

Crónica / Resumen de la presentación en Córdoba de REU08

Además de una sesión de trabajo colaborativo con artistas y agentes locales, las jornadas de presentación de REU08 en Córdoba, que se desarrollaron los días 22, 23 y 24 de junio en el Espacio Social y Cultural Al Borde y se ensamblaron con las 3ª Jornadas de Gestión de la Cultura (que organiza Creador@s Invisibles Córdoba), incluyeron una serie de actividades abiertas al público interesado. Por un lado, hubo una charla sobre emprendizaje cultural en Andalucía en la que Jaron Rowan, integrante de YProductions, recordó que en nuestra comunidad hay dos organismos autonómicos que están promoviendo distintas actuaciones para generar un tejido empresarial fuerte vinculado al mundo de la cultura: la Consejería de Economía, Innovación y Ciencia y la Consejería de Cultura. Por otro lado, se celebró una mesa redonda en torno al cooperativismo en el ámbito cultural que contó con la participación de representantes de Arrempuja Producciones, Cía Jiribilla y Producciones Necesarias y en la que, entre otras cosas, se analizó la posibilidad de crear una red o asociación de cooperativas que permita no sólo optimizar recursos sino también actuar conjuntamente para hacer determinadas reclamaciones, denuncias y reivindicaciones. Finalmente hubo dos sesiones dedicadas a las prácticas culturales desde el feminismo. En la primera de ellas, Ainhoa Güemes presentó Feministaldía, un Festival de Cultura Feminista que se celebra desde el año 2006 en Arteleku, centro de arte y cultura contemporáneo dependiente de la Diputación Foral de Gipuzkoa; en la segunda, María José Belbel y Azucena Vieites hablaron de una serie de propuestas e iniciativas en las que la práctica cultural y artística se funde con el activismo feminista.

Emprendizaje Cultural en Andalucía. Charla-debate con la participación de YProductions

En las últimas décadas se ha ido produciendo a nivel global un paulatino desplazamiento de la noción de cultura que ha dejado de concebirse como un derecho (es decir, como algo que los Estados tienen que garantizar y a lo que todos los ciudadanos deben poder acceder de forma libre y gratuita) para empezar a verse como un recurso (esto es, como una actividad que tiene capacidad de generar plusvalías, ya sea directa o indirectamente, de convertirse en fuente de beneficios). De hecho, en muchos países, las administraciones públicas han comenzado a diseñar campañas y a crear entidades, espacios y planes con los que se intenta propiciar que la cultura se transforme en un sector industrial clave y contribuya a revitalizar su economía.

"Y para posibilitar este proceso", señaló Jaron Rowan, integrante de YProductions (una productora cultural afincada en Barcelona que lleva realizando labores de producción, gestión, investigación y formación en el ámbito de la cultura desde el año 2003), "se propone una nueva figura: la del emprendedor cultural -una especie de híbrido entre agente cultural y empresario al que en los discursos y documentos institucionales siempre se describe como un sujeto masculino e individual-, instando a colectivos, asociaciones y agentes independientes vinculados al sector de la cultura a cambiar su modelo productivo, a que adopten un modelo de gestión y funcionamiento más empresarial, a que, en definitiva, se profesionalicen".

De este modo, se ha ido extendiendo la idea de que la cultura no puede depender del dinero público y debe generar por sí misma sus propios recursos, de que artistas y creadores tienen que aprender a hacer rentable su trabajo y dejar de vivir de becas y subvenciones (pues éstas no sólo coartan su libertad, sino que también les impiden que maduren, que se responsabilicen de lo que hacen), financiando su actividad a través del crédito. "En un contexto de crisis generalizada como el actual", advirtió Rowan, "esta idea cala todavía más en la opinión pública, y gran parte de la población justifica que la cultura sea una de las áreas sobre las que primero y con más contundencia se debe intervenir a la hora de hacer recortes". Un detalle significativo: recientemente Caja Navarra dio la posibilidad de que sus clientes pudieran elegir a que destinaban los fondos de su Obra Social. Y sólo un porcentaje muy pequeño, menos del 5%, propuso que fuera a actividades culturales.

A juicio de Jaron Rowan, que también participó en el taller Innovación emergente y creatividad difusa (incluido dentro del programa de las jornadas de presentación de REU08 en Málaga), este "proceso de economización de la cultura" se está viviendo de forma especialmente intensa en Andalucía que es junto a Cataluña la comunidad que tiene más articulado y desarrollado un plan de promoción del emprendizaje cultural. Hay que tener en cuenta que en Andalucía hay dos organismos autonómicos que están promoviendo distintas actuaciones para generar un tejido empresarial fuerte vinculado al mundo de la cultura: la Consejería de Economía, Innovación y Ciencia y la Consejería de Cultura.

La primera de ellas concibe la cultura únicamente como un recurso y desde esta premisa ha lanzado el Proyecto Lunar, un programa con sede central en Sevilla y sucursales en todas las capitales de provincia (menos Jaén y Almería) que detecta a agentes culturales amateurs cuyas actividades pueden tener una cierta proyección económica y les ofrece ayuda (asesoramiento técnico, formación, financiación indirecta...) para que se profesionalicen. Entre otras cosas, Proyecto Lunar organiza periódicamente unas jornadas en las que se dan a conocer distintos proyectos adheridos al programa y se debaten diversas cuestiones vinculadas con el emprendizaje cultural.

La Consejería de Economía, Innovación y Ciencia tiene también un sistema de créditos participativos a bajo interés

llamado Melkart "para impulsar iniciativas empresariales de base creativo-cultural o tecnológica", y pone a disposición de los emprendedores culturales sus Centros de Apoyo al Desarrollo Empresarial-CADE (hay unos 200 repartidos por distintos puntos de Andalucía), donde durante dos años se les proporciona un espacio de forma completamente gratuita para que, como dicen en la web de la Fundación Andalucía Emprende, "puedan desarrollar su proyecto junto a técnicos especializados en creación y gestión de empresas".

Por su parte, la Consejería de Cultura tiene una actitud mucho más ambigua y contradictoria. Por un lado, entiende la cultura como un derecho y cuenta con una serie de entidades y dispositivos que tratan de garantizar que todos los ciudadanos puedan acceder a ella. Pero, por otro lado, la ve como un recurso y, por ejemplo, en el Plan Estratégico para la Cultura en Andalucía (PECA), documento que fija las líneas maestras de este organismo a medio y largo plazo, se señala que hay que hacer todo lo posible para fomentar las "industrias creativo-culturales" en la región. Con este fin ha creado la Dirección General de Innovación e Industrias Culturales que, al igual que el Proyecto Lunar, organiza una serie de encuentros, los FICAs (Ferias de las Industrias Culturales de Andalucía), para que se reúnan y conozcan entre sí los emprendedores culturales.

Pero además hay otra institución, CEPES/Andalucía (Confederación Empresarial Española de la Economía Social), que está apostando claramente por las industrias creativas. Y para ello cuenta con una organización, FAECTA-CMAT (Federación Andaluza de Empresas Cooperativas de Trabajo Asociado del sector de la Cultura, el Medioambiente y el Turismo) que apoya proyectos de cooperativas de carácter cultural, creativo y artístico que tengan un objetivo social. Esta organización, que ha sido una de las entidades que ha financiado la última edición del FICA, ha impulsado la creación de la Fundación Innoves que, en colaboración con la Universidad de Granada, va a desarrollar un Máster en Industrias Culturales de Economía Social. "Curiosamente", advirtió Rowan, "tanto Proyecto Lunar como la Dirección General de Innovación e Industrias Culturales (es decir, tanto la Consejería de Economía, Innovación y Ciencia como la Consejería de Cultura) tienen iniciativas similares, aunque en el segundo caso aún no se sabe con qué universidad(es) va a colaborar".

Según Jaron Rowan, el caso andaluz evidencia que para propiciar este desplazamiento de la noción de cultura (su conversión en un activo económico) no sólo se actúa a nivel discursivo y educativo, sino que también se generan una serie de instrumentos y mecanismos de carácter "coercitivo". Por ejemplo, en Andalucía se han impulsado medidas legales para que las administraciones públicas no puedan encargar trabajos a entidades que no sean "empresas" (en cualquiera de sus formas jurídicas). De este modo, asociaciones culturales que llevaban años organizando sin problemas distintos tipos de eventos y actividades se han visto obligadas a "profesionalizarse" para poder seguir haciéndolo y, a menudo, han tenido que acudir a una licitación a la que concurrían empresas contra las que no podían competir.

"Con la excusa de promover la profesionalización", señaló Rowan, "lo que en realidad se está fomentando es una progresiva liberalización del sector cultural". Una liberalización que, aunque parezca paradójico, no supone un ahorro para las arcas de las instituciones públicas, pues al final éstas siguen siendo las que financian la mayoría de las actividades culturales que se llevan a cabo. Lo que pasa es que ya no lo hacen directamente, sino contratando a "empresas externas" (que en muchos casos son antiguas asociaciones culturales reconvertidas en sociedades limitadas o artistas y creadores que se han dado de alta como autónomos). Y eso les termina saliendo mucho más caro.

En la fase final de su intervención, Jaron Rowan explicó que lo que YProductions ha podido comprobar en la investigación que ha realizado sobre emprendizaje cultural en el Estado español¹, es que, a pesar de lo que proclaman los discursos oficiales, la mayor parte de los llamados emprendedores culturales lo son por obligación o inercia (y no porque tengan vocación empresarial), porque se les ha presionado -directa o indirectamente- para que "legalicen" su situación y/o porque esperan que, de algún modo, este paso les podrá ayudar a salir de la precariedad laboral en la que se encuentran "sin dejar de hacer lo que les gusta". En este sentido, Rowan considera que es necesario analizar cómo se pueden desarrollar modelos de trabajo cultural que tengan una cierta viabilidad económica sin reproducir la "lógica (neo)liberal" que está en la base de los planes de fomento del emprendizaje. Una lógica que se articula en torno a la creatividad individual y que identifica la propiedad intelectual como el instrumento que hay que usar para valorizar la producción cultural.

"Hay gente que lo está intentando", aseguró, "desde empresas que trabajan con software libre, hasta pequeñas discográficas que tienen sus fondos con licencias abiertas, pasando por proyectos editoriales de investigación militante". Estas empresas "anómalas" (a las que YProductions llama "empresas del procomún") no ven la cultura como un recurso a explotar ni intentan apropiarse del saber colectivo, y aunque no están exentas de contradicciones, nos muestran que se pueden imaginar otras formas de empresarialidad -formas que permitan generar espacios de reflexión y acción colectiva y colaborativa-, que es posible desarrollar proyectos culturales económicamente viables sin tener que recurrir a la privatización del conocimiento ni quedar atrapados en el círculo vicioso del endeudamiento y la autoexplotación.

Cooperativismo en el ámbito cultural. Mesa redonda con la participación de Arrempuja Producciones, Cía Jiribilla y Producciones Necesarias

En las jornadas de presentación de REU08 en Córdoba se celebró una mesa redonda en la que varios integrantes de

cooperativas andaluzas que trabajan en el ámbito de la cultura explicaron las razones (tanto ideológicas como prácticas) por las que han elegido esta modalidad de estructura empresarial y debatieron sobre la posibilidad de crear una red o asociación que les permita no sólo optimizar recursos sino también actuar conjuntamente para hacer determinadas reclamaciones, denuncias y reivindicaciones.

En representación de Arrempuja Producciones, cooperativa constituida a partir de la fusión de una compañía circense (Los Hermanos Moreno) y de otra de cuentacuentos (Cía del Medio Real), intervinieron José María (Pepe) Luque y Pedro Mantero quienes señalaron que decidieron montar una cooperativa porque querían crear una empresa que tuviera un talante más social que mercantilista. "Antes Pedro era autónomo", recordó Pepe Luque, "e Ignacio Santiago Domenech y yo [los dos integrantes de la compañía Los Hermanos Moreno] facturábamos como asociación cultural. Cuando decidimos unirnos, tuvimos siempre muy claro que la modalidad que mejor se adecuaba a nuestra forma de trabajar y de ver las cosas era la cooperativa, pues es una estructura organizativa horizontal que permite una gestión colectiva y en la que la obtención de beneficios no se pone por encima de todo lo demás".

Desde un punto de vista práctico, la cooperativa les ha servido para legalizar y mejorar su situación laboral. "Ahora cotizamos a la Seguridad Social", señaló Pedro Mantero, "y si nos quedamos una temporada en paro (algo que es muy habitual en el sector en el que nos movemos), tenemos derecho a un subsidio de desempleo". Quizás, lo que más quebraderos de cabeza les ha generado ha sido el "excesivo papeleo" que "nos hace perder más tiempo del que nos gustaría" (y eso que para la gestión de los temas administrativos y de contabilidad cuenta con la ayuda de una cooperativa de Valladolid que trabaja con compañías vinculadas al mundo de las artes escénicas de todo el Estado español).

Por parte de Cía Jiribilla, sociedad cooperativa afincada en Granada que se fundó en el año 2007 y que actualmente tiene ocho socios, intervino Iván Monje que al igual que Pepe Luque y Pedro Mantero considera que a nivel práctico la principal ventaja que le encuentra a haber empezado a funcionar como una cooperativa es que ahora todo el trabajo que realizan lo hacen como asalariados, "por lo que tenemos derechos de los que antes carecíamos, como, por ejemplo, a acceder a una prestación por desempleo". Monje ve la cooperativa como la única fórmula empresarial que permite un funcionamiento horizontal y desjerarquizado ("aunque eso es algo que hay que currárselo día a día"). Y en este sentido cree que se debe hacer una "labor pedagógica" para explicar que es una "opción laboral recomendable" no sólo por sus ventajas fiscales (se pagan menos impuestos que si se constituye una sociedad limitada o anónima) sino, sobre todo, por "razones políticas e ideológicas".

Como representante de Producciones Necesarias, cooperativa cordobesa que, entre otras cosas, se encarga de las labores de producción y logística de la compañía de teatro Poliposeídas, estuvo Antonio Romero que señaló que lo que más le interesa del cooperativismo es que posibilita una "unión corresponsable". "Dejas de ser un ente individual", precisó, "para pasar a formar parte de un proyecto colectivo en el que todos se corresponsabilizan por igual de lo que se hace". Evidentemente, esto no es fácil de gestionar y a veces ralentiza mucho la toma de decisiones. Pero a juicio de Romero el esfuerzo "extra" que exige vale la pena, "porque al montar una cooperativa tenemos la posibilidad de decidir colectivamente qué queremos hacer y cómo queremos hacerlo, en qué cosas estamos dispuestos a ceder y en cuáles no. Además, como estructura empresarial es bastante más flexible y abierta que las sociedades anónimas y limitadas. Y eso, en un sector profesional como el nuestro, en el que suele haber mucha temporalidad y a menudo resulta muy difícil distinguir entre tiempo de trabajo y tiempo de ocio, es fundamental".

Laura Gallego, que al igual que Antonio Romero forma parte de Producciones Necesarias y de Creador@s Invisibles Córdoba (plataforma que agrupa a trabajadores del ámbito cultural y educativo de esta ciudad andaluza), les preguntó si veían factible una unión entre las cooperativas culturales que trabajan en su entorno para compartir saberes y recursos y tener más fuerza a la hora de plantear sus denuncias y reivindicaciones.

Para Pedro Mantero, esa unión sólo tendría sentido si se plantea de una manera realista, "a partir de lo que hay y no de lo que nos gustaría que hubiera", definiendo claramente los objetivos que con ella se perseguirían. Antonio Romero, por su parte, considera que en Córdoba resultaría muy útil porque así sería más fácil hacer llegar a la opinión pública que son muchos los que se oponen al modelo de gestión cultural por el que están apostando las instituciones públicas locales. Un modelo mercantilista que potencia las políticas de lo "grande" (la organización de macroeventos -tan espectaculares como efímeros-, la creación de costosos e infra/mal utilizados espacios escénicos y museísticos...), en vez de fomentar los tejidos y redes locales. Hay que tener en cuenta que en Córdoba se están apoyando iniciativas como INCULCA, una asociación que reúne a las grandes empresas del sector cultural de la provincia y que, según Romero, va a acaparar gran parte del dinero público que en los próximos años se destine a actividades culturales. "Tenemos que unirnos para denunciar este tipo de cosas", subrayó, "porque si lo hacemos a nivel individual apenas conseguiremos que nos escuchen y, además, estaremos más expuestos a posibles represalias".

En este punto del debate intervino Jaron Rowan (de YProductions) que indicó que más que montar una especie de federación de cooperativas, lo que a su juicio habría que hacer es generar dinámicas de interacción y colaboración que, por un lado, posibiliten compartir recursos y, por otro, contribuyan a dar visibilidad a lo que cada una de las cooperativas está realizando. Por su parte, Joaquín Vázquez (de BNV Producciones, un dispositivo de producción e intermediación cultural que, entre otras cosas, se encarga de la gestión, producción y coordinación de UNIA arteypensamiento) señaló que,

en su opinión, lo importante es crear "una escena local fuerte", pues a partir de ella es más fácil articular un discurso crítico contra las políticas culturales que se están promoviendo.

A lo largo del debate que propició esta mesa redonda también se apuntó la necesidad de conectar teoría y práctica para que ambas se retroalimenten y refuercen (en este sentido, algunos de los participantes criticaron el lenguaje excesivamente retórico de ciertas reflexiones teóricas, algo que, en palabras de Antonio Romero, "provoca que mucha gente a las que les podría interesar lo que en ellas se plantea, las rechacen"), se habló de la dificultad de generar proyectos económicamente viables sin caer en una lógica mercantilista, se discutió sobre cómo se tiene que valorizar y remunerar el trabajo de artistas y creadores (y si, por ejemplo, se debe o no cobrar la entrada a un espectáculo escénico) o se señaló que en el sector artístico y cultural no se puede medir la validez de un trabajo o proyecto en función de criterios puramente cuantitativos.

PRÁCTICAS CULTURALES DESDE EL FEMINISMO

Sesión 1: Feministaldia. Charla-debate con la participación de Plazandreok

Desde el año 2006, la plataforma política Plazandreok, que se constituyó a finales de la década de los noventa para concurrir como agrupación feminista a las elecciones municipales, organiza el Festival de Cultura Feminista "Feministaldia", un encuentro "lúdico y crítico" que reúne a unas 350 personas y que se celebra en Arteleku (Donostia - San Sebastián). Ainhoa Güemes, integrante de Plazandreok, cuyo nombre es un neologismo euskera que se podría traducir como "mujeres que hacen política", "mujeres en la plaza" o "mujeres públicas"², explicó que este festival, tiene un presupuesto modesto (en su última edición, ha dispuesto de unos 15.000 euros que se han destinado íntegramente a gastos de gestión y a remunerar a los artistas) y que se ha podido realizar gracias a la colaboración activa de Arteleku, un espacio que, según Güemes, ha funcionado durante muchos años como una especie de "Gaztetxe institucional" en el que artistas y creadores podían desarrollar su trabajo con total autonomía y que ahora se encuentra amenazado porque la Diputación Foral de Gipuzkoa (la institución a la que pertenece) va a abrir un nuevo centro cultural que se ubicará en la antigua fábrica de tabaco de San Sebastián y que, probablemente, absorberá gran parte de su presupuesto.

Feministaldia es "un evento que mezcla arte, activismo y pensamiento" y con el que se pretende "crear un punto de encuentro entre artistas y activistas de diversas tendencias y disciplinas" que se rebelan contra un "mundo pensado para y por los varones de raza blanca". En el dossier de prensa que elaboraron para la edición de 2008 aseguran que el festival se concibe como un "melting pot de propuestas artísticas y políticas" en el que hay espacio tanto para raperas y bailarinas de break como para catedráticas y directoras de centros de arte, militantes feministas jóvenes y veteranas, artistas visuales, realizadoras de video, performers, djs o poetas. Feministaldia, "que quiere difundir el feminismo de una manera nueva, fresca y atractiva", cuenta con el apoyo económico de Emakunde (Instituto Vasco de la Mujer) y se articula en torno a tres ejes o dimensiones principales: una dimensión teórica-divulgativa (charlas, mesas redondas, exposiciones, performances, proyecciones de videos...), una dimensión práctica (los "talleres de empoderamiento" que están dirigidos exclusivamente a mujeres) y una dimensión más lúdica y festiva.

Hasta la fecha se han celebrado cuatro ediciones, todas en fin de semana y a mediados del mes de diciembre, "lo que nos permite escapar, aunque sea sólo durante un par de días, del ambiente navideño", precisó Güemes. La primera edición fue en 2006 e incluyó una exposición colectiva titulada Never, ever (que comisarió Izaskun Álvarez y en la que había obras de Estitxu Losa, Itziar Zugadi, Maite Camacho Patricia Gómez, Ione Saizar y de la propia Izaskun Álvarez) y conferencias de Girls Who Like Porno (un colectivo, ya disuelto, que surgió en el año 2002 para reivindicar la creación de una pornografía hecha "por y para nosotras mismas") y de Xabier Arakistain & Arakis (director del Centro Cultural Montehermoso y pionero en el desarrollo y la aplicación de políticas de igualdad entre los sexos en los espacios museísticos institucionales del Estado español). A su vez, hubo un ciclo de video-proyecciones, se presentaron iniciativas como Pripublikarrak o Plazandreok, se realizaron exhibiciones de breakdancing, sesiones de djs y conciertos (Begoña, Jawata DJanes, Munlet...) y se organizaron talleres de drag king (que impartió el grupo Medeak), de street art (con Savage-girl y Yubia como coordinadoras) y de ciberfeminismo y cultura digital (que dio la bloguera e investigadora cultural María Ptqk).

La segunda edición volvió a contar con la presencia de Xabier Arakistain & Arakis (que participó en una mesa redonda titulada Táctica y estética feministas en la que también intervinieron Lourdes Méndez y Azucena Vieites) y del colectivo Girls Who Like Porno (que impartió un taller sobre "mujer, post porno y hardcore"). Además, se realizaron otros dos "talleres de empoderamiento" -uno de autodefensa, con Maite Monroy, y otro para "aprender a descubrir lo que hay dentro de un ordenador", con Mainer Likona-, así como una serie de conciertos, sesiones de djs, espectáculos escénicos y recitales de poesía. En esta ocasión la exposición se tituló Bitter Sweet (siendo de nuevo Izaskun Álvarez la comisaria) y se realizó en la Galería Replika, ubicada en el barrio de Gros de Donostia³.

Para Feministaldia 2008 se organizó un concurso de micro-relatos y se invitó a Diane Torr, artista multidisciplinar nacida en Canadá que ha sido una de las pioneras de las performances drag king. Ese año también hubo una mesa redonda sobre los espacios imaginarios en la obra de arte (con Azucena Vieites, Izibene Oñederra y Josune Muñoz) y talleres dedicados al cómic y a la "cultura DIY" (Do It Yourself). La exposición, que en esta edición se tituló Contra-

Coordenadas: La transgresión del espacio cartesiano, estuvo comisariada por Elena Llanos y Ainhoa Güemes, y en ella, como indicaba su texto de presentación, se exhibían obras "que tienen como objetivo común ensanchar el campo de lo perceptible y de lo placentero", y en las que hay "una exigencia de ruptura con los esquemas perceptivos propios de la mirada androcéntrica que define la mirada del hombre como centro del universo y medida de todas las cosas". En la inauguración de la muestra -donde pudieron verse trabajos de Gudari Kings, Dora Salazar, Itziar Zugadi, Concha Habibi o Herr Doktor Fleming- actuó Dj Marlen Ebony que también participó en la sesión de conciertos con la que se cerró esta convocatoria de Feministaldia. Sesión en la que además de la citada Dj Marlen Ebony, estuvieron Lidia Damunt, una de las fundadoras de la banda murciana Hello Cuca, y la cantante vasca de origen guineano Afrika Bibang.

La cuarta y, hasta el momento, última edición del festival se desarrolló los días 18 y 19 de diciembre de 2009 y contó con la presencia de Olga Lipovskaya (periodista y activista rusa que preside la Agencia para Asuntos de Género de St. Petersburgo) y de las filósofas y escritoras Victoria Sendón y Amelia Valcárcel (que participaron en una mesa redonda titulada Arte y política feminista en la que también intervino Xabier Arakistain &Arakis’). Asimismo, hubo varias performances y actuaciones musicales; se celebró una charla sobre cómic; se presentaron proyectos como Dig me out (una investigación de María José Belbel y Rosa Reitsamer sobre música popular, género y etnicidad) y Fem Art (festival de cultura feminista de Barcelona); y se impartieron tres talleres (uno de Introducción al BDSM, otro de danza y otro sobre la posibilidad de usar la bicicleta como herramienta política). En esta ocasión la exposición se tituló Disparos sobre blanco e incluyó trabajos de Marina Núñez, Itziar Okariz, Dora Salazar, Izaskun Álvarez, Ainhoa Güemes (que también ejerció de comisaria), Kontxa Elorza, Paula Valero, Anamari Matajari, Mercedes Mestas y Susana Talayero.

Además de hablar de Feministaldia, en su intervención en las jornadas de presentación de REU08 en Córdoba Ainhoa Güemes reflexionó sobre qué es el feminismo (un movimiento social, cultural y político con más de dos siglos de historia -"el feminismo moderno surge en la Ilustración, aunque feministas ha habido siempre y en todas las culturas"- y con un corpus teórico muy complejo y desarrollado) y recordó que éste ha tenido y tiene múltiples derivaciones y ramificaciones ("hay muchos feminismos, casi tantos como activistas feministas"). Güemes quiso subrayar la importancia que dentro de este movimiento han adquirido las prácticas y teorías queer que sostienen que la orientación e identidad sexual y de género no es algo naturalmente dado sino el fruto de una construcción cultural, de la aplicación de un conjunto de dispositivos ideológicos.

Ainhoa Güemes también mostró obras de una serie de artistas, tanto actuales como de mitad y finales del siglo pasado, a las que puede calificarse de feministas y/o queer, desde Valie EXPORT, que en propuestas como Action Pants: Genital Panic (performance en la que aparecía empuñando una metralleta y con un pantalón vaquero abierto a la altura de sus genitales) "plantea que otra feminidad es posible", hasta Del LaGrace Volcano (pionero en la autorepresentación de las culturas bolleras, drag kings y trans), pasando por la fotoperiodista estadounidense Lee Miller, la pintora y escritora mexicana de origen inglés Leonora Carrington, el colectivo neoyorquino Guerrilla Girls (que denuncia la persistencia de actitudes sexistas y racistas en el mundo del arte y de la cultura), la polifacética Ana Elena Pena (que se autodefine como "pintora e ilustradora en la línea del surrealismo pop" y "anti-vedette tragicómica por encima de todas las cosas"), la escultora navarra Dora Salazar o la artista vasca Itziar Okariz (que ha llevado a cabo una serie de acciones en las que orina en diferentes espacios públicos, algo que sigue siendo mucho más tabú para las mujeres que para los hombres).

Sesión 2: El arte como resistencia feminista. Charla-debate con la participación de María José Belbel y Azucena Vieites

María José Belbel, que milita en el movimiento feminista desde los años setenta y que ha sido una de las introductoras de las teorías queer en el Estado español, hizo referencia a una serie de creadoras, propuestas e iniciativas que muestran cómo desde el ámbito de las prácticas culturales y artísticas se ha ido construyendo "discurso, conocimiento y sentido feminista, es decir, se ha ido produciendo feminismo". Para ello Belbel recuperó el texto que presentó en las Jornadas Feministas Estatales que se celebraron en Granada del 5 al 7 de diciembre de 2009. En esa ocasión, la intervención -que está disponible en la web de las jornadas- se incluyó dentro de una sección titulada "Nuevas representaciones / Nuevos contextos" que también acogió presentaciones de proyectos (los Ladyfests de Madrid y Sevilla, los festivales Feministaldia y Femart, la exposición Palestina Existe...) y colectivos (Mujeres de Negro, Trama...), así como mesas redondas y conferencias en torno a cuestiones como la representación simbólica de las mujeres en los medios de comunicación o la posibilidad de repensar la "okupación" desde una perspectiva feminista.

En ese texto, María José Belbel recuerda que hasta hace muy poco tiempo (y, en gran medida, todavía en la actualidad), en las clases y manuales de las facultades de Historia del Arte y de Bellas Artes apenas aparecían nombres de mujeres artistas (y cuando aparecían, casi siempre eran de creadoras del siglo XX) y en las bibliografías tampoco había referencias a artículos y estudios realizados por mujeres. Esto es algo que ya denunciaba Patricia Mayayo en su libro Historia del arte, Historia de Mujeres (2003) y que llevó a Adelina Moya, catedrática de Historia del Arte de la Universidad del País Vasco, a proponer la creación de una asignatura de Arte y Género, pues como ella misma explicó en el seminario Mutaciones del feminismo, quería contribuir a romper la inercia que posibilita que, a pesar de que la mayor parte de las personas que se matriculan en las facultades de Historia del Arte son mujeres, el discurso oficial de esta disciplina sigue siendo profundamente androcéntrico (y etnocentrista), sigue basándose en una lógica dicotómica que, por ejemplo, distingue entre "artes mayores" (ligadas a los hombres y a la esfera pública) y "artes menores" o

decorativas (que se vinculan con el espacio doméstico y, por ende, con las mujeres).

En *Vision and Difference: Feminism, Femininity and the Histories of Art*, Griselda Pollock señala que para este discurso la Historia del Arte es una sucesión lineal de "ismos", cada uno de los cuales tiene un representante principal (al que se suele describir como un genio) y una serie de representantes secundarios. Por supuesto, tanto unos como otros son siempre varones de raza blanca y, en la mayor parte de los casos, heterosexuales. Esta visión, según Belbel, está todavía mucho más extendida de lo que se cree. Un ejemplo: a finales de 2009, en Babelia, el influyente suplemento cultural del diario *El País*, se publicó un artículo en el que se comentaba en términos sumamente elogiosos el libro *El espejo del tiempo*, de Francisco Calvo Serraller y J.P. Fusi, donde se hace un recorrido por la historia de España desde el siglo XV hasta nuestros días a través de 50 episodios claves, cada uno de los cuales se ilustra con un cuadro de la época. Pues bien, ninguna de las obras elegidas es de una artista mujer.

En *¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?* (1971), uno de los artículos fundacionales en el análisis desde una óptica feminista de la historia del arte⁴, Linda Nochlin planteaba que las producciones estéticas no pueden desligarse del contexto en el que se realizan: acaecen siempre en una situación social, como elementos integrales de esa estructura, y están mediadas por una serie de instituciones y dispositivos (los sistemas de enseñanza del arte, las dinámicas de patrocinio, los discursos críticos dominantes...). Por su parte, Germaine Greer señala en su libro *The Obstacle Race. The Fortunes of Women Painters and Their Work* (1979), muy influido por las teorías psicoanalíticas, que las mujeres no han destacado en el mundo del arte por la "internalización de la opresión patriarcal" que le has llevado a asumir de forma inconsciente que son inferiores a los hombres.

Para Rosie Parker y la ya citada Griselda Pollock, la omisión de las mujeres en la Historia del Arte no es un simple olvido, sino la condición misma sobre la que se asienta esta disciplina. Pollock recuerda que nunca se habla de "hombres artistas" o de "arte de los hombres", por ello considera que además de rescatar el trabajo de las pocas mujeres que pudieron dedicarse a la creación artística en el pasado, habría que analizar "en qué medida la Historia del Arte ha contribuido a forjar una determinada construcción de la diferencia sexual", esto es, ha sido, por decirlo en palabras de Teresa de Lauretis, una "tecnología de género".

En este sentido, María José Belbel considera que puede resultar muy útil examinar cuáles fueron las distintas estrategias que en un periodo determinado utilizaron las mujeres para hacer frente a las diferentes formas de discriminación que estaban sufriendo. Por ejemplo, durante la llamada primera ola del feminismo (segunda mitad del siglo XIX y primer tercio del siglo XX), entre las mujeres de clase social media-alta del contexto anglosajón encontramos estrategias como las de la pintora Romaine Brooks (que optó por no vender ni exponer nada), la de la escritora Natalie Barney (que se convirtió en mecenas de otras mujeres artistas), la de Gertrude Stein (que intentó ocupar un papel central en el "masculino" mundo de las vanguardias) o la de la escultora Gertrude Vanderbilt Whitney (que decidió invertir parte de su fortuna en la creación de espacios expositivos para artistas jóvenes, como el Whitney Studio Club, germen del actual Whitney Museum of American Art).

En los años sesenta y setenta del siglo pasado, el movimiento feminista comienza a poner el cuerpo en el centro de sus reflexiones y reivindicaciones. En esa época, muchas creadoras no sólo generan representaciones alternativas del cuerpo femenino, sino que también intentan revalorizar aspectos de la experiencia corporal de las mujeres (desde la menstruación a la sexualidad) que habían sido tradicionalmente desdeñados por el orden patriarcal⁵. Un orden que, como indica Lynda Nea en su obra *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad* (1992) ha posibilitado que cuando en arte hablamos del género pictórico o escultórico del "desnudo", nos estemos refiriendo casi exclusivamente a la tradición de pintar o esculpir el cuerpo femenino desnudo.

En 1971, Judy Chicago y Miriam Shapiro fundaron en el California Institute of the Arts (CalArts) el primer programa de educación artística feminista de Estados Unidos. Dentro de este programa se enmarca el proyecto *Womanhouse*, una especie de "comunidad artística de mujeres" que Chicago y Shapiro crearon junto a algunas de sus alumnas a las que propusieron que llevaran a cabo instalaciones y performance sobre cuestiones de género en una casa que habían alquilado fuera del Campus⁶. En su libro autobiográfico *Through the Flower: My Struggle as a Woman Artist* (1975), Judy Chicago justifica esta apuesta por generar espacios y proyectos en los que sólo entren y participen mujeres (un tema no banal en la historia del feminismo y que sigue suscitando mucha controversia) con el argumento de que en sus conferencias había comprobado que cuando llegaba el turno de preguntas, los que levantaban primero la mano siempre eran hombres. Según Chicago, sólo cuando no hay hombres presentes, las mujeres empiezan a hablar abiertamente. "Y no es que éstos hagan nada para intimidarlas", subraya, "el problema es que su presencia les recuerda la imposición social tácita, pero omnipresente, de no cuestionar el ego masculino".

También a principios de los años setenta, numerosas artistas participan en "grupos de autoconciencia feminista" (en los que ya se debate sobre las diferencias que existen entre los distintos colectivos de mujeres) y en Londres se funda el Taller de Mujeres del Sindicato de Artistas que propuso, entre otras cosas, que se incluyeran artistas femeninas en las exposiciones que se organizaran (una reivindicación que aún no se cumple en muchos sitios; de hecho, según un estudio de la asociación Mujeres en las Artes Visuales-MAV, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, el más emblemático del Estado español, sólo tiene un 12.5% de mujeres artistas en su colección), que las Facultades de Bellas Artes emplearan a un número de mujeres proporcional al número de alumnas matriculadas, que en el acceso a la

universidad se eliminara cualquier discriminación que dificultara la admisión de mujeres o que a las artistas que tenían hijos se les cedieran gratuitamente estudios para poder desarrollar su trabajo.

Tras este recorrido por algunas de las primeras experiencias e investigaciones que desde el ámbito de las artes visuales han ido construyendo "discurso, conocimiento y sentido feminista", Belbel mostró dos cuadros que, a su juicio, nos pueden servir para hablar de aspectos fundamentales de la historia de las mujeres (y, en especial, de la historia de las mujeres artistas) en España: *La Verbena* (Maruja Mallo, 1927) y *La Tertulia* (Ángeles Santos, 1929). "En el cuadro de Mallo", señaló, "encontramos la promesa de la Segunda República, un proyecto que daría libertad, educación y derechos a las mujeres y que fue truncado por el golpe militar de Franco". *La Tertulia* es una obra de factura muy moderna que durante mucho tiempo ha sido conocida como *El Cabaret* porque en ella aparecen unas mujeres jóvenes leyendo, charlando y fumando relajadamente, algo que según el imaginario conservador del franquismo nunca harían "mujeres decentes". A pesar de su fuerza expresiva y de su indudable valor estético e histórico, estas obras, que forman parte de la colección del Reina Sofía, son muy poco conocidas y (casi) nunca se mencionan cuando se habla del arte español de aquella época.

María José Belbel, que en su intervención también mencionó el proyecto *Dig Me Out* (una investigación sobre música popular, género y etnicidad que ha realizado en colaboración con Rosa Reitsamer), planteó la necesidad de generar "archivos feministas, de género y de sexualidades disidentes lo más inclusivos posible", pues con ellos se puede contrarrestar la visión androcentrista que sigue prevaleciendo en los discursos históricos oficiales (un ejemplo de esto es la narrativa que se ha construido en torno a la Transición española, donde las referencias a las mujeres y a las luchas feministas son mínimas y, en la mayor parte de los casos, se quedan en el terreno de lo anecdótico).

Por último, Belbel recordó la desconocida y trágica historia de Agustina González López, "La Zapatera", una mujer granadina coetánea de Federico García Lorca de la que se decía que estaba "chiflada" por vestir de forma extravagante y querer hacer cosas como escribir, pintar, ir a tertulias y cafés o participar activamente en la vida política y social de la ciudad. Agustina González fue la primera representante de las sufragistas inglesas que hubo en España y llegó a fundar un partido, el Partido Entero Humanista, que defendía la igualdad entre hombres y mujeres, la abolición de las fronteras, la creación de una moneda universal o la posibilidad de que personas del mismo sexo contrajeran matrimonio. "Los mismos que fusilaron a Lorca", concluyó Belbel, "se encargaron por las mismas fechas, en el mismo escenario y por parecidas razones, de terminar a tiros con su vida".

Las jornadas de presentación de REU08 en Córdoba se cerraron con la intervención de la artista vasca Azucena Vieites que realizó un análisis genealógico de su práctica artística (que se articula en torno al dibujo, explorando sus posibilidades no narrativas, explicativas o descriptivas), comentó una serie de obras de creadoras que empezaron a trabajar en la misma época que ella (y con las que, más allá de lógicas diferencias metodológicas y conceptuales, siente una profunda afinidad) y habló de *Erreakzioa-Reacción*, un colectivo fundado en 1994 por la propia Vieites, Estibaliz Sadaba y Yolanda de los Bueis (aunque esta última estuvo ligado al mismo durante muy poco tiempo) que ha llevado a cabo numerosos proyectos (fanzines, talleres, exposiciones, vídeos...) en los que se funde la práctica artística y cultural con el activismo feminista.

Azucena Vieites se rebela contra la tendencia a concebir el arte (y, en especial, el arte feminista) como una mera ilustración o traducción visual literal de ideas y teorías previas, y cree que es necesario tomar conciencia de que desde el ámbito artístico y cultural se pueden "generar, cuestionar y expandir los diversos discursos feministas", es decir, se puede contribuir a enriquecer, complejizar y reinventar el feminismo. Igualmente, Vieites considera que no tiene sentido afirmar, como ha escuchado en muchas ocasiones, que los referentes de las artistas de su generación -aquellas que empezaron a trabajar a principios de la década de los noventa- hay que buscarlos exclusivamente fuera de España. "Sin duda", explicó, "ciertas artistas internacionales, sobre todo artistas anglosajonas y de los años setenta, nos han influido mucho, pero ni lo que hemos hecho es una simple copia de lo que ellas hicieron (lo que ha habido son respuestas semejantes ante problemas similares), ni se puede olvidar que en nuestra formación también jugó un papel muy importante la interacción con profesoras, artistas, asociaciones de mujeres y colectivos de lesbianas de nuestro entorno más cercano".

Partiendo de la premisa de que uno de los principales objetivos de la práctica artística es desmontar convenciones sociales y culturales, generando un efecto de extrañamiento que lleve al espectador a repensar su relación con lo que le rodea, Azucena Vieites considera que las artistas feministas tienen que desarrollar propuestas en las que se pongan en cuestión las normatividades y cánones que establecen las propias teorías y prácticas feministas. Es decir, tienen que transgredir el manual no escrito de la "buena feminista", de la "buena activista queer".

Pero decidir no actuar como se presupone que se tiene que actuar es siempre una opción arriesgada. Esto es lo que, según Vieites, hizo el dúo bilbaíno Chico y Chica cuando en un concierto subieron al escenario y se quedaron callados, mirando fijamente al público (que al principio lo acepto divertido, pero que muy pronto empezó a impacientarse). O también un artista (de quien no dijo el nombre) al que invitaron a participar en una mesa redonda y que de manera intencionada estuvo toda la charla sin hablar. A juicio de Vieites, hay una gran radicalidad en la decisión que tomaron estos artistas de no tratar de "contener", de no llenar "silencios" o "espacio vacíos" del modo que se suponía que

debían hacerlo, escapando del rol que se les había asignado y generando un profundo desconcierto en los espectadores.

Un desconcierto parecido al que provocó Eve Kosofsky Sedgwick, autora del libro *Epistemología del armario*, cuando en una conferencia que dio en el marco del encuentro *Crítica queer*. Narrativas disidentes e invención de subjetividad, en vez de explicar sus aportaciones a las teorías queer y a los estudios de género (que era lo que todo el mundo esperaba), decidió hablar de cuestiones sobre las que estaba trabajando en ese momento (el budismo, ciertas reflexiones de la psicoanalista Melanie Klein y del psicólogo de los afectos Silvan Tomkins...). "Como en los casos anteriores", subrayó Azucena Vieites, "tras este gesto de no querer ceñirse a las convenciones y copiarse a sí misma, hay un esfuerzo por situar el trabajo en un lugar donde el resultado no tenga que ser modificado en función de unas expectativas previas, incorporando la idea de proceso y de fallo, de suciedad y de fracaso".

"Práctica más Fracaso" (Practice More Failure) era el título de un fanzine que editó el colectivo LTTR (siglas que corresponden tanto a "Listen Translate Translate Record" como a "Lesbians To The Rescue"), un grupo de artistas feministas queer que estuvo en activo entre 2001 y 2007 y que, como indican en su web, apostaba por el "cambio sostenible, el placer queer y la productividad crítica". Este colectivo publicó cinco fanzines, cada uno de ellos con un formato distinto. El citado "Práctica más Fracaso" se distribuía como un sobre cerrado con un lazo e incluía, entre otras cosas, una fotografía de la obra *Meando con mi hija* en el puente Pulansky, de Itziar Okariz, una acción que forma parte del proyecto *Mear* en espacios públicos y privados en el que Okariz evidencia que un acto corporal masculino supuestamente natural -orinar de pie- es una "ficción social" (como lo es orinar sentada o en cuclillas). En el último fanzine que editó LTTR, que se tituló *Positively Nasty*, nos encontramos con un curioso ejercicio de metarevisionismo feminista que ha hecho un colectivo llamado *Ridykeulous*. A través de una serie de tachones y pequeñas anotaciones, este colectivo ha transformado un cartel de las *Guerrilla Girls* en el que se enumeran las "ventajas" de ser una mujer artista (trabajar sin la presión del éxito, no tener que compartir exposiciones con hombres...) para que lo que enumere sean las "ventajas" de ser una artista lesbiana (trabajar sin la presión de tener que "chupar pollas", formar parte de exposiciones que no existen...).

Azucena Vieites también mostró obras de una serie de creadoras que comenzaron su carrera en la misma época que ella y que, de forma más o menos consciente y/o explícita, incorporan en sus propuestas una perspectiva feminista y queer. Desde Patricia Álvarez, "que ya hacía 'cómic queer' a mediados de la década de los noventa", hasta Sally Gutiérrez, cuyos trabajos, basado sobre todo en el video y la fotografía, se mueven entre el registro documental y la reflexión metafórica, pasando por Victoria Gil, de que quien mostró una obra (que está en la colección del MoMA) en la que, "por arte de magia", el mítico ilusionista húngaro Harry Houdini pasa a ser Houdina ("el pelo de la cabeza le crece, los labios y las uñas de las manos esposadas aparecen pintados de un rojo brillante, las cadenas de acero se convierten en cadenas de oro..."), o la jiennense Paloma Gámez que en sus proyectos aplica rigurosamente unas pautas establecidas de antemano y no modifica el resultado en función de unas expectativas estéticas o de éxito.

En la fase final de su intervención, Azucena Vieites habló de *Erreakzioa-Reacción*, un colectivo que surge en 1995 con la intención de constituirse en "un espacio generador de contexto en torno a la práctica artística y la teoría y el activismo feminista". A lo largo de su trayectoria, *Erreakzioa-Reacción* ha llevado a cabo diferentes tipos de actividades (vídeos, conferencias, seminarios, exposiciones...) aunque, sobre todo en su primera época, destaca por la edición de un fanzine feminista o "femzine" del que sacaron diez números y en el que trataron temas como la violencia machista, el antimilitarismo, las relaciones entre música y género, la precariedad laboral, la pospornografía o las nuevas realidades corporales.

"Este fanzine", recordó Vieites, "se creó con la voluntad de divulgar el feminismo, conscientes de que no existía a nuestro alrededor una tradición feminista suficientemente consolidada con respecto a la crítica y la práctica artística". En él, diversas artistas, tanto locales como internacionales, pudieron mostrar sus trabajos, se publicaron traducciones de influyentes textos teóricos o se habló de iniciativas y colectivos (como *Bildwechsel* o *Women's Action Coalition-WAC*) que habían sido un referente para *Erreakzioa-Reacción*. En todo momento huyeron del virtuosismo técnico y apostaron por una edición modesta, casi amateur, "pues el escaso presupuesto del que disponíamos", precisó Vieites, "preferíamos invertirlo en otras cosas, por ejemplo, en intentar remunerar a las personas que colaboraban con nosotras".

Entre los últimos proyectos que *Erreakzioa-Reacción* ha realizado podemos mencionar el seminario *La repolitización del espacio sexual en las prácticas artísticas contemporáneas* (Arteleku-Diputación Foral de Gipuzkoa, 8 - 16 de octubre 2004), el programa de vídeo *La feminidad problematizada: práctica artística feminista y nuevas representaciones corporales* (Centro Cultural Montehermoso, Vitoria-Gasteiz, 25 de enero - 18 de mayo de 2007) o la exposición *¡Aquí y Ahora! Nuevas formas de acción feminista* (Sala Rekalde, septiembre de 2008). En esta exposición, a través de un polivalente dispositivo de sala diseñado por la artista gallega Carme Nogueira⁷, se presentaban trabajos en formato zine que han llevado a cabo diferentes colectivos feministas y queer, tanto españoles (*Artísimas*, *Belcro*, *Pripublikarrak*, *Wiki-historias*, *O.R.G.I.A.* o *Soytomboi*) como de otros países europeos y latinoamericanos (*Girls Like Us*, de Holanda; *Cuntstunt* y *Regina*, de Alemania; *Grrrlzines Network*, de Austria; o *Mujeres públicas e Iconoclastas*, de Argentina). A su vez, la muestra incluía un archivo de mujeres artistas del País Vasco. "Pues al igual que cuando sacamos el primer número de nuestro fanzine allá por 1994 (número en el que había un listado de artistas vascas), consideramos que sigue siendo necesario señalar y visibilizar el trabajo de las mujeres artistas que, a pesar de lo que se suele creer, sigue estando muy infravalorado", subrayó Azucena Vieites.

- 1.- Investigación que han hecho gracias a una beca del Centro Cultural Montehermoso (Vitoria-Gasteiz) y de la que darán cuenta en un libro titulado *Emprendizajes en cultura: discursos, instituciones y contradicciones de la empresarilidad cultural* que publicará la editorial *Traficantes de Sueños* en septiembre de 2010. [^]
- 2.- No es ni casual ni inocente que, como recordó Ainhoa Güemes, esta expresión se haya utilizado tradicionalmente para referirse de manera eufemística a las prostitutas, mientras que la expresión equivalente masculina, "hombres públicos", siempre se ha usado para nombrar a los varones que desempeñan algún tipo de actividad en la esfera pública. [^]
- 3.- El resto de las actividades, como en las demás ediciones, fueron en *Arteleku*. [^]
- 4.- Este artículo se citaba en el texto de presentación de la exposición *100%*, comisariada por Mar Villaespesa y Luisa López, quizás la primera muestra que se hizo en España desde una clara conciencia feminista. [^]
- 5.- Posteriormente, algunas artistas y teóricas feministas problematizarán estas nuevas representaciones y revalorizaciones, planteando que a través de ellas se sigue asociando el cuerpo de la mujer a la naturaleza y al placer visual, y se puede caer en una especie de esencialismo identitario. [^]
- 6.- Muchas de las acciones que se realizaron en el marco de este proyecto pueden verse en el film *Not for sale*, un documental sobre arte y performance feminista en EE.UU durante los años setenta que dirigió Laura Cottingham. Este documental se proyectó tanto en el seminario/taller *Retóricas del género* como en las *Jornadas Feministas Estatales* que se celebraron en Granada el pasado mes de diciembre. [^]
- 7.- Dispositivo que, como la propia Nogueira explicó cuando intervino en la tercera presentación pública de *Sobre capital y territorio II*, además de funcionar como "escaparate" y "pantalla" de los contenidos expositivos, sirvió de "escenario" y grada en una serie de actividades y conferencias que se celebraron con motivo de la muestra. [^]