

## Ocio, trabajo y simulación en las fábricas de Mataró

Mariona Moncunill-Piñas  
BAU, Centro Universitario de Artes y Diseño de Barcelona.  
mariona.moncunill@bau.cat  
ORCID:0000-0002-9844-9089

<https://doi.org/10.57149/re-visiones.12.8>

Recibido: 26/05/2022  
Aceptado: 05/09/2022

### Resumen

Este artículo expone y reflexiona de forma crítica sobre el proyecto de investigación artística *Ocio en la fábrica*, que gira alrededor de la relación entre ocio y trabajo a partir de tres espacios de ocio del polígono Pla d'en Boet de Mataró —un bar, un gimnasio y un local de camas elásticas— en los que tres actrices son contratadas para llevar a cabo las actividades habituales en ellos. Remunerar a las actrices para realizar actividades de ocio se convierte en un acto simbólico de imbricar ocio y trabajo dentro de espacios industriales reconvertidos en espacios de ocio. Este artículo complementa los resultados videográficos y documentales del proceso de trabajo con una explicación detallada de su proceso, de las tomas de decisión y de las reflexiones conceptuales que lo hicieron posible.

### Palabras clave

investigación artística, ocio, trabajo, fábrica, simulacro.

## Leisure, work and simulation in the factories of Mataró

Mariona Moncunill-Piñas  
BAU, Centro Universitario de Artes y Diseño de Barcelona.  
mariona.moncunill@bau.cat  
ORCID:0000-0002-9844-9089

<https://doi.org/10.57149/re-visiones.12.8>

Recibido: 26/05/2022  
Aceptado: 05/09/2022

### Abstract

This article exposes and critically reflects on the artistic research project *Ocio en la Fábria* (Leisure in the factory), which revolves around the relationship between leisure and work based on three leisure spaces in the Pla d'en Boet industrial estate in Mataró —a bar, a gym and a local trampolines— in which three actresses are hired to carry out the usual activities in them. Paying actresses to carry out these leisure activities becomes a symbolic act of interweaving leisure and work within industrial spaces previously converted into leisure spaces. This paper complements the videographic and documentary results of the work process with a detailed explanation of its process, the decision-making and the conceptual reflections that made it possible.

### Keywords

artistic research, leisure, work, factory, simulacra.

## 1. Introducción

Este artículo forma parte del proyecto de investigación artística titulado *Ocio en la fábrica*, que empezó en el marco de *Estètiques Transversals. Pràctiques artístiques, accions educatives i ciutats mitjanes* (Idensitat, 2016-2017)<sup>1</sup> y contó con la colaboración de las actrices Anna Caballero Sancho, Noemí de la Rosa Rodríguez y Teresa Riba, así como de tres empresas situadas en el polígono industrial Pla d'en Boet de Mataró: Salting Mataró, el gimnasio Vita Liberté y el bar El Xarrupet. El proyecto contó también con el apoyo del MAC Mataró Art Contemporani, el Archivo Municipal de Mataró y el Consejo municipal del patrimonio arquitectónico y ambiental de Mataró.

Se trata de un proyecto de investigación en arte tal y como proponen Laiglesia (2009) y Borgdorff (2012), es decir, una investigación en la que "la práctica artística en sí es un componente esencial tanto del proceso de investigación como de los resultados de investigación" (p. 38), entendiendo que no hay ninguna "separación fundamental entre teoría y práctica en las artes" (p. 38). Por lo tanto, el resultado de esta investigación está compuesto tanto por los vídeos y documentos que se generaron en una primera fase del proyecto<sup>2</sup> como por este artículo, el cual tiene como primer objetivo exponer de forma crítica y reflexiva los procesos de trabajo, tomas de decisión y consideraciones conceptuales de la investigación con el fin de hacerla transparente, situada y transferible (Candy, 2006). Por ello, se incluyen en el artículo todos los documentos que forman parte de los resultados, incluidos los hipervínculos a los vídeos, algunos fotogramas a modo de documentación, los documentos generados durante el proceso

e imágenes de estos resultados en formato expositivo. El otro objetivo del presente artículo es el compartido por el conjunto del proyecto *Ocio en la fábrica*: indagar sobre —y experimentar con— la relación entre ocio y trabajo en el contexto de la reconversión de los recintos industriales en espacios de ocio, como ocurre en los polígonos de Mataró.

*Ocio en la fábrica* es un proceso de indagación sobre las relaciones entre ocio y trabajo en el contexto específico de uno de los polígonos industriales de Mataró, el Pla d'en Boet, donde en la actualidad conviven actividades industriales y lúdicas o de ocio como discotecas, polideportivos, bares y restaurantes o locales para fiestas infantiles entre otros. Esta investigación se hizo a través del trabajo con tres actrices que puso sobre la mesa cuestiones sobre la centralidad de la remuneración económica a la hora de discernir entre qué es ocio y qué es trabajo en la actualidad. Al mismo tiempo, la reconversión de ocio en trabajo a través de la guionización de las actividades ociosas, de la representación teatral de las actrices y de su remuneración, es posible gracias a los efectos simbólicos del simulacro y la capacidad del arte a la hora de reconvertir ciertas acciones cotidianas en actos simbólicos.

En las siguientes páginas, describiré primero los procesos, métodos y formas de documentación del trabajo en Mataró y, posteriormente, propondré una autorreflexión crítica (Hannula, Suoranta y Vadén, 2005) sobre algunos aspectos conceptuales centrales en el proyecto, como son la relación —y la falsa dicotomía— entre ocio y trabajo, los efectos del simulacro a través de las actuaciones de las actrices o la reconversión del valor por el efecto simbólico del arte.

## 2. Procesos, métodos y documentación

Este proyecto se inició como proyecto artístico, fuera del marco académico, en 2017. Es ahora, en 2022, cinco años después, cuando decido retomarlo y darle otra vuelta de tuerca en el contexto de la escritura y la transmisión académica para dar cuenta de los procesos, reflexiones y relaciones que lo hicieron posible, así como para verter una renovada mirada crítica.

El proyecto se inició a partir de un encargo artístico directo para el ya nombrado programa *Estètiques Transversals* que se llevó a cabo en tres ciudades de la provincia de Barcelona —Manresa, Mataró y Vilanova i la Geltrú— e implicó a distintas/os artistas, organizaciones artísticas y comunidades. En mi caso, la propuesta tenía como única premisa que tomara como punto de partida temático las antiguas fábricas de la ciudad de Mataró<sup>3</sup> en relación con la cultura, de una forma amplia y abierta. El proyecto lo acogía el MAC Mataró Art Contemporani, un espacio de exposiciones local con programa público dedicado al arte contemporáneo. A pesar de que finalmente el proyecto se presentó en formato expositivo en el MAC, esta no era una condición inicial sino una oportunidad que surgió más adelante. No se trataba de un encargo expositivo, sino de un proyecto artístico que idealmente se enraizara de algún modo en lo local.

Es importante destacar que mi relación con la ciudad de Mataró era prácticamente inexistente y se limitaba justamente a mi anterior participación en alguna exposición colectiva en el mismo MAC. La voluntad de no hacer un proyecto totalmente ajeno a la ciudad<sup>4</sup> me llevó a querer vincularlo de

forma específica a sus espacios y/o sus vecinas.

### 2.1 Los polígonos recorridos

Después de un primer acercamiento informal al vínculo entre recintos fabriles y cultura en Mataró a través de conversaciones con Gisel Noé y Gemma Tro, responsables del MAC, me dispuse a seguir dos pequeñas líneas de indagación. Por un lado, visité el archivo municipal donde pude consultar el archivo del Plan Especial del Patrimonio Arquitectónico de Mataró<sup>5</sup>, para buscar aquellos locales industriales que estuvieran catalogados y protegidos como bienes patrimoniales. Como punto de partida, esto me permitía ver qué edificios fabriles habían dejado de tener un valor básicamente utilitario —a ojos de la administración— para obtener también un valor cultural/patrimonial. Esto vinculaba el encargo a un interés por los procesos de patrimonialización que ya había trabajado en otros proyectos e investigaciones.

La segunda línea de indagación fue a través del conocimiento a pie de calle de los distintos polígonos industriales de Mataró. En distintas fases, debido a la extensión de dichos polígonos, caminé sus calles con el objetivo de observar el espacio urbano, las construcciones, las empresas que las ocupaban y las acciones y prácticas que allí se llevaban a cabo. La mayoría de estos paseos, que fueron un total de cuatro, los hice acompañada de Irati Irutelgi<sup>6</sup>, coordinadora de proyectos de Idensitat y, en concreto, coordinadora de mi proyecto. La metodología de estos paseos fue muy sencilla: caminar, observar, fotografiar y comentar entre nosotras aquello que nos llamaba la atención en cualquier sentido. Durante y

después de cada caminata, mis impresiones e ideas quedaban también anotadas en mi bloc de notas.



(fig. 1. Mapa del recorrido de uno de los días obtenido del rastreo del GPS del teléfono móvil y la señalización de edificios o espacios que podían llegar a ser de interés para el proyecto y que incluyen también los detectados en días anteriores)

Fue en estos recorridos que nos llamaron especialmente la atención los locales dedicados al ocio: discotecas, gimnasios, salas de juegos, salas de fiestas, etc., algunos de nueva construcción y otros en edificios industriales o de oficinas reformados para sus nuevos propósitos. A partir de ahí, fui desarrollando una indagación teórico-conceptual sobre la relación trabajo-ocio que resultó muy fructífera y compleja y captó suficientemente mi interés como para centrar en ella todo el proyecto.

## • 2.2 Remuneración: la reconversión de trabajo a ocio y a trabajo otra vez

Explicaré con más detalle esta relación entre trabajo y ocio más adelante, pero a nivel metodológico se concretó en un sencillo y sutil proceso performativo, poético y político de reconversión de lo que ocurría en estos espacios de ocio en trabajo con la

intención de destacar —y jugar con— las múltiples ambigüedades de la engañosa dicotomía ocio/trabajo.

¿Si aquello que hacemos los clientes de un bar, de un gimnasio y de una sala de camas elásticas es ocio, cómo reconvertirlo en trabajo de nuevo? Uno de los factores clave que la economía tradicional ha usado a menudo para distinguir el trabajo de otro tipo de actividades es la contraprestación dineraria de dicha actividad. Aunque es algo muy cuestionado por la economía feminista (Pérez Orozco, 2019), porque deja fuera de la valoración de trabajo toda la economía reproductiva, esta concepción dineraria del trabajo productivo es, todavía, muy popular y está inscrita en nuestro subconsciente colectivo de forma profunda. Así que propuse la contratación pagada de algunas personas para que fueran a disfrutar del ocio en estos antiguos locales fabriles reconvertidos y forzar que su ocio se convirtiera en trabajo remunerado para mi proyecto artístico profesional, es decir, hecho también desde la esfera del trabajo.

## • 2.3 El encargo a las actrices, los locales, el contrato y el guion

Un perfil de trabajadora en concreto me permitía abrir el debate a más niveles de reflexión: las actrices. Más adelante ahondaré en la peculiaridad conceptual que implicaba el hecho de trabajar con actrices en este proyecto. Por ahora sólo haré referencia al proceso de trabajo con ellas.

Debido a mi inquietud por enraizar mínimamente el proyecto al contexto local y por la coherencia ética y conceptual que esto supone para mi práctica, quise trabajar con actrices o actores locales. A través del departamento de cultura del Ayuntamiento de Mataró y del apoyo de los buscadores de in-

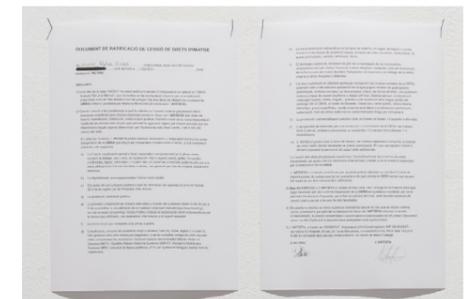
ternet, me informé de las compañías locales de teatro amateur. Me interesaba en especial que se tratara de teatro amateur para, una vez más, darle otra vuelta de tuerca al concepto de trabajo que desarrollaré en el siguiente apartado. Y aunque finamente el hecho de que las tres actrices fueran mujeres ha sido relevante para el proyecto — como contaré también más adelante—, no fue para mí un requisito inicial. El contacto con las compañías fue un poco dificultoso debido a las circunstancias personales adversas de algunos de sus miembros y a las condiciones precarias y limitantes con las que trabajan, en su tiempo libre, y con unos presupuestos ínfimos.

Finalmente, a través de una de las compañías, pude contactar y contratar a tres actrices: Anna Caballero Sancho, Noemí de la Rosa Rodríguez y Teresa Riba, con quienes a través de algunos correos electrónicos y una reunión presencial acordé cuál era el encargo, la participación que esperaba de ellas y el pago de honorarios por su trabajo y sus derechos de imagen.

Una vez explorados los polígonos y escogido el *modus operandi*, seleccioné los tres<sup>7</sup> espacios fabriles reconvertidos en espacios de ocio ya mencionados. Esta selección fue motivada por la búsqueda de cierta variedad en la tipología de actividades de ocio y a la voluntad de colaboración por parte de sus propietarios. Las tres actrices eran residentes en Mataró, por lo que conocían en mayor o menor medida los espacios de ocio con los que yo les proponía trabajar.

Mi propuesta para las actrices era que fueran a estos espacios y actuaran como lo harían si fueran por su cuenta en una situación cotidiana. Es decir, que fueran a hacer gimnasia en el gimnasio, que fueran a saltar en las camas elásticas del Salting y a tomarse unos chupitos en el bar. Firmamos un con-

trato (fig. 2) que especificaba esta relación laboral y los permisos de difusión de las imágenes que se derivaran de ella. Posteriormente, les di también un pequeño guion de micro actividades o acciones con las que cumplir (fig. 3) y con las instrucciones de que podían o no cumplirlo igual que una trabajadora puede, en cierto modo, resistirse a cumplir con aquello que se espera de ella en su trabajo. Otra tarea importante es que debían grabarse a sí mismas con una discreta cámara GoPro mientras hacían estas actividades. Estas grabaciones sirven como documentación de sus actuaciones, pero también eluden al autocontrol en el trabajo a partir del uso de las tecnologías de la información.



(fig. 2. Contrato con una de las actrices tal y como se mostró en las posteriores exposiciones y en el que se especifican las condiciones de la cesión de sus derechos de imagen y su remuneración)

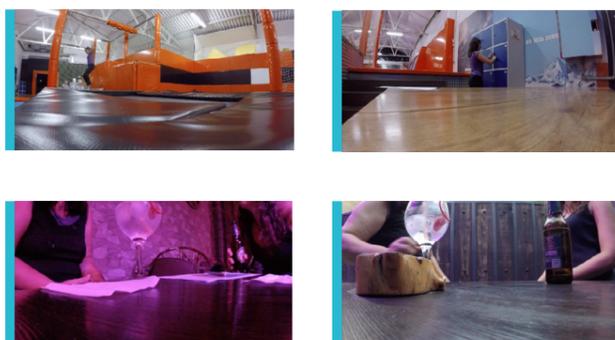


(fig. 3. Guion de acciones para ejecutar en el Salting Mataró por parte de la actriz Teresa Riba. Estas incluyen acciones como: "Entra en el local / Paga la entrada para 30 minutos / Guarda el tique / Si no te lo dicen, pregunta dónde dejar tus cosas / (...) / Empieza a saltar / Durante un minuto, salta suavemente / Ve aumentando la altura de los saltos progresivamente", etc.)

## 2.5 Las acciones

Las acciones se sucedieron sin ningún imprevisto relevante. Anna Caballero Sancho fue al gimnasio durante aproximadamente una hora y se ejercitó en la sala de fitness (fig.4). Teresa Riba fue al Salting y, a pesar de que después me contó que no le fue fácil porque se considera a sí misma alguien poco atlético, usó las camas elásticas y actuó como una usuaria más del espacio (fig.5). Y Anna, otra vez, junto con Noemí de la Rosa Rodríguez, fue a tomar unas copas al bar. Dio la casualidad de que ambas se conocían y, de hecho, eran bastante amigas, así que valoré si era más pertinente que fueran juntas o no, decantándome finalmente porque así fuera, ya que esto permitía otro nivel más de confusión entre ocio y trabajo como discutiré más adelante. Además, una de ellas se iba una larga temporada de la ciudad, así que el encuentro actuado en el bar les sirvió a modo de despedida. Se encontraron allí, bebieron cervezas y chupitos, se emborracharon un poco y se contaron cosas que yo les había pedido que se contaran y otras que quizás querían contarse ellas (fig.6).

Como resultado tangible de estas acciones performativas, quedó el vídeo que les pedí que grabaran: un solo plano secuencia para cada una de las acciones que luego se han mostrado tal cual, sin editar, con el ligero efecto deformante tan característico del gran angular de las cámaras GoPro.



(figs. 4, 5 y 6. Fotogramas de los vídeos grabados por las propias actrices con una cámara GoPro. Los vídeos completos se pueden ver en: <http://www.marionamoncunill.com/index.php?/projects/oci-fabrica/>

Junto con los vídeos, también quedan como rastros y documentos los contratos que firmé con ellas, donde se muestra —y demuestra— que aquello fue un encargo laboral (fig. 2). También realicé posteriormente un pequeño documento que, a modo de informe, lista todas las tareas del guion que yo les pedí y el grado de cumplimentación al que llegaron según les pareció pertinente como trabajadoras. Este último documento, sin embargo, fue descartado de las posteriores exposiciones y muestras del proyecto porque consideré que no aportaba nada relevante que no estuviera ya en los vídeos, contratos y guion. Aun así, me sirvió para observar en detalle, a partir de contrastar el documento del vídeo con los guiones, cómo habían elegido ejecutar el plan guionizado.

## 3. Consideraciones sobre el simulacro, las actrices, el ocio y el trabajo

Diversas consideraciones conceptuales, históricas y sociales así como también artísticas han estado presentes durante todo el proyecto y han sido una parte muy importante en la toma de decisiones sobre formatos, prácticas y procesos. A continua-

ción, quiero introducir y discutir brevemente las que considero más relevantes.

### 3.1 Ocio serio, trabajo amateur, industria y consumo

A pesar de que la dicotomía entre ocio y trabajo ha sido cuestionada y desarticulada desde distintos lugares y puntos de vista, sigue teniendo una presencia importante en las sociedades occidentales, en la definición de nuestras identidades y roles, así como en el desarrollo del mercado y la industria del ocio.

Robbott Stebbins (1992) ha descrito desde la sociología del ocio el concepto de ocio serio —*serious leisure*— como esta tipología de ocio que es llevado a cabo con gran persistencia, seriedad e inversión de esfuerzo y recursos materiales —sobre todo tiempo y dinero—. En sus textos vemos cómo se diluyen buena parte de las premisas que han diferenciado durante el siglo XX el ocio del trabajo, entre ellas la seriedad con la que la persona lleva a cabo la actividad, pero también su centralidad o su importancia para quien lo practica y en relación con la construcción de sus identidades. A menudo estas personas son capaces de un nivel de calidad y complejidad en sus prácticas comparable al de las profesionales de su mismo campo, incluso colaboran con ellas y pueden ser remuneradas por sus tareas y conocimientos. En algunos casos, parece que la determinación de “ocio” de una actividad de ocio serio se reduce a la percepción de los individuos que lo ejercen, a cómo definen dicha actividad y cómo esta se relaciona con sus identidades y con sus actividades remuneradas percibidas por ellos mismos como trabajo.

En este sentido, y sin intención de determinar aquí si sus actividades podrían conside-

rarse “ocio serio”, las actrices amateur con las que he trabajado son amateur porque así se consideran ellas mismas: actúan en compañías que se definen como amateur y desarrollan esta actividad por placer y por amor al teatro y a la actuación teatral, así como por su implicación con sus contextos culturales y sociales. A pesar de que puntualmente puedan cobrar por sus actuaciones, normalmente cantidades simbólicas, las tres tienen, como base de su sustento, trabajos remunerados con poca o ninguna relación con el teatro. Y a pesar de ello, ¿cómo podemos determinar que su trabajo como actrices lo hacen desde el ocio si no es a través de su propia percepción y reafirmación de que así es?

El ocio y lo amateur, tal y como los entendemos hoy en día, han sido analizados también desde el punto de vista de la distinción social que supone poderse permitir ejercer actividades más allá del trabajo —productivo y reproductivo— que sustenta nuestras vidas. La clase ociosa —rica— que describió Veblen (2004) es aquella que no solamente puede permitirse dedicar su tiempo al ocio, sino que usa el ocio como “abstención ostensible del trabajo” (2004, p. 47), como modo de distinción social. Es así, por ejemplo, cómo el deporte, una de las formas más extendidas de ocio en las sociedades occidentales “se insertó como una condición social restringida sólo a aquellos que disfrutaban del ocio, entendido como un consumo materialmente selecto del tiempo libre” (Rodríguez Díaz, 2008, p. 8). Pero desde finales de ese siglo XIX analizado por Veblen, las clases trabajadoras —sobre todo en los países occidentales— han ido ganando tiempo libre, de modo que este no se distingue del tiempo de ocio de los ricos únicamente por su condición de posibilidad sino por sus formas de uso. Mientras que las actividades de

ocio de las clases trabajadoras eran vistas como formas de vagancia y holgazanería (Rodríguez Díaz, 2008) por parte de la burguesía, la regulación social del tiempo libre fue también una oportunidad de convertirlo en algo productivo según los estándares burgueses de lo socialmente deseable. Esto es, también, como forma de domesticación de las clases trabajadoras. Se puede ver que el ocio serio contemporáneo definido por Stebbins es el resultado de este proceso de reconversión productiva del tiempo libre de la clase trabajadora, sin dejar de ser también una forma de distinción social, aunque ya no exclusiva de las clases ricas. En este aspecto, las tres actrices se distinguen socialmente por el hecho de ser actrices amateur, es decir, se trata de una actividad con un peso importante en la formación de sus identidades y que afecta a —y se deriva de— las posiciones sociales que ocupan. Al mismo tiempo, las actividades de ir al gimnasio, al Salting o al bar son también actividades que muchas personas ejercen en su cotidianidad y con las que también se distinguen socialmente. Pero solamente hubo una coincidencia entre las actrices y las actividades que escogí para ellas: en sus vidas reales, no actuadas, no habrían ido ni al gimnasio ni al Salting como ocio, pero sí al bar que, de hecho, ya conocían.

A medida que las masas trabajadoras ganaban tiempo fuera del trabajo productivo y poder adquisitivo, el ocio como posible uso de ese tiempo supuso también una enorme oportunidad de negocio y un motor económico con ramificaciones como el turismo, el deporte o la industria del espectáculo. Es a partir de la segunda mitad del siglo XX que el ocio toma fuerza como forma de consumo y el consumismo como forma de ocio. El ocio se consume a través de la compra de objetos que nos ofrece placer en sí misma —la práctica de comprar— o en sí mismos

—los objetos—, o a través de la compra o alquiler de objetos que nos permiten hacer actividades de ocio, así como a través del consumo de experiencias más o menos empaquetadas, directa o indirectamente de pago (Stebbins, 2009). Es evidente, en este sentido, que lo que es ocio para unos significa trabajo para otros y que en la actualidad muchas personas pueden ocupar ambos espacios en distintos momentos de sus vidas. En el caso de las actrices amateur de este proyecto, a veces consumen teatro como espectadoras, podría decirse que también consumen la experiencia de hacer teatro y ofrecen la posibilidad a otros de consumir los productos teatrales que crean. Cuando las contrato para ir al gimnasio, al bar o a saltar en las camas elásticas, están al mismo tiempo consumiendo y produciendo este ocio.

Siguiendo esta evolución, allí donde la actividad industrial ha ido mermando y sustituyéndose por economía de servicios, como ocurre en la ciudad de Mataró, muchos de los espacios industriales se han reconvertido en espacios para el ocio, ya sea como servicio público —espacios culturales, parques, zonas deportivas— o como negocio —gimnasios, discotecas, restaurantes, escape rooms, salas de fiestas infantiles, etc.—.

En la actualidad, la delimitación entre el tiempo de trabajo y el tiempo libre y de ocio se está diluyendo cada vez más. Con la expansiva comercialización de los cuidados en forma de servicios, los nuevos trabajos de falsa economía colaborativa, los que se pueden hacer desde cualquier lugar y en cualquier momento gracias a la tecnología, la extrema flexibilización de la jornada laboral y la volatilidad de las carreras profesionales, ya no podemos distinguir tan claramente entre las distintas actividades que

hacemos (Standing, 2011, p. 119). La actual precarización del tiempo, lo que Standing llama el tiempo terciario (Standing, 2011, 2013), lleva a una sensación de falta de control sobre qué deberíamos hacer con él, si descansar, trabajar, formarnos, cuidar, relacionarnos, etc., y en qué formas hacerlo dentro de la infinidad de posibilidades que se nos ofrecen. Las fronteras entre el trabajo, los cuidados y el ocio, así como los espacios físicos donde ocurren, se diluyen y solapan y precarizan nuestras vidas.

Pero el ocio, entre otras actividades que hacemos fuera del horario laboral, es también un espacio y oportunidad de resistencia que permite el desarrollo de tácticas y estrategias, en el sentido que le daría de Certeau (1988), y también de implicación social, cultural y política de muy diversa índole. Aquí, actividades subversivas o ilegales, pequeñas resistencias políticas, prácticas que escapan de la centralidad del sistema, de la comercialización y el consumismo o de la moral imperante en una sociedad son también especialmente relevantes aunque van más allá del foco de este proyecto.

Hay también argumentaciones de otra índole que nos permiten disolver o problematizar la dicotomía entre ocio y trabajo. Desde la economía feminista se ha estado reivindicando el trabajo reproductivo —no remunerado e invisibilizado— como trabajo por su importancia en el sostenimiento de la economía productiva y de la vida, pero también por la inversión de esfuerzo y recursos que este tipo de trabajo implica (Pérez Orozco, 2019). Dentro de los trabajos reproductivos están también aquellos que hacemos como autocuidados, que se diluyen, por ser a menudo percibidos como más placenteros, dentro de sacos como el “ocio” y “tiempo libre”. Aquí entrarían actividades, precisamente, como ir al gim-

nasio, hacer actividades lúdico-deportivas como saltar en unas camas elásticas o ir a tomar unas copas con una amiga: en este caso, el autocuidado se mezcla con el cuidado de la amiga y nuestra relación con ella. Así que, desde este punto de vista, incluso sin remunerar, los trabajos reproductivos de autocuidados pueden leerse bajo la luz del trabajo y bajo la luz del ocio simultáneamente. El hecho de que las tres actrices sean mujeres me permite destacar un poco más este aspecto relacionado con el trabajo reproductivo al tratarse de un tipo de trabajo altamente feminizado.

Cuando consideramos el trabajo reproductivo como actividad de “tiempo libre”, se rompe inevitablemente la frecuente confusión entre tiempo libre y ocio que critica Norbert Elias en su “espectro del tiempo libre” en el que las “actividades de tiempo libre se matizan unas a otras; con frecuencia se traslapan y funden” (1992, p. 122).

### ● 3.2 Simulacro y revalorización

El simulacro, entendido bajo el prisma de Baudrillard, es puesto en juego en este proyecto como una de las estrategias simbólicas principales. En *La precesión de los simulacros* (2012) Baudrillard expone como, en lo hiperreal, los signos de lo real suplantaban lo real mismo en una “operación de disuasión de todo proceso real por su doble operativo”, ofreciendo “todos los signos de lo real y, en cortocircuito, todas sus peripecias” (2012, p. 7). Uno de los ejemplos que Baudrillard pone de la simulación hiperreal es la de un robo o un secuestro simulado y la imposibilidad de distinguirlos de delitos reales cuando “no existe diferencia ‘objetiva’ alguna” (2012, p. 44). Cuando los gestos y los signos son los mismos en la simulación que en lo real, “para el orden

establecido son, sin duda, signos pertenecientes a la esfera de lo real” (p. 44)<sup>8</sup>.

Queda claro que las actividades que hacen las actrices de este proyecto como trabajo pueden ser vistas a ojos de otros usuarios y trabajadores del gimnasio, del bar o del Salting como “verdaderas”, es decir, no como acciones o interpretaciones guionizadas sino como parte del ocio que generalmente se practica en estos centros. Incluso observándolas a través de los vídeos de documentación, esta percepción puede persistir, sobre todo teniendo en cuenta la ya habitual práctica de muchos usuarios de redes sociales de grabarse en el gimnasio —o en cualquier sitio— y compartirlo en sus perfiles. Es más, los efectos físicos de estas acciones simuladas sobre los cuerpos de las actrices son reales —cansancio muscular, sudoración, borrachera—, pues lo simulado es únicamente el motivo por el cual se ejecutan las acciones pero no las acciones en sí. Solamente los contratos que demuestran la relación laboral entre actrices y artista junto con los guiones pueden levantar dudas sobre lo real y lo simulado de las actuaciones.

Las relaciones entre lo simulado, lo real, el ocio y el trabajo se complicaron cuando, además, resultó que Anna y Noemí, las actrices que fueron juntas a tomar unas copas al bar El Xarrupet, eran amigas y tenían pendiente un encuentro de despedida porque Noemí dejaba la ciudad por una larga temporada. El guion incluyó preguntas sobre este viaje que las actrices se hicieron, aunque no podemos saber si se las habrían hecho igualmente, si se contestaron con honestidad —en el sentido de fielmente a los hechos de sus vidas reales y a sus emociones— o si ficcionaron la conversación. Pero, si contestaron honestamente y aprovecharon para mantener las conversaciones

que habrían tenido de todos modos al despedirse, ¿cuánto simulacro hay en esta actuación? Y, lo más importante, ¿podemos distinguir entre simulacro y realidad cuando, igual que con el delito simulado de Baudrillard a ojos de la policía, el encuentro se llevó a cabo, se bebió alcohol y se tuvieron conversaciones personales pendientes?<sup>9</sup>.

Stephen Wright en su *Toward a Lexicon of Usership* (2014) habla de la escala de operaciones 1:1 para referirse a iniciativas desde el arte que hacen uso de la representación sin ser representaciones de nada. Estas prácticas a escala real son al mismo tiempo “lo que son y proposiciones de lo que son” (2014, p. 3), prácticas que parecen (*look like*) lo que son pero no tienen por qué parecer arte. A menudo, estas prácticas tienen una doble ontología: son arte y también otra cosa al mismo tiempo, por lo que a veces incluso dudamos de si son o no son arte. En este caso, los documentos y acciones que conforman el proyecto *Ocio en la fábrica* pueden ser más fácilmente detectadas como arte cuando se exponen en una sala de exposiciones. Pero las actuaciones de las actrices y su guion estaban pensados a escala 1:1, es decir, para ser lo que parecían, y viceversa. Lo mismo ocurre con los contratos<sup>10</sup> que se muestran como documentación: son la prueba documental de que aquello que ocurre es un trabajo remunerado y acordado entre individuos, de que las acciones son simuladas. Es decir, los contratos son la prueba de la simulación pero también un documento con validez legal y, al mismo tiempo, una obra de arte con capacidad representativa, por lo que puede llegar a parecer que no son una obra de arte.

En este sentido, la conversión del ocio en trabajo, y viceversa, aprovecha otro de los efectos simbólicos del arte: la capacidad de

convertir cualquier cosa o acción en arte y con este gesto revalorizarla a nivel simbólico y económico, desfigurando las tradicionales relaciones entre valores de uso y de cambio. En este sentido, el proyecto tiene a una forma de actuar típica de la crítica institucional. Además, la remuneración económica del trabajo de las actrices que nos ayuda a considerar lo que hacen como trabajo y no como ocio, tiene un fuerte paralelismo con las luchas profesionalizadas por parte de los artistas visuales. Las asociaciones de profesionales<sup>11</sup> acostumbran a defender una profesionalización de la práctica artística que pase, entre otras cosas, por su justa remuneración, y con ello estamos indirectamente manteniendo el vínculo conceptual entre remuneración y trabajo profesional, en oposición al trabajo amateur que suele ser no remunerado y muy común en el mundo del arte. Esta misma lógica puede aplicarse también al efecto del trabajo de las actrices: ¿es más profesional y “más trabajo” por el hecho de ser remunerado? ¿Estoy yo como artista profesional —remunerada— trasladando el aura del trabajo remunerado al trabajo de las actrices al contratarlas para un proyecto entendido como profesional?

#### ● 4. Observaciones finales

El proyecto de investigación artística *Ocio en la fábrica* no tenía como objetivos iniciales afrontar las tesis y matices concretos que aquí se han detallado y argumentado, sino que estos fueron surgiendo a raíz del propio proceso de investigación provocado por el encargo, sus premisas y sus condiciones. Algunos aspectos de este proceso fueron intencionados y buscados por mi parte y otros fueron fruto de la influencia e interacción con las personas implicadas, e incluso del azar y las circunstancias, y fue-

ron recogidos e integrados como parte del proyecto tal y como se ha detallado en la explicación metodológica. El presente artículo ha servido para articular todo el proceso de investigación y hacerlo transparente y transferible para la comunidad artística e investigadora, pero es también parte intrínseca del proyecto, ya que lo completa y en cierta forma lo cierra.

El proyecto, a través de los métodos concretos y las colaboraciones descritas, me ha permitido trabajar matices que no habrían sido posibles únicamente en un plano teórico, es decir, ha sido a través de la investigación en la práctica situada que he podido llegar a reflexionar sobre los nudos conceptuales que han quedado en el centro del proyecto y que han hecho aflorar cuestiones inicialmente imprevistas por mi parte como investigadora. De todo ello destaco en especial:

- 1) La exploración y experimentación en los límites entre ocio y trabajo a través de la contratación y remuneración económica de actrices/trabajadoras/practicantes de ocio, y a través de las distintas interpretaciones sobre el ocio y el trabajo —con visión de género, de clase, de legitimidad, etc.—.
- 2) El papel y potencial del simulacro y de las acciones artísticas a escala real para repensar o indagar en nuestra relación con el sistema social y económico del que formamos parte.
- 3) El rol central de las actrices a la hora de poner en movimiento las economías de lo simbólico a través de su trabajo, sus cuerpos y su poder transformador de lo real, su capacidad de mediación con lo simbólico y su trabajo encarnado, en el triple sentido de encarnando sus personajes a través de la representación teatral, vehiculando las acciones a través de sus cuerpos, su su-

dor y su esfuerzo así como encarnando los efectos simbólicos y económicos derivados del ocio y el trabajo. El trabajo y colaboración de las actrices a la hora de hacer posible el proyecto fue esencial, no solamente por lo evidente —actuando— y su aportación simbólica ya mencionada, sino también ayudando a enraizar el proyecto en lo local y, sobre todo, haciendo posible a través de sus cuerpos y sus actuaciones el solapamiento entre lo simulado y lo real, entre el ocio y el trabajo. El capital simbólico que aportaron como actrices y los significados que adhirieron a aquello que hicieron y cómo lo hicieron son gran parte de los resultados del proyecto.

Finalmente, el proyecto se expuso en dos ocasiones. La más importante, en 2017 en el MAC de Mataró. La considero más importante por suceder en Mataró, que es donde se hizo todo el proyecto y de donde salieron buena parte de los recursos para ello, y porque fue la exposición la que cerró el proceso simbólico de reconversión de ocio a trabajo hecho por parte de las actrices. Tal y como se ha explicado más arriba, los mismos signos se interpretan mucho más fácilmente como simulación o no según el contexto en que se lean y el formato expositivo me permitió mostrar toda la documentación del proyecto, esto es, los vídeos, los contratos y los guiones que eran, al mismo tiempo y gracias a los efectos simbólicos del espacio expositivo, documentos verdaderos de lo real y parte de una obra de arte. Posteriormente, el proyecto se mostró en la exposición *iPerder el tiempo y encima procurarse un reloj para este propósito!* (2019), comisariada por Clàudia Elies y Marc Mela en el Centre Cívic Can Felipa de Barcelona (fig. 7).



(fig. 7. Exposición del proyecto en Can Felipa, 2019)

## BIBLIOGRAFÍA

Baudrillard, J. *Cultura y simulacro*, Barcelona, Editorial Kairós, 1978.

Borgdorff, H. *The Conflict of the Faculties. Perspectives on Artistic Research and Academia*, Leiden, Leiden University Press, 2012.

Candy, L. "Practice Based Research: A Guide", Sydney, University of Technology, 2006. Disponible en: <https://www.creativityandcognition.com/practice-based-research/>

Certeau, M. de. *The Practice of Everyday Life*, Berkeley, Los Angeles and London, University of California Press, 1988.

Delaiglesia, J. F. "El rizo metódico y el retruécano, archivos vacíos, método necesario", en *Arte, Individuo y Sociedad*, vol. 21, 2009, pp. 171-188. Disponible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/ARIS0909110171A>

Elias, N. y Dunning, E. *Deporte y ocio en el proceso de la civilización*, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1992.

Hannula, M., Suoranta J. y Vadén, T. *Artistic Research. Theories, Methods and Practices*, Helsinki and Gothenburg, Academy of Fine Arts and University of Gothenburg /Art Monitor, 2005.

Pérez Orozco, A. *Subversión feminista de la economía. Sobre el conflicto capital-vida*, Madrid, Traficantes de Sueños, 2019.

Rodríguez Díaz, Á. *El deporte en la construcción del espacio social*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 2008.

Standing, G. *The Precariat. The New Dangerous Class*, London and New York, Bloomsbury Academic, 2011.

Standing, G. "Tertiary time: The precariat's dilemma", en *Public Culture*, vol. 25, No.1, 2013, pp.5-23.

Stebbins, R. A. *Amateurs, Professionals, and Serious Leisure*, Quebec, McGill-Queen's University Press, 1992. Stebbins, R. A. *Leisure and Consumption. Common Ground/Separate Worlds*, Palgrave, Macmillan, 2009.

Stebbins, R. A. y E. Cohen-Gewerc. *Serious Leisure and Individuality*, Quebec, McGill-Queen's University Press, 2013.

Veblen, T. *Teoría de la clase ociosa*, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 2004.

Wright, S. *Toward a Lexicon of Usership*, Eindhoven, Van Abbemuseum, 2014.

<sup>1</sup>Más información en: <https://www.idensitat.net/es/proyectos-en-proceso/esteticas-transversales-2/1325-estetiques-transversals-2-manresa-mataro-vilanova-i-la-geltru-2>

<sup>2</sup> Se han expuesto tanto en el MAC Mataró Art Contemporani (2017) como en Can Felipa (Barcelona, 2019).

<sup>3</sup>Mataró es la capital de la comarca del Maresme (Cataluña, España) y está situada en el litoral mediterráneo a unos 30 km de Barcelona. Tiene poco más de 127.000 habitantes y destaca, entre otras cosas, por su pasado industrial.

<sup>4</sup>A pesar de que puede discutirse como una cuestión puramente ideológica, considero que como artistas tenemos la responsabilidad de intentar situar o enraizar nuestros proyectos en sus contextos, muy especialmente cuando los proyectos se financian gracias a los recursos públicos locales de un municipio que no es el nuestro. Esto, además, tiene la ventaja de crear diferentes esferas de implicación: el proyecto se dirige en primer y primordial lugar a aquellas personas con las que necesito trabajar, intentando crear relaciones transparentes e igualitarias. Lo que, a su vez, puede atraer el interés de más personas de ese mismo contexto, pero por lo menos —y sobre todo—, habrá dialogado con un pequeño grupo de personas de forma compleja e intensa.

<sup>5</sup>Puede consultarse aquí: <https://www.mataro.cat/ca/temes/urbanisme/el-patrimoni-arquitectonic-i-el-paisatge-urba/documents>

<sup>6</sup>Irati es una trabajadora cultural que seguramente se implicó, en esta fase del proyecto, más allá de las tareas de coordinación que le fueron asignadas. Su presencia, acompañamiento y aportaciones sin duda alguna afectaron al proyecto, aunque es muy difícil discernir en qué modo concreto y hasta dónde.

<sup>7</sup>En muchos de mis proyectos me apoyo en una tríada de casos o de sub-líneas de actuación. Esto se debe a que tres, como las tres patas de un taburete, me dan cierta estabilidad, cierto apoyo que me permite elaborar con cierta complejidad una idea o un conjunto de ideas. Aun así, el número de espacios elegidos podría haber sido mayor.

<sup>8</sup>Faltaría ver cómo se sostienen estas proposiciones hoy bajo el más reciente prisma de la posverdad.

<sup>9</sup>Hay un chiste, cuya autoría desconozco, que cuenta la siguiente conversación entre dos amigos: *-¡Mira, este perro parece un gato! -Es que es un gato. -¡Pues pa-*

*rece un perro!* El chiste, que incide en la ambivalencia y equidistancia entre lo simulado —o la apariencia— según desde dónde se mire, se podría aplicar a la actuación de las actrices: *-Este trabajo parece ocio. -¡Es que es ocio! -Pues parece trabajo.*

<sup>10</sup>Este uso del contrato como obra artística y documento real con efectos legales es común en mi obra, como en el proyecto "Habrá que aceptar, además que es lo que tenemos" (Diputación provincial de Huesca, 2012).

<sup>11</sup>Ver, por ejemplo, la Plataforma Asamblearia de Artistas de Cataluña (PAAC).