalizadas en el Estado español para los artistas y las artistas cuando su trabajo se ejerce en las instituciones públicas y semipúblicas. Hemos solicitado a tres asociaciones de artistas visuales que nos hicieran llegar sendos escritos con su análisis sobre tal particular, el estado del debate en el seno de sus organizaciones y su posicionamiento al respecto.⁶ Del material recibido se deduce, en primer término, que hay sobre todo dos cuestiones generalizables.

Por un lado, que no existe un marco laboral ni jurídico suficientemente desarrollado ni normalizado en ninguna de las Comunidades Autónomas donde estas organizaciones operan; esto supone, en último término: el trabajo gratuito para las instituciones, es decir, la participación en sus proyectos expositivos generalmente sin remuneración, en combinación con una escasa tendencia a favorecer la producción de los proyectos artísticos más allá de las necesidades económicas e infraestructurales del proyecto expositivo global y fuera de una cada vez más mermada (y siempre bastante desarticulada) política de promoción y producción directa de las artes visuales a través de becas y ayudas públicas. Esta cuestión ha de ser reflexionada en un contexto donde «el desarrollo del arte producido en territorio español depende en su aplastante mayoría de las Instituciones» (AMAVI); «dada la extrema debilidad del mercado del arte en nuestro país» y el hecho de que sólo hay un determinado «segmento de artistas cuya producción es susceptible de comercializar en el mercado tradicional del arte», el corolario sería que el «principal problema [de los y las artistas hoy] es la dificultad para sobrevivir y desarrollar su tarea» (AAVC).

La siguiente observación generalizable es ésta: apenas existe un debate real ni una reflexión pausada entre la comunidad de artistas sobre la degradación de sus condiciones laborales. Aunque bien es cierto que la debilidad del debate no debe extrañar en una comunidad visiblemente invertebrada: «¿cómo es posible, seguimos preguntándonos, que con un cliente mayoritariamente institucional aunque disperso, los artistas visuales no sean titulares de entidades asociativas, de órganos legales de representación?» (AMAVI), con la consecuencia de que se carece de entidad social a la hora de poder influir eficazmente en el diseño de las políticas públicas que dentro del sector de la cultura afectan al trabajo del arte de forma directa; influir sobre «su adecuación a las condiciones reales en que se produce la práctica de un gran número de artistas actualmente» (Mediaz), y también: evitar que los beneficios del capital cultural

⁶ Se trata de las siguientes: Associació d'Artistes Visuals de Catalunya (AAVC), Asociación Madrileña de Artistas Visuales Independientes (AMAVI), Mediaz (Asociación de Artistas Visuales de Euskal Herria). Recientemente, cinco asociaciones se han constituido en La Unión de Asociaciones de Artistas Visuales, con el fin de operar a nivel de todo el Estado español. [Se deduce que nuestro texto estaba conectado con la actividad que entonces ejercíamos dentro del creciente movimiento asociativo de artistas. De él nos separamos con posterioridad por considerar que adquirió una deriva excesivamente burocratizada y corporativa.]

(económico, simbólico) no redunden exclusivamente en intereses particulares ni sean gestionados prioritariamente según las necesidades del espectáculo institucional, algo inevitable en tanto en cuanto «se continúe con acciones individuales en la relación con el poder [...] de dudosa rentabilidad individual y nula rentabilidad en lo que a creación de tejido cultural se refiere» (AMAVI).

A nuestro entender, la crítica de la degradación de las condiciones de trabajo de las artistas y los artistas en el presente, si quiere ser eficaz en los sentidos apuntados, no puede afrontarse ni tener una adecuada respuesta sin ser esta situación interpretada en un marco más general y complejo, en tanto que «el retroceso generalizado de las políticas culturales de las instituciones [es] debido, entre otros factores, a los cambios electorales, el cuestionamiento del Estado del Bienestar y la reducción del gasto público» (AAVC), que corresponde a su vez, sin duda alguna, a un deslizamiento a la derecha del conjunto de la sociedad española. Naturalmente, se hace preciso aclarar aquí: en absoluto nos referimos tan sólo a términos electorales e institucionales, estrictamente políticos, sino, de forma más general: en tanto que avance de la hegemonía cultural del (neo)liberalismo social y económico, del culto al valor de cambio y de la función determinante del economicismo: predominio de lo privado sobre lo público (a partir de una mistificación del concepto sociedad civil, reducida a la prioridad de los poderes políticos privados, principalmente los poderes económicos), recortes de presupuestos públicos y desmantelamiento, o bien privatización forzada por medios directos o indirectos, de las infraestructuras y recursos del Estado asistencial, cuestionamiento de los derechos sociales e instituciones de los ciudadanos y ciudadanas, trabajadores y trabajadoras... todo ello configurado en un marco político, en fin, que constriñe de forma alarmante los conceptos de ciudadanía y de participación colectiva en las cosas públicas, restringidos al autismo político y el automatismo del voto, al individualismo competitivo y el darwinismo social.

Dos son las formas dominantes de representar el arte y la actividad artística en este estado de cosas. En primer lugar: en tanto que actividad estrictamente comercial, determinada por el economicismo y la competitividad, de manera tal que la práctica del arte no puede concebirse en otros términos que dirigida estrictamente a la producción de bienes materiales que circulan por su valor de cambio —sin detenernos a valorar más en profundidad este aspecto que queda, en verdad, ligeramente fuera de las prioridades de este escrito, sí diremos: como si la «extrema debilidad del mercado del arte en nuestro país [y el] coleccionismo motivado por criterios culturales aún inexistente» (AAVC) no necesitasen de determinadas formas de regulación política que los sostengan y protejan, manteniéndolos alejados de la indeseable desregulación especuladora; como si pudiésemos permitirnos el lujo de que los bienvenidos espacios independientes que también son parte de la sociedad civil alternativa del arte contemporáneo,

como consecuencia de la desregulación en la cultura, se las hayan de ver exclusivamente con las leyes del comercio y del más puro canibalismo económico—. En segundo lugar, y más relevante ahora: el arte como ornamento de las sociedades satisfechas, y la práctica del arte, en consecuencia, como mero hobby o actividad desinteresada. Este segundo punto de vista es, en efecto, el que ha legitimado las políticas públicas de sostenimiento institucional del arte, con el siguiente encadenamiento de ideas: el arte, aunque válido como embellecedor de los intereses del espectáculo es, sin embargo, en tiempos de crisis, en tanto que manifestación social secundaria, perfectamente prescindible frente a las prioridades del economicismo; y la práctica del arte, en tanto que hobby o actividad recreativa, no consiste por lo tanto en una actividad estrictamente profesional, y la tarea de las instituciones públicas ha de limitarse, en cualquier caso, a hacer disponibles apenas los medios mínimos para que tal actividad desinteresada de los artistas y las artistas sea ejercida de forma amateur, es decir: voluntaria, y siempre según las necesidades y prioridades institucionales.

Creemos haber desarrollado en la primera parte de este escrito una crítica general del enfoque idealista de las prácticas culturales que mistifica una serie de escisiones: entre lo privado y lo público, entre la cultura, la economía y la política. Y si bien, como afirmábamos, las relaciones de producción, diseminación y consumo dominantes en las sociedades tardindustriales están de hecho inscritas en la institución arte, también sucede a la inversa: las formas de economicismo hoy imperantes, las formas institucionales dominantes de hacer política, son también una forma de cultura. Una cultura de la barbarización social creciente que ha impuesto su hegemonía, asimismo, en una esfera de la cultura que sin embargo aún se pretende autónoma y escindida de los intereses políticos, un espacio esencial de libertad.

A la luz de las páginas anteriores, se nos acumulan los argumentos en apoyo de una defensa colectiva y organizada de nuestros derechos sociales y laborales en tanto que trabajadores y trabajadoras culturales. Y no solamente por nuestro derecho a sobrevivir y a desarrollar nuestra tarea de forma digna. Sino también: porque tomar consciencia de las determinaciones sociales, económicas y políticas de nuestra práctica se hace necesario con el fin de proceder a conquistar determinados márgenes de libertad:

Porque la imposibilidad de sobrevivir de forma digna a través del trabajo cultural empuja a la búsqueda de dedicaciones laborales paralelas cuyos salarios, a su vez, revierten tanto sobre nuestra supervivencia como en la producción de nuestros trabajos, es decir: contribuimos a la producción y a la reproducción de las condiciones que hacen posibles unas políticas institucionales que sin embargo no escuchan nuestras voces ni responden a nuestras necesidades, tanto como a la supervivencia de los aparatos de una industria cultural que es hoy

uno de los medios privilegiados de acumulación económica privada y de explotación y colonización de la vida cotidiana. Oponerse a ello ha de traer a primer plano la función real de la práctica del arte en un marco socioeconómico complejo, y puede dar pie a un mayor control de nuestra forma de operar en el mismo.

Porque esta forma de trabajo gratuito sostiene un concepto mistificado del arte como actividad desinteresada y secundaria, que a cambio legitima, paradójicamente, la reducción y el control de las políticas culturales, dando por hecho nuestro rol subalterno y pasivo en las mismas. Exigir una normalización de nuestras condiciones sociales y laborales es, asimismo, tomar voz en los asuntos públicos que nos afectan y, más relevante aún: resistir por los hechos al proceso de reducción del Estado a mero árbitro y guardián de los poderes políticos privados, y al ataque generalizado a los derechos sociales y laborales de los ciudadanos y ciudadanas (por lo tanto: evitando servir como medio de reproducción de la hegemonía cultural de tales políticas).

Porque toda forma de trabajo gratuito en un marco político inadecuado es una agresión a los derechos de terceras personas: en tanto que contribuye a desplazar la voz de quienes reclaman, por el contrario, unos derechos legítimos, especialmente si esta voz es débil. Y no solamente la voz de otros, otras artistas...

Porque nuestro trabajo voluntario responde de una forma creciente a las estrictas necesidades y prioridades institucionales habrá que resistir de forma más decidida, sin duda alguna, junto a quienes se oponen a todas aquellas formas de trabajo voluntario, es decir, de trabajo gratuito, impuestas de forma vertical, de arriba abajo, cuyo fin es cubrir los huecos cada vez más amplios dejados por el desmantelamiento y la privatización de las infraestructuras del Estado asistencial, y asimismo amortiguar las tensiones sociales consiguientes.

... Y porque el verdadero trabajo voluntario, el «trabajo voluntario con idealidad emancipatoria»,⁷ será una necesidad social y política ineludible en los tiempos venideros. Al comienzo de este segundo segmento de nuestro escrito desempolvábamos, rescatando del baúl adonde ha desechado una comunidad del arte interesadamente amnésica una parte importante de la experiencia colectiva históricamente acumulada, la argumentación políticamente articulada del Grup de Treball que justifica la necesidad de exigir en determinadas circunstancias retribución económica a cambio del trabajo como artistas. Sin duda alguna, esta necesidad estratégica que venía a derivarse de la táctica de ocupación de los espacios del arte ha de ser entendida en un contexto muy concreto: un marco restringido de libertades políticas —los últimos años del franquismo—, donde la fuerza centrífuga de los aparatos de la institución arte, insuficientemente

⁷ Juan Ramón Capella, «Trabajo voluntario con idealidad emancipatoria», en *En Pie de Paz*, nº 32, 1993.

desarrollados, expulsaba a trabajadores y trabajadoras culturales que operaban generalmente marginadas; por así decir, extramuros. Hemos dedicado al comienzo varias páginas a reflexionar sobre el hecho de que la situación hoy es predominantemente la opuesta: en el contexto de las sociedades tardointerindustriales, en un marco de libertades formales, de una esfera del arte sometida a los dictados de los aparatos de la industria cultural y de las políticas institucionalmente sancionadas, las fuerzas centrípetas, los procesos de integración, asimilación y neutralización de las prácticas del arte son tremendamente más poderosos y eficaces (cuando se ejerce la oposición, ésta se consume al mismo tiempo como espectáculo). Y es por ello que, además del desarrollo de estrategias críticas intramuros, como ya hemos venido enfocando, se hace cada vez más imprescindible la formación de «ámbitos no colonizados de interrelación social», solucionar la carencia de «ámbitos de comunicación interpersonal no colonizados por los poderes hegemónicos».⁸ En la creación de espacios autónomos, autodeterminados, donde problemas y necesidades se socialicen y sean enfrentados mediante la colaboración y los proyectos colectivos: allí es donde hemos de verter prioritariamente los artistas, las artistas, todos los esfuerzos de nuestro trabajo voluntario.

Y también se hace imprescindible indicar que, a nuestro juicio, la gestión colectiva de las necesidades y de los proyectos no puede erigirse exclusivamente en tanto que otro mecanismo de apropiación privada de los recursos públicos. Hemos venido a defender aquí, en definitiva, la conveniencia de cooperar desde la construcción de espacios autónomos para ampliar asimismo nuestro espacio institucional de derechos y libertades, organizando colectivamente, por ejemplo, la exigencia de condiciones laborales dignas: pero nos oponemos, asimismo, a todo aquello que a nuestros ojos redunde en la formación de plataformas burocratizadas exclusivamente dirigidas a la resolución de intereses sectarios. Porque hablar de los derechos es hablar asimismo, así nos parece, de las responsabilidades: y quizá sea hora de enfrentar seriamente la posibilidad de entender nuestra práctica en toda su necesaria responsabilidad, y consecuentemente también en su potencial funcionalidad —que no instrumentalidad— para la sociedad. Y si esto es así, se tratará, sin duda alguna, de nuestro argumento último a la hora de exigir qué tipo de responsabilidad institucional exigimos asumir con respecto a unas prácticas del arte que se consideren, y se hagan a sí mismas, socialmente relevantes.

⁸ Juan Ramón Capella, *Los ciudadanos siervos*, Madrid, Trotta, 1993.