

CUTRES! 30 anys de pràctiques col·lectives feministes a FemArt.

Anna Fando Morell

Introducció

El passat 5 d'octubre vaig participar en el Festival de les Arts Comunitàries de Catalunya per a presentar una comunicació dedicada a la trajectòria del projecte FemArt del que formo part des de 2014, destacant la irreverència de les pràctiques artístiques feministes. En aquest *no-congrés*, tal com el definia l'organització, no vam tenir prou temps per a presentar totes les idees que havíem previst, i per això les he volgut recollir en el present text.

FemArt és una col·lectiva d'activistes feministes, artistes, curadores i historiadores de l'art que organitza una mostra d'art fet per dones, lesbianes i trans a l'associació Ca La Dona (Barcelona) des de l'any 1992. Una iniciativa artística que s'ha expandit i que actualment planteja una exposició bianual, una residència, un programa formatiu i una xarxa d'artistes. El projecte s'ha redefinit com "Conspiracions transfeministes per l'acció i la crítica artística".

Fa uns anys vaig dedicar-me a sistematitzar i posar en context les dades, els documents, objectes, en definitiva l'arxiu (reanomenat com a "arxiva" des del 2016) del projecte (que compta amb informació relativa a 662 persones/ 932 participacions, 24 edicions estudiades i 716 projectes artístics/ obres), cosa que va acabar desembocant en la meva recerca acadèmica i en el desenvolupament de la tesi doctoral "Art, curadoria i polítiques culturals des dels feminismes: una anàlisi de la Mostra FemArt (1992-2018)".

Gran part del treball de camp de la meva recerca va ser entrevistar a persones vinculades amb el projecte durant aquestes dècades i, especialment, rescatar les primeres experiències i l'impuls del projecte. És d'aquesta manera que em reuneixo amb Carme Porta Abad, Dolo Pulido León, Teresa Sanz Coll, Assumpta Bassas Vila, Cristina Font, Marta Vergonyós Cabratosa, Marta Selva Masoliver, Nora Ancarola, Marta Darder i Nora Ancarola, Judit Vidiella Pagès, Maria Pons Renom i Julia Lull Sanz. I és així, com, en una conversa amb Assumpta Bassas (vinculada amb el projecte a finals dels anys noranta) sorgeix l'ús de la paraula "cutre" i se'm despleguen, a poc a poc, totes les seves possibilitats.

La paraula cutre és un castellanisme que en la seva definició en idioma castellà es refereix a:

1. adj. coloq. Tacaño, miserable.
2. adj. coloq. Pobre, descuidado sucio o de mala calidad. (RAE)

El mot "cutre" d'una banda, dona compte de les condicions materials i l'estètica de l'objecte, i per una altra, dona compte d'un judici de valor respecte a objecte concret. Aquesta dualitat en la seva definició el fa interessant per a utilitzar-lo en l'observació de la trajectòria i les pràctiques del projecte FemArt.

Com sovint fem broma a les assemblees, sembla que a FemArt "som massa activistes pel món de l'art i massa artistes per alguns activismes". La manifestació d'aquestes contradiccions respon a preguntes compartides per diversos projectes situats en la intersecció de l'art i els moviments socials. El terreny entre l'activisme i la creació artística, ens ha permès copsar, entomar i conflictuar amb temes com la institucionalització, la professionalització, el reconeixement o el prestigi.

Precisament per intentar llistar algunes de les situacions que ens travessen com a col·lectiva, recuperant també situacions que responen a moments anteriors del projecte, el concepte de "cutre" ens és útil; descriu la irreverència del projecte vers les formes institucionals, però també vers les formes més postmodernes i tendencioses de l'art contemporani i vers les formes del que a l'activisme feminista s'havia proposat en matèria artística. També hi ha quelcom apropiatiu, més centrat a reivindicar una manera de "militar des de lo cutre", que exterioritza l'oposició als valors que sostenen gran part de les relacions humanes i professionals del món de l'art local.

Així doncs, des d'aquest postulat xarnego, antipatriarcal i anticapitalista que és allò "cutre" intentaré desgranar algunes experiències interessants en la història de FemArt des de diverses òptiques tot intentant respondre la pregunta: Cutres per a qui? Cutres perquè?

Constructe artista geni

Des del punt de vista de la història i l'hegemonia de l'art, apuntats principalment des dels postulats moderns i romàntics, un artista clàssic és un home blanc i normatiu que disposa d'una mirada original, un geni. La Història de l'Art, aleshores, explica i disposa el món per tal que aquesta s'adeqüi a la mirada d'aquest artista geni i del seu desig masculí. D'aquesta manera, la representació de les dones des d'aquesta perspectiva, passa a respondre a la representació d'objectes de desig, cossos al servei d'una composició o cossos a disposició d'un desig únic (FemArt, 2022).

És aquest paradigma el que marca la separació entre les belles arts i l'Artesania. En paraules de Bea Porqueres: "Se denomina artesanía a aquello que hacen las personas que practican un oficio, a aquello que hacen los pueblos 'primitivos' y a aquello que hacen las mujeres. La pretendida evidencia que separaría el arte de la artesanía se derrumba; quedan al descubierto el clasismo, racismo y sexismo de la clasificación" (Porqueres a Bartra, 3). Tot això ens porta a la primera dimensió d'allò "cutre", ja que l'art fet per dones era considerat, generalment com un art de segona o una artesania. Aquesta reputació, lluny de ser històrica, com molts dels constructes de la modernitat, arriba fins als nostres dies amb diverses formes més o menys evidents.

Amb la democratització de certes tecnologies a l'abast de les classes populars, cap als anys 60 i 70, algunes tècniques són posades en pràctica per dones artistes. Aquestes tècniques reforcen la distància entre les Belles Arts, representades per la pintura com a tècnica principal, i tornen a diferenciar l'art fet per artistes-geni i la resta. En aquells anys, en paral·lel a la popularització del feminisme de la segona onada als Estats Units, les artistes recuperen el propi cos del paper que les Belles Arts l'havien relegat, per transformar-lo amb el seu mitjà d'expressió i producció artístic. D'aquesta manera, les artistes dels 70 qüestionen els estereotips i denuncien les relacions i pràctiques de poder de l'artista masculí que dominava el món de l'art, convertint el propi cos en objecte "subjectiu" de reflexió i denúncia, en una eina de lluita contra la dominació patriarcal. Algunes de les tècniques que també podem relacionar amb aquesta dimensió "cutre" a ulls de la tradició clàssica de l'art són: les performances, els vídeos i els happenings.

Però no només la identitat de gènere marcava la reputació de les artistes, també les seves intencions polítiques hi tenien un paper clau. L'anomenat art feminista s'ha desmarcat voluntària o forçadament, dels cànons convencionals de l'art. La pobresa dels seus materials i les tecnologies aplicades l'han allunyat de conceptes com l'originalitat, la bellesa o l'excel·lència, per aquesta raó se l'ha situat en una categoria inferior.

Com apunta Patricia Mayayo, cal fer una distinció clara entre l'art produït per dones, com a una categoria genèrica, i l'art produït per dones que presenta un obvi biaix antipatriarcal (Mayayo, 2003:104). Ambdós casos estaran travessats per un arraconament malgrat que un produeix un discurs basat en el menyspreu i l'altra constitueix una desactivació política.

Artista- dona

Des de l'òptica de les dones, tal com hem apuntat abans, era molt difícil encaixar amb el concepte artista. Algunes, reivindicaven que el mot les inclogués, mentre que d'altres, volien generar altres maneres d'habitar el món cultural i artístic. Algunes, agafaven el rol masculí, d'altres reivindicaven uns sabers femenins i una mirada femenina en la pràctica artística, i encara unes altres, reivindicaven l'art com un espai per a la transformació política feminista.

Aquestes postures, de fet, van desencadenar un dels principals encontres i debats entre els feminismes de la igualtat i els feminismes de la diferència. Des de la igualtat es reclamava l'accés en les mateixes condicions a totes les escales professionals de la cultura, l'art i l'acadèmia, fet que podia caure en un sistema de valors basat en la meritocràcia que no resolía les barreres d'exclusió d'aquests espais. Des de la diferència proposaven una autonomia plena, que podia caure en encasellar les produccions de les dones a un pla amateur, als marges, en delimitar una categoria o excloure altres subjectes del feminisme. Un exemple històric d'aquests debats el trobem a la Womanhouse del California Institute of the Arts (CalArts), amb les artistes i docents Judy Chicago i Miriam Schapiro, que van encarnar dues maneres de fer diferenciades: mentre que la primera defensava una comunitat artística de dones segregada del marc institucional de l'escola, la segona sostenia la idea d'integrar les experiències feministes dins del programari general de CalArts.

Però no només les dones han pogut veure com a una cosa "cutre" les pràctiques artístiques fetes per dones, els espais feministes també susciten sentiments de desafecció. L'arribada tardana de l'art 70 i 80 vinculat als moviments feministes dels Estats Units al context català i espanyol provocava que les artistes amb més vincles internacionals i capacitat de viatjar desenvolupessin un rebuig a una certa estètica, per desfasada. Quan des del context local, projectes com FemArt, La Sal, les Art's, Multimedias, Mujeres Creando en el seu pas per Barcelona (veiem aquí clarament com l'escenari que marca l'agenda artística postmoderna internacional seran els països anglosaxons) proposaven certes pràctiques, per a algunes artistes ja no eren tendències reconegudes per l'art contemporani.

I és en aquest context on amb l'apreciada Assumpta Bassas comentàvem: "El tema aquí és la confluència, no? És a dir, l'art, per una banda, i el feminisme per una altra. Als Estats Units va ser molt clara i va donar molts fruits, aquí no. Perquè les artistes que jo he entrevistat dels 70 veien a les feministes com a... No els agradava l'estètica. La trobaven "cutre", lletja, i s'apartaven. I llavors totes les conceptuals que jo he estudiat (L'Eugènia Balcells, l'Àngels Ribé, la Fina Miralles) tot i que algunes, com la Fina tenen obres molt feministes, amb el feminisme no van tenir massa relació (Bassas a Fando Vol.II-239) . Per tant, observem que a l'època on s'engega FemArt, algunes artistes se situen lluny de les pràctiques artístiques feministes i no se senten connectades amb l'activisme feminista.

Al fet del rebuig a l'activisme feminista o a l'ús de les produccions artístiques com a objectes de transformació social, se li suma una crisi simbòlica dels significats i dels codis utilitzats per les artistes amb mirada feminista. Fruit en gran part de la institucionalització dels feminismes dels anys posteriors 80-90 (en un context on el sistema democràtic comença a desenvolupar ministeris, institucions i altres organismes enfocats a la igualtat de gènere) es produeix una alteració dels significats i dels codis feministes. L'apropiació que s'ha fet per part d'agents institucionals o governamentals ha actuat com un agent de dissolució del seu potencial transformador com apunta Marta Selva, també involucrada en els primers anys de FemArt i fundadora de Drac Màgic i la Mostra de Films feministes. (Selva a Fando Vol.II-277). Alguns codis han quedat buits de significat per motius d'absorció institucional o empresarial. I és aquí quan podem trobar algunes opinions sobre que alguns postulats dels feminismes més tradicionals (que es relacionen directament amb la fundació de Ca La Dona) són també "cutres" per desactivats o superats, d'alguna manera.

En els darrers anys ja parlem del feminisme *mainstream*, una certa de correcció política i significació que ha inundat empreses amb *pinkwashing* i altres pràctiques extractivistes. També aquest fenomen opera en construir una imatge pejorativa de la lluita feminista en un context intel·lectual que descarta aquelles postures massa populars per a ser originals i interessants. Per tant, també hem de comptar el feminisme dels darrers anys com un context difícil d'habitar amb un exercici reiterat de significació en contra o en oposició de tendències de diversos feminismes. Per això arribats en aquest punt, també podríem parlar d'allò cutre en un sentit que de tan ampliat s'ha perdut la capacitat política.

En aquesta línia, també trobem el rebuig a espais no-mixts, una mica en la línia de les reflexions sobre el feminisme de la diferència. O més ben dit, el qüestionament dels espais de dones com a espais crítics. On la identitat de gènere es pot confondre amb el treball crític i polític.

Però aquesta no és l'única interpretació de cutre que algunes artistes tenen sobre el projecte. Sobre el punt anterior, també hi ha la creença que els espais de dones son poc enriquidors (aquest fet se sustenta sobre els postulats de l'artista geni, i per tant aquests espais concentren produccions menys interessants que als espais mixts.

Hi ha una altra derivada que rebutja els espais polítics de pràctica artística precisament per no estar en un àmbit professional i per no donar oportunitats econòmiques ni laborals.

Activistes feministes i art

Què en pensen les activistes menys familiaritzades amb les pràctiques artístiques d'un projecte com FemArt? Efectivament, tornem a trobar en allò "cutre" algunes respostes, vegem-les.

En primer lloc, existeix, en els moviments socials, certes reticències a la utilitat de l'art com a eina política. Aquest és vist com quelcom burgès, lligat a pràctiques capitalistes amb discursos i estètiques hiperinstitucionalitzades o hipercodificades que fan impossible l'acció política. Si bé l'art també es podria llegir des d'una perspectiva de cultura lligada als nacionalismes, la modernitat i l'espectre cultural conservador; des de les esquerres més marxistes acusen el marc cultural com un marc incapaç de plantejar qüestions sobre equitat i redistribució econòmica, unitat, o comunitat i el veuen com una proposta política massa autoreferencial (Butler, 67).

En segon lloc, com ja deixàvem entreveure al punt anterior, el fet que el projecte estigui vinculat a Ca La Dona ha generat un encasellament. Ca La Dona és, certament una entitat històrica a la ciutat que no és prou coneguda per les generacions d'estudiants i els agents del sector de l'art en l'actualitat. De fet, moltes vegades els museus no han comptat amb el projecte tot i rendir compte d'un gran arxiu de subjectes i practiques artístiques polítiques del nostre context, però això ja ho reprendrem més endavant. Aquest encasellament també condiona a les activistes militants d'altres contextos, d'altres moviments socials i d'altres feminismes, ja que Ca La Dona pot ser situada en els postulats d'un feminisme blanc i clàssic.

El terreny entre les esferes socials, artístiques i polítiques és un terreny indefinit. Moltes vegades, el fet de situar-nos en aquest terreny és definir una sort de relacions entre les branques. A FemArt, un projecte on hi ha passat més de 36 persones en el seu equip motor, podem observar com ha anat variant aquesta definició i quina ha estat la relació del projecte amb les diverses agències, a voltes més properes a una branca que a una altra.

Aquest equilibris també es troba quan pensem amb les artistes que proposen pràctiques feministes, situades en aquest pla entre el terreny de l'art, el terreny de la política, l'espai social i l'esfera pública. Però encara succeeix una altra cosa més, que veurem amb més deteniment als propers punts, la categorització de l'art de les artistes feministes sota l'etiqueta d'art activista o artivisme. Dels creadors de la distinció entre Belles Arts i Artesania: arriba l'artivisme.

Deixant de banda l'humor, l'establiment de les categories d'art activista són fruit del paradigma neoliberal que vol aprofitar la cultura com a pràctica substitutiva de les polítiques socials des dels anys 80 del segle passat. Per tant, les relacions entre les artistes i els activismes i les institucions artístiques passa per assumir la desigualtat de forces i els objectius gairebé contraris d'aquestes agències. Per tant, la participació, el fet d'habitar la institució estarà mediat per una perspectiva apropiacionista, extractivista, generadora de significats i interessada. O com apunta Laura Trafí i Montse Rifà (2011), un centrifugat. Del que parlem aquí, per tant, és de la desigualtat de forces i la vulneració.

Per intentar contrarestar aquests tractes amb les agències intitucionals de l'art, el projecte FemArt sovint ha operat amb uns codis culturals diferenciats de l'art contemporani, sigui de forma intencionada i política o per falta de mitjans, mans i temps. Desvincular-se d'unes estètiques concretes ha comportat també un aïllament del projecte (pel que fa a la seva programació, comunicació i difusió) respecte dels circuits culturals d'art de la ciutat. Aquests altres codis, "cutres" respecte a la norma artística hegemònica i allunyats de les pràctiques

comissarials contemporànies promogudes des de les institucions i els museus, va lligada amb una escassetat de reconeixement als mitjans de comunicació majoritaris o especialitzats i l'àmbit acadèmic.

Aquest últim punt és especialment sensible, ja que moltes acadèmiques feministes situades en facultats o departaments artístics (Belles Arts, Història de l'Art, Crítica artística, etc.) no han donat visibilitat al projecte. En paraules de Bassas "Mea culpa, la responsabilitat de que no estigui visualitzat aquest llarg recorregut d'una mostra de dones, també la tenim moltes que estem en el món acadèmic o institucional. Mai li vam donar, o mai li hem donat un lloc en les memòries. Perquè no hi hem pensat que era una mostra d'Art! L'hem considerat una mostra de militància!" (Bassas a Fando Vol.II-238). Podríem afegir que moltes de les línies divisòries entre àmbits, espais i pràctiques les mantenim o les instituïm nosaltres mateixes, i que, per tant, s'han d'anar revisant i repensant sovint.

Circuit exhibició, comercial i institucional

La introducció de l'art produït per dones al sistema de l'art del nostre territori, així com l'art produït per persones que escapen del model heteronormatiu i capacitant, ha generat llocs específics i etiquetes per aquestes produccions. La pràctica més extensa ha estat aglutinar l'art de dones i el llegat feminista (Mayayo, 2013:27) en exposicions col·lectives o revisions temporals de la col·lecció, laboratoris d'experimentació per proposar nous models metodològics i historiogràfics susceptibles a traspassar-se en el tractament de les seves col·leccions. S'han incorporat noves maneres d'organitzar-les o mirar-les, per bé que quan es tracta d'exposicions feministes les institucions majoritàriament s'han oposat a la "contaminació" del seu fons (Mayayo, 2013:28). Cal apuntar al caràcter ingenu de moltes exposicions que s'han dedicat a la recopilació d'artistes des d'una mirada principalment cronològica. La majoria s'han dedicat a fer visible l'art de dones oblidat per la història de l'art. També va aparèixer una modalitat d'exposició que mostrava el treball d'artistes d'un lloc en concret, que generalment es plantejava itinerant i s'exportava a altres llocs d'Europa. Aquestes polítiques culturals responen, de nou, a ser considerades "cutres", reforcen la divisió entre l'art en majúscules i l'art de segona i ens col·loca en un àmbit temporal i comunitari.

En aquesta dimensió temporal, se li suma el fet de l'extraordinarietat. Les dates del 8 de març i del 25 de novembre marquen les agendes culturals de pobles, centres cívics, museus i cases de cultura. Aquest fet ha portat algunes artistes a ser crítiques amb la instrumentalització de la seva pràctica artística i a qüestionar la qualitat de les exposicions, mostres o programacions. Ha encapsulat les artistes i les ha convertit amb una manera de corregir les ràtios d'institucions de tota mena.

De fet, a causa d'aquesta banalització de la participació de les expressions artístiques feministes ha portat algunes acadèmiques a apuntar a la diferenciació entre les mostres d'art de dones i les exposicions d'art feminista. Aquests paradigmes s'han qüestionat des de diverses perspectives, revisant la capacitat crítica i transformadora de les mostres d'art exclusivament de dones, la banalització de l'ideari feminista i, fins i tot, la vigència de les pràctiques no-mixtes. Les exposicions integrades només per dones han abandonat la preocupació pels discursos de les obres (Caramés, 327), aparta les dones dins del debat artístic contemporani i la crítica de l'art i aparta altres subjectes d'uns temes determinats. En el cas de les artistes, trobem detractores de les mostres d'art només per dones, ja sigui per postures de feminisme més radical o postures conservadores i rigoroses respecte a l'art.

El que han aconseguit els museus és la incorporació de subjectes com a categories estanques, les dones, les lesbianes, lis queer, etc. com a immòbils o idèntics. De manera que les artistes només poden accedir a la institució com a una "artista universalista" o com a una "artista política", amb totes les problemàtiques que suposen aquestes dues etiquetes (Fernández López, 115).

Tirant més d'aquest fil, si ens centrem en el cas de les exposicions monogràfiques o les produccions culturals relatives a una sola persona creadora, s'han centrat sempre en homes. Participar en les exposicions monogràfiques significava entrar a formar part de l'universalisme, que històricament s'ha negat als subjectes fora de la norma patriarcal. Per exemple, en el nostre context les artistes reconegudes per la institució com a universalistes han format part de les tendències artístiques vinculades amb l'abstracció geomètrica i l'art conceptual (Caramés, 2013; Ancarola, 2019). Més enllà d'aquestes categories, les artistes

fora de la norma, que no es poden inscriure en la universalitat ni en cap moviment polític, queden en un no-lloc que les porta a un estat permanent d'excepcionalitat (Fernández López, 116).

Art Polític

L'últim apartat que vull desgranar en aquest escrit és el tema de la despol·lització i la instrumentalització que es viu en l'àmbit de la pràctica artística amb visió de transformació política i social. Aquí, el fet "cutre" aquí, també respon a una interpretació elitista, en aquest cas, de la mobilització política.

Lligat amb què hem comentat sobre la incorporació de discursos als organismes públics, acadèmies, centres culturals, polítiques públiques i legislació, a partir de la dècada dels 90 es comença a produir (en paral·lel al blanquejament o fetixismes de certs activismes per part de l'art contemporani) el que entenem com una criminalització de la protesta. Així és com, d'un costat, trobem la despol·lització i la desactivació que hem presentat en els punts anteriors, però de l'altre trobem un augment d'estratègies que passen pel civisme i que operen a partir de la demonització dels moviments socials. L'acció directa està passada de moda, és "cutre", ineficaç, cosa de joventut, segons els postulats més conservadors del sentit comú.

L'academització, però, també s'ha donat en el si dels moviments socials. L'intel·lectualisme, com assenyala Marina Garcés (Garcés, 2018) ha arribat als espais socials i ha transformat els espais alternatius, que moltes vegades, repliquen pràctiques culturals similars a l'acadèmia. Així és com veiem la visibilització i la programació de persones provinents de les Universitats enfront de les persones provinents d'espais i lluites més populars. Un fet que alimenta aquesta disjuntiva que anunciàvem al principi. Les persones massa radicals són titllades de possible amenaça per alguns moviments, les persones massa diferents són titllades de massa utòpiques, les persones massa ambigües dificulten la posició política d'aquests.

En tot cas, el que cal destacar és que s'instal·la a l'associacionisme però, també als moviments socials, un cert menyspreu de la cultura popular i una incorporació de la correcció política. No oblidem que gran part de les entitats socials depenen de les relacions amb l'administració i de pressupostos subvencionats.

La cultura popular no és l'única que queda en entredit. Als darrers anys s'ha anat produint un desprestigi de l'activisme i de l'autogestió des de l'òptica de les artistes que volen professionalitzar-se al món de l'art. Arrelat en un context de precarització absoluta del sector cultural, aquest desprestigi ha produït una significació pejorativa de les activitats que no compten amb suport institucional, ja que alguns agents que configuren el sector cultural no consideren la producció d'objectes artístics en el si dels activismes tret que que hagin estat expressament encarregats o citats des de la institució.

I en aquest punt és on trobem el que Delgado anomena la plusvàlua de la ruptura o el toc de radicalitat que interessa a les institucions artístiques com un valor afegit. L'acció social es converteix en una nova forma de capital immaterial, intel·lectual i cognitiu (Delgado, 73). Decidir quina lluita social és interessant i quina és "cutre", per tant, passa per l'aparell de les institucions culturals. Malgrat tot, en aquest escenari, és possible invertir els factors de legitimació i dependència, ja que "és aquesta institució la que necessita dels moviments socials i de les produccions socials contemporànies i activistes per legitimar-se." (Lull, a InsurRECTas i Fando, 2019).

Aquesta radicalitat entra a les institucions artístiques en un lloc especialment reservat en forma de programes d'activitats, jornades en paral·lel, dispositius de mediació o serveis educatius. D'aquesta manera l'accés de l'art polític està controlat, desvinculat de les col·leccions i dels propis objectes artístics; i sovint ocupen espais del museu com biblioteques, arxius o sales d'actes en comptes de sales expositives.

Enfront això, simplificant l'espectre de forma binària, Delgado descriu dues postures principals: la postura optimista, que creu que els nous formats artístics i les experiències d'art públic o art activista poden aportar una dimensió vàlida al combat social impulsant la transformació de la institució i transcendint-ne els seus murs físics i morals; i la postura escèptica, que posa en qüestió no només la institució, també la viabilitat de l'acció des de l'art activista. (Delgado, 78-79)

Conclusió

Hem descrit algunes de les problemàtiques que travessen el projecte FemArt i d'altres experiències de pràctiques artístiques feministes sobre les possibilitats materials, oportunitats, i judicis de valor que s'hi generen. Com deixàvem entreveure al principi, en aquesta recerca situada que busca concretar quins són els llocs des d'on opera el projecte, veiem que l'apropiació del concepte "cutre" pot ser pertinent. Abans de desenvolupar aquesta idea, deixeu-me deixar clar que no es tracta d'una apropiació *neo kitch* i postmoderna de l'estètica cutre, sinó una significació que dona compte d'uns quants problemes relacionals intrínsecs en el sector cultural i que proposa un terme que opera a través de l'humor per assenyalar una crítica als valors capitalistes i patriarcals que sustenten aquest mateix sector.

A partir de les òptiques desenvolupades en aquest text (Constructe geni, artistes- dones, activistes feministes i art, circuit artístic i art polític) hem pogut copsar diverses mirades que han significat el projecte FemArt com a quelcom desubicat, amateur, popular, insignificant i "cutre". Però en aquest senyalament és precisament d'on extraiem la raó de ser d'un projecte, que com diu la Mercè Otero (Otero, a *InsurRECTas i Fando*, 2019) citant a Hanna Arendt té "la llibertat de què no et trobin en el lloc on suposadament s'espera que estiguis".

El treball de FemArt, com el de moltes artistes activistes situades al marge dels circuits convencionals, s'ha constituït com a una força que constantment assenyala les contradiccions de la institució. En situar-nos al marge de la institució assumim diverses problemàtiques com la dificultat d'aconseguir un posicionament concret en el sector cultural de la ciutat, la reducció de les oportunitats de suport econòmic o afrontar temes com el rigor, el reconeixement i la legitimitat.

A FemArt diem que som desconegudes però no invisibles. I en aquesta tessitura ens encarnem en una figura fantasmal. Julia Lull, membre de la col·lectiva i historiadora de l'art presenta aquesta qüestió: "ser un fantasma és molt transgressor en aquesta vida. Perquè et persegueix i et recorda que hi ha un altre món possible (...) no et deixaran dormir fins que realment facis el correcte. Jo crec que FemArt és això: és un fantasma que perseguirà sempre els sistemes formals i institucionals normatius" (Lull a Fando Vo.II:284).

La poca visibilitat et brinda l'oportunitat, com en el cas de les termites, d'anar traçant una sort de caus, túnels, forats, que et permeten generar espais segurs i et permeten sostenir un treball sense aturador que acaba formant un fons, un anarxiu, una arxiva capaç de donar valor a les pràctiques no reconegudes de l'art, subjectes no-normatius i expulsats dels circuits culturals, objectes, aparells tecnològics tronats, però que també permet donar compte de buits, el·lipsis i errors en la seva pròpia història, conflictes i temptatives que conformen el projecte tal com és.

Sí, som cutres perquè englobem pràctiques artístiques des de la no-mixticitat, estudiant, donant visibilitat i recopilant un fons amb informació i obres de més de 800 artistis.

Sí, som cutres perquè no creiem en els conceptes originalitat, innovació, espectacle que construeixen els pilars de la visió capitalista que ha generat la classe creativa.

Sí, som cutres perquè no creiem que les nostres relacions hagin d'estar mediades per un intercanvi econòmic i posen l'energia en altres formes de relació-experimentació creativa.

Sí, som cutres perquè creiem que la creació de l'imaginari està en mans de poders hegemònics que limiten les imatges i la imaginació, i per tant veiem la pràctica artística com un exercici necessari per a fer-hi front. No volem estetitzar el sistema sinó fer de la pràctica artística una forma d'acció política.

Sí, som cutres, perquè creiem que en la col·lectivitat hi ha la força, els recursos i el temps que ens fan fer possible els nostres projectes per a la recerca d'altres formes de vida i organització.

Sí, com cutres perquè no creiem que un artista s'hagi d'aïllar per trobar la genialitat i la inspiració, al contrari, generem xarxes i encontres per tal de desestabilitzar la idea de competència dins del món de l'art.

Sí, som cutres, perquè habitem creiem en autonomia i no en les relacions institucionals. Quan aquestes relacions institucionals es donen, no són perquè ens hi hagin convidat mai, són perquè hi decidim incidir com a observatori i com a agents crítiques.

Sí, som cutres perquè no hem sigut *envitrinades* en cap exposició sobre activismes feministes de cap museu ni centre d'art de la nostra ciutat.

Sí, som cutres perquè no encaixem en la categoria d'art polític de les institucions.

Sí, som cutres perquè cap persona influent de l'acadèmia i de la crítica ens ha dedicat mai cap ressenya, les col·lectivitats no encaixen en la manera d'explicar la història de l'art.

Sí, som cutres perquè no sortim ni volem sortir a mitjans especialitzats de l'art.

Sí, som cutres perquè no tenim els recursos materials ni el suport econòmic per a desenvolupar "super" produccions.

Sí, som cutres perquè reciclem tot el que podem per a les nostres exposicions, demanem i busquem per tota la nostra xarxa d'amistats tota mena d'objectes i tecnologies que podem aportar.

Sí, som cutres perquè la nostra col·lectiva (reunides cada dilluns) amb la complicitat de la nostra xarxa d'artistes i col·laboradors sostenim tot el projecte des de la tendresa, la cura i el fer quotidià.

Sí, som cutres perquè se'ns veu poc, però som sempre allà. No depenem de modes ni tendències. De fet, hi som perquè ens resistim a no ser-hi.

A FemArt proposem la següent redefinició de la paraula "cutre" des d'un contrapunt transfeminista:

- 1. adj. coloq. Tacaño, miserable. Fet des de la base, sense pretensions però amb compromís**
- 2. adj. coloq. Pobre, descuidado sucio o de mala calidad. Creatiu, fet des del suport mutu i el reaprofitament de recursos. Autogestionat.**

Bibliografia:

Ancarola, N. (2019) A: FemArt 25 anys. Hem vist coses que mai no creuríeu. Una retrospectiva replicant. Barcelona: FemArt

Bartra, E. (1994) Frida Kahlo. Mujer, Ideología, Arte. Barcelona: Icaria Editorial

Butler, J. (2016) Redistribución o reconocimiento? Un debate entre marxismo y feminismo. Madrid: Traficantes de sueños.

Caramés Sales, A. (2015) Las prácticas curatoriales feministas en el estado español (1993-2013). La gestión cultural como productora del discurso de las identidades de género. Valencia: Universitat Politècnica de València – Programa de doctorat Artes Visuales e Intermedia

Delgado, M. (2013) Artivismo y pospolítica. Sobre la estetización de las luchas sociales en contextos urbanos. Quaderns-e. Institut Català d'Antropologia. [En línia] <https://raco.cat/index.php/QuadernselCA/article/view/274290/362359> [Consulta: 18/11/2023]

Fando Morell, A. (2021) Art, curadoria i polítiques culturals des dels feminismes: una anàlisi de la Mostra FemArt (1992-2018). Barcelona: Universitat de Barcelona [En línia] <http://hdl.handle.net/10803/670993> [Consulta: 18/11/2023]

Fernández-López, O. (2013) El feminismo en los discursos expositivos y relatos museográficos en España desde los años 90. A Aliaga, Juan Vicente y Mayayo, Patricia (Eds.), Genealogías feministas en el arte español: 1960–2010, pp. 97–118. Madrid: This Side Up

Garcés, M. (2018) Ciutat princesa. Barcelona: Galaxia Gutenberg

Mayayo Bost, P. (2003) Historias de mujeres, historias del arte. Madrid: Ensayos Arte Cátedra.

— (2013) "Después de Genealogías feministas. Estrategias feministas de intervención en los museos y tareas pendientes" a: Investigaciones Feministas, vol 4.

Rifa Valls, M.; Trafi-Prats, L. (2011) "Mr Blanc contra els ravals de la col·lecció: gènere i diferència al MACBA" pedagogias-de-lo-expuesto-y-lo-visual. Belles Arts.

Sitografia i altres documents:

FemArt (2022) "Sí, Pintura Pintura". (Fulla de sala)

InsurREctas; Fando Morell, A. (2019) Zona Temporalment Relacional (Debat) Anna Fando, Sala d'Art Jove, FemArt. Disponible a: https://www.youtube.com/watch?v=QS50mZfTats&feature=emb_logo [Consulta: 18/11/2023]

RAE (2023) Web del diccionari. [En línia] <https://dle.rae.es/cutre> [Consulta: 18/11/2023]