

---

# Projectes II. Pràctiques contextuals

---

PID\_00267448

Daniel Villegas  
Laura de la Colina

---

Temps mínim de dedicació recomanat: 7 hores

---



**Daniel Villegas****Laura de la Colina**

L'encàrrec i la creació d'aquest recurs d'aprenentatge UOC han estat coordinats per les professores: Aida Sánchez de Serdio Martín, María Íñigo Clavo

Primera edició: setembre de 2020

© d'aquesta edició, Fundació Universitat Oberta de Catalunya (FUOC)

Av. Tibidabo, 39-43, 08035 Barcelona

Autoria: Daniel Villegas, Laura de la Colina

Producció: FUOC



*Els textos i imatges publicats en aquesta obra estan subjectes –llevat que s'indiqui el contrari– a una llicència Creative Commons de tipus Reconeixement-NoComercial-SenseObraDerivada (BY-NC-ND) v.3.0. Podeu copiar-los, distribuir-los i transmetre'ls públicament sempre que en citeu l'autor i la font (Fundació per a la Universitat Oberta de Catalunya), no en feu un ús comercial i no en feu obra derivada. La llicència completa es pot consultar a <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/legalcode.ca>*

## Índex

<b>1. Coordenades bàsiques de l'art de context.....</b>	<b>5</b>
<b>2. Sobre la noció de <i>context</i>.....</b>	<b>14</b>
<b>3. Pràctiques contextuais en l'àmbit de l'avantguarda.....</b>	<b>18</b>
<b>4. La neoavantguarda. Un nou impuls de les pràctiques contextuais.....</b>	<b>29</b>
<b>5. La crítica institucional. El qüestionament contextual del marc ideològic de la noció d'<i>art</i>.....</b>	<b>45</b>
<b>6. Pràctiques contextuais situades en el feminisme.....</b>	<b>55</b>
<b>7. Pràctiques contextuais en la confluència de l'art amb l'activisme politicosocial a partir de la dècada dels vuitanta. De l'art públic a l'«artivisme».....</b>	<b>63</b>
<b>8. Conclusions.....</b>	<b>77</b>
<b>Bibliografia.....</b>	<b>79</b>



## 1. Coordenades bàsiques de l'art de context

Com a argument introductori a la noció d'*art de context* abordarem, en primer lloc, una sèrie de característiques fonamentals que defineixen aquest tipus de pràctiques, com són:

- la problemàtica entorn de l'autonomia de l'art,
- la fallida de la representació i l'estatut de la realitat,
- l'experiència i l'esdeveniment,
- la presència,
- la consideració d'una temporalitat ancorada en el present.

Qüestions que afectaran de manera desigual a les pràctiques reunides sota la noció de *context* i que es desenvolupen a continuació:

1) **La problemàtica entorn de l'autonomia de l'art.** El gir contextual de les pràctiques artístiques en l'àmbit contemporani és, sens dubte, deutor de part de les experiències d'avantguarda que en les primeres dècades del segle XX van procurar distanciar-se del concepte d'*autonomia* negant aquesta noció promociada per la institució art burgesa, com va assenyalar Peter Bürger a *Teoria de l'avantguarda* (Bürger, 1997). Aquesta és, almenys, la narrativa predominant que, com veurem més endavant, no és acceptada unànimement pels qui han analitzat aquest conjunt de manifestacions agrupades sota la denominació d'*art de context*.

Seguint amb els arguments de Bürger, cal assenyalar com el teòric alemany estableix una vinculació íntima entre la configuració de la pràctica artística avantguardista i el rebuig dels principis d'autonomia. Aquesta circumstància es va produir com a moviment d'autocrítica en el si de l'artístic en la societat burgesa de consum amb els postulats recollits per Karl Marx en els seus *Grundrisse*. En aquests llibres assenyala la diferència entre un tipus de crítica immanent al sistema (confrontació d'estils) i una altra de caràcter radical (crítica a la mateixa institució), que constitueix la genuïna autocrítica que, segons Bürger, és la que va exercir l'avantguarda contra l'art burgès definit, primer de tot, pel seu caràcter autònom (Bürger, 1997, pàg. 60-61).

Però, què s'entén per *autonomia de l'art*? Es tracta d'un procés fundador de la modernitat (apuntalat teòricament pel pensament il·lustrat) mitjançant el qual els fenòmens artístics s'agrupen en una esfera independent dels prejudicis i la moral i rebutgen totes aquelles pràctiques estretament vinculades a un caràcter religiós o polític en els termes que expressa G. E. Lessing en el seu *Laocoont*, publicat el 1766. Aquest mecanisme forma part de la separació de les diferents àrees de coneixement en esferes autònomes que proposarà l'epistemologia moderna (Bozal, 1996, pàg. 20-22). Si bé és cert que l'aparent

separació de l'art dels assumptes religiosos i polítics (pretensió de neutralitat teològica o ideològica) va permetre el desenvolupament autònom de la pràctica artística, tindrà, així mateix, conseqüències quant a la seva desvinculació de la *praxi vital* de la societat (procés de descontextualització). Com assenyala Bürger, aquest fenomen constitueix el blanc principal de l'atac de l'avantguarda contra la noció d'*autonomia* en la seva voluntat d'establir una metodologia emancipadora basada en la dilució de l'art en la vida per, així, coadjuvar en una transformació del marc sociopolític dominant (Bürger, 1997, pàg. 100-110). Per tant, podríem afirmar que, des d'aquest tipus de perspectiva, l'avantguarda (i aquí estem obligats a esmentar la distinció entre la modernitat estètica —cubisme, per exemple— i l'avantguarda pròpiament dita —dadà, per esmentar l'exemple paradigmàtic) pot entendre's com una manifestació de la recuperació —des del camp artístic— del context que, amb posterioritat, establirà, juntament amb algun altre antecedent vuitcentista, les bases del desenvolupament de l'art de context. Aquest model narratològic serveix, entre altres, a Ardenne per caracteritzar les pràctiques contextuais en relació amb el rebuig de la noció d'*autonomia*.

No obstant això, aquesta lectura sobre l'autonomia com a agent de descontextualització i sobre la demanda d'una fusió de l'art amb la vida s'ha posat en dubte des de diverses postures crítiques. Si deixem de costat les perspectives ideològicament alineades amb certa lectura liberal de la noció (com podrien ser les d'estirp formalista —Clement Greenberg o Michael Fried, per exemple), trobem un altre tipus d'interpretacions en relació amb aquest context que defensen un tipus d'autonomia de l'experiència estètica que, sense negar-ne la relació dialèctica amb la realitat, entenen que solament des de la consumació de la seva funció artística pot complir amb la seva funció social. Aquí podem trobar situats, encara que de maneres diferents, els plantejaments entorn d'aquesta qüestió de Theodor L. W. Adorno, Herbert Marcuse, Georg Lukács o, més recentment, Jacques Rancière. Fins i tot Hal Foster, defensor de les pràctiques artístiques situades políticament, va donar suport fa uns anys a una «autonomia estratègica» per combatre el fangar de les imatges propi de la hiperinflació medial i les metodologies d'anàlisi vinculades als estudis visuals (Foster, 2004, pàg. 83-103). Aquesta metodologia d'anàlisi de les imatges proposa una mena d'igualació —sense tenir-ne en compte la procedència— entre les de caràcter artístic i les produïdes amb altres finalitats, com són les publicitàries, informatives o de registre de la vida quotidiana de la població en general.

Des d'una altra posició i prenent com a referència la perspectiva enunciada per Lukács en la seva *Estètica* (1963), Claramonte ha defensat que l'art de context ha de mantenir l'autonomia artística, és a dir, la seva especificitat en contrast amb la indistinció entre l'art i la vida proposada per l'avantguarda, amb l'objecte d'assegurar-ne la dimensió politicosocial en termes de transformació de la realitat (Claramonte, 2010, pàg. 83). El tipus d'autonomia que reclama Claramonte per a la pràctica contextual seria de caràcter modal, que, genealògicament, va ser precedida per la il·lustrada i la moderna, «[...] construïda entorn de les nostres competències per organitzar, distribuir i connectar modes

de relació» (Claramonte, 2010, pàg. 84), considerant que «[...] l'obra d'art pot inserir-se i ha d'inserir-se en el teixit del món concret, però una inserció com aquesta no pot donar-se si no és mitjançant l'específica manera de formar que distingeix a cada poètica i cada artista» (Claramonte, 2010, pàg. 85).

Com es pot deduir a partir dels arguments recollits en aquest breu apartat, les diverses consideracions entorn de la noció d'*autonomia* han marcat la centralitat dels debats en relació amb el concepte d'*art de context*. No s'ha tractat de dilucidar quina postura resulta més encertada, sinó més aviat s'ha intentat mostrar la diversitat argumentativa en relació amb aquest concepte clau en relació, al seu torn, amb una idea contextual de l'art que, en tot cas, n'afirma la profunda vinculació amb la realitat.

**2) La fallida de la representació i l'estatut de la realitat.** El gir contextual de les pràctiques artístiques ha estat lligat estretament a la desfonamentació de la mateixa noció de *representació* i a la necessitat expressada des de l'artístic de contribuir a teixir la realitat. Més enllà de la pretesa reclusió del treball artístic tradicional en el món de la representació (espai simbòlic), sembla que les pràctiques artístiques de context prefereixen intervenir en la realitat, i tant Ardenne com Claramonte sembla que hi estan d'acord.

Segons el filòsof Alain Badiou, la clau interpretativa del segle XX és «la passió del real», és a dir, passar a l'acte transformant efectivament la realitat, en contrast amb el profetisme del segle XIX. Aquesta circumstància va activar en el plànol de la realitat, *hic et nunc*, la veritat (Badiou, 2005). La «terrible passió» que anima les revolucions polítiques i socials encoratja el col·lectiu d'artistes d'avantguarda a desplaçar la seva pràctica cap a una intervenció en el territori de la realitat, de manera que qüestiona les bases clàssiques de la representació artística que els resultaven clarament insuficients en un violent context sociopolític de transformació.

### **Exemples de la passió del real**

Aquesta orientació podem trobar-la en les *Dada soirées*, en les *performances* futuristes, en les excursions surrealistes o en els *ready-mades* duchampians.

Però, primer de tot, hauríem d'esmentar la profunda fissura que hi ha entre «el Real» (en majúscula, seguint la terminologia de Jacques Lacan) i la «realitat». Aquesta qüestió té una rellevància de primer ordre quant a la idea de la fallida de la representació i a les possibilitats de l'art d'intervenir en els espais que acabem d'enunciar. Seguint Lacan, el filòsof eslovè Slavoj Žižek planteja que, en definitiva, la realitat no és altra cosa que una ficció simbòlica, producte del discurs, que ens permet bregar amb el caràcter traumàtic o excessiu del «nucli dur del Real», que en la seva profunda violència no en permetria la reducció a una representació digerible (Žižek, 2005, pàg. 20-21). Quan parlem de la idea d'intervenir sobre la realitat pròpia de les pràctiques situades en el contextual, i no sobre el Real inaccessible per a aquestes, ens referim a com artistes amb diferents plantejaments s'han adonat del caràcter simbòlicament

construït d'aquella i de les possibilitats de transformació del teixit que la constitueix, i les conseqüències del qual poden ser decisives en la definició d'altres mons possibles.

En relació amb el que hem exposat, caldria dir que allò que denominem *realitat* està marcat per uns mecanismes representacionals amb els quals operem per donar-nos uns marcs d'experiència establerts i canviants. Si això és així, llavors, com podem diferenciar entre realitat i ficció? Aquestes categories clàssiques són instàncies contraposades? En què consisteix aquesta fallida de la representació a la qual al·ludíem al principi d'aquest apartat? No ens entretindrem gaire a donar resposta a aquestes preguntes que requeririen un espai del qual no disposem. No obstant això, les hem contestat parcialment en explicar les tesis d'estirp lacaniana de Žižek, per qui la realitat és equivalent a la ficció, i la genuïna oposició de contraris es dona entre la realitat i el Real (Žižek, 2005, pàg. 21). Si la nostra experiència de realitat és de caràcter representacional, per dir-ho així, la fallida de la representació a la qual abans al·ludíem es relaciona amb una certa generalització de la consciència del seu estatut simbòlic. Actualment, a ningú se li escapa que la realitat en què vivim està configurada per una sèrie de narracions, de caràcter eminentment multimèdia (mitjans i tecnologies de la informació i comunicació), que configuren el marc de la nostra experiència quotidiana. A més, aquestes circumstàncies han estat sempre presents d'alguna manera en la tradició filosòfica i cultural occidental, com pot apreciar-se, per exemple, a l'escola de la sospita platònica («al·legoria de la caverna»). Aquesta consciència, pel que fa l'artístic, s'ha manifestat en l'impuls cap a unes pràctiques de caràcter contextual que, sense poder alliberar-se totalment del representacional en el seu sentit ampliat per les raons exposades, han entès la condició simbòlica de la realitat i la manera d'intervenir en la seva configuració.

Per tant, cal entendre que les construccions simbòliques vinculades al que des de fa alguns segles denominem *art* tenen —i en l'actualitat més que mai, atesa l'explosió d'imatges pròpia d'una realitat mediatitzada— un caràcter performatiu. Les imatges, en un sentit ampli del terme, com succeeix amb les paraules —segons Steyerl en relació amb els plantejaments de John L. Austin a *Com fer coses amb paraules* (1962)— «[...] no són meres representacions descriptives, sinó agents capaços de provocar accions» (Steyerl, 2018, pàg. 176). En definitiva, l'art de context s'orienta cap a la construcció de la realitat i és autoconscient de la configuració simbòlica d'aquesta i de la potencialitat transformadora de les seves eines performatives.

**3) L'experiència i l'esdeveniment.** Generalment, l'art de context ha exigít una altra relació respecte de l'experiència, en contrast amb la suposada passivitat que implica la mera contemplació pròpia de l'experiència estètica de tradició moderna. Marcel Duchamp ja va plantejar que és l'espectador qui comple-



ta l'obra i li va reconèixer el seu paper actiu en la configuració de l'experiència estètica, encara que, això sí, preservant en aquesta relació un lloc d'autoritat per a l'artista.

Jacques Rancière ha analitzat el mandat participatiu contemporani que trenca amb l'aparent passivitat que, des de Plató al filòsof i activista revolucionari de la Internacional Situacionista Guy Debord, s'ha adjudicat al rol d'espectador, oposat als principis positius d'acció i coneixement. Caldria recordar com Debord denuncia el govern de l'espectacle com una falsificació de la producció i la percepció en absència d'una experiència genuïna vinculada a la idea d'*espectador* (Debord, 1990, pàg. 21). No obstant això, Rancière planteja la condició emancipada d'aquest paper en la seva dimensió d'interpretació activa, que comporta una mirada no programada en un reconeixement de la igualtat de les intel·ligències de productors i espectadors (Rancière, 2010, pàg. 7-27).

Sigui com sigui, no pot obviar-se, quan parlem de pràctiques contextuals, la permanent reclamació d'una experiència activa per part del conjunt d'espectadors o participants en les produccions artístiques. És cert que depenent del tipus d'orientació del treball podem trobar maneres diferents en les quals es manifesta la referida demanda, però amb caràcter general sempre estarà present, tant si aquesta té un caràcter d'immersió com de recorregut, col·laboració, participació o interactivitat. Claire Bishop situa la definitiva transformació de les coordenades de la recepció estètica cap a un tipus d'experiència involucrada en què els espectadors són entesos com a productors en les pràctiques artístiques dels anys seixanta del segle XX —vinculada als fenòmens de l'explosió tecnològica i a la ruptura de les disciplines artístiques específiques. Aquest escenari va estar marcat per un esforç per col·lapsar «[...] la distinció entre executant i audiència, professional i amateur, producció i recepció. El seu punt clau es troba en la col·laboració i en la dimensió col·lectiva de l'experiència social» (Bishop, 2006a, pàg. 10).

Per la seva banda, Ardenne ha indicat que l'apel·lació a la idea d'experiència concreta es converteix en inevitable quan tractem amb l'art contextual. La funció d'aquest tipus de plantejament està més associada a una activació del públic abans que a una invenció fruit de qui el produeix. Es tracta que l'artista, en una voluntat d'«apropar l'art a la vida quotidiana» experimentant la realitat, se situï més com a connector que com a creador (Ardenne, 2006, pàg. 41). Des d'aquesta perspectiva es poden entendre aquest tipus de pràctiques com a processos sempre actius dins d'un escenari «esdevenimental». Afirmar Ardenne (2006, pàg. 35) que:

«Per morfologia, l'art contextual és un art de l'esdeveniment, considerant el "món com a esdeveniment", per esmentar John Latham (*The-World-as-Event*), esdeveniment en si mateix, com a fórmula que sorgeix».

L'emergència del concepte d'*esdeveniment* en l'artístic implica, en principi, un tipus d'experiència en què es trastocuen les relacions tradicionals vinculades als papers assignats en la producció i la recepció estètiques. Encara que, com

hem assenyalat, aquesta divisió entre les maneres de tractar-se amb l'art en el passat modern i les més recents del nou art contextual no resultin del tot clares i convinents, sí podem trobar en els discursos artístics d'aquesta última orientació una idea recurrent de desplaçament cap a l'esdevenidor.

Tenint en compte la formulació de l'art de context com un tipus de pràctiques que es desplacen cap a un fer en el teixit de la realitat, té tot el sentit que la noció d'*esdeveniment*, com a experiència amb vocació de transformació possible de les coordenades de la vida, estigui situada en la centralitat. Aquesta consideració de l'«esdevenimencial» com a nucli de l'art més compromès amb el context està, en certa manera, associada al concepte d'*esdeveniment* en el sentit que li reconeixia Badiou. La seva definició és la d'una experiència que irromp en la superfície de la realitat donada, que, com a procés disruptiu, provoca fissures en el teixit conformat per les seves convencions. S'obren, així, nous horitzons que alliberen possibilitats dins del marc de l'experiència possible determinat pels discursos dominants en cada moment històric (Badiou, 1999).

**4) La presència.** La naturalesa de l'experiència estètica, en el sentit que li donava la tradició moderna, està determinada per una sèrie de mediacions. La més evident consisteix a entendre l'obra d'art com a mitjà de transmissió entre qui la produeix i qui la rep. La presència del primer queda suspesa, apareix tan sols com a figura abstracta a la qual s'atribueix l'autoria. Les pràctiques contextuais, a més d'involucrar els espais físics i simbòlics en els quals una determinada comunitat habita, solen situar en el cor de l'experiència la corporalitat d'aquells que, de manera clàssica, s'han considerat com a espectadors, així com qui proposa la situació artística (artista), com a agents ineludibles dels seus processos i que defineixen el marc contextual.

La necessitat de la presència està vinculada a les característiques anteriors a les quals ens hem referit en relació amb les idees de dilució de l'art en la *praxi vital*, la concreció encarnada de les propostes en la realitat i el seu caràcter d'experiència «esdevenimental». En relació amb això últim, i tornant als arguments d'Ardenne (2006, pàg. 45), es pot considerar que:

«[...] l'art realitzat en context real és per a l'artista, en primer lloc, una actuació de la seva presència. [...] [Essent el seu] primer objectiu: fer acte de co-presència, habitar el món, moure-s'hi, obrar sense intermediari».

La immersió en el territori de la realitat mitjançant la presència de la corporalitat de l'artista s'ha convertit gradualment en un requeriment de les pràctiques contextuais des de les primeres accions performatives il·luminades per l'avantguarda històrica. Això no vol dir que tot l'art de context porti implícit aquesta característica, com es pot inferir de l'anàlisi de les diverses orientacions pròpies d'un plantejament artístic relativament heterogeni. Per esmentar alguns exemples en els quals no trobem necessàriament aquest tipus de presència, podem al·ludir a les pràctiques centrades en l'entorn, ja siguin de tipus urbà o paisatgístic (art públic i *land art*), i en el qüestionament del context

que determina les relacions de poder (crítica institucional). En qualsevol cas, el que resulta innegable és la importància creixent del vector corporal en tota producció artística la intenció de la qual és la de teixir-se amb la realitat.

Certament, resulta paradoxal que en uns temps com els actuals, que travessen una pèrdua del cos deguda, fonamentalment, a la virtualització tecnològica de l'experiència de realitat, hi hagi una forta demanda de presència dels cossos que fan art.

#### **Exemple: demanda de presència del cos**

En aquest sentit, entre el 14 de març i el 31 de maig de 2010, durant unes set-centes hores, l'artista Marina Abramović va restar asseguda en una sala del MoMA mirant als ulls, un a un, als milers d'assistents a la seva *performance The Artist is Present*. Cert és que no es tractava de cap procediment nou quant a la història de la *performance*, però la insistència en el seu títol en la idea de la presència i el fet que aquesta es convertís en el material central i únic d'aquella resulta paradigmàtic de la situació contemporània de l'art, que exigeix una certa aparició de la corporalitat de qui executa la pràctica artística.

No és difícil concloure que aquestes aparicions actives es deuen a una reacció del col·lectiu d'artistes, que, davant aquesta situació de dissolució de la corporalitat, intenta transformar els seus contextos posant el cos, com abans hem esmentat. No obstant això, aquesta no és una qüestió tan senzilla, ja que hi ha força aspectes contradictoris. Tal com succeïa en relació amb el problema de l'autonomia —en què la relació entre la indistinció entre art i vida sembla sinònima d'emancipació, però que, finalment, si aquesta dilució és en la vida construïda «[...] des de les representacions tonals del capital» (Claramonte, 2010, pàg. 46), pot ben resultar inútil en termes de transformació—, la presència, lluny de qüestionar els discursos dominants, pot constituir-se en un instrument d'afirmació de les necessitats del nou capitalisme cultural. El fet que, com afirma Steyerl, la condició de l'ocupació artística s'estigui redefinint com a presència permanent troba el fonament en la immersió de l'economia de l'art (mercat) en l'economia de la presència. Aquest fenomen es concreta en la necessitat dels diversos agents de l'art contemporani, especialment del col·lectiu d'artistes, d'aparèixer recurrentment en els esdeveniments propis d'aquest àmbit laboral, com són les fires i les biennals (Steyerl, 2018, pàg. 39).

De totes maneres, és important no confondre l'exigència de presència imposada per les necessitats institucionals i de mercat, en les quals la figura de l'artista opera com a personatge o marca, amb les demandes d'involucració corporal (participació), pròpies de l'art de context, que cerca construir formes de vida alternatives a les proposades pel marc ideològic dominant, del qual són instruments aquelles instàncies. En la majoria dels casos, el problema és saber on se situen els límits entre totes dues concepcions contraposades. La clau, com no podria ser d'una altra manera, està en els contextos.

**5) Temporalitat present.** En les primeres línies de la *Teoria de la postmodernitat*, Fredric Jameson caracteritzava, com a manera més fiable d'interpretar la noció de *postmodernitat*, el present com «[...] una època que ha oblidat com es pensa històricament» (Jameson, 1996, pàg. 9). La seva anàlisi del moment contem-

porani com una espècie de present perpetu en què sembla que s'han cancel·lat les coordenades històriques i els projectes de futur, havia estat subscripta per Debord quan parlava de «[...] la incessant transmissió circular de la informació [...]» (Debord, 1990, pàg. 24). Aquests són, tan sols, alguns plantejaments que han insistit sobre el fet de trobar-nos sota el domini del «presentisme». No obstant això, segons diu el col·lectiu filosòfic insurreccionalista Comitè Invisible, aquesta sensació no deixa de ser una espècie de desfasament entre la teoria crítica i l'experiència quotidiana, ja que, com manifesten, més aviat vivim en una contracció temporal en què la nostra percepció està determinada per la impossibilitat de viure l'aquí i l'ara de manera plena, en una fugida permanent endavant en què l'atenció ha estat erosionada i sempre hi ha l'apressant expectativa que alguna cosa pot succeir o que hi ha alguna cosa millor, en un altre temps i un altre lloc, que ens estem perdent (Comitè Invisible, 2017).

Sigui com sigui, com que no podem estendre'ns més sobre aquest tipus de consideracions, la idea del present, almenys des d'una perspectiva ideològica dominant, es repeteix com el mantra dels nostres temps. Quant al món de l'art contemporani, sembla clar que aquest vector temporal n'ha marcat, cada vegada de manera més intensa, els discursos i les pràctiques. Com és ben sabut, la idea de novetat, entesa com a expressió del temps present, ha definit les línies generals de l'esdevenir artístic des del començament de la modernitat. L'actualitat s'ha anat imposant com a garant d'un art històricament de mandat, per usar una expressió de genealogia hegeliana. Prova d'això és que la denominació de *contemporani* —ja fa temps que el modern reposa en el si de la tradició— no va ser suficient quan, el 2005, es va inaugurar el MUSAC de León sota el signe de «museu del present». Quant a les pràctiques artístiques, hem d'assenyalar la deriva cap a l'actual (l'urgent) que aquestes han experimentat, i no solament per necessitats de renovació del repertori estètic, sinó també per la seva orientació cap a la realitat en termes polítics i socials en un intent de contrarestar les narracions que sobre el present subministra l'aparell dels mitjans de comunicació que serveix els interessos dominants. Aquest fenomen ha provocat, en una part de l'art contemporani, un desplaçament cap a certes maneres de fer properes al periodisme i troba un cas paradigmàtic en la proposta d'Alfredo Cramerotti d'un «periodisme estètic» (Cramerotti, 2009). Aquest artista i comissari italià inclou, entre el col·lectiu d'artistes que utilitzen aquest tipus d'eines, Hans Haacke, Martha Rosler, Alfredo Jaar o The Atlas Group/Walid Raad, per esmentar alguns dels casos més coneguts.

Pel que fa a l'art situat contextualment, és inevitable aquest compromís amb el present, ja que quan fem referència al context estem parlant d'un lloc, una comunitat o un temps concrets en què les pràctiques s'incardinen. Així ho entén Ardenne (2006, pàg. 160) quan afirma:

«[...] l'art contextual haurà retornat l'art al present, haurà fet de l'artista copartípic de la història immediata».

Després d'haver tractat les característiques fonamentals de les pràctiques contextuais, en què n'hem tingut en compte les contradiccions constitutives i el fet que no totes s'apliquen, ni de la mateixa manera, en la diversitat de concrecions que articulen el seu conjunt, a continuació farem una aproximació a la noció d'*art de context*.

## 2. Sobre la noció de *context*

Llavors, a què ens referim quan parlem de *pràctiques artístiques de context*? Assumir aquesta categoria suposa que en contrast existeixen, i històricament han existit, maneres d'abordar l'artístic que han tingut una relació amb la realitat en la qual s'han produït presidida per una cissura imposada mitjançant una distància articulada per una sèrie de mediacions que, fins a cert punt, han allunyat les manifestacions artístiques de la *praxi vital* quotidiana i, per tant, de les relacions socials vigents en cada època.

Per tant, quan al·ludim a l'*art de context*, que sembla un invent propi de la modernitat, seria oportú preguntar-nos si l'art o, millor dit, la producció d'imatges i experiències de caràcter simbòlic no han tingut des dels orígens una vocació fonamentalment contextual o, dit d'una altra manera, relacional, com a dispositius que han convocat a una participació social més o menys articulada.

En aquest sentit, si observem l'origen del procés civilitzador recurrent al cas de l'assentament més antic conegut, Göbekli Tepe (actual Turquia), trobem que fa prop d'11.600 anys les imatges van tenir un paper central en la constitució d'un sistema social que es va articular entorn d'elles com a agents relacionals. Els petroglifs esculpits en el conjunt megalític van establir el context de reunió de persones que, finalment, van fundar el primer assentament humà del qual es disposen dades. Hito Steyerl suggereix que, contràriament a les tesis clàssiques sostingudes pels investigadors d'arqueologia, no va ser l'agricultura la condició per a l'aparició de l'estatalitat com a forma inaugural de la sociabilitat, sinó que va tenir l'origen en el culte associat a les imatges esmentades (Steyerl, 2018, pàg. 100). Des de llavors, les imatges han tingut una marcada vocació contextual (social) en qualitat de dispositius de reunió i sentit col·lectius. Al llarg de la història antiga, en diversos àmbits culturals podem trobar exemples en què allò que, des de fa temps, definim com a *art* ha tingut aquesta funció que ha estat íntimament lligada a definir el teixit social.

### **Exemple: la capella dels Scrovegni**

Per què no podem entendre com a *contextual* el projecte de Giotto per a la capella dels Scrovegni de Pàdua (c. 1305-1306)? I no solament pel seu vincle indissoluble amb un espai arquitectònic de culte (context espacial), sinó perquè és aquest lloc on, de manera jeràrquica i obligatòria, es reunia certa comunitat i trobava la seu privilegiada de les seves relacions socials (context social).

El procés de descontextualització, si és que podem parlar en aquests termes, de les pràctiques simbòliques és probable que tingui l'origen en la mateixa definició de la noció d'*art* que va començar a conformar-se, d'acord amb les tesis d'Arthur C. Danto (1999, pàg. 83), entorn del segle XIV en el context eu-

ropeu. Com assenyala Víctor I. Stoichita (2000), en aquest mateix àmbit, i com a part del desenvolupament esmentat, més tard es va articular el dispositiu quadre que va aprofundir en la definició d'un espai artístic abstracte (no contextual) en tractar-se d'artefactes que, ja llavors, en moltes ocasions no eren concebuts per a un lloc concret i podien ser transportables amb facilitat atesa la seva lleugeresa. En aquells temps s'inicia la inserció dels objectes artístics en el regne abstracte de la mercaderia i de la individualitat (en el seu mode de producció —artista aïllat— i de recepció estètica —contemplació entotso-lada) i, sobre ella, s'acabarà fundant certa idea d'autonomia que aconseguirà, al llarg dels segles XVIII i XIX, la seva definició de manera idealitzada en *l'art pour l'art*. La qüestió no és que gradualment desaparegués el context, sinó que es va produir un desplaçament cap a un espai relativament abstracte que no preveia les condicions vitals específiques de la societat en la qual es produïen i es distribuïen l'art, institucions i mercat. Aquesta situació, en la qual es podrien trobar per descomptat nombroses excepcions, entrarà declaradament en crisi amb l'avantguarda al començament del segle XX, quan comença un impuls decidit per recontextualitzar les pràctiques en la *praxi vital*, en el qual fins i tot en el cas de dadà arriba a negar la seva condició artística.

Més enllà d'aquestes consideracions històriques, de les quals es pot deduir la dificultat que hi ha a l'hora de parlar d'unes produccions simbòliques man-cades de context, hem d'entendre que l'art de context, o contextual, com a concepte concret, s'anirà articulant a partir del començament del segle XX — comptant amb certs antecedents vuitcentistes com poden ser: constituir la no-ció d'un art útil, socialment parlant (cas de John Ruskin i de *l'Arts and Crafts* de William Morris), o la pràctica situada d'alguns dels corrents realistes—, fins al moment actual, moment en què la idea de *context* resulta un assumpte ineludible en una part important de les pràctiques artístiques i arriba a situar-se en la centralitat dels debats en les últimes dècades.

Com hem esmentat més amunt, la importància que aquest concepte ha ad-quirit en l'actualitat enfonsa les seves arrels en l'orientació, cada vegada més acusada cap a aspectes contextuais, que ha caracteritzat l'esdevenir de l'art a partir de l'art d'avantguarda i que ha culminat en una espècie de **mandat con-temporani** que impregna una bona part del treball artístic en l'actualitat. En qualsevol cas, sembla que la primera al·lusió explícita que es realitza a l'art de context, de manera categorial, data de 1976, quan l'artista polonès Jan Świd-ziński va publicar el manifest *L'Art com a art contextual*, on apuntava, tenint en compte el paper clau que el context té per a l'art, cap a l'abandó dels espais artístics legitimats instituïts per l'hegemonia simbòlica i econòmica del model social dominant com a forma de resistència al seu imperi (Świdziński, 1976).

No obstant això, aquesta situació no implica que hi hagués un acord sobre les característiques o la naturalesa d'aquest tipus de pràctiques. Per a una part de la teoria, les pràctiques contextuais es refereixen a un cert gir ampli que, en un moment històric, va començar a alliberar l'art de les condicions abstractes de producció, distribució i recepció pròpies del model institucional i de mercat

que van imposar les revolucions burgeses a partir de la segona meitat del segle XVIII. Des d'aquesta perspectiva, totes les manifestacions artístiques que impliquen la intervenció en àmbits no específicament artístics, segons els plantejaments institucionals moderns (museus, centres d'art o espais comercials), han de ser inclosos en aquesta categoria. L'expansió de les pràctiques cap a la **intervenció als espais públics urbans, el paisatge** o, més recentment, cap als **mitjans d'informació i comunicació** conforma el nucli central d'un tipus d'art contextual. Paul Ardenne es troba entre els qui han sostingut aquest tipus de perspectiva d'anàlisi i han diluït potser massa la noció, com pot deduir-se de les seves pròpies paraules (Ardenne, 2006, pàg. 15):

«Un art anomenat “contextual” agrupa totes les creacions que s'ancoren en les circumstàncies i es mostren desitjoses de “teixir amb” la realitat. Una realitat que l'artista vol fer, més que representar, la qual cosa el porta a abandonar les formes clàssiques de representació (pintura, escultura, fotografia o vídeo, quan són utilitzades com a úniques fórmules d'exposició) i preferir la relació directa i sense intermediaris de l'obra i del real».

La definició d'Ardenne resulta, probablement, excessivament inclusiva i situa al seu interior pràctiques de diversa estirp sempre que gravitin entorn de la idea d'abandó del principi d'autonomia, entès en el marc d'interpretació que dona Bürger. D'aquí sorgeix, justament, algun dels conflictes interpretatius en relació amb l'art de context. Així, contestant al teòric francès, Jordi Claramonte planteja que és justament en l'exigència de l'autonomia artística (cert tipus que denomina «modal») des d'on es poden construir alternatives socials i polítiques al model hegemònic, i que unes genuïnes pràctiques contextuais han d'estar sota aquest signe (Claramonte, 2010, pàg. 83-86).

Per tant, trobem aquí certs límits a la definició genèrica d'*art de context*, a la qual ens hem referit anteriorment. Bé és cert que hi ha algunes coincidències en totes dues posicions que hem exposat, com és l'acord general entorn de la idea de la **fallida de la representació** com a condició per al desenvolupament d'aquest tipus concret d'art. No obstant això, les consideracions que aporta Claramonte delimiten de manera més excloent el tipus de pràctiques que es poden entendre com a pràctiques de context. Els seus interessos s'orienten en exclusiva a la definició d'un art de context de caràcter activista (en termes socials i polítics) que, reivindicant el seu espai autònom, se situa fora dels límits sistèmics definits per les instàncies de verificació pròpies de la institució art, fundada sobre una altra manera d'entendre l'autonomia per operar, d'aquesta manera, en el territori de transformació social. Les exigències que estableix per considerar una determinada pràctica com a «nou art de context» estan vinculades al fet que (Claramonte, 2010, pàg. 16):

«[...] no solament es produeix socialment, sinó que no pot entendre's sense aquesta distribució igualment social: les pràctiques artístiques en qüestió no es despleguen i es compleixen únicament al carrer, en les manifestacions o en les assemblees, sinó que és allà justament on cobren ple sentit, ja que és en aquests àmbits on se citen els elements sobre els quals la pràctica artística polititzada ha d'intervenir, afectant els *modos de relació i organització social, tècnica, econòmica i psíquica*, com demanava Hannes Meyer des de la Bauhaus més roja».



Ja sigui des d'una consideració més àmplia i difusa, com la d'Ardenne, o més restrictiva i concreta, com la de Claramonte, que va definir amb anterioritat les característiques bàsiques de les pràctiques contextuais, a continuació abordarem el seu desenvolupament històric i al·ludirem a una sèrie de casos concrets que les encarnen. Aquesta narració començarà amb les avantguardes històriques no com a origen de les pràctiques contextuais, sinó com a moment de presa de consciència d'aquestes i de la seva importància.

### 3. Pràctiques contextuais en l'àmbit de l'avantguarda

Hem assenyalat ja la forta orientació contextual de les pràctiques dels moviments d'avantguarda i aquí ens referim amb *avantguarda*, d'acord amb Bürger (1997, pàg. 54), a les posicions sostingudes pel **dadaisme**, el **futurisme** (en certa mesura), el **primer surrealisme**, i a les **avantguardes russes** que van operar en contrast amb altres moviments que es poden considerar en l'àmbit de la modernitat estètica. El fenomen a què ens referim està fonamentat en l'autoreflexió i autocrítica a la qual aquests van sotmetre l'art com a mitjà per desmuntar, i tractar de destruir, el marc abstracte imposat per la institució art en un intent de retornar-lo a les coordenades vitals, com va assenyalar Bürger. Animada per aquesta idea, l'avantguarda va definir una sèrie d'anàlisis i tècniques d'intervenció que apuntaven directament als contextos en què l'art esdevé, implicant-se en la realitat, més enllà de la mera representació.

D'aquesta manera, apareixen plantejaments centrats en el qüestionament dels contextos socials i ideològics, en què l'art es produeix, distribueix i rep, i en els mecanismes representacionals estèticament distanciats de la vida, que exploren les potencialitats transformadores de les pràctiques artístiques.

Potser, un dels exemples més paradigmàtics de l'impuls contextual de l'avantguarda és la *Font* (1917), generalment atribuïda a Marcel Duchamp i de la qual ja sabem des de ja fa cert temps que la idea original és deguda a l'artista Elsa von Freytag. La importància d'aquesta obra quan parlem del context rau no solament en l'objecte, l'urinari industrial signat com a obra sota el pseudònim R. Mutt, també i de manera fonamental en el dispositiu contextual articulat, de manera col·lectiva, per una sèrie d'agents mobilitzats per Duchamp. En aquest sentit, Juan Antonio Ramírez afirma que després que el seu *Nu baixant l'escala* fos sotmès a censura el 1912 per part dels independents a París, l'artista va decidir utilitzar les tècniques de tipologia dadaïsta associades a l'«[...] escàndol, concebut com un espai de treball col·lectiu d'efectes conscientment programats» (Ramírez, 1993, pàg. 53). No és casual que quan analitza aquest *ready-made* ho faci al·ludint a la seva naturalesa com «el cas de la font», que connecta amb la noció d'*esdeveniment*, a la qual ens referim com a element constitutiu de les pràctiques contextuais, i establím una connexió directa amb l'editorial publicat a l'època, el maig de 1917, pel número 2 de la revista *The Blind Man*, de l'equip editorial de la qual Duchamp formava part i l'encapçalament de la qual era el següent: «El cas Richard Mutt».

Figura 1. SEQ II-lustració \\* ARABIC 1. M. Duchamp/ Elsa von Freytag (R. Mutt) (1917).  
Fotografia: Alfred Stieglitz. *Fountain* ['Font'].



Font: [https://es.wikipedia.org/wiki/La\\_Fuente\\_\(Duchamp\)](https://es.wikipedia.org/wiki/La_Fuente_(Duchamp)).

Encara que l'assumpte és ben conegut, resulta pertinent recordar quina va ser la seqüència dels esdeveniments: primerament, l'urinari va ser presentat com a obra d'art en el context de la convocatòria expositiva de la Societat d'Artistes Independents de Nova York, que es caracteritzava per exposar qualsevol aportació a canvi de sis dòlars, i on no hi havia comitè de selecció ni s'atorgava cap tipus de premi ni distinció. La peça, com era d'esperar, va causar una enorme polèmica entorn de la noció d'*art* dins de la junta directiva d'aquesta organització que va desembocar en el seu rebuig i la dimissió posterior de Duchamp d'aquesta junta, a la qual pertanyia. En aquest moment, s'inicia un procés del qual forma part la compra de la *Font* per part de Walter Arensberg, la seva retirada pública de la seu de la societat i la publicació, en la revista esmentada, del referit editorial sense signar, de la icònica fotografia d'Alfred Stieglitz (figura 1) i d'un article de Louise Norton sota el títol de «Budha of the Bathroom». El dispositiu que es va posar en funcionament semblava acuradament dissenyat per revelar les incoherències ideològiques d'una organització que, malgrat enunciar-se a si mateixa com a punta de llança del progressisme artístic, era clarament incapaç d'admetre la necessitat d'ampliar els horitzons de la categoria *art*.

Pel que fa a la idea de *context de les pràctiques d'avantguarda*, el cas de la font ens proporciona una sèrie de reflexions fonamentals, entre les quals destaquen, almenys, dos plantejaments bàsics:

- En primer lloc, que tota obra d'art té aquesta consideració no per les seves qualitats formals intrínseques, sinó pel context que les acull, l'espai de distribució i recepció, on qualsevol objecte adquireix una significació concreta com a realització artística, sense que, a partir d'aquest moment, sigui determinant que la seva producció respongui als processos disciplinaris específics que havien delimitat les institucions de verificació i legitimitació de l'art.
- En segon lloc, i en relació amb aquests arguments, l'altre assumpte fonamental que s'extreu del dispositiu duchampià té a veure amb el caràcter profundament contextual de les pràctiques artístiques, que no poden ser tractades exclusivament en termes d'obres tancades en les quals es representen certs aspectes del món donat, sinó com a agents relacionals que tenen la capacitat de mobilitzar les coordenades d'una realitat establerta i aparentment ferma.

Com hem expressat en el cas de la font, el gir contextual propi de les avantguardes estava presidit per una actitud d'estirp dadaista. La importància dels mecanismes articulats per aquest moviment serà fonamental en la constitució de les pràctiques de context a causa de la radicalitat de les seves posicions que, segons Bürger, se centaven en el desmantellament del marc imposat per la institució art (context de determinació de la noció *art*), entenent aquest concepte en referència «[...] tant a l'aparell de producció i distribució de l'art com a les idees que sobre l'art dominen en una època determinada i que determinen essencialment la recepció de les obres» (Bürger, 1997, pàg. 62), amb la finalitat de retornar una funció social (contextual) a l'art.

El **dadaiisme** —que sorgeix de la trobada d'Hugo Ball i Richard Huelsenbeck una nit d'abril de 1916 en l'escenari de la Primera Guerra Mundial, al Cabaret Voltaire de Zuric com a reacció al sistema que havia propiciat la contesa, i que es va estendre durant els anys següents a diferents àmbits centreeuropeus—, en el seu impuls antiart, va suposar un fenomen que situava les pràctiques en context. Es tractava de destruir un sistema en el qual les produccions simbòliques, enteses com a art, estaven travessades constitutivament per una funció d'objecte de luxe (raó mercantil) o de culte auràtic secularitzat (raó institucional). Des d'aquesta postura, s'explorà la vinculació d'aquest tipus d'activitat amb altres maneres de fer, menyspreades sota la qualificació de «expressions populars» per l'alta cultura burgesa, les quals, no obstant això, eren considerades des de l'òptica dadà com a contextos privilegiats on es podien diluir les pràctiques considerades artístiques en la praxi vital. Ens referim a la idea de cabaret, on es produïa una experiència contextualment situada i diversa, el

motor de la qual era fonamentalment l'experiència, la participació i la transformació de les coordenades vitals vigents. En definitiva, fer altres modes de vida. En aquest sentit, com va assenyalar Greil Markus (1993, pàg. 260):

«el dadà era quelcom més que una teoria i una pràctica del lloc adequat en el moment adequat [assenyalant-ne el compromís contextual]. El nou era el descobriment que totes dues coses podien crear-se: aquesta era la llegenda de la *libertas*. El vell era el tímid recel que qualsevol cosa que es creés acabaria superant els seus creadors per sempre. Aquest era el to de tots els records del Cabaret Voltaire, la percepció d'alguna cosa que els que eren allà no veien, l'espectre d'una criatura que els altres no podien assolir; i això, la convicció que hi havia alguna cosa al segle XX que no podria ser compresa ni controlada, era el mite gnòstic».

Aquesta construcció de situacions que tindrà conseqüències més endavant en l'activitat de la Internacional Situacionista, per esmentar un cas destacat, s'evidenciarà en les *Dada soirées* (figura 2), que eren vetllades concebudes com a espectacle de varietats en què, amb una actitud oberta a l'experiència, es barrejaven espontàniament, fins i tot se superposaven, fotomuntatges, objectes, recitals poètics i musicals, lectura de manifestos, declamació de frases i paraules aïllades, pancartes o accions performatives sota el signe de la provocació contínua.

Figura 2



El caràcter performatiu d'aquestes vetllades com a agent de mobilització i definició contextual recorda els plantejaments previs (des de posicions ideològiques ben diferents) de certa part de les activitats del futurisme italià, com són

les seves *seratas* (vetllades). Com assenyala RoseLee Goldberg, en el si del futurisme es va produir un trànsit de la idea de pintor a la de *performer* (Goldberg, 2001, pàg. 13-16), la qual cosa indica la clara orientació d'aquest moviment cap a l'acció per a la transformació de la realitat, que és particip d'una revolució que acabarà per confluïr amb la d'estirp feixista. En aquestes vetllades, celebrades des de 1910, tindrà una importància central la participació dels assistents que incideix en la vocació contextual, en termes socials, de les seves pràctiques. Igual que succeirà uns anys més tard amb el dadaisme, les *seratas* futuristes adoptaran una formulació basada en els espectacles propis de la cultura popular i, més concretament, en el teatre de varietats del qual Filippo Tommaso Marinetti (promotor principal d'aquestes pràctiques) era gran admirador, a causa de la seva condició antiinstitucional assentada en la inexistència d'una tradició, uns cànons i referents de mestratge. Així mateix, i tornant a la idea de participació involucrada en el context, Goldberg (2001, pàg. 17) afirma:

« [...] el teatre de varietats força l'audiència a la col·laboració, alliberant-la del seu rol passiu com a "estúpids tafaners". I com que l'audiència "coopera d'aquesta manera amb la fantasia dels actors, l'acció es desenvolupa simultàniament a l'escenari, a les llotges i al pati de butaques". A més, explica "ràpidament i incisivament», tant a adults com a nens, els "problemes més abstrusos i els esdeveniments polítics més complicats"».

D'aquestes paraules podem extreure les dues línies argumentals en què es fonamenta el principi contextual d'aquestes intervencions d'avantguarda en el teixit de la realitat:

- D'una banda, la idea de mobilitzar el públic en una participació activa en l'activitat artística que apunta cap a una consideració del context social.
- D'altra banda, la idea d'involucrar les pràctiques de l'art avantguardista a la realitat política que representa un compromís amb el context de la seva època per, així, alliberar les potencialitats de transformació col·lectiva que es representen a l'art.

La implicació de les pràctiques artístiques d'avantguarda amb aspectes contextuals, iniciada amb els esdeveniments futuristes i dadaistes, trobarà la seva continuació en certes activitats del primer surrealisme en la seva intersecció amb les maneres de fer del segon moviment a què fèiem referència. La **confluència dadà-surrealisme** aportarà una sèrie d'iniciatives que reforçarà el compromís amb el context. No obstant això, mentre que per a una bona part dels dadaistes l'orientació cap al context estava relacionada amb un impuls de destrucció de les coordenades de la realitat vigent —sense que es pogués considerar això com la possibilitat de constitució d'un avantprojecte d'un nou món millorat—, el surrealisme adopta el model dadà de vetllada (*soirée*) com un instrument d'escàndol eficaç per a la transformació contextual del social i del polític. Així es va produir la vetllada a la Salle Berlioz de la Maison de l'Oeuvre el 27 de març de 1920, que incloïa *La Première aventure céleste de Monsieur Antipyrine*, de Tristan Tzara; el *Manifeste cannibale dans l'obscurité*, de Francis Picabia; o un dels primers experiments d'escriptura automàtica abans que es convertís en eina preferida del surrealisme, d'André Breton i Philippe Soupault,

sota el títol de *S'il vous plaît*. Aquesta vetllada va generar una forta controvèrsia entre els qui proposaven continuar amb aquest tipus d'esdeveniments perquè entenien que ajudaven a mobilitzar el context social i polític, entre els quals destaquen Tzara i Breton, encara que des de postures divergents, i els que s'hi oposaven argumentant que amb la seva repetició estandarditzada finalment només s'aconseguiria un tipus de codificació descontextualitzada l'exponent més destacat de la qual va ser Picabia (Goldberg, 2001, pàg. 82-83). Sigui com sigui, posteriorment, els dos primers van organitzar el Festival Dadà, celebrat a la Salle Gaveau el 26 de maig de 1920. Sembla que, en molts sentits, i malgrat l'escàndol provocat, el festival va ser bastant decebedor i a l'interior del grup es van intensificar les tensions. En adonar-se que el públic burgès s'estava acostumant a les provocacions dadaïstes, que eren consumides com un objecte artístic més i que, per tant, tenien una efectivitat de transformació sobre el teixit de la realitat bastant qüestionable, van intentar orientar la seva pràctica cap a la intervenció directa a l'espai públic.

### Exemple: les *Excursions & visites DADA*

Un exemple paradigmàtic d'aquest desplaçament el constitueixen les *Excursions & visites DADA*, de les quals solament es va fer la primera, el 14 d'abril de 1921, a l'església de Saint Julien le Pauvre.

Figura 3. SEQ II-lustració \\* ARABIC 3.  
Tristan Tzara (1921). *Excursions & visites DADA*, 1<sup>è</sup>re visite: *Eglise Saint Julien le Pauvre* [‘Excursions i visites DADA, primera visita: Església de Sant Julià el Pobre’].



Font: [https://www.moma.org/collection/works/184056?classifications=8&donat\\_begin=Pre-](https://www.moma.org/collection/works/184056?classifications=8&donat_begin=Pre-).

Malgrat l'esforç per part dels organitzadors, que van arribar a editar un cartell atribuït a Tzara i distribuït per tota la ciutat (figura 3), la convocatòria no va ser precisament un èxit en termes de participació, com ho testifica la cèlebre fotografia que documenta aquesta excursió (figura 4). Els promotors van responsabilitzar d'aquesta circumstància el temps plujós, però, en qualsevol cas, en vista del resultat van optar per no tornar-ne a fer cap més.

Figura 4. 14 d'abril de 1921. *Excursion et visite dada à Saint-Julien-le-Pauvre (Paris)* [‘Excursió i visita dadà a Sant Julià el Pobre (París)’]. Fotografia original dels participants: Jean Crotti, André Breton, Jacques Rigaut, Paul Eluard, Georges

Ribemont-Dessaignes, Benjamin Péret, Thédore Fraenkel, Louis Aragon, Tristan Tzara i Phillipe Soupault.



Font: <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2016/bibliotheque-r-bl-donada-surrealisme-pf1623/lot.444.html>.

Més enllà de les circumstàncies referides, la importància d'aquesta experiència rau, en relació amb les pràctiques que estem examinant aquí, en l'expansió cap al context de les activitats artístiques cap a la realitat urbana, que, dècades més tard, podrem trobar en les derives situacionistes, encara que sense el seu caràcter arbitrari. En l'àmbit del surrealisme, es poden trobar, posteriorment, un altre tipus de pràctiques contextuais, com *Acusació i judici del Sr. Maurice Barrés per DADA* (13 de maig de 1921), procés públic contra l'escriptor representat per un maniquí al qual, encara que havia constituït una referència per als dadaïstes, s'acusava d'haver-se convertit en portaveu de les idees reaccionàries i que, finalment, va servir per incrementar les dissensions internes del grup dadà-surrealista. Si bé és cert que en una part de l'activitat posterior del surrealisme poden trobar-se traces del contextual, hem optat per plantejar les pràctiques del primer surrealisme per entendre que poden trobar-se els elements més visibles d'aquesta voluntat per afectar la realitat que caracteritzen les pràctiques situades en context.

De manera diferent, podem al·ludir, sense estendre'ns, al projecte de la Bauhaus, iniciat per Walter Gropius el 1919, com a espai d'experimentació i aprenentatge orientat al context. La idea de *Gesamtkunstwerk* ('obra d'art total'), encaminada a la transformació de la societat burgesa millorant les condicions de vida de la classe obrera, s'incardinarà en la genealogia d'un art útil per a la vida (context social) que recordarà als plantejaments vuitcentistes de l'*Arts & Crafts*. Aquest moviment es va proposar millorar la vida social mitjançant l'estetització, per la qual cosa es tornava a les manufactures artesanals dels elements útils propis de la vida quotidiana. En aquest sentit, i reprenent la Bauhaus, **teixir una realitat alternativa** va constituir el nucli central d'aquesta escola, que hibridava les arts amb les artesanies, el popular amb el presumptament elevat, el rigorós amb el festiu, l'objectual amb el performatiu.



L'àmbit que, en qualsevol cas i en principi, reunia les característiques més fèrtils per al desenvolupament de pràctiques artístiques de context va ser la Rússia que va emergir de la Revolució d'Octubre de 1917. En un context de profundes transformacions, l'art va tenir un paper important en la construcció d'un nou món en el qual les seves manifestacions es van mostrar, en gran part, com a agents actius d'aquest procés de canvi contextual. En definitiva, l'art **de l'avantguarda russa** va ser conscient del seu paper implicat en la definició d'una realitat constituent de formes de vida noves, consciència anticipada en el temps prerevolucionari pel futurisme i el constructivisme russos. Alguns dels casos que assenyalarem a continuació exemplifiquen aquesta voluntat d'intervenció contextual.

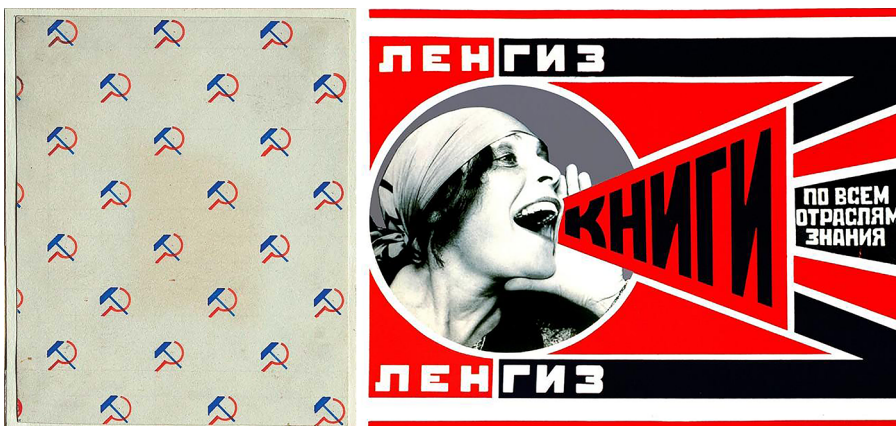
En primer lloc, les pràctiques de caràcter performatiu, que, en el seu decidit suport al procés revolucionari, van constituir un decidit intent d'implicació del context per activar, d'aquesta manera, la funció social de l'art enfront d'un altre tipus d'activitat de tall especulatiu o autoreferencial. Sovint, certs agents artístics van arribar a defensar una dimensió propagandística de l'activitat cultural, com és el cas del poeta i dramaturg Vladímir Mayakovski, que es concretava en *performances* col·lectives, teatre de carrer, cartells, «periòdics parlats» o pel·lícules destinades a la distribució ambulants. Mostra d'aquest tipus d'activitat és la planificació per part de col·lectius d'artistes de les celebracions del Primer de Maig, en les quals es reconstruïen els fets més significatius de la Revolució de 1917 i s'involucrava milers de ciutadans. Així mateix, el 1918, Nathan Altman i altres futuristes van organitzar una manifestació massiva amb motiu del primer aniversari de la revolució al Palau d'Hivern de Petrograd, en el qual es van cobrir les façanes dels edificis amb pintures futuristes. El 1920, en el context de les celebracions del tercer aniversari de l'assalt al Palau d'Hivern, Nikolai Yevreinov, Petrov, Kugel i Anenkov van involucrar prop de vuit mil habitants de Sant Petersburg en una *performance* col·lectiva que representava els fets esdevinguts tres anys abans al lloc esmentat (Goldberg, 2001, pàg. 41-42). Cal assenyalar que, pel que sembla, aquesta no era una estratègia artística tan nova com podria semblar. En el context de la modernitat, en els moments de canvi més radical, sembla que hi ha hagut una necessitat de reconfigurar l'aparell de construcció simbòlic (del qual participen les pràctiques artístiques) perquè, d'aquesta manera, operi com a agent de transformació col·lectiva. Ens referim a l'intent de desplaçar la lògica monumental impositiva de l'Antic Règim —basada en tècniques arquitectòniques i escultòriques— per plantejaments col·lectius de caràcter participatiu, emprant tècniques de naturalesa performativa i que, d'alguna manera, van anticipar aquests esdeveniments i altres de posteriors, com poden ser, salvant les distàncies, els emparats sota la categoria d'«escultura social», enunciada per Joseph Beuys en la dècada dels seixanta del segle XX.

Mostra de la dimensió contextual de les pràctiques de l'avantguarda russa (soviètica, des de 1922) serà la seva orientació cap a espais de producció que el sistema burgès de l'art havia rebutjat com a espais contaminats —seguint la lògica de l'autonomia—, ja fora pels seus vincles amb la idea d'utilitat o per la

seva funció decididament ideològica. Ens referim a la implicació del col·lectiu d'artistes en la confecció d'articles industrials o la seva participació en la propaganda política:

- Per esmentar algun cas dins de la primera categoria, podem recordar el treball que va fer la pintora constructivista Liubov Popova en l'àmbit del **disseny tèxtil industrial** (figura 5). Aquesta artista, entre altres membres del grup d'avantguarda, participarà en la definició de la imatge i la funció dels elements materials utilitaris per a la vida quotidiana fabricats industrialment per col·laborar, d'aquesta manera, en la construcció del món nou que proposava el projecte comunista. En l'àmbit del tèxtil, serà determinant per a aquesta col·laboració entre l'aparell industrial estatal i el col·lectiu artístic la crida que va fer, el 1923, la primera fàbrica estatal d'impressió tèxtil a aquest últim perquè s'impliqués en el disseny de les teles.
- D'altra banda, i referint-nos a la segona categoria, trobem una pràctica artística implicada en l'activitat de **propaganda** que afecta directament al context social, ja que van estar situats en el directament polític, amb la producció de cartells generalment confeccionats com a fotomuntatges — com farien després John Heartfield a Alemanya o Josep Renau a Espanya i, en un context més proper, Martha Rosler o Barbara Kruger—, o en la publicitat dels productes que l'Estat fabricava, que per la naturalesa d'aquests també incloïen missatges posicionats ideològicament. Exemple d'aquesta producció van ser els anuncis realitzats per l'artista constructivista Aleksandr Ródchenko, com el celebèrrim *Compri llibres* de l'editorial Lengviz (figura 6).

Figura 5. Liubov Popova (1923-24). Disseny tèxtil  
Figura 6. Aleksandr Rodchenko (1924-1925). *Compri llibres* de l'editorial Lengviz



Font figura 5: [www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/14/liubov-popova-from-painting-to-textile-design](http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/14/liubov-popova-from-painting-to-textile-design)  
Font figura 6: [www.centrocultural.coop/revista/ciclosy-viceversa/dinamiteros-del-arte-la-vanguardiariuso-sovietica-agitando-la-revolucion](http://www.centrocultural.coop/revista/ciclosy-viceversa/dinamiteros-del-arte-la-vanguardiariuso-sovietica-agitando-la-revolucion).

En la disposició contextual d'aquestes pràctiques trobem una autoreflexió profunda que segueix els arguments d'estirp marxista entorn de les condicions de producció. Part de l'avantguarda russa s'ocuparà, en la seva relació amb el context, de transformar les maneres en què l'art es produeix, es distribueix i es rep per col·laborar, d'aquesta manera, en els processos revolucionaris de la seva època. Si es volia que el món canviés de manera efectiva, ja no es tractava

de modificar merament els missatges (el contingut) que portaven les produccions artístiques, sinó, més aviat, d'afectar les relacions de producció (operar efectivament en el context) per aconseguir, així, una transformació genuïna de la realitat. Justament, aquestes van ser les tesis que Walter Benjamin va defensar en el seu discurs *L'autor com a productor*, pronunciat el 27 d'abril de 1934 a l'Institut per a l'Estudi del Feixisme de París. La posició de Benjamin queda resumida en el passatge següent (2001, pàg. 298-299):

«El plantejament dialèctic d'aquesta qüestió —i amb això arribo al punt central de la meva exposició— resulta completament inutilitzable per a les coses rígides i aïllades: una obra, una novel·la, un llibre. Per ser operatiu ha d'inserir-les a l'interior del context social vivent. [...] Les relacions socials estan, com sabem, determinades per les relacions de producció. I quan s'elabora una crítica materialista d'una obra, és costum preguntar-se per la relació d'aquesta obra amb les relacions de producció socials de l'època. [...] En lloc de preguntar "quina és l'actitud d'una obra enfront de les relacions de producció de la seva època? Les accepta, és reaccionària o bé aspira a destruir-les, és revolucionària?", en lloc d'aquesta pregunta, o almenys, abans d'aquesta, m'agradaria proposar-ne una altra. En comptes de preguntar "quina és l'actitud d'una obra enfront de les relacions de producció de la seva època? [sic]", preferiria preguntar, "quina és la seva posició en aquestes relacions de producció?". Aquesta pregunta concerneix directament la funció que té l'obra dins de les relacions literàries de producció de la seva època. En altres paraules, concerneix directament la tècnica literària de les obres».

Benjamin apuntarà alguns casos en què podem observar aspectes vinculats a la referida posició transformadora de les relacions de producció, com són la idea d'escriptor *operant*, de Sergei Tretiakov (Benjamin, 2001, pàg. 299), o el *Teatre èpic*, de Bertolt Brecht, i el seu concepte *unfunktioneirung* ('transformació funcional'), que perseguia l'alliberament dels mitjans de producció com a eina en la lluita de classes que permetia deixar de «[...] proveir l'aparell de producció [capitalista] sense transformar-lo [...]» (Benjamin, 2001, pàg. 303). En el marc plenament soviètic trobem un exemple paradigmàtic d'aquests plantejaments en el projecte de Cinema-tren (figura 7), que va engegar Alexander Medvedkin i que va estar operatiu des del 25 de gener de 1932 fins al 15 de gener de 1933. Aquesta experiència, que va recórrer el camp soviètic, va consistir en la transformació d'un tren de passatgers per servir com a laboratori que permetia revelar i editar les filmacions que es realitzaven en col·laboració amb les poblacions de les diferents localitats que visitava i que, amb posterioritat, es projectaven en assemblea general, com indica el seu eslògan: «avui filmem, demà exhibim». Es tractava de produir una reflexió col·lectiva sobre les condicions del treball en aquells contextos concrets mitjançant una tècnica que transformava les relacions de producció, ja que trastocava la separació de papers entre qui produeix (artista) i qui contempla (públic), la qual cosa es va constituir com una genuïna pràctica contextual (Medvedkin, 1973). Aquesta experiència tindrà el seu reflex en l'àmbit de les vagues obreres a la França pre-maig del 68, quan, l'any anterior a l'aixecament estudiantil, es van formar els grups Medvedkin —composats per treballadors industrials i professionals del cinema com Chris Marker, qui, d'altra banda, realitzarà amb posterioritat dos assajos filmics sobre el projecte soviètic: *El tren en marxa* (1973) i *Le Tombeau d'Alexandre* ('L'últim bolxevic', 1992).



Figura 7. Alexander Medvedkin (1932).  
Logotip Cinema-tren Medvedkin.  
Font: [https://filmstudiescenter.uchicago.edu/  
events/2011/film-train](https://filmstudiescenter.uchicago.edu/events/2011/film-train).

No obstant això, la vocació contextual de l'avantguarda soviètica va perdre el seu impuls a partir de 1932 sota l'estalinisme, quan es va imposar el realisme socialista com a estil d'Estat pel decret de reconstrucció de les organitzacions literàries i artístiques. A partir d'aquell moment, les pràctiques artístiques es vinculen al context sota el control estatal en forma de propaganda, però acudint, finalment, als models de producció més tradicionals. En termes generals, l'avantguarda històrica quedarà superada per un context que, cap a la dècada dels trenta del segle XX, s'encaminarà de manera decidida cap a la destrucció generalitzada que representa el conflicte bèl·lic mundial que va esclatar, amb conseqüències terribles, al final d'aquella època. La passió del real, per utilitzar la terminologia de Badiou, engolirà les pretensions d'unes pràctiques artístiques diluïdes en el context (vida) com a part d'un projecte d'emancipació. Quan la Segona Guerra Mundial finalitzi, s'imposarà un retorn a l'ordre en el social que, en els primers temps de postguerra, suposarà per a les pràctiques artístiques un període de retirada al context abstracte i autònom (pretesament neutral) de la institució art.

## 4. La neoavantguarda. Un nou impuls de les pràctiques contextuais

Cap al final dels anys cinquanta, es fa palès el malestar de la cultura amb la situació sociopolítica que va emergir després del conflicte bèl·lic mundial, caracteritzat pel control del marc d'experiència possible exercit per l'aparell estatal i econòmic. Llavors, començaran a aparèixer iniciatives artístiques que, amb una clara vocació contextual, qüestionin en un renovat impuls avantguardista el confinament de l'art a l'espai institucional. En ocasions, aquestes pràctiques s'han agrupat sota la denominació de *neoavantguarda*. No obstant això, aquest terme resulta una mica confús i problemàtic. Sovint s'inclouen en aquesta categoria plantejaments que difereixen entre ells quant a la seva funció, i la filiació dels quals bé podria considerar-se, en certs casos, tardomoderna. En qualsevol cas, i atès que no podem estendre'ns en aquesta qüestió, utilitzarem aquesta noció per englobar una sèrie de pràctiques que, en el món que es va definir a partir de 1945, van entendre de diverses maneres la **necessitat d'expandir-se cap als contextos** que les allotjaven i possibilitaven. Però abans d'entrar en les seves concrecions, convé al·ludir a la polèmica que envoltava la mateixa idea de neoavantguarda, que queda exemplificada per l'enfrontament referent a les posicions de Bürger i de les enunciades per Foster dues dècades després.

Així, el 1974, Bürger arremetia contra la neoavantguarda, ja que no la considerava altra cosa que una falsificació de l'impuls avantguardista de diluir l'art en la praxi vital perquè la seva intenció era ser reconeguda dins de la institució art en un procés de fetitxització (Bürger, 1997, pàg. 54-55). Per a Foster (2001), en la seva contestació a les referides tesis, l'activitat de la neoavantguarda suposarà, acudint a la terminologia foucaultiana, un acreixement del discurs de l'avantguarda, entenent aquesta com a iniciadora d'aquest tipus de «pràctiques discursives» (Foster, 2001, pàg. 3-5). En aquest sentit, afirma que (2001, pàg. 22-23):

«[...] (1) la institució de l'art és captada com a tal no amb l'avantguarda històrica, sinó amb la neoavantguarda; (2) en el millor dels casos, la neoavantguarda aborda aquesta institució amb una anàlisi creativa alhora que específica i desconstructiva (no un atac nihilista alhora abstracte i anarquista, com sovint succeeix amb l'avantguarda històrica); i (3), en lloc de cancel·lar l'avantguarda històrica, la neoavantguarda posa en obra el seu projecte per primera vegada: una primera vegada que, de nou, és teòricament infinita».

No entrarem en una anàlisi més detallada sobre aquesta polèmica, encara que és necessari assenyalar que en els plantejaments de Foster hi ha un punt cec que afecta determinades pràctiques que, com les del col·lectiu situacionista o les *Do It Yourself* del *punk*, se situaven en el territori de l'antiart. Precisament ens centrarem, en primer lloc, en aquests casos per començar aquest apartat.

La **Internacional Situacionista** (IS) va ser una organització de caràcter revolucionari que va implicar diferents artistes i intel·lectuals que tenien l'objectiu d'abolir la realitat definida per la dominació mercantil capitalista. Es va originar el 1957 en la fusió del moviment per una Bauhaus Imaginista, del Comitè Psicogeogràfic de Londres i de la Internacional Lletrista. Es tractava d'una iniciativa que tenia com a eslògan fundacional «l'avorriment és sempre contrarevolucionari», entenent aquest com una forma moderna de control (Marcus, 1993, pàg. 61). Com no podia ser d'una altra manera, l'avorriment a què es referien incorporava les formes de distracció proposades per un oci planificat per la incipient societat de consum. Per mitjà de diverses tècniques, entre les quals destaquen la psicogeografia, l'urbanisme unitari, la construcció de situacions o el *détournement*, la IS plantejava una intervenció directa i constructiva de contextos —amb una finalitat de ruptura de les coordenades alienants imposades pels poders dominants— en l'experiència vital de les societats constituïdes després del final de la Segona Guerra Mundial.

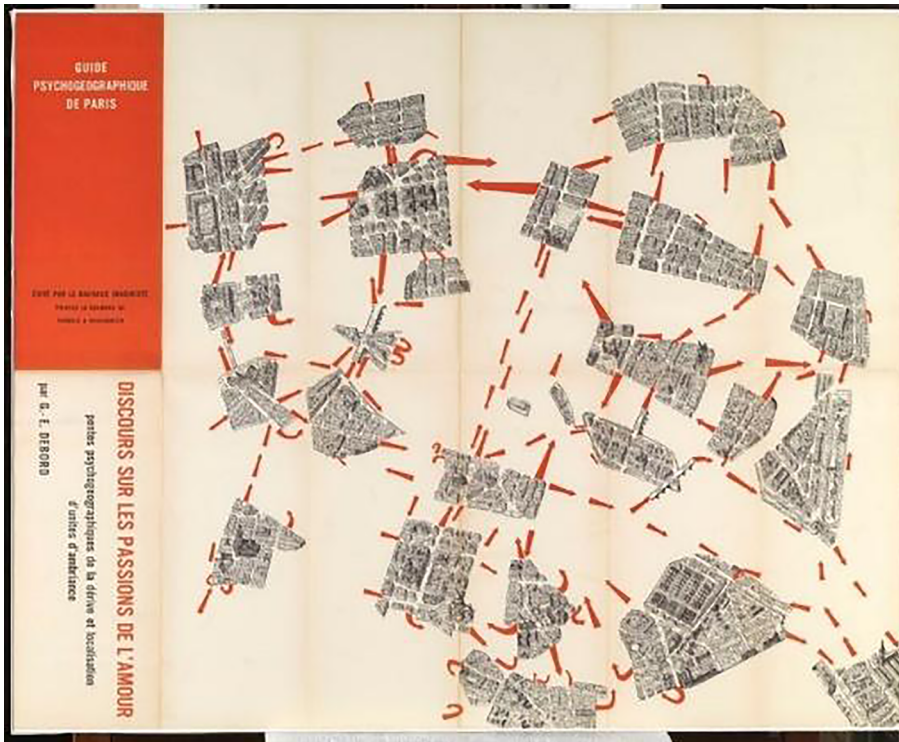
Els elements constitutius fonamentals de la seva activitat són:

- la construcció de situacions, que abunda en el caràcter netament contextual de les seves pràctiques,
- el rebuig i superació de l'art (Perniola, 2008, pàg. 21-22) com a instància *reificadora* de l'experiència que, d'aquesta manera, s'oposa a la vida.

Respecte de la idea de **construcció de situacions**, es refereixen, segons les seves paraules recollides en el número 1 de la seva publicació *Internationale Situationiste*, de juny de 1958, al «moment de la vida concreta i deliberadament construït per mitjà de l'organització col·lectiva d'un ambient unitari i d'un joc d'esdeveniments» (Andreotti i Costa, 1996, pàg. 68). Per tant, el plantejament es basava en la idea no solament d'implicar-se en el context, sinó en anar més enllà construint-lo, tenint sempre com a subjecte d'aquesta transformació l'*Homo ludens*. En aquest sentit, podem destacar-ne les pràctiques de deriva urbana, instrument principal de la psicogeografia (figura 8). Les seves pròpies tesis sobre aquestes nocions les trobem en la publicació abans esmentada. La deriva es definiria com (Andreotti i Costa, 1996, pàg. 69):

«mode de comportament experimental lligat a les condicions de la societat urbana: tècnica de pas fugaç a través d'ambients diversos. S'utilitza també, més particularment, per designar la durada d'un exercici d'aquesta experiència».

Figura 8. Guy Debord (1957). *Guide psychogéographique de Paris: discours sur les passions de l'amour: pentes psychogéographiques de la dérive et localisation d'unités d'ambiance* ['Guia psicogeogràfica de París. Discurs sobre les passions de l'amor. Pendentis psicogeogràfics de la deriva i localització d'unitats d'ambient'].



Font: [www.macba.cat/es/artes-artistas/artistas/debord-guy/guide-psychogeographique-paris-discours-sur-passions-lamour](http://www.macba.cat/es/artes-artistas/artistas/debord-guy/guide-psychogeographique-paris-discours-sur-passions-lamour).

Respecte a la psicogeografia, proporcionaven la descripció següent (Andreotti i Costa, 1996, pàg. 69):

«estudi dels efectes precisos del mitjà geogràfic, condicionat o no conscientment, sobre el comportament afectiu dels individus».

La pràctica de la deriva i el coneixement psicogeogràfic establiran una manera radical d'experimentació del mitjà urbà que persegueix l'emancipació revolucionària dels instruments de condicionament de poder proporcionats per les ciències i les tècniques publicitàries i policials (Perniola, 2008, pàg. 22).

La tècnica del *détournement* ('desviació') serà un altre dels elements contextuals clau de la IS en el seu sabotatge del marc de realitat normalitzada. Segons les seves paraules (Andreotti i Costa, 1996, pàg. 70):

«s'utilitza com a abreuament de la fórmula: desviació d'elements estètics prefabricats. Integració de produccions artístiques actuals o del passat en una construcció superior del mitjà. En aquest sentit, no pot haver-hi pintura o música situacionista sinó un ús situacionista d'aquests mitjans. En un sentit més primitiu, la desviació en el si d'esferes culturals antigues és un mètode de propaganda que posa de manifest el desgast i la pèrdua d'importància d'aquestes esferes».

El *détournement*, l'origen del qual se situa en *el collage* i el *ready-made* avantguardista, tindrà una influència clara en els plantejaments posteriors del *Do It Yourself punk* i, amb un sentit més ancorat en l'artístic, de les pràctiques apropiacionistes que començaran a proliferar —especialment en el context de la postmodernitat nord-americana— a partir del començament de la dècada

dels vuitanta, dins de la noció d'*appropriation art*. La funció del *détournement* és prendre objectes o imatges creats pel sistema capitalista per tergiversar-ne els significats i els usos amb la finalitat de contrarestar els efectes de condicionament que produeixen en les seves formes originals (figura 9). El desviament situacionista serà una pràctica netament contextual que conforma un intent de transformar el teixit de la realitat definit, de manera especial, per les imatges dels *mass media* que construeixen l'imaginari que determinen les relacions socials en una societat presidida pel principi de l'espectacle. En definitiva, i com assenyalava el propi Debord (1999, pàg. 38), «l'espectacle no és un conjunt d'imatges sinó una relació social entre les persones mediatitzada per les imatges».

Figura 9. Guy Debord (1967). *Le prolétariat comme sujet et comme représentation* ['El proletariat com a subjecte i representació']. Detall. Còmic *détourné* ('desviat') situacionista



Font: <http://situaciones.info/revista/wp-content/uploads/2012/08/debord.jpg>.

Com ja hem plantejat, la tècnica de la desviació tindrà una clara influència en la contracultura *punk* ja entrada la dècada dels setanta. En qualsevol cas, aquesta vinculació no deixa de ser fins a cert punt discutida especialment pel vocalista dels Sex Pistols, Johnny Rotten. En qualsevol cas, la influència de la IS és clarament reconeguda, com assenyalava Markus (1993, pàg. 467), per Malcolm McLaren (màner de l'esmentat grup) i Jamie Reid (artista que va dissenyar-ne les portades, figura 10). Tant en la música, els fanzins, el vestuari (exemple del mateix ho constitueixen els dissenys de Vivienne Westwood pels Sex Pistols) o en el disseny gràfic, l'actitud *punk* es va basar en l'esmentat *Do It*



*Yourself*, que s'apropiava en molts casos d'elements previs i rebutjava els productes de la societat de consum i, d'aquesta manera, s'elaborava un imaginari amb pretensions de total independència des d'una perspectiva de no futur i en la configuració del qual s'excloïa qualsevol besllum de professionalitat o expertització artística.

Figura 10. Jamie Reid (1977). *God Save the Queen (Swastika Eyes)* ['Déu Salvi la Reina (Ulls d'esvàstica)']



Font: [www.artsy.net/artwork/jamie-reid-god-save-the-queen-swastika-eyes-1](http://www.artsy.net/artwork/jamie-reid-god-save-the-queen-swastika-eyes-1).

En l'àmbit dels Estats Units, i en paral·lel al desenvolupament de la IS, van aparèixer una sèrie d'actituds antiart que posaven l'èmfasi en el contextual. En termes generals, comparteixen amb la genealogia situacionista *punk* aquesta posició i una propensió cap a l'acció. Quan parlem de pràctiques de context, tant si es consideren a si mateixes artístiques com antiartístiques, no es pot deixar de parlar d'aquelles que han utilitzat mitjans performatius, en les

quals generalment podem trobar el vector del lúdic en el seu procés de teixir la realitat. Ens centrarem a continuació en **el cas Fluxus**, l'activitat del qual es desenvolupa fonamentalment als Estats Units, Europa (especialment a Alemanya) i el Japó.

Abans d'abordar aquest moviment, és convenient veure l'activitat performativa d'**Allan Kaprow**, que va exercir una important influència en el col·lectiu esmentat. Al llarg dels anys cinquanta, aquest artista va estar involucrat en un procés que el va portar dels *action-collages* als *assemblages*, en què s'incorporava el context espacial, o *environments* (com es deia llavors), per arribar finalment, a la fi de la dècada, a l'acció amb el *happening*. Aquest recorregut, realitzat sota l'influx de figures tan disperses com Jackson Pollock i John Cage, estarà presidit per una voluntat decidida de fusió amb el context i, per tant, pel rebuig de la noció d'*art*, que se substituirà per la de *no-art*.

Kaprow va començar a realitzar accions sota la denominació de *happenings*, el 4 d'octubre a la Ruben Gallery de Nova York. En aquest moment inaugurarà la seva exposició, que implicarà així mateix els conceptes d'*assemblage* i *environment*, *18 Happenings In 6 Parts* (figures 11 i 12). En començar aquest esdeveniment, Kaprow va repartir entre els assistents una sèrie d'instruccions escrites convidant a una participació molt limitada i instrumental. L'espai estava dividit per tres construccions —on es realitzaven simultàniament els *happenings*— fetes amb plàstic transparent i *collages*, que establien un context espacial concret que allotjava una escultura realitzada amb pneumàtics, la realització d'una pintura en viu, música concreta, monòlegs, projeccions o dansa. La implicació d'aspectes espacials, temporals i de participació —encara que en aquesta primera ocasió fos una mica restringida i més tard ocupés un rol central com va indicar en el seu text de 1966, *Notes on the Elimination of the Audience* (Bishop, 2006a, pàg. 102-104)— va situar l'art d'acció en un lloc fonamental en les pràctiques contextuals. Freqüentment s'ha considerat *18 Happenings In 6 Parts* com el moment fundacional d'aquest tipus de pràctica. Aquesta circumstància es deu al fet que és la primera vegada que aquest tipus d'esdeveniments s'anomenen *happening*, terme que, amb el pas dels anys, Kaprow acabarà substituint pel d'*activities*. Altres artistes havien assajat altres plantejaments similars, com és el cas de John Cage i la seva obra *Theater Piece No. 1*<sup>1</sup>.

<sup>(1)</sup>Presentada l'agost de 1952 al Black Mountain College, va comptar amb la col·laboració del coreògraf Merce Cunningham, l'artista Robert Rauschenberg i el pianista David Tudor. El mateix Kaprow, abans dels *happenings* de 1959, més concretament un any abans, ja havia assajat aquest tipus de tècniques en la seva obra *Communication*, presentada en el context de la The New School for Social Research, on era alumne justament de Cage.

Figures 11 i 12. Allan Kaprow (1959). *18 Happenings In 6 Parts* ['18 Happenings en 6 parts']

Font figures 11 i 12: [www.moma.org/collection/works/associatedworks/173008?locale=de&page=&direction=](http://www.moma.org/collection/works/associatedworks/173008?locale=de&page=&direction=) Fotografia: Fred W. McDarrah.

La importància de l'acció (contraposada a la representació), en general, i del *happening*, en particular, en relació amb la dimensió contextual de les pràctiques es posarà de manifest en les declaracions de Kaprow (2007, pàg. 113):

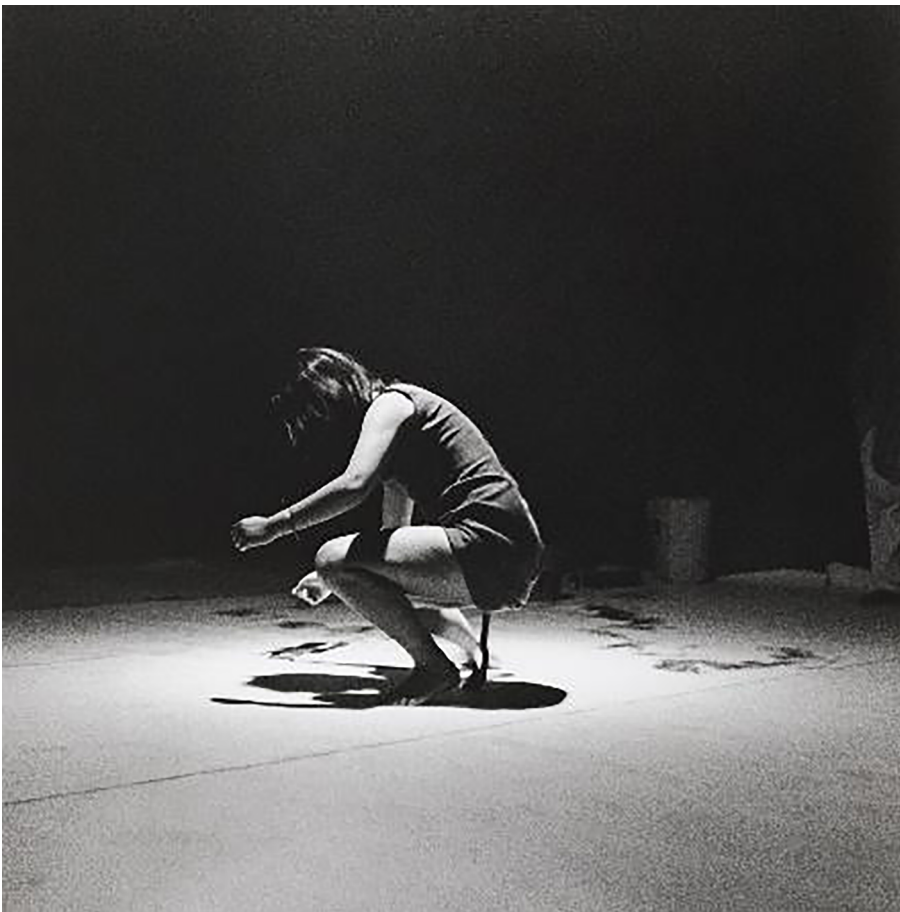
«Vaig sentir un gran alleujament en "sintonitzar-me" amb el món que m'envoltava i participar-hi directament, ser realment i no només metafòricament un artista d'acció. I a penes ho vaig fer, em vaig adonar que el meu camí passava lluny de la tela, de les galeries, de l'escenari».

En les paraules de Kaprow se sent el ressò de la formulació art-vida de l'avantguarda. Justament, aquest plantejament estarà present, al costat de la inclinació performativa, com a mitjà privilegiat de l'esmentada dissolució en la constitució de Fluxus. Aquest moviment internacional serà batejat per George Maciunas el 1961, que reunirà artistes dels Estats Units, d'Europa i d'Àsia —entre altres Yoko Ono, Joseph Beuys, George Brecht, Nam June Paik, Charlotte Moorman, Wolf Vostell, Dick Higgins, Robert Filliou o Ben Vautier— sota la idea de flux, fent referència a la clàssica idea de l'avantguarda de fondre l'art amb la praxi vital. Un continu que allotjava expressions provinents del teatre, dansa, *performance*, música, videoart, edicions, *mail art*, gestos, pronunciaments o esdeveniments que involucren de manera activa la participació de l'audiència. Gran part de les característiques esmentades al principi d'aquest text com a bàsiques de les pràctiques contextuals es reuniran en un moviment l'activitat del qual serà especialment visible en esdeveniments com concerts i festivals Fluxus.

Fluxus, influït pels plantejaments recents del grup d'artistes japonesos Gutai, volia fusionar l'herència de Dadà, Duchamp i l'avantguarda soviètica amb acusats tints antiart i antieurocèntric, com es desprèn del *Manifest de la purga*, de Maciunas (1960) —des d'una perspectiva dominada per un *ethos* lúdic i humorístic com a via per a la construcció d'unes formes de vida alternatives al marc d'experiència imposat. Una mostra de tot plegat són les manifestacions que va organitzar Henry Flynt, entre 1963 i 1964, contra la «cultura seriosa». Com succeirà més tard amb el *Do It Yourself punk*, Fluxus rebutjarà la idea de la professionalització de les pràctiques i la mateixa noció d'*artista* per la se-

va condició social elitista i parasitària. En definitiva, l'actitud revolucionària Fluxus pot resumir-se en la declaració oficial sota el títol de *El gaudi de l'art Fluxus*, que va fer Maciunas el 1965 —el mateix any en què l'artista japonesa Shigeko Kubota va presentar, per primera vegada, en el marc del Perpetual Fluxus Festival la seva *performance*, *Vagina Painting* (figura 13), en una crítica als valors artístics patriarcals. Maciunas desmuntava els interessos de l'art presesament profund i seriós com a producte dels interessos d'una elit afirmant que «[...] qualsevol cosa pot ser art i qualsevol pot fer-lo», «en conseqüència, el gaudi de l'art ha de ser simple, divertit, sense pretensions, centrat en les insignificances, mancat de requisits com l'habilitat i els incomptables assajos, sense valor institucional o de consum», per tant «el valor del gaudi de l'art ha de depreciar-se fent-lo il·limitat, produït en massa, assequible per a tots i finalment produït per tots» (Foster, Krauss, Bois i Buchloh, 2006, pàg. 458). En definitiva, l'actitud Fluxus es vinculava als plantejaments antiart que havien definit l'esperit avantguardista més radical, com podem observar, per esmentar un exemple, en la *Total Art Matchbox* (figura 14), de Ben Vautier, de 1968.

Figura 13. Shigeko Kubota (1965). *Vagina Painting* ['Pintura vagina']



Font: <https://mo.dt./30AZMVs>.

Figura 14. Ben Vautier (1968). *Total Art Matchbox. Flux Year Box 2* ['Caixa de llumins art total. Caixa de l'any Flux 2']



Font: [www.moma.org/interactives/exhibitions/2011/fluxus\\_editions/wp-content/uploads/2011/10/TotalArtMatchbox2-600x400.jpg](http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2011/fluxus_editions/wp-content/uploads/2011/10/TotalArtMatchbox2-600x400.jpg).

Fluxus va operar en un moment en el qual altres moviments, d'alguna manera, apuntaven cap a certa idea de context, com són els casos del *pop art* i el *minimalisme* en l'àmbit dels Estats Units, i el *nou realisme* en l'europeu. Les pràctiques provinents d'aquests llocs, si bé tenien aspectes contextuais —en el cas del *pop*, la seva dilució en la vida alienada de la societat de consum capitalista; en el del *minimalisme*, la seva relació amb l'espai, encara que fos preferencialment una abstracció com és el *White Cube*, o en el del *nou realisme* cap a l'àmbit artístic especialitzat i elitista, exemplificat en l'activitat de Yves Klein —, aquests, de manera més o menys explícita, havien estat presents des de sempre en les pràctiques artístiques. De manera més específica, no sembla que puguem considerar aquestes pràctiques com a netament contextuais, ja que no posen en crisi els aspectes fonamentals de la cadena de producció, distribució i recepció clàssiques de la modernitat, la qual cosa constitueix una condició perquè les seves obres siguin considerades dins de la categoria d'anàlisi que aquí proposem. La profunda divergència entre els plantejaments de Fluxus i el *pop art* pot inferir-se de les paraules següents (Foster, Krauss, Bois i Buchloh, 2006, pàg. 461):

«Mentre els artistes *pop* afirmaven que l'àmbit de la pintura i l'escultura era essencialment diferent de l'àmbit del *readymade*, i per descomptat de l'àmbit dels objectes quotidians, els artistes Fluxus subratllaven justament el contrari: que només en el nivell del mateix objecte podia combatre's l'experiència de reificació, mitjançant la transformació radical dels objectes (i els gèneres) artístics en esdeveniments».

Aquells anys hi va haver un altre tipus de pràctiques que, per motius diferents, es van incardinar en una consideració contextual de l'art. D'aquesta manera, des de 1960 fins al principi de la dècada següent, es va desenvolupar el gruix de les activitats de l'*accionisme vienès*, que sorgeix com a resposta al context sociopolític repressiu instaurat després de la Segona Guerra Mundial. Aquesta reacció tindrà com a eixos bàsics el terapèutic, intervingut per la violència di-

rigida contra la societat i les seves institucions incloent l'art, i el ritual, centrat en la presència del cos i l'esdeveniment. En paraules de Piedad Solans (2000, pàg. 12):

«L'Accionisme va suposar un feroç atac a la societat burgesa i especialment a la Viena de postguerra, amb totes les seves seqüeles monàrquiques i militars, des de plantejaments psicològics —l'art com a teràpia i alliberament de les repressions sexuals, tanàtiques i agressives— i revolucionaris, l'art com a política, és a dir, com a transformació del món, dins del context ideològic de les revolucions de maig del 68, que van commocionar Europa i Amèrica del Nord».

La violència destructora de l'accionisme vienès sostindrà una forta voluntat de transformació del context social mitjançant un procés de redempció que implicarà l'alliberament de la ràbia, l'odi i la violència cap a les seves convencions, institucions i relacions. Malgrat les declaracions d'un dels seus components més destacats, Otto Muehl —«odio la gent i les seves institucions» (Solans, 2000, pàg. 12)—, en les pràctiques de l'accionisme vienès, darrere de la seva orientació dramàtica cap a la destrucció del teixit de la realitat imposada, hi ha l'ànim redemptor i productiu de reconciliació amb el vital. En aquest sentit, i com a exemple d'aquest impuls que situa les seves accions en un plànol contextual, tal com hem definit al principi d'aquest text, podem esmentar el cas de les pràctiques ritualistes d'Hermann Nitsch, que sota la denominació d'*Orgien Mysterien Theater* (*Teatre d'Orgies i Misteris*, figures 15 i 16) organitza entre 1962 i 1998. Es tractava d'una sèrie d'accions col·lectives en les quals es restablien els vincles comunitaris; d'aquí la seva orientació decididament contextual en la dilució de l'art en el social mitjançant una sèrie de rituals que incorporaven el sacrifici d'animals, l'ús d'ingents quantitats de sang i la simulació de violacions.

Figura 15. Hermann Nitsch (1976). *Aktionsfoto (ohne Titel)* ('Fotoacció. S/T')



Font figura 15: [www.einsvonelf.de/unikat/aktionsfoto/](http://www.einsvonelf.de/unikat/aktionsfoto/).



Figura 16. Hermann Nitsch (2011). *Mappe «Saint Francois d'Assise»* ['Mapa «Saint Francesc d'Assís»']. Fotografia realitzada durant l'Acció 1 (1962)

Font figura 16: [www.artnet.com/artists/hermann-nitsch/mappe-saint-francois-dassise-a-x3WBGZEU-nq6yIOSzE9DzAZ](http://www.artnet.com/artists/hermann-nitsch/mappe-saint-francois-dassise-a-x3WBGZEU-nq6yIOSzE9DzAZ).

A partir del començament de la dècada dels seixanta, en l'àmbit artístic dels Estats Units, des de posicions ben diferents, van començar a aflorar una sèrie de pràctiques que, provinents de la disciplina escultòrica, van començar a expandir-se cap al context espacial, tant en un vessant arquitectònic com paisatgístic. El 1978, Rosalind Krauss agruparà en un article aquestes manifestacions sota la denominació d'*escultura a l'espai expandit*, tenint en compte que en aquells anys gairebé qualsevol cosa podia anomenar-se *escultura*. Davant el que considerava un abús terminològic (basat en una definició caracteritzada per una doble negació —no paisatge, no arquitectura), Krauss (1996, pàg. 289-303) proposarà el seu clàssic esquema, en què situarà aquestes manifestacions artístiques en les categories següents:

- estructures axiomàtiques (situades entre l'arquitectura i la no arquitectura i representades, entre altres, pel treball de Sol Lewitt, Richard Serra i Bruce Nauman),

- llocs assenyalats (situats entre el paisatge i el no paisatge i que troben la seva concreció en les intervencions de Michael Heizer i Robert Smithson, per esmentar els casos més destacats),
- construcció-emplaçament (entre l'arquitectura i el paisatge, com, per exemple, algunes de les construccions de Robert Morris).

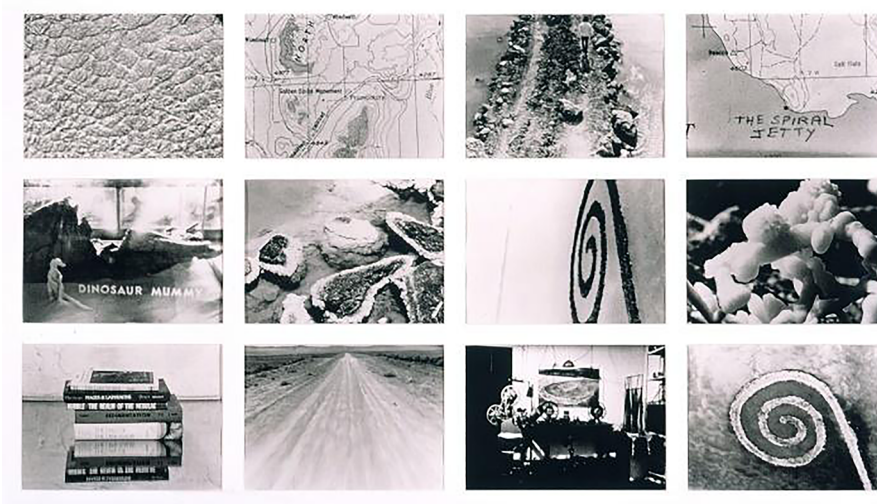
Més enllà de la vigència d'aquesta taxonomia, qüestionada a causa de certs aspectes una mica difusos i al fet que el treball de certs artistes esmentats transités per més d'un apartat, el text de Krauss va tenir una gran rellevància en el seu intent per ordenar unes pràctiques que tenien, en general, un interès central a involucrar el context espacial com a element constitutiu d'un art decididament contextual.

En relació amb el fenomen descrit per Krauss, ens interessen aquí de manera especial certs plantejaments que es van produir en el context del que es va denominar *earthworks* i que es va acabar popularitzant com a pràctiques de *land art*. Justament ens centrarem en la proposta de Robert Smithson, que, d'altra banda, és qui encunya el primer terme esmentat. Aquest artista va realitzar una sèrie d'intervencions en el context paisatgístic animat per la seva posició de sortir del *confinament cultural* (Smithson, 1972a), la instància paradigmàtica del qual va ser el White Cube, en el qual es trobava l'art. D'aquesta manera, Smithson plantejarà la dialèctica del *site* i el *nonsite* ('emplaçament' i 'no emplaçament'), mitjançant la qual establia la relació en els seus treballs entre l'espai concret (contextual i material) on intervenia i l'espai abstracte que conformava les seves obres (conformades per materials extrets del lloc, fotografies o mapes) transportables i exhibibles als espais artístics, respectivament (Smithson, 1972b). El cas més conegut en què Smithson va portar a terme els seus plantejaments és, sens dubte, *Spiral Jetty* (1970), que inclou la construcció d'un moll en forma d'espiral al Gran Llac Salat d'Utah (EUA) i una pel·lícula muntada a partir de la filmació de l'espiral i altres materials fotogràfics i audiovisuals (figures 17 i 18).



Figura 17. Robert Smithson (1970). *Spiral Jetty* ['Moll espiral']

Font figura 17: [https://umfa.utah.edu/sites/default/files/inline-images/1996.22.1%28detail%29\\_WEB.JPG](https://umfa.utah.edu/sites/default/files/inline-images/1996.22.1%28detail%29_WEB.JPG).

Figura 18. Robert Smithson (1970). *Spiral Jetty (Stills from film)* ['Moll espiral. Fotogrames de la pel·lícula']

Font figura 18: <https://digitalmuseum.no/021045835884/stillbilderfra-filmen-spiral-jetty-fotografi/media?slide=0>.

Els plantejaments dels *earthworks* tindran en les dècades successives un desenvolupament vinculat íntimament al context que, de manera gradual, s'anirà vinculant de manera més clara a la creixent consciència social ecològica<sup>2</sup>.

Quant a pràctiques contextuais centrades en l'àmbit espacial urbà, caldria destacar les aportacions de Gordon Matta-Clark, que, des d'un activisme simbòlic, defineix el seu treball com a *anarquitectura* i es fonamenta, principalment, en la secció o tall d'edificis abandonats, com pot observar-se en el seu treball *Splitting* (figura 19), de 1973. L'activitat de Matta-Clark va estar presidida per un impuls de transformació que situava l'activitat artística en el context i en la crítica de la vida quotidiana, com testifica el seu projecte comunitari de restaurant *Food* (figura 20), fundat el 1971, o en l'adquisició de petits lots de terrenys a Nova York, que, ateses les seves característiques normalment residuals

<sup>(2)</sup>Aquest fenomen pot observar-se des dels plantejaments paisatgístics de Richard Long, en els anys setanta, fins a l'activisme del col·lectiu Superflex, el *bio-art* militant de Natalie Jeremijenko o el treball d'Andy Goldsworthy, des de les dècades dels vuitanta i noranta, passant per la postura militant de Joseph Beuys concretada en la seva acció «7.000 roures», esdevinguda en ocasió de la setena edició de la Documenta de Kassel (1982) i la seva implicació en la fundació, al costat de Petra Kelly, del Partit Verd alemany el 1980.

i inaccessibles, contradieien la lògica imposada quant al territori pel mercat immobiliari i criticaven els fenòmens especulatiu associats a aquest. Aquesta intervenció, realitzada el 1973, serà denominada per Matta-Clark *Reality Properties: Fake Estates* (figura 21).

Figura 19. Gordon Matta-Clark (1973). *Splitting* ['Partició']

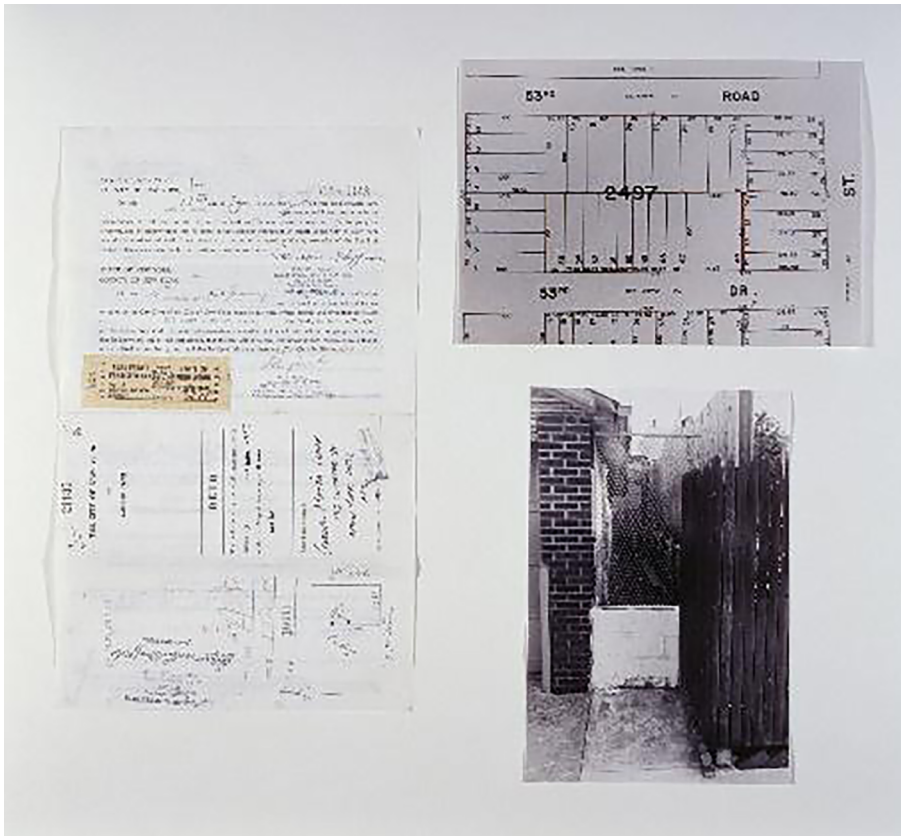


Font: <http://qcpages.qc.cuny.edu/art/Qual.Exam%20Link/MATTA-CLARK.html>.

Figura 20. Gordon Matta-Clark (1971). *Food* ['Menjar']

Font: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d4/Opening\\_the\\_doors\\_of\\_Food.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d4/Opening_the_doors_of_Food.jpg).

Figura 21. Gordon Matta-Clark (1973). *Reality Properties: Fake Estates, Little Alley Block 2497, Lot 42* [‘Propietats reals: Falses finques, Bloc Little Alley 2497, Lot 42’]



Font: [https://i1.wp.com/www.guggenheim.org/wp-content/uploads/1974/01/98.5228\\_ph\\_web.jpg](https://i1.wp.com/www.guggenheim.org/wp-content/uploads/1974/01/98.5228_ph_web.jpg).

Tal com hem plantejat, amb la neoavantguarda es recuperarà de manera nítida un impuls contextual que n'afectarà una bona part de les pràctiques. Ja sigui des del performatiu, l'apropiació i tergiversació dels signes socialment i políticament dominants o l'expansió vers espais no artístics, durant diverses dècades es conformarà la fonamentació del gir contextual que afectarà l'art en temps més recents.

A més del tipus de treballs que han estat esmentats, caldria incloure en aquest apartat certs plantejaments artístics que han qüestionat de manera activa les estructures, les relacions de poder que la institució art ha definit al llarg de la seva existència o la ideologia epistemològica i de la representació. Aquestes nocions les podem agrupar, quan estem tractant els anys dels quals s'ocupa aquest epígraf, sota el concepte de *crítica institucional*. A causa de l'extensió que requereix el desenvolupament d'aquestes perspectives, les abordarem en un apartat a part.

## 5. La crítica institucional. El qüestionament contextual del marc ideològic de la noció d'art

Englobar en la categoria de «crítica institucional» una diversitat de pràctiques que, des de l'artístic, han qüestionat els aspectes ideològics de dominació cultural des de diferents perspectives, que inclouen les variables de classe, gènere o grups humans racialitzats, pot semblar una mica abusiú en termes interpretatius. No obstant això, si atenem a la temporalització proposada per Brian Holmes, podem admetre que, des d'un plantejament general i una mica difús, totes aquestes expressions crítiques tenen en comú unes característiques que coincideixen en la seva orientació desconstructiva d'uns contextos fundats en els processos naturalitzats en els quals l'art s'ha fonamentat com a agent ideològic de consolidació dels interessos de poder. Holmes (2007) estableix tres moments en els quals es desenvolupa l'anomenada *crítica institucional*.

1) Una **primera generació** que, segons Holmes (2007), inclou a Michael Asher, Robert Smithson, Daniel Buren, Hans Haacke i Marcel Broodthaers, va manifestar:

«[...] el condicionament de la seva pròpia activitat pels marcs ideològic i econòmic del museu, amb el propòsit d'escapar d'aquest condicionament. Tenien una intensa relació amb les revoltes antiinstitucionals dels anys seixanta i setanta, així com amb les potents crítiques filosòfiques que les van acompanyar. Potser la millor manera d'entendre per què van limitar el seu enfocament al museu i al sistema de l'art sigui assumir que ho van fer no per afirmar-los com un límit autoassignat a la seva pràctica ni com a fetitxització del mitjà institucional, sinó més aviat com a part d'una pràctica materialista lúcidament conscient del seu context encara que amb intencions transformadores que l'excedien».

A continuació, i amb la finalitat de concretar les pràctiques d'aquest grup d'artistes —que van operar relativament en paral·lel a certes crítiques teòriques que van aparèixer en aquella època, entre les quals podia destacar *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space* de Brian O'Doherty (1976) —, analitzarem breument part de la seva producció. Ometrem el treball de Smithson, ja que ha estat esmentat amb anterioritat. Cap al final de la dècada dels seixanta, en connexió amb els esdeveniments polítics de Maig del 68, Marcel Broodthaers inaugurarà la «Secció del segle XIX» del seu fictici *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles* (*Museu d'Art Modern, Departament de les Àguiles*), que reunia una sèrie d'objectes i imatges (reproduccions) l'únic valor dels quals era el de mostrar el funcionament de la institució museística. Fins al tancament d'aquest projecte, el 1972, aquest dispositiu es va mostrar en onze esdeveniments i es van constituir diverses seccions:

- literària
- financera (fundada amb motiu de la Fira d'Art de Colònia, de 1971)
- de figures (figura 22)
- publicitària (creada en l'àmbit de la V Documenta de Kassel, de 1972)

Figura 22. Marcel Broodthaers (1972) *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section des Figures* ['Museu d'Art Modern, Departament de les Àguiles, Secció de Figures']. Städtische Kunsthalle, Düsseldorf



Font: <http://marcelbroodthaers.be/departement-des-aigles/>.

Des d'un punt de vista crític, Broodthaers abordarà els mecanismes institucionals de creació de valor simbòlic i econòmic de l'art.

Pel que sembla, malgrat una circular del mateix Broodthaers en la qual s'avisava que no s'admetrien visitants, Buren va ser al costat d'unes altres setanta persones en la inauguració del primer esdeveniment de la sèrie. Justament, el treball de Buren, i més concretament les seves obres basades en bandes verticals que va començar a utilitzar el 1965, ha pretès senyalitzar contextualment l'art i ha posat l'èmfasi, en definitiva, en el caràcter netament contextual de les pràctiques artístiques. Encara que les seves obres *site specific* han estat produïdes fonamentalment en el context de l'espai públic urbà, aquí esmentarem les realitzades a l'interior de les institucions a causa de la seva claredat enunciativa en relació amb la seva vocació de crítica contextual.

En la seva intervenció, realitzada entre 1975 i 1982 a l'Städtisches Museum de Mönchengladbach, *À partir de là* (figura 23), assenyalava la importància del context institucional en la lectura de les obres d'art representat per les parets del museu. Aquest condicionament contextual d'interpretació era assenyalat ocupant els paraments de la sala amb el seu característic ratllat, solament interromput per uns espais buits que eludien certes obres absents que havien estat seleccionades per Buren d'entre les obres exposades per la institució en les seves diferents exposicions. Anne Rorimer, fent referència als propis textos de l'artista (Buren, 1980), afirmava: «preguntant retòricament «És la paret un fons per a la imatge o és la imatge una decoració per a la paret?». Buren va observar que «en qualsevol cas, una no existeix sense l'altra» i va entendre el museu tant com a construcció arquitectònica com a constructe cultural que determina els significats que s'allotgen en el seu interior (Rorimer, 2003, pàg. 65). Aquesta estratègia ha estat repetida en múltiples ocasions per Buren, fins i tot recentment en la seva exposició *A Fresco* (figura 24), celebrada al BOZAR

Palais des Beaux-Arts de Brussel·les, entre febrer i maig de 2016. Especialment destacable va ser la intervenció que va realitzar el 1974 al museu Wallraf-Richartz de Colònia, amb motiu de la retirada per part de la institució de l'obra de Haacke *Manet-PROJEKT'74*, que veurem a continuació. El seu interès rau en el fet que, davant un cas de censura d'un treball situat en *la crítica institucional*, Buren afegeix una capa més al qüestionament del museu com a dispositiu ideològic enganxant a la paret les seves bandes, sobre les quals va situar unes fotocòpies de la documentació que formava part de l'obra de Haacke, un cartell explicatiu de la situació i l'eslògan *Kunst Bleibt Politik* ('L'art sempre serà política'), que finalment donarà títol a aquesta intervenció (figura 25).

Figura 23. Daniel Buren (1975). *À partir de là* ['Des d'allà'].

Figura 24. Daniel Buren (2016). *A Fresco* ['Un fresc'].

Figura 25. Daniel Buren (1974). *Kunst Bleibt Politik* ['L'art sempre serà política'].



Font figura 23: <https://danielburen.com/images/exhibit/231?ref=&year=all#lg=1&slide=1>

Font figura 24: <https://danielburen.com/images/exhibit/2179?year=all#lg=1&slide=1>

Font figura 25: <https://danielburen.com/images/exhibit/186#lg=1&slide=11>.

El projecte *Manet-PROJEKT'74* (figura 26) ens servirà per plantejar la pràctica que proposarà Haacke en l'àmbit de la crítica institucional. D'entre la seva nombrosa producció destacarem aquesta obra, ja que posa en joc una sèrie de mecanismes que definiran les coordenades bàsiques del treball d'aquest artista. Es va realitzar amb motiu de la seva invitació a l'exposició «L'art sempre serà art», que es va celebrar, com s'ha esmentat, al museu Wallraf-Richartz dins el programa commemoratiu del seu 150 aniversari. Haacke va utilitzar la pintura, propietat d'aquesta institució, *Manet d'espàrrecs* (1880), d'Édouard Manet. Al costat del quadre, va disposar una documentació consistent en unes fitxes descriptives de la posició social i econòmica dels seus antics propietaris, com també el preu pagat per l'obra en cada moment. Revela, d'aquesta manera, el funcionament del sistema de verificació i la configuració de la cadena de valor de l'art basats en la propietat i l'economia. En la construcció de la genealogia de propietaris del quadre es mostraven, així mateix, aspectes incòmodes en relació amb els vincles polítics amb el nacionalsocialisme de Hermann J. Abs, president del Deutsche Bank i donant del quadre a l'esmentada institució. Més enllà de la pretesa autonomia i neutralitat estètica, Haacke mostra quin és el marc ideològic i econòmic que legitima les obres d'art i desplega un dispositiu artístic netament contextual. Com podia esperar-se i ha estat comentat, el resultat va ser la censura per part del museu que, per dir-ho així, completava aquest projecte. Haacke realitzarà una obra semblant, un any després, sota el títol *Seurat's «Les Poseuses» (small version), 1888-1975* («*Les Poseuses*» de Seurat (versió petita) 1888-1975).

Figura 26. Hans Haacke (1974). *Manet-PROJEKT'74* ['Manet-PROJETE'74']

Font: [www.museum-ludwig.de/fr/mediathek/hans\\_haacke](http://www.museum-ludwig.de/fr/mediathek/hans_haacke).

Finalment, en relació amb aquesta primera generació, al·ludirem al treball d'Asher i, més concretament, a la seva instal·lació de 1979 *George Washington* (figura 27) en la mostra *73rd American Exhibition* del The Art Institute of Chicago. Quan va realitzar aquest projecte, feia almenys deu anys que Asher abordava en les seves obres l'íntima relació que hi ha entre els objectes artístics i els contextos que els allotgen. Aquesta intervenció va consistir en la reubicació de l'estàtua de bronze de George Washington —rèplica datada en 1917 de l'original en marbre que va realitzar Jean-Antoine Houdon el 1788—, des de la seva localització habitual, situada a l'entrada principal del museu, a la galeria 219 de la segona planta —dedicada a l'art francès del segle XVIII—, on li corresponia seguint els principis de catalogació historiogràfics. Amb aquest senzill desplaçament, Asher alterava la naturalesa de la recepció d'aquesta obra revelant la importància del context en la interpretació dels artefactes artístics. Aquesta maniobra, en definitiva, mostrava el contingent de les funcions atribuïdes a l'art, des de la de caràcter commemoratiu (monument situat a l'entrada) fins a les esteticohistòriques (estàtua inclosa a la sala), la qual cosa problematitza el propi dispositiu institucional (museu) com a dipositari i garant neutral, ideològicament parlant, de la memòria històrica.



Figura 27. Michael Asher (1979). *George Washington*. Procés d'instal·lació a la galeria 219. The Art Institute of Chicago



Font: [www.artforum.com/print/201304/michael-asher-39886](http://www.artforum.com/print/201304/michael-asher-39886).

2) Al principi d'aquest apartat fèiem referència a la periodització de la crítica institucional realitzada per Holmes (2007), que recull un segon moment (segona generació) d'aquest tipus de pràctiques, en les quals inclourà artistes com Renée Green, Christian Phillipp Müller, Fred Wilson i Andrea Fraser, que:

«[...] van prosseguir l'exploració sistemàtica de la representació museològica, examinant-ne les connexions amb el poder econòmic i les seves arrels epistemològiques que s'enfonsen en una ciència colonial que tracta l'Altre com a objecte a exhibir en una vitrina. Però, a aquest tipus clàssic de crítica, hi van afegir un "gir subjectiu", inimaginable sense la influència del feminisme i la historiografia postcolonial, que els va permetre tractar la manera en què les jerarquies externes de poder adoptaven la forma d'ambivalències dins del subjecte, promovent una sensibilitat íntima a la coexistència de múltiples modes i vectors de representació.»

Aquí solament parlarem dels casos de Fred Wilson i Andrea Fraser, ja que la seva producció està vinculada als dos vectors fonamentals dels plantejaments contextuais situats en relació amb una agenda política d'identitat i associada a aquest «gir subjectiu» al qual al·ludia Holmes. La posició artística de Wilson, que va treballar com a guia en diverses institucions museístiques, es fonamenta en l'anàlisi crítica de la falta de representació (exclusió) dels grups subalterns en els relats històrics que conformaven les narracions museogràfiques i de l'omissió de les maneres de dominació, opressió i explotació colonial a la qual aquests grups humans havien estat sotmesos tant en el terreny de les seves condicions sociopolítiques com simbolicoculturals. Com a afrodescendent, aquestes condicions l'interpel·laven directament i, amb els seus projectes, procura visibilitzar els discursos ideològics de dominació imposats per la

cultura occidental presents en les institucions artístiques, la funció de les quals no és altra que perpetuar els privilegis de la classe dominant localitzada en termes racials —objecte central del treball de Wilson—, econòmics i de gènere.

El projecte paradigmàtic dins de la trajectòria de Wilson és la seva intervenció en la Societat Històrica de Maryland, que, amb el títol de *Mining the Museum* (figures 28 i 29), va realitzar entre 1992 i 1993 com a resultat de la residència que va gaudir en aquesta institució. En un acte apropiacionista del museu, Wilson va identificar una sèrie d'obres on es podia rastrejar la presència de la comunitat negra i dels pobles natius americans de la zona, que, en ser afeigits objectes museístics «falsos», xocaven amb la narració històrica tradicional proposada mitjançant el *display* institucional. Es tractava d'oferir una nova aproximació desconstructiva d'interpretació de les col·leccions en la qual es possessin de manifest els interessos dominants de la història cultural oficial per visibilitzar-ne les radicals desigualtats sistèmiques i col·laborar, d'aquesta manera, en una transformació dels relats històrics que pretenen representar les nostres societats que s'autodefineixen com a *pluralistes*.

Figura 28. Fred Wilson (1992). *Mining the Museum* ['Minant el museu']. Vistes parcials de l'exposició en la Societat



Font: [www.purchase.edu/live/events/4405-fred-wilson-artist-talk](http://www.purchase.edu/live/events/4405-fred-wilson-artist-talk).

Figura 29. Fred Wilson (1992). *Mining the Museum* ['Minant el museu']. Vistes parcials de l'exposició en la Societat



Font: <https://conversations.i-flux.com/t/live-coverage-avantmuseology-at-the-brooklyn-museum-day-two/5261/15>.

En ocasions, s'ha esmentat aquest projecte de Wilson com a antecedent dels plantejaments estètics, que, de manera més recent, a partir del final de la dècada dels noranta, han estat configurats pel pensament descolonial i la seva demanda de desobediència epistemològica del model de coneixement dominant imposat pel sistema-món (matriu colonial de poder) europeu, euroamericà capitalista, patriarcal modern i colonial. Les estètiques descoloniales, que tenen clars precedents en nombroses pràctiques artístiques produïdes en les dècades anteriors en el context de l'artístic llatinoamericà, han procurat desconstruir, justament, el sistema occidental de legitimació de les pràctiques simbòliques, expropiades pel terme *art*, per tal d'establir altres maneres de relacionar-se amb l'experiència estètica. Els seus plantejaments es van poder veure en l'exposició *Estètiques descoloniales*, feta a Bogotà el 2010 a la Sala d'Exposicions de l'Acadèmia Superior d'Arts de Bogotà (ASAB), el Museu d'Art Modern de Bogotà (MAMBO) i l'espai de projectes El Parqueadero, del Banc de la República (Gómez i Mignolo, 2012).

Hi ha tota una genealogia d'artistes que s'han situat en les últimes dècades en les pràctiques de tall postcolonial, o posteriorment descolonial, que, al·ludint a diversos contextos sociopolítics, han establert una crítica enfront dels processos de racialització i una acció reparativa en relació amb la identitat dels grups humans sotmesos a la subalternitat<sup>3</sup>. En l'àmbit artístic afroamericà, del qual formava part Wilson, trobem els treballs interseccionals —que al·ludeixen a les qüestions racials, de gènere i de classe— d'artistes com els esmentats Renée Green, Kara Walker, Adrian Piper, Lorna Simpson o Carrie Mae Weems. Aquestes artistes expandiran la crítica al racisme d'arrel colonialista cap a una perspectiva feminista. El feminisme, justament, serà un espai en què es desenvoluparan un bon nombre de pràctiques de l'art de context —de les quals parlarem, atesa la seva extensió, en l'apartat següent i que estarà present en el treball de Fraser, al qual fem referència a dalt en relació amb la crítica institucional de segona generació.

<sup>(3)</sup>En l'art llatinoamericà, trobem diverses expressions sobre aquest tema, que van des del poema performatiu *Em van cridar negra*, de Victoria Santa Cruz, registrat el 1979, als treballs recents de Daniela Ortiz, que, des de la perspectiva de la migrant, giren entorn de les desigualtats provocades per la matriu colonial de poder.

En els seus treballs performatius, Fraser ha analitzat els interessos i motivacions de la institució i el mercat, com també dels diversos agents que componen aquests camps. Tracta de posar al descobert els conflictes, mecanismes i relacions de poder que articulen el món de l'art. En una de les seves primeres *performances*, *Museum Highlights: A Gallery Talk* (figura 30), de 1989, presentada com a visita guiada al Philadelphia Museum of Art, l'artista actua com a guia simulant —en la seva vestimenta, proxèmica i en el contingut de les seves argumentacions— que és una voluntària del museu el nom de la qual és Jane Castleton. Durant la seva acció-visita, juntament amb un grup, recorre diferents espais de la institució, inclosos els de la cafeteria o el vestíbul, i ofereix una sèrie d'explicacions i opinions personals que revelen les relacions entre les elits econòmiques —aquest tipus de voluntariat solia ser exercit per dones de classe alta— i el gust cultural, l'acumulació classista del capital econòmic i cultural, i la frontera difusa entre l'espai públic i el privat.

Figura 30. Andrea Fraser (1989). *Museum Highlights: A Gallery Talk* ['El més interessant del museu: visita guiada']



Font: [www.tate.org.uk/art/artworks/fraser-museum-highlights-a-gallery-talk-t13715](http://www.tate.org.uk/art/artworks/fraser-museum-highlights-a-gallery-talk-t13715).

Un altre exemple de la involucració crítica en el context institucional, en aquest cas en relació amb l'obsessió pel contenidor-espectacle, el constitueix la seva *videoperformance* *Little Frank and his Carp* (figura 31), que al·ludeix a l'espai on es produeix el Museu Guggenheim Bilbao, projectat per l'arquitecte estrella Frank O. Gehry. En aquesta obra, Fraser reacciona tan satíricament com exageradament als comentaris de to erotitzant que sobre l'arquitectura realitza l'enregistrament del dispositiu d'audioguia que porta. Aquesta obra planteja diversos elements crítics entorn de la institució, com poden ser: les formes de comunicació del museu amb el públic, basades en els principis de la indústria cultural; els estereotips patriarcals que hi ha al darrere d'aquests missatges i en la concreció de tan «poderoses» arquitectures, associades fonamentalment al disseny masculí; o la immersió de l'art contemporani en l'*ethos* corporatiu.

Figura 31. Andrea Fraser (2011). *Little Frank and his Carp* ['El petit Frank i la seva carpa']

Font: [www.macba.cat/es/arte-artistas/artistas/fraser-andrea/little-frank-and-his-carp](http://www.macba.cat/es/arte-artistas/artistas/fraser-andrea/little-frank-and-his-carp).

En relació amb el mercat, Fraser problematitzà les relacions entre artistes i col·leccionistes en el seu projecte *Untitled* (figura 32), de 2003, en què llogava el seu cos per mantenir una relació sexual amb un col·leccionista que, a més, va adquirir la primera edició de l'enregistrament de la trobada. En aquesta transacció va intervenir el seu galerista, Friedrich Petzel. D'aquesta manera, va analitzar les relacions de poder (en què el vector de gènere resulta crucial) pròpies del món de l'art contemporani, en què tot, inclòs el cos de l'artista, és objecte de reificació. La idea de la pràctica artística com a prostitució no resulta nova, però en el treball de Fraser adopta una perspectiva de reflexió i crítica netament materialista en què l'assignació de funcions pròpies (artista —prostituta—, galerista —proxeneta— i col·leccionista —client) parla clarament i eloqüentment dels vincles jeràrquics que operen en el context de l'art contemporani.

Figura 32. Andrea Fraser (2003). *Untitled (S/T)*

Font: [www.select.art.br/daquilo-que-nao-se-vende/](http://www.select.art.br/daquilo-que-nao-se-vende/).

3) Per finalitzar aquest apartat dedicat a la crítica institucional, esmentarem l'últim i més recent dels seus moments seguint la cronologia de Holmes, una **tercera fase** basada en (Holmes, 2007):

«[...] una circulació entre disciplines que amb freqüència incorporen una veritable reserva crítica de posicions marginals o contraculturals —moviments socials, associacions polítiques, okupes o centres socials, universitats o càtedres autònomes— que no poden reduir-se a una institucionalitat omnicontinent».

A continuació, tal com s'ha indicat amb anterioritat, s'abordaran les pràctiques feministes, que, si bé Holmes incorpora dins de la crítica institucional per l'extensió de les seves anàlisis, es tractaran de manera separada.

#### Vegeu també

Aquest tipus de pràctiques contextuais de caràcter crític i que apunten al desbordament institucional i de la mateixa noció *art* es veuran en l'apartat 7 d'aquest mòdul.

## 6. Pràctiques contextuais situades en el feminisme

Com hem manifestat anteriorment, les pràctiques artístiques feministes expressen una posició profundament implicada amb el context, motiu pel qual es poden considerar pràctiques contextuais de primer ordre, ja que treballen situadament en la confrontació i desconstrucció dels marcs simbòlics i legals imposats per una tradició heteropatriarcal. A fi d'abordar les pràctiques artístiques feministes des d'un marc d'anàlisi situada, considerem necessari definir el terme *feminisme*, que, com assenyala Amelia Valcárcel (2019, pàg. 55), «[...] és una de les tradicions polítiques fortes igualitàries de la modernitat». Per obtenir aquestes condicions d'igualtat, la metodologia duta a terme en aquesta oposició frontal al sexe com a mesura i els abusos derivats d'aquesta condició, estableix una teoria discursiva, normalment afí a la conceptologia política establerta en la teoria política que hi és contemporània, una agenda en la qual es concreten les prioritats del fer, una avantguarda en què se situen els subjectes polítics implicats per portar-la endavant i, finalment, s'ha de tenir en compte l'aparició d'efectes col·laterals o precipitats —resultats no previstos—. Sobre la base del que s'ha exposat, s'explica la pluralitat en les formes de producció de les pràctiques feministes, ja que, tant respecte a allò que apel·len com a qui interpel·len, ha de llegir-se en el marc contextual en què es manifesten.

De manera general, podem dir que aquestes pràctiques tenen com a objecte produir un desplaçament en la construcció de la subjectivitat del «jo» ontològic, naturalitzat, universalista i enunciat pels altres, cap a la presa de consciència d'un «jo» situat en el concret i experiencial en pro d'una transformació social.

D'acord amb James Baldwin, ens trobem enfront d'unes pràctiques artístiques que posen al descobert les preguntes que han quedat ocultes després de les respostes (Baldwin, 2011). Tenint en compte els nostres objectius, hem considerat adequat delimitar retrospectivament la nostra mirada als seixanta, ja que van ser anys d'intensa agitació política en els quals es van posar en relleu les contradiccions d'un sistema que, si bé estava legitimat per la universalitat dels seus principis il·lustrats, era radicalment classista, sexista, racista i imperialista. Aquest fet va motivar l'aparició de múltiples moviments socials amb la característica distintiva del seu marcat caràcter contracultural, ja que els seus objectius no passaven per la política reformista dels grans partits, sinó per la construcció d'altres formes de vida que transformaven les coordenades contextuais.

Els moviments socials i les formulacions teòriques dels anys seixanta van generar el clima necessari perquè es produís una **fallida en les maneres de fer en art**, allunyant-les dels cànons clàssics i posant en crisi els models de subjectivació i representació establerts, tal com es pot inferir de les estratègies artístiques emprades, la seva producció material i la seva distribució. En aquest context, el 1963 es publica *La mística de la feminitat*, de Betty Friedan (2009), en què descriu el model de feminitat construït en temps postbèl·lics, en què les dones eren circumscrites a l'àmbit domèstic i definides no pel que eren, sinó com a éssers per a altres —seguint el mandat de gènere com a mares i esposes. Friedman defineix aquesta sensació de buit, una mica intangible, com un malestar, com el problema que no té nom, i apel·la a la incorporació al món laboral i, per extensió, a l'obtenció de l'autonomia com un recurs per sortir del parany de la «mística de la feminitat». No obstant això, el desacord mostrat per la Comissió d'Igualtat en l'Oportunitat en l'Ocupació per dur a terme les correccions polítiques necessàries per acabar amb la discriminació per sexe, va provocar que un grup de dones, entre les quals hi havia Friedan, fundessin el 1966 la National Organization for Woman (NOW), amb la qual es buscava canviar la situació de subalternitat mitjançant la pressió en grup, les demandes legals i la mobilització de l'opinió pública a favor de la seva causa. Moltes de les iniciatives dutes a terme per artistes feministes van passar per desenvolupar programes de formació situats en el feminisme.

D'aquesta manera, Judy Chicago, al costat de Miriam Schapiro, va portar a terme gran part de la seva producció artística i pedagògica mitjançant tallers que realitzaven mitjançant el *Feminist Art Program*, a Freixe (1971), i a la cooperativa de dones Womanhouse, a Los Angeles, on s'intentava aprofundir en la cerca i experimentació des d'un posicionament situat en l'experiència de les dones<sup>4</sup>. És en aquest marc de pensament on sorgeix el lema «el personal és polític», que enuncia la necessària transformació de l'espai privat perquè és l'àmbit en el qual els homes reben beneficis econòmics, sexuals i psicològics del sistema patriarcal.

El clima polític generat pel moviment feminista el 1970 va fer que el 26 d'agost es portés a terme la mobilització feminista més important de la història, en la qual s'exigia la igualtat en l'ocupació i el dret a l'avortament. D'aquesta manera, el moviment feminista ampliava les seves demandes, ja no solament es reclamava l'accés a la igualtat pel que fa als drets civils, sinó que, a més, s'exigia el **dret al poder sobre els seus cossos**. Mitjançant multitudinàries protestes públiques, la formació de grups d'autoconsciència i la creació de centres d'ajuda, l'alliberament sexual es va convertir en un dels epicentres del debat. L'èxit de les mobilitzacions era el resultat d'una formació i transformació intel·lectual i una dilatada experiència d'estratègies d'autoorganització en la qual els mitjans de comunicació n'afavorien la difusió.

En aquest marc social i polític, la consideració de la diferència sexual en la reflexió historicoartística sorgeix posant en dubte el paradigma hegemònic, tal com ho reflecteix la professora nord-americana Linda Nochlin (1971) en

<sup>(4)</sup>En el mateix període apareixen col·lectius com WCA (Women's Caucus For Art, 1972), WIA (Women in the Arts, 1972) o FAW (Feminist Art Workers, 1973). En aquest repunt de l'activisme polític feminista, es publica, el 1969, *Política sexual*, de Kate Millett (2010) i *La dialèctica del sexe*, de Sulamith Firestone (1970).



l'article d'*Arts News*, «Why Have There Been No Great Woman Artist?» («Per què no hi ha hagut grans artistes dones?»), en què intenta respondre als motius de la inexistència de dones artistes.

D'aquesta manera, les artistes dels anys seixanta i setanta van prioritzar l'autorepresentació del cos, pel que fa a la sexualitat i el gènere, i van subvertir un imaginari construït per la tradició del nu femení, la qual cosa va suposar passar de ser l'objecte passiu i sexualitzat de la representació a ser subjecte actiu que reclamava el seu espai propi i per dret dins de l'àmbit de l'art. Aquestes qüestions es posen de manifest en els treballs de Carolee Schneemann, com en *Fuses*, de 1967 —la cinta, que es va projectar per primera vegada entre 1967 i 1968, mostra l'artista tenint relacions sexuals—, o *Interior Scroll*, de 1975 —*performance* en la qual fa una revisió crítica de la figura de la model i de l'artista com a geni i home creador, en la qual llegeix un text extret de la seva vagina que va titular *Cézanne, She Was a Great Painter*—. Maneres de fer que tenen ressò en l'actual producció artística, tal com pot deduir-se de l'obra *Càsting Off My Womb*, de Casey Jenkins, en la qual teixeix una bufanda durant vint-i-vuit dies amb llana que prèviament ha estat en la seva vagina (figura 33).

Figura 33. Casey Jenkins (2013). *Càsting Off My Wom* ['Llançat fora de la meva matriu']



Font: <https://visualcultureaberdeen.wordpress.com/2015/02/20/the-knitting-monologues-casey-jenkins-and-the-legacy-of-feminist-performance-art/>.

Era recurrent que les accions es duguessin a terme a l'espai públic, ja que sortir de l'entorn segur i privilegiat de les galeries i incitar l'espectador «profà» implicava vincular l'art i la vida. Es tractava de teixir una realitat alternativa que mostrava l'orientació clarament contextual d'aquest tipus de pràctiques feministes. Així, trobem les «*performances de guerrilla*», de Valie EXPORT, com *Tapp- und Tast-Kino*, en la qual portava una petita caixa escènica que cobria el seu pit nu, de manera que, si bé no podia ser vist, podia ser tocat per qualsevol transeünt que introduís les mans —aquesta *performance* la va realitzar en deu ciutats europees entre 1968 i 1971—; o el seu treball de 1969, *Aktionshose: Genitalpanik* (figura 34), en què EXPORT entrava en un cinema porno a Munich

vestint uns pantalons que deixaven a la vista els seus genitals mentre portava una metrallera, desafiant, així, l'audiència masculina a enfrontar-se amb una dona «real» que, ara, els retornava la mirada en comptes d'amb la imatge objectualitzada i cosificada que es mostrava a la pantalla.

Figura 34. Valie EXPORT (1969). *Aktionshose: Genitalpanik* ['Pantalons acció: Pànic genital']



Font: [www.moma.org/collection/works/133675](http://www.moma.org/collection/works/133675).

El treball col·laboratiu en pro del reconeixement de les dones que van quedar als marges, o fora de la història, i la visibilitat dels coneixements i tècniques associats a les seves tasques han estat també gran part dels objectius de les pràctiques artístiques feministes. D'aquesta manera, si bé Judy Chicago va reflectir per mitjà de les seves *performances* la submissió de la dona a una cultura patriarcal, la seva obra més reconeguda és la instal·lació *The Dinner Party*, produïda entre 1974 i 1979, en la qual «seu a la taula» trenta-nou dones en homenatge a les seves aportacions a diferents camps del coneixement. Sota

la taula triangular i sobre un terra de rajoles, escriu el nom d'unes altres 999 dones. L'obra, convertida en una de les més emblemàtiques de l'art feminista i obra central entorn de la qual s'organitza el Centre d'Art Feminista Elizabeth A. Sackler, està formalitzada amb ceràmiques, brodats o metalls, entre altres, i realitzada en col·laboració amb més d'un centenar de dones. En aquest punt, cal assenyalar que no és banal el fet que tant EXPORT com la seva coetània Chicago prenguessin la decisió de canviar els seus noms, ja que d'aquest gest pot inferir-se la cerca d'un principi d'autodeterminació i emancipació de la genealogia paternofilial. El llenguatge com a constructor simbòlic ha estat abordat per artistes com Jenny Holzer, qui en projectes com *Truisms*, 1977-1979 (figura 35), utilitzant com a suport aparadors, tanques publicitàries, façanes, samarretes o gorres de beisbol, problematitza sobre l'espai públic i privat, la violència o el poder.

Figura 35. Jenny Holzer (1980). *Abuse of Power Comes As No Surprise. The series Truisms T-shirts* [‘L’abús de poder no ens agafa per sorpresa. Sèrie Samarretes Truismes’]



En la inserció de les pràctiques en l'espai públic i el seu acostament a un espectador no especialitzat, se situen les aliances entre els moviments feministes i antiracistes, que també van tenir la seva manifestació en les pràctiques artístiques. La ficció de la raça o la misogínia van ser nocions sobre les quals artistes com Adrian Piper va treballar a *Catalysis*, de 1970, o *Four Intruders plus Alarm Systems*, de 1980. Assumir el cos com un camp de batalla, tal com va enunciar el 1989 Barbara Kruger a *Your Body Is a Battleground*, representava prendre partit, de manera conscient, en la construcció de nous imaginaris en els quals els cossos no normatius, tradicionalment condemnats a la invisibilitat, van començar a tenir presència<sup>5</sup>. Aleshores, la **revisió del gènere** donarà una prolífica producció teòrica que autores com Teresa de Lauretis enuncia en el seu text *La tecnologia del gènere* (Lauretis, 1996), en què defineix aquest com un producte i procés de tècniques socials, d'ordre ideològic i que operen sobre els cossos per al seu disciplinament. Admetre la tecnologia del gènere, la seva performativitat i el seu nomadisme va suposar obrir un espai a la representació de múltiples subjectivitats que no ocupaven posicions fixes. Si bé moltes artistes han desenvolupat la seva producció sota aquestes premisses, com Cindy Sherman o Gillian Wearing, serà en les pràctiques situades en posicions LGTB en què es manifesti la desconstrucció del gènere i la sexualitat de manera més clara. Treballs com els de Nan Goldin, a *Contacts vol. 2, The Ballad of Sexual Dependency*, ja reflectien una realitat que, al llarg del temps, ha anat ocupant més espai de visibilitat a l'empara de la teoria *Queer* que Judith Butler va enunciar a *El gènere en disputa. El feminisme i la subversió de la identitat* (Butler, 2007). El *queer*, traduït com a 'teoria torta', 'teoria marica', o teoria «entesa», amplia l'escenari de possibilitats de representació des de les dissidències sexe-gènere que desborden el binomi home i dona. A l'Estat espanyol, l'Arxiu *Queer* recull la memòria de l'activisme LGTBIQ dels anys noranta, principalment dels col·lectius madrilenys La Radical Gai i LSD.

<sup>(5)</sup>Com a exemple d'aquest fenomen, pot esmentar-se el treball de Mary Duffy, *Tallar els braços que lliguen*, de 1987.

Actualment, els diferents corrents de pensament sorgits entorn del subjecte polític enunciat des de posicions *queer* i els postulats basats en la diferència fan complex el debat feminista en les seves formes de subjectivació i representació. Si pensem, per exemple, en el que va representar l'aparició de categories d'anàlisi com el postporno —corrent artístic performàtic que pretén, des de l'acció i apropiació de les retòriques de la pornografia, qüestionar les pràctiques sexuals normativitzades, en què se situen projectes dels noranta com els d'Annie Sprinkle, a *performances* com *A public Cervix Announcement*, de 1993, o *The & Sluts Goddesses Video Workshop Or How to Be A Sex Goddess in 101 Easy Steps*, que va estrenar el 1990—, i veiem la pràctica actual de Sprinkle, en la qual al costat de Beth Stephens proposa un nou camp de recerca que denominen *SexEcology* —hibridació de sexologia i ecologia des d'una posició ecosexual, segons la qual «[...] una identitat; per a alguns, és la identitat sexual primària. Ecosexuals poden ser GLBTQI, heterosexuals, asexuals, i/o altres» (s.f., 2013) en la qual es manifesta tota la «glòria *queer* ecosexual»—, constatem l'absència

de categories fixes, i es dona lloc a una interseccionalitat i autoenunciament, com podem veure també en el cas de l'artista Diana J. Torres, que es defineix com a feminista pornoterrorista.

A aquesta complexitat, hi han contribuït les tecnologies de la comunicació obrint un nou espai en el qual Sadie Plant, a *Zeros+Uns. Dones digitals+la nova tecnocultura* (Plant, 1998, pàg. 70), proposa revertir la connotació masculina de la tecnologia i oferir un nou referent. La planteja com una cosa eminentment femenina sobre la base que la tecnologia sempre ha estat vinculada a les dones, tant l'artesanal —com en el treball tèxtil— com la més sofisticada —en el treball com a operàries de telefonia o secretàries. Sota aquesta lògica, artistes com Carla Peirano i Orit Kruglanski, a *Bricolage Sexual (BS)*, 2004-2010, formulen pràctiques que es fan ressò de la crida de Haraway a projectes que privilegiïn la construcció, la desconstrucció, la construcció apassionada, les connexions en xarxa i l'esperança de la transformació dels sistemes de coneixement i maneres de veure. D'acord amb els plantejaments de Plant, sorgeix el ciberfeminisme, influenciat per *Ciència, cïborgs i dones. La reinvençió de la naturalesa*, de Donna Haraway (1995), en el qual proposa a les dones acceptar una identitat definida com a *cïborg*, i l'enunciament del qual es vincula a la pràctica del col·lectiu f VNS Matrix, fundat a Austràlia el 1991 i constituït per Josephine Starrs, Julianne Pierce, Francesca da Rimini i Virginia Barratt. En l'escena contemporània, podem veure l'ocupació de les *new-media* des d'una consciència feminista *queer*, en projectes com els de Shu Lea Cheang a *Brandon* (1998-1999), *Fluïdø* (2017) o el seu treball el 2019 per a la Biennal de Venècia curat per Paul B. Preciado, titulat *3x3x6*.

Com a conclusió, cal assenyalar que si el 1985 l'exposició en el MoMA de Nova York, titulada *An Internacional Survey of Painting and Sculpture*, va portar a manifestar-se davant el museu un grup de dones amb màscares de simis, després de comprovar que dels 169 artistes que van participar solament tretze eren dones que es feien anomenar *Guerrilla Girls*; les últimes dades aportades en els informes anuals de l'Associació de Dones a les Arts Visuals Contemporànies (MAV) reflecteixen com la situació es perpetua sense que s'adoptin mesures per a la seva correcció. Per això, ja sigui mitjançant accions vinculades a la *performance* en directe, com és el cas de l'artista María Jimeno en la seva *work in progress Benvolgudes Velles*, l'«acció artística *online*», de Diana Larrea, mitjançant el seu perfil de Facebook amb el projecte en xarxa *Tal dia com avui. Una artista per a cada dia*, o les iniciatives col·lectives proposades per Yolanda Domínguez, com *Som aquí*, el treball artístic vinculat a posicions feministes es manté amb la mateixa vigència amb la qual va sorgir, ja que apel·len al nucli dur del poder i als privilegis dels qui l'encarnen. D'aquesta manera, la seva vinculació al context esdevé, tal com hem expressat anteriorment, per la seva imbricació en el marc social i polític sobre el qual treballen i del qual no és aliè ni l'espai físic ni virtual en el qual es mostren i difonen les pràctiques artístiques orientades a l'emancipació i la justícia social.

En aquest sentit, cal tenir en compte que, actualment, estem assistint a l'expansió de moviments feministes que sorgeixen des de l'autoorganització ciutadana, en què l'ocupació d'estratègies assajades per l'art i l'activisme aconseguixen una mobilització transfronterera que es posa en circulació per ser reapropiada en els diferents contextos. Moviments com «Ni una menys», consigna sorgida a Argentina el 2015 contra el femicidi, o «El violador ets tu», proclama iniciada a Xile el Dia Internacional de l'Eliminació de la Violència Contra La Dona 2019, posen de manifest la necessitat de transformar radicalment un sistema patriarcal lesiu per a més de la meitat de la població mundial.

Malgrat la pluralitat de posicions que coexisteixen actualment, les pràctiques artístiques feministes mantenen la seva vigència, ja que situen al centre de les seves propostes els subjectes polítics relegats als marges de l'estructura social i, per extensió, de la representació.

## 7. Pràctiques contextuais en la confluència de l'art amb l'activisme politicsocial a partir de la dècada dels vuitanta. De l'art públic a l'«artivisme»

El 1982, en el marc de la setena edició de la mostra d'art contemporani Documenta de Kassel (Alemanya), Joseph Beuys inicia el seu projecte, ja esmentat aquí, *7000 Eichen* ('7.000 roures'), en el qual situa 7.000 blocs de basalt enfront de la façana del Museu Fridericianum a l'espera de la seva ubicació definitiva al costat d'un roure que es planta a la ciutat amb la col·laboració ciutadana, les administracions o empreses. Van ser necessaris cinc anys per dur a terme la «reforestació urbana» que va representar una transformació en el paisatge de la ciutat. La producció formal del projecte, el seu caràcter social i ecològic reformulava la relació entre el públic i obra, passant a primer terme l'acció participativa i el context. L'abast simbòlic del projecte es pot inferir del fet que Beuys denominés el seu treball *escultura social*, manifestació plena de l'art de context. Una escultura que, sobre la base de la partitura enunciada per l'artista, es va distribuir al llarg de l'espai públic i en el qual no va ser necessària la intervenció de l'autor per a la seva formalització. Va concloure el 1987, després de la mort de Beuys, amb la plantació d'un roure al costat de l'última pedra de basalt (figura 36).

Figura 36. Joseph Beuys (1982). *7000 Eichen* ['7.000 roures']



Font: [www.researchgate.net/figure/Figura-4-La-plantacion-de-arboles-de-Josef-Beuys-en-la-Documenta-de-Kassel-fotografias\\_fig2\\_308873875](http://www.researchgate.net/figure/Figura-4-La-plantacion-de-arboles-de-Josef-Beuys-en-la-Documenta-de-Kassel-fotografias_fig2_308873875).

D'aquesta manera, situem les pràctiques artístiques col·laboratives en relació amb el social en el marc de les tesis de Jane Jacobs, qui a *Mort i vida de les grans ciutats*, de 1961, fa una crítica a les polítiques de planificació urbanístiques iniciades als anys cinquanta, amb les quals es destruïen comunitats en pro de la construcció d'espais urbans aïllats i antinatural (Jacobs, 2011).

Les maneres de fer iniciades als seixanta i setanta es van mantenir als anys noranta, tal com enuncia Paloma Blanco (2005, pàg. 190):

«Així va començar a ressorgir amb força un discurs crític, vinculat a grups de solidaritat i moviments d'alliberament, que va propugnar noves vies de compromís i una radicalització de la democràcia. Ens referim a moviments socials innovadors en l'àmbit espanyol com el moviment insubmís pacifista, les okupacions, els grups i coordinadores ecologistes, etc. Es podia advertir, doncs, un canvi de sensibilitat i actitud, menys triomfalista i més reflexiva, a l'hora d'avaluar el paper de l'art i els moviments socials en la nova societat de consum de masses».

Aquesta actitud menys triomfalista i més reflexiva en el context de les pràctiques artístiques, als anys noranta —on ja hi havia la distància crítica suficient per examinar allò a què aquelles pràctiques havien contribuït—, va portar Harriet Seine, en el seu llibre *Contemporary Public Sculpture*, el 1992, a plantejar les preguntes següents (Gómez Aguilera, 2004, pàg. 46):

«Els problemes endèmics de l'art públic en una democràcia comencen amb la seva pròpia definició. Com pot ser una cosa al mateix temps pública (democràtica) i art (elitista)? Qui és el públic? Què caracteritza avui l'art o l'escultura en relació amb aquest assumpte? Què fa que l'art sigui públic: la seva essència, la seva forma o la seva localització?... Hem de debatre sobre l'escultura pública en el context de l'art o del disseny urbà o de tots dos alhora?».

Sota aquestes premisses, el 1990, Michel North escriu a *Critical Inquiry*: «el desenvolupament més notable en l'escultura pública dels últims trenta anys ha estat la desaparició de la mateixa escultura» (Young, 1992, pàg. 60), vinculant el seu argument a l'esmentat text de Rosalind Krauss, *L'escultura en el camp expandit* que va aparèixer en la revista *October*, el 1979, i recollit el 1985 en el seu llibre *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*.

El nou art públic prenia distància amb les tradicionals formes de tractar amb aquesta noció i amb els plantejaments des de la lògica del monument, i diferenciava formalment i conceptualment els projectes dissenyats amb aquestes finalitats. Trobem, per una banda, un tipus de plantejament que es vincula a la **contextualitat espacial**, els orígens del qual se situen en la tradició del minimal —de la qual podem destacar el treball de Richard Serra i, més específicament, la seva controvertida intervenció escultòrica, quant al debat sobre el contextual, *Tilted Arc*, instal·lada el 1981 (figura 37)— i, per altra banda, la pràctica enunciativa des de l'establiment de relacions amb el social i polític. D'aquesta manera, sorgiran nocions com *contramonument* o *monument negatiu* que, fonamentalment, van ser dutes a terme arran de la revisió de la memòria històrica de l'Holocaust. En aquest sentit, el 1985, Horst Hoheisel va realitzar la *Font d'Aschrottbrunnen* (figura 38), a Kassel, Alemanya. La font original va ser destruïda pels nazis el 1939 perquè el seu patrocinador havia estat un empre-



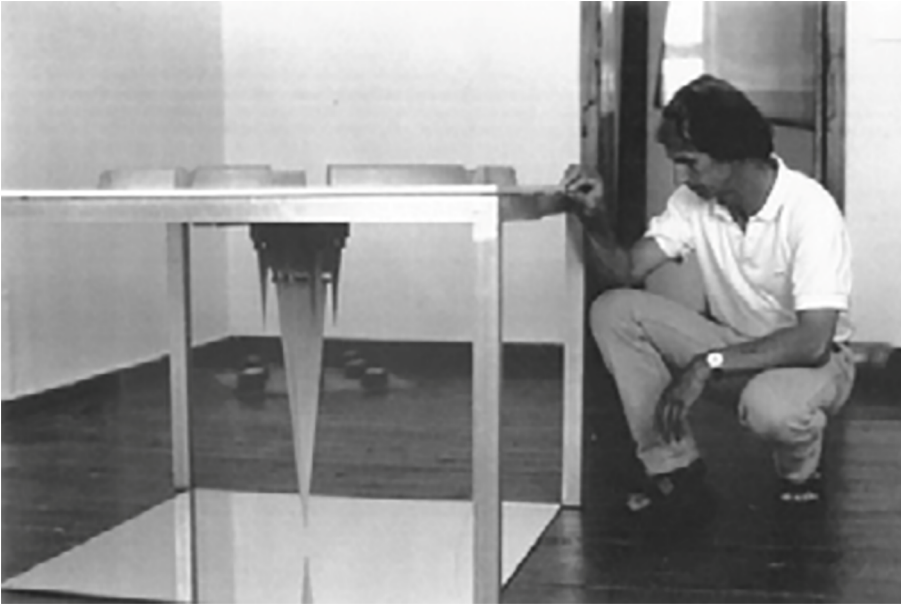
sari d'origen jueu. Hoheisel reproduïx l'obra i la situa al mateix enclavament, però invertint-ne la posició, és a dir, instal·lant-la de cap per avall i deixant-ne a la vista la base. Dins d'aquesta lògica, el 1988, Hans Haacke reconstrueix de manera efímera un monument nazi de 1938, *Und Ihr habt doch gesiegt* (figura 39), a la ciutat de Graz, Àustria.

Figura 37. Richard Serra (1981). *Tilted Arc* ['Arc inclinat']



Font: [www.nytimes.com/2019/08/28/arts/design/richard-serra-gagosian-sculpture.html](http://www.nytimes.com/2019/08/28/arts/design/richard-serra-gagosian-sculpture.html).

Figura 38. Horst Hoheisel (1985). *Aschrottbrunnen fountain* ['Font Aschrottbrunnen']



Font: [www.researchgate.net/figure/Horst-Hoheisel-with-a-model-of-his-Aschrottbrunnen-Image-Source-James-E-Young-The\\_fig9\\_318528796](http://www.researchgate.net/figure/Horst-Hoheisel-with-a-model-of-his-Aschrottbrunnen-Image-Source-James-E-Young-The_fig9_318528796).

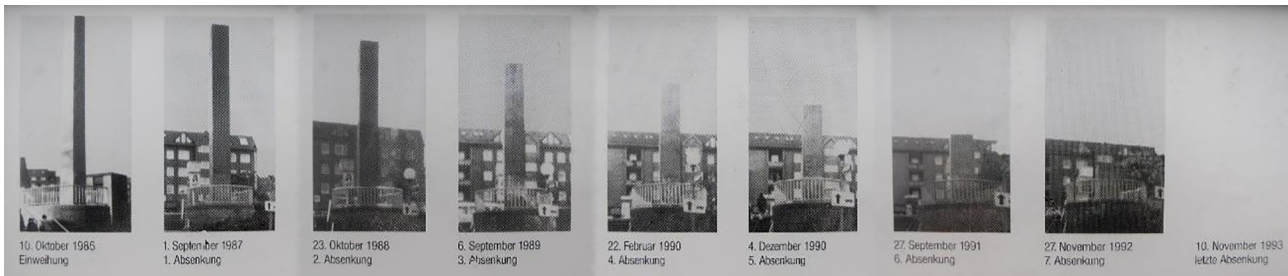
Figura 39. Hans Haacke (1988). *Und Ihr habt doch gesiegt* ['I vau ser victoriosos després de tot']



Font: <https://fenz.mur.at/bezugspunkte/>.

La **relació entre temporalitat i monument** també va ser l'estratègia emprada per Jochen Gerz i Esther Shalev-Gerz a *Harburger Mahnmal gegen Faschismus* (figura 40), de 1986. En alguns casos, com el monument contra el racisme de Jochen Gerz, *2146 Steine, Mahnmal gegen Rassismus* (figura 41), de 1993, a Saarbrücken, Alemanya, no deixen a la vista cap inscripció. El monument es «construeix» amb la memòria i el diàleg. Aquest tipus de pràctiques es posicionen enfront d'iniciatives com les dutes a terme al Parc de la Memòria, espai públic de catorze hectàrees d'extensió situat a la franja costanera del Riu de la Plata de la ciutat de Buenos Aires. El projecte, que es va aprovar el 1998 i es va inaugurar el 2007, en homenatge a les víctimes del terrorisme d'estat, consta d'un memorial i escultures monumentals d'artistes com Dennis Oppenheim, Nicolás Guagnini, Norberto Gómez, Willkiam Tucker, Roberto Aizenberg o León Ferrari, en què l'autoria de l'artista i el seu estil eludeixen un treball públic contextualitzat, per més que els títols de les obres monumentals incorporin paraules com *víctima* o *memòria*.

Figura 40. Jochen Gerz i Esther Shalev-Gerz (1986). *Harburger Mahnmal gegen Faschismus* ['Monument contra el feixisme d'Hamburg']



Font: [http://welt-der-form.net/Hamburg/Gerz-Shalev-Gerz-1986-Mahnmal\\_gegen\\_Faschismus-02-Absenkungen-Tafel.html](http://welt-der-form.net/Hamburg/Gerz-Shalev-Gerz-1986-Mahnmal_gegen_Faschismus-02-Absenkungen-Tafel.html).

Figura 41. Jochen Gerz (1993). *2146 Steine – Mahnmal gegen Rassismus* ['2146 pedres-monument contra el racisme']



Font: <https://jochengerz.eu/works/mahnmal-gegen-rassismus>.

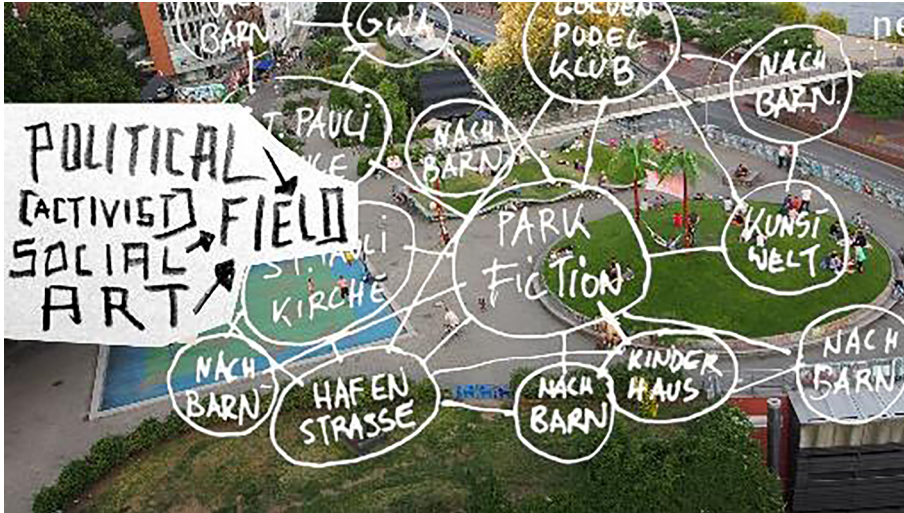
Veiem, així, com les tradicionals formes de l'art, si es tracten en el públic i des del públic, prendran vies d'enunciació molt diferents, la qual cosa portarà a la revisió de la noció d'*art públic* per part d'autors com Suzanne Lacy, que a *Mapping the Terrain: New Genre Public Art* (Blanco, 2005, pàg. 191):

«[...] fa la primera recopilació de textos que va plantejar obertament la realitat d'aquest tipus d'art, encara que l'origen d'aquestes pràctiques "emergents" es remunta als *happenings* dels anys seixanta, a la visió activista de la cultura forjada durant les protestes contra la guerra del Vietnam i als discursos més recents del marxisme, el feminisme i l'ecologisme. En el seu llibre, Lacy contextualitzava aquesta classe de projectes com una evolució natural —si no, un rebuig total— dels treballs artístics per als espais públics que havien inaugurat una nova direcció».

En aquesta mateixa línia de pensament, autors com Arlene Raven, editora del llibre *Art in the Public Interest*, o Siah Armajani, en el seu *Manifest. L'escultura pública. L'art públic en el context de la democràcia nord-americana*, coincideixen a destacar el paper de l'**artista com un catalitzador de l'energia social i els desitjos** sota la premissa d'orientar i fomentar la comunicació, implicació i compromís actiu entre els diferents agents i comunitats participants que, com

a coautors, prendran un paper actiu. En aquest sentit, cal assenyalar el projecte col·laboratiu *Park Fiction*, en el qual està involucrat l'artista Christoph Schaefer des de 1993 (figura 42).

Figura 42. Christoph Schaefer (1993). *Park Fiction* ['Parc ficció']



Font: <http://park-fiction.net/wp-content/uploads/2013/11/0010Pudelverfuege.jpg>.

Aquest gir manifesta el rebuig a l'estatut de l'art com a mercaderia, la dilució de l'artista com a subjecte autor i un compromís i vincle social en el qual el «públic» passa a tenir un paper actiu gràcies al procés col·laboratiu mitjançant l'establiment de xarxes de treball i complicitats. Amb ell, la pràctica artística es vincularà amb narratives locals i polititzades, que parteixen sempre del convenciment de la potencialitat política de la pràctica artística mentre incorpora als subjectes polítics a qui afecta i el context que es vol afectar, «atès que l'espai públic sempre és polític, l'art públic sempre està predisposat a la política» (Armajani, 1999).

D'aquesta manera, entra dins de la lògica implícita a les pràctiques col·laboratives el fet que, en nombroses ocasions, siguin dutes a terme mitjançant l'acció **conjunta de diversos agents**, una aliança d'individus sota un nom col·lectiu que, en la seva versió més extrema, portarà a l'ús de «condividus» o «noms múltiples» que, durant els anys vuitanta i noranta, va proliferar sota noms com Monty Cantsin, Karen Elliot o Luther Blisset (la primera aparició pública de Luther Blissett a Espanya es va produir el 29 de maig de 1997 a la Sala Apol·lo de Barcelona, on es va presentar un individu sota aquest pseudònim amb la cara tapada amb un mocador vermell i gorra negra i va llegir el Manifest per la Vaga d'Art 2000/01, la difusió de la vaga d'art va continuar mitjançant propaganda, comunicats a Internet i accions com la que va tenir lloc a ARC'99, quan dotze Luther Blissetts es van infiltrar en la inauguració). Aquests pseudònims col·lectius, o àlies multiusuari, operen amb la finalitat de distanciar-se de l'exegesi estilística. Per exemple, ara, un mateix «artista» podria produir sense marques estilístiques i obtenir visibilitat en múltiples contextos.

Reprement l'escena dels anys vuitanta en relació amb la pràctica col·laborativocontextual, cal assenyalar que en el context internacional es funda Group Material el 1979; el 1984 sorgeix Guerrilla Girls i, aquest mateix any, es crea el col·lectiu Neue Slowenische Kunst (NSK), format per la unió de tres grups: IRWIN, Laibach i el grup de teatre Sester Gledališči Escipión Nasice, ACT UP (Coalició de la sida per deslligar el poder), fundat el 1987, o Gran Fury, que es va constituir el 1988. Brasó i Castaño (2009, pàg. 43) assenyalen, en relació amb Gran Fury i Guerrilla Girls, que:

«Amagant els seus noms sota la identitat col·lectiva, els integrants d'un i altre [col·lectiu] van aconseguir enfortir la unitat i la rellevància del seu missatge alhora que evitaven la confusió dels objectius individuals amb el propòsit general del grup. D'alguna manera, seria interessant pensar que no tots els membres de Guerrilla Girls fossin o siguin necessàriament dones i que els cinc membres de Gran Fury no van ser afectats necessàriament pel VIH. El missatge anònim i col·lectiu permet que qualsevol individu pugui assumir-lo com a propi i sumar-se a la causa comuna. Tots, al cap i a la fi, podem portar disfresses».

En aquest mateix context temporal, a l'Estat espanyol es consolida la democràcia i, amb aquest fet, veiem el sorgiment d'un gran nombre de **col·lectius artístics**. En aquest sentit, resulta de gran interès l'article publicat per Jorge Luis Marzo a *Realitats col·lectives en l'art espanyol de la dècada de 1980* (Marzo i Mayayo, 2016, pàg. 53-76). Com indica l'autor, l'escena dels vuitanta va representar l'obertura d'una sèrie d'espais de trobada i iniciatives col·lectives en què les pràctiques col·laboratives van ser assajades a tot el territori. Una acció col·lectiva que, amb el pas del temps, va prendre cada vegada més visibilitat, com ho testimonia l'aparició de col·lectius com El Perro, Libres para siempre o Estrujenbank, fundats el 1989; Preiswert Arbeitskollegen (Societat de Treball no Alienat), el 1990; Industrias Mikuerpo, el 1994; La Fiambrera Obrera, en 1995; la Red de Lavapiés o El Lobby feroz, el 1998; Todo Por la Praxis (TXP), el 1999, i Basurama, Zuloark o Boa Mistura, el 2001. El 2005 es constitueix el col·lectiu Left Hand Rotation, que s'estructura com una entitat impersonal en què la comunitat de recepció no és un espectador, sinó part activa imprescindible en la transformació de la realitat social en què la voluntat de les comunitats de testimoniar la seva situació possibilita l'articulació de l'acció. El 2007 es constitueix Transductors, que sorgeix com una plataforma interdisciplinària que realitza projectes de recerca i mediació amb tres eixos principals d'interès: les pedagogies col·lectives, les pràctiques artístiques col·laboratives i les formes d'intervenció en l'esfera pública.

Aquests exemples posen en relleu l'heterogeneïtat de les pràctiques col·laboratives i dels seus objectius, malgrat que sempre es duguessin a terme a l'empara del denominat *art públic*. Les diferents posicions que s'han adoptat enfront d'aquesta denominació han generat força debats. De fet, el que va sorgir com una sortida als plantejaments representacionals de l'art políticament compromès, amb el pas del temps es va transformar en un lloc comú de les pràctiques artístiques i dels discursos entorn de les mateixes, la qual cosa va portar un desplaçament des de posicions vinculades a moviments socials cap a la seva cooptació en l'àmbit institucional i acadèmic.

Aquest ampli espectre en les maneres de fer en les pràctiques col·laboratives i contextuals també es posa de manifest en la pluralitat de noms que se'ls han assignat atenent a les característiques, els objectius i els efectes buscats. Així, trobem enunciats com l'*estètica relacional*, proposada per Nicolas Bourriaud; el *New Genre Public Art* ('nou gènere d'art públic'), definit per Suzanne Lacy; el *Kontextkunst* ('art de context'), conceptualitzat per Peter Weibel; el *Dialogical Art* ('art dialògic'); les *Connective Aesthetics*, delinades per Suzy Gablik; el *Socially engaged art* ('art socialment compromès'), el *community-based art* ('art basat en la comunitat'), les *experimental communities* ('comunitats experimentals') o *art participatiu*, entre d'altres.

Més enllà de l'epígraf que s'enuncii, en tots els casos es fa referència al conegut com a *gir col·laboratiu* o *gir social* de l'art contemporani.

Sota l'anomenat *gir col·laboratiu*, exposat per Maria Lind, el 2005, en un simposi sota el títol de *Taking the Matter Into a Common Hands* i publicat el 2007 com a *The Collaborative Turn* (Maria Lind, 2010), l'autora analitza els diversos tipus de pràctiques que es reunien sota el concepte del *col·laboratiu*, entès com a benefici mutu. Anteriorment, el 2004, Lind deixava clara la seva postura en relació amb la validesa d'aquestes pràctiques contraposant el treball del col·lectiu turc *Oda Projesi* (figura 43), format l'any 2000, al projecte *Monument Bataille* (figura 44), de Thomas Hirschhorn, per a la Documenta 11 de Kassel. En el seu article «Actualisation of Space: The Case of Oda Projesi» (Lind, 2004, pàg. 109-121), entén que el treball dels primers situa els col·laboradors en condicions d'igualtat amb els artistes, la qual cosa aporta als seus projectes una col·laboració genuïna. Mentre que, en el segon cas, es mostra de manera «exotitzada» grups marginals contribuint a un tipus de pornografia social que no qüestiona les estructures de poder. El que indica que la col·laboració no és un bon mètode *per se*, en termes de benefici social, ja que, d'acord amb Eve Chiappello (2004, pàg. 585-594), aquest tipus de pràctiques han estat subsumides i desactivades per la teoria del *management* neoliberal i els conceptes positius associats a aquest terme, com són la lleialtat, la flexibilitat, l'altruisme o la solidaritat, que bé poden servir a interessos espuris, com va assenyalar François Matarasso (Bishop, 2012, pàg. 14):

«[...] la participació social és vista positivament perquè crea ciutadans submisos que respecten l'autoritat i accepten el "risc" i la responsabilitat de cuidar de si mateixos enfront de la disminució dels serveis públics».

Figura 43. Erik Gönrich's i ODA PROJESI (2001). *Picnic*

Font: <http://artsiapacific.com/Magazine/79/BiennialsAndInfrastructuralShiftPartI>.

Figura 44. Thomas Hirschhorn (2002). *Bataille Monument* ['Monument a Bataille']

Font: <https://de.phaidon.com/agenda/art/articles/2013/may/07/thomas-hirschhorns-gramsci-monument-in-nyc/>.

Respecte a la noció de *gir social*, Claire Bishop, a *The Social Turn: Collaboration and its Discontents* (Claire Bishop, 2006b, pàg. 178-183), apuntava a la important presència en el sector institucional públic de projectes artístics que es desenvolupaven sota les premisses del col·lectiu, la col·laboració i la implicació directa amb àmbits socials específics, sota la creença de l'apoderament creatiu de l'acció col·lectiva. Enfront de la postura de Maria Lind, que apel·lava a la dissolució de l'artista en la praxi social o al judici ètic com l'única instància legítima de valoració d'aquestes pràctiques, Bishop assenyala que les mi-



llors pràctiques artístiques col·laboratives eren les que se situaven en la contradictòria tensió entre l'autonomia estètica i la intervenció social. És a dir, que sense perdre una certa especificitat de l'artístic (els valors propis de l'estètica), col·laboren amb diferents moviments de transformació de la societat. Aquestes consideracions van ser analitzades amb anterioritat per Paloma Blanco, que es refereix a l'efectivitat artística (estètica) i política en els termes següents (2005, pàg. 194):

«[...] si de l'anàlisi de determinada obra es dedueix que manca per complet d'efectivitat política, sigui tàctica o estratègica, difícilment es podrà considerar com a tal per més bones que fossin les intencions de l'autor.

De la mateixa manera, si una intervenció manqués d'efectivitat artística, ja sigui tàctica o estratègica, no s'hauria de considerar pròpiament una intervenció artística, sinó una cosa propera al bricolatge polític».

Així, a mesura que el vector col·laboratiu guanyava espai en les pràctiques i discursos de l'art contemporani, s'anaven visibilitzant les paradoxes i contradiccions en relació amb l'efectivitat en els seus propòsits. Els debats crítics respecte a aquests assumptes van anar augmentant a mesura que tenien més presència en les polítiques culturals de les administracions públiques, encara que la sospita d'absorció i neutralització, en termes socials i polítics, ja era una qüestió central en les anàlisis que es feien des del mateix l'àmbit de l'art activista dels noranta. De fet, i malgrat les postures favorables a la col·laboració crítica amb la institució, com van fer Lucy R. Lippard, a *Moving Targets, Moving Out*, de 1989, o Nina Felshin, a *But Is It Art? The Spirit of Art as Activism*, de 1995, s'advertia que (Blanco, 2005, pàg. 194):

«[...] segons demostra l'experiència, és impossible que es doni una absorció que no fagociti el moviment o la xarxa de moviments socials objecte de semblant assimilació».

En aquest sentit, el 2004, un dels teòrics més destacats de les pràctiques artístiques dialògiques, Grant Kester (2004), advertia de les relacions asimètriques que es produïen en certs processos col·laboratius. En aquests se situa els participants en un espai d'heteronomia per a l'obtenció de resultats propis, més enllà del focus d'atenció que havia definit prèviament el projecte artístic, la qual cosa genera exclusivament un benefici per a artistes i institucions i instrumentalitza les diferents comunitats implicades. En aquest mateix sentit, Hal Foster, citant els arguments de Gilles Deleuze, les paraules del qual va recollir Michael Birchall, es manifestava en relació amb la instrumentalització colonitzadora de certes iniciatives basades en la participació de la comunitat i en les quals es produeix el fenomen de «la indignitat de parlar pels altres» (Birchall, 2018, pàg. 13-14).

A partir de l'experiència d'aquests últims anys, en què les diverses formes de col·laboració en la pràctica artística han anat proliferant a l'empara de les polítiques municipals o estatals, es pot observar com aquesta noció s'ha desgastat gradualment, ja que han estat pràctiques extractives de l'energia social que la institució artística ha avalat mitjançant projectes que s'inscrivien en l'àmbit del col·laboratiu. En aquest sentit, resulta especialment significativa la propos-

ta de l'artista Tadashi Kawamata i de l'arquitecte Christophe Scheidegger, que, en el marc de l'edició de 2013 de la fira Art Basel, van produir *Favela Café*. Es tracta d'un simulacre de favela, en al·lusió a les que es troben als barris desfavorits del Brasil, el propòsit del qual era donar un servei de cafeteria *gourmet* als gens marginals visitants de l'esdeveniment suís. El plantejament col·laboratiu es basava a operar com a punt de trobada per a l'establiment de relacions socials en el context de la fira d'art més elitista, que va acabar amb la càrrega i desallotjament policial d'un grup d'uns 150 activistes. El fet d'ocupar i fer ús de l'espai sota les premisses dels autors del projecte va portar a la seva detenció i acusació mediàtica com a *art hooligans*.

De la manera en què l'energia social ha estat instrumentalitzada des de les lògiques institucionals, en donen compte dos fets en relació amb el moviment *Occupy*, que sorgeix davant la recessió econòmica de 2007 i que implicava l'acció col·lectiva ciutadana mitjançant l'ocupació d'espais públics a diferents països. Així, el 2012, activistes d'*Occupy* es van reunir a Kassel per participar en la Documenta 13, i a Berlín per participar en la Biennal de Berlín 7. Tots dos esdeveniments van allotjar en les seves seus el moviment i van ser llegits pel públic, crítica, institucions i moviments socials de manera dispar. Sigui com sigui, sembla que, en tots dos casos, es manifestava una transformació de la noció del *social* i es renunciava als objectius polítics per una representació que donava prioritat al plantejament estètic.

Una vegada considerades algunes de les posicions en les quals podem veure la difícil conciliació i l'heterogeneïtat de les pràctiques col·laboratives respecte a la noció d'*art*, resulta d'especial interès el plantejament sobre aquestes qüestions de l'activista impulsor del *Moviment anticarreteres de Claremont Road* (figura 45) i *Reclaim the Streets* (figura 46), de formació artística, John Jorda, citat per Julia Ramírez Blanco:

«Em vaig dissoldre en els moviments socials. Em vaig desfer de l'etiqueta d'"artista", però vaig mantenir amb mi les armes de la creativitat. Aviat em vaig adonar que aquest era el context més poderós, inspirador i socialment eficaç en el qual podia usar aquestes armes».

Figura 45. *Anti-motorway protest, Claremont Road (1993-1994)*

Font: <http://gideonmendel.com/claremont-road/>.

Figura 46



Una dissolució com a artista que, en una xerrada a la Tate Modern, no deixava lloc a interpretacions (Ramírez Blanco, 2014, pàg. 84):

«Prego als artistes que desertin. Que donin l'esquena al sistema i s'allunyin dels museus [...], que abandonin l'atractiu del glamur i la fama, es moguin fora del focus que s'atorga el monopoli de la creativitat i descartin la idea que som els experts de la imaginació. Us demano que rebutgem els espais que ens separen de la societat, que no vulguem el nostre privilegi, que renunciem al culte de l'individu i reconeguem el poder del "nosaltres", que prové de la suma de tots els "jos" separats. En el moment en què l'artista es faci invisible. Que es dissolgui de nou en la vida».

El que enuncia Jordan explicita el conflicte que sorgeix a l'hora de conciliar l'estructura de l'art i una praxi vital emancipadora, si bé el conjunt de tècniques i estratègies artístiques poden ser utilitzades de manera que col·laborin de manera genuïna per a la seva obtenció.

## 8. Conclusions

Resumint el recorregut genealògic que hem plantejat en aquest text, es poden extreure una sèrie de reflexions:

- Les imatges, ja siguin considerades dins o fora de la categoria «art», han tingut des de l'antiguitat una vinculació molt estreta amb els contextos, tant si aquests eren de caràcter espacial com social. Podem entendre que, en molts casos, aquestes manifestacions culturals poden considerar-se pràctiques contextuais.
- El fenomen de pèrdua de la dimensió contextual de l'art té l'origen en certa manera d'entendre l'autonomia de l'art que separava radicalment les pràctiques artístiques dels contextos respectius, especialment quant al marc social i polític. Aquesta situació començarà a estendre's a partir del segle XVIII amb l'aparició de la institució art burgesa.
- Entenem que amb l'avantguarda del començament del segle XX es produirà, tal com s'ha comentat aquí en relació amb els arguments de Bürger, una forta reivindicació d'un retorn al context amb la dissolució de l'art en la praxi vital. Per tant, podem considerar l'avantguarda com un antecedent de l'art de context contemporani.
- Les pràctiques neoavantguardistes, sorgides després de la Segona Guerra Mundial, van abundar en el gir contextual seguint l'empremta de l'avantguarda, en contrast amb l'hegemonia formalista dels anys quaranta i cinquanta. L'orientació cap al context d'aquests plantejaments artístics va ser diversa, ja que uns apuntaven cap a qüestions de caràcter especial i, altres, cap al marc social i polític.
- El brou de cultiu que va produir la neoavantguarda va definir, a partir dels anys setanta, les bases constituents de l'art de context pròpiament dit. I en la dècada dels vuitanta hi va haver un esdeveniment crucial en el desenvolupament d'aquesta noció artística, l'acostament entre l'activisme social i l'art. Això va derivar en els posicionaments, entre altres, de l'art relacional o l'art col·laboratiu, que incideixen molt especialment en la construcció de la realitat que caracteritza l'art de context en la seva dimensió social i política.

Finalment, com a conclusió hem d'assenyalar que, com sosté Pablo Helguera (Helguera, 2005), l'art contemporani avui dia es caracteritza per la seva condició profundament relacional (contextual), però atès que aquest és jeràrquic, elitista i minoritari, ens preguntem: resulta possible un tipus de pràctica artística col·laborativa i de context que intervingui en els processos socials i polí-

tics encaminats a l'emancipació i que tingui la potencialitat de teixir una realitat alternativa? És l'art un bon lloc perquè això s'esdevingui o, al contrari, és un espai de sobredeterminació ideològica que serveix fonamentalment uns interessos de dominació? La institucionalització (artística i política) d'aquestes pràctiques, inicialment autoorganitzades, en desactiva el presumpte potencial emancipatori? Clarament, aquestes preguntes tenen difícil resposta, ja que cada projecte respon a una sèrie de casuístiques que s'han d'examinar en el seu context.

## Bibliografia

- Andreotti, L; Costa, X.** (1996). *Teoría de la deriva y otros textos situacionistas sobre la ciudad*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona/ACTAR.
- Ardenne, P.** (2006). *Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, situación, de intervención, de participación*. Múrcia: CENDEAC.
- Armajani, S.** (1999). *Siah Armajani* (catàleg). Madrid: Ministerio de Educación y Cultura-Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Badiou, A.** (1999). *El ser y el acontecimiento*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- Badiou, A.** (2005). *El siglo*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- Baldwin, J.** (2011). *The Cross of Redemption: Uncollected Writings*. Nova York: Pantheon Books.
- Benjamin, W.** (2001). «El autor como productor». A: B. Wallis (ed.) (2001). *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid: Ediciones Akal.
- Bishop, C. (ed.)** (2006a). *Participation*. Londres: Whitechapel/ Cambridge: MIT Press.
- Bishop, C.** (2006b). «The Social Turn: Collaboration and its Discontents». *Artforum* (febrer).
- Bishop, C.** (2012). *Artificial Hells. Participatory art and the politics of spectatorship*. Londres: Verso.
- Birchall, M.** (2018). «¿Institucionalizando lo social?». A: hablarenarte (2018) (coord.) *Narrando colaboración*. Madrid: hablarenarte.
- Blanco, P.** (2005). «Prácticas artísticas colaborativas en la España de los años noventa». A: J. Carillo; I. Estella; L. García Meras. *Desacuerdos* (núm. 2). Donostia/Barcelona/Sevilla: Arteleku-Diputación Foral de Gipuzkoa/Museu d'Art Contemporani de Barcelona/ UNIA arteypensamiento.
- Bozal, V.** (1996). «Orígenes de la estética moderna». A: V. Bozal. *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas* (vol. I). Madrid: La balsa de la Medusa Visor Dis.
- Brasó, E.; Sanz Castaño, H.** (2009). «SIN\_TAG. Anónimos, pseudónimos y alter egos». A: *Inéditos*. Madrid: Obra Social Caja Madrid.
- Buren, D.** (1980). «On Saturday». A: D. Buren. *Around «Ponctuations»*. Lyon: Le Nouveau Musée.
- Bürger, P.** (1997). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Ed. Península.
- Butler, J.** (2007). *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Chiapello, E.** (2004). «Evolution and co#optation: The “artist critique” of management and capitalism». *Third Text* (núm. 6(18)).
- Claramonte, J.** (2010). *Arte de contexto*. Donostia-San Sebastián: Ed. Nerea.
- Comité invisible** (2017). *Ahora*. Logronyo: Pepitas de calabaza.
- Cramerotti, A.** (2009). *Aesthetic Journalism: How to Inform Without Informing*. Chicago: Intellect, The University of Chicago Press.
- Danto, A. C.** (1999). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Debord, G.** (1990). *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Debord, G.** (1999). *La sociedad del espectáculo*. València: Pre-Textos.
- De Lauretis, T.** (1996). «La tecnología del género». *Mora. Revista del Área Interdisciplinar de Estudios de la Mujer* (núm. 2).

- Firestone, S.** (1970). *The Dialectic of Sex: The Case for Feminist Revolution*. Nova York: William Morrow and Company.
- Foster, H.** (2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Ediciones Akal.
- Foster, H.** (2004). *Diseño y delito. Y otras diatribas*. Madrid: Ediciones Akal.
- Foster, H.; Krauss, R.; Bois, Y. A.; Buchloh, H. D.** (2006). *Arte desde 1900*. Madrid: Ediciones Akal.
- Friedan, B.** (2009). *La mística de la feminidad*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Golberg, R.** (2001). *Performance Art. From Futurism to the Present*. Londres: Thames & Hudson.
- Gómez Aguilera, F.** (2004). *Arte, ciudadanía y espacio público*. Lanzarote: Fundación César Manrique.
- Gómez, P. P.; Mignolo, W. D.** (2012). *Estéticas decoloniales*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Facultad de Artes ASAB.
- Haraway, D.** (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinvención de la naturaleza*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Holmes, B.** (2007, 1 de gener). «Investigaciones extradisciplinares. Hacia una nueva crítica de las instituciones» [en línea]. *transversal.at*. Recuperat de: <<https://transversal.at/transversal/0106/holmes/es?hl=brian%20holmes>>
- Jacobs, J.** (2011). *Muerte y vida de las grandes ciudades*. Madrid: Capitán Swing.
- Jameson, F.** (1996). *Teoría de la postmodernidad*. Madrid: Editorial Trotta.
- Kaprow, A.** (2007). *La educación del des-artista, seguida de Doctor MD*. Madrid: Árdora Ediciones.
- Kester, G. H.** (2004). *Conversation Pieces. Community and Communication in Modern Art*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press.
- Krauss, R. E.** (1996). *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza Editorial.
- Lind, M.** (2004). «Actualisation of Space: The Case of Oda Projesi». A: C. Doherty (ed.). *Contemporary Art, from Studio to Situation*. Londres: Black Dog & Leventhal.
- Lind, M.** (2010). «The Collaborative Turn». A: B. W. Wood (ed.). *Selected Maria Lind Writings*. Berlín, Nova York: Sternberg Press.
- Marcus, G.** (1993). *Rastros de carmín. Una historia secreta del siglo XX*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Marzo J. L.; Mayayo, P.** (2015). *Arte en España 1939-2015. Ideas, prácticas, políticas*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Medvedkin, A.** (1973). *El cine como propaganda política. 294 días sobre ruedas*. Buenos Aires: Siglo XXI Argentina Editores.
- Millett, K.** (2010). *Política sexual*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Nochlin, L.** (1971). «Why Have There Been No Great Women Artists?». A: V. Gornick; B. Morán (editors). *Woman in Sexist Society: Studies in Power and Powerlessness*. Nova York: Basic Books.
- O'Doherty, B.** (1976). *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*. San Francisco: The Lapis Press.
- Perniola, M.** (2008). *Los situacionistas. Historia crítica de última vanguardia del siglo XX*. Madrid: Ediciones Acuarela i A. Machado Libros.
- Plant, S.** (1998). *Ceros + Unos. Mujeres digitales + la nueva tecnocultura*. Barcelona: Ediciones Destino.



- Ramírez, J. A.** (1993). *Duchamp. El amor y la muerte, incluso*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Ramírez Blanco, J.** (2014). *Utopías artísticas de revuelta. Claremont Road, Reclaim de Streets, la Ciudad de Sol*. Madrid: Cuadernos de Arte Cátedra.
- Rancière, J.** (2010). *El espectador emancipado*. Pontevedra: Ellago Ediciones.
- Rorimer, A.** (2003). «From Painting to Architecture». *Parkett* (núm. 66, pàg. 62-68).
- Solans, P.** (2000). *Accionismo Vienés*. Hondarribia (Guipúscoa): Editorial Nerea.
- S.f.** (2013). «Annie Sprinkle y Beth Stephens Asumiendo la postura ecosexual». Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía [en línia]. Recuperat de: <[www.museoreinasofia.es/actividades/annie-sprinkle-beth-stephens](http://www.museoreinasofia.es/actividades/annie-sprinkle-beth-stephens)>
- Smithson, R.** (1972b). «The Spiral Jetty». A: G. Kepes (1972). *Arts of the Environment*. Nova York: G. Braziller.
- Smithson, R.** (1972). «Cultural Confinement». A: Jack Flam (ed.) (1996). *Robert Smithson: The Collected Writings*. Berkeley: University of California Press.
- Steyerl, H.** (2018). *Arte Duty Free. El arte en la era de la guerra civil planetaria*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Stoichita, V. I.** (2000). *La invención del cuadro. Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Swidzinski, J.** (1976). *Art as a contextual art*. Lund: Ed. Sellem.
- Valcárcel, A.** (2019). *Feminismo en el mundo global*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Young, J. E.** (1992). «The Counter Monument: Memory against itself in Germany Today». A: W. J. T. Mitchell. *Art and the Public Sphere*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Žižek, S.** (2005). *Bienvenidos al desierto de lo Real*. Madrid: Ediciones Akal.

