

Conectoras (nuevas aproximaciones a la gestión independiente para las artes visuales en el Estado español)

La Historia del Arte aún siendo nombrada en femenino ha sido heteropatriarcal y selectiva adoctrinando entre periodos y etapas impuestas desde lo vertical dominante. Es esa verticalidad la que implementa focos de poder piramidal de carácter masculino selectivo independientemente del género de sus dirigentes.

Obviamente mis consideraciones sobre este tipo de desigualdad no son nuevas. La historiadora austriaca afincada en Estados Unidos, Gerda Lerner fue pionera en estas investigaciones e impulsó una rama académica, *La historia de las mujeres* con un enfoque crítico y feminista. En su libro *The creation of patriarchy* (*La creación del patriarcado*) apuntó una reflexión que considero esencial, "El sistema patriarcal solo puede funcionar gracias a la cooperación de las mujeres. Esta cooperación le viene avalada de varias maneras: la inculcación de los géneros; la privación de la enseñanza; la prohibición a las mujeres a que conozcan su propia historia; la división entre ellas al definir la «respetabilidad» y la «desviación» a partir de sus actividades sexuales; mediante la represión y la coerción total; por medio de la discriminación en el acceso a los recursos económicos y el poder político; y al recompensar con privilegios de clase a las mujeres que se conforman" (Lerner, 1986:217). Además desde el propio epicentro del sistema del arte, en 1971 la revista norteamericana *Artnews* ya había publicado el ensayo *Why have there been no great women artists?* en el cual la célebre historiadora del arte Linda

Nochlin analizaba las dificultades de las mujeres artistas para acceder a las instituciones museísticas, una labor de reivindicación que seguirá Maura Reilly y toda una saga de nuevas teóricas fundamentalmente en aquellos momentos, del ámbito anglosajón.

Sin embargo aun habiéndose establecido un cierto cambio de conciencia reforzado por todas las analistas y activistas latinoamericanas vinculadas a los movimientos críticos postcoloniales y a pesar de las intensas campañas reivindicativas respecto a la visibilización del trabajo de las mujeres, no deja de ser bastante inquietante la sensación de *Purplewashing*expandido (del inglés *purple*, morado/color utilizado por las sufragistas desde 1908/1911, y *whitewash*, blanquear o encubrir) y en consecuencia, recuperación sesgada.

Es un hecho que se practican tácticas orquestadas desde el primer mundo del *stablisment* que no van mas allá de proclamar un cierto “mujerismo” lo mismo que sucede con el presunto compromiso de sostenibilidad medioambiental igualmente instrumentalizado. Mientras el mundo gira y siguen orbitando otras esferas deficientemente conocidas y donde supuestamente se ubican lo alternativo, lo *underground* o lo que se constituye simplemente autónomo a los parametros impuestos por la oficialidad.

Historiografías alternativas

En el año 1897 en Inglaterra el *Central Committee of the National Society for Women's Suffrage* dio a conocer el listado de personas partidarias del sufragio de la mujer entre las que aparecían setenta y seis pintoras. A partir de 1907, tras la fundación de *Artists' Suffrage League*, muchas creadoras se pusieron en marcha para colaborar vital y artísticamente por la causa feminista. Entre ellas, escritoras como Virginia Woolf quien anunció que se había comenzado a librar lo que

vino a llamar la "batalla de la Royal Academy".

En nuestro país actitudes independientes como la de la periodista, dramaturga y poeta Rosario de Acuña (1850-1923) estuvieron siempre cuestionadas máxime si además como en su caso se asocia a ser librepensadora o participar activamente de la vida de los ateneos y logias masónicas. A Margarita Nelken (1896-1968) "la podemos considerar la primera crítica de arte especializada en España, según criterios actuales" (De la Villa, 2012:99). Sin embargo si no hubiera destacado por su carrera política, primero en el Partido Socialista y después en el Comunista quizás sus escritos teóricos no hubieran sido recordados. En primer lugar porque abandonó la pintura y la música por el activismo social aunque se mantuvo activa sin dejar de escribir sobre arte fundamentalmente en la última etapa de su vida ya en el exilio mexicano. Controvertida y criticada por unos y por otros (llegaron a llamarle "serpiente con faldas"), su ensayo *La condición social de la mujer en España* (1919) sirve para avivar el debate de su influencia sobre el nuevo feminismo, entre otras cuestiones porque se abstuvo de votar a favor del derecho de sufragio de las mujeres para su aprobación en el articulado de la Constitución de 1931 en clara contradicción con sus reivindicaciones por el divorcio y otras libertades inexistentes en la época.

Sabemos que de un solo suceso pueden existir múltiples versiones, también que las controversias y etiquetados suelen ser tan volátiles como las decisiones arbitrarias de quienes los construyeron.

La gestión institucional, es decir la que se desarrolla desde estamentos públicos, museos, salas de exposiciones o centros de arte ha estado marcada por las demandas y fluctuaciones tecnócratas y políticas. Tensionadas por las cifras de visitantes y la repercusión mediática son, por su propia génesis, diferentes de aquellas que emanan de la sociedad civil. Estas últimas se sostienen por voluntades privadas comerciales y/o en pulsión vocacional con la producción del

pensamiento, la creación y las complejidades sociales de su tiempo. En una lectura simplista en el primer caso señalaríamos a las galerías del arte y en el segundo a los *non profit spaces*. Lo institucional tiene la prerrogativa de legitimar, todo lo demás suele balancearse en la incertidumbre y la fragilidad.

Mercado del arte, alta y baja cultura, *underground* o contracultura, mediación social, hipervisibilización de prácticas visuales, desarrollo del pensamiento o investigación transdisciplinar del *media art* se alternan y entremezclan en una amalgama de conexiones difíciles de desentrañar para un público profano. Una sociedad que duda y consume lo que puede.

Theodore Roszak publicó un libro fundador, *The Making of a Counter Culture. Reflections on the Technocratic Society and Its Youthful Opposition* (El nacimiento de una contracultura. Reflexiones sobre la sociedad tecnocrática y su oposición juvenil), centrado en el giro juvenil de los sesenta y setenta hacia nuevas manifestaciones creativas refiriéndose a todo aquello que en Estados Unidos puso en orbita una actitud alternativa y la voluntad de que “el viejo proceso de desafilización generacional dejase de ser una experiencia periférica en la vida de los individuos y la familia y se convirtiese en potente cambio social radical” (Roszak, 1970: 15).

En nuestro país, tras la dictadura del General Franco, emerge un tipo de Contracultura que es solo un sesgo parcial de las construcciones culturales existentes entonces, y tal y como desgrana en diferentes análisis Jordi Costa “está sembrada de contradicciones irresolubles y zonas de sombra” (Costa, 2018:18). En paralelo a la Movida madrileña datada a partir de 1981 por ejemplo se sucedía en las instalaciones de Espacio P (1981-1997), en un sótano de la calle Nuñez de Arce, actividades performativas y de videoarte únicas en el ámbito nacional e internacional a partir del impulso inicial de Rosa Galindo y Pedro Garhel. (Ver libro:

Por su otra parte tal y como he comentado anteriormente los sistemas del llamado Arte contemporáneo se constituyen a su vez de diferentes estratos y capas algunas visibles y otras permaneciendo en la clandestinidad. Las finalidades y objetivos de estos sistemas suelen ser caleidoscópicas y polarizadas a través de un amplio espectro de opciones que van desde el neoliberalismo feroz a pequeñas estructuras anárquicas. A partir del feminismo de los años setenta, lo personal es político. Todas ellas pueden derivar a su vez hacia subsistemas o constituirse en redes de partículas aisladas.

Sus nódulos sobreviven desde la autarquía, otras de manera permeable se interseccionan y mistifican según procesos y circunstancias entretejiéndose en sistemas mas visibles. Así en algunos casos sus diferentes agentes sin ser conscientes de ello, operan de forma orgánica obviando la posibilidad de un plan determinado, otras permanecen durante décadas en orbitas inexpugnables y en algunos casos, sus células transfugas pasan entre las membranas y fisuras de unos y otros estamentos con naturalidad.

Ser alternativa, independiente, autónoma o autogestionada “va vinculado más a conceptos de posición crítica y política, autonomía e I+D en las artes, que a meros productores de actividades para programaciones más o menos estables” (Aramburu, 2020:88).



Fig. 1. Rosa Galindo.
Archivos Colectivos
(<https://vimeo.com/17305344>)
(Las Palmas, 2011)



Fig. 2. Beatriz Silva.
Performance en Kultur Bar
(Bilbao, 1991)

Alrededor y cíclicamente fue surgiendo la labelización de los museos y centros culturales, festivales y eventos (Expos universales, Manifestas, Bienales, Capitalidades culturales ...) utilizadas a su vez por los medios oficiales lo que ha producido una visión empobrecida y limitada de lo que ha sido y es la realidad cultural de nuestro país y sus conexiones internacionales.

Habitar décadas entre complejas dificultades y una sobresaturación de la instrumentalización cultural requiere formación, perseverancia y habilidad.

Puesto que el objetivo de este texto es centrarme en una aproximación a mis investigaciones sobre todo en el periodo comprendido en los años ochenta y noventa, este texto se enraiza en los análisis particulares respecto a los casos de espacios y colectivos alternativos en el Estado español. Esta voluntad acompaña al actual desarrollo de mi tesis doctoral y al libro *Alternativas. Políticas de lo independiente en las artes visuales*. Además toma como punto de reflexión una de las escasas publicaciones que sintetiza un panorama del trabajo desarrollado por las profesionales del Estado español y que lleva por título *Mujeres en el Sistema del Arte en España*. Una publicación promovida por MAV (Asociación Mujeres Artes

Visuales) entre los años 2011 y 2012 en la que participaron numerosas expertas del medio. En aquel momento estructuramos el libro en cinco apartados: Educación y Formación, Investigación Histórica y Teórica, Producción, Crítica y Comisariado y Gestión y Patrimonio. A partir de ahí, vuelvo sobre algunas ideas proyectadas entonces en mi artículo *Irrupción y continuidad de las gestoras institucionales e independientes en el sistema del arte español* insertando nuevas perspectivas y focos. Por otra parte mantengo únicamente como sujeto de análisis el trabajo de las personas vinculadas a los colectivos independientes, reivindicando la definición de los Encuentros de la Red Arte (1995) donde señalábamos que se trata de: “Toda aquella entidad privada autogestionada y autónoma, no dependiente de instituciones y sin fines lucrativos que desarrolla de forma regular programaciones de arte actual que se caracterizan por su espíritu innovador y experimental” (Aramburu & Gil, 1997:2). Este trabajo se inscribe en el marco de la investigación para la tesis en el Doctorado en Estrategias Científicas Interdisciplinarias en Patrimonio y Paisaje de la UPV-EHU. Así mismo se contextualiza en las tareas de investigación desarrolladas por el equipo del Proyecto *Prekariart* de la Universidad del País Vasco/Euzko Herriko Unibertsitatea UPV/EHU, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad (MINECO) dentro del Programa I+D+I estatal orientado a los retos de la sociedad, ref. HAR2016-77767-R (AEI/FEDER,UE).

Hay genealogías secretas, y por lo tanto ocultas

Algunas de estas genealogías son rizomas que crecieron activos desde la discreción silenciosa. Sobre sus raíces y brotes se edificaron cimientos. A través de la eficacia en la gestión de recursos alumbraron formas y fondos. Sus ramificaciones crecen bajo pobladas sombras y de la intensidad de sus nutrientes solo saben quienes vivieron próximos a los proyectos en los

que se involucraron. Algunas de aquellas voces enmudecidas equilibraron sus vidas prefiriendo caminos mas personales alejados del escaparatismo y la competitividad que gira entorno al arte contemporáneo.

A las mujeres de las genealogías secretas no solo podemos encontrarlas vinculadas a la esfera de la cultura o la docencia, algunas de ellas se esforzaron en impulsar otro tipo de proyectos mas vivenciales donde la frontera entre la producción de nuevas formas de gestión de lo cotidiano real y las complejidades socio-culturales las llevaron a fórmulas radicalmente disidentes. El ejemplo mas evidente no sitúa ante su participación en el fenómeno de las Casas Okupadas y Gaztetxes en el País Vasco a partir de finales de los años ochenta. Desde las bases activistas de la disidencia misma fueron pioneras junto a sus compañeros de generación en integrar acciones directas sobre la ecología, el funcionamiento asambleario, los cuidados compartidos, la colectivización de los recursos y la producción feminista. Adscritas a los movimientos sociales del momento, manejaron otras formulas de producción en las fronteras de la contracultura.

El proyecto de Zapatari se instaló en un edificio indiano abandonado a las afueras de San Sebastián. La casa fue tomada el 3 de marzo de 1988 por un grupo de jóvenes de diferente procedencia, algunos de los cuales eran y son artistas o trabajan en la enseñanza. De todos los ejemplos de okupación en una de las áreas mas intensas del fenómeno okupa, una Donosti-aldea condenada a la especulación inmobiliaria, Zapatari destaca por ser referida como un proyecto de universitarios, aunque lo cierto es que en sus diversas fases cada integrante fue variable aportando avances y giros significativos en función de la fluctuante situación de aquellos inestables años noventa. Idoia Castillo, por entonces matriculada en la carrera de filosofía en la Universidad del País Vasco viene a señalar en el libro de Huan Porrah, *La*

Negación Punk en Euskal Herria, a “la metáfora de las okupaciones como plataformas espaciales en las que se les brinda infraestructura y cobertura a muchos movimientos sociales” (Porrah, 2006: 289). Así también ese mismo año encontramos al colectivo Matxarda (“mandíbula” en euskera) integrado por un grupo fluctuante de diez a doce mujeres que fueron desplazándose a través de diversos edificios hasta llegar a una casa en Rentería o el cuartel de la Guardia Civil de Oiartzun. En su compromiso abierto, Isa, Neka, Laura, Kontxi, Lola, Malen, Amaia, Elena y Elene como tantas otras, apoyaban el movimiento antimilitarista y causas contra el FMI o la entrada en la CEE, impulsando además a las mujeres del entorno local en nuevas formas de empoderamiento. Las *Segundas jornadas de Mujeres Jóvenes de Hegoalde* (País Vasco y Navarra) se celebraron el 7, 8 y 9 de diciembre en el albergue de Barria tras diez años de las primeras y un año después de las *Terceras jornadas de Mujeres de Euskadi* desarrolladas en Leioa en diciembre del 1994. Sus recursos de comunicación eran los fanzines y las radios libres, algunas como *Zintzilik Irratia*. En una nota de prensa emitida por las organizadoras de este encuentro del 95 en Barria afirman que “Vemos importante recordar la participación de los colectivos feministas que han tomado parte en la radio porque también han contribuido a tejer nuestra propia historia (...). Aclarar por último la necesidad de espacios nuevos, diferentes, razón de organizar esta rueda de prensa a las puertas del Gaztetxe de Bilbao es la de denunciar el cierre de estos espacios que tantas veces han supuesto para nosotras un lugar de encuentro, trabajo en común y desarrollo de nuestra creatividad” (Visto en https://emakumeak.org/dedalo/media/pdf/standar/0/rsc37_rsc176_48.pdf el 2 de mayo 2021).

Las genealogías ocultas son cómodas porque no han exigido un lugar. A veces en la arqueología de la contemporaneidad se las filtra para revelarlas en el sistema si eso va a ser útil para el descubridor. En otras ocasiones, la incomodidad que representa su encarnación ante los focos de la oficialidad

induce a sabotearlas.



Fig. 3. Victoria Encinas. Foto: Francisco Carpio (Madrid, 1985)

En cuanto a otras situaciones de volatilidad histórica, ésta puede provenir como consecuencia de la propia materia del trabajo. Lo corporal y las acciones efímeras en sus territorios naturales, los espacios no convencionales, han condenado a cierta amnesia al arte sonoro y al arte de acción. En 1984 y hasta 1985, Victoria Encinas, con tan solo 21 años, inaugura el espacio Poisson Soluble, bajo la influencia teórica de las vanguardias, las acciones del Cabaret Voltaire, los surrealistas y el Dadaí, acciones efímeras de corto intervalo, rastreo impreciso pero alta frecuencia. Con Victoria, gracias a este texto retomo las conversaciones de hace varios años y me hace llegar esta reflexión:

Poisson Soluble quiso integrar el arte de vanguardia en la actividad bullente de la ciudad; desmitificar, desacralizar y sacar de su aislamiento ensimismado a los

espacios y actitudes en el arte de aquella época. Por eso elegimos un local comercial del centro de Madrid con dos entradas y escaparates a la calle. Fue un laboratorio abierto, un lugar de creatividad incesante, un momento inspirado en el que personas muy jóvenes y de ámbitos diversos coincidimos en la misma poética e impulso creativo. Durante aquellos dos años fue un punto de encuentro y un dinamizador cultural que irrumpió en un Madrid casi desierto de alternativas culturales.

En Poisson Soluble teoriqué y argumenté los proyectos artísticos que ofrecimos a diferentes artistas, escribí sobre ellos. Junto a Luis García Castro, creamos Poisson Soluble, aglutinando ideas que surgían de nuestros diálogos muchos meses previos a la apertura de la sala. Nuestro propósito fue involucrar a empresas públicas como Telefónica, la EMT o la Dirección General de Correos, quienes cedieron cabinas urbanas, un autobús, buzones, maquinaria, etc. Estos artefactos industriales fueron objeto de transformación e interpretación por parte de los artistas invitados a quienes proponíamos nuestro proyecto: cineastas, poetas, músicos, escenógrafos, diseñadores, artistas plásticos, performers... cuyas intervenciones se mezclaron y estimularon entre sí en una obra continua en el espacio y en el tiempo. Hubo mucha amistad, entusiasmo y deseo de cambio estético y social.

El objetivo, artísticamente, era construir en la totalidad de la sala instalaciones escenográficas que fuesen sucediéndose cada poco tiempo y que el público visitaba mezclándose con ellas sin jerarquización del espacio^[1]. Las acciones, performances e improvisaciones dentro de las instalaciones fueron una constante y un sello de Poisson Soluble tanto como de URA/UNZ. (Encinas, 2018: 122-123). Además de éstas instalaciones globales, las obras que Poisson Soluble promovió fueron vídeos, grabaciones de música, fotografías, intervenciones urbanas, piezas

escultóricas, textos,... en una poética integradora y participativa.

Para todo un grupo generacional frecuentar estos espacios les permitió conocer opciones creativas que no se programaban en ningún otro lugar.



Fig. 4. Nieves Correa. Encuentro Edge en Alston (Reino Unido, 1991)



Fig. 5. Jana Leo en la Fundación Mosis. Foto: Simon Lund (Madrid, 2008)

Por otra parte, tal y como me comenta en una reciente entrevista Esther Ferrer: “Me gusta pensar la performance como un arte que no tiene barreras, ni tan siquiera políticas. Cuando comencé a hacer acciones, algo que nos interesaba fundamentalmente era alejarnos lo más posible de toda la parafernalia teatral, decíamos la acción no *representa*, sino que *presenta*”. Durante los años ochenta y noventa, época en la que la artista ya no vivía en el país proliferaron los festivales de Performances y se activaron numerosos espacios alternativos que bien desarrollaban en sus sedes (la mayoría sótanos de bajo alquiler) o servían de canal para organizar ciclos y eventos en los circuitos culturales al uso.

Mencionaré en Cataluña como agente teórico a Marta Pol Rigau y en la Comunidad de Madrid a Nieves Correa desde la propia práctica y como conectora entre las diferentes comunidades autónomas quienes como otras muchas han acompañado a toda una serie de procesos artísticos. Por ejemplo, Nieves desde la organización del *Primer festival de performance de Madrid* en 1991 junto a Tomás Ruiz-Rivas y con su labor a través de Public Art, Marta vía *Sin número. Arte de Acción* junto a Jaime Vallauré en 1996. La artista Jana Leo por su parte activa con la fotografía y el accionismo de las *cuerpas* en los espacios, impulsó nuevas formas públicas de compartir e integrar tanto al sector como a nuevos espectadores desde El Caballito (Madrid, 1992-1996) a la Fundación Mosis (Madrid/Nueva York desde 2008). A partir de estas generaciones mixtificadas todas las redes se entrecruzan y tejen relatos-matryoska que nuestra memoria colectiva aun puede entonar.



Fig. 6. Marta Pol Rigau y Jaime Vallauré en el Círculo de Bellas Artes © Sin Número-Arte de Acción (Madrid, 1996)

Metodologías de la horizontalidad

Esos años estuvieron pautados por el paro, la reconversión industrial, las huelgas, el VIH, el terrorismo y las drogas lo que marcó dos generaciones arrastradas a la melancolía y/o al activismo. Una parte del sector creativo actuaba desde la insumisión y las reivindicaciones sobre la ecología y los géneros implementando las estrategias de estos movimientos en sus propias prácticas vitales y profesionales.

Tal y como afirma Paloma Blanco en su ensayo sobre acciones colaborativas para *Desacuerdos 2* "Frente a la creciente concentración de poder, capital e información, que habían llegado a ser sinónimos y a fundirse en el espectáculo, surgió una oposición que se expresaba con acciones moleculares difusas, una especie de guerrilla cultural que en lugar de construir pesadas estructuras de intervención buscó la movilidad y el eco mediático a través de acciones efímeras, locales y paradigmáticas". (Blanco, 2005: 190)

A mi parecer en el campo de las artes visuales existen dos líneas de trabajo que comenzaron a extenderse en esas dos décadas germinales de los ochenta y noventa las cuales entonces no eran nombradas como tal: la Mediación y el Comisariado.

Tanto la acción de mediar como la de comisariar, en simultáneo o por separado, aportan vías de entrada y conocimiento diferentes, a través de un trabajo de campo y una puesta en escena que varía según el tipo de público o el contexto. Ambos métodos de acceso al hecho artístico son canal y estrategia.

En el primer caso se abren situaciones de exploración por las numerosas actividades que los propios colectivos de artistas realizan en sus áreas de proximidad (en general barrios periféricos o zonas degradadas) y con el entorno barrial compartiendo conocimiento y abriendo sus estudios-talleres. En

la segunda vía, desde el comisariado, ejerciendo de selectoras y acompañantes teóricas en las exposiciones y programas que se desarrollan bien en los propios espacios o fuera de ellos. Comisariar entonces no era ni una profesión ni una categoría tal y como hoy se entiende. El acompañamiento a la práctica artística era un ejercicio de amistad y de vida, un crecimiento en común donde decisiones y exploraciones se compartían en procesos próximos y de largo recorrido.



Fig. 7. Andrés Trapiello, Miguel Ángel Campano y Diego Lara con María Corral en la presentación de la carpeta de aguafuertes de Campano. Grupo 15. (Madrid, 1979)

Son precursoras personas tan representativas como María Corral y Carmen Jiménez. Ambas participaron de forma activa en el proyecto independiente del Grupo Quince (1971-1985) dedicado al grabado, una técnica artística considerada menor. Desde el número 7 de la Calle Fortuny de Madrid el espacio fue taller, galería y editorial. María Corral ejerció como directora

artística junto al crítico de arte José Ayllón desde sus comienzos hasta 1981. Cerca de allí, en 1979 Rosalind Williams, especialista norteamericana en fotografía radicada en nuestro país, pasó a dirigir otro mítico espacio independiente, Redor, denominándose a través de este nuevo impulso como Redor-Canon. Gracias a su programación pionera en el momento, se pudo conocer la obra de Ansel Adams, Joan Fontcuberta, Rafael Navarro, Jean Laurent, Fernando Herraéz, Cristóbal Hara o Cristina García Rodero.

La eclosión de la Movida madrileña y el boom de la pintura imperaban en la época como estandartes de una pretendida imagen de modernidad. Una pintura “Bajo una voluntad, que en realidad podría responder a un interés en recuperar la posibilidad de mostrar discursos explícitos sobre cualquier cuestión, estos y otros pintores despliegan un concepto de pintura basado en la condición “culinaria” de la misma: privacidad, buen uso de los materiales, buena técnica y creación de estilo” (Marzo, 1995:126-161). Sin embargo, las ideas y obras basadas en la desmaterialización del arte a través de lo conceptual y la utilización de las incipientes nuevas tecnologías eran impulsadas únicamente desde la base misma de la creación artística o por medio de las escasas gestoras o teóricos con capacidad visionaria. Fue ahí donde empezaron a alcanzar visibilidad estas iniciativas y fue desde círculos independientes. Proliferaban las exposiciones de pequeño formato, los intercambios y las coproducciones permitían las transferencias de conocimiento y el contacto directo con otras realidades a través de viajes entre las distintas provincias o internacionales.

Un ejemplo de ello lo encontramos en la inserción del vídeo de creación en diferentes contextos menos minoritarios, ahí aparecen dos figuras esenciales: Guadalupe Echevarriá y Paloma Navares. Fue Guadalupe quien después de su experiencia en otros países puso en marcha en paralelo al Festival de cine de San Sebastián, los festivales de vídeo que transcurrieron

entre los años 83, 84 y 85, mientras que en 1983 impulsa el Festival de Vídeo Musical de Vitoria-Gasteiz. Por su parte la artista Paloma Navares quien ya estaba participando activamente en la gestión del Foro Cívico Cultural de Pozuelo de Alarcón (1978-2016) siendo su directora hasta 1983, comenzó a gestionar desde su propio ámbito doméstico un nuevo tipo de evento público dando lugar a el Primer (1984) y Segundo *Festival de Vídeo (1986)* en el Círculo de Bellas Artes de Madrid. En la tesis que sobre el periodo realiza Juan Crego casi diez años después viene a transmitir la sensación de avance ralentizado respecto a la institucionalización del medio pero también dispersión de un gran número de actividades, muchas de ellas poco interconectadas. "Se ha llevado a cabo una importante tarea de apoyo al video mediante un amplio abanico de actividades diversas muy amplio y variado. Pero todo ello no ha sido suficiente para conseguir su adecuada consolidación como una forma de arte ampliamente reconocida. El vídeo ha adquirido, eso sí un notable grado de implantación entre los artistas como medio para realizar un trabajo creativo" (Crego, 1994: 269). Lo cierto es que esas conexiones subterráneas existían pero en diferentes grados y niveles. Por ejemplo Esther Ferrer integró por primera vez el video en su obra performativa gracias a la invitación de Guadalupe en el festival de San Sebastián y prosiguió poco después en Madrid con Paloma en unas videoinstalaciones de un enorme interés y que nunca posteriormente ha querido reproducir.

Al hilo de las reivindicaciones de Juan Crego es de precisar que lo realmente imprescindible en aquellos años noventa era comenzar a estructurar un sistema de distribución comercial del video de creación. María Pallier, nacida en Allentsteig (Austria) puso en marcha junto con Iñaki Pérez la distribuidora Trimarán (1990-1995) y diferentes gestores independientes empezamos a contratar su catálogo de artistas. Todo el debate sobre esta compleja cuestión del videoarte en aquel periodo se focalizó en diferentes estrategias de

producción, exhibición y distribución gracias a un grupo de artistas, investigadores y profesores que junto a diferentes colectivos desarrollaron los Encuentros de Video de Pamplona (1996-1997). Además durante aquellos años suscitaba cierto interés la labor puesta en marcha por dos especialistas también en nuevos medios vinculadas a espacios alternativos (entrevista a Claudia Giannetti y Karin Ohlenschläger)

Karin procede de Hannover (Alemania),

Sabía de Espacio P en 1982, porque Pedro Garhel realizó una performance en uno de los programas paralelos de la Documenta de Kassel y permanecí en contacto con él para conocerlo. Llegué finalmente en 1984 a la ciudad, justo para ARCO. Me pareció un momento muy estimulante, un hervidero cultural lleno de iniciativas y posibilidades, pero con todo por hacer. Espacio P me pareció un lugar único por su formato, su programa de actividades, muy afines a lo que me interesaba en su momento: el arte de acción y el audiovisual. Así que decidí quedarme. Desde Espacio P fundé junto a la galerista vienesa Grita Insam, una distribuidora de videoarte para dar salida a todas las producciones de Espacio P, además de otras obras audiovisuales, principalmente europeas. Por entonces ya tenía un programa con mujeres hoy incuestionables como Ulrike Rosenbach, Valie Export, Concha Jerez o Marina Abramovic (en su momento todavía trabajando con Ulay). Dos años más tarde también colaboré con el Museo Español de Arte Contemporáneo (MEAC), por entonces ubicado en lo que actualmente es el Museo de Traje, muy cerca de la Facultad de Bellas Artes. Allí dirigí el Video Forum Internacional con un programa mensual, ciclos monográficos, conferencias y debates (Ibidem).

Su labor desde la curaduría -no nombrada entonces así- en proyectos con artistas relevantes como Fabrizio Plessi permitió también un nuevo tipo de programación en ámbitos

institucionales. Karin co-fundó posteriormente en el año 2002 el MediaLab Madrid en el Centro Cultural Conde Duque donde entre otros se celebraron diversas reuniones para aglutinar al sector independiente de Madrid.

Por su parte Claudia Giannetti nació en Belo Horizonte (Brasil) y se instaló en Barcelona el año 1988 para estudiar el tercer año de Historia del Arte tras su formación musical y de Empresariales/Económicas. Llegaba de Alemania donde había vivido y trabajado desde 1982. En una reciente conversación por email a propósito de este texto Claudia recuerda que:

En 1993, el mismo año que presenté mi tesina sobre Nam June Paik en la Universidad de Barcelona, fundamos junto con Thomas Nölle el L'Angelot Asociación de Cultura Contemporánea en pleno barrio Gótico de Barcelona. En los propósitos fundacionales se encontraba, el objetivo de dedicarnos a las nuevas manifestaciones artísticas en su relación con las tecnologías y la ciencia, lo que en la época denominábamos arte electrónico. No existían modelos previos tan especializados en España y fue el primer espacio en este campo. Desde el punto de vista de gestión, L'Angelot nació como espacio independiente, basándose en formas colaborativas de producción y realización de actividades. El grupo de artistas e interesados que apoyaron el proyecto fue rápidamente en aumento, a medida que nuestras actividades se daban a conocer a un público cada vez más amplio. L'Angelot pasó a formar parte de los circuitos del arte de Barcelona y muchos de los artistas que después hicieron carrera empezaron en nuestro espacio (...) La motivación de realizar proyectos artísticos en todos los ámbitos, innovar, "mover" era enorme. Eso también debido al espíritu cosmopolita e internacionalista que se instauró en la ciudad. Fue una década de apertura, que atrajo nuevos "vientos" de todas las partes. Muchos artistas, comisarios e intelectuales extranjeros se instalaron en la ciudad, que estuvo a punto de convertirse

*en un meeting point internacional. El público joven y en la franja de los 30-40 años mostraba enorme interés y era solidario a la hora de apoyar iniciativas más arriesgadas. Fue el momento de creación de los principales festivales en la ciudad, muchos de ellos por personas asiduas de L'Angelot. Así que teníamos una cierta sensación de "comunidad". Personalmente, entre 1994 y 1999 me dediqué a la investigación de la estética del media art y la relación entre arte, ciencia y tecnología. Fruto de esta investigación fue mi tesis doctoral y el libro *Estética Digital-Sintopía del Arte, Ciencia y Tecnología*. Además de la dirección de L'Angelot, profesionalmente me dediqué al comisariado independiente y a la enseñanza universitaria, siendo profesora entre 1995 y 1998 en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona.*

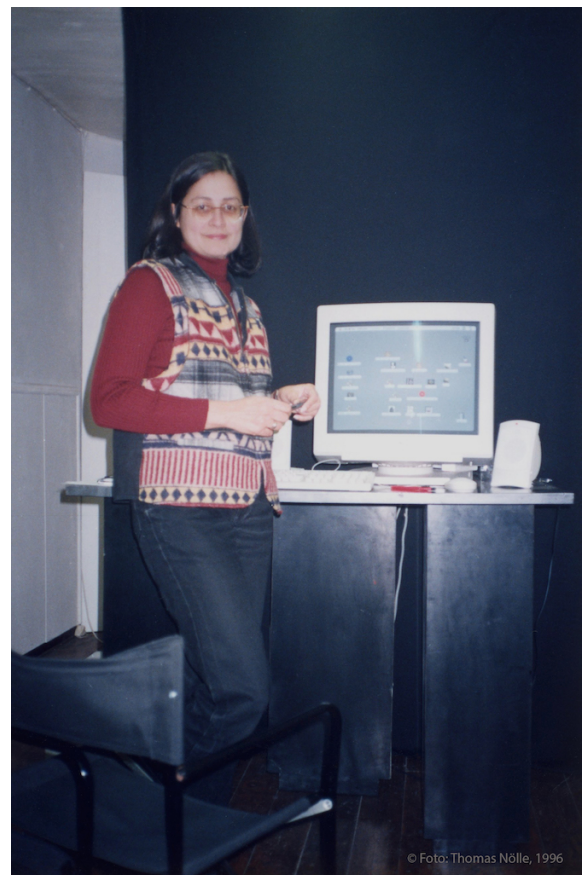


Fig. 8. Paloma Navares. Foto: M. González (Madrid, 1984)	Fig. 9. Claudia Giannetti en ACC L'Angelot, exposición "Arte en CD-ROM" mes de marzo © Foto: Thomas Nölle (Barcelona,1996)
--	--

Diez años después de su llegada a nuestro país, Claudia fue invitada en 1998 a idear y dirigir los primeros estudios universitarios de España dedicados al Arte Electrónico en la Escola Superior de Disseny ESDi y a crear el MECAD (Media Centre d'Art i Disseny). Todo su prolífico trabajo acompañado de ediciones y congresos llevó a descubrir en el Estado español la situación internacional del Media Art y sus teorías. Sobre L'Angelot (1993-1999) proyecto en el que también fue fundamental la participación el artista Thomas Nölle, así como otros proyectos del momento se puede encontrar información en la web de AEMA (Archivo Español de Media Art) siendo la investigadora principal Ana Navarrete, hoy así mismo directora del Museo Internacional de Electrografía (MIDECIANT) de Cuenca.

Otras conectoras de aquellas décadas fueron las fundadoras de empresas de gestión cultural, en un momento en el cual este tipo de servicios externos eran muy demandados por unas instituciones que no disponían de personal especializado. La pionera de todas ellas en el País Vasco fue K6 en San Sebastián desde 1989 con Karmele Barandiaran, Miren Eraso, Mayi Setién, Cristina Aguirre como socias fundadoras. De ahí Miren a partir de 1996 fue la responsable de la revista *Zehar* para Arteleku.



Fig. 10. K6 (De izquierda a derecha: Karmele Barandiaran, Miren Eraso, Mayi Setién, Cristina Aguirre) Fotografía: Del Busto (San Sebastian, 1991)

En Vitoria-Gasteiz desde 1992 estaba en funcionamiento Trasforma puesto en marcha por Nekane Aramburu y Eva Gil de Prado, alternando el trabajo de gestión con la producción de programas de investigación, formación y mediación materializado fuera en desarrollando proyectos en lugares diversos como a través de la programación en su sede bajo el nombre de Trasforma-Espacio (tanto en el sótano de la calle Zapatería como posteriormente en Cantón de Anorbín). Desde ahí se pudieron conocer propuestas que apostaban por el arte emergente, las nuevas tecnologías, el arte de acción y el feminismo.

Mar Villaespesa fue la comisaria en 1993 de la muestra *100%* en la que por primera vez se presentaba el estado de la cuestión de la teoría feminista internacional. Mar estuvo vinculada en ese tiempo al colectivo BNV. Surgido en 1988 lo integraron Miguel Benlloch, Joaquín Vaázquez, Alicia Pintenõ Granado, Manuel Prados Sánchez y Felisa Romero dando lugar en 1994 a Carta de Ajuste como una entidad no lucrativa para actividades multidisciplinares y de difusión de corrientes contemporáneas.

Alicia Pinteño estuvo en el proyecto desde 1990 y Esther Regueira comenzó a colaborar en 1991. La estructura era parecida a Trasforma, se alternaba la labor empresarial con proyectos mas experimentales. De manera coetánea se comenzó a formalizar en 1994 en Valencia La Esfera Azul impulsado como un centro interdisciplinar en el barrio de Velluters, promovido por dos gestoras culturales, Marisa Giménez y Lupe Frigols, con experiencia profesional previa en galerías de su ciudad. Recuerda Marisa que: “Fue una experiencia impresionante, brutal. Aprendimos muchísimo sobre el arte, la gestión cultural y la vida en general. La gente que por allí pasó es incontable. El curriculum de La Esfera Azul me sigue impactando cuando lo veo. Casi todos los días ocurrían cosas interesantes. Hay muchísimos buenos recuerdos. Yo tenía veintisiete años cuando se inauguró. Fue una apuesta total que nos cambió la vida. Pusimos allí todos nuestros ahorros. Pedimos un préstamo”.



Fig. 11. La artista Marta Extramiana en su exposición en Trasforma-Espacio (Vitoria-Gasteiz, 1998)



Fig. 12. Marisa Giménez y Lupe Frigols en La Esfera Azul. Fotógrafo: José García Poveda en la exposición *La Valencia de El Flaco* (Valencia, 1995)

En Madrid el Espacio de Arte *Garage Pemasa* (1998-2000) en la calle del General Díaz Porlier en pleno barrio de Salamanca surgió también por la iniciativa de una gestora, Lurdes

Fernández, al volver de una estancia en Nueva York observando la demanda de nuevos lugares para generar un tipo de propuestas diferentes a lo que se estaba produciendo por entonces, tal y como relataba en la serie de entrevistas para *Archivos Colectivos* en 2010. Años mas tarde Lurdes puso en marcha un nuevo proyecto en una antigua fábrica de pan bajo el nombre de Off Limits (2006-2014).



Fig. 13. Lurdes Fernández en Garage Pemasa. Fotografía: Jule Roher (Madrid, 2000)

Finalmente y por concluir este sucinto recorrido retorno al País Vasco, territorio objeto de mi investigación actual. Si hay una conectora en ese periodo que ha transitado la mayoría de los estadios alternativos y proyectos independientes en Vizcaya, esa es Beatriz Silva. A saber entre otros Arte Nativa (1985/1986-1989), Asociación de plásticos del Gran Bilbao (1989-90), Maní' (1990-1991), X-Planet (1992), Las Chamas (1992/1994), Kultur Bar (1993), Eman Difusión (1997-1999) además de la coordinación del Primer *encuentro de la Unioín de Asociaciones de Artistas Visuales de Mediaz* (Asociación de artistas visuales de Euskal Herria, 1996-1999). Beatriz

realizó su tesis doctoral sobre la muerte y el arte en la UPV-EHU, y sus performances de aquella etapa estaban vinculadas a cuestionamientos corporales. En 1994 fue invitada por Trasforma a realizar una de las acciones de los *Primeros Encuentros de Arte Actual* (germen de la Red Arte) en la Casa de Cultura de Vitoria-Gasteiz. Pero así mismo en los noventa en el País Vasco existían activadoras alejadas no solo del sistema del arte sino de los subsistemas. Por ejemplo Nuria Arteaga en una de las etapas mas complejas de AMBA (la Asociación de Amigos del Museo de Bellas Artes de Álava, colectivo que desde 1992 había impulsado el nacimiento del museo Artium), Aurora Suarez sin una adscripción concreta a ninguno de los espacios de Bilbao pero próxima a todos, Ana Dávila desde la génesis y grupo motor de En Canal (1992-1993 hasta 1996) y Abisal (1996-2011) proyecto al que también se sumaron artistas como Marta Martín cuya labor en los Encuentros de video de Pamplona y el colectivo Zero@ fueron esenciales. Bastante mas conocidas por otro lado fueron las acciones desde 1994 de Estíbaliz Sábada y Azucena Vieites a través de Erreakzioa-Reacción o las Wikipihistorias impulsadas con Saioa Olmo y Haizea Barcenilla pasando por la evolución de Consonni y el grupo que desarrolló el proyecto de Bulegoa ya en los dosmil

Consideraciones finales

Tal y como hemos podido observar a lo largo de los noventa, numerosas mujeres impulsaron sus propias formulas de activación laboral y creación intelectual y artística por medio de la utilización de los medios digitales y los tejidos asociativos. Este texto viene a señalar a algunas de esas profesionales como nódulos conectores y perfila nuevas vías sobre las que incidir en sucesivos análisis.

La historia reciente nos lleva una y otra vez a toda una serie de activas emprendedoras. La gama es tan amplia y diversa que

transcurre desde proyectos digamos gestados en territorios analógicos rurales o periféricos como por ejemplo en las diferentes etapas de Coçlea con Clara Garí, De Reüll con Isabel Tejeda o A Ua Crag con Eva González a otros donde se integraron las incipientes potenciales de internet utilizadas tempranamente por Maite Cajaraville con Peninsulares o Laura Baigorri con Arte en red (ambos proyectos iniciados en 1997).

Las genealogías independientes infiltraron sus dogmas y acciones ahí donde era necesario el cambio. Mas allá de actitudes colonialistas por parte de las instituciones y la labelización de las consignas precursoras iniciadas por las sinergias de las pioneras, las agentes han preservado su autonomía. Nuevas formas de trabajo basadas en sistemas de redes intercomunicadas han permitido poco a poco una mayor profesionalización y reconocimiento del sector basándose en buenas y nuevas prácticas en la gestión.

Con todo ello al inicio de los dos mil esta labor de las diferentes redes poco a poco se fue manifestando a través de una reorganización entre los diversos agentes del arte contemporáneo: UAAV. Unión de Asociaciones de Artistas Visuales desde 1996, la FEAGC- Federació Estatal de Asociaciones de Gestores Culturales (1999), el Consorcio de Galerías de Arte Contemporáneo (2003), IAC. Instituto de Arte Contemporáneo (2004), ADACE. Asociación de Directoras y Directores de Arte Contemporáneo de España (2005), Consejo de Críticos y Comisarios de Artes Visuales (2005), MAV. Mujeres Artes Visuales (2009) y la Asociación de Coleccionistas privados de Arte Contemporáneo 9915 (2013). Volver a los años donde todo aquello se gestó y entender sus mecanismos nos ayuda a comprender como desde la fragilidad de periodos inestables se consiguió con entereza y voluntad establecer formulas de resiliencia y sororidad hoy en día vigentes.