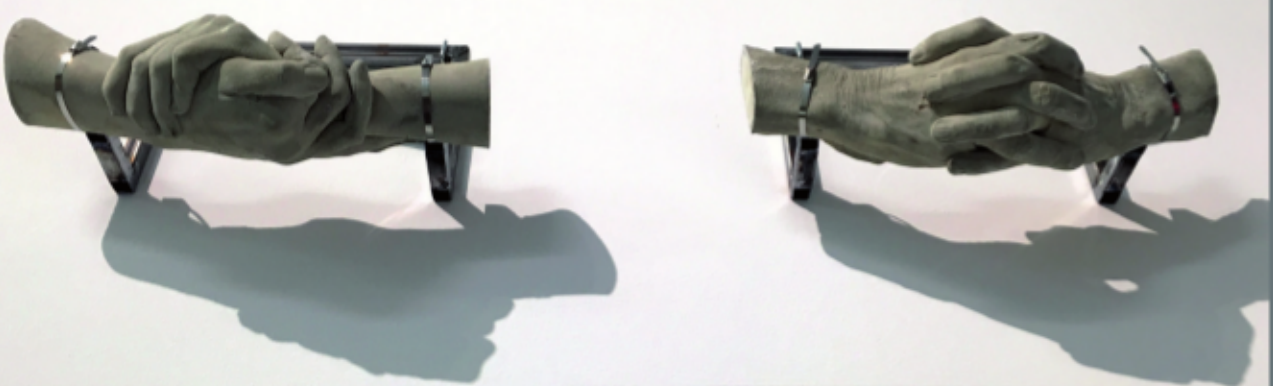
Arte-ekoizpen feministak euskal testuinguru kulturalean

Arte-instituzio garaikideetako praktika.
Arteleku zentroa eta Montehermoso Kulturunea

Maider Zilbeti



ueu

Arte-ekoizpen feministak euskal testuinguru kulturalean

Arte-instituzio garaikideetako praktika. Arteleku zentroa eta Montehermoso Kulturunea

Maider Zilbeti

Udako Euskal **Unibertsitatea**
Bilbo, 2016

© Udako Euskal Unibertsitatea
© Maider Zilbeti

ISBN: 978-84-8438-609-4
Lege-gordailua: BI-1584-2016

Inprimategia: PRINTHAUS S.L., Bilbo
Azalaren diseinua: Igor Markaida
Azaleko obra: Zuhar Iruretagoiena Labeaga
Ama eta alaba. Dimentsioak 31 x 21 x 12 cm, porlana eta burdina, ale bakarra.
Absentia, triangelu gorria, marra urdina proiektutik, 2016
Hizkuntza-zuzenketen arduraduna: Ander Altuna Gabiola

Banatzaileak: UEU. Erribera 14, 1. D BILBO telf. 946790546 Faxa. 944793039
Helbide elektronikoa: argitalpenak@ueu.eus
www.ueu.eus

Elkar Banaketa: Igerabide, 88 DONOSTIA

Galarazita dago liburu honen kopia egitea, osoa nahiz zatikakoa, edozein modutara delarik ere, edizio honen Copyright-jabeen baimenik gabe.

Liburu honek UEUren argitalpengintzako ebaluazio-prozesua gainditu du; liburuaren jakintza-alorreko hiru adituk ebaluatu dute jatorrizkoa, peer review erako ebaluazioan, horietako bik egilearen daturik ezagutu gabe (double-blind).

Victoria Foronda amonari, zure isiltasunak aldarrikapenerako
eta ezagutzarako bidea erakutsi zidalako

Aurkibidea

HITZAURREA **7**

SARRERA **11**
Artearen historiografia eta arte feministaren inguruan 13
Arte-ekoizpen feminista 18

I. KAPITULUA. TESTUINGURUA

1. KULTURA-KUDEAKETA PUBLIKOA. ARTE GARAIKIDEA EUSKAL TESTUINGURUAN 23
1.1. Kultura-politiken testuingurua 25
1.1.1. Kultura baliabide bilakatua 32
1.2. Euskal Autonomia Erkidegoa. Kultura-politiken ibilbidea 41
1.2.1. Kulturaren Euskal Kontseilua. Kulturaren Euskal Plana 44
1.2.2. Eremuak programa eta artea eta politika publikoak 47
1.2.3. Kultura-politiketatik politika publikoetara 50
1.3. Berdintasun-legeak: artearen eta sexuen arteko berdintasuna uztartzeko ahaleginak 51
1.3.1. Espainiako Estatuko Ley Orgánica para la igualdad efectiva de mujeres y hombres (martxoaren 22ko 3/2007) 52
1.3.2. Euskal Autonomia Erkidegoko Emakumeen eta Gizonen berdintasunerako legea (otsailaren 18ko 4/2005) 54

II. KAPITULUA. ARTELEKU

2. ARTELEKU ZENTROA. ARTE-EKOIZPEN FEMINISTARI ESKAINITAKO ESPAZIOA 63
2.1. Arte-hezkuntzara zuzendutako arte eta pentsamendu garaikideko zentroa 64
2.2. Arteleku eta arte-ekoizpen feministari eskainitako espazioa 77

III. KAPITULUA. MONTEHERMOSO

3. MONTEHERMOSO KULTURUNEA. 2008-2011. ARTE-EKOIZPEN GARAIKIDEAREN ETA TEORIA FEMINISTAREN ARTEKO ELKARGUNEA 103
3.1. Montehermoso Kulturuneko jarduna arte-ekoizpen feministara bideratuta 108
3.2. Arte garaidearen esparruaren kudeaketa emakume eta gizonen arteko berdintasuna eta feminismoak oinarri hartuz 116

IV. KAPITULUA. INSTITUZIOTIK KANPO

4. ARTE-EKOIZPEN FEMINISTA ARTE-INSTITUZIO GARAIKIDETIK KANPO 131
4.1. Kolektiboak, sareak eta kidetasuna arte-ekoizpen feministan 139
4.2. Izendapenen mugak eta subjektibazio-prozesuak 146
4.3. Arte-ekoizpen feminista ezagutza-prozesu bezala 153

5. ONDORIOAK 169

6. BIBLIOGRAFIA 179

EGINDAKO ELKARRIZKETAK 187

ARTE-LANAK 189

Hitzaurrea

Joseba Zulaika

ARTEGINTZA, SUBJEKTU FEMINISTAK, ETA HAUSTURA POLITIKOAK

Balentria haundiko testua osatu du Maider Zilbetik. Euskal subjektibitate feminista berrien erronkak botatzen dizkigu aurpegira. Horretarako euskal artearen erankundeak eta protagonistak ditu aztergai. Ez ditu gure artista arrakastatsuen laudorioak beste behin abesten. Feminismoak suspertutako euskal emakume artisten ekarri eta haustura politikoen bila dihardu.

Feminismoak kokapen zaila izan du euskal arte-erakundeetan, dio Zilbetik. Zailtasun horiek aztertuz gaur egun feminismoak plazaratzen dituen impasseak agertzen dira hemen. Artegintzak ezagutzarekin eta subjektibazioarekin dituen harremanak ditu betiere presente autoreak. Lekukotasun zorrotza eta anbizio teoriko handia erabiliaz, arte-ekoizpen feminista hauek zer-nolako eduki politiko erabakigarria duten azaltzen zaigu.

Oro har, Zilbetik hemen marrazten duen euskal arte feministaren zikloa sorpresaz betea agertzen da. Izan dituen protagonista bereziak kontuan hartzen ditu; formulatu dituzten arazo teoriko eta politiko punta-puntakoak nabarmentzen ditu; artegintzaren praktika, ezagumendu eta subjektibitatearen arteko proposamenak zein erradikalak diren azaltzen du; erakundeenganako ausardia eta politizazioa erakusten; ziklo horrek agertu duen aberastasun sozial eta abanguardiakoa azpimarratzen dio irakurleari. Artearen zirkuluetatik kanpo, historia hau guztia oso gutxi da ezaguna. Horrexegatik du lan honek errelebantzia aparta.

Etnografiak dira Zilbetiren liburuaren zutabe. Metodoak eta teoriak dira sarritan ikertzailearentzat lan zailena eta Zilbeti sakon murgiltzen da ur horietan. Baina horiek zentzua izateko errealitate artistiko edo etnografiko bat behar dute aurrean, sokatira moduan borrokarako kontrajarria. Kasu etnografiko hauek hain dira aberatsak, ezustean harrapatzen du irakurlea: nola gauzatu dira mugimendu hauek guztiak halako konplexutasunean eta erradikaltasunean? Zilbetiren lanak publiko zabalari ezezaguna zaion beste euskal herri bat ispilatzen dio; bizi dugun kulturaren subjektibazioa hain maskulinoa izaki, hemen agertzen diren generoaren eta sexu-desberdintasunaren impasseek zaplaka hartzen dute irakurlea. Feminista hauen lan

haustailea badirudi aldaketa inposible baten atzetik dabilela. Baina atzerakada eta guzti, egindako bideak erakusten du ez dela ezinezkoa.

Arteleku da Zilbetik lehen aztertzen duen kasua. Ez dago azken hamarkada hauetako euskal arte garaikidean inpakto gehiago izan duen erakunderik; haren akabera ere gaurko aldaketen sintoma nagusia da. Zilbetik bertan urteetan egindako esperientziatik ezagutzen du Arteleku (*Zehar* aldizkariaren zuzendari izan zen urteetan) eta haren historian zehar izandako lanak, performanceak eta mintegien ekarri teorikoak barne-ikuspegi konplexutik erakusten ditu. Santi Eraso zuzendariaren eta Bados eta Badiola artisten eragina kontuan hartzen dira. Esan daiteke 90eko hamarkadatik aurrerako belaunaldi artistiko berriei unibertsitateak eman ez ziena, Artelekuk eskaini ziela. Esankorra da Artelekuren unerik aberatsenetakoa —«ekarpen kualitatiboa» Erasoren hitzetan— ekoizpen feministarekin zuen konpromiso estua izan zela. «Ekoizpena» hitz oinarrizkoa da Zilbetiren testuan, artegintzaren produkzioa bera, sedukziotik haratago dagoena, gorputza bere osotasunean arrapatzen duena. Mintegi konkretuen inguruan aurkeztu ziren arazo teorikoak ere sakonki azaltzen ditu Zilbetik, Euskal Herritik kanpo ere oihartzuna lortu zuten debateak. Itzulpenlanari ere garrantzia ematen dio Zilbetik. Musika eta beste praktika artistikoen arteko harremanak ere interesgarriak dira. Laburbilduz, feminismoaren politikatik egiten zaio interrogazio sakona artearen munduari; teoria, ezagutza eta esperientzia hartzen dira subjektibazio-prozesu berrien eraikitzaile gisa. Gorantz doazen subjektu hauek betiere, De Laureatisen hitzetan, «genero-ideologiaren barnean eta kanpoan denbora berean daudenak».

Sexua bera komisariotza-kategoria gisa agertzen zaigu Montehermosoko kasuan Arakisen zuzendaritzapean. Artearen esparruan sexurik ez dago: ideia horren aurkako aldarri bat da kapitulu hau. Horretarako ez dago ikusi besterik erakundearen programaren inguruan sortu zen eztabaida. Zuzendarien helburua kultura-artea-gizartea harremanak sexuen arteko berdintasun-politika batetik aurrera eramatea besterik ez zen. Hain programa neutroa eta demokratikoa zirudiena jasanezineko gertatu zen; sexuen arteko lege-paritatea beste gabe erreklamatzea ekintza iraultzailea gertatu zen. Etnografia honek maisuki nabarmentzen du feminismoaren aurkako erresistentzia «titanikoa» dela oraindik ere.

Erakundeetatik kanpo (haien ezagutza eta mekanismoetatik aparte) aurrera eramandako arte-ekimen isolatuak ere aztertzen ditu Zilbetik. Aipatzen dituen autore eta artisten artean Erreakzio-Reacción bezalako taldeen lana adierazgarria da. Esperientzia eta proposamen ugari kontuan hartzen ditu, instituzioetatik at daudenak baina haiekin elkarrizketan, topagune eta elkarrizketa konkretuak eta modu historiko zehatzean aztertuak. Museoarenganako debatea ere plazaratzen du; haren autoritatea arazo bihurtzen du problematika feminista batetik. Zilbetiren galderak betiere: nola egin daitezke ekoizpen feministak ikusgarri?, nola manten daitezke beste arte-ekoizpenekin elkarrizketan?, nora eraman daitezke aurrera ezagutza-prozesuak?

Emakume artisten talde-lana da azpimarratzeko alderdi bat. Baita ere non kokatzen dituzten talde horiek beren lantegiak. La Taller-ek, adibidez, Solokoetxen du lantegia, Bilboko emigranteen auzoan. Talde horien lan egiteko eta pentsatzeko eta bizitzeko moduak aztertzen saiatzen da Zilbeti. Horien lanaren berezitasuna ez dago bakarrik objektuarean ikerketan; lana subjektibotasunetik ulertuko da eta jarriko praktikan, erakundeek legitimatu gabeko ezagutza-prozesu bezala.

«Zergatik ez da egon emakumezkorik artista handien artean?» galdetu zuen behin Linda Nochlin-ek. Erantzunaren bila, besteak beste, Azuzena Vieites eta Itziar Okariz artisten lanak dakartza Zilbetik. Haren interesa betiere subjektibazioa eta ezagutza dira: «Arte-ekoizpena, ezagutzaren prozesua laguntzen duen tresna izateaz gain, subjektua bera birdefinitzeko eta subjektibazio-prozesua aurrera eramateko tresna ere bada». Ezin da hobeto esan. Zilbetiren ikuspegitik, boterea ezin da arbuiatu, birplanteatu baizik, hortxe dago erronka.

Garrantzi aparteko lana burutu du Zilbetik. Euskaraz ez dago asko idatzirik gai hauetaz; zentzu horretan aitzindaria da testu aberats hau, arazo gabe irakurtzen dena. Hemen agertzen zaigunez, «azkenik badaude espazioak non emakume feministek beren porrotak gauza ditzaketen». Nahiz euskal artearen aldetik, nahiz feminismotik, nahiz erakunde kulturalen azterketatik eta, orokorki, gaurko euskal kulturaren egoeratik, lan etnografiko eta teoriko guztiz originala da. Euskal feminismoak eta arteak beste lan ugari izan arren, testu honen beharra zegoen, bere kokagune bereziagatik eta egiten dituen proposamen erradikalki hausleengatik.

Sarrera

Hurrengo orrialdeak arte-ekoizpenari eta feminismoei zuzendutakoak izango dira; zehazki, arte-ekoizpen feministak euskal testuinguru kulturalean izan duen agerpena, garapena eta aurrera eraman dituen ekintzarako sareak aztertuko dira. Horretarako, lagungarri izango dugu Euskal Herrian kokatutako arte garaikideko bi zentroren ibilbide-azterketa: batetik, Arteleku arte eta kultura garaikideko zentroaren ibilbide-azterketa; eta, bestetik, Montehermoso Kulturunearena. Gipuzkoako Foru Aldundiaren Arteleku zentroak 2015. urtearen hasierarekin batera, bere proiektuaren amaiera aurkeztu zuen eta Montehermoso Kulturunea aldi ezberdinetatik igaro den Gasteizko Udalaren kudeaketaren bitartez aurrera eramaten da. Idatzian barneratu ahala, bi instituzio publiko horien ezaugarriak ezagutuko ditugu, baita instituzio publikoek arte-ekoizpenari eta, bereziki, arte-ekoizpen eta feminismoei eskainitako espazioak, ahaleginak eta bultzadak ere.

Orrialdeotan aurkezten da instituzionalizatutako praktikek eta diskurtso politikoek zein modutan ulertzen eta moldatzen dituzten arte-ekoizpenak eta, zehazki, arte-ekoizpenen eta feminismoen arteko harremanak. Horretaz gain, abstraktuak diren kultura-politikak euskal testuinguruan zein modutan gauzatzen diren ikertuko da. Kultura-politikek arte-ekoizpenen eta feminismoen arteko harremanak zein modutan baldintzatu dituzten edo ez dituzten baldintzatzen ezagutzeko nahia islatuko da hurrengo orrialdeetan: arte-ekoizpenen eta feminismoen arteko harremanek zein modu, forma, bisualitate hartzen duten instituzionalizazio-ahaleginen aurrean, kultura-politiken eraginaren aurrean, ezagutza-diziplina ezberdinetatik eskaintzen diren kategorien aurrean, oro har, ikusezinak egin nahi dituzten kontakizunen aurrean.

Euskal testuinguru kulturalean kokatutako arte eta kultura garaikideko zentroa izan zen Arteleku zentroaren ibilbidea eskainiko da. Erabaki politikoek, ibilbidearen azkeneko lau urteetan hartutakoek, zentroaren ibilbidea aldatzearekin batera, bertan gauzatzen ziren arte-praktikak baldintzatu zituzten halabeharrez. Erabakiek arte eta kultura garaikideko zentroaren lan-ildo sendoak indargabetu zituzten. Lan-ildoak indargabetzeaz gain, hezkuntza zein ezagutzara bideratu ahaleginak ahuldu ziren, mundu mailako arte garaikideko instituzio-sareetatik pixkanaka deskonektatzen zen bitartean.

Erabaki politikoek, batez ere, Donostiako Udalak, Gipuzkoako Foru Aldundiak eta Eusko Jaurlaritzak bultzatutako proiektua den Tabakaleraren[1] sorrerak Artelekuk izan beharreko paperaren inguruko hausnarketa alde batera uztea ekarri zuten. Ondorioz, zentroaren urteetako esperientziak baliogabetu ziren, baita bertako erabiltzaileen beharrak eta langileek urteetan pilatutako jakintza ere.

Kultura-politiken inguruan hausnarketa gutxi egin baldin bada ere, euskal testuinguru kulturalean, garrantzitsutzat jo da politika horien inguruko gogoetarako ahalegina aurrera eramatea. Kultura-politikak nazioarteko mailan hartutako erabakien eta politika publiko ezberdinen bitartez gauzatzen dira. Hori dela-eta, garrantzitsua da arte garaikidea erregulatuko duten kultura-politika, kultura-plan eta berdintasun-plan guztiak kontuan hartzea.

Kultura-politikek beren garapenerako, ezinbestean, kulturaren definizio eta ulermen konkretua beharrezkoa dute. Kulturaren definizio zabalak mundu mailan aurrera eramaten diren kultura-adierazpen guztiak bere baitan biltzeko ahalegina egiten duen arren, Néstor García Canclini-k (2010) adierazten duen moduan, «kultura» Mendebaldeko ikuspegi kapitalistatik garatzen denean, errealitatea ezagutzeko errekurtso politiko eta ekonomiko gisa ulertu beharrean gaude. Bestetik, kultura-politikak izendapen eta balorazio ezberdinez baliatzen dira kulturaren definizio zehatza bereganatzeko eta definizio zein ulermen hori mundu guztian zehar onartua izateko. Adibidez, Europar Hiri Kulturala edo Gizateriaren Ondasuna izendapenak.

Kultura zer den, zein elementuk osatzen duten eta nola ulertzen den, berau izendatzen duten erlazio-sareek eta sinbolo-sareek adierazten dute. Kultura testuinguru bat da, non ekintza ezberdinak aurrera eramaten diren. Esanahi-sareak partekatzen diren bitartean osatzen dira. Modu horretan, kulturaren esparruko esanahi horiek eraldatzeko aukera ere luzatzen zaie bertako ulermenak eta praktikak partekatzen dituzten pertsonei (Geertz, 2003).

Hortaz, materiak eta sinboloak partekatzen al dira soilik kultura izendatu dugun horren bitartez? Zenbait autoreren laguntza beharko dugu, bai kultura dena definitzeko, bai arte garaikidea zer den ezagutzeko. Clifford Geertz-ek, kulturaren ulermen aberasgarria eskaintzen du, kultura testu moduan irakurtzera gonbidatzen gaitu, kontzeptu semiotikoen bitartez ulertzera gonbidatzen gaitu: «Entendida como sistemas en interacción de signos interpretables (que, ignorando las acepciones provinciales, yo llamaría símbolos), la cultura no es una entidad, algo a lo que puedan atribuirse de manera causal acontecimientos sociales, modos de conducta, instituciones o procesos sociales; la cultura es un contexto dentro del cual pueden describirse todos esos fenómenos de manera inteligible, es decir, densa» (Geertz, 2003: 26).

1. «Tabakalera eraikitze-prozesuan dagoen kultura garaikidea sortzeko zentro bat da, pentsamendu kritikoa, gogoeta eta eztabaida ere sortu nahi dituena». <http://www.tabakalera.eu/tabakalera/> 2015/02/24an kontsultatua.

Hala, kultura testuinguru batean topatzen ditugun sinboloen interpretazioaren bitartez osatzen da: elkarbizitza, pentsamendua eta kritikak ahalbidetzen dituzten sinboloen interpretazioak osatzen du kultura. Interpretazio hori zenbait faktorek molda dezakete. Horregatik, haustura-guneetan kokatuko gara, bai sinbolo berriek aurreko kultura-sinboloentzat eragindako haustura-guneetan, bai sinbolo zaharragoen zein berriagoen interpretazioek kulturaren ulermenean eragindako hausturetan eta hausnarketa-guneetan. Kulturaren gaineko ideia hauen harira, Geertzek kulturaren ikerketa antropologikoaren ondorioetako batzuk aipatzen ditu hurrengo lerroetan. Garrantzitsu deritzot haren hurrengo aipuan pausatzeari, hurrengo orrialdeetan, ikerketa antropologikoaren eskutik gerturatuko baikara kulturara:

> Todo análisis cultural serio parte de un nuevo comienzo y termina en el punto al que logra llegar antes de que se le agote su impulso intelectual. Se movilizan hechos anteriormente descubiertos, se usan conceptos anteriormente desarrollados, se someten a prueba hipótesis anteriormente formuladas; pero el movimiento no va desde teoremas ya demostrados a teoremas demostrados más recientemente, sino que va desde la desmañada vacilación en cuanto a la comprensión más elemental, a una pretensión fundamentada de que uno ha superado esa primera posición. Un estudio antropológico representa un progreso si es más incisivo que aquellos que lo precedieron; pero el nuevo estudio no se apoya masivamente sobre los anteriores a los que desafía, sino que se mueve paralelamente a ellos (Geertz, 2003: 35).

Geertzek kulturaren ulermena kontrolerako mekanismoek osatzen duten normatibizaziotik eta zorroztasunetik kanpo kokatzen du. Mekanismo horiek hainbat instituziok kontrolatzen dituzte eta instituzionalizatutako prozesuak aurrera eramaten dituzte ezinbestean. Batzuetan osagarri politikoa dute, eta osagarri hori dutenean, instituzionalizatutako prozesu horiek errekurtso ekonomiko eta politikotzat hartzen dira. Horrela, lotura estua izango dute bestelako kontrolerako mekanismoekin, hezkuntzarekin, ekonomiarekin, esaterako. Kultura bera kontrolerako mekanismoa den neurrian, genero-teknologia ere bada (de Lauretis, 1987). Bestetik ezin dugu ahaztu, Geertz-en hitzei jarraikiz, mekanismo horien barruan hausturak, geldiuneak gertatzen direla. Haustura horiek ulertzeko, arte garaikidearen egitekora hurbilduko gara, bereziki, arte-ekoizpenak feminismoekin dituen harremanetara, eta, modu horretan, sare sinboliko berritzaileak zein modutan gorpuzten diren ikusi ahal izango dugu.

ARTEAREN HISTORIOGRAFIA ETA ARTE FEMINISTAREN INGURUAN

Artea ulergarri gertatzen zaigu haren inguruan egindako kontakizunen bitartez. Kontakizun multzo horiek artearen historiografia osatuko dute. Edozein prozesu ulertzeko, izendapenak eta azalpenak beharrezkoak dira, eta, horrenbestez, historiografiak, pentsatzeko eta hausnartzeko kategoriak beharrezkoak ditu. Zentzu horretan, ezinbestekoa da azpimarratzea Hal Fosterek bere *The Return of the Real:*

The Avant-Garde at the End of the Century lanean (1996)[2] eskainitako kategoriak; izan ere, artearen historia kategoria ezberdinen eta horien arteko erlazioaren bitartez aztertzen du. Modu horretan, arte surrealista eta arte kontzeptuala kategoriek arte feministaren ulermen aberatsagoa eskainiko dute. Arte-ekoizpenaren dimentsio ezberdinak ezagutzeko eta horien inguruan pentsatzeko kategoriak dira; arte-prozesu ezberdinak beren artean elkarrizketan jartzeko kategoriak. Beraz, kategoria horiek, arte-ekoizpen ezberdinak elkarren artean kontaktuan jartzen dituzten prozesuak izendatu eta historiografia linealetik at aukerak zabaltzen dituzte.

Gauzak horrela, ikerketa aurrera eramango den testuinguru kulturalean, euskal testuinguruan, alegia, zilegi da aipatzea ez dela artearen historiografia feministarik existitzen. Hala ere, aipatzekoa da, nahiz eta arkeologia historiografikoa egitera ez dagoen bideratua, 1994. urtean Emakundek argitaratutako Informe 8 ikerketa, *Las mujeres en la producción artística de Euskadi*. Lan horrek, emakume ekoizleen egoera aztertzen du zinean, antzerkian, musikan, dantzan, arte-plastikoetan, artisautzan eta literaturan. Espainiako Estatuaren testuinguru kulturalari dagokionez ere, ez da artearen historiografia feministarik izango; ez da inoiz arte feminista sistematizatutako kontakizun baten bitartez azaldu. Zer dela-eta? Patricia Mayayo-k (2013), Juan Vicente Aliaga-k eta Patricia Mayayok (2012), Carmen Navarrete-k, María Ruido-k eta Fefa Vila-k (2004) hainbat arrazoi aipatzen dituzte Espainiako Estatuaren testuinguruan garatutako arte feministaren historiografiarik ez aurkitzeko, euskal testuinguruan aplikagarriak direnak. Batetik, Espainiako Estatuan mugimendu feminista, frankismoaren ondorioz, beranduago garatu zen Europako beste herrialdeekin alderatuta. Horrenbestez, mugimendu feministaren eta arte-ekoizpenaren arteko erlazioa ere ezin izan zen Europako beste herrialdeetan zein Ameriketako Estatu Batuetan bezala ondu. Hala, ezinezkoa da Espainiako Estatuan gertatutako arte-ekoizpenaren eta feminismoaren arteko harremana kontaketa jarraitu baten bitartez aurkeztea, baizik eta artista batzuen lanaren bitartez ondoriozta dezakegu. Askotan, artista horiek atzerrian bizi eta lan egin dutenarengatik.

Puntu honetan nabarmentzekoa da Maite Garbayo Maeztu-k eginako ekarpena, non emakumeen gorpuztasunaren agerpena kategoria analitiko moduan proposatzen duen emakumeek aurrera eramaten dituzten arte-ekoizpenetan. Gertakari horren azterketa ikuspuntu feministatik aurrera eramatea erabakitzen du, arte feminista kategoria alde batera utziz (Garbayo, 2016). Bere ikerketan, frankismoaren bukaeran emakumeek aurrera eramandako hainbat arte-ekoizpen aztertzen ditu proposatutako kategoriatik. Testuinguru horretan, Patricia Mayayok (2013) «Genealogías feministas en el arte español, 1960-2010» erakusketak proposatzen dituen gertaerek eta ikerketarako eta hausnarketarako kategoriek artearen historiografian eta beste arte-institutuen programazio eta ibilbidean eragina izan ote duten inguruan dihardu «Después de *Genealogías feministas*. Estrategias feministas de intervención en

2. Ikerketan zehar, gaztelaniazko itzulpena erabiliko dugu*, El retorno de lo real. La vanguardia a los finales de siglo* (Madril: Akal, 2001).

los museos y tareas pendientes» (2013) artikuluan. Bestalde, aipagarria da 1980ko hamarkadan gertatutako feminismoaren instituzionalizazioak ere ez zuela aukera askorik utzi mugimendu feministaren eta arte-ekoizpenaren arteko elkarrizketa egikaritzeko; izan ere, frankismoaren aurreko, bitarteko eta ondorengo aldarrikapen feministen kontakizuna instituzionalizatutako feminismoaren itzalean geratu baitzen.

Arte feministaren izendapenek eta kategoriek 1960ko hamarkadaren bukaeratik abiatuta, Ameriketako Estatu Batuetan eta Europako hainbat herrialdetan aurrera eramaten zen arte-ekoizpen zehatzari egiten diote erreferentzia. Arte-ekoizpen horiek zenbait autorek abiatutako artearen esparruaren historiografiaren errebisio feminista baten euskarria izan zuten. Autore horien artean Linda Nochlin (1988), Griselda Pollock (1999, 2000 [1988]) eta Lucy R. Lippard (1995) ditugu. Nolabait ere, arte garaikidearen esparruan emakumeek beren jarduna ikuspuntu feministetatik garatzeak artearen esparruan bertan eraldaketa batzuk ekarri zituen: batetik, beren lanak ikusgarriak izan ahal izateko; eta, bestetik, gainontzeko arte-sortzaileekin elkarrizketa posibleak ahalbidetzeko. Horren harira, adibidez, autoretzaren eta, bereziki, gizonezko autoretzaren inguruan eztabaida aurrera eraman zen, baita arte-ekoizpenaren prozesuaren inguruko eztabaida eta artelanaren izendapenaren beraren balio sozial, ekonomiko eta kulturalaren ingurukoa ere.

Xabier Arakistain-ek *«*Kiss, Bang, Bang. 45 urte. Arte Feminista dela eta*»* erakusketaren katalogoan honela adierazten du:

> Desde finales de la década de 1960 el feminismo ha tenido un enorme impacto en las artes visuales. Y lo ha tenido en lo que se refiere a la praxis artística de algunas artistas mujeres, como en la elaboración de textos que dan cuenta de la difícil posición que históricamente las artistas occidentales y sus obras han ocupado en las páginas de la historia del arte. Desde mediados de la década de 1970, diferentes publicaciones han desvelado, a ambos lados del Atlántico, el sesgo androcéntrico y etnocéntrico que estructura la historia del arte que se enseña en escuelas y universidades y han examinado críticamente nociones como las de «genio», «artista» y «obra de arte». Y más aún. Algunas de esas publicaciones, al compilar las obras de aquellas artistas mujeres que se sienten interpeladas por las propuestas teóricas y políticas feministas, han construido un corpus de obras que se ha denominado «arte feminista», al que actualmente se considera la vanguardia del siglo XX que con más profundidad ha revolucionado lo que comúnmente entendemos como Arte, con mayúsculas (Arakistain, 2007: 17).

Arakistain garbi mintzo da arte feminista izendapenak zer arte-ekoizpen motari erantzuten dion. Testuinguru horretan, 1970eko hamarkadan, artearen kritika feminista bat garatzen hasi zen, zeinak arte feminista izendapena erabilgarri eta ikusgarri egin zuen. Arte-ekoizle feministek beren lanen nondik norakoak aditzera emateko arte-kritikarien idatzien beharra dute, beren lanak ikusgarri egin daitezen, eta bertan adierazten direnak publiko egin ditzaten. Betiere, arte feminista moduan izendatzen dena, arte-ekoizpen, teoria feminista eta aldarrikapen feministen arteko lankidetza eta elkarrizketaren bitartez aurrera eramaten da. Horrela, elkarlan horrek

arte-esparru garaikidera kritikak isurtzen ditu (Lippard, 1995; Wilding, 1994; Broude eta Garrard, 1994; Deepwell, 1995).

Hortaz, garai konkretu batean, testuinguru kultural konkretuetan eta, ondorioz, herrialde batzuetan aurrera eramaten den arte-ekoizpen bat izango litzateke arte feminista. Arte-esparruan bere presentzia aintzatetsia izan zuena, baina, era berean, adiera horrek arte-esparruan asimilatua ez izateko ahaleginak egin zituen praktika multzoa litzateke. Ondorioz, arte feminista XX. mendeko abanguardien artean kokatzean, etiketa batera mugatzen ez ote den duda egiten dugu. Etiketa horrek izaera estatikoa eskaintzen dio, mugimendu ezaren bitartez nabarmentzen den izaera. Modu horretan, bere sorrera bultzatu zuen problematizaziorako eta kritikarako joerak ez du lekurik etiketaren bitartez izendatzen den horretan.

Horrenbestez, hurrengo galdera luza dezakegu: arte feminista existitzen al da euskal testuinguru kulturalean? Edota beste modu batean galdetuta: zergatik ez da existitu arte feministarik? Erabilgarria al da «arte feminista» izendapena arte garaikidearen esparruan aurrera eramaten den praktika multzo konkretu bat izendatzeko? Izendagarria al da feminismotik, izan teoriatik, izan mugimendu feminista politikotik eragina jaso duen arte-praktika eta -ekoizpen feminista gisa?

Erantzun ezberdinak izan dituzte galdera horiek, eta, erantzunek, argumentazio ezberdinak. Hala ere, ukaezina izan da feminismoaren teoria kritikoek, queer teoriak eta transfeminismoak barne, arte-ekoizpenean izan duten eragina. Eragin hori arte garaikideko instituzioetako espazioetan jaso da, eta, jaso denean, modu oso puntualean izan da (Mayayo, 2013).

Arteak eta feminismoak binomio konplexua osatzen dute, eta bertara hurbildu beharrean aurkitzen gara euskal testuinguru kulturalean aurrera eramaten diren arte-ekoizpen konkretu batzuk ulertuko baditugu. Hartara, hurrengo orrialdeetan, aztergai dugun euskal testuinguru kulturalari dagokionez, arte-ekoizpen feministaz hitz egingo dugu. Hau da, feminismoen adierazpen ezberdinek, bai mugimendu feminista politikoetatik etorritakoek, bai akademia mailan presentzia duten teoria feministetatik eta queeretatik etorritakoek, bai transfeminismoak planteatzen dituen aldarrikapenek, arte garaikidearen esparruan aurrera eramaten diren ekoizpenekin erlazio zuzen-zuzena dute.

Puntu honetara iritsita, argitu behar da arte garaikidearen esparruan emakumezkoen presentziak ez duela, halabeharrez, arte-ekoizpen feministaren garapena aurresuposatzen. Izan ere, arte garaikidearen esparruaren egiturak kritikatzen ez diren bitartean, eta horrek aurrera eramaten duen errepresentazio-sistemari kritikak isurtzen ez dizkion arte, ezinezkoa da arte feministatzat izendatzen dena aurrera eramatea. Arte feministatzat izendatu zenak arte garaikidearen esparruan aldaketak aldarrikatzen zituen, eta, horretarako, arte-ekoizpenak errepresentazioaren inguruan garatutako kritika ezinbestekoa izan zen.

Arte feministatzat izendatu denak arte garaikidearen esparruan aurrera eramaten diren legitimazio-mekanismoak, hots, jarduerak kritikatzen ditu. Esaterako, artelanaren kontzeptua bera, artelanaren ekoizpen-prozesua, jenioaren figura bai eta artistaren kategoria ere. Arte feministak, historiografia hegemonikoaren barruan, ikusgarritasuna beharrezkoa du izateko, egiten dituen kritikak bideragarriak izateko. Hori dela-eta, arte feministaren izatea errekonozitua izan dadin, historiaren garai zehatz batean eta testuinguru geografiko batean, artearen historiografia hegemonikoari kritikak feminismoetatik isuri behar zaizkio, historiografia feministaren bitartez. Hau da, artearen historiografia feministak proposatzen dituen hainbat kontzepturen bitartez, eta kritika-prozesuen bitartez, begiratu behar zaie bai arte garaikidearen esparruko ekintzei baita lanen ekoizpenei ere.

Testuinguru horretan, Patricia Mayayok eta Juan Vicente Aliagak (Aliaga eta Mayayo, 2012; Mayayo, 2013) arte feministaren kontzeptua beharrean «genealogías feministas en el arte» kontzeptua erabiltzen dute. Kontzeptu hori bera erabili zuten Espainiako Estatuan urteetan aurrera eramandako arte-ekoizpen feministak azaltzeko eta aurkezteko dispositibo moduan, «Genealogías feministas en el arte español, 1960-2010» erakusketan eta haren katalogoan. Erakusketa, dispositiboa izateaz gain, zenbait herrialdetan garatu den arte feministaren historiografiaren eredua Espainiako Estatuaren testuinguru kulturalera aplikatzeko ezintasunaren inguruko argumentazioa ere bada. Ezintasun hori gertatzen da testuinguru politikoek eta kulturalek ezaugarri ezberdinak dituztelako, arestian modu orokorrean gogora ekarri den moduan.

Ezbairik gabe, Mayayok eta Aliagak (2012) eskaintzen duten analisirako kategoriek aukera ematen dute arte-ekoizpenak eta feminismoak modu zabalagoan elkarren artean elkarrizketan ipintzeko. Eta elkarrizketa horrek, era berean, ezagutza-prozesu ezberdinak identifikatzeko ekarpenak eskaintzen ditu. Esate baterako, museoaren esparruan barneratzen duten transfeminismoaren kategoria esanguratsua da; izan ere, testuinguru konkretu batean aurrera eramaten den mugimendu feministak erreferentzia egiten dio nortasunaren inguruko aldarrikapenek arte- eta kultura-ekoizpenekin topo egiten duten ezagutzaren esparru ez bukatuari. Transfeminismoaren[3] kategoriak, arte-ekoizpenaren kategoria batekin erlazionatzen denean, ezagutza-prozesu ezberdinak ahalbidetzen ditu. Transfeminismoaren kategoriak feminismoen subjektuen aniztasunari erreferentzia egiten dio. Kategoria horren inguruan gauzatzen diren ekintzak garapenean daude, ez dira esperientzia sorta bukatuak. Hala, arte-ekoizpena autoizendapen-kategoria politiko batekin (Medeak, 2013) erlazioan jartzen denean, esperientziarako aukerak irekitzen ditu,

3. «El concepto "transfeminista" está siendo reivindicado por algunos colectivos trans-marica-bollo-feministas surgidos en los últimos años en el Estado español. Un conjunto de microgrupos han reclamado esta palabra que suena mejor en castellano que el término queer. Algo más tangible, más contextualizado, más local, cargado de potencia y de frescura y que parece contener una importante fuerza movilizadora. Este "nuevo" vocablo materializa la necesidad política de hacerse cargo de la multiplicidad del sujeto feminista» (Solá, 2013: 19).

eta, aldi berean, arte-prozesua eta ezagutzen nahiz ekoizten duen subjektibitatearen arteko mugak desitxuratuak agertzen dira. Gainera, akademiatik (Valencia, 2014) transfeminismo-prozesua eta kategoriaren inguruan egindako ekarpenak ere kontuan hartzekoak dira. Laburbilduz, analisirako kategoria berriak subjektibazio-prozesu, teoria, mugimendu politiko eta arte-ekoizpenaren elkarguneak diren heinean, arte-ekoizpena ezagutza-prozesura bideratzen du, non ezagutzen duen subjektuaren eta ezagutua zein ekoitzia den objektuaren arteko mugak lausotzen diren.

Mayayok eta Aliagak (2012) proposatzen duten analisirako eta ezagutzarako «genealogías feminista en el arte» kontzeptuaren baliagarritasuna eta eraginkortasuna kontuan hartu ondoren, ikerketan zehar erabiltzeko gure proposamena «arte-ekoizpen feminista» adiera erabiliko da, adierak berak dituen mugen jakitun izanik.

ARTE-EKOIZPEN FEMINISTA

Ekoizpena sedukzioaren kontrakoa dela azaltzen du Jean Baudrillard-ek *De la Seducción* (2008[1981]) lanean. Ekoizpenak lehengaiak pilatzen dituen bitartean, sedukzioak ez du ekoitzitakoaren pilaketarik behar, eta gauzen, esperientzien arteko erlazioa zenbait logikaren bitartez gauzatzen da. Bestalde, Joseba Zulaika-k (1997, 2014) adierazten du Guggenheim Bilbao Museoaren inguruko negoziaketen berri ematen digunean, arte garaikideari balio politikoa eta ekonomikoa eransteko, ezinbestekoa dela sedukzioak eskaintzen dituen baliabideak erabilgarri egitea. Beraz, sedukzioak gauzei, prozesuei balio politiko eta ekonomikoa eranstearekin erlazioa duela esan dezakegu.

Hortaz, zergatik hobetsiko dugu hurrengo orrialdeetan arte-ekoizpenaren adiera, arte-jarduna, praxia edo praktika beharrean? Sedukzioak, hainbatetan, artearen helburua helburu politiko eta ekonomikoetara berdintzen duen bitartean, arte-ekoizpenaren kontzeptuak bideratzen gaitu arte garaikidea aurrera eramateko baldintzen inguruan arreta jartzera. Hala, ekoizpen-prozesu honen etapa edo aldietan, teoria eta praktika feminista ezberdinek eskaintzen dizkiguten baliabideak eta proposamenak barneratzeko aukera izango dugu.

Walter Benjamin-ek (1987) aurkezten dizkigu arteak produkzio mekanikoaren garaian dituen ezaugarriak, errepikapenaren errepikapenaz, aura, magia galdua egiten dela adieraziz. Bestela esanda, obraren originaltasuna galdu egiten da. Erreprodukzio mekanikoak, beste gauza askoren artean, artea bera prozesu gisa ulertzeko ateak irekitzen ditu. Artearen errepikapenak eta erreprodukzioak jendartearen egiturak erlazioan jartzen ditu, adibidez, kontsumora bideratua dagoen merkatu kapitalista, arte-instituzioak, galeriak… Horietaz gain, beste bi egitura garrantzitsu, komunikabideak eta artearen beraren hedapena dira. Azken horiek gabe, adibidez, ezinezkoa da mekanikoki erreproduzitzen dena pertsonengana iristea. Artearen erreprodukzioan parte hartzen duten egitura hauek politikoak dira. Hau da, botere-erlazioek bultzatzen dituzte, interes konkretuei erreferentzia egiten diete.

Artearen erreprodukzio mekanikoaren garaiak eskatzen digu bere ekoizpen-baldintzetan arreta ipintzea. Horrela, artearen esparruak, egitura ekonomikoarekin batera, erreprodukzioa ahalbidetzen duten egitura epistemologikoekin edo esanahiaren dimentsioekin bat egiten du Walter Benjaminen (1987) lanean. Erreprodukzio mekanikoak, obraren egitura aldatzearekin batera, obra ikusteko, ulertzeko, barneratzeko modua ere aldatuko du.

Néstor García Cancliniren aburuz (2010), Walter Benjaminek, bere lanaren bitartez, artista ekoizle moduan aurkezten du. Momentu honetatik aurrera, arte-esparruaren ulermena ere moldatuz joango da, zabalduz doa, arte-ekoizpena ulertzeko modu berritzaileak barneratzen diren neurrian. Arteak bere burua hainbat diziplinatatik begiratua izatea baimentzen du, eta, aldi berean, arte-ekoizpenek diziplinak pentsatzeko tresnak proposatzen dituzte. García Canclinirenak dira hitz hauek:

> Desde la redefinición del artista como productor (Benjamin y los constructivistas) se trabaja considerando el proceso de producción-circulación-consumo. Recientemente, las modificaciones del pensamiento económico conducen a una concepción no sustancialista, en la que importa la valorización tanto material como simbólica del ciclo económico. A esta revisión contribuyen quienes definen al artista como etnógrafo o antropólogo, así como la reubicación del arte en el debate sobre la identidad, la alteridad, la multi y la interculturalidad. La investigación de estos procesos modifica la agenda de la antropología y de otras ciencias sociales: se admite que no puede entenderse lo socioeconómico sin lo cultural, ni a la inversa; se pasa del estudio de culturas locales y nacionales a procesos de interculturalidad transnacional (García Canclini, 2010: 45).

Arte garaikidean aurrera eramaten den arte-ekoizpen feministak ahalbidetzen duen ezagutza-prozesuan arreta jarriko dugu hurrengo orrialdeetan. Ezagutza-prozesua ahalbidetzeko tresna irudigintza edo bisualitatea izango da, bisualitateak subjektibazio-prozesua baliatzen duen bitartean. Artea diziplina ezberdinetatik ikertzen den modura, irudigintza ere diziplina ezberdinek osatzen duten elkargunetik ikertzen da. Modu horretan, *Visual Studies*en inguruan lanean ari diren zenbait autorek arte-ekoizpena kontzepzioa hobesten dute, arte-praktika baino. Nolabait ere, ezagutzaren diziplinak artea ikertzera gerturatzen direnean, eta praktika horrek ezagutzaren diziplinetan ere eraldaketak aurrera eramaten dituenean, artearen esparruan ere hausturak gertatzen dira. Haustura horiek arte-esparrua bera ulertzeko modu ezberdinak eskaintzen dituzte. Horrela, bada, artearen esparruan, subjektu ezberdinak barneratzeko aukera dute momentu honetan, eta, ondorioz, bertan aurrera eramaten diren subjektibazio-prozesu ezberdinak bideratu ahal dira.

Halaber, Benjaminek eskaintzen duen artearen ekoizpenaren ulermenak irudiaren garrantzia mahai gainean jartzen du, errealitatea errepresentatzen duen irudiaren ulermenarekin hausturak planteatzen dituenez gero. Susan Buck-Morss-en hitzetan: «El brillante ensayo de Walter Benjamin sobre “La obra de arte en la era

de su reproducción tecnologíca" es un hito de la comprensión de las implicaciones de esta transformación y la importancia de la imagen, ahora entendida no sólo como una representación de lo real, sino también produciendo una nueva realidad, una sobrealidad» (Buck-Morss, 2005: 29).

Beraz, irudiaren, bisualitatearen ekoizpenean, erreprodukzio mekanikoak aurresuposatzen dituen egiturak ezinbestekoak baldin badira ere, erreprodukzio mekanikoaren bitartez, irudiek sinbolo ezberdinak sortzeko aukera dute: batetik, irudien ekoizpena aritmetikoki biderkatzen delako; bestetik, kopiaren kopiak, betiere, errepresentatu nahi izan den horretatik ezberdintasunak mahai gainean jartzeko aukera zabaltzen duelako.

Arte-ekoizpenak eskatzen du, irudien ekoizpenarekin batera, bere ekoizpen-prozesuan zenbait aktorek parte hartzea. Modu horretan, arte-ekoizpena jendarteko gune ezberdinetara iritsi ahal izango da. Ondorioz, artea eta irudien ekoizpena prozesu bilakatzen dira hainbat pertsonaren parte-hartzearekin. Testuinguru horretan, arte-ekoizpen adierak egungo erreprodukzio mekanikoa komunikatzeko eta erlazio sozialak zein ezagutza-prozesuak aurrera eramateko moduak mahai gainean jarri nahi ditu. Hala ere, guk arte-ekoizpen feminista izendatuko duguna, Patricia Mayayok (2013) arte-praktika feminista izendatzen du.

Ikerketa-objektuari jarraituz, arte-ekoizpen feministak instituzionalizatutako praktika izatetik des-instituzionalizatutako momentu konkretu batera egiten duen ibilbidea aztertzen ari garen honetan, arte-ekoizpen feminista adiera hobesteko arrazoiak egon badaude. Lehenik eta behin, arte-praktika bera errekurtso ekonomiko eta politikoa izatera bideratua dagoen honetan, kultura-politikek plusbalia hau bultzatu nahi duten neurrian, ezinezkoa da arte-praktika bere ekoizpen moduetatik banatuta ulertzea. Hortaz, ñabardura guztiak kontuan hartuta, arte-ekoizpena hobetsi da eta modu berean arte-ekoizpen feministaz arituko gara ikerketa-objektura gerturatzen garenean.

Laburbilduz, arte-ekoizpenaren kontzeptuak artearen adiera ezberdinak hartzen ditu bere gain: errekurtso ekonomiko eta politikoa izatea; prozesu bat izatea; arte-esparru garaikidea irekitzea; subjektibazio-prozesu ezberdinak posible egitea, subjektu ezberdinen parte-hartzea ahalbidetzearekin batera.

I. kapitulua
TESTUINGURUA

1. Kultura-kudeaketa publikoa. Arte garaikidea euskal testuinguruan

Hurrengo orrialdeetan, kultura-politikek eta, oro har, politika publikoek arte-ekoizpen garaikidea nola kudeatzen duten eta, ondorioz, zein modutan definitzen eta erabilgarri egiten duten aztertzeko ahalegina egingo dugu. Lehen pauso batean, nazioarteko testuinguru juridikoek kulturaren esanahia nola definitzen duten ikusiko dugu, ondoren, esanahi horren gainean interes ekonomiko eta politikoak zein modutan defendatzen diren aztertzeko.

Ikerketan, hausnarketa-esparrua euskal testuinguru kulturalera mugatzen baldin bada ere, arte-ekoizpen garaikideari dagokionez, nazioarteko zenbait interesek kultura errekurtso edo baliabide bilakatu duten honetan, helburu politiko eta ekonomiko konkretu batzuk lortzeko errekurtso bilakatu da. Hortaz, euskal kulturaren testuinguruan, horien eragina eta eraldagarritasuna aztertuko dugu.

Mundu mailan, kulturarekiko hartzen diren erabakiak eta lan-ildoak kulturaren definizio zabal batetik abiatzen baldin badira ere, helburuak oso konkretuak izatera pasatzen dira hainbat politika, programa eta ekimen kulturalez baliatuz. Horren harira, adieraz genezake testuingurua nazioarteko-esparruak eskaintzen baldin badu ere, hauen legitimazioa aurrera eramateko, herrialde eta lurraldeak kultura-politiken ekimen lokalak aurrera eramatera konprometitzen direla beren politika publikoen eta, zehazki, kultura-politiken bitartez. Modu horretan, kultura-politikek bultzatzen dituzten askotariko ekimenen bitartez, kultura-ekoizpenak errekurtso ekonomiko eta politiko bilakatzea dute helburu. Kulturaren eta, konkretuki, arte-ekoizpen garaikideen errekurtso bilakatzea diru publikoaren laguntzaz gerta daiteke batzuetan, beste batzuetan diru pribatuaren inbertsioak helburu hori ere izan dezake (Lash eta Lury, 2007; Yúdice, 2002; Miller eta Yúdice, 2002).

Kulturaren inguruan nazioartean aurrera eramaten diren hitzarmenak izango dira kultura errekurtso bilakatzearen beharra adieraziko dutenak. Kultura-baliabideen izaera politiko eta ekonomikoaren azterketa, agian, zientzia politikoetatik abiatu beharreko analisia da, edota komunikazioaren zientzietatik zein nazioarteko harremanetatik. Izan ere, nazioarteko testuinguru honetan, eta euskal testuinguru kulturalean ere bai, ezagutzaren diziplina horien arteko elkarlana ezinbestekoa da kulturaren baliabide bilakaera ulertzeko orduan. Adibidez, egun, arte-ekoizpen garaikidea ezinezkoa da ulertzea bera sozializatzeko garatzen diren mekanismorik gabe, eta horiek zenbait komunikazio moduren bitartez eramaten dira aurrera. Egun, kultura eta artea, zehazki arte garaikidea errekurtso bilakatu den honetan,

komunikazio-teknologiekin erlazio estua dauka, baita hedatze eta banatze moduekin ere. Oro har, kultura errekurtso moduan ulertzean, ezinezkoa da komunikazio-politikak eta komunikazio-teknologiak alde batera uztea, batez ere, mundializazioak kultura errekurtso moduan eskaini dion dimentsioari erreparatzen baldin badiogu (García Clanclini, 2001 [1989]).

Aipatzekoa da arte-ekoizpen garaikideak baliabide edo errekurtso ekonomiko eta politiko bilakatzeko prozesuan, zenbaitetan, erresistentzia egon dela. Hori dela-eta, nahiz eta ekoizpen horiek jasotzen dituzten arte garaikideko museo edota zentroak errekurtso ekonomiko eta politiko moduan erabiltzen eta aurkezten dituzten askotan, arte-ekoizpen garaikidearen adierazpenetan espazioa existitzen da errekurtso izateari uzteko. Arte-ekoizpen feministaren bitartez zabaltzen diren haustura- edota hausnarketa-espazioetan, zenbait autorek erresistentzia (García Canclini, 2009) edota disensoa (Rancière, 2010) izendatu dutenean, arreta jartzen ahaleginduko gara ikerketaren ataletan zehar.

Kultura errekurtso ekonomiko eta politiko bilakatzearen ondorioetako bat izan da sektore pribatuak errekurtso horien jabe aldarrikatuko duela bere burua eta, bere logikari jarraituz, errekurtso oro pribatizatzea izango duela helburu. Errekurtsoen pribatizazioa produktibitate kapitalistaren testuinguruan gertatzen da. Produktibitate kapitalistak emakume eta gizonen arteko berdintasuna bultzatu beharrean, esfera publikoaren eta pribatuaren arteko banaketan du oinarri, non emakumeei zaintza-rolak inposatzen zaizkien, zeinak, sistema kapitalistaren ezinbesteko euskarri diren eta, era berean, kapitalismoaren erreprodukzioa bermatzen duten (Pérez Orozco, 2006, 2014). Testuinguru horretan, arte-ekoizpen feministak hainbat haustura-puntu identifikatzen ditu, adibidez, emakumeen estereotipoen aurrean nortasuna eta esperientzia berriak eskaintzen dituztenena. Montehermoso Kulturuneko jardunean esaterako, arte-ekoizpenaren bitartez, esfera pribatuaren eta publikoaren arteko mugak zulatu zituzten feminitatearen inguruko hainbat ariketa aurkeztu ziren *Kontraseinuak, feminitatearen errepresentazio berriak* (2008-2011) sailaren bitartez.

Horrenbestez, sektore pribatuaren eskuetan geratzen denean kultura-ekoizpena, bai eta kapital kognitiboa ere, pribatizatua gertatuko da (Yproductions, 2009a; 2009b). Horrela, kultura-ekoizpenaren errekurtso ekonomiko eta politiko izaera, hiperkapitalismoan (Guattari eta Rolnik, 2006) oinarritutako eta enpresa eta egitura multinazionalek baliatuko duten kontsumorako gaia izatera bideratua da.

Gauzak horrela, ezin ditugu alde batera utzi emakumeen eta gizonen arteko berdintasuna bermatzeko tresnak, adibidez, berdintasunerako legeak eta planak. Horiei jarraituz, arte garaikidearen inguruan praktika feministak modu arrakastatsuan aurrera nola eraman daitezkeen euskal testuinguru kulturalean eredua eta esperientzia dugu; 2008. urtetik 2011. urtera Montehermoso Kulturunean gauzatu zen proiektuaren eta haren kudeaketaren kasua. Sakonean bigarren etnografian aztertuko dugun instituzio horrek aurrera eramandako lana eta programazioaren kalitatea dudatan jarri izan zen askotan proiektu feminista izatearen aitzakian.

1.1. KULTURA-POLITIKEN TESTUINGURUA

Euskal Autonomia Erkidegoan kultura-kudeaketa aurrera eramateko jarraitzen diren ildoak nazioartean jarraitzen diren ildoek baldintzatzen dituzte, eta, batez ere, Europako hainbat erakunderen adierazpenek eta bileretan hartutako erabakiek baldintzaten dituzte kultura-politika horiek.

Lourdes Méndez-ek *Galicia en Europa. El lugar de las artes plásticas en la política cultural de la Xunta* (2004) lanean aztertzen ditu Europako instituzioek kulturaren inguruan hartutako erabakiak, haien inguruan izandako eztabaidak eta kulturaren inguruko hainbat definizio. Hori dela-eta, autoreak taxututako azterketa horretara behin baino gehiagotan joko dugu kapitulu honetan; izan ere, Euskal Autonomia Erkidegoko testuinguru administratiboan gauzatu nahi diren hainbat proiekturi testuinguru aproposa eskaintzen dio lan horrek.

Garatzen ari garen ikerketaren helburua ez da inola ere Méndezek aipaturiko lanean egiten duen azterketa sakona Euskal Autonomia Erkidegoan egitea, ezta Eusko Jaurlaritzak kultura sutatzeko zein eredu bultzatu duen aztertzea ere. Helburua izango da kultura-politika horiek osatzen dituzten proiektuek, sariek, bekek, programek, kontratuek, biltzarrek… arte-ekoizpen feministak barne hartzeko eskaintzen dituzten aukeretan arreta jartzea. Horren haritik, Lourdes Méndezek[4], Pierre Bourdieu-ri jarraikiz, artearen esparruaren definizioarekin batera, gure ikerketa-objektuaren ekintza-mugak zeintzuk diren ulertzen lagunduko digu:

> La noción de campo artístico, acuñada por Bourdieu, designa la trama de relaciones objetivas que existe entre las posiciones que en él ocupan sus principales agentes. La noción desmitifica la extendida creencia en la autonomía del arte, insiste en los agentes implicados en su producción, y desvela la falacia de la singularidad del genio artístico. Es en el campo artístico en el que se relacionan artistas, comisarios, coleccionistas, marchantes, críticos y teóricos del arte, galeristas y gestores culturales. Cada uno de esos agentes ocupa en él una posición, y desarrolla prácticas específicas, mediatizadas por una red de instituciones públicas y privadas que no siempre han existido. Dicho campo, insiste Bourdieu, es un «sistema de relaciones objetivas entre esos agentes (artistas, galeristas, críticos, marchantes, comisarios de exposiciones, teóricos del arte…) o esas instituciones (por ejemplo, museos, gustos estéticos legítimos), y lugar de luchas por el monopolio del poder de consagración, donde se engendran constantemente el valor de las obras y la creencia en ese valor» (1977: 7)[5] [6].

4. <http://webs.uvigo.es/chamalle/documentos/4_ANL_Conferencia_Lourdes_Mendez_ESPL.doc.pdf> 2015/01/17an kontsultatua, urtea ez du zehazten. Izenburu bereko artikulua: «En el campo artístico contemporáneo: nuevas apariencias, viejas desigualdades» (Méndez, 2009: 196-203).

5. Pierre Bourdieu-ren *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo litetareo* (Bartzelona: Anagrama, 2002) lanari egiten dio hemen erreferentzia autoreak.

6. <http://webs.uvigo.es/chamalle/documentos/4_ANL_Conferencia_Lourdes_Mendez_ESPL.doc.pdf> 2015/01/17an kontsultatua, urtea ez du zehazten. Izenburu bereko artikulua: «En el campo artístico contemporáneo: nuevas apariencias, viejas desigualdades» (Méndez, 2009: 196-203).

Testuinguru honetan, ezin da alde batera utzi ekonomikoa izan zela Europar Batasuna osatzearen zioa. Europako herrialdeek interes ekonomikoak, juridikoak eta politikoak partekatzeko, «Ikatzaren eta Altzairuaren Komunitate Europarra» osatu zen 1951. urtean, 1957. urtean Europako Komunitate Ekonomikoa sortzera eramango zuena. 1992. urtean, berriz, Maastricht-eko Ituna sinatu zen. Baina zein da tratatu horren baitan kulturak eta kultura-politikek duten lekua? Nola uztartzen da kultura interes ekonomiko eta politikoekin? «[…] la política cultural puede entenderse como un Manifiesto que de forma acelerada, tras la firma en 1992 del Tratado de Maastricht, se ha ido construyendo y pactando transnacionalmente sin que la ciudadanía participara en dicho proceso» (Gondar eta Méndez, 2005: 16).

Europako kultura-politikak, beraz, jendartearen parte hartzerik gabe eraikitzen eta garatzen joan dira. Marcial Gondarrek eta Lourdes Méndezek, «Manifiesto para una nueva economía de la cultura» (2005) artikuluan, Phillipe Urfalino-ren hitzak ekartzen dituzte gogora kultura-politika zer den definitzeko orduan. Hurrengo lerroetan, artikuluan jasotzen duten aipua ekarriko dugu: «Tiene como referente un momento de convergencia y coherencia entre, por una parte, las representaciones del rol que el Estado puede hacer jugar al arte y a la "cultura" de cara a la sociedad y, por otra parte, la organización de la acción pública […] así definida, la política cultural es un objeto compuesto que tiene que ver tanto con una historia del Estado *(o de otras instituciones públicas)* […] es una totalidad construida por ideas, prácticas políticas, administrativas situadas en un contexto intelectual y político (Urfalino 1996: 13-14)» (Gondar eta Méndez, 2005: 16).

Beraz, aipamen horrekin argi geratzen da kultura-politikek beren eraikuntzatik helburu politiko eta intelektual batzuei erantzuten dietela; estatuaren tresna ideologikoen artean kokatzen dela kultura-politika eta estatuaren historiak osatzen dituzten narratiba-elementuei zuzenki lotua dagoela. Baina Europar Batasunaren kasuan, nola eraikitzen da haren historia? Azaltzen ahaleginduko garen bezala, Europako kultura-politiken helburu garrantzitsuenetakoa horixe bera izan zen, narratiba bat eraikitzen lagunduko zuten elementuak biltzea. Helburua lortzeko, historian kokatu beharrean, estatuek eta herritarrek elkarrekin partekatuko zuten nortasuna eraikitzera bideratu zituzten ahaleginak.

1992. urtea baino lehen, Maastricht-eko Ituna sinatu aurretik, Europar Batasuna egun ezagutzen dugun bezala administratiboki osatu aurretik, bai nazioarteko testuinguru batean, baita Europan ere, «kultura» kontzeptuaren inguruan hainbat hausnarketa jasotzen dira. Hala, hausnarketa horien inguruan zein hobesten den erabakitzen da adituak zenbait bileratara gonbidatuz. Izan ere, Europako eta nazioarteko kulturaren administrazioa aurrera eramateko, kulturaren beraren inguruko hausnarketak biltzea ezinbestekoa zen. Administratu, kudeatu nahi zuten hori zer zen definitu beharra zegoen ondoren hura instituzionalizatzeko.

Hartara, kultura interes politikoen esparru pribilegiatua izatea ez da egungo estrategia politiko berria; izan ere, 1979. urtetik, bere sorreratik, Europako

Parlamentuak sarritan aipatu du Europar Batasunak bere garapenerako kulturaren beharra duela, horren instrumentalizaziorako aurrekontuak eskatuz: «Así mismo, organismos internacionales como la UNESCO o el Consejo de Europa organizaron, sobre todo desde finales de los sesenta, reuniones y conferencias en diferentes partes del mundo en las que se abordó la espinosa tarea de saber qué se entendía por cultura. También se reflexionaba ya sobre los modos de llevar a cabo una planificación cultural mundial que tuviera en cuenta la específica situación social, política, cultural y económica de países ubicados en diferentes continentes. Por lo tanto, lo novedoso de ese tema es la apuesta por parte de la UE de asumir competencias en el ámbito de la cultura» (Méndez, 2004: 17).

Horren haritik, oraindik, kulturatzat zer ulertzen den argitzea falta zaigu, ondoren, kulturaren esparruko konpetentziak zeintzuk diren definitu, eta konpetentzia horiek Europar Batasunak bere nola egin zituen ezagutzeko. Horrela, 1952. urtean, UNESCOk Claude Lévi-Strauss antropologoari eskatu zion kulturaren inguruko bere hausnarketak partekatu zitzan. Testuinguru horretan, antropologoak «Raza e Historia» (Lévi-Strauss, 2004)[7] konferentzia aurkeztu zuen eta bertan egiten zituen planteamenduak gogo onez jasoak eta barneratuak izan ziren. Laburbilduz, antropologoak planteatu zuen mundu mailako zibilizazioak kultura anitzen arteko ko-existentzia baten bideari jarraitu behar ziola, eta bide horri jarraituz, giza kultura bakoitzaren originaltasuna eta aberastasuna errespetatzea eta babestea ere posible izango litzatekeela. Lévi-Straussentzat, kultura-aniztasuna humanitatearen ondasuna zen, eta ezin uler zitekeen banakako giza taldeen isolamenduaren ondorio bezala, Méndezek haren hitzak jasoz adierazten digun bezala: «Un fenómeno natural, resultante de las relaciones directas o indirectas entre las sociedades» (Méndez, 2004: 20).

Lévi-Straussek bere konferentziaren bukaeran, nazioarteko erakundeen ardura mahai gainean jarri zuen aurrerapen kulturalaren edo aurrerabide-ideiaren adiera bikoitzaren inguruan hausnarketa plazaratzearekin batera. Alde batetik, aurrerapena giza kulturen arteko koalizioaren ondorioa izango zen; eta, bestetik, horrako koalizio horrek epe laburrera, ondorio bezala, gizarte bakoitzaren errekurtsoen homogeneizazioa ekarriko zukeen. Hemen aurkezten den paradoxa horri aurre egitekotan, autoreak aurrez entsegatutako bi irtenbide proposatzen ditu, kulturen arteko bi kolaborazio modu. Batetik, kapitalismoarena, zeinean gizarte bakoitzaren bereizgarritasunak mantentzen diren lehen momentu batean; eta, bestetik, inperialismo edo kolonialismoarena, zeinean kanpotik datorren giza kulturak mende hartuko duen kulturaren aberastasunak bere egiten dituen. Bi modu horietatik bat ere ez dela baliagarria ondorioztatzen da; izan ere, gizakien zapalkuntza dute biek oinarri, hurrengoa ondorioztatzen du autoreak: «Sea lo que fuere, es difícil representarse de otro modo que no sea contradictorio un proceso que podemos resumir en la manera

7. <http://eva.universidad.edu.uy/pluginfile.php/307211/mod_resource/content/1/28%20(Unidad%205).pdf> 2015/01/17an kontsultatua. Konferentzia autorearen *Raza y Cultura* (Madrid: Cátedra, 2004) argitalpenean jasoa dago.

siguiente: para progresar, hace falta que los hombres colaboren; y en el curso de esta colaboración ven gradualmente identificarse aportaciones cuya diversidad inicial era precisamente lo que hacía fecunda y necesaria su colaboración» (Lévi-Strauss 2004: 388).

Egoera horren aurrean, Lévi-Straussek nazioarteko erakundeei proposatzen die adaptazio forma berriak ahalbidetu ditzatela, nahiz eta kontraesanekin aurrera eraman beharko diren. Batetik, batasunerantz bidea egin; eta, bestetik, aniztasuna mantentzeko ahalegina egitea. Gondar eta Méndezek honela azaltzen dute:

> Por eso el antropólogo advierte a los organismos internacionales de que «no bastará con mirar las tradiciones locales y dar un respiro a los tiempos consumados. Lo que debe ser salvado es el hecho de la diversidad, no el contenido histórico que cada época le dio» (339. or.). En este sentido la tarea de dichos organismos sería la de tener «una dinámica que consiste en prever, en comprender y en promover lo que quiere ser *(cada cultura)* dejando (que la diversidad cultural) se realice en formas cada una de las cuales sea una contribución a la mayor generosidad de las otras» (339. or.) (Gondar eta Méndez, 2005: 17-18).

UNESCOra beste konferentzia bat aurkeztera gonbidatu zutenean Lévi-Strauss 1971. urtean, jada, hainbat nazioarteko erakunde kulturaren inguruko mundu mailako ekimenak martxan jartzeko zenbait topaketa aurrera eramaten ari ziren. Beraz, kultura, mundializazioa eta mundializazioaren teknologiak aurkezten zituen bideetara nola moldatu eztabaidatzen ari ziren jada. Lévi-Straussen konferentziaren izenburua «Raza y Cultura» (2004)[8] izan zen. Bigarren konferentzia horretan aurkezten zituen ildo nagusiak ez ziren izan lehendabiziko konferentziakoak bezain ondo jasoak nazioarteko erakundeen artean. Izan daiteke nazioartean jada martxan ziren topaketetan, kultura errekurtso ekonomikoa eta politikoa izatearen bidea irekia zutelako eta Lévi-Straussek egiten zuen proposamenak, berriz, neurri handi batean, kultura helburu eta interes ekonomiko eta politikoetarako bitartekari izateko kontzepzio horri oztopoak jartzen zizkiolako.

Lévi-Straussen «Raza y Cultura» (2004) konferentziak aurkezten duen lehendabiziko oztopoa arrazaren eta kulturaren arteko erlazioaren inguruan datza. Autoreari jarraituz, arraza kulturaren funtzioaren arabera definitua eta ulertua geratzen da eta ez alderantziz. Horrek mundu mailan inposatutako arraza zuriaren nagusitasun zientifikoa eta morala ere bertan behera uztea ekarriko luke, eta, ondorioz, kultura teknologiko eta zientifikoaren oinarriak kolokan jartzea (Méndez, 2004: 33).

Lévi-Straussek jarraian egiten duen bigarren planteamenduak are eta arazo gehiago ekarri zituen, bere hitzetan esanda: «El etnólogo duda, no en combatir los prejuicios raciales […] sino en creer, como demasiado a menudo se le incita

8. Konferentzia honen testua Claude Lévi-Strauss-en *Le regard éloigné* (Paris: Plon, 1983) lanean aurki daiteke (Méndez, 2004: 32). Gastelaniaz, *Raza y Cultura* (Madrid: Cátedra, 2004) liburuan.

a hacerlo, que la difusión del saber y el desarrollo de la comunicación entre los hombres lograrán algún día hacerles vivir en buena armonía, aceptando y respetando la diversidad» (Lévi-Strauss, 1983: 46, Méndez, 2004: 33 ekarria).

Laburki, erabaki politikoek eta, batez ere, nazioarteko erakundeek hartzen dituzten erabaki politikoek ikertzaileen, alegia, antropologoen edo etnologoen lana zein modutan baldintzatzen duten aditzera ematen du Lévi-Straussek pasarte horretan. Lévi-Straussek kulturaren inguruan eta mundializazioaren harira, batez ere, komunikabideen mundializazioaren harira, horietara bideratu den fedearen inguruan dudak sorrarazten ditu. Azken batean, komunikazio-egitura horiek legitimatuko dute kultura bera, baita kulturaren mundializazioa ere. Baina zalantzan jartzen du komunikazio-egiturek kulturen arteko harreman harmoniatsuak ahalbidetzeko gai izango liratekeen.

Testuinguru horretan, nazioarteko sistema kulturalak aniztasun kulturalak berekin zekartzan gatazka politiko eta nortasunezkoak alde batera utzi nahi zituen, bere arreta zein interesa kulturaren mundializaziora bideratu nahi zuenez gero. Ondorioz, UNESCOk ez zuen bat egin Lévi-Straussen konferentziak planteatzen zuenarekin. Horren inguruko erreakzioak kontuan hartuta, Méndezek hurrengoa ondorioztatzen du: «La acción cultural que se va perfilando a lo largo de esta década muestra claramente que toda planificación cultural es, a su vez, una planificación económica; y que toda acción cultural persigue dos objetivos de diversa índole, educativo uno, indentitario el otro» (Méndez, 2004: 43).

Méndezek goian ekartzen dituen hitzekin bat egiten dugu. Jendarteak hezkuntza-maila altuagoa baldin badu, eta kulturaren adierazpen ezberdinen bitartez, prestakuntza handiagoa eskaintzen baldin bazaio, ondare kulturala kontsumitzeko prestatua da. Areago, hezkuntzaren garai ikurrarekin jarraituz, kulturarekin lotuak dauden azpiegituren inbertsio ekonomikoen justifikazio sozial sendoagoa dago: museoak, arte-zentroak, interpretazio-zentroak, erakusketa-aretoak, kulturetxeak, arte ederren eskolak eta fakultateak… Hartara, ezinbestekoa da hezkuntza kulturala jendartean zabaltzea eta eskuragarria egitea, hezkuntza kulturala desiragarria den zerbait delako printzipioan oinarrituta. Horri kulturaren demokratizazioa deitu izan zaio eta nazioarteko erakundeek ahotan hartutako aldarria izango da aurrerantzean eta hurrengo hamarkadetan zehar.

Nortasuna indartzea helburu duten kultura-politiken ildoek beren barnean kontraesanak dituzte. Izan ere, alde batetik, kultura lokal bakoitzaren nortasuna, moduak, sinboloak gorde eta sustatu behar dituzte, jendarte horren balio berezko eta ezberdin moduan aurkeztuz; bestetik, europar nortasun baten zati ere izan behar dute kultura-adierazpenek, eta aldi berean europar nortasuna sustatu eta adierazi behar dute. Modu horretan, europar kultura-nortasuari dagokionez adibidez, beste nortasunen aurrean eraiki eta hedatu nahi da, bereziki Ipar Amerikako estatubatuar nortasunaren aurrean; eta kultura europarraren ekoizpenak mundializazioaren dinamika azkarren aurrean erresistentzia modura irudikatuko lituzkete (Méndez, 2004).

Kultura-politika edota kulturaren gaineko erabaki politikoak, bai nazioarteko erakundeek baita ere Europar Batasuneko estatuek beren gain hartzen dituztenak, ekintza kulturala gidatuko duten hiru ildoren bitartez diseinatu eta garatzen dira: ondare artistiko/kulturalaren kontserbazioa/zaharberritzea; ekoizpen kultural berrien sorkuntzarako laguntza; demokratizazio kulturalaren ikuspuntutik aurrera eramaten den kulturaren gizarteratzea (Méndez, 2004: 43). Neurri horretan, kulturaren demokratizazioa hezkuntzaren bitartez aurrera eramango delako ustea dago; bestalde, goian esan dugun moduan, kultura-politikek beren burua legitimatzeko aurrera eramaten duten mekanismoan datza eta jendarte guztiarengana irisgarritasuna duen kultura izatetik urrun geratzen da.

Puntu honetan, beraz, zailtasunak azaltzen dira; izan ere, nortasuna, beste nortasun baten aldean ezberdin eta gehienetan kontrajarri bezala ulertzeko eta barneratzeko joera daukagu (Prokhovnik, 2002 [1999]; Butler, 1988, 1993; Weir, 1996). Hala, nortasun ezberdinak sustatzen eta sorrarazten dituzten adierazpenak kontraesankortzat jotzen ditugu bere horretan. Nortasunaren inguruko adierazpen eta ezaugarrien barneratzeak gure ekintzak eta gure justifikazio politikoak baldintzatzen ditu, bai norbanako bezala, bai jendarte bezala. Hori dela-eta, elkarbizitzarako ezinbestekoa da nortasunaren errebisioa bultzatuko duten metodologiak zein teoriak garatzea. Ildo horretan, kultura garaikideak eta, bereziki, arte garaikideak ekoizten dituen ekimenak, bisualitateak, figurazioa eta ezagutza-prozesuak (eta hauek osatzen dituzten imajinarioak) ezinbestekoak dira, nortasuna ulertzeko modu berriak eskaintzen dizkigutelako. Gai honetan, ikerketaren hirugarren etnografian sakontzeko aukera izango dugu eta euskal testuinguru kulturalean izan diren esperientzien aurkezpena eta azterketa egingo ditugu.

Kultura-politikek, Europar Batasuneko testuinguruan egindako ibilbideari jarraituz, 1980ko hamarkadan, arte-plastikoen ekoizpenaren inguruan eta ondarearen inguruan, museo eta azpiegituretan inbertsioa handiak egiten dituzte Europako herrialdeek. Nahiz eta lehendabiziko momentu batean horrelako azpiegitura eta proiektu erraldoiei ez dieten etekin ekonomiko garbirik ateratzen, horietatik atera dezaketen etekin sinbolikoaren aldeko apustua egiten dute. Nazioartean zein Europan hainbat hitzarmenek eta adierazpenek barneratzen zuten kulturaren demokratizazioaren ideiarekin ere saltzen dituzte haien inbertsio ekonomikoak eta justifikazioa. Eraikin horiekin batera, arte-plastikoei zuzendutako diru-laguntzek eta beka kopuruek ere gora egiten dute.

Hortaz, 1990eko hamarkadan, kultura-politikek garatu zuten ildoa inbertsio ekonomikoak seduzitzearena izan zen. Modu horretan, hurrengo atalean sakonago ikusiko dugun bezala, kultura inbertsio ekonomiko gisa kontsideratzen zen eta horrela aurkezten zen jendartera ere. Inbertsio ekonomikoek zein neurritan erakartzen zituzten irabazi ekonomikoak? Irabazi ekonomikoak irabazi kulturaletara berdintzeko zein estrategia erabiltzen zen? Kultura-azpiegiturek, obren erosketek eta

horien inguruan antolatzen ari ziren erakusketa-dispositibo erraldoiek ere (jaialdiek, bienalek…) diru publikoaren inbertsio handia eskatzen baldin bazuten ere, gerora, ekonomikoki etekinak ekarriko zituztelako diskurtsoekin justifikatzen ziren. Gaur egun ere horrela justifikatzen jarraitzen ahalegintzen dira. Euskal testuinguruan, hainbat museoren inbertsioek ildo horretatik jo dutela ikus dezakegu. Adibiderik garbiena nazioarteko inbertsio pribatuek euskal testuinguru kulturalean bultzatutako Guggenheim Bilbao Museoaren kasua da. Mundializazioak kultura-baliabideak, errekurtso ekonomiko eta politikoetan nola gorpuzten diren ikusten dugu Joseba Zulaikaren (1997) *Crónica de una seduccion. El museo Guggenheim Bilbao* lanean Guggenheim Bilbao Museoaren sorreraren negoziazio- eta sedukzio-estrategien inguruan egindako azterketaren bitartez. Hori lortzeko, artelanetan dirua inbertitzeak hiritartasuna hobetzeko modua zela adierazten zuten kultura-politikek eta inbertsioen inguruan hartutako erabakiek. Honako hau azaltzen dute Miller-ek eta Yúdice-k:

> […] And the very notions of limited liability, public education and tax writeoffs for research are crucial to successful business innovation instead of an uplift model, whereby welfarist doctrines saw governments give money to the arts in order to «improve» their citizenry, the 1990s model was a cultural-industry one -the state underwrote the new market infrastructures, such as art fairs, within which consumer preferences «determined» the canon. At the same time, however, as this neoliberal/ industry policy *rapprochement* was underway, there were *dirigiste* pressures as well (Miller eta Yúdice, 2002: 186).

Pasarte horretan, autoreek, publikoaz hitz egin beharrean, kontsumitzaileez hitz egiten dute, non aukeren bitartez arte garaikidearen kanona zehazten dutela adierazten duten, betiere, merkatu-legeen laguntzarekin moldatutako kanona izanik. Kultura-industriaren ereduaren sorrera hortxe kokatzen da.

Zenbait autoreren lanek erakusten diguten bezala, XX. mendeko azkeneko hamarkadan, kultura errekurtso ekonomikoa kontsideratzearen ulermena indartu egiten da (Yúdice, 2002; Miller eta Yúdice, 2002; Lash eta Lury, 2007). Egun, ordea, errekurtso ekonomiko horren aplikazioen ondorioez hausnarketa egiteko bidea ireki beharrean gaude. Europan, eta Europar Batasunaren sorrerarekin batera, kultura, herrialde ezberdinetako herritarrak elkarrekin identifikatzera eramango zituen gailu bezala ulertzen eta defendatzen hasi zen. Kulturaren izenean ez ziren soilik inbertsio ekonomikoak egin, baizik eta europartu beharreko hirien diseinuak, kultura-zentro eta museoen eraikuntzak ere garatu ziren. Turismoarekin batera, arte bienalak, musika- eta zinema-festibalak, Kulturaren Hiriburu Europarraren izendapena (Clifford, 1988; García Canclini, 2009), nortasunaren ehuntze horretara lagundu nahi zuten ekimen kultural eta ekonomikoak ziren. Izan ere, kultura ezinezkoa da pentsatzea inbertsio ekonomikorik gabe. Méndezek honako pasarte honetan modu egokian adierazten du:

> No debe olvidarse que la política cultural europea parte de tres constataciones. Que las industrias culturales son una importante dimensión de la economía y permiten generar puestos de trabajo (por ejemplo, en lo que a las artes plásticas se refiere, los vinculados a museos, centros de arte o casas de cultura) y crear nuevas instituciones —museos o centros de arte—; que es necesario el control de la comunicación y de la información en lo que concierne a la difusión y promoción pública de eventos culturales de índole artística —difusión que supuestamente permite que la población en general tenga acceso a ellos y llegue a considerarlos como algo propio—; y que resulta indispensable para la identidad cultural de un país —y para la construcción de la identidad cultural europea— tanto mantener el patrimonio heredado del pasado como apoyar la creación de nuevas obras plásticas (Méndez, 2004: 51-52).

Kultura-politikak dimentsio ekonomikoa agerian jartzen duten 1990eko hamarkadan sortutako kultura-industriek markatzen dituzten lehentasunen itzalean ulertu behar ditugu. Horrela, kultura-ekoizpenen «gauzatasun» (Lash eta Lury, 2007) bilakatzea egungo kontsumismo-ereduaren baitan eta baita komunikazio- eta komunikabide-teknologien ereduaren baitan ere aztertu behar dugu. Kapituluaren hurrengo ataletan horren berri emango dugu.

Europar Batasunak garatu zuen kulturaren mundializazioaren prozesua Amerikako Estatu Batuekiko konpetentzia aurrera eraman ahal izateko hartu zuen jarrera zela azpimarratu dute hainbat autorek (Méndez, 2004; Yúdice, 2002). Mundializazio hori, enpresa kultural ezberdinekiko konpetentziak aurrera eraman ahal izateko garatzen da. Horretaz aparte, ezinbestean, mundializazio horrek globalaren eta lokalaren arteko egiturak eta hartu-emanak sendotzea eskatzen du. Ondorioz, komunikazio-teknologia berrien inguruko hausnarketak egin beharrean aurkitzen gara, haien eraginaren eta eragiten duten diru-publikoaren inbertsioaren inguruan. Beste modu batean, mundializazioak ez du herrialde ezberdinetan funtzionatuko, eta horregatik, kultura hibridoak sortzen dira García Canclinik (2001 [1989]) eta Yúdicek (2002) aztertu duten moduan. Kultura hibridoak kulturaren mundializazioa eta kultura-industria globalen ondorio dira.

Baina kultura-politikek kulturaren zein ulermen dute? Izan ere, kontzeptu horren baitan biltzen dituzten esperientziak erregulatuko dituzte. Galdera horri erantzuteko asmotan, kapituluaren hurrengo atalean kontzeptu horren ulermenean sakonduko da, haren aplikazioa ere ulergarriagoa izan dadin.

1.1.1. Kultura baliabide bilakatua

Kultura errekurtso gisa aurkezten denean, sistema kapitalista kognitiboaren interesei jarraituz aurrera eramaten den bilakaera da. Hartara, kultura ekonomizatzen da sistema kapitalistaren ekonomia-etekinen logikan lekua izan dezan eta balio ekonomikoa erreproduzitu dezan. Aldiz, sistema kapitalistak aurrera daraman bilakaera hori gertatzea ezinezkoa da kulturaren ekonomizaziorik gabe. Kulturaren

ekonomizazioak, alde batetik, momentura arte etekin ekonomikoen logikaren bitartez garatzen ez ziren hainbat jakintza, esperientzia eta objektu sistema kapitalistan barneratzea ekarri zuen; bestetik, berrikuntza goraipatzeak jendartean garatzen den ezagutza etekin ekonomikoak lortzeko printzipioetara murriztua izatea dakar berekin. Ezagutza hori esparru ezberdinetakoa izan daiteke: zaintzaren inguruko ezagutza, medikuntza naturalaren ingurukoa, erlazio sozialen inguruko ezagutza, sentimenduen ingurukoa… Sistema kapitalistak berrikuntzaren inguruko esperientziak pribatizatzen ditu eta horietatik etekin ekonomikoak ateratzea izango du helburu, berrikuntza-esperientziak instituzionalizatutako edo pribatizatutako ezagutza bilakatuz.

Berrikuntza-esperientziak sistema kapitalistarentzako doako lehengaiak izateaz gain, eskaintzen duten informazioaren bitartez, sistema kapitalistaren beraren egiturak eta lan-harremanak ere eraldatuko dituzte, sistemak hobeto funtziona dezan. Prozesu horren bitartez, kulturaren ekonomizazioa gertatzen dela aipatzen dute zenbait autorek (Yproductions, 2009a). Ildo horretan, kapital kognitiboaren adiera erabiliko da sistema kapitalistaren berrikuntza-prozesuek aurrera eramaten duten lehengaien bereganatzea izendatzeko. Yproductions kolektiboak bere *Nuevas economías de la cultura* (2009a) lanean adierazten duen moduan, kulturaren ekonomizazioak sistema kapitalistaren produkzio-egituretan, ekoizpen moduetan eta erlazioetan ere moldaketak barneratu ditu. Hori, immateriala den ezagutzaren lehengaiaren jabetzearekin batera gertatzen da:

> El momento de mayor acercamiento de la cultura al mercado y de la introducción de los saberes del grueso social al espacio de producción se inicia durante la segunda mitad del s. XX. El giro radical en los modelos de producción actuales y los elementos fundamentales que lo han facilitado se centran en haber situado en primer término un recurso que parecía relegado a un segundo plano: el conocimiento. Veamos la serie de fenómenos que motivan este cambio a través de un breve repaso por los principales modelos de producción capitalista que han tenido lugar a finales del s. XX y principios del s. XXI. El primer cambio de paradigma vino marcado por la producción «just in time», ese modelo que se alejaba de la estructura ideada por Henry Ford ya que «la comunicación, el flujo de información, entra directamente en el proceso productivo. Comunicación y producción se superponen en el nuevo modo de producir, mientras que en el fordismo la comunicación se hallaba yuxtapuesta al proceso productivo» (Marazzi, 2003: 12) (Yproductions, 2009a: 9-10).

Berrikuntzak eta sorkuntzak errekurtso ekonomikoen motor diren heinean, gerta al daiteke sorkuntza eta berrikuntza kultura-ekoizpenetan beste modu batean barneratzea, non berritzen dena ez den bakarrik kapital ekonomiko eta kapital kognitiboaren aplikazio ekonomikora mugatzen? Kultura-sorkuntzak eta kultura-berrikuntzak jendarteko harremanak eraldatzeko eta gizarte-egituretan aldaketak eta hobekuntzak aurrera eramateko tresnak dira. Norabide horretan, euskal testuinguru

kulturalari dagokionez, Conexiones improbablesen adibidea dugu[9]. Beren aurkezpenean argi uzten dutenez[10]:

> Conexiones improbables ikerketa-ekimen komunitatea da, elkarlanekoa eta elkarsortzekoa, berrikuntzaren bitartez antolaketa- eta gizarte-eraldaketarako komunitatea. Berrikuntza irekiaren paradigmetan eta eremu, diziplina eta pertsona ezberdinen arteko intersekzio printzipioetan oinarrituta da. Erakundeen beharrei galdera eta erantzun berriak bilatzeko sortu zen, arteak, pentsamendua, zientzia, enpresa eta gobernantzak harremanetan jarriz. Ustez, nekez gerta daitezkeen loturak dira, baina posibleak, ardura sozial eta berrikuntza-eremuen arteko loturen bilaketan oinarrituak.

Izan ere, erakundeen beharrak ez dira beti kultura errekurtso ekonomiko eta politikoa dela identifikatu ondoren asetuko. Baizik eta, askotan, errekurtso izate honek aurresuposatzen dituen egiturazko eta lan-homogeneizazioek, hain zuzen, baliagarriak diren eraldaketa sozialak oztopatzen dituzte. Hori dela-eta, Conexiones improbablesek, sormen-prozesuen bitartez, ekonomia, kultura-erakundeak eta erakunde sozialak harremanetan jartzen ditu, haien arteko lankidetza sustatuz. Lankidetzaren erritmoa, bestalde, ekonomiak eta instituzioek inposatzen duten hori —askotan lankidetza bera mugatzen duena eta sorkuntza-ariketa ezberdinetan gailentzen dena— alde batera utzi eta sormen-prozesuaren erdigunean pertsonak kokatzen dituzte. Sormen-prozesua, hein handi batean, esperimentazioan eta ikerketan oinarritzen da, presarik ez duena.

Beraz, sorkuntzaren inguruko ulermen eta aplikazio berria eskaintzen du proiektu horrek. Berrikuntza errekurtso ekonomikoa izatera mugatzen ez duen ikerketa-ekimen komunitatea osatzea da Conexiones improbablesen helburuetako bat. Horrela, enpresa pribatuen logika hiperkapitalistatik at dago eta ez du berrikuntza irabazi ekonomikoak biderkatzeko sisteman barneratu nahi. Bestalde, nabarmentzekoa da proiektua ez dela instituzio baten ekimena; ondorioz, ez du kultura eta sormena errekurtso ekonomiko eta politikoa bilakatzeko helbururik. Horregatik, instituzio publikoetatik kanpo aurrera eramaten den proiektuak kultura-politiken inguruan hausnarketak bideratzeko informazioa eta praktikak eskaintzen ditu.

Bestalde, kultura-fabrika bezala ezagutzen direnak eratu ziren Europa mailan eta zenbait herrialdetan 1980ko hamarkadan abian jarri ziren kultura-industriak nazioartean aurrera eramandako hitzarmenek bultzatutakoak izan dira aurreko atalean ikusi ahal izan dugun bezala (Yúdice, 2002; Miller eta Yúdice, 2002; Yproductions, 2009a). Kultura-industriaren jarduna nazioarteko informeen bitartez aurkezten den egoera desiragarria da, industria tradizionalaren eredua jada agortuta

9. «Conexiones improbables 2009. urtean sortutako erakunde batetik jaio zen, c2+i (kultura, komunikazioa, berrikuntza); azken horrek sormen-prozesuak eta ekonomia, kultura eta erakunde sozialen arteko harreman-eremu berriak sustatzen ditu. Zuzendaria: Roberto Gómez de la Iglesia; koordinatzailea: Arantxa Mendiharat; marketing eta komunikazioa: Miren Martín; komandiatario berrien artekaria: Haizea Barcenilla», <http://www.conexionesimprobables.es/pagina.php?m1=127&m2=138&id_p=403> 2015/02/23an kontsultatua.

10. <http://conexionesimprobables.es/pagina.php?m1=127&id_p=272> 2015/02/23an kontsultatua.

zegoen momentuan herrialde postindustrialek jarraitzea egokia litzatekeela proposatu zuten industria-paradigma berria zen kultura-industriarena. Atzera, Yproductions kolektiboaren hitzak gogoratuko ditugu, hausnarketa honi dagokionez:

> En 1979, la UNESCO puso en marcha un programa comparativo a nivel internacional sobre las industrias culturales que culminó en una conferencia en Montreal en junio de 1980. En 1982, la UNESCO publica *The Culture Industries. A challenge for the future of culture*. En este documento se hace referencia directa al ensayo de Adorno y Horkheimer y se denuncia el excesivo peso dominante de algunas compañías y firmas y la «subordinación de los artistas a las fuerzas del mercado o a los dictados de las demandas de los consumidores» (UNESCO, 1982). En el informe, se esgrimen también algunas de las críticas que los filósofos alemanes habían realizado 40 años antes, como la homogeneización de la producción cultural y de los valores que ésta representa en cada contexto, extendiendo ese fenómeno no sólo al caso de estudio de Adorno y Horkheimer (EE UU) sino a nivel internacional […] también hay aportaciones que defienden el papel que han tenido las industrias culturales a la hora de posibilitar el acceso a contenidos y conocimientos que sus productos ofrecen (Yproductions, 2009a: 18-19).

Horrenbestez, kultura-industriak hirien tertziarizazioaren pizgarri izango dira, eta ekoizten duten eduki eta balio erantsiaren bitartez, hainbat aldaketaren motor bezala ikusten dira. Modu horretan, 1980ko eta 1990eko hamarkadetan kultura-industriak agenda politikoetan sartzen dira hiri-kultura garapenaren faktore gisa, eta industria-ehunean eraldaketaren bultzatzaile kontsideratzen diren heinean. Horretaz aparte, kultura-industriak hirigintza-plan berritzaileekin eta hiria zigilu edo *branding* bihurtzeko nahiarekin lotuak izan dira hamarkada horietan zehar. Euskal testuinguru kulturalean horren erakusgarri dugu Bilbao Ría 2000 proiektuaren eta Guggenheim Bilbao Museoaren arteko erlazioa. Bertan, Bilbao Ría 2000 proiektuak hiriaren paisaia eta inbertsio postindustrialean lan egingo du eta hiriaren ulermena eta bertan aurrera eramaten diren erlazionatzeko moduak eta nortasun kolektiboak industrializazioaren oinordekoak direla adieraziko du. Paisaia eta hirigintza ulertzeko moduetan eraldaketak ekarriko ditu; Guggenheim Bilbao Museorik gabe ezin uler daitekeen proiektua da. Horregatik, bereziki, kultura eta industriaren arteko elkarrizketek hiri *branding*a eskaintzen dute. Testuinguru horretan, hiri-zigilua turismoa-industriek ustiatu beharko duten lehengaia da, hiri-zigilu izaten jarraitu nahi baldin badu, eta kultura-industrien garapenarekin jarraitu nahi baldin bada.

> But what *is* the event of the Bilbao Guggenheim? As its most obvious, everyone knows it is the flagship building of the city´s ambitious 1-billion-euro renewal plan focused to improvement of the port and new transportation facilities -Foster´s sleek subway and the expansion of the airport by Calatrava. This plan is concentrated on the Abandoibarra riverfront and includes the office tower by Cesar Pelli, the Euskalduna Conference and Concert Hall by Federico Soriano and Dolores Palacios, the Araka Isozaki Towers, the Sheraton Hotel by Ricardo Legorreta, the University of Deusto Library by Rafael Moneo, and the University of the Basque Country Auditorium by Álvaro Siza (Zulaika, 2014: 196).

Kultura-industriek industria bera eta hirigintza-garapena birpentsatzea dakarte. Halabeharrez, kultura-industria hauek dakarten hazkunde ekonomikoak, oro har, maila sozialean eta maila kulturalean onurak dakartzala onartzen da. Halere, orokortasun hori ez da beti horrela izaten. Hainbat ikerketek adierazten dute kultura-industriek kultura-sektoreetan lan egiten duten profesionalen lanaren prekarietatea dakartela (Yproductions, 2009b). Izan ere, sektore pribatuak kultura-ekoizpenean parte hartzera gonbidatzen ditu kultura-industriak, diru pribatuaren sarrera ahalbidetuz. Hots, kapital pribatuaren logikari jarraitzera bideratzen ditu kultura-industriak. Batetik, logika horren mekanismoan murgiltzeko, ekoizpenak ahalik eta eskulan merkeenarekin egiten dira; bestetik, kapitalismoaren logikan sarrerarik ez duten kultura-adierazpenak eta ekoizpenak alde batera uzten dira, sektore pribatuak bere helburuak lortzeko baliagarritzat jotzen ez dituenak (zenbakarriak ez direnak eta balio kapitalisten erreprodukziorako eraginkorrak kontsideratzen ez direnak) alde batera uzten dira. Egoera horrek, arte garaikideari dagokionez, sexuen arteko aukera-ezberdintasunak areagotzea dakar, hazkunde ekonomikoak, merkatu kapitalistaren logikari jarraitzen dion hazkunde ekonomikoak, emakumezkoei ezarri zaizkien rolen erreprodukzioa dakarren neurrian (Navarrete, Ruido eta Vila, 2004). Adibiderik garbiena, emakumeei inposatzen zaien zaintzaile-rola da, ardura horren inposaketa kulturala sistema kapitalistaren erreprodukziorako ezinbesteko baldintza da (Pérez Orozco, 2006, 2014).

Kultura errekurtso ekonomiko eta politikoa dela kontuan hartuta, kulturaren ulermen garaikidearen testuinguruan kokatzen gara. Kapitalismo kognitiboak kultura errekurtso ekonomiko eta politikoaren izatea sendotzea dakar; izan ere, egitura ekonomiko honek sentimenduak, nortasun-prozesuak, desirak, hau da, materiala ez den errekurtso oro ekonomizatzen eta politizatzen ditu. Halaz, ekonomizatua dagoen kulturaren ulermenean kokatzen dugu geure burua euskal testuinguru kulturalera hurbiltzen garenean, bai eta ikerketa honetan arte-ekoizpen feministaren bitartez aztertu nahi ditugun haustura-puntuak ulergarri egiteko. Batetik, hobekuntza ekonomikoa eta hobekuntza soziopolitikoa elkarren eskutik datozela aurresuposatzen da eta hori ahalbidetuko duen baliabidea kulturarena dela. Bestetik, materialak ez diren baizik eta sinbolikoak diren errekurtsoez baliatzen da hazkunde ekonomikoa. Testuinguru horretan, kultura-ekoizpenak immaterialak eta sinbolikoak diren ondasunen banaketa mundu mailako kultura-ekoizpenaren ezaugarri garrantzitsuenetakoa da.

Egoera ulertzeko, Scott Lash eta Celia Lury-ren *Global Culture Industry* (2007) lanean azaldutako balio kulturalak «gauzatasun» edo autoreen hitzetan *thingness* bilakatze-prozesuari jarraituko diogu. Kontzeptu horrek ahalbidetzen duen ulermenean, kultura eta balio kulturalak identifikatu, ikusi eta, batez ere, erosi eta kontsumitu daitezke. Mundializazioaren testuinguruan aurrera eramaten da kulturaren ulermen hori. Ulermena eskaintzearekin batera, kulturaren kudeaketaren inguruan ere hitz egiten dute autoreek. Egun, kulturaren kudeaketan pentsatzean

ezinbestekoa da testuinguru mundializatuan ari garela kontuan hartzea. Hori dela-eta, Scott Lash eta Celia Luryk kultura-kudeaketa kultura «gauzatasun» bilakatuta aurrera eramaten dela defendatzen dute. Beste ezaugarri garrantzitsuetako bat, kultura mundializatu honen inguruan pentsatzeko, orotariko krisi-egoera batean mugitzen garela litzateke (Pérez Orozco, 2014). George Yúdicek (2002) krisia New York-eko 2001. urteko irailaren 11ko atentatuen ondoren kokatzen du. Eta guk ideia hori bera geure egingo dugu; izan ere, mugarri horrek kultura errekurtso bezala modu ezberdinean kudeatzeko oinarriak ipini zituen. Sergio Martínez Luna-k «Violencia global y conocimiento cultural» (2011) artikuluan dioen moduan, beldurraren kulturaren aroari hasiera eman zitzaiola esan dezakegu. Era berean, mundializatutako aroak beldurraren zabaltzea izan zuen bere estrategiak modurik eraginkorrenetakoa.

George Yúdiceren (2002) iritziz, ezinezkoa da kultura errekurtso gisa ez ulertzea gaur egun. Betiere, kultura errekurtso gisa izendatzen denean, lekutze batetik egiten da, bai kulturaren ulermenari, bai erabilerari dagokionez. Lekutzea zenbait interes zehatz oinarri hartuta aurrera eramango da. Beraz, hein handi batean, lekutzeak baldintzatuko du kulturaren ulermena zein haren erabilera.

Toby Miller eta George Yúdiceren (2002) irudiko, kultura errekurtso kontsideratzeak kulturaren barruan banaketak eragiten ditu. Batetik, kultura popularra izango dugu edota kontsumo masibora bideratua dagoen kultura; bestetik, eliteetara bideratua dagoena. Bigarrenak ekoizpen-bolumen txikiagoa du. Hala eta guztiz ere, kapitalismo kognitiboaren funtzio estetiko eta intelektualei ekarpen handia egiten die. Modu horretan, elitearen kulturak balio sozialak zabaltzen ditu, gure artean erlazionatzeko moduak gidatuko dituzten balioak. Ondorioz, kultura-ekoizpenak performatibitearen bidetik ekintzak aurrera eramatea bultzatuko du, guk barneratzen ditugun ekiteko moduak, nortasunak eta erlazionatzeko moduak esleitzen dituzte. Hurrengoak autoreen hitzak dira:

> On this view, art can be subsidized so long as it contributes to the community. Insofar as it does, it parallels popular culture´s impact. And both art and popular culture contribute, one to intellection and the other to fun. The idea is to allow the market to gauge popular taste, and the state to ensure the continuation of elite taste and heritage appreciation. A method of keeping unpopular history alive and at the forefront of culture (Miller eta Yúdice, 2002: 16).

Kontsumora bideratua dagoen kultura popularra jendartearen homogeneizazioa lortzera bideratua dago. Berdin kontsumitzera bideratzen gaitu, eta garena kontsumitzen duguna izaki, berdindu egiten gaitu kapitalismoaren begiradapean: berdina kontsumitzen dugu jendarteko partaideok. Kontsumitzen ditugun gauzak askotarikoak dira: soinuak, irudiak, eredu eta balio sozialak, erlazionatzeko moduak ere kontsumitzen dira. Mundializazioa aurrera eraman ahal izateko estrategia nagusietako bat hibridazioarena (García Canclini, 2001 [1989]) izan da eta kulturaren definizioa nola ondarearen ulermena ere aldatzera eraman du. Egoera horrek berriz ere kapitalismo kognitiboak errekurtso kulturalak «gauzatasun» nola bilakatzen dituen

adierazten digu. Kontsumorako «gauzatasun» bilakatzen ditu adierazpen kulturalak. Alegia, kultura-adierazpenak ez dira jada duten edo ez duten berezkotasunarekin lotzen, baizik eta beren ekoizpeneko baldintzen ondoriotzat jotzen dira.

Kultura errekurtso ekonomiko gisa identifikatzearekin bat egiten dute Marcial Gondarek eta Lourdes Méndezek ere kulturaren «artificio contable» kontzeptualizazioarekin «Manifiesto para una nueva economía política de la cultura» (2005) artikuluan. Autoreek hausnarketa Europako kultura-politikaren inguruan egiten dute, nahiz eta zenbaitetan Ameriketako Estatu Batuetako adibideak ekartzen dituzten. Kultura errekurtso ekonomiko moduan kontsideratzekoan eta bereziki zenbakarria den artifizio moduan, haren balioa munduko testuinguru eta munduko txoko ezberdinetan nola homogeneizatzen den adierazten da. Izan ere, ekonomia-merkatuak homogeneizatu diren bezala, kultura-politikak zenbakarria den artifizio moduan kontsideratzean, kultura-ekoizkinak ere logika horretan sartzen dira. Ondorioz, mugako kapitalismoa elikatzen duen edozein lehengairen modura, kontrol ekonomiko eta sozialerako gai bilakatzen dira.

Kultura errekurtsoa denean, egungo jendartean legitimazioa bilatzen duen errekurtso ekonomiko eta politikoa da. Gure proposamena errekurtso politiko eta ekonomiko izate horrek eskaintzen dituen eta inposatzen dituen moduetan eta mekanismoetan arreta jartzea da, nola funtzionatzen duten ikasteko. Kultura errekurtsoak biopolitikak nola baldintzatzen gaituen ikustera ere gerturatzen gaitu. Biopolitikak kulturaren mundializazioari beste dimentsio bat eskaini diola esan daiteke, non ekoizpenak eta errekurtsoak guk geuk gorpuzten eta erreproduzitzen ditugun (Preciado, 2008; Fernández Porta, 2010; Maria ptqk, 2012). Bestetik, biopolitikak eskatzen duen politiken barneratzea eta erreprodukzioa, halabeharrez, gorpuztasunaren bitartez aurrera eramaten da. Kapital emozionala ere salerosketarako errekurtso bilakatu den honetan, eta kontsumoak gizaki edota Néstor García Canclinik (2004) dioen moduan, herritar izatea ahalbidetzen digun honetan, emozioen kontsumoa ere ezinbestean kontuan hartu beharreko errekurtso kultural agortezin bilakatu dute industria ezberdinek (Férnandez Porta, 2010), horiek kontsumitzea herritar eta gizaki izateko ezinbesteko baldintza bilakatu delarik.

Kultura errekurtso ekonomiko eta politiko bezala ulertzeak, batetik, eta kultura errekurtso bezala aztertzeak, bestetik, ez du zertan esan nahi ikerketa honetan kultura-ekoizpena eta kulturaren mundializazioa bultzatzen duten estrategia kapitalistekin bat egiten dugunik. Kultura errekurtso bezala identifikatzen dugunean, haren egiturarekiko eta haren erabilerarekiko kritiko izateko aukera zabaltzen dugu. Aipagarria da kultura errekurtso kontsideratzeak bere dimentsio guztiak kontuan hartzea dakarrela; eta, hortaz, modu ezberdinean baliatzeko aukerak irekitzen dituela. Zentzu horretan, Yúdicerekin bat eginez, kulturaz baliatuz, sozialki, politikoki eta diskurtsiboki egiten dena interesatzen zaigu:

> Cuando las interpretaciones previas de la cultura —los cánones de la excelencia artística, las pautas simbólicas que dan coherencia a un grupo o sociedad y, por tanto,

> le confieren valor humano— se debilitan, vemos en ello una iteración del recurso de la cultura. En nuestra era, las representaciones y las demandas relativas a la diferencia cultural son convenientes en tanto multipliquen las mercancías y confieran derechos a las comunidades. Sin embargo, como afirma Virginia R. Domínguez (1992), para comprender lo que significa la cultura cuando «se la invoca para describir, analizar y argumentar, justificar y teorizar», es preciso centrarse en *lo que se está realizando* social, política y discursivamente (Yúdice, 2002: 40).

Aurreko atalean adierazi bezala, botere publikoek kultura kudeatu nahi izan zutenean, antropologiara jo zuten kultura definitzeko, eta, ondorioz, kulturaren erregulazioa ere definizio horren arabera aurrera eramaten dute. Kultura errekurtso politiko eta ekonomiko bilakatua, akordio ekonomikoak eta ekoizpenak aurrera eramateko baliogarria gertatzen da. Horren ondorioak bortitzak dira askotan aurreko orrialdeetan azaldu den moduan. Eskulana merke edo dohain saltzera bideratzen da, lanaren eta aisiaren arteko mugak desagerraraztearekin batera. Askotan kolektibo gutxituen bizi-esperientziak dira salerosten direnak berauek merkataritza-lehengai bilakatuz, garapen kapitalistaren aldi berri bati hasiera emanez.

Nola aztertu kultura errekurtso moduan, bortizkeria horiek baimentzen dituela kontuan hartuz? Nola berraztertzen ditu antropologiak honako bortizkeria-adierazpen hauek, bere izatea herentzia kolonialari jarraituz legitimatu bazuen XIX. mendearen bukaeran zientzia sozialen artean? Hala, bira antropologikoa edota etnografikoa modu berritzailean aurrera eramateko momentua iritsi da. «El giro antropológico en la conceptualización de las artes y la sociedad es coherente con lo que podría llamarse *poder cultural* —el término que utilizo para la extensión del biopoder en la era de la globalización—, y también constituye una de las principales razones por las cuales la *política cultural* se convirtió en factor visible para repensar los acuerdos colectivos» (Yúdice, 2002: 40).

Bira etnografikoak orain arte ulertu ez den modu batean ulertzea proposatzen digu Sergio Martinez Lunak (2011) hurrengo aipuan, non lan etnografikoa ez den izango prozesu arau-emailea edota ez den prozesu arau-emaileetarako baliatuko den lehengaia. Aitzitik, interpretazio antropologikoa testuinguru kultural baten barruan aurrera eramaten den gertakaria da, non ezagutua denak ezagutzailearengan aldaketak eragiten dituen, baita bi horien arteko harremanean ere. Zentzu horretan, James Clifford-ek (1988) proposatutako «bira etnografiko»arekin bat egiten du honako ulermen honek:

> Quizás entenderíamos los malentendidos que rodean al «giro etnográfico» si redefiniéramos el trabajo etnográfico como un acontecimiento y no como un procedimiento normativo dirigido al desvelamiento de una cultura. El encuentro etnográfico es una particular relación social que se pone en escena dentro de un determinado marco cultural. Su objetivo no es la descripción procedimental de una cultura, sino la experiencia de *mise en scène* a la que se somete un conjunto de métodos, representaciones y categorizaciones cuando se performan dentro de un proceso cultural. Los conceptos y los modos de hacer que el investigador cultural se trae de casa sufren

> una transformación en el encuentro con la diferencia cultural. Al mismo tiempo, ese proceso ejerce su influencia sobre los objetos y contextos de estudio. Pero todo ello afecta también a la propia configuración del sujeto de conocimiento, su identidad cultural, sexual o política. Este escenario está actualmente mutando: si la antropología ha prestado atención a una variedad de objetos, lo ha hecho organizándolos alrededor de una noción ilustrada de sujeto que se encuentra en crisis. Lo «humano» se enfrenta al hecho de que es una categoría histórica y culturalmente contingente. Los cambios que las actuales modulaciones tecnoeconómicas y biopolíticas ejercen sobre lo que significa ser humano y ser sujeto afectan a esa forma de conocimiento cultural, cuestionando la razón dualista sobre la que se sostiene (Martínez Luna, 2011).

Performatibitatearen ulermena eta kultura-errekurtsoak ezinbestean performatibitate konkretu bat arautzen duela nabarmentzea argigarria izan daiteke kulturaren bilakaera eta kulturaren erabilera ulertzeko. Performatibitate berri batek epistemologia berria eskatzen du. Izan ere, mugimenduak ahalbidetzen duen ezagutzan murgiltzeko epistemologia berria beharrezkoa dugu. Hau da, gure jarrerak, gure nortasunak, gure lehentasunak kultura-errekurtsoak markatzen ditu. Arestian adierazi dugu nola biopolitikaren parte garrantzitsuak diren kultura-errekurtsoak, etengabean kontsumitzen ari garen gauzen bitartez gorpuzten garelako eta gorpuztasunaren bitartez, kapitalizatuak diren gauzatasunak ekoizten ditugulako, sentimenduak eta ideiak adibidez. Kapitalismo kognitiboak ideiak ere kapitalizatu dituen honetan, kulturaren esanahia desegiten da eta *chip* kognitibo bilakatzen da. Esperientzia kognitiboak ere saldu egiten zaizkigu. Horren aurrean performatibitateak indar handia du. Performatibitatea arautzen duena, epistemologia bera da Michel Foucault-ek *Las palabras y las cosas*en (1998) adierazten digun moduan, historiako aldi bakoitzak epistemologia bat du, gauzekin erlazionatzeko eta gauzak ezagutzeko modu bat adierazten duena.

Performatibitatearen inguruko ikerketa eta performatibitatearen beraren erabilera ikerketa feministetan eta queer teorietan aurrera eraman da. Modu horretan, ikerketa feministek eta queer teoriek J. L. Austin-ek (1975 [1962]) adierazitakotik harago eramaten dute performatibitatea eta hitz egiteko ekintzen (*speech acts*) inguruko azterketa. Gizartearen egitura sozialetan eta, batez ere, biopolitikak ezartzen dituen eta barneratuak ditugun gorpuztasunen ezaugarrien eta gorpuztasun horien bitartez garatzen ditugun subjektibazio-prozesuen inguruan kokatzen dute.

Bestetik, arte garaikidearen esparrutik gauzatzen diren ekintzek eta proposamenek performatibitatearen arautzeari nola aurre egin dioten aditzera ematea ezinbestekoa da. Beraz, zehazki, arte-ekoizpen feministek eskaintzen dituzten ezagutza-prozesuak performatibitatearen arauekin erlazioan nola gauzatzen diren ikusi ahal izango dugu ikerketaren hurrengo kapituluetan. Judith Butlerrek (1988, 1993) azaltzen duen moduan, genero-performatibitatea huts moduan uler dezakegu, espero denaren kodigoen haustura moduan, kulturalki eta jendartean onartua dena betetzen ez denean. Adibidez, autoreak eskaintzen duen trabestiaren jardunak

genero-performatibitatea mugaraino eramaten du, imitatzen duen eredua sorrarazten duelarik. Trabestiaren jardunak emakumetasunaren performatibitatean hausturak ekarriko ditu; izan ere, imitatzen duen eredua perfekziora eramaten du. Hori delaeta, errepresentazioan hausturak dakartza performatibitatea mugara eramateak, perfekziora eramatea ezinezkoa denez gero. Haustura horiek izango dira subjektuari eragile izatearen aukera eskainiko diotenak.

Performatibitatea, nortasunaren inguruko hausnarketa egiteko aukera eskaintzearekin batera, honako hau sakonean aztertzera pasatzen da ekintza berritzaileak aurrera eramateko gonbita eginez. Subjektibazio-prozesu berritzailea martxan jartzen da horrela, non halabeharrez subjektibazioak aurrera eramaten duen ezagutza-prozesua bisualitate berriekin hornitzen den. Kultura-arauak barneratzen ditugunean, bioboterearen arauak barneratzen ditugunean, horiek errepresentazioak eta ontologitzaileak ere badira. Hortaz, gu garena arautzen dute performatibitateek, gu moldatzeko aukera zabaltzen dute subjektibazio-prozesuak abian jarriz.

Arte-ekoizpen feministek esleipen performatiboetatik at aurrera eraman daitezkeen subjektibazio-nortasunak eta ezagutza-prozesuak aurkezten dituzte. Azterketa euskal testuinguru kulturalean egingo dugunez, interesgarri deritzogu kultura-politikek testuinguru horretan dituzten berezitasunetan geldiunea egiteari.

1.2. EUSKAL AUTONOMIA ERKIDEGOA. KULTURA-POLITIKEN IBILBIDEA

Jarraian datozen orrialdeetan, Euskal Autonomia Erkideagoari dagozkion kultura-politiken inguruko gertakari esanguratsuak jasoko ditugu. 2000. urteko azaroaren 7an Kulturaren Euskal Kontseilua osatu zen[11]. Kulturaren Euskal Kontseiluaren eskutik, berriz, 2004. urtean Euskal Kulturaren Plana argitaratu zen eta Kultura Politikei buruzko Nazioarteko I. Biltzarra 2005. urteko azaroaren 14 eta 15ean egin zen Bilboko Euskalduna Jauregian. Biltzar horrek planteatu zituen hainbat gai eta etorkizunera begira hainbat erronka, kontuan hartu beharrekoak dira. 2010. urtean, berriz, Euskal Autonomia Erkidegoko IX. Legealdiarekin batera gertatutako gobernu-aldaketaren ondorioz, PSOE-EEren administrazioak Kulturaren Euskal Planaren ordez Kulturaren Aldeko Herritartasun Kontratua onartzen du. Hortaz, instituzio ezberdinek kultura garaikidearen inguruan aurrera eramandako plan, batzar eta programa nabarmenetan zehar izandako ibilbidea egingo dugu.

Mendebaldeko ongizatearen jendarte-egituren ahulezia bistan geratu den historiaren momentu honetan, kulturaren aurrekontu publikoa desagertzeko arriskuan dagoen honetan, gero eta neurri handiagoan edo gero eta modu zuzenagoan merkatuaren interesek eta kulturaren merkantilizazioa ahalbidetuko eta bultzatuko duten

11. <http://www.kultura.ejgv.euskadi.net/r466614/eu/contenidos/informacion/consejo_vasco_cultura/eu_10358/consejo.html> 2015/02/23an kontsultatua.

enpresa pribatuen diruak inbertitzen dira kultura-ekoizpenean. Arte garaikidearen esparruak enpresa pribatuen interesen arabera jokatuko du laguntza ekonomikoak jasotzeko eta ikusgarri izateko helburuarekin. Testuinguru horretan, kultura-politikak politika publikoak bezala ulertzeko, berraztertzeko eta birdefinitzeko gonbita egiten du Juan Luis Moraza-k[12]. Hala, autoreak desagertzear dagoen kulturaren errespontsabilitate historikoa eta publikoa mahai gainean jartzen du.

Espainiako Estatuan, Europatik etorritako ildoei jarraitu zaie kultura-politikak gidatzen dituzten erabakiak hartzeko orduan. Batetik, nortasuna eta ondarea mantentzeko ekintzak aurrera eramaten dituelako; eta, bestetik, nazioarteko ereduak edo jomuga izan nahi duten kulturaren inguruko proiektuak bultzatu dituelako: Nazioarteko 1992ko Sevillako Erakusketa; 2004. urtean egindako Bartzelonako Kulturen Forum Unibertsala eta Donostian Manifesta 5, Europenean Biennial of Contemporary Art; Zaragozako 2008. urteko Uraren Inguruko Nazioarteko Erakusketa. Egun, orotariko krisi-garaian, kultura-politiken inguruan hausnarketa bultzatzea interesgarria litzateke, agian, kultura-politika hauek aurresuposatzen dituzten jendartearen kultura-eskubideak bertan behera geratzeko arrisku handia dagoela sumatzen dugulako.

Hala, egun zein elementuk osatzen dituzte kultura-politikak? Instituzioek nekez ordaintzen dituzten diru-laguntzek eta urtero egiten diren beka-deialdiek? Zuzendaritzarik edota programaziorik gabe dauden arte garaikideko zentroak mantentzeak? Tabakalerak[13] Josean Muñoz-en dimisioa aurkeztu zuen 2010. urtean; 2012. urteko udara arte zuzendaririk gabe egin zuen aurrera, bi urte horietan ezer berririk ekoitzi gabe. Artelekuko zentroko edukien koordinatzailea zen Kepa Landa postutik atera zuten 2010. urtean; 2014. urteko udara arte ez zen beste ordezkorik izendatu. Krea Expresión Contemporánea[14] zuzendaritzarik gabe geratu ostean itxi egin zuten 2011. urteko irailean. Errekalde Erakusketa Aretoa 2010. urtean eduki-zuzendaririk gabe utzi zuten. Horiek arte-instituzio publikoei dagokienez, euskal testuinguru kulturalean izandako kasurik esanguratsuenak izan daitezke. Instituzio pribatuei dagokienez, aldiz, Guggenheim Bilbao Museoa sorreratik eduki-zuzendaririk gabe aurrera doan adibidea dugu.

12. Eremuak programako «Artea eta politika publikoak» jardunaldietan aurkeztutako hitzaldia. Hitzaldiaren laburpena honako helbide honetan topa daiteke: <http://www.eremuak.net/index.php?menu=04encuentros> 2015/02/23an kontsultatua.

13. Josean Muñoz-ek Tabakalera proiektua aurkeztu zuenean hitz hauekin egin zuen: «Tabakalera eraikitze-prozesuan dagoen kultura garaikidea sortzeko zentro bat da, pentsamendu kritikoa, gogoeta eta eztabaida ere sortu nahi dituena». <http://www.tabakalera.eu/tabakalera/> 2015/02/24an kontsultatua.

14. Proiektu honen inguruan informazio gutxi dago. Artium Arte Garaikideko Euskal Zentro Museoaren dokumentazio-zentroaren webgunean honela irakur daiteke: «En el año 2007 la Caja Vital Kutxa comienza las obras para remodelar el edificio y convertirlo en un vanguardista centro de creación de cultura contemporánea. El proyecto no llegó a materializarse». <http://catalogo.artium.org/dossieres/4/metamorfosis-arquitectonica/edificios/arquitectura-religiosa/convento/krea-expresion-con> 2015/02/23an kontsultatua.

Testuinguru horretan, garbi dago kultura-politikak birpentsatu beharra daudela. Hau da, instituzioek zein kultura-eredu bultzatzen duten eta bereziki arte garaikidearen ekoizpenak nola kudeatzen dituzten birpentsatu beharra dago. Izan ere, egun ez gara museo eta arte-zentroen eraikuntzaren aroan bizi, ondorioz, hainbat kultura-azpiegitura, arte-zentro eta museo daude Espainiako Estatuan ateak ireki dituztenak baina edukirik eta zuzendaritzarik gabe lanean ari direnak. Kultura-politikak azpiegituren inauguraziora mugatzen al dira, ondoren, erabilera politikoa eta ekonomikoa izango duten ekoizpen-prozesuak aurrera eramateko?

Kultura-politikak birpentsatzeko beharra daukagun garai honetan, Eusko Jaurlaritzaren Eremuak programak 2012. urteko urtarrilaren 20 eta 21ean Artium Arte Garaikideko Euskal Zentro Museoan antolatu zuen «Politika publikoak eta Artea» mintegia[15]. Nolabait ere, kultura-politiketan pentsatzeak, berauek urteetan euskal testuinguru kulturalean aurrera eraman dituzten mekanismoetan pentsatzeak eta bizi dugun krisi ekonomiko eta jendartearen egiturazko krisiaren aurrean pentsatzeak arte-ekoizpen garaikideak kultura-politiken administraziotik kanpo kokatzeko beharra dakar. Izan ere, politika publikoen inguruan pentsatzeak kultura beste zerbitzu publikoekin elkarrizketan jartzeko aukera zabaltzen du; behar eta eskubide moduan kontsideratzen da kultura eta bereziki arte-ekoizpen garaikidea.

Artium Arte Garaikideko Euskal Zentro Museoa Eremuak programaren erakunde hartzailea da. Ikerketan, ez dugu instituzio horren inguruko azterketarik egingo; izan ere, arte-ekoizpen feministei eskaini dien espazioa aldizkakoa izan da, nahiz eta beste momentu batean garrantzitsua izan daitekeen gainerako arte garaikideko zentroek egindako ekarpenekin elkarrizketan jartzea. Aztertzen ari garen denbora-tartean jaso zituen erakusketa esanguratsuen artean, 2011. urtean aurrera eraman zen Esther Ferrer-en «En cuatro movimientos» eta 2012. urtean egin zen Regina José Galindo-ren «Piel de Gallina» erakusketak daude. Bestalde, Artiumek arte garaikidearen esparruan egiten duen lanak, haren sorreraren oinarri izan zen 1970eko hamarkadako euskal artearen funtsetik hasita, arte-esparru garaikideari testuinguru sendoa eskaintzen dio. Zentzu horretan, Artium Arte Garaikideko Euskal Zentro Museoa garrantzitsua izango da kultura-politiken etorkizuna zein den hausnartzeko orduan.

Euskal testuinguruari dagokionez, kulturaren eta arte garaikidearen inguruko gogoetak, lan-ildoak eta jarraitu beharreko helburuak hainbat plan eta batzarretan eztabaidatu eta adostu dira. Hurrengo orrialdeetan, kultura-politiken inguruan Eusko Jaurlaritzak landu dituen planak, martxan jarri diren programak eta egin diren batzarrak ekarriko dira aditzera modu laburrean.

Bestalde, orain arte euskal testuinguru kulturalean kultura-politikak administrazio ezberdinek aurrera eramaten zituzten diru-laguntzek eta bekek osatzen dituzte praktikan. Kultura-politikak ez dira inongo legeetan idatzi, baizik eta aurreko atalean ikusi dugun moduan, ekimen zehatzez baliatuz, kulturaren gaineko ulermena

15. <http://www.eremuak.net/eu/files/arte-y-politicas-publicas> 2015/02/24an kontsultatua.

publiko egiten dute. Nabarmentzekoa da foru-aldundiek eta udalek diruz laguntzen dituzten proiektuek eta aurrera eramaten dituzten sariek, bekek, Eusko Jaurlaritzak abian jartzen dituen ekimenekin koordinaziorik ez dutela. Arrazoi horrengatik, horien arteko komunikazio eta koordinazioaren beharra modu ezberdinetan azaltzen da Euskal Kulturaren Planaren barruan, baita Kulturaren Euskal Kontseiluaren ekimenetan ere. Bestalde, urteak aurrera doaz, ekimen instituzionalak abian jartzen dira (Eusko Jaurlaritzaren Eremuak programa, esaterako) eta, oraindik orain, koordinazio eza nabarmentzekoa da.

1.2.1. Kulturaren Euskal Kontseilua. Kulturaren Euskal Plana

Kulturaren Euskal Kontseiluak, KEK-k, euskal kulturako eragile publiko eta pribatuen topaleku bihurtu nahi izan du, 2000. urtean[16] sortu zenetik.

Kulturaren Euskal Planaren argitalpenean, 2004. urtean, Kulturaren Euskal Planaren helburuak zeintzuk diren adierazten da:

> Bere helburu nagusia lankidetza bultzatzea eta kultur eremu euskaldun bat egituratzea da, gero eta globalizatuagoa den ingurunean. Helburu hurbilekoena koordinazioa sustatzea da, hiru norabidetan: koordinazio bertikala kultur gaietan eskudun diren hiru erakunde mailetako organoen artean (Jaurlaritza, aldundiak eta udalak); koordinazio horizontala kultur jardueran gehien eragiten duten erakunde-esparruekin nahiz Nafarroa eta Iparraldeko erakunde publiko eta pribatuekin; eta, azkenik, koordinazioa hainbat kultur sektoretako gizarte eragileekin.
>
> Kontseilua, beraz, proposamenak egiteko topaleku moduan sortu zen, euskal errealitate kulturalaren gaineko sentsibilitate askotarikoek zabalik duten lekua bezala. Erabakiak hartzeko edo kultura kudeatzeko eratutako ordezkaritza organo bat ez denez, ez da beste ezein erakunderekin lehian sartu, eta hausnarketarako, proposamenak eta eztabaidak egiteko, adostasunak lortzeko gune izaten ari da. Hori dela-eta, euskal sistema kulturalaren eta kultur jarduerari ematen zaion balioaren ikuspegi orokor batetik, Euskal Autonomia Erkidegoaren (EAE) esparruan kultur politika jorratzeko baldintza paregabeak ditu[17].

Esan bezala, Kulturaren Euskal Plana 2004. urtean aurkeztu zen. Kontuan hartu behar da, plan gehienen modura, aurrera begiratzen duela denborari dagokionez, eta bertan aurkezten dituen erronkak eta proposamenak garatzeko aipatzen dituen epemugak bi dira: batetik 2008. urtea, non planaren ebaluazio estrategikoa egingo zen[18]. Planaren bigarren ebaluazio estrategikoa 2012. urtean egin beharrekoa baldin bazen ere, 2010. urtean Kulturaren Euskal Plana Kulturaren Aldeko Herritartasun Kontratuak ordezkatua zuenez, ez zen garatu; bestetik, Planak aurreikusten zuen beste mugarrietako bat 2005. urtean egindako Kultura Politikei buruzko Nazioarteko

16. Aurrekaria Euskal Kulturaren Kontseilu Nagusia izan zen, 1985. eta 1987. urteetan osatutakoa.

17. <http://www.euskadi.net/r332732/es/contenidos/informacion/plan_vasco_cultura/es_6571/adjuntos/plan_vasco_cultura_e.pdf> 2015/01/17an kontsultatua.

18. <http://www.kultura.ejgv.euskadi.net/r465773/eu/contenidos/informacion/pvc_06_08/eu_balance/balance.html> 2015/01/17an kontsultatua.

I. Batzarra izan zen. Hau da, aurrera eraman beharreko hausnarketa-multzoa barne hartu zuen. Batzarrean, Euskal Autonomia Erkidegoan aurrera eraman beharreko kultura-politiken nondik norakoak zehaztu nahi ziren momentu horretan, kulturaren beraren eta kultura-kudeaketaren xehetasunak argitze aldera.

Hurrengo orrialdeetan, ez dugu Planaren laburpenik aurkeztuko. Hala ere, Planak planteatzen dituen ildo nagusiak zeintzuk diren azalduko da. Izan ere, Euskal Autonomia Erkidegoari dagokionez, kulturaren esparrua zein den mugatzen duen lehendabiziko plan instituzionala da. Planak markatzen zituen lerro estrategikoetan euskal testuinguru kulturala islatzen zen, eta kultura-eragilek Planari ekarpenak egin ahala, egoera ezberdinei moldatzen joango zen plana izatea zuen helburu. Horrela, kulturaren kontzeptu aldakor baten inguruan osatzen dira ildo-estrategikoak. Instituzioek hartutako erabaki politikoek, gizarte-eragileek eta nazioartean hartzen diren erabakiek kultura molda dezaketelako ulermenean garatzen da Plana. Hala ere, 2010. urteko azaroan, Eusko Jaurlaritzaren IX. Legealdiak Plana bertan behera utzi eta Kulturaren Aldeko Herritartasun Kontratua martxan jarri zuen.

Oso kontuan hartzekoa da Kulturaren Euskal Planak ez duela emakume eta gizonen arteko aukera-berdintasunik aipatzen. «Berdintasun» hitza aipatzen duenean, kultura ezberdinen arteko berdintasunaz ari da. Beraz, deigarria da horrelako plan bat aurrera atera izana Eusko Jaurlaritzaren Emakume eta Gizonen arteko Berdintasunaren Legea existitzeko unean zegoenean, eta jada emakume eta gizonen arteko berdintasun-planak eta ekintza positiboak existitzen zirenean. Berriro ere argi dago, lege eta tresna juridikoak esku artean izanda ere, nahikoak ez direla jendartean sexuen arteko berdintasuna bultzatzeko.

Kulturaren Euskal Planaren ebaluazio estrategikoa lau urtean behin egin beharreko ebaluazioa dela jasotzen du idatziak. Lehenengoa 2008. urtean egin zen eta hurrengoa, 2012. urtean egin beharrekoa, ez zen burutu. Beraz, Planak markatzen dituen ildoek, haien aplikazioek eta izendatzen dituzten ekintza-esparruek aldaketak ezagutu behar izan zituzten 2008. urterako; izan ere, 2005. urtean Emakume eta Gizonen arteko Berdintasunerako Legea onartu zen.

Bestalde, nahiz eta Kulturaren Euskal Planaren puntu batean esaten den gizarte zibilaren proposamenekin eta eskaerekin batera garatu zela, ez zituen kontuan hartu Euskal Herriko mugimendu feministaren aldarrikapenak. 2004. urterako arte-ekoizpen garaikideari dagokionez, feminismoetatik egindako ekarpenak, argitalpenak eta mintegiak ezagunak ziren, esaterako, Arteleku zentroan. Urte horretan bertan «Sexu Gunea Berriro Politizatzea Egungo Arte Jardunetan» mintegia egin zen María José Belbel-ek eta Erreakzioa-Reacción kolektiboak koordinatuta eta horrekin batera mintegiaren edukiak jasotzen zituen *Zehar* aldizkariaren 54. zenbaki monografikoa argitaratu zen. Ezin ahatz dezakegu, ekimen horien aurretik, Erreakzioa-Reacción kolektiboak koordinatutako «Zure Begietarako Bakarrik, feminismo faktorea arte bisualak direla-eta» nazioarteko mintegia egin zela.

Kulturaren Euskal Planaren beste puntu batean ere aipatzen da arte garaikidearen ekoizpenek eragina dutela eraldatzeko, publiko gutxiko ekoizpenak diren arren, kulturaren ibilbideak eta pertsonen arteko erlazioak, baita pertsonen eta instituzioen arteko erlazioak ere. Horrelako adierazpenak egiteak esan nahi al du bestelako kultura-ekoizpenek ez dutela balio handirik pertsonen arteko erlazioak errebisatzeko eta momenturen batean aldatzen laguntzeko?

Kulturaren Euskal Planak, bere objektua, «kultura» definitzen du idatziaren lehendabiziko orrialdeetan: «Kulturak gizadia bera eraikitzen, osatzen du. Esanahi polisemikoa badu ere (buruko egoera pertsonala, talde baten garapen maila, arte jarduerak burutzea, edo bizimoldeen ikerketa), aldi honetan, kultura adiera zabalenean hartu dugu: kultura ingurunea eta gizarte harremanak bere esparru *sinboliko eta komunikatiboetan nahiz balioen alorrean* kudeatzeko ematen den erantzun multzoa da, eta gizarte mailako elkarreragina nahiz onarpena edo talde bateko kide izatearen sentimendua ahalbidetzen ditu […]. Azken ikuspuntu horretatik begiratuz, kultura komunitateen bizimodutzat ikusten da eta, ondorioz, bere identitate espiritual gisa. Hori dela-eta, iturri kontzeptualak dira antropologian, soziologia eta etnografia kulturalean eta *ikerlan kulturalak* deitutakoetan egindako ekarpenak»[19].

Kulturaren kontzeptua zabala dela adierazten da, etengabean aldakorrak diren praktika multzoek osatua. Hura eraldatzen duten faktoreak asko eta ezberdinak dira, baina, batez ere, egun bizi dugun mundializazioaren testuinguruan kokatuz, ekonomiaren globalizazioak, eta pertsonen migrazio-fluxuek ere, bertako kultura-garapena eta bertako kultura-ibilbidea ere baldintzatzen dituzte.

Mundializazioarentzat egiturazko baldintzak diren komunikazio-egiturak kultura-garapenen eta kultura-ekoizpenen ibilbidearen baldintzak dira. Egun ezinezkoa da kulturaren garapena ulertzea haren hedapenik gabe. Kultura ekoiztearekin batera, kulturaren hedapena aurrera nola eramaten den kontuan hartu behar da. Horrela, Kulturaren Euskal Planak kulturak hezkuntza-sistema formalean zein leku izan beharko lukeen galdetzen du eta funtzio hori indartu beharra dagoela ere adierazten du. Baina kulturaren kontzeptua hain zabala baldin bada, eta kultura-industriek beren eragina ondare kulturalera eta kultura kognitibora edota ideien eta pentsamoldeen kulturara zabaltzen baldin badute, zaila da kulturak jendartea eta haren erlazioak moldatzeko duen potentziala izendatzea. Era berean, hezkuntza-sistema formalaren egituran zein leku eta zein egite izan behar duen definitzea ere zaila da. Modu horretan, kulturaren ulermena eta erabilera, hainbat esparrutatik egiten da: ekonomiatik, hirigintzatik, turismo-politiketatik…

Kulturaren Euskal Planak adierazten du kultura ezinezkoa dugula banatzea errekurtso ekonomiko izatetik. Izan ere, ekonomiaren mundializazioak kultura errekurtso ekonomiko bilakatu du. Hala ere, badira hainbat ekoizpen mota errekurtso ekonomiko izatetik aldentzen direnak. Beraz, horietan arreta jarri beharko da

19. <http://www.euskadi.net/r332732/es/contenidos/informacion/plan_vasco_cultura/es_6571/adjuntos/plan_vasco_cultura_e.pdf> 2015/01/17an kontsultatua.

kultura lokalaren biziraupena bermatzeko. Planak nabarmentzen duen arduretako bat da, hain zuzen, kultura-errekurtsoaren mundializazioaren aurrean, tokian tokiko kulturaren ezaugarri bereziak nola mantendu eta nola garatu argitzea. Izan ere, nazioarteko hainbat hitzarmenek eta konbentziok (esaterako, 2005. urteko UNESCOren 33. Konferentzia Orokorrean Aniztasun Kulturalaren Zaintzaren eta Hedapenaren inguruko Konbentzioa onartu zen) kultura gutxituen eskubideen aldeko dokumentuak sinatu dituzte. Hala ere, kapitalismo bortitza edo kapitalismo kognitiboa gure jendartean txertatua dagoenez, halabeharrez, kultura kontsumitzeko joerak eta kulturaren homogeneizazioaren jarduerak egunero pairatzen ditugun mehatxuak dira Kulturaren Euskal Planaren ustean.

1.2.2. Eremuak programa eta artea eta politika publikoak

Nahiz eta Eremuak programa PSE-EEk jarri zuen martxan IX. Legealdian, jatorriz, urteetan Eusko Jaurlaritzak ekoizpen artistikoei eskainitako diru-laguntzen inguruko hausnarketetan kokatzen da, aurkezpen testuan irakur dezakegun moduan:

> Artearen eremuko hainbat gizarte-eragileren eskakizunean du jatorria eremuak programa irekiak. Eragile horien arabera, arte garaikidearentzat inguruneak edo testuinguruak (ebaluatzekoak) sortzeko «premia» dago Euskadin, 2008an, 2009an eta 2010ean Eusko Jaurlaritzan ekoizpen artistikoari eman zaizkion diru-laguntzei buruz egindako gogoetarekin bat eginez. Gogoeta hori erakundeetako ordezkariek eta Euskadiko artearen eremuko hainbat eragilek osatutako lan-taldeen baitan egin da. Arte garaikidearen eremuan, orain arteko kultura-politika sari eta diru-laguntzetarako deialdietan oinarritu da, soil-soilik, eta ekimen horiek artearen sustapenari laguntzen badiote ere —artea diziplinetatik abiatuta ulertuta—, funtzio eta helburu nahiko mugatuak dituzte. Jarduteko modu horren ondorioz, lan-talde horien iritziz, artea kategoriatan sailkatzeko joera sortzen da, eta beharrezkoak badira ere, beste batzuk ere posible dira. Lan-talde horiek, halaber, ikuspegi berriak eskatzen dituzte kultura-politiken barruan, gogoeta egiteko aukera emango dutenak, bai gertaera artistikoa sortzen den lekuari eta moduari buruz, bai arte garaikideak tradizioz bete ez dituen arloetara sorkuntza zabaltzeko aukerari buruz. «Arte garaikidearentzat politika espezifikoak izanik, kultura-politiken espazioa zabaldu eta birdefinituko dituzten ekintzak sustatzea» izan da gogoeta horren ondoren aho batez hartu den erabakia[20].

Pasarte horretan ikus daitekeenez, Eremuak programaren aplikazioa arte garaikidearen esparrura bideratzen da, bertan testuinguru falta zegoenez, elkar eragiteko aukera gutxi zegoelako. Arte garaikidearen inguruan aurrera eramaten diren hainbat praktika loturarik gabe hautematen dira. Hots, proiektua, arte garaikideari dagokionez, itzalean gertatzen diren praktikak ikusgarri egiteko helburuarekin sortzen da. Euskal Autonomia Erkidegoko hainbat arte garaikidek zuzendaritzan eta edukietan aldaketa nabariak jasango dituzte: Montehermoso Kulturunearen kasua, Tabakaleraren kasua, Arteleku zentroaren kasua, Rekalde Aretoaren kasua eta abar. Ondorioz, euskal kulturaren testuinguru garaikidea loturarik gabe, erlaziorik gabe, lankidetzarik gabe hautematen da.

20 <http://www.eremuak.net/index.php?menu=eremuak> 2015/01/17an kontsultatua.

Hori dela-eta, Eusko Jaurlaritzak kultura-politiken inguruan hausnarketak jaso nahi izan zituen, horretarako, kultura-politikek hartu beharreko bidearen inguruan hausnarketa abiatuta eta zenbait proiektu oinarri hartuta. Esaterako 2010. urtean, Kulturaren Euskal Kontseiluak egindako urteetako hausnarketen tartean, Miren Eraso-k, Miren Jaio-k, Maria Mur-ek eta Lucía Onzain-ek ikuspuntu feministatik osatutako «Informe sobre políticas culturales en Europa y escenarios futuros para las artes visuales en Euskadi» txostena aurkitzen da[21]. Ikerketa horretan, besteak beste, egileek beka-deialdien zurruntasuna azaltzen zuten, baita arte-ekoizleek instituzioekin zituzten harreman mugatuak eta puntualak ere, eta epai-mahaietan arte-ekoizleen presentziaren beharra nabarmentzen zuten.

Testuinguru horretan, diru-laguntzak kudeatzeko modua aldatzea beharrezkoa zen; izan ere, zaila zen diru-laguntza eskatzea baita diru-laguntzaren gastu ekonomikoak justifikatzea ere. Proiektu bakoitzak garapen-denbora ezberdina zuen eta diru-laguntza sistemek denbora mugatua eskaintzen zuten. Bestalde, administrazio-maila ezberdinetan eskaintzen ziren diru-laguntzen betekizunak bateratzea beharrezkoa zen. Hausnarketa eta ekintza-espazioa proposatzen du Eremuak programak eta, zentzu horretan, indarrean zeuden lan-ildo europarren eta euskal testuinguruan egiten ari ziren murrizketa ekonomiko eta egiturazkoen aurrean erantzunak bilatzeko, programa baliagarria izan da.

Hausnarketa horiei gertutik jarraituz, behetik gora eraiki beharreko kultura-politikaren oinarriak eta kezkak zeintzuk ziren identifikatu nahian, 2011. urtean Eremuak programak bere lehendabiziko deialdia kaleratu zuen. Horrela, Eremuak programako lehen komisio teknikoa osatzen duten kideek (Fernando Illana-k, Beatriz Herráez-ek, Nuria Enguita-k, Pedro G. Romero-k, Jose Luis Morazak eta Daniel Castellejo-k, hain zuzen) 2012. urteko urtarrilaren 20 eta 21ean Artiumen egindako «Arte eta Kultura Publikoak» jardunaldietan gai hauen inguruko gogoetak bultzatu zituzten. Bertan aurkeztu nahi zutena administrazioarekin erlazionatzeko modu esperimentala zela azaldu zuten behin eta berriro bi egunetan zehar komisio teknikoko kideek. Kulturan eta zehazki arte garaikidean Euskal Autonomia Erkidegoan ematen ari ziren murrizketa ekonomikoak direla-eta, haien ondorioetan pentsatu beharrean, ekimenak zein esperientzia berriak planteatzearen beharra ikusi zuten jardunaldietan parte hartu zuten hizlariek eta publikoak.

Jardunaldien testuinguruan, Santiago Erasoren hurrengo pasartea jasotzen da *Diario Vasco* egunkarian:

> En estos tiempos de crisis e incertidumbre, tal vez sea necesario replantearse las preguntas sobre el sentido de las políticas de apoyo al arte contemporáneo. Hace unas semanas, el Gobierno Vasco, desde su programa Eremuak, organizó unas jornadas de trabajo para contrastar las mismas cuestiones. Quizás tengamos que aplicar respuestas radicalmente novedosas, proponer nuevas fórmulas de gestión de lo público que, más allá de lo privado o estatal, permitan resignificar las palabras bien común,

21. Txosten hori modu pertsonalean kontsultatzeko aukera izan dut, baina ez dago publikora irekia.

> participación y autogestión. Muchas veces a lo largo de la historia, los momentos de dificultad económica, de guerra o catástrofe, han generado los mayores movimientos de renacimiento, fermentando energías creativas y desvelando capacidades transformadoras[22].

Izan ere, administrazioetatik kulturaren inguruan hartzen diren erabaki politiko-ekonomiko bizkorren aurrean, administrazioarekin erlazionatzeko modu berriak beharrezkoak zirela azaldu zuten kongresuan hizlari aritu ziren adituek. Kultura errekurtso ekonomiko eta politiko gisa onartua eta definitua izanik, arte-ekoizpen garaikidearen eragileek kultura-politiken kudeatzaileekin erlazionatzeko modu ezberdinak bilatu behar dituzte. Norabide horretan dihardu Ismael Manterola Arte Ederren Fakultateko irakasleak eta arte-kritikariak hurrengo aipuan:

> Kritikatzeko moduko gauza asko egon arren, aurrerapen handia iruditzen zait kultura-politika publikoetarako, diru-laguntzen sistema puskatzeko aukeraz hitz egitea. Eremuak-ek adituz osatutako komisioa baino gehiago izan behar du, baina urrats handia da, etengabe lan egiten ari den komisioari eustea eta egiten duen lana —eta akatsak— jendearen aurrean aurkeztea. Artiumen bildu ginenok Eremuak-eko komisioko kideekin eztabaida gehiago eta lan harreman handiagoa nahi genuen, baina oso interesgarria iruditu zitzaidan, komisio batek sektorearen aurrean —edo zati baten aurrean behintzat— «kontuak emateko» moduko zerbait egitea eta kultur politikaren inguruko hausnarketa sustatzea. Administrazio publikoko parte den komisio bat sektoreko jendearen aurrean ikusten nuen lehendabiziko aldia zen, eta ez da gutxi, gauzak dauden modura egonda[23].

Aipatzekoa da gure ikerketa-gaia den arte-ekoizpen feministei dagokienez, Xabier Arakistainek, 2012. urteko urtarrilaren 20 eta 21ean Artiumen egin ziren Eremuak programako «Artea eta Politika Publikoak» jardunaldietan mahai gainean jarri zuela Euskal Autonomia Erkidegoan aurrera eramaten ari ziren kultura-proiektu instituzionalek momentu horretan indarrean zeuden berdintasun-legeak eta berdintasun-planak ez zituztela betetzen. Horrela, bada, errealitate horretan, arte-ekoizpen feministek arte-instituzioetan leku gutxi izango dutela ondorioztatzen da.

Errealitate hori jakina izanik, esan dezakegu instituzio publikoak kudeatzen dituzten pertsonek, bai maila politikoan bai maila teknikoan, ardura handia dutela lege horiek betearazteko. Tresna horiek garrantzitsuak dira emakume eta gizonen arteko berdintasuna lortzeko bidean, emakumeen lana ikusgarri egiten dutelako eta arte-ekoizpen feminista sustatzeko lehen pausoak ematen dituztelako, ikerketa-lan honetan zehar eta bereziki etnografian ikusi ahal izango dugun bezala.

22. <http://www.diariovasco.com/v/20120209/opinion/articulos-opinion/refundar-arteleku-20120209.html> 2015/01/17an kontsultatua.

23. <http://paperekoa.berria.info/plaza/2012-01-28/042/001/eremuak_i.htm> 2015/01/17an kontsultatua.

1.2.3. Kultura-politiketatik politika publikoetara

Egun bizi dugun maila ezberdinetako krisiaren testuinguruan abiatzen dira politika publikoen inguruko hausnarketak. Haien egitekoa zein den aztertzen da, bai eta zein izan beharko lukeen ere. Zenbait autoreren iritziz, kultura-politiken inguruko hausnarketak, proposamenek eta eskaerek ere antropologia diziplinatik etorri beharko lukete (Miller eta Yúdice, 2002; Gondar eta Méndez, 2005). Beste aukera posible bat ere hausnarketa eta ekarpenak politika-zientziatik egitean datza (Miller eta Yúdice, 2002).

Hori dela-eta, kulturaren testuinguruan lan egiten duten zenbait autorek eta kudeatzailek luzatzen duten proposamenetako bat, kultura-politikak noraezean daudela adierazi gabe, politika publikoen zeregina eta jarraitu dituzten estrategiak zeintzuk izan diren errebisatzea da (Gondar eta Méndez, 2005; Méndez, 2004; Yúdice, 2002; Yúdice eta Miller, 2002). Zentzu horretan uler dezakegu, gainera, Eusko Jaurlaritzaren Kultura Sailean kokatzen den Eremuak programak 2012ko urtarrilaren 20 eta 21ean Artium Arte Garaikideko Euskal Zentro Museoan egindako «Arte eta Politika Publikoak» jardunaldien edukien proposamena.

Politika publikoen inguruan hausnarketa burutu beharra ikusten da jardunaldi horien izenburuan, egituran baita muinean ere. Jardunaldien ildoak kultura-politiketatik politika publikoetara desplazatzen du arreta. Politika publikoek arte-ekoizpen garaikidea zein modutan erregulatzen eta baldintzatzen duten aztertzea izan zen bertan aurkeztu ziren hitzaldien helburu nagusia. Modu horretan, arte-ekoizpena politika publikoen testuinguruan aztertzean, kultura errekurtso ekonomiko eta politiko moduan desaktibatzeko aukera irekitzen da, politika publikoen instituzionalizazio-prozesuetan arreta jartzea posiblea den heinean. Izatez, kultura-politikek performatiboki jokatzen dute, bestelako legeek eta normatiboak diren esleipenek bezala, George Yúdicek (2002) Judith Butlerri (1988, 1993) jarraituz erakusten digun moduan. Performatibitate horrek, aldiz, analisirako testuinguru berria eskaintzen du. Hori dela-eta, errekurtso ekonomiko eta politikoa izatea errebisatzeko, beren testuinguru performatiboan aztertu behar dira kultura-ekoizpenak.

Goian aipatu dugun bezala, performatibitatearen testuinguruan, performatibitatearen haustura-aukerak mahai gainean jartzen ditu kultura-politiketatik politika publikoetarako bidea egiteak (Butler, 1988, 1993). Adierazgarria da, gainera, instituzio baten barruan aurrera eramaten den programa batek edo ekimen batek politika publikoaren adiera bere egitea eta erabilgarri egitea. Izatez, Eremuak programa, Eusko Jaurlaritzaren Kultura Sailean txertatua dago. Hala ere, haren izaera normatiboa izan beharrean eta departamentuaren beraren egiturak eta sistemak legitimatu beharrean, performatibitateak posible egiten dituzten hausnarketa-guneetan jartzen du arreta. Horrela, bultzatzen dituen gogoetak zuzenduta daude kultura-politikek beren objektu izan diren arte-ekoizpenetan eragin ditzaketen aldaketak identifikatzera, haren aurkezpen-testuan irakur dezakegunez.

Horri jarraituz, kulturak jada gure jendartearen egitura sendoa izateari utzi diola adieraz dezakegu. Hau da, kulturak ez du gure jendartea egituratzen; izan ere, ideologia hegemoniko bezala lan egiteari utzi dio, sinbolo-sistema bezala eta errepresentazio bezala lan egiteari utzi dio. Industria kultural mundializatuan kokatzen dira egun kultura-ekoizpen guztiak, «gauzatasunak» bilakatzen dira (Lash eta Lury, 2007). Aldi berean jendartearen egitura ezberdinetan txertatzen eta kontsumitzen dira, industria kulturalak errekurtsoen biderketa infinitura arte posible egiten duen bitartean:

> […] In 2005, cultural objects are everywhere; as information, as communications, as branded products, as financial services, as media products, as transport and leasure services, cultural entities are no longer the exception: they are the rule. Culture is so ubiquitous that it, as it were, seeps out of the superstructure and comes to infiltrate, and then take over, the infrastructure itself (Lash eta Lury, 2007: 4).

Egun, industria kultural globalak izendatzen direnean, Scott Lash-ek eta Celia Luryk (2007) egindako ekarpenak kontuan hartzea ezinbestekoa da. Zein kultura-ekoizpenez ari gara? Zertarako balio dute ekoizpen horiek? Kulturak, batetik, gizarte-supraegitura izateari utzi dio, hau da, nortasunerako eta identifikaziorako, hein handi batean errepresentaziorako erabiltzen genuen supraegitura izateari utzi dio; baina, bestalde, egiturak bere egin ditu. Hau da, komunikazio egiturak, azpiegiturak, eraikinak, eraldaketa urbanistikoak. Ondorioz, definitzeko zaila den esparru bilakatu da kultura, haren ekintzak ere zenbaitetan zailtasunez identifikatzen direlarik.

1.3. BERDINTASUN-LEGEAK: ARTEAREN ETA SEXUEN ARTEKO BERDINTASUNA UZTARTZEKO AHALEGINAK

Arte-ekoizpen feministak errekurtso ekonomiko eta politikoa izatetik alden-tzen diren neurrian, aukera gehiago irekiko dizkio bere ekoizpenari: adibidez, ezagutza-prozesuan eragile garrantzitsua izatea eta bisualitate-errekurtso berriak eskaintzea. Hala, esperientzia berriak ahalbidetuko dituzten bisualitateak izango dira. Zein modutan eragin dezakete arte-ekoizpen feministek politika publikoen hausnarketan eta moldaketan?

Gauzak horrela, aurreko atalean adierazi bezala, kultura-politiketatik alden-tzean, politika publikoek gure testuinguru lokalarekin konexio handiagoan kokatzen gaituzte. Izatez, kultura-politikak nazioartean erabakitzen diren lan-ildoek definitzen dituzten bitartean, maila lokalean (instituzioetatik), zein modutan aplika daitezkeen baloratu beharko litzateke. Hori dela-eta, kultura-politiken inguruan maila lokalean pentsatzeko, erabilgarria gertatzen zaigu politika publikoek arte-ekoizpenak kudeatu beharko lituzketela pentsatzea. Horrela, bada, politika publikoekin harreman zuzenagoa eta elkarrizketak izateko aukerak izango lituzkete arte-ekoizpenek, adibidez, berdintasun-politikekin.

Berdintasun-politikek arte-ekoizpenarekin dituzten interes-puntuetan jarriko da arreta hurrengo orrialdeetan. Horretarako, emakume eta gizonen arteko berdintasuna bermatzeko existitzen diren tresnetan zehar ibilbidea egiteko gonbita luzatuko da. Euskal testuinguru kulturalera mugatzen den ikerketa hau, batetik, Espainiako Estatuko Ley Orgánica para la igualdad efectiva de mujeres y hombres, 2007. urtean onartutakoaren testuinguruan ulertu behar da. Hala eta guztiz ere, Euskal Autonomia Erkidegoan, Emakumeen eta Gizonen Berdintasunerako Legea 2005. urtean onartu eta indarrean sartzen zela kontuan hartu behar da. Biek ala biek arte-ekoizpenen inguruko erregulazioa zehatza barneratzen dute.

1.3.1. Espainiako Estatuko Ley Orgánica para la igualdad efectiva de mujeres y hombres (martxoak 22ko 3/2007)

Espainiako Estatuko Ley Orgánica para la igualdad efectiva de mujeres y hombres legearen 26. artikulua ekarriko dugu hurrengo lerroetan. Izan ere, sormen eta ekoizpen artistiko eta intelektualen inguruan emakume eta gizonen arteko berdintasuna lortzeari dagokionez ekarpenak egiten ditu.

> Artículo 26. La igualdad en el ámbito de la creación y producción artística e intelectual.
>
> Las autoridades públicas, en el ámbito de sus competencias, velarán por hacer efectivo el principio de igualdad de trato y de oportunidades entre mujeres y hombres en todo lo concerniente a la creación y producción artística e intelectual y a la difusión de la misma.
>
> Los distintos organismos, agencias, entes y demás estructuras de las administraciones públicas que de modo directo o indirecto configuren el sistema de gestión cultural, desarrollarán las siguientes actuaciones:
>
> a. Adoptar iniciativas destinadas a favorecer la promoción específica de las mujeres en la cultura y a combatir su discriminación estructural y/o difusa.
>
> b. Políticas activas de ayuda a la creación y producción artística e intelectual de autoría femenina, traducidas en incentivos de naturaleza económica, con el objeto de crear las condiciones para que se produzca una efectiva igualdad de oportunidades.
>
> c. Promover la presencia equilibrada de mujeres y hombres en la oferta artística y cultural pública.
>
> d. Que se respete y se garantice la representación equilibrada en los distintos órganos consultivos, científicos y de decisión existentes en el organigrama artístico y cultural.
>
> e. Adoptar medidas de acción positiva a la creación y producción artística e intelectual de las mujeres, propiciando el intercambio cultural, intelectual y artístico, tanto nacional como internacional, y la suscripción de convenios con los organismos competentes.
>
> f. En general y al amparo del artículo 11 de la presente Ley, todas las acciones positivas necesarias para corregir las situaciones de desigualdad en la producción y creación intelectual artística y cultural de las mujeres.

Legearen 26. artikuluak, ARCO 2005 Manifestuan[24] —«Las Políticas de Igualdad entre Hombres y Mujeres en los Mundos del Arte»— du bere edukien oinarria. Esan daiteke ARCO 2005 Manifestu horretarako adostu ziren puntuak berreskuratzen dituela, ikusgarri egin eta beteraztearekin batera. Baina berriz ere, mugimendu feministarekin eta aldarrikapen feminista askorekin gertatu den moduan, haien jatorria ezkutatzen da, legeetan eta politika publikoen beharra aldarrikatzen duten mugimendu politiko feministen lana isilaraztearekin batera.

Arte-esparru garaikideko hainbat adituk (arte-kritikariek, arte-kudeatzaileek, artistek…) emakumeek aurrera eramaten dituzten arte-ekoizpenen ikusgarritasuna bultzatuko duen manifestua sinatu zuten 2005. urtean ARCOko «Las Políticas de Igualdad entre Hombres y Mujeres en los Mundos del Arte» Manifestuaren aldarrikapenean. Bertan, instituzioei eskaera garbiak eta zuzenak egiten zaizkie. Aldarrikapen feministek eta berauek gidatutako politika publikoek bestelako alorretan aurrera eraman diren emakume eta gizonen arteko aukera-berdintasuneko politika eta ekimenekin alderatuta, arte-esparrua aparteko mundu bat izan dela adierazten da. Horregatik, egungo egoera aztertu, ikertu eta diagnostikoa egitea eskatzen du manifestuak, hala nola emakumezkoak testuinguru inpartzial batean aritzeko lan-baldintzak bermatzea; lehenik eta behin, titularitate publikoa duten museoen obra-erosketetan eta antolatzen diren erakusketetan gonbidatuak izatea. Ondorioz, berdintasun-politikak arte-esparruan ere aplika daitezela eskatzen da, kuoten politikak barne.

Espainiako Estatuko Ley Orgánica para la igualdad efectiva de mujeres y hombres delakoaren 26. artikuluan irakurri dugu; jarraian, legearen aplikazioari erreparatu beharko genioke. Legearen artikulu horrek konkretuki aztertzen ari garen arte garaikidearen ekoizpenari eta arte-ekoizpen feministari aldaketak eskaini dizkien galdetu beharko genioke geure buruari, haien ekoizpenari aldaketak ekarri dizkion, haien ikusgarritasunari nolabait eragiten dion. Nahiz eta lege organiko baten aurrean gauden, instituzio publikoek eta enpresa pribatuek ez dituzte hemen erregulatzen direnak betetzen, Mujeres en las Artes Visuales kolektiboak (MAV) 2011. urtean egindako *Mujeres y Cultura. Politicas de Igualdad*[25] ikerketa eta argitalpenetik ondoriozta dezakegun moduan. Hala ere, ez da ezer gertatzen, ez dago isunik, ezta egoera salatzen duen adierazpen publikorik ere. Laburbilduz, lege horretan, eta konkretuki artikulu horrekin esaten direnak ez betetzeak ez du inongo ondoriorik.

Lanaren etnografian aztertuko dugun bezala, Espainiako Estatuan eta euskal ingurune kulturalean arte-instituzio publiko bakarrak bete du Euskal Autonomia Erkidegoko Emakumeen eta Gizonen Berdintasunerako Legea: Montehermoso Kulturunea. Xabier Arakistain Montehermoso Kulturuneko zuzendaritzan izandako urteetan (2008-2011). Ondorioz, Montehermoso Kulturunea emakume eta gizonen

24. <http://www.mav.org.es/documentos/MANIFIESTO_ARCO2005.pdf> 2015/01/17an kontsultatua.

25. <http://www.mav.org.es/documentos/mujeres%20y%20cultura_MCU.pdf> 2015/01/17an kontsultatua.

arteko berdintasunaren garai ikurra kontsideratua izan da, bai Espainiako Estatuan, bai nazioartean. Kontraesankorra badirudi ere, lorpen hori izan da Xabier Arakistain Kulturunetik urrundu zuena, aurrerago ikusiko dugun bezala.

Montehermoso Kulturunearen jardunak arte-ekoizpen feminista bultzatu eta emakume artisten lana ikusgarri egin zuen, euskal testuinguruan garatu diren emakume eta gizonen berdintasunerako hainbat instrumenturen betekizunean oinarrituz. Horrela, bada, hurrengo ataletan, goazen horiek aztertzera.

1.3.2. Euskal Autonomia Erkidegoko Emakumeen eta Gizonen Berdintasunerako Legea (otsailaren 18ko 4/2005)

Lege honen II. Kapitulua «Kultura eta Komunikabideak» direlakoek osatzen dute. Legearen 25. artikulua ekarriko dugu hona; izan ere, artikulu horretan aipatzen dira kultura eta berdintasunaren inguruko jarduerak:

> *25. artikulua.*– Kultura-jarduerak.
>
> 1.– Euskal herri-administrazioek, bakoitzak bere eskumen-eremuan, beharrezkoak diren neurriak hartu behar dituzte, bai sexuaren ziozko bereizkeria saihesteko, bai sustatzeko emakumeek zein gizonek parte hartzeko aukera eta partaidetza orekatua izan dezatela Euskal Autonomia Erkidegoaren esparruan izaten diren kultura-jarduera guztietan. Debekatu egiten da emakumeek gizonekiko berdintasunean parte hartzea onartzen ez duten edo oztopatzen duten kultura-jarduerarik antolatzea eta egikaritzea gune publikoetan.
>
> 2.– Kultura-jardueraren batean —hor sartuta jai kutsukoak, artistikoak, kirolekoak, eta euskararen normalkuntzaren arlokoak— sexuaren ziozko bereizkeria egiten bada, euskal herri-administrazioek ezin izango diote jarduera horri inolako laguntzarik eman, edo administrazio horien ordezkariek ezin izango dute jarduerotan administrazioaren ordezkari gisa parte hartu.
>
> 3.– Euskal herri-administrazioek neurri egokiak hartu behar dituzte kirol-modalitate guztietan emakumeek eta gizonek tratu- eta aukera-berdintasuna izango dutela bermatzeko.
>
> 4.– Euskal herri-administrazioek emakumeen nahiz gizonen kirol-jarduerei laguntzea sustatuko dute, bietako edozein gutxiengoa den modalitateetan. Halaber, gehitu egingo dira emakumeak gehiengoa diren kirol modalitateentzako laguntza publikoak.

Legearen artikulu horretan zein bere ataletan kultura-jarduera zentzu oso zabalean ulertzen da. Bestetik, berdin gertatzen da berdintasuna lortzeko aplikatu beharreko neurriekin. Oso orokorrak dira eta orokorrak izateaz gain, adierazten dituzten gutxieneko neurriak praktikan ez dira betetzen. Izan ere, jakin badakigu urteetan eta lege hori indarrean egonda ere, ez zegoela neurririk horiek betearazteko. Adibidez, Irun eta Hondarribiko Alardeetan, non emakumeen parte-hartzea herritar batzuen aldetik modu ezberdinetan eragozten ahalegindu den, legeak esaten duena ez da bete, ezta betearazi ere. Konkretuki, eta irakurri dugunez, artikuluaren

lehendabiziko puntuan horrela esaten du: «Debekatu egiten da emakumeek gizonekiko berdintasunean parte hartzea onartzen ez duten edo oztopatzen duten kultura-jarduerarik antolatzea eta egikaritzea gune publikoetan». Bestalde, Irun eta Hondarribiko Alardeetan, esate baterako, ez da hemen azaltzen den debekua gauzatzeko mekanismorik garatu.

Horrela, Iruneko eta Hondarribiko Alardeak osatzen dituzten konpainia militarrek herri horietako kaleak zeharkatzen dituzte, antzina gertatutako frantsesen aurkako garaipena antzeztuz. Emakumeak bertan parte hartzearen aurka dauden herritarrak, emakumezkoak dituzten konpainiak kaletik pasatzen direnean, plastiko beltzaren atzean ezkutatzen dira, emakumeen parte-hartzeari ez ikusiarena egiteko. Carmen Navarrete artistak *Zuekin inoiz ez (Nunca con vosotras)* (2006) lanean egoera hori erreproduzitzen du, ikuslea, publikoa, plastiko beltzez estalitako burdinazko hesietan zehar pasatzera gonbidatzen du. Modu horretan, ikuslearen izatea ezikusiarena egiten da hesi horietatik zehar igarotzen denean. Ikuslearen, publikoaren adierazpen oro, hitzak, pentsamenduak, gorpuztasuna ezabatzen da; plastiko beltzak hutsa, ez existitzera kondenatzen baitu, ikusezina izatera kondenatzen baitu. Ondorioz, Alardeetan parte hartzen duten emakumezkoak desagertu egiten dira, beren eskubideak, bata bestearen atzean galtzera kondenatuta dauden bitartean. Egoera hori, Juan Vicente Aliagak hurrengo aipamenean azaltzen duen bezala, Navarreteren lana emakumeen aurkako bortizkeria sistematikoarekin lotua dago. Sinbolikoa eta sistematikoa den bortizkeria, Carmen Navarreteren lanean erreproduzitzen denean, agerian geratzen da egoerari gerturatzeko modu berriak eskaintzen dituela:

> La compañía tradicionalista impide, mediante gritos, empujones, golpes y lanzamiento de objetos que las mujeres puedan sumarse a un rito social de reconocido simbolismo en esa localidad vasca. Al respecto, Navarrete concibió una instalación compuesta de vallas metálicas cubiertas de plástico negro, en alusión a las que se disponen en Hondarribia para impedir que las mujeres sean visibles durante el desfile igualitario. La obra lleva por título *Zuekin inoiz ez (Nunca con vosotras)* (2006), que es el grito amenazante que profieren los sectores conservadores de la esencia del alarde. Las vallas se acompañan de textos y fotos relativos a casos verídicos de violencia de género (Aliaga, 2008: 298).

Gainera, Euskal Autonomia Erkidegoko Emakumeen eta Gizonen Berdintasunerako Legearen 20. artikuluaren seigarren atala aipatu beharko genuke, non sexuen errepresentazioa proportzionala izatea exijitzen den lau kide baino gehiagoko epaimahaiak osatzean: «Ordezkaritza orekatua izango da lau kide baino gehiago dituzten epaimahaietan edo antzeko organoetan sexu bakoitzak gutxienez %40ko ordezkaritza baldin badu. Gainerako kasuetan, bi sexuak ordezkatuta daudenean izango da orekatua»[26]. Zentzu horretan, emakumeek aurrera eramandako lanak ikusgarriak izango direlako bermea mahai gainean jartzen dela ondoriozta genezake. Bestetik, emakumeak kultura-adierazpen guztietan errepresentatuta egoteko esku-

26. <http://www.euskadi.net/bopv2/datos/2005/03/0500982a.pdf> 2015/01/17an kontsultatua.

bideak emakumeen estereotipo tradizionalekin haustura posibleak egiteko aukera luzatzen du. Hala eta guztiz ere, emakumeen errepresentazioa eskatzeak ez du zertan arte eta kultura-ekoizpen feministaren alde egiten. Testuinguru horretan, hainbat autorek adierazi duten moduan (Mayayo, 2008; Pollock, 2007), ezinbestekoa da emakumeen estereotipoak alde batera utziko dituzten arte-ekoizpenak bultzatzea, horretarako, arte-ekoizpen feminista bultzatzea ezinbestekoa izanik.

Nahikoa al da legeek diotena betetzea, emakumeek aurrera eramaten dituzte arte-ekoizpenak ikusgarri egiteko edota nahikoa al da arte-ekoizpenek feminismoekin dituzten harremanak jakinarazteko? Esate baterako, emakumeek burututako lana ikusgarri egin eta bultzatzeko, 2011. urtean euskal testuinguruan lanean diharduten artista, galerista zein arte-ikertzaile eta -kritikariek osatutako A Plataforma egongo litzateke. Bi estrategiak bateragarriak direla dio Mayayok (2013): batetik, emakumeei inposatutako estereotipoak eta berrikuntza sinbolikoak ekarriko dituzten lanen erakusketak bultzatzea; eta, bestetik, emakume artistek egindako lana sustatzea.

Kultura eta arte garaikidearen kudeaketan eta kultura-ekoizpenean ezinbestekoa da emakumeen eta gizonen arteko berdintasuna bermatuko duten estrategiak aurrera eramatea, bai obraren erosketan, bai interpretazioan bai eta erakustearen formatu eta euskarriei dagokienez ere. Izan ere, kultura-ondarea emakumeek egin dituzten ekarpenak barne hartuz berrinterpretatzea beharrezkoa da. Bide horretan, aipagarriak dira artxiboen berrinterpretaziorako eta berregituraketarako zein artxiboaren beraren ideia berritzeko ikuspuntu feministetatik egin diren ahaleginak, hala nola Wiki-historiak[27]. Euskal testuinguru kulturalean oinarritzen den proiektua da, eta, autoeditagarria zen artisten inguruko informazioa jasotzeaz gain, arte garaikidearen esparruan emakume eta gizonen arteko berdintasuna lortzeko ekimenen berri eskaintzen du. Nabarmentzekoa da, halaber, Wiki-historiak proiektuak berak helburu hori lortzeko hainbat ekimen abian jarri dituela urteetan zehar.

Kultura-ekoizpena emakume eta gizonen arteko berdintasuna lortzeko tresna izatea nahi baldin bada, dudarik gabe, esparru horrek dituen legitimazio moduetan eta barne-arauetan arreta handia jarri beharko da. Horiek errebisatzen lan handia egin beharko da, nola funtzionatzen duten aztertu, zein subjektu eta zein politika publiko barne hartzen dituzten aztertu behar da, lehenengo. Ezinezkoa da kultura-ekoizpena helburu legitimo batera bideratua egotea bere egituretan eta funtzionamendurako ezinbestekoak diren baldintzak kontuan hartu gabe; izan ere, horiek izango dira subjektibazio-prozesu konkretuak ahalbidetzen dituztenak.

Emakume eta gizonen arteko berdintasuna bilatuko duten estrategiak, ekimenak eta kultura-programak aurrera eraman nahi baldin badira, ezinbestekoa da espazioak sortzea berdintasun-planek eta berdintasun-legeek kultura-politikarekin elkarrizketa

27. «"Wiki-historiak, artistek eta bitartekariek euskal inguruan kontatutako arte historiak" euskal testuinguruko artearen historia edo historiei buruzko kontakizun bateratua eraiki nahi duen proiektua da, testuinguru horretan bertan parte hartzen dugun artista eta bitartekarion hitzetan kontatutakoa». <http://www.wiki-historias.org/eu> 2015/01/17an kontsultatua.

izan dezaten, eztabaidarako eta proposamen bateratuak eskaintzeko espazioak. Beren helburua emakume eta gizonen arteko berdintasuna lortzea duten instituzioek feminismoekin harremanetan dauden arte-ekoizleen eta arte-esparru garaikidean lan egiten duten beste arte ekoizleen arteko harremanak eta elkarrizketak bultzatzearen ardura hartu beharko lukete. Egoera horri aurre egiteko ezinbestekoa da instituzioek beren arduren artean ekoizpen garaikidean arreta jartzea, ez soilik bertan arte-ekoizpen lekua lagatzeko eta aurkeztuak izateko dispositiboak eskaintzeko helburuarekin, baizik eta beren egituretan bisualitate berriak ekoizteko moduak txertatzeko. Modu horretan, ezagutza- eta ekoizpen-prozesuetan ikuspuntu feminista lantzen duten sorkuntzen garrantzia aldarrikatuko da eta bestelako ekoizpenekin harremanak bultzatuko dira.

Kultura-politiken inguruan eztabaidatzeko ireki diren foro ofizialek —Kultura Politiken Nazioarteko lehendabiziko Batzarra, Eremuak programa— ez dute feminismoek, bai maila teorikoan, bai aldarrikapen-mailan ere, arte garaikidearen esparruari egin dizkioten ekarpenak jaso. Nahiz eta Arteleku zentroak eta Montehermoso Kulturuneak, urteetan zehar, ildo feministak lantzen zituzten argitalpenak, erakusketak, ikastaroak, programazioak eta topaketak antolatzen dituzten[28], askotan, mugimendu politiko feministaren, akademiaren eta arte-ekoizleen topaleku gertatu direnak, foro horietan egin diren ekarpenak eta aldarrikape-nak ez dira kultura-planetan, ezta Eusko Jaurlaritzaren batzarretan ere jaso. Eusko Jaurlaritzak eztabaida eta proposamen horiek bere baitan biltzeko espazioa eskaini duenean, Eremuak programaren bitartez izan da, non politika publikoak izan ziren gogoeta aurrera eramateko ardatz, eta ez arte-ekoizpen feminista.

Hala, ezinezkoa da onartzea, 2011. urtean martxan jarri den Eusko Jaurlaritzako Kultura Sailaren programa batek (arte-ekoizpen garaikideak barne hartzen dituenak), sexuen arteko berdintasunerako tresna juridiko eta administratiboek adierazten eta behartzen dituzten ekimenak, arauak ez betetzea. Arte-ekoizpen garaikideari dagokionez, euskal testuinguruan feminismoak izan duen eragina mahai gainean jarri beharko litzateke modu sendoagoan eta erabakigarriagoan. Batez ere, arte-ekoizpen feministak euskal testuinguruko instituzioetatik, espazioa eta presentzia gradualki galtzen joan denez, etnografietan ikusiko dugunez, bestelako sorkuntzekin eta mota guztietako teorizazioekin harremanetan jarri beharko lirateke.

Era berean, ezinezkoa da arte-esparru garaikidean emakume eta gizonen arteko aukera-berdintasunaren aldarrikapenaren ardura arte-ekoizpen feminista aurrera eramaten duten eta instituzioetatik kanpo lan egiten duten arte-ekoizle, arte-kolektibo edo mugimendu politiko feministen esklusiboa izango balitz bezala ulertzea. Arriskua, horiek egindako lana eta lorpenak instituzioek asimilatzekoa da. Izan ere, talde, kolektibo, plataforma horiek ez dute lanik egiten instituzioetarako eta ezin dituzte inolaz ere ordezkatu instituzioek egin behar dituzten hausnarketak eta ireki behar dituzten bideak.

28. Honako argitalpen, programazio eta topaketa hauek maila ezberdinean eta helburu ezberdinekin egin dira bi instituzioetan. Ikerketaren etnografian zehar hauen arteko ezberdintasunak ekarriko dira.

Instituzioek, askotan, emakumezkoek urteetan aurrera eraman dituzten aldarrikapenak eta lorpenak asimilatu dituztela badakigu. Patricia Mayayok (2008) honako kasu hau ekartzen du eta feminismoetatik lantzen zen arteak Espainiako Estatuan eman zen feminismoaren instituzionalizazioaren ondoren behera egin zuela adierazten du, mugimendu politiko feministek behera egin zuten modu berean. Arte-ekoizpen garaikideak erronka berriak ditu, baina emakumezkoek aurrera eramaten dituzten arte-ekoizpenen ikusgarritasuna ere bermatu behar du, arte garaikidearen esparruan kokatzen diren instituzio publikoen egitekoa ere hori izanik.

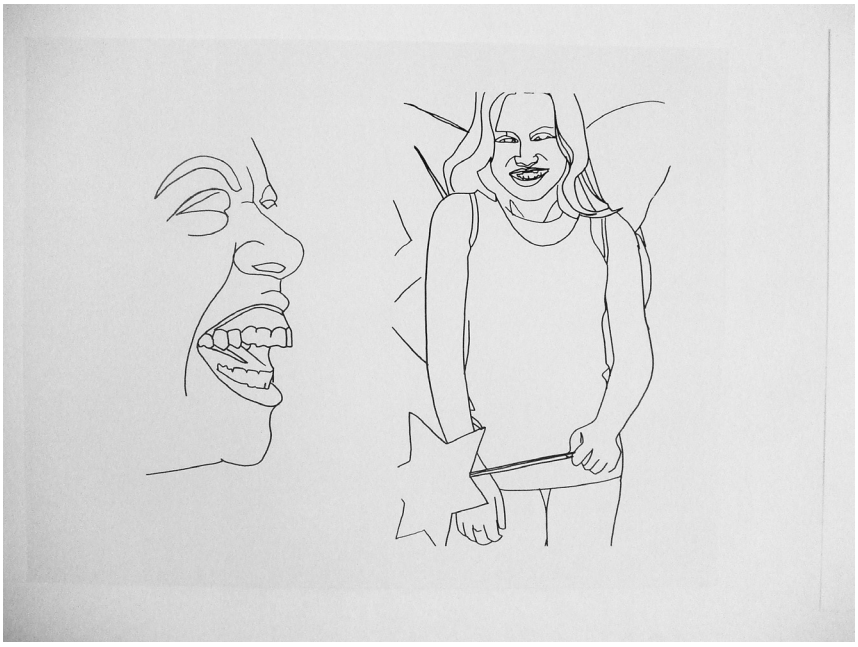
1990eko hamarkada, Espainiako Estatuaren testuinguruan, emakumezko arte-ekoizleen kuoten aplikazioak, bai erakusten diren lanetan, bai zentro eta museo publikoen funtsak osatzeko erosten diren lanetan emakumezkoen artelanak erakustera eraman zuen. Bestalde, teoria eta aldarrikapen feministekin lotura zuten artelanen isiltasuna ekarri zuen. Kuotek ez dute bermatzen feminismoarekin erlazioa duten artelanak ikusgarri ipiniko direla, ezagutzera emango direla. Bestetik, nork bere burua feministatzat jotzea, askotan, ez zen modurik egokiena instituzioetako dirulaguntzak lortzeko eta beste artistekin harremanak eta sareak sortzeko. Horrela, bada, alde batera utzi zen arte-ekoizpen feministak hamarkadetan zehar egindako bidea. Gauzak horrela, emakumezkoen kuotekin batera, aldarrikapen eta teoria feminista eta queer edota transfeministekin harremanetan dauden lanen ikusgarritasuna bermatuko lukeen kuota beharrezkoa dugu (Mayayo, 2008). Griselda Pollockek kuota horien ondorioz aurrera eraman ahal izan zen erakusketa baten inguruan egindako hausnarketa jasotzen dun Aleix Molet-ek:

> «Por fin hay espacios para que las mujeres artistas puedan fracasar», esa es la conclusión a la que llegó Griselda Pollock después de oír a un visitante decir que la exposición de Anna Maria Maiolino era muy mala. Griselda Pollock, una de las figuras claves en la introducción de las teorías feministas en arte, apasionada por Louise Bourgeois, presentó una serie de conferencias en Girona y Barcelona en el contexto de la exposición de Maiolino en la Fundación Tàpies. Poder fracasar es un éxito si se tiene el espacio (2010).

Bestalde, azpimarratzekoa da, porrota, ezin instituzionalizatutako praktika dela. Praktika horren garrantziaz kontziente izateko eskatzen digute hainbat artistek. Horien artean Azucena Vieites (2008, 2013) dugu, porrotaren esperientzia ezinbestekoaz hitz egingo digu, bai arte-ekoizpen prozesuan, bai ezagutza-prozesuan, bai subjektibazio-prozesuari dagokionez ere. Porrotak guregandik espero denarekiko haustura-espazioa dakar. Modu horretan, momentu konkretuan baldin bada ere, konbentzioen haustura dakar, eta, bertan aurretik pentsa ezinezko esperientziak aurrera eramateko aukera zabaltzeaz gain, epistemologikoki ere kontzeptuak esperientzia berriz hornitzeko aukera zabaltzen du.

Hala, ezagutza hegemonikoaren aurrean aurkezten den aukeretako bat porrotaren esperientzia balioan jartzea da. Arte-ekoizpen feminista gure imajinarioaren parte da. Egunerokotasunean gauzak, esperientziak izendatzeko eta sujektibizazio-prozesuak posible egiteko imajinarioa aberasten du. Imajinarioaren sendotzeak, ekintzarako,

eraldaketarako, sinboloak eskaintzearekin batera, erlazio sozialen eraldaketarako sinboloak eskaintzen ditu.



Azucena Vieites. *Juguemos a prisioneras* seriea.
Paperean euskarria duen segrafia, 1995.

II. kapitulua
ARTELEKU

2. Arteleku zentroa. Arte-ekoizpen feministari eskainitako espazioa

Esan bezala, Arteleku Gipuzkoako Foru Aldundiaren esku zegoen arte eta kultura garaikideko zentroa zen. Bere ateak 1987. urtean ireki zituen. Zentroaren ibilbidea luzea izan dela esan dezakegu; izan ere, euskal testuinguru kulturalean ateak ireki zituen lehendabiziko ekipamendu kulturala izan zen, arte garaikidera bideratuta zegoena. Hainbat zuzendaritza eta orientazio-aldaketaren ondoren, eta 2014. urtean Donostiako Txomin Enea auzotik Alde Zaharreko Santa Teresa Komentura mudantza egin ostean, 2015. urtearen hasierarekin, Arteleku proiektuari ateak itxi zizkion Gipuzkoako Foru Aldundiak, bere ordez, Kalostra proiektuari lekua utziz[29]. Bestetik, aipatzekoa da Kalostra proiektuaren ibilbidea laburra izan zela, 2015. urteko apirilean ateak ireki zituen, urte horren azaroan ateak ixteko.

Arteleku zentroaren ibilbidearen 13 urteetan jarriko dugu gure arreta hurrengo orrialdeetan, 1997. urtetik 2010. urtera doan ibilbidea jorratuko dugu. Zehazki, urte horietan Arteleku zentroak arte-ekoizpen feministari eskaini dion espazioa zeharkatzen saiatuko gara. Zeharkatze-ariketa hau idazkeraren bitartez aurrera eramango da. 1997. urtean «Zure Begietarako Bakarrik, feminismo faktorea arte bisualak direla eta» nazioarteko mintegia egin zen Artelekun eta zentroak arte-ekoizpen feministaren inguruan programatzen zuen lehendabizikoa izan zen. Hori dela-eta, ibilbidea hor hasiko dugu. Bestalde, 2010. urtearen amaierarekin bukatuko dugu. Urte horretan Arteleku zentroak hitzarmena sinatu zuen Tabakalera instituzioarekin elkarlanean aritzeko. Momentu horretatik aurrera zentroak eduki-zuzendaritzarik gabe aurrera egiten du eta bi faktore horien ondorioetako bat arte-ekoizpen feminista programaziotik desagertzea da. Horrekin batera, zentroak garatutako ibilbidearen zein historiaren ahaztura modukoa gertatzen da. Aurretik ibilitako bidea desagertzen da pixkanaka. Gainera, arte-ekoizpenak sortzeko espazioak lagatzearen praktika bertan behera geratzen da, eta horrek arte-ekoizpen feministari ere eragiten dio. Esaterako, 2006. urtetik 2010. urtera Plazandreok Emakumeen Plataforma Politikoak Artelekun egin zuen Feministaldia Kultura Feministaren Jaialdia antolatzeari uzten zaio[30].

29. <http://kalostra.eus/es> 2015/02/23an kontsultatua.

30. 2014. urtean berriz ere Feministaldiak Arteleku zentroan aurrera eramaten ditu bere ekimenetako batzuk, Arteleku-Santa Teresa Komentua eraikinean aurrera eramaten dira. Urte horretako prentsa-dossierrean, honela azaltzen du bere egitekoa: «Feministaldia 2014k gaur egungo arte edo politika alorreko kultur praktika garrantzitsuenak aztertuko ditu, sentiberatasun feminista batetik. Programa hitzaldi, mahai inguru, tailer, proiekzio edo performance forman aurkezten da, eta monster cultura ideia hartuko du abiapuntu». <https://feministaldia.files.wordpress.com/2014/12/feministaldia14_prentsa-dosierra.pdf> 2015/02/23an kontsultatua.

Alde batetik, denbora-tarte horretan, 13 urtetan zehar, Artelekuk interes ezberdinek gidatutako programazio oso ezberdina garatu zuen. Izan ere, denboraldi ezberdinetan agintari politikoek kultura garaikidearen, baliabide politiko eta ekonomikoen erabilera ezberdina egin zuten, eta horrek arte garaikidearen ekoizpen-baldintzetan eta hedapen-politiketan eragin zuzena izan zuen, lanaren testuingurua finkatzean ulertarazten ahalegindu garen moduan.

Gainera, Arteleku zentrotik pasatutako zuzendaritza bakoitzaren interes pertsonalek eta profesionalek ere eragina izan dute arte garaikidea ekoitzi eta hedatzeko moduan. Hala ere, azkeneko urteetan eta Miren Erasok 2008. urtearen erdialdean Arteleku zentroko edukien zuzendaritza utzi zuen momentutik[31], erabaki politikoek pixkanaka Artelekuko programazioan lekua nola topatzen zuten ikusi ahal izan dugu. Horrek, halabeharrez, kultura eta arte garaikideko zentroaren lan egiteko dinamikak eta edukiak ekoizteko moduak aldatu zituen. Zentzu horretan, kultura-politiken inguruan hausnarketa eta kritika instituzionalaren inguruko gogoeta aurrera eramatea interesgarria da Artelekuk, arte eta kultura garaikideko zentro bezala, izan dituen aldi ezberdinak eta azken urteetako ibilbidea ulertzeko orduan.

Hemen aurkeztu dugun paisaia honetan, zer leku betetzen dute arte-ekoizpen feministek? Feminismoetatik datozen artearen historiografiaren kritikek eta artearen ekoizpenek ezinbesteko ekarpena egin diote kultura-politikaren testuinguruan kritika instituzionalari bisualitate berritzaileak eskaintzearekin batera. Aztertzear gauden 13 urte horietan, arte-ekoizpen feministaren garapena Artelekuren programazioan tarteka agertzen baldin bada ere, ez da zentroaren egituran barneratu. 13 urte horietan, arte-ekoizpen feministari zein espazio eta zein arreta eskaini zaion aztertu nahi da. Lehendabiziko pausoan, Arteleku zentrora gerturatuko gara, hastapeneko pausoetan zein helbururekin garatu zen aztertzera pasatuko gara.

2.1. ARTE-HEZKUNTZARA ZUZENDUTAKO ARTE ETA PENTSAMENDU GARAIKIDEKO ZENTROA

Ikerketaren objektua den arte-ekoizpen feministara zuzen-zuzenean hurbildu aurretik, ezinbestekoa da Artelekuren, Gipuzkoako Foru Aldundiaren eskuetan egondako Arte eta Kultura Garaikideko zentroaren bilakaera, izatea eta programazioa gidatu dituzten helburua nagusiak mahai gainean jartzea.

Ikusi ahal izango dugunez, Arteleku zentroak zenbait hamarkadatan zehar egin du ibilbidea, eta ibilbide horretan, aldi ezberdinak bereiz daitezke. Hala ere, ateak zabaldu zituenetik, eta aurretik ere, ekipamenduaren izatea eta helburuak mahai gainean jarri zirenean (modu honetako zentro eta instituzio publiko baten beharraren

31. Miren Eraso 2007. urteko erdialdetik 2008. urteko erdialdera izan zen Artelekuko edukien zuzendaria. Aurretik, Artelekuren sorreratik, Mediatekaren sortzailea eta arduraduna izan zen. 1996. urtetik eta Artelekuko edukien zuzendaritza bere kargu izan arte, *Zehar* aldizkariko zuzendaria ere izan zen.

inguruan pentsatzen hasi zirenean) ekipamenduaren funtzio nagusia hezkuntzarena izango zela finkatu zen (Rodríguez, 2011).

Hala eta guztiz ere, ezin dugu begi-bistatik galdu gure ikerketaren objektua urte konkretu batzuetara mugatzen dela: 1997. urtetik 2010. urtera doazen urteetan zehar egingo dugu ibilbidea. Urte horietan arte-ekoizpen feministei Arteleku zentroak eskaini zien espazioa aztertuko dugu. Horrela, ikerketaren objektura eta denbora-tarte zehatzera gerturatu aurretik, ezinbestekoa da Artelekuren ibilbidea bere osotasunean ekartzea eta ulertzea. Modu horretan soilik egingo zaigu posible arte-ekoizpen feministei zein espazio eta zergatik eskaini zaien jakitea, baita espazio horiek instituzioaren gainontzeko aldietan nahiz instituzioaren egituran izan duten jarraitutasuna, garrantzia eta eragina nolakoa izan den jakitea.

Aipatzekoa da Artelekuk aurrera eramandako arte eta kultura garaikideko zentroaren eredua bi ikerketa esanguratsuren objektu izan dela. Lehenengoa 2007. urtean Juan Luis Morazak Guggenheim Bilbao Museoan komisariatu zuen «Ezezagunak. Euskal Herriko arte garaikidearen kartografiak»[32] erakusketan. Arte eta kultura garaikideko instituzioari dagokionez (euskal kulturaren testuinguruari dagokionez), espazio zentrala eskaintzen zion Arteleku zentroari. Aurretik Bilboko Arte Ederren Fakultateak izan zuen pisua eskaintzen dio, eta horren aurretik Arte eta Lanbide Eskolek izan zutenaren parekoa. Kokapen horrekin, Arteleku, bere ibilbidearen hasieratik eta 2007. urtera arte, behinik behin, euskal arte garaikidearen esparruaren erdigunean kokatzen du Morazak, eskaintzen duen hezkuntza eta prestakuntza dela-eta. Era berean, Arteleku zentroa, euskal testuinguru kulturalean, artearen esparru garaikidea sostengatzen duten habeetako bat da. Gainera, arte garaikidearen kudeaketa-lanak aurrera eraman dira bertan. Izan ere, Juan Luis Morazak arte garaikidearen kudeatzaile-entitatea ere eskaintzen dio Artelekuri. Modu horretan irudikatzen du Juan Luis Morazak Artelekuk, arte eta kultura garaikideko zentroak, bere sorreratik 2007. urtera arte egindako ibilbidea.

«Ezezagunak. Euskal Herriko arte garaikidearen kartografiak» erakusketa burutu zen, hain zuzen, Guggenheim Bilbao Museoaren 10. urtemuga ospatzeko. Urte horretan bertan, Rosa Martínez-ek antolatu zuen «Chacun à son gôut» erakusketak euskal testuinguru kulturalean kokatzen ziren arte-ekoizleen lanak jasotzen zituen: Elssie Ansareo, Ibon Aranberri, Manu Arregui, Clemente Bernad, Abigail Lazkoz, Maider López, Asier Mendizabal, Itziar Okariz, Aitor Ortiz, Juan Pérez Agirregoikoa, Sergio Prego eta Ixone Sádaba. Instituzioaren urtemugaren testuinguruan kokatua berau ere, sexuen errepresentazio parekidea lortzetik gertu egon zen. Bestalde, Juan Luis Morazak antolatutako erakusketaren inguruan horrela dihardu Lourdes Méndezek:

32. <http://www.guggenheim-bilbao.es/eu/erakusketak/ezezagunak-euskal-herriko-arte-garaikidearen-kartografiak/> 2015/1/17an kontsultatua.

> J. L. Moraza desistió de llevar a cabo lo que se le había pedido al ver que los fondos de arte vasco contemporáneo adquiridos por el museo en los diez años transcurridos se reducían a obras de nueve artistas. No sé si prestó atención a que solo uno de ellos era mujer, pero sí sé que para salir del brete ideó «Incógnitas», cartografía-diagrama que entrelaza cuatro generaciones de artistas vascos y en el que figuran numerosas artistas. Por si fuera necesario mostrarlo una vez más, y esta vez poniéndoles nombres y apellidos, ellas están ahí y forman junto con los artistas varones un gran círculo que rodea a centros de formación artística, historiadores del arte, museos, galerías, salas de exposiciones y gestores de arte (Méndez, 2014: 39).

Arteleku zentroa ikerketa-objektu izan zuen bigarren ikerketa, 2011. urtean *Desacuerdos* sailaren 6. zenbakian[33], *Educación* monografikoan Arturo/Fito Rodríguez-ek idatzitako «Arteleku desde la perspectiva educacional. Alternativa y modelo: desarrollos, ejes, apuntes» artikulua dugu. Lan hori aztertzen jarraituko dugu hurrengo orrialdeetan. Aurrekoak ez bezala, arte-ekoizpen feministaren inguruan hitz egiten du zehazki, eta horretaz gain, Artelekuk bere etapetan hezkuntza ez-formala garatzeko izan duen garrantzia azpimarratzen du. Bi ikerketok ez dira baztertzaileak, baizik eta Artelekuren ibilbidea ulertzeko ikerketa osagarriak dira.

Bestalde, eta bi dokumentu horietaz gain kontuan hartuko dugun hirugarren informazio-iturria Miren Jaiok prentsan —*Gara* egunkariko *Mugalari* gehigarrian— «Tout va bien/Garai Txarrak» 2009. urtean argitaratutako artikulua da. Bertan Artelekuren sorrera eta arte eta kultura garaikideko zentroak kultura-politikekin izan dituen hausturak ere aipatzen ditu. Hala ere, artikuluaren helburu nagusia Euskal Autonomia Erkidegoan azkeneko 30 urteetan kultura-politikaren bilakaera aztertzea izan zen.

Arteleku zentroaren egoitza, aurretik osagai elektronikoen fabrika bat izandakoaren eraikinean kokatzea erabaki zuen Gipuzkoako Foru Aldundiak. Modu horretan, 1980ko hamarkadaren bukaeran Europan aurrera eramaten ari ziren industria kulturalen inguruko gogoetak eta praktikak euskal kulturaren testuingurura ekarri nahi ziren. Bestalde, euskal testuinguru kulturalean arte garaikideari zuzendutako lehendabiziko ekipamendua izan zen Arteleku. Garai hartan arte-ekoizpen garaikidea baliabide ekonomiko eta politikoa bilakatzeko mekanismoak abian jarri dituzte kultura-politikek, bai Europa mailan, bai Espainiako Estatu mailan bai eta autonomia-erkidegoetan ere (Méndez, 2004). Beraz, Gipuzkoako Foru Aldundiak Arteleku bezalako ekipamendua eskaini izana testuinguru horretan ulertu beharko genuke lehendabiziko momentuan. Miren Jaioren hitzak gogora ekarriko ditugu Arteleku zentroren sorreraren testuinguru politikoa ulertzeko:

---

33. *Desacuerdos* argitalpenak honela definitzen du bere izana *Desacuerdos*en 6. zenbakian, 2011: «Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español es un proyecto editorial de investigación realizado en coproducción entre Arteleku-Diputación Foral de Gipuzkoa, Centro José Guerrero-Diputación de Granada, Museu d´Art Contemporari de Barcelona, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Universidad Internacional de Andalucía-UNIA arte y pensamiento.» Aipatzekoa da zenbaki horren ondoren, Artelekuk Desacuerdos proiektuaren parte izateari utzi ziola.

> La instrumentalización postmoderna de la cultura, es decir, la cooptación del valor simbólico (el valor intrínseco del arte) por valores derivados de éste, comienza en los 80 con el descubrimiento por parte de las instituciones políticas de lo que en 1982 Guattari dará en llamar «la plusvalía de poder» de la cultura. A lo largo de la década, la política cultural se convertirá en área estratégica de las políticas públicas y forma de capitalizar ese inasible valor simbólico (Jaio, 2009)[34].

Kultura-politiken testuinguru horrek, 1980ko hamarkadakoak, kulturaren erabilera eta ulermen konkretua aurrera eramatea bultzatzen du, eta erabaki politiko horiek markatzen dituzten ildoei jarraitzera bideratzen ditu arte- eta kultura-ekoizpenak. Bestalde, Artelekuko proiektuak hastapenetako urteetan, behinik behin, ez zien kultura-politiken ildo nagusiei jarraitu, edo ez litzateke horien ondorioz garatzen den kultura-ekipamendu eta arte garaikidearen proiektua. Politikariek Arteleku zentrorako zuten helburua ez zen arte garaikidea baliabide ekonomiko eta politiko bilakatzeko fabrika izatea. Izan ere, euskal testuinguru kulturalean bazegoen administraziotik kanpo aurrera eramandako arte garaikidearen inguruko sorkuntza-espazioa, eta hein batean, ildo horren jarraipena bermatu nahi zen administratiboki eta instituzionalki.

Izatez, Arteleku zentroa, Jorge Oteiza buru zuen Euskal Eskolaren[35] oinordeko bezala pentsatu zen. Euskal Eskolak, 1950eko hamarkadaz geroztik, programa estetiko eta nortasun politikorako imajinario bisual eta kontzeptual indartsua osatu zuen. Aro modernoaren momentu eraginkor arraro batean, arte-adierazpen horiek arte-esparrua gainditu zuten eta sozializatu egin ziren. Modu horretan, garatutako adierazpen kulturalak jendarteak berezko bezala barneratu zituen, eta bere ohituren eta komunikaziorako elementuen parte ere kontsideratu zituen. Testuinguru horretan, 1980ko hamarkadan, Euskal Eskolako eskultoreak beren burua indartu beharrean egon ziren. Gauzak horrela, instituzioen ikonografia eraikitze-lanetan eragin handia izan zuten (Jaio, 2009).

Gipuzkoako Foru Aldundiak Arteleku zentroaren sorreraren inguruan hartutako erabikia dela-eta, Miren Jaioren hurrengo hitzak jasoko ditugu:

> El primer equipamiento dedicado al arte contemporáneo en este periodo fue, en 1986 y a instancias de la Diputación Foral de Gipuzkoa, Arteleku. La creación de un espacio autónomo dedicado a la práctica y la formación, frente al más visible espacio de exhibición, se explica por una voluntad política real de fomentar el arte no como instrumento de representación política sino como bien común, voluntad sustentada por una fe casi mesiánica en el valor simbólico del arte (Jaio, 2009).

34. «Tout va bien/Garai Txarrak» *Gara* egunkariko *Mugalari* gehigarrian argitaratua 2009. urteko urriaren 20an. 2015/1/17an kontsultatua.

35. «La denominada "Escuela Vasca" ha sido tratada con profusión en diversos estudios. Dividida en grupos, se funda en 1966 teniendo como principal compromiso la modernización del lenguaje artístico y la búsqueda de la propia identidad del arte vasco» (Rodríguez, 2011:235).

Euskal Eskolaren oinordeko edo ondorengotzat hartzen du Miren Jaiok. Modu horretan, Euskal Eskolak bultzatuko duen Debako Eskolarekin alderatuta, administrazioaren menpe zegoen lehendabiziko ekipamendu kulturala izan zen euskal testuinguru kulturalean. Gauzak horrela, Artelekuren sorrerarekin, Gipuzkoako Foru Aldundiaren politika publikoek arte-sorkuntza garaikidearen erabilera politikorik eta ekonomikorik egingo ez dutelako apustua egin zuten lehen momentu batean.

Nabarmentzekoa da Anna María Guasch-ek *Arte e ideología en el País Vasco (1940-1980)* (1985) lanean adierazten duenez, eta Arturo/Fito Rodríguezek jasotzen duten moduan, Arteleku zentroaren zutabeak sendoak zirela, hezkuntza- eta sorkuntza-eskolen esperientzian oinarritzen zirenak: «[…] esta línea genealógica de la educación artística tiene como principal impulso la voluntad de Oteiza de crear escuelas experimentales de arte durante los años sesenta, un empuje que desembocará en la puesta en marcha de la Escuela Superior de Bellas Artes de Bilbao y en la Escuela de Deba (1969). Dos líneas parentales que, al igual que la predecesora «Escuela Vasca», estarán también significadas en el código genético de Arteleku» (Rodrígez, 2011: 223).

Beste era batean esanda, Arteleku, bere sorreran, kultura-politikak sendotzeko edota kultura-politikak eratzeko eratu beharrean, arte-ekoizpenak instituzionalizatzeko eta helburu konkretu batzuen interesetara mugatzeko eratu zen. Politikak gidatuta eta ezaugarri konkretuak izatera bideratuta egon baino areago, arte garaikidearen inguruko hezkuntza eta prestakuntzarako apustu garbia izan zen. Apustu horretan, Bilboko Arte Ederren Fakultatearen eta Debako Eskolaren helburuak eta prozedurak Arteleku zentroaren proiektuaren muinean txertatu ziren.

Testuingurua hori izanik, Santiago Erasok adierazten du, berak Arteleku zentroa zuzendu zuen urteetan zehar 1987. urtetik 2006. urtera, Gipuzkoako Foru Aldundiko legealdi ezberdinak gidatu zituzten politikariek ez zutela Artelekun aurrera eramaten ziren ekintzen inguruan inolako eragozpenik jarri, nahiz eta zentroak berak aurrera eramandako ekintzak, proposamenak, mintegiak eta hausnarketak politikoak zirela argudiatu (hau da, nahiz eta esfera politikoari erantzuten ziotela adierazi). Aitzitik, inolako baldintzarik gabe, programazioak aurrera egin zezan giza baliabide eta baliabide ekonomikoak Arteleku zentroko zuzendaritzak hartzen zituen erabakien esku uzten zituztela adierazten du.

Hurrengoak Santiago Erasoren hitzak dira:

> Arteleku siempre ha sido un proyecto político, en la medida que arte y vida, ética y estética nos permiten pensar y actuar sobre el mundo, sus formas y representaciones. Sin embargo, nunca ha estado al servicio de la política. Ningún partido político pudo instrumentalizar el proyecto. Ni siquiera el PNV o EA que a lo largo de sus años de vida fueron los partidos que gobernaron la Diputación Foral de Gipuzkoa. En este contexto existe una crítica del discurso moderno al tratar de encontrar más allá nuevos ámbitos de actuación[36].

36. Santiago Erasori 2010. urteko azaroaren 23an Donostian egindako elkarrizketaren pasartea.

Santiago Erasoren adierazpenak gure eginez, Artelekuk, ateak ireki zituenetik, politika egiteko espazio aproposa izan zuen. Diskurtso politikoak pixkanaka bertan espazioak betetzen hasi ziren, baita esperientziak proposatzen ere. Diskurtso moderno eta bakarra, hegemonikoaren aurrean arte garaikidearen esparruak bestelako diskurtsoak osatzeko baliabideak eskaintzen zituen (Foster, 2001; Owen, 1994). Modu horretan, hausnarketa eta teoria postestrukturalei ere lekua eskaini zien Artelekuk. Gauzak horrela, posible izan zen teoria kritiko feministak Artelekuko espazioan kokatzea eta arte-ekoizpenekin batera esperientziak proposatzea.

Lanaren lehendabiziko kapituluan sakonago aztertu dugunez, Europako kultura-politiketan 1980ko hamarkadaren bukaeratik gailendu zen ildoa industria kulturalarena izan zen. Horietan, arte-ekoizpena, arte-ekoizpen garaikidea barne, errekurtso ekonomiko eta politikoa izatera bideratua zegoen, kapitalismo basatiaren lehengai izango zen produkzio modu hiperkapitalistaren eskariei erantzunez. Santiago Erasoren hitzak kontuan hartzen baldin baditugu, nahiz eta Arteleku zentroa errekurtso ekonomiko eta politiko izaeratik eta erabilgarritasunetik urrentzen den hamarkadetan zehar, Arteleku, kultura eta arte garaikidea baliabide politiko eta ekonomiko gisa kudeatzen hasi zen. Tabakaleraren proiektuak indarra hartzearekin batera, hiru instituzioek —Donostiako Udalak, Gipuzkoako Foru Aldundiak eta Eusko Jaurlaritzak— Tabakalera proiektuan partaide izatea erabaki zutenean, eta lehendabiziko lankidetza-hitzarmena sinatu zutenean Artelekuk eta Tabakalerak, 2010. urtearen hasieran, Arteleku zentroa kultura eta arte garaikidea baliabide politiko eta ekonomiko gisa kudeatzen hasi zen.

Esan bezala, ikerketaren atal honetan jorratuko dugun denbora-tartea 1997. urtetik 2010. urtera doana da. Urte horietan hiru zuzendaritza izan zituen lau urtez Arteleku zentroak, eta 2010. urtetik aurrera zuzendaritzarik gabe egin zuen aurrera. 1987. urtetik 2006. urtera Santiago Eraso izan zen Artelekuko edukien zuzendaria. 2007. urtetik 2008. urtearen erdira arte, Miren Eraso izan zen edukien zuzendaria. 2008. urtetik 2009. urtera Kepa Landa izan zen Artelekuko edukien koordinazioa eraman zuena. 2010. urtetik 2014. urtearen erdialdera, zuzendaritza eza eta koordinazio eza nabarmendu dezakegu, Xabier Gantzarain-ek zentroko edukien koordinazioaren ardura hartzen duen arte. 2015. urte hasieran, berriz, proiektua bukatutzat ematen da.

Aldi horietako batzuk zeharkatzen ditu Arturo/Fito Rodríguezek «Arteleku desde la perspectiva educacional. Alternativa y modelo: desarrollos, ejes, apuntes» (2011) artikuluan. Bertan azpimarratzen duen Arteleku zentroaren definizio hedatua ekartzea zilegi da puntu honetan. Rodríguezek Artelekuren erabiltzaileek eta arte garaikidearen esparruan lan egiten duten eta lana ekoizten duten artistek Artelekuren inguruan izan duten pertzepzioa paperera ekarriz ematen dio hasiera artikuluari:

> Arteleku ha resultado ser para muchos artistas un lugar determinante en su vida, y por tanto en su proceso de aprendizaje. Intentar obviar esta circunstancia convertiría en desatinado cualquier enfoque que pudiera hacerse de este espacio y, probablemente

> también por ello, haría difícil e incompleta su observación desde una perspectiva única o desde un abordaje específico o temático […]. Ahora que las circunstancias nos permiten ver Arteleku como un fenómeno, como un dispositivo conector o como un factor en la historia reciente del arte en el País Vasco y en el Estado español, podemos intentar acercarnos, no sin dificultad, a su producción durante estos años para extraer algunos datos, referencias e indicadores sobre su labor pedagógica, un acercamiento para el cual será preciso respirar en la misma atmosférica que el propio centro generó con el paso del tiempo, construida a partir de múltiples subjetividades y en constante transformación, y sin perder de vista además que el centro se encuentra aún plenamente operativo (Rodríguez, 2011: 222).

Rodríguezek, adierazten duenarekin bat eginez, Arteleku zentroa hezkuntzarako dispositibo eta hezkuntzarako eredu den printzipiotik aztertzea egokia da. Era berean, ekipamendu horretan funtzio horri erantzuten dioten praktikak ez baleude bezala ikusten du autoreak; Artelekuren hezkuntzarako dispositiboaren ibilbidea bukatua egongo balitz bezala. Rodríguezek aztertzen duen denbora-tartea, berriz, Artelekuren 2007. urtera bitartekoa da. Beste hitz batzuetan esanda, Santiago Eraso Artelekuko zuzendari zeneko aldia aztergai du.

Gauzak horrela, baieztatu al dezakegu 2007. urtetik aurrera Artelekuk hezkuntzarako dispositiboa izateari utzi ziola? Distantziatik egindako begirada honek Artelekun 2007. urtetik aurrera eramandako esperientziak alde batera uztera garamatza. Urte horretan, Miren Eraso Artelekuko eduki-zuzendari izendatua izan zela azpimarratzekoa da. Santiago Eraso ez bezala, bera ez zen Gipuzkoako Foru Aldundiko funtzionario langilea. Bestetik, Gipuzkoako Foru Aldundia momentu horretan gidatzen zuten politikariek, Tabakaleraren mamuaren presentziarekin batera, Artelekurentzako beste plan batzuk zituzten buruan. Izan ere, Tabakalera proiektuak bidera zitzakeen kultura-politikei begira jarri ziren. Gertaera horrek Artelekuren programazioan eta Arteleku zentroaren espazioen kudeaketan aldaketak ekarri zituen pixkanaka. Baina berriro ere, ikerketaren hariari helduz, goazen aztertzera Artelekuk heziketarako dispositibo moduan aurrera eraman dituen pausoak ikustera. Gainera, heziketarako dispositiboaren funtzioak 2010. urtera arte luzatuko ditugu. Azken urteak inertziazkoak izan ziren, non aurretik landutako ildoen jarraipena aurrera eramateko ahalegina nabarmenduko dugun, egiturazko hausnarketa kritikorik aurrera eraman gabe.

Aipatzekoa da Arturo/Fito Rodríguezek aurrera daraman azterketa ez duela egiten Arteleku hezkuntza-eredua delako ustetik. Hiru heziketa modu identifikatzen ditu eta horien arteko elkargune gisa, elkarrekintza posible egiten duen mekanismo moduan kontsideratzen du Arteleku. Haren hitzak jasotzen ditugu hurrengo paragrafoan:

> De modo que lo que aquí se intenta repasar no se concentrará tanto en la búsqueda de un modelo educativo, sino en hacer visible la interacción de los tres grandes apartados que la institución describe, como son la educación formal, la no formal y la

> informal, constituyendo un espacio que excede cualquier ordenamiento para asimilar otras calidades instructivas o experienciales que tienen más que ver con la vivencia, la cooperación y el intercambio de conocimiento (Rodríguez, 2011: 224).

Hezkuntzaren hiru kategoria, hiru modu horien arteko espazioa da Arteleku. Hiru kategoria horiek topo egin dezaten, haien elkar topatzeko esperientzia balioan jartzen du Arteleku zentroaren ibilbideak. Modu horretan, Artelekuk diziplinartekotasunaren bitartez, eta diziplinartekotasuna bera elikatuz, aurrera egiten du. Bestela esanda, Arteleku hezkuntza-modu eta prestakuntza-gradu ezberdinak dituzten esperientziak uztartuz aurrera egin duela esan dezakegu. Hori izango litzateke haren ezaugarri berezkoena, zeinak espazio egokia eskaintzen baitu kapituluaren hurrengo atalean garatu eta aztertuko dugun arte-ekoizpen feministak ahalbidetzen duen diziplinartekotasuna sustatzeko eta praktikan jartzeko.

Hezkuntza formalarekiko erlazioa, alegia, unibertsitate-mailako hezkuntzarekiko erlazioa, Euskal Herriko Unibertsitatearekin gauzatu zuen, ikastaroen eta argitalpenen bitartez. Bai Filosofiako Fakultatearekin, bai Arkitekturakoarekin, bai Arte Ederren Fakultatearekin, baita Balioen Filosofia eta Gizarte Antropologia Departamentuarekin ere. Bestalde, Espainiako Estatuan ere unibertsitateekin lankidetza garatu zuen zenbait proiekturekin: Salamancako Arte Ederren Fakultatearekin harremana izan zuen, Bartzelonako Arte Ederren eta Arkitekturako Fakultateekin. Frantzian, Bordeleko Arte Ederren Eskolarekin ere harremanetan egon zen. Bestalde, aipatzekoa da Desacuerdos proiektua dela-eta, UNIA arte y pensamiento unibertsitatearekin izandako urteetako harremana (Rodríguez, 2011).

> Si existiera una vinculación de Arteleku a la educación formal, esta se daría exclusivamente y eventualmente en aquellos cursos que han organizado en colaboración con el ámbito universitario, preferentemente con la U.P.V./E.H.U. (Universidad del País Vasco) […]. La perspectiva del tiempo nos indica hoy que la falta de una relación más estable con el ámbito universitario puede haber sido uno de los puntos más débiles de Arteleku, sobre todo a la hora de contar con avales formativos para, de este modo, haber podido asentar a través de estas colaboraciones otro tipo de actividades en sus márgenes, aquellas que se dan justamente en los límites que no contempla la educación formalizada. Pero precisamente las estructuras burocráticas y la pesadez de su engranaje administrativo universitario se hallaban en las antípodas del impulsivo funcionamiento del centro, que aporta a la escena cultural un carácter más expansivo y enérgico […] incidiendo en tiempo real en la contemporaneidad de la actividad artística (Rodríguez, 2011: 224-5).

Arturo/Fito Rodríguezekin bat eginez puntu honetan, unibertsitatearen esparruarekin eta bertan aurrera eramaten den ezagutza formalarekin erlazio gutxi izan zuen Artelekuk. Harremanik ezak unibertsitatearen esparruak eskaintzen dituen baliabideak ez baliatzea ekarri zuen, eta zehazki, baliabide horiek unibertsitatearen esparrutik kanpo posible egin ditzaketen ezagutza- eta ikerketa-esperientziak posible ez izatea. Gainera, ezagutza-prozesu legitimatzaileekin elkarrizketak, bateraguneak eta kontsentsuak ere gauzatzeko aukera galtzea ekarri zuen unibertsitateekin

harremanik ez izateak, hau da, akademiarekin erlazio konstanteago eta jarraituagoa ez edukitzea dakar.

Gorago aipatu dugun moduan, Arturo/Fito Rodríguezek hiru aldi ezberdin bereizten ditu Artelekun 2007. urtera arte izan zuen ibilbidean, zeinak hezkuntza eta ezagutza transmititzeko moduekin lotzen baititu, estu-estuan. Lehenengoa, Artelekuren lehendabiziko bi urteei dagokiena litzateke:

> La primera etapa, la que da comienzo y de algún modo pone en marcha la máquina operativa y formativa del centro, está muy ligada a las disciplinas tradicionales y más específicamente a los materiales. La propia estructura del centro se define por talleres (espacios) «de piedra», «de madera», «taller textil»; etc. En cierto modo existe en este comienzo una herencia de las escuelas vascas, Deba, Aia, y marca una continuidad que como anteriormente quedó señalado, buscará una corrección de su rumbo, una resintonización con su tiempo presente pero manteniendo todavía sus signos de identidad (Rodríguez, 2011: 228).

Denbora-tarte horretan, euskal kulturaren testuinguruan existitzen ziren arte-eskolen egituran oinarritzen zen Arteleku zentroa, non materialen lanketak ekintzen eta prestakuntzaren erdigune gertatzen ziren. Ondoren, bigarren aldia, eskulturaren inguruko hausnarketa abiatu zuten tailerretan kokatzen du Arturo/Fito Rodríguezek. Nolabait ere, bigarren aldi honekin, Arteleku zentroak kultura garaikideak eskaintzen duen zabalkuntzarekin bat egiten du. Arte garaikidea ulertzeko baliabide ezberdinak proposatzen ditu arte-esparru garaikideak, eta Artelekuk horiek barneratzen ditu, ibilbidean lagun izateko. Bigarren aldi honi Ángel Bados-ek 1989. urteko udan eta 1990. urteko udazkenean aurrera eramandako eskultura-tailerrekin hasiera ematen zaio. Ideia hauek jasotzen dituen Arturo/Fito Rodríguezen hitzak dira hurrengoak:

> El caso de los talleres de Bados, al que posteriormente se une Txomin Badiola en los años 1994 y 1997 (con sendas exposiciones de los talleres en los años posteriores), supone en cierta medida la traslación al espacio físico de Arteleku del magisterio que tenía lugar en la facultad de Bellas Artes de Bilbao alrededor de la denominada «nueva escultura vasca». Un movimiento que marcará una secuencia temporal fundamental en la conformación de un escenario de renovación generacional de la escultura en el País Vasco (Rodrígez, 2011: 229).

Rodríguezen esanetan, bigarren aldiari dagokionez, bi ildotan azpibana daiteke Arteleku zentroaren jarduna. Alde batetik, eta goiko aipuan adierazten duen moduan, arte-ekoizpeneko tailerrak nabarmentzen dira. Nolabait, Artelekuk Euskal Herriko Unibertsitateko Arte Ederren Fakultatea ordezkatu zuen edota haren luzapena izan zen «euskal eskultura berria» izendatu zenaren inguruko praktika eta horren inguruko eztabaidak aurrera eramateko momentuan. Pixkanaka, Arte Ederren diziplina klasikoagoak izan ziren eskultura-tailerretan, edukiak dibertsifikatu egin ziren eta ikus-entzunezkoei, multimediari, arkitekturari, gorputzari eta ekintzari ere lekua egin zitzaien Artelekun.

Beste alde batetik, pentsamendu eta teoria garaikideek, eta nabarmenki pentsamendu kritiko garaikideek, arte-ekoizpen prozesuetan beren lekua topatuko dute. Era horretan, pentsamendu kritiko garaikidearen bitartez, arte-ekoizpena ezagutza-prozesu bat izatera bideratzen da. Horrenbestez, arte-sorkuntzan pentsamendu kritiko garaikidearen eragina izateak, batetik, arte-ekoizpena politizatzea dakar, eta, bestetik, arte-ekoizpena ezagutza-prozesu bilakatzen du. Norabide horretan kokatzen dira Arturo/Fito Rodríguezen hitzak:

> Por otro lado se asientan definitivamente las citas o seminarios relacionados con el pensamiento contemporáneo. El arte se negociará a partir de ahora con la cultura contemporánea; la mirada en el tiempo formativo que marca Arteleku ya no será exclusivamente estética, sino que entra en fricción creativa con las nuevas corrientes de pensamiento; se politiza. La participación e implicación de los artistas que circulan por el centro en este tipo de citas llega a ser todo un ejercicio de responsabilidad autoformativa que sin duda tendrá consecuencias en la producción artística generada a partir de entonces en el espacio compartido de Arteleku (Rodríguez, 2011: 229).

Rodríguezek marrazten digun testuinguruak baldintza ezinbestekoak eskaintzen ditu Artelekun gauzatzen den arte-ekoizpenek topo egin dezaten feminismoekin, teoria feminista, queer eta transfeminismoarekin, baita mugimendu feminista politikoarekin ere. Arte-ekoizpena kultura garaikidearen hausnarketak barneratzen dituen praktika izango da hemendik aurrera. Feminismoak, momentu honetatik aurrera, euskal testuinguru kulturalean eta Artelekuko ibilbidean presente egongo diren faktoreak izango dira.

Beraz, Arteleku zentroaren lehendabiziko bi aldi hauetan zehar, eta aurretik gogora ekarri dugun moduan, Arteleku instituzioa osatzera bultzatu zuten faktoreek eta urteetan zehar izan duen arte garaikidearen kudeatzaile-figurak heziketaren funtzioarekin erlazio estua dute. Esan daiteke artearen hezkuntza formala Bilboko Arte Ederren Fakultatean aurrera eramaten den bitartean, modu paraleloan, Artelekun, prestakuntza ez-arautu eta ez-formal baten testuinguruan lan egiten dela. Ondorioz, bertan aurrera eramaten diren tailer, mintegi eta eztabaida espazioek fakultatearen curriculum estuak ahalbidetzen ez zituen lankidetzak eta hausnarketak barne hartzea posible egiten zuten.

Miren Jaiok, bigarren aldia izendatu den honetan ezagutu zuen Arteleku. Haren esanetan, halaber, Artelekuk Arte Ederren Fakultateek zein Artearen Historiaren Fakultateek aurrera eramaten ez zuten artearen ikuspegia eta arte-praktikak posible egiten zituen. Arte-ekoizpen feministarekin nahiz teoria kritiko feministen garapenarekin ere horrela gertatu zen. Fakultateek eta ezagutza-esparru ezberdinek beren curriculum akademikoetan barne hartzen ez zituzten gaiak zein teorien garapenen ingurukoak eztabaidatu, azalpenak eman, lan egin eta artikuluak argitaratu zituen Artelekuk.

Jaiok Arteleku zentroa zein modutan ezagutu zuen eta Artelekuk bere prestakuntza akademikoari eta profesionalari egindako ekarpenen inguruan hitz egiten digu:

> Arteleku 1991. udan ezagutu neban han antolatutako ikastaro batera joan nintzanean. Aurreko neguan entzun neban Artelekutaz lehenengo aldiz, Zaragozan antolatutako beste ikastaro batean. Euren hitzaldietan hizlari guztiek belarrira euskal soinua eukan izan bat aipatu eben behin eta barriro. Zaragozan amaitzen nenbilan Arte Historiaren lizentziatura. Beste artearen historia departamentu askotan gertatzen dan moduan, arte garaikidea ez zan Zaragozako Unibertsitateko artearen historia departamentuaren puntu fuertea. Arte garaikideaz jakiteko gose giñenok fakultatetik kanpo topatu behar gendun horri buruzko informazioa […]. Erabakiorra izan zan niretzako Arteleku ezagutzea. Artea praktika zabal moduan ulertzen eban lekua zan, arte-praktika eta pentsamendua era natural batean kontestu berberan onartzen ebana. Hor ikasi nebazan gaur egun jakinak diran gauzak, baina orduan, niretzako behitzat, ezezagunak zirenak. Adibidez, artea eta diskurtsoaren arteko harremanak norabide askotakoak dirala, eta, horri lotuta, artea diskurtsotik kanpo dagoan ezagutza propioa sortzen dauala. Baita ere ez dagoala konpromiso ideologikorik gabeko praktika artistikorik. Han ezagututako jendearengandik, artistak eurek gehienak, ikasi nebazan hauek guztiak. Diñodan honek oso inuzentea emango dau. Barriz, orain dala hogeitabat urte, eta nentorren lekutik nentorrela (zoritxarrez ezin dot esan artearen historiaren disziplina Estatu mailan ordutik asko aldatu danik), esperientzi hori guztiz askatzailea izan zan niretzako. 1993an kritika tailer bat egin neban Artelekun José Luis Break eta Juan Manuel Bonet-ek zuzendutakoa. Hortik aurrera kritika egitea erabaki neban[37].

Miren Jaiok adierazten duena bat dator gorago Arturo/Fito Rodríguezek eskaintzen digun paisaiarekin. Artelekura, garai horretan, bigarren aldi horretan hurbiltzen zen jende asko, fakultate ezberdinetan (Arte Ederren Fakultatean, Artearen Historia Fakultatean) barneratzen ez ziren arte garaikidearen ulermenez eta praktikez aberastu zen. Arte-ekoizpena bera ezagutza-prozesu gisa ulertzen zen, non elementu diskurtsiboek, elementu plastikoekin harremanetan, elkarrizketa, ezagutza-prozesuak eskaintzen zituzten. Diskurtso horien artean, teoria eta metodologia feministek ere lekua zuten.

Bestalde, Arteleku zentroak berak sorreratik izan duen espazioa lagatzeko politika, eta Arturo/Fito Rodríguezek Artelekuren hirugarren aldian kokatzen dituen proiektu egoiliarrak euskarritzerakoan, hezkuntza ez-formala aurrera eramateko mekanismoak garatzen ditu Artelekuk. Zentroaren hirugarren aldiari dagokionez, ezaugarri nagusia zehaztugabetasunarena da. Zehaztugabetasun horrek proiektu egoiliarren aniztasuna eskaintzen du. Kronologikoki 1990eko hamarkadaren azkeneko urteetan kokatzen du aldi hau Rodríguezek eta 2007. urtera arte zabalduko litzateke; hurrengoak haren hitzak dira:

37. Miren Jaiori 2012. urteko abuztuaren 26an e-mailez egindako elkarrizketaren pasartea.

> Se puede decir que en esta fase la vertiente formativa tiene otro sentido pues su espacio de aprendizaje se encontraba en el camino que conducía a la profesionalización de la gestión cultural, a la profundización de las labores del comisariado (o a su desmontaje), o de las prácticas creativas relacionadas con la imagen y la comunicación (a través de una idea de red cada vez más presente en Arteleku) (Rodríguez, 2011: 231).

Arteleku zentroaren aurreko aldian gailendu zen «gorputzen marruskadura» presente egon zen hirugarren aldi honetan, nahiz eta proiektuak aurrera eramateko modu berriak direla-eta Artelekuren erabiltzaileen artean eztabaida-gune eta arte-ekoizpena ezagutza-prozesu kolektibo gisa aurrera eramatearen sentsazioa falta izan zen: «Pero lo cierto es que los cuerpos siguieron rozándose igualmente durante esa nueva época, quizá desde otros presupuestos experimentales, eso sí, pero manteniendo siempre la calidad del razonamiento» (Rodríguez, 2011: 231).

«Gorputzen marruskadura» (zentzu literalean) nabarmena eta aberasgarria izan baldin bada, gorputzen marruskaduraren bitartez, ezagutza-prozesuak aurrera eraman badira, eta arte-ekoizpenak bultzatu baldin badira, arte-ekoizpen feministak eskainitako esperientzien bitartez izan da. Arturo/Fito Rodríguezek Arteleku zentroko aldi ezberdinak gurutzatu dituzten zeharkako ildoak aipatzen eta azaltzen dituenean, teoria feministena zehar-lerro horien artean kokatzen du. Horrela azaltzen du Rodríguezek:

> Otro de los ejes que podemos señalar como principal en la propia definición del centro sería el que ha marcado la teoría feminista a través de diferentes seminarios y actividades. Desde *Sólo para tus ojos* (1997), hasta el taller *La repolitización del espacio sexual en las prácticas artísticas contemporáneas* (2004), ambos coordinados por el colectivo Erreakzioa, la transferencia pedagógica ha tenido un valor muy significativo y de alguna manera ha servido para impulsar una poderosa y fructífera vía de compromiso feminista. Sin ir más lejos podríamos cifrar en este ámbito de pensamiento uno de los pilares fundamentales de un proyecto clave para Arteleku como es Desacuerdos (Rodríguez, 2011: 232).

Arturo/Fito Rodríguezen adierazpenen aurrean, Santiago Erasoren eta Xabier Arakistainen iritzia ekarri behar dugu. Hauekin bat eginez, adierazten dute feminismoak eta teoria feminista kritikoak ez direla izan Arteleku zentroko programazioaren zeharkako ildoetako bat. Izan ere, apenas izan dute eraginik gainerako ildoetan. Arturo/Fito Rodríguezek aipatzen dituenen artean, Audiolab-ek edo Mugatxoak-ek irekitako ildoak lirateke. Bestetik, Rodríguezek gogora ekartzen dituen baino espazio gehiago eskaini dizkie Artelekuk arte-ekoizpen feministei eta teoria eta aldarrikapen queer eta transfeministei. Espazio fisikoaz gain, mintegiez gain, paperean atondutako argitalpenak eta webgunean argitaratuko espazioak ere bete ditu arte-ekoizpen feministak. Horien artean nabarmentzekoa izan daiteke *Zehar* aldizkariaren 54. zenbaki monografikoa *Sexu Gunea Berriro Politizatzea* (2004). Aurretik ere, *Zehar*ek espazio publikoaren, genero-ikuspuntuaren, ikuspuntu feministaren, espazioaren eta arkitekturaren inguruko gogoetak bildu zituen *Zehar* aldizkariko 43. (2000) eta 44. (2000) zenbakietan.

Areago, ezin ahatz dezakegu «Prozesuan» izeneko atalean (Artelekuk 2009. urtera arte zuen webgunean) arte-ekoizpena, teoria feministak eta teoria queer zein transfeministen inguruko testuak jasotzen zituen «Feminismoak» azpiatala aurkitzen genuela. Bertan, arte-ekoizpen feministaren eta ekoizpen horien lan-prozesuaren eta feminismoaren teorien inguruko testuak erlazioan jartzen ziren. Atal horrek jasotzen zituen euskal testuinguruan zein Espainiako Estatuko instituzio publikoek feminismoen inguruan argitaratutako testuak, arte-ekoizpenaren inguruko eta teoria feministen eta queer teorien inguruko artikuluak eta ikerketak.

Artxibo digital horren desagertzea ezin dugu kasualitatetzat jo. Argudia genezake Arturo/Fito Rodríguezek aztergai duen denbora-tarteari ihes egiten diola gertakari horrek, baina berak aztergai duen denbora-tarte horretan existitzen zen webguneko «Prozesuan» ataleko «Feminismoak» azpiatala. Ondorioz, aitortza merezi du: Arteleku zentroak arte-ekoizpen feministari eskainitako espazioa garrantzitsua izateaz gain, bisita ugari jasotzen zituen. Horren adibide da, 2009. urtearen erdialdean, webgune berria erabilgarri jarri zenekoa: artxibo horren edukiak migratu ez zirenean, jende asko jarri zen Artelekurekin kontaktuan, artxibo horien inguruan galdezka. Hots, hein batean, edukiok migratu ez izana zor zaio momentu horretan Artelekuko koordinazioaren ardura zuen pertsonak, Kepa Landak, gaiaren inguruan izandako interes faltari. Gainera, Gipuzkoako Foru Aldundiko politikariak Tabakalerarekin hitzarmena lantzen hasiak ziren. Bestela esanda, ez zegoen interesik Artelekuk arte-ekoizpen feministei eta teoria feministei (queer teoriak eta teoria transfeministak barne) espazioa eskaintzen jarraitzeko.

Arteleku zentroa gune garrantzitsua izan da, bai arte-ekoizpenaren, bai artearen eta kultura garaikidearen inguruko hausnarketa egiteko momentuan ere. Dena dela, ezinezkoa da Artelekuren ibilbidea jarraitutasunean aztertzea; izan ere, gorago aipatu dugun moduan, zuzendaritza ezberdinek interes politiko ezberdinetan aurrera eramandako elkarrizketa eta negoziaketak konplexuak dira. Ikusi ahal izan dugun moduan, teoria feministak Artelekuren bigarren alditik aurrera presente egon diren faktoreak dira. Zuzen-zuzenean izan dute arte-ekoizpen moduetan eragina, bai ekoizpena politizatzeko orduan, bai arte-ekoizpena ezagutza-prozesu bezala ulertzeko eta aurkezteko orduan. Hurrengo orrietan Artelekuk feminismoari eta arte-ekoizpen feministari eskaini dizkien lekua eta moduak aztertuko ditugu.

Horretarako, Miren Jaioren hitzak beste behin ekarriko ditugu. Jaiok aipatzen du Arteleku zentroa oso leku aproposa izan zela lan-harremanak posible egiten zituzten ezagutza-prozesuak osatzeko. Honako ezaugarri hau Rodríguezek adierazi dituen hiru aldietan konstantea den ezaugarritzat har dezakegu:

> Gauzak bila ebilan jendea batzen zan topagunea izanda, Artelekun harremanak sortzea oso gauza erraza izan da beti. Han laster ezagutu nebazan bere burua feministatzat eben artistak (Itziar Okariz, Azucena Vieites, Lucía Onzain, Miren Arenzana, Estíbaliz Sádaba…). Baita ere beste jende asko. Eurek gehienek arte ikasketak 80. hamarkadan amaituta eukiezan. Feminismoaren diskurtsoaz aparte, beste eragin asko agertzen

> ziran euren praktiketan, adibidez, azpi-kulturena eta, kasu askotan, sentsibilitate eskultoriko bat. Euren etorrera arte panoramara eztanda indartsu moduan ikusi neban bere momentuan. Nahiz eta Euskal Herriko arte garaikideari buruz gauza handirik ez jakin, argi neukan ezohikoa zala emakume artisten presentzia indartsu hori. Hori 90eko hamarkadaren hasieran bai Euskal Herrian baita ere nazioartean eman zan fenomeno baten isla izan zan[38].

Miren Jaiok adierazten duen moduan, 1990eko hamarkadaren hasieratik, Arteleku zentroko ekimen ezberdinetan, baita lagatzen zituzten espazioetan eta proiektu egoiliarretan ere, emakumeen presentzia nabarmentzekoa zen. Areago, beren burua feministatzat aitortzen zuten artistek beren ekoizpen-prozesuak aurrera eramaten zituzten Artelekun. Egoera hori ezinbesteko baldintza izan zen, hurrengo urteetan arte-ekoizpen feministak aurrera eramateko eta teoria feministek (queer teoriak eta transfeminismoa barne) beren hausnarketarako eta ekintzarako lekua topatzeko. Norabide horretan ulertu behar da, Santiago Erasok ere nabarmentzen du, 1990eko hamarkadaren hasieran emakumeen partaidetza Artelekuk antolatzen zituen tailerretan, baita zentroak lagatzen zituen espazioetan ere[39]. Dudarik gabe, hamarkadaren hasierako urte horietan Erreakzioa-Reacción taldeak Artelekun gauzatutako aurkezpenak faktore garrantzitsuak izan ziren, hurrengo urteetan gertatuko ziren adierazpenak eta garatuko ziren hausnarketa-prozesuak posible egiteko.

2.2. ARTELEKU ETA ARTE-EKOIZPEN FEMINISTARI ESKAINITAKO ESPAZIOA

Santiago Erasoren hitzak ekarriko ditugu gogora hurrengo pasartean. Aipamen luze batean biltzen diren arren, haren adierazpenak ekartzeari zilegi deritzogu; izan ere, argi eta garbi azaltzen ditu Artelekuk, Gipuzkoako Foru Aldundiaren ekipamenduak, arte garaikidearen ekoizpenari eta feminismoaren arteko topaguneari eskainitako espazioaren inguruko nondik norakoak. Artelekun feminismoen teorien agerraldiaren inguruan hitz eginez, hasiera ematen dio bere aipamenari Santiago Erasok:

> En los años ochenta/noventa es muy importante tener en cuenta la incorporación cuantitativa y sobre todo cualitativa de muchas creadoras mujeres que proponen otro tipo de discursos formales y otras maneras de enfrentarse al hecho creativo; una creatividad menos productiva que les lleva a pensar mucho más en cuestiones que tienen que ver más con los valores de la economía reproductiva, que las conduce a trabajar más en equipo; a asociarse, a juntarse, a pensar menos desde un yo/sujeto/autor y más desde un nosotras colaborativo […]. Quizás, en aquel momento, fue el colectivo Erreakzioa (Azucena Vieites y Estíbaliz Sádaba) el paradigma de esa nueva organización del saber, del conocimiento y de las prácticas artísticas. Pero detrás de ellas vienen otros grupos e iniciativas que trabajan desde la pespectiva feminista y

38. Miren Jaiori 2012. urteko abuztuaren 26an posta elektronikoz egindako elkarrizketaren pasartea.

39. Santiago Erasori 2010. urteko azaroaren 23an Donostian egindako elkarrizketatik eratorritako informazioa.

> que van en paralelo a otro tipo de reflexiones que, en aquellos momentos, hacemos en Arteleku en relación a ese discurso Moderno dominante. Entonces se abre una puerta a desarrollar el proyecto Arteleku, pensado menos desde una centralizad ensimismada de una modernidad autocomplaciente, eurocéntrica y patriarcal y más desde un espacio policéntrico y polimorfo, alguna diría postmoderno, que nos permitiera abordar la crítica cultural contemporánea con registros artísticos e intelectuales multisemánticos. Es entonces cuando nos abrimos mucho más a los movimientos sociales, a proyectos que abordan el discurso de lo político en el sentido más primigenio de la palabra y a su implicación con la organización democrática de la vida[40].

Horrela, Santiago Erasok, Arteleku zentroak bere ibilbidean zehar eta aztertzen ari garen denbora-tarteari dagokionez, eta ez soilik bere zuzendaritza-urteetan 1987. urtetik 2006. urtera doazen urteetan, arte-ekoizpen feministari eskainitako espazioak identifikatzen ditu. Ez da kasualitatea Santiago Erasok Erreakzioa-Reacción taldearen jarduna azaltzea ezagutzaren paradigma berri eta artearen eta gizarte-mugimenduen arteko zubi-lanen agente moduan. Izan ere, Arteleku zentroak gizarte-mugimendu politikoen presentzia konstantea izan baldin badu, aztertzen ari garen denbora-tartean, mugimendu feminista politikoarena izan da. Hurrengo orrialdeetan zehar ikusi ahal izango dugunez, Donostialdeko mugimendu feminista politikoak Artelekuk antolatutako mintegi-tailerretan parte hartu du, eta zentroko espazioak ere erabili ditu beren ekimenak aurrera eraman ahal izateko. Artelekun antolatutako mintegi eta tailerrek eskainitako arte-ekoizpen feministaren baliabideek mugimendu politiko feministara hurbildu nahi zuten, esaterako, 2006. urtetik 2010. urtera Artelekun egin den eta Plazandreok Emakumeen Plataforma Politikoak antolatutako Feministaldiaren, Kultura Feminista Jaialdiaren, bitartez.

Santiago Erasoren aurreko aipua berriz ere gogora ekarriz, Erreakzioa-Reacción taldea Arteleku zentroan teoria feministen eragina eta mugimendu feminista politikoaren adierazpenak barneratzen hasi zenean, Artelekuk ere, postestrukturalistak ziren teorien eta pentsalarien lanak eta ideiak barneratzen hasi zen. Tailer teorikoagoen eta arte-praktikaren bitartez barneratu ziren. Santiago Erasok kultura garaikideak eskaintzen duen postmodernitatearen testuinguruan kokatzen du Artelekuren jarduna, zentroa arte-ekoizpen feministei espazioa eskaintzen hasi zenean.

Modu horretan, instituzio publikoetan (kasu honetan, arte-instituzio publikoetan) gai zehatz batzuen inguruan problematizatzen baldin bada, eta gai horiei espazioa eskaini baldin bazaie, instituzioetako arduradunek gai horien inguruan interesa azaldu dutelako izan da, neurri batean. Artelekuren kasuan horrela gertatu da arte-ekoizpen feministari eskainitako espazioekin. Batetik, Santiago Erasok espazio horiek posible izatea egin zuen, eta, bestetik, Miren Erasok espazio horiei indarra eman zien argitalpenen bitartez zein *Zehar* aldizkariaren eta web orrialdean editatzen ziren materialen bitartez.

40. Santiago Erasori 2010. urteko azaroaren 23an Donostian egindako elkarrizketaren pasartea.

Miren Jaiok kapitulu honen aurreko atalean partekatzen dizkigun bizipenen bitartez, Arteleku arte-praktikek eta pentsamenduek bat egiten zuten espazio moduan irudikatzen dugu, non arte-praktika bera diskurtsoa zen. Modu horretan, teoriak eta praktikak bat egiten zuten arte-praktikaren bitartez. Esan dezakegu, nahiz eta Miren Jaiok datu kronologikoa eskaintzen digun eta 1993. urtean parte hartu zuen arte-kritika tailer baten inguruko adibide zehatza eskaintzen digun, gu aztertzen ari garen denbora-tarte osoan zehar, teoriaren eta praktikaren arteko harremana estua eta konstantea izan dela, arte-ekoizpen feministaren bitartez.

Arteleku zentroan aurrera eramaten ziren teoriaren eta praktikaren arteko ezagutza-prozesuak arte garaikidearen honako ikuspuntu hau partekatzen zuten ekoizleen topaleku bilakatu ziren. Ikuspuntua eta interes konkretuak partekatzen dituzten ekoizleen arteko erlazioak eta elkarlanak aurrera eramatea errazagoa izaten da, eta horrela izan zen, Miren Jaioren iritziz.

Horrela, bada, arte-ekoizpen feminista Artelekun garatzeko baldintza egokiak egon bazeuden: bai kulturak, bai arte garaikidearen ildoek teoria feministen presentzia ahalbidetu zutelako; eta, bestetik, Arteleku zentroaren arte garaikidearen eskaintza esfera politikoan kokatzen zelako. Esfera politiko horretan kokatzen ziren, bai teoria feministak, bai mugimendu politiko feministak. Ondorioz, arte-ekoizpen feministetarako baldintzak egokiak zirelako, 1980ko hamarkadaren bukaeran Bilboko Arte Ederren Fakultatean ikasketak bukatu zituzten eta euskal testuinguru kulturalean beren burua feministatzat jotzen zuten ekoizleen arteko harremanak ematen hasi ziren Artelekun. Horrek guztiak zera bultzatu zuen: Arteleku zentroak arte-ekoizpen feministara bideratutako espazioak eskaintzea eta euskarritzea.

Feminismoaren inguruko gogoetak 1994. urtean egin ziren lehen aldiz modu formalean Arteleku zentroan. Urte horretan Erreakzioa-Reacción taldeak bere bigarren argitalpena, *Construcciones del cuerpo femenino* fanzinea, aurkeztu zuen zentroan. Hiru urte beranduago, Erreakzioa-Reacción taldeak 1997. urtean «Zure Begietarako Bakarrik, feminismo faktorea arte bisualak direla eta» nazioarteko mintegia koordinatu zuen Artelekun, zuzendaritzak, Santiago Erasok, Erreakzioa-Reacción taldeari mintegia koordinatzeko eta edukiz betetzeko eskatu ondoren.

Arturo/Fito Rodríguezi (2011) jarraikiz, Artelekuren bigarren aldian kokatuko litzateke «Zure Begietarako Bakarrik, feminismo faktorea arte bisualak direla eta» mintegia. Kultura garaikidearen teoria kritikoek, modernitatearen teoria kritikoek, feminismoek, baita queer teoriek ere, Artelekuko espazioak nola betetzen hasi ziren aipatu dugu aurreko atalean. Atal honetan espazio horietan gertatutakoaren kontakizuna egingo dugu. Bilakaera honetan, Erreakzioa-Reacción kolektiboaren hamarkadetako lanak aitortza merezi du. Santiago Erasok honela kokatzen du Erreakzioa-Reacción taldearen jarduna, Artelekuko ibilbideari dagokionez:

> Erreakzioa también surge en paralelo a los momentos más álgidos, que se llama el periodo tallerista de Arteleku. El modelo de taller-artista-invitado que viene a compartir su conocimiento y a cruzar su experiencia con otras personas más jóvenes. Digamos es ese período dulce y más alto de rendimiento que empieza con Ángel Bados y Txomin Badiola. Ahí se consigue una especie de tiempo y espacio de convivencia al que se suman por ejemplo Erreakzioa […]. Es verdad que se introduce un tiempo espacio que permite cruzar experiencias y en ese cruce de experiencias, experiencias y conocimiento, me imagino que el flujo es en ambas direcciones, pues produjo alteraciones en el discurso de ellos y de ellas[41].

Goazen orain Artelekuk arte-ekoizpen feministari eskainitako espazioak banan-banan aztertzera. Hasteko, behin baino gehiagotan aipatu dugun «Zure Begietarako Bakarrik, feminismo faktorea arte bisualak direla eta» mintegiaz mintzatuko gara. Momentu horretan Erreakzioa-Reacción kolektiboa osatzen zuten Estíbaliz Sádabak eta Azucena Vieitesek eraman zuten aurrera 1997. urtean Artelekun, nazioarteko mintegia izan zen eta hilabete iraun zuen.

María José Belbel Artelekun «Zure Begietarako Bakarrik, feminismo faktorea arte bisualak direla eta» mintegia egin izanaren garrantziaz arituko da ondorenean ekarriko dugun pasartean. Belbel arte garaikidean, feminismoetan eta queer teorian aditua eta arte-kritikaria da; itzultzailea eta Artelekun zein Espainiako Estatuko arte garaikideko zenbait instituziotan mintegiak koordinatu eta hitzaldiak eskaini ditu. Belbelek mintegia baldintza egoki eta duinetan aurrera eraman izanaren garrantzia azpimarratzen du, eta baldintza horiek mintegiaren arrakastari eta jarraipenari bide eman zioten:

> El seminario de «Sólo para tus ojos» fue pionero como seminario sobre los discursos feministas. Hubo financiación, tiempo, gente interesante, es decir se trabajó con la dignidad necesaria para el proyecto. Creo que para Arteleku fue importante por ese carácter pionero que tuvo. Quizás lo que eché en falta es que para el siguiente seminario hubiera que esperar 7 años, es decir, haberle dado al trabajo una mayor continuidad. Fue muy importante que se hiciera un catálogo y un video con colaboraciones de las participantes, que se pagara la producción. Los contactos establecidos también fueron importantes. También quedó claro que el feminismo en las artes visuales era una asignatura pendiente: había 15 plazas y hubo 100 solicitudes[42].

Mintegiaren edukiak argitalpen-formatuan eta bideo-formatuan jaso izanak garrantzi handia izan zuelako María José Belbelen adierazpenarekin bat egiten dut. Zentzu horretan, 1997. urtean Artelekura hurbiltzerik izan ez genuen pertsonontzat, ezinbesteko testigantza izateaz gain, 7 urte ondorenean etorriko diren mintegi, tailer, argitalpen, proiektuei testuingurua eskaini zieten. Hartara, 7 urte beranduago, Artelekuk ez zituen zertan berriz ere «Zure Begietarako Bakarrik; Feminismo Faktorea Arte Bisualak direla eta» mintegian aurrera eramandako hausnarketak

41. Santiago Erasori 2010. urteko azaroaren 23an Donostian egindako elkarrizketaren pasartea.

42. María José Belbel-i 2012. urteko irailaren 13an posta elektronikoz egindako elkarrizketaren pasartea.

errepikatu, baizik eta hausnarketa horietatik abiatuta lan egiteko aukera eskaintzen zuten. Bestetik, mintegian parte hartzeko eskaeren kopuru handiak arte-ekoizpen garaikidean teoria feministak barneratzearen beharra adierazten du, eta arte-ekoizpen garaikidearen eta teoria feministen arteko topalekurik aurretik egon ez zen seinale ere bazen.

Bi atal nagusitan banatu zen mintegia. Lehenengo atalean, nazioartean feminismoaren faktoreak arte garaikidean, eta, batez ere, bideo-ekoizpenean zein eragin zuen eta bideo-ekoizpenean nola txertatzen ziren aztertu zuten partaideek. Bigarren atala hainbat proiekturen aurkezpenek osatu zuten. Mintegian parte hartu zuten partaideek berek garatutako proiektuen berri eman zuten. Betiere, feminismoak beren lanari egiten zion ekarpena zein zen mahai gainean jarriz, eta baliabide horrek irekitzen zituen aukeren eta aberastasunaren inguruan eztabaidatzeko asmotan.

«Zure Begietarako Bakarrik, feminismo faktorea arte bisualak direla eta» mintegiak helburu oso garbiak zituen: feminismoaren errekurtso ezberdinak, bai errekurtso teorikoak, bai errekurtso bisualak, euskal testuinguru kulturalera ekartzea. Horretarako, mintegiaz gaindi ulertu ezin daitekeen eta Erreakzioa-Reacción taldeak koordinatutako izen bereko argitalpena kaleratu zuen Artelekuk. Argitalpena mintegian eztabaidatutakoen inguruan jarraipena egiteko asmoz burututako konpilazio-lana da; nolabait ere, mintegian bertan eztabaidatutakoak eta aurkeztutakoak zabalkunde handiagoa izan zezan asmoarekin osatutakoa. Aldi berean, Arteleku zentroan modu fisikoan egin ziren eztabaiden arteko elkarrizketa eta hausnarketa bultzatzeko helburua zuen argitalpenak (Erreakzioa-Reacción, 1998).

Mintegia bi ataletan nola banatu zen, hurrengo hitzetan deskribatzen du «Zure Begietarako Bakarrik, feminismo faktorea arte bisualak direla eta» argitalpenaren sarreran:

> Mintegi-Tailer hura bi atal nagusiren inguruan antolatu zen. Lehenengoa teorikoa izan zen, eta abangoardiako artistak eta teknika, zientzia, teknologia eta boterea aztertu ziren, bai eta, artearen historia eta ikuspegi androzentrikoa, feminismoa eta baliabide berriak ere; irudia, zinea eta, azken finean, emakumezkoaren irudikapenarekin lotutako gaiak. Ezagutu genituen era berean, emakumezkoen artea aitortzen ez dituzten instituzioak edo pertsonak salatzen dituzten talde desberdinetako esperientziak, eta artearen eta feminismoaren arteko erlazioa ikertu, informazioa bildu eta banatzeaz arduratzen direnen lanak […]. Tailer honen bigarren atalean, aurretik proposatu ziren proiektuak gauzatu ziren. Lan desberdinak, bideo edo espazio publikoetan gauzatutako ekintzetatik hasiz, emakumezkoek egindako zine esperimentaleko filmak ikusi ondoren sortu ziren eztabaiden bitartez; eta horien artean Carolee Schneemann, Barbara Hammer edo Chick Strand bezalako emakumezkoak eginiko filmak izan ziren hizpide, batzuk bakarrik aipatzekotan (Erreakzioa-Reacción, 1998: 12).

Gauzak horrela, «Zure Begietarako Bakarrik, feminismo faktorea arte bisualak direla eta» mintegiak feminismoen inguruko gogoeta ekarri zuen arte-ekoizpen garaikidearen eta artearen esparrura. Mintegiak ez zuen soilik feminismoen

aldarrikapenen inguruan hausnarketa abiarazi, baizik eta feminismoaren subjektuaren inguruan hausnarketak abiarazi zituen. Bide batez, subjektibitate hori, arte-ekoizpenaren bitartez, zein prozesuren bitartez aurrera eramaten zen aztertu zuten. Euskal testuinguru kulturalean aurkitzen ez ziren feminismoen errekurtsoak, batez ere, errekurtso teorikoak eta metodologikoak, arte-ekoizpenean zein modutan aplikatzen eta arte-ekoizpenak zein modutan egiten zituen baliagarri hausnartu zuten mintegiko partaideek, hilabetez luzatu ziren hitzaldi eta hausnarketa-taldeen bitartez.

Horren haritik, Erreakzioa-Reacción taldeak bere ekoizpen bisualetan bideratutako hausnarketen bitartez, nazioarteko testuinguruetan teoria feministak eta queer teoriak, mugimendu politiko feministarekin batera jada garatzen ari ziren subjektibitate-prozesuen inguruko hausnarketak mahai gainera ekarri zituen, «emakume» kategoriaren inguruko hausnarketa bultzatzearekin batera:

> «Emakume» kategoriaren inozentzia-eza aurkitu eta horretaz jabetzeak krisialdi larria eragin du pentsamendu feministan, eta gaur egun, emakumezkoarentzako lekuak desberdintasunerako toki bat utzi du; horrela, espazio irekien bidez eraikitzen diren bestelako feminismoak izateko aukera zabaltzeko beharra indartu egin da. Hala, espazio irekien bidez, edo diskurtso aniztasunaren, ikuspegi desberdinen bidez feminismo modu berriak jorratzen dira, aldaketa handiak sortzen dituztenak, gizarte koordenadara, egiketa politiko, arraza edo sexu koordenada berrietara egokitzen diren modu berean (Erreakzioa-Reacción, 1998: 11).

Feminismoak 1980ko hamarkadan aldarrikatzen duen «emakume» kategoria, batetik, eta, bestetik, feminismoaren beraren subjektua gertatzen den subjektibazioaren ezaugarriak eskaintzen dituen kategoria horrenganako berrikuspena proposatzen da «Zure Begietarako Bakarrik, feminismo faktorea arte bisualak direla eta» mintegian. Horrela, feminismoaren subjektu zen «emakume» kategoria berrikusten den heinean, feminismoek eskain ditzaketen subjektibitate-prozesu ezberdinak lantzen eta aurkezten dira. Mintegiak, lehendabiziko aldiz, nazioarteko arte-ekoizle feministak euskal testuingurura hurbiltzea ekarri zuen, ordura arte irekia ez zegoen hausnarketarako espazioa osatzea. Nazioartean feminismoekin erlazioa zuten arte-ekoizleen lanak eta hausnarketak euskal testuinguru kulturalera ekarri ziren.

Erreakzioa-Reacción kolektiboaren lan egiteko modua berritzailea izan zen Artelekun. Izan ere, lehendabiziko pausoa, bideratu nahi zuten eztabaidarako eta baliatu nahi zuten espaziorako ingelesezko testuak, feminismoen inguruko eta arte-ekoizpeneko testuak gaztelaniara itzultzea izan zen. Testuak itzultzeak bi ariketa zekartzan: batetik, testuen edukien itzulpen literala; eta, bestetik, testuinguru kulturalen arteko itzulpena. Testuok Erreakzioa-Reacción kolektiboak argitaratutako 10 fanzinetan kaleratu ziren (1994-2010). Fanzineen ekarpen garrantzitsuenen artean, autore feministen testuen itzulpena kokatzen da, adibidez Chela Sandoval eta Trinh T. Minh-ha-ren testuak. Fanzineek beren artean formato ezberdinak zituzten, eta feminismoaren eta komunikazio zein teknologia berrien arteko lotura landu zuten zenbaki ezberdinetan. Aipagarria da lankidetzaren inguruan aurrera eramaten zela

fanzine bakoitzaren jarduna, adibidez, emakume antimilitaristek egindako lanak osatzen du 3. fanzinea, eta 4. fanzinea Ute Meta Bauer-ek komisiaratua da, bertan lantzen den gaia, berriz, komunikabideak eta emakumea.

Irudien sorkuntzak ere espazio nagusi bat zuen fanzineetan, eta euskal testuinguru kulturaleko zenbait emakume artistaren lanak erreproduzitzen zituzten; horiek, bisualitate berriak, esperientzia berriak eta subjektibazio-prozesuen inguruko informazio berritzailea barneratzen zituzten elkarlanean egindako ekoizpenak ziren. Aipagarria da, halaber, ekimen horiek aurrera eramateko, Erreakzioa-Reacción taldearen eta kolaboratzaileen artean osatu ziren lanerako sareak ezinbestekoak izan zirela:

> Fanzine feministen kasuan, oinarrizko genealogia bezala pentsamendu feminista ezartzen da, kolektiboa eta diziplinaz gaindikoa delako ideia batetik emakumeek egindako lana, hirurogeiko hamarkadaren bukaeran eta laurogeiko hamarkadan emakumeen punk eta postpunk mugimendua eta Riot Grrrls mugimendua, eremu anglosaxoian laurogeita hamarreko urteen hasieran sortuko zena: inguruan duzuna atsegin ez baduzu, alda ezazu, zeuk egizu, ez duzu behar azpiegitura handirik, pasa zaitez objektu izatetik subjektu izatera, auzitan jar ezazu birtuosismo teknikoa proiektu bat —musikazkoa, artezkoa, editoriala— lantzeko orduan oinarriko eskakizun bezala, auzitan jar ezazu «profesionaltasun», «autoritate» ideia, erabil ezazu espresuki *low-fi* den estetika bat. Kontua litzateke lan-gune eta -testuinguru independenteak sortzearen tradizio batekin jarraitzea, zeinek hornituko baitituzte emakumeak boterez. Erreakzioa-Reacciónen lana filosofia eta egikera horietatik garatuz etorri da, ibilbide horretan beste proposamen batzuk ezagutu ditugu, erreferentzia eta ikasbide bezala balio izan digutenak. Komenigarri iritzi diogu haiek irudien bitartez erakustea, irudi horiek ez dituzte testigantzak soilik dokumentatu nahi, horregatik testu honek haietako batzuek aukera batekin jarraitzen du (Vieites, 2013: 39).

Erreakzioa-Reacción kolektiboak, ondorengo urteetan Arteleku zentroarekin modu ezberdinetan kolaboratuko duten ekoizleak parte hartzera gonbidatu zituen «Zure Begietarako Bakarrik, feminismo faktorea arte bisualak direla eta» mintegira: María José Belbel, Lucía Onzain, Miren Jaio, Carme Nogueira, Guadalupe Echeverría, besteak beste. Horietako batzuk euskal testuinguru kulturalean aritzen ziren, eta beste batzuk Espainiako Estatuan aritzen ziren arte-ekoizleak ziren. Guadalupe Echeverríak, esaterako, Bordeleko Arte Ederren Eskolan lan egiten zuen, gainera, ondorengo urteetan, bertako zuzendaria izan zen. Kolaborazio horietaz gain, nazioartean momentu horretan eta gaur egun ere eragina duten Guerrilla Girls-en kolaborazioa izan zuten, baita Ute Meta Bauerren, Nathalie Viot-en eta Giulia Colaizzi-ren parte-hartzeak ere.

Miren Jaiok, hurrengo pasartean, hitz egiten digu «Zure Begietarako Bakarrik, feminismo faktorea arte bisualak direla eta» mintegiak Artelekuren barruan izandako eraginaren eta mintegi horrek Artelekuren programazioan eragin zituen eraldaketen inguruan:

> 1997an Erreakzioak «Sólo para tus ojos» antolatutako mintegiak Artelekuren ibilbidearen barruan izandako garrantziaz galdetzen badaustazu, Artelekuk feminismoaren ikasketak ezagutza-esparru espezifiko moduan onartzen ebazan lehenengo aldia izan zala esan behar dot. Hortik aurrera, Erreakzioa eta María José Belbeli lotuta batez ere, konpromiso horri eutsi eutson Artelekuk. «Sólo para tus ojos» mintegia bat etorren Arteleku garatzen ebilan artearen ikuspegi zabal horregaz[43].

Miren Jaiok adierazten duenarekin bat etorriz, «Zure Begietarako Bakarrik, feminismo faktorea arte bisualak direla eta» mintegia egitearekin batera, Arteleku zentroak ikuspuntu feministetatik aurrera eramaten ziren diskurtso eta praktikak ezagutzaren eremu zehatz eta legitimo moduan onartzen zuen lehendabiziko aldia izan zen. Artelekuk arte-ekoizpenaren inguruko hausnarketak eta praktikak aurrera eramaten ziren espazioa ahalbidetu zuen bere programazioan, eta María José Belbelen presentzia eta lana, Erreakzioa-Reacciónen lanarekin batera, ezinbestekoa izan da zeregin horretan.

«Zure Begietarako Bakarrik, feminismo faktorea arte bisualak direla eta» nazioarteko mintegia egin ostean, mintegiaren isla jasotzen zuen argitalpenak arte-ekoizpen feministaren beharraren inguruko gogoetak argitaratu zituen hurrengo urteetan. Feminismoa eta arte-ekoizpena lotzen dituzten espazioen beharra aipatzen da «Zure Begietarako Bakarrik, feminismo faktorea arte bisualak direla eta» argitalpenaren hitzaurrean bertan (Erreakzio-Reacción, 1998: 12). Ikuspuntu feministak eta arte-ekoizpena lehendabiziko aldiz elkarlanean jarri zituen mintegi hori igaro eta 7 urte ondoren «Sexu Gunea Berriro Politizatzea Egungo Arte Jardunetan» izeneko mintegia testuinguru horretan garatzen da, berezko espazioaren aldarrikapenaren testuinguruan.

Mintegiaren aurkezpen-testuan adierazten duten moduan, Erreakzioa-Reacción taldeak antolatu eta María José Belbelekin batera koordinatu eta edukiz bete zutena, teoria feministen, queer teoria eta politiken eta arte-sorkuntzaren topagunea izan nahi zuen «Sexu Gunea Berriro Politizatzea Egungo Arte Jardunetan» mintegiak. «Zure Begietarako Bakarrik, feminismo faktorea arte bisualak direla eta» mintegian, «emakumea» kategoriaren inguruko hausnarketa egin zen. Bisualitate ezberdinak eskaini ziren, begiratzeko modu eta eredu ezberdinak garatzen ahalegintzearekin batera, bertan aurrera eraman zen emakume kategoriaren kritika, kritika bisualetik abiatu zuten.

«Sexu Gunea Berriro Politizatzea Egungo Arte Jardunetan» mintegiak, berriz, queer teoriak, figurazioa eta esperientzia berritzaile horiek teorizatu nahian, diskurtsoaren mailara ekarriko ditu. Honela adierazten dute mintegiaren arduradunek, aurkezpen-testuaren pasarte batean:

43. Miren Jaiori 2012. urteko abuztuaren 26an posta elektronikoz egindako elkarrizketaren pasartea.

> Tailer-mintegi hori gauzatu zenetik [«Zure Begietarako Bakarrik; feminismo faktorea arte bisualak direla eta»] gaur egunera arte, hainbat diskurtso proposamen eta arte jardun garatuz joan dira Estatu espainiarrean, queer politiken inguruan. Queer politikak Estatu Batuetan sortu ziren, laurogeiko hamarkadaren bukaeran, eta generoaren izaera naturala eta sexu identitatea problematizatu egin dituzte monolitiko eta egonkor gisa[44].

Aipatzekoa da euskal testuinguru kulturalean, baita Espainiako Estatuan ere, queer teoriak eta politikak arte-ekoizpenarekin bat egin zuen lekua izan zela Gipuzkoa Foru Aldundiaren esku dagoen Koldo Mitxelenako Kulturuneko Erakusketa Aretoa. 1998. urtean proiektua gauzatu zen Juan Vicente Aliagaren eta Mar Villaespesaren eskutik: «Transgenéric@s. Proiektua gizarte sexualitate eta generoei buruzko irudikapen eta esperientziak espainiar arte garaikidean». Nahiz eta erakusketa dispositiboa izan zuen, proiektu horrek arte-ekoizpen feministarako eta ezagutza-prozesuetarako erremintak eskaini zituen.

«Sexu Gunea Berriro Politizatzea Egungo Arte Jardunetan» mintegia berriz ere hizpide hartuko dugu. Sei egunetan Artelekun antolatu zen mintegi horrek Donostialdeko mugimendu politiko feministako zenbait partaide hurbildu zituen zentrora lehendabiziko aldiz. Konkretuki Plazandreok eta Medeakeko kideak gerturatu ziren bertara. Beatriz Preciado-k[45] urte horretarako bere *Manifesto contrasexual* (2002) liburua argitaratua zuen, eta hizlarietako bat bera izanik, Preciado bera zuzenean entzuteko aukerak bultzatuta hurbildu ziren mugimendu feministetako kideak.

Preciadoren hitzaldiarekin batera, arte-sortzaile batzuen lanen inguruan eta lan horien ekoizpen-prozesuen inguruan ikasteko aukera aparta izan genuen Artelekura hurbildu ginenok. Itziar Okarizek, adibidez, bere lan-prozesuaz hitz egin zuen. Bestetik, Laura Cottingham aritu zen Ameriketako Estatu Batuetan 1970eko hamarkadan sortutako arte feministaren garapenaren berri ematen duen *Not For Sale. Feminism and Art in USA during the 1970s* filmaren ekoizpenaz. Ondoren, Artelekuk film horren gaztelaniazko itzulpena eta azpitituluak ekoizteko ardura hartu zuen. Lan hori María José Belbelek eta Beatriz Preciadok aurrera eraman zuten. Laura Kipnipek bere lanaren inguruan hitz egin zuen. Cecilia Barriga-k, filmagintzan aurrera eramandako bere lanekin, ikustearen ekintza ez dela gaitasun biologikoa adierazi zigun, baizik eta ikusten duguna kode kulturalek osatzen dutela ohartarazi zigun. Besteen artean *El Camino de Moises* ikerketa-dokumentala eta *Encuentro de dos damas* filma aurkeztu zituen Barrigak.

---

44. Tailerraren aurkezpen osoa: <http://www.old.arteleku.net/arteleku/programa/sexu-gunea-berriro-politizatzea-egungo-arte-jardunetan/?searchterm=sexu-gunea-berriro-politizatzea-egungo-arte-jardunetan> 2015/01/17an kontsultatua.

45. Kontuan hartzekoa da, Beatriz Preciadok, nortasun anitzen bitartez aurkeztu izan duela bere burua urteetan zehar, horrela, Beto. B. eta Paul B. Preciado nortasunak jasoko dira testuan zehar.

«Sexu Gunea Berriro Politizatzea Egungo Arte Jardunetan» mintegiko koordinatzaileen gonbidapenak, baita Arteleku zentroko gonbidapenak ere, mugimendu feministek, queer politikek eta arte-ekoizpenek topo egiteko gunea osatu zuten. Horrenbestez, Donostialdeko mugimendu politiko feministari arte-ekoizpenak eta feminismoek elkarrekin egin ditzaketen ekarpenen inguruko buruz buruko ezagutza eta esperientzia izateko aukera luzatu zitzaion. Gainera, bisualitateak eskaintzen duen ezagutza kritikoa ere barneratzen du, eraikuntza kontzeptualak esperientzietara hurbiltzeko asmoz.

Labur esanda, arte-ekoizleek eta mugimendu feminista politikoak elkarrekin egin ditzaketen ekarpenak eta hausnarketak bultzatzeko espazio eta eztabaidagunea eskaini zuen «Sexu Gunea Berriro Politizatzea Egungo Arte Jardunetan» mintegiak. Bertan, arte-ekoizpenen belaunaldi berri baten partaidetza nabarmentzen da, eta ekintzaile feministek, feminista akademikoek eta arte-ekoizleek erlazio aberatsa gauzatu zuten mintegian zehar. Esan daiteke Arteleku zentroan aurrera eraman zirela 2004. urtean queer edo transfeminismo politiken inguruko gogoetak eta horien inguruan aurrera eramaten ziren aldarrikapen eta subjektibazio ezberdinen aukeren inguruko hausnarketak. Gainera, *Zehar* aldizkariaren 54. zenbakiak *Sexu Gunea Berriro Politizatzea* izenburua izan zuen, eta mintegian parte hartu zuten hizlarien gogoetak jaso zituen idatzizko euskarrian: Itziar Okarizek, Terre Thaemlitz-ek, Hans Scheirl-ek, Cecilia Barrigak, Beatriz Preciadok eta Laura Cottinghamek egindako ekarpenek bi mintegiren arteko zubi-lanak egin zituzten: hemen hizpide izan dugun mintegiaren eta 2005. urtean hiru aste jarraian egingo zen «Feminismoaren Mutazioak: Genealogiak eta praktika artistikoak» mintegiaren artekoa, hain zuzen ere.

Bestalde, *Zehar* aldizkariak Artelekun bertan aurrera eramaten ziren esperientziei ikusgarritasuna eskaintzearen helburua nabarmen gertatzen da 54. zenbakiaren argitalpenarekin. Nolabait ere, Arteleku zentroko espazioan gertatzen zena idatzizko formatuan kaleratu baino, gertatutako horretatik abiatuz, hausnarketa bideratzeko euskarria eskaintzen zuen argitalpenak. Modu horretan, *Zehar* aldizkaria bera arte-ekoizpen feministari espazioa eskaintzen hasi zen modu sistematikoan 54. zenbaki horretatik aurrera. 2007. urtean Miren Erasok Artelekuko edukien zuzendaritzaren ardura hartu, eta 2008. urtera arte, zuzendaritza bere erabakiz utzi zuen arte, aldizkariak feminismoaren teoriei eta queer teoriei zein transfeminismoari espazioa eskaintzeko konpromisoa hartu zuen. *Zehar* aldizkariak ikuspuntu feminista zeharlerro bezala landu zuen arte eta kultura garaikideko aldizkaria izateko helburuarekin, aldizkariaren zuzendaritzan eta talde editorialean aldaketak barneratu zituen.

Josebe Iturrioz-ek, Donostiako Medeak kolektiboko kideak, adierazten duen moduan, «Sexu Gunea Berriro Politizatzea Egungo Arte Jardunetan» mintegiaz geroztik, Arteleku zentroak itzulpen-dispositibo moduan lan egin du Medeak kolektiboarentzat, eta esango nuke mugimendu feminista politikoaren beste taldeentzat ere halaxe izan dela. Esate baterako, momentu horretan Plazandreok-eko

kide ginen hainbat pertsonarentzat ere itzulpen-dispositibo moduan lan egin du[46]. Arte-ekoizpen feministak aurrera eramaten zituen ezagutza-prozesuak ikusgarri egin eta modu diskurtsiboan adierazten lan egiten duen dispositiboa izango litzateke Arteleku zentroa.

Aipagarria da ezagutza-prozesu hau mugimendu politiko feministara modu eraginkorrean hurbildu zutela mintegiko koordinatzaileek, Erreakzio-Reacción taldeak eta María Jose Belbelek. Arte-ekoizpen feministak mugimendu feminista politikoari baliabide bisualak eta errealitatean eta egunerokotasunean eragiteko baliabideak eskaini zizkion. Esaterako, performance eta performatibitatearen inguruko gogoetek eguneroko bizipenetan ahalbidetzen dituzten prozesu politiko eta bizipenetara hurbildu zituzten. Testuinguru horretan kokatuko litzateke hurrengo mintegiarekin gertuagotik eta haragitan esperimentatuko den drag kingaren figurazioa eta performancea.

Esango nuke, eta horrela ondorioztatzen da, egun María José Belbelek eta Erreakzioa-Reacción taldeko partaide diren Azucena Vieitesek eta Estíbaliz Sádabak Donostialdeko mugimendu feminista politikoarekin, eta bereziki Medeak kolektiboko kideekin dituzten harreman pertsonal eta militanteei hasiera eman zitzaiela «Sexu Gunea Berriro Politizatzea Egungo Arte Jardunetan» mintegian. Testuinguru horretan, gainera, Beatriz Preciadorekin harreman pertsonala izatea haien ibilbidean oso garrantzitsua izan dela onartzen du Josebe Iturriozek, Medeak kolektiboko kideak:

> Nik uste dut gure historian klabea izango dela pertsona bat, asko daude, baina eskertu behar diogula asko Beatriz Preciadori. Medeak-eko kideak, nik adibidez maitasun berezia daukat Beatrizekin. Beste batzuk egia esan igual beste autore batzuk dituzte. Baina guretzako, hori bai onartu behar dugu, klabea dela Beto-rekin [Beatriz Preciadorekin] dugun harremana talde bezala eta bere irakurketak. Gogoratzen dut irakurri genuenean «Género y Performance»[47], guretzako testu hori klabea izan da; gure tailerrak egiteko testu hori erabiltzen dugu gehienbat. Testuan Beto-k egiten duena da uztartu 1970eko hamarkadan ematen diren mugimendu politikoak zein artistikoak eta drag kingak esplikatzerakoan bien arteko horrelako bokadiloa egiten du, eta bien artean esplikatzen dira guk hainbeste maite ditugun eta landu ditugun tailerrak. Orduan hor hasten gara ikusten subjektu politikoaren sorkuntzan arteak izan duen papera eta garra[48].

Oraindik orain mintegi horretan jasotako informazioaz eta esperientziez ikasteko modua oso presente dute Medeak kolektiboan, adibidez, beren ekintzetan «Género y

46. Josebe Iturrioz-i 2011. urteko martxoaren 9an Donostian egindako elkarrizketatik eratorritako informazioa.

47. *Zehar* aldizkariaren 54. zenbakian, *Sexu Gunea Berriro Politizatzea* monografikoan argitaratutako artikulua, 2004.

48. Josebe Iturrioz-i Donostian, 2011. urteko martxoaren 9an egindako elkarrizketaren pasartea.

Performance. 3 episodios de un cybermanga feminista queer trans…»[49] artikulua oso presente dute. Oraindik orain barneratzen jarraitzen duten informazioa eskaintzen diela adierazten digu Josebe Iturriozek, Medeak kolektiboak eskaintzen dituen tailer eta mintegi ezberdinetarako oso baliagarria den informazioa eskaintzearekin batera.

Arestian aipatu dugun bezala, mintegi horretan hausnartutakoek ez zuten etenik izan. Gainera, hurrengo urtean ere «Feminismoaren Mutazioak: Genealogiak eta praktika artistikoak» mintegiaren bitartez indarra eman zitzaien queer teoriek eta aldarrikapen transfeministek eskaintzen zituzten subjektibazio- eta ezagutza-prozesuei. Mintegia 2005. urtean eta hiru astez jarraian aurrea eraman zen eta aurreko urtean egindako «Sexu Gunea Berriro Politizatzea Egungo Arte Jardunetan» mintegiaren jarraipen gisa ulertzen dute koordinatzaileek. Mintegia gauzatzeko proposamena, koordinazioa eta edukiak garatu zituzten Erreakzioa-Reacción taldeari, María José Belbeli eta Beatriz Preciadori enkargua Desacuerdos lantaldetik iritsi zitzaien.

Gatozen orain ikustera zeintzuk diren koordinatzaileek euren buruari egiten dizkioten galderak, mintegiaren edukiak aurkeztean eta gauzatzean. Horrela adierazten dituzte mintegiaren bitartez ireki nahi dituzten eztabaida-gune eta hausnarketa-guneen ingurukoak:

> ¿Cómo pensar el feminismo en las sociedades postindustriales y postcoloniales actuales? ¿Cómo evaluar las estrategias de representación de minorías o de las políticas de identidad en relación a las teorías postidentitarias? ¿Qué hacer frente a la institucionalización progresiva de las llamadas políticas de género? ¿Quién es hoy el sujeto político del feminismo? ¿Es posible hablar de trans-feminismo, de feminismo queer o incluso de feminismo King? Para entender las transformaciones de los diversos lenguajes y prácticas feministas a través de los cambios en las condiciones históricas y políticas de los últimos treinta años nos interrogaremos desde la urgencia política del feminismo en el momento actual. Volveremos a las tradiciones feministas a partir de los interrogantes de hoy. Para ello nos dirigimos a las fronteras del feminismo con la crítica postcolonial, con las políticas transgénero, y con las performances de la masculinidad Drag King […] «La repolitización del espacio sexual» propuso un recorrido a través de algunas prácticas artísticas contemporáneas con el objetivo de analizar el impacto que las teorías y las prácticas queer habían tenido en las políticas feministas en torno a la identidad, el género y la diferencia sexual […] podríamos hablar de políticas de la forma y de estéticas celulares de pasiones colectivas. Una ecuación que se libra igualmente en un quiasma en el que se cruzan la teatralización del espacio político (políticas performativas) y la experimentación rigurosa en el dominio de la subjetividad (tecno-biopolítica). Se trata de un spinozismo de micropasiones políticas: un pliegue en el que experimentar con dosis de hormonas, dispositivos visuales y textuales, tags, labellings, códigos porno, circuitos cibernéticos (Erreakzioa-Reacción, Belbel eta Preciado)[50].

49. *Zehar* aldizkariaren 54. zenbakian, *Sexu Gunea Berriro Politizatzea* monografikoan argitaratutako artikulua, 2004.

50. Tailerraren aurkezpen osoa: <http://www.old.arteleku.net/arteleku/programa-es/archivo/mutaciones-del-feminismo?set_language=es> 2015/01/17an kontsultatua.

Mintegiaren aurkezpen-testua ezin da ulertu mintegiaren aurretik Arteleku zentroan, baita MACBAn ere, aurrera eramandako mintegiak eta hausnarketak barne hartu gabe; izan ere, argumentazioaren haria galtzen da, aurreko mintegietan aurrera eramandako hausnarketa eta lortutako aliantza pertsonalen berri izan ezean.

Medeak kolektiboko Josebe Iturriozek dioen moduan, Arteleku zentroan feminismoaren eta arte-sorkuntzaren inguruan bi urte jarrai horietan aurrera eramandako hitzaldi eta tailerrek ekintzarako eta hausnarketarako tarte ezinbestekoak eskaini zituzten. Batetik, teoria feministen, queer teoriek eta transfeminismoak egindako proposemenen inguruan lan egiteko gunea eskaini eta elikatu zuen, subjektibitate eta subjektibizazio-prozesuaren inguruan hausnarketa bideratuz bisualitateek eskainitako informazioa. Bestetik, arte-sorkuntzaren errekurtsoak aldarrikapen feministetan erabilgarri egiteko aukera eskaini zuen, adibidez, performancea. Hausnarketa hauen harira, gogora ekartzen diren hurrengo hitzak Josebe Iturriozenak dira:

> Ekintza zuzenak guretzako garrantzi bitala zuen zerbait eta horrela hasi ginen antzerkiarekin kalera ateratzen gure aldarrikapenak egiteko: anorexia, bulimia, sexualitatea, lesbianismoa. Cordoban transexualak ezagutu genituen eta beraien diskurtso kiritikoak eragin handia izan zuen. Hortik sortzen gara. Gero drag kingaren inguruan hausnarketa eta esperientzak izaten hasten gara 2005etik aurrera. Hor Arteleku klabea da, funtzionatzen du itzulpen dispositiboa baten antzera non korronte ezberdinetako jendea batu egiten garen eta hor politikoki zebilen queer teoria oso praktikoki ulertzen hasten gara. Ez Artelekun bertan, baina Artelekun artistak, aktibistak, transak, elkartzen dira eta horrelako laboratorio batzuk sortzen dira non gu pixka bat nahastu egiten garen eta han jaiotzen da Medeakeko bigarren fasea, non hasten gara drag kingak tailerrak egiten. Diane Torr eta Beatriz Preciadorekin egin genuen bat. Eta gero azken aldi honetan drag kingak, postpornografia, feminista insurrektuak eta transfeminismo ildoen artean lan egiten dugu[51].

Mintegi horrek arte-ekoizle ezberdinak gerturatu zituen Artelekura, bai euskal testuinguru kulturaletik, bai Espainiako Estatutik. Mugimendu feminista politikoan parte hartzen genuen ekintzaileen presentzia ere nabarmena izan zen. Mugimendu politiko feministaren partaideak ez ziren bakarrik publiko moduan gerturatu Artelekura, baizik eta hitzaldietan ere lekua eman zitzaien. Hizlarien artean, adibidez, Granadako Asanblada Feministako partaideek hitzaldia eskaini zuten beren ibilbidearen aurkezpena egiteko. Aipatzekoa da, halaber, Medeak kolektiboko kideek beren jardunaren berri ematen zuen hitzaldia aurkeztu zutela. Ariketa hori mugimendu politiko feminista arte-ekoizpen feminista, queer eta transfeminismoekin elkarrizketan jartzeko modutzat ulertzen da. Zehazki, hizpide dugun aurkezpenarekin, queer teoriak eta politikak (eta berauek eskaintzen dituzten nortasunen inguruko teoriak eta hausnarketak) mugimendu feminista politikoan eta haren aldarrikapenetan nola barneratzen diren ikusi ahal izan zen; eta Josebe Iturriozek aurreko pasartean adierazten duen bezala, transfeminismoaren inguruko hausnarketa ere mugimendu feminista politikoan eta arte-ekoizpenean nola txertatzen zen ikusi ahal izan zen. Testuinguru horretan ez da harritzekoa teoria, esperientzia,

51. Josebe Iturrioz-i Donostian, 2011. urteko martxoaren 9an egindako elkarrizketaren pasartea.

ezagutza eta aldarrikapen hauek aurkitzen diren espazioek subjektibazio-prozesu berriak eskaintzea eta mugimendu feminista politikoaren subjektuen inguruan hausnarketak abiatzea.

2005. urtean, «Feminismoaren Mutazioak: Genealogiak eta praktika artistikoak» mintegiak iraun zuen 3 asteetan Espainiako Estatuan lanean ari ziren queer ekintzaileen kolektiboek beren lanak aurkeztu zituzten. Valentziako O.R.G.I.A. kolektiboaren lana ezagutzeko aukera izan genuen, Postop Bartzelonako kolektiboaren lana ezagutzearekin batera. Kolektibo horien lanek eta artearen birpolitizazioak hurrengo urteetan euskal testuinguru kulturalean garatuko zen transfeminismoaren aldarrikapenekin harremanak izan zituzten, eta Arteleku zentroan ere haien lanak hurrengo urteetan presente egongo ziren.

«Feminismoaren Mutazioak: Genealogiak eta praktika artistikoak» drag kingaren hezurmamitzea eskaini zuen Diane Torrek antolatutako tailerraren bitartez. Arestian aipatu dugun moduan, Euskal Herriko mugimendu feminista politikoa drag kingarekin topatzen zen lehendabiziko aldia zen hori. Horrekin batera, aurreko urtean Arteleku zentroan landutako eta ikasitako esperientziak barneratzeko momentu oso garrantzitsua izan zen. Esan dezakegu queer politika euskal testuinguru kulturalean hezurmamitzeko baliabide eraginkorra izan zela drag kingarena. Aldarrikapen feministetan barneratu zen eta subjektibazio-prozesuetatik aldarrikapenak garatzen hasteko ere baliabide egokia izan zen.

Horren harira, 2008. urteko apirilaren 12an eta 13an Portugaleten, Bizkaian, antolatu ziren Euskal Herriko Jardunaldi Feministetan, Medeak kolektiboak drag king tailerra eskaini zuen. Maskulinitate eta feminitatearen performatibitatea aztertu ostean, horiek eskaintzen dituzten subjektibazio-prozesu ezberdinak aurkeztu ondoren, horien bitartez ekiteko gonbita luzatu zieten Medeak kolektiboko kideek Jardunaldi Feministetara hurbildu ziren pertsonei.

2004. eta 2005. urteetan Artelekuko bi mintegi horien koordinazioan eta edukietan lan egin zuen María José Belbelek nabarmentzen du «Feminismoaren Mutazioak: Genealogiak eta praktika artistikoak» mintegia ez zela soilik Arteleku zentroak programatutako mintegia, baizik eta Desacuerdos proiektuaren barruan lantzen zen mintegia. Aipatu mintegian MACBACek eta UNIAk ere parte hartu zuten. Hori dela-eta, aipatzen du denbora-tarte txikia egon zela 2004. urtean egin zen «Sexu Gunea Berriro Politizatzea Egungo Arte Jardunetan» mintegitik bestera. Arrazoi horrengatik, agian, hainbat hutsune sumatzen dira «Feminismoaren Mutazioak: Genealogiak eta praktika artistikoak» mintegian., eta hutsuneok argitzeko María José Belbelen hitzak ekarriko ditugu:

> Mutaciones estuvo más condicionado por el proyecto Desacuerdos (Arteleku, MACBA, Unia) pero fue una continuación lógica al trabajo realizado y se hizo un hueco (escaso) al feminismo postcolonial, un error importante fue la no-inclusión del activismo y las prácticas artísticas en relación a la pandemia del sida[52].

52. María José Belbeli 2012. urteko abuztuaren 13an posta elektronikoz egindako elkarrizketaren pasartea.

Garrantzitsu deritzot Arteleku zentroko mintegietan, argitalpenetan eta feminismoen artxiboetan lan egin duen pertsona batek egindako lanaren inguruan kritikoa izateari. Horrela, bada, euskal testuinguru kulturala ez den beste testuinguru kulturaletan teoria eta metodologia feministek egin dituzten ekarpenak zeintzuk diren eta arte-ekoizpen feministetan zein eragin izan duten mahai gainean jartzen da.

Arteleku zentroak arte-ekoizpen feministei eskainitako espazioak aztertzen jarraituz, nahiz eta 2005. urteaz geroztik 2009. urtera arte esperientziak elkarbanatzeko espazio fisikorik eskaini ez, 2005. urtetik aurrera, *Zehar* aldizkaria Arteleku zentroak bere programazioan arte-ekoizpen feministari eskaini ez zion zehar-lerroari espazioa ematen saiatu zen, arestian aipatu dugun moduan. Apustu horretan, Artelekun modu fisiko batean lantzen ziren programazio-ildoak ikuspuntu feministekin eztabaidan jartzen ziren. Eztabaida hori paperean gauzatu zen. Aldizkariak, bere zenbaki bakoitzean, gai bat lantzen zuen, monografia batek osatzen zuen paperezko argitalpena. Horietako gai bakoitza ikuspuntu feminista ezberdinetatik lantzen saiatzen zen; eta, horretarako, autore eta artista ezberdinak gonbidatzen zituzten aldizkarian artikuluak idaztera eta irudiekin kolaboratzera.

2009. urtean, hemen aztertu diren eta Arteleku zentroan aurreko mintegien oinordekoa zen «Pornopunk Feminismoak. Mikropolitika queerak eta mendeko pornografiak» mintegia aurrera eraman zen, B. Preciadoren koordinazioaren pean. Mintegi hori 2007. urtean egitea aurreikusita baldin bazegoen ere, 2009. urteko uztailean izan zen posible mintegia egitea. Aztertu ditugun mintegietatik inoizko jendetsuena izan zen. Lau eguneko mintegi horrek euskal testuinguru kulturaleko jendea hurbildu zuen, bai eta Espainiako Estatuko jendea ere. Era berean, Europako zenbait herrialdetatik zein Latinoamerikatik etorritako partaideak ere izan ziren bertan.

Mintegiak transfeminismoen aldarrikapenak jasotzen zituen, queer teorien adierazpenekin batera. Aipatzekoa da queer teorien presentzia bera mintegiaren izenburutik hasten dela, eta mintegian zehar aurrera eramandako performance bakoitza eta hitzaldi bakoitza zeharkatzen dituela. Mintegia subjektibitate-eraikuntza, sexu-praktikak eta sexu-kategoriak problematizatuz eraman zen aurrera. Modu horretan, arte garaikidearen esparruan garatutako eta aurkeztutako adierazpenak bildu ziren, arte-ekoizpenak, eta, batez ere, errepresentazioaren inguruko hausnarketak mahai gainean jartzen zituztelako. Horrela adierazten da 2012. urteko ekainaren 23an MUSACen[53] inauguratutako eta Jose Luis Aliagak eta Patricia Mayayok komisariatutako «Genealogías del Feminismo en el Arte Español 1960-2010» erakusketan, «Transfeminismos» atalean. Queer teoriek eta politika queerek feminismoen teoriei eta aldarrikapenei egindako ekarpenak bere egiten ditu transfeminismoak, eta gorago María José Belbelek faltan botatzen duen postkolonialismoaren diskurtsoek ere transgeneroaren eta transexualitatearen diskurtsoekin topo egiten duten testuinguruan aurrera eramaten da transfeminismoa.

53. Gaztela Leoneko Arte Garaikideko Museoa. <http://www.musac.es/> 2015/01/17an kontsultatua.

«Pornopunk Feminismoak. Mikropolitika queerak eta mendeko pornografiak» mintegiaren aurrekarietako bat 2003. urtean MACBAk hartu zuen «Maratón Posporno» mintegia da. Artelekun aurrera eramandako mintegiek ere garrantzi handia izan zuten, mintegi honi euskarri kontzeptual eta esperientziazkoa eman ahal izateko.

Mintegiaren aurkezpen-testuan B. Preciadok[54] adierazten duen moduan:

> Kontua zera da, mekanismo pornografikoaz —kultura feministetan eta queeretan sortzen diren subjektibazio makina gisa— birjabetzeko praktikei eta gogoeta bideei ikusgaitasuna ematen saiatzea. Mendeko irudikatze pornografikoak interesatzen zaizkigu, baita espazio kritikoen eta oposiziokoen gisa funtzionatzeko gaitasuna ere, zeinetan sexu eta genero identitateak berriro definituko diren.
>
> Kultura feministen, punken eta queeren ondoregoak izaki, ikus-entzunezko plazerraren produkzio-teknologia berrietan esku hartzen duten gizarte eragileek, ikertzaileek, performerak, aktibistak, zinematografia zuzendari eta ekoizleek, antzezle pornoek, gizonezkoek zein emakumezkoek, artistek eta musikariek hartuko dute parte Maratón Postporno mintegian. Kontua zera da: artisten, aktibisten eta kolektiboen arteko ezagutza eta ikusgaitasun post-pornografikoen produkzio-sareak sortzea, Maratoi Postpornoak (MACBA, 2003) zabalduriko ikerketa, sorrera eta interbentzio politikorako lerroei jarraituz[55].

Pornografia kontzeptua ulermena, esperientziak, azken finean, hegemonikoak diren sexu-arauak inposatzen dituen imajinario eta irudi bilduma da. Heteronormatibitatearen imajinarioa da pornografia eta bera laguntzen duten praktikek ere osatzen dute. Sexu-ekintza konkretu eta murriztaileak inposatzen ditu. Postpornografiak imajinarioa eta ekintzak zabaldu egiten ditu eta subjektuaren ezaugarriak, nahiak, gorpuztasuna, ekintzak aldarrikatzearen momentuan, aukera horiek posible egiten dituzten gorpuztasunei begira jartzeko gonbita eskaintzen du.

2008. urtean argitaratu zuen Beatriz Preciadok *Testo Yonqui* lana. Lan horrek subjektibazio-prozesuak hormona-ekoizpen eta sexu-ekintzen bitartez aurrera eramateko aukerak eta bizipenak partekatzen ditu irakurlearekin. Autoreak gorpuztutako esperientziak teorizaziora eramaten ditu. Gorpuztutako ezagutza-prozesua partekatzen du liburuan. Erregimen farmako-biologikoaren salaketa egiten du, gure biotasunaren manipulazioen atzean interes ekonomiko asko eta handiak daudela salatzearekin batera. Gure gorpuztasuna erregimen farmako-biologikoaren bitartez kontrolatua dago. Adibidez, emakumeak amatasuna kontrolatzeko pilulak hartzera bideratzen dituzte. Baina zer gertatzen da biologikoki emakume garenok biologikoki gizonak izatera gerturatzen garenean, hormonen kontsumoaren

54. Mintegiaren testuaren sinadura B. Preciadok egiten du. B. Preciadoren izenpeak nortasun-aniztasunari egiten dio erreferentzia.

55. Artelekuk argitaratutako *Pornopunk Feminismoak. Mikropolitika queerak eta mendeko pornografiak* mintegiaren informazio-liburuxkan argitaratutako eta B. Preciadok idatzitako testuaren zatia da honako hau.

bitartez? Dudarik gabe, bisualitatearen kontzeptua landu beharra islatzen da haren teorizazioaren harira; izan ere, gorpuztasunaren materiaren eraldaketak, gure aurreko biogorputzetik ezberdintzean, bisualitate berria eskainiko digu. Bestalde, hezurharagitan hainbat praktika gorpuztera eta, horiek egitean, biopolitikaren zein arau apurtzen ari garen kontziente izatera gonbidatzen gaitu Praciadok bere saiakeran zehar.

Preciadoren *Testo Yonqui* (2008) liburua oso presente egon zen «Pornopunk Feminismoak. Mikropolitika queerak eta mendeko pornografiak» mintegian. Egunerokotasunean gure gorpuztasuna moldatzen duten ekoizpen hormonalak zein esperientziak politizatuta daudela argitzen du; ondorioz, biopolitizatuta daudela adieraztearekin batera, gure bioekintzak kontrolatuta daudela adierazten du. Zaintza eta kontrol horri aurre egiteko moduak, hormonak, sexu-ekintzak zeintzuk liratekeen adierazten du Preciadok bere saiakeran. Gorpuztasunetik hausnartzeko gonbita egiten digu Preciadok, teoria eta ikerketarako metodologia gorpuztuen adibide hobezina da *Testo Yonqui*n aurkezten diguna.

«Pornopunk Feminismos. Mikropolitika queerak eta mendeko pornografiak» mintegian hitzaldiak, performanceak eta tailerrak eskaini zituztenak, pertsonak eta kolektiboak izan ziren. Nabarmentzekoa da kolektiboen presentzia. Hizlari moduan, performer moduan, baita tailerren eskaintzaile moduan ere, nazioartean ezagunak diren banakoak eta kolektiboak izan ziren: B. Preciado, Tristan Taormino, O.R.G.I.A., Postop, Maria Llopis, Medeak, Black Sun Productions, Alex Brahim, Javier Sáez, Colectivo PostOp, Itziar Ziga, Del LaGrace Volcano, Shu Lea Cheang, Annie Sprinkle, Elizabeth M. Stephens, Nadege Piton & Lazlo Pearlman, Diana Junyent Pornoterrorista, Lolito poWer.

Zentzu horretan, Artelekun egindako mintegiak espazio egokia eskaini zuen postpornoa izendatua izan den eta transfeminismoaren esparruan feminismoarenean baino erosoago mugitzen diren ekintzak eta hausnarketak garatzeko eta diskurtsoetan barneratzeko. Horrenbestez, Juan Vicente Aliagak hurrengo lerroetan proposatzen duenarekin bat egiten dugu:

> La oleada posporno va extendiéndose y a ella han contribuido algunos talleres y seminarios de Arteleku y otras manifestaciones (lecturas varias, la impronta de Annie Sprinkle —la mamma de esta vorágine entusiasta—, las fotografías del gender terrorist Del LaGrace Volcano que estuvo en Héroes caídos, los ensayos de Beatriz Preciado, Virginie Despentes, Judith Halberstam, Monique Wittig) (Aliaga, 2012: 209).

«Pornopunk Feminismoak. Mikropolitika queerak eta mendeko pornografiak» mintegiarekin Arteleku zentroak fisikoki arte-ekoizpen feministari eskainitako espazioaren inguruko kontakizunari bukaera emango diogu. Horrek ez du esan nahi espazio horrek emandako fruituek Arteleku zentroak ekoitzitako bestelako formatuetan oihartzuna izaten jarraitu ez dutenik. Adibidez, Dig Me Out. Herri-musikari, generoari eta etnizitateari buruzko hausnarketa proiektua, María José

Belbelek eta Rosa Reitsamer-ek aurrera eramandako proiektua 2009. urtean Arteleku zentroak ekoitzitakoa da, eta ekoizpen feminista ezberdinak erlazioan jartzen ditu musikaren ekoizpenaren bitartez. Proiektuaren ikerketak bi formatu ezberdinetan jaso ziren, zentroko webgunean eta DVD euskarrian. Proiektuaren arduradunek honela definitzen dute bertan aurrera eramandako jarduna:

> Herri-musikak gure desio sakonenak eta ibilbide edo jardunbide politikoak adierazten ditu, gure bizitzako irudizko alde onenak. Amodioaren seinalea da, nerabezaro ondoko desioen seinalea, baita sexualitate eta genero posibleena ere. Ikerketarako eremu gisa funtzionatzen du, baita feminismoaren esparruan eta arrazakeriaren aurkako esparruan lankidetzarako oinarri gisa ere […]. Oinarri gisa ulertu behar dugu musika ez dela gai bakarra, baizik eta hainbat interes, desio eta amets adierazteko esparrua; hau da, musika beste praktika artistikoekin gurutzatzen dela, eta lotura estua duela praktika horiekin; bai performance, dantza, ikus-arte, moda, bai olerkigintzarekin (Belbel eta Reitsamer, 2009)[56].

Ikerketa feministak eta queerak egunerokotasun-praktiketara gerturatzean, eguneroko praktiken zentzua aldatzen du horrek. Baita horietaz egiten dugun ulermena zein erabilera ere. Modu berean, ikerketa feministetatik eta queer ikerketatik hausnarketak abiatzean, gorpuztasunean aldaketak egiten dira. Horrela, bada, Dig Me Out. Herri-musikari, generoari eta etnizitateari buruzko hausnarketak proiektuak musika herrikoiaren inguruko hausnarketa ikuspuntu feministetatik eta queeretatik nola abiarazten den mahai gainean jartzen du. Hausnarketa horrek ezinbestean, etnizitatearen eta ikerketa postkolonialen ikuspuntua barneratzen du eta Laura Trafí-Prats-ek hona ekarritako pasartean adierazten duen moduan, egunerokotasuna ikuspuntu feministetatik aztertzearen garrantzia mahai gainean jartzen du:

> El saber feminista también comporta atender a lo cotidiano, lo popular, los saberes menores, los desplazamientos de narrativas que se articulan no desde lo excepcional sino desde lo que al museo y a las instituciones se les hace difícil acomodar, porque o bien se vinculan a lo mundano e inesperado, o bien desafían el dualismo entre sujeto y objeto, activo y pasivo, o bien potencian la sensación, los afectos, la corporalidad por encima de experiencias puramente visuales/mentales. El proyecto, en formato DVD, *Dig Me Out. Discursos de la música popular, el género y la etnicidad*, de María José Belbel y Rosa Reitsamer, financiado por Arteleku en 2009, se centra en la música popular como campo amplio de expresión híbrida que incluye otras artes como la performance, la moda, la visualidad, abarcando «diferentes perspectivas de personas, en su mayoría mujeres, que se dedican a la música, a la teoría, al periodismo, a la escritura y al activismo en relación a la música, y que ponen en tela de juicio la normatividad de género, el racismo, la homofobia y la transfobia en la música popular». El proyecto es un reconocimiento de los imaginarios de las subculturas queer y lésbicas en el campo de la música y sus espacios de socialización y difusión (Trafí-Prats, 2012: 229-230).

56. Proiektuaren web orria: <http://www.digmeout.org/> 2015/01/17an kontsultatua.

Laura Trafí-Pratsen aipu hori 2012. urtean kaleratu zen *Desacuerdos* 7 *Feminismo*s monografikoan argitaratutako «De la cultura feminista en la institución arte» artikuluan. Idatzian Espainiako Estatuko arte-instituzio batzuetan aurrera eraman diren arte-ekoizpen feministek, queer politikek gidatutako bisualitateak eta mugimendu feminista politikoekin dituzten erlazioak mahai gainean jartzen ditu. Bestalde, autoreak adierazten duen bezala, queer politikak eta bisualitateak proposatzen dituzten ekoizleen eta instituzioen arteko erlazioak ez dira beti errazak izan. Aztertzen dituen instituzioen artean, Arteleku zentroa, MACBA, UNIAko arte y pensamiento programa, Montehermoso Kulturunea, MNCARS eta MUSAC aurkitzen dira (Trafí-Prats, 2012: 214).

Denbora-tartearen aldetik, Laura Trafí-Pratsek aztertzen du 2000ko lehen hamarkadan arte-ekoizpen feministek arte-instituzioetan zein garapen izan duten. Horretarako, artearen historiografia kritikoaren lanaren inguruan ibilbidea egiten du, eta arte-instituzio publikoek arte-ekoizpen feministei eskainitako espazioaz eta ahalbidetutako ekoizpenaz ere idazten du. Hamarkadaren bigarren zatian, feminismoaren garapena, bai militantzia-mailan, bai arte-ekoizpenari dagokionez, teoria eta politika queeren presentzia eta garapenaren bitartez ulertu behar dugula adierazten du Laura Trafí-Pratsek:

> Al mismo tiempo la década del 2000 se caracteriza por una nueva forma de comprender el feminismo desde la teoría queer, las nuevas políticas de la identidad y por la búsqueda de diálogos entre teoría crítica, práctica política e intervención simbólica en las visualidades hegemónicas. Esto se produce en la esfera pública de ciudades como Barcelona, Sevilla, Madrid, Bilbao, con movimientos y colectivos LGBTQ de larga andadura. Aunque las relaciones entre la institución museo y los colectivos no estarán exentas de roces, sí que es cierto que a lo largo de esta década viven intensidades y confluencias interesantes y productivas, en las que los colectivos activistas son invitados a participar en debates producidos desde la institución y los teóricos e investigadores potencian pedagogías cada vez más implicadas en el activismo y la repolitización de la práctica artística. Es también un momento en el que los discursos del arte en torno a las representaciones del género están cambiando hacia planteamientos postidentitarios y queer como evidencian exposiciones que parecen definir el tono de la década (Trafí-Prats, 2012: 215).

Autorearen adierazpen horiekin bat egiten dut; izan ere, Arteleku zentroaren kasuan ikusi dugun moduan, teoria eta politika queerek, arte-instituzioaren teoria kritikoen eskutik barneratu zirenean, espazio ezin hobea eskaini zuten mugimendu feminista politikoari queer teoria, queer politika eta postnortasunaren inguruko hausnarketetara hurbiltzeko. Euskal testuinguruari dagokionez, mugimendu feminista politikoak queer ekintzaileek aurrera eramaten duten arte-ekoizpenaren errepolitizazioa eta beren subjektibitate-prozesuen baliabideak topatzen ditu. Horrela adierazten du Medeak kolektiboko Josebe Iturriozek:

> Artelekuri oso paper inportantea emango nioke egite birtute hori duelako. Batetik artistak biltzen ditu eta bestetik aktibistak ere juntatu egiten gara, De LaGrace Volcano, Diana Torr, Suelly, Annie Sprinkle. Puntako artista aktibistak, oso inportanteak. Horiek guretzat oso inpakto handia izan dute; oso lan artistikoak egiten dituzte, aldi berean politikoak direnak. Hori guretzako izan zen super inportantea eta gaur egun nik uste dut oso influentea[57].

Laura Trafí-Pratsek Arteleku zentroan gauzatutako mintegi, argitalpen eta proiektuak ditu aztergai. Esan bezala, 2000. urteko lehendabiziko hamarkadak betetzen du azterketaren denbora, nahiz eta «Zure Begietarako Bakarrik, feminismo faktorea arte bisualak direla eta» nazioarteko mintegiari ere erreferentzia egiten dion. Laura Trafí-Pratsek Artelekun aurrera eramandako ekimenak bi kategoria ezberdinetan banatzen ditu. Batetik, queer teoria eta politikek gidatzen dituzten mintegi, tailer, hitzaldi eta argitalpenak; bestetik, berdintasun legearen jarraipena edo legeak esandakoa betetzera bideratuta dauden ekimenak.

Hala ere, Laura Trafí-Pratsek Euskal Autonomia Erkidegoan indarrean dagoen lehendabiziko berdintasun-legerik ez du aipatzen, hau da, autonomia mailako Emakume eta Gizonen Berdintasunerako Legea, 2005. urteko otsailaren 18koa. Bestalde, Espainiako Estatuko Ley Orgánica para la igualdad efectiva de mujeres y hombres legeari egiten dio erreferentzia, 2007. urteko martxoaren 22koa. Testuinguru horretan, Arteleku zentroak argitaratzen duen *Zehar* aldizkariaren 64. zenbakia, *Gorputz Mugak* monografikoa, estatuko berdintasun-legearen betebeharrak betetzen dituen proiektu editorialtzat hartzen du autoreak. Ondorioz, edukiek instituzionalizatutako feminismoaren eskaerei jarraitzen dietela adierazten du autoreak, hurrengo pasartean irakurriko dugun moduan:

> En una clave diferente, pero también en diálogo con la Ley de Igualdad, se desarrollan eventos, textos y acciones que exploran los efectos desmovilizadores, cosificantes, espectaculares de la incorporación de la diferencia en una esfera pública en la que testimoniamos una institucionalización del feminismo. Se publica en 2009 dentro de esta línea el número 64 de la revista de Arteleku, *Zehar*, con el título *Cuerpos Frontera*, en el que se abordan historias de contextos, discursos y experiencias que definen condiciones de vida y habitabilidad de cuerpos fuera de lo normativo. El número cuenta con las colaboraciones de Elke Zobl, Itziar Ziga, Remedios Zafra, Beatriz Preciado, Marina Gržinic, entre otras (Trafí-Prats, 2012: 225).

Laura Trafí-Pratsek adierazten duenarekin ezin naiz ados egon. Egia da argitalpenaren edukiek berdintasun-legeak betetzen dituztela, esaterako, emakumeen errepresentazio kuotak betetzen ditu, baina argitalpenaren edukiak ez dira berdintasun-legeek adierazten dutena betetzera mugatzen. Edukiek teoria, metodologia eta aldarrikapen feministak, queerak eta transfeminismoak arte-ekoizpenetan eta pentsamendu garaikidean duten garrantziaren inguruan hausnarketa egiten dute. Adibide praktikoak ekartzen dira momentu oro gorpuztasunaren mugak eta gorpuztasuna osatzen duten biopolitiken eta esperientzia konkretuen inguruan hausnarketak bideratuz, eta erregimen politikoak eta ekonomikoak salatuz.

57. Josebe Iturrioz-i Donostian 2011. urteko martxoaren 9an egindako elkarrizketaren pasartea.

Bestela esanda, ez dut pentsatzen, inola ere, bereizketa egitea eraginkorra denik arte-instituzio publikoetan berdintasun-legeak betetzera bideratuta dauden ekimenen eta teoria feministak, queer teoriak eta aldarrikapen transfeministak jarraitzen dituzten ekimenen artean. Izan ere, inoiz ez dira ekimenak proposatzen berdintasun-legeak betetzeko helburuarekin. Berdintasun-legeak ez dira zertan bete, arte-instituzio batek berdintasun-legeak betetzen ez dituenean inolako ondoriorik edo isunik ez dagoelako. Horrenbestez, artearen ekoizpenak eta feminismoek elkarrekin partekatzen dituzten espazioetan eta ekimenetan jarri beharko genuke gure arreta. Horiekin eta horien bitartez lan egin, ezagutza-prozesuak aurrera eraman eta horietaz baliatuz, kultura-politiken inguruan hausnarketak eta aldarrikapenak bideratu beharko genituzke, baita politika publikoetara begira jarri ere. Nolabait ere, berdintasun-legeen inguruko hausnarketa bideratzeko ezagutza-prozesutzat kontsideratu beharko genituzke arte-ekoizpen prozesuak.

Hemen marraztu den ibilbideak amaiera ezagutu baldin badu ere, Arteleku zentroak ez baldin bazion bide honi jarraipenik eman, zenbait faktoreren ondorioz izan da. Batez ere, zuzendaritzan izandako aldaketen eta Foru Aldundiko kultura-politiken ondorio zuzena izan zela adieraziko nuke. Bestalde, euskal testuinguru kulturalean honako bide honi jarraipena eman zaiola kontuan hartzekoa da, Montehermoso Kulturuneak 2008. urtetik 2011. urtera eta Xabier Arakistainen zuzendaritzapean. Arte-ekoizpenak teoria feministak, queer teoriak eta aldarrikapen transfeministen inguruan aurrera eramandako ikerketak, mintegiak eta erakusketak, euskal testuinguru kulturalean arte-ekoizpenek eta feminismoek partekatzen duten espazioaren inguruko interesa eta beharra mahai gainera ekarri dute behin eta berriz.

Santiago Erasok feminismoen espazioetatik ezagutza-prozesuak eta arte-ekoizpenak aurrera eramateko orduan, Arteleku zentroan lan egiten zuten pertsonen inplikazioa ezinbestekoa izan zela adierazten digu. Hala ere, instituzioaren egiturak zaila egin zuen teoria feministetatik zetozen ezagutza-prozesuak eta ekoizpenak modu zeharkako batean barneratzea. Erasorenak dira hurrengo adierazpenak:

> Yo creo que ha sido más bien un territorio aceptado, ojalá se hubiese transversalizado mucho más. Es como entrar dentro de un sistema y ocupar una zona de influencia, que es verdad, que era un interés particular mío y de Miren Eraso, en determinación clarísima. Y sigue siendo evidente que los discursos que tienen que ver con los nuevos sistemas de transformación social en un porcentaje muy alto se producen entre las mujeres. Podríamos decir que la vida política de las mujeres en la nueva organización de la política de la ciudad es muy importante. Y desde luego en ese marco las artistas ocupan un lugar también preferente en el caso de la historia de Arteleku. Creo que en el conjunto de la ciudad debemos de escuchar mucho más esas zonas de emergencia, de emergencia política que se producen en torno al pensamiento feminista[58].

58. Santiago Erasori Donostian 2010. urteko azaroaren 23an egindako elkarrizketaren pasartea.

Nolanahi ere, egun beharrezkoa izaten jarraitzen duena, politika publikoek testuinguruari eta arte-ekoizleen eskaerei gehiago entzutea dela dio Santiago Erasok, baita mugimendu feminista politikoak egiten dituen aldarrikapenak kontuan hartzea eta barneratzea ere. Artelekuk arte-ekoizpen feministari eskaini dion espazioaren inguruan hitz egiten duenean, testuinguru sozialean mugimendu politiko feministak egiten duen ibilbidearekin erlazioa zuzena duela adierazten du.

Hala eta guztiz ere, arte-ekoizpen feministei, aldarrikapen politiko feministekin batera, espazioa eskaintzea ez da nahikoa arte-ekoizpen feministak eskaintzen dituen ezagutza-prozesuak arte-instituzioetan txertatzeko. Batzuetan, arte garaikideko zentroetako arduradunak diren pertsonek begi onez hartzen dituzte feminismoetatik eta queer teorietatik zein transfeminismotik datozen aldarrikapenak. Baina zer gertatzen da horiek instituzioaren egiturekin topo egiten dutenean? Adibidez espazioaren banaketa, diru-laguntzen banaketa, hierarkiaren problematizazioarekin, instituzioak ezartzen dituen nortasunezko etiketekin? Arte-ekoizpen feministak problematizatzeko espazioak ere badira. Ondorioz, arte garaikideko zentro publikoek problematizazio horiei lekurik egiten ez baldin badiete, momentu bat iritsiko da non arte-ekoizpen feministei ateak itxiko dizkieten. Aipatu gaiak jorratzen dituen Santiago Erasoren hitzak irakurriko ditugu:

> […] toda una predisposición, más que mecánica política, es que las instituciones públicas sean permeables y que los responsables técnicos y políticos escuchen la potencia discursiva que se está generando en el movimiento feminista. En el sentido amplio de la palabra, el feminismo tiene un dispositivo político menos complaciente con el discurso institucional y más crítico […]. Y eso depende de las personas que están ahí. En la mayoría de los casos que yo conozco. Uno de los casos más concretos que ha surgido en el contexto vasco es Montehermoso. Arakis ha conseguido una cuota de autonomía en relación a la política partidista de la institución y han constituido un espacio político en relación al discurso. Ese es un caso paradigmático que aparece en el mapa y yo considero que es feliz confluencia entre personas que están afectadas en su biografía y en su disposición política que escuchan a esas zonas de emergencia, y además posterior a esta premisa, consiguen que instituciones gestionadas por un ayuntamiento en este caso, permitan que eso ocurra[59].

Erasok adierazten dituen gaiekin bat egiten dut. Instituzioan eta kasu honetan arte eta pentsamendu garaikideko instituzioan aldaketak egoteko, egituran aldaketak aurrera eramateko, zenbait baldintzak bat egin behar dute. Gainetik, instituzioaren zuzendaritzak proiektu politikoa aurrera eraman ahal izateko baldintza egokiak beharrezkoak ditu. Azpimarratu beharra dago ere, euskal testuinguru kulturalean, nahiz eta baldintza ezberdinetan izan, arte eta pentsamendu garaikideko instituzioek, Arteleku zentroak eta Montehermoso Kulturuneak, feminismoaren eta queer teoria zein transfeminismoaren aldarrikapenen lekuak izan direla. Akademian gertatu ez den bezala, teoria eta politika queerek zein transfeminismoak, honako testuinguru hauetan, beren lekua izan dute urteetan zehar eta arte-ekoizpenekin bat eginez eskaini dituzte beren proposamenak.

59. Santiago Erasori Donostian 2010. urteko azaroaren 23an egindako elkarrizketaren pasartea.

Hori dela-eta, queer teoria eta aldarrikapen transfeministek akademian nahi beste espazio topatu ez dutenean, arte-instituzio publikoetan egon dira nahiz eta instituzioaren programazioarekin nahastea ez lortu, Arteleku zentroaren kasuan bezala, edota denbora-tarte labur batean existitu dira Montehermoso Kulturunearen kasuan bezala, hurrengo kapituluan ikusi ahal izango dugunez.

Hartara, Arte Ederren Fakultatean lantzen ez zen arte-ekoizpenaren eta teoria feministen arteko erlazioak eta elkarlana Montehermoso Kulturuneak bere jardunera ekartzen dituela adierazi du Xabier Arakistainek. Hutsune hori betetzeko lana oso kontzienteki aurrera eramaten du Montehermoso Kulturuneko zuzendariak. Antzekoa gertatuko da politika eta teoria queerekin eta aldarrikapen transfeministekin. Artearen teoria kritikoaren garapena elikatu dute, errepresentazioaren inguruko kritika bultzatzearekin batera. Queer teoriek, politikek eta transfeminismoak akademia eta hezkuntza formaletik kanpo aurkitu dute espazio eraginkorra, nahiz eta Lourdes Méndezek (2014) adierazten duen arte ederren hezkuntza formalean, queer teoriek, politikek eta transfeminismoak, feminismoek baino presentzia handiagoa izan dutela. Modu horretan, horiengandik informazioa eta ekarpenak jaso nahi zituzten pertsonak, normalean feminismoarekin erlazioa zuten pertsonak eta militante feministak, arte garaikideko instituzioetara hurbildu izan dira urteetan zehar.

Queer teoriek eta politikek eta aldarrikapen transfeministek teoria feministak elikatzen dituzte nortasunaren inguruko gogoetak abiatzearekin batera. Testuinguru horretan, gorpuztasunetik abiatzen diren subjektibazio-prozesuek ahalbidetzen dituzte. Nolabait ere, teoria feministek paperean dituzten mugak agerian geratzen dira eta, gorpuztutako esperientziek eta ikusizko ekoizpenek irekitzen dituzten espazio berriak beharrezkoak direla argi geratzen da arte-instituzio garaikideetan aurrera eramaten diren hausnarketa-espazioetan.

Juan Vicente Aliagak zehazki, bere «Del paradójico reforzamiento (y descrédito) de la categoría mujer en las prácticas y discursos artísticos en el Estado español» (2012) artikuluan, emakumea kategoria defendatzen duten arte garaikidearen esparruan aurrera eramaten diren ekimenen aurrean adibidez, artearen esparru garaikidean eta transfeminismoaren izenaren pean garatzen diren aldarrikapen feminista ezberdinak alderatzen ditu. Nolabait ere, emakume kategoria azken helburu duten erakusketa, mintegi eta hausnarketa-espazioetatik transfeminismotik datozen aldarrikapen, teorizazio eta praktikak ezberdintzen ditu. Transfeminismoaren adierak zuzenean nortasunaren inguruko gogoetak ekartzen ditu; fikziozko nortasunak, inposatutako nortasunak eta sexu-ekintzak eta geure buruak aurkezteko nortasunen inguruko gogoetak eta ekintzak proposatzen ditu. Horregatik, bereziki, artearen esparru garaikideak horietaz pentsatzeko eta horietatik bisualitate berriak eskaintzeko espazio egokia eskaintzen du. Beste alde batetik, emakume kategoria eta emakume nortasuna kolokan jartzen ez dituzten arte-esparruan aurrera eramaten diren erakusketa, topaketa eta mintegiak ere existitzen direla adierazten du Aliagak.

Bere artikuluan nabarmen geratzen da, arte-ekoizpen feministak, feminista izateko eta teoria feministak aberasteko eta elkarrekin aurrera egiteko ezinbestekoa duela nortasunezko kategoria horiek kolokan jartzea. Ideia horrekin guztiz bat egiten dut, baina bestalde, arriskutsua dirudi arte-ekoizpenek emakume kategoria eta nortasuna mantentzen dutela esateak eta beste batzuk horiek problematizatzera bideratuta daudela adierazteak. Bereizketa hori aditzera emateko emakumeek aurrera eramaten dituzten arte-ekoizpen guztiak feministak ez direla esatearekin argi geratzen dela esango genuke. Izan ere, emakume kategoria eta nortasuna errepresantzen duten arte-ekoizpen horiek ere baliagarriak lirateke emakume kategoria eta nortasuna bera problematizatzeko.

Bukatzeko, hausnarketok biribiltzeko, Xabier Arakistainen hitzak jasoko ditugu; izan ere, ezinezkoa da arte-ekoizpen feminista egitea, ekoizleak feministak ez baldin badira:

> Me gustaría incidir en algo que parece obvio pero que en estos tiempos que corren parece olvidarse demasiado a menudo: para hacer arte feminista hay que ser feminista o al menos conocer y manejar con soltura el pensamiento y/o la teoría feminista. No basta con ponerle una etiqueta a una obra de forma oportunista[60].



Erreakzioa-Reacción. Argitalpenak. Bilbo/Donostia, 1994-2000.

60. Xabier Arakistaini Bilbon 2012. urteko maiatzaren 9an egindako elkarrizketaren pasartea.

III. kapitulua
MONTEHERMOSO

3. Montehermoso Kulturunea. 2008-2011. Arte-ekoizpen garaikidearen eta teoria feministaren arteko elkargunea

Kapitulu honetan, Montehermoso Kulturunean Xabier Arakistain zuzendari izan zeneko denbora-tartea aztertuko dugu. 2008. urteko urtarriletik 2011. urteko abenduaren 31 arte. Aipagarria da Arakistainek Montehermoso Kulturunearekin eta bertako programazioarekin 2005. urtearen bukaeratik izan zuela harremana; izan ere, urte horretan eta hurrengoan ere Kulturuneko programazioaren koordinatzailea izan zen.

Zergatik hasiko dugu data horretan Montehermoso Kulturunearen azterketa eta ez haren ibilbidearen lehen urteetatik? Esan daiteke Arakistainek Montehermoso Kulturuneak arte- eta kultura-ekoizpenaren ulermena eta kudeaketa aldatu egin zuela bere lantaldearekin batera aurrera eramandako lanaren bitartez. Kudeaketa-paradigma hori azaltzeko, eta Gasteizko hirian izan zituen ondorioak azaltzeko, Natxo Rodríguez-en hitzak ekarriko ditugu:

> Beraz, zein zen Montehermoso Kulturunearen rola hirian? Montehermoso jaio zen eraikin bati erabilera emateko. Eta erabilera kulturala irten zitzaion udal bulegoena baztertu ondoren. Lehenengo urteotan bi helburu bete ziren. Alde batetik, Udaletxeak antolatzen zituen gauza solteei, bideo jaialdia esaterako, egonkortasuna ematea egoitza egonkorra emanez. Bestetik saiatu zen nolabaiteko ordena jartzen ikus-entzunezko arloan eta arte plastikoen arloan dagozkien sailak finkatuz. Arrazoi ezberdinetatik, ez ziren bata ez bestea behar zen moduan sendotu […]. Hala ere, momentu horretan hirian arte garaikiderako oso baliabide gutxi zegoen. Esan beharra dago Artium ez zegoela eta zegoen bakarra Amarika Aretoa zela baliabide eskasekin baina lan interesgarria egiten. Beraz, esan daiteke modu batean edo bestean bete zuela arte praktika garaikideetan zegoen hutsunea. Ez zuen behar beste egituratzea lortu baina[61].

Montehermoso Kulturunea, jatorriz, arte garaikidearen inguruko ekoizpenak barne hartzeko espazio bezala diseinatutako eraikina zen. Kulturuneak ez zuen programazio eta ildo zehatzik garatu hasierako urteetan, baizik eta hirian gertatzen ziren arte garaikidearen inguruko ekimenei espazioa eskaintzen zien.

Natxo Rodríguezen hitzekin guztiz bat eginez, Montehermoso Kulturuneak ez zuen behar bezalako eta behar besteko egiturarik ez eta aurreikuspen programatikorik

61. Natxo Rodríguezi 2012. urteko azaroaren 11n posta elektronikoz egindako elkarrizketaren pasartea.

ere arte-ekoizpen garaikidearen inguruan gertatzen ziren elkarguneak, eztabaidak barne hartzeko. Momentuan momentuko beharrak asetzen zituen. Testuinguru horretan, arte garaikidearen askotariko ulermen eta praktikak alde batera utzi eta arte garaikidearen esparrura bideratu zuen Xabier Arakistainek Kulturunerako proposatutako programazioa. Halaz, Montehermoso Kulturunean aurretik garatzen ziren ekintzekin haustura ekarri zuen. Bestetik, Kulturunea arte garaikidearen esparruaren kudeaketara bideratu zen bete-betean.

Natxo Rodríguezek adierazten duen moduan, Arakistainek zuzendaritza eskuratzen duenean, jada, Kulturunea inflexio-puntuan zegoen, non lehen aurrera eramandako ekintza asko desagertzen joan ziren pixkanaka programaziotik; esaterako, Espainiako Estatu mailan zaharrena zen bideo-jaialdia: «Haustura sortu zen Arakis iritsi baino lehen. Prozesu bat ireki zen zuzendari eta proiektu berria gauzatzeko. Beraz, itsasontzia gobernurik gabe zihoala Arakisek aurkeztu zuen bere proiektua. Aurrekoarekin zerikusi gutxirekin»[62].

Rodríguezen hitzetatik Montehermoso Kulturunea arte eta kultura garaikidea kudeatzera bideratutako Kulturune desegituratua zela ondorioztatzen dugu. Beraz, Xabier Arakistainek bertako zuzendaritza aurrera eramateko konkurtso publikoa irabazten duenean, testuinguru horretan txertatzen du bere proiektua. Baldintza horietan, Arakistainek konkurtso publikorako aurkeztutako proiektuak bere ibilbide profesionalean landutako gaiak eta egindako aldarrikapenak barneratu zituen.

Puntu honetara iritsita, beharrezko deritzogu Xabier Arakistainen lan-ibilbideko hainbat proiektu mahai gainera ekartzeari. Izan ere, beste modu batean zaila egingo da Montehermoso Kulturunean aplikatutako kudeaketa-eredua eta lan-ildoak ulertzea. Arakistainen ibilbidea, arte garaikidearen kudeaketari dagokionez, arte-ekoizpenaren eta feminismoen arteko elkarlanera bideratua dago. Bere ibilbidean aurrera eraman zituen erakusketak, euskal testuinguru kulturalari dagokionez, arte-ekoizpen feministaren ikurtzat har daitezke, esaterako «Trans Sexual Express», Bilbo Arte Fundazioan 1999. urtean antolatu zena eta 2007. urtean Bilboko Arte Ederren Museoan antolatu zen «Kiss, Kiss, Bang, Bang. 45 urte. Arte Feminista dela eta».

Instituzionalizatutako espazioan aurkeztuak izan arren, erakusketa horiek arte-ekoizpen feministari lekua egin ez dioten espazio publiko instituzionalizatuetan aurrera eraman arren, arte-ekoizpen feministak instituzioekin eta politika kulturalekin izan duen harreman motaren testigantza baliagarriak dira. Bi dispositibo horien arteko zubi-lanak egin dituen eta Rekalde Aretoan 2006. urtean Arakistainek komisariatutako «Publiko guztientzat» erakusketak ere, euskal testuinguru kulturalean arte-ekoizpenaren eta feminismoaren arteko elkarguneak landu zituen.

62. Natxo Rodríguezi 2012. urteko azaroaren 11n posta elektronikoz egindako elkarrizketaren pasartea.

Erakusketa horien funtsak, bertan proposatutakoek, jarraipena izan zuten Xabier Arakistainek Montehermoso Kulturunerako proposatu zuen zuzendaritza eta eduki-proiektuan. Bide batez, ikerketaren puntu honetan erakusketa horien inguruan hausnarketa batzuk jasotzera pasatuko gara. Interesgarria da erakusketa horiek, ezagutza-dispositibo horiek, euskal testuinguru kulturalean zein eragin izan duten aurkezteko ahalegina egitea. Izan ere, teoria feminista, queer, transfemista eta aldarrikapen feministen arteko elkarrizketak ahalbidetzen zituzten erakusketa-dispositibo eta hausnarketa-espazio zein ekintzarako guneak ireki zituzten.

Dispositibo horien bitartez euskal testuinguru kulturaleko arte-ekoizpen garaikideari egiten zaizkion galderak dira, behar ezberdinei erantzuten dieten heinean. Gainera, «Trans Sexual Express» euskal testuinguru kulturalean garatzen diren arte-ekoizpen garaikidearen lanen bitartez osatua dago. Proposamen horien bitartez, genero, sexu eta sexualitate kategorien inguruan hausnarketa abiatu nahi zuen Xabier Arakistainek.

Juan Luis Aliagaren hitzak jasoko dira ondorengo lerroetan, non erakusketaren nondik norakoak eskaintzen dituen eta Koldo Mitxelenan 1998. urtean aurrera eraman zen «Transgenéric@s. Gizarte sexualitate eta generoei buruzko irudikapen eta esperientziak espainiar arte garaikidean» erakusketaren testuinguruan kokatzen diren:

> En Euskadi, también en el ámbito institucional, se cierra el milenio con dos proyectos de muy distinta envergadura que denotan, sobre todo en el primero, el conocimiento y el impacto de las teorías queer. Me refiero a *Transgenéric@s* (1998) y a *Trans Sexual Express* (1999), este último concebido por Xabier Arakistain y centrado en el ámbito vasco (Txomin Badiola, Azucena Vieites, Lucía Onzain, Ana Laura Aláez). En él se señala que en el cuerpo, un asunto obsesivo en los años noventa, se condensa el sexo, el género, la sexualidad, la raza, la clase, y a partir de ese conjunto se conforma la identidad del sujeto. En el catálogo se apunta la idea de que el género funciona como un acto de performance (Aliaga, 2012: 206).

Erakusketaren katalogoa (Arakistain, 1999) genero, sexu eta sexualitate kategoriarekin zuen erlazioaz ere aritzen da, eta generoa performatiboa dela adierazten dute katalogoan bai Xabier Arakistainek baita Lourdes Méndezek ere. Aipagarria da erakusketa horrek bat egin zuela teoria feminista ezberdinek eskaintzen zituzten ideia eta metodologiekin; esaterako feminismo postkolonialaren teoriekin bat egiten saiatzen da. Genero kategoria hainbat kategoriaz zeharkatua dagoela mahai gainean jartzen dute erakusketako katalogoan bai Xabier Arakistainek, komisarioak idatzitako artikuluak, baita Lourdes Méndezek idatzitako testuak ere (Arakistain, 1999; Méndez, 1999).

Xabier Arakistaini egindako elkarrizketan, «Tran Sexual Express» erakusketaren oinarria sexu kategoria dela adierazten du:

> El proyecto de Montehermoso surge como resultado y parte de una andadura profesional concreta que arranca con una exposición, «Trans Sexual Express» en la que incluyo la categoría sexo como categoría curatorial. Y esto es un *statement,* una declaración de intenciones fundamental. Precisamente hago esta primera exposición, incluyendo el sexo como categoría curatorial, porque a mediados de los años 90 descubro con horror que la idea decimonónica de que el campo del arte es un campo que no tiene sexo, sigue estando ampliamente compartida por la gente de mi generación [63].

Hortaz, «Trans Sexual Express»en gauzatzen diren arte-ekoizpenak, ikerketa eta ezagutzarako elementu moduan baliatzen ditu Xabier Arakistainek. Ezagutza akademikoaren prozesuetatik aldenduz, arte-ekoizpen garaikidearen bitartez, feminismo-teorien giltzarri izan diren kategoriak ezagutzeko hainbat bide eskaintzen dizkigu.

Aipatu moduan, erakusketa, instituzionalizatutako espazioan aurrera eraman zen, Bilbo Arte Fundazioko Erakusketa Aretoan konkretuki. Fundazioaren ibilbidea ez da arte-ekoizpen feministagatik nabarmentzen; hala ere, Xabier Arakistainek bertan antolatutako erakusketak euskal testuinguru kulturalean arte-ekoizpen feministaren inguruko hausnarketak abiatu zituen.

2006. urtean, Bilbon kokatutako Rekalde Aretoan, Bizkaiko Foru Aldundiaren esku dagoen aretoan, «Publiko guztientzat» erakusketa komisariatzen du Xabier Arakistainek. Bertan emakume arte-ekoizle batzuen lanak ikusgarri jarri zituen, zeinak publiko zabalari bideratuak zeuden. Modu horretan, emakumeen ikusgarritasuna landu nahi zuen, arte-ekoizpenari dagokionez. Aipatzekoa da Pripublikarrak kolektiboa[64] gonbidatu zuela Arakistainek erakusketa horretan parte hartzera. 2006. urtean sortu eta 2010. urtean amaiera ezagutu zuen kolektiboa erakusketa horren inguruan osatu zen; hain zuzen ere, erakusketa horretarako lan bat aurkezteko. Nahiz eta Rekalde Aretoa ez izan arte-ekoizpen feminista modu konstantean edo zehar-lerro bezala bere baitan hartzen zuen erakustokia, aipagarria da 2008. urtean, eta bertako zuzendaria Leire Vergara izanik, Itziar Okarizen «Ghost Box» eta Erreakzioa-Reacción kolektiboaren «Hemen eta Orain!» erakusketak antolatu zirela.

«Kiss, Kiss, Bang, Bang. 45 urte Arte Feminista dela eta» Bilboko Arte Ederren Museoan 2007. urtean antolatutako erakusketa, XXI. mendeko lehendabiziko hamarkadan kokatzen dena, kronologikoki, nazioarteko mailan artearen historiografia feminista berreskuratzeko ahalegin batekin egiten diren instituzionalizatutako praktiken testuinguruan kokatzen da. Gogoeta hori dakarkigu Laura Trafí-Pratsek honako pasarte honetan:

> Los últimos años de la década del 2000 están definidos por una intensificación de la reflexión historiográfica. Esto por una parte viene definido por diferentes exposiciones que coinciden en 2007 y que revisan las relaciones entre arte y feminismo, como *Global*

63. Xabier Arakistaini 2011. urteko maiatzaren 5ean Bilbon egindako elkarrizketaren pasartea.

64. <http://wiki-historias.org/eu/esketak/pripublikarrak> 2015/03/17an kontsultatua.

> *Feminisms: New Directions in Contemporary Art* en el Brooklyn Museum, comisariada por Maura Reilly y Lynda Nochlin; *Wack! Art and the Feminist Revolution* en el MOCA de Los Ángeles, comisariada por Cornelia Butler y Lisa Gabrielle Mark, o *Kiss, Kiss, Bang, Bang: 45 años de arte y feminismo*, comisariada por Xabier Arakistain en el Museo de Bellas Artes de Bilbao. Estas exposiciones temáticas se suman a una serie de muestras que revisan de forma monográfica la trayectoria de artistas individuales (Trafí-Prats, 2012: 220).

Gainera, adierazgarria da historiografia berreskuratze horrek Arakistainek Montehermoso Kulturunean abiatutako hainbat ekimenekin erlazioa duela. Laura Trafí-Pratsen esanetan, beherago topatuko dugun zitan, modu teorikoan arte-ekoizpena eta teoria feministak elkarren artean erlazioan jartzen dituen ekimena izango litzateke. Era berean, arte-ekoizpen garaikideak etekin ekonomikoak eta politikoak izatetik kontzienteki aldentzen den eta arte-ekoizpen garaikidea ulertzeko eta bertan ekimenak bultzatzeko moduarekin erlazio zuzena du:

> A pesar de este atrincheramiento en el *business as usual* en el que según este informe parecen situarse las políticas de colección y exposición en los museos y centros de arte de titularidad pública en el Estado español, a finales de la década se producen diferentes eventos que se centran en la discusión sobre la revisión de producción de modelos historiográficos desde los feminismos y su posible traducción, influencia, intervención en la historiografía del arte y la presentación de exposiciones en el Estado español. El primer evento al que me referiré es al curso de producción artística y teoría feminista del arte que el Centro Cultural Montehermoso inicia en 2008 bajo la dirección de Xabier Arakistain y Lourdes Méndez, […] que han contribuido al encuentro entre investigadoras-historiadoras del feminismo del Estado español como Ana López Collado, Patricia Mayayo, Estrella de Diego, Ana Navarrete o Remedios Zafra, entre otras, con investigadoras-historiadoras feministas de relevancia internacional como Linda Nochlin, Griselda Pollock, Tamar Garb, Janet Wolf o Karen Cordero (Trafí-Prats, 2012: 221-222).

Hartara, ziurtasunez adieraz daiteke bere ibilbide profesionalean arte-ekoizpena teoria feministekin erlazioan jartzeko abiatutako pauso sendoei jarraipena eman nahi ziela Montehermoso Kulturunerako proposatutako kudeaketa-modu eta edukien bitartez Xabier Arakistainek. Bestetik, garrantzitsua da aipatzea teoria feministen inguruko lotura Lourdes Méndez Gizarte Antropologiako katedradunarekin batera aurrera eraman duela Arakistainek, bere ibilbide profesionaletik ondoriozta daitekeen bezala. Gainetik, aipatzekoa da ikastaro horren jarraipena 2012. urtetik aurrera Bilboko Azkuna Zentroan egiten dela.

Instituzionalizatutako espazioetan aurrera eramanak izan arren, Juan Vicente Aliagak bere hitzen bitartez gorago adierazi duenez, argi dago praktika horiek ez direla instituzionalizatutakoak. Horrela izanda ere, Laura Trafí-Pratsek adierazten duen etekin ekonomiko eta politikoetatik aldentzearen ahalegina aitortu behar zaie praktika horiei. Modu horretan, instituzionalizatutako praktikak indartzen dituzten eta haien ibilbidea marrazten duten kultura-politikekin haustura-gune bezala

identifika ditzakegu erakusketa-dispositibo horiek, zeinek etekin politikoak eta ekonomikoak arte-ekoizpenaren lehen eta azken helburu gisa irudikatzen dituzten praktiketatik aldentzeko saiakera sendo bat aurkezten baitute. Halaz, kultura-politikekin elkarrizketa-guneak ahalbide ditzaketen praktikak izango dira.

Hurrengo atalean aztertuko dugun moduan, Xabier Arakistainek berak adierazten duen bezala, Montehermoso Kulturunerako aurkeztu zituen kudeaketa-eredua eta programazioa ez ziren hutsetik etorri. Kulturuneko kudeaketa-ereduak instituzionalizatutako prozesutik aldendu nahi zuten praktikek eskain zitzaketen ezagutza-prozesuen aberastasuna eskaini beharrean, etekin politikoak bilatzen zituzten politikarien eta udal-kudeatzaileen kritikak jasotzeko gune aproposa bilakatu zen, zoritxarrez. Nolanahi ere, kritika horiek, lau urtez, modu konstantean egunkarietan argia ikusitakoak, politika kulturalaren ulermen zehatz bati erantzuten diote. Gainera, arte zein kultura garaikidearen ekoizpenak gauzatasun bezala kontsideratzen dituzte, baliabide ekonomiko zein politikoa izatera bideratuak dauden gauzatasunak.

3.1. MONTEHERMOSO KULTURUNEKO JARDUNA ARTE-EKOIZPEN FEMINISTARA BIDERATUA

Nola hasten da Montehermoso Kulturunea arte-ekoizpen feminista bere erakusketa eta mintegietan barneratzen komisariotza kategoria moduan?

> Aipatu nahiko nuke azken urteotan, orain dela oso gutxi arte egon den sentsazio bat; Gasteizko tamaina kontuan hartuta, arte garaikiderako baliabide gehiegi egon direla. Konpartitu ala ez, hori izan da argudio nagusia, ustezko krisialdi garaian murrizketak egiteko. Nire ustez, jasaten ari garena, modu izugarri gordinean, ez da krisialdi ekonomikoaren ondorioa, baizik eta kultura eta orokorrean publikoa dena («lo público») kudeatzeko ereduaren aldaketa erradikala da[65].

Natxo Rodríguezen zita garrantzizkoa jo behar da sentsazioez hitz egiteaz gain, publikoaren kudeaketaz ere diharduelako. Denbora-tarte oso konkretuaz gain, helburu konkretu batzuei erantzuten dien proiektua aztertuko da ikerketaren honako kapitulu honetan. Xabier Arakistainen zuzendaritzapean sexuen arteko berdintasuna bermatzeko helburuarekin baita aldarrikapen feministek arte-ekoizpenean presentzia edukitzearen helburuarekin ere, Montehermoso Kulturuneak arte-ekoizpen feministari eskainitako denbora-tartea alegia. Aipatzekoa da 2008tik 2011ra doan denbora-tarte horretan, Montehermoso Kulturuneak arte garaikidea ulertzeko eta kudeatzeko modua aldatu zuela. Kulturuneak aurretik izandako arte garaikidea ulertzeko modu zabalaren aurrean, aldaketak planteatu zituen edukiak kudeatzeari dagokionez, baita subjektu ezberdinen beharrei erantzuterakoan ere.

65. Natxo Rodríguezi 2012. urteko azaroaren 11n posta elektronikoz eginiko elkarrizketaren pasarte bat.

Montehermoso Kulturunean, 2008. urteaz geroztik eta Xabier Arakistainek proposatutako egitura-aldaketarekin eta eduki-aldaketarekin, udalak urteetan defendatu zuen kultura errekurtso ekonomiko eta politikoa delako ikuspuntua kolokan jartzen du. Izan ere, Montehermoso Kulturunea, sorreratik, errekurtso politiko moduan erabili izan zen eta errentagarritasun politikoari begiratzen zion.

Prentsan jasotako artikuluak dira Montehermoso Kulturuneko zuzendariaren eta haren lantaldearen proiektuen bideragarritasuna maila publikoan neurtuko dutenak. Kulturunearen inguruan kaleratutako prentsa-oharrek, iritziek eta zenbaitetan elkarrizketek presentzia izango dute zenbait egunkaritan lau urte horietan zehar. Bestalde, prentsa kulturunean aurrera eramaten diren erakusketa, ikastaro, beka eta proiektuen berri emateko bidea ere izan da. Hala, Arakistaini Kulturunean norabide eta aberastasunaren inguruko zenbait elkarrizketa egin zizkioten[66].

Prentsara joaz, Xabier Arakistainek eta haren lantaldeak bultzatutako proiektuek eta ekimenek Montehermoso Kulturunearen barruan hainbat eraldaketa bultzatu zituztela adierazten du Natxo Artundo-k:

> La transformación comenzó a gestarse en diciembre de 2006, cuando Arakis tomó el relevo al frente de Montehermoso y, tras un año de programación «heredada», hace 15 meses que arrancó el proyecto del director, nombrado mediante concurso público. El cambio de línea de actuación se ha plasmado a través de una serie de claves que, aunque reiteradas hasta la saciedad, no parecen haber quedado muy claras en determinados sectores de la ciudad. En palabras de Arakistain, se trata de «la tríada cultura-arte-sociedad», desde la perspectiva de género y con el objetivo de implementar políticas de igualdad entre los sexos[67].

Kulturunearen kudeaketa aurrera eramateko Artundok dakarren eta Xabier Arakistainek proposatzen duen norabide-aldaketa eta horrek egiten duen kultura-artea-gizartea hirukiaren barruan lana aurrera eramatea ez da berria. Hiru elementu horiek irudikatzen duten erlazioan lanean aritzea ez da berria euskal testuinguru kulturalari dagokionez; Espainiako Estatuan zein nazioartean aurrera eramaten ari zen arte garaikidearen kudeaketaren inguruko proposamenei jarraitzen zien (Moraza eta Cuesta, 2010). Hiruki horren laugarren fluxu-korrontea akademian jarri beharko genuke; izan ere, ezagutzaren inguruko legitimazioa akademiak eskaintzeaz gain, euskal testuinguru kulturari dagokionez, modu ezberdinetan egon da arte garaikideko instituzioekin erlazionatua.

66. <http://www.diariovasco.com/v/20100712/cultura/cultura-arte-ayudan-imaginar-20100712.html; http://gara.naiz.eus/paperezkoa/20111220/310797/es/Montehermoso-es-exito-proyecto-no-sexista-sostenible 2016/09/08>. Xabier Arakistaini elkarrizketa «Montehermoso es el éxito de un proyecto no sexista y sostenible», *Gara*, 2011/12/20. 2015/01/17an kontsultatua.

67. <http://www.elcorreo.com/alava/20090328/cultura/tormentas-cima-20090328.html> 2015/01/17an kontsultatua.

Arteleku zentroaren kasuan, hezkuntza ez-araututik akademiako diziplinekiko erlazioak irudikatzen zituen, modu horretan diziplinartekotasuna bultzatu zuen arte garaikideko zentroak berak. Montehermoso Kulturuneak ere akademiarekin erlazioa izan du, baina Euskal Herriko Unibertsitateko Arte Ederren eta Artearen Historia Fakultateekin izandako elkarrizketetara mugatua.

Montehermoso Kulturunearen kudeaketa, egitura eta gastu publikoa udalmailako eztabaida politikoetarako gai errepikaria izan da alderdi politikoen artean. Neurri handi batean, oposizioan zeuden Eusko Alderdi Jeltzalearen eta Eusko Alkartasunaren eskuetatik etorriko dira kritika horiek. Alderdi politikoek behin eta berriz eta modu ezberdinetan errepikatzen zuten Montehermoso Kulturuneak eta haren programazioak geografikoki kokatua zegoen testuinguru kulturalarekin eta Gasteizko hiriarekin zein udalarekin kontakturik gabe eta hiritarren eskaeretan eta beharretan pentsatu gabe aurrera egiten zutela[68].

Hurrengo lerroetan, Gasteizko Udaleko Eusko Alderdi Jeltzaleko kide zen Jone Zamarbide-ren hitzak jasoko ditugu, non Kulturuneko errentagarritasun sozialak errentagarritasun ekonomikoarekin duen erlazioaren inguruan diharduen. Liburuaren lehenengo kapituluan aztertu den gai hau alderdi politikoek arte eta kultura garaikidea nola ulertzen eta erabiltzen duten aztertzearekin batera garatuko da. Honela mintzo da Jone Zamarbide:

> […] se viene realizando una apuesta en el centro que hasta ahora ha supuesto un coste de varios millones de euros para las arcas municipales y, por los datos que nos han dado hasta ahora, tenemos serias dudas sobre su rentabilidad social […] se está convirtiendo en un contenedor de arte contemporáneo de vanguardia que no consigue llegar al conjunto de la ciudadanía y corremos el riesgo de que quede completamente aislado en el Casco Medieval, cuando lo consideramos una pieza clave en su revitalización[69].

Zer da errentagarritasun soziala? Nola neurtzen da? Zeren adierazle da? Ez al dio erantzuten errentagarritasun ekonomikoaren eta politikoaren arteko erlazio estuari? 2009. urteko otsailean aurrera eraman ziren goiko adierazpenen harira, emakume eta gizonen arteko berdintasuna eta ikuspuntu feministatik lantzen ziren arte garaikidearen esparruaren praktikak ez omen ziren berme politikoa eskaintzen zuten artearen gauzatasunarekin bateragarriak.

Arte garaikidearen gauzatasun-izaerak, errekurtso ekonomikoa izatearekin lotutako estrategiak, hirigintzarekin duen lotura aipatu da liburuaren lehendabiziko kapituluan. Diskurtso politikoa den kulturaren kudeaketak errentagarritasun ekonomikoa bilatzen du, berau garatzeko burutu den inbertsioak errentagarritasun ekonomikoa zein politikoa eskainiko duen sinismenean. Aipagarria da eta nabarmentzekoa ere, arte garaikidearen inguruko errentagarritasun ekonomikoa

68. <http://www.elcorreo.com/alava/prensa/20080517/alava/censura-montehermoso-isla conexion-20080517.html> eta <http://www.gara.net/paperezkoa/20090219/122762/es/El-PNV-Gasteiz-reclama-cambio-rumbo-Montehermoso> 2015/01/17an kontsultatuak.

69. <http://www.gara.net/paperezkoa/20090219/122762/es/El-PNV-Gasteiz-reclama-cambio-rumbo-Montehermoso> 2015/01/17an kontsultatua.

desiragarria den zerbait izanik, eztabaida politikorako ezinbesteko gai bihurtzen dela. Zentzu horretan, beste behin ere, Jone Zamarbidek honela adierazten du:

> Hoy por hoy está extendida la impresión de que el centro [Montehermoso] acoge una programación cultural excesivamente especializada, centrada en una visión del arte desde la perspectiva de género, y en ningún momento se ha debatido el que aspire a ser un centro de referencia sobre el feminismo[70].

Baieztapen horiei, momentu hartan udala kudeatzen zuen PSOE-EEko zinegotzi Maite Berrocal-ek honela erantzuten die: «[…] ofrecemos una propuesta contemporánea, abierta y con proyección de futuro, centrada en la formación de públicos de todo tipo». Bere adierazpenek, Montehermosoren esklusibitatearen eta berrikuntzaren inguruan hitz eginez, horrela jarraitzen dute: «[…] el primer equipamiento del Estado que desarrolla la legislación vigente en materia de igualdad de oportunidades entre hombres y mujeres»[71].

Alderdi politikoek Montehermoso Kulturunearen inguruan dituzten ika-mikak kulturarengan duten esperantzari lotuak daude. Errentagarritasun politikoa eskainiko dieten sinismenean murgilduta egiten dituzten adierazpenak dira. Bestalde, prentsan azaldutako adierazpen horiek eta beste batzuek ere kritikak jaso dituzte; artearen errentagarritasunaren logika kritikatzen duten adierazpenak direla adieraz daiteke. Adibide moduan, José Cose-k Bizkaiko *El Correo*ren zuzendariari bideratutako idatzian adierazten duenaren lagina ekarriko dugu:

> Merece una respuesta que la concejala Zamarbide se cuestione la programación de Montehermoso bajo la idea de «el escaso atractivo para el público del vanguardismo contemporáneo». Su idea sobre la «rentabilidad social del arte» está demasiado anclada en el pasado. Usted no habría dejado nunca a Sorolla realizar sus cuadros, ni a Picasso, por vanguardistas en su momento […]. Merece una respuesta la concejala Zamarbide por calificar de «insostenible» la apuesta en torno a la perspectiva de género y la creación actual que considera encaminada a «una élite de expertos». En ocasiones, en el mundo del arte, se dice que hay que criticar la injerencia de los políticos en terrenos que no les corresponden. No estoy de acuerdo, ya que este tipo de frases refuerzan la idea de que no haya políticas públicas contrastables y controlables. Yo creo que son terrenos que sí les corresponden. Nunca he estado de acuerdo en lo de que en cultura y arte el mejor programa es el que no existe. Esa idea es una falacia. Siempre existe. Reitero. Existe la creencia en el mundillo del arte local de que los políticos opinan gratuitamente sobre arte y cultura[72].

---

70. <http://gara.naiz.eus/paperezkoa/20111220/310797/es/Montehermoso-es-exito-proyecto-no-sexista-sostenible 2016/09/08>. Xabier Arakistaini elkarrizketa "Montehermoso es el éxito de un proyecto no sexista y sostenible", *Gara,* 2011/12/20. 2016/09/30 kontsultatua.

71. <http://gara.naiz.eus/paperezkoa/20090219/122762/es/El-PNV-Gasteiz-reclama-cambio-rumbo-Montehermoso> 2015/01/17an kontsultatua.

72. <http://www.elcorreo.com/vizcaya/20090222/opinion/arte-rentabilidad-20090222.html> 2015/01/17an kontsultatua.

Pasarte horietatik ondorioztatzen dugu Montehermoso Kulturuneko programazioaren eta kudeaketaren inguruko kritikak politikoki erabilgarriak diren argudioak direla. Beste era batean esanda, kultura garaikidea eta haren kudeaketa errentagarritasun politikoa duen gaia da.

Gauzak horrela, Eusko Alderdi Jertzaleak, adibidez, Montehermoso Kulturuneak jendartean duen babesa neurtu nahi izan zuen inkesta baten bitartez. Baina berriz ere kontsumoaren logikari jarraitzen zion inkestaren ideia horrek. Hau da, erabiltzen duen neurrian, hiritarrak, Kulturunearen jarduna baloratuko du[73]. Hurrengoa, gai hauen inguruan prentsan kaleratutako artikuluaren pasartea:

> La concejala jelkide Jone Zamarbide y su grupo municipal están convencidos de que el proyecto liderado por Xabier Arakistain en Montehermoso no funciona. Según la edil vitoriana, tras cuatro años, «no tenemos ninguna prueba de la repercusión social» de las actividades desarrolladas en el centro cultural. Por este motivo «queremos una encuesta que ofrezca una imagen real sobre la implicación de Montehermoso en la ciudad y la imbricación de la ciudad en Montehermoso», argumenta la portavoz peneuvista en el área de Cultura. Zamarbide considera que la actividad del centro y su efecto en Vitoria no se puede remitir a un listado de programación, sino que es precisa una evaluación, y recuerda que sólo entre 2009 y 2010, este equipamiento municipal supuso un desembolso de 3,7 millones de euros. «Semejante gasto no puede realizarse sin un mínimo control de su eficiencia»[74].

Montehermoso Kulturuneak Gasteizko hiriarekin duen inplikazioa neurtuko duen inkesta bat eskatzen du zinegotzi jelkideak. Bestalde, arte garaikidearen esparruan lan egiten duen kulturune batek halabeharrez hiriarekin inplikatua egon behar al du? Zein modutan, zein erlazioren bitartez? Are gehiago, hiriak Montehermosorekin harreman estuan egon behar al du halabeharrez?

Besteetan, Montehermoso Kulturuneko kudeaketa eta bertan aurrera eramaten zen programazioaren kalitatea zalantzan jartzen zuten politikariek. Kulturarako teknikari edota arte garaikidean jakitun eta aditu izango balira bezala, Kulturuneko kudeaketa hobetuko luketen proposamenak egiten zituzten. Horren haritik, proposamenak baino gehiago, inposaketak zirela ondoriozta dezakegu prentsan argitaratutako honako pasarte honetatik:

> La concejala peneuvista Jone Zamarbide cuestionó el atractivo para el público del «vanguardismo contemporáneo», por lo que consideró necesario abrir la programación del equipamiento «a otros tipos de arte», con el fin de lograr más usuarios —puso como ejemplo la muestra de Sorolla en Bellas Artes de Bilbao— y convertir al antiguo palacio episcopal en «una parte activa para la revitalización del Casco Medieval»[75].

73. <http://www.elcorreo.com/alava/v/20110401/cultura/pide-encuesta-para-medir 20110401.html> 2015/01/17an kontsultatua.

74. <http://www.elcorreo.com/alava/v/20110401/cultura/pide-encuesta-para-medir-20110401.html> 2015/01/17an kontsultatua.

75. <http://www.elcorreo.com/alava/20090219/cultura/pide-cambio-rumbo-montehermoso-20090219.html> 2015/01/17an kontsultatua.

Arabako *El Correo*n jasotzen diren adierazpen horiek Montehermosora bertaratzen ziren pertsona kopuruaren eta Kulturuneak zuen gastu publikoaren arteko erlazioa zuten hizpide. Korrelazioaren bitartez gastuaren gehiegizkotasuna jartzen zuten mahai gainean. Ikuspuntu horren lekuko da Montehermoso Kulturunea Bilboko Arte Ederren Museoko programazioarekin eta bertan 2008. urtean antolatu zen Sorolla-ren inguruko erakusketa batekin alderatu izana. Era berean, berriz ere, kulturak errekurtso ekonomiko eta hirigintzaren bultzatzaile izan behar duelako ideiarekin lotzen dituzte politikariek beren salaketak.

Kulturaren kalitatea neurtzearekin batera, kulturaren errentagarritasuna bermatua dagoen ustea dago. Politika publikoek zein norabidetara mugitzen diren ikusi ahal da horrelako proposamenekin. Bertan errentagarritasun ekonomikoa errentagarritasun kulturalera bideratu ez ezik, errekurtso ekonomikoaren potentziala eskaintzera ere behartuta dago hirigintzarekin erlazionatzen den momentutik.

Kritikek euskarria arte-ekoizpen garaikideak errekurtso ekonomiko gisa onartuak eta barneratuak daudelako printzipioetan dute. Ondorioz, publiko plurala eta heterogeneoa arte-ekoizpen garaikidearen onuradun kontsideratzen dute; publiko guztien eskuragarri eta publiko guztien kontsumorako eskaintzen diren ekoizpenak lirateke arte garaikidearenak.

Hona ekarri diren moduko prentsa-artikuluek modu konstantean bete zituzten Euskal Herrian argitaratzen diren egunkarien orriak Xabier Arakistain Montehermoso Kulturunea zuzentzen hasi zenetik. Hala eta guztiz ere, Xabier Arakistainek Kulturuneko zuzendaritzan jardun zuen azken urtean ugaritu ziren[76]. Azken hilabeteetan Montehermoso Kulturuneko proiektuak sexuen arteko berdintasuna bilatzen ez zuen ikuspuntu feminista lantzen zuela-eta kritikak ugaritu ziren. Politikariek arte garaikideko proiektuari egiten zizkioten kritikak, kultura eta artearen politizaziotik datozen adierazpenak izanik, prentsan kokatzen zituzten. Politikarien arte garaikidearen diskurtso politizatua agerian jartzen du José Cos artistak, konkretuki Zamarbideren adierazpenen okerrak salatzen ditu gorago ekarritako zitan adierazten duen bezala.

Bestalde, iritzi eta adierazpen horiek, ikusi ahal izan denez, euskal testuinguru kulturala kontuan hartu gabe egiten dira. Montehermoso Kulturunean garatutako proposamenak ekonomikoki errentagarriak ez zirela adierazten dute. Ondorioz, errentagarritasun politikorik ez dutela izango salatzen dute. Gainetik, Montehermoso Kulturuneko programazioaren ildo nagusietako bat emakumeen eta gizonen arteko aukera-berdintasuna bermatzea izanik, hori betetzen ez zuela adierazi zuten politikariek hitz gordinen bitartez.

76. Kulturaren eta artearen kontsumoaren inguruan Montehermoso Kulturunearen inguruan eta Xabier Arakistainen lanaren kudeaketaren inguruan prentsan argitaratutako. artikuluak: <http://www.elcorreo.com/vizcaya/20090222/opinion/arte-rentabilidad-20090222.html>, <http://www.elcorreo.com/alava/v/20110623/cultura/contara-arakis-abre-montehermoso-20110623.html> eta <http://www.gara.net/paperezkoa/20090219/122762/es/El-PNV-Gasteiz-reclama-cambio-rumbo-Montehermoso> 2015/01/17an kontsultatuak.

Baina zein da txanponaren beste aldea? Hurrengo orrialdeetan Montehermoso Kulturuneak euskal testuinguru kulturalean ekoizten den arte garaikidearekin duen erlazioaren inguruan mintzatuko gara eta, horretarako, arte-esparru garaikidean lanean ari diren pertsonen testigantzak jasoko dira.

Adibidez, honela mintzo da Maite Garbayo Maeztu arte-historialaria eta irakaslea, ikertzailea, eta arte-kritikaria:

> Creo que el contacto fue muy estrecho, y la implicación de artistas, comisarios/as, críticos/as … con el centro también. Además de que se hicieron cosas con mucha gente del contexto vasco, en las inauguraciones, cursos…etc, había una afluencia importante de personas del ámbito del arte contemporáneo, cosa que no ha sucedido en otros centros. Fungía, ciertamente, como punto de encuentro y diálogo en muchos sentidos […]. Fue un modelo de calidad que tuvo en mente el contexto local, pero sin reducirse a él en exclusiva. En este sentido, creo que fue muy importante que durante la gestión de Arakis pasaron por el centro personas y propuestas muy relevantes del ámbito foráneo. No sé…, yo recuerdo haber escuchado por primera vez allí a Teresa de Lauretis, a Laura Mulvey, a Jimmie Durham…, por citar algunas[77].

Montehermoso Kulturunearen programazioaren kalitatearen inguruan, hainbatetan zalantza-izpiak jaurti dira arestian ikusitako pasarteetan eta gehienetan politikariek egindako adierazpenetatik ondorioztatzen den bezala. Maite Garbayo Maeztuk horren inguruan duen iritzia jasoko dugu hurrengo lerroetan.

Halaz, prentsako iritzi eta adierazpenen aurrean, Maite Garbayo Maezturen hitzetatik ondoriozta daiteke, ezen Montehermoso Kulturuneko programazioak arte-esparruko eragile ezberdinen arteko zubi-lanak egin zituela. Maila lokalaren eta naizoarteko testuinguruaren artean, loturak egin zituen. Onurak besterik ez zizkion eskaini euskal testuinguru kulturalari. Gainera, antzeko iritzi publikoak agertzen joan ziren 2011. urtean zehar, Xabier Arakistaini Kulturuneko zuzendaritza berrituko ez ziotelako berria zabaldu zenean, urteetan aurrera eramandako programazioaren eta kudeaketaren alde. Gasteizko hiriko hainbat kultura-eragilek eta Amarika Asanbladak[78] urteetan Xabier Arakistainek eta haren lantaldeak eginiko lana nabarmendu zuten. Arakistainek martxan jarritako ereduari amaiera emateak arabar kulturaren baitan ekarriko lituzkeen arrisku larriak eta atzera bueltarik gabeko hondatzearen inguruko adierazpenak jaso dira hurrengo pasartean:

> El mundo cultural alavés se halla inmerso en un momento de cierta incertidumbre. Tanto que la asamblea Amarika de Álava saltó ayer a la palestra para alertar sobre el «serio peligro» que acecha a los proyectos culturales de la provincia. El miedo de este colectivo viene motivado a raíz de las informaciones conocidas en los últimos días y que afectan a la paralización del centro cultural Krea —cuyo futuro permanece

77. Maite Garbayo Maezturi Mexiko Hirian 2013. urteko uztailaren 8an egindako elkarrizketaren pasartea.

78. <http://www.elcorreo.com/alava/v/20110721/cultura/asamblea-amarika-afirma-proyectos-20110721.html> 2015/1/17an kontsultatua.

> en el aire hasta que se concrete la fusión entre las cajas vascas— «o la puesta en entredicho del proyecto actual de Montehermoso», sobre el que la propia responsable municipal de Cultura, Encina Serrano, reconoció su intención de cambiarlo para abrir sus exposiciones a todos los públicos […]. Se huye así, siempre según denuncia este colectivo, de la cultura como elemento educativo, generador de reflexión y transformador de la realidad para reducirla a unos intereses más vinculados «con las industrias del turismo y del entretenimiento», en referencia a los certámenes de teatro, magia, fotografía, series de televisión o de rock que se desarrollan durante el año en la ciudad[79].

Kulturak errekurtso politikoa eta ekonomikoa izatera bideratua egon behar duelako oinarrian dago Xabier Arakistainen Montehermoso Kulturuneko zuzendaritzari amaiera ematearen erabakia.

Bestalde, arte garaikidearen esparruko hainbat profesionalek Kulturunearen ibilbideaz beren iritzia eta balorazioa eskaini zituzten prentsara eginiko adierazpenetan. Adibidez, Txaro Arrazola-k, artista eta Euskal Herriko Unibertsitateko Arte Ederren fakultateko irakasleak, hurrengoak baieztatzen ditu:

> No sé qué pensará la ciudadanía en abstracto, para mí estos cuatro años han sido una de las épocas más interesantes de la historia de Montehermoso y lo digo porque asisto regularmente a ver sus exposiciones, películas, seminarios, centro de documentación, publicaciones, cursos… Por eso creo que el proyecto de Montehermoso cumple una función crucial y a la vez descuidada por muchos espacios para el arte y la cultura no sólo de Álava sino de todo el Estado. El actual equipo de Montehermoso ha puesto en el mapa a la ciudad de Vitoria-Gasteiz a nivel internacional y estatal entre otras cosas por practicar una política de igualdad de oportunidades para hombres y mujeres que, lejos de disminuir la calidad de la oferta cultural, demuestra justamente lo contrario, que es posible hacer cultura siguiendo las premisas de inclusión y no de exclusión de la mitad de la ciudadanía. En este sentido, conviene no olvidar que la diversidad es un síntoma de buena salud social frente a la tiranía del pensamiento único[80].

Txaro Arrazolaren komentarioekin bat egiten dute Maite Garbayo Maezturen hurrengo adierazpenek, Xabier Arakistainen zuzendaritzapean Montehermoso Kulturuneak lau urteetan zehar aurrera eramandako lanaren balorazioa egiten duenean. Bere hitzetan, Kulturunean berdintasun-legeak bete izanaren garrantzia azpimarratzen du. Modu horretan, emakume eta gizonen arteko errepresentazio-berdintasuna lortzeaz gain, kalitate oneko programazioa osatzeaz gain, feminismoek lantzen zituzten adierazpen ezberdinei ateak ireki zizkien. Gainetik, aztergai dugun aldian Kulturunean aurrera eramandako testugintzak eduki feministei ateak ireki zizkien, oraindik orain, eskuragarri gertatzen diren baliabideak izanik, Montehermoso Kulturuneko liburutegian eta Kulturunean salgai jarraitzen duten heinean:

79. <http://www.elcorreo.com/alava/v/20110721/cultura/asamblea-amarika-afirma-proyectos-20110721.html> 2015/01/17an kontsultatua.

80. <http://www.noticiasdealava.com/2011/04/05/opinion/tribuna-abierta/a-favor-del-centro-cultural-montehermoso> 2014/07/29an kontsultatua. Txaro Arrazola, «A favor del centro Cultural Montehermoso», *Noticias de Álava*, 2011/04/11.

> Creo que su mayor aportación fue demostrar que respetar la ley de paridad (lo que deberían hacer todos los centros públicos, y no hacen) es totalmente compatible con una programación de alta calidad. En cuanto a la teoría crítica feminista, los seminarios anuales que Xabier Arakistain organizaba con Lourdes Méndez son ya un referente dentro de nuestro contexto […]. Obviamente quienes estamos interesadas en ello, ya antes teníamos acceso a muchos materiales y textos. Sin embargo, creo que Montehermoso facilitó mucho esta cuestión. Se trajeron personas, propuestas artísticas…, y también, y esto es importante, muchos libros para la biblioteca, algunos de los cuales antes eran prácticamente inaccesibles aquí. La biblioteca ha quedado como testigo de ese interés por impulsar la teoría crítica feminista en relación con el arte contemporáneo[81].

Montehermoso Kulturuneari jaurtikitako politizatutako kritikak jaso ondoren, Kulturunean aurrera eramandako ekimenak eta arte-ekoizpenak baliabide ekonomiko eta politikoa izatetik urruntzen zirela argi geratu da. Hurrengo orrialdeetan, Kulturuneko zuzendariak eta lantaldeak aurrera eramandako lana gertuagotik aztertzera pasatuko gara; arte-ekoizpen feministak aurrera eramaten dituen ezagutza-prozesu zein bisualitate berriei eskainitako espazioak aztertzera.

Arte garaikidearen kudeaketa eta ekoizpena emakume eta gizonen arteko berdintasuna bermatuz aurrera eraman zuen Xabier Arakistainek Montehermoso Kulturuneko zuzendaritza 2008. urtetik 2011. urtera. Kulturunearen zuzendaritza konkurtso publikoaren bitartez irabazi zuen. Konkurtsoan bertan, Montehermosok Espainiako Estatuko eta Euskal Autonomia Erkidegoko berdintasun-legeak beteko zituela adierazi zuen. Arakistainen esanetan, Montehermoso Kulturunean gauzatu zuen proiektuaren aitzindaria eta abiapuntua Manifiesto ARCO 2005 izango litzateke. Manifiesto ARCO 2005en egindako lana eta bertan lortutako akordioak aplikatu zituen lau urtez Kulturunearen programazioaren ildoetan. Horretarako, arte-esparru garaikidean emakume eta gizonen arteko berdintasuna jorratzen duten bi ikuspunturen arteko bidea egiten du, kapituluaren hurrengo atalean ikusiko denez.

Xabier Arakistainek feminismoa, arte-ekoizpena, mugimendu politiko eta teoria bezala ulertzen du. Ondorioz, ulermen hori Montehermoso Kulturunean aurrera eramandako ekimen bakoitzean presente egon zen.

3.2. ARTE GARAIKIDEAREN ESPARRUAREN KUDEAKETA EMAKUME ETA GIZONEN ARTEKO BERDINTASUNA ETA FEMINISMOAK OINARRI HARTUZ

Montehermoso Kulturuneko proiektuan emakumeak artearen esparruan barne hartzea aldarrikatzen duten bi ikuspuntuk egiten dute bat. Lehenengoa Linda Nochlinek 1971. urtean argitaratutako «Why Have There Been No Great Woman Artist» artikuluan aurkezten duen ikuspuntuak osatzen du. Emakume artista handirik

81. Maite Garbayo Maezturi Mexiko Hirian 2013. urteko uztailaren 8an egindako elkarrizketaren pasartea.

ez baldin bada existitzen, emakumeek ikasteko, formakuntzara iristeko aukerarik ez dutelako izan da. Emakumeek diskriminatzen dituzten egoerak eta baldintzak gainditzen baldin badituzte, artista ospetsuak izateko aukera izango dute.

Bigarren ikuspuntua, Griselda Pollockek defendatzen duena da, non hausnarketa egitera gonbidetzen gaituen artearen historiak feminismoa biziraun ote dezakeen inguruan[82]: «Subrayar las aportaciones de las mujeres artistas para incluirlas, sin más, en el canon dominante no contribuye a poner en entredicho la jerarquía de valores en la que se basa el discurso histórico-artístico tradicional: lo que se impone es una deconstrucción radical de las bases teóricas y metodológicas sobre las que se asienta la disciplina o, por decirlo en términos acuñados por Thomas S. Kuhn en su conocido ensayo *La estrutura de las revoluciones científicas*, un cambio absoluto de paradigma» (Mayayo, 2010 [2003]: 51).

Xabier Arakistainek eta haren lantaldeak Montehermoso Kulturunean aurrera eramandako proiektua bi jarrera horiek, bi ikuspuntu horiek barne hartzen ahalegintzen da. Ez bi ikuspuntu kontrajarriak balira bezala, baizik eta elkarren osagarri ulertzen dituzte. Izan ere, modu horretan soilik jar daitezke elkarrizketan bi proposamenak. Horrekin, arte-ekoizpenak berak, ezagutza-prozesu bat izanik, diziplinen arteko mugak edota kokapen teorikoak zeharkatzeko aukerak luzatzen dituela ikusi ahal izango da. Hurrengoak, Arakistainen hitzak ditugu:

> La de Nochlin y la de Pollock son dos posiciones que habitualmente se entienden como antagónicas y que sin embargo yo entiendo como complementarias. [...] El enfrentamiento entre ambas se plasmó nitidamente en el duro debate que se mantuvo durante tres días para aprobar el Manifiesto ARCO 2005 en el marco de las mesas que dirijí durante 3 años en la feria. Por un lado estaban quienes pensaban que «hay que acabar con la institución y levantar otra que incluya a las mujeres» y por otro quienes pensaban que era posible «transformar la institución incluyendo a las mujeres». De ese debate surgió el proyecto de Montehermoso. Desde mi punto de vista había que superar ese debate con la práctica, demostrando que se podían compaginar ambas posiciones en una doble estrategia. Lo siguiente que hice fue presentarme a un concurso público de un centro, cultural digamos, «periférico» con un proyecto de centro de arte y cultura contemporánea que retenía la definición de cultura de la declaración de México del 82 de la UNESCO, que sigue vigente, y que entiende la cultura como reflexión, como percepción crítica del mundo, como un instrumento de aprendizaje, de producción de conocimiento. Pero sobre todo incluía a las mujeres y lo hacía en paridad. En Montehermoso, por un lado, aplicamos cuotas de sexo en todos y cada uno de los programas, para garantizar la paridad. Y por otro también incluimos cuotas feministas. Es decir incluimos la perspectiva feminista de forma permanente y sistemática en el marco conceptual como una de las perspectivas críticas desde la que trabajar la cultura, y en concreto la producción, exhibición y difusión del arte[83].

82. <http://www.estudiosonline.net/texts/pollock.htm> 2016/10/03an kontsultatua.

83. Xabier Arakistaini 2012. urteko maiatzaren 5ean Bilbon egindako elkarrizketaren pasartea.

Puntu honetan, Xabier Arakistainek adierazten du ikuspuntu feminista sistematikoki eta modu iraunkorrean arte-ekoizpenari aplikatzeak arte garaikidearen esparruaren egiturei modu kritikoz begiratzea dakarrela. Begirada horren ondorioak arte-ekoizpenean ondorio ezberdinak ekarriko ditu. Batez ere arte-ekoizpen prozesuan eta, ondorioz, artearen kudeaketan zuzen-zuzenean kultura-politiken osaketan zein aplikazioan, arte garaikidearen hedapenean baita interpretazioan ere. Arte-ekoizpen feministak ezagutza-prozesu bat abiarazteko aukera irekitzen du, aukera ezberdina eta berria.

Arakistainek goian aipatu helburuak aurrera eramateko, aldi berean proiektuaren habeak izango direnak, Kulturuneko egiturak aldatzea eskatuko du. Ezagutza-prozesuen eta arte-ekoizpen feministen arteko intersekzioa bermatuko duten espazioak eraikitzeko, Monethermoso Kulturuneak aldaketak egin zituen egituran. Izan ere, aurretik Montehermosoko Kulturuneak, arte sortzaile garaikideentzako espazioa eskaintzen baldin bazuen ere, ez zuen arte-esparru garaikidera dedikatzen bere jarduna, baizik eta sortzaile lokalen, udalerrikoen proposamenen eta lanen erakustokia zen Montehermoso Kulturunea.

Zuzendariak modu honetan azaltzen ditu Montehermosoko Kulturunean aurrera eraman behar izan zituzten moldaketak:

> Partiendo de que el arte contemporáneo es una disciplina compleja que necesita formación específica para su comprensión, y de que teníamos vocación de servicio público mayoritario, trabajamos en colaboración con diferentes movimientos sociales, asociaciones, centros escolares, la universidad, etc, con diferentes públicos, lo que enriqueció el proyecto y permitió una buena gestión del centro. Trabajamos desde el eje arte-sociedad, estructuramos el centro en un departamento de exposiciones, uno de acción cultural y uno de educación. También pusimos en marcha un centro de documentación que compilase todo esto que estábamos haciendo y sirviese de espacio en el que poder también incluir bibliografía específica, etc. que además ayudase a comprender mejor lo que estábamos haciendo. Siempre aplicando en todas y cada una de las actividades las cuotas de sexo. Si eran exposiciones individuales, la mitad como mínimo de exposiciones individuales eran de artistas mujeres y en las exposiciones colectivas también la mitad era artistas mujeres. Y lo mismo tanto en las conferencias y en los cursos, como en los programas de música y cine. Todos y cada uno de los programas cumplían cuotas de sexo. Fue un trabajo duro porque te encuentras con mucha resistencia, empezando por la propia institución, así que hubo que hacer una labor pedagógica feminista también adentro. Pero lo conseguimos, un 50% de mujeres, casi un 60% a veces y sorprendentemente estas cifras no nos plantearon ningún problema desde el punto de vista del reconocimiento del circuito del arte internacional, desde el punto de vista de la excelencia, sino todo lo contrario, ha sido un motivo de prestigio y de distinción del centro[84].

Beatriz Herráezek, Xabier Arakistain Montehermoso Kultureneko zuzendari izan zen denbora-tartean, bertako komisarioa izandakoak, Kulturunearen pro-

84. Xabier Arakistaini 2012. urteko maiatzaren 5ean Bilbon egindako elkarrizketaren pasartea.

gramazio-ildo ezberdinetan zehar ibilbidea eskaintzen du. Ibilbide horretan, Montehermoso Kulturuneak ikuspuntu feministetatik garatutako arte-ekoizpenak eta arte-teoriaren ikuspuntu kritikoari eta ezagutza-prozesu kritikoari egindako ekarpenak aurkezten ditu. Hartara, ezagutza-prozesu berriek egitura instituzional berriak beharrezkoak dituztela adierazten du:

> Yo creo que en el caso de Montehermoso […] estaba muy claro que era un proyecto dedicado al arte contemporáneo que estaba influido e informado de manera permanente por la perspectiva feminista, entendida como pensamiento y posición política […] y por ello se tenían presentes diferentes niveles de actuación. Era importante dotar de espacios/programas concretos, específicos y permanentes a este ámbito con una periodicidad anual. Estos programas estaban enfocados a la producción de teoría y de discurso feminista vinculados a las prácticas artísticas. Exisitían dos propuestas principales: el seminario anual que dirigían Arakis y Lourdes Méndez, del que si no me equívoco se han organizado 4 ediciones. Este seminario contaba con estructura interna que reflejaba el modo de proceder de todo el proyecto de Montehermoso, vinculando arte y feminismo. Y el programa de vídeo comisariado: «Contraseñas: Nuevas representaciones de la feminidad…»[85].

Urtean behin antolatutako «Ekoizpen artistikoa eta artearen teoria feminista» ikastaroan nazioartean ezagutza eta pentsamendu feministak arte garaikidearen ekoizpenean nolako eragina zuen ikusi ahal zen. Ikastaroan nazioartean eragin handia duten teoria kritiko feministen ekarpenak jaso ziren: Griselda Pollock, Linda Nochlin, Judith Halberstam, Teresa de Lauretis, Laura Mulvey… Modu horretan, itzulpen-saiakera bat zen ikastaroetan eskaintzen zen dispositiboa. Bai testuen eta hitzaldien alderdi teorikoaren itzulpena baita arte-prozesu, arte-ekoizpen eta arte-esperientziarena ere. Izan ere, euskal testuinguru kulturalean horrelako esperientziak aurrera eramateko ezintasuna baldintza politiko, ekonomiko eta sozialetan kokatzen da. Bestalde, euskal testuinguru kulturalean prozesu hauen antza duten prozesuak identifikatzeko edota bultzatzeko aukera zabaldu zuten mintegi horiek.

Alde batetik, pertsona teoria-egileak gonbidatzen zituzten, eta, bestetik, arte-sortzaileak ere bai, haien arteko elkarrizketak bultzatzeko. Ikastaroaren hirugarren atal batean, Espainiako Estatuan feminismoen ikuspuntuek arte-ekoizpenari egindako ekarpenen berri eskaintzen zen. Beatriz Herráezen hitzak ekarriko ditugu, haren adierazpenak argiak diren neurrian:

> Era un objetivo muy importante la «traducción» de textos claves para la historia del pensamiento feminista vinculados a la práctica artística. En Montehermoso, en sus programas, participaron muchas y relevantes figuras de la teoría y el pensamiento feminista que al mismo tiempo también confrontaban sus discursos con los de las artistas. Las artistas siempre eran parte de los seminarios que organizábamos. También era importante el espacio dedicado al desarrollo de esos mismos discursos en el contexto del Estado español, a los que se ponía en diálogo con el ámbito internacional[86].

85. Beatriz Herráezi 2012. urteko maiatzaren 2an Donostian egindako elkarrizketaren pasartea.
86. Beatriz Herráezi 2012. urteko maiatzaren 2an Donostian egindako elkarrizketaren pasartea.

Ikastaroak, itzulpen-dispositiboa, elkarrizketarako dispositiboa, ezagutza-prozesu berriak ahalbidetzeko baliatu ziren, eta aipagarria da ere Kulturunean landutako gaien aberastasuna: dekolonialismoa, nortasunen errepresentazioa, historiografia feministaren aberasgatarritasuna… Ezinbestekoak izan ziren arte-ekoizpena eta artearen historia kritiko feminista euskal testuinguru kulturalean presente egiteko eta aberasteko. Bestetik, «Ekoizpen artistikoa eta artearen teoria feminista» ikastaroaren lau edizio aurrera eraman ziren Montehermoso Kulturunean; unibertsitateak, ezagutza legitimoa bilakatzen duen instituzioak, aurrera eramaten ez duen lana betetzeko, arte-ekoizpen garaikideak eta teorizazio feministak lantzen dituzten gaien gabeziari erantzuteko. Xabier Arakistainen hitzetan, ikastaro horiek zein behar asetzeko garatu ziren irakurriko dugu:

> Cuando invité a Lourdes Méndez a codirigir el curso teníamos las dos muy claro que estábamos cubriendo un vacío de la Academia. Porque ella y tres más enseñan teoría feminista, pero no tenemos ni departamentos, ni asignaturas específicas, ni en Bellas Artes, ni en Historia del Arte. Nos preocupa la defectuosa transmisión de conocimiento feminista entre generaciones y nos preocupa la ausencia de traducciones de textos feministas entre el sur y el norte, necesitamos traducir para tener un debate. Con el curso, desde el principio, por una parte estamos difundiendo; acercando esta práctica teórica y práctica que se está desarrollando tanto aquí como afuera, pero además también estamos generando nuevos textos y proponiendo, mediante invitaciones concretas que hacemos a diferentes teóricas y teóricos cada año, nuevas reflexiones[87].

Gauzak horrela, lehendabiziko momentu batean, ikastaro horiek akademian aurrera eramaten den hezkuntza formalak dituen gabeziei erantzuna ematearren garatu zirela adierazten du Xabier Arakistainek. Berak, konkretuki, Euskal Herriko Unibertsitateko Arte Ederren eta Artearen Historiaren Fakultateetan irakasten diren ikasgaiek ikuspuntu feministak barneratzen ez dituztela eta teoria kritiko feministek eskaintzen dituzten hausnarketarako espazio egokiak barneratzen ez dituztela salatzen du.

Modu horretan, berriz ere, Arte Ederren Fakultatean lantzen ez ziren arte-ekoizpenaren eta teoria feministen arteko erlazioak eta elkarlanak Montehermoso Kulturuneak bere jardunera ekartzen ditu. Hutsune hori betetzea oso kontzienteki aurrera eramaten du Montehermoso Kulturuneko zuzendariak. Antzekoa gertatuko da politika eta teoria queerekin zein transfeminismoarekin, artearen teoria kritikoaren garapena elikatu dutenak. Euskal testuinguru kulturalean, arte-instituzioetan gertatu dena, errepresentazioaren inguruko kritika eta nortasunaren inguruko hausnarketa eta praktikek akademia eta hezkuntza formaletik kanpo aurkitu dute espazio eraginkorra. Zenbait kasutan horiengandik informazio eta ekarpenak jaso nahi zituzten pertsonak, normalean feminismoekin erlazioa zuten pertsonak eta militante feministak, arte garaikideko instituzioetara hurbildu izan dira aztertzen ari garen denbora-tartean.

87. Xabier Arakistaini 2012. urteko maiatzeren 5ean Bilbon egindako elkarrizketaren pasartea.

Puntu honetan, adieraz dezakegu Montehermoso Kulturunearen jarduera laburrak ez zuela Gasteiz hiriko mugimendu feminista politikoarekin erlazio esturik lortu. Hala ere, mugimendu feministako kideek bertan aurrera eramaten ziren zenbait ekintzatan parte hartu zuten lau urteetan zehar. Aipatzekoa da, orobat, Arabako Asanblada Feministak Arakistainen zuzendaritzaren bukaera aldera, haren lanaren garrantzia goraipatuz, eskainitako euskarria, Maite Garbayo Maeztuk hurrengo pasartean aditzera ekartzen digun bezala:

> El movimiento feminista de Gasteiz en los últimos años ha hecho muchas cosas y ha sacado adelante muchas y diversas iniciativas. Es un movimiento que a pesar de ser pequeño es muy plural, no creo que pueda hablarse de un movimiento feminista único ni ideológicamente unitario. Hubo algunos contactos puntuales con el centro, aunque no señalaría un interés especial por parte del centro en incorporar al feminismo local. En este sentido, destacaría el apoyo público que la Asamblea de Mujeres de Álava brindó al centro y al equipo de dirección en la última etapa de la gestión, cuando comenzaron los «ataques» políticos. Se atacaba a Montermoso por estar centrado en asuntos que algunos consideran minoritarios (feminismo, arte contemporáneo), cuando se trata de un centro financiado con dinero público, que también representa a feministas y a personas interesadas en arte contemporáneo[88].

Ildo horretan, bisualitatearen ekoizpenak bai ezagutza-prozesuak abiarazteko bai eta teoriaren garapenerako ere duen garrantzia azpimarratuko da Kulturuneko jardunean. Ikus-entzunezkoen ekoizpena eta konkretuago bideo-ekoizpenera bideratutako zikloa izango da Montehermoso Kulturuneko propramazioaren habe nagusietako bat. Feminitatearen rolen desegituraketara eta haien berregitera bideratuta zeuden arte-praktikek eta erakusketa-dispositiboek osatzen zuten «Pasahitza. Emetasunari buruzko irudikapen berriak» programa. Ekimenaren 12 sesio aurkeztu ziren lau urtetan zehar. Beatriz Herráezen hitzak irakurtzeko aukera izango dugu:

> «Contraseñas-Password» eran ciclos de exposiciones de vídeo comisariados por artistas y teóricas y se centraba en los usos del audiovisual desde los años 70 hasta la actualidad. Lo que el programa intentaba era proporcionar una compilación de trabajos diversos que aportasen miradas y perspectivas diferentes sobre esas «Representaciones de la feminidad» contenido en el título del ciclo. El audiovisual entendido como una herramientaque ha servido para generar imágenes, narraciones y «textos» en estrecha relación e informados por el discurso feminista. La inmediatez y precariedad del medio, ese «hacer uso de lo que se tenía a mano» estaba muy vinculado a ciertos modos de pensamiento «a la contra» […]. Del mismo modo que en otras propuestas del programa de Montehermoso, en los ciclos se confrontaban perspectivas procedentes de contextos diversos: desde las escena más próxima al ámbito nacional e internacional […]. Entre las invitadas se encontraban nombres como los de Silvia Eiblmayr, Sanja Iveković, Polvo de Gallina Negra, Haizea Barcenilla, Saioa Olmo, Mónica Mayer. Además las comisarias y artistas del ciclo eran invitadas a mantener una conversación en Monterhermoso sobre el programa propuesto[89].

88. Maite Garbayo Maezturi Mexiko Hirian 2013. urteko uztailaren 8an egindako elkarrizketaren pasartea.

89. Beatriz Herráezi 2012. urteko maiatzaren 2an Donostian egindako elkarrizketaren pasartea.

Beatriz Herráezen hitzetan, «Ekoizpen artistikoa eta artearen teoria feminista» mintegiaren lau edizioak eta «Pasahitza. Emetasunari buruzko irudikapen berriak» programa eta erakusketak Montehermoso Kulturuneko egitura osatzen zuten ekimenak, lan-ildoak eta prozesuak ere baziren.

Programazioaren ildo horiek emakume eta gizonezkoen arteko berdintasuna bultzatuko duen errepresentazio parekidea betetzearekin zeharkatuta zeuden. Modu horretan, berdintasun-legeek eskatzen dituzten parekidetasun-kuotak betez edota sexuen arteko errepresentazio proportzionala aurrera eramanez, kalitatezko eta nazioartean errekonozimendua duen programazioa osa daitekeela defendatu eta erakutsi zuen Montehermoso Kulturuneak. Hortaz, arte garaikidearen testuinguruan kalitatezko programa-eskaintza egitearen aitzakian, parekidetasun-kuotak ez betetzea zilegi ez dela erakutsi zuen Montehermoso Kulturuneak bere jardunaren bitartez.

Montehermoso Kulturunearen hirugarren ildoa, Euskal Herriko Unibertsitatearekin lau urtez izandako erlazioa eta lankidetza aurkezten duen Next-Presentaciones-Aurkezpenak programa litzateke. Hau da, hezkuntza formala hasieratik egon da Kulturunearen programazioan eta lan-ildoetan presente. Aspektu hori azpimarratzea biziki da garrantzitsua, Euskal Herriko Unibertsitateko Arte Ederren Fakultatearekin kolaborazioa gauzatu zuen programa zelako. Arte Ederren Fakultateko ikasle ziren arte-ekoizleen lanak ikusgarri egin zituzten Next-Presentaciones-Aurkezpenak programaren bitartez. Beatriz Herráezen esanetan, oso garrantzitsua izan zen lanean ari ziren arte-ekoizleen lanak modu parekidean publikoari aurkezteko. Next-Presentaciones-Aurkezpenak programan emakumeen eta gizonen lanak modu parekidean aukeratzea kontzienteki hartutako erabakia izan zen, artearen merkatuan eta galerietan edota arte garaikideko bienaletan ohiko den emakume eta gizonezkoen errepresentazio ez-parekidearen aurrean.

Natxo Rodrígez-en hitzetan, Next-Presentaciones-Aurkezpenak programa, eredu egokia izan zen euskal testuinguru kulturalarekin eta, konkretuki, arte-ekoizpen garaikidearekin elkargune bat egiteko. Bide batez, baieztapen hori, Montehermoso Kulturuneak arte-ekoizpen garaikidearen inguruan omen zuen ikuspuntu mugatuaren eta elitistaren aurrean politikarien ahotan jaso ziren kritikei aurre egiten dien baieztapena ere bada:

> Proiektuaren barruan bazeuden ekimen batzuk bertako egileekin lana egiteko. Baina kanpoko pertzepzioa batzuentzat ez zen horrelako izan eta ikuspegi partziala izatea leporatu zioten Kulturuneari. Egia da ehun lokalekin ez zuela zeharo konektatu hainbat arrazoirengatik. Baina beste aldetik aipatu beharra dago bekak alde batetik eta Next programa bestetik, eredua egokiak izan zirela bertako egileekin eta unibertsitatearekin lana egiteko[90].

90. Natxo Rodríguezi 2012. urteko azaroaren 11n posta eleltronikoz egindako elkarrizketaren pasartea.

Aipagarria da, urtero Montehermoso Kulturuneak kaleratzen zituen beken artean, horietako bat Espainiako Estatuko arte feministaren historiografía ikertzera bideratua egotea. Modu horretan, akademian nabaria zen hutsune garrantzitsu bat betetzeko asmoarekin egiten zen beka-deialdi hori eta «Ekoizpen artistikoa eta artearen teoria feminista» ikastaroaren ildo batekin guztiz bat egiten zuen, Estatuko artearen historigrafia feministaren inguruan eztabaidatu eta horren inguruan proposamenak egitearekin. Beatriz Herráezek horrela hitz egiten du Next proiektuaren inguruan:

> […] hay que hacer un esfuerzo constante, y no dejar de apoyar prácticas y propuestas concretas. La desigualdad existe y es estructural. Esta atención a la desigualdad se tradujo en Montehermoso en la puesta en marcha de proyectos como Next-Presentaciones-Aurkezpenak, un programa impulsado en colaboración con la Facultad de Bellas Artes de Leioa y dirigido a la producción y exhibición de trabajos de artistas matriculados en segundo y tercer ciclo de carrera. Como mínimo, un 50% de los proyectos seleccionados y expuestos estaban desarrollado por artistas mujeres. La proporción de LAS presentadas era siempre mayor a la de LOS presentados, un reflejo de las matrículas. Esta también era una línea de trabajo clara en la resolución de la convocatoria anual de «Arte e Investigación» […]. Next era un programa fundamental dirigido a una comunidad de artistas jóvenes con propuestas muy interesantes. Lo cierto es que esta generación, que en esos años tenían alrededor de 30 o menos, representaba un colectivo muy activo que estaba ya generando sus propios proyectos —muy diversos— al margen de la institución: exposiciones, publicaciones, bandas, espacios… Me refiero a un grupo de artistas con los que tuve la oportunidad de trabajar en Montehermoso y entre los que se encontraban; June Crespo, Ainize Sarasola, Sahatsa Jauregi, Nadia Barkate, Marion Cruza, Daniel Llaría, Oier Iruretagoiena, Hector Rey… Creo que en el contexto del País Vasco sí hay una tradición de producción de pensamiento feminista, corta quizás, vinculada a la práctica artista[91].

Hortaz, euskal testuinguru kulturalean praktika politikotik modu sakonean jasotako eragina nabarmentzen du Beatriz Herráezek, eta hizpide dugun testuinguruan, feminismoaren praktika da aipatzen duena. Hau da, praktika feminista arte garaikidearen esparrura gerturatu baldin bada, jendartean onartua eta errekonozitua delako gerturatu da. Arte-ekoizpenaren praktika garaikideak politikarekin erlazio estua izan baldin badu, ez da horrela gertatzen praktika feministekin. Arte-ekoizpenaren eta feminismoaren mugimendu politikoaren arteko erlazioa egon da euskal testuinguru kulturalean, baina neurri txikian. Zentzu horretan, beharrezkoak dira horiek ikusgarri egiteko espazioak bilatzea instituzioen barruan, edo bestelako dispositiboak osatzea. Izan ere, praktika kritikoak izateko, ezagutza-prozesuak posible egiteko, ezinbestekoa da arte-ekoizpen feministak ikusgarri egitea, bestelako arte-ekoizpenekin izan duten harremana nabarmentzearekin batera.

Testuinguru horretan, 2008. urtetik 2011. urtera doan denbora-tartean, Montehermoso Kulturunean nazioarteko arte-ekoizleek eta bertako arte-ekoizleek beren proiektuak aurkezteko aukera izan zuten erakusketa-dispositiboaren bitartez.

91. Beatriz Herráezi 2012. urteko maiatzaren 2an Donostian egindako elkarrizketaren pasartea.

Aipagarrienak, arte-ekoizpen feministari leku esanguratsua eskaintzen dioten heinean, honako erakusketa hauek lirateke: «Haserrearen begirada», Xabier Arakistainek Maura Reilly-rekin batera 2008. urtean antolatutakoa eta Txaro Arrazolaren eta Itziar Okarizen lanak erakusgai zituena; «Elkarbizitzarako estrategiak» Xabier Arakistainek eta Emma Dexter-ek 2009. urtean antolatutakoa; «What I see. Susan Hiller» Arakistainek eta Beatriz Herráezek 2010. urtean komisariatutakoa, eta «re. act.feminism # 2-a perfoming archive» Bettina Knaup-ek eta Beatrice Stammer-ek 2011. urtean antolatutakoa.

Sexuen arteko parekidetasuna eta aldi berean ikuspuntu feminista lantzen duen Montehermoso Kulturuneko proiektua hainbatetan gutxietsia izan da, soilik feminismora bideratutako proiektua dela adieraziz. Programazioa feminista dela adierazita, urteetan zehar aurrera eramandako lana ezkutatu nahi izan da. Etiketa baten atzean hainbat ekarpen, esperientzia eta ezagutza-prozesu ezabatu nahi izan dira. Kasu honetan, ospea kentzeko eta egindako lanari jarraituko liokeen praktikarik edo programarik aurrera ez eramateko. Beatriz Herráezek dio estigma hori Estatu mailan gertatu dela:

> Y luego por ejemplo, es una cosa curiosa y triste a la vez, Montehermoso parece que acarrea un «estigma negativo» precisamente por el hecho de estar informado por el pensamiento feminista. Cuando se habla de Montehermoso en ciertos contextos, se refieren al «programa feminista» como algo negativo y exluyente de su definición como centro de arte contemporáneo[…]. ¡Es como si pronunciar feminismo tuviese la capacidad de desactivar todo el programa! Era una cosa sistemática. Si «haces feminismo» no estás haciendo un programa de arte contemporáneo. Por supuesto eso no es cierto y el trabajo desarrollado en Montehermoso es la prueba de que no funciona así[92].

Arte-ekoizpen feminista bultzatzen zuen eta oso publiko espezializatuari zuzendutako Kulturunea izatearen kritikak jaso zituen Montehermoso Kulturuneak zenbait alderdi politikotako kideengandik, etnografiaren aurreko atalean ikusi ahal izan dugunez. Kritika horiek neurri handi batean, kultura garaikidean adituak ez diren pertsonen ahotik etorritakoak ziren. Izan ere, arte-kritikariek, arte-ekoizleek eta arte-irakasleek ere Montehermoso Kulturuneak urte hauetan zehar egindako lana nabarmendu dute. Halaber, diskurtso politikoek zein politika kulturalek duten joeraren bitartez lana ezkutatzeko estrategiaren inguruan kezkak azaldu dituzte. Natxo Rodríguezen hitzak dira hurrengoak:

> Arabaren kasuan, gaur egungo egoerak ez du zerikusirik orain dela bi-hiru urtekoarekin. Desegite larri eta gordina jasaten ari gara. Kultura ekipamendu eta baliabideak murriztu dira modu sinesgaitzean. Arakis-en garaian, Montehermosok ekartzen zuen ikuspuntu serioa, garaikidea (bere gauzekin noski) eta nazioartekoa. Batzuen ustez itxiegia, baina momentu horretan horrenbesteko espezializazioa posiblea zen beste ekipamendu-baliabideak zeudelako bertako ekosistema kulturalean: Artium, Krea, Amarika proiektua eta abar. Gaur egun horrelako egoera agian luxua izango litzateke,

92. Beatriz Herráezi 2012. urteko maiatzaren 2an Donostian egindako elkarrizketaren pasartea.

> Artium besterik ez baita geratzen, gainera bere aurrekontu murriztuarekin. 4 urtez Montehermosok ekimen bereziak proposatu eta bestelako gaiak mahagaineratu zituen. Iraun duten bitartean, behintzat, testuinguru lokalaren hiztegia eta imajinarioa neurri batean aberastu du, baina kezkatzen nau ondare eskasa utzi izanak. Dena ahaztu da azkarregi[93].

Natxo Rodríguezen hitzetan ikusten da nola Montehermoso Kulturunearen zuzendaritza-aldaketak hiriarentzat aurreikusitako kultura-plan bati erantzuten dion. Plan horrek, diskurtso eta praktika kritikoak alde batera uzten zituen bitartean, murrizketa ekonomikoekin topo egin zuen. Ahultze ekonomikoaren ondorioz, arte garaikidean gauzatasun-izaerari indarra eskaintzen zaio.

Txaro Arrazola, *Noticias de Álava* egunkarian argitaratutako iritzi-artikuluan, Montehermoso Kulturuneak ikertu dugun denbora-tarte horretan eskainitako programazioaren kalitatearen inguruan mintzo da. Sexuen arteko berdintasun-politika bati erantzuten dion ekimenaren inguruan honela mintzo da:

> El actual proyecto de Montehermoso trabaja desde el arte contemporáneo por la igualdad de género y la justicia social, y esto sigue siendo necesario porque a pesar de la incorporación masiva de las mujeres al mundo del arte desde la década de los años 60 del siglo pasado, la visibilidad de sus obras en los espacios públicos es llamativamente escasa. ¿No deberían esos espacios ser los primeros en revisar los *tics* de una sociedad que apenas reconoce más genio que el masculino? Esta invisibilización es más grave de lo que parece porque al faltar la obra de las artistas mujeres en esos espacios de reconocimiento se están eliminando sus discursos y sus formas de ver el mundo y eso representa un serio obstáculo para el desarrollo de una sociedad basada en la tolerancia, el respeto a lo diverso y, en definitiva, para el ejercicio mismo de la democracia[94].

Puntu honetara iritsita, garrantzitsua da Txaro Arrazolak aipatzen duen gai bati heltzea. Montehermoso Kulturuneak emakume eta gizonen arteko aukera-berdintasuna bermatu zuen programazioa eta egitura garatu zuen. Ez zuen genero-ikuspuntua barneratzen, baizik eta ikuspuntu feministetatik abiatzen zuen bere jarduna. Testuinguru horretan Xabier Arakistainek arte-instituzioek ikuspuntu feminista barne hartu beharrean, genero-ikuspuntua barneratzen ari direla dio eta erabaki horren ondorioak hurrengoak direla deritzo:

> La igualdad real entre los sexos, supone una transformación muy profunda, supone un nuevo reparto de la riqueza. Por eso hay una resistencia titánica frente al discurso feminista real, por eso surgen sucedáneos del feminismo. La perspectiva de género no es lo mismo que la perspectiva feminista. En el arte, la perspectiva de género está produciendo una serie de eventos como «Ellas crean», promocionado desde el Ministerio de Cultura, en el que las luchas de las mujeres se convierten en una terapia de ocio y se invita a todo el mundo a que se entretenga. Una estrategia populista que

93. Natxo Rodríguezi 2012. urteko azaroaren 11n posta elektronikoz egindako elkarrizkaren pasartea.

94. <http://www.noticiasdealava.com/2011/04/05/opinion/tribuna-abierta/a-favor-del-centro-cultural-montehermoso> 2014/07/29an kontsultatua.

> además hace muchísimo daño a las artistas porque las engloba en una subcategoría de la que no pueden escapar, ni ellas como artistas, ni sus obras, ni los eventos que las acogen. Y ese tipo de programas parece ser a lo máximo a lo que quieren llegar los poderes público[95].

Arteleku zentroak eta Montehermoso Kulturuneak arte-ekoizpen feministari eskaini dioten espazioaren inguruan hausnarketa egiterakoan, Arteleku zentroak espazioa eta denbora eskaini baldin bazizkien ere arte-ekoizpen feministei eta haietatik ondorioztatutako hausnarketa eta ezagutza-prozesuei, ez zuten inoiz zentroaren egituran islarik izan. Bi instituzioen arteko ezberdintasun nagusia hori izango litzateke, zeinaren ondorioz ekoizpen ezberdinak bultzatuko eta ikusgarri egingo diren. Feminismoetatik egindako lanari lekua utzi zitzaion Arteleku zentroan bere programazioaren barruan, baina ez zen haietaz baliatu zentroaren egiturak eta ezagutza-prozesuak kolokan jartzeko:

> Todo lo que se ha hecho en Arteleku en las diferentes épocas, que por cierto, algunas me interesan más que otras, no ha cumplido cuotas de sexo. No ha excluido la perspectiva feminista, pero no se ha pensado en términos de transformación del campo del arte desde una perspectiva feminista, se ha pensado en términos de tolerar la protesta feminista dentro del discurso artístico. Nosotras [Montehermoso] somos la primera institución que hemos pensado la propia institución desde una perspectiva feminista y hemos actuado desde esa posición. Que quede claro. Evidentemente en Arteleku se han hecho talleres y se ha apoyado a Erreakzioa, trabajabas tú, Miren Eraso tenía una cierta sensibilidad con ese tema, etc. Pero una cosa es esto y otra cosa es pensar en términos políticos, sociales y artísticos desde la perspectiva feminista. Esto no se había hecho hasta Montehermoso. Y ¿por qué duró tanto tiempo Arteleku y por qué ha durado tan poco Montehermoso? Pues precisamente por esto, esta es la diferencia. De hecho, Montehermoso fue posible por una confluencia de elementos de esas que ocurren una vez cada cierto tiempo. Se dan una serie de factores que posibiliten que esto ocurra, pero dura una legislatura, y además se acaba en cuanto empieza a demostrar que es un éxito[96].

Arte garaikidearen ekoizpena kudeatu eta bultzatzen duten bi arte-instituzio garaikide aztertu ditugu, beren ibilbidean zehar, arte-ekoizpen feministari ateak ireki dizkioten denbora-tartean. Baina badirudi arte-ekoizpen feministak euskarri instituzionalik gabe geratu direla. Indar nahikorik hartu al dute Arteleku zentroak eta Montehermoso Kulturuneak eskaini dieten espazio eta denboran egun beren lana ikusgarri mantentzeko eta beren garapena bultzatzeko? Posiblea al da arte-ekoizpen feminista instituzio publikoetatik at garatzea? Galdera hauek hurrengo kapituluan erantzuten saiatuko gara, bi instituzioek arte-ekoizpen feministari egindako ekarpenak ikusgarri mantentzeko zein arte-ekoizpen feministek harremanetan jarraitzeko, zertan datza ezagutza-prozesu berriak eta bisualitate berriak eraikitzeko estrategia?

95. Xabier Arakistaini Bilbon 2012. urteko maiatzaren 5ean Bilbon egindako elkarrizketaren pasartea.

96. Xabier Arakistaini Bilbon 2012. urteko maiatzeren 5ean Bilbon egindako elkarrizketaren pasartea.

Beatriz Herráezen esanetan, euskal testuinguru kulturalean azkeneko urteetan eta 1997. urtetik, «Zure Begietarako Bakarrik, feminismo faktorea arte bisualak direla eta» arte-ekoizpen feministaren inguruan burututako ekimen instituzionalak zein ez-instituzionalak ahozkotasunaren bitartez zabaltzea estrategia egokiena izan daiteke. Eta ahozkotasun horren aniztasunaren aberasgarritasuna ere goraipatzen du. Bestetik, erakunde publikoei sexuen errepresentazio parekidea eta feminismoaren errekurtsoak barneratzea exijitu behar zaiela adierazten du. Horrekin batera, instituzio publikoei exijitu egin behar zaie ikuspuntu feministak barneratzea:

> Creo que cada uno, desde el lugar que ocupa en cada momento, debe actuar … y es necesario exigir a las instituciones públicas que también actúen frente a la situación de desigualdad evidente que se reproduce. Evidentemente cada espacio requiere una forma de trabajo diferente, en un museo del s.XX es difícil hablar de paridad, pero sí es posible y necesario prestar atención a los relatos que se construyen, al programa de adquisiciones… Hoy en día cualquier programa expositivo que se defina asimismo como «crítico» o enfocado a la «producción de conocimiento» —todos dicen serlo— debería estar «atravesado» por la perspectiva feminista, y no seguir reproduciendo las situaciones de desigualdad que observamos[…]. En los espacios es necesaria otro tipo de interlocución, pero con las instituciones públicas hay que ser insistentes, incluso muy pesadas[97].

Euskal testuinguru kulturalean dauden arte-instituzio publikoei exijitu behar zaie aurrera eramaten dituzten ekimen guztietan ikuspuntu feminista eta sexuen errepresentazio parekidea barneratzea; izan ere, indarrean dauden berdintasun-legeak eta berdintasun-planak eskuan hartuz eta iragan hurbilean abian jarritako proiektuen arrakasta argudiatuz egin beharreko aldarrikapena da.

97. Beatriz Herráezi 2012. urteko maiatzaren 2an Donostian egindako elkarrizketaren pasartea.



Ana Laura Aláez *Mujeres sobre zapatos de plataforma*, 1993. Artistak erabilitako zapatekin egindako instalazioa/hainbat material. Colección Fundación La Caixa.

IV. kapitulua
INSTITUZIOTIK KANPO

4. Arte-ekoizpen feminista arte-instituzio garaikidetik kanpo

Aurreko bi kapituluetan Arteleku zentroan eta Montehermoso Kulturunean aurrera eramandako jardunak aztertu ditugu, zehazki arte-ekoizpen feministari lotutakoak, bestelako instituzioekin eta kultura-politikekin izan dituzten haustura-puntu eta lotura-puntuen bitartez. Arteleku zentroaren kasuan, hezkuntzarekin izandako erlazioak laburtzen du haren jardunaren aldi garrantzitsu bat. 1990eko hamarkadan zentroak ahalbidetu zuen zenbait teoria kritikoren elkarrizketaren bitartez publiko ezberdinen beharrak, eskaerak eta aldarrikapenak erlazioan jarri ziren. Kultura-politikek larritasunez kultura-baliabideen ekonomizazioa inposatzen zuten bitartean Europa mailan, arte garaikideko instituzioak, ezagutzaren autoritatea, legitimazioa, arte-ekoizpenaren bitartez dudatan jartzeko mekanismoak barneratzen hasi ziren, zeinetan, gizarte-mugimenduen aldarrikapenek ere lekua ezagutu zuten (Ribalta, 2010). Bide batez, arte-ekoizpenaren eta feminismoaren arteko lotura euskal testuinguru kulturalean nola lantzen hasten den ikusi ahal izan dugu lehendabiziko etnografian.

Montehermoso Kulturunearen jardunari dagokionez, emakume eta gizonen arteko berdintasun-aukeretan oinarritzen dena, artearen esparru garaikidean kokatuz bere jardunak, arte-ekoizpenaren eta feminismoen teorien arteko topaguneen ondorioz garatutako teorizazioak eta ekoizpenak publikoarengana gerturatu zituen formatu ezberdinetan. Izan mintegiak, izan erakusketak, izan beka-deialdiak zein argitalpenak. Horiek, euskal testuinguru kulturala harremanetan jarri zuten Espainiako Estatuan aurrera eramaten ari zen arte-ekoizpen feministaren testuinguruarekin bai eta nazioartean egiten ari ziren lanekin ere. Proiektu horrek Gasteizko Udaleko politikariek nahi zuten eta buruan zuten kultura gauzatasun bilakatzeko proposamenekin problematizazio-puntuak planteatzen ditu. Agian, jardun politikoa gertuago izanagatik, hau da, Montehermoso Kulturunea Gasteizko Udalak kudeatutako proiektua izanik, ezinbestean, jardun politikoarekin erlazio zuzenagoa izanda aurrera eraman zituen ekintzak.

Modu horretan, instituzionalizatutako arte-ekoizpen feministak, euskal testuinguru kulturalari dagokionez, 2011. urtea amaitzearekin batera eten ziren. Behinik behin instituzionalizatutako modu batean, sistematizatutako modu batean, erabilera politikorako eta ekonomirako arrisku handiagoa zuen modu batean.

Aipagarria da *Desacuerdos* 7 *Feminismos,* Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofiak, Centro José Guerrerok, Universidad Internacional de Andalucíak eta MACBAk 2012. urtean argitaratutako zenbakia. Proiektuaren hasieratik eta 2010. urtera arte Arteleku proiektuaren parte izan zen eta editore-lanak egin zituen aipatu instituzioekin batera, baina *Desacuerdos* 7 *Feminismos* monografikoa ekoitzi aurretik proiektutik atera zen. Modu horretan, aipatu zenbakian, euskal testuinguru kulturalak arte-ekoizpen feministekin —queer ekoizpenak eta ekoizpen transfeministak barne— izandako erlazioak deskribatzen dira, Laura Trafí-Pratsek «De la cultura feminista en la institución arte» artikuluan aipatzen du Arteleku zentroa 2000ko hamarkadaren bigarren zatian arte-ekoizpen feministaren inguruko praktikak instituzionalizatzen ahalegindu zela.

Trafí-Pratsen baieztapen horrek motibazio ezberdinak izan ditzake. Izan daiteke instituzionalizatutako praktikak negoziaziorik gabe gauzatu diren sinismena dagoela. Hau da, modu errazagoan gauzatzen diren proiektuak direla, askotan negoziaziorik gabe, ekoizpena egiten duen pertsona edo kolektiboarekin elkarrizketa luzeetan egon gabe, instituzioaren egiturak problematizatu gabe. Izan daiteke, orobat, instituzionalizazio-prozesua antzemateko, distantzia behar dela, bai denborazko distantzia baita espaziozko distantzia ere. Edonola ere, jarduera horretan murgilduta egon garen pertsonei, instituzioko langileak izan garelako eta instituzioekin harreman zuzena eta estua izan dugun zentroko erabiltzaileak izan garelako, zailagoa egingo zaigu esperientzia hauek modu kategorikoan onartzea.

Laura Trafí-Pratsen lana berriz ere aditzera ekarriz, aipatu artikuluari amaiera emateko, aipatzen du instituzionalizatutako arte-ekoizpen feministaren eta instituzionalizatua ez dagoen arte-ekoizpen feministaren artean haustura gertatzen dela helburu eta behar ezberdinei erantzuten dieten heinean. Lehenengoa, instituzionalizatutako arte-ekoizpen feminista, berdintasun-legeek adierazitako kuotak betetzera bideratua dago. Bigarrena, nortasunaren ondorengo feminismoa deitu izan denaren edota transfeminismoa deitu izan denaren hedapenera eta aldarrikapenera bideratua dago (Aliaga, 2012; Aliaga eta Mayayo, 2012).

Nahiz eta haustura hori garbia ez izan askotan, hausnarketa aberasgarriak irekitzen ditu hurrengo orrialdeetan egingo dugun ibilbide etnografikoan ikusiko dugun moduan. Ibilbide etnografikoa, autoritate etnografikoa, kasu honetan, ikertzailearen autoritatea eztabaidan jartzen duen praktika bezala definitzen du James Clifford (1988) antropologoak. Edonola ere, *Predicament of Culture. Twentieth Century Ethnography, Literature and Art* lanean instituzionalizatutako ezagutzaren eta instituzioen mekanismoen bitartez gauzatzen den ezagutzaren bideetatik aldendu nahi du autoreak bere «ibilbide etnografiko» kontzeptuaren proposamenarekin.

Horrelako ibilbide hauskorrari —izan ere, beti ezagutzaren mekanismo legitimatzaileetan pentsatzera eta haien bitartez arrazoitzera ohituak gaudela ezin ahatz dezakegu— gure ikerketa-objektua den arte-ekoizpen feministak eskaintzen

duen lurra ikaratzeko potentziala nabarmenduko genioke, Laura Trafí-Pratsek dakarkigun pasarteaz lagunduta:

> Después del recorrido de temas, proyectos, eventos vinculados a prácticas y saberes feministas […] podría parecer que los museos y centros de arte contemporáneo españoles son lugares de producción radical de la cultura, la subjetividad y el agenciamiento colectivo […] Marcia Tucker realizó en su época de directora del New Museum entre modelos y problemáticas feministas. Es decir, una cuestión es abordar, investigar, experimentar en talleres específicos con cuestiones feministas y otra es operar desde problematizaciones feministas que cuestionan y alteran la autoridad del museo y llevan a la institución a operar desde estructuras horizontales de producción del saber, toma de decisiones y participación. Sin embargo, los museos son espacios altamente jerarquizados (Trafí-Prats, 2012: 230).

Instituzioan gertatzen diren arte-ekoizpen feministak, instituzionalizatutako praktikak al dira ezinbestean? Galdera horri erantzuteko modua ekoizpen horietan aritutako agenteei beren praktiken inguruan entzutea izango da. Horien bitartez instituzionalizatutako praktiketan zein legitimatutako ezagutza eta haren prozesuetan, ezagutza-prozesuetan, hausnarketa-guneak bilatuko dira. Proposamena izango litzateke, Trafí-Pratsek goiko zitan ekartzen digunez, arte-ekoizpen feministek arte garaikideko instituzioek duten egituraren inguruko hausnarketa kritikoak plazaratzea. Gainera, publikoarekin dituzten harremanek ezagutzaren legitimatzaile moduan duten papera ere kolokan jartzeko aukera lutzatzen dute. Laburbilduz, arte-ekoizpen feministek haustura-guneak proposatzen dituzten hausnarketa-espazioak irekiko dituzte.

Instituzionalizatutako praktiketatik arte-ekoizpenari berari zein arte garaikideko instituzioari kritikak egitearen ezintasuna agerian jarri duten pertsonak badaude. José Luis Brearen (2010) esanetan, instituzioen barrutik ezinezkoa da arte garaikidearen ekoizpenaren inguruko ezta ezagutza garaikidearen inguruko kritikarik ere egitea. Arte-esparru garaikidearen kokaleku konkretu honek kritiko izateko aukerak izozten ditu. Modu horretan, arte-esparru garaikideko beste kokaleku batzuetatik egin beharreko praktika da honako hau. Hala ere, mahai gainean jarri behar da, egun, arte-ekoizpen garaikideek postinstituzionalak izateko duten zailtasuna. Izan ere, gehienetan, diru publikoarekin ekoizten direlako, nahiz eta instituzioaren espazioan edota egituretan aurrera eraman ez, eta, halabeharrez, diru publikoz haien instituzionalizazioa bultzatzen da. Azken finean, legitimazio-prozesuaren atzaparretan ez jausteko alarmak izango lirateke piztu beharrekoak.

Puntu honetan, kritikak egitearen eta egoera problematizatzearen arteko ezberdintasuna egin genezake. Halaz, bi autoreek, Laura Trafí-Pratsek eta José Luis Break eskaintzen dituzten hausnarketekin bat eginda, haiek esandakoei gertutik jarraituko diegu hurrengo orrialdeetan.

Museoak, arte garaikideko zentroak, galerietan egiten diren arte-ekoizpen feministak, halabeharrez instituzionalizatutako praktikak al dira? Aurreko

paragrafoetan adierazi dugun moduan, ezinezkoa da kritikak instituzionalizatutako praktiketatik abiatzea. Hala ere, posible al da, arte-ekoizpen feministari dagokionez, instituzio batean, testuinguru berean aurrera eramandako praktika batzuk instituzionalizazio prozesutik askatzea? Laura Trafí-Pratsek bereizketa egiten du instituzionalizatutako arte-ekoizpen feministen eta instituzionalizatzea lortu ez duten ekoizpen feministen artean (2012). Hala, arte-instituzio berak, Arteleku zentroak kasu honetan, denbora-espazio berean arte-ekoizpen batzuk nola instituzionalizatzen zituen eta beste batzuk nola instituzionalizatuak ez diren azaltzen digu autoreak, zehazki ekoizpen feministen instituzionalizazioaz ari denean. Arte-instituzio batean aurrera eramaten diren ekoizpen batzuk instituzionalizatu al daitezke eta beste batzuk ez?

Ondoriozta genezake instituzionalizatutako praktikek politika publikoen korronteari jarraitzen diola, ekonomia eta politika-esparruak aurrera daraman gauzatasun bilakatzeko prozesuan murgilduz. Beraz, instituzionalizatutako praktikek kritikoak izateko gaitasuna galtzen baldin badute José Luis Break (2010) adierazi bezala, beren sinbolismoa harreman instituzionalizatuan bilatzen dute, normatiboaren elementu izatera pasatzen diren heinean.

Juan Vicente Aliagak «Del paradójico reforzamiento (y descrédito) de la categoría mujer a su erosión en las prácticas y discursos artísticos en el Estado español» (2012) artikuluan, 1990eko hamarkada eta XXI. mendeko lehendabiziko hamarkadaren azterketa egiten du. Espainiako Estatuko arte-praktikek eta diskurtsoek emakume kategoria indartzen dutela aztertzen du «emakumeen artea» eta «feminista» etiketen bitartez. Gainetik, azterketa horretan, instituzionalizatutako praktikak instituzionalizaturik ez dauden praktiketatik ezberdintzen ditu. Autorearentzat, instituzionalizaturik ez dauden praktikak, bi hamarkada hauetan zehar arte-ekoizpen kolektiboak izango lirateke, betiere teoria feminista eta queerarekin bai eta mugimendu feminista politiko, gay, lesbiano eta queerarekin ere erlazio zuzena izango dutenak. Juan Vicente Aliagaren hitzak irakurriko ditugu jarraian:

> No puede entenderse esa década sin la contribución colectiva de Erreakzioa/Reacción, capitaneada por Estíbaliz Sádaba, Azucena Vieites y Yolanda de los Bueis que en sus publicaciones, imbuidas de teoría feminista anglosajona, dejaron patente que había otras vías de conocimiento y de crítica al patriarcado. También cabe destacar la labor activista de LSD, un colectivo surgido en el barrio madrileño de Lavapiés en 1993 en el que confluyeron feministas y lesbianas de grupos de izquierda extraparlamentaria. LSD respondía a muchas denominaciones: lesbianas sudando deseo, lesbianas se difunden, lesbianas son divinas […]. La hipérbole lésbica venía a compensar la extrema invisibilidad de las bolleras en España, inclusive en el seno de las asociaciones asimilacionistas LGBT. Se producía así una paradoja conceptual en un colectivo con miembros cambiantes que desestabilizaban los géneros y ponían en solfa la noción médica de orientación sexual, pero que a la par necesitaba enfatizar la pluralidad del orbe lésbico. LSD colaboró con La Radical Gai y en sus propuestas gráficas (en su fanzine *Non Grata*), en sus pasquines y carteles introducían elementos de orden anticapitalista y antirracista (Aliaga, 2012: 207).

Kolektibo horiek ez dira euskal testuinguru kulturalera soilik mugatzen, baina aipagarriak dira oso. Izan ere, aldarrikapen politikoetatik gertu dauden kolektibo horiek, bai feminismoetatik bai gay eta lesbianen mugimenduetatik, Espainiako Estatuan aurrera eraman zen queer mugimenduaren edota mugimendu transfeministaren hastapena ere beren ekintzen bitartez osatu zuten. Gainera, XXI. mendeko lehendabiziko hamarkadan, euskal testuinguru kulturalean hainbat kolektiboren sorrerarekin bat egiten dute, Pripublikarrak kolektiboa eta Medeak kolektiboa, Señora Polaroiska eta Erreakzioa-Reacción kolektiboa ere aipa genitzake. Wiki-historiak proiektuari dagokionez, ez da kolektiboa, baizik eta proiektua. Hala ere, sortzen eta garatzen den testuinguruan arte-ekoizpen kolektiboek dituzten ezaugarriak jasotzen ditu eta praktikara eraman ere bai.

Euskal testuinguru kulturalean aztertzen ari garen denbora-tarte honetan osatzen diren eta arte-ekoizpenarekin erlazioan dauden kolektiboak ezaugarri ezberdinengatik bereizten baldin badira ere, beste batzuk partekatzen dituzte. Sarean lan egitea da ezaugarri horietako bat. Beste bat, bertan parte hartzen duten partaideen nortasuna bigarren mailan kokatzea. Hirugarrena aipa genezake, instituzioekin elkarrizketa eta negoziazio konstantean aurkitzea; izan ere, instituzioek inposatutako aurrekontu, denbora eta espazioaren kudeaketaren inguruan ideia eta esperientzia ezberdinak dituzte kolektiboek. Beste ezaugarri nabarmen bat esparru ezberdinen artean egindako zubi-lanari dagokiona izango litzateke, esparru politiko, sozial, arte garaikide eta akademiaren arteko zubi-lanak egiten dituzte.

Hainbatetan, baina ez beti, arte-ekoizpen feministak gauzatzen dituzten kolektiboak, adibidez Pripublikarrak kolektiboaren kasuan eta konkretuki bere Galeterak. Oroimen bizia proiektua, instituzioek beren egituren barruan gauzatu nahi ez dituzten ekimenak aurrera eramateko kontratuak dira. Puntu horretan, kontratu ez-formalak ere kontuan hartu beharrekoak dira, non feministek eta oro har emakumeek aurrera eramaten duten lana, lan informala izaki, askotan ez den ordaindua izaten. Horrekin lotua, arte garaikideko instituzioaren barruan eta barrutik antolatzen diren ekimenek, eztabaidaguneek, instituzioaren egitura hertsiak eta hierarkizazioak kolokan jartzeko arriskua dakarte. Ondorioz, arte-ekoizpen feministak arte-ekoizpen kritikoak izaki, instituzioan leku finkoa izatearen aurka azaltzen dira insitutzioak, hutsunea betetzeko behin-behineko enkarguak aurrera eramanez.

Ildo horretan, interesgarria eta adierazgarria da Wiki-historiak proiektua. Parte-hartzaile ezberdinek osatu eta garatu dute. 2008. urtean sortu zen. Proiektua, Trocóniz Santacoloma fundazioren proposamen batetik eratortzen da, emakumea arteen eta bitarteko teknologikoen inguruko tailer bat antolatzeko gonbitetik alegia. Saioa Olmok jaso zuen gonbita eta Maria ptqk eta Haizea Barcenillarekin hitz egin zuen berarekin batera tailer baten ordez proiektu bat garatzeko; azkenik, Haizea Barcenillarekin soilik osatu zuen lantaldea. Proiektuak arte-historia, genero-ikuspuntua eta historiaren inguruko edizio digitala batzen zituen: Euskal Herriko testuinguruko artista eta bitartekari emakume edota feministei beren testigantza

eskatu zizkieten, euskal testuinguru kulturaleko arte-historia modu alternatibo batean idazteko, beste istoria batzuetan eta beste ahots batzuetan arreta ipintzeko. Horretarako askotariko formatuak diseinatu zituen: wikia (proiektuaren oinarri bezala), Historia nola eraikitzen den tailerra, Arte Ederren Museora genero-ikuspuntua zuten bisita gidatuak egin ziren, Wiki-jaia (feminismoaren inguruko talde aktibisteekin elkartzeko antolatutako ospakizuna) […]. Proiektua abian jartzeko momentuan, Miren Erasoren laguntza izan zuen, eta Arteleku zentroaren diru-laguntzarekin hasiera eman zitzaion ibilbideari. Lehen urteko lana Artelekuk eta Trocóniz Santacoloma fundazioak eskainitako diru-laguntzarekin burutu zen. Bigarren urtean, Montehermoso Kulturuneko generoa eta artearen inguruko ikerketa-beka jaso zuten Aloña Intxaurrandieta-k eta Eduardo Hurtado-k Wiki-historiak proiektuarekin jarraitzeko. Hirugarren urtetik aurrera Coolbleiben eta Nexos enpresen web zerbitzua dohan jaso zuten. Lehengo fasean, wikiaren dinamizazioan ipini zen arreta, pertsonen parte-hatzea bultzatzeko asmoz. Bigarrenean, tresna digitala hobetzean, eta, hirugarrenean, bi formatu berriren bitartez ekimena bideratzean: Erretratu Subjektiboa eta Klase Magistrala. 2016ko udan wikia kontsultarako bakarrik uztea erabaki zuten edizioa amaitutzat emanik.

Adieraz genezake, euskal testuinguru kulturalean, artea eta feminismoa harremanetan jartzen dituzten kolektiboek teoria feminista eta queerekin eta transfeministekin erlazioa dutela, hala nola aldarrikapen politiko feministekin. Instituzioekiko harremanak, berriz, elkarrizketa eta negoziazio moduan bizi dituzte. «Aunque las relaciones entre la institución museo y los colectivos no estarán exentas de roces, sí que es cierto que a lo largo de esta década viven intensidades y confluencias interesantes y productivas, en las que los colectivos activistas son invitados a participar en debates producidos desde la institución y los teóricos e investigadores potencian pedagogías cada vez más implicadas en el activismo y la repolitización de la práctica artística» (Trafí-Prats, 2012: 215). Horrenbestean, instituzionalizatuak izateko sareetatik libre diren arte-ekoizpen feministak lirateke kolektibo horiek eskainzen dizkigutenak.

Esparru politikoa, gizarte-esparrua, artearen eta akademiaren arteko erlazioa, neurri handi batean ekoizpen feminista ezberdinek, queer ekoizpen ezberdinek eta transfeminismoaren inguruko ekoizpenek agerian jarri dute. Bestalde, esparru horien interakzioetatik ondorioztatzen da errepresentazioa beren erdigunean eta helburu lehentzat ez duten bisualitateak direla. Alderantziz, errealitatea ezagutzeko eta errealitatean eraldaketak eragiteko proposamenak osatzen dituzten bisualitateak dira, «prácticas estéticas de intervención simbólica» dei genitzakeenak Laura Trafí-Pratsen hitzak gurera ekarriz (Trafí-Prats, 2012).

Nabarmentzekoa da, orobat, Juan Vicente Aliagak Espainiako Estatuan queer teoria eta aldarrikapenen iturburutzat jotzen dituela, besteak beste, Erreakzioa-Reacción kolektiboak 1994. urtetik aurrera kaleratutako fanzinetan itzulitako testuak, bertan argitaratutako irudiak eta bisualitateak: «¿Cuándo se dejaron oír las ideas

queer en el Estado español? Recuérdese que una Judith Butler inédita en castellano fue invitada por Giulia Colaizzi en Valencia en 1990. Lo *queer* también penetró en las actividades de LSD y de La Radical Gai, así como en textos traducidos por Erreakzioa/Reacción, a partir de 1994» (Aliaga, 2012: 197).

Hurrengo orrialdeetan ekarriko diren esperientziak, proposamenak eta ekoizpenak instituzionalizatutako praktikaren hainbat ezaugarri alde batera utzi nahi dituzten praktikak dira, baina aldi berean instituzioekin elkarrizketan osatutako esperientziak eta ekoizpenak badirela esango nuke. Zail deritzogu institu-zionalizatutako praktikarik ez ekoizteari; izan ere, beti errekonozimenduaren sareen inguruan lanean ari gara. Haustura-saiakerak eta hausnarketa-guneak izenda genitzake arte-ekoizpen feministetatik aurrera eramandakoak. Hala ere, ondoren ekarriko ditugun esperientzietatik ondoriozta dezakegun moduan, lanaren errekonozimenduaren saria tentagarria gertatzen da oso. Kasu honetan, arte-instituzio publikoek ematen duten errekonozimenduaz ari gara. Bestetik, arte-ekoizpen feministak ezagutza-prozesutzat hartzen ditugun heinean, akademiak eskaintzen duen errekonozimenduaz ere ari gara. Zentzu horretan, oso interesgarriak dira Ainhoa Güemes Moreno-k eta Enkarni Gómez Genua-k argitaratutako «Jarduera arteknozientifiko, postestrukturalista eta feminista baten zirrimarra (A.P.F.)» (2013) artikulua eta Maria ptqk-ren «Berriketa» (2013) lana; izan ere, biek ideia hauek dituzte hausnarketaren oinarri.

Posizionamenduari dagokionez, kolektibo baten testuinguruan ekoizpenak, praktikak aurrera eramatea, instituzionalizatutako praktiketatik aldentzeko abiapuntu egokia dela adierazten dute hainbat kolektibotako kideek, hala nola Erreakzio-Reacción kolektiboko Azucena Vieitesek. Pripublikarrak kolektiboaren posizionamendua instituzioekin elkarrizketa konstantean egotea zen; batez ere, instituzioek deitzen zituztelako proiektu konkretuak aurrera eramateko. Modu batean ere, Wiki-historiak proiektua, kolektiboan lan egin duena, instituzioek beren egituretan txertatzeko ezintasunaren aurrean garatutako proiektua eta estrategia ere badela esan genezake, zeinean eduki berriak osatzeko eta zaharrak eguneratzeko ezinbestekoa den hainbat pertsonaren lanaren bitartez proiektua elikatzea.

Laura Trafí-Pratsek bere argudioen bitartez adierazten du arte-ekoizpen feministak kolektibo eran aurrera eramandakoak eta instituzioetatik kanpo gauzatutako ekimenak direla, behinik behin Espainiako Estaturi dagokionez, 2000ko lehendabiziko hamarkadan. Gainera, proposamen postpornografikoen inguruan gauzatu direla adierazten du:

> En la actualidad las propuestas surgidas desde los museos y los programas académicos coinciden y conviven con una diversidad de propuestas pospornográficas mostradas en eventos independientes como *Feministaldia* en Bilbao, la *Muestra marrana*, el Festival de vídeo *TranzMarikaBollo* y *Queeruption* en Barcelona, pornolab.org en Madrid y más recientemente el Seminario *ecosex* desarrollado por Annie Sprinkle y Beth Stevens en julio de 2011 en Barcelona, por nombrar solo algunos (Trafí-Prats, 2012: 219).

Arte-ekoizpen feministaren inguruan lan egiten duten kolektiboek, euskal testuinguruan ere, nortasunaren inguruko hausnarketa burutu duten lantaldeak dira. Baina badira kolektibo horietaz gain, ekintza puntualak eta proposamen ezberdinak plazaratzen dituzten lantaldeak ere. Laura Trafí-Pratsek Espainiako Estatuan aurrera eramandako ekimenak aipatzen ditu eta horien artean Feministaldia litzateke euskal testuinguru kulturalean gauzatutakoa, postpornografiaren inguruko gogoetan azkeneko urteetan barneratu duena, baina ez bere ibilbidearen hasieratik. Feministaldiak bere ekimen guztiak instituzio baten barruan antolatu ditu: 2006. urtetik aurrera Donostiako Arteleku zentroan, eta 2011. urtetik aurrera Donostiako Emakumeen Etxean eta Donostia Kultura 2016ko proiektuaren espazioetan. Aipatzekoa da 2014. urtean Feministaldiak Artelekun antolatu zituela hainbat ekintza, beste batzuk Donostiako Emakumeen Etxean eta Tabakaleran ere egin zirela, eta 2015. urtean berriz ere Artelekun izan zen Feministaldiaren egoitzetako bat. Egoera horrek Trafí-Pratsen etiketen, instituzionalizatutako praktiken eta arte-ekoizpen feministak sailkatzearen inguruko adierazpenen zailtasunak islatzen ditu.

Testuinguru horretan, 2013. urteko uztailean Arteleku zentroan antolatutako «Arte-ekoizpen feministak: ezagutza-prozesuak eta belaunaldien arteko harremanak» jardunaldiak urgentziatik egindako proiektua dela adieraz dezakegu. Zentroko zuzendaritza politikoak Artelekuko programazioa bete nahian, instituzioaren ibilbideari atzerako begirada bota eta arte-ekoizpen feministarekin topo egin zuen. Ez zen kasualitatea izan Arteleku zentroak edukien koordinazioa arduratzen zen pertsonarik ez zuenean jardunaldiak egin izana. Azkeneko hamarkadan, behinik behin, Arteleku zentroaren webgune zaharrean bisita gehien izan zuten atalak feminismoetara bideratutakoak izan ziren. Arte garaikide eta pentsamendu garaikidearen inguruan zentroak antolatutako ekimenak eta feminismoen inguruko testuak, artikuluak, praktikak eta aldarrikapenak jasoak zeuden bertan. Zentzu horretan, zentroaren jarduna berpizteko ahaleginetan, arte-ekoizpen feministaren atea jo zen, berriz ere bertaratzen den jende kopurua arte garaikideko instituzio baten jarduna baloratzeko adierazle egokia dela aintzat hartuz.

Arte-ekoizpen feministek arte garaikideko instituzioetan aurretik zuten espazioa topatzen ez dutenean eta instituzioekin elkarrizketa zein negoziazioa mantentzeko aukerarik ez dagoenean, zein da bidea arte-ekoizpen feministak ikusgarri egiteko? Zein bestelako arte-ekoizpenekin elkarrizketan mantentzeko, ezagutza-prozesuak aurrera eramateko aukera izateko?

Esan genezake, instituzioetatik kanpo aurrera eramandako ekimenok, ezaugarri ezberdinak partekatzen dituztela beren artean. Kontuan hartzekoa da, Laura Trafí-Pratsek adierazten duen moduan, instituzioetan arte-ekoizpenak instituzioetatik kanpo antolatutako ekimenekin bizi izan direla. Gainera, ezinbestean, instituzioaren barruan egiten direnean, haustura-puntuak eragiten dituzte edo behinik behin mahai gainean jartzen dituzte. Montehermoso Kulturunearen kasuan argi ikusi dugun bezala, udal-politika kulturalekin haustura ekarri dute bertan aurrera eramandako

ekimenek. Bistan denez, instituzionalizatutako praktikak egon diren bitartean, beste praktika hauek ere gertatu dira, tarteka instituzioetan bertan. Haustura-puntua horixe bera izango dira, instituzioaren barruan, instituzionalizazio-prozesuaren inguruan hausnarketak abiatzen dituzten arte-ekoizpen feministak. Prozesu horiek instituzioen egitura zurrunak, ezagutza-prozesu hegemonikoak eta errepresentaziora bideratutakoak zein gizartearen egitura eta erlazioak erreproduzitzera bideratuta dauden bisualitateekiko haustura ekarriko lukete, subjektibazio-prozesu arautu eta zurrunarekiko hausturekin batera.

4.1. KOLEKTIBOAK, SAREAK ETA KIDETASUNA ARTE-EKOIZPEN FEMINISTAN

Lanaren azken kapitulu hau osatzeko informazio-iturriak, eztabaida-dispositiboekin eta bibliografiarekin batera, zenbait arte-ekoizle, arte-kritikari eta arte-kudeatzaileri egindako elkarrizketek osatzen dituzte. Informazioaren bilketa urte ezberdinetan zehar egin da. 2010. urtean hasi nintzen informazioa biltzen, Emakundek emandako ikerketa-beka baterako bildu nuen informazioa[98]. Berri-emaileak, arte garaikidearen ekoizleak ziren, emakumezkoak denak eta mugimendu feminista antolatuarekin zein teoria feminista, transfeminismo edota queer aldarrikapenekin nolabaiteko harremana izandakoak. Emakume horiek elkarren artean beste ezaugarri bat zuten: talde-lanean aritutakoak ziren. Izan ere, ikerketa horretarako nuen hipotesi nagusia hau zen: arte garaikideko instituzioek, kultura-politikek, akademiak, galeriek eta arte-kritikariek feminismoarekin harremana zuen arte-ekoizpena modu puntualean jasotzen zutela, lan horiek publiko egiteko zailtasunak jartzearekin batera. Bestetik, ikerketaren bitartez, arte-ekoizpenaren eta feminismoen arteko lotura mahai gainean jartzen zuten proiektuak aurrera eramateko zailtasunak agerian jartzen ziren, baita ikusgarri egiteko ere. Egoera horiei aurre egiteko moduetako bat kolektiboetan lan egitea izanik, zein beharrek, zein interesek bultzatzen ditu arte-ekoizpena eta feminismoak edota transfeminismoa lotzen dituzten emakume sortzaileak kolektiboetan biltzeko beren lana aurrera eramateko?

Bestalde, azkeneko elkarrizketak 2016. urtean egindakoak dira, eta elkarrizketa horiek gauzatzeko orduan honako faktore hau kontuan hartu nuen: instituzioek, modu nabarmen batean, arte-ekoizpen feministari espazioa eta denbora kendu diotela, beren programazio-ildoetan ikustezin egitearekin batera. Egoera horretan, zein bide, zein egitura eraikitzen dira arte-ekoizpen feministak aurrera eramateko?

Testuinguru horretan, pertsona ezberdinek beren arte-ekoizpenak garatzeko, lan-esperientziak antolatzeko, taldean lan egitea aukeratzen dute. Adibidez, Reacción-Erreazkioa kolektiboa, Pripublikarrak kolektiboa, consonni ekoiztetxea, Wiki-historiak, La Taller, Okela sormen-lantegia. consonni ekoiztetxearen kasuan, modu

98. «Emakume artisten elkarlanerako joera eta emakumeen mugimendu antolatuarekin harremanak» ikerketa.

kolektiboan antolatzeko eta lan egiteko kontzientzia eta praktika feminismoetatik datorrela argi uzten dute:

> Consonnik feminismoei zor die lan kolektiboaren kontzientzia. Nahiz eta egitura hierarkiko bat baden (zuzendaritza bat, arloarduradunak, bazkideak, enplegatuak, praktiketako jendea…) bazkideen artean erabakiak batzar-eran hartzen dira eta ekipo-ideia funtsezkoa da. Gainera, talde bezala duen funtzionamendu horrek lankide puntual, artista eta konplize ohikoengana hedatzen da. Pertsonala dena politikoa delako ideiatik abiatuta, […] pentsatu eta ekintzaren artean koherente izateko errebindikazio politiko bezala. Egiazko erronka ideia handiak eguneroko egoeraz janztea da eta hor egiten diezu aurre zeure fantasma eta kontraesan propioei (Mur, 2013: 25).

Okela sormen-lantegiko kideek, berriz, hurrengo hausnarketa egiten dute kolektiboan lan egitearen inguruan:

> Kolektibo bat bagara elkarlanean hirurak aritzen garen heinean, baina gure indibidualtasunak mantenduz. Proiektuaren helburua berez ez da artisten kolektibo bat osatzea, kolektiboaren ordez Sarearen kontzeptua sentitzen dugu hurbilago. Artisten arteko sare bat osatzea, kolektiboa baino kontzeptu moldagarriago, dinamikoago, eta plastikoagoa iruditzen baitziagu, biziagoa azken finean […] arte garaikideko kontestuan ikusten genituen hutsune edo gabeziei aurre egingo zion proiektu bat sortzea zen helburua, gure nahi eta beharretatik abiatuta beti ere artisten arteko harremanak Belaunaldiartekotasuna SAREA artisten arteko harremanak sortu eta ahalbidetzea beharrezkoa genuen gure garapen pertsonalerako eta kolektiboari ekarpena eta onura ekarriko ziolakoan[99].

Sarearen kontzeptuak artisten arteko harremanekin eta belaunaldiartekotasunaren bitartez gorpuzten dituzte Okela sormen-lantegian. Bestalde, kide bakoitzaren nortasuna mantentzen duen sare bezala irudika dezakegu Okela; hau da, kolore eta ehun ezberdinetako hariek osatzen dutena, non proiektu pertsonalek proiektu eta interes kolektibo batekin elkarrizketan egiten duten aurrera, eta belaunaldi ezberdinen arteko harremanek proiektua modaltzen duten interes eta problematizazio komun eta konplexuei lekua eginez. Puntu honetan, Erreakzio-Reacción kolektiboak hamarkadetan zehar egin duen lana nabarmentzekoa da, bai arte-ekoizpen feminista aurrera eramateko baliabide bisualak eta teorikoak ekarri dituztelako euskal testuinguru kulturalera, bai belaunaldi ezberdinen arteko zubi-lanak egin eta berauek konpartitzen dituzten problematizazio-gune ezberdinetan arreta jarri dutelako:

> 1994an sortu zen kolektibo bat gara teoria, arte-jarduera eta aktibismo feministaren inguruan guneak sortzeko asmoarekin. Erreakzioa-Reacciónen helburu nagusia irudikapen dominatzailearen hegemonia auzitan jartzea izan da, erresistentzia kultural eta politikoko testuinguruetatik, hartara artistentzat eta emakumeentzat imajinario- eta jabekuntza-guneak sortzeko. Diziplina arteko feminismoaren ideia batetik lan egin dugu, arte-jardueraren eta herrialde anglosaxoietan azterlan feminista eta generokoa

99. Okela sormen-lantegiari 2016. urteko irailaren 8an postaz elektronikoz egindako elkarrizketaren pasartea.

> deitu izan denaren bidegurutzean: beti feminismoa aparteko zerbait bezala eransteko asmoarekin ez ezik, bai eta edozein diziplina zeharkatu behar zuela ulertuz ere (Sádaba, 2013: 41).

Modu horretan, lantalde edo kolektibo baten egitekoa definitzen dutenak ez dira praktiken etekin edo produktuak, instituzio batean instituzionalizatutako praktikekin gertatzen den moduan. Izan ere, instituzio batean garatzen diren praktikak nahiz eta kritikoak, muturrekoak, berritzaileak izan, betiere instituzionalizatutako praktikak dira. Instituzioak bere politiken, lankideen, egituren eta espazioen bitartez zabaldu, sozializatu eta komertzializatu ere egiten dituen praktikak dira. Horrelako tranpatik ihes egitekotan eta arte-ekoizpen garaikideek testuinguru egoki baten beharra dutela kontziente izanik, sare-lana Okela sormen-lantegiari berau osatzen duten hiru artistek indibidualki egindako lanetik hasiera ematen zaio, ondoren, sare-lanak haien banakako lana elikatu eta bultzatuko du. consonni ekoiztetxearen kasuan ere, egitura jakin bat duen arren, bazkideen, kolaboratzaileen eta bertako langileen artean hartzen dira erabakiak proiektu batean edo bestean lan egiteko orduan.

Wiki-historiak proiektua dela-eta, hango kideen esanetan, arte-esparru indibidualizatuaren aurrean pentsatzen den proiektua da, arte-esparruan gertatzen diren ekoizpenen indibidualtasun eta protagonismoaren aurrean, egoera hori problematizatuz:

> Hasieratik, egiletza elkarbanatua nahi genuenez, ordezkoak egotea nahi genuen; proiektua propiotzat eta beharrezkotzat hartzen zutenen artean batetik bestera igarotzea nahi genuen, eta kudeatzen duen komunitatearen zatiaren itxura hartzea. Hortaz, interesa zuten zenbait pertsona hurbildu ziren gugana, eta denboran zehar, lankidetzak eratu ziren. Batzuek Wiki-historietako talde aktiboak sortu zituzten zenbait denboralditan (esate baterako, Aloña Intxaurrandieta eta Edu Hurtado), baina, oro har, ordezkoen ideia desioa izan zen, errealitatea baino gehiago. Agian, gaur egungo militantzia-ahalmena mugatua delako (pentsamoldez edo ezegonkortasunaren ondorioz), Wiki-historien hasierako helburuekin edo moduekin bat egitea zaila delako, edo egile nozioa oso barneratuta dugulako eta, hortaz, ezin delako beste pertsona batzuek martxan jarritako proiektu bat propiotzat hartu (Barcenilla eta Olmo, 2013)[100].

Arte-ekoizpenak aurrera eramateko momentuan, horiek garatzeko espazio eta denboraren garrantzia mahai gainean jartzen dute kolektiboan, sarean edota elkarlanean aritutako eta arte-ekoizpenaren eta feminismo edota transfeminismoen arteko erlazioan aritutako taldeek. Okela sormen-lantegiaren esperientzia, hurrengo lerroetan jasotzen da:

> Okelak 2014ko apirilean ireki zituen ateak. 2013ko irailean okupatu genuen espazioa, bere momentuan bost neska hasi ginen, orain ordea hiru gara, hasiera batean gure estudio pertsonala izateko helburua zuen espazioak, eta ordutik auzolanean konponketa lanak egiten genbiltzala gauzatu zen gaur egun Okela ezaugarritzen duen proiektua[101].

100. <http://www.eremuak.net/sites/default/files/eremuak1_web.pdf> 2016/10/03an kontsultatua.

101. Okela sormen-lantegiari 2016. urteko irailaren 8an postaz elektronikoz egindako elkarrizketaren pasartea.

Sarean lan egiten duen lantaldeak bere jardunerako aukeratzen duen eta moldatzen duen espazioaren garrantzia nabarmendu egiten da pasarte horretan. Auzolanaren bitartez espazioa moldatzeak eta berregiteak ere, sarean lana aurrera eramatearen garrantzia mahai gainean jartzen du. Kolektiboek eta lantalde ezberdinek baliatzen duten espazioaren moldaketaren inguruan aurrera eramaten dituzten esperientziak eta hausnarketak esanguratsuak dira. Espazioa sortzearen edo ahalbidetzearen inguruan hausnarketa pausatzea garrantzitsua da. Zentzu horretan ere, arte garaikideko zentroek beren eraikinen garrantzia aldarrikatzen dute arkitekto ospetsu baten lanak direlako, inguruko auzoa edota hiri osoa onbideratzen dutelako, turismoa erakartzen dutelako eta abar. Adibiderik gertukoena, bere eraikuntza bukatu berri duen eraikina izaki, Tabakalera Nazioarteko Ikus Zentroa dugu. Tabakalerako eraikinaren arabera zentroko programazioaren moldaketa egin den moduan, eraikinak, bertan landuko diren proiektuak eta erlazioak kontuan hartu gabe garatu izan dela esan dezakegu. Kolektiboek baliatzen dituzten espazioak, berriz aurrera eraman nahi dituzten proiektuen beharren arabera moldatzen eta konpontzen dira.

Mari Murrek, berriz, honako hausnarketa hau egiten du consonni ekoiztetxeak eraikitako espazioaren inguruan:

> Gure bulegoa gela bat norberarena, partekatua deitzen duguna da. Bertan pentsatzen dugu, biltzen gara, idazten dugu, eztabaidatzen dugu, azalpenak ematen ditugu, jarduerak antolatzen ditugu, baina garrasi, berriketa, dantza, negar, bazkaldu, afaldu, edan, barre, gosaldu, besarkatu, barrua hustu… ere egiten dugu geure artean eta beste jende batekin (Mur, 2013: 26).

Espazioaren inguruko hausnarketa ere egiten zuen Pripublikarrak kolektiboak, baina beste maila batean, maila kontzeptual batean, eta ez bere lana gauzatzeko espazioaren inguruan bakarrik, baizik eta pentsamenduaren eta ekintzaren kategoriak nahastu egiten dituzte bertan. Emakumeek espazio pribatuaren eta publikoaren artean ekintzak, aldarrikapenak eta arte-ekoizpenak aurrera eramatearen inguruan ari ziren. Testuinguru horretan, gure Mendebaldeko pentsamenduak eta egitura sozialek inposatutako mugak eta dikotomiak zeharkatzeko praktikak eskaintzen zituen Pripublikarrak kolektiboak espazioak lekutzeko eta bertatik pentsatu eta ekiteko kategoria berritik.

Horrela, arte-ekoizpena instituzionalizatzen zuten hainbat praktikaren inguruan, problematizazio-gunea osatzen zuten beren jardunaren bitartez. Kolektiboak Remedios Zafraren netiana, Dona J. Haraway-ren cyborga eta Rosi Braidotti-ren subjektu nomadaren mitoen oinordekotza xumea aldarrikatzen zuen, figurazio horiek abian jartzen duten sistema patriarkalaren deseraikuntzari jarraituz. Nahiz eta kolektiboko partaideak prestakuntza eta ekintza-diziplina ezberdinetatik etorri, arte eta feminismoen inguruko proiektuak garatzen dituzten emakumeen kolektiboa izaten bukatu zuten. Kontzeptu moduan, Pripublikarrak 2005. urtean sortzen da eta 2010. urtera arte aurrera eraman zituzten ekintzak eta proposamenak. Kideek batera egindako hausnarketa bezala, posizionamendu pertsonalak eta sozialak kolektiboki

berreraikitzeko joko dialektiko moduan sortzen da. Publikoaren eta pribatuaren arteko elkar eragitearen inguruko eta generoa tresna erregulatzailearen deseraikuntzaren esanahi orokorra agerian jartzen duen esanahi-esparrua garatzen du.

Arte-ekoizpena eta feminismoa, transfeminismoa edota queer aldarrikapenak beren lanetan uztartzen dituzten kolektibo, talde, lantegi eta proiektuek, instituzionalizatuta ez dauden praktikak aurrera eramaten dituzten heinean, instituzionalizatuta ez dagoen ezagutza bateranzko bidea posible egiten dute. Ikerketa bisualek proposatzen duten haritik, diziplinartekotasuna praktikan gauzatu beharreko ezagutza-prozesu berritzaileak aurkezten dituzte. Ez objektua ikertzeko momentuan, baizik eta objektua bera subjektibotasunetik eraikitzeko. Ezagutza, ekintza bukatu, osatu, itxi bat izatea alde batera utzi eta subjektibotasunaren eraikuntza ezagutza-prozesu moduan ulertuko dute eta praktikan jarriko dute. Beraz, arte-ekoizpen feministek jakintza lekututik abiatuta, deslekutze batera bideratzen gaituzte eta bidean geure burua eraikitzeko aukera luzatzen digu, ezagutzen dugun heinean eta ezagutzaren esparrua moldatzen dugun era berean.

Nabarmendu behar den hurrengo puntua, kolektibo edo lantalde zein proiektu hauek beren lana aurrera eramateko beharrezkoa duten finantzaketa da. Kolektiboen ekintzak diru publikoz hornitzen baldin badira ere, kudeaketa pribatuaren bitartez aurrera eramaten dira. Azken batez, kudeaketa pribatua izatearen baldintzak diru publikoz egiten den arte eta kultura-ekoizpen garaikide guztiaren gainbalioaren beharra edota gauzatasun bilakatu behar horretatik aldentzeko aukera eskaintzen du, baina negoziazioa ere eskatzen du, diru publikoa eskaintzen duten instituzioekin eta horiek kudeatzen dituzten pertsonekin.

Adibidez, Okela sormen-lantegiak bere diru-horniduraren % 85 diru publikotik jasotzen badu ere, eta horrelako ekarpenik gabe aurrera egin ezinik egonda ere, diru pribatuaren ekarpena nabarmentzekoa da. 2010. urteko irailean ateak ireki zituen La Taller lantegiaren kasuan, proiketuak aurrera eramateko erabiltzen duen diruaren zatirik handiena diru pribatutik dator; izan ere, ezin dugu ahaztu behar haren lantegi-izaera. Bertan ikastaroak eskaintzen dira eta obra grafikoa ere saldu egiten da. consonni ekoiztetxearen kasuan ere, diru-iturri pribatuak nabarmenduko genituzke, nahiz eta horiek diru-iturri publikoak baino kopuru txikiagoan gertatu; bestetik, autofinantzaketaren apustua egin dute ekoitzitako argitalpenen salmentarekin edota diru-aportazio pribatuekin.

> consonni arte garaikideko ekoizpen-etxe bat da. 1996an sortua orduan Franck Larcade artista zenak. Arte-munduaren aurrean ekoizpen-etxe bezala aurkeztea identitate nahasia da, zeren eta ozta-ozta existitzen baita figura hori artearen sisteman. consonnik horrela bere burua (auto) definitu, auzitan jarri, etengabe bere identifikazio propioa berritzearen gustua har dezake. Anbiguotasun identitatezko honek badu hala ere oinarri bat (gutxi-asko iraunkorra) ekoizpen-ideiaren nozioa benjamindarrean; interes bat izatea arte-jarduerak aro jakin bateko ekoizpen-baldintzen aurrean nola kokatzen diren analizatzeko (Mur, 2013: 25).

Ekoizpen-baldintzen inguruan hausnartu egiten du consonnik, eta aipatzekoa da, egoera hau ere finantzaketa pribatua bilatzerakoan ere eraginkorra izan daitekeela; izan ere, nortasuna aldatzeko aukera lutzatzen dio proiektu jakin batzuk bultzatzeko orduan. Testuinguru honetan, eta orain arte jaso ditugun testigantzak kontuan hartuz, arte-garaikideko instituzioetatik kanpo garatzen diren proiektuek beren burua kuestionatzeko eta beren lan-prozesuetan gehiago pentsatzeko aukera ematen dute.

Halaz, arte-ekoizpe garaikideak erregulatzen dituzten politika publikoekin kontraesankorrak geratzen dira autofinantzaketaren bideari ekiten dioten proiektuen jardunak. Esaterako, Eusko Jaurlaritzaren Kultura-Fabriken apustuarekin, non, ikerketaren lehendabiziko kapituluan adierazi dugunez, kapitalismo kognitiboaren arauei jarraituz arte-ekoizpen garaikideak «gauzatasun» bilakatzen dituen. Nola ihes egin kapitalismo kognitiboaren atzaparretatik? Lehenik eta behin, instituzionalizatutako praktiken inguruko hausnarketa abiatzea garrantzitsua da, lanaren aurreko kapituluetan aztertu dugun moduan. Bestetik, instituzionalizatuak ez dauden esperientzia eta proiektu kolektiboen aberastasuna mahai gainean jarri behar dugu, eta, batez ere, ezagutza-prozesu bezala subjektibazio-prozesuei zein esperientzia eskaintzen dieten kontuan hartu beharko genuke.

Puntu honetan garrantzitsua izango litzateke jakitea zein pertsonak parte hartzen duten kolektiboek sortutako espazioetan. Subjektibazio-prozesu berritzaileetarako espazioa eskaintzen al dute espazio horiek? Subjektibazio-prozesu berriak aurrera eramaterakoan, instituzioetatik antolatzen diren praktiken muga beti hor dago; izan ere, eta aurretik ikusi ahal izan dugun moduan, kultura-politikek eta politika publikoek ere subjektibazio konkretuak eta zurrunak erreprodutzitzen dituzte.

La Taller zuzentzen duen Maite Martínez de Arenaza-ren hitzak dira hurrengoak:

> A La Taller vienen tanto hombres como mujeres, casi en igual medida. Ponemos especial cuidado en que se haga evidente desde el principio que es un espacio feminista y que las prácticas van a ser igualitarias y que no se van a permitir determinados comportamientos. Lo único es que llevamos incorporados un montón de tics inconscientes o automatismos de nuestros entornos patriarcales, y en el desarrollo de los distintos trabajos salen a la luz. El más repetido de todos es la satisfacción de los hombres con su trabajo de forma general y la insatisfacción de las mujeres con el suyo siempre y por ende con ellas mismas. Tanto un extremo como el otro procuramos hacerlo obvio, sin culpabilizar a nadie, por supuesto, siempre de manera ligera[102].

La Taller-ek osatzen duen espazioan, esperientziak, harremanak izateko baldintza berriak eskaintzen ditu; izan ere, arte-ekoizpenarekin banakoek duten harremana zalantzan jartzen da betiere ikuspuntu feministetatik. Zentzu horretan, ikuspuntu feministek eskaintzen duten eraldatzeko ahalmena hain da garrantzitsua, ezen banakoek aurrera eramaten duten lanarekiko harremana aldatu egiten baita, subjektibazio-prozesu bilakatzen delarik arte-ekoizpen prozesua: «Con el tiempo,

102. Maite Martínez de Arenazari 2016. urteko irailaren 8an posta elektronikoz egindako elkarrizketaren pasartea.

no demasiado, son los propios grupos los que regulan estas prácticas y los que se identifican como sujetos feministas, o que aunque no se identifiquen como tales, al menos en este espacio, hacen feminismo»[103].

Aurreko orrialdeetan ikusi dugun moduan, arte-ekoizpen feministak aurrera eramateko espazio fisikorik ez dagoenean edo dagoena aproposa ez denean, espazio hori asmatu egiten da, ez espazio fisikoa bakarrik, baizik eta hura bultzatzeko kategoria kontzeptuala ere. Arte-ekoizpena aldarrikapen eta teoria feminista zein transfeminista eta queerekin lotzen duten kolektiboek talde-lana aurrera eramaten dute, sarean lan egiten dute, adibidez, Wiki-historiak A Plataformaren webgunea izan da bere sorreratik 2011. urtetik, Wiki-historiak kontsultarako proiektua izatea erabakitzen duen arte, hau da, 2016. urteko erdialdera arte. Plataforma An euskal testuinguruko artistak eta kultura-eragileak biltzen dira eta arte-esparru garaikidean emakumeek egiten dituzten arte-ekoizpenak ikusgarri egiteko eta beren lan-baldintzak hobetzeko aldarrikapenak egiten dituzte. Horretarako, testuinguruko egoerei buruzko azterketa estatistikoak egin dituzte eta agintari eskudunei arteetan berdintasunari buruzko legeak bete ditzaten eskatu diete.

Egun kultura-politikek arte-ekoizpen garaikideei arreta konpartitua eskaintzen diete. Hala, turismoa berrikuntzarekin batera aurkezten zaigu, arte-ekoizpenak, berak bakarrik ez baitu interes politikoen arretarik erakartzen. Interes politikoak bideratzeko tresna ez eraginkor bezala kontsideratu duten honetan, politika publikoen inguruko hausnarketa, arte-ekoizpen garaikidetik eta arte-ekoizpen feministetatik aurrera eramatea garrantzitsua litzateke. Horretarako, lehendabizi, instituzio publikoetatik at lana aurrera eraman behar da. Nahiz eta diru publikoarekin izan, kudeaketak pribatua izan behar du. Ezagutza lekutua, kontzientzia-puntua eskaintzen du eta hausnarketarako erabiltzen den gunearen aldarrikapena ere. Arte-ekoizpen feministak bitarteko espazio eta kudeaketan kokatzen dira, aurreko orrialdeetan ikusi eta hurrengoetan ikusi ahal izango denez. Gune horretan egotetik eraikitzen den ezagutza lekutuaren kontzientzia osoarekin aurrera eramaten dira hausnarketak, ekintzak eta ekoizpenak.

Horrela, hau ondoriozta genezake: arte-ekoizpen feministei euskal testuinguru kulturalean espazioa eman baldin bazaie ere, ez dira instituzioen aldetik legitimatuak izan ekimen, proposamen eta ezagutza-prozesu bezala. Ondorioz, denbora-tarte batean existitu egin dira leku horietan, baina betiere zailtasunak izan dituzte beste arte-prozesuekin elkarrizketak abiatzeko. Horrenbestez, arrazoi bat dela edo beste bat dela, arte-instituzioek arte-ekoizpen feministak alde batera utzi dituzte. Baztertze horrek ezinbestean gune eta ekintza berriak egiten ditu posible, esaterako, kolektiboek, lantaldeek, sareek eta lantegiek abiatutakoak.

103. Maite Martínez de Arenazari 2016. urteko irailaren 8an posta elektronikoz egindako elkarrizketaren pasartea.

4.2. IZENDAPENEN MUGAK ETA SUBJEKTIBAZIO-PROZESUAK

Arte-ekoizpen feministak arte feminista adierarekin dituen ezberdintasunak aztertuko dira hurrengo lerroetan. Arte-ekoizpen feminista adiera euskal testuinguru kulturalean kokatuko dugu. Hori dela-eta, bestelako testuinguru kulturaletara hurbiltzerakoan, adiera hori errebisatu beharko da. Has gaitezen hurrengo galderarekin: arte feminista existitzen al da euskal testuinguru kulturalean?

Nortasunaren ondorengo teoria feministak, queer teoriak zein aldarrikapen transfeministak arte-ekoizpenean izan duten eragina ukaezina izan da azken 20 urteetan zehar (Aliaga, 2012; Trafí-Prats, 2012). Queer teorien eta transfeminismoen eragina euskal testuinguru kulturaleko arte garaikideko instituzioetan eta akademian ere jaso da teoria feministen eragina baino neurri handiagoan; zehazki Euskal Herriko Unibertsitateko Arte Ederren Fakultatean (Méndez, 2014), nahiz eta azterketarik ez den burutu, horrek zer ondorio ekar ditzakeen jakiteko.

Nortasunaren ondorengo teoria feministekin, nortasunaren kategoriak eta errepresentazioaren kategoriak kolokan jartzen dituzten teorizazio- eta errepresentazio-praktika ez-hegemonikoei erreferentzia egingo diegu. Beraz, aldarrikapen queer edo transfeminismoetatik egindako ekarpen teorikoak barneratuko dituzten nortasunaren ondorengo teoria feministek errepresentazioak kolokan jarriko dituzte modu konstantean.

Erreakzioa-Reacción kolektiboak gai honen inguruan egindako hausnarketa labur bezain zuzena puntu honetan ekartzea zilegi da:

> Errepresentazioak, praktika artistikoak sortu, auzitan jarri edo hedatu egiten ditu diskurtso feministak. Literaltasun hori artista batzuen edo artista feminista batzuen lanari ekiterakoan, kasurik txarrenean, klaustrofobikoa, ñabardurarik gabea, esentzialista gertatzen da eta kendu areago egiten du batu baino (Vieites, 2013: 37).

Arte-esparru garaikideak ikuspuntu feminista ezberdinen ekarpenak ezagutzen ditu 1960ko hamarkadaren bukaeratik aurrera Ameriketako Estatu Batuetan eta Europako zenbait herrialdetan. Ondorioz, arte feministaren izendapenak eta kategoriak 1960ko hamarkadaren bukaeratik abiatuta Ameriketako Estatu Batuetan eta Europako hainbat herrialdetan zertutako arte-ekoizpen konkretuari egiten dio erreferentzia, zeinak zenbait autorek, hala nola Linda Nochlinek, Griselda Pollockek, Lucy R. Lippardek… abiatutako artearen esparruaren historiografiaren berrikuspen feministaren euskarria izan zuen. Nolabait ere, arte garaikidearen esparruko emakumeek beren jarduna ikuspuntu feministetatik garatzeak artearen esparruan eraldaketa batzuk egitea eskatzen zuen, lanak ikusgarriak gertatu ahal izateko eta beste arte-sortzaileekin elkarrizketak ahalbidetzeko. Horren haritik, adibidez, autoretzaren eta bereziki gizonezko autoretzaren inguruan eztabaidak burutu ziren, baita arte-lanaren ekoizpen-prozesuaren ingurukoak eta arte-lanaren izendapenaren beraren balio sozial, ekonomiko eta kulturalaren ingurukoak ere.

Arte garaikidearen esparruan aurrera eraman zen historiografiaren berrikuspen feminista garrantzitsua izan zen, arte-prozesua eta arte-lana bera ulertzeko moduak ikusgarri bihurtzeko unean. Garaiko mugimendu feminista politikoarekin erlazio estua zuen arte-ekoizpenak, gai komunak lantzen zituztelarik: emakumeen aurkako bortizkeria, edertasunaren inguruko genero-teknologien inposaketa, emakumeen sexualitatea, zuriak ez diren emakumeen bizi-baldintzak… Modu horretan, arte-ekoizpenak eta aldarrikapen feministek askotan bat egiten zuten beren aldarrikapenak, teorizazioak eta adierazpen bisualak sortzean. Era berean, ezinbestekoak gertatzen dira 1970eko hamarkadan hasita artearen inguruko eta batez ere emakumeek aurrera eramaten dituzten arte-ekoizpenen inguruko idatzi feministak. 1971. urtean, artearen kritika feministari hasiera emango zion artikulua argitaratzen da, Linda Nochlinen «Why Have There Been No Great Women Artists?». Artikulu horrek arte garaikidearen esparruaren hainbat habe kolokan jartzeko tresnak eskaini zituen. Autorea, planteatzen duen galderari erantzuten saiatzen da. Labur adierazita, haren erantzuna da, emakume artista handirik ez baldin bada existitu, arte-esparruak emakumeak artearen hezkuntza-sisteman egotea egotzi duelako da. Modu horretan, gizonezkoei eskaini zaizkien aukera berdinak eskaintzen zaizkienean, emakume artista handiak egongo direla arrazoitzen du Nochlinek.

Corpus teoriko anitz hauek arte-ekoizpenarekin bat egiten dutenean, beti ez dute zertan arte feminista izendatzen den hori ekoiztera bideratuta egon. Izan ere, esandakoari jarraituz, garai konkretu batean, testuinguru kultural konkretuetan eta, ondorioz, herrialde batzuetan aurrera eramaten den arte-ekoizpen bat izango litzateke. Puntu honetara iritsita, itzulpen-politikak ezinbestekoak dira gurea ez den testuinguruetan arte feminista zein baldintzatan garatu den ezagutzeko eta euskal testuinguru kulturalean arte-ekoizpen eta feminismoen arteko erlazioak ahalbidetzen dituzten ezagutza-prozesuen eta subjektibazio-prozesuen berri modu egokian izateko.

Itzulpen-politikek ezagutza-prozesuak eta ezagutzaren objektuak baldintzatzen dituzte. Beraz, ezinbestekoa da arte-ekoizpenak, aldarrikapen feministak eta teoria kritiko feminista eta queerak zein aldarrikapen transfeministak aberastuko dituzten testuak euskal testuinguru kulturalera itzulpenaren bitartez ekartzea. Testuok feminismoaren adieraren hedapena ekartzen dute. Modu horretan, arte-ekoizpenetara eta ezagutza-prozesuetara barneratzeko, ezinbestekoa da ezagutzea itzulpen-politikek zein testu itzultzea bultzatzen duten eta zein testu ez. Itzulpen horiek gehienetan akademiatik bideratzen diren heinean, ezagutzaren prozesu legitimatuak eta legitimatzaileak euskarritzera zuzenduta daudela adieraz dezakegu.

Azucena Vieitesek adierazten duenez, eraginkorra da ezagutzaren ulermen hedatu eta berria aurrera eramatea fanzineen bitartez egindako itzulpen-dispositiboaren bitartez, non arte-ekoizpenek bat egiten duten teoria eta aktibismo feministarekin eta bisualitateekin: «[…] alor desberdinetan burututako proposamen eta proiektuen ezagutza izatea, eta haien artean etorkizunean egin daitezkeen elkarlanak ikustea

eta, bestetik, jarduera artistiko, ikerkuntza feministaren metodologia eta ezagutza kontzeptu berri baten planteamenduaren arteko harremanak konstatatzeak fanzine formatuan pentsatzera eraman gaitu auzi horiek guztiak bizikide bezala dituen adibide bat bezala, arte, teoria eta aktibismo feministaren arteko bizikidetza on bezala» (Vieites, 2013: 38).

Feminismoaren ulermen hedatuago baten apustua, belaunaldien artean harremanak sendotzeaz gain, belaunaldi ezberdinek aurrera eramandako praktiken arteko informazioa eta esperientzia trukatzeko gunea izan daiteke. Modu horretan, feminismoaren eta arte-ekoizpenaren arteko erlazioaren inguruan María José Belbelen hitzak jasoko ditugu:

> Emakumeen proiektu kultural eta artistikoak, zeinek ez baitute sartzen feminismoa beren interesen artean, frustratzaileak eta ulertzen zailak gertatzen zaizkit. Frustrazio eta txundimen horrek jakin-mina sortzen didate, feminismoa ez barne hartzea zergatik gertatzen den jakiteko interesa, hartaz norberak duen pertzepzioari loturik egon behar duen ez barne hartze bat. Kontsideratzen dut generoa eta sexualitatea inoiz ez daudela garenaz eta egiten dugunaz kanpo, ez eta gure jarduera gertatzen deneko testuinguruez kanpo ere —generoa era begi-bistakoan presente egon edo ez—. Bestalde, oso argi dago zeinen emankortasun gutxikoa izango litzatekeen beren burua feminista izendatzen ez duten pertsonez eta emakume-proiektuez jarrera zentsuratzaile batetik hitz egitea, zeren eta horrek autoritate-karga ezin onartuzko bat eramango bailuke berekin, izan ere, Ana Koedt pentsalari feministak adierazi duenez «pertsonengan errusentimenduak eragitea ez da haiek ezagutzeko erabiltzen den taktika bat baizik haiek kontrolatzeko». Zalantzarik ez dago errespetatu egin behar direla bakoitzaren jakite kokatuak eta desberdintasunekiko errespetu horretatik lan egin. Nahiz eta nire jakinminak hor jarraitzen duen (Belbel, 2013: 84).

Autorearen hitzekin bat eginez, feminismoetatik jorratuak ez diren kultura eta arte garaikidearen proiektuak frustatzaileak direla deritzogu. Iritzi pertsonalaren aurrean, betiere hark dioen moduan, ezinbestekoa da jakin-mina izatea adierazpen ororen aurrean. Jakin-min horretatik, feminismoek eskaintzen dituzten ezagutza-prozesuetatik edo ekoizpen-prozesuetatik kanpo geratzearen arrazoietan sakontzeko aukera proposatzen du autoreak. Informazio interesgarria ere eskaintzen digu hausnarketa horrek, feminismoetatik lan egiten ez duten emakume artistek ez dutelako beren burua artista feminista izendatzen. Pasarte horrekin, izendapenek mugatzen dituzten praktiken inguruko hausnarketari ateak irekitzen dizkiogu. Bestetik, María José Belbelek feminismo barne-hartzaileago bat praktikan jartzeko oinarriak izendatzen ditu, eta izendatu bakarrik ez, baizik eta praktikara ere eramaten ditu. Puntu honetan, nortasunek eta lekutze-izendapenek eskaintzen duten zurruntasun eta aukera-murriztapenaren aurrean esperientzia ezberdinak barne hartuko dituzten nortasunak, esperientziak eta ezagutza-prozesuak proposatzen ditu ezagutza-prozesu feministetatik. Hurrengoak ere María José Belbelen hitzak ditugu:

> Enuntziatze-posizio desberdinekiko entzute-ariketa eta errespetu hobeak noranzko guztietan ikasten laguntzen du eta feminismoa barne hartzaileago bat ahalbidetzen du. Irabazi/galdu pentsamendu dualista praktikan sakonduko duen feminismo bat, pedagogia arrazionalaren izaera onuragarria azpimarratuko duena, eta boterea negoziatzeko moduak, zeinen zirkulazioa ahalbidetuko duen denok irabazle gerta gaitezen. Eve Kosofsky Sedgwickek dioen bezala: Ikuspegi feminista eta queer batetik… erresistenteagoak izango diren ikuspuntuak behar ditugu… batez ere zero batura eta hirugarren baztertua duten jokoen logika, zeinen arabera pasiboa dena aktiboa denari kontrajarria baita; desira, identifikazioari kontrajarria; eta pertsona batek maitasun gehiago hartzeak zera esan nahi du, a priori, beste bat gutxiago hartzen ari dela (Belbel, 2013: 85).

Bestalde, kontzeptu baten hedapenak esperientzia ezberdinak jasotzeko aukera eskaintzen du eta esperientzia horiek elkarren artean elkarrizketan jartzen ditu. Zenbaitetan, batera jartzeak belaunaldien arteko harremanak eraikitzea eskaintzen du, baita belaunaldi ezberdinen subjektuen arteko erlazioak sendotzea ere. Zentzu horretan, aipatzekoa da 2013. urteko uztailean Arteleku zentroan egindako «Arte-ekoizpen feministak: ezagutza-prozesuak eta belaunaldien arteko harremanak» jardunaldien helburuetako bat arte-ekoizleen belaunaldi ezberdinek teoria feministarekin zein aldarrikapen feminista, queer eta transfeministekin izandako harremanak eta harreman ezak mahai gainean jartzea izan zela, aurkezpen-testuan irakur daitekeen moduan:

> Arte feministaren izendapenak, bere praktikak, garai eta testuinguru konkretu bati erantzuten dio eta feminismoetatik lan egiten duten artista guztiak ez dira honako izendapenarekin identifikatzen. Egun, arte-ekoizpen feministan, feminismoen lan tresna ezberdinak barneratzen dira: bai aldarrikapen queer, trans eta feministak, bai teoria kritiko queer eta feministak, bai arte feministak eskainitako bisualitate berritzaileak. Honako tresna hauek artista ezberdinen prozesu lanetan nola barneratzen eta islatzen diren aztertuko dugu. Izan ere ezagutza berritzaileak eta ez legitimatuak posible egiten dituzten tresna feministak identifikatzea garrantzitsua da, hauek gure errealitatearen egiturak moldatzen lagunduko digutelako[104].

Izendapenak, arte-ekoizleek beren burua zein beren lana deskribatzeko erabilitakoak, autoizendapenak izan daitezke. Bestalde, instituzionalizatutako praktikei arte feminista etiketa ezartzean edo akademiatik egiten diren izendapenei ere, arte-ekoizpenaren garapena mugatzeko arriskua dute, edo ekoizpenek duten aberastasuna ezkutuan jartzeko arriskua dute. Hainbat kasutan, instituzioek ez, baizik eta arte-ekoizpen ezberdinak aurrera eraman ahal izateko baldintzak sortzen dituzten erabiltzaileek ere, izendapenak erabiltzen dituzte beren aurrean gertatzen diren adierazpenak ulertzeko.

104.<http://arteleku.net/eu/arte-ekoizpen-feministak-ezagutza-prozesuak-eta-belaunaldien-arteko-harremanak?utm_source=Arteleku+Boletina&utm_campaign=75ebf6c8de-Arteleku_Newsletter_4274_12_2013&utm_medium=email&utm_term=0_797d6c5b30-75ebf6c8de-58998985> 2015/01/17an kontsultatua.

Azucena Vieitesek hurrengo hitzen bitartez, izendapenen inguruko gogoeta egiten du eta inposatutakoa edo hainbat kategoriaren pean ikustearen, entzutearen ondorio zuzena ote den planteatzen du:

> […] konbentzioaren ideia datorkit burura, arte-jardunaren izateko arrazoietako batek badu zerikusia konbentzioek ihes egin eta arroztea sortzearekin. Era berean, artista feminista bezala landu beharreko auzi garrantzitsuetako bat halaber konbentzioetatik, eskuliburuetatik, «feminista onaren» eskuliburutik, «feminista onak» edo «feminista queer onak» izan beharko lukeela aurresuposatzetik ere ihes egitea izango litzateke (Vieites, 2013: 37).

Instituzionalizatutako praktikek produktibitatearen helburua dute. Instituzioek, eurek mugatzen duten espazioan aurrera eramaten diren praktikak izendatzearekin batera, diskurtso horiek marketin-praktika bilakatzen dituzte. Egoera horretatik ateratzeko asmotan, Itziar Okarizek, «Insist on Certain Things» (2013) artikuluan, bere lanaz hitz egiten duenean, predikatuaz hitz egiten du. Hau da, ez du subjektuaz hitz egiten, ez du bere nortasun lekutuaz hitz egiten, baizik eta ekintzaren inguruan ari da, eta hura deskribatzeko beharrezkoa duen predikatuaren inguruan. Horrek ez du esan nahi subjektibazio-prozesua alde batera uzten denik eta predikatuak honetan eraginik ez duenik. Subjektibazioa prozesua denez gero, predikatuaren bitartez, ekintza, praktika, ezagutzaren bitartez moldatuko eta osatuko da:

> Honetaz hitz egingo dut: predikatuaz ekintza bezala, praktika bezala, aditz bati lotua; kezkatzen nauten auzietan pentsatuz hala nola sexuaz askieza gertatzen zaidan arau bat ez bezalako identifikatzen dudanean, nominalki zehaztugabe uzten saiatzen naiz: nekez izendatuko dut neure sexu-identitatea, uko egiten diot ahalbide-guneak ixteari. Artearekin gauza bera gertatzen zait; nire lana arte feminista, edo arte performatzaile bezala definitzen dutenean. Edozein izen bakar interpretaziorik askieza dela sentitzen dut. Arazoa honako hau da: patriarkatu baten azpian gaudela, eta konplexutasun-gogoa baino askoz indartsuagoa dela; dena haren pribilegioa sendotzeko erabilia izango da, indefinizioa erreminta bat da, hala ere testuingurutik aterata amets gaizto bihur daiteke (Okariz, 2013: 29).

Itziar Okarizek goiko testuan bere subjektibotasunaren definizioa ez eskaintzea erabakitzearen inguruko hausnarketak partekatzen ditu. Aukera hori estrategia bat da. Ez da estrategien artean bakarra. Horrela, beste estrategia, kontrakoa ere existitzen dela adierazten du Okarizek: «Formatik, testuinguru jakinetik, interpretazioa ez gidatzeko nire ez izendatzearen estrategiaren kontra, adibideak jarri nituen (Jesús Arpalek kontatu zidan, Jeletondarrek, asko hitz egin zutela nire estrategia horretaz; Jeletondarrek eskuarki aurkakoa erabiltzen dute, izendatzearena, izena jartzearena, hura existitzen dela segurtatzeko. Biak dira estrategia baliagarriak, batez ere barne-hartzaileak izango diren, haziko diren eta garatuko diren esanahi-eremuak definitzerakoan)» (Okariz, 2013: 30).

Itziar Okarizek, artista bezala, subjektu bezala aukera egiten du bere burua modu jakin batean izendatzean; ez izendatzea aukeratzen du. Bestelako hausnarketa, berak subjektu bezala ekoizten duenaren izendatze-prozesuaren

inguruko hausnarketa da. Izendatze-prozesuak bere lana definitzea dakar, lanari interpretazio zehatz bat eskaintzearekin batera. Horrek lanaren ulermena mugatzen du. Izan ere, izendapenak, nortasunak, barne-hartzaileak ez diren bitartean, ekintzen, esperientzien, bisualitateen, arte-ekoizpenen aberastasunak mugatzen dituzte. Horren adibide zehatza eskaintzen du Okarizek bere lanak performatibitatearen inguruko lan moduan izendatu zituzteneko kasua aditzera ematean. Izendapenok denboran zehar eta teorizazioen arabera aldatu egiten direla adierazten du. Lehen nartzisismoaren inguruko praktikak zirenak orain maskulinotasunaren inguruko performanceak direla adierazten du Okarizek, instituzionala eta ezagutza-prozesu legitimoa bilakatu den ulermena izanik honako hau. Artistaren hitzak jasoko dira hurrengo lerroetan, non bere lanak deskribatzeko eta ulertarazteko erabiliak izan diren izendapenak baliatuz, hausnarketara gonbita luzatzen duen:

> *Gune publiko edo pribatuetan pixa egitea*, non burututako ekintza zutik pixa egitea den aldez aurretik hautatutako lokalizazioetan eta deitu gabeko ikusleekin, 2000. urtean hasitako ekintza sail bat da. Lan horretaz hitz egiten denean «maskulinotasun-performancea» definizioa erabiltzen da eta seguru asko nola *Rambo*ren collagean, hala *Variations Sur Le Même T'aime*n maskulinotasunaren performanceaz hitz egin genezake. Kontzeptua ez zen existitzen orduan arte garaikidearen barruan; nartzisismoaz hitz egiten zen adibidez. Gune publiko eta pribatuetan pixa egitearen interpretazioa, era zehatz batean gidatzen da teoriatik. Lan horri buruz «maskulinotasunaren performancea» interpretatzen badugu edo *Variations Sur Le Même T'aime* edo *Rambo*ri begiratu eta «nartzisismo» irakurtzen bagenuen, errealki ez gara haiek konplexutasun osoan ikusten ari. Artearen ezaugarrietako bat da interpretazioarekiko erresistentzia halako bat, neutraldurik geratzen dena interpretazioaren irakurketan zentraturik gaudenean. *Gune publiko edo pribatuetan pixa egitea,* maskulinotasun-performance bat; baina ez bakarrik, ez nagusiki… Diskurtsoen bitartezko interpretazioa zentzuaz jabetzen da edo gauzak tindatzen ditu. Erantzuten zaizkien galderak beti berak izan arren, antzeko ondorioekin (Okariz, 2013: 30).

Hemen jaso dugun pasarteak Itziar Okarizen lan-ekoizpenari erreferentzia egiten baldin badio ere, euskal testuinguru garaikidean, izendapenak, instituzionalizatutako praktiketatik abiatzen diren egiturak dira. Zurrunak dira orokorrean, eta begiradak norabide bakarrera bideratzen dituzte. Aipagarria litzateke, performatibitate kontzeptuak, arte-ekoizpena izendatzerakoan, izendatzen duen horren hainbat ezaugarri ezkutatzen dituela, modu horretan murriztailea izanik.

Norberak bere jarduna izendatzea erabakitzen ez duenean, kanpoko izendapenek isurtzen dituzten ulermenek jarduna mugatzen dutela ulertu beharra dago. Honako ulermen mugatu honek ezagutza-prozesuak bere horretan jomuga izatera bideratzen ditu, markatzen duen horretan ezagutza bukatu bat aurrera eramatearekin batera. Bestalde, esan genezake, kontzeptuen arteko kidetasunak eta esperientzien partekatzeak, arte-ekoizpenaren bitartez, hein batean ezagutza-prozesu jarraitu bat aurkezten duela. Non geratzen da arte feministaren izendapena zentzu horretan? Praktika ezberdinak etiketa baten inguruan mugatzen dituen izendapena dela argudia genezake:

> … bi gauza ezberdindu genitzake, batetik praktika eta bestetik subjektibotasuna eta praktika aurrera eramaten duen subjektuak bere subjektibotasuna nola osatzen duen. Zentzu horretan, interesgarria da Maria Murren hausnarketan pixka batean geratzea. Feminismoa predikatu moduan hitz egiten du; hau da, ekintza adierazten duena eta bestalde, subjektibotasuna ere ekintzaren bitartez aurrera eramaten duena (Okariz, 2013: 29).

Predikatua ekintza bezala ulertzen denean eta barne hartzen denean, subjektibotasuna izendatu eta definitzeko beharretik askatzen da. Horrek ez du esan nahi jakintza-leku batetik ari ez garenik. Erabaki horrek ez dakar ezinbestean jakintza lekutua alde batera uztea, baizik eta mugimenduan, ekintzen bitartez eta ezagutza-prozesuen bitartez aldakorra gertatzen den subjektibitateari estuki lotua dagoela. Ezagutzaren subjektu eta objektua definitua ez egoteak ezagutza modernoan eta ezagutzaren filosofia klasikoan eztabaidak eta hausturak sor ditzake. Ikerketa bisualak ezagutzaren filosofia klasikoarekiko hainbat hausnarketa-gune planteatzen ditu eta irudien sorkuntzak berak berauek barneratzeko, ezagutzeko, bestelako erlazio motak eskatzen ditu. Ekoizpen bisualek feminismoekin topo egiten dutenean, kategorien inguruko hausnarketa nola sortzen den ikusi ahal izan da ikerketan zehar.

Saioa Olmok adierazten duenari jarraituz, arte-ekoizpen feministak ezagutza-prozesuak dira. Prozesu hori hainbat gune problematizatu ostean gertatzen da posible:

> Artea/artista feminista kategoriei dagokienez, alde batetik genero-arazoen inguruan kokamendua esplizitatzearen garrantziaz hitz egin zen (nahiz eta bertan bildutako eragile bakoitzak garrantzi desberdina ematen zion auzi horri) baina aldi berean mahaiaren gainean jarri zen kategoria horiek sailkatzeak zuen arriskua, zeinek faboratzen baitute artisten obrak balioetsiak eta aintzat hartuak izatea haien alderdietako bakarrean eta ez izan litzaketen dimentsio eta irakurketa guztien osotasun eta konplexutasunean. Epistemologia eta genealogia feministen garrantziari dagokionez hori aurretik agerian geratu zen jardunaldien egituran bertan, zeinek ahalbidetu baitzuen ibilbide artistiko, militantzia eta ikuspegi teoriko desberdinen elkar-ezagutza. Testuingurua erasateko artezkoaren eginkizuna artearen autonomia edo heteronomiari buruzko debatearen bitartez landu zen, baita artearen gune mugatuan ala esparru hedatuan lan egiteko aukeren bitartez ere. Eta arteak errealitatea irudikatu eta ilustratzeko duen gaitasunari buruz, agerian geratu zen hori aukera bat zela baina arte-jarduera ezagutze-prozesu bat dela bere baitan, itzulpenetan irudikapen-gaitasun hori baino konplexuago eta aberatsagoa, zein ahaltsua eta legitimoa bada ere, ez baita bakarra (Olmo, 2013: 23).

Artista eta artista feministaren izendapena ez da baliagarria arte-ekoizpen feministak berekin dakartzan aberastasun guztiak ezkutatzen dituelako. Izendapenak erabiliak izateko sortuak dira. Hala eta guztiz ere, izendapenak, esperientzien murriztaileak dira eta esperientziak homogeneizatu ere egiten dituzte. Ezagutza-prozesu bat aurrera eraman nahi denean, bereziki, kontu handia izan behar da izendapenekin. Beste era batean esateko, izendapenak sortuak izan diren esperientzietatik aparte beste esperientzia batzuk izendatzeko erabili nahi baldin badira, murriztapenaren sareetan eror gaitezke.

Modu horretan, bitasunetik aldendu beharrean gaude berriz ere, María José Belbelek gorago bere zitaren bitartez argi eta garbi azaltzen duen moduan, askotariko esperientziak barne hartzeko. Horren haritik, interesgarria da aipatzea teoria feministetatik nola bitasunari aurre egiteko ahalegin sendoak egon diren. Bitasuna alde batera uztea zenbait egileren ikerketarako metodologia izan da (Prokhovnik, 2002 [1999]; Hawkesworth, 2006). Bitasunaren bazterketa ezagutza metodologia bezala planteatzen dute zenbait autorek (Weir, 1996; Prokhovnik, 2002 [1999]).

4.3. ARTE-EKOIZPEN FEMINISTA EZAGUTZA-PROZESU BEZALA

Arte-ekoizpen garaikidea prozesu bilakatzearekin batera, testuinguru eta baldintza konkretu batzuetan oinarriturik gauzatu zela ikusi ahal izan da liburuaren kapituluetan zehar.

Arte-esparru garaikidea ezinezkoa da ulertzea bera inguratzen duten diziplina ezberdinik gabe eta diziplina horietatik isurtzen zaizkion kritikarik gabe. Hainbat autoreren esanetan, horien artean Jose Luis Brea (2010), ezinezkoa da arte garaikidearen kritika arte-instituzioetatik egitea.

Ikuspuntu kritikoak garatzen dira, arte-esparruko instituzioek zehazten dituzten ildoetatik kanpo ezagutza-prozesuak posible diren heinean. Instituzioek babesten eta sostegatzen dituzten arte-ekoizpenetik aparte, artistaren figura jainkotiarretik kanpo eta merkatu globalaren inposizioetatik at, arte-ekoizpena aurrera eramaterik badagoela, alegia. Brian Wallis-ek honela adierazten du:

> The central purpose of art and art criticism since the early 1960s has been the dismantling the monolythic of modernism and the dissolution of its progression of great masters. As the leading cultural products of late modernism —abstract expressionism, the *nouveau roman*, existentialism, avant-garde film, New Criticism— were gradually set aside, they were replaced by art forms and critical models which specifically countered the ideals of modernism. Pop art, for instance, deliberately accepted as its subject matter the low-culture, tabloid image rejected disdainfully by modernism: similarly, minimalism exaggerated hyperbolically the formalist codes of late modernity creating spare but «theatrical» works. Subsequent artists production, throughout the late 1960s and 1970s, defiantly deviated from the clearly defined aesthetic categories of modernism (Wallis, 1996 [1984]: xiii).

Artearen historia feministak, teoria feministak eta arte-ekoizpen feministak ere, modernoa deitu den arte-esparrua kritikatzearekin batera, errepresentazioa eta autoretza muinetik kritikatu zuten hurrengo atalean ikusiko dugun moduan. Egoera horrek arte-esparrua bestelako ekoizpen-praktikei zabaltzea ekarri zuen, hala nola arte-ekoizpenak zabaltzen duen subjektibazio-prozesuari eta ezagutza-prozesu berriei.

Hala, arte-ekoizpen feministak artearen esparru modernoak eskaintzen duen errepresentazioaren kontzeptuarekin haustura dakar. Brian Wallis, 1984. urtean,

New Yorkeko The New Museum of Contemporary Art izenekoak argitaratutako *Art After Modernism. Rethinking Representation* lanaren editorea izan zen. Bertan, errepresentazioaren inguruko hausnarketak biltzen ditu. Modernitatearen osteko arte-esparruari kritikak isuri ostean, modernitatearen errepresentazioari aurre egiteko garatu ziren arte-ekoizpenak jasotzen ditu liburuak. Lanak espazioa egiten die artearen teoria eta historia feministatik idatzitako artikuluei, atal ezberdinetan zehar. Bestetik sail bat dauka, azkenekoa, «Gender/Difference/Power» izenarekin (Wallis, 1996 [1984]). Horregatik, arraroa egiten da goian ekarritako aipuan artearen teoria feminista eta arte feminista ez aipatzea artearen esparru modernoari kritika luzatzen dion diziplina moduan. Hala eta guztiz ere, teoria feministetatik etorritako kritikak, baita kritika horien inguruan garatu ziren arte-ekoizpen feministak ere, ezinbestekoak izan dira arte-esparru modernoaren kritika egiteko orduan.

Esan bezala, Brian Wallis editore den *Art After Modernism. Rethinking Representation* (1996 [1984]) argitalpenean, errepresentazioa birpentsatzen da, testuinguru berri batetik, garaikidea den artearen esparrutik baita postmodernoa ere dei genezakeen pentsamendu eta lekutze batetik. Brian Wallisek hurrengo aipuan dioen moduan, errepresentazio modu ezberdinak existitzen dira:

> There are of course many forms of representation; art forms a single, highly visible example. In the wildest sense, representations are those artificial (though seemingly immutable) constructions through which we apprehend the world: conceptual representations such as images, languages, definitions, which include and construct more social representations such as race and gender. Although such constructions often depend on a material form in the real world, representations constantly are posed as natural «facts» and their misleading plenitude obscure our apprehension of reality. Our access to reality is mediated by a gauze of representation. What is fragile about this oppresive contract is that the representational model we employ (and which cannot be avoided) is based on a critical selectivity —defining, naming, ordering, classifying, cataloguing, categorizing— that is just as arbitrary as that in Borge´s encyclopedia. Two implications immediately arise: first, that the founding act of representation involves an assumption of authority in the process of segregation, accumulation, selection, and confinement; and second, that critical theory might provide a key to understanding and countering certain negative effects of representation» (Wallis, 1996 [1984]: xv).

Honako puntu honetara iritsita, errepresentazioaren inguruko hausnarketekin topo egiten dugu bete-betean. Ideologiaren teknologia moduan ulertua izan da errepresentazioa (de Lauretis, 1987). Arte-ekoizpenaren bitartez, balio jakin batzuen propaganda egiten da. Horrela, ideologiak zehazten ditu zein diren balio horiek gizartearen historiaren momentu bakoitzean. Ideologiaren teknologiaren konplexutasunean barneratzearekin batera, posible dugu ikustea ekoizpenek errepresentazioaren ulermen ezberdinekin lan egin dezaketela, ez dutela zertan ideologiak markatzen dituen balioak erreproduzitzera mugatu. Aukera dago balio berrien, errepresentazio berrien eta erlazio berrien sorkuntzarako. Hori dela-eta, ideologian aldaketak posible egiteko, errepresentazioaren inguruko hausnarketak behar-beha-

rrezkoak dira. Modu horretan bakarrik izango delako posible ideologiaren teknologia ez diren arte-ekoizpenak aurrera eramatea.

> Y es precisamente la crítica feminista de la representación la que ha demostrado fehacientemente cómo toda imagen perteneciente a nuestra cultura —y por supuesto cualquier imagen de la mujer— está situada dentro, y es interpretable desde el contexto abarcador de las ideologías patriarcales, cuyos valores y efectos son sociales y subjetivos, estéticos y afectivos, e impregnan, evidentemente, toda construcción social y, por ello, a todos los sujetos sociales, tanto mujeres como hombres (de Lauretis, 1992: 66).

Teresa de Lauretisen argumentazioari jarraituz (1992), artearen kritika feministak ezagutza-prozesu ezberdinak eskaintzen dituenean, errepresentaziotik aparte, bestelako aukerak zabaltzen ditu. Izan ere, modernitatean artearen funtzio lehena izan zena alde batera uzteko ahaleginarekin, bestelako ezagutza-esparruetara irekitzen ditu bere praktikak arte-ekoizpenak. Bisualitateak errepresentazioaren paradigmatik urruntzen dira eta ezagutza-prozesu berriak abiatzeko elementuak eskaintzen dituzte. Ezagutzen duen subjektua subjektibazio-prozesu berrietan murgil daiteke, bisualitateek esperientzia berriak ahalbidetzen dituzten neurrian. Arte-ekoizpen feministak, errepresentazio funtzioa bete-betean kritikatzearekin batera, ezagutza eraikitzen eta pertsonen arteko erlazionatze modu berriak ahalbidetzen ahaleginduko dira. Ondorioz, instituzionalizatutako praktiketan lekua nekez topatzen duten harremanak eta lan-prozesuak garatzen ahalegintzen dira arte-ekoizpen feministak.

Garrantzitsua izango da errepresentazioari artearen historiografia feministatik egindako ekarpenak jasotzea hurrengo lerroetan; izan ere, aipatu dugun inflexio-puntu, hausnarketa-gune eta gure ikerketaren zutabeetako bat den errepresentazioari ekarpen berritzaileak egin zaizkio gorpuztutako subjektu feministetatik.

Griselda Pollocken esanetan, arte modernoaren esparruari marxismoaren eskutik iristen zaio kritika lehen momentu batean (Pollock, 2000 [1988]). Areago, errepresentazio, ideologia eta artea-ekoizpen moduekin bat egiten du kritika horrek. Ikerketan zehar arte-ekoizpena adiera aukeratu eta erabiltzean tradizio marxistak artearen inguruan egindako analisiak eta proposamenak gure egiten ari gara. Horrela, artea ekoizten den moduari erreparatzen zaio.

Bestetik, artea praktika sozial bezala ulertzea ezinbestekoa da, arte-esparruan kokatzen diren alderdi guztien arteko interakzioa eta arte-ekoizpenaren konplexutasuna ulertzeko: arte-instituzioak, arte-galeriak, artearen merkatua, arte-ekoizleak, artearen inguruko hedabideak, arte-hezkuntzara dedikatzen diren instituzioak, arte-bitartekariak, arte-kritikariak, arte-historialariak. Horien arteko erlazioak kontuan hartzen dituen eta barneratzen dituen praktika sozial moduan ulertzen da artearen esparru garaikidea. Nolabait ere, garai bakoitzak markatzen du arte-ekoizle eta arte-kontsumoaren arteko erlazioa; artea ideologiaren teknologia

den baieztapenak erlazio hori sakonago ulertzea ahalbidetzen du. Griselda Pollockek (Pollock, 2000 [1988]), Louis Althusser-i (2003) jarraituz, kultura-praktikak esanahi emaileak eta esanahi inposatzaileak ere badirela adierazten du. Jendartean aurrera eramaten diren praktiken esanahia inposatzeaz gain, artearen esparru garaikidean ekoizten den artea, ideologiaren teknologia izango litzateke.

Errepresentazioaren inguruko gogoetak hortaz, alda daitekeen eta negozia daitekeen ideologiaren ulermenaren gainean aurrera eramaten dira Griselda Pollocken aburuz. Negoziagarriak diren instituzio sozialetan gorpuzten diren praktika materialei erantzuten die ideologiak. Instituzio horietan sistema sozialak, tirabirak eta kontraesanak negoziatzen dira gatazka-terminoetan, zeinetan boteredunen eta boterea ez dutenen arteko negoziazioa gertatzen baita. Praktika kulturalen bitartez, ideologiek prozesu sozialei zentzua eskaintzen diete eta aldi berean sistema bera erreproduzitzen dute. Baina horretaz gain, praktika kulturalak gatazkarako leku izango dira, aurrera eramaten dituzten ezagutzak ideologikoki partzialak baldin badira eta klase soziala eta boterea baldintzatzen baldin badituzte. Kultura-praktikak sistemaren esanahi-emaile gisa definitzen dira, errepresentazioa praktika moduan; esanahia eta lekutzea ekoizten dute, nondik esanahi horiek kontsumituak diren (Pollock, 2000 [1988]: 6).

Ildo horretan, teoria feministetatik errepresentazioari eta errepresentazioaren ulermen klasikoari, ideologia nagusiari erantzuten dion errepresentazio horren aurrean hainbat kritika egin dira. Errepresentazioa ez da munduaren isla; izan ere, errepresentazioak praktika sozialak, testuak eta irudiak batzen ditu eta ideologiak defendatuko lukeen existentzia edo izate sozialetik kanpo dauden bestelako aukerak (prozesuak) posible egiten ditu. Kritika horietako bat, ideologiaren kontzeptuaren eta funtzionamenduaren analisiarekin zuzenki lotua dagoena, Teresa de Lauretisen genero-teknologiaren kontzeptuaren eskutik dator (de Lauretis, 1987).

1960ko hamarkadaren bukaeran eta 1970eko hamarkadaren hasieran, zinemaren kritika feministak (semiotikarekin batera) marxismotik etorritako ideologiaren kritika baliagarria egin zuen bere helburuetarako. Hori dela-eta, teoria eta aldarrikapen feministek zinemagintzaren errepresentazio-funtzioaren inguruan egiten dituzten ekarpenak interesgarriak izango zaizkigu. Arte-esparruan, eta batez ere, zineman aurrera eraman diren errepresentazio moduek emakumezkoak objektu nola bilakatzen dituzten azaltzen dute zenbait autorek. Analisi horretarako, psikoanalisiaren teoriez baliatu dira kritika feministak, eta emakumezkoak objektu bilakatzen dituena behatzailearen begirada zela defendatzen dute. Emakumezkoak heterosexualitatearen oinarria den sexu-objektu moduan errepresentatuta zeuden.

Hartara, begiradaren bitartez emakumezkoak homogeneizatu egiten dira, haien esperientziak elkarren artean berdinduz, objektu bilakatzen dituzten rol pasiboak aurrera eramatera mugatzen dituen bitartean. Zinemak genero-teknologia bezala funtzionatzen du emakumeek zineman edota arte-ekoizpenetan, errepresentazioetan

beren burua errekonozitzen dutenean; errepresentazioekin errekonozimendu-erlazio bat aurrera eramaten dutenean. Bestalde, zinemagintza gizarte-teknologia bezala ulertzen dugunean, de Lauretisi jarraituz (1992), jendarte barruan aurrera eramaten diren bestelako erlazioek, errepresentazioek eta esperientziek ere interferitu dezakete.

Zinemagintzaren kritika feministaren aitzindaria da Laura Mulvey, 1975. urtean idatzitako «Visual Pleasure and Narrative Cinema» artikuluarekin. Haren ekarpenak Hollywood-eko zinema klasikoko emakumezkoen eta gizonezkoen rolak aztertu zituen, emakumezkoari isuritako begirada voyeurista eskopikoa eta emakumezkoa fetitxe bilakatzen zuten begiradak aztertuz. Biek ala biek emakumezkoa objektu bezala irudikatzen zuten. Horrenbestez, pasiboa eta ekintzarik gabekoa bilakatzen zuten, termino psikoanalikoetan, errepresentazioak emakumezkoa gorpuzten zuen baita haren kastrazioa ere:

> The scopophilic instinct (pleasure in looking at another person as an erotic object) and, in contradistinction, ego libido (forming identification processes) act as formations, mechanisms, which this cinema has played on. The image of woman as (passive) raw material for the (active) gaze of men takes the argument a step further into the structure of representation, adding a further layer demanded by ideology of the patriarchal order as it is worked put in its favorite cinematic form-illusionistic narrative film. The argument returns again to the psychoanalytic background in that woman as representation signifies castration, inducing voyeristic or fetishistic mechanisms to circumvent her threat (Mulvey, 1999: 843).

Mulveyk bere lanean argi dioen bezala, begiratzeko desirak aurrera eramaten duen ekintza voyeurista-eskopikoan aldaketak eragiteko asmotan, zinemarekin erlazionatutako hiru begirada mota ezberdintzen ditu. Lehenengoa, kameraren begirada da, zeinak zineman irudi bilakatu aurretiko mugimenduak grabatzen dituen; bigarrena, pantailaren ilusioak ahalbidetzen dituen aktoreen arteko begirada. Mulveyk zinemagintzako bi narratiba horiek hartu eta hirugarren begirada motaren pean jartzen ditu; hirugarren begiradak kontzienteki kamerak sor dezakeen presentzia arrotza ezabatu nahi du, baita ikusleak distantziatuko lituzkeen kontzientzia ere (Mulvey, 1999: 843-4). Begirada ezberdinen arteko elkarreragin konplexu hori zinemagintzan gertatzen da. Hartara, begiradaren bideratze klasiko hau deseraikitzeko aurrera eraman behar den ariketa kameraren begirada eta ikusleena askatzea da. Helburu hori lortzeko, ezinbestekoa da ikusleak ikusten dutenarenganako distantzia hartzera gonbidatzea.

Begirada da rol sozialak eraikitzen dituena; ikuslea den subjektuaren begiradak eraikitzen ditu rol sozialak. Begiradak errepresentazioak objektu bilakatzen ditu; izan ere, kode bisualak aurrez eraikiak dira eta begiradaren bitartez indartzen dira:

> […] la objetualización de la representación, la globalización mediática, los códigos visuales colonizados, el panoptismo del biopoder denunciado por el filósofo Michel Foucault (1996); la taxonomización científica, la regulación social a través del régimen visual y la construcción de la mirada como estrategia planteada durante los años setenta

> y ochenta partieron las revisiones a partir del texto *Placer visual y cine narrativo*, 1975, que Laura Mulvey (1975, pp. 10-11) puntualizó en torno a la noción de escoptofilia voyeurística en el cine de ficción (Villaplana, 2010: 91-92).

1980ko hamarkadaren erdialdetik aurrera, psikoanalisitik eratorritako kontzeptu hauen inguruan kritikak isuri ziren, beste batzuetan kontzeptuak berrikusi ziren bitartean. Teresa de Lauretisen (1992) aburuz, eta Mulveyen aipatutako lana kritikatuz:

> Conceptos tales como el voyeurismo, el fetichismo, o el significante imaginario, por muy apropiados que puedan parecer para describir los mecanismos del cine clásico, aunque parezcan converger —quizas precisamente porque lo parezcan— con su evolución histórica en cuanto estrategia de la reproducción social, están directamente implicados en un discurso que circunscribe a la mujer en lo sexual, la ata a la sexualidad y ata su sexualidad; hace de ella la representación absoluta, el escenario fálico. Lo que sucede, entonces, es que los efectos ideológicos que se producen en y a través de esos conceptos, de ese discurso, cumplen, al igual que el cine clásico, una función política al servicio de la dominación cultural que incluye, sin limitarse a ello, la explotación sexual de las mujeres y la represión o contención de la sexualidad femenina (de Lauretis, 1992: 45).

Teresa de Lauretisekin bat egiten dugun arren, Laura Mulveyk bere lanean egiten duen analisian errepresentazioaren ulermen klasiko eta ideologikoari aurre egin ahal izateko tresnak eskaintzen dizkigula nabarmendu behar dugu. Begirada ideologikoa aurrez landutako teknologia da, genero-teknologia ere baden bitartean. Hau da, sexuen arteko ezberdintasuna behin eta berriz errepresentatzen duena, bai gizonezkoei bai emakumezkoei zein rol bete behar dituzten esaten diena. Hori dela-eta, zinemagintzan aurrera eramaten den begirada gidatuari kritika egiten dio, emakumea sexu-objektua izatetik askatu ahal izateko; modu horretan errepresentazioei kritika egiteko aukera eskaintzeko. Begirada deseraikitzeko lehen pausoa emango du Mulveyk, begirada kontuan hartzen duen heinean; hala ere, objektibizatutako emakumeei ekintza-aukerarik ez die eskaintzen. «The moment the look dominates, the body loses its materiality. That is, it is transformed into an image» (Owens, 1987: 70).

Ideologiaren mekanismoetatik ihes egin eta horren begiradapetik aldenduz ekintzak gauzatzea posible dela egiaztatzea arte-ekoizpen feministen bitartez burututako ariketa da. Hollywood-eko zinema klasikoaren emakumezkoen rolak bergorpuzten ditu, begiradaren mepekotasunaren problematizatzearekin batera, Cindy Sherman-ek *Untitled* (1977-1980) lanean. Bertan, zinemagintzaren analisi feministak interpretatutako emakumetasunaren estatikotasuna desplazatu egiten du pixkanaka, 70 fotograma ezberdinetan zehar. Izan ere, zinemagintzak eskaintzen duen eredutik gutxinaka aldenduz, haustura txikien bitartez urruntzen denez gero, feminitatea modu ezberdinean errepresentatzeaz gain, objektifikatzailea den begiradaren desira ere desplazatu egiten du.

> La ideología puede construir a la mujer, pero la fotografía o la crítica pueden deconstruir la ideología […] las fotografías abren una brecha entre las imágenes ideales que emulan estas mujeres y la desobediencia de lo que corporalmente son, de sus circunstancias físicas reales: los brazos de ésta son un poco pesados, los tobillos de esa otra se ven demasiado gruesos, el vestido chillón y barato de aquella otra no armoniza con el escenario romántico que pretende evocar (Copjec, 2006: 111).

Sherman-en lana ez da soilik errepresentazioak emakumeen inguruan esaten duenera mugatzen. Gorpuztutako lanaren bitartez, eta gorpuztutako ezagutza-prozesuaren bitartez, subjektibitatea (emakume ezberdinen subjektibitate-prozesua) ahalbidetuko duten elementu eta haustura-guneak aurkezten ditu. Zentzu horretan, argazkietan artista bera da feminitatea antzezten duena, eta, era berean, errepresentazioak emakumeei inposatzen dizkien betebeharrak aztertzen dituena, gorpuztutako ezagutza-prozesu batetik.

Judith Butlerrek (1997) Sherman-en feminitatearen errepresentazioek helburu duten emakumeen objektibazioan huts egiten duten espazioetan arreta jartzera gonbidatzen gaitu. Genero-performanceak huts-egite horietara bideratzen gaitu. Errepresentazio-sistema desorekatzeko aukera luzatzen digu, subjektu maskulinoak ez direnen ekintzarako aukera zabaltzen du: «As recent analyses of the «enunciative apparatus» of visual representation —its roles of emission and reception— confirm, the representational system of the West admit only one vision that of the constitutive male subject —or, rather, they posit the subject of representation as absolutely centered, unitary, masculine» (Owens, 1987: 58).

Artearen kritika feministak, ezagutza-diziplina gisa, errepresentazioaren mugak puskatzeko ahalegina egiten du. Errepresentazioa bere horretan, ideologiarekin duen harremana mahai gainean jarri ostean eta emakume eta gizonen errepresentaziora mugatuz, sinbolo-sare batek osatzen duela esan dezakegu. Artearen kritika feministak errepresentazioak nola funtzionatzen duen aztertu, eta sinbolo-sareei erantzun ezberdinak eskainiko dizkie. Esan genezake sinbolo-sare horietan bidaiatzeko diziplinartekotasunari lekua egin behar diogula. Modu horretan, subjektibazio-prozesua teoria eta aldarrikapen feministetatik jorratzea oso garrantzitsua da, gorpuztasuna ezagutza-prozesuaren erdigunean jarriz. Gorpuztasunaren bitartez, teoria- eta praktika-mailan, ikertzen duen subjektuaren eta ikertua den objektuaren arteko mugak alde batera uztearekin batera, gorpuztasunetik ezagutza-prozesu berriak posible izango dira.

Arte-ekoizpen garaikideak errepresentazioa alde batera uztean eta errealitatearen aurrean erreakzio moduan eraikitzeko lehen pausoak eman zituenean, orduan, arte-ekoizpena objektu bukatu bat izatetik ezagutza-prozesua izaterako bideari ekin zion. Bestetik esparru ekonomikoarekin eta bestelako botere-esparruekin izandako harremanetan aldaketak ezagutu zituen, esaterako akademiarekin eta haren legitimazio moduekin. José Luis Break arte-ekoizpenaren bilakaera azaltzen du hiru alditan, lehenengoa kapital industriala, bigarrena kontsumoaren kapitala eta

hirugarren aldiaren hiru mugarriak: kapitalismo kulturala; bisualitatearen gizarteak; nortasun politiko eta performatibo bisuala. Ibilbide horretan zehar, arte-ekoizpena prozesu izatera nola bideratua den azaltzen du ezagutza-prozesu bisual bilakatzen den aldi berean (Brea, 2003).

Modu horretan, Akademiak bere egia alde batera uzten duela iruditu baldin badezake ere, haren legitimazioa kolokan jartzen duten ezagutza-prozesuek eta praktikek kontradiskurtsoa osatzen dute eta ez ezagutza legitimoa. Ildo horretan, Break adierazten dituen kontradiskurtsoak, ezagutza-prozesu legitimatzaileen bermerako baliagarriak eta ezinbestekoak ere gertatzen dira.

Arte-ekoizpena ezagutza-prozesua dela, eta ez ezagutzen dugun objektua, hainbat autorek defendatu duten ideia da. Modu horretan, arte-ekoizpena, ezagutzaren prozesua laguntzen duen tresna izateaz gain, subjektua bera birdefinitzeko eta subjektibazio-prozesua aurrera eramateko tresna ere bada. Halaz, ezagutzailearen eta ezagutuaren arteko erlazioa kili-kolo jartzen duen ezagutzaren esparrua Arte Ederren esparruak barne hartzen duela kontuan harturik, esparru horren ezaugarriak zeintzuk diren azaltzea zilegi litzateke.

Zentzu horretan, arte-esparruko ezagutzaren legitimazioa bideratua dagoen esparrua, honela irudikatzen du Loreto Alonso-k, Mieke Bal-en «área de debate de conceptos» adieraz baliatuz: «Entendiendo la noción de campo como "área de debate de conceptos" (Bal, 2009: 10), las prácticas artísticas tienden a la producción de espacios móviles más que a la reproducción de un campo y, de esta forma, pueden contribuir al desdibujamiento de los mismos y a la translación de conceptos, que se tornan nómadas y cuya capacidad de propagación no conoceremos hasta el futuro» (Alonso, 2011: 54).

Kapitulu honen aurreko atalean aipatutako bitasuna alde batera uzterakoan, diziplina zientifikotik kanpo geratu diren esperientziak barne hartzeko aukera egiten du artearen esparru garaikideak. Zientifikotasuna bermatu ezin duten esperientzien artean, emozionalak aurkitzen dira, baita, zientziaren kritika feministek adierazten dutenez, emakumezkoek dituzten bizipenetatik asko ere.

Maria ptqk-k bere «Berriketa» artikuluan (2013), berriketa, emakumezkoek komunikatzeko duten era berezian izendatu dela adierazten du. Era berean, berriketa, emakumezkoen artean esperientziak komunikatzeko nola mugatu den adierazten du. Zientifikotasunetik urrun dagoen komunikazio mota horiek, komunikazio mota hau identifikatzearekin batera, zientifikoa den ezagutzaren eta ez denaren arteko ezberdintasuna nabarmentzeko tresnetako bat da. Hitz egin ezin baldin badugu, ezin dugu komunikatu. Gure hizkera, gure esperientziek osatzen dituzten ezagutza-prozesuak deskribatzen dituzten hitzak, zientifikoak ez diren neurrian, baizik eta hizkera gutxitua edota kontuan hartzea merezi ez duen hizketa izanik, garrantzirik gabeko esperientziak adierazteko erabilia dela ondorioztatzen dute egitura legitimatzaileek. Legitimaturiko hizkerarik ez dugunean, nola eraman dezakegu

aurrera ezagutza-prozesu bat? Galdera horietatik ibilbidea egiten du Maria ptqk-k «Berriketa» testuan. Erantzuna, egite-arte taktikoen bitartez eskaintzen saiatzen da, berauek Michel de Certeau-k *ars de faire* izendatu zituen horietan kokatzen dituen bitartean.

Maria ptqk-k azaltzen duenez, egite-arteen ezaugarrietako bat, taktikoak direnak estrategikoak izan beharrean, beste berezitasunen artean, aurrera eramateko espazio konkreturik ez izatea da. Beraz, ez dira instituzioen barruan gauzatuko. Maria ptqk-k Michel de Certeauren azalpenaren inguruan egiten duen interpretazioari jarraituz, honela azaltzen du:

> Egite-arteek ezaugarri bat dute: estrategia motakoak ez baizik taktika motakoak izatea. Estrategia, harentzat, «nahimen- eta ahalmen-subjektuak» burutzen dituen indarharremanen kalkuluari buruzkoa da, zeinek leku propio bat baitu, oinarri seguru bat bere eragiketak kudeatzeko. Estrategia bat dator datu objektiboa kanalizatu, planifikatu eta erabiltzean zentraturiko arrazionaltasun ekonomiko edo zientifikoko ereduarekin. Taktika, aitzitik, bere baliabideak antolatzeko gune propiorik ez duenaren kalkulu mota da. Bere lekua inoren saila da. Adimen taktikoa berehalakoa da. Aukera bat airean harrapatzeko, gertaerekin maniobratzeko eta norberaren posizioa faboratzen duten abaguneak eragiteko gaitasunarekin jokatzen da. Adimen taktikoa da zer galdurik ez duen subjektuak hedatzen duena (ptqk, 2013: 72).

Adimen taktikoa berehalakoa dela adierazten du Maria ptqk-k, norberaren interesak defendatzeko erabiltzen dena eta batez bere subjektibotasunarekin harremana duena; subjektibotasun intelektualaren erabiltzailearekin, bere testuinguruarekin harremanetan dagoena: «Egite-arteekin subjektibotasun intelektual mota bat azaleratzen da, norbanako autorizatu bat ez dena baizik eta komunitate praktikatzaile bat. Dagoeneko ez gaude teknikariaren, autorearen edo adituaren aurrean, estatus-marka bezala ezagutzaren jabea den horren aurrean. Praktikatzaileekin gaude. Claire Pentecost artista eta idazleak *The Public Amateur* deitzen duenaren eremuan gaude» (ptqk, 2013: 74).

Testuinguru horretan problematizaziorako gune berriak beharrezkoak dira. Euskal testuinguru kulturalean 2011. urte bukaeran hainbat arte-espazio daude instituzioetatik kanpo beren ibilbidea urte gutxiren buruan sendotu dutenak. La Taller[105] litografia-tailerra eta erakusketa-lekuaren kasuan bezala, eta ondoren Okela sormen-lantegian egingo duen bezala. Bestalde, bertako ekimen publikoetan parte hartzen duten hainbat pertsonak arte-ekoizpen feministarekin erlazioa dute, eta espazio horretan haren beharra txertatuko dute. Bigarrenak, litografiaren praktikan, zenbait ezagutza-prozesu barne hartzen ditu, feminismoetatik etorritako problematizatze-guneak tailerraren egunerokotasunean eta bertan aurrera eramaten diren erakusketen parte izanik.

105. <http://www.lataller.com/> 2015/02/23an kontsultatua.

Praktikaren bitartez ezagutza-prozesua garatzen den heinean, gorpuztasunaren bitartez ezagutzea posible da. Prozesu horrek posible egiten du zientifikotasunaren oinarrien inguruan hausnarketak egitea eta gorpuztutako ezagutzari lekua uztea. Era berean, gorpuztutako ezagutzak inposatutako kategorien inguruan hausnartzeko aukerak irekitzen ditu. Subjektuaren nortasunarekin eta subjektibazio-prozesutik aurrera eramaten diren ekintzak, kasu honetan ezagutza-ariketak ez klasifikatzeko ahalegina ere badakar. Esparru politikoak inposatzen dituen egite- eta izate-arauetatik haustura-guneak bilatzen dituen subjektuan jarriko dugu arreta, zeina aurrera eramaten duen singularizazio-prozesuan eta bere testuinguruarekin harremanetan den.

Goazen berriz atzera zientifikotasun klasikoaren oinarriak arte-ekoizpenaren bitartez nola kolokan jartzen diren ikustera eta, era berean, ezagutza gorpuztuak egindako ekarpenak ezagutzera. Helburu horri jarraitzeko asmoz, lehendabizi Loreto Alonsoren hitzak irakurriko ditugu:

> La segunda cuestión radica en lo emocional y lo racional, la posibilidad de mostrar y la capacidad de demostrar, lo que identificamos como espontáneo y lo que procuramos sistemático. Esta distinción que ha caracterizado la separación entre las ciencias y las artes se continúa en la dicotomía entre un tipo de discurso que celebra la subjetividad y la intersubjetividad y otro que reclama la universalidad e invariabilidad (Alonso, 2011: 54).

Ezagutza-prozesuan subjektibitatea eta intersubjektibitatearen inplikazioa arte garaikidearen ekoizpen-prozesuan onartua dagoen ezagutzaren baldintzak direla esan dezakegu. Bide batez, zientzia eta artearen ezagutza-prozesuaren printzipio metodologikoak ezberdinak dira. Zientzien printzipioa ezagututakoaren unibertsaltasuna eta mugiezintasuna da, objektuaren ezagutzara mugatzen den praktika izanik. Onartua egoteaz gain, normalizatua ere dagoen prozesu bat dela esan daiteke, instituzionalizatutako praktika ere badela aipa daiteke.

Zentzu horretan, euskal testuinguru kulturalari dagokionez, Ainhoa Güemes Morenok eta Enkarni Gómez Genuak, «Jarduera arteknozientifiko, posestrukturalista eta feminista baten zirrimarra (A.P.F.)» artikuluan arteknozientzia kontzeptuaren proposamena egiten dute. Autoreak, arte-ekoizpenaren prozesuetan barneratuz, ezagutza-prozesuetan gorpuztasunaren esperientziak eta ezagutza-ahalmena legitimatua izateko prozesuaz ari dira. Ezagutza-prozesuak, betiere arteknozientziaren bitartez, arte-ekoizpen feministak ahalbidetzen dituzten ibilbideak posible egiten dituzte.

Zientzia legitimatzen duten akademiaren egitura zurrunek, matxistek, klasistek, arrazistek, elitistek, emakumeen esperientziak eta esperientzia horiek posible egiten dituen gorpuztasunaren bitartez aurrera eramaten den ezagutza alde batera uzten dute. Horren aurrean, arte-ekoizpen feministak, arteknozientzia-prozesuaren bitartez, ezagutza-prozesua modu berritzailean konfiguratzen du, subjektuaren jakintza lekutua errekonozituz eta gorpuztasunaren esperientziak nabarmenduz.

Ainhoa Güemes Morenok eta Enkarni Gómez Genuak arteknozientzia hurrengo moduan deskribatzen dute, haren jardunaren ekintza eta hausnarketaren abiapuntua honela adierazi dute:

> A.P.F. esentziaz aukera haragiztatu bat da, gorputzei eta lurrari, ur planetaren materialtasunari, kosmos bilakatzen den lurraldeari gogoz atxikitako koprodukzio immanentea, eta queer eta cyborg ugarirekin senidetua. A.P.F. ren praktika eta teoriaren bitartez teknologia biopolitiko konplexuzko produktu bezala nagusiki eratzen gaituzten, eta bereziki, subjektu sortzaile (edo artista) bezala, auzi ontologiko eta epistemologiko batzuei ekin nahi diegu. Gure gorputz postgizatiarrak, erraietatik beste gorputz teknobiziei lotuak, borroka egiten diote edozein zatibitze fisikori. Gorputza gara. Subjektu sortzaile ez transzendentalak batera jokatzen dutenak immanentzia-planotan. Egia da, mugak saihesten ditugu, bortizki erakarrita bizi gara mugako elektromagnetismo ziurtasun gabe batez, agian intrigatzailea, batzuetan jasanezina den batez; beharrezkoa, ederra eta hilkorra (Güemes eta Gómez, 2013:47).

Hortaz, autoreek ekintza feministetatik instituzionalizatutako praktiketara bidea egiteko, teknologia eta betebehar biopolitikoak dudatan jartzen dituzte, horiek baldintza izanik subjektu bilaka gaitezen. Gorputza da ezagutza aurrera eramateko printzipio metodologikoa eta ezagutza-prozesuaren bermatzailea. Ekintzaren eta pentsamenduaren arteko elkarrizketa konstantearen bitartez, ezagutzaren baliotasunaren inguruko negoziazioetan murgiltzen gara: «Ekintza eta pentsamendu aldizkako, aldibereko eta rizomatikoen traiektoria sail batek egindako ibilbidea erakutsi nahi dugu hemen, aktibismo feministatik gune instituzionalizatuetara abiatzen direnak (kulturguneak, unibertsitateak, etab.) non ezagutzarako irispidea kudeatu eta antolatu ere egiten den, baina mugimendu sozialek planteatuez bestelako parametroetatik» (Güemes eta Gómez, 2013: 45).

Ainhoa Güemes Morenok eta Enkarni Gómez Genuak ezagutzaren legitimazioaren inguruko negoziazioetan, Judith Butlerren baieztapenei jarraitzen diete gertutik, non ezagutzaren legitimazioa sistema zapaltzailearen birplanteamenduaren bitartez aurrera eramaten dela adierazten duten:

> Ildo horretatik, Judith Butlerren irizpidea jarraituz, lan aktibista eta akademikoaren bitartez, «esangura-sistema zapaltzailea» aldatzeko gai gara haren parte izateari uko eginez, haren engranajeko atal izatea saihestuz kosta ahala kosta, sistemaren barruan inolako aldaketa eraberritzailerik ez onartzea al litzateke kontua? Zer egin indarraren bitartez eremu artistiko, filosofiko eta zientifikoaren gainean ezartzen diren abstrakzioak neutraltzeko? Lehenik, arte-obra teknobiziak «subjektuaren eta haren taktika epistemiko unibertsalizatzaileen» deszentralizaziora bideraturik egon behar du, eta «hizketa-teoria» bat edo praktika burujabe bat, hau da, «ondorio totalitarioak» dituena saihestu. Butlerren arabera, sistema zapaltzailearen aurkako borroka horretan, «boterea ezin daiteke ez baztertu eta ez arbuiatu, birplanteatu soilik (Güemes eta Gómez, 2013: 49-50).

Instituzionalizatutako praktiketan asimilatuak izan ez daitezen, interesgarria da boterea birplanteatzea. Orotariko krisiaren ondoren euskal testuinguru kulturalari dagokionez, arte-instituzio publikoek lekua kendu zieten arte-ekoizpen feministei. Arte-instituzio garaikideek gainbalioaren helburua izanik aurrera eramandako ekintza guztietan, lekurik ez diete utzi arte-ekoizpen feministei, ez beren egituretan, ez zentroak arte-ekoizpenak gauzatzeko eskaintzen zituen espazioetan. Bestalde, arte-ekoizpen feministak ez dira elkarrizketarako solaskide bezala errekonozitu. Modu horretan garai postinstituzionalean kokatzen diren arte-ekoizpen feministek elkarrizketarako zein negoziaziorako gune-izaera eta potentziala aldarrikatu behar dute. Bide batez, elkarrizketa-gune horietan botere-erlazioak birplanteatuko dira eta politika publikoen garapenerako informazioa eskuratuko da ere. Beraz, gune horietan egotea garrantzitsua da, guneak praktika ezberdinen bitartez instituzionalizatutako praktikak izatera mugatu gabe.

Ezagutza-prozesuak subjektibazio-prozesuarekin erlazioa du; behinik behin feminismoetatik aurrera eramaten diren teorizazio eta praktiketan. Areago, gorpuztutako ezagutzaren ezaugarriak eta inplikazioak zeintzuk diren kontuan hartzea, generoen inposaketa-ariketak deseraikitzetik etorri den korrontea da. Arte-ekoizpena ikerkuntza-jarduera eta ezagutza den neurrian, helburu hori txanponaren bi aldeak kontuan hartuz aurrera eramaten dela adierazten du Concepción Elorza-k hurrengo testu zatian:

> Praktika/ikerkuntzatik jarduera performatiboaren irismena erantsi dugu identitateen eta subjektibotasunen eraikuntzan, eta ondorioz paradigma berriak formulatzeko espazioak ireki ditugu, zeinetan geure burua marrazten eta identifikatzen jarraitzeko, eta zeinekin geure burua eraikitzen jarraitzeko. *Eguneroko bizitza* ekarri dugu artearen espaziora, eta geure genealogia propioen bilaketan tarteko izan gara, eratutako legitimazio-sistemetatik geure burua jaregitearen garrantzia geure gain hartuz eta ezagutza-modu berriak asmatzearen erronka, erreala denera iristeko era berriak (Elorza, 2013: 66).

Concepción Elorzaren pasartean barneratuz, aipatzekoa da arte-ekoizpen feministak performatibitatearen prozesua gehitu diola ezagutza-prozesuari. Ez performatibitatea kategoria moduan, ez arte-ekoizpen ezberdinak izendatzeko kontzeptu bezala, ez John Rogers Searle-k edo J.L. Austinek adierazten zuten moduan, baizik eta maila teorikotik maila praktikora doan zentzuan, eguneroko bizitzaren garapenean, non subjektuaren eraikuntza-prozesuan arreta jarriz, performatzean aztertzera jotzen den. Modu horretan, ezagutza, gorpuztutako agente batetik aurrera eramaten denaren pertzepzioa dago, eta ez bakarrik maila teorikoan aurrera eramaten den ezagutzarena.

Beste aldetik, gorpuztasunetik sortzen den ezagutza, betiere zaila da aditzera ematen eta haren egiatasuna neurtzeko zein transmititzeko ez dago modurik; izan ere, ezagutza legitimatu eta instituzionalizatutik aparte aurrera eramaten da. Hori

dela-eta, aberasgarria izango da lanaren aurreko atalean adierazi den moduan, kontzeptuen, izendapenen, azken finean ezagutza posible egiten duten tresnen inguruko hausnarketa egitea eta eskaintzen dituzten problematizazio eta haustura-espazioetan arreta jartzea. Oraingoan ere, Concepción Elorzaren hitzak ekarriko ditugu:

> Egia da artearen aldetik ezagutza sortzeko modua zaila dela aitortzeko eta neurtzeko, oso zaila dela determinatzea arte-burutzapen eta -proposamenen irismena eta eragina. Baina, halaber, egia da beste maila desberdinetan atzemateko aukera ematen digula gure jarduerak, modu gutxi-asko bitarte gabeetan, mota guztietako estrategiak abian jarriz, baliabide mota guztien gain jokatuz, nola emozioari hala arrazoiari, esan dugunez, dei eginez (Elorza, 2013: 66).

Arte-ekoizpenaren bitartez aurrera eramandako ezagutzaren aitortza egitea zaila da. Faktore ezberdinengatik zaila dela ikusi ahal izan da. Izan daiteke, batetik, emozioek parte hartzen dutelako; izan daiteke, bestetik, emozioak eragiten dituztelako. Izan daiteke gorpuztasuna inplikatzen duelako. Izan daiteke prozesuan dagoelako eta haustura-guneak eskaintzen dituelako botere erlazioak sistematizatzen dituzten eredu hegemonikoetan. Baina batez ere, eta liburuaren zenbait kapitulutan ikusi dugun bezala, maila kolektiboan aurrera eramaten den egintza bat delako. Neurri horretan izango da posible bisualitate berrien bitartez ekoizpen sinbolikoak aurrera eramatea. José Luis Break *Cultura_RAM. Mutaciones de la cultura en la era de su distribución electrónica* lanean azaltzen duen moduan:

> […] creciente evidencia de que esta *totalidad de la producción simbólica* es ineluctablemente la resultante de un *trabajo de producción immaterial* de orden colectivo-generador de una *intelección general* fuera de la cual el flujo de información no llegaría a instituirse como genuina irradiación de simbolicidad, fuente de articulaciones de imaginario cargado de potenciales de identificación y reconocimiento (Brea, 2007: 30).

Arte-ekoizpen feminista ezagutza-prozesu moduan ulertzea eta barneratzea ekoizpen sinbolikoak aurrera eramateko baldintzak dira. Orotarikoak diren ekoizpen-prozesuok modu kolektiboan aurrera eramateaz gain, kolektiboaren kontsentsua eta identifikazioa eragiten dute. Baldintza horiek ezinbestekoak dira legitimizatze-prozesu ezberdinekin elkarrizketak izateko.

Izan ere, arte-ekoizpen feminista ez da beti instituzioen espazioetan aurrera eraman. Esan genezake, modu ezberdinetan, instituzio ezberdinetan aurrera eraman den arte-ekoizpen feminista tarteka gertatu dela. Ez dela inoiz arte-ekoizpen feminista instituzioen egituretan eta programazioan denbora luzez txertatu. Horrela, erakustaldi moduan aurrera eramana da, gauza anekdotiko moduan eta haren potentziala, batez ere ezagutza-prozesua izatearen potentziala eta politika publikoetan duten agente eta eraldagarritasun-potentziala, gutxietsiz. Halaz, Arteleku zentroan, Montehermoso

Kulturunean, Artiumen, Rekalde Aretoan, Koldo Mitxelena Erakustokian, Bilbo Arten, Azkuna Zentroan, izandako eta oraindik orain gertatzen diren arte-ekoizpen feministen agerraldiek helburu eta behar ezberdinei erantzuten diete, aipatu potentziala garatzen utzi gabe.

Estíbaliz Sádaba Erreakzio-Reacción kolektiboko kidearen hitzak ekarriko ditugu, azkeneko orrialdeetan osatutako hausnarketen ondorioetako bat haren hitzetan entzuteko asmoarekin:

> Azken ondorio gisara zera esango dugu, lan egiten eta jarraitzen utziko diguten beste legitimazio-prozesu batzuk bilatu beharko genituzkeela, testuinguru berriak bilatu eta geure begirada dagoen errealitatea aldarazteko gai diren ekimen berrietarantz. Izan ere arteak, gutxienez, galderak geure buruari egiteko balio beharko luke, eta hartara bide berri baterantz aurrera egiteko aukera emateko geure buruari, iragan eta orainaldi hurbileko horien lastarik gabe (Sádaba, 2013: 43).

Liburuaren apustua izan da bi arte-instituzio publiko sakonean ikertzea, Arteleku zentroa eta Montehermoso Kulturunea. Bi instituzioetan arte-ekoizpen feministak izan duen espazio eta denborak proiektuen momentuko interesei erantzun die. Bestalde, garrantzitsutzat jo da euskal testuinguru kulturalean kokatutako instituzio batzuek egin dituzten ekarpenak labur azaltzea; instituzioen momentuko beharrak asetzeko ariketa izanik.

Hala eta guztiz ere, nabarmentzekoa da arte-ekoizpen feministaren adierazpenak instituzioen barruan kokatzen diren denbora eta espazioaren garrantzia. Gainera, momentu iragankor horiek azpimarragarriak dira politika publikoetan izan dezaketen eragina eraginkorra gertatzeko. Berdin, ezagutza-prozesu legitimoekin izan dezaketen erlazioa hemen gertatzen da. Akademiarekin eta ezagutza-esparru legitimo ezberdinekin erlazioa mantentzea ezinbestekoa da arte-ekoizpen feministen ekintzek eta prozesuek ezagutza-prozesu moduan errekonozitzeko aukera izateko. Hori dela-eta, arte-ekoizpen feministek arte-instituzio garaikideetan presentzia izatean eta bertan beren lana aurrera eramatean, akademiarekin elkarrizketak aurrera eramateko aukera gehiago izango dute.

Arte-ekoizpen feministak bermatzen duen ezagutza-prozesua ezinbestekoa da etengabean mugitzen, hedatzen eta eraldatzen ari den arte garaikidearen esparruan pentsatzeko, baita ezaugarri zein egitekoak finkatzeko ere. Euskal testuinguru kulturalean oraindik orain bizitzen ari garen orotariko krisiaren aurrean, arte-esparru garaikideari problematizazio-gune bat izateko aukera eskaintzen zaio. Arte-ekoizpen feministek eskaintzen dituzten bisualitate berriak jendarteak partekatzen dituen sinboloen ekoizle izatera bideratzen dira arte-ekoizpen garaikidean ezagutza-prozesuak ahalbidetzearekin batera. «Recordemos cómo lo real divide lo simbólico, cómo instala una ruptura que hace que el significante sea incapaz de significar sin remitir a otros significantes» (Copjec, 2006: 138).

Ezagutza-prozesu akademikoak lagundu ditzaketen bisualitateak ekoizteaz gain, haiek aurrera eramandako ezagutza-prozesuak baliagarriak izateko, ezinbestekoa da akademiak berezkoak dituen ezagutza-baldintza eta ezaugarriekin elkarrizketa aurrera eramatea. Hartara, zilegi da arte-ekoizpen feministak elkarrizketa horietarako baldintzak jartzea, adibidez, eraldatu nahi duen errealitatean bisualitate berriak eraikiz, bestelako adierazleak sortzeko ahalmena duten bisualitateak eraikiz.



Atrakzioen Itzulera **Saioa Olmo artistaren proiektua, Consonni arte-produktorak ekoitzia.**



***Optikak* Pripublikarrak (Aiora Kintana, Olaia Miranda, Maria Mur, Saioa Olmo eta Oihane Ruiz) taldearen proiektua.**

5. Ondorioak

Arte-ekoizpen feministak, euskal testuinguru kulturalean, ez dira instituzioen espazioetan soilik aurrera eraman. Esan genezake, baldintza ezberdinen pean izan baldin bada ere, instituzio ezberdinetan eraman direla aurrera arte-ekoizpen feministak. Bestalde, Arteleku zentroan, Montehermoso Kulturunean, Rekalde Aretoan, Koldo Mitxelena Erakustokian, Artium Arte Garaikideko Euskal Zentro Museoan, Bilbo Arte Aretoan, Azkuna Zentroan garatutako arte-ekoizpen feministek helburu eta behar ezberdinei erantzun diete. Batzuetan, erakundeetako zuzendarien interes pertsonalei erantzunez, beste batzuetan mugimendu feministetatik egindako eskaerei erantzunez garatu den ekoizpena izan da. Gainera, akademiak arte-ekoizpen feministaren inguruan zuen hutsunea bete nahian, eztabaida-espazioak ere osatu izan dira. Hala ere, arte-ekoizpen feministek ez dute izan instituzioaren egituretan txertatzeko ahalmenik. Ez hori bakarrik, Montehermoso Kulturunearen kasuan, esaterako, emakume eta gizonen arteko berdintasuna bultzatzen zuten erabakiek eta aldi berean arte-ekoizpen feministen ikusgarritasuna eta problematizaziorako gunea eskaintzen zuen proiektuak, instituzioen egituretan txertatzen hastearekin batera, proiektuaren etena ekarri zuen.

Horren harira, nabarmentzekoa da, instituzionalizatutako espazioetatik at, arte-ekoizpen feministak aurrera eraman direla aztergai izan dugun denbora-tartean. Egia da postinstituzionala deitzen den garaian kokatzen direla praktika horiek. Hau da, nahiz eta arte-ekoizpen feministak instituzio publikoen espazioetan garatzen ez diren, espazio horietan garatzen diren programekin eta, batez ere, diru-laguntzekin posible da garatzea. Hala eta guztiz ere, instituzioetatik kanpo garatzen diren arte-ekoizpenek, aztergai dugun denbora-tartean, modu konstantean presentzia izan dute, esaterako, consonni ekoiztetxearen, Okela sormen-lantegiaren eta Pripublikarrak kolektiboaren lanek edota Wiki-historiak proiektuak.

Ikerketaren apustua izan da bi arte-instituzio publiko sakon ikertzea: Arteleku zentroa eta Montehermoso Kulturunea. Apustu hori egitearen arrazoiak bi instituzioetan arte-ekoizpen feministak izan duen espazio eta garrantziari erantzuten dio. Hala eta guztiz ere, ibilbidean zehar, aintzakotzat hartu ditugu goiko paragrafoan aipatutako gainontzeko instituzioek egin dituzten ekarpenak. Aitzitik, gogora ekarri nahi dugu, arte-ekoizpen feministaren garapena eta izatea ez dagoela instituzio publikoek haien existentzia ahalbidetzen duten edo ahalbidetzen ez duten baldintzera mugatua.

Egia da zailagoa dela instituzioetatik kanpo aurrera eramandako ekimen eta arte-prozesu isolatuen berri izatea. Arrazoiak ezberdinak izan daitezke: dokumentazio eza, hedapen mugatua izatea edota publiko jakin bati bakarrik iritsi ahal izatea. Adibidez, instituzioek, normalean, eurek egiten dituzten eta bultzatzen dituzten ekimenetarako komunikazio-planak izateaz gain, beren web orrialdeetako artxiboetan egindako lana gordetzen dute. Aipagarria da, halaber, Arteleku zentroaren kasuan bezala, bertan egindako lanak, hausnarketak, topaketak, instituzioaren web orrialdea moldatzen joan ahala, arrazoi ezberdinengatik, ezkutatzen edo desagertzen joan direla. Batbateko desagertze horiek instituzioek bultzatzen dituzten interes politikoen aldaketa izan dezakete oinarrian, edota politika publikoen norabide-aldaketen isla ere izan daitezte.

Testuinguru horretan, Arteleku zentroak 2015. urteko urtarrilean ateak itxi zituenez gero, ez dakigu zer gertatuko den bertako webguneak jasotzen zituen proiektuekin. Ez da kasualitatea, bestalde, instituzioaren mugetan aurrera eraman izan diren proiektuak existentziaren mugan egotearen arriskuez hausnarketa egitera behartuak sentitzea. Zentzu horretan, Audiolab proiektuaren bloga itxi egin zen 2015. urteko martxoan[106]. Honek guztiak informazioa sailkatzeko moduez eta berauek ikusgarri egiteko moduez ere hitz egiteko gonbita luzatzen du. Ildo horretatik, informazio eta esperientzien jabetzaren inguruko gogoeta ezinbestekoa da, ikerketan zehar adierazi dugun kapitalismo kognitiboaren mekanismoetako bat izanik errekurtso eta esperientzia kulturalen apropiazioa egiteko edo horiek desagerrarazteko. Hots, ez da kasualitatea ikuspuntu feministetatik askotan landu izana artxiboen eta memoriaren inguruko proposamena: Ana María Gausch (2005), Virginia Villaplana (2012)[107].

Aipatzekoa da, halaber, instituzioen espazioetan aurrera eramaten diren arte-ekoizpenak, askotan, instituzioetatik kanpo eramaten direnekin nahasten direla. Modu horretan, posible da instituzio baten barruan hasitako hausnarketek instituzioetatik at jarraitzea beren bideari, eta alderantziz. Arte-ekoizpen feministek ahalbidetzen dituzten ezagutza-prozesuek hainbat baliabide erabiltzen dituzte eurak gorpuzteko. Adibidez, kolektibo batek urteetan egin duen lana arte-instituzio baten barruan aurkez dezake, eta horrek ez du esan nahi instituzionalizatutako praktika bat izatera mugatzen denik. Nazioarte mailako Guerrilla Girls kolektiboari dagokionez ere, bere urtetako lanaren berri eman zuen Azkuna Zentroan 2012. urteko urrian Xabier Arakistainek eta Lourdes Méndezek zuzendutako «Perspectivas feministas en las producciones artísticas y las teorías del arte» ikastaroan. 2014. urtean berriro ere «Guerrilla Girls 1985-2012» kolektiboaren ibilbidea aurkezten zuen erakusketa antolatu zen Arakistainen eskutik Azkuna Zetroan. Egoera horiek arte-ekoizpenak

106. <http://blogs.arteleku.net/audiolab/> 2015/03/17an kontsultatua.

107. Maria ptqk-k «GenderNet» proiektuaren inguruan hitz egin zuen «Teoria eta militantzia feministen eragina arte-sorkuntzan. Arte-sorkuntzaren eragina teoria eta militantzia feministetan» jardunaldietan, Eremuak programaren testuinguruan 2012. urteko otsailaren 9 eta10ean Leioako Arte Ederren Fakultatean eginiko jardunaldietan. <http://www.genderartnet.eu/emerge/maps/galaxies/g:27> 2015/03/17an kontsultatua.

instituzionalizatutako praktika moduan asimilatuak izatetik ezberdintzen dira, etekin ekonomiko eta errentagarritasun politikoa izatera bideratuak egotetik aldenduz. Egon al daiteke orekarik arte-ekoizpen feministek bultzatzen duten ezagutza-prozesuaren, bisualitate berriak eraikitzearen egitekoaren eta etekin ekonomiko eta bisualak bultzatzearen artean? Ikerketaren ibilbidean adierazi dugun moduan, arte-ekoizpen feministek arte garaikidearen esparruaren inguruan hainbat kritika bultzatzen dituzte.

Bestalde, Juan Luis Breari (2010) jarraikiz, instituzioen barrutik ezin da kritika kulturala aurrera eraman; hortaz, arte-ekoizpen feminista arte-instituzio garaikide eta pubikoen espazioetan barne eta kanpo kokatzen da. Horrek testuinguru eta ekimen-espazio interesgarria eskaintzen du, zeina bere izaera eta ekite bikoitz horren kontziente ere baden, aukera ezberdinak zabaltzearekin batera. Puntu honetan, 2015. urteko martxoan, Guerrilla Girls-eko kideek honela adierazten dute Azkuna Zentroak ekoitzitako, Xabier Arakistainek komisariatutako eta Madrileko Mataderon ikusgarri izan zen «Guerrilla Girls 1985-2012» erakusketaren harira: «No queremos un trozo del pastel en la industria del arte: queremos dinamitarla»[108].

Kulturaren eta arte garaikidearen kritika aurrera eraman ahal izateko, haren ekoizpenaren izaera kontuan hartu beharra dago (Aguirre, 2014), baita kritikak berak instituzioetatik kanpo etorri behar duela ere (Brea, 2010). Izan ere, kritika instituzioetatik egiten baldin bada, ekoitzia izan den ekoizpen-baldintzak legitimatuak geratuko lirateke behin eta berriro, eta ezagutza berriak eta ekoizpen sinbolikoa ahalbidetuko lituzketen aukerak ez lirateke posible izango. Arte-ekoizpen garaikideak ekonomizatutako eta politizatutako baliabide izatera mugatu nahi ez izatearen ahalegin hau, bestalde, premisa moduan kontuan hartu behar du arte eta kultura-ekoizpen garaikide orok:

> Si por un lado las producciones culturales gustan de presentarse como escenarios de resistencia a las formas de la economía, por otro se hace cada vez más necesario poner en evidencia que la forma por excelencia de mercantización característica de nuestra época es precisamente la que concierne a las formaciones de imaginario, en tanto constitutivas del armazón de que los sujetos se sirven en su autoconstrucción —o en los procesos de identificación mediante los que se integran en unos u otros colectivos o comunidades de reconocimiento—. De tal modo que la apariencia de ejercer «resistencia» a la economía es para ellas, en gran medida y en la mayoría de los casos, una coartada requerida, si no la condición misma que adopta la forma-mercancía en su especificidad epocal propia, en lo que ella se prefigura y despliega en el dominio de las economías de la experiencia —rendidas a la institución de identidad—. El reto aquí es proveer un utillaje —conceptual, epistemológico— y unas estrategias de distanciamiento crítico que no sólo permitan acotar y desarbolar la implicación de superficie entre economía tradicional (de objeto: mercados del arte, el espectáculo o el entretenimiento) y producción simbólica, sino también la de la más compleja y sutil forma de implicación que la declaración de criticidad o resistencia por parte de

108. <http://www.pikaramagazine.com/2015/03/no-queremos-un-trozo-del-pastel-en-la-industria-del-arte-queremos-dinamitarla/#sthash.g2crGF6v.dpuf> 2015/03/17an kontsultatua.

> las prácticas encubre, en el contexto de una nueva economía (de sujeto ahora) de las subjetividades, como es la contemporánea (Brea, 2010).

Instituzioek bultzatzen dute arte-ekoizpenak ahalbidetzen duen gainbalio ekonomikoa eta etekin ekonomikoa erreproduzitzera. Modu horretan, ezagutzen duen subjektua eta haren subjektibazio-prozesua baldintza horien itzalean garatuko dira. Arte-ekoizpen feministak helburu horiek bilatu beharrean, haien mugetan garatzen direla adierazi dugu liburuan zehar. Adibidez, instituzionalizatutako praktiken kontziente izanda, praktika horiek arte-ekoizpenak zein modutan baldintzatzen dituzten salatuz, eta helburu ekonomiko eta politikoetatik at kokatu nahi duten ezagutza-prozesuak bultzatuz.

Gauzak horrela, arte-ekoizpen feministak subjektibitate-prozesuak ahalbidetzen dituenean, eman beharreko lehen pausoa da jendartearen egitura ekonomizatuak eta politizatuak kritikatzea. Hala eta guztiz ere, arte-ekoizpen feministak ekoizten dituen bisualitatea eta kontzeptu berritzaileak, kontzeptu epistemologiko berriak proposatu nahi baldin baditu, adibidez, predikatuaren inguruan hitz egitean (Okariz, 2013), arteknozientzia kontzeptuaz hausnartzean (Güemes eta Gómez, 2013), artxiboaren inguruko gogoeta egitean,… eginbide horiek baldintza jakin batzuen inguruan garatzen direla kontuan hartu behar dugu.

Artea «gauzatasun» bilakatzeak gure imajinarioaren eraketa osatzen duela adierazten digu José Luis Break (2007). Eta jakin badakigu, imajinario horren bitartez eramaten ditugula aurrera gure subjektibazio-prozesuak. Kritikak arte-ekoizpena inguratzen duenean, «gauzatasun» bilakatze horrekin borrokan dihardu etengabe: balio sinbolikoa gailendu edota plusbalia ekonomiko-politikoa gailendu. Tentsio horretan, hausnarketa-espazio horretan garatuko da arte-ekoizpen feminista, baita berak ahalbidetzen duen ezagutza-prozesu eta subjektibazio-prozesua ere:

> Siendo el espacio de la representación el registro que media las relaciones del imaginario con lo real —del deseo con las figuras sobre las que éste se fija— el trabajo que sobre su crítica pueda realizar es fundamental, tanto más cuanto que es también en su espacio donde circulan los arquetipos que fijan las formas de subjetivación (Brea, 2007: 11-12).

Kapituluetan zehar ikusi ahal izan dugun moduan, arte-instituzio publikoek akademiarekin erlazio gutxi izan dute ikertu dugun denbora-tartean. Bestalde, espazio horiek ez dira gutxietsi behar. Izan ere, arte-ekoizpen feministaren ezagutza-prozesua osatzen duten ekintzak eta prozesuak errekonozitzeko, akademiarekin eta ezagutza-esparru legitimo ezberdinekin erlazioa mantentzea ezinbestekoa da. Hori dela-eta, arte-instituzioetan presentzia izateak eta bertan lana aurrera eramateak akademiaren elkarrizketa aurrera eramateko erraztasunak eskaintzen ditu.

Gainera, arte-instituzio garaikideetatik kanpo egin diren ezagutza-itzulpen ahaleginak errekonozitu beharko lituzke akademiak. Arte-ekoizpen feministak eskaintzen dituen bisualitate berritzaileak ezagutza akademikoa lagundu dezaketen bisualitateak ekoizteaz gain, arte-ekoizpen feministak aurrera eramandako

ezagutza-prozesuak baliagarri egin behar ditu akademiak, arte-ekoizpen feministak berezkoak dituzten ezagutza-baldintzak eta ezaugarriak kontuan hartuz. Azken finean, erlazionatzeko modu berriak beharrezkoak dira; arte-ekoizle feministaren eta akademiaren arteko erlazioak posible egin ahal izateko, espazio eta modu aproposak garatu behar dira. Modu horretan, arte-instituzioetatik kanpo ekoizpenak aurrera eramateko garaia izan daiteke orain bizitzen ari garena, eta, ondorioz, politika publikoen babesik gabe aurrera eraman beharko dira. Bestalde, jakin badakigu inolako legitimatze-mekanismoekin elkarrizketak aurrera eramaten ez baldin badira, ikusezinak, ulergaitzak eta ahaztuak geratzen direla arte-ekoizpen feministak.

Testuinguru horretan, arte-ekoizpen feministek egungo kultura-politikek eta zentzu orokorrago batean politika publikoek bultzatzen duten «gauzatasun» bilakatzearen helburu lehena alde batera uzten dute. Zenbaitetan zaila da horrelako eskaera bati ez heltzea; izan ere, lanaren errekonozimendua eta lana partekatzeko eta ikusgarri egiteko aukerak biderkatzen dituelako. Baina esan dezakegu, orain arte, arte-ekoizpenari dagokionez, ezagutza-prozesu izatearen eta «gauzatasun» izatearen arteko nolabaiteko antagonismoa egon badagoela, nahiz eta ez den esan nahi horiek guztiz kontrajarriak direnik.

Mugan ekoizten diren heinean arte-ekoizpen feministak, muga bera eraikitzen dute, muga, subjektibazio-prozesu etengabe bilakatuz. Subjektibazio-prozesu horretan, hainbat elementuk hartuko dute parte, adibidez, teoria feministetatik, queeretatik eta transfeministetatik etorritako kontzeptu teorikoak ezinbestekoak dira. Muga, hetetopia bezala ulertua, Michel Foucaultek (1977) kontzeptu horri eskainitako ulermenean, subjektibazio-prozesuak osatzeko eta berauek elitzatzeko esperientzia berriak eskainiko ditu etengabean. Horrela, esperientzia eta teoriaren mugan, gorpuztasunaren eta ideologiaren mugan, nortasunaren eta espazioaren mugan esperientzia berriak ahalbidetzeko, figurazioaren kontzeptua ezinbestekoa da. Figurazioek, ikerketan aipatu dugun moduan, jakintza lekutu baten ezaugarriak biltzen dituzte, baina ez dira lekutze horretara mugatzen, baizik eta lekutze horretatik harago beren praktikak eramateko aukera dutenez gero, errealitatea ezagutu ahal izateko sinbolo-sareak garatzen dituzte. Modu konstantean eraldatzen den errealitatera gerturatzeko, etengabeko subjektibazio-prozesuan barneratzen dira. Horretarako, nortasunak eta kategoriak onartzen ez baldin badituzte ere, berauek zeharkatzen ibili beharko dute. Bide hori egiteko, bisualitate berritzaileetan gorpuztu behar dituzte beren ekintzak, jendarteak bere subjektibazio-prozesuaren berri izan dezan: mugitzen, eraikitzen ari den subjektu baten berri emateko, gorpuztasunek bisualitate berriak behar dituzte.

Arte-ekoizpenak, bisualitateak eskaintzearekin batera, figurazioak gorpuztu ahal izateko aukera ere eskaintzen du; baina gorpuztasunaren malgutasunean begirada jartzearekin batera gauzatzen da figurazioa. Hau da, figurazioek, Rosi Braidottik (2000) adierazten digun moduan, jakintza lekutu batean dute beren jatorria, baita elkarbanatu den esperientzia multzo batean ere. Hala, Donna J.

Harawayk (1991) proposatutako cyborgaren figurazioa, teoria feministak, baita ezagutzaren filosofiaren hainbat lan ere aberasteko, problematizatzeko proposamena izan da. Cyborga, dudarik gabe, ezagutzen duen eta ekiten duen subjektibitatearen inguruko gogoetak abiatzeko eta laguntzeko ezinbestekoa izan da hainbat ezagutza-esparrutan: antropologian, soziologian, arte ederretan, ezagutzaren filosofian, ikerketa bisualetan, baita ezagutzen duen subjektuaren eta ezagutua den objektuaren arteko mugak behin betiko hausteko ere. Gainetik, subjektibazio-prozesuaren aukera ezberdinak eskaintzen ditu.

Arte-ekoizpen feministak ezagutza-prozesu berritzailea eskaintzen baldin badu, teorian garatzen ahalegindu diren figurazioek sostengu bisuala ematen diotelako izan da. Sotengu hori ematean, gorpuztasunaren aldi, etapa, esperientzia, ontologiak adieraztearekin batera, ezagutzen duen subjektuaren eta ezagutua den objektuaren arteko muga modu praktikoan gainditzeaz gain, gure imajinarioari honako muga hauek gainditzeko aukera eskaintzen diote. Adibidez, performatibitatearen bitartez bultzatzen den gorpuztasunaren presentzia. Performatibitatea gorputzaren materia eta ontologiaren parte ere bada; izan ere, horiek ezinbestekoak dira subjektibazio-prozesuak ahalbidetzeko. Bestalde, bisualitateen kasuan, gorpuztasunaren materialtasuna aurkezteko ezinbesteko baldintza da. Horrenbestez, bisualitateak materiari mugiezintasuna eskaintzearen arriskuaren aurrean, errepresentazioaren arriskutik askatzeko aukera eskaintzen dio. Arte-ekoizpen feministak epistemologiaren problematizazioa eta ezagutza bultzatzen du, ezagutzen dugunaren eta izatearen eraldaketa konstanterako ezinbestekoak direnak. Honako ideia hauek aukezten ditu Joan Copjec-ek Louis Althusserri jarraituz hurrengo pasartean:

> Althusser rethought the category of the imaginary, making it a part of the process of the historical construction of the subject. The imaginary came to name a process necessary to —rather than an impediment of— the ideological founding of the subject: the imaginary provided the form of the subject´s lived relation to society. Through this relation the subject was brought to accept as its own, to recognize itself in, the representations of the social order (Copjec, 1994: 21).

Copjecek imajinarioa deitzen duena, ezinbestekoa da subjektibazio-prozesua ahalbidetzeko, subjektua jendarte baten barruan errekonozitu ahal izateko, baita bere izatea eskaintzeko ere. Performatibitateak ekintzen bitartez, eredua betetzea eskatzen baldin badu ere, errepikapenean oinarritua dago haren izatea. Irudigintzak perfekzioa eskaintzen dio subjektibazio-prozesuari. Irudigintzak lehen momentu batean errekonozimendu-erlazioa eskaintzen duen bitartean, arte-ekoizpen feministak bultzatzen duen errepresentazioaren kritikak errekonozimendu-prozesua alde batera utzi, eta gorpuztasunaren ekoizpenean kokatzen du arreta. Horrela, bada, subjektuaren sorrera edo ekoizpena errepresentazio eta errekonozimendutik aldentzea ere barne hartzen duen prozesuetatik aldentzen da:

> La sujeción es, literalmente, el *hacerse* de un sujeto, el principio de regulación conforme al cual se formula o se produce un sujeto. Se trata de un tipo de poder que no solo *actúa* unilateralmente *sobre* un individuo determinado como forma de dominación, sino que también *activa* o forma al sujeto. De ahí que la sujeción no sea simplemente la dominación del sujeto ni su producción, sino que designe cierta restricción *en* la producción, una restricción sin la cual no puede tener lugar la producción del sujeto, una restricción gracias a la cual tiene lugar dicha producción (Butler, 2001: 96).

Modu horretan, subjektibaziotik subjektibazio-prozesura pausoa emateko baldintzak eskaintzen dituena, bisualitatea da. Izan ere, subjektibazioa aurrera eramaten denean, subjektuak behin eta berriro erreproduzitzen du bere burua; eta irudien bitartez errekonozitzen baldin bada ere, erlazio horrek aukera eskaintzen du subjektibazioa modu ezberdinean erreproduzitzeko; eta ondorioz, subjektibazio-prozesuak aurrera eramateko (Copjec, 1994: 22-23).

Horregatik irudiaren garapena ere performatiboa da, jatorrizko irudiari egiten diolako erreferentzia, eta errekonozimendu-prozesu horretan irudigintza berriak aurkezteko tartea eskaintzen duelako. Arte-ekoizpen feministak irudigintzari potentzial berria eskaini dio, subjektibazio-prozesua areago eramaten duen heinean. Horrela, bada, autoezagutza edota errekonozimendurako ezinbestekoa gertatzen den errepresentazioaren kontzeptu eta praktikaren kritika eta proposamen ezberdinak egiten dituzte. Arte-ekoizpen feministak, subjektibazio-prozesuak materialtasuna eta gorpuztasuna irudigintzaren bitartez eraldagarriak eta malguak direla adierazten du.

Zentzu horretan, arte-ekoizpen feministek, politika publikoetan eragin zuzena izan beharko lukete. Izan ere, bisualitateek bultzatutako performatibitateak genero-teknologiak diren heinean (de Lauretis, 1987), gorpuztasunean eta haren pertzepzioan zein ekintzetan eragina dutenez gero, subjektibazio-prozesu berritzailea eskaintzearekin batera, subjektibazio-prozesuak ahalbidetzen duen ezagutzarako zein ekintzetarako lege berritzaileak bultzatu beharko dituzte.

Ezinegon komun baten aurrean, imajinario berri bat edota bisualitate berriak osatzeko eta barneratzeko aukera eskaintzen du arte-ekoizpen feministak. Oso kontuan hartu behar da, euskal testuinguru kulturalean, arte-ekoizpenak teoria eta mugimendu feministarekin eta transfeministarekin elkarruneak izan dituela, nahiz eta gustatuko litzaigukeen baino tarte txikiagoan gertatu eta nahi baino ahulagoak izan. Haatik, horien presentzia nabarmentzekoa da.

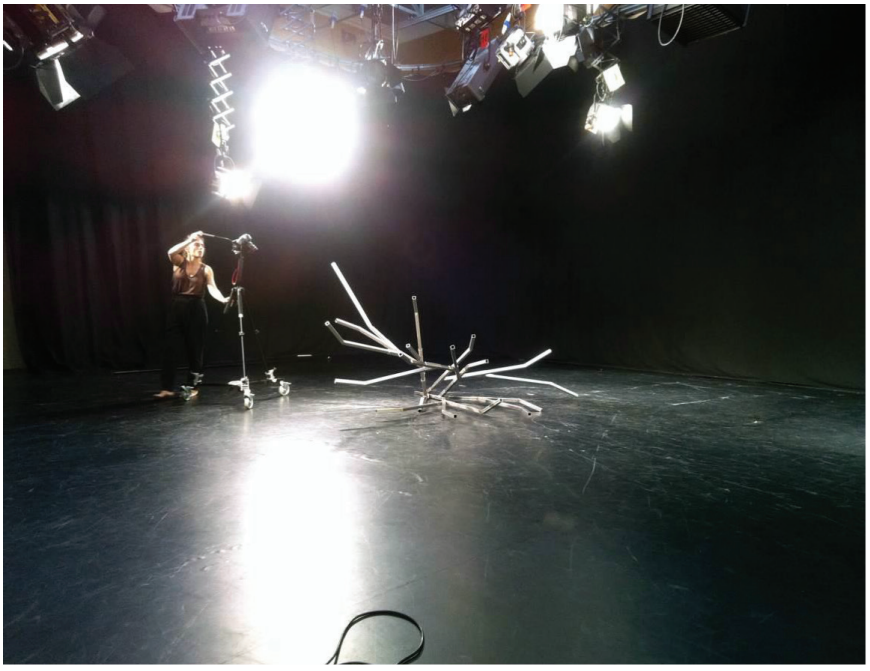
Bistan denez, arte-ekoizle feministetatik abiatzen den epistemologiaren problematizazioa ezinbestekoa da subjektibazio-prozesu aberatsa osatzeko. Horrela, epistemologiaren problematizaziora begira jartzen dira. Itziar Okarizen (2013) kasuan, adibidez, hizkuntza eta komunikatzeko moduen inguruan egin ditu bere azken urteetako lanak, bere arte-ekoizpenak askotariko ezagutza-prozesuak ahalbidetzen dituenez, ezinezkoa da epistemologia bakar baten bitartez kristaltzea, adibidez, performancearen bitartez.

Problematizazio-guneetan aurrera eramaten dira hainbat arte-ekoizle feministen lanak, adibidez, Saioa Olmoren lana (2013). Lanak arte politiko, ekintzaile eta subjektibazio-prozesuaren arteko inflexio-puntuak aztertzen ditu. Erreakzioa-Reacción kolektiboak, testuen eta irudien itzulpengintza eta itzulpen horiek irekitzen dituzten problematizazio-guneak lantzen ditu, 1994. urtetik 2010. urtera argitaratu dituzten 10 fanzineen bitartez. Azucena Vieitesek, onartua dagoenaren edo espero denaren inguruko hausnarketak bideratzen ditu bere marrazkiaen trazoetako batzuk itxi edo osatu gabekoak izanda (Vieites, 2008). Estíbaliz Sádabak subjektibazio-prozesu zurrunak ikusgarri egiten ditu genero-teknologien inposaketak agerian utziz. Zuhar Iruretagoiena-k bestalde, subjektibazio-prozesuan arte-ekoizpen prozesuak eta arte-ekoizpenaren objetuak duen eragina mahai gainean jartzen ditu, subjektuaren eta ikusten, ezagutzen eta ekoizten den objektuaren arteko mugak lausotuz. Ana Laura Aláez-ek, berriz, subjektibazio-prozesua arte-ekoizpenaren bitartez osatzen eta dudatan jartzen den ezagutza- eta autoezagutza-prozesua dela adierazten digu bere lanen bitartez. Okela sormen-lantegiak sarean lan egitearen garrantzia mahai gainean jartzen du aurrera eramaten dituen ekimenetan, baita belaunaldi-artekotasuna ere; ondorioz, inter-subjektibazioek haien lana zeharkatzen dutela adieraz dezakegu.



Itziar Okariz, *Irrintzi Repetition (Mute)*, 2009.

Ezagutzaren legitimazio-prozesuekin elkarrizketa aurrera eraman beharraz ari dira azken batean artista, autore eta egileak beren lanen bitartez. Elkarrizketek, lankidetzek, bisualitate berriek, legitimazioaren beraren mekanismoetan eraldaketak dakartzate pixkanaka. Legitimazio-prozesuak, botere-erlazioak izaki, hauek eraldatzea ekarriko luke. Horretarako, arte-ekoizpen feministak, epistemologia berritzailea proposatzeaz gain, ezagutza-prozesu bilakatzen dira, haien ekintzaren eta subjektuaren arteko mugak lausotzen diren bitartean.



Zuhar Iruretagoiena Labeaga *Excéntrica* proiektuaren ekoizpenaren irudia, 2015.

6. Bibliografia

Adorno, Theodor eta Max Horkheimer. *Dialéctica de la Ilustración*. Madril: Trotta, 1994.

Aguirre, Peio. *La línea de producción de la crítica*. Bilbo: consonni, 2014.

Aliaga, Juan Vicente. *Orden fálico*. Madrid: Akal Ediciones, 2008.

————————, «Del paradójico reforzamiento (y descrédito) de la categoría mujer a su erosión en las prácticas y discursos artísticos en el Estado español». *Desacuerdos, 7 Feminismos* (2012): 196.-213. or.

Aliaga, Juan Vicente eta Paricia Mayayo. *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*. León: Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, 2012.

Aliaga, Juan Vicente eta Mar Villaespesa, ed. *Transgenéric@s. Gizarte, sexualitate eta generoei buruzko irudikapen eta esperientziak espainiar arte garaikidean.* Donostia: Koldo Mitxelena-Gipuzkoako Foru Aldundia, 1998.

Alonso Atienza, Loreto. «Dar lugar a dudas. Producción de conocimiento y prácticas artísticas». *Arte y Política de Identidad*, 4. bol. (2011ko ekaina): 51.-66. or.

Althusser, Louis. «Ideología y Aparatos Ideológicos del Estado». In *Ideología. Un mapa de la cuestión*, konp. Slavoj Zizek, 115.-156. or. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003.

Arakistain, Xabier. *Transexual Express*. Bilbo: Bilbo Arte, 1999.

Arakistain, Xabier, ed. *Kiss Kiss Bang Bang: 45 años de arte y feminismo*. Bilbo: Museo de Bellas Artes, 2007.

————————, «Kiss Kiss Bang Bang. 86 pasos en 45 años de arte y feminismo». In *Kiss Kiss Bang Bang: 45 años de arte y feminismo*, ed. Xabier Arakistain, 15.-22. or. Bilbo: Museo de Bellas Artes, 2007.

Arakistain, Xabier-i elkarrizketa, «Montehermoso es el éxito de un proyecto no sexista y sostenible», *Gara*, 2011ko abenduaren 20a (Kontsulta-data: 2015eko urtarrilaren 17a).

Arakistain, Xabier eta Lourdes Méndez, ed. *Ekoizpen Artistikoa eta Artearen Teoria Feminista: Eztabaida Berriak I*. Gasteiz: Montehermoso Kulturunea, 2007.

Arrazola, Txaro. «A favor del centro Cultural Montehermoso», *Noticias de Álava*, 2011ko apirilaren 4a (Kontsulta-data: 2014ko uztailaren 17a).

Austin, J.L. *How to Do Things with Words*. Oxford: Oxford University Press, 1975 [1962].

Bal, Mieke. *Conceptos viajeros en las humanidades: una guía de viaje*. Murtzia: Cendeac, 2009.

Barcenilla, Haizea eta Saioa Olmo. «Wiki-historiak. Meta historia», *Eremuak,* 1. zk. (2013): 8.-15. or.

Baudrillard, Jean. *De la seducción*. Madridl: Cátedra, 2008 [1981].

Belbel, María José, ed. *Ezagutza feminista eta itzulpen politika I*. Donostia: Arteleku, 2013.

————, «Feminismoei buruzko oharrak: Historia, paradoxa, jarduera ezbitarrak». In *Producciones de arte feminista: Procesos de conocimiento, visualidades y recorrido*, ed. Maider Zilbeti, 82.-90. or. Bilbo: consonni, 2013.

Belbel, María José eta Rosa Reitsamer. *Dig Me Out. Herri-musikari, generoari eta etnizitateari buruzko hausnarketak.* 2009. <http://www.digmeout.org/> (Kontsulta-data: 2015eko urtarrilaren 17a).

Benjamin, Walter. *Discursos interrumpidos I*. Madril: Taurus, 1987.

Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo litetario*. Bartzelona: Anagrama, 2002.

Braidotti, Rosi. *Sujetos Nómades: Corporización y Diferencia Sexual en la Teoria Feminista Contemporánea.* Buenos Aire; Bartzelona; Mexiko: Paidós, 2000.

Brea, José Luis. *El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*. Murtzia: Cendeac, 2003.

————, ed. *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madril: Akal, 2005.

————, *Cultura_Ram. Mutaciones de la cultura en la era de su distrubición electrónica.* Bartzelona: Gedisa, 2007.

————, «Tres grandes retos para el análisis y la crítica cultural», SalonKritik, 2010eko maiatzaren 23a. <http://salonkritik.net/09-10/2010/05/tres_grandes_retos_para_el_ana.php> (Kontsulta-data: 2015eko urtarrilaren 17a).

Broude, Norma eta Mary D. Garrard. *The Power of Feminist Art. The American Movement of the 1970s, History and Impact.* New York: Harry N. Abrams, 1994.

Buck-Morss, Susan. «Estudios Visuales e Imaginación Global». In *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalizació,* ed. José Luis Brea, 145.-159. or. Madril: Akal, 2005.

Butler, Judith. «Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory». *Theatre Journal*, 40. bol., 4. zk. (1988ko abendua): 519.-531. or.

————, *Bodies that Matter*. *On the Discoursive Limits of «Sex».* New York; Londres: Routledge, 1993.

————, *Excitable Speech. A Politics of the Performative*. New York; Londres: Routledge, 1997.

————, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity.* Londres; New York: Routledge, 1999.

————, *Mecanismos psicológicos del poder. Teoría sobre la sujeción*. Madril: Cátedra, 2001.

————————, *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Bartzelona: Paidós, 2007.

Clifford, James. *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art.* Cambridge; Londres: Harvard University Press, 1988.

Copjec, Joan. *Read My Desire: Lacan Against the Historicists*. Cambridge; Londres: The MIT Press, 1994

————————, *Imaginemos que la mujer no existe. Ética y sublimación*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006.

Cortes Generales de España. *Ley Orgánica 3/2007, de 22 de marzo, para la igualdad efectiva de mujeres y hombres.* BOE, 71. zk., 2007ko martxoaren 23a.

De Certeau, Michel. *La invención de lo cotidiano. 1 Artes de hacer*. Mexiko: Universidad Iberoamericana, 2000.

Deepwell, Katy, ed. *New Feminist Art Criticism: Critical Strategies.* Manchester: Manchester University Press, 1995.

De Lauretis, Teresa. *Techonologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction.* Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 1987.

————————, *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine.* Valentzia: Ediciones Cátedra, Valentziako Unibertsitatea, Instituto de la Mujer, 1992.

Domínguez, Virginia R. «Invoking Culture: The Messy Side of "Cultural Politics"». *The South Atlantic Quarterly*, 91:1 (1992): 19.-42. or.

Elorza Ibáñez de Gauna, Concepción. «Arteaz, emakumeez, feminismoez eta unibertsitateaz». In *Producciones de arte feminista: Procesos de conocimiento, visualidades y recorrido*, ed. Maider Zilbeti, 53.-67. or. Bilbo: consonni, 2013.

Emakunde. *Informe 8. Las mujeres en la producción artística de Euskadi*. Gasteiz: Emakunde Euskal Erakundea, 1994.

Eraso, Santigo. «Refundar Arteleku». *Diario Vasco,* 2012ko otsailaren 9a, <http://www.diariovasco.com/v/20120209/opinion/articulos-opinion/refundar-arteleku-20120209.html> (Kontsulta-data: 2015eko urtarrilaren 17a).

Erreakzioa-Reacción. *Zure Begietarako Bakarrik; feminismo faktorea arte bisualak direla eta*. Donostia: Arteleku-Gipuzkoako Foru Aldundia, 1998.

————————, *Erreakzioa-Reacción.* León: Museo de Arte Contemporánea de Castilla y León, 2012.

Eusko Jaurlaritza. 4/2005 Legea, otsailaren 18koa*, Emakumeen eta Gizonen Berdintasunerakoa*. EHAA 2005eko martxoaren 2an argitaratua.

Fernández Porta, Eloy. *€®0$. La supreproducción de los afectos*. Bartzelona: Anagrama, 2010.

Ferrer, Esther. «Elkarrizketa», *Zehar, 65* Performance Edizioa (2009): 2.-11. or.

Foster, Hal. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madril: Akal, 2001.

Foucault, Michel. «Los espacios otros». *Astrágalo*, 7. zk. (1977ko iraila): 83.-71. or.

————————, *Language, Counter-memory, Practice. Selected Essays and Interviews*. Ithaca; New York: Cornell University Press, 1996.

————————, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humana.* Madril: Siglo XXI, 1998.

————————, *Estrategias de poder.* Bartzelona: Paidos, 1999.

Garbayo Maeztu, Maite. *Cuerpos que aparecen. Performance y feminismos en el tardofranquismo.* Bilbo: consonni, 2016.

García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós, 2001 [1989].

————————, *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad*. Bartzelona: Gedisa, 2004.

————————, «¿De qué hablamos cuando hablamos de resistencia», *Estudios Visuales,* 7. zk., (2009): 16.-37. or.

————————, *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia.* Buenos Aires; Madrid: Katz, 2010.

Geertz, Clifford. *Conocimiento local. Ensayos sobre la interpretación de las culturas.* Bartzelona; Buenos Aires: Paidós, 1994.

————————, *La interpretación de las culturas.* Bartzelona: Gedisa, 2003.

Gondar, Marcial eta Lourdes Méndez. «Manifiesto para una nueva economía de la cultura». In *Políticas culturales: iniciativas de las administraciones, respuestas de los administrados*, ed. Marcial Gondar eta Lourdes Méndez, 15.-41. or. Sevilla: Fundación El Monte, 2005.

Guasch, Anna María. *Arte e ideología en el País Vasco (1940-1980)*. Madril: Akal, 1985.

————————, «Los lugares de la memoria: El arte de archivar y de recordar». *Materia*, 5 (2005): 155.-183. or.

Guattari, Félix eta Suelly Rolnik. *Micropolíticas del deseo.* Madril: Traficantes de Sueños, 2006.

Güemes Moreno, Ainhoa eta Enkarni Gómez Genua. «Jarduera arteknozientifiko, postestrukturalista eta feminista baten zirrimarra (A.P.F.)». In *Producciones de arte feminista: Procesos de conocimiento, visualidades y recorrido*, ed. Maider Zilbeti, 44.-52. or. Bilbo: consonni, 2013.

Guerrilla Girls. *The Guerrilla Girls´ Bedside Companion to the History of Western Art.* Harmondsworth: Penguin, 2008

Haraway, Donna. J. «Situated Knowledge: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective». *Feminist Studies* 14, 3. zk. (1988): 575.-599. or.

————————, *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*. Londres: Free Association Books, 1991.

Hawkesworth, Mary. «Confounding Gender». *Signs*, 22. bol., 3. zk. (1996): 649.-685. or.

————————, *Feminist Inquiry. From Political Conviction to Methodological Innovation.* New Brunswick: Rutgers University Press, 2006.

Jaio, Miren. «Tout va bien/Garai Txarrak». *Gara,* 2009ko urriaren 20a.
Kuhn, Thomas Samuel. *La estructura de las revoluciones científicas*. Buenos Aires: Fondo de Cultra Económica, 2004.
Lash, Scott eta Celia Lury. *Global Culture Industry. The Mediation of Things.* Cambridge: Polity Press, 2007.
Latour, Bruno. «Visualization and Cognition: Thinking with Eyes and Hands». *Knowledge and Society: Studies in the Sociology of Culture Past and Present*, 6. bol. (1986): 1.-40. or.
Lévi-Strauss, Claude. *Antropología Estructural: Mito, sociedad, humanidades*. Madril: Siglo XXI, 1979.
————————, *El pensamiento salvaje.* Mexiko: Fondo de Cultura Económica, 2003.
————————, *Raza y Cultura*. Madril: Cátedra, 2004.
Lippard, Lucy R. *The Pink Glass Swan: Selected Essays on Feminist Art*. New York: New Press, 1995.
Manterola, Ismael. «Eremuak (I)». *Berria,* 2012ko urtarrilaren 28a. <http://paperekoa.berria.info/plaza/2012-01-28/042/001/eremuak_i.htm> (Kontsulta-data: 2015eko urtarrilaren 17a).
Marazzi, Christian. *El sitio de los calcetines. El giro lingüístico de la economía y sus efectos sobre la política*. Madril: Akal, 2003.
Martínez-Collado, Ana. *Tendenci@s. Perspectivas feministas en el arte actual*. Murtzia: Cendeac, 2008.
Martínez Luna, Sergio. «Violencia global y conocimiento cultural». SalonKritik, 2011ko azaroaren 10a. <http://salonkritik.net/10-11/2011/12/violencia_global_y_conocimient.php#more> (Kontsulta-data: 2015eko urtarrilaren 17a).
Mayayo, Patricia. «Después de *Genealogías feministas*. Estrategias feministas de intervención en los museos y tareas pendientes», *Investigaciones Feministas,* 4. bol. (2013): 25.-37. or.
————————, *Historias de mujeres, historias de arte*. Madril: Ensayos Arte Cátedra, 2010 [2003].
————————, ¿Por qué no ha habido (grandes) artistas feministas en España? Apuntes sobre una historia en busca de autor(a)». In *Producción Artística y Teoría Feminista del arte. Nuevos debates I*, ed. Xabier Arakistan eta Lourdes Méndez, 114.-121. or. Gasteiz: Montehermoso, 2008.
Medeak. *Transfeminismos. Epístemes, fricciones y flujos*. Tafalla: Txaparta, 2013.
Méndez, Lourdes. *Antropología de la producción artística*. Madril: Síntesis, 1995.
————————, «Trans Sexual Express: recorridos artísticos por cuerpos, géneros e identidades de sexo». In *Transexual Express*, ed. Xabier Arakistain, Bilbo: Bilbo Arte Fundazioa, 1999.
————————, *Galicia en Europa. El lugar de las artes plásticas en la política cultural de la Xunta.* Coruña: Ediciós do Castro, 2004.

————————, «¿Quiénes dictan la regla en el arte? De la primitivización de artes y artistas no occidentales al mutuo reconocimiento. Un desafío político y artístico pendiente». *Artes, la Revista*, 11. zk., 6. bol. (2006 urtarrila/ekaina): 24.-34. or.

————————, «Narrativas visuales sobre la diferencia sexual: cuerpos, sexos, género y sexualidad». In *Kiss Kiss Bang Bang: 45 años de arte y feminismo*, ed. Xabier Arakistain, 251.-260. or. Bilbao: Museo de Bellas Artes, 2007.

————————, «En el campo artístico contemporáneo: nuevas apariencias, viejas desigualdades». In *Chamallex. Arte de acción*, HH.AA., 196.-203. or. Vigo: Vigoko Unibertsitatea, 2009.

————————, «En el campo del arte contemporáneo de Euskadi: irrupciones feministas, reflexividad institucional e igualdad de género». *Ankulegi*, 18 (2014): 29.-42. or.

Miller, Toby eta George Yúdice. *Cultural Policy*. Londres; Thousand Oaks; New Delhi: SAGE Publications, 2002.

Molet, Aleix. «Griselda Pollock. La otra historia del arte». A* Desk, 2010eko azaroaren 12a. <http://www.a-desk.org/highlights/Griselda-Pollock-la-otra-historia.html> (Kontsulta-data: 2015eko urtarrilaren 17a).

Moraza, Juan Luis. *A + S. Arte y saber.* Donostia: Arteleku, 1999.

Moraza, Juan Luis eta Silvia Cuesta. *Programa Campus de excelencia internacional. El arte como criterio de excelencia*. Madril: Ministerio de Educación, 2010.

Mujeres en las Artes Visuales. *Mujeres y Cultura. Politicas de Igualdad.* Madril: Ministerio de Cultura, 2011.

Mulvey, Laura. «Visual Pleasure and Narrative Cinema». In *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, ed. Leo Braudy eta Marshall Cohen, 833.-844. or. New York: Oxford UP, 1999.

Mur Dean, Maria. «Feminismoak consonni zeharkatuz». In *Producciones de arte feminista: Procesos de conocimiento, visualidades y recorrido*, ed. Maider Zilbeti, 24.-27. or. Bilbo: consonni, 2013.

Navarrete, Carmen, María Ruido, Fefa Vila. «Trastornos para devenir: entre artes y políticas feministas y queer en el Estado español». *Desacuerdos*, 2 (2004): 158.-187. or.

Nochlin, Linda. *Women, Art Power and Other Essays.* New York: Westview Press, 1988.

Okariz, Itziar. «Insist on Certain things». In *Producciones de arte feminista: Procesos de conocimiento, visualidades y recorrido*, ed. Maider Zilbeti, 28.-35. or. Bilbo: consonni, 2013.

Olmo, Saioa. «Teoriak, militantziak, feminismoak, akademiak eta arte-sorkuntzak […] anitzak, batuak eta nahasiak bizitzako, biografiazko, praktikazko eta gogoetazkotik idatzia». In *Producciones de arte feminista: Procesos de conocimiento, visualidades y recorrido*, ed. Maider Zilbeti, 14.-23. or. Bilbo: consonni, 2013.

Owens, Craig. «The Discourse of Others: Feminism and Posmodernism». In *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, ed. Hal Foster, 57.-82. or. Seattle: Bay Press, 1987.

————————, *Beyond Recognition. Representation, Power, and Culture*. Berkeley; Los Ángeles: University of California Press, 1994.

Pérez Orozco, Amaia. «Amenaza tormenta: La crisis de los cuidados y la reorganización del sistema económico». *Revista de Economía Crítica*, 5. zk. (2006ko martxoa): 7.-37. or.

————————, *Subversión feminista de la economía*. Madril: Traficantes de Sueños, 2014.

Pollock, Griselda. *Differencing the Canon. Feminist Desire and the Writing of Art´s Histories.* Londres; New York: Routledge, 1999.

————————, *Vision & Difference. Feminity, Feminism and the Histories of Art*. London; New York: Routledge, 2000 [1988].

————————, *Encounters in the Virtual Feminist Museum. Time, Space and the Archive*. Londres; New York: Routledge, 2007.

Preciado, Beatriz. *Manifiesto contra-sexual. Prácticas subversivas de la identidad sexual.* Madril: Opera Prima, 2002.

————————, «Género y performance. 3 episodios de un cybermanga feminista queer trans…» *Zehar. Sexu Gunea Berriro Polizitatzea,* 54 (2005): 20.-27. or.

————————, *Testo Yonqui.* Madril: Espasa, 2008.

Prokhovnik, Raia. *Rational Woman. A Feminist Critique of Dichotomy*. Manchester; New York: Manchester University Press, 2002 [1999].

ptqk, Maria. *Soft Power. Arte y tecnología en la era del biopoder.* Bilbo: consonni, 2012.

————————, «Berriketa». In *Producciones de arte feminista: Procesos de conocimiento, visualidades y recorrido*, ed. Maider Zilbeti, 68.-74. or. Bilbo: consonni, 2013.

Rancière, Jacques. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Border Manantial, 2010.

Ribalta, Jorge. «Zerbitzu publikoaz kultur kontsumoaren garaian», *Zehar,* 68 (2010): 72.-81. or.

Rodríguez, Arturo/Fito. «Arteleku desde la perspectiva educacional. Alternativa y modelo: desarrollos, ejes, apuntes». *Desacuerdos*, 6 (2011): 222.-250. or.

Ruido, María. «Mamá quiero ser artista! Apuntes sobre la situación de algunas trabajadoras en el sector de la producción de imágenes, aquí y ahora». In *Precarias a la Deriva. A la deriva por los circuitos de la precariedad femenina*. Madril: Traficantes de Sueños, 2004.

Sádaba Murguía, Estíbaliz. «Errakzioa-Recciónetik lanean». In *Producciones de arte feminista: Procesos de conocimiento, visualidades y recorrido*, ed. Maider Zilbeti, 41.-43. or. Bilbo: consonni, 2013.

Searle, John R. «Metaphor». In *Metaphor and Thought*, ed. Andrew Ortony, 83.-111. or. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

Sedgwick, Eve Kosofsky. *Epistemology of the Closet*. Berkeley: University of California, 1990.

Solá, Miriam. «Pre-textos, con-textos y textos». In *Transfeminismos, epístemes, fricciones y flujos*, ed. Miriam Solá eta Urko Elena, 15.-30. or. Tafalla: Txalaparta 2013.

Trafí-Prats, Laura. «De la cultura feminista en la institución arte», *Desacuerdos,* 7 (2012): 214.-245. or.

UNESCO. *The Culture Industries. A Challenge for the Future of Culture*. Paris: Unesco, 1982.

Valencia, Sayak. «Teoría transfeminista para el análisis de la violencia machista y la reconstrucción no-violenta del tejido social en el México contemporáneo». *Universitas Humanística*, 78. zk. (2014): 65.-88. or.

Vieites, Azucena. «Errepikapena ez da errepikatzea», *Zehar,* 63 Kultura itzulpena (2008): 20.-25. or.

————, «Arte jardun eta aktibismo feministari buruz». In *Producciones de arte feminista: Procesos de conocimiento, visualidades y recorrido*, ed. Maider Zilbeti, 37.-40. or. Bilbo: consonni, 2013.

Villaplana, Virginia. «Memoria Colectiva y Mediabiografía como Transformación de los Relatos Culturales». *Arte y política de identidad,* 3. bol. (2010eko abendua): 87.-102. or.

Vozmediano, Elena. «Museo bajo control». *El Cultural,* 2011ko irailaren 23a <http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/29782/Museos_bajo_control> (Kontsulta data: 2015. urteko urtarrilak 17).

Wallis, Brian, ed. *Art After Modernism. Rethinking Representation.* New York: The New Museum of Contamporaty Art, 1996 [1984].

Weir, Allison. *Sacrificial Logics. Feminist Theory and the Critique of Identity*. New York; Londres: Routledge, 1996.

YProductions. *Nuevas economías de la cultura. Tensiones entre lo económico y lo cultural en las industrias creativas. Parte I.* YProductions: 2009a.

————, *Innovación en cultura. Una aproximación crítica a la genealogía y usos del concepto.* Madril: Traficantes de Sueños, 2009b.

Yúdice, George. *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Bartzelona: Gedisa, 2002.

Zilbeti, Maider ed. *Producciones de arte feminista: Procesos de conocimiento, visualidades y recorrido*. Bilbo: consonni, 2013.

Zulaika, Joseba. *Crónica de una seducción. El museo Guggenheim de Bilbao.* Madril: Nerea, 1997.

————, *That Old Bilbao Moon. The Passion and Resurrection of a City*. Reno: Nevada University Press, 2014.

HH.AA. *Kultur politikei buruzko nazioarteko I Biltzarra*. Gasteiz: Eusko Jaurlaritzaren Argitalpen Zerbitzu Nagusia, 2007.

Egindako elkarrizketak

1. Azucena Vieites (2010eko uztailaren 6a, Donostia).
2. Olaia Miranda eta Maria Mur (2010eko uztailaren 22a, Donostia).
3. Saioa Olmo, Haizea Barcenilla eta Aloña Intxarraundieta (2010eko azaroaren 9a, Donostia).
4. Santiago Eraso (2010eko azaroaren 23a, Donostia).
5. Alaitz Arenzana eta Maria Ibarretxe (2011ko martxoaren 7a, Bilbo).
6. Josebe Iturrioz (2011ko martxoaren 9a, Donostia).
7. Leire Vergara, Isabel de Naverán eta Beatriz Cavia (2011ko apirilaren 19a, Bilbo).
8. María ptqk (2012ko urtarrilaren 12a, Donostian).
9. Miren Jaio (2012ko abuztuaren 26a, posta eletronikoz egindako elkarrizketa).
10. María José Belbel (2012ko irailaren 13a, posta elektronikoz egindako elkarrizketa).
11. Beatriz Herráez (2012ko maiatzaren 2a, Donostia)
12. Xabier Arakistain (2012ko maiatzaren 5a, Bilbo).
13. Natxo Rodrígez Arkaute (2012ko azaroaren 7a, posta elektronikoz egindako elkarrizketa).
14. Maite Garbayo Maeztu (2013ko uztailaren 8a, Mexiko Hiria).
15. Okela sormen-lantegia (2016ko irailaren 8a, posta elektronikoz egindako elkarrizketa).
16. Maite Martínez de Arenaza (2016ko irailaren 8a, posta elektronikoz egindako elkarrizketa).

Arte-lanak

Azucena Vieites. *Juguemos a prisioneras* seriea. Paperean euskarria duen segrafia, 1995 59

Erreakzioa-Reacción. Argitalpenak. Bilbo/Donostia, 1994-2000..... 100

Ana Laura Aláez *Mujeres sobre zapatos de plataforma,* 1993. Artistak erabilitako zapatekin egindako instalazioa/hainbat material. Colección Fundación La Caixa..... 128

***Atrakzioen Itzulera* Saioa Olmo artistaren proiektua 167**

***Optikak* Pripublikarrak (Aiora Kintana, Olaia Miranda, María Mur, Saioa Olmo eta Oihane Ruiz) taldearen proiektua 168**

Itziar Okariz, *Irrintzi Repetition (Mute),* 2009 176

Zuhar Iruretagoiena Labeaga *Excéntrica* proiektuaren 177

Artea Sailean Uztaro aldizkarian argitaratu diren artikuluak

XIX. mendeko paper gaineko argazki koloreztatuak
Artetxe Sanchez, Enara, *Uztaro* **62**, 11-31

Estiloaren adierazpena Bizkaiko eliz arkitekturan (1850-1930)
Diez Paton, Eva, *Uztaro* **73**, 5-20

Jorge Oteizaren Quousque Tandem…!: irakurketa berriak
Echeverria Plazaola, Jon, *Uztaro* **64**, 15-34

Artearen eta subjektuaren eraikuntza: Nan Goldin-en aukera, intimitate-kontakizunak askatze-errepresentazio gisa
Garro Larrañaga, Oihana, *Uztaro* **87**, 5-22

Bilboko hiri-garapena sorkuntza artistikoan islaturik: 1975-2010
Herrera Diez, Nerea, *Uztaro* **80**, 13-48

Artea eta industria-ekoizpena. Objektu artistikoa eta egunerokotasuna
Lekerikabeaskoa Gaztañaga, Amaia, *Uztaro* **70**, 5-24

Itsas bazterreko espazio urbanoa eraikitzen: arkitektura, eskultura eta hiri-altzariak Donostiako badian
Lekerikabeaskoa Gaztañaga, Amaia, Vivas Ziarrusta, Isusko, *Uztaro* **75**, 5-33

Plastikaren eta Ikusizkoen Hezkuntza EAEn: zer-nolako arte-hezkuntza ahalbidetzen dute testuliburuen irudiek?
Marcellán Baraze, Idoia, Gomez Pintado, Ainhoa, *Uztaro* **89**, 5-18

Koloreen bilakaera: euskal kasua
Preciado Saez de Ocariz, Txema, *Uztaro* **13**, 3-21