

Maternidad

arte y precariedad

estrategias desde la vulnerabilidad

MATERNITY, ART AND PRECARITY STRATEGIES FROM VULNERABILITY

ABSTRACT

If the condition of precarity is tied to bodies as bodies, ¿how to speak of precarity from outside of the body, without being physically and materially traversed by it? ¿How to write about precarity and contemporary art from an objective position when all areas of your life are affected by it? In this article I understand precarity as a lack of protection, insecurity and vulnerability, but also as a position that generates alliances and as a place of production and theoretical enunciation.

My proposal, following the work of authors such as Butler, Ettinger, Lorey or Saldaña is that precarity and vulnerability can become spaces of resistance and enable other forms of subjectivation. Care and interdependence challenge the notions of autonomy and independence in which the political subject (white and masculine) inherited from modernity is based and open the way for forms of subjectivation that are articulated on the feminine position, and on other possible logics and sensitivities.

Keywords

Precarity, Contemporary Art, Maternity, Care, Vulnerability, Situated Knowledge

RESUMEN

Si la condición precaria está ligada a los cuerpos en tanto cuerpos, ¿cómo hablar de precariedad desde fuera del cuerpo, sin estar física y materialmente atravesados por la condición precaria? ¿Cómo escribir sobre precariedad y arte contemporáneo desde una posición objetiva cuando todos los ámbitos de tu vida se ven afectados por ella? En este artículo entiendo la precariedad como desprotección y vulnerabilidad, pero también como posición generadora de alianzas y como lugar de producción y enunciación teórica. Mi propuesta, a partir del trabajo de autoras como Butler, Ettinger, Lorey o Saldaña, es que la precariedad y la vulnerabilidad pueden convertirse en espacios de resistencia y posibilitar otras formas de subjetivación. El cuidado y la interdependencia desafían las nociones de autonomía e independencia en las que se asienta el sujeto político (blanco y masculino) heredado de la modernidad y abren la vía a subjetivaciones articuladas desde posiciones femeninas, desde otras lógicas posibles y otras sensibilidades.

Palabras Clave

Precariedad, arte contemporáneo, maternidad, cuidados, vulnerabilidad, conocimiento situado

1 PRECARIEDAD SITUADA

Entre 1936 y 1939, la artista Francis Bartolozzi realizó la serie *Dibujos de la guerra* mientras trabajaba para el Altavoz del Frente, organismo dependiente del Gobierno de la República. No se hicieron públicos hasta los años ochenta porque la artista los escondió debajo del colchón de su cama y los mantuvo allí durante toda la dictadura.

Dieciocho de estos dibujos se mostraron en la exposición colectiva *Yo, la peor de todas*, comisariada por mí en 2017 en el Museo de Navarra. La serie, en la que aparecen mayormente mujeres cargando (niños, sacos, bolsas, enseres domésticos...) explora la cotidianidad y el sufrimiento de la población durante la Guerra Civil y aporta una mirada muy particular sobre el conflicto bélico, alejada de heroísmos y de la primera fila del frente. Una mirada periférica y femenina (no en el sentido esencialista del término, sino entendida como otra lógica fuera del relato unilateral) de la guerra, que resulta en una iconografía singular, pues narra la historia desde un punto de vista que normalmente se oculta.

Francis Bartolozzi dibuja desde el conocimiento situado (Haraway, 1995), desde la posición de alguien que conocerá en primera persona esa noción de “carga” que dibuja, pues además de ser mujer, fue madre de cuatro hijos, lo que sin duda afectó decisivamente a su carrera como artista.¹ En sus dibujos la carga se convierte en esquema motor que activa nuevos imaginarios y produce una subjetividad distinta a la del miliciano en primera línea del frente, pero también distinta a la del artista como genio individual, autónomo y dedicado en exclusiva a la creación, que era la concepción del artista que primaba en aquel momento. La iconografía de la carga está también presente en los trabajos de otras mujeres artistas de la época, como Manuela Ballester, que en *¡Votad al Frente Popular!* (1936) sitúa a una mujer cargando un niño como emblema de la feminidad republicana, o Juana Francisca, que, en el Pabellón de la República Española de 1937 en París,² presentó una imagen de una mujer cargando un soldado muerto.

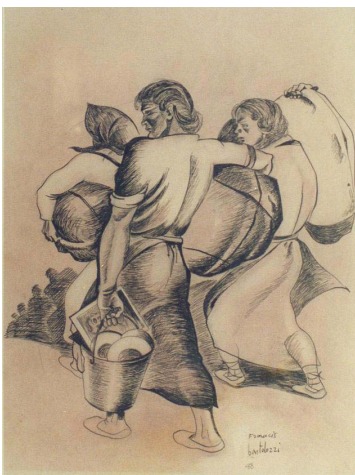


Figura 1. F. Bartolozzi, *Huyendo*, 1938. Serie *Dibujos de la guerra*.

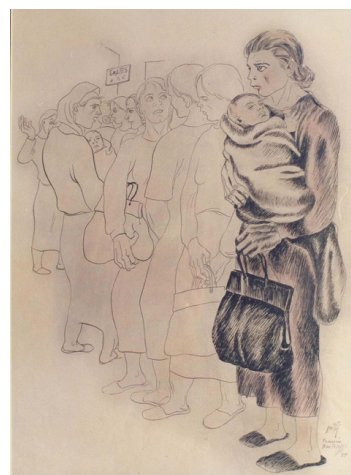


Figura 2. F. Bartolozzi, *A la compra del tomate*, 1939. Serie *Dibujos de la guerra*.

Por medio de la carga, Bartolozzi plantea una forma distinta de entender la relación con el otro basada en llevar, sostener y cuidar. Anclada en la vulnerabilidad y en la interdependencia, y alejada de lógicas relacionales sujeto-objeto. Bracha Ettinger propone el concepto de “*carriance*”, que no posee una traducción directa al castellano, y que implica llevar a algo/ alguien, contenerlo haciéndose responsable de ello, cuidándolo activamente. La metáfora de “*carriance*” sería el cuerpo femenino gestante, que nos recuerda que nunca hemos estado solos, y que somos siempre en relación a otro (Ettinger, 2006). Los *Dibujos de la guerra* nos sitúan en un paradigma de intersubjetividad al que llegamos a partir de la carga como recuerdo de la ligazón permanente a un otro, pero también a partir de la vivencia empática y corporeizada de la Guerra Civil. Las posiciones encarnadas de Bartolozzi y *de sus coetáneas nos* invitan a pensar desde otras lógicas en las cualidades afectivas, empáticas y políticas de las imágenes. Un contrapunto interesante y necesario al relato unilateral de la historia del arte de la primera mitad del siglo XX en España e inaugurar otras formas posibles de narrarla.

El cuerpo, la empatía y los afectos, excluidos del análisis de los procesos cognitivos en la tradición filosófica, son a menudo elementos centrales de la experiencia epistémica. Constituyen un tipo de conocimiento situado desde el que repensar las formas en las que investigamos y las posibilidades de construcción de un sujeto que investiga consciente de que no posee un saber completo. La herencia ilustrada de la razón excluye el propio cuerpo como elemento mediador en los procesos de conocimiento, y con él la experiencia individual y la capacidad de afectar y ser afectado, en pos de una supuesta objetividad que no puede ser neutra. Donna Haraway, hace más de treinta años, propuso la objetividad feminista del conocimiento situado, en la que “la objetividad dejará de referirse a la falsa visión que promete trascendencia de todos los límites y responsabilidades, para dedicarse a una encarnación particular y específica”, pues “únicamente la perspectiva parcial promete una visión objetiva”. (Haraway, 1995, p. 326).

También en los años ochenta, feministas chicanas como Anzaldúa y Moraga, hablaban y escribían desde la teoría encarnada, “*theory in the flesh*” (Moraga y Anzaldúa, 1981, p. 23), aquella que se gesta en nuestros cuerpos, en nuestra situación vital y en las posiciones (de raza, clase, género...) desde las que enunciamos el discurso.

La exigencia académica de objetividad presupone que se puede investigar y hacer teoría desde ninguna parte, desde posiciones que se pretenden neutras y son en realidad masculinas, blancas y privilegiadas. Las feministas optamos por escribir desde el conocimiento situado y encarnado, pues el conocimiento que se pretende totalizado e insituable es en realidad un conocimiento irresponsable (Haraway, 1995, p. 328).

Como sucede a menudo con el trabajo de las mujeres artistas, la iconografía “situada” de Bartolozzi en los *Dibujos de la guerra* no ha trascendido como relevante para historiar la Guerra Civil, ni se ha convertido en un referente de la historia del arte del periodo republicano. No ha entrado a formar parte de los grandes relatos objetivos porque se ha considerado menor o periférica, pues no se ocupa de la Historia con mayúsculas de la Guerra Civil, sino de escenarios y eventos cotidianos. Sin embargo, Bartolozzi realiza una interesante operación de traslado, pues sitúa a las madres y a las mujeres que cargan como sujetos protagónicos de la Guerra Civil, y reivindica estos espacios que han sido relegados del relato de la Historia por ser femeninos y cotidianos, como espacios y temáticas posibles de la pintura “de historia”. Muy acertadamente, Josefina Ludmer, al hablar de prácticas de escritura femeninas y subalternas ha señalado que:

... los espacios regionales que la cultura dominante ha extraído de lo cotidiano y lo personal y ha constituido como reinos separados (política, ciencia, filosofía) se constituyen en la mujer a partir precisamente de lo considerado personal y son indisolubles de él. Y si lo personal, privado y cotidiano se incluyen como punto de partida y perspectiva de los otros discursos y prácticas, desaparecen como personal, privado y cotidiano... (Ludmer, 1985, p. 6)

Una operación que consiste en convertir el ámbito de lo personal en zona de ciencia y de saber, en un lugar más que legítimo desde el que teorizar y escribir. Un lugar desde el que se puede dar cuenta de que el saber es siempre particular y encarnado, y de que a veces es la pretensión de objetividad la que impide ver bien.

Es a partir de estas consideraciones que intento escribir como sujeto atravesado por las condiciones de precariedad³ del trabajo en arte contemporáneo en el Estado español. Judith Butler realiza una distinción entre *precariousness* y *precarity* (Butler, 2009). *Precaiousness* hace referencia a una condición de vulnerabilidad compartida por todo cuerpo en tanto cuerpo, que nos sitúa permanentemente en relaciones de interdependencia con respecto a los otros. *Precauity*, por su parte, señala la condición de aquellos cuyas vidas son precarias porque no tienen cubiertas ciertas necesidades vitales (económicas, políticas, sociales...). Para Lorey, la precariedad sería una diferencia jerarquizada en la inseguridad que surge mediante la categorización de la condición precaria compartida (*precauity* de Butler). Así, la precariedad se entendería como un efecto de las regulaciones políticas y jurídicas que deberían proteger de la condición precaria general y existencial y estaría repartida diferencialmente, entre aquellos que están más protegidos y aquellos que son considerados diferentes y menos merecedores de protección (Lorey, 2016, p. 35).

Si la condición precaria está pegada a los cuerpos en tanto cuerpos, ¿cómo hablar de precariedad desde fuera del cuerpo, sin estar física y materialmente atravesados por la condición precaria? ¿Cómo escribir sobre precariedad y arte contemporáneo desde una posición objetiva cuando todos los ámbitos de tu vida se ven afectados por ella? En este artículo apuesto por una metodología de investigación y enunciación ética y política, que para mí conlleva situarme “no como la voz invisible y anónima de la autoridad, sino como la de un individuo real, histórico, con deseos e intereses particulares y específicos” (Harding, 2002). Mi propuesta no es objetivar la precariedad, convertirla en un objeto de estudio estanco que se mira desde una posición de objetividad. Propongo pensar desde mi propia posición, atravesada por la precariedad, borrando las posiciones binarias investigativas sujeto-objeto. Investigar y escribir desde el deseo de enunciar/denunciar la situación desde la que escribo. Investigar y escribir desde la precariedad como desprotección, inseguridad y vulnerabilidad, pero también como posición generadora de alianzas y como lugar de producción y enunciación teórica.

2 EL ESTADO DE LAS COSAS

Soy historiadora del arte, trabajo fundamentalmente cuestiones relacionadas con cuerpo, performance, cultura visual y teoría feminista, dentro del ámbito profesional del arte contemporáneo y también en la Academia. Tengo treinta y ocho años. Hasta 2013 estuve de alta en el Régimen Especial de Trabajadores Autónomos (RETA) de la Seguridad Social, ejerciendo actividad profesional relacionada con arte contemporáneo. Pero los últimos años he vivido

en el extranjero, primero como Investigadora Postdoctoral, y posteriormente con una plaza de profesora e investigadora en la Universidad, a la que renuncié en 2017 cuando me quedé embarazada para volver a casa, pues decidí que prefería afrontar la crianza en un contexto con apoyos familiares. Al regresar, volví a darme de alta en el Régimen Especial de Trabajadores Autónomos (RETA) de la Seguridad Social y me incorporé a mi trabajo como *freelance* en el sector del arte contemporáneo. Nada más nacer mi hijo y solicitar la prestación por maternidad,⁴ (cumplía todos los requisitos necesarios para acogerme a ella⁵), me hicieron una inspección de trabajo porque sospechaban que había cometido fraude al darme de alta en el RETA dos meses y medio antes de dar a luz con el objetivo de cobrar la prestación. Recopilar toda la documentación y cumplir con las exigencias burocráticas con el agotamiento del postparto y teniendo que cuidar y amamantar a un recién nacido no fue nada fácil y me generó una fuerte sensación de vulnerabilidad y desprotección.

La inspección trajo como consecuencia la imposición de una sanción económica de 14.896,46 euros y la denegación de la baja materna. Este proceso, que derivó en una todavía mayor precarización de mi situación vital y profesional, me condujo a reflexionar sobre las formas en las que la precariedad atraviesa los cuerpos, las vidas y las producciones de quienes trabajamos en el ámbito del arte contemporáneo en el Estado español.

La cuantía de la sanción era el equivalente a todas las cuotas mensuales del RETA de tres años y nueve meses, correspondientes al periodo en el que yo residía y trabajaba en el extranjero, más el 20% de recargo, más una multa. Durante este periodo realicé colaboraciones puntuales para instituciones españolas, pero no cursé alta en el RETA porque ni mi residencia ni mi actividad principal estaban en España, y porque mi actividad profesional fue esporádica y las ganancias económicas mínimas. Tan mínimas que el monto de las cuotas a abonar superaba con creces todos mis ingresos brutos durante este periodo en territorio español.

Existe la creencia generalizada de que no superar el Salario Mínimo Interprofesional (10.302,60€ anuales en 2018) exime de la obligación de cursar alta en el RETA de la Seguridad Social,⁶ y por tanto de abonar la cuota mensual mínima de 278,87 euros.⁷ Sin embargo, la Ley 20/2007 de 11 de julio del Estatuto de Trabajo Autónomo, no recoge este supuesto, sino que supedita la obligación de cursar alta en el RETA a que la actividad profesional sea o no “habitual”.

Pero la Seguridad Social no ha definido la noción de “habitualidad” oficialmente y de forma clara y unívoca, lo que permite interpretaciones variables de la misma. Existen diversas sentencias judiciales, entre ellas algunas del Tribunal Supremo,⁸ que interpretan que no alcanzar el SMI puede ser suficiente indicio de que no existe habitualidad, y esto ha sentado jurisprudencia. Sin embargo, la SS no está oficialmente alineada con esta interpretación, y sus inspectores/as tienen la última palabra a la hora de definir si una actividad es o no habitual. En mi caso, la Inspección establece como prueba de habitualidad que “los distintos conocimientos y habilidades de la autónoma están a disposición de aquellos clientes que soliciten su contratación”, con independencia del número de servicios que se realicen y de las ganancias que se obtengan (Fuente: Resolución del Recurso de Alzada nº 20185011600000377: 7).

Esto significa que para un/a inspector/a, el que la cuantía anual de ingresos sea inferior a la suma de las doce cuotas del RETA (3.346 euros), no necesariamente te exime de abonarlas si quieres trabajar cumpliendo la ley:

Puesto que el trabajador por cuenta propia, por definición, asume los riesgos de su trabajo, no es descartable que de su actividad deriven pérdidas en lugar de una efectiva percepción económica, sin que ello obste, de acuerdo con la actual conformación normativa del campo aplicativo del RETA, al obligatorio encuadramiento en dicho Régimen Especial. (...) la obligatoriedad del alta, y por tanto, de la cotización, se impone por igual al autónomo que inicia su andadura y como tal carece de una sólida clientela o a quien posee un negocio consolidado, al modesto titular de un establecimiento familiar o al accionista mayoritario de una gran empresa, con independencia de cuáles sean los resultados derivados de su actividad... (TGSS, 2017, p. 6)

Esta afirmación equipara a un empresario con un trabajador del ámbito del arte, pero lo que puede tener sentido para un empresario: operar con pérdidas y aun así permanecer de alta en el RETA, no lo tiene para nosotras trabajadoras del arte, porque nuestra actividad es característicamente discontinua. Según la TGSS, no podríamos aceptar la invitación a escribir un texto por el que cobraríamos 300 euros brutos o participar en una exposición por la que facturaríamos 400, a no ser que abonemos un total anual de 3.346 euros para poder hacerlo de forma legal.

Este estado de las cosas condena a un número importante de artistas y trabajadores culturales a una situación de precariedad y exclusión social. Gran parte de los profesionales que trabajan por cuenta propia en el sector del arte contemporáneo en el Estado español (artistas, comisarios/as, críticos/as...), cursan altas y bajas en el RETA a lo largo del año, pagando la cuota únicamente cuando tienen trabajo, o concentrando las facturas en meses concretos para pagar menos cuotas. Esta información es ratificada en un exhaustivo estudio sobre actividad artística y precariedad en España realizado en fechas recientes por Pérez Ibáñez y López-Aparicio:

Casi un tercio de los participantes en el estudio se declara trabajador autónomo, mientras que casi otro tercio figura como desempleado. La particularidad en ambos casos, como demuestran los detalles aportados por los propios artistas en nuestra encuesta, es que los autónomos no pueden hacer frente de forma continua a las cuotas de la Seguridad Social, sino solamente en aquellos meses en los que han tenido ingresos que les han obligado a darse de alta, tanto en la Seguridad Social como en la Agencia Tributaria, para poder facturar. En la mayoría de los casos, tras este periodo de ingresos, facturación, alta y cotización, vuelven a darse de baja, simultaneando así la condición de trabajador autónomo con la de desempleado. (Pérez Ibáñez y López-Aparicio, 2018, p. 15)

Los mismos autores sitúan la figura del autónomo discontinuo como indicativa de precariedad, pues los artistas dependen de sus inestables ingresos para poder tributar (Pérez Ibáñez y López-Aparicio, 2018, p. 3). La discontinuidad imposibilita periodos de cotización que garanticen toda una serie de servicios sociales mínimos (prestaciones por enfermedad o maternidad/paternidad, jubilaciones futuras...). Pero además, si la Inspección considerase que existe habitualidad, el cursar altas y bajas sería considerado una infracción. A la precariedad inherente a nuestro sector, se añade así el temor a ser objeto de una inspección de trabajo con la consiguiente multa, seguramente imposible de afrontar con los ingresos existentes.

Este marco legal de desprotección y precarización agrava las condiciones de vida y trabajo de un sector ya de por sí precarizado, en el que gran parte de los trabajadores trabajamos sin horarios fijos, sin vacaciones ni días de descanso remunerados, sin contratos estables, en condiciones

de flexibilidad extrema y en constante incertidumbre sobre trabajos e ingresos futuros. En definitiva, la forma de trabajo que según Lorey se está convirtiendo en hegemónica en la actualidad, y que “reclama a la persona en su totalidad” (Lorey, 2016, p. 22), lo que provoca que separar el trabajo de la vida se torne imposible. El trabajo ha invadido por completo nuestros espacios íntimos y cotidianos, nuestras relaciones, nuestras casas. El sistema (el Estado y las instituciones para las que trabajamos), cada vez más adscrito a lógicas neoliberales, elude sus responsabilidades y nos trata como si fuéramos empresas. La protección frente a la inseguridad y la precariedad, que era el cometido del estado social del siglo XX (Lorey, 2016, p. 26), cede ante una cada vez mayor precarización, que conlleva incertidumbre y amenaza. La precariedad que atraviesa a quienes trabajamos en el sector del arte contemporáneo en el Estado español, se inscribe en un estado que vira a formas de gestión neoliberales que minimizan la protección social y maximizan la inseguridad, tal y como se desprende de las normativas que regulan nuestro ejercicio profesional, que como se ha visto fomentan la exclusión, la pauperización y el retiro de derechos básicos, como en el caso de la denegación de mi baja por maternidad.

¿Por qué entonces los/as trabajadores/as del arte contemporáneo no nos organizamos para exigir una serie de condiciones laborales y de cotización básicas? ¿Por qué en un ámbito en el que predominan prácticas críticas con el estado de las cosas y consigo mismas, no estamos siendo críticos de forma generalizada con las condiciones materiales de nuestro propio trabajo?

Diversos autores han apuntado a que el progresivo dismantelamiento de los sistemas colectivos de protección, el auge de la movilidad laboral y la temporalidad, y el aumento del trabajo deslocalizado, podrían dificultar procesos de subjetivación política colectiva. (Bourdieu, 1999; Zafra, 2017; Lorey, 2008 y 2016) Lorey subraya que los precarios “están tendencialmente aislados e individualizados” (Lorey, 2017, p. 24), y Zafra analiza el aislamiento y el individualismo derivado de la competencia feroz: “Rotos los lazos, cínico el sistema, obligados a competir, las redes de apoyo, solidaridad y denuncia de los trabajadores enferman y se desarman...” (Zafra, 2017, p. 50). La autora alude también a la falta de tiempo, consecuencia directa de la acumulación de trabajos precarios y de la burocratización de nuestras actividades creativas e investigativas.

Hace tiempo que siento que los días no dan para acometer todas las tareas necesarias para sostener mi presencia en este ámbito laboral: realizar trabajos remunerados para poder sobrevivir; rellenar interminables formularios en papel u online para presentarme a becas, ayudas y plazas que garantizarán (al menos por un tiempo) mi continuidad profesional; dedicar tiempos relativamente dilatados para poder sostener una práctica investigadora de cierta calidad; realizar las facturas, memorias y justificaciones exigidas por el Estado y por las instituciones para las que trabajamos; acudir a inauguraciones, conferencias y presentaciones... La pobreza de tiempo es aún más acentuada para quienes afrontamos en la cotidianeidad labores de cuidado, mayoritariamente mujeres, pero también algunos hombres. Somos pobres de tiempo. Y esta pobreza, quizá en mayor medida que la económica, contribuye a sostener el estado de las cosas.

No podemos dejar de trabajar, ni aunque así lo sugieran las actas de la Tesorería General de la Seguridad Social, ni aunque en seis meses solo nos llamen para escribir un texto y dar un taller. Nuestro trabajo exige una presencia constante y “entusiasta”⁹ como promesa de mantenimiento y futurabilidad. Nos obliga a estar siempre presentes, pero obvia la materialidad de nuestros cuerpos, cada vez más agotados y precarizados. El engranaje precario nos insta a no dar cuenta de que tenemos un cuerpo, a viajar ligeros, a eliminar las cargas y los cuidados como promesa neoliberal de movilidad total, de éxito profesional, de individualidad autónoma y soberana.

Promesa que tarde o temprano se desvanece para nosotras, mujeres de clase media o baja que, precarizadas por trabajar en el ámbito artístico y cultural, recibimos de pronto el impacto de “la abdicación de los poderes públicos en sus responsabilidades sociales relativas al cuidado y la atención de personas dependientes” (Zafra, 2018, p. 23).

Mientras escribo, recuerdo sobre todo una sensación muy intensa de incredulidad y vulnerabilidad frente a la violencia administrativa de la que he sido objeto desde que nació mi hijo, que agudizan la precariedad laboral en la que me encuentro desde que he vuelto a España y he sido madre.

3 AFRODITA

Dos semanas después del nacimiento de mi hijo (aunque tardaré unos meses en enterarme) la artista Nuria Güell presenta el proyecto *Afrodita* en la exposición *Arcana Imperii. Investigaciones en burocracia*, comisariada por Oriol Fontdevila en el Centre del Carme de Valencia. Güell, que estaba valorando la posibilidad de ser madre, ha solicitado al museo dedicar íntegramente el gasto destinado a la producción de su obra a la financiación del mínimo de cuotas que la Seguridad Social exige para conceder la prestación por maternidad, y ha pedido también que se incluya esta cláusula en su contrato:

“Las partes acuerdan que las cuotas mensuales del RETA que la Autora debe pagar a la Seguridad Social durante el tiempo de ejecución del presente contrato serán imputadas como gastos de producción de la presente obra. La Institución se compromete a abonar los mencionados importes contra factura emitida por la Autora cuyo concepto se especificará como sigue: “gastos de producción: cuotas del RETA”. El importe máximo de las cuotas del RETA que la Autora está autorizada a imputar como gastos de producción en virtud de la presente cláusula es [x]€ (impuestos incluidos).

Afrodita, además de evidenciar la precariedad que asola a quienes trabajamos por cuenta propia en el sector artístico en el Estado español, desvela la indiferencia y la dejación de responsabilidades por parte de museos e instituciones artísticas, a quienes sitúa como responsables directos de la perpetuación del estado de las cosas. Las instituciones nos exigen facturas regladas (en algunos casos incluso comprobantes de altas en Hacienda y/o Seguridad Social) y un cumplimiento exhaustivo de sus requerimientos fiscales y burocráticos, pero eluden dar cuenta de la cada vez mayor precarización del sector que las sustenta y las provee de contenidos. La inestabilidad laboral, la descompensación entre las horas de dedicación al trabajo y los bajos salarios, las exigencias de flexibilidad y movilidad constante, la explotación de

sí,¹⁰ y la ausencia de derechos laborales y prestaciones sociales a corto y largo plazo (vacaciones, bajas, jubilaciones...) son las bases sobre las que se asienta una buena parte del entramado del arte contemporáneo en el Estado español.

Pero *Afrodita* no solo incide en la precaria y desregularizada situación laboral del sector, sino que hace aparecer los cuerpos de quienes trabajamos en él y sitúa la feminidad y la maternidad como posiciones marcadas por la vulnerabilidad. Nuria Güell presenta en el museo su cuerpo atravesado por la precariedad. Un cuerpo que como es vulnerable se expone y se entrega para hacer aparecer a otros, para darles cuerpo. Y esta alineación de unos cuerpos con otros da lugar a presencias de la superposición y la transferencia que, en vez de sujetos enteros y autónomos, convocan sujetos atravesados por múltiples historias y dependientes de muchos otros cuerpos.

Dije en el apartado anterior que estamos solos/as. “Sibila se detiene y advierte que pasa casi todo su tiempo trabajando o sola en casa, que sus relaciones con los otros son cada vez más livianas” (Zafra, 2017, p. 50). Los discursos del feminismo blanco y liberal preponderante durante las décadas de los setenta y los ochenta postularon la independencia económica y afectiva y nos enseñaron a valorar la autonomía y la soberanía por encima de todas las cosas. Despojadas de obligaciones familiares y rotas las redes de solidaridad más básicas, cuando nos enfrentamos a situaciones como el cuidado de un hijo, nos damos cuenta de que nuestro deseo de independencia se ha cumplido y nos hemos quedado solas.

El cuidado de personas dependientes nos devuelve al cuerpo, al peso del cuerpo, a las condiciones materiales de la carne. Nos recuerda aquello que habíamos olvidado: que fuimos cuidados y volveremos a serlo, y que la ilusión de independencia no es más que una falacia neoliberal, que en la práctica solo pueden performar durante unos pocos años determinados sujetos que ocupan posiciones privilegiadas de género, raza y clase social. Frente a nociones tan valoradas en nuestra sociedad como la autonomía o la soberanía, el cuidado de los otros convoca la carga y la interdependencia y pone un freno tajante al productivismo que invade todos los ámbitos de nuestra vida cotidiana, lo que en nuestro contexto de trabajo agudiza la inseguridad económica, la pobreza de tiempo y las condiciones de precariedad. Pero también posibilita, a partir de reconocerse en la propia vulnerabilidad, otros modos de subjetivación críticos que se distancian

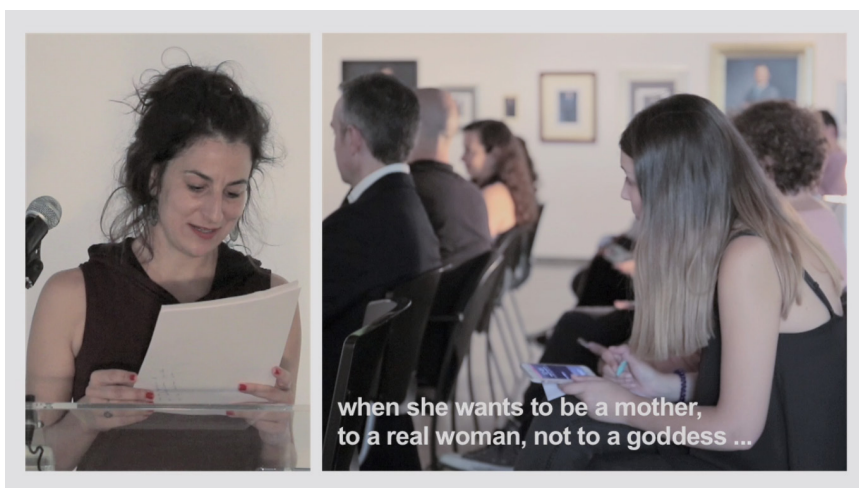


Figura 3. Nuria Güell presentando *Afrodita* en la rueda de prensa

de la figura del entusiasta, omnipresente en nuestro ámbito de trabajo, y “preferido” porque no cuestiona el estado de las cosas: “Preferir al entusiasta y no al triste, verlo en las redes, en la publicidad, elegirlo, es algo cotidiano” (Zafra, 2017, p. 31).

Josefina Saldaña hace hincapié en la vulnerabilidad como característica principal de lo que ella llama las nuevas subjetividades políticas. Siguiendo a Butler en *Vida precaria*, la vulnerabilidad sería aquello que compartimos con el otro y que se opone a la ley liberal. Para Saldaña, se trata de una vulnerabilidad que es necesariamente feminista (“una feminista debe ser vulnerable sin doblegarse bajo esa vulnerabilidad”).

La sensación de vulnerabilidad, que rara vez es experimentada por un sujeto primermundista y privilegiado, debiera ser utilizada como “puente hacia el resto del mundo, hacia esa mayoría que vive en la precariedad, en su vulnerabilidad con valor”. (Saldaña, 2012, pp. 19-20) Aunque debemos reconocer con Butler que hay grados muy distintos de vulnerabilidad y vidas y cuerpos que importan mucho más que otros (Butler, 2006, p. 58), la condición de vulnerabilidad es extensible a cualquier cuerpo en tanto cuerpo, en tanto carne. Esta consciencia de la vulnerabilidad propia como característica que compartimos con el otro, podría activar la necesidad de alinear mi cuerpo con otros cuerpos, de plantear subjetivaciones capaces de articular alianzas en la precariedad.

Lorey, consciente de la disparidad y el aislamiento de los precarios, ha propuesto situar las experiencias subjetivas de la precarización como punto de partida de las luchas políticas (Lorey, 2017, p. 22). Reconoce que faltan grupos de presión y formas de representación para los diferentes precarios, pero sitúa la condición precaria compartida como aquella que nos hace dependientes de los demás: “Esa interdependencia social puede expresarse bien como cuidado (de los demás), bien como violencia” (Lorey, 2017, p. 33).

Frente a la preocupación en torno a la idea de que las formas dispersas que toma la precariedad podrían tornar imposible la resistencia colectiva, son varias las propuestas que identifican en ella otras formas posibles para configurar lo político. Reconocer la vulnerabilidad propia y establecer relaciones de interdependencia y cuidado aparece como espacio de resistencia en contextos de inseguridad y precarización. La precariedad y la vulnerabilidad podrían convertirse en espacios de resiliencia, pues hacen comparecer otras subjetivaciones que desafían las nociones de autonomía e independencia en las que se asienta el sujeto político (blanco y masculino) heredado de la modernidad. Abren la vía a subjetivaciones desde lo femenino, desde otras lógicas posibles y otras sensibilidades que deberían servir para pensar juntas/os y críticamente las condiciones materiales en las que trabajamos, vivimos y nos relacionamos.

Cuando supe de *Afrodita*, conseguí el contacto de Nuria Güell, a quien no conocía personalmente, y le escribí un email contándole lo que me había ocurrido tras solicitar la prestación por maternidad. Me respondió diciendo que a ella le había pasado algo similar:

El día antes de inaugurar *Afrodita*, los abogados del museo me dijeron que aunque me pagaban los 7 meses de Seguridad Social, no aceptaban poner la cláusula al contrato. Nos peleamos y el día siguiente lo hice público en la rueda de prensa. Nunca lo sabré, pero mi sospecha es que fueron los propios abogados del museo quienes llamaron al Ministerio de Trabajo, porque me llegó la inspección justo diez días después. Me han hecho algo parecido, pero sin el agravante de la maternidad. Me han pedido 13.890 euros.

La operación de *Afrodita* es situar la posición precaria como posición de enunciación, como lugar desde el que repensar el entramado productivo en el que se desarrollan nuestras actividades creativas e investigativas. También Bartolozzi, a través de la carga, proponía un modo de subjetivación femenina consciente de la precariedad de su propia posición como mujer artista en relación al sistema artístico de la modernidad. Es porque sabía de la carga que Bartolozzi hablaba desde la carga y sobre la carga. Para no dejar otra vez fuera la propia vivencia y la propia producción de la Guerra Civil.

La carga como peso que impide avanzar, pero también como espacio de posibilidad de los cuerpos atravesados por la precariedad. La carga ligada al cuidado como aquello que puede convocar nuevos modos de posicionarse como sujeto interdependiente para resistir la coyuntura actual. Vuelvo al concepto de “*carriance*”, que podríamos traducir como llevar, guardar o cuidar de otro, y que está ligado al cuerpo femenino y materno, que es capaz de crear un nuevo espacio dentro de otro espacio. (Ettinger, 2014) La noción de “*carriance*” nos devuelve a una dimensión en la que nunca hemos estado solos/as, a un espacio de interdependencia que nos conecta al otro a través del recuerdo del cuerpo materno.

¿Cómo imaginar un nuevo espacio dentro de este espacio? ¿Cómo articular una práctica de traslado que convierta la precariedad en un lugar de co-emergencia y colectivación? La vulnerabilidad recalca que nuestra propia existencia es siempre relacional, que somos seres ligados a otros desde el comienzo. Siguiendo a Deleuze (1990), Butler recuerda que lo que uno hace es “abrirse a otro cuerpo, o a un conjunto de otros cuerpos, y por esta razón los cuerpos no son unidades cerradas”. El cuerpo, entonces: “es un sitio de transferencia (y transitividad) en el que tu historia se convierte en la mía, o donde tu historia atraviesa la mía” (Butler, 2017, pp. 21 y 22).

Documentación del proceso legal citada

TGSS. (2017). Respuesta al Escrito de Alegaciones. Nº 12017008017319.

TGSS-Unidad de Impugnaciones (2018). Resolución del Recurso de Alzada. Nº 20185011600000377.

Bibliografía

Bourdieu, P. (1999). *Contrafuegos. Reflexiones para servir a la resistencia contra la invasión neoliberal*. Barcelona, España: Anagrama.

Butler, J. (2006). *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

----- (2009). *Marcos de guerra: las vidas lloradas*. Barcelona, España: Paidós Ibérica.

----- (2017). *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la Asamblea*. Barcelona, España: Paidós.

----- (2017). Vulnerabilidad corporal, coalición y la política de la calle. *Nómadas* 46, 13-29. doi: <https://dx.doi.org/10.30578/nomadas.n46a1>

Deleuze G. (1990). What Can a Body Do?. En G. Deleuze, *Expressionism in Philosophy: Spinoza* (pp. 217-289). New York, USA: Zone Books.

Ettinger, B.L. (2006). The Matrixial Borderspace. B. Massumi (Ed.). Minnesota, USA University of Minnesota Press.

----- (2015). And My Heart Wound-space With-in Me. The Space of Carriance. In *And My Heart Wound Space*. Leeds, USA: Wild Pansy Press and 14th Istanbul Biennial.

Foucault, M. (1999). *Estética, ética y hermenéutica*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

Haraway, D. (1995) *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinención de la naturaleza*. Madrid, España: Cátedra.

Harding, S. (2002). ¿Existe un método feminista? En E. Bartra (Comp.) *Debates en torno a una metodología feminista* (pp. 9-34). Ciudad de México, México: Ed. UNAM.

Lorey, I. (2008). Gubernamentalidad y precarización de sí. Sobre la normalización de los productores y las productoras culturales. En *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional* (pp. 57-78). Madrid, España: Traficantes

de sueños.

----- (2016). *Estado de inseguridad. Gobernar la precariedad*. Madrid, España: Traficantes de sueños.

Ludmer, J. (1985). Tretas del débil. En P. González y E. Ortega (Eds.), *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*. Río Piedras, Puerto Rico: Ediciones Huracán.

Moraga, C., y Anzaldúa, G. (1981). *This bridge called my back: Writings by radical women of color*. Watertown, USA: Persephone Press.

Pérez Ibáñez, M. y López-Aparicio, I. (2017). *La actividad económica de los/las artistas en España. Estudio y análisis*. Madrid, España: Fundación Antonio de Nebrija.

----- (2018). Actividad artística y precariedad: la situación económica de los/las artistas en España a partir de un estudio global. *VIII Workshop en Economía y Gestión de la Cultura*. Universidad de Sevilla, España 1-23. https://gestioneventos.us.es/files/event/16604/editorFiles/file/ACTIVIDAD_ARTISTICA_Y_PRECARIEDAD_8WCEM.pdf

Saldaña, J. (2012). La plaza como práctica citacional. *Debate Feminista*, 23(46), 19-20.

Zafra, R. (2017). *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital*. Barcelona, España: Anagrama.

NOTAS

1. Su papel de madre y esposa ha sido recalcado en diversas ocasiones. El texto de sala de la modesta exposición que el Museo de Navarra dedicó en 2013 a la artista comenzaba así: “Nieta, hija, esposa, madre y abuela de artistas...”. Al situar a la artista no como artista, sino supeditada a su relación con los artistas varones de su familia, la institución desactivaba su propio intento de otorgar reconocimiento a un trabajo que a día de hoy sigue sin recibir la atención que merece. Por otro lado, en la página de Wikipedia dedicada a la artista puede leerse: “Bartolozzi se fue a vivir a Pamplona, donde se dedicó además de a las tareas familiares y a la enseñanza, a su trabajo artístico. Realizó varias obras en colaboración con su marido, aunque permaneció en un segundo plano”. https://es.wikipedia.org/wiki/Francisca_Bartolozzi
2. Juana Francisca y Francis Bartolozzi fueron las dos únicas mujeres que expusieron en el Pabellón de la República Española de 1937 en París, entre un total de 98 artistas.
3. Entenderé la precariedad no únicamente como como fenómeno socio-económico derivado de las actuales relaciones de producción, sino también, siguiendo a Lorey, (Lorey, 2008 y 2016) como forma de gubernamentalidad neoliberal. Para Lorey, la precarización como forma de gubernamentalidad neoliberal: “no solo significa incertidumbre en el trabajo remunerado, sino precisamente incertidumbre en el modo de vida y por ende en los cuerpos y en los modos de subjetivación”. (Lorey, 2016, p. 28)
4. La cuantía mensual de la prestación por maternidad en 2017 (para quienes pagamos la base mínima de cotización) es de 884,40 euros. La duración de la baja es de 16 semanas, por lo que se cobran aproximadamente 3.500 euros en total.
5. En el Régimen General de Trabajadores Autónomos, en España, los requisitos para solicitar la prestación por maternidad son los siguientes: 1. Estar afiliado y en alta o en situación asimilada de alta. 2. Tener cubierto un periodo de cotización de 180 días dentro de los 7 años inmediatamente anteriores a la fecha del parto o al inicio del descanso o, alternativamente, 360 días cotizados a lo largo de su vida laboral. Fuente: <http://www.seg-social.es/wps/portal/wss/internet/InformacionUtil/44539/43344>
6. Diversas asesorías fiscales se hacen eco de este dato. La Seguridad Social proporciona informaciones contradictorias: en oficinas me informan de que si no se supera el Salario Mínimo Interprofesional, la actividad se considera “marginal,” por lo que estaría exenta de abonar la cuota mensual del RETA. Pero al realizar la misma consulta telefónicamente, afirman que para realizar cualquier tipo de actividad profesional, independientemente de los ingresos que se obtengan, es necesario estar de alta en el RETA.
7. Esta es la cantidad que se paga mensualmente en el RETA en 2018 eligiendo la base mínima de cotización. En otros países de Europa la cuota depende de los ingresos obtenidos, o se pagan montos fijos menores a esta cantidad. Como ejemplo, señalar que en Francia se paga de acuerdo a las ganancias, y en Alemania existe como en España una cuota fija, pero quienes ingresan menos de 1.700 euros netos al mes, están exentos de pagarla. España tiene uno de los sistemas más injustos de Europa, pues pauperiza todavía más a las

personas con bajos ingresos, obligándoles a hacer frente a esta cuota independientemente de lo que ingresen.

8. Las siguientes sentencias han estimado como indicador de habitualidad la superación del umbral del Salario Mínimo Interprofesional percibido en el año natural (TS 29-10-97, EDJ 8174; 20-03-07, EDJ 25434; TSJMadrid 2-11-00, EDJ 120010; TSJCataluña 23-1-01, EDJ 1516).
9. Según Remedios Zafra el entusiasmo sostiene el aparato productivo y se convierte en motor para quienes buscan vivir del trabajo creativo o cultural, pues justifica la auto-explotación (Zafra, 2017, pp. 15-16). El entusiasta “esconde el conflicto bajo una máscara de motivación capaz de mantener las exigencias de la producción a menor coste” (Zafra, 2017, p. 31).
10. Lorey ha demostrado la importancia de la precarización de sí en el ámbito del trabajo cultural: “En general, para los productores y productoras culturales que aquí se describen, «soberanía» significa confiar principalmente en su «libre» decisión de entrar en la precarización: por lo tanto, significa «precarización de sí». Y esto podría ser una razón importante de la dificultad para reconocer que la precarización es un fenómeno gubernamental neoliberal estructural que afecta a la sociedad entera y que en pocos casos se basa en la libre decisión”. (Lorey, 2008, p. 76)