
Proyectos II. Prácticas contextuales

PID_00267455

Daniel Villegas
Laura de la Colina

Tiempo mínimo de dedicación recomendado: 7 horas



Daniel Villegas**Laura de la Colina**

El encargo y la creación de este recurso de aprendizaje UOC han sido coordinados por las profesoras: Aida Sánchez de Serdio Martín, María Íñigo Clavo

Primera edición: septiembre 2020
© de esta edición, Fundació Universitat Oberta de Catalunya (FUOC)
Av. Tibidabo, 39-43, 08035 Barcelona
Autoría: Daniel Villegas, Laura de la Colina
Producción: FUOC



Los textos e imágenes publicados en esta obra están sujetos –excepto que se indique lo contrario– a una licencia Creative Commons de tipo Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada (BY-NC-ND) v.3.0. Se puede copiar, distribuir y transmitir la obra públicamente siempre que se cite el autor y la fuente (Fundació per a la Universitat Oberta de Catalunya), no se haga un uso comercial y ni obra derivada de la misma. La licencia completa se puede consultar en: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/legalcode.es>

Índice

1. Coordenadas básicas del arte de contexto.....	5
2. Sobre la noción de <i>contexto</i>.....	14
3. Prácticas contextuales en el ámbito de la vanguardia.....	18
4. La neovanguardia. Un nuevo impulso de las prácticas contextuales.....	29
5. La crítica institucional. El cuestionamiento contextual del marco ideológico de la noción <i>arte</i>.....	45
6. Prácticas contextuales situadas en el feminismo.....	55
7. Prácticas contextuales en la confluencia del arte con el activismo políticosocial a partir de la década de los ochenta. Del arte público al «activismo».....	63
8. Conclusiones.....	77
Bibliografía.....	79

1. Coordenadas básicas del arte de contexto

Como argumento introductorio a la noción de *arte de contexto* abordaremos, en primer lugar, una serie de características fundamentales que definen este tipo de prácticas, como son:

- la problemática en torno a la autonomía del arte,
- la quiebra de la representación y el estatuto de la realidad,
- la experiencia y el acontecimiento,
- la presencia,
- la consideración de una temporalidad anclada en el presente.

Cuestiones que afectarán de modo desigual a las prácticas reunidas bajo la noción de *contexto* y que se desarrollan a continuación:

1) **La problemática en torno a la autonomía del arte.** El giro contextual de las prácticas artísticas en el ámbito contemporáneo es, sin duda, deudora de parte de las experiencias de vanguardia que en las primeras décadas del siglo XX procuraron distanciarse del concepto de *autonomía* negando esta noción propiciada por la institución arte burguesa, como señaló Peter Bürger en *Teoría de la vanguardia* (Bürger, 1997). Esta es, al menos, la narrativa predominante que, como veremos más adelante, no es aceptada unánimemente por quienes han analizado este conjunto de manifestaciones agrupadas bajo la denominación de *arte de contexto*.

Siguiendo con los argumentos de Bürger, cabe señalar cómo el teórico alemán establece una vinculación íntima entre la configuración de la práctica artística vanguardista y el rechazo a los principios de autonomía. Tal circunstancia se produjo como movimiento de autocritica en el seno de lo artístico en la sociedad burguesa de consumo con los postulados recogidos por Karl Marx en sus *Grundrisse*. En estos libros señala la diferencia entre un tipo de crítica inmanente al sistema (confrontación de estilos) y otra de carácter radical (crítica a la propia institución), que constituye la genuina autocritica que, según Bürger, es la que ejerció la vanguardia contra el arte burgués definido, antes que nada, por su carácter autónomo (Bürger, 1997, págs. 60-61).

Pero ¿qué se entiende por *autonomía del arte*? Se trata de un proceso fundante de la modernidad (apuntalado teóricamente por el pensamiento ilustrado) mediante el cual los fenómenos artísticos se agrupan en una esfera independiente de los prejuicios y la moral y rechazan todas aquellas prácticas que estén estrechamente vinculadas a un carácter religioso o político en los términos que expresara G. E. Lessing en su *Laocoonte*, publicado en 1766. Este mecanismo forma parte de la separación de las distintas áreas de conocimiento en esferas autónomas que propondrá la epistemología moderna (Bozal, 1996, págs.

20-22). Si bien es cierto que la aparente separación del arte de los asuntos religiosos y políticos (pretensión de neutralidad teológica o ideológica) permitió el desarrollo autónomo de la práctica artística, tendrá, asimismo, consecuencias en lo relativo a su desvinculación de la *praxis vital* de la sociedad (proceso de descontextualización). Este fenómeno, como señala Bürger, constituye el principal blanco del ataque de la vanguardia contra la noción de *autonomía* en su voluntad de establecer una metodología emancipadora basada en la dilución del arte en la vida para, así, coadyuvar en una transformación del marco sociopolítico dominante (Bürger, 1997, págs. 100-110). Podríamos afirmar, por tanto, que desde este tipo de perspectiva, la vanguardia —y aquí estamos obligados a mencionar la distinción entre la modernidad estética (cubismo, por ejemplo) y la vanguardia propiamente dicha (Dadá, por citar el ejemplo paradigmático)— puede entenderse como una manifestación de la recuperación —desde el campo artístico— del contexto que, con posterioridad, establecerá, junto con algún otro antecedente decimonónico, las bases del desarrollo del arte de contexto. Este modelo narratológico sirve, entre otros a Ardenne, para caracterizar las prácticas contextuales en relación con el rechazo a la noción de *autonomía*.

Esta lectura en lo concerniente a la autonomía como agente de descontextualización y a la demanda de una fusión del arte con la vida, sin embargo, ha sido puesta en cuestión desde diversas posturas críticas. Si dejamos de lado las perspectivas ideológicamente alineadas con cierta lectura liberal de la noción —como podrían ser las de estirpe formalista (Clement Greenberg o Michael Fried, por ejemplo)—, encontramos otro tipo de interpretaciones en relación con este contexto que defienden un tipo de autonomía de la experiencia estética que, sin negar su relación dialéctica con la realidad, entienden que solo desde la consumación de su función artística puede cumplir con su función social. Ahí podemos encontrar situados, aunque de maneras distintas, los planteamientos en torno a esta cuestión de Theodor L. W. Adorno, Herbert Marcuse, Georg Lukács o, más recientemente, Jacques Rancière. Incluso Hal Foster, defensor de las prácticas artísticas situadas políticamente, respaldó hace unos años una «autonomía estratégica» para combatir el lodazal de las imágenes propia de la hiperinflación medial y las metodologías de análisis vinculadas a los estudios visuales (Foster, 2004, págs. 83-103). Esta metodología de análisis de las imágenes propone un suerte de igualación —sin tener en cuenta la procedencia de las mismas—, entre las de carácter artístico y las producidas con otros fines, como son los publicitarios, informativos o de registro de la vida cotidiana de la población en general.

Desde otra posición y tomando como referencia la perspectiva enunciada por Lukács en su *Estética* (1963), Claramonte ha defendido que el arte de contexto debe mantener su autonomía artística, es decir, su especificidad en contraste con la indistinción entre el arte y la vida propuesta por la vanguardia, con el objeto de asegurar su dimensión politicosocial en términos de transformación de la realidad (Claramonte, 2010, pág. 83). El tipo de autonomía que reclama Claramonte para la práctica contextual sería de carácter modal, que, genealó-

gicamente, fue antecedida por la ilustrada y la moderna, «[...] construida en torno a nuestras competencias para organizar, distribuir y conectar modos de relación» (Claramonte, 2010, pág. 84), considerando que «[...] la obra de arte puede y debe insertarse en el tejido del mundo concreto, pero semejante inserción no puede darse si no es a través del específico modo de formar que distingue a cada poética y cada artista» (Claramonte, 2010, pág. 85).

Como puede inferirse de los argumentos recogidos en este breve apartado, las diversas consideraciones en torno a la noción de *autonomía* han marcado la centralidad de los debates en relación con el concepto de arte de contexto. No se ha tratado aquí de dilucidar qué postura resulta más acertada, más bien se ha intentado mostrar la diversidad argumentativa en relación con este concepto clave en relación con una idea contextual del arte que, en todo caso, afirma su profunda vinculación con la realidad.

2) La quiebra de la representación y el estatuto de la realidad. El giro contextual de las prácticas artísticas ha estado ligado estrechamente al desfundamiento de la propia noción de representación y a la necesidad expresada desde lo artístico de contribuir a tejer la realidad. Más allá de la pretendida reclusión del trabajo artístico tradicional en el mundo de la representación (espacio simbólico), las prácticas artísticas de contexto parecen preferir intervenir en la realidad, y tanto Ardenne como Claramonte parecen estar de acuerdo en esto.

Según el filósofo Alain Badiou, la clave interpretativa del siglo XX es «la pasión de lo real», es decir, pasar al acto transformando efectivamente la realidad, en contraste con el profetismo del siglo XIX. Esta circunstancia activó en el plano de la realidad, *hic et nunc*, lo verdadero (Badiou, 2005). La «terrible pasión» que anima las revoluciones políticas y sociales alienta al colectivo de artistas de vanguardia a desplazar su práctica hacia una intervención en el territorio de la realidad, de manera que cuestiona las bases clásicas de la representación artística que les resultaban claramente insuficientes en un violento contexto sociopolítico de transformación.

Ejemplos de la pasión de lo real

Esta orientación podemos encontrarla en las *Dada soirées*, en las *performances* futuristas, en las excursiones surrealistas o en los *ready-mades* duchampianos.

Pero, antes que nada, deberíamos mencionar la profunda cesura que existe entre «lo Real» (en mayúscula, siguiendo la terminología de Jacques Lacan) y la «realidad». Esta cuestión tiene una relevancia de primer orden en lo relativo a la idea de la quiebra de la representación y a las posibilidades del arte de intervenir en los espacios que acabamos de enunciar. El filósofo esloveno Slavoj Žižek plantea, siguiendo a Lacan, que, en definitiva, la realidad no es otra cosa que una ficción simbólica, producto del discurso, que nos permite lidiar con el carácter traumático o excesivo del «núcleo duro de lo Real», que en su profunda violencia no permitiría su reducción a una representación digerible (Žižek, 2005, págs. 20-21). Cuando hablamos de la idea de intervenir sobre la realidad propia de las prácticas situadas en lo contextual, y no sobre lo

Real inaccesible para las mismas, nos referimos a cómo artistas con distintos planteamientos se han apercibido del carácter simbólicamente construido de aquella y de las posibilidades de transformación del tejido que la constituye, y cuyas consecuencias pueden ser decisivas en la definición de otros mundos posibles.

En relación con lo expuesto, cabría decir que aquello que denominamos como *realidad* está marcado por unos mecanismos representacionales con los cuales operamos para darnos unos marcos de experiencia establecidos y cambiantes. Si esto es así, entonces ¿cómo podemos diferenciar entre realidad y ficción?, ¿son estas categorías clásicas instancias contrapuestas?, o ¿en qué consiste esa quiebra de la representación a la que aludíamos al principio de este apartado? No nos extenderemos mucho en dar respuesta a estas preguntas que requerirían un espacio del que no disponemos aquí. Hemos, sin embargo, contestado parcialmente a las mismas al explicar las tesis de estirpe lacaniana de Žižek, para quien la realidad es equivalente a la ficción y la genuina oposición de contrarios se da entre la realidad y lo Real (Žižek, 2005, pág. 21). Si nuestra experiencia de realidad es de carácter representacional, por así decirlo, la quiebra de la representación a la que antes aludíamos se relaciona con una cierta generalización de la conciencia del estatuto simbólico de aquella. Actualmente, a nadie se le escapa que la realidad en la que vivimos está configurada por una serie de narraciones, de carácter eminentemente mediales (medios y tecnologías de la información y comunicación), que configuran el marco de nuestra experiencia cotidiana. Además, estas circunstancias han estado siempre presentes de algún modo en la tradición filosófica y cultural occidental, como puede apreciarse, por ejemplo, en la escuela de la sospecha platónica («alegoría de la caverna»). Dicha conciencia, en lo concerniente a lo artístico, se ha manifestado en el impulso hacia unas prácticas de carácter contextual que, sin poder liberarse totalmente de lo representacional en su sentido ampliado por las razones expuestas, han entendido la condición simbólica de la realidad y la manera de intervenir en su configuración.

Por tanto, hay que entender que las construcciones simbólicas vinculadas a lo que desde hace algunos siglos denominamos como *arte* tienen —y en la actualidad más que nunca, dada la explosión de imágenes propia de una realidad medializada— un carácter performativo. Las imágenes, en un sentido amplio del término, como sucede con las palabras —a decir de Steyerl en relación con los planteamientos de John L. Austin en *Cómo hacer cosas con palabras* (1962) — «[...] no son meras representaciones descriptivas, sino agentes capaces de provocar acciones» (Steyerl, 2018, pág. 176). En definitiva, el arte de contexto se orienta hacia la construcción de la realidad y es autoconsciente de la configuración simbólica de la misma y de la potencialidad transformadora de sus herramientas performativas.

3) La experiencia y el acontecimiento. Generalmente, el arte de contexto ha exigido otra relación respecto de la experiencia, en contraste con la supuesta pasividad que implica la mera contemplación propia de la experiencia estéti-

ca de tradición moderna. Ya Marcel Duchamp planteó que es el espectador quien completa la obra y le reconoció su papel activo en la configuración de la experiencia estética, aunque, eso sí, preservando en esa relación un lugar de autoridad para el artista.

Jacques Rancière ha analizado el mandato participativo contemporáneo que rompe con la aparente pasividad que, desde Platón al filósofo y activista revolucionario de la Internacional Situacionista Guy Debord, se ha adjudicado al rol de espectador, opuesto a los principios positivos de acción y conocimiento. Habría que recordar aquí cómo Debord denuncia el gobierno del espectáculo como una falsificación de la producción y la percepción en ausencia de una experiencia genuina vinculada a la idea de espectador (Debord, 1990, pág. 21). Sin embargo, Rancière plantea la condición emancipada de dicho papel en su dimensión de interpretación activa, que conlleva una mirada no programada en un reconocimiento de la igualdad de las inteligencias de productores y espectadores (Rancière, 2010, págs. 7-27).

Sea como fuere, no puede obviarse, cuando hablamos de prácticas contextuales, la permanente reclamación de una experiencia activa por parte del conjunto de espectadores o participantes en las producciones artísticas. Es cierto que dependiendo del tipo de orientación del trabajo podemos encontrar modos distintos en los que se manifiesta la referida demanda, pero con carácter general siempre estará presente, ya tenga esta un carácter de inmersión, recorrido, colaboración, participación o interactividad. Claire Bishop sitúa la definitiva transformación de las coordenadas de la recepción estética hacia un tipo de experiencia involucrada donde los espectadores son entendidos como productores en las prácticas artísticas de los años sesenta del siglo XX —vinculada a los fenómenos de la explosión tecnológica y a la ruptura de las disciplinas artísticas específicas. Este escenario estuvo marcado por un esfuerzo en hacer colapsar «[...] la distinción entre ejecutante y audiencia, profesional y amateur, producción y recepción. Su énfasis está en la colaboración, y en la dimensión colectiva de la experiencia social» (Bishop, 2006a, pág. 10).

Por su parte, Ardenne ha indicado que la apelación a la idea de experiencia concreta se convierte en inevitable cuando tratamos con el arte contextual. La función de este tipo de planteamiento está más asociado a una activación del público antes que en una invención fruto de quien lo produce. Se trata de que el artista, en una voluntad de «ensamblar el arte con la vida cotidiana» experimentando la realidad, se ubique más como conector que como creador (Ardenne, 2006, pág. 41). Desde esta perspectiva se pueden entender este tipo de prácticas como procesos siempre activos dentro de un escenario «acontecimental». Afirma Ardenne (2006, pág. 35) que:

«Por morfología, el arte contextual es un arte del acontecimiento, considerando el "mundo como acontecimiento", por citar a John Latham (*The-World-as-Event*) acontecimiento en sí, como fórmula que surge».

La emergencia del concepto de acontecimiento en lo artístico implica, en principio, un tipo de experiencia donde se trastocan las relaciones tradicionales vinculadas con los papeles asignados en la producción y la recepción estéticas. Aunque, como hemos señalado, esa división entre los modos de tratarse con el arte en el pasado moderno y los más recientes del nuevo arte contextual no resulte del todo clara y convincente, sí podemos encontrar en los discursos artísticos de esta última orientación una idea recurrente de desplazamiento hacia el acontecer.

Una vez formulado el arte de contexto como un tipo de prácticas que se desplazan hacia un hacer en el tejido de la realidad, tiene todo el sentido que la noción de *acontecimiento*, como experiencia con vocación de transformación posible de las coordenadas de la vida, esté situada en la centralidad de aquellas. Esta consideración de lo «evenemencial» como núcleo del arte más comprometido con el contexto está, en cierto modo, asociada con el concepto de acontecimiento en el sentido que le reconocía Badiou. Su definición es la de una experiencia que irrumpe en la superficie de la realidad dada, que, como proceso disruptivo, provoca fisuras en el tejido conformado por sus convenciones. Se abren así nuevos horizontes que liberan posibilidades dentro del marco de la experiencia posible determinado por los discursos dominantes en cada momento histórico (Badiou, 1999).

4) La presencia. La naturaleza de la experiencia estética, en el sentido que le otorgaba la tradición moderna, está determinada por una serie de mediaciones. La más evidente consiste en entender la obra de arte como medio de transmisión entre quien la produce y quien la recibe. La presencia del primero queda suspendida, aparece tan solo como figura abstracta a la que se atribuye la autoría. Las prácticas contextuales, además de involucrar los espacios físicos y simbólicos en los que una determinada comunidad habita, suele, en muchos casos, situar en el corazón de la experiencia la corporalidad de aquellos que, de modo clásico, se han considerado como espectadores, así como de quien propone la situación artística (artista), como agentes ineludibles de sus procesos y que definen el marco contextual.

La necesidad de la presencia está vinculada a las características anteriores a las que nos hemos referido en relación con las ideas de dilución del arte en la *praxis vital*, la concreción encarnada de las propuestas en la realidad y su carácter de experiencia «acontecimental». En relación con esto último, y volviendo a los argumentos de Ardenne (2006, pág. 45), se puede considerar que:

«[...] el arte realizado en contexto real es para el artista, en primer lugar, una actuación de su presencia. [...] [Siendo su] primer objetivo: hacer acto de co-presencia, habitar el mundo, moverse en él, obrar sin intermediario».

La inmersión en el territorio de la realidad mediante la presencia de la corporalidad del artista se ha ido convirtiendo paulatinamente en un requerimiento de las prácticas contextuales desde las primeras acciones performativas alumbradas por la vanguardia histórica. Esto no quiere decir que todo el arte de

contexto lleve implícita esta característica, como se puede inferir del análisis de las diversas orientaciones propias de un planteamiento artístico relativamente heterogéneo. Por citar algunos ejemplos en los que no encontramos necesariamente este tipo de presencia, podemos aludir a las prácticas centradas en el entorno, ya sea de tipo urbano o paisajístico (arte público y *land art*), y en el cuestionamiento del contexto que determina las relaciones de poder (crítica institucional). Lo que resulta innegable, en cualquier caso, es la creciente importancia del vector corporal en toda producción artística cuya intención es la de tejerse con la realidad.

Ciertamente, resulta paradójico que en unos tiempos como los actuales, que atraviesan una pérdida del cuerpo debida, fundamentalmente, a la virtualización tecnológica de la experiencia de realidad, exista una fuerte demanda de presencia de los cuerpos que hacen arte.

Ejemplo: demanda de presencia del cuerpo

En este sentido, entre el 14 de marzo y el 31 de mayo de 2010, durante unas setecientas horas, la artista Marina Abramović permaneció sentada en una sala del MoMA mirando a los ojos, uno a uno, a los miles de asistentes a su *performance The Artist is Present*. Ciertamente que no se trataba de ningún procedimiento novedoso en lo relativo a la historia de la *performance*, pero la insistencia en su título en la idea de la presencia y que esta se convirtiera en el material central y único de aquella, resulta paradigmático de la situación contemporánea del arte, que exige una cierta aparición de la corporalidad de quien ejecuta la práctica artística.

No es difícil concluir que dichas apariciones activas se deben a una reacción del colectivo de artistas, que, ante esta situación de disolución de la corporalidad, intenta transformar sus contextos poniendo el cuerpo, como antes hemos mencionado. Esta, sin embargo, no es una cuestión tan sencilla, ya que existen no pocos aspectos contradictorios. Tal y como sucedía en relación con el problema de la autonomía —donde la relación entre la indistinción entre arte y vida parece ser sinónima de emancipación, pero que, finalmente, si esa dilución es en la vida construida «[...] desde las representaciones tonales del capital» (Claramonte, 2010, pág. 46), puede bien resultar inane en términos de transformación—, la presencia puede, lejos de cuestionar los discursos dominantes, constituirse en un instrumento de afirmación de las necesidades del nuevo capitalismo cultural. El hecho de que, como afirma Steyerl, la condición de la ocupación artística se esté redefiniendo como presencia permanente, encuentra su fundamento en la inmersión de la economía del arte (mercado) en la economía de la presencia. Este fenómeno se concreta en la necesidad de los diversos agentes del arte contemporáneo, especialmente el colectivo de artistas, de aparecer recurrentemente en los eventos propios de este ámbito laboral, como son las ferias y bienales (Steyerl, 2018, pág. 39).

De cualquier manera, es importante no confundir la exigencia de presencia impuesta por las necesidades institucionales y de mercado, en las que la figura del artista opera como personaje o marca, con las demandas de involucración corporal (participación), propias del arte de contexto, que pretende construir formas de vida alternativas a las propuestas por el marco ideológico dominan-

te, del cual son instrumentos aquellas instancias. El problema es, en la mayoría de los casos, saber dónde se sitúan los límites entre ambas concepciones contrapuestas. La clave, como no podría ser de otra manera, está en los contextos.

5) Temporalidad presente. En las primeras líneas de la *Teoría de la postmodernidad*, Fredric Jameson caracterizaba, como modo más fiable de interpretación de la noción de *posmodernidad*, el presente como «[...] una época que ha olvidado cómo se piensa históricamente» (Jameson, 1996, pág. 9). Su análisis del momento contemporáneo como una especie de presente perpetuo donde parece que se han cancelado las coordenadas históricas y los proyectos de futuro, había sido suscrito por Debord cuando hablaba de «(...) la incesante transmisión circular de la información [...]» (Debord, 1990, pág. 24). Estos son, tan solo, algunos planteamientos que han insistido sobre el hecho de encontrarnos bajo el dominio del «presentismo». Esta sensación, sin embargo, según dice el colectivo filosófico insurreccionalista Comité Invisible, no deja de ser una especie de desfase entre la teoría crítica y la experiencia cotidiana, ya que, como manifiestan, más bien vivimos en una contracción temporal donde nuestra percepción viene determinada por la imposibilidad de vivir el aquí y el ahora de manera plena, en una permanente fuga hacia delante donde la atención ha sido erosionada y siempre existe la acuciante expectativa de que algo puede suceder o que existe algo mejor, en otro tiempo y lugar, que nos estamos perdiendo (Comité Invisible, 2017).

Sea como fuere, como no podemos extendernos más sobre este tipo de consideraciones, la idea del presente, al menos desde una perspectiva ideológica dominante, se repite como el mantra de nuestros tiempos. En lo relativo al mundo del arte contemporáneo parece claro que este vector temporal ha marcado, cada vez de manera más intensa, sus discursos y sus prácticas. La idea de novedad, como es bien sabido, entendida como expresión del tiempo presente, ha definido las líneas generales del devenir artístico desde el comienzo de la modernidad. La actualidad se ha ido imponiendo como garante de un arte históricamente mandado, por usar una expresión de genealogía hegeliana. Prueba de ello es que la denominación de *contemporáneo* —hace tiempo ya que lo moderno yace en el seno de la tradición— no fue suficiente cuando, en 2005, se inauguró el MUSAC de León bajo el signo de «museo del presente». En lo relativo a las prácticas artísticas, tenemos que señalar la deriva hacia lo actual (lo urgente) que han experimentado las mismas y no solo por necesidades de renovación del repertorio estético, sino también por su orientación hacia la realidad en términos políticos y sociales en un intento de contrarrestar las narraciones que sobre el presente suministra el aparato medial que sirve a los intereses dominantes. Este fenómeno ha provocado, en una parte del arte contemporáneo, un desplazamiento hacia ciertos modos de hacer cercanos al periodismo y encuentra un caso paradigmático en la propuesta de Alfredo Cramerotti de un «periodismo estético» (Cramerotti, 2009). Este artista y co-

misario italiano incluye entre el colectivo de artistas que utilizan este tipo de herramientas a Hans Haacke, Martha Rosler, Alfredo Jaar o The Atlas Group/Walid Raad, por citar algunos de los casos más conocidos.

En lo que respecta al arte situado contextualmente, es inevitable ese compromiso con lo presente, ya que cuando hacemos referencia al contexto estamos hablando de un lugar, una comunidad o un tiempo concretos donde las prácticas se incardinan. Así lo entiende Ardenne (2006, pág. 160) cuando afirma:

«[...] el arte contextual habrá devuelto el arte al presente, habrá hecho del artista un copartícipe de la historia inmediata».

Tras haber tratado las características fundamentales de las prácticas contextuales, donde hemos tenido en cuenta sus contradicciones constitutivas y el hecho de que no aplican todas y, del mismo modo, en la diversidad de concreciones que articulan su conjunto, a continuación realizaremos una aproximación a la noción de *arte de contexto*.

2. Sobre la noción de *contexto*

Entonces, ¿a qué nos referimos cuando hablamos de *prácticas artísticas de contexto*? Asumir esta categoría supone que en contraste existen, e históricamente han existido, modos de abordar lo artístico cuya relación con la realidad en la que se han producido ha estado presidida por una cesura impuesta mediante una distancia articulada por una serie de mediaciones que, hasta cierto punto, han alejado las manifestaciones artísticas de la *praxis vital* cotidiana y, por tanto, de las relaciones sociales vigentes en cada época.

Por tanto, cuando aludimos al *arte de contexto*, que parece un invento propio de la modernidad, sería oportuno preguntarnos si el arte o, mejor dicho, la producción de imágenes y experiencias de carácter simbólico, no han tenido desde sus orígenes una vocación fundamentalmente contextual; o, dicho de otro modo, relacional, en tanto que dispositivos que han convocado a una participación social más o menos articulada.

En este sentido, si observamos el origen del proceso civilizatorio acudiendo al caso del asentamiento más antiguo conocido, Göbekli Tepe (actual Turquía), encontramos que hace cerca de 11.600 años las imágenes tuvieron un papel central en la constitución de un sistema social que se articuló en torno a ellas como agentes relacionales. Los petroglifos esculpidos en el conjunto megalítico establecieron el contexto de reunión de personas que, finalmente, fundaron el primer asentamiento humano del que se disponen datos. Hito Steyerl sugiere que, contrariamente a las tesis clásicas sostenidas por los investigadores en arqueología, no fue la agricultura la precondition para la aparición de la estatalidad como forma inaugural de la sociabilidad, sino que tuvo su origen en el culto asociado a las mencionadas imágenes (Steyerl, 2018, pág. 100). Desde entonces, las imágenes han tenido una marcada vocación contextual (social) en calidad de dispositivos de reunión y sentido colectivos. A lo largo de la historia antigua, en diversos ámbitos culturales podemos encontrarnos con ejemplos donde lo que, desde hace tiempo, definimos como *arte* ha tenido esta función que ha estado íntimamente ligada a definir el tejido de lo social.

Ejemplo: la capilla de los Scrovegni

¿Acaso no podemos entender como *contextual* el proyecto realizado por Giotto para la capilla de los Scrovegni de Padua (c. 1305-1306)? Y no solo por su vínculo indisoluble con un espacio arquitectónico de culto (contexto espacial), sino por ser este lugar donde, de modo jerárquico y obligatorio, se reunía cierta comunidad y encontraba la sede privilegiada de sus relaciones sociales (contexto social).

El proceso de descontextualización, si es que podemos hablar en estos términos, de las prácticas simbólicas es probable que tenga su origen en la propia definición de la noción *arte* que comenzó a conformarse, de consuno con las

tesis de Arthur C. Danto (1999, pág. 83), en torno al siglo XIV en el contexto europeo. Un tiempo más tarde se articuló, como señala Víctor I. Stoichita (2000), en este mismo ámbito, y como parte del citado desarrollo, el dispositivo cuadro que ahondó en la definición de un espacio artístico abstracto (no contextual) al tratarse de artefactos que, ya entonces, en muchas ocasiones no eran concebidos para un lugar concreto y podían ser trasportables con facilidad dada su ligereza. Se inicia en aquellos tiempos la inserción de los objetos artísticos en el reino abstracto de la mercancía y de la individualidad —en su modo de producción (artista aislado) y de recepción estética (contemplación ensimismada)— y, sobre ella, se acabará fundando cierta idea de autonomía que alcanzará, a lo largo de los siglos XVIII y XIX, su definición de forma idealizada en el *l'art pour l'art*. La cuestión aquí no es que paulatinamente desapareciera el contexto, sino que se produjo un desplazamiento hacia un espacio relativamente abstracto que no contemplaba las condiciones vitales específicas de la sociedad en la que se producían y se distribuían el arte, instituciones y mercado. Tal situación, en la que se podrían encontrar desde luego numerosas excepciones, entrará declaradamente en crisis con la vanguardia a comienzos de siglo XX, cuando comienza un decidido impulso de recontextualizar las prácticas, en la *praxis vital*, en el que incluso en el caso de Dada llega a negar su condición artística.

Más allá de estas consideraciones históricas, de las que se puede inferir la dificultad existente a la hora de hablar de unas producciones simbólicas carentes de contexto, debemos entender que el arte de contexto, o contextual, como concepto concreto, se irá articulando a partir de los comienzos del siglo XX —contando con ciertos antecedentes decimonónicos como pueden ser: constituir la noción de un arte útil, socialmente hablando (caso de John Ruskin y del *Arts and Crafts* de William Morris), o la práctica situada de algunas de las corrientes realistas—, hasta el momento actual, momento en que la idea de *contexto* resulta un asunto ineludible en una parte importante de las prácticas artísticas y llega a ubicarse en la centralidad de los debates en las últimas décadas.

Como hemos mencionado con anterioridad, la importancia que dicho concepto ha alcanzado en la actualidad hunde sus raíces en la orientación, cada vez más acusada hacia aspectos contextuales, que ha caracterizado el devenir del arte a partir del arte de vanguardia y que ha culminado en una especie de **mandato contemporáneo** que impregna una buena parte del trabajo artístico en la actualidad. En cualquier caso, parece ser que la primera alusión explícita que se realiza al arte de contexto, de modo categorial, data de 1976, cuando el artista polaco Jan Świdziński publicó el manifiesto *El Arte como arte contextual*. En él apuntaba, teniendo en cuenta el papel clave que el contexto tiene para el arte, hacia el abandono de los espacios artísticos legitimados instituidos por la hegemonía simbólica y económica del modelo social dominante como modo de resistencia a su imperio (Świdziński, 1976).

Esta situación, sin embargo, no implica que hubiera un acuerdo sobre las características o la naturaleza de este tipo de prácticas. Para parte de la teoría, las prácticas contextuales se refieren a un cierto giro amplio que, en un momento histórico, comenzó a liberar al arte de las condiciones abstractas de producción, distribución y recepción propias del modelo institucional y de mercado que impusieron las revoluciones burguesas a partir de la segunda mitad del siglo XVIII. Desde esta perspectiva, todas las manifestaciones artísticas que implican la intervención en ámbitos no específicamente artísticos, según los planteamientos institucionales modernos (museos, centros de arte o espacios comerciales), deben ser incluidos en esta categoría. La expansión de las prácticas hacia la **intervención en los espacios públicos urbanos, el paisaje o, más recientemente, hacia los medios de información y comunicación** conforma el núcleo central de un tipo de arte contextual. Paul Ardenne se encuentra entre quienes han sostenido este tipo de perspectiva de análisis y han diluido quizás demasiado la noción, como puede inferirse de sus propias palabras (Ardenne, 2006, pág. 15):

«Un arte llamado “contextual” agrupa todas las creaciones que se anclan en las circunstancias y se muestran deseosas de “tejer con” la realidad. Una realidad que el artista quiere hacer, más que representar, lo que lo lleva a abandonar las formas clásicas de representación (pintura, escultura, fotografía o vídeo, cuando están utilizadas como únicas fórmulas de exposición) y preferir la relación directa y sin intermediarios de la obra y de lo real».

La definición de Ardenne resulta, probablemente, excesivamente inclusiva y ubica en su interior prácticas de diversa estirpe siempre y cuando graviten en torno a la idea de abandono del principio de autonomía, entendido en el marco de interpretación dado por Bürger. De ahí surge, precisamente, alguno de los conflictos interpretativos en relación con el arte de contexto. Así, Jordi Claramonte plantea, contestando al teórico francés, que es precisamente en la exigencia de la autonomía artística (cierto tipo que denomina «modal») desde donde se pueden construir alternativas sociales y políticas al modelo hegemónico, y que unas genuinas prácticas contextuales deben estar bajo este signo (Claramonte, 2010, págs. 83-86).

Encontramos, por tanto, ciertos límites aquí a la definición genérica de *arte de contexto*, a la que nos hemos referido anteriormente. Bien es cierto que existen algunas coincidencias en ambas posiciones que hemos expuesto, como es el acuerdo general en torno a la idea de la **quiebra de la representación** como condición para el desarrollo de este tipo concreto de arte. Sin embargo, las consideraciones aportadas por Claramonte acotan de manera más excluyente el tipo de prácticas que pueden ser entendidas como de contexto. Sus intereses están orientados, en exclusiva, a la definición de un arte de contexto de carácter activista (en términos sociales y políticos) que, reivindicando su espacio autónomo, se ubica fuera de los límites sistémicos definidos por las instancias de verificación propias de la institución arte, fundada sobre otra forma de entender la autonomía, para, de ese modo, operar en el territorio de

transformación social. Las exigencias que establece para la consideración de una determinada práctica como «nuevo arte de contexto» están vinculadas a que (Claramonte, 2010, pág. 16):

«[...] no solo *se produce socialmente*, sino que *no puede entenderse sin esta distribución igualmente social*: las prácticas artísticas en cuestión no se despliegan y se cumplen únicamente en la calle, en las manifestaciones o en las asambleas, sino que es allí precisamente donde cobran pleno sentido, puesto que es en estos ámbitos donde se dan cita los elementos sobre los que la práctica artística politizada debe intervenir, afectando a los *modos de relación y organización social, técnica, económica y psíquica*, como pedía Hannes Meyer desde la Bauhaus más roja».

Ya sea desde una consideración más amplia y difusa, como la de Ardenne, o más restrictiva y concreta, como la de Claramonte, que definió con anterioridad las características básicas de las prácticas contextuales, a continuación abordaremos el desarrollo histórico de las mismas y aludiremos a una serie de casos concretos que las encarnan. Dicha narración comenzará con las vanguardias históricas no como origen de las prácticas contextuales, sino como momento de toma de conciencia de las mismas y de su importancia.

3. Prácticas contextuales en el ámbito de la vanguardia

Hemos señalado ya la fuerte orientación contextual de las prácticas de los movimientos de vanguardia y aquí nos referimos con *vanguardia*, de consuno con Bürger (1997, pág. 54), a las posiciones sostenidas por el **dadaísmo**, el **futurismo** (en cierta medida), el **primer surrealismo**, y a las **vanguardias rusas** que operaron en contraste con otros movimientos que pueden ser considerados en el ámbito de la modernidad estética. El fenómeno al que nos referimos está fundamentado en la autorreflexión y autocrítica a la que se sometió al arte por parte de los mismos como medio para desmontar, y tratar de destruir, el marco abstracto impuesto por la institución arte en un intento de devolverlo a las coordenadas vitales, como fue señalado por Bürger. Animada por esta idea, la vanguardia definió una serie de análisis y técnicas de intervención que apuntaban directamente a los contextos donde el arte acontece, implicándose en la realidad, más allá de la mera representación.

Aparecen, de este modo, planteamientos centrados en el cuestionamiento de los contextos sociales e ideológicos, donde el arte se produce, distribuye y recibe, y en los mecanismos representacionales estéticamente distanciados de la vida, que exploran las potencialidades transformadoras de las prácticas artísticas.

Quizás, uno de los ejemplos más paradigmáticos del impulso contextual de la vanguardia sea la *Fuente* (1917), generalmente atribuida a Marcel Duchamp y que, desde hace ya algún tiempo, sabemos que la idea original se debe a la artista Elsa von Freytag. La importancia de esta pieza cuando hablamos del contexto estriba no solo en el objeto, el urinario industrial firmado como obra bajo el seudónimo R. Mutt, también y de modo fundamental en el dispositivo contextual articulado, de modo colectivo, por una serie de agentes movilizados por Duchamp. En este sentido, Juan Antonio Ramírez afirma que después de que su *Desnudo bajando la escalera* fuera sometido a censura en 1912 por parte de los independientes en París, el artista decidió utilizar las técnicas de tipología dadaísta asociadas al «[...] escándalo, concebido como un espacio de trabajo colectivo de efectos conscientemente programados» (Ramírez, 1993, pág. 53). No es casual que cuando analiza este *ready-made* lo haga aludiendo a su naturaleza como «el caso de la fuente», que conecta con la noción de *acontecimiento*, a la que nos referimos como elemento constitutivo de las prácticas contextuales, y establecemos una conexión directa con el editorial publicado

en la época, en mayo de 1917, por el número 2 de la revista *The Blind Man*, de cuyo equipo editorial Duchamp formaba parte y cuyo encabezado era el siguiente: «El caso Richard Mutt».

Figura 1. SEQ Ilustración * ARABIC 1. M. Duchamp/ Elsa von Freytag (R. Mutt) (1917).
Fotografía: Alfred Stieglitz. *Fountain* ['Fuente'].



Fuente: [https://es.wikipedia.org/wiki/La_Fuente_\(Duchamp\)](https://es.wikipedia.org/wiki/La_Fuente_(Duchamp))

Aunque el asunto es bien conocido, resulta pertinente que recordemos cuál fue la secuencia de los acontecimientos: primeramente, el urinario fue presentado como obra de arte en el contexto de la convocatoria expositiva de la Sociedad de Artistas Independientes de Nueva York, que se caracterizaba por exponer cualquier aportación a cambio de seis dólares, y donde no existía comité de selección ni se otorgaba ningún tipo de premio ni distinción. La pieza, como era de esperar, causó una enorme polémica en torno a la noción *arte* dentro de la junta directiva de dicha organización que desembocó en el rechazo de la misma y la posterior dimisión de Duchamp de dicha junta, a la que pertenecía. Se inicia, en ese momento, un proceso del que forma parte la compra de la *Fuente* por parte de Walter Arensberg, su retirada pública de la sede de la sociedad y la publicación, en la mencionada revista, del referido editorial sin firmar, de la icónica fotografía de Alfred Stieglitz (figura 1) y de un artículo de Louise Norton acerca de la misma bajo el título de «Budha of the Bathroom». El dispositivo que se puso en funcionamiento parecía estar cuidadosamente diseñado para revelar las incoherencias ideológicas de una organización que, a

pesar de enunciarse a sí misma como punta de lanza del progresismo artístico, era claramente incapaz de admitir la necesidad de ampliar los horizontes de la categoría arte.

En lo que concierne a la idea de *contexto de las prácticas de vanguardia*, el caso de la fuente nos proporciona una serie de reflexiones fundamentales, entre las que destacan, al menos, dos planteamientos básicos:

- En primer lugar, que toda pieza de arte tiene dicha consideración no por sus cualidades formales intrínsecas, sino por el contexto que las acoge, el espacio de distribución y recepción, donde cualquier objeto adquiere una significación concreta como realización artística, sin que, a partir de ese momento, sea determinante que su producción responda a los procesos disciplinares específicos que habían delineado las instituciones de verificación y legitimación del arte.
- En relación con estos argumentos, y en segundo lugar, el otro asunto fundamental que se extrae del dispositivo duchampiano tiene que ver con el carácter profundamente contextual de las prácticas artísticas, que no pueden ser tratadas exclusivamente en términos de obras cerradas en las que se representan ciertos aspectos del mundo dado, sino como agentes relacionales que tienen la capacidad de movilizar las coordenadas de una realidad establecida y aparentemente firme.

El giro contextual propio de las vanguardias estaba presidido por una actitud, como hemos referido en el caso de la fuente, de estirpe dadaísta. La importancia de los mecanismos articulados por este movimiento será fundamental en la constitución de las prácticas de contexto debido a la radicalidad de sus posiciones que, según Bürger, se centraban en el desmantelamiento del marco impuesto por la institución arte (contexto de determinación de la noción arte), entendiendo este concepto en referencia «[...] tanto al aparato de producción y distribución del arte como a las ideas que sobre el arte dominan en una época dada y que determinan esencialmente la recepción de las obras» (Bürger, 1997, pág. 62), con la finalidad de devolver una función social (contextual) al arte.

El **dadaísmo** —que surge del encuentro de Hugo Ball y Richard Huelsenbeck una noche de abril de 1916 en el escenario de la Primera Guerra Mundial, en el Cabaret Voltaire de Zúrich como reacción al sistema que había propiciado la contienda, y que se extendió durante los siguientes años a diferentes ámbitos de Centroeuropa— en su impulso antiarte supuso un fenómeno que situaba las prácticas en contexto. Se trataba de destruir un sistema en el que las producciones simbólicas, entendidas como arte, estaban atravesadas constitutivamente por una función de objeto de lujo (razón mercantil) o de culto aurático secularizado (razón institucional). Desde esta postura se explorará la vinculación de este tipo de actividad con otros modos de hacer, denostados bajo la calificación de «expresiones populares» por la alta cultura burguesa, los cuales sin embargo, eran considerados desde la óptica dadá como contextos

El carácter performativo de estas veladas como agente de movilización y definición contextual recuerda a los planteamientos previos (desde posiciones ideológicas bien distintas) de cierta parte de las actividades del futurismo italiano, como son sus *seratas* (veladas). Como señala RoseLee Goldberg, en el seno del futurismo se produjo un tránsito de la idea de pintor a la de *performer* (Goldberg, 2001, págs. 13-16), lo que indica la clara orientación de este movimiento hacia la acción para la transformación de la realidad, que es partícipe de una revolución que terminará por confluir con la de estirpe fascista. En dichas veladas, celebradas desde 1910, tendrá una importancia central la participación de los asistentes a las mismas que incide en la vocación contextual, en términos sociales, de sus prácticas. Al igual que sucederá unos años más tarde con el dadaísmo, las *seratas* futuristas adoptarán una formulación basada en los espectáculos propios de la cultura popular y, más concretamente, en el teatro de variedades del que Filippo Tommaso Marinetti (principal promotor de estas prácticas) era gran admirador, debido a su condición anti institucional asentada en la inexistencia de una tradición, unos cánones y referentes de maestría. Asimismo, y volviendo a la idea de participación involucrada en el contexto, Goldberg (2001, pág. 17) afirma:

« [...] el teatro de variedades fuerza a la audiencia a la colaboración, liberándola de su rol pasivo como "estúpidos mirones". Y debido a que la audiencia "coopera de este modo con la fantasía de los actores, la acción se desarrolla simultáneamente en el escenario, en los palcos y en el patio de butacas". Además, explica "rápida e incisivamente", tanto a adultos como a niños, los «más abstrusos problemas y los acontecimientos políticos más complicados».

De estas palabras podemos extraer las dos líneas argumentales en las que se fundamenta el principio contextual de estas intervenciones de vanguardia en el tejido de la realidad:

- Por un lado, la idea de movilizar al público en una participación activa en la actividad artística que apunta hacia una consideración del contexto social.
- Por otro lado, se dirige hacia la involucración de las prácticas del arte vanguardista con la realidad política que supone un compromiso con el contexto de su época para, así, liberar las potencialidades de transformación colectiva que se le suponen al arte.

La implicación de las prácticas artísticas de vanguardia con aspectos contextuales, iniciada con los eventos futuristas y dadaístas, encontrará su continuación en ciertas actividades del primer surrealismo en su intersección con los modos de hacer del segundo movimiento al que hacíamos referencia. La **confluencia dadá-surrealismo** aportará una serie de iniciativas que reforzará el compromiso con el contexto. Sin embargo, mientras que para una buena parte de los dadaístas la orientación hacia el contexto estaba relacionada con un impulso de destrucción de las coordenadas de la realidad vigente —sin que se pudiera considerar esto como la posibilidad de constitución de un anteproyecto de un nuevo mundo mejorado—, el surrealismo adopta el modelo dadá

de velada (*soirée*) como un instrumento de escándalo eficaz para la transformación contextual de lo social y lo político. Así se produjo la velada en la Salle Berlioz de la Maison de l'Oeuvre, el 27 de marzo de 1920, que incluía *La Première aventure céleste de Monsieur Antipyrine*, de Tristan Tzara; el *Manifeste canibale dans l'obscurité*, de Francis Picabia; o uno de los primeros experimentos de escritura automática antes de que se convirtiera en herramienta preferida del surrealismo, de André Breton y Philippe Soupault, bajo el título de *S'il vous plaît*. Dicha velada generó una fuerte controversia entre quienes proponían seguir con este tipo de eventos por entender que ayudaban a movilizar el contexto social y político, entre los que destacan Tzara y Breton, aunque desde posturas divergentes, y los que se oponían arguyendo que con su repetición estandarizada finalmente solo se conseguiría un tipo de codificación descontextualizada cuyo exponente más destacado fue Picabia (Goldberg, 2001, págs. 82-83). Sea como fuere, posteriormente, los dos primeros organizaron el Festival Dadá, celebrado en la Salle Gaveau el 26 de mayo de 1920. Parece ser que, en muchos sentidos, y a pesar del escándalo obtenido, el festival fue bastante decepcionante y en el interior del grupo se intensificaron las tensiones. Al darse cuenta de que el público burgués se estaba acostumbrando a las provocaciones dadaístas, que eran consumidas como un objeto artístico más y que, por tanto, su efectividad de transformación sobre el tejido de la realidad era bastante cuestionable, intentaron orientar su práctica hacia la intervención directa en el espacio público.

Ejemplo: las *Excursions & visites DADA*

Paradigmático ejemplo de este desplazamiento lo constituyen las *Excursions & visites DADA*, de las que solo se realizó la primera de ellas, el 14 de abril de 1921, en la iglesia de Saint Julien le Pauvre.

Figura 3. SEQ Ilustración * ARABIC 3. Tristan Tzara (1921). *Excursions & visites DADA*, 1ère visite: *Église Saint Julien le Pauvre* ['Excursiones y visitas DADA, primera visita: Iglesia de San Julián el Pobre'].



Fuente: https://www.moma.org/collection/works/184056?classifications=8&date_begin=Pre-

A pesar del esfuerzo movilizado por los organizadores, que llegaron a editar un cartel atribuido a Tzara y distribuido por toda la ciudad (figura 3), la convocatoria no fue pre-

cisamente un éxito en términos de participación, como atestigua la celeberrima fotografía que documenta esta excursión (figura 4). Los promotores responsabilizaron de esta circunstancia al clima lluvioso, pero, en cualquier caso, optaron en vista del resultado por no volver a realizar ninguna más.

Figura 4. 14 de abril de 1921. *Excursion et visite dada à saint-julien-le-pauvre (Paris)* ['Excursión y visita dadá a San Julián el pobre (París)']. Fotografía original de los participantes: Jean Crotti, André Breton, Jacques Rigaut, Paul Eluard, Georges Ribemont-Dessaignes, Benjamin Péret, Théodore Fraenkel, Louis Aragon, Tristan Tzara y Phillipe Soupault.



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

Más allá de las referidas circunstancias, la importancia de esta experiencia radical, en relación con las prácticas que estamos examinando aquí, en la expansión hacia el contexto de las actividades artísticas hacia la realidad urbana, que, décadas más tarde, podremos encontrar en las derivas situacionistas, aunque sin su carácter arbitrario. En el ámbito del surrealismo se podrán encontrar posteriormente otro tipo de prácticas contextuales, como *Acusación y juicio del sr. Maurice Barrés por DADA* (13 de mayo de 1921), proceso público contra el escritor representado por un maniquí al que, aunque había constituido una referencia para los dadaístas, se acusaba de haberse convertido en portavoz de las ideas reaccionarias, y que, finalmente, sirvió para incrementar las disensiones internas del grupo dadá-surrealista. Si bien es cierto que en una parte la actividad posterior del surrealismo pueden encontrarse trazas de lo contextual, hemos optado por plantear las prácticas del primer surrealismo por entender que pueden encontrarse los elementos más visibles de esa voluntad por afectar la realidad que caracterizan las prácticas situadas en contexto.

De modo distinto, podemos aludir, sin extendernos, al proyecto de la Bauhaus, iniciado por Walter Gropius en 1919, como espacio de experimentación y aprendizaje orientado al contexto. La idea de *Gesamtkunstwerk* ('obra de arte total'), encaminada a la transformación de la sociedad burguesa mejorando las condiciones de vida de la clase obrera, se incardinará en la genealogía de un arte útil para la vida (contexto social) que recordará a los planteamientos decimonónicos del *Arts & Crafts*. Este movimiento se propuso mejorar la vida social mediante la estetización, por lo que se volvía a las manufacturas artesanales de los elementos útiles propios de la vida cotidiana. En este sentido, y

retomando la Bauhaus, **tejer una realidad alternativa** constituyó el núcleo central de esta escuela, que hibridaba las artes con las artesanías, lo popular con lo presuntamente elevado, lo riguroso con lo festivo, lo objetual con lo performativo.

El ámbito que, en cualquier caso y en principio, reunía las características más fértiles para el desarrollo de prácticas artísticas de contexto fue la Rusia que emergió de la Revolución de Octubre de 1917. En un contexto de profundas transformaciones, el arte jugó un papel importante en la construcción de un nuevo mundo en el que sus manifestaciones se mostraron, en gran parte, como agentes activos de este proceso de cambio contextual. En definitiva, el **arte de la vanguardia rusa** fue consciente de su papel implicado en la definición de una realidad constituyente de formas de vida novedosas, conciencia anticipada en el tiempo prerrevolucionario por el futurismo y el constructivismo rusos. Algunos de los casos que señalaremos a continuación ejemplifican esta voluntad de intervención contextual.

En primer lugar, haremos mención a las prácticas de carácter performativo, que, en su decidido apoyo al proceso revolucionario, constituyeron un decidido intento de implicación del contexto para activar, de este modo, la función social del arte frente a otro tipo de actividad de corte especulativo o autorreferencial. A menudo, ciertos agentes artísticos llegaron a defender una dimensión propagandística de la actividad cultural, como es el caso del poeta y dramaturgo Vladímir Mayakovski, que se concretaba en *performances* colectivas, teatro callejero, carteles, «periódicos hablados» o películas destinadas a su distribución ambulante. Muestra de este tipo de actividad es la planificación por parte de colectivos de artistas de las celebraciones del Primero de Mayo, en los que se reconstruían los hechos más significativos de la Revolución de 1917 y en los que se involucraba a miles de ciudadanos. Asimismo, en 1918, Nathan Altman y otros futuristas organizaron una manifestación masiva con motivo del primer aniversario de la revolución en el Palacio de Invierno de Petrogrado, en el que se cubrieron las fachadas de los edificios con pinturas futuristas. En 1920, en el contexto de las celebraciones del tercer aniversario del asalto al Palacio de Invierno, Nikolai Yevreinov, Petrov, Kugel y Anenkov involucraron a cerca de ocho mil habitantes de San Petersburgo en una *performance* colectiva que representaba los hechos acaecidos tres años antes en el citado lugar (Goldberg, 2001, págs. 41-42). Hay que señalar que esta, al parecer, no era una estrategia artística tan novedosa como podría parecer. En el contexto de la modernidad, en los momentos de cambio más radical, parece que ha existido una necesidad de reconfigurar el aparato de construcción simbólico (del que participan las prácticas artísticas) para que, de este modo, opere como agente de transformación colectiva. Nos referimos aquí al intento de desplazar la lógica monumental impositiva del Antiguo Régimen —basada en técnicas arquitectónicas y escultóricas— por planteamientos colectivos de carácter participativo, empleando técnicas de naturaleza performativa, y que,

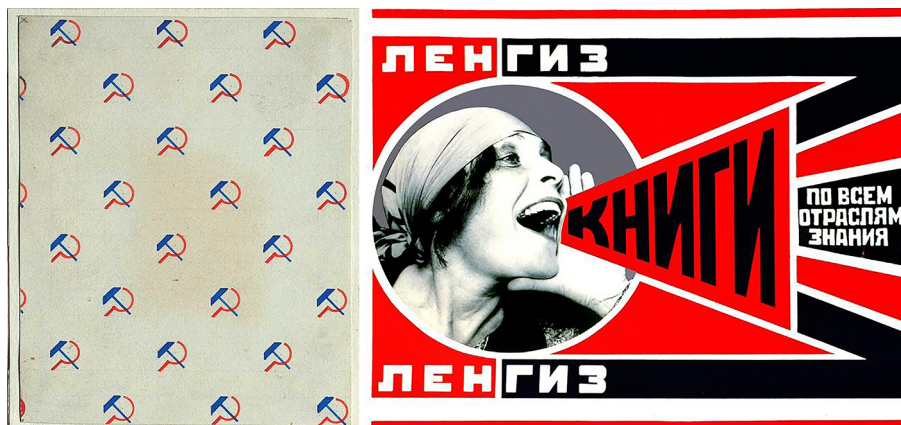
de algún modo, anticiparon estos eventos y otros posteriores, como puede ser, salvando las distancias, los amparados bajo la categoría de «escultura social», enunciada por Joseph Beuys en la década de los sesenta del siglo XX.

Muestra de la dimensión contextual de las prácticas de la vanguardia rusa (soviética, desde 1922) será su orientación hacia espacios de producción que el sistema burgués del arte había desechado como espacios contaminados —siguiendo la lógica de la autonomía—, ya fuera por sus vínculos con la idea de utilidad o por su función decididamente ideológica. Nos referimos aquí a la implicación del colectivo de artistas en la confección de artículos industriales o su participación en la propaganda política:

- Por citar algún caso dentro de la primera categoría enunciada, podemos reseñar el trabajo que hizo la pintora constructivista Liubov Popova en el ámbito del **diseño textil industrial** (figura 5). Esta artista, entre otros miembros del grupo de vanguardia, participará en la definición de la imagen y la función de los elementos materiales utilitarios para la vida cotidiana fabricados industrialmente para, de ese modo, colaborar en la construcción del mundo nuevo que proponía el proyecto comunista. En el ámbito del textil, será determinante para esta colaboración entre el aparato industrial estatal y el colectivo artístico la llamada que hizo, en 1923, la primera fábrica estatal de impresión textil a este último para que se implicara en el diseño de las telas.
- Por otra parte, y refiriéndonos a la segunda categoría, encontramos una práctica artística envuelta en la actividad de **propaganda** que afecta directamente al contexto social, ya que estuvieron situados en lo directamente político, con la producción de carteles generalmente confeccionados como fotomontajes —como harían después John Heartfield en Alemania o Josep Renau en España y, en un contexto más cercano, Martha Rosler o Barbara Kruger—, o en la publicidad de los productos que el Estado fabricaba, que por la naturaleza de estos también incluían mensajes posicionados ideológicamente. Ejemplo de esta producción fueron los anuncios realizados por el artista constructivista Aleksandr Ródchenko, como el célebrísimo *Compre libros* de la editorial Lenguiz (figura 6).

Figura 5. Liubov Popova (1923-24). Diseño textil.

Figura 6. Aleksandr Rodchenko (1924-1925). *Compre libros de la editorial Lengviz.*



Fuente figura 5: www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/14/liubov-popova-from-painting-to-textile-design
 Fuente figura 6: www.centrocultural.coop/revista/ciclosy-viceversa/dinamiteros-del-arte-la-vanguardia-rusa-sovietica-agitando-la-revolucion

Encontramos en la disposición contextual de estas prácticas una autorreflexión profunda que sigue los argumentos de estirpe marxista en torno a las condiciones de producción. Parte de la vanguardia rusa se ocupará, en su relación con el contexto, de transformar los modos en los que el arte se produce, se distribuye y se recibe para, de este modo, colaborar en los procesos revolucionarios de su época. Si se quería que el mundo cambiase de forma efectiva, no se trataba ya de modificar meramente los mensajes (el contenido) que portaban las producciones artísticas, sino, más bien, de afectar a las relaciones de producción (operar efectivamente en el contexto) para, así, lograr una genuina transformación de la realidad. Precisamente, estas fueron las tesis que Walter Benjamin defendió en su discurso *El autor como productor*, pronunciado el 27 de abril de 1934 en el Instituto para el Estudio del Fascismo de París. La posición de Benjamin queda resumida en el siguiente pasaje de dicha intervención (2001, págs. 298-299):

«El planteamiento dialéctico de esta cuestión —y con ello alcanzo el punto central de mi exposición— resulta completamente inutilizable en lo que toca a las cosas rígidas y aisladas: una obra, una novela, un libro. Para ser operativo ha de insertarlas en el interior del contexto social viviente. [...] Las relaciones sociales están, como sabemos, determinadas por las relaciones de producción. Y cuando se elabora una crítica materialista de una obra, es costumbre preguntarse por la relación de esta obra con las relaciones de producción sociales de la época. [...] En lugar de preguntar "¿cuál es la actitud de una obra frente a las relaciones de producción de su época? ¿Las acepta, es reaccionaria o bien aspira a destruirlas, es revolucionaria?", en lugar de esta pregunta, o al menos, antes de ella, me gustaría proponer otra. En vez de preguntar "cuál es la actitud de una obra frente a las relaciones de producción de su época? [sic]", preferiría preguntar, "¿cuál es su posición en estas relaciones de producción?". Esta pregunta concierne directamente a la función que tiene la obra dentro de las relaciones literarias de producción de su época. En otras palabras, concierne directamente a la técnica literaria de las obras».

Benjamin apuntará algunos casos en los que podemos observar aspectos vinculados a la referida posición transformadora de las relaciones de producción, como son la idea de escritor *operante*, de Sergei Tretiakov (Benjamin, 2001, pág. 299), o el *Teatro épico*, de Bertolt Brecht, y su concepto *unfunktioneirung* ('transformación funcional'), que perseguía la liberación de los medios de producción como herramienta en la lucha de clases que permitía dejar de «(...) abastecer al aparato de producción [capitalista] sin transformarlo [...]» (Benjamin, 2001, pág. 303). En el marco plenamente soviético encontramos un ejemplo paradigmático de dichos planteamientos en el proyecto de Cine-tren (figura 7), que puso en marcha Alexander Medvedkin y que estuvo operativo desde el 25 de enero de 1932 hasta el 15 de enero de 1933. Esta experiencia, que recorrió el campo soviético, consistió en la adaptación de un tren de pasajeros para servir como laboratorio que permitía revelar y editar las filmaciones que se realizaban en colaboración con las poblaciones de las distintas localidades que visitaba y que, con posterioridad, se proyectaban en asamblea general, como indica su eslogan: «hoy filmamos, mañana exhibimos». Se trataba de producir una reflexión colectiva sobre las condiciones del trabajo en esos contextos concretos mediante una técnica que transformaba las relaciones de producción, ya que trastocaba la separación de papeles entre quien produce (artista) y quien contempla (público), lo que se constituyó como una genuina práctica contextual (Medvedkin, 1973). Esta experiencia tendrá su reflejo en el ámbito de las huelgas obreras en la Francia premayo del 68, cuando, el año anterior al levantamiento estudiantil, se formaron los Grupos Medvedkin —compuestos por trabajadores industriales y profesionales del cine como Chris Marker, quien, por otro lado, realizará con posterioridad dos ensayos fílmicos sobre el proyecto soviético: *El tren en marcha* (1973) y *Le Tombeau d'Alexandre* ('El último bolchevique', 1992).

Sin embargo, la vocación contextual de la vanguardia soviética perdió su impulso a partir de 1932 bajo el estalinismo, cuando se impuso el realismo socialista como estilo de Estado por el decreto de reconstrucción de las organizaciones literarias y artísticas. A partir de ese momento las prácticas artísticas se vinculan al contexto bajo el control estatal en forma de propaganda, pero acudiendo, finalmente, a los modelos de producción más tradicionales. En términos generales, la vanguardia histórica quedará superada por un contexto que, hacia la década de los treinta del siglo XX, se encaminará de forma decidida hacia la destrucción generalizada que supone el conflicto bélico mundial que estalló, con consecuencias terribles, al final de dicha época. La pasión de lo real, por utilizar la terminología de Badiou, engullirá las pretensiones de unas prácticas artísticas diluidas en el contexto (vida) como parte de un proyecto de emancipación. Cuando la Segunda Guerra Mundial finalice se impondrá una vuelta al orden en lo social que, en los primeros tiempos de posguerra, supondrá para las prácticas artísticas un periodo de retirada al contexto abstracto y autónomo (pretendidamente neutral) de la institución arte.



Figura 7. Alexander Medvedkin (1932).
Logotipo Cine-tren Medvedkin.
Fuente: [https://filmstudiescenter.uchicago.edu/
events/2011/film-train](https://filmstudiescenter.uchicago.edu/events/2011/film-train)

4. La neovanguardia. Un nuevo impulso de las prácticas contextuales

Hacia finales de los años cincuenta, se hace patente el malestar de la cultura con la situación sociopolítica que emergió después del conflicto bélico mundial, caracterizado por el control del marco de experiencia posible ejercido por el aparato estatal y económico. Comenzarán, entonces, a aparecer iniciativas artísticas que, con una clara vocación contextual, cuestionen en un renovado impulso vanguardista el confinamiento del arte en el espacio institucional. En ocasiones, dichas prácticas se han agrupado bajo la denominación de *neovanguardia*. Este término, sin embargo, resulta un tanto confuso y problemático. A menudo se incluyen en esta categoría planteamientos que difieren entre sí en lo relativo a su función y cuya filiación bien podría considerarse, en ciertos casos, como tardomoderna. En cualquier caso, y dado que no podemos extendernos en esta cuestión, utilizaremos esta noción para englobar una serie de prácticas que, en el mundo que se definió a partir de 1945, entendieron de diversos modos la **necesidad de expandirse hacia los contextos** que las alojaban y possibilitaban. Pero antes de entrar en sus concreciones, conviene aludir a la polémica que rodeaba a la propia idea de neovanguardia, que queda ejemplificada por el enfrentamiento al respecto de las posiciones de Bürger y de las enunciadas por Foster dos décadas después.

Así, en 1974, Bürger arremetía contra la neovanguardia, ya que consideraba que esta no era otra cosa que una falsificación del impulso vanguardista de diluir el arte en la praxis vital, ya que su intención era la de ser reconocida dentro de la institución arte en un proceso de fetichización (Bürger, 1997, págs. 54-55). Para Foster (2001), en su contestación a las referidas tesis, la actividad de la neovanguardia supondrá, acudiendo a la terminología foucaultiana, una acrecentación del discurso de la vanguardia, entendiendo esta como iniciadora de ese tipo de «prácticas discursivas» (Foster, 2001, págs. 3-5). En este sentido afirma que (2001, págs. 22-23):

«[...] (1) la institución del arte es captada como tal no con la vanguardia histórica, sino con la neovanguardia; (2) en el mejor de los casos, la neovanguardia aborda esta institución con un análisis creativo a la vez que específico y deconstructivo (no un ataque nihilista a la vez abstracto y anarquista, como a menudo sucede con la vanguardia histórica); y (3) en lugar de cancelar la vanguardia histórica, la neovanguardia pone en obra su proyecto por primera vez: una primera vez que, de nuevo, es teóricamente infinita».

No entraremos aquí en un análisis mayor sobre esta polémica, aunque es necesario señalar que en los planteamientos de Foster existe un punto ciego que afecta a determinadas prácticas que, como las del colectivo situacionista o las *Do It Yourself* del punk, se ubicaban en el territorio del antiarte. Precisamente nos centraremos, en primer lugar, en estos casos para comenzar este apartado.

La **Internacional Situacionista** (IS) fue una organización de carácter revolucionario que implicó a distintos artistas e intelectuales cuyo objetivo era la abolición de la realidad definida por la dominación mercantil capitalista. Tuvo su origen en 1957, en la fusión del Movimiento por una Bauhaus Imaginista, del Comité Psicogeográfico de Londres y de la Internacional Letrista. Se trataba de una iniciativa cuyo eslogan fundacional era «el aburrimiento es siempre contrarrevolucionario», entendiendo este como una moderna forma de control (Marcus, 1993, pág. 61). El aburrimiento al que se referían incorporaba, como no podía ser de otro modo, las formas de distracción propuestas por un ocio planificado por la incipiente sociedad de consumo. Por medio de diversas técnicas, entre las que destacan la psicogeografía, el urbanismo unitario, la construcción de situaciones o el *détournement*, la IS planteaba una intervención directa y constructiva de contextos —con una finalidad de ruptura de las coordenadas alienantes impuestas por los poderes dominantes— en la experiencia vital de las sociedades constituidas después del final de la Segunda Guerra Mundial.

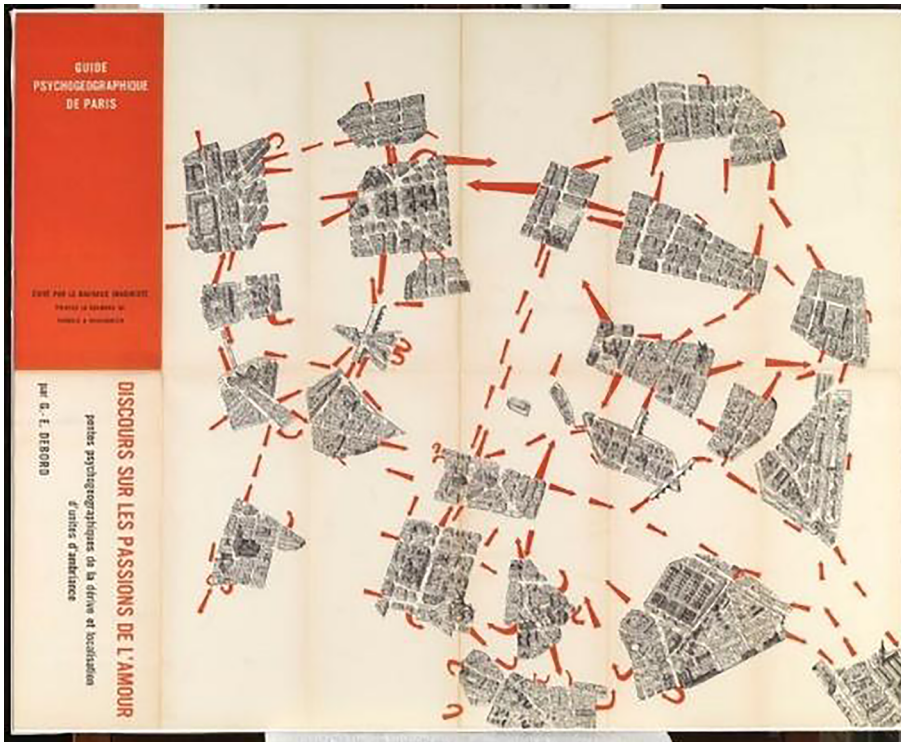
Los elementos constitutivos fundamentales de su actividad serían:

- la referida construcción de situaciones, que abunda en el carácter netamente contextual de sus prácticas,
- el rechazo y superación del arte (Perniola, 2008, págs. 21-22) como instancia *reificadora* de la experiencia que, de este modo, se opone a la vida.

Respecto de la idea de **construcción de situaciones**, se refieren, según sus palabras recogidas en el número 1 de su publicación *Internationale Situacioniste*, de junio de 1958, al «momento de la vida concreta y deliberadamente construido por medio de la organización colectiva de un ambiente unitario y de un juego de acontecimientos» (Andreotti y Costa, 1996, pág. 68). El planteamiento, por tanto, se basaba en la idea no solo de implicarse en el contexto, sino en ir más allá construyéndolo, teniendo siempre como sujeto de esta transformación al *Homo ludens*. En este sentido, podemos destacar sus prácticas de deriva urbana, instrumento principal de la psicogeografía (figura 8). Sus propias tesis sobre estas nociones las encontramos en la publicación antes mencionada. La deriva se definiría como (Andreotti y Costa, 1996, pág. 69):

«modo de comportamiento experimental ligado a las condiciones de la sociedad urbana: técnica de paso fugaz a través de ambientes diversos. Se utiliza también, más particularmente, para designar la duración de un ejercicio de esta experiencia».

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* ['Guía psicogeográfica de París. Discurso sobre las pasiones del amor. Pendientes psicogeográficas de la deriva y localización de unidades de ambiente'].



Fuente: www.macba.cat/es/arte-artistas/artistas/debord-guy/guide-psychogeographique-paris-discours-sur-passions-lamour

En lo que concierne a la psicogeografía proporcionaban la siguiente descripción (Andreotti y Costa, 1996, pág. 69):

«estudio de los efectos precisos del medio geográfico, acondicionado o no conscientemente, sobre el comportamiento afectivo de los individuos».

La práctica de la deriva y el conocimiento psicogeográfico establecerán un modo radical de experimentación del medio urbano que persigue la emancipación revolucionaria de los instrumentos de condicionamiento de poder proporcionados por las ciencias y las técnicas publicitarias y policiales (Perniola, 2008, pág. 22).

La **técnica del *détournement*** ('desviación') será otro de los elementos contextuales claves de la IS en su sabotaje del marco de realidad normalizada. Según sus palabras (Andreotti y Costa, 1996, pág. 70):

«se utiliza como abreviación de la fórmula: desviación de elementos estéticos prefabricados. Integración de producciones artísticas actuales o del pasado en una construcción superior del medio. En este sentido, no puede haber pintura o música situacionista sino un uso situacionista de estos medios. En un sentido más primitivo, la desviación en el seno de esferas culturales antiguas es un método de propaganda que pone de manifiesto el desgaste y la pérdida de importancia de dichas esferas».

El *détournement*, cuyo origen se sitúa en el *collage* y el *ready-made* vanguardista, tendrá una influencia clara en los planteamientos posteriores del *Do It Yourself* punk y, con un sentido más anclado en lo artístico, de las prácticas apropiacionistas que comenzarán a proliferar —especialmente en el contexto de la

posmodernidad estadounidense— a partir de comienzos de la década de los ochenta, dentro de la noción de *appropriation art*. La función del *détournement* es la de tomar objetos o imágenes creadas por el sistema capitalista para tergiversar sus significados y sus usos con la finalidad de contrarrestar los efectos de condicionamiento que producen en sus formas originales (figura 9). El desvío situacionista será una práctica netamente contextual que conforma un intento de transformar el tejido de la realidad definido, de manera especial, por las imágenes de los *mass media* que construyen el imaginario que determinan las relaciones sociales en una sociedad presidida por el principio del espectáculo. En definitiva, y como señalaba el propio Debord (1999, pág. 38), «el espectáculo no es un conjunto de imágenes sino una relación social entre las personas mediatizada por las imágenes».

Figura 9. Guy Debord (1967). *Le prolétariat comme sujet et comme représentation* [‘El proletariado como sujeto y representación’]. Detalle. Cómic *détourné* (‘desviado’) situacionista.



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

Como ya hemos planteado, la técnica de la desviación tendrá una clara influencia en la contracultura punk ya entrada la década de los setenta. Dicha vinculación, en cualquier caso, no deja de ser hasta cierto punto discutida especialmente por el vocalista de los Sex Pistols, Johnny Rotten. En cualquier caso, la influencia de la IS es claramente reconocida, como señala Markus (1993, pág. 467), por Malcolm McLaren (mánager del mencionado grupo) y Jamie Reid (artista que diseñó sus portadas, figura 10). Tanto en la música, los fanzines, el vestuario (ejemplo del mismo lo constituyen los diseños de Vivienne

Westwood para los Sex Pistols) o en el diseño gráfico, la actitud punk se basó en el mencionado *Do It Yourself*, que se apropiaba en muchos casos de elementos preexistentes y rechazaba los productos de la sociedad de consumo y, de este modo, se elaboraba un imaginario con pretensiones de total independencia desde una perspectiva de no futuro y en cuya configuración se excluía cualquier atisbo de profesionalidad o expertizaje artístico.

Figura 10. Jamie Reid (1977). *God Save the Queen (Swastika Eyes)* ['Dios Salve a la Reina (Ojos de esvástica)'].



Fuente: www.artsy.net/artwork/jamie-reid-god-save-the-queen-swastika-eyes-1

En el ámbito estadounidense, y en paralelo al desarrollo de la IS, aparecieron una serie de actitudes antiarte que ponían el énfasis en lo contextual. En términos generales, comparten con la genealogía situacionista punk dicha posición y una propensión hacia la acción. Cuando hablamos de prácticas de contexto, se consideren a sí mismas artísticas o antiartísticas, no se puede dejar de hablar

de aquellas que han utilizado medios performativos, en las que generalmente podemos encontrar el vector de lo lúdico en su tejer la realidad. Nos centraremos a continuación en el caso **Fluxus**, cuya actividad se desarrolla fundamentalmente en los EE. UU., Europa (especialmente en Alemania) y Japón.

Antes de abordar dicho movimiento, resulta conveniente tratar la actividad performativa de **Allan Kaprow**, que ejerció una importante influencia en el mencionado colectivo. A lo largo de los años cincuenta, este artista estuvo involucrado en un proceso que le llevó de los *action-collages* a los *assemblages*, donde se incorporaba el contexto espacial, o *environments* (como se decía entonces), para llegar finalmente, a finales de la década, a la acción con el *happening*. Este recorrido, realizado bajo el influjo de figuras tan dispares como Jackson Pollock y John Cage, estará presidido por una voluntad decidida de fusión con el contexto y, por consiguiente, por el rechazo de la noción *arte* que se sustituirá por la de *no-arte*.

Kaprow comenzó a realizar acciones bajo la denominación de *happenings*, el 4 de octubre en la Ruben Gallery de Nueva York. En ese momento inaugurará su exposición, que implicará asimismo los conceptos de *assemblage* y *environment*, *18 Happenings In 6 Parts* (figuras 11 y 12). Al comenzar este acontecimiento, Kaprow repartió entre los asistentes una serie de instrucciones escritas invitando a una participación muy limitada e instrumental. El espacio estaba dividido por tres construcciones —donde se realizaban simultáneamente los *happenings*— realizadas con plástico transparente y *collages*, que establecían un contexto espacial concreto que alojaba una escultura realizada con neumáticos, la realización de una pintura en vivo, música concreta, monólogos, proyecciones o danza. La implicación de aspectos espaciales, temporales y de participación —aunque en esta primera ocasión fuera un tanto restringida y más tarde ocupará un rol central como indicó en su texto de 1966, *Notes on the Elimination of the Audience* (Bishop, 2006a, págs. 102-104)— ubicó al arte de acción en un lugar fundamental en las prácticas contextuales. Frecuentemente se ha considerado *18 Happenings In 6 Parts* como el momento fundacional de este tipo de práctica. Tal circunstancia se debe a que es la primera vez que este tipo de eventos se nombran como *happening*, término que, con el paso de los años, Kaprow acabará por abandonar por el de *activities*. Planteamientos similares habían sido ensayados por otros artistas, como es el caso de John Cage y su pieza *Theater Piece No. 1*¹.

⁽¹⁾Presentada en agosto de 1952 en el Black Mountain College, contó con la colaboración del coreógrafo Merce Cunningham, el artista Robert Rauschenberg y el pianista David Tudor. El propio Kaprow antes de los *happenings* de 1959, más concretamente un año antes, ya había ensayado este tipo de técnicas en su pieza *Communication*, presentada en el contexto de la The New School for Social Research, donde era alumno precisamente de Cage.

Figuras 11 y 12. Allan Kaprow (1959). *18 Happenings In 6 Parts* ['18 Happenings en 6 partes'].

Fuente figuras 11 y 12: www.moma.org/collection/works/associatedworks/173008?locale=de&page=&direction= Fotografía: Fred W. McDarrah

La importancia de la acción (contrapuesta a la representación), en general, y del *happenig*, en particular, en relación con la dimensión contextual de las prácticas será puesta de manifiesto en las declaraciones de Kaprow (2007, pág. 113):

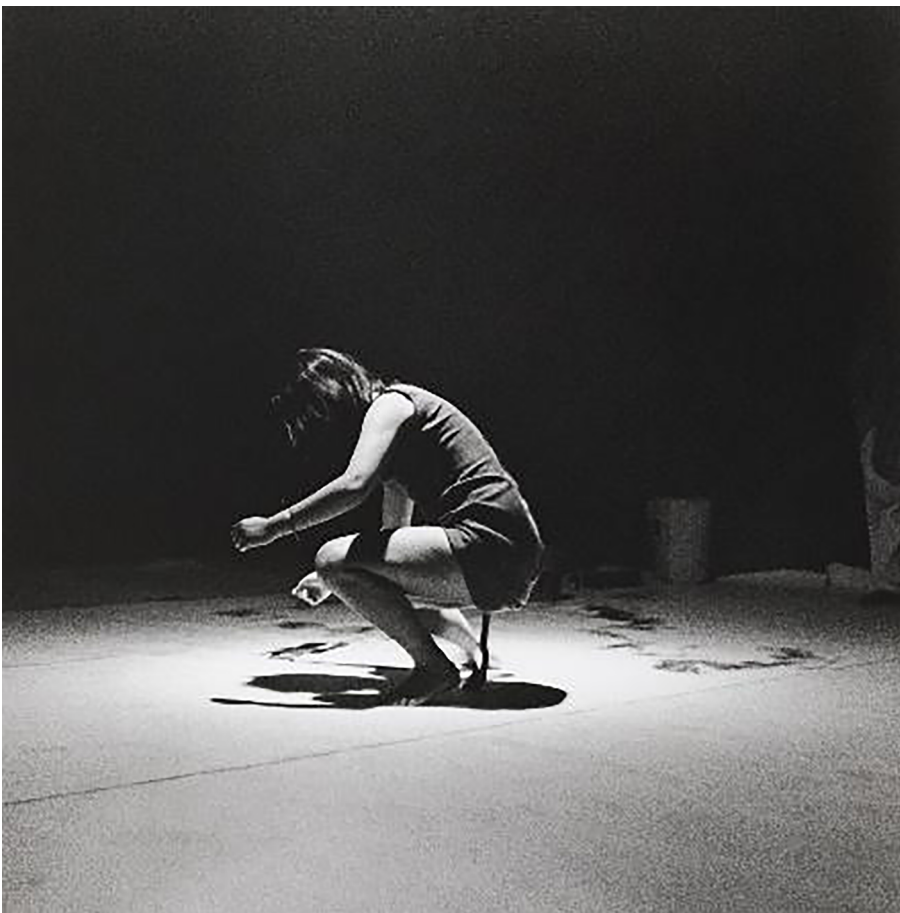
«Sentí un gran alivio al "sintonizarme" con el mundo que me rodeaba y participar directamente, ser realmente y no solo metafóricamente un artista de acción. Y apenas lo hice, me di cuenta de que mi camino pasaba lejos de la tela, de las galerías, del escenario».

En las palabras de Kaprow resuena el eco de la formulación arte-vida de la vanguardia. Precisamente, dicho planteamiento estará presente, junto a la inclinación performativa, como medio privilegiado de la mencionada disolución en la constitución de Fluxus. Este movimiento internacional será bautizado por George Maciunas en 1961, que reunirá a artistas estadounidenses, europeos y asiáticos —entre otros Yoko Ono, Joseph Beuys, George Brecht, Nam June Paik, Charlotte Moorman, Wolf Vostell, Dick Higgins, Robert Filliou o Ben Vautier— bajo la idea de flujo, haciendo referencia a la clásica idea de la vanguardia de fundir el arte con la praxis vital. Un continuo que alojaba expresiones provenientes del teatro, danza, *performance*, música, videoarte, ediciones, *mail art*, gestos, pronunciamientos o acontecimientos que involucran de forma activa la participación de la audiencia. Gran parte de las características mencionadas al principio de este texto como básicas de las prácticas contextuales se reunirán en un movimiento cuya actividad será especialmente visible en eventos como conciertos y festivales Flux.

Fluxus, influido por los planteamientos recientes del grupo de artistas japoneses Gutai, pretendía fusionar la herencia de Dadá, Duchamp y la vanguardia soviética con acusados tintes antiarte y antieurocéntrico, como se desprende del *Manifiesto de la purga* de Maciunas (1960) —desde una perspectiva dominada por un *ethos* lúdico y humorístico como vía para la construcción de unos modos de vida alternativos al marco de experiencia impuesto. Muestra de ello son las manifestaciones que organizó Henry Flynt, entre 1963 y 1964, contra la «cultura seria». Como sucederá más tarde con el *Do It Yourself* punk, Fluxus

rechazará la idea de la profesionalización de las prácticas y la propia noción de *artista* por su condición social elitista y parasitaria. En definitiva, la actitud revolucionaria Fluxus puede resumirse en la declaración oficial bajo el título de *El disfrute del arte Fluxus*, que hizo Maciunas en 1965 —el mismo año en el que la artista japonesa Shigeko Kubota presentó, por primera vez, en el marco del Perpetual Fluxus Festival su *performance*, *Vagina Painting* (figura 13), en una crítica a los valores artísticos patriarcales—. Maciunas desmontaba los intereses del arte pretendidamente profundo y serio como producto de los intereses de una élite afirmando que «(...) cualquier cosa puede ser arte y cualquiera puede hacerlo», «en consecuencia, el disfrute del arte debe ser simple, divertido, sin pretensiones, centrado en las insignificancias, carente de requisitos como la habilidad y los incontables ensayos, sin valor institucional o de consumo», por tanto «el valor del disfrute del arte debe depreciarse haciéndolo ilimitado, producido en masa, asequible para todos y finalmente producido por todos» (Foster, Krauss, Bois y Buchloh, 2006, pág. 458). La actitud Fluxus, en definitiva, se vinculaba a los planteamientos antiarte que habían definido el espíritu vanguardista más radical, como podemos observar, por citar un ejemplo, en la *Total Art Matchbox* (figura 14), de Ben Vautier, de 1968.

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



Fuente: <https://mo.ma/30AZMVs>

Figura 14. Ben Vautier (1968). *Total Art Matchbox. Flux Year Box 2* ['Caja de cerillas arte total. Caja del año Flux 2'].



Fuente: www.moma.org/interactives/exhibitions/2011/fluxus_editions/wp-content/uploads/2011/10/TotalArtMatchbox2-600x400.jpg

Fluxus operó en un momento en el que otros movimientos, de algún modo, apuntaban hacia cierta idea de contexto, como son los casos del *pop art* y el **minimalismo** en el ámbito estadounidense, y el **nuevo realismo** en el europeo. Las prácticas provenientes de dichos lugares, si bien tenían aspectos contextuales —en el caso del *pop*, su dilución en la vida alienada de la sociedad de consumo capitalista; en el del minimalismo, su relación con el espacio, aunque fuera preferencialmente una abstracción como es el White Cube, o en el del nuevo realismo hacia el ámbito artístico especializado y elitista, ejemplificado en la actividad de Yves Klein—, estos, de manera más o menos explícita, habían estado presentes desde siempre en las prácticas artísticas. De modo más específico, no parece que podamos considerar dichas prácticas como netamente contextuales, ya que no ponen en crisis los aspectos fundamentales de la cadena de producción, distribución y recepción clásicas de la modernidad que constituye una condición para que sus piezas sean consideradas dentro de la categoría de análisis que aquí proponemos. La profunda divergencia entre los planteamientos de Fluxus y el *pop art* puede inferirse de las siguientes palabras (Foster, Krauss, Bois y Buchloh, 2006, pág. 461):

«Mientras los artistas pop afirmaban que el ámbito de la pintura y la escultura era esencialmente distinto al del *readymade*, y por supuesto al de los objetos cotidianos, los artistas Fluxus subrayaban justamente lo contrario: que solo en el nivel del propio objeto podía combatirse la experiencia de reificación, mediante la radical transformación de los objetos (y los géneros) artísticos en acontecimientos».

Se dieron por aquellos años otro tipo de prácticas que, por motivos distintos, se incardinaron en una consideración contextual del arte. De este modo, desde 1960 hasta principios de la siguiente década, se desarrolló el grueso de las actividades del **accionismo vienés**, que surge como respuesta al contexto so-

ciopolítico represivo instaurado después de la Segunda Guerra Mundial. Dicha reacción tendrá como ejes básicos lo terapéutico, mediado por la violencia dirigida contra la sociedad y sus instituciones incluyendo el arte, y lo ritual, centrado en la presencia del cuerpo y el acontecimiento. En palabras de Piedad Solans (2000, pág. 12):

«El Accionismo supuso un feroz ataque a la sociedad burguesa y especialmente a la Viena de posguerra, con todas sus secuelas monárquicas y militares, desde planteamientos psicológicos —el arte como terapia y liberación de las represiones sexuales, tanáticas y agresivas— y revolucionarios, el arte como política, es decir, como transformación del mundo, dentro del contexto ideológico de las revoluciones de mayo del 68, que conmocionaron Europa y Norteamérica».

La violencia destructora del accionismo vienés sostendrá una fuerte voluntad de transformación del contexto social mediante un proceso de redención que implicará la liberación de la rabia, el odio y la violencia hacia sus convenciones, instituciones y relaciones. A pesar de las declaraciones de uno de sus más destacados componentes, Otto Muehl —«odio a la gente y sus instituciones» (Solans, 2000, pág. 12)—, en las prácticas el accionismo vienés, en su orientación dramática hacia la destrucción del tejido de la realidad impuesta, subyace el ánimo redentor y productivo de reconciliación con lo vital. En este sentido, y como ejemplo de tal impulso que ubica sus acciones en un plano contextual, tal y como hemos definido al principio de este texto, podemos citar el caso de las prácticas ritualistas de Hermann Nitsch, que bajo la denominación de *Orgien Mysterien Theater* (*Teatro de Orgías y Misterios*, figuras 15 y 16) organiza dicho artista entre 1962 y 1998. Se trataba de una serie de acciones colectivas en las que se restablecían los vínculos comunitarios; de ahí su orientación decididamente contextual en la dilución del arte en lo social mediante una serie de rituales que incorporaban el sacrificio de animales, el uso de ingentes cantidades de sangre y la simulación de violaciones.

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



Fuente figura 15: www.einsvonelf.de/unikat/aktionsfoto/



Figura 16. Hermann Nitsch (2011). *Mappe «Saint Francois d'Assise»* [Mapa «San Francisco de Asís»]. Fotografía realizada durante la Acción 1 (1962).

Fuente figura 16: www.artnet.com/artists/hermann-nitsch/mappe-saint-francois-dassise-a-x3WBGZEu-nq6yIOSzE9DzA2

A partir de comienzos de la década de los sesenta, en el ámbito artístico estadounidense, desde posiciones bien distintas, empezaron a aflorar una serie de prácticas que, provenientes de la disciplina escultórica, comenzaron a expandirse hacia el contexto espacial, tanto en una vertiente arquitectónica como paisajística. Rosalind Krauss, en 1978, agrupará en un artículo estas manifestaciones bajo la denominación de *escultura en el espacio expandido*, teniendo en cuenta que por aquellos años casi cualquier cosa podía llamarse escultura. Ante lo que consideraba un abuso terminológico —basado en una definición caracterizada por una doble negación (no paisaje, no arquitectura)— Krauss (1996, págs. 289-303) propondrá su clásico esquema, donde situará estas manifestaciones artísticas en las siguientes categorías:

- estructuras axiomáticas (situadas entre la arquitectura y la no arquitectura y representadas por el trabajo de, entre otros, Sol Lewitt, Richard Serra y Bruce Nauman),

- lugares señalados (ubicados entre el paisaje y el no paisaje y que encuentran su concreción en las intervenciones de Michael Heizer y Robert Smithson, por citar los casos más destacados),
- construcción-emplazamiento (entre la arquitectura y el paisaje, como por ejemplo algunas de las construcciones de Robert Morris).

Más allá de la vigencia de esa taxonomía, cuestionada debido a ciertos aspectos un tanto difusos de la misma y al hecho de que el trabajo de ciertos artistas citados transitara por más de un apartado, el texto de Krauss tuvo una gran relevancia en su intento por ordenar unas prácticas que tenían, por lo general, un interés central en involucrar al contexto espacial como elemento constitutivo de un arte decididamente contextual.

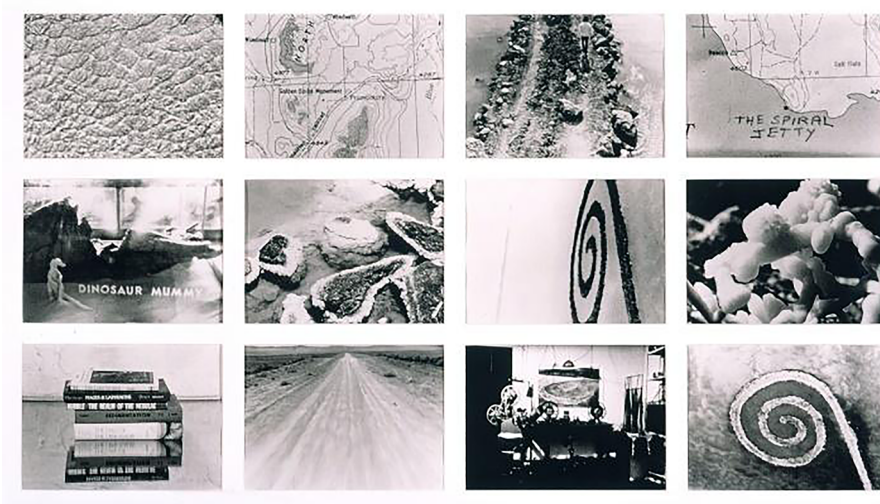
Nos interesan aquí de manera especial, en relación con el fenómeno descrito por Krauss, ciertos planteamientos que se produjeron en el contexto de lo que se denominó *earthworks* y que se acabó popularizando como prácticas de *land art*. Precisamente nos centraremos en la propuesta de Robert Smithson, que, por otro lado, es quien acuña el primer término citado. Este artista realizó una serie de intervenciones en el contexto paisajístico animado por su posición de salir del *confinamiento cultural* (Smithson, 1972a), cuya instancia paradigmática fue el White Cube, en la que se encontraba el arte. De este modo, Smithson planteará la dialéctica del *site* y el *nonsite* ('emplazamiento' y 'no emplazamiento'), mediante la cual establecía la relación existente en sus trabajos entre el espacio concreto (contextual y material) donde intervenía y el espacio abstracto que conformaba sus piezas (conformadas por materiales extraídos del lugar, fotografías o mapas) transportables y exhibibles en los espacios artísticos, respectivamente (Smithson, 1972b). El caso más conocido en el que Smithson llevó a término sus planteamientos es, sin duda, *Spiral Jetty* (1970), que incluye la construcción de un muelle en forma de espiral en el Gran Lago Salado de Utah (EE. UU.) y una película montada a partir de la filmación de la espiral y otros materiales fotográficos y audiovisuales (figuras 17 y 18).

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



Fuente figura 17: 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)* ['Muelle espiral. Fotogramas de la película'].



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

Los planteamientos de los *earthworks* tendrán en las décadas sucesivas un desarrollo vinculado íntimamente al contexto que, de modo paulatino, se irá vinculando de manera más clara a la creciente conciencia social ecológica².

En lo relativo a prácticas contextuales centradas en el ámbito espacial urbano, habría que destacar las aportaciones de Gordon Matta-Clark, que, desde un activismo simbólico, define su trabajo como *anarquitectura* y se fundamenta, principalmente, en la sección o corte de edificios abandonados, como puede observarse en su trabajo *Splitting* (figura 19), de 1973. La actividad de Matta-Clark estuvo presidida por un impulso de transformación que situaba la actividad artística en el contexto y en la crítica de la vida cotidiana, como atestigua su proyecto comunitario de restaurante *Food* (figura 20), fundado en 1971, o en la adquisición de pequeños lotes de terrenos en Nueva York, que,

⁽²⁾ Este fenómeno puede observarse desde los planteamientos paisajísticos de Richard Long, en los años setenta, hasta el activismo del colectivo Superflex, el *bio-art* militante de Natalie Jeremijenko o el trabajo de Andy Goldsworthy, desde las décadas de los ochenta y noventa, pasando por la postura militante de Joseph Beuys concretada en su acción «7000 robles», acontecida con ocasión de la séptima edición de la Documenta de Kassel (1982) y su implicación en la fundación, junto a Petra Kelly, del Partido Verde alemán en 1980.

dadas sus características normalmente residuales e inaccesibles, contradecían la lógica impuesta en lo relativo al territorio por el mercado inmobiliario y criticaban los fenómenos especulativos asociados al mismo. Dicha intervención, realizada en 1973, será denominada *Reality Properties: Fake Estates* (figura 21) por Matta-Clark.

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

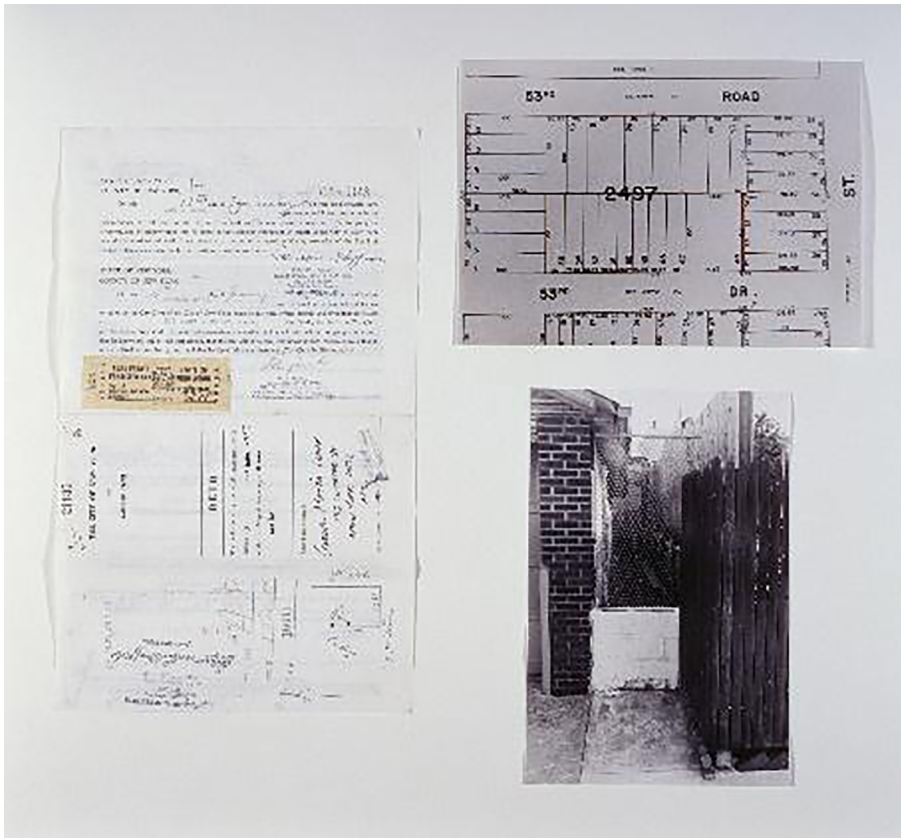


Fuente: <http://qcpages.qc.cuny.edu/art/Qual.Exam%20Link/MATTA-CLARK.html>

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

Fuente: 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* ['Propiedades reales: Falsas fincas, Bloque Little Alley 2497, Lote 42'].



Fuente: https://i1.wp.com/www.guggenheim.org/wp-content/uploads/1974/01/98.5228_ph_web.jpg

Como hemos planteado en lo relativo a la neovanguardia, con ella se recuperará de manera nítida un impulso contextual que afectará a una buena parte de sus prácticas. Ya sea desde lo performativo, la apropiación y tergiversación de los signos social y políticamente dominantes o la expansión hacia espacios no artísticos, durante varias décadas se conformará la fundamentación del giro contextual que afectará al arte en tiempos más recientes.

Además del tipo de trabajos que han sido mencionados, habría que incluir en este apartado ciertos planteamientos artísticos que han cuestionado de manera activa las estructuras, las relaciones de poder que la institución arte ha definido a lo largo de su existencia o la ideología epistemológica y de la representación. Estas nociones las podemos agrupar, cuando estamos tratando los años de los que se ocupa este epígrafe, bajo el concepto de *crítica institucional*. Debido a la extensión que requiere el desarrollo de estas perspectivas, las abordaremos en un apartado aparte.

5. La crítica institucional. El cuestionamiento contextual del marco ideológico de la noción *arte*

Englobar en la categoría de «crítica institucional» a una diversidad de prácticas que, desde lo artístico, han cuestionado los aspectos ideológicos de dominación cultural desde diferentes perspectivas, que incluyen las variables de clase, género o grupos humanos racializados, puede parecer un tanto abusivo en términos interpretativos. Sin embargo, si atendemos a la temporalización propuesta por Brian Holmes, podemos admitir que, desde un planteamiento general y un poco difuso, todas estas expresiones críticas tienen en común unas características que coinciden en su orientación deconstructiva de unos contextos fundados en los procesos naturalizados en los que el arte se ha fundamentado como agente ideológico de consolidación de los intereses de poder. Holmes (2007) establece tres momentos en los que se desarrolla la llamada crítica institucional.

1) Una **primera generación** que, según Holmes (2007), incluye a Michael Asher, Robert Smithson, Daniel Buren, Hans Haacke y Marcel Broodthaers, manifestó:

«[...] el condicionamiento de su propia actividad por los marcos ideológico y económico del museo, con el propósito de escapar de dicho condicionamiento. Tenían una intensa relación con las revueltas antiinstitucionales de los años sesenta y setenta, así como con las potentes críticas filosóficas que las acompañaron. Quizá la mejor manera de entender por qué limitaron su enfoque al museo y al sistema del arte sea asumir que lo hicieron no para afirmarlos como un límite autoasignado a su práctica ni como fetichización del medio institucional, sino más bien como parte de una práctica materialista lúcidamente consciente de su contexto aunque con intenciones transformadoras que lo excedían».

A continuación, y con la finalidad de concretar las prácticas de este grupo de artistas —que operaron relativamente en paralelo a ciertas críticas teóricas que aparecieron en aquella época, entre las que podía destacar *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space* de Brian O'Doherty (1976)—, analizaremos brevemente parte de la producción de los mismos. Omitiremos el trabajo de Smithson, ya que ha sido mencionado con anterioridad. Hacia finales de la década de los sesenta, en conexión con los acontecimientos políticos de Mayo del 68, Marcel Broodthaers inaugurará la «Sección del siglo XIX» de su ficticio *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles* (*Museo de Arte Moderno, Departamento de las Águilas*), que reunía una serie de objetos e imágenes (reproducciones) cuyo único valor era el de mostrar el funcionamiento de la institución museística. Hasta el cierre de este proyecto, en 1972, este dispositivo se mostró en once eventos y se constituyeron diversas secciones:

- literaria
- financiera (fundada con motivo de la Feria de Arte de Colonia, de 1971)
- de figuras (figura 22)

- publicitaria (creada en el ámbito de la V Documenta de Kassel, de 1972)

Figura 22. Marcel Broodthaers (1972.) *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section des Figures* ['Museo de Arte Moderno, Departamento de las Águilas, Sección de Figuras']. Städtische Kunsthalle, Düsseldorf.



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

Desde un punto de vista crítico, Broodthaers abordará los mecanismos institucionales de creación de valor simbólico y económico del arte.

Al parecer, Buren, a pesar de una circular del propio Broodthaers en la que se avisaba de que no se admitirían visitantes, estuvo junto a otras setenta personas en la inauguración del primer evento de la serie. Precisamente el trabajo de Buren, y más concretamente sus piezas basadas en bandas verticales que empezó a utilizar en 1965, ha pretendido señalar contextualmente el arte y ha puesto el énfasis, en definitiva, en el carácter netamente contextual de las prácticas artísticas. Aunque sus piezas *site specific* han sido producidas fundamentalmente en el contexto del espacio público urbano, aquí citaremos las realizadas en el interior de las instituciones debido a su claridad enunciativa en relación con su vocación de crítica contextual.

En su intervención, realizada entre 1975 y 1982 en el Städtisches Museum de Mönchengladbach, *À partir de là* (figura 23), señalaba la importancia del contexto institucional en la lectura de las obras de arte representado por las paredes del museo. Ese condicionamiento contextual de interpretación era señalado ocupando los paramentos de la sala con su característico rayado, solo interrumpido por unos espacios vacíos que eludían ciertas obras ausentes que habían sido seleccionadas por Buren de entre las piezas expuestas por la institución en sus diferentes exposiciones. Anne Rorimer, haciendo referencia a los propios textos del artista (Buren, 1980), afirmaba: «preguntando retóricamente «¿Es la pared un fondo para la imagen o es la imagen una decoración para la pared?». Buren observó que «en cualquier caso, una no existe sin la otra» y entendió el museo tanto como construcción arquitectónica como constructo cultural que determina los significados que se alojan en su interior (Rorimer,

2003, pág. 65). Esta estrategia ha sido repetida en múltiples ocasiones por Buren, incluso recientemente en su exposición *A Fresco* (figura 24), celebrada en el BOZAR Palais des Beaux-Arts de Bruselas, entre febrero y mayo de 2016. Especialmente destacable fue la intervención que realizó en 1974 en el museo Wallraf-Richartz de Colonia, con motivo de la retirada por parte de la institución de la pieza de Haacke *Manet-PROJEKT'74*, que trataremos a continuación. Su interés radica en que, ante un caso de censura de un trabajo situado en la *crítica institucional*, Buren añade una capa más al cuestionamiento del museo como dispositivo ideológico pegando en la pared sus bandas, sobre las que ubicó unas fotocopias de la documentación que formaba parte de la pieza de Haacke, un cartel explicativo de la situación y el eslogan *Kunst Bleibt Politik* ('El arte siempre será política'), que finalmente dará título a dicha intervención (figura 25).

Figura 23. Daniel Buren (1975). *À partir de là* ['Desde allí'].

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

Figura 25. Daniel Buren (1974). *Kunst Bleibt Politik* ['El arte siempre será política'].



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

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

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

El proyecto *Manet-PROJEKT'74* (figura 26) nos servirá para plantear la práctica que en el ámbito de la crítica institucional propondrá Haacke. De entre su numerosa producción destacaremos esta pieza, ya que pone en juego una serie de mecanismos que definirán las coordenadas básicas del trabajo de este artista. Se realizó con motivo de su invitación a la exposición «El arte siempre será arte», que se celebró, como se ha mencionado, en el museo Wallraf-Richartz dentro del programa conmemorativo de su 150 aniversario. Haacke utilizó la pintura, propiedad de dicha institución, *Manojo de espárragos* (1880), de Édouard Manet. Junto al cuadro, dispuso una documentación consistente en unas fichas descriptivas de la posición social y económica de los antiguos propietarios del mismo, así como el precio pagado por la obra en cada momento. Desvela, de esa manera, el funcionamiento del sistema de verificación y la configuración de la cadena de valor del arte basados en la propiedad y la economía. En la construcción de la genealogía de propietarios del cuadro se mostraban, asimismo, aspectos incómodos en relación con los vínculos políticos con el nacionalsocialismo de Hermann J. Abs, presidente del Deutsche Bank y donante del cuadro a la mencionada institución. Más allá de la pretendida autonomía y neutralidad estética, Haacke muestra cuál es el marco ideológico-económico que legitima las obras de arte y despliega un dispositivo artístico netamente contextual. El resultado, como podía esperarse y ha sido comentado, fue la censura por parte del museo que, por así decirlo, comple-

taba este proyecto. Haacke realizará una pieza semejante, un año después, bajo el título *Seurat's «Les Poseuses» (small version), 1888-1975* («Les Poseuses» de Seurat (versión pequeña) 1888-1975).

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



Fuente: www.museum-ludwig.de/fr/mediathek/hans_haacke

Por último, en relación con esta primera generación, aludiremos al trabajo de Asher y, más concretamente, a su instalación de 1979 *George Washington* (figura 27) en la muestra *73rd American Exhibition* del The Art Institute of Chicago. Cuando realizó dicho proyecto, Asher llevaba al menos diez años abordando en sus piezas la íntima relación que existe entre los objetos artísticos y los contextos que los alojan. Esta intervención consistió en la reubicación de la estatua de bronce de George Washington —réplica datada en 1917 de la original en mármol que realizó Jean-Antoine Houdon en 1788—, desde su localización habitual, ubicada en la entrada principal del museo, a la galería 219 de la segunda planta —dedicada al arte francés del siglo XVIII—, donde le correspondía siguiendo los principios de catalogación historiográficos. Con este sencillo desplazamiento, Asher alteraba la naturaleza de la recepción de dicha obra desvelando la importancia del contexto en la interpretación de los artefactos artísticos. Esta maniobra, en definitiva, mostraba lo contingente de las funciones atribuidas al arte, desde la de carácter conmemorativo (monumento situado en la entrada) hasta las esteticohistóricas (estatua incluida en la sala), lo que problematiza el propio dispositivo institucional (museo) como depositario y garante neutral, ideológicamente hablando, de la memoria histórica.

Figura 27. Michael Asher (1979). *George Washington*. Proceso de instalación en el galería 219. The Art Institute of Chicago.



Fuente: www.artforum.com/print/201304/michael-asher-39886

2) Al principio de este apartado hacíamos referencia a la periodización de la crítica institucional realizada por Holmes (2007), que recoge un segundo momento (**segunda generación**) de este tipo de prácticas, en las que incluirá a artistas como Renée Green, Christian Phillipp Müller, Fred Wilson y Andrea Fraser, quienes:

«[...] prosiguieron la exploración sistemática de la representación museológica, examinando sus conexiones con el poder económico y sus raíces epistemológicas que se hunden en una ciencia colonial que trata al Otro como objeto a exhibir en una vitrina. Pero a este tipo clásico de crítica añadieron un "giro subjetivo", inimaginable sin la influencia del feminismo y la historiografía postcolonial, que les permitió tratar la manera en que las jerarquías externas de poder adoptaban la forma de ambivalencias dentro del sujeto, promoviendo una sensibilidad íntima a la coexistencia de múltiples modos y vectores de representación.»

Trataremos aquí solamente los casos de Fred Wilson y Andrea Fraser, debido a que su producción está vinculada con los dos vectores fundamentales de los planteamientos contextuales situados en relación con una agenda política de identidad y asociada a ese «giro subjetivo» al que aludía Holmes. La posición artística de Wilson, que trabajó como guía en diversas instituciones museísticas, se fundamenta en el análisis crítico de la falta de representación (exclusión) de los grupos subalternos en los relatos históricos que conformaban las narraciones museográficas y de la omisión de los modos de dominación, opresión y explotación colonial a los que estos grupos humanos habían sido sometidos tanto en el terreno de sus condiciones sociopolíticas como simbolicoculturales. Como afrodescendiente, dichas condiciones le interpelaban directamente y, con sus proyectos, procura visibilizar los discursos ideológicos de dominación impuestos por la cultura occidental presentes en las institucio-

nes artísticas, cuya función no es otra que la de perpetuar los privilegios de la clase dominante localizada en términos raciales —objeto central del trabajo de Wilson—, económicos y de género.

El proyecto paradigmático dentro de la trayectoria de Wilson es su intervención en la Sociedad Histórica de Maryland, que, con el título de *Mining the Museum* (figuras 28 y 29), realizó entre 1992 y 1993 como resultado de la residencia que disfrutó en dicha institución. En un acto apropiacionista del museo, Wilson identificó una serie de piezas donde se podía rastrear la presencia de la comunidad negra y de los pueblos nativoamericanos de la zona, que, al serles añadidos objetos museísticos «falsos», chocaban con la narración histórica tradicional propuesta mediante el *display* institucional. Se trataba de ofrecer una nueva aproximación deconstruccionista de interpretación de las colecciones en la que se pusieran de manifiesto los intereses dominantes de la historia cultural oficial para visibilizar sus radicales desigualdades sistémicas y colaborar, de este modo, en una transformación de los relatos históricos que pretenden representar a nuestras sociedades que se autodefinen como *pluralistas*.

Figura 28. Fred Wilson (1992). *Mining the Museum* ['Minando el museo']. Vistas parciales de la exposición en la Sociedad.



Fuente: www.purchase.edu/live/events/4405-fred-wilson-artist-talk

Figura 29. Fred Wilson (1992). *Mining the Museum* ['Minando el museo']. Vistas parciales de la exposición en la Sociedad.



Fuente: <https://conversations.e-flux.com/t/live-coverage-avantmuseumology-at-the-brooklyn-museum-day-two/5261/15>

Se ha citado en ocasiones este proyecto de Wilson como antecedente de los planteamientos estéticos, que, de manera más reciente, a partir de finales de la década de los noventa, han sido configurados por el pensamiento decolonial y su demanda de desobediencia epistemológica al modelo de conocimiento dominante impuesto por el sistema-mundo (matriz colonial de poder) europeo, euroamericano capitalista, patriarcal moderno y colonial. Las estéticas decoloniales, que tienen claros precedentes en numerosas prácticas artísticas producidas en las anteriores décadas en el contexto del artístico latinoamericano, han procurado deconstruir, precisamente, el sistema occidental de legitimación de las prácticas simbólicas, expropiadas por el término *arte*, para de este modo establecer otros modos de relacionarse con la experiencia estética. Sus planteamientos pudieron ser vistos en la exposición *Estéticas decoloniales*, celebrada en Bogotá en 2010 en la Sala de Exposiciones de la Academia Superior de Artes de Bogotá (ASAB), el Museo de Arte Moderno de Bogotá (MAMBO) y el espacio de proyectos El Parqueadero, del Banco de la República (Gómez y Mignolo, 2012).

Existe toda una genealogía de artistas que se han ubicado en las últimas décadas en las prácticas de corte poscolonial, o posteriormente decolonial, que, aludiendo a diversos contextos sociopolíticos, han establecido una crítica frente a los procesos de racialización y una acción reparativa en relación con la identidad de los grupos humanos sometidos a la subalternidad³. En el ámbito artístico afroamericano, del que participaba Wilson, encontramos los trabajos interseccionales —que aluden a las cuestiones raciales, de género y de clase— de artistas, como la citada Renée Green, Kara Walker, Adrian Piper, Lorna Simpson o Carrie Mae Weems. Dichas artistas expandirán la crítica al racismo de raíz colonialista hacia una perspectiva feminista. El feminismo, precisamente, será un espacio donde se desarrollarán un buen número de prácticas del arte

⁽³⁾Encontramos en el arte latinoamericano diversas expresiones al respecto, que van desde el poema performativo *Me gritaron negra*, de Victoria Santa Cruz, registrado en 1979, a los recientes trabajos de Daniela Ortiz, que, desde la perspectiva de la migrante, giran en torno a las desigualdades provocadas por la matriz colonial de poder.

de contexto —de las que hablaremos, dada su extensión, en el siguiente apartado y que estará presente en el trabajo de Fraser, al que hacíamos referencia arriba en relación con la crítica institucional de segunda generación.

En sus trabajos performativos, Fraser ha analizado los intereses y motivaciones de la institución y el mercado, así como de los diversos agentes que componen estos campos. Trata de poner al descubierto los conflictos, mecanismos y relaciones de poder que articulan el mundo del arte. En una de sus primeras *performances*, *Museum Highlights: A Gallery Talk* (figura 30), de 1989, acontecida como visita guiada en el Philadelphia Museum of Art, la artista actúa como guía simulando —en su vestimenta, proxémica y en el contenido de sus argumentaciones— ser una voluntaria del museo cuyo nombre era Jane Castleton. Durante su acción visita, junto con un grupo, diferentes espacios de la institución, incluidos los de la cafetería o el vestíbulo, y ofrece una serie de explicaciones y opiniones personales que desvelan las relaciones entre las élites económicas —este tipo de voluntariado solía ser desempeñado por mujeres de clase alta— y el gusto cultural, la acumulación clasista del capital económico y cultural, y la frontera difusa entre el espacio público y el privado.

Figura 30. Andrea Fraser (1989). *Museum Highlights: A Gallery Talk* [‘Lo más interesante del museo: visita guiada’].



Fuente: www.tate.org.uk/art/artworks/fraser-museum-highlights-a-gallery-talk-t13715

Otro ejemplo de la involucración crítica en el contexto institucional, en este caso en relación con la obsesión por el contenedor-espectáculo, lo constituye su *videoperformance Little Frank and his Carp* (figura 31), que alude al espacio donde se produce el Museo Guggenheim Bilbao, proyectado por el arquitecto estrella Frank O. Gehry. En esta pieza, Fraser reacciona tan satírica como exageradamente a los comentarios de tono erotizante que sobre la arquitectura realiza la grabación del dispositivo de audioguía que porta consigo. Esta pieza plantea varios elementos críticos en torno a la institución, como pueden ser: los modos de comunicación del museo con el público, basados en los princi-

pios de la industria cultural; los estereotipos patriarcales que subyacen en esos mensajes y en la concreción de tan «poderosas» arquitecturas, asociadas fundamentalmente al diseño masculino; o la inmersión del arte contemporáneo en el *ethos* corporativo.

Figura 31. Andrea Fraser (2011). *Little Frank and his Carp* ['El pequeño Frank y su carpa'].



Fuente: www.macba.cat/es/arte-artistas/artistas/fraser-andrea/little-frank-and-his-carp

En relación con el mercado, Fraser problematizó las relaciones entre artistas y coleccionistas en su proyecto *Untitled* (figura 32), de 2003, donde alquilaba su cuerpo para mantener una relación sexual con un coleccionista que, además, adquirió la primera edición de la grabación del encuentro. En esta transacción medió su galerista, Friedrich Petzel. De este modo, analizó las relaciones de poder (donde el vector de género resulta crucial) propias del mundo del arte contemporáneo, donde todo, incluido el cuerpo de la artista, es objeto de reificación. La idea de la práctica artística como prostitución no resulta nueva, pero en el trabajo de Fraser adopta una perspectiva de reflexión y crítica netamente materialista donde la asignación de funciones propias —artista (prostituta), galerista (proxeneta) y coleccionista (cliente)— habla clara y elocuentemente de los vínculos jerárquicos que operan en el contexto del arte contemporáneo.

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

Fuente: www.select.art.br/daquilo-que-nao-se-vende/

3) Para finalizar este apartado dedicado a la crítica institucional, mencionaremos el último y más reciente de sus momentos siguiendo la cronología de Holmes, una **tercera fase** basada en (Holmes, 2007):

«[...] una circulación entre disciplinas que con frecuencia incorporan una verdadera reserva crítica de posiciones marginales o contraculturales —movimientos sociales, asociaciones políticas, okupas o centros sociales, universidades o cátedras autónomas— que no pueden reducirse a una institucionalidad omniabarcante».

A continuación, tal y como se ha indicado con anterioridad, se abordarán las prácticas feministas, que, si bien Holmes incorpora dentro de la crítica institucional por la extensión de sus análisis, serán tratadas de modo separado.

Ved también

Este tipo de prácticas contextuales de carácter instituyente y que apuntan al desbordamiento institucional y de la propia noción *arte*, serán tratadas en el apartado 7 de este módulo.

6. Prácticas contextuales situadas en el feminismo

Como antes se ha manifestado, las prácticas artísticas feministas expresan una posición profundamente implicada con el contexto. De ahí, que se puedan considerar como prácticas contextuales de primer orden, dado que trabajan situadamente en la confrontación y deconstrucción de los marcos simbólicos y legales impuestos por una tradición heteropatriarcal. Con objeto de abordar las prácticas artísticas feministas desde un marco de análisis situado, consideramos necesario definir el término feminismo, que, como señala Amelia Valcárcel (2019, pág. 55), «[...] es una de las tradiciones políticas fuertes igualitarias de la modernidad». Para la obtención de dichas condiciones de igualdad, la metodología, llevada a cabo en esta oposición frontal al sexo como medida y los abusos derivados de dicha condición, establece una teoría discursiva, normalmente afín a la conceptología política establecida en la teoría política que le es contemporánea, una agenda en la que se concretan las prioridades del hacer, una vanguardia donde se sitúan los sujetos políticos implicados para llevarla adelante y, por último, se debe tener en cuenta la aparición de efectos colaterales o precipitados —resultados no previstos—. En base a lo expuesto, se explica la pluralidad en las formas de producción de las prácticas feministas, dado que, tanto aquello a lo que apelan como a quiénes interpelan, debe leerse en el marco contextual donde se manifiestan.

De forma general, podemos decir que estas prácticas tienen como objeto producir un desplazamiento en la construcción de la subjetividad del «yo» ontológico, naturalizado, universalista y enunciado por los otros, hacia la toma de conciencia de un «yo» situado en lo concreto y experiencial en pro de una transformación social.

De acuerdo con James Baldwin, nos encontramos frente a unas prácticas artísticas que ponen al descubierto las preguntas que han quedado ocultas tras las respuestas (Baldwin, 2011). Para nuestros fines, hemos considerado adecuado acotar retrospectivamente nuestra mirada a los sesenta, por cuanto fueron años de intensa agitación política en los que se pusieron de relieve las contradicciones de un sistema que, si bien estaba legitimado por la universalidad de sus principios ilustrados, era radicalmente clasista, sexista, racista e imperialista. Esto motivó la aparición de múltiples movimientos sociales cuya característica distintiva era su marcado carácter contracultural, dado que sus objetivos no pasaban por la política reformista de los grandes partidos, sino por la construcción de otras formas de vida que transformaban las coordenadas contextuales.

Los movimientos sociales y las formulaciones teóricas de los años sesenta generaron el clima necesario para que se produjera una **quiebra en los modos de hacer en arte**, alejándolos de los cánones clásicos y poniendo en crisis los modelos de subjetivación y representación establecidos, tal y como se puede inferir de las estrategias artísticas empleadas, su producción material y su distribución. En este contexto, se publica en 1963 *La mística de la feminidad*, de Betty Friedan (2009), en el que describe el modelo de femineidad construido en tiempos posbélicos, donde las mujeres eran circunscritas al ámbito doméstico y definidas no por lo que se era, sino como seres para otros —siguiendo el mandato de género como madres y esposas. Friedman define esa sensación de vacío, un tanto intangible, como un malestar, como el problema que no tiene nombre, y apela a la incorporación al mundo laboral y, por extensión, a la obtención de la autonomía como un recurso para salir de la trampa de la «mística de la feminidad». Sin embargo, el desacuerdo mostrado por la Comisión de Igualdad en la Oportunidad en el Empleo por llevar a cabo las correcciones políticas necesarias para terminar con la discriminación por sexo, provocó que un grupo de mujeres, entre las que estaba Friedan, fundaran en 1966 la National Organization for Woman (NOW), con la que se buscaba cambiar la situación de subalternidad mediante la presión en grupo, las demandas legales y la movilización de la opinión pública a favor de su causa. Muchas de las iniciativas llevadas a cabo por artistas feministas pasaron por desarrollar programas de formación situados en el feminismo.

De esta forma, Judy Chicago junto a Miriam Schapiro llevaron a término gran parte de su producción artística y pedagógica mediante talleres que realizaban mediante el *Feminist Art Program*, en Fresno (1971), y en la cooperativa de mujeres Womanhouse, en Los Angeles, donde se intentaba profundizar en la búsqueda y experimentación desde un posicionamiento situado en la experiencia de las mujeres⁴. Es en este marco de pensamiento donde surge el lema «lo personal es político», que enuncia la necesaria transformación del espacio privado por ser el ámbito en el que los varones reciben beneficios económicos, sexuales y psicológicos del sistema patriarcal.

El clima político generado por el movimiento feminista en 1970 hizo que el 26 de agosto se llevara cabo la mayor movilización feminista de la historia, en la que se exigía la igualdad en el empleo y el derecho al aborto. De esta forma, el movimiento feminista ampliaba sus demandas, ya no solo se reclamaba el acceso a la igualdad en lo concerniente a los derechos civiles, sino que, además, se exigía el **derecho al poder sobre sus cuerpos**. Mediante multitudinarias protestas públicas, la formación de grupos de autoconciencia y la creación de centros de ayuda, la liberación sexual se convirtió en uno de los epicentros del debate. El éxito de las movilizaciones era el resultado de una formación y transformación intelectual y una dilatada experiencia de estrategias de autoorganización en la que los medios de comunicación favorecían su difusión.

⁽⁴⁾En el mismo periodo aparecen colectivos como WCA (Women's Caucus For Art, 1972), WIA (Women in the Arts, 1972) o FAW (Feminist Art Workers, 1973). En este repunte del activismo político feminista, se publica, en 1969, *Política sexual*, de Kate Millett (2010) y *La dialéctica del sexo*, de Sulamith Firestone (1970).

En este marco social y político, la consideración de la diferencia sexual en la reflexión historicoartística surge poniendo en entredicho el paradigma hegemónico, tal y como lo refleja la profesora norteamericana Linda Nochlin (1971) en el artículo de *Arts News*, «Why Have There Been No Great Woman Artist?» («¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?»), donde intenta responder a los motivos de la inexistencia de mujeres artistas.

De este modo, las artistas de los años sesenta y setenta priorizaron la autorrepresentación del cuerpo, en lo que concierne a la sexualidad y el género, y subvirtieron un imaginario construido por la tradición del desnudo femenino, lo que supuso pasar de ser el objeto pasivo y sexualizado de la representación a ser sujetos activos que reclamaban su espacio propio y por derecho dentro del ámbito del arte. Estas cuestiones se ponen de manifiesto en los trabajos de Carolee Schneemann, como en *Fuses*, de 1967 —la cinta, que se proyectó por primera vez entre 1967 y 1968 muestra a la artista teniendo relaciones sexuales—, o *Interior Scroll*, de 1975 —*performance* en la que hace una revisión crítica a la figura de la modelo y del artista como genio y varón creador, en la que lee un texto extraído de su vagina al que tituló *Cézanne, She Was a Great Painter*—. Modos de hacer que tienen eco en la actual producción artística, tal y como puede inferirse de la pieza *Casting Off My Womb*, de Casey Jenkins, en la que teje una bufanda durante veintiocho días con lana que previamente ha estado en su vagina (figura 33).

Figura 33. Casey Jenkins (2013). *Casting Off My Womb* ['Lanzado fuera de mi matriz'].



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

Resulta recurrente que las acciones se llevaran a cabo en el espacio público, dado que salir del entorno seguro y privilegiado de las galerías e incitar a la participación del espectador «profano» suponía vincular el arte y la vida. Se trataba de tejer una realidad alternativa que mostraba la orientación claramente contextual de este tipo de prácticas feministas. Así, encontramos las «*performances* de guerrilla», de Valie EXPORT, como *Tapp- und Tast-Kino*, en la que lleva-

ba una pequeña caja escénica que cubría su pecho desnudo, de forma que, si bien no podía ser visto, podía ser tocado por cualquier transeúnte que introdujese las manos —esta *performance* la realizó en diez ciudades europeas entre 1968-1971—; o su trabajo de 1969, *Aktionshose: Genitalpanik* (figura 34), donde EXPORT entraba en un cine porno en Munich vistiendo unos pantalones que dejaban a la vista sus genitales mientras portaba una metralleta, desafiando así a la audiencia masculina a enfrentarse con una mujer «real» que, ahora, les devolvía la mirada en vez de con la imagen objetualizada y cosificada que se mostraba en la pantalla.

Figura 34. Valie EXPORT (1969). *Aktionshose: Genitalpanik* ['Pantalones acción: Pánico genital'].



Fuente: www.moma.org/collection/works/133675

El trabajo colaborativo en pro del reconocimiento de las mujeres que quedaron en los márgenes, o fuera de la historia, y la visibilidad de los saberes y técnicas asociadas a las labores de las mismas ha sido también gran parte de

los objetivos de las prácticas artísticas feministas. De este modo, si bien Judy Chicago reflejó por medio de sus *performances* el sometimiento de la mujer a una cultura patriarcal, su pieza más reconocida es la instalación *The Dinner Party*, producida entre 1974 y 1979, en la que «sienta a la mesa» a treinta y nueve mujeres en homenaje a sus aportaciones a distintos campos del conocimiento. Bajo la mesa triangular y sobre un suelo de baldosas, escribe el nombre de otras 999 mujeres. La obra, convertida en una de las más emblemáticas del arte feminista y pieza central alrededor de la cual se organiza el Centro de Arte Feminista Elizabeth A. Sackler, está formalizada con cerámicas, bordados o metales, entre otros, y realizada en colaboración con más de un centenar de mujeres. En este punto, señalar que no es baladí el hecho de que tanto EXPORT como su coetánea Chicago tomaran la decisión de cambiar sus nombres, dado que de este gesto puede inferirse la búsqueda de un principio de autodeterminación y emancipación de la genealogía paternofilial. El lenguaje como constructor simbólico ha sido abordado por artistas como Jenny Holzer, quien en proyectos como *Truisms*, 1977-1979 (figura 35), utilizando como soporte escaparates, vallas publicitarias, fachadas, camisetas o gorras de béisbol, problematiza sobre el espacio público y privado, la violencia o el poder.

Figura 35. Jenny Holzer (1980). *Abuse of Power Comes As No Surprise. The series Truisms T-shirts* ['El abuso de poder no nos coge por sorpresa. Serie Camisetas Truismos'].



Fuente: www.tate.org.uk/art/artists/jenny-holzer-1307/5-ways-jenny-holzer-brought-art-streets

En la inserción de las prácticas en el espacio público y su acercamiento a un espectador no especializado, se ubican las alianzas entre los movimientos feministas y antirracistas, que también tuvieron su manifestación en las prácticas artísticas. La ficción de la raza o la misoginia fueron nociones sobre las que artistas como Adrian Piper trabajó en *Catalysis*, de 1970, o *Four Intruders plus Alarm Systems*, de 1980. Asumir el cuerpo como un campo de batalla, tal y como enunció en 1989 Barbara Kruger en *Your Body Is a Battleground*, suponía tomar partido, de forma consciente, en la construcción de nuevos imaginarios en los que los cuerpos no normativos, tradicionalmente condenados a la invisibilidad, empezaron a tener presencia⁵. Para entonces, la **revisión del género** dará una prolífica producción teórica que autoras como Teresa de Lauretis enuncia en su texto *La tecnología del género* (Lauretis, 1996), donde define a este como un producto y proceso de técnicas sociales, de orden ideológico y que operan sobre los cuerpos para su disciplinamiento. Admitir la tecnología

⁽⁵⁾ Como ejemplo de este fenómeno puede citarse el trabajo de Mary Duffy, *Cortar los brazos que atan*, de 1987.

del género, su performatividad y su nomadismo supuso abrir un espacio a la representación de múltiples subjetividades que no ocupaban posiciones fijas. Si bien muchas artistas han desarrollado su producción bajo estas premisas, como Cindy Sherman o Gillian Wearing, será en las prácticas situadas en posiciones LGTB donde se manifieste la deconstrucción del género y la sexualidad de forma más clara. Trabajos como los de Nan Goldin, en *Contacts vol. 2, The Ballad of Sexual Dependency*, ya reflejaban una realidad que, a lo largo del tiempo, ha ido ocupando un mayor espacio de visibilidad al amparo de la teoría *Queer* que Judith Butler enunció en *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad* (Butler, 2007). Lo *queer*, traducido como ‘teoría torcida’, ‘teoría marica’, o teoría «entendida», amplía el escenario de posibilidades de representación desde las disidencias sexo-género que desbordan el binomio hombre y mujer. En el estado español, el *Archivo Queer* recoge la memoria del activismo LGTBIQ de los años noventa, principalmente de los colectivos madrileños La Radical Gai y LSD.

Actualmente, las diferentes corrientes de pensamiento surgidas en torno al sujeto político enunciado desde posiciones *queer* y los postulados basados en la diferencia complejiza el debate feminista en sus formas de subjetivación y representación. Si pensamos, por ejemplo, en lo que supuso la aparición de categorías de análisis como el posporno —corriente artística performática que pretende, desde la acción y apropiación de las retóricas de la pornografía, cuestionar las prácticas sexuales normativizadas, donde se sitúan proyectos de los noventa como los de Annie Sprinkle, en *performances* como *A public Cervix Anouncement*, de 1993, o *The Sluts & Goddesses Video Workshop Or How to Be A Sex Goddess in 101 Easy Steps*, que estrenó en 1990—, y vemos la práctica actual de Sprinkle, en la que junto a Beth Stephens propone un nuevo campo de investigación que denominan *SexEcology* —hibridación de sexología y ecología desde una posición ecosexual, según la cual «(...) una identidad; para algunos, es la identidad sexual primaria. Ecosexuales pueden ser GLBTQI, heterosexuales, asexuales, y/u otro» (s.f., 2013) en la que se manifiesta toda la «gloria *queer* ecosexual»—, constatamos la ausencia de categorías fijas, y se da lugar a una interseccionalidad y autoenunciamento, como podemos ver también en el caso de la artista Diana J. Torres, quien se define como feminista pornoterrorista.

A esta complejidad han contribuido las tecnologías de la comunicación abriendo un nuevo espacio en el que Sadie Plant, en *Ceros+Unos. Mujeres digitales+la nueva tecnocultura* (Plant, 1998, pág. 70), propone revertir la connotación masculina de la tecnología y ofrecer un nuevo referente. La plantea como algo eminentemente femenino en base a que siempre la tecnología ha estado vinculada a las mujeres, tanto las artesanales —como el trabajo textil— como las más sofisticadas —el trabajo como operarias de telefonía o secretarías. Bajo esta lógica, artistas como Carla Peirano y Orit Kruglanski, en *Bricolage Sexual (BS)*, 2004-2010, formulan prácticas que se hacen eco del llamado de Haraway a proyectos que privilegien la construcción, la deconstrucción, la construcción apasionada, las conexiones en red y la esperanza de la transformación de los

sistemas de conocimiento y formas de ver. En consonancia con los planteamientos de Plant, surge el ciberfeminismo, influenciado por *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*, de Donna Haraway (1995), en el que propone a las mujeres aceptar una identidad definida como *cyborg*, y cuyo enunciamiento se vincula a la práctica del colectivo f VNS Matrix, fundado en Australia en 1991 y constituido por Josephine Starrs, Julianne Pierce, Francesca da Rimini y Virginia Barratt. En la escena contemporánea, podemos ver el empleo de las *new-media* desde una conciencia feminista *queer*, en proyectos como los de Shu Lea Cheang en *Brandon* (1998-1999), *Fluidø* (2017) o su trabajo en 2019 para la Bienal de Venecia curado por Paul B. Preciado, titulado *3x3x6*.

A modo de conclusión, hay que señalar que si en 1985 la exposición en el MoMA de Nueva York, titulada *An Internacional Survey of Painting and Sculpture*, llevó a manifestarse ante el museo a un grupo de mujeres con máscaras de simios, tras comprobar que de los 169 artistas que participaron solo trece eran mujeres que se hacían llamar *Guerrilla Girls*. Los últimos datos aportados en los informes anuales de la Asociación de Mujeres en las Artes Visuales Contemporáneas (MAV) reflejan cómo la situación se perpetúa sin que se adopten medidas para su corrección. Por ello, ya sea mediante acciones vinculadas a la *performance* en directo, como es el caso de la artista María Jimeno en su *work in progress Queridas Viejas*, la «acción artística *online*», de Diana Larrea, mediante su perfil de Facebook con el proyecto en red *Tal día como hoy. Una artista para cada día*, o las iniciativas colectivas propuestas por Yolanda Domínguez, como *Estamos aquí*, el trabajo artístico vinculado a posiciones feministas se mantiene con la misma vigencia con la que surgió, dado que apelan al núcleo duro del poder y a los privilegios de quienes lo encarnan. De esta forma, su vinculación al contexto deviene, tal y como expresamos anteriormente, por su imbricación en el marco social y político sobre el que trabajan y del que no es ajeno ni el espacio físico ni virtual en el que se muestran y difunden las prácticas artísticas orientadas hacia la emancipación y la justicia social.

En este sentido, cabe señalar que, actualmente, estamos asistiendo a la expansión de movimientos feministas que surgen desde la autoorganización ciudadana, donde el empleo de estrategias ensayadas por el arte y el activismo consiguen una movilización transfronteriza que se pone en circulación para ser reapropiada en los distintos contextos. Movimientos como «Ni una menos», consigna surgida en Argentina en 2015 contra el feminicidio, o «El violador eres tú», proclama iniciada en Chile en el Día Internacional de la Eliminación de la Violencia Contra La Mujer 2019, ponen de manifiesto la necesidad de transformar radicalmente un sistema patriarcal lesivo para más de la mitad de la población mundial.

Pese a la pluralidad de posiciones que coexisten actualmente, las prácticas artísticas feministas mantienen su vigencia por cuanto sitúan en el centro de sus propuestas a los sujetos políticos relegados a los márgenes de la estructura social y, por extensión, de la representación.

7. Prácticas contextuales en la confluencia del arte con el activismo politicosocial a partir de la década de los ochenta. Del arte público al «artivismo»

En 1982, en el marco de la séptima edición de la muestra de arte contemporáneo Documenta de Kassel (Alemania), Joseph Beuys inicia su proyecto, ya mencionado aquí, *7000 Eichen* ('7000 robles'), en el que sitúa 7000 bloques de basalto frente a la fachada del Museo Fridericianum a la espera de su ubicación definitiva junto a un roble que se planta en la ciudad con la colaboración ciudadana, las administraciones o empresas. Fueron necesarios cinco años para llevar a cabo la «reforestación urbana» que supuso una transformación en el paisaje de la ciudad. La producción formal del proyecto, su carácter social y ecológico reformulaba la relación entre el público y obra, pasando a primer término la acción participativa y el contexto. El alcance simbólico del proyecto se puede inferir del hecho de que Beuys denominara su trabajo *escultura social*, manifestación plena del arte de contexto. Una escultura que, en base a la partitura enunciada por el artista, se distribuyó a lo largo del espacio público y en el que no fue necesaria la intervención del autor para su formalización. Concluyó en 1987, tras la muerte de Beuys, con la plantación de un roble junto a la última piedra de basalto (figura 36).

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



Fuente: www.researchgate.net/figure/Figura-4-La-plantacion-de-arboles-de-Josef-Beuys-en-la-Documenta-de-Kassel-fotografias_fig2_308873875

De esta forma, situamos las prácticas artísticas colaborativas en relación con lo social en el marco de las tesis de Jane Jacobs, quien en *Muerte y vida de las grandes ciudades*, de 1961, hace una crítica a las políticas de planificación urbanísticas iniciadas en los años cincuenta, con las que se destruían comunidades en pro de la construcción de espacios urbanos aislados y antinaturales (Jacobs, 2011).

Los modos de hacer iniciados en los sesenta y setenta se mantuvieron en los años noventa, tal y como enuncia Paloma Blanco (2005, pág. 190):

«Así comenzó a resurgir con fuerza un discurso crítico, vinculado a grupos de solidaridad y movimientos de liberación, que propugnó nuevas vías de compromiso y una radicalización de la democracia. Nos referimos a movimientos sociales innovadores en el ámbito español como el movimiento insumiso pacifista, las okupaciones, los grupos y coordinadoras ecologistas, etc. Se podía advertir, pues, un cambio de sensibilidad y actitud, menos triunfalista y más reflexiva, a la hora de evaluar el papel del arte y los movimientos sociales en la nueva sociedad de consumo de masas».

Esa actitud menos triunfalista y más reflexiva en el contexto de las prácticas artísticas, en los años noventa —donde ya existía la distancia crítica suficiente como para examinar aquello a lo que aquellas prácticas habían contribuido—, llevó a Harriet Seine, en su libro *Contemporary Public Sculpture*, en 1992, a plantear las siguientes preguntas (Gómez Aguilera, 2004, pág. 46):

«Los problemas endémicos del arte público en una democracia comienzan con su propia definición. ¿Cómo puede ser algo al mismo tiempo público (democrático) y arte (elitista)? ¿Quién es el público? ¿Qué caracteriza hoy el arte o la escultura en relación con este asunto? ¿Qué hace que el arte sea público: su esencia, su forma o su localización?... ¿Debemos debatir sobre la escultura pública en el contexto del arte o del diseño urbano o de ambos a la vez?».

Bajo estas premisas, autores como Michel North, en 1990, escriben en *Critical Inquiry*: «el desarrollo más notable en la escultura pública de los últimos treinta años ha sido la desaparición de la propia escultura» (Young, 1992, pág. 60), vinculando su argumento al citado texto de Rosalind Krauss, *La escultura en el campo expandido* que apareció en la revista *October*, en 1979, y recogido en 1985 en su libro *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*.

El nuevo arte público tomaba distancia con las tradicionales formas de tratar dicha noción y con los planteamientos desde la lógica del monumento, y diferenciaba formal y conceptualmente los proyectos diseñados con estos fines. Encontramos, por un lado, un tipo de planteamiento que se vincula a la **contextualidad espacial**, cuyos orígenes se sitúan en la tradición del minimal —de la que podemos destacar el trabajo de Richard Serra y, más específicamente, su controvertida intervención escultórica, en lo relativo al debate sobre lo contextual, *Tilted Arc*, instalada en 1981 (figura 37)— y, por otro lado, la práctica enunciada desde el establecimiento de relaciones con lo social y político. De esta forma, surgirán nociones como *contramonumento*, o *monumento negativo* que, fundamentalmente, fueron llevadas a cabo a raíz de la revisión de la memoria histórica del Holocausto. En este sentido, artistas como Horst Hoheisel realizaron, en 1985, la *Fuente de Aschrottbrunnen* (figura 38), en Kas-

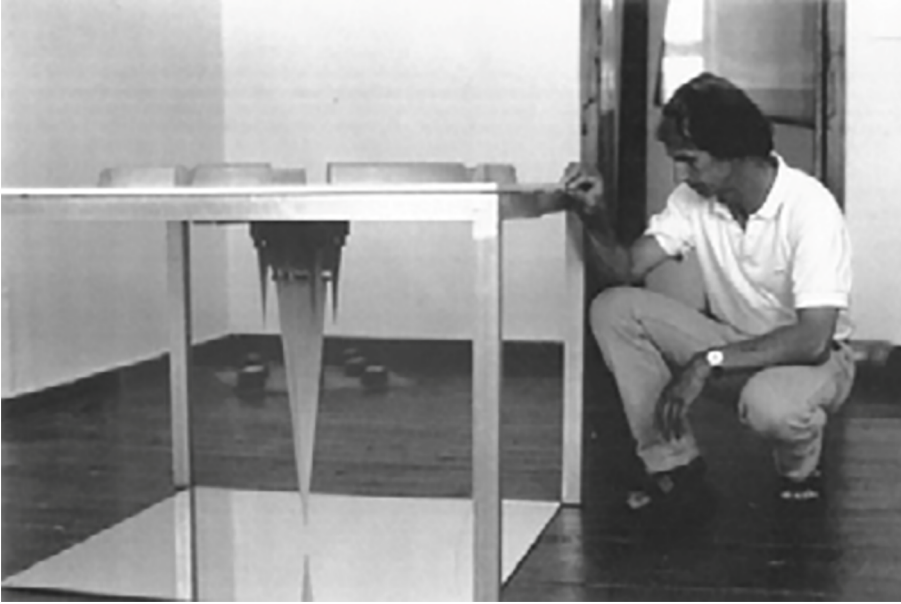
sel, Alemania. La fuente original fue destruida por los nazis en 1939 debido a que su patrocinador había sido un empresario de origen judío. Hoheisel reproduce la pieza y la ubica en el mismo enclave, pero invirtiendo su posición, es decir, instalada boca abajo y dejando a la vista la base de la misma. Dentro de esta lógica, Hans Haacke reconstruye de forma efímera un monumento nazi de 1938, *Und Ihr habt doch gesiegt* (figura 39), en 1988, en la ciudad de Graz, Austria.

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



Fuente: www.nytimes.com/2019/08/28/arts/design/richard-serra-gagosian-sculpture.html

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



Fuente: 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* ['Y fuisteis victoriosos después de todo'].

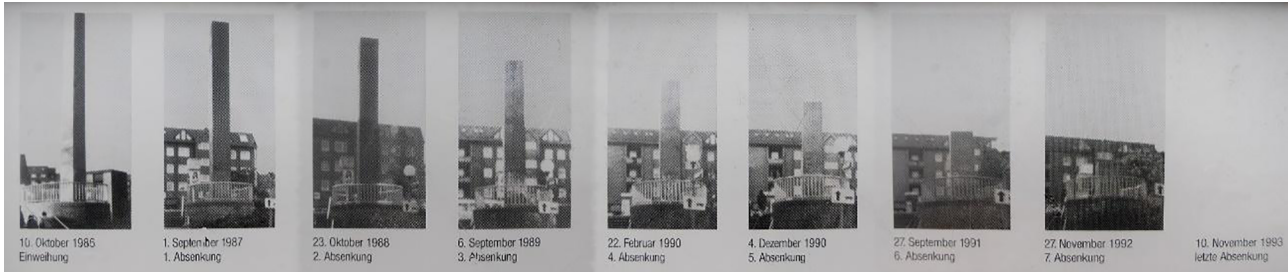


Fuente: <https://fenz.mur.at/bezugspunkte/>

La **relación entre temporalidad y monumento** también fue la estrategia empleada por Jochen Gerz y Esther Shalev-Gerz en *Harburger Mahnmal gegen Faschismus* (figura 40), de 1986. En algunos casos, como el monumento contra el racismo de Jochen Gerz, *2146 Steine – Mahnmal gegen Rassismus* (figura 41), de 1993, en Saarbrücken, Alemania, no dejan a la vista ninguna inscripción. El monumento se «construye» con la memoria y el diálogo. Este tipo de prácticas se posicionan frente a iniciativas como las llevadas a cabo en El Parque de la Memoria, espacio público de catorce hectáreas de extensión ubicado en la franja costera del Río de la Plata de la ciudad de Buenos Aires. El proyecto, que se aprobó en 1998 y se inauguró en 2007, en homenaje a las víctimas del terrorismo de Estado, consta de un memorial y esculturas monumentales de artistas como Dennis Oppenheim, Nicolás Guagnini, Norberto Gómez, William Tucker, Roberto Aizenberg o León Ferrari, donde la autoría del artista

y el estilo del mismo eluden un trabajo público contextualizado, por mucho que los títulos de las piezas monumentales incorporen palabras como *víctima* o *memoria*.

Figura 40. Jochen Gerz y Esther Shalev-Gerz (1986). *Harburger Mahnmal gegen Faschismus* ['Monumento contra el fascismo de Hamburgo'].



Fuente: 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 piedras-monumento contra el racismo'].



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

Vemos así cómo las tradicionales formas del arte de tratarse en y desde lo público tomarán muy diferentes vías de enunciación, lo que llevará a que la noción de arte público sea revisada por autores como Suzannne Lacy, quien en *Mapping the Terrain: New Genre Public Art* (Blanco, 2005, pág. 191):

«[...] hace la primera recopilación de textos que planteó abiertamente la realidad de este tipo de arte, aunque el origen de estas prácticas “emergentes” se remonta a los *happenings* de los años sesenta, a la visión activista de la cultura forjada durante las protestas contra la Guerra de Vietnam y a los discursos más recientes del marxismo, el feminismo y el ecologismo. En su libro, Lacy contextualizaba esta clase de proyectos como una evolución natural —si no un rechazo total— de los trabajos artísticos para los espacios públicos que habían inaugurado una nueva dirección».

En esta misma línea de pensamiento, autores como Arlene Raven, editora del libro *Art in the Public Interest*, o Siah Armajani, en su *Manifiesto. La escultura pública. El arte público en el contexto de la democracia norteamericana*, coinciden

la finalidad de distanciarse de la exégesis estilística. Por ejemplo, ahora, un mismo «artista» podía producir sin marcas estilísticas y obtener visibilidad en múltiples contextos.

Retomando la escena de los años ochenta en relación con la práctica colaborativocontextual, hay que señalar que en el contexto internacional se funda Group Material en 1979; en 1984 surge Guerrilla Girls y, ese mismo año, se crea el colectivo Neue Slowenische Kunst (NSK), formado por la unión de tres grupos: IRWIN, Laibach y el grupo de teatro Sester Gledališče Escipión Nasice, ACT UP (Coalición del sida para desatar el poder), fundado en 1987, o Gran Fury, que se constituyó en 1988. Brasó y Castaño (2009, pág. 43) señalan, en relación con Gran Fury y Guerrilla Girls, que:

«Escondiendo sus nombres bajo la identidad colectiva, los integrantes de uno y otro [colectivo] consiguieron fortalecer la unidad y la relevancia de su mensaje a la vez que evitaban la confusión de los objetivos individuales con el propósito general del grupo. De alguna forma, sería interesante pensar que no todos los miembros de Guerrilla Girls fueran o sean necesariamente mujeres y que los cinco miembros de Gran Fury no tuvieron por qué ser afectados por el VIH. El mensaje anónimo y colectivo permite que cualquier individuo pueda asumirlo como propio y sumarse a la causa común. Todos al fin y al cabo, podemos llevar disfraces».

En este mismo contexto temporal, en el estado español se consolida la democracia y, con este hecho, vemos el surgimiento de un gran número de **colectivos artísticos**. En este sentido, resulta de gran interés el artículo publicado por Jorge Luis Marzo, en *Realidades colectivas en el arte español de la década de 1980* (Marzo y Mayayo, 2016, págs. 53-76). Como indica el autor, la escena de los ochenta supuso la apertura de una serie de espacios de encuentro e iniciativas colectivas donde las prácticas colaborativas fueron ensayadas en todo el territorio. Una acción colectiva que, con el paso del tiempo, fue tomando cada vez una mayor visibilidad, como atestigua la aparición de colectivos como El Perro, Libres para siempre o Estrujenbank, fundados en 1989; Preiswert Arbeitskollegen (Sociedad de Trabajo no Alienado), en 1990; Industrias Mikuerpo, en 1994; La Fiambrera Obrera, en 1995; la Red de Lavapiés o El Lobby ferroz, en 1998; Todo Por la Praxis (TXP), en 1999, y Basurama, Zuloark o Boa Mistura, en 2001. En 2005 se constituye el colectivo Left Hand Rotation, que se estructura como una entidad impersonal donde la comunidad de recepción no es un espectador, sino parte activa imprescindible en la transformación de la realidad social donde la voluntad de las comunidades de testimoniar su situación posibilita la articulación de la acción. En 2007 se constituye Transductores, que surge como una plataforma interdisciplinar que realiza proyectos de investigación y mediación con tres ejes principales de interés: las pedagogías colectivas, las prácticas artísticas colaborativas y los modos de intervención en la esfera pública.

Estos ejemplos ponen de relieve la heterogeneidad de las prácticas colaborativas y de sus objetivos, pese a que siempre fueran llevadas a cabo al amparo del denominado *arte público*. Las diferentes posiciones que se han adoptado frente a esta denominación han generado no pocos debates. De hecho, lo que surgió como una salida a los planteamientos representacionales del arte polí-

ticamente comprometido, con el paso del tiempo se transformó en un lugar común de las prácticas artísticas y de los discursos alrededor de estas, lo que supuso un desplazamiento desde posiciones vinculadas a movimientos sociales hacia su cooptación en el ámbito institucional y académico.

Este amplio espectro en los modos de hacer en las prácticas colaborativas y contextuales también se pone de manifiesto en la pluralidad de nombres que se les han asignado atendiendo a las características, los objetivos y efectos buscados. Así, encontramos enunciados como la *estética relacional*, propuesta por Nicolas Bourriaud; el *New Genre Public Art* ('nuevo género de arte público'), definido por Suzanne Lacy; el *Kontextkunst* ('arte de contexto'), conceptualizado por Peter Weibel; el *Dialogical Art* ('arte dialógico'); las *Connective Aesthetics*, delineadas por Suzy Gablik; el *Socially engaged art* ('arte socialmente comprometido'), el *community-based art* ('arte basado en la comunidad'), las *experimental communities* ('comunidades experimentales') o *arte participativo*, entre otros.

Más allá del epígrafe que se enuncie, en todos los casos hacen referencia al conocido como *giro colaborativo* o *giro social* del arte contemporáneo.

Bajo el llamado *giro colaborativo*, expuesto por Maria Lind, en 2005, en un simposio bajo el título de *Taking the Matter Into a Common Hands* y publicado en 2007 como *The Collaborative Turn* (Maria Lind, 2010), la autora analiza los diversos tipos de prácticas que se reunían bajo el concepto de *lo colaborativo*, entendido como beneficio mutuo. Anteriormente, en 2004, Lind dejaba clara su postura en relación con la validez de dichas prácticas contraponiendo el trabajo del colectivo turco *Oda Projesi* (figura 43), formado en el año 2000, al proyecto *Monumento Bataille* (figura 44), de Thomas Hirschhorn, para la Documenta 11 de Kassel. En su artículo «Actualisation of Space: The Case of Oda Projesi» (Lind, 2004, págs. 109-121) entiende que el trabajo de los primeros sitúa a los colaboradores en condiciones de igualdad con los artistas, lo que aporta a sus proyectos una genuina colaboración. Mientras que, en el segundo caso, se muestra de modo «exotizado» a grupos marginales contribuyendo a un tipo de pornografía social que no cuestiona las estructuras de poder. Lo que indica, que la colaboración no es un buen método *per se*, en términos de beneficio social, ya que, de acuerdo con Eve Chiapello (2004, págs. 585-594), este tipo de prácticas han sido subsumidas y desactivadas por la teoría del *management* neoliberal y los conceptos positivos asociados a este término, como son la lealtad, flexibilidad, altruismo o la solidaridad, que bien pueden servir a intereses espurios, como señaló François Matarasso (Bishop, 2012, pág. 14):

«[...] la participación social es vista positivamente porque crea ciudadanos sumisos que respetan la autoridad y aceptan el "riesgo" y la responsabilidad de cuidar de sí mismos frente a la disminución de los servicios públicos».

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



Fuente: <http://artiasipacific.com/Magazine/79/BiennialsAndInfrastructuralShiftPartI>

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



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

Respecto a la noción de *giro social*, Claire Bishop, en *The Social Turn: Collaboration and its Discontents* (Claire Bishop, 2006b, págs. 178-183) apuntaba a la importante presencia en el sector institucional público de proyectos artísticos que se desarrollaban bajo las premisas de lo colectivo, la colaboración y la implicación directa con ámbitos sociales específicos, bajo la creencia del empoderamiento creativo de la acción colectiva. Frente a la postura de Maria Lind, quien apelaba a la disolución del artista en la praxis social o al juicio ético como la única instancia legítima de valoración de dichas prácticas, Bishop señala

que las mejores prácticas artísticas colaborativas eran las que se situaban en la contradictoria tensión entre la autonomía estética y la intervención social. Es decir, que sin perder una cierta especificidad de lo artístico (los valores propios de la estética), colaboran con diferentes movimientos de transformación de la sociedad. Estas consideraciones fueron analizadas con anterioridad por Paloma Blanco, quien se refiere a la efectividad artística (estética) y política en los siguientes términos (2005, pág. 194):

«[...] si del análisis de determinada obra se deduce que carece por completo de efectividad política, sea táctica o estratégica, difícilmente se la podrá considerar como tal por muy buenas que fueran las intenciones de su autor.

Del mismo modo, si una intervención careciera de efectividad artística, ya sea táctica o estratégica, no se la debería considerar propiamente una intervención artística, sino algo cercano al bricolaje político».

Así, a medida que el vector colaborativo ganaba espacio en las prácticas y discursos del arte contemporáneo, se iban visibilizando las paradojas y contradicciones en relación con la efectividad en sus propósitos. Los debates críticos respecto a estos asuntos se fueron acrecentando a medida que iban teniendo mayor presencia en las políticas culturales de las administraciones públicas, aunque la sospecha de absorción y neutralización, en términos sociales y políticos, ya era una cuestión central en los análisis que se realizaban de y desde el ámbito del arte activista de los noventa. De hecho, y a pesar de las posturas favorables a la colaboración crítica con la institución, como hicieron Lucy R. Lippard, en *Moving Targets, Moving Out*, de 1989, o Nina Felshin, en *But Is It Art? The Spirit of Art as Activism*, de 1995, se advertía que (Blanco, 2005, pág. 194):

«[...] según demuestra la experiencia, es imposible que se dé una absorción que no fagocite el movimiento o la red de movimientos sociales objeto de semejante asimilación».

En este sentido, en 2004, uno de los más destacados teóricos de las prácticas artísticas dialógicas, Grant Kester (2004), advertía de las relaciones asimétricas que se producían en ciertos procesos colaborativos. En ellos se sitúa a los participantes en un espacio de heteronomía para la obtención de resultados propios, más allá del foco de atención que había definido previamente el proyecto artístico, lo que genera exclusivamente un beneficio para artistas e instituciones e instrumentaliza a las distintas comunidades implicadas. En este mismo sentido, Hal Foster citando los argumentos de Gilles Deleuze y cuyas palabras fueron recogidas por Michael Birchall, se manifestaba en relación con la instrumentalización colonizadora de ciertas iniciativas basadas en la participación de la comunidad y en las que se produce el fenómeno de «la indignidad de hablar por los otros» (Birchall, 2018, págs. 13-14).

Desde la experiencia de estos últimos años, donde las diversas formas de colaboración en la práctica artística han ido proliferando al amparo de las políticas municipales o estatales, puede observarse cómo esta noción ha ido paulatinamente desgastándose por cuanto han sido prácticas extractivas de la energía social que la institución artística ha avalado mediante proyectos que se inscribían en el ámbito de lo colaborativo. En este sentido, resulta especialmente

significativa la propuesta del artista Tadashi Kawamata y del arquitecto Christophe Scheidegger, quienes, en el marco de la edición de 2013 de la feria Art Basel, produjeron *Favela Café*. Se trata de un simulacro de favela, en alusión a las que se encuentran en los barrios desfavorecidos de Brasil, cuyo propósito era dar un servicio de cafetería *gourmet* a los nada marginales visitantes del evento suizo. El planteamiento colaborativo estribaba en operar como punto de encuentro para el establecimiento de relaciones sociales en el contexto de la feria de arte más elitista, que acabó con la carga y desalojo policial de un grupo de unos 150 activistas. El hecho de ocupar y hacer uso del espacio bajo las premisas de los autores del proyecto supuso su detención y acusación mediática como *art hooligans*.

Del modo en que la energía social ha sido instrumentalizada desde las lógicas institucionales dan cuenta dos hechos en relación con el movimiento *Occupy*, que surge ante la recesión económica de 2007 y que implicaba la acción colectiva ciudadana mediante la ocupación de espacios públicos en distintos países. Así, en 2012, activistas de *Occupy* se reunieron en Kassel para participar en la Documenta 13, y en Berlín para participar en la Bienal de Berlín 7. Ambos eventos alojaron en sendas sedes al movimiento y fueron leídos por el público, crítica, instituciones y movimientos sociales de forma dispar. Sea como fuere, parece que, en ambos casos, se manifestaba una transformación de la noción de *lo social* y se renunciaba a los objetivos políticos en aras de una representación que primaba el planteamiento estético.

Consideradas algunas de las posiciones en las que podemos ver la difícil conciliación y la heterogeneidad de las prácticas colaborativas con respecto a la noción *arte*, resulta de especial interés el planteamiento realizado sobre estas cuestiones del activista impulsor del *Movimiento anticarreteras de Claremont Road* (figura 45) y *Reclaim the Streets* (figura 46), de formación artística, John Jorda, citado por Julia Ramírez Blanco:

«Me disolví en los movimientos sociales. Me deshice de la etiqueta de "artista", pero mantuve conmigo las armas de la creatividad. Pronto me di cuenta que este era el contexto más poderoso, inspirador y socialmente eficaz en el que podía usar estas armas».

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

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

Figura 46



Una disolución como artista que, en una charla en la Tate Modern, no dejaba lugar a interpretaciones (Ramírez Blanco, 2014, pág. 84):

«Ruego a los artistas que deserten. Que den la espalda al sistema y se alejen de los museos [...], que abandonen el atractivo del glamour y la fama, se muevan fuera del foco que se otorga el monopolio de la creatividad y descarten la idea de que somos los expertos de la imaginación. Os pido que rechacemos los espacios que nos separan de la sociedad, que no queramos nuestro privilegio, que renunciemos al culto del individuo y reconozcamos el poder del “nosotros”, que proviene de la suma de todos los “yos” separados. En el momento de que el artista se haga invisible. Que se disuelva de nuevo en la vida».

Lo enunciado por Jordan explicita el conflicto que surge a la hora de conciliar la estructura del arte y una praxis vital emancipadora, si bien el conjunto de técnicas y estrategias artísticas pueden ser utilizadas de manera que colaboren de forma genuina para su obtención.

8. Conclusiones

Resumiendo el recorrido genealógico que hemos planteado en este texto, se pueden extraer una serie de reflexiones:

- Las imágenes, sean estas consideradas dentro o fuera de la categoría «arte», han tenido desde la antigüedad una vinculación muy estrecha con los contextos, ya fueran estos de carácter espacial o social. Podemos entender que estas manifestaciones culturales, en muchos casos, pueden considerarse como prácticas contextuales.
- El fenómeno de pérdida de la dimensión contextual del arte tiene su origen en cierta forma de entender la autonomía del arte que separaba radicalmente las prácticas artísticas de sus respectivos contextos, especialmente en lo relativo al marco social y político. Esta situación comenzará a extenderse a partir del siglo XVIII con la aparición de la institución arte burguesa.
- Entendemos que con la vanguardia de comienzos del siglo XX se producirá, tal y como se ha comentado aquí en relación con los argumentos de Bürger, una fuerte reivindicación de una vuelta al contexto con la disolución del arte en la praxis vital. Podemos, por tanto, considerar la vanguardia como antecedente del arte de contexto contemporáneo.
- Las prácticas neovanguardistas, surgidas tras la Segunda Guerra Mundial, abundaron en el giro contextual siguiendo la estela de la vanguardia, en contraste con la hegemonía formalista de los años cuarenta y cincuenta. La orientación hacia el contexto de dichos planteamientos artísticos fueron diversos, ya que unos apuntaban hacia cuestiones de carácter especial y, otros, hacia el marco social y político.
- El caldo de cultivo que produjo la neovanguardia definió, a partir de los años setenta, las bases constituyentes del arte de contexto propiamente dicho. Y en la década de los ochenta apareció un acontecimiento crucial en el desarrollo de esta noción artística, el acercamiento entre el activismo social y el arte. Esto derivó en los posicionamientos, entre otros, del arte relacional o el arte colaborativo, que inciden muy especialmente en la construcción de la realidad que caracteriza al arte de contexto en su dimensión social y política.

Finalmente, a modo de conclusión debemos señalar que, como sostiene Pablo Helguera (Helguera, 2005), el arte contemporáneo hoy en día se caracteriza por su condición profundamente relacional (contextual), pero dado que este es jerárquico, elitista y minoritario, nos preguntamos: ¿Resulta posible un tipo de práctica artística colaborativa y de contexto que intervenga en los procesos

sociales y políticos encaminados a la emancipación que tenga la potencialidad de tejer una realidad alternativa? ¿Es el arte un buen lugar para que esto ocurra o, por el contrario, es un espacio de sobredeterminación ideológica que sirve fundamentalmente a unos intereses de dominación? ¿La institucionalización (artística y política) de estas prácticas, inicialmente autoorganizadas, desactiva su presunto potencial emancipatorio? Claramente estas preguntas tienen difícil respuesta, dado que cada proyecto responde a una serie de casuísticas que deben ser examinadas en contexto.

Bibliografía

- 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*. Murcia: CENDEAC.
- Armajani, S.** (1999). *Siah Armajani* (catálogo). 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*. Nueva York: Pantheon Books.
- Benjamin, W.** (2001). «El autor como productor». En: Wallis, B. (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* (febrero).
- Bishop, C.** (2012). *Artificial Hells. Participatory art and the politics of spectatorship*. Londres: Verso.
- Birchall, M.** (2018). «¿Institucionalizando lo social?». En: hablarenarte (2018) (coord.) *Narrando colaboración*. Madrid: hablarenarte.
- Blanco, P.** (2005). «Prácticas artísticas colaborativas en la España de los años noventa». En: Carillo, J., Estella, I. y García Meras, L. (2005). *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». En: Bozal, V. *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». En: *Inéditos*. Madrid: Obra Social Caja Madrid.
- Buren, D.** (1980). «On Saturday». En: Buren, D. (1980). *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*. Logroño: 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*. Valencia: 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*. Nueva 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 enero). «Investigaciones extradisciplinares. Hacia una nueva crítica de las instituciones» [en línea]. *transversal.at*. Recuperado 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». En: Doherty, C. (2004) (ed.). *Contemporary Art, from Studio to Situation*. Londres: Black Dog & Leventhal.
- Lind, M.** (2010). «The Collaborative Turn». En: Wood, B. W. (ed.) (2010). *Selected Maria Lind Writings*. Berlín, Nueva York: Sternberg Press.
- Marcus, G.** (1993). *Rastros de carmín. Una historia secreta del siglo XX*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Marzo J. L.; Mayo, 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?». En: Gornick, V. y Morán, B. (eds.) (1971). *Woman in Sexist Society: Studies in Power and Powerlessness*. Nueva 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 y 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, págs. 62-68).
- Solans, P.** (2000). *Accionismo Vienés*. Hondarribia (Guipúzcoa): Editorial Nerea.
- S.f.** (2013). «Annie Sprinkle y Beth Stephens Asumiendo la postura ecosexual». Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía [en línea]. Recuperado de: <www.museoreinasofia.es/actividades/annie-sprinkle-beth-stephens>
- Smithson, R.** (1972b). «The Spiral Jetty». En: Kepes, G. (1972). *Arts of the Environment*. Nueva York: G. Braziller.
- Smithson, R.** (1972). «Cultural Confinement». En: 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». En: Mitchell, W. J. T. (1992). *Art and the Public Sphere*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Žižek, S.** (2005). *Bienvenidos al desierto de lo Real*. Madrid: Ediciones Akal.

