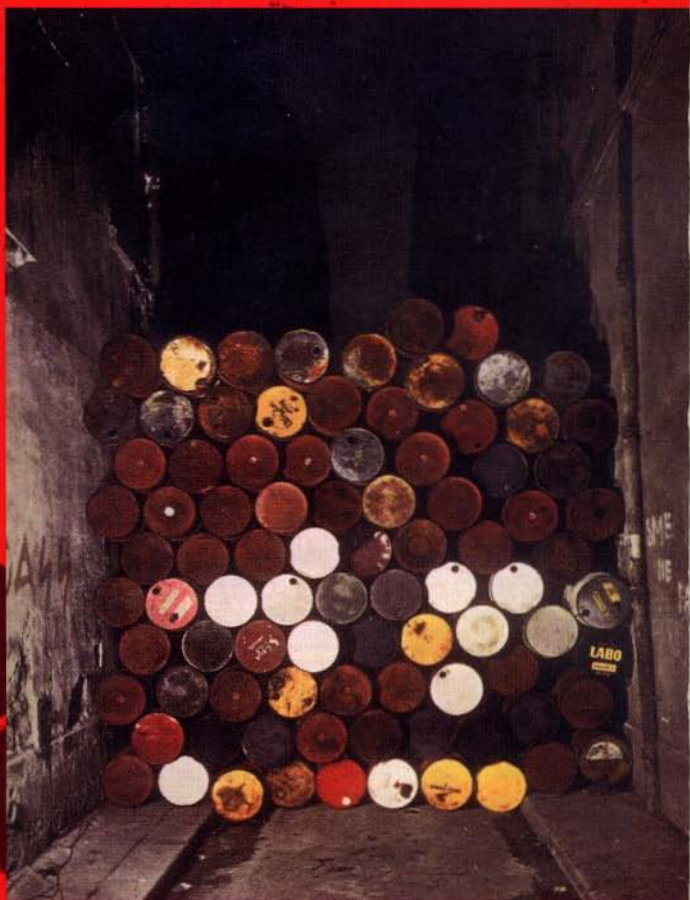


Paul Ardenne

UN ARTE CONTEXTUAL

Creación artística en medio urbano, en
situación, de intervención, de participación



CENDEAC

AD LITERAM

Paul Ardenne

Un arte contextual



Paul Ardenne

Un arte contextual

Creación artística en medio urbano,
en situación, de intervención,
de participación



UNIVERSITAT DE BARCELONA



Centre de Recerca per a l'Aprenentatge
i la Investigació

Biblioteca de Filosofia, Geografia i Història

CENDEAC
CENTRO DE DOCUMENTACIÓN
Y ESTUDIOS AVANZADOS DE
ARTE CONTEMPORÁNEO

AD LITERAM

Colección dirigida por:
Pedro A. Cruz Sánchez
Miguel Á. Hernández-Navarro



Región de Murcia
Consejería de Educación y
Cultura
Murcia Cultural, S.A.



FUNDACIÓN CAJAMURCIA

UN ARTE CONTEXTUAL

Creación artística en medio urbano, en
situación, de intervención, de participación

© *De esta edición:*

Cendeac
Antiguo Cuartel de Artillería
Pabellón, 5
C/ Cartagena, s/n
30002 Murcia
www.cendeac.net

© *Del texto:*

Paul Ardenne

© *De la traducción:*

Françoise Mallier

© *Fotografía de cubierta:*

Christo & Jeanne-Claude
Mur de bidons d'essence. Le rideau de fer
27 de junio de 1962

Título original:

Un art contextuel, Flammarion, 2002

ISBN: 84-96299-40-6
Depósito legal: MU-200-2006
Edita: Azarbe, S.L.
C/ Azarbe del Papel, 16 bajo
30007 Murcia

Índice

PRÓLOGO.	9
I. UN ARTE “CONTEXTUAL”, O CÓMO ANEXIONAR LA REALIDAD	13
Contexto.	14
La apropiación artística de la “realidad”: algunos repastos	16
Desbordar el arte hecho para la visión.	20
Igual y de otra manera	24
Fórmulas de ágora.	26
II. LA EXPERIENCIA COMO REGLA ARTÍSTICA	29
Experimentar	30
Activar más que inventar.	32
Proceso	35
Estudio de caso, Simon Starling	38
Conexiones.	41
La experiencia como factor de expansión	43
III. ACTOS DE PRESENCIA	45
Estar ahí (uno mismo, signo y firma)	45
Reivindicación y catálisis	49
Re-posicionamientos.	52
Recalificar el arte público	55
IV. LA CIUDAD COMO ESPACIO PRÁCTICO	59
El deambulatorio urbano	60
¡Levántate y anda!	63
La decoración polémica.	66
La ciudad re-figurada	68
De la aparición productiva a la disimulación.	73

Del arte como instrumento de cambio de la temporalidad urbana	77
V. LA APROPIACIÓN DEL PAISAJE.	79
Últimos baños modernos de naturaleza.	80
De la ilusión del arte “translativo” a la elección de la apropiación	83
Mejor que decorar la naturaleza, encontrar su lugar en ella	88
¿La naturaleza instrumentalizada?	92
Estética del observatorio	95
Usos múltiples del paisaje, tanto ecológicos como críticos. .	98
VI. LA OBRA DE ARTE MÓVIL	103
Una tipología floreciente.	104
Un concepto molecular.	108
El obstáculo como proceso “antimovilista”	112
La obra, de paseo por la red	115
La forma-pasaje de la obra como fatalidad histórica	119
VII. EL ARTE COMO PARTICIPACIÓN	121
Crear un “estar juntos”	122
Hasta el fondo de lo social	124
De la participación como positividad	128
Una evolución controvertida.	131
El mito del arte como reparación	137
Las participaciones modestas	140
VIII. EL INTERÉS POR LA ECONOMÍA	145
Justificar el Economics Arts	145
El arte, de la mercancía al management	146
Militantes y “tejedores de redes”	149
La cuestión del impacto	151
Parasitismo y desacoplamiento	154
IX. EL ARTE CONTEXTUAL, ¿UN PORVENIR?	157
NOTAS.	161

Prólogo

“El arte contextual recurre a unos enunciados ocasionales. Por lo tanto dichos enunciados no son descripciones del tipo de aquellas mediante las cuales procedía el arte tradicional.”

JAN SWIDZINSKI

El Arte como arte contextual

En un principio, el lector —incluso el entendido— se hará esta pregunta: ¿qué es el arte “contextual”? Llevado por la curiosidad, quizás consulte un diccionario que recopile los distintos movimientos estéticos a lo largo de la historia del arte moderno y contemporáneo que, como sabemos, son muy numerosos. Previsible decepción. ¿El arte “contextual”? Ninguna mención para constatar su existencia. O sí, tal vez, pero de una manera más que discreta. En 1976 el artista polaco Jan Swidzinski publica su manifiesto *El Arte como arte contextual*. Una formulación aislada relativa a una obra específica (la suya), que hace referencia, en este caso, a una realidad artística ya muy desarrollada en los hechos pero poco mediatizada (1).

Al igual que la función crea el órgano, ocurre a veces que ciertas realidades nuevas o muy evolutivas incitan a enriquecer el vocabulario. Es el caso, en el campo de la creación en artes plásticas, del arte “contextual”. El arte nos había acostumbrado a aparecer bajo la forma de cuadros, de esculturas o incluso de objetos cotidianos en la línea del *ready-made*. Muchos artistas, desde los inicios del siglo xx, rechazan en

bloque estos soportes o estos recursos. Estábamos invitados a contemplar el arte en unos lugares identificados, emblemas del poder económico o simbólico, tales como la galería de arte o el museo. Muchos artistas van a abandonar estos perímetros sagrados de la mediación artística para presentar sus obras, unos en la calle, en los espacios públicos o en el campo; otros en los medios de comunicación o algún otro lugar que permita escapar a las estructuras instituidas. El arte, incluso en su momento moderno, tenía tintes de idealismo, tomaba como objetivo el arrancar al espectador de las bajezas terrenales. Muchos artistas, dando la espalda al arte por el arte o al principio de autonomía, reivindican entonces la puesta en valor de la realidad bruta. Para éstos, herederos del realismo histórico (en primer lugar, el de Courbet), el arte tiene que ir ligado a las cosas de todos los días, producirse en el momento, en relación estrecha con el "contexto", precisamente.

Bajo el término de arte "contextual" entenderemos el conjunto de las formas de expresión artística que difieren de la obra de arte en el sentido tradicional: arte de intervención y arte comprometido de carácter activista (*happenings* en espacio público, "maniobras"), arte que se apodera del espacio urbano o del paisaje (*performances* de calle, arte paisajístico en situación...), estéticas llamadas participativas o activas en el campo de la economía, de los medios de comunicación o del espectáculo. Nacidas en su mayoría a principios del siglo xx, durante el cual conocerán un desarrollo constante y una expresión proteiforme, estas fórmulas artísticas son, en un principio, sorprendentes. Muy a menudo, el sentido común les deniega incluso la cualidad de "creaciones" y más aún "artísticas". Un artista, a la manera de un objeto, se expone en la calle (Gerz, Arnatt...), otro artista va rodando una bola de papel y charla con los transeúntes (Pistoletto); otro, parte una casa por la mitad en un lejano suburbio (Matta-Clark), o realiza un observatorio (Boezem) o le pide, a través de la prensa, al lector de un diario que le mande su opinión sobre cómo anda el mundo (Fred Forest); otro elige una función que se asemeja en muchos puntos a la de un mediador cultural (Filliou), y otro a la de un empresario del sector económico (Latham)... Ninguno, evidentemente, reproduce el esquema habitual según el cual

nos representamos al artista. Todos, sin embargo, se inscriben en una auténtica creación. Su concepción del arte, del papel del artista, se aparta de la concepción común y la diferencia es profunda, ontológica. Pues esta vez, para el artista, se trata de que la creación, como prioridad, se haga cargo de la realidad antes que trabajar del lado del simulacro, de la descripción figurativa o de jugar con el fenómeno de las apariencias.

El "contexto" consigna el léxico, designa el "conjunto de circunstancias en las cuales se inserta un hecho". Un arte llamado "contextual" opta, por lo tanto, por establecer una relación directa, sin intermediario, entre la obra y la realidad. La obra es inserción en el tejido del mundo concreto, confrontación con las condiciones materiales. En vez de dar a ver, a leer, unos signos que constituyen en el modo del referencial tantas "imágenes", el artista "contextual" elige apoderarse de la realidad de una manera circunstancial, como lo dice Guy Sioui Durand, la obra se realiza "en contexto real", de manera "paralela" a las otras formas de arte más tradicionales (2). El universo de predilección y de trabajo del artista se convierte en universo en sí, a la vez social, político y económico. Un universo *a priori* familiar, cercano en todo caso e inmediato, en el que su acción va a revelarse tan afirmativa y voluntarista (ocupar el terreno sin el aval de nadie) como prospectiva y experimental (apoderarse de la realidad también es descubrirla, adaptándose a ella la obra de arte). Sabiendo que la relación del artista "contextual" con la realidad puede ser, a propósito, polémica. Jugamos con los signos públicos (la señalización, los carteles, las perspectivas...), mezclamos las cartas, ponemos en escena posturas incoherentes, hasta engendrar a veces un arte en desfase y de efectos inesperados que llega a remover la realidad (arte "inorgánico", arte furtivo, etc.)

La posición del arte "contextual", en resumen: poner a buena distancia representaciones (el arte clásico), desviaciones (el arte de espíritu duchampiano), perspectiva autocrítica donde el arte se considera y se diseña a sí mismo, de manera tautológica (el arte conceptual). Su apuesta: hacer valer el potencial crítico y estético de las prácticas artísticas más enfocadas a la presentación que a la representación, prácticas propuestas en el modo de la intervención, aquí y ahora. Ahí donde el realismo histórico, en el siglo XIX, no había podido arrancarse a la

costumbre de la representación, el arte "contextual", que lo prolonga, quiere, por su parte, encarnarse. A través de él muchas preguntas se ven planteadas, todas relativas a las contingencias de la vida presente: ¿qué es exactamente la "realidad"? ¿es esta suma de circunstancias? ¿Puede el artista estar en fase con ella? ¿Es posible una estetización viable de la política, de la economía, de la ecología, de los medios de comunicación...? Tantos interrogantes que nos seguirán atormentando durante mucho tiempo, sin lugar a dudas, pero a los cuales este tipo de creación da respuestas diferentes a las del enfoque artístico clásico.

I

Un arte “contextual”, o cómo anexionar la realidad

Happenings públicos, “maniobras”, *Street Art Performance*, *earthworks*, creaciones en red y Net Art, creaciones participativas o que son muestra de la “estética relacional”, foros políticos animados por artistas, empresas económicas creadas en nombre del arte... Todas estas fórmulas, que vulgariza el siglo xx, pueden, por varias razones, estar ubicadas en el apartado del arte “contextual”. Si son de naturaleza distinta, si sus objetivos pueden no concordar y sus destinos respectivos diferir, sin embargo todas encuentran una coherencia de conjunto, inmediatamente enfocadas desde la perspectiva de la adhesión al principio que las funda: la realidad. Y todas tienen esta característica, que las acerca y las federa: la primacía otorgada al “contexto”.

La primera cualidad de un arte “contextual” es, por lo tanto, su indefectible relación con la realidad. No sobre el modo de la representación, característica del artista antes llamado “realista”, que busca en el mundo que lo circunda, los temas de creaciones plásticas de los que hará como mucho unas imágenes y cuyo destino permanece pictórico. Sino más bien sobre el modo de la co-presencia, en virtud esta vez de una lógica de implicación que ve la obra de arte directamente conectada a un sujeto que pertenece a la historia inmediata. ¿Se trata de hacer valer un arte de contenido político? El artista baja al ruedo: se apodera de la calle, de la fábrica, de la oficina. ¿Un arte del paisaje? El artista

mismo se introduce en el paisaje físicamente para trabajarlo y modificarlo. ¿Un arte relacionado con la economía? El artista se convierte en hombre de negocios. ¿Un arte habitado por un impulso de animación social? El artista se convierte en productor de acontecimientos.

CONTEXTO

Un arte llamado “contextual” —a saber, esta creación artística que difiere, por su naturaleza, su contenido y su espíritu, de vectores de expresión más tradicionales, tales como el cuadro, la escultura. ¿Pero, además? Las prácticas como el arte de intervención, el arte comprometido de carácter activista, el arte in situ (1), la creación colectiva o también distintas *manierae* artísticas desarrolladas en un marco no artístico, tributarias del mundo material y del entorno más concreto.

En materia de creación artística el periodo histórico reciente habrá consagrado el desarrollo de una relación renovada entre el arte y el mundo. La “realidad” se convierte en polo de interés corriente, en un tema de atracción. Para el diccionario, es del dominio de la “realidad” todo lo que tiene “el carácter de lo que es real, de lo que no sólo constituye un concepto sino una cosa” (2). Lo que es real, que consideramos como un elemento (una realidad) o el conjunto (la realidad), se opone por lo tanto a lo aparente, a lo ilusorio, a lo ficticio. La “realidad”, más allá del universo de la “cosa” es también lo que es actual y relativo, más que al presente, al devenir y al fenómeno, a la imbricación de los hechos, continuamente re-actualizada, al mundo que se desarrolla. Efectividad, por una parte (lo que es), actualidad, por otra parte (lo que se hace): entendida de esta manera, la “realidad” para los modernos se convierte en una preocupación artística, mientras que el artista que se apodera de ella, rechazando cualquier forma de simulacro, valoriza, a la misma vez, la noción de presencia activa y unas prácticas de arte anti-idealistas, realizadas en la inmediatez, en el corazón del universo concreto. El “contexto” —hablemos de él— designa el “conjunto de circunstancias en las cuales se inserta un hecho”, circunstancias que están ellas mismas en

situación de interacción (el “contexto” etimológicamente es “la fusión”, del latín vulgar *contextus*, de *contextere*, “tejer con”). 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 video, cuando están utilizadas como únicas fórmulas de exposición) y preferir la relación directa y sin intermediarios de la obra y de lo real. Para el artista se trata de “tejer con” el mundo que lo rodea, al igual que los contextos tejen y vuelven a tejer la realidad. Lejos de ser sólo una ilustración y una representación de las cosas, lejos de hablar sólo de sí mismo en un planteamiento tautológico, lejos de hacer de lo ideal su religión, el arte se encarna, enriquecido al contacto del mundo tal y como va, nutrido, para bien o para mal, de las circunstancias que hacen, deshacen, hacen palpable o menos palpable la historia. Como lo escribe Daniel Buren, partidario del arte *in situ* (creado en función del lugar de su exposición e interdependiente de éste): “Pido que se preste mucha atención al contexto. A todos los contextos. A lo que permiten, a lo que rechazan, a lo que esconden, a lo que ponen de relieve” (3). Este afán de vigilancia, como podemos imaginar, no es de naturaleza paranoica en el sentido en el que el artista podría temer ser el juguete de una situación. Una atención semejante atestigua más bien un posicionamiento decidido. La realidad, dice el artista que ha vuelto de la tentación del ideal o del formalismo, también es cosa mía.

Cada vez más sensible conforme avanza el siglo XX, reivindicada de manera abierta a partir de los años sesenta, esta preocupación que expresan numerosos artistas por el contexto es consecutiva de un distanciamiento progresivo del “mundo del arte”, entendido en su acepción clásica. El universo de la galería, del museo, del mercado, de la colección se ha convertido para muchos creadores en demasiado estrecho, demasiado circunscrito, por lo que es un impedimento a la creatividad. De ahí la elección de un arte circunstancial, subtendido por el deseo de abolir las barreras espacio-temporales entre creación y percepción de la obras. En el sentido decisivo, lo adivinamos, de la inmediatez, de la

relación más corta posible entre el artista y su público. Si el arte arcaico se aplicó a darle forma al pensamiento simbólico, si el arte clásico se lanzó sin medida en la búsqueda de una expresión que tendía a dominar lo visible y a reglamentarlo, si el arte moderno se realiza en su tiempo en la libertad creadora, corriendo a veces el riesgo del solipsismo (hacer de la creación una producción autónoma hasta en su significado), el arte que ha tomado el relevo será mejor definido por la preocupación de la contextualidad. El arte "contextual" deja el territorio del idealismo, le da la espalda a la representación, pretende sumergirse en el orden de las cosas concretas. En términos morfológicos, la atención que prestamos al mundo, tal y como es y tal y como lo vivimos, se traduce por la emergencia de prácticas artísticas que rompen con el uso: desde el arte de intervención y de denuncia hasta las estéticas participativas de todo tipo. En 1972 el artista inglés Gustav Metzger, especialista en las fórmulas de intervención en el medio urbano, señala que el recurso a un arte en contexto real supone la revocación de la concepción clásica del artista: "La cuestión de si las obras que he expuesto son arte o no, me importa poco. Finalmente estaría bastante contento de que no sea arte" (4). Más que un ceremonioso de las formas, el artista, figura ahora implicada, se transforma en actor, personalidad cuya acción es a la vez activista y crítica —personalidad "incidente" (5), dice otro artista británico, John Latham— y cuya posición, más social que retraída en el estudio, se quiere a la vez comprometida, perturbadora y vigilante: el que "vigila los hechos y escucha los ruidos", hablando de nuevo como Latham, no necesariamente para adherirse en el instante, sino para promover una acción anclada en una realidad a la que el artista se acerca y que analiza minuciosamente.

LA APROPIACIÓN ARTÍSTICA DE LA "REALIDAD": ALGUNOS REPASOS

Definir la naturaleza del arte "contextual" ocasiona numerosos problemas: ¿Cómo el artista entiende la "realidad", esta suma de circunstan-

cias en la que pretende operar utilizando una creación relacionada con ella? ¿Está el artista de acuerdo con ésta? ¿Existe una estetización posible y pertinente de la vida material? ¿El arte, una vez hecho “contextual” no se expone al riesgo de confundirse con su objeto y el artista, por su parte, al de mezclarse con otros actores del paisaje social de los que ya no se distinguiría?

En términos de perspectiva histórica, estos interrogantes no son específicos del siglo xx y no aparecen en un primer plano sin antecedentes. El arte “contextual”, desde un punto de vista seminal, es heredero del realismo y de su cuestionamiento sobre la representación de lo real. Conocemos la famosa fórmula de Gustave Courbet que causó un escándalo en 1861, “El fondo del realismo es la negación del ideal” o aún algunos años antes, a propósito del *Atelier*, “Es el mundo quien viene a mi casa a que lo pinte” (6). Courbet, si bien redacta en solitario el *Manifiesto del realismo*, no es en cambio el único que le da validez desde esa época al arte decretado “realista”, es decir, según sus términos, “Capaz de traducir las costumbres, las ideas, el aspecto de su época” y empujado por el afán imperioso de “hacer arte viviente”. Si no existe una escuela realista en sentido estricto, el realismo es, sin embargo, una problemática entonces corriente que preocupa a muchos pensadores, empezando por Edmond Duranty (revista *Réalisme*, 1857) y Jules Champfleury (*Réalisme*, recopilación de textos críticos), o también un teórico de la revolución social tan eminente como Pierre-Joseph Proudhon (*De l'art et de sa destination sociale*, póstumo 1865). Los partidarios del realismo tienen un referente unitario, la concordancia. Para ellos el arte ha de ser el espejo de la época, acceder a un estatus “moderno” -lo eterno pero también lo efímero, según Baudelaire-, dar cuenta de las transformaciones potentes impuestas al hombre por la sociedad industrial en pleno crecimiento. Consideraciones que no carecen de segundas intenciones políticas, como podemos adivinar, a menudo socialistas. Así, para Champfleury, el arte tiene que trabajar en la “reconciliación” entre los hombres y entre el hombre y la sociedad, su meta suprema.

Este medio favorable a una “puesta en arte” de la realidad está en el origen de múltiples refundiciones del concepto de arte. Courbet, a quien

no le faltan teorías, crea el concepto de “alegoría real” y hace de la pintura una cita animada de la realidad. “La alegoría real”, comenta Harry Levin, es aquí la del artista que hace su autorretrato, del que el mundo es el estudio y el estudio el mundo, cuyos símbolos son realidades y cuya ideología es su arte (7). La noción misma de artista evoluciona en el sentido del individualismo. Del mismo Courbet que pudo decretar ser su “propio gobierno”, Baudelaire dice, en su estudio de la Exposición Universal de 1855, que libra “la guerra a la imaginación (...) en beneficio de la naturaleza exterior positiva inmediata”. Entronización del poeta de *Las Flores del Mal* del artista militante. Éste, además de pintar, quiere ser portador de concepciones, actitud que lo asimila a un teórico. Estas concepciones, en el caso de Courbet, hacen de él un defensor de la inmanencia (el arte es para este mundo, tiene que preocuparse de lo que en él ocurre, sea cual sea su trivialidad) si no un actor espontaneísta (el artista reacciona a lo real, lo padece menos de lo que él le impone una visión personal, concreta y transformadora). En esta figura del artista *new model* que es el realista, evidentemente estaremos tentados de reconocer la emanación secularizada del “pintor de la vida moderna”, tan querido por Baudelaire, un artista que ha abandonado sin grandes penas el estatus de demiurgo (*Le peintre de la vie moderne*, 1863). Su arte, el realista lo inscribe sin estados de ánimo, en el campo terrestre y en el presente histórico, lejos de la idealización que alimentaba el espíritu clásico (ideal winckelmanniano de hacer “griego puro”, tal y como lo preconizaba David). El realismo vuelve a poner el arte sobre su base, al igual que la filosofía de Marx pretende volcar las jerarquías establecidas y hacer que el cielo baje a la tierra. El artista realista instila en la práctica artística, así como lo subraya de nuevo Baudelaire a propósito del cantante y revolucionario de Lyon, Pierre Dupont, un imperativo “de moral y utilidad”. Cuestionamiento de la credibilidad otorgada al arte por el arte y preeminencia de un arte arrancado al idealismo, dedicado por completo al hombre “real”, cuya auténtica vida está aquí abajo y cuyas preocupaciones son de orden concreto. William Morris, incansable defensor del artista como artesano, se hace eco de tales posiciones en su famosa conferencia “El arte en plutocracia” (Oxford, 14 de noviembre de 1883):

“Todo arte, incluso el más grande, está influenciado por las condiciones de trabajo de la masa de la humanidad; es irrisorio y vano pretender que el arte, aun el más intelectual, es independiente de estas condiciones generales” (8)

Proudhon, en su *Philosophie du progrès* (1853), apuntaba que «No hay para el arte y no puede haber realmente más que dos épocas: la época religiosa o idólatra, de la que Grecia proporciona la más alta expresión y la época industrial o humanitaria, que parece empezar apenas». El trazo, sin lugar a dudas, es esquemático y en parte discutible (podemos matar a Dios, esto, sin embargo, no hace desaparecer lo religioso; en cuanto a la religiosidad, cambia de naturaleza, de ídolos y de objetivos). Desde el punto de vista algo lapidario de Proudhon retendremos una evolución del destino de la actividad humana, al menos en occidente: los tiempos modernos confirman una secularización y una desacralización siempre más marcadas y, en contrapartida, un interés cada vez más claro por el materialismo. Este cambio profundo de la conciencia occidental en beneficio del materialismo explica el advenimiento del realismo, sin duda inconcebible en el marco que habría proporcionado (para utilizar el término de Proudhon) la “única época religiosa”. Ocurre lo mismo con el arte “contextual”: al haber llegado tarde en la historia del arte, éste pretende en primer lugar dar cuenta del hombre en su marco material de existencia. Esta forma de arte es inconcebible, mientras que no sea enterrada una cierta concepción del arte, la que se ve nutrida por las preocupaciones de belleza, de ilusión, de artificio y de espectáculo; entierro, caducidad que, lo sabemos, no se han hecho en un día. El realismo, en este caso, ha permanecido mucho tiempo en un estado intermedio, preocupado por la “materialidad” del mundo (con, como temas predilectos, lo cotidiano, la banalidad, el trabajo, la condición humana...), pero tratándola de un modo que sigue siendo el de la representación. Esta fase de vacilaciones se caracteriza por una potente ilusión que otorga poderes a la expresión figurativa objetivista. Por sugestivas que sean las obras que dejan tras ellos, los realismos pictóricos o fotográficos de la primera mitad del siglo xx, están tan penalizados

por esta limitación, por su suscripción a la estetización —y pensamos, en este momento, con todo el derecho, en la *Neue Sachlichkeit* alemana, en las corrientes realistas europeas, en su diversidad local, en la *Ash Can School*, en el regionalismo y en el muralismo en América, sin olvidar los realismos caricaturales de esencia totalitaria en la URSS o en la Alemania nazi. El punto común a estas diferentes expresiones de esencia realista es representar lo humano en su medio de vida. Precizando que esto no es más que “representar”, producir imágenes. Las imágenes y la realidad —tratarían las primeras con circunspección de la segunda— se acoplan rara vez de manera sistemática.

DESBORDAR EL ARTE HECHO PARA LA VISIÓN

Partiendo del principio de que las artes plásticas están destinadas en primera instancia para la vista, la manera con la que se presentan al ojo del espectador compete a una política de los sentidos, mejor dicho, a una política a secas. El término *expositio* (siglo XI) designa la “mise en vue”, la cual está subtendida por el carácter político de la exposición, esta publicidad, rara vez desinteresada, otorgada a la obra de arte. La historia del arte, lo sabemos, es también una historia de la exposición. Entre la presentación mural, característica de las colecciones privadas del renacimiento (realzar la posesión y la potencia material del poseedor) y el White Cube del museo moderno (celebrar el arte como abstracción y como ideal) se declina una relación compleja, que la atribución a la obra de arte de una funcionalidad evolutiva y en cada caso distinta codifica. Esta relación depende evidentemente de una preocupación de disposición y de respeto de la obra, pero también es la expresión o la afirmación de múltiples poderes: posesión de la obra de arte, capacidad para realizar, derecho de promulgar las condiciones que rigen la presentación o el acceso, todo para retomar los términos utilizados por el ensayista Brian O’Doherty (9), orientado hacia la “ideología” que acompaña el hecho de hacerse cargo del arte por parte de los museos. Esto, sin ni siquiera tener en cuenta los móviles subyacentes que desbordan el arte por todas

partes y van hasta emprender una *real politik*. “Nuestros motivos no son inocentes”, declara Philippe de Montebello, director del Metropolitan Museum of Art de Nueva York, en un simposio internacional de título muy evocador, *Exposiciones- ¿vectores de lo político?* (10). Un punto de vista que desarrolla sin equívoco el comisario Hubert Glaser:

“Las exposiciones han adquirido un estatus político, forman parte de los medios privilegiados mediante los cuales se documentan y se ilustran el entendimiento y la cooperación internacionales, la identidad nacional y regional, la continuidad histórica, la autoconciencia y el amor a la cultura de un estado.” (11)

Expresado de manera más sobria: la museografía es de esencia política; bajos sus apariencias complacientes la generosa oferta de exposiciones activa a menudo una simbología de la dominación. ¿Servir al ojo para esclavizarlo?

Poco inclinado a suscribir el imperativo “museal” (o entonces para subvertirlo: Marcel Broodthaers y su ficticio *Museo de Arte moderno-departamento de las águilas*, Claes Oldenburg y su *Mouse Museum*, tan ficticio como el anterior, Daniel Buren, Michael Asher...) (12), el arte en contexto real contribuye de manera verdadera a reformar el sentido que ha podido dar a la “mise en vue” la historia del arte, una historia que también es la del triunfo progresivo del museo. Numerosos actos artísticos, a veces ilegales, van dirigidos contra el museo o contra unas exposiciones oficiales, en consideración de este posicionamiento reformador, lo que no es nada anormal. Jon Hendricks y Jean Toche, miembros neoyorquinos del AAG (guerrilla Art Action Group), descuelgan en el MOMA el 30 de octubre de 1969 el *Cuadrado blanco sobre fondo blanco* de Malevich: lo sustituyen por un manifiesto de su asociación denunciando el carácter manipulador del museo y piden su cierre mientras dure la guerra de Vietnam (13)... Una exposición en la era contextual del arte ya no es forzosamente la colocación de varios cuadros o esculturas en una sala de museo y dispuestos en un orden determinado. Que la exposición se apodere de la calle, que se introduzca en un desfile de

modas, en un concierto de música tecno o incluso, en el caso de Marcel Duchamp (*La Boîte-en-valise*), de Robert Filliou (*Galerie légitime*) o de la Nasubi Gallery, una maleta, un sombrero o la mochila de un artista, convertido en vendedor ambulante de su propio museo, está entendida por el artista como una fórmula de la que se tiene que hacer cargo y que tiene que dominar. Saliendo del museo, la obra de arte ya no está expresamente concebida para él y puede adherirse al mundo, a sus sobresaltos, ocupar los lugares más diversos, ofreciendo al espectador una experiencia sensible original. Viniendo menos de la clásica "mise en vue", que del acto que solicita del espectador una visión que nada predeterminaría, consagra un modelo de exposición libertaria apto para escapar de las convenciones. Modelo que viene del cansancio de la necesidad, para el artista, de deber componer con la institución y sus agentes, conservadores o comisarios de exposición. Recordamos los animados debates que agitaron a los pintores y suscitaron la formación de la Secesión vienesa en 1897, debates relativos a la constitución de tribunales de artistas, a la autoexposición y a que el artista se hiciera cargo de la presentación de sus propios trabajos. Recordemos, en el mismo orden de cosas, el principio de autoorganización que adoptaron, siguiendo la huella de Courbet y Manet, los impresionistas (casa de Nadar, boulevard des Capucines, en 1873), los futuristas (la exposición itinerante de 1912) y luego los dadaístas (Dada Messe, 1920). Tantos rodeos pioneros del *imperium* museográfico institucional, a contracorriente de la servidumbre que desembocarán, en el siglo XX, en unas prácticas de exposición que los artistas moldean a su antojo, ya se trate de exponer fuera del museo o simultáneamente dentro y fuera de éste.

La dialéctica del "site" y del "non-site" en un artista como Robert Smithson, conocido por sus realizaciones en exterior, directamente en el paisaje salvaje (*Spiral Jetty*, 1970), se nutre de este enfoque liberado de la exposición. El "non-site" de la galería de arte, donde se presentan elementos tales como materias, planos o fotografías, relativos a la obra ejecutada en su "sitio" real, el tejido natural, constituye entonces la evocación, la prolongación y una puesta en perspectiva a la vez estética y crítica. Una misma libertad, pero exacerbada, se encuentra en André

Cadere, mediante el uso de sus *Bâtons*, palos de madera decorados con anillos coloreados que el artista pasea consigo y que expone de manera muy programada según su humor. De una presentación de estos *Bâtons* (un “acontecimiento”, según dice más que una exposición), Cadere apunta:

“Esta exposición se ha desarrollado en cuatro sitios distintos: a) sin permiso, en una exposición de la galería Sonnabend; b) desde el primer día hasta el último de la exposición *Actualité d'un bilan* organizada por Yvon Lambert (sin estar invitado, pero con el permiso del organizador; c) en el escaparate y con la autorización de L. Darcy, panadero-confitero (calle de Seine, entonces el barrio de las galerías); d) en una tienda “retro”: *Le Grand Chic parisien*, situada en este mismo barrio.” (14)

Caducidad manifiesta de la jerarquía habitualmente instituida entre lugar museal y lugar no museal, obsolescencia de su diferenciación.

A esta recalificación de la “mise en vue”, el arte contextual añade otra dimensión: va a re-visitarse el enfoque sensible. El toque puede ser privilegiado. Así, *Bichos* de Lygia Clark, pequeños objetos sin otra razón de ser que la de ser cogidos en la mano y estrujados al igual que las *Poupées* que realiza en la misma línea Marie-Ange Guilleminot; en unas performances, Valie Export, Barbara Smith, Marina Abramovic... van hasta ofrecer su cuerpo a unas manos ajenas, Yoko Ono invita a los espectadores a trocear su ropa. El gusto, el olfato también se ven solicitados: *eat art* (15) de Daniel Spoerri, cocina de recetas elaboradas por artistas en el marco del restaurante *Food* de Gordon Matta-Clark... El oído, por fin, a través de las sonorizaciones públicas de Max Neuhaus, Bruno Guiganti o Erik Samakh...

Atentar contra la política tradicional de la visión que el sistema del arte instaura, sin sorpresa, es también para el artista explorar otras vías sensoriales, preludio a una investigación inédita de lo sensible.

Abrir el sentido y el alcance de la obra de arte, recurrir para ello a unos gestos que requieren un auténtico contacto, es reevaluar la noción de "sociedad". Es vaciar ésta de todo carácter abstracto y, para el artista, confrontarse a ella sobre el modo del contacto. El artista contextual tiene una concepción de orden "micro-político" (16) de la sociedad. Le da la espalda a las abstracciones y prefiere los seres. Es un cuerpo en presencia de otros cuerpos, siempre deseoso de una relación en directo.

La noción de "sociedad", etimológicamente entendida, subtiende la de asociación. La sociedad son los "socii", los "socios". Esta noción, asentada sobre el principio del estar-juntos, que distingue lo social (los que se agregan) de lo comunitario (los que se distinguen y se separan), supone un acuerdo tácito entre los miembros o al menos un reglamento con valor de código de vida pública. Dicho acuerdo reside tanto en la ley como en un imaginario social amansado con mitos fundadores, con consolidación y justificación idealistas, que asimila la sociedad a un complejo físico, pero a la vez "textual", como diría Pierre Legendre (17). La sociedad es vida, es lenguaje también, una lengua viva aprendida, hablada, transmitida y protegida. El arte es una de las formas de esta lengua que habla el cuerpo social: lenguaje de adhesión o de sometimiento en las sociedades arcaicas o totalitarias (el artista recicla el "texto" de la sociedad, suscribe el código simbólico dominante), lenguaje de la regeneración o de la renovación en las sociedades revolucionarias (en ellas el artista inventa o pone en valor unos signos inéditos o hasta entonces mantenidos apartados del código).

El estatuto del artista contextual, como miembro de la sociedad, es muy complejo, incluso equívoco, cuando lo apreciamos en el marco social en el que opera históricamente la sociedad democrática. Es un miembro del *demos*, un "socio" de pleno derecho: su acción puede tender a estrechar los lazos entre los miembros del cuerpo o a celebrar los valores de reparto y de respeto mutuo, valores inherentes al pacto democrático. Su reivindicada condición de artista, en cambio, reposa sobre la expresión de un rechazo parcial de la sociedad tal y como es,

sobre la constatación de una imperfección o de una perfectibilidad de ésta, en consecuencia, sobre el deseo implícito de una reforma de la que el arte puede ser uno de los vectores eficaces.

Si el artista contextual no existe sin la sociedad, en lo que da decididamente la espalda al mito romántico de la separación, sólo existe, como artista, por haber presentado, analizado o sentido lo que en esta sociedad pedía ser enmendado o mejorado. El "texto" que produce el arte contextual, en este caso, no tiene una naturaleza que excluya el estado de las cosas, sino que más bien es de naturaleza correctiva en el sentido en el que integra lo que se pudo llamar en otros lugares un "mejorismo". El artista contextual encarna a la vez la asociación y la disociación. Las fórmulas que propone a la sociedad son de una naturaleza doble y contradictoria: implicación, pero también crítica; adhesión, pero también desafío.

Hablaríamos demasiado rápido y muy mal si redujéramos el estatus del artista contextual al del oponente o del subversivo. Más que una oposición se trata de una postura en falso; más que de subversión, de una trasgresión con fines positivos. El "texto" social, el artista contextual, no lo "rescribe" evidentemente en su totalidad, no es en absoluto el equivalente de un legislador. Rectifica algunas frases por aquí y por allá. Cuando Mary Kelly decide exponer mediante registros el detalle de la vida material de una obrera inglesa (*Women and Work*, 1975, con Margaret Harrison y Kay Fido Hunt), se mete menos con la existencia del trabajo asalariado y con sus imperativos que con la explotación que resulta de su no limitación, de la que se aprovechan la patronal y el capital en su conjunto. El muro de bidones que levantan Christo y Jeanne-Caude en París, calle Visconti, después de la edificación del muro de Berlín (*Mur de barils de pétrole. Le rideau de fer*, junio 1962), tiene algo de compromiso crítico (oponerse a la separación autoritaria de Berlín y de Alemania) y de afirmación democrática (esta oposición es posible e incluso deseable). Semejante propuesta no es un acto de guerra en el sentido en el que tendría los medios de invertir o de modificar una situación (como lo sabemos, *Guernica* de Picasso no impidió la Guerra Civil española), sino más bien el signo de una preocupación y de una

vigilancia, acompañado de una puesta en relación directa del arte y de la historia presente.

Para el artista contextual modificar la vida social, contribuir a su mejora, desenmascarar convenciones, aspectos no vistos o inhibidos, es como hablar *igual* (como todo ciudadano al que concierne la vida pública en un medio democrático) y *de otra manera* (utilizando medios de orden artístico capaces de suscitar una atención más aguda, más singular que la que permite el lenguaje social). Se trata de hacer del lenguaje del arte un lenguaje a la vez integrado, por lo tanto capaz de ser oído, y disonante, es decir, cuyo propósito viene a poner en debate la opinión dominante. Aunar así conformidad y diferencia se explica por el deseo que tiene el artista de ser oído y de ver su discurso evaluado, incluso adoptado. Este rechazo de la autonomía y de no hablar más que para uno mismo es militante, en el sentido en el que el artista quiere actuar de manera concreta, como da fe su recurso a una práctica del arte en conexión estrecha con lo real. También es estético: genera una estética comunicativa, comunicación e intercambio con la sociedad aparentemente garantizados por la naturaleza simbiótica de la obra. La obra de arte en contexto real, en efecto, no se presenta nunca como una fórmula monádica que habla para ella misma o incomprensible. Sólo tendrá valor si es clarificadora. Recordamos la fórmula de Maurice Blanchot, arguyendo que la obra de arte "sólo puede ser entendida de manera obscura". Démosle la vuelta a esta fórmula para la circunstancia. Quitémosle al arte su predisposición a la intriga, a los espejismos y a los simulacros. Salgamos del vértigo de la incomprensión fascinante y volvamos al sentido declinado sin equívoco, sin riesgo de confusión.

FÓRMULAS DE ÁGORA

Para el artista contextual, lo hemos comprendido, se trata menos de imponer formas *stricto sensu*, nuevas o no, que de interactuar con el "texto" que toda sociedad constituye, texto por naturaleza inacabado y que ofrece siempre materia para la discusión, en el caso de la sociedad

democrática –por excelencia la de la negociación, de la alternativa y del contrato social evolutivo. Que nos alejemos de las obras recurriendo a la imagen para preferir fórmulas gestuales, de exploración física o de confrontación directa, es entonces lógico. Sacrificar al rito de la imagen (o más bien del paso por la imagen), es sacrificar el contexto a su representación. Cualquier representación consagra si no un alejamiento, al menos un distanciamiento del objeto representado. En la caverna platónica del arte, la obra de arte, si allí la instalamos, maravillará por su potencia de ilusión, su potencial glorioso de simulación. Sacar la obra de la caverna es modificar su naturaleza, pasar de la forma que busca o produce el efecto plástico a una forma que abraza los hechos concretos para dar cuenta de ellos, para ponerlos en mejor perspectiva o someterlos a un examen crítico. Definiéndose el artista, en el mismo movimiento, como un ser de proximidad.

Unida a la de contexto, la noción de proximidad hace del artista un ser implicado. Como lo escribe el americano Dennis Oppenheim, en 1969, “Me parece que una de las funciones principales del compromiso artístico es empujar los límites de lo que puede hacerse y mostrar a los demás que el arte no consiste solamente en la fabricación de objetos para colocar en galerías; que puede existir con lo que está situado fuera de la galería una relación artística que es importantísimo explorar.” (18). La exploración de esta relación artística, como diríamos de una relación amorosa, es el eje metodológico principal del arte contextual. Una noción como la de desplazamiento toma en este marco todo su valor: 1- Desplazamiento del artista para empezar. Como lo apunta el historiador del arte Michael Archer, a propósito de la segunda post-guerra, “lo que cambia (...), es la relación del artista con el sistema. Más que el desplazamiento de objetos de arte de un lugar a otro, constatamos el desplazamiento de los artistas mismos, que empiezan a viajar más lejos y con más frecuencia. El intercambio de ideas, los cambios de lugares, se convierten en una parte de la reevaluación extendida del contexto en cuyo interior el arte está hecho y entendido” (19). Consecuencias: la confrontación y el “comparatismo”, la discusión de la noción de obra y su traslación del perímetro del espacio protegido (taller, galería, mu-

seo) al espacio de la realidad misma. 2- Desplazamiento de la actividad artística misma, dejando de apartarse, el artista se proyecta ahora en el corazón del mundo y de los suyos, posicionado para un trabajo que compromete prácticas de intersubjetividad, de reparto y de creación colectiva. (20).

Esta pulsión participativa o “agorética” del artista, requiere compromisos puntuales, políticos o éticos, a la vez que una atención permanente a la actualidad. Banalizada en los años 1950-60, mientras se imponen unos movimientos, como la Internacional situacionista, Fluxus o el arte conceptual (aunque este último, fascinado por la analítica del arte, se constituye rápidamente en arte de museo y de institución) (21), esta pulsión de proximidad fáctica entre artista y público designa las fórmulas artísticas contextuales como fórmulas de esencia política, politización del propósito que apela al compromiso solidario, al respeto humanista del prójimo o a propuestas que rozan lo insólito.

Para unos, es necesario que el artista “trabaje para el cambio social” (Metzger) o que “descomponga los significados que han perdido cualquier anclaje en la realidad” (Jan Swidzinski). Para otros, se tratará de militar por la paz o por la ecología (Nicolás Uriburu) o de hacer valer el derecho de las minorías raciales (Adrian Piper), los de las mujeres (siguiendo los pasos del *Feminist Art Program*, de 1971) o el de las minorías sexuales (Félix González-Torres), etc. En diciembre de 1969, Yoko Ono realiza en Londres, junto con John Lennon, *War is Over*. El cartel, colocado en Shaftsbury Avenue y en otras once ciudades del mundo, lleva en letras muy grandes la inscripción *War is Over!*, y en letras muy pequeñas debajo: *If you want it*. Al mismo tiempo, David Medalla propone que se utilicen los nuevos satélites de comunicación para difundir el sonido de personas dormidas repartidas a un lado y otro del telón de acero. Dos realizaciones nacidas de la guerra fría, cada una a su manera correlativa a la actualidad más inmediata e invitando a la toma de conciencia. En cada caso es la realidad la que da el *la*, realidad vivida como una oferta de acontecimientos, como el referente que va a utilizar el artista a su antojo. De ahí esta última cualidad del arte contextual: un arte del mundo encontrado.

II

La experiencia como regla artística

Como lo escribe Richard Martel, uno de sus más ardientes defensores y de sus mejores analistas (1), “el arte contextual supone la materialización de una intención de artista en un contexto particular” (2), el contexto particular que es la realidad. La “intención de artista” (el proyecto) que pretende “materializarse” (la obra de arte), está entonces dedicada al mundo de “fuera” sin lazo obligado con los espacios de arte tradicionales, de tipo galería o museo, mundo de fuera que presentimos ilimitado, mundo tal cual, a la vez político, económico y mediático.

Este amplio terreno a explorar, el artista contextual pretende apropiárselo. ¿Sus realizaciones? Se prohíben cualquier autonomía, rechazan caer en la estetización demagógica del buen gusto. Tal y como lo estipula Jan Swidzinski, cuya obra va a privilegiar las intervenciones, las confrontaciones directas con el espectador, las performances participativas, “el arte contextual se opone a que se excluya el arte de la realidad como objeto autónomo de contemplación estética” (3). Este destino natural que es la utilización de lo real por el artista, sin embargo, no le viene dado. Si el arte pertenece al campo de la realidad, que moldea a su medida, ésta lo desborda por todas partes. Utilizar la realidad es, aparte de tener que explorar un territorio más amplio que el del arte, decidir arbitrariamente impulsar en él una aventura de la contingencia que nada manda a priori y de la que no se sabe si será positiva; es za-

randear las adquisiciones de la creación artística y su reflexión pública sin poder medir de antemano las consecuencias. El físico Max Planck, con penetración, distingue el mundo real, dicho de otra manera, esta naturaleza objetiva que no conocemos en su totalidad (y que es probablemente vano esperar conocer algún día de manera absoluta), de las representaciones obtenidas por nuestra experiencia, lo que él llama “el mundo fenomenológico” (4). Este enfoque fenomenológico del mundo puede calificar la iniciativa artística contextual, por naturaleza incierta. Por su manera de surgir, sus polos de interés y su marco inusitado de expansión, el arte contextual tiene con qué sorprender al público. Aseguremos que también su naturaleza es capaz de sorprender al artista mismo. ¿Apropiarse el mundo real lo mejor posible con los medios que son los del mundo fenomenológico? Si el artista contextual se lanza en este proyecto, su inmersión en el orden de las cosas se revela entonces diversamente satisfactoria: a veces agregativa, polémica, a veces decepcionante. En todos los casos, sin embargo, existe un punto de paso obligado que no podemos evitar: el de la experiencia concreta.

EXPERIMENTAR

La primera razón de ser del arte contextual arranca de un deseo social: intensificar la presencia del artista en la realidad colectiva. De muchas maneras –apoderarse de ella, estetizarla, politizarla...-, pero siempre en una perspectiva de implicación. La idea maestra: el mundo existe para que el artista aparezca en él en directo, sin intermediarios, mientras que su obra es la ocasión de un comercio frontal en el campo de la realidad. La “experiencia” es la vivencia de este comercio. Nace de una constatación sencilla: no se puede abordar lo real y luego actuar sobre ello sin conocimiento de causa.

Fred Forest, *150 cm2 de papel de periódico*, 12 de enero de 1972. En la página “Artes” del diario francés *Le Monde*, el artista, apasionado por la sociología y por la comunicación social, presenta un simple rectángulo vacío de 150 cm². Única mención: “Fred Forest”, en el borde inferior

derecho, a modo de firma. Debajo de este rectángulo, el artista ha añadido un texto eligiendo los mismos caracteres y el mismo cuerpo que los del periódico:

SPACE-MEDIA – Esto es una experiencia. Un intento de comunicación. Esta superficie blanca le es ofrecida por el pintor FRED FOREST. Aprópiesela. Mediante la escritura o mediante el dibujo. ¡Exprésese! La página entera de este periódico se convertirá en una obra. La suya. Podrá, si lo desea, enmarcarla. Pero FRED FOREST le invita a que se la mande (residencia Acacias, nº 4, L'Hay-les-Roses 94). La utilizará para concebir una "obra de arte mass-media" en el marco de una manifestación de pintura que tendrá lugar próximamente en el Grand Palais.)

Insólito para quien no está familiarizado con "el arte sociológico" (5), esta propuesta tiene varios registros encontrados. En el registro intervencionista, primero: el artista se sirve de un medio que no es habitualmente el suyo para ponerse en relación directa con el público, en este caso los lectores de un periódico nacional vespertino. En el registro relacional, después: Forest invita al lector a participar, incluso a entronizarse artista ("la página entera de este diario se convertirá en una obra, la suya.") En el registro estético: el rectángulo vacío viene a contrariar (por su forma) el contenido corriente y codificado del periódico. En el registro político: *150 cm2 de papel de periódico* deja a entender que el lector X de *Le Monde*, este anónimo poseedor de una energía potencial, pero sujeta, no se expresa como debería hacerlo ("¡Exprésese!"). Añadiremos, para terminar la lista de estos registros diversos, el de la "experiencia", término que utiliza, además, Forest y que le sirve de elemento de anuncio y de sollicitación ("Esto es una experiencia"). En efecto, el artista no puede saber cuales serán el impacto y la continuación de su operación: ¿entusiasmo y participación para algunos lectores, indiferencia y oposición crítica para otros? En sustancia, el posicionamiento "experimental" que reivindica Forest se encuentra confirmado por la dimensión aleatoria de su iniciativa, probablemente perfilada por la

eficacia (recurso a un soporte mediático de envergadura), pero sin que sepa de antemano si tendrá éxito o, al contrario, será un fracaso.

La “experiencia” —en el origen, la *experientia* latina— deriva del término *experiri*, “hacer la prueba de”, una prueba llevada a cabo de manera voluntaria y en una perspectiva exploratoria, cuya finalidad es “una ampliación o un enriquecimiento del conocimiento, del saber, de las aptitudes”. Porque es una prueba, la experiencia tiene como naturaleza dinamizar la creación. Recurrir a ella permite aferrarse a fenómenos inéditos que el artista provoca y precipita, esperando de su desarrollo un aumento de expresión, una mejor comprensión del mundo y una posibilidad de habitarlo mejor. En esto la experiencia no deja de postular que la realidad, suma de hechos, de maneras de ser y de representaciones, es menos un espacio conocido que un conjunto complejo y parcialmente inexplorado: conjunto para sentir, para recorrer, para visitar y re-visitar, confrontándose de manera repetida con un contexto en apariencia conocido, pero sólo en apariencia. Cualquier posición en un contexto dado deriva de un conocimiento y es este conocimiento, esta petrificación de la posición mantenida, lo que la experiencia que funda el arte contextual quiere trastocar, recalificar, imponiendo confrontarse con un devenir con el que, por naturaleza, no se ha enfrentado todavía. Toda experiencia tiene algo de provocación. Y viene a provocar lo que ha sedimentado el orden establecido. Perturba lo que el orden de las cosas manda no trastocar, por tradición, pereza o estrategia.

ACTIVAR MÁS QUE INVENTAR

Experimentador en el alma, el artista que actúa en contexto real no tiene de inmediato el afán imperioso de inventar. *Lady Rosa of Luxemburg*, Luxemburgo-ciudad, primavera 2001: firmada por la artista croata Sanja Ivekovic, esta realización se presenta como una copia a tamaño natural de la *Gëlle Fra* (“La mujer de oro”), monumento local dedicado a los muertos de las dos guerras mundiales y símbolo eminente de la

nación luxemburguesa. La copia de Ivekovic, colocada enfrente del original durante algunas semanas, con el aval de las autoridades (6), arbola esta única diferencia: muestra una Gëlle Fra, ya no con los rasgos de una Victoria común (lo que es la Gëlle Fra original), sino con los rasgos de esta misma Victoria embarazada (7). ¿Su sentido? Evidentemente es abierto y dirigido, aunque sólo sea por el título que dio la artista a la obra: referencia a la revolucionaria alemana Rosa Luxemburgo y llamada implícita a la emancipación femenina. Por lo demás, a lo mejor, un haz de alusiones: recuerdo del compromiso de las mujeres en las guerras, metáfora del mundo que se reproduce por y gracias a la mujer, triunfo de la vida sobre la guerra asesina, etc. Desencadenando un verdadero clamor de indignación, orquestado, entre otros, por los nacionalistas del lugar y diversas organizaciones que provenían de la Resistencia (“La Gëlle Fra, ¡No la toquen!”), también origina manifestaciones de apoyo, *Lady Rosa of Luxemburg*, va a obtener, durante seis semanas una intensa cobertura mediática y va a dar lugar a más de seiscientos artículos de prensa (8).

Con *Lady Rosa...*, Sanja Ivekovic no crea ex nihilo. Todo lo contrario; se reapropia un símbolo para reformular su sentido. Si la desviación formal está medida (la estatua original apenas está transformada, la artista se limita a dotar a la escultura de un vientre hinchado), tiene un efecto desmesurado, sin relación con la obra: activación sin igual de pasiones que van a expresarse en el Gran Ducado, de manera duradera, conflictiva, pero también constructiva —a través de la evocación de la Gëlle Fra, es, de manera más general, la condición de la mujer histórica y contemporánea la que se ve sentada en el banco de los acusados y rediscutida. Notemos que el interés suscitado por esta escultura en los medios de comunicación —¿efecto buscado por Ivekovic?— denota esta propensión a la intervención, específica del arte contextual. Pero aquí, más que a los actores institucionales del arte, es a la población, a la opinión pública a la que se dirigen. Se dedican menos a la historia del arte que a la historia a secas, a la “historia inmediata” sobre todo, de la que no sabemos por adelantado si permanecerá memorable.

Una obra semejante muestra, en todo caso, que las fórmulas artísti-

cas más radicales no son necesariamente las más eficaces. Si *Lady Rosa of Luxembourg* sabe movilizar las conciencias y excitar las mentes es, en primer lugar porque su factura es familiar (la escultura) y actúa en un medio conocido por el espectador (el monumento local al que transforma), conjunto sedimentado de la realidad en este caso y fragmento identificado del “mundo encontrado”. Es también porque sugiere, en contra de la evidencia, el uso o la costumbre, la posibilidad de re-figurar éste. En términos de arte contextual, la experiencia se constituye en la inmediatez y en lo local. Exigiéndole al artista que se asiente en el espacio y el tiempo locales, esta experiencia requiere paralelamente unas prácticas tales como la observación, la agrimensura o la punción. **El arte se convierte en práctica activa en tanto que reactiva.** Recuerda formalmente el modelo económico del “flujo tendido” (en el que se acorta lo más posible el tiempo entre producción y consumo), mientras que el artista se aplica para adaptarse al medio, para extraer de él un propósito o un posicionamiento divergentes e inéditos. En el caso que nos ocupa, sentido y alcance de la obra, dependen, por lo tanto, menos de la forma final (el trabajo del albañil a la vista de la casa, para retomar una categorización aristotélica) que del trabajo del arte que se cumple en sí y en su tiempo propio (en el caso de *Lady Rosa...*, la sustitución de una estatua por otra y lo que esta sustitución engendra, en el día a día, de debates, puntos de vista a favor o en contra). Más precisamente expresado: el sentido, como el alcance de la obra, dependen del “complejo” que su puesta en forma y su presencia van a despertar, en este caso el nacionalismo, la relación con su simbólica patriótica, el militarismo o, al contrario, el pacifismo. Presentar la obra no es ofrecerle al público un objeto muerto. Un gesto semejante equivale más bien a poner en marcha y a accionar un mecanismo simbólico cuyos carburantes serían, por una parte el *momento*, por otra el *lugar*.

PROCESO

Si fuera necesario, este ejemplo muestra que el arte contextual tiene que ver con el tiempo de la confrontación inmediata y no renovable, tiempo de la tentación, de la acción y no de la contemplación. Se trata, en sustancia, de subrayar esta característica propia del arte llamado “en contexto real”: su naturaleza “procesal”. Más que formas o como formas, se le propone al espectador unos acontecimientos, una experimentación en vivo de lo dado. André Cadere, a propósito de los *Bâtons* que pasea con él, expuestos al azar de sus peregrinaciones, declara:

“De este trabajo podemos esencialmente decir que lo produzco y que lo enseño, siendo esto el complemento de eso, constituyendo el conjunto una actividad cotidiana e inalcanzable. Por su cotidianidad misma esta actividad no puede ser contada.” (9)

Forjado en el siglo xx, sobre los pasos de Kurt Schwitters (las obras *Merz* del artista de Hanover) y de James Joyce (a través del concepto, en este último, de *Work in progress*, el “trabajo en elaboración”, tomando es este caso valor de obra de pleno derecho), el término *Process Art* designa unos tipos de arte que valen primero o únicamente por su ejecución, ya se trate de representaciones teatralizadas, de happenings o de performances. En el caso del *Process Art*, la acción artística importa por lo menos tanto como el resultado obtenido. Apropiarse la realidad, viene a ser entonces activar en ella un “proceso”, sea cual sea, y entrar en una temporalidad específica del mundo concreto confrontándose a su ritmo, así como conformándose en él. Por morfología, el arte contextual es un arte del acontecimiento, considerando el “mundo como acontecimiento”, para citar a John Latham (“The-World-as-Event” (10)), acontecimiento en sí, como fórmula que surge. Pero también acontecimiento particular en el acontecimiento global que representa la realidad en su conjunto, aquí atacada. Lo que atesta, por ejemplo, la obra en forma de intervención de Gillian Wearing, titulada *Indicaciones de lo que quiere decirles y no indicaciones de lo que cualquiera le puede decir* (1992-93): en

la calle, esta artista inglesa, le pregunta a los peatones lo que desearían expresar en el momento, sin efecto de anuncio ni reflexión anterior. Para ello les da un rotulador y una cartulina donde escriben lo que desean. Simple declinación instantánea -un acontecimiento.

Esta apropiación procesal del artista vuelve el acto artístico contextual difícilmente controlable. Múltiples parámetros entran en juego, propios del artista (compromiso y presencia, elección o rechazo eventuales, agregación o repulsión, éxito o fracaso, renuncia o recuperación, etc.), pero también exteriores a él, particularmente todo lo que compete a la recepción de la obra. El filósofo Gaston Bachelard habla de “dinamología del contra” para significar que la ejecución de una obra de arte está siempre en deuda hacia un conjunto de resistencias: la del material, la que nace de condiciones materiales o psíquicas desfavorables para el artista o de condiciones de recepción hostiles... En el caso del arte contextual, aventuraremos que esta “dinamología del contra” llega a su punto álgido. Si se ejerce bien, mecánicamente, una dinamología del “pro” – este “pro-obra” que resulta de la voluntad que tiene el artista de producir, mal que bien, sea cual sea la oposición encontrada del negativo inhibitor ejerciéndose contra el positivo creador-, sin embargo, no podemos considerar nulas y sin efecto decisivo las circunstancias que le impone a la obra el complejo espacio-temporal en el que se desarrolla. Dado que el principio mismo del *process* implica que la dinámica del exterior repercute instantáneamente sobre el carácter de la obra y ello de manera irreversible. Una obra clásica, realizada en estudio, puede corregirse. Una obra producida “en contexto real” depende, al contrario, de la realidad, la forma está determinada por los gajes que son los del mundo real en movimiento, mundo donde “lo accidental”, para citar a Paul Klee, tiende a tomar el rango de “esencia” (11). Cosey Fanni Tutti, artista que perteneció en los años 1960-70, al grupo feminista COUM Transmissions, expresa muy bien esta idea en un comentario sobre su propia “manera”:

“Mi trabajo siempre ha tenido como objeto la comunicación de las experiencias vitales, la pregunta “¿Por qué y cómo hacemos las cosas?”

la tendencia que tenemos de someternos a las nociones convencionales y preestablecidas (...). No recuerdo haber decidido ser una artista *performer*. He sido atrapada en una espiral de experimentaciones, de exploraciones y de exorcismos que me ha conducido de manera natural a presentar acciones improvisadas únicamente guiadas por unas respuestas no premeditadas a la situación en la que me encontraba.” (12)

La naturaleza “procesal” del arte contextual, viene a contradecir la primacía de la obra de arte objeto simbólico. Pone a mal la concepción del arte como inscripción de una forma en la duración. En esto no deja de invitar a una revisión de algunas de nuestras apreciaciones heredadas de la tradición tanto poética como estética, empezando por la cuestión de la obra como objeto o forma acabada. Del artista, en primer lugar, reclama la adhesión a lo que Paul Klee, que hizo de ello el principio de su creación gráfica, llamaba la “*marche à la forme*” (13). La contingencia de ocasión se hace primera, importa más que la del destino, **crear equivale a ocuparse de hacer, y no, en primer lugar, a haber hecho** (14). Sugiere también, en filigrana, la fecundidad de la experiencia, reanudando de paso y, más que nunca, con el significado primero de la palabra experiencia: “el intento que hacemos”. En cuanto al estético, que se encuentra en la otra punta de la cadena, esta naturaleza “procesal” requiere de él un cuestionamiento de sus criterios académicos. Esta vez, la obra como objeto acabado se difumina ante la obra en curso, aprehendida como una situación. La obra auténtica, en verdad, es lo “obrado” y su tiempo real, no la eternidad posible de su exposición, sino el momento de su elaboración, tal y como lo escribe Stephen Wright, quien apunta la necesaria toma en cuenta de este “des-obramiento” para calificar la evolución del arte: “Siempre pensada como portadora de valor o como valor encarnado, la noción de obra se revela hoy en día (...) singularmente inadaptada para pensar la producción artística más contemporánea, cada vez más orientada hacia unos **procesos abiertos**” (15).

Un proceso abierto, por definición, es un desafío al programa, a lo previsible y por ello, un factor de enriquecimiento o de agrandamiento de la realidad. Un arte “procesal”, por extensión, es una creación que fecunda el instante tanto como es fecundada por él, sobre un fondo de accidentes y de lo inesperado, este imprevisible, escribe Stephen Wright, que “designa el momento en el que, mediante la acción, *se produce ser*”. Se trata, por lo tanto, de abandonar la visión jerarquizante del arte, heredada del Renacimiento, en particular la primacía dada no a la confección sino a la obra acabada, visión “en la que el proceso se ve depreciado en beneficio de la obra acabada”, cuando convendría más bien hacerle justicia a la “actividad” (16).

Esta “actividad”, propia del arte contextual y que animan los principios de acontecimiento y de experiencia, ocurre que algunos artistas la toman al pie de la letra. La obra se ve entonces sometida a un proceso cuya realidad es el arbitrio absoluto. El caso de Simon Starling aportará un ejemplo significativo (evidentemente no aislado) para ilustrar nuestro propósito (17). En el caso de este artista fuera de norma, la creación se caracteriza, en un principio, por lo insólito: transformación y refabricación de objetos, juego con las referencias, desplazamientos geográficos, correspondencias culturales. Pero también por sus efectos de rebote y de acumulación. Así, el 6 de abril de 1995, Starling encuentra en los parques del Bauhaus, en Dessau (Alemania), una lata de cerveza. Realiza nueve réplicas utilizando el aluminio de una silla diseñada por Jorge Pensi, al que inspiró el estilo Bauhaus y luego las expone tal cual. En 1997 realiza *Blue Boat Black*: dos doradas, dos salmonetes, una chopa, un pajel y tres pescados de roca que el artista pescó en el Mediterráneo, en una barca que construyó con la madera que provenía de una gola del National Museum of Scotland, en Edimburgo, cocinados utilizando el carbón que proviene de la incineración del barco y luego comidos en una inauguración...

Esos happenings a contragolpe no son de ninguna manera fruto del azar. Demostración con *Rescued Rhododendrons* (2000), otra obra

contextual de Simon Starling. En un parque natural situado en Escocia, el artista arranca siete rododendros considerados localmente como una vegetación exótica. Los transporta con sumo cuidado en su Volvo ranchera hasta el sur de España, donde los vuelve a plantar. Hay que saber que el rododendro fue introducido en Inglaterra en 1763 por un botánico sueco, alumno de Linneo, Claes Alstroemer, a partir de plantas encontradas en la España meridional... Starling, con *Rescued Rhododendrons* vuelve a poner las cosas en su sitio original (utilizando, no sin malicia, como medio de transporte, un vehículo sueco). Su acto reviste una dimensión ecológica, pero también crítica que no deja de hacer alusión a las transformaciones, a veces aberrantes, que el hombre impone al orden natural. Otra demostración de coherencia “escondida” nos la proporciona *Burn-Time* (2000). En noviembre de 2000, en el transcurso de una inauguración, el artista cuece huevos en la réplica de una huevera diseñada en los años treinta por el diseñador Wilhelm Wagenfeld. Esos huevos fueron puestos algunos días antes en un gallinero instalado por Starling en Stronchullin Farm, en Escocia. Este gallinero, Starling lo construyó a partir de los planos del Wilhelm Wagenfeld Museum de Bremen, en Alemania, un edificio que primero fue utilizado como cárcel, luego como centro de detención para inmigrantes clandestinos y cuyo funesto destino, antes de su transformación en museo dedicado a Wagenfeld, gloria local, fue estar incendiado y bombardeado con huevos podridos en el transcurso de revueltas políticas locales... Al contrario del inventario al estilo de Prévert, los silogismos plásticos de Simon Starling, aparentemente absurdos, se revelan muy elaborados. ¿Su motor interno? La “concatenación” (del latín *catena*, cadena), es decir, la explotación de un encadenamiento de hechos concluyentes, que no se deben al azar, cuyo resultado es restablecer en sus derechos, de manera sorprendente, pero sin embargo dialéctica, una lógica inadvertida.

¿Las características esenciales de la obra de Simon Starling? Un principio circunstancial, para empezar. Cada realización nace de la singularidad de una situación de partida y se construye a partir de ella. La huevera de Wagenfeld es vista por Starling en el transcurso de un seminario en el Camden Art Centre de Londres, al que está invitado: uno

de los participantes la utiliza entonces para una demostración teórica. La madera del roble abatido de la villa Credner, casa de Leipzig, en el estilo Arts and Crafts, donde el artista es invitado a exponer, le sirve para realizar la copia de la *Swann Chair* de C. F. A. Woysey, eminente representante, precisamente, del estilo Arts and Crafts; el objeto que realiza Starling aparece como un homenaje legítimo, in situ, a un estilo de decoración que él mismo viene a enriquecer otra vez a más de un siglo de distancia. Esta atención otorgada a la contingencia, hace del arte una práctica no predeterminada, incluso aventurera. Segunda característica: la experimentación, la idea de que se trata de sentir algo. Experimentación que implica unas actuaciones no limitadas a priori, que reclaman del artista una auténtica implicación. Para llegar plenamente a su fin, una realización como *Jardín colgado* (1999), amplia meditación por episodios sobre la colonización cultural y los viajes de descubrimiento, requiere que el artista deje Europa, su lugar habitual de residencia, para irse a América del Sur, donde tiene que buscar diversos materiales y que se vaya luego a Australia, donde expone. A menudo muy desplegadas en el espacio como en el tiempo, convertidas de algún modo en artefactos “geográficos” tanto como “cronológicos” (a la manera de las obras “andadas”, de Richard Long, Stanley Brouwn, Hamish Fulton o Stalker, en otro registro, que sacan su sustancia de un desplazamiento físico en el espacio, que lo es también en el tiempo, pero un tiempo que ocupamos deambulando, que buscamos vivir y no abolir), las realizaciones de Starling adquieren a la vez el estatus de pruebas, de acontecimientos y, por extensión, de historias. Describir una obra de Simon Starling es, aparte de constatar ejercicios singulares y a menudo delicados, contar una historia en la que el artista se mueve como un personaje en una novela de aventuras, proyectado de una peripecia a otra; es un poco como contar un cuento o algún relato de transiciones a veces inesperadas. Suficiente para darle crédito a este propósito del artista, a menudo repetido: “son los rodeos los que hacen la vida interesante”. Toda deriva es experiencia y viceversa. (18)

CONEXIONES

Ensamblar arte y vida cotidiana. Experimentar lo real. Re-visitar la cultura occidental, pero sobre todo para usarla como instrumento, habiéndose enfundado el traje del aficionado ilustrado y sagaz. Tales son los móviles de la obra para Simon Starling. Re-escribir la historia también poniendo en correspondencia objetos o situaciones unidos en los hechos, pero de manera todavía difuminada o escondida, por no conforme a las mentalidades y a los usos taxonómicos en curso. Las concatenaciones, firma de una estética propia, son muestra de un deseo de unión. Su objetivo, dice Starling, es “imponer una estructura a los acontecimientos que no están forzosamente unidos” (19), sabiendo que lo importante en este caso es restablecer lazos desapercibidos y no innovar. ¿El artista como creador? Como conector más bien.

El ejemplo de Starling, entre otros del mismo orden, instruye sobre una categoría particular de obras cuya forma no debe nada a una investigación libre o a una inventiva pródiga. A falta de poder apropiarse lo real en bloque, procedemos por intermitencias, por impulsiones, por engaños, por guiños dirigidos e infiltraciones locales. Esta actividad artística, caracterizada por la dispersión, recuerda la práctica del test (el mundo a prueba) o la de la encuesta (preguntamos, nos informamos, por no detentar de manera infusa una verdad). Querida por el poeta Edouard Glissant, se asimila mentalmente a este “pensamiento de archipiélago”, modo de pensamiento “que consiente la práctica del recoveco”, inclinando para el fragmento más que para la totalidad y representándose la realidad como un universo hecho de migajas o hecho de trozos dispersos. Otro aspecto: la renuncia a la pureza plástica. Inútil en este terreno rastrear las nociones de belleza, de conexión y la puesta en fase. Todo ello en nombre de un enfoque experimental de la realidad, de la que es admitido que no debe conocer ninguna exclusiva. Uri Tzaig, artista israelí, guiado por un afán, según sus propias palabras, de “re-experiencia”, hace que se juegue un partido de fútbol con dos balones, con objeto de reinterpretar las reglas o de observar como reaccionan unos futbolistas cuya técnica depende estrechamente

de una práctica codificada (*Play*, 1997). En 1991, **Maurizio Cattelan**, por su parte, crea y luego introduce en diversos torneos italianos un equipo de fútbol –y no cualquier equipo:

“He reunido un equipo real de fútbol compuesto por trabajadores senegaleses que viven en Italia. El “AC Forniture Sud” estaba implicado en los torneos regionales. El nombre del sponsor escrito en las camisetas del equipo era un slogan nazi: Rauss! (“¡Fuera!”)” (20)

La experiencia causará sensación y suscitará debates que van mucho más allá del campo del deporte, relativos a las cuestiones de la inmigración, de la xenofobia y del racismo. En lugares públicos, **Noritoshi Harakawa** hace posar a parejas aparentemente muy convencionales. En realidad, debajo de la ropa, los cuerpos están unidos por el sexo, están haciendo el amor, mientras que el artista desbarata las apariencias y falsifica la oposición común entre intimidad y espacio público. Con su *Squeeze Chair* (1997), un sillón dotado de un mecanismo de inflado-desinflado que permite a una persona inválida encontrar sensaciones perdidas, la americana Wendy Jacob asocia a su arte una dimensión ortopédica, propulsando al mismo tiempo su creación en el perímetro del arte entendido, según Thierry Davila, como “laboratorio” (21). En cuanto a Jean-Luc Moulène, expone en varias ocasiones, durante el año 1999, sus *Objets de grève*, pedidos a distintos productores sociales, que con ocasión de un conflicto social realizaron objetos insólitos o desviados de su función original: unas canicas vendidas como moneda de solidaridad por los trabajadores de una empresa que fabrica cojinetes; unos cigarrillos Gauloises rojos y no azules, fabricados por los obreros de la Seita de Pantin, en lucha contra el cierre de su fábrica; unos billetes de tren con la estampilla “clase cero”... Tantos artistas que tienen en común, retomando las palabras de Pascal Nicolas-Le Strat, “liberar la creación de su boato conclusivo, proponiendo otra modulación, a la vez más intensiva y extensiva” (22). O también, como lo decía Gustav Metzger, artista cuya vocación fue atacar sin descanso el sistema capitalista (“Objetivo: actuar sobre la conciencia social del espectador; exacerbar las tendencias

radicales existentes; estimular una actitud más crítica”), instalarse “en la situación con el espíritu de un trabajador que cumple con un oficio necesario” (23). Sabiendo que se trata, en todos los casos, de no situarse nunca a distancia del mundo y permanecer conectado a él.

LA EXPERIENCIA COMO FACTOR DE EXPANSIÓN

Este afán de una conexión imperativa con el mundo puede parecer evidente. No es así. La tradición idealista del arte ha colocado a éste durante mucho tiempo fuera de ámbito. Lo que exige el dispositivo mental idealista es que el artista se dedique a las abstracciones, se abandone a la vacuidad del imaginario. ¿Qué es la “conexión”, por comparación, sino *el rechazo del alejamiento*, la elección operada por el artista de una presencia motivada y actuante en el mundo? En vez de aislarse, el artista prefiere ir al ágora, a la fábrica, a los mítines, a las salas de redacción, a la enfermería, a todas partes donde pueda encontrar materia para entrar en relación con el otro. Antes que trabajar apartado, en ese espacio confinado que es el estudio, el artista crea en vivo, en el corazón de las cosas. Antes que desarrollar un discurso de “quedante”, para retomar la expresión de Michael Fried, a través de obras que plantean un problema desde el punto de vista de la interpretación y que no se entregan, el artista va a preferir fórmulas legibles o cuyo impacto apunta a algo eficaz, busca una co-implicación: provocación directa del público, confrontación sin intermediario con el espacio colectivo, fórmulas que inducen a una participación del espectador... Fórmulas que desbordan el marco de los sentimientos estéticos estándar y de la percepción clásica de la obra.

La dinámica de la conexión propia del artista que obra en contexto real es frecuentemente del orden de la reivindicación. Resulta de una posición menos estética que política. Es un compromiso, en el seno del cual, el artista deja la parte decisiva al otro, convertido en colaborador voluntario o involuntario. A veces hablamos de “otrismo” para designar este principio de colaboración, un término que nos remite a la

solicitud directa, inmediata y reivindicada del otro, generalmente el espectador de la obra, del que se pretende que interactúe. Así el Group Material, en Nueva York, en los años 1970, con *The People's Choice*, una exposición compuesta por lo que trae el público, o del artista francés Jean-Baptiste Farkas, que interpela así al espectador en la tarjeta misma que anuncia sus exposiciones: "Ven a ayudarme a realizar el contenido de mi exposición" (24). Duchamp decía que "son los que miran los que hacen los cuadros", lo que significaba, entre otras cosas, que la obra permanece inacabada, mientras no ha recibido por parte del público, aparte de la sanción de su apropiación, su sentido, evidentemente relativo. Esta propuesta vale también para este arte "otrista" que es el arte contextual, con una salvedad: el que mira es actor, más actor en todo caso que en el marco de una relación de mera contemplación donde se juega, en primer lugar, alguna economía espectacular. La intervención de otro no se suscita sin complicar la realización misma de la obra, que deja de ser objeto privado del artista, por así decirlo, y se convierte en la ocasión de un gesto aventurero o de encuentros, en definitiva de una experiencia inédita del arte que tiende a enriquecer el método.

Esta dinámica experimental, constitutiva del arte contextual, es probablemente la mejor garantía de su continuidad, por un momento al menos —mientras no se haya agotado la realidad. Por una parte, implica una ruptura con la tradición, las tradiciones que suponen por definición la aceptación de lo dado y la renuncia a discutirlo.

Experimentar es añadir algo nuevo (lo que está puesto a la luz), pero también algo posible (lo no advenido, todavía por nacer). Por otra parte, engendra un efecto de expansión que explica el crecimiento no sólo matemático (siempre más), sino también morfológico (siempre otro) del arte contextual con este corolario: la incapacidad en la que se encuentra para alojarse en unos intermedios acabados o en unas formas prescritas. Experimentar, mientras que el artista coge con el cuerpo la contingencia de las cosas —o lo que es lo mismo, el acto por el cual y gracias al cual, el arte mismo, indefinidamente, se ve relanzado.

III

Actos de presencia

Acontecional por naturaleza, el arte realizado en contexto real es para el artista, en primer lugar, una actuación de su presencia. Numerosas obras contextuales se caracterizan por este gesto elemental: el artista ofrece su cuerpo al público, cuerpo que se convierte en su firma, en su grafo. Primer objetivo: hacer acto de co-presencia, habitar el mundo, moverse en él, obrar sin intermediario. Sin embargo, el acto de presencia se acompaña en la mayoría de los casos de una solicitud de implicación del público. Que venga a ocupar la calle, una empresa, las columnas de una revista, sea cual sea el lugar o el soporte elegido, el artista se mete, mediante su gesto, en un acto de confrontación dirigido, en un diálogo con la colectividad. El arte contextual trastoca, por lo tanto, la relación tradicional entre arte y público. Reconfigura el destino del arte, que sobrepasa así el campo de la mera contemplación y recalifica la noción de "arte público".

ESTAR AHÍ (UNO MISMO, SIGNO Y FIRMA)

¿Hacer acto de presencia? Algunos artistas se conforman con este imperativo que valdrá también como método. Algunos ejemplos. Keith Arnatt, *Trouser Word Piece*, 1972: el artista se inmoviliza en distintos lugares de Londres, con esta pancarta en la mano: "I'm A Real Artist.". El artista de Niza, Ben, en la misma época, se auto-expone él también:

Regardez-moi, cela suffit, al igual que el alemán Jochen Gerz, de pie en una calle concurrida de Dijon, con su retrato pegado en un muro, no lejos de él: *Exposition de Jochen Gerz, devant sa reproduction photographique*. Esther Ferrer, ella, se sienta en una silla en mitad de la calzada, prohibiendo la libre circulación de los vehículos, una práctica de obstrucción por cuerpo interpuesto que utilizará también durante un tiempo el colectivo francés UNTEL (1975-1980), Jean-Paul Albinet, Philippe Cazal y Alain Snyers (1), para sus acciones referenciadas "Exterior": acciones *Appréhension du sol urbain*, en 1975, en una calle de Burdeos, donde los tres acólitos de UNTEL reptan en medio de los peatones o también *Socle*, en 1978, en Chalon-sur-Saône, donde posan sobre unas bases transportables instaladas en una calle peatonal. David Medalla, adepto de lo que llama unos *impromptus*, hace de ellos su especialidad a partir de los años 1960. Para este artista filipino, el "impromptus" consiste en aparecer por aquí y por allá, en cualquier sitio del mundo, solo o con amigos, para esbozar un saludo, un paso de baile, un ballet budista o adoptar cualquier actitud de la que se va a sacar una foto, para archivarla o como mero recuerdo. Giovanni Anselmo, en 1971, "entra en la obra", según sus propias palabras, utilizando esta puesta en escena elemental: *Entrare nell'opera*, fotografía en blanco y negro, muestra al artista italiano de espaldas, en contrapicado, adentrándose en un paisaje natural. Inmersión en lo real invadido por el cuerpo. Tan elemental, aunque menos poético: con una cartulina en la mano, en la que figura su nombre Didier Courbot, se pone en algún sitio del territorio urbano, y luego espera (*Bonjour, je m'appelle Didier*, diversos lugares, 1997-1999). La capacidad para aparecer, en todos los casos citados, adquiere valor de creación. Nada la justifica, sino, para el artista, un deseo de presencia en el mundo, deseo, en este caso, cumplido de una manera sencilla, utilizando exclusivamente el anclaje momentáneo de su propio cuerpo, en un sitio generalmente frecuente, no forzosamente insólito.

El acto de presencia tiene esta primera razón de ser, mínima: atestiguar la existencia del artista. Marinus Boezem, en 1969, inscribe en el cielo de Ámsterdam, con letras de vapor trazadas con una avioneta, su propio nombre (*Signing the Sky above the Port of Amsterdam by an Aero-*

plane). En los años 1970, On Kawara puntúa sus múltiples desplazamientos en el mundo con el envío, a distintas personas, pertenecientes o no al mundo del arte, de postales que llevan una única mención, la de la hora a la que se levantó (*I Got Up At...*, 1968 -1979). El cuerpo existe, vive, se comunica, se desplaza y se inscribe dejando huella de su paso. En 1975 la artista inglesa Annabel Nicolson realiza la performance *Sweeping the Sea*: a orillas del mar, semidesnuda, barre la playa como si barriera la cocina o el salón. Esta acción no tiene un significado obvio, sino, como mínimo, el de manifestar una presencia. Por lo demás, todo lo que el espectador perplejo puede imaginar libremente: un acto puntual de limpieza, una reivindicación ecológica a favor de la descontaminación marítima, la acción de una loca... “El arte, decía Robert Filliou, primero es donde estás y lo que haces” (2). Un mismo principio de “acción” (el término ha tenido gran éxito, en particular en la huella del Body-Art) guía un gesto tan insensato como el que ha hecho Chris Burden, el 5 de enero de 1973, en California (747): “Sobre las ocho de la mañana, en una playa no muy lejos del aeropuerto internacional de Los Ángeles, disparé varias veces con un revolver sobre un Boeing 747”. Dieter Roth, *Diary*, 1982: mientras se prepara para participar en la Bienal de Venecia, Roth filma todo lo que hace, los lugares que visita, la gente con la que se encuentra durante los seis meses que preceden al evento. La obra toma la forma de una proyección simultánea, mediante proyectores súper-8 de las treinta películas sacadas, que son trozos de vida. Con *Didier Bay 1875-1975* (más de doscientas páginas de textos y de fotografías), Didier Bay procede de la misma manera, multiplicando las menciones de su vida concreta (“A las siete: preparo el desayuno, friego los platos”): la imagen se vuelve indicio, “prueba” de todos los momentos de la vida real. La presencia no tiene por qué justificarse, el decreto es del artista, a su antojo, su aparición conlleva un acto de inscripción sin móvil explícito (3).

La emergencia, pronto irreprímible, de la *pintada* en las metrópolis americanas (particularmente en East Village, en Nueva York) a finales de los años 1960, constituye una de las mejores pruebas que existen de ese deseo de una afirmación sin justificación estética anterior. Frank Popper, que fue uno de los testigos directos, lo dice muy bien:

“Este fenómeno, que tenemos que seguir considerando, en todos los países del mundo, en sus comienzos, como un acto individual de desafío y de auto-expresión, pronto debía convertirse en Estados Unidos en un medio de comunicación clandestino, luego en un juego creativo sutil, finalmente en una creación colectiva indomable, de fuerte impacto social y estético” (4).

Pintar con spray apresuradamente, en un gesto de conquista y de recubrimiento de las superficies urbanas, su pseudónimo, signo de reconocimiento y nombre tribal a la vez: que sea de naturaleza narcisista o que emane del deseo de una expresión directa y democrática, este gesto refuerza la tesis del arte como asunto de existencia, al contrario del arte como discurso construido o como simple ofrenda de formas plásticas. En el caso de la *pintada*, la implicación individual se afirma necesaria, urgente y espectacular. Poco importa el nivel de significado. La *pintada*, al comienzo, no quiere significar más que un estado de exclusión, en ese caso de los negros y de los portorriqueños, y reclama un cambio. Se auto-justifica sin complejos, mediante el enunciado psicológico subyacente a su formulación visual desbordante de efecto, enunciado tan invariable como apremiante: “1- Existo”, “2- Es aquí donde existo”. La *pintada*, una firma en público, firma el espacio público. Con su gesto, el *grafitero* impone a la sociedad la expresión de su nombre (su apodo, más bien, deslizamiento nominativo que le permite a la vez ser reconocido por los suyos, de manera tribal, y no serlo por la autoridad: “Samo” del primer Basquiat, por ejemplo). Esta declinación identitaria vale una proclamación social: proclamación mínima por la forma, pero máxima por el efecto producido. Si existe reivindicación, se limita a querer hacer constatar por el público la existencia de una identidad (5).

Esta excrecencia de la “firma”, no es expresamente nueva y su origen no tiene relación con el arte de naturaleza contextual. La historia del arte abunda en obras que son primero unas firmas. Béatrice Fraenkel cita el caso elocuente del calígrafo Eadwin, iluminador del *Salterio de Canterbury* (siglo XI), representándose trabajando en una página entera del manuscrito y acompañando su retrato con una mención que dice

mucho sobre el substrato de narcisismo propio de la actividad artística: “Yo, copista, príncipe de los copistas, a partir de ahora ni mi gloria ni mi reputación conocerán declive alguno” (6). Cuando empezó en la baja Edad Media el procedimiento de la personalización del arte, procedimiento que acentúan el Renacimiento y el vasarismo, auto-presentarse se convierte para el artista en un acto ordinario que consagra en muchos casos, si no la hegemonía de la firma (Bruce Nauman, *My Last Name Exaggerated Fourteen Times Vertically*, una escultura de neón que data de 1967, en la que el artista estira la palabra “Nauman” para agrandarla) (7), sí al menos su importancia (Van Gogh convertido en “Vincent”, Newman o Miró, en algunos de sus cuadros...). La firma contextual, respecto a esta posición narcisista no es exactamente inédita. Su particularidad residirá, sin embargo, en el “acortamiento” del que hace gala. La firma, en este caso, se expresa de manera directa, frontal, mientras que la distancia entre el cuerpo y la obra se acorta. La firma es la obra y viceversa. No aparece para designar al autor de la obra, en tanto que elemento de autenticación por excelencia, como la firma clásica. Al contrario, se hace ver tal y como es, adopte la forma de un nombre que se aplica directamente en las superficies urbanas más expuestas a la visión colectiva o, más directamente todavía, la del cuerpo del artista cuando éste se expone.

REIVINDICACIÓN Y CATÁLISIS

Como lo podemos imaginar, el artista no es forzosamente, como lo decía de sí mismo André Cadere, un okupa, alguien que se conforma con ocupar los espacios. Su acto de presencia se acompaña, a menudo, de una reivindicación. Reivindicación política de una crítica de la sociedad liberal y del destino del consumidor, de la que esta última viene a resumir, incluso a insultar la vida: por ejemplo, el 11 de octubre de 1963, en Dusseldorf, Gerhard Richter, Konrad Lueg y Sigmar Polke, se exponen como mercancía a la venta en una tienda de muebles (*Demostración para el realismo capitalista*). Reivindicación político-social también de la

necesaria recomposición de la unión entre los seres. El Group Material (1979-1996), como lo hemos dicho más arriba, organiza en Nueva York una de sus exposiciones recurriendo a la población de East 13th. Street, pidiendo a quien quiera que traiga un objeto de su elección (*The People's Choice*), eso cuando no se une a unas asociaciones de lucha contra el racismo (*Atlanta: An Emergency Exhibition*) o el sida (*AIDS Timeline*), o no apoya de manera activa a unos pueblos en la lucha armada (*Luchar! An Exhibition For the People of Central America*). En 1992, en Berlín, Carsten Höller, invita a todo el que quiera, a través de la prensa, a venir a manifestarse "para el futuro" de manera evidentemente equívoca (a falta de saber lo que será el futuro, siempre puede uno debatir públicamente sobre lo que debería ser).

Reivindicación feminista también de una toma en cuenta de las expectativas de las mujeres en una sociedad siempre pronta para atarlas, para alienar el cuerpo femenino, para refutar sus adquisiciones sociales. La artista austriaca Valie Export, con *Tapp-und Tastkino* ("cine de palpación y de tanteo", 1968), ofrece su pecho a los transeúntes, sus senos desnudos enmarcados por un telón de teatro que el espectador está invitado a abrir: puesta en escena directa del cuerpo femenino y de lo que estructura en términos de voyeurismo y de deseo, del rapto de imagen al fantasma de la apropiación pura y dura. Barbara Smith, con motivo de su performance *Feed Me* (1973), invita a los espectadores a pasar en su compañía, en un espacio de exposición muy coqueto, un momento de intimidad (comer, hablar, respirar incienso...). En cuanto a Marina Abramovic, en Londres, el tiempo de la inauguración de una de sus exposiciones cambia su sitio con una prostituta del Red Lake District, y se prostituye a su vez (acción *Role Exchange*). Para hacer valer que la vagina es "bella", *dixit* Annie Sprinkle (de hecho, para desacralizar el sexo y desinhibir su práctica, esta *porn-body artist* americana, se expone en un sillón de ginecólogo, con la vulva mantenida abierta delante de un espéculo, antes de invitar al público al espectáculo, etc.

En el momento oportuno, la artista negra americana, Adrian Piper, cuyo "campo de interés es la xenofobia y el racismo", utiliza para calificar varias de sus obras el título genérico de "catálisis" (*Catalysis*, años

1970). Este término científico designa la acción por la cual una sustancia acelera una reacción química. Por extensión y metafóricamente, “catalizar”, en una perspectiva artística, viene a recurrir a esta sustancia de un género particular que es la obra de arte (muy a menudo bajo la forma de una acción), con la finalidad de poner en funcionamiento o de intensificar un procedimiento social. Haciendo acto de presencia, el artista no actúa sólo por cuenta propia, con la esperanza de una autoglorificación que la obra le aseguraría supuestamente. Su perspectiva será más bien la del encuentro polémico, de la cohabitación problemática con, como consecuencias, la discusión y el cuestionamiento. Adrian Piper (serie *Mythic Being*, a partir de 1973) se pasea por Union Square, en Nueva York, con ropas maculadas con pintura sucia: «Estaba ahí, dice, según la fórmula inmortal de Michael Fried, “activando el espacio alrededor mío» (9). En un autobús que pasa por la calle 14, también en Nueva York, guarda una servilleta metida en la boca, para intrigar a los demás viajeros. Recurso a una simbología que devuelve a la condición de la mujer y a la del negro, a quienes se les confisca frecuentemente la palabra. Los gestos que Piper hace en el espacio público, son, generalmente, lo más sencillos posible: adoptar posturas de hombre, abriendo ampliamente las piernas o cruzándolas muy alto; distribuir a gente que ha formulado propósitos racistas, en unas reuniones mundanas, unas tarjetas de visita en las que la artista confiesa, de manera discreta pero implacable, su incomodidad y su decepción (“Deploro la molestia que le causa mi presencia, al igual que estoy segura de que deplora usted la molestia que me causa el racismo”). Juega a favor de la cohesión social o, al contrario, haga hincapié en la división, este espíritu “catalítico” tiene virtudes agregadoras. Lo que se forma, a través de él, es el pacto democrático, pacto del que el artista se convierte en pasador, y su acción en viático. A propósito de sus C.L.O.M.-Trok, almacenes llenos de objetos de un mismo color, realizados con la ayuda de un amplio público (años 1990, en Caen, Grenoble, Toulouse...), Joël Hubaut declaraba, en 1998:

“Construyo sitios monocromos, con objetos dados o prestados por un

público con frecuencia exterior al mundo del arte. Es un procedimiento de maniobra que se propaga con una población ampliada (...). Realizo de esta manera mis obras, totalmente con la ayuda y la complicidad de la población" (10).

Ejemplo, *La Place rouge à Deauville*, primavera de 1996: se publica un anuncio en la prensa local en el cual el artista invita a cualquiera a una cita, teniendo como señal de reunión, ir vestido de rojo, o bien llegar en un coche rojo, o bien traer un camión de bomberos o banderas rojas... Esta cita lúdica y participativa toma la forma de un chiste visual. Pero también es, en sentido literal, una "escultura social", una reunión inopinada que viene a trastocar la vida colectiva local donde energías, deseos y flujos de intercambios se ven activados.

RE-POSICIONAMIENTOS

Espontaneidad, reactividad, puesta en escena de acontecimientos inesperados... El artista, en este caso, no actúa ni surge por azar, sea cual sea el emplazamiento que decida ocupar, después de todo. Dan Graham, en 1965, manda publicar en las páginas de las revistas de sociedad en Estados Unidos insólitas series de números que evocan las facturas de las cajas registradoras. Ni una palabra, pero una manera indirecta de sugerir la unión entre este tipo de prensa y el mundo del dinero (lectores acomodados, valorización del lujo, publicidad...). Entre 1953 y 1955, Armand Vaillancourt esculpe un árbol en la calle, en Montreal. De esta obra, ejecutada sin permiso, *L'Arbre de la rue Durocher*, el artista dice:

"Durante más de dos años, en los que trabajé en su realización (...), una conversación, un diálogo se establecía a distintos niveles, hasta tal punto que después de haber hablado con miles de personas, esta escultura formaba parte de su cotidianeidad" (11).

El acto de presencia, de nuevo, es un acto de apropiación del espacio

real, el de la vida cotidiana. Hace de este tipo de arte, incontestablemente, un arte público. No es necesario precisarlo: este arte público puede llegar a la provocación o ser interpretado como provocador, aun cuando el artista tendría en mente o pondría en escena un solo acto de presencia. En 1973, en Sao Paulo, Fred Forest organiza un desfile en el que los manifestantes blanden pancartas blancas (*El blanco invade la ciudad*). Catherine Millet apunta que “la manifestación atrajo a 2000 personas y su responsable fue interrogado durante 10 horas seguidas por la policía política” (12). El efecto producido puede sorprender, salvo si lo vemos desde la situación política explosiva de América latina en esa época, encajonada entre las experiencias socialistas (Salvador Allende en Chile), los golpes de Estado militares y la tradicional práctica imperialista, llamada “de mano dura” que le imponen entonces, sin miramiento, los Estados Unidos.

El arte, dirán, está naturalmente destinado a un público, esté expuesto en galería o en museo. Conviene recordar, a este propósito, que la institución es también un espacio público, aunque su acceso y el control de sus actividades sean regentados. El artista puede, sin embargo, considerar que tal acceso a la obra de arte reviste un carácter demasiado normativo. El arte público de intervención nace de esta consideración. Muchos artistas, desde principios del siglo xx, deciden concebir unas realizaciones plásticas no para los espacios de exposición habituales sino, de repente, como lo hemos dicho, para otros lugares: la calle y, de manera más amplia, el espacio urbano, pero también la empresa, los medios de comunicación, Internet... Este re-posicionamiento de la creación, que compete a la excentricación, es de esencia estética. Lo sustenta la idea de que otra experiencia de los espacios es posible, empezando por esta “experiencia emocional del espacio”, desmenuzada con talento por Pierre Kaufmann (13) y que hace del lugar, más que una síntesis de cualidades geográficas, un territorio investido y aprehendido, primero de manera sensible, que vale menos como medio físico que como generador de sensación. Este re-posicionamiento es también de esencia política. El acto de presencia del artista, en este caso, no depende de ninguna directriz. Lejos de limitar su obra o su presencia

a lugares designados, éste último se pone o pone su obra en otro sitio que puede, en ocasiones, ser un sitio móvil, en circulación. A partir de 1999, el artista francés Denis Poudruel desplaza así por varios lugares de Europa un coche singular “cuya pared lateral”, según explica, “ha sido cortada para permitir el acceso a una especie de habitación cavada en el interior del vehículo (...), cavidad suficientemente grande para contener un ser humano de baja estatura” (*Sans titre, serie Poncifs habitables*). Este vehículo manipulado es una propuesta enigmática para cualquiera que se vea confrontado con ella y, tal y como podíamos esperar, va a suscitar la curiosidad, en primer lugar, la de la policía. Objeto singular, por lo tanto. Signo también de una presencia pública que el artista sólo negocia consigo mismo (14).

Aunque se vaya generalizando poco a poco, el re-posicionamiento del artista en el espacio público, sin embargo, nunca es obvio. Autoritario (es el artista quien decide el lugar en el que instala su obra), está confrontado, inmediatamente, con otra autoridad, la del poder público instituido (el poder político detentador del poder cultural y el único que puede decidir sobre los lugares donde exponer las obras de arte). De este encuentro derivan una inevitable tensión y esta constatación: las relaciones, delicadas en sí y nada naturales, entre el artista y el poder político, tienen todas las oportunidades de convertirse en imposibles si está claro que el artista se arroga el derecho de disponer del espacio público, para hacer en él lo que quiera y refutar su organización. Recordamos, a propósito, la fórmula orgullosa de Courbet, “Soy mi propio gobierno”. Courbet, que ha demostrado en muchas ocasiones su capacidad para distanciarse de la autoridad política, incluso para desafiarla. Este carácter no natural de las relaciones entre artista y poder político, puede, seguramente, allanarse, incluso invertirse en algunos casos, en particular cuando el artista y el poder manifiestan, sin espíritu de cálculo, preocupaciones comunes. De esta manera, al terminar la revolución rusa de octubre de 1917, numerosos artistas se entusiasmaron por el nuevo régimen y, frecuentemente reunidos en las estructuras culturales creadas por la nueva autoridad, tales como ISO o Vhutemas, decidieron servirlo (Maïakovski: “Era mi revolución”). Este estado de convergen-

cia es poco frecuente. Lo es todavía menos en el sistema democrático, debido a las transformaciones propias de las sociedades llamadas “abiertas”, de los regímenes de vida común donde el poder es compartido y, por lo tanto, renegociado sin parar. De manera más específica, el deseo que expresa el artista contextual de un arte alternativo, dispuesto para impugnar las normas establecidas por el poder, hace esta convergencia todavía más improbable.

RECALIFICAR EL ARTE PÚBLICO

Excentración del artista contextual, carácter no natural de las relaciones entre arte y política: ya tenemos el decorado y la obra, muy delicada de representar si el contrato estipula respetar intenciones, estrategias y prerrogativas de las dos partes, el artista y el orden político, que pueden, al son de las circunstancias, revelarse como auténticos amigos, como falsos amigos o como auténticos enemigos. ¿Se trata de colocar una obra en el espacio público? Las apuestas son problemáticas, en cuanto el artista procede en un registro distinto al decorativo o al conmemorativo y en cuanto se niega a desempeñar el papel de instalador patentado de estatuas, destinadas a adornar jardines o perspectivas. El artista que, en medio urbano interviene fuera de los marcos aprobados por la institución, no espera que se le conceda algún lugar público. Se apodera de él, porque lo primero, como dicen los artistas de Québec, es que “maniobre” en él, *ad libitum*, a su antojo (15). La *maniobra* según apunta Richard Martel, “implica una serie de instantes creativos abiertos”, tiene que ver con “lo híbrido, lo heterogéneo, lo raro”. Con respecto al espacio público, se inscribe en una relación polémica y contribuye a modificar para el espectador, a la vez “la lectura, la objetivación, la normalización” (16).

La aparición de un arte de intervención, a principios del siglo xx, no es, claro está, fruto de la casualidad. Este arte proviene, para los artistas que lo practican, de un doble sentimiento. Por una parte, la creación se encuentra apresada en el estudio, un lugar cada vez menos represen-

tativo de una creación moderna que quiere apoderarse del mundo real, de una creación propicia a ocupar el espacio en su totalidad, sin restricción. Es la entrada en la era, como bien lo dice Jean-Marc Poinso, del "estudio sin paredes" (17). Por otra parte, el arte de los museos es puesto en duda, porque está reservado a una elite o está condicionado por criterios estéticos complejos que impiden el acceso cultural al gran público. Desde un punto de vista estético, el arte de intervención se caracteriza, la mayoría de las veces, por unas propuestas elementales que contrastan con el paisaje urbano, se inscriben en falso: happenings, procesiones, banderas, instalaciones efímeras, público implicado, marcación gráfica ilícita del tipo de las *pintadas*..., verdadero arsenal de la creación espontaneista, muy distinto de las formas nacidas en el estudio clásico o concebidas para la exposición en museos. No perennidad, no programación de las formas de arte público: su destino es del orden del surgimiento y su duración de vida muy breve. Activista, volátil, el arte público no programado suscita la aprobación o la ira de los poderes públicos, que dejan hacer o prohíben según la relación de fuerzas del momento o que también recuperan este arte de insumisión, a buen precio, que les permite hacer valer en sitio público su gusto por lo "subversivo" (18).

Que el arte público no programado haya sido, bastante pronto, objeto de recuperaciones oficiales, dice mucho del interés que suscita. Para el poder, apoyar, animar o financiar operaciones de arte público de tipo intervencionista es demostrar iniciativa y tolerancia. Es también sacar provecho de la ilusión, mantenida de manera complaciente, de una sociedad supuestamente libre, relajada, en movimiento, abierta a todas las formas de expresión, empezando por las que militan contra la alienación social. Desde los años 1970, se organizan festivales, se conceden subvenciones para que los artistas "activen" las ciudades. Se inauguran, a veces con traje de chaqueta, con canapés y discursos oficiales, unas operaciones de arte urbano, cuya intención explícita es concurrir a la subvención socio-política... Esta tendencia adquirirá una amplitud inquietante, con los años 1980, cuando llegan al poder unos dirigentes culturales que crecieron en el pensamiento del 68 y sus fantasmas de

gestión crítica y de revolución permanente. Sin suscribir el pesimismo de Theodor Adorno, para quien la industria cultural, implantada por la sociedad liberal, es percibida como un inmenso recuperador, conviene admitir que el arte público no programado (o falsamente no programado), se convierte, poco a poco, en lugar común de la creación plástica. La consecuencia es que nada realmente crítico, sedicioso o incluso transformador ocurre en la mayoría de los casos. El arte público no programado viene a ser lo mismo, en este caso, que la batalla de flores, los fuegos de artificio o los festivales de teatro en la calle. En resumidas cuentas, toda la panoplia de los procesos de animación urbana.

Semejante contribución a la ideología del divertimento puede dejar un sabor amargo. Sin embargo, verá reaccionar a los artistas más lúcidos: intensificación de las estéticas furtivas (Thomas Hirschhorn expone, de noche, en una ciudad de Italia su coche aparcado con la luz interior encendida; las farolas sonorizadas de Tony Oursler, en los años 1990) o mensajes sin significante (los carteles públicos que muestran unos cielos vacíos, de Félix González-Torres, o la campaña de carteles de Franck Scurti *The City Is Not a Tree*, en el mismo momento); redefinición del espacio público del arte recurriendo a la creación interactiva (Jan Kopp y su *Calendario*, en 1996, en el que el artista formula cada día a los que visitan su página Web una pregunta distinta) o a su ocupación ilícita (Daniele Buetti, en 1993, con la operación *A Man in his Job*, organiza en los mercados de Westfalia la venta pirata de discos o de ropa con su logotipo personal); para terminar, verdaderas operaciones de impacto (el grupo de Ginebra VAN, en 2000, se invita al acto de apertura de la Tate Modern de Londres y organiza una encuesta que causa escándalo, crítica implícita de la hegemonía de esta institución en materia de organización de exposiciones (19); reaccionando a la agresividad de las imágenes publicitarias, el artista francés ZEVS, en la misma época, agujerea, y luego ametralla con pintura roja, los ojos de las modelos que figuran en los carteles de las grandes marcas mundiales de prêt-à-porter...) (20). Lo que conviene mantener, para el artista contextual, es la posibilidad de la libre presencia. El historiador del arte Jürgen Weber habla de la "desposesión" por la que tendrían que pasar los artistas en

el sistema clásico de la exposición: descontextualización de la obra, por una parte (del estudio al museo), recontextualización, por otra parte (la obra encerrada, convertida, una vez museificada, en un objeto de sacralidad profana). Hablaremos, en este caso, al contrario, de un mecanismo de "re-posesión", dándose el artista la posibilidad de organizar la presentación de su obra según sus propios criterios. Mecanismo, no es necesario precisarlo, activado de manera permanente. Por definición, el espacio público es un espacio disputado, en el que compiten varios poderes y otras muchas energías. Un espacio siempre en vía de pérdida o de confiscación, que, por lo tanto, no podemos detener o controlar una vez por todas. De ahí la importancia del carácter efímero del arte contextual, importancia que sobrepasa la mera cuestión de estilo. La duración, en efecto, haría que el arte contextual entrase en un registro de tiempo que sobrepasaría el contexto. Perpetuado, ya no sería paso del arte en el tiempo, sino monumentalización, perennización de la presencia —una contradicción en los términos.

IV

La ciudad como espacio práctico

El arte en contexto real se define como un arte de la acción, de la presencia y de la afirmación inmediata que se une a una realidad completa, a la que el artista se “anuda” a su medida y a su atajo. Entre todos los espacios de la realidad a los que tiene el deseo de “anudarse”, la ciudad es uno de los que le gustan especialmente.

Celebrada por los impresionistas (Monet, *La Rue Montorgueil pavoisée*), reverenciada por los futuristas (Boccioni, *La ciudad que sube*), la ciudad nacida de la revolución industrial tiene un fuerte poder de atracción estética. Existen varios motivos para ello. La ciudad es el lugar de una actividad continua, rutinaria o impulsiva que ritma la extrema concentración de actos humanos, actividad siempre intensa, frenética, que encuentra su correspondencia en la excitación más que querida por los modernos. También es el espacio público por excelencia, lugar del intercambio, del encuentro: del arte con un público, en contacto directo; del artista con el otro, en los términos de una proximidad que puede adoptar varias formas, afectiva o polémica según el caso. Es, finalmente, por todos estos motivos, cronotopio mitológico del arte moderno. Elemento motor del imaginario modernista, palimpsesto mental que conjuga orden y caos, organización y entropía, en resumen, propiedad natural de la cultura occidental, el medio urbano parece, en efecto, más que cualquier otro, reservado al arte. Ya emanen de la literatura (*Manhattan Transfer*, de John Dos Passos)

del cine (*Metrópolis*, de Fritz Lang, *L'Inhumaine*, de Marcel L'Herbier...), del teatro (*La Ville*, de Paul Claudel), de la música (Luigi Russolo, Steve Reich) o de la poesía (*Les Villes tentaculaires*, de Emile Verhaeren, *Les Pâques à New York*, de Blaise Cendrars), por sólo citar algunas, las distintas formas de expresión artística que hicieron la modernidad se referirán siempre a ella, harán de ella un tema privilegiado de inspiración. A estas representaciones renovadas de la ciudad, el arte contextual añade un más allá material y toma cuerpo de manera literal, inscribiéndose en una relación encarnada. Está claro, la ciudad no se ilustra, se vive.

EL DEAMBULATORIO URBANO

La ciudad, ¿en los términos que nos interesan? Un receptáculo alimentado por actos de presencia artística. ¿El primero de estos actos? El andar, vector de la visita. El artista contextual es un caminante, a la par que un paseante impenitente. Bien adopte el ritmo del *flâneur*, del que Baudelaire hizo el elogio, en *El Pintor de la vida moderna*, o, al contrario, fuerce el camino sin descanso, rompiendo el tejido urbano más que abriéndolo, su actitud encubre la misma obsesión: recorrer el espacio de manera físico-mental con fines de exploración.

1^{re} *Visite*, jueves, 14 de abril de 1921, 15 horas: es en este preciso momento, delante de la iglesia Saint-Julien-le-Pauvre de París, cuando André Breton y algunos compañeros dadaístas se dieron cita. ¿El móvil de su llegada a este lugar de culto? La banalidad del lugar, la elección de un sitio que, en el *topos* urbano “no tiene en absoluto razón de existir”, dice Breton. Otras salidas del grupo, previstas en las Buttes-Chaumont, en la estación de Saint-Lazare o en el canal del Ourcq, finalmente no se realizan y son sustituidas, en mayo de 1924, por una excursión desde Blois hasta Romorantin, a iniciativa de Breton. ¿El móvil? Lejos de un deseo de celebración de lo banal, se trata esta vez de sentir la errancia de manera experimental. El Dadaísmo, lo sabemos, prueba la provocación y el Surrealismo, que toma el relevo, lo fortuito, lo irracional y las coincidencias significantes. El hecho de que el cerco físico de un espa-

cio concreto venga a servir de soporte a esas diversas experiencias, nos informa de una evidencia: el “lugar” del arte se ha desplazado y con él el cuerpo del artista, proyectándose ahora en la red del mundo. El cuerpo del artista se ha convertido en un cuerpo agrimensor.

Esta forma andada del arte, es evidente que la modernidad no la inventa totalmente, aunque renueve su principio. El origen, que se pierde en el tiempo, habría que buscarlo del lado de las procesiones religiosas y de acontecimientos tales como los misterios cristianos, si no más lejos todavía, en las procesiones que acompañaban en la Grecia antigua el nacimiento de la tragedia; todos se caracterizan por el mismo principio: hacer que se mueva el grupo de oficiantes en el marco de una acción de carácter simbólico (1). Volvemos a encontrar la referencia explícita a este substrato antiguo en la procesión Dada que acompaña la presentación al público de la revista *Jedermann sein eigener Fussball* (“A cada uno su fútbol”). El dadaísta alemán Walter Mehring declara haber tenido la iniciativa de esta forma de creación ambulatoria, que se encuentra entre las primeras procesiones de artistas en la ciudad. La acción transcurre muy a principio de los años 1920 en Berlín. Cuenta Mehring:

“Si mal no recuerdo, fueron los dos hermanos y editores dadaístas (Herzfelde) quienes financiaron el evento, gracias a una pequeña herencia que habían recibido. Pero la manera de venderla en la calle había sido idea mía. Alquilamos un carruaje de los que se utilizan en Pentecostés y también una pequeña banda, con frac y sombrero de copa, que normalmente tocaba en los entierros de los antiguos combatientes. Nosotros, los responsables de la redacción, íbamos detrás, con paso lento, llevando paquetes de *Jedermann sein eigener Fussball*, a modo de coronas mortuorias (...). Después de la danza guerrero-caníbal de los Kapp-Putsch, más grotesca que las marionetas de Sophie Taeuber, después de la danza macabra del movimiento militarista Stahlhelm (“Casco de acero”), con sus adornos de svásticas, que parecían directamente sacados de la “heráldica” de Hans Arp, nuestra procesión dadaísta fue acogida con una alegría tan espontánea como la de “On y danse” de la multitud parisina en la Bastilla” (2).

Este ejemplo de deambulación urbana no deja de evocar la antigua práctica del desfile iconoclasta: carnavales del Antiguo Régimen, Rabiosos partisanos de Hébert, durante la Revolución francesa o de espíritu de agitación y propaganda política en la Rusia soviética después de la revolución de octubre, en particular los que puso en escena el payaso Durov. Al igual que estos últimos, el desfile berlinés reviste un carácter programado. De manera ostensible, la procesión, como nos lo dice Mehring, se dirige desde los barrios burgueses de la ciudad, situados al oeste de Berlín, hacia los barrios populares del este, donde se encuentra en territorio amigo, en compañía de las poblaciones que comparten los ideales comunistas o subversivos que son los de los dadaístas alemanes. Este dato programático es, no obstante, aquel con el que el arte andado desea pronto no tener que componer o, en cualquier caso, lo menos posible. Detrás del programa, es un poder que actúa bajo mano, un poder de coordinación que puede pretender a una manipulación. A propósito del decreto de los comisarios del pueblo soviético *Sobre los monumentos de la República*, con fecha 12 de abril de 1918, y del que una parte está dedicada a las celebraciones revolucionarias, ¿no declaró Lenin que el arte, lejos de distribuirse de manera anárquica debe, al contrario, abrazar unos temas “significativos e importantes para la masa laboriosa”, sabiendo que al pueblo “hay que acercársele de una manera que despierte su interés?” (3). Esta tentativa de control, este recurso a una expresión que es del orden del arte público pero antiespontaneísta y dotada de objetivos específicos, este trabajo de consolidación de los rituales comunitarios, pueden, en algunos casos, arrastrar la adhesión de los artistas (particularmente los que obran en el marco de los Talleres libres de arte educativo, implantados en Petrogrado, en octubre de 1918 por Lunacharsky). Pero tales posicionamientos son vividos, la mayoría de las veces, como un alistamiento. También tienen el defecto de reducir a poca cosa la plasticidad de la intervención en medio urbano, de dejar sólo una ínfima parte a la improvisación. Razón por la cual el artista contextual, marcando la diferencia con las fórmulas dirigistas, tiende a privilegiar los recorridos más bien aleatorios, bordeando el imperativo del itinerario marcado. Para el artista, una vez en la ciudad, se trata de

perderse en ella, de "ir a la deriva", como pronto dirán los situacionistas. Esta voluntad de no someter, de no controlar el paso y el desplazamiento que permite en el espacio, implica un principio de aventura. También es el indicador significativo de que el medio físico en el cual el artista se mueve, la ciudad, ha dejado de serle en todo punto natural. Este medio ya no es el del residente integrado, habitual de los sitios donde vive, sino un espacio por descubrir, que admitimos no siempre conocer, que aún no hemos recorrido e incluso que no sabemos como apropiarnos. ¿Y qué hacer exactamente en él?

¡LEVÁNTATE Y ANDA!

Esta doble disposición a la aventura y a la indecisión anima a numerosas deambulaciones de artistas por la ciudad o propuestas para deambular. Concebidas a principios de los años 1960, las *City Pieces* de Yoko Ono, hacen el efecto de gestos banales: empujar un carricoche, saltar charcos de agua... El artista los efectúa al azar de las calles, sin destino geográfico preciso. Esta celebración del andar aleatorio, Yoko Ono la radicaliza con *Map Piece*, en 1964, invitando al eventual ejecutante a "dibujar un mapa para perderse". En 1962, el artista neerlandés Stanley Brouwn, realiza en Ámsterdam, con la ayuda de los transeúntes, su serie *This Way Brouwn*. Pide que se le indique en una hoja de papel el itinerario a seguir para ir a tal o cual sitio de la ciudad, itinerario que el transeúnte elige al azar. Después, siguiendo el dibujo, el artista se va al sitio en cuestión. Como lo escribe Christel Hollevoer, "*This Way Brouwn* representa la idea de la ciudad laberinto, la necesidad de situarse, suscitando instantáneamente la imagen mental de una ciudad versátil, polimorfa, en la que la mente puede deambular libremente" (4). André Cadere, con su *Bâton* al hombro, recorre gustoso la ciudad de manera aleatoria. En 1976, con motivo de una exposición en Roma, en la galería D'Alessandro-Ferranti, les pregunta a los visitantes en qué lugares desearían ver expuesta una de sus varas de madera pintada, y luego se va allí. Lo mismo está en el Coliseo que en la Piazza Barberini,

luego en la oficina de telégrafos de la ciudad o en una estafeta de correos. Las *Following Pieces* (1969) de Vito Acconci traducen una proximidad de espíritu con los desplazamientos aleatorios de Brouwn y de Cadere, pero el modo es más discreto, el de seguimiento esta vez. Durante sus performances neoyorquinas, Acconci sigue a varias personas por la calle, consigna sus desplazamientos y gestos, salpicando sus recorridos de fotografías que pone en un soporte de papel, listo para ser expuesto. Este principio de seguimiento rige también *Le Détective* (1981) de Sophie Calle, según un funcionamiento invertido. Esta vez es Calle quien le pide a su madre que contrate a un detective para seguirla. Simulando ignorar su presencia, la artista va a pasear al detective durante días por unos lugares de París que evocan distintos momentos de su existencia íntima. Con *Rape*, en 1969, en Londres, Yoko Ono lanza un equipo de televisión detrás de una mujer elegida al azar, que será filmada durante dos días, incluso en su casa. Esta obra, en prioridad, trata de los riesgos de confiscación de la vida privada por unos medios de comunicación convertidos en invasores y ávidos de exponer la intimidad. Su forma también es un desplazamiento concreto en el espacio urbano.

Desplazarse por la ciudad es entonces una de las apuestas del artista moderno. Se trata, a veces, de dar cuenta de una posibilidad de extravío geográfico, a veces del anonimato del ciudadano, a veces de la ciudad como materia psíquica y depósito de huellas de la vida social o individual. Dos grandes tendencias, nada extraño, calibran y determinan esta estética del desplazamiento físico de finalidad artística. La primera, la peregrinación azarosa se sustenta en la idea del descubrimiento y del mecanismo de la expedición. Es el espíritu que preside los desplazamientos urbanos, realizados por los artistas del movimiento Fluxus (a partir de 1961), cuya ambición estética es unir arte y vida: *Free Flux Tours* (1976), de George Maciunas y de sus acólitos, que consiste, por ejemplo, meramente en deambular por Nueva York, sin hacer otra cosa que callejear. Segunda tendencia, el desplazamiento motivado que une el andar en zona urbana a una necesidad. Realizada en 1962 y presentada el mismo año, de manera documental, en la galería Girardon de París, *Fluxus Sneak Preview*, de Benjamin Patterson y Robert Filliou, adopta como

principio el encuentro físico y el intercambio oral. Después de haber indicado, en la tarjeta que anunciaba su acción, los distintos lugares donde se encontrarían en París y la hora de su intervención, Patterson y Filliou se conforman con charlar con los transeúntes con los que se encuentran, que la mayoría de las veces ignoran el sentido de su propósito. El *Formulario por un urbanismo nuevo* (1953), del presituacionista Ivan Chtcheglov, promotor de la “deriva” (5), apela a una relación activa, inventiva y exploradora de la ciudad. De ello emanarán los conceptos de “situación construida” y de “psicogeografía” (6), desarrollados en el marco de la Internacional situacionista (1957-1972, en los pasos de la Internacional letrista), por Guy Debord y sus amigos, invitación a una apropiación del espacio urbano, relacionada con la “práctica” o, según se dirá más tarde, con la “maniobra”, pero también respuestas a la crítica que hacen de la vida cotidiana. Desafiando al aburrimiento o a la repetición, el enfoque situacionista de la ciudad tiene una predilección por la conquista en la que entran en juego tanto el arte de la geografía de terreno como el arte de la guerra: “El martes, 6 de marzo de 1956, a las 10 horas, G. E. Debord y Gil J. Wolman se encuentran en la calle de los Jardins-Paul y se dirigen hacia el norte, para explorar las posibilidades de atravesar París en esta latitud. A pesar de sus intenciones, pronto derivan hacia el este y atraviesan la sección superior del distrito II...” (7), según se puede leer en el informe de una “deriva”. Siguiendo en el registro del desplazamiento motivado, el andar radical, preferentemente en las zonas periféricas o en los eriales, que organiza el colectivo italiano Stalker, en los años 1990, tienen esta característica primera: una reivindicación de ocupación física. Para Stalker, cuya acción es, también en este caso, muestra de la conquista, de la reapropiación de zonas urbanas que terminaron por escaparle al usuario, se avanza cueste lo que cueste, se fuerzan barreras o rejas que impiden la libre circulación (serie *Franchissements*, 1996-1998, Roma, Miami, París...). La acción tiende menos al desplazamiento puro o azaroso en el espacio urbano que a retomar políticamente el medio.

Que el desplazamiento del artista en la ciudad se haga por casualidad o, al contrario de manera programada, el hecho de andar sienta,

en un caso como en el otro, las bases de una estética nueva. Ésta, dice Thierry Davila, es de naturaleza "cineplástica" (8). Este "devenir marche" del arte, para hablar al modo de Gilles Deleuze, traslada, de manera más general a la tendencia propia del arte de naturaleza contextual a valorizar el procedimiento. Más allá de esta cualidad, también tiene como característica ampliar la noción de espacio urbano en un sentido, excediendo los criterios de representación geográfica o psicológica que formamos a menudo al contacto con la ciudad. Con el arte andado, tal y como lo formula Davila, "aparece un universo en el que el desplazamiento se afirma no sólo como un medio de traslación social, sino también como un hecho psíquico, como una herramienta de ficción o también como el otro nombre de la producción." (9)

LA DECORACIÓN POLÉMICA

En su estudio *L'Invention du quotidien*, Michel De Certeau evoca el andar como una "práctica de espacio" (10). A falta de permitir la confrontación con la ciudad como entidad, ciudad de todas maneras no accesible en bloque, andar equivale a experimentar como "un practicante común" las oportunidades que ofrece el territorio urbano en materia de descubrimiento sensorial del *locus*. Lo que es lo mismo, sugiere Certeau, escribir el "texto" de la ciudad de una manera auténticamente vivida, como se hace un dibujo en una hoja, gozando de esta toma de posesión del espacio virgen. Toda exploración, toda conquista, en este caso, se traducen por un sentimiento de posesión concreta a escala física del cuerpo, desafío a la abstracción que representa el mapa. Sentimiento posesivo, lo presentimos, que tiene su consecuencia. El artista que recurre a la ciudad como medio (como un pintor utiliza un cuadro) puede terminar por utilizarla como su bien estético propio. Le impone su marca, su firma, acondiciona la materia que él aporta. De ahí, en toda lógica, el principio de *decoración*, emblemático del arte urbano.

Decorar. El término, tratándose de las prácticas urbanas de arte, tiene que vaciarse de su dimensión ornamental o de la facticidad. Lo

entenderemos, más bien, como una aportación, una transfusión de materia sensible. La ciudad es un ente dado y el arte “de” ciudad, una prolongación de este ente dado. Prolongación que toma la forma, como poco, de un suplemento de expresión. Tal y como la considera el artista contextual, la ciudad es una realidad dada pero maleable, un *espacio* en el que el artista instala una obra que adquiere el rango de “herramienta visual” (la fórmula, muy adecuada, es de Daniel Buren) o de herramienta a secas. Las pegadas de carteles no autorizadas que realiza Buren en París, en 1968 –simples bandas negras y blancas– proporcionan una ilustración elocuente, en particular del potencial para hacer el contexto modelable. En la época en la que también Buren va a “pegar”, cualquier pegada no autorizada es pretexto para lemas, reivindicaciones, críticas que se ejercen contra el orden gaullista, burgués y capitalista. Si la revuelta de mayo da a París una cara nueva, haciendo de sus muros un gigantesco *dazibao*^{*}, los carteles de Buren aparecen, en cambio, como un enigma, como una afirmación que no afirma nada –bandas negras y blancas. El consenso está en las proclamaciones militantes, mientras que esta pegada “salvaje” parece, por su parte, apelar a otra cosa: la valoración de un fuera de marco, de un fuera de tiempo, de una retórica divergente de la señalización pública corriente. ¿Su razón de ser más evidente? Una interrupción, por medio de los signos escritos, de la colonización del espacio urbano. La llamada, bajo mano, a una redefinición de la visión. Resultado: la visión del público, esta vez, encuentra menos materia para calmar su sed de reivindicación en tanto que se confronta a un signo mudo, actuando como un *oxímoron*, un signo en apariencia silencioso, pero de silencio elocuente. Decoración del espacio urbano, en efecto, pero alejada de la seducción constitutiva de toda decoración, seducción que, evidentemente, no está presente en el caso de los carteles de Buren.

Tal y como lo considera este último (o, en la misma línea, Joseph Kosuth, con *Texte/Contexte*, enunciado en un panel publicitario que explica al transeúnte como la publicidad usa signos para condicionar-

* Periódico mural chino, normalmente manuscrito, colgado en los lugares públicos (N.d.T.)

nos) (11), la pegada intempestiva actúa como un cortocircuito. Por su culpa, el espacio público se descubre infectado. Está cuestionado por una señalización menos inocente de lo que parece a primera vista, cuya aparente vacuidad plástica va a constituir toda la carga sediciosa (no sin razón la pegada intempestiva o ilegal está calificada de "salvaje" en el lenguaje común). Esta carga sediciosa, aunque el vector es de los más inofensivos, no debe subestimarse. En la exposición *Cuando las actitudes se convierten en forma*, en 1969, en la Kunsthalle de Berna, Daniel Buren, que no fue admitido para exponer, pega sus carteles alrededor del edificio. De nuevo unos carteles sin contenido textual, únicamente reconocibles por la alternancia de bandas de colores. Le valieron, sin embargo, para ser arrestado por una denuncia a la policía local, intrigada por esta pegada de carteles que no reivindican nada. Más allá de la anécdota (algunas horas de cárcel para el artista, de todas formas...), esta acción refleja lo que constituye la savia del arte *in situ* querido por Buren cuando éste ocupa la calle de manera ilícita sin haber pedido la autorización previa: la posibilidad de una subversión. Si el arte *in situ*, es decir, concebido en función de su sitio de acogida, se da, en los casos autorizados, unos aires de conversación refinada entre el sitio y la obra (la obra cambia al sitio como el sitio cambia a la obra, según la fórmula de Buren, su principal iniciador y vulgarizador), ocurre que su propósito es esencialmente discordante, en ruptura y, por señalización interpuesta, es un atentado (12).

LA CIUDAD RE-FIGURADA

La razón de ser de las realizaciones de tipo pegada de carteles intempestiva es construir un *accidente*. El arte, que no esperábamos, surge. Garante de una transformación de la plástica urbana, este surgir tiene como corolario una evolución del punto de vista del artista sobre la ciudad. Punto de vista que acredita la idea de que la ciudad gana cuando el arte se apodera de ella, con la condición de que éste sea renovado. Dado que las metamorfosis, que el arte público salvaje inflige, no se inscriben

en la duración sino que pasan, es por tanto un arte siempre renovado y efímero, que se adhiere al espacio de la ciudad, evidentemente más conforme con el espíritu de ésta que las fórmulas de arte urbano suntuarias o conmemorativas. Como está en tránsito, la creación salvaje implica, de manera natural, una puesta en juego de la manera y de los medios del artista. Le toca a este último poner producción y condiciones materiales de trabajo al son de la materia urbana, una vez solicitada ésta, para ese nuevo modelado.

El artista "trabajando" la ciudad, tendrá alguna dificultad para obtener un resultado convincente si utiliza los viejos métodos o las maneras clásicas del arte, tales como el cuadro o la escultura. Re-figurar la ciudad, a este respecto, presupone que las herramientas sean redefinidas, así como el método. Daniel Buren recuerda cómo la pérdida de su estudio lo llevó a trabajar *in situ* y a recurrir a un medio perceptible en el momento (13). Ya no tener estudio, es obligarse a producir obras sencillas en el plano material, realizadas rápidamente, sin recurso a un medio ambiente técnico pesado, de una naturaleza tal que ya no hay necesidad de almacenarlas; unas obras, finalmente, de impacto potencial elevado. Puesto que se trata también de verse tirado en la calle, se impone una reflexión sobre el tipo de obra más adecuado para *adaptarse* al medio urbano, plástica contra plástica. La utilización repetitiva por Buren de la banda de 8,7 cm. de ancho, negra o de color, alcanza perfectamente su objetivo: fácil de reproducir, de dimensiones variables al infinito, exacta para ser industrializada y producida en grandes cantidades; además, engendra, una vez pegada, unos efectos de escalonamiento visual. Si en un principio parece coherente (la eficacia es a este precio), este criterio de adaptación de la obra al medio no deja de plantear problemas. Postula que el arte, bajo sus formas clásicas, empezando por el arte urbano tradicional, es, al contrario, radicalmente ajeno a la ciudad, incluso cuando toma formas ya canónicas, asimiladas a la sustancia del mundo urbano, consideradas como orgánicas. La ciudad moderna es el espacio por excelencia de lo transitorio, lugar baudelairiano, cuya forma, según dice el poeta del *Cygne*, "cambia más rápido, desgraciadamente, que el corazón de un mortal". El arte tiene también que hacerse

transitorio, acompañar pasajes y derivas de los ciudadanos, amoldarse a la dinámica de espacios que la ciudad viva modifica sin parar, someterse a una perpetua transformación. Partidario de la "anarquitectura", Gordon Matta-Clark aprovecha el abandono de casas o de edificios destinados a la demolición (Nueva York, París, años 1970): utilizando material de obra, los recorta para exponer su interior después de haber tirado una fachada, abre recorridos inusitados para el ojo o para el paso de visitantes hipotéticos. Como la ciudad moderna concentra el universo del paseo y unos recorridos consumistas, también le corresponde al arte apoderarse de lugares de intercambio y de comercio, en una relación directa con la geografía concreta del mundo material. Llevado por Hervé Fischer y Alain Snyers, el grupo de los Ciudadanos-escultores abre un taller de creación colectiva en el supermercado de Chicoutimi, en Canadá (1980). Dan Graham instala unos sistemas video en los patios de los grandes centros comerciales norteamericanos o en los escaparates de una calle en Alemania (años 1980): cámaras y monitores devuelven a los consumidores su propia imagen de individuos condenados al recorrido, con paradas, de tienda en tienda, forma desde entonces banalizada de errancia existencial y variante desacralizada de la peregrinación. Kristof Kintera concibe unos "objetos sin uso" que la apariencia asimila a material electrodoméstico y que él pone directamente a la venta en las tiendas reservadas a los objetos domésticos (años 1990), etc. Está claro: lo que quisiera temperar el arte contextual urbano son las tendencias ostentosas, manipuladoras y decorativas del arte tradicional de ciudad. Y aminorar, de paso, una tentación habitual en los urbanistas: una visión estética, demasiado a menudo abstracta, de la ciudad y del paisaje urbano.

El añadir a la plástica urbana puede revestir formas diversas. Algunas, llevadas por una dinámica participativa, son de naturaleza lúdica, a la manera de las experiencias en medio urbano realizadas por el *Groupe de Recherche d'Art Visuel*. Los miembros del GRAV (García Rossi, Le Parc, Morellet, Sobrino, Stein, Yvaral) presentan y justifican así su *Journée dans la rue*, que se desarrolló en París el 6 de abril de 1966:

“La ciudad, la calle, está tramada con una red de costumbres y de actos reencontrados cada día. Pensamos que la suma de estos gestos rutinarios puede llevar a una pasividad total o crear una necesidad general de reacción. En la red de los hechos repetidos y reencontrados de un día de París, queremos poner una serie de puntuaciones deliberadamente orquestadas. La vida de las grandes ciudades podría estar bombardeada de manera masiva, no con bombas sino con situaciones nuevas, que soliciten una participación y una respuesta por parte de sus habitantes” (14)

La *Journée dans la rue*, “bombardeo” de situaciones nuevas, va a tomar la forma, en la capital francesa, de un recorrido cronometrado de ocho horas de duración, entre las 8 y las 16 horas. Este recorrido va desde Châtelet hasta Odéon, pasando por Ópera, Barrio Latino, Tullerías y Montparnasse. Cada etapa se convierte en la ocasión para confrontar al público con unas creaciones poco familiares: un “objeto cinético habitable”, en forma de cilindro penetrable, colocado en la entrada de la estación de metro Ópera; un circuito en el que el paso de los transeúntes activa unos flashes electrónicos en Saint-Michel; unos pitos regalados a los espectadores de los cines de arte y ensayo; un concurso de equilibrio en la acera, delante del restaurante La Coupole; distintos elementos para “accionar, manipular, probar”, como en la feria, en Odéon... (15)

Otra manera de re-figurar la ciudad consiste en recurrir a emblemas llamativos. Los carteles se utilizan más frecuentemente. Recurrir al cartel, para el artista, es signo de activismo. Gracias al cartel, pretende suscitar una toma de conciencia y dar, de nuevo, el gusto por la acción, cuando los vectores tradicionales de la expresión política, peticionaria o contestataria, ya no lo consiguen. La utilización artística del cartel se propaga desde Europa (desde la revolución rusa de octubre de 1917) hasta los Estados Unidos, donde se banaliza en la época de Reagan (años 1980), “mientras que la escultura pública es criticada por su incapacidad para reflejar las inquietudes públicas, el arte político es neutralizado por su recuperación por el museo y los proyectos comunitarios interactivos, a menudo denigrados como trabajo social”, precisa Harriet Senie (16).



El éxito del género se explica por la familiaridad del soporte del cartel y la potencia natural de su impacto. Ya se trate de lanzar lemas revolucionarios o de llamadas para apoyar un régimen político (los artistas obran en el marco soviético de la agitación y propaganda política), solicitar la ayuda social (Sandy Strauss, *How Do You HELP the Homeless*, 1988, a favor de los sin-techo), militar por la lucha contra el Sida o los prejuicios que vehicula esta enfermedad (Gran Fury, *Kissing Doesn't Kill*, 1988) o contra el olvido de la historia inmediata más trágica (Alfredo Jaar, *Rwanda*, 1994), recurrir a la pegada pública de carteles demuestra una innegable eficacia. Ésta se explica, en primer lugar, por su proximidad con unos temas de predilección sacados de la vida cotidiana que invitan al espectador a identificarse con lo que ve. Como lo dice Les Levine, uno de los más fervientes practicantes, "un buen cartel artístico es el que os hace sentir que la información os está destinada." (17)

Otra manera más de re-figurar el espacio urbano de manera no menos eficaz: la utilización de banderas o banderolas. Sin miramiento ni comedimiento, los partidarios de lo que se convertirá, en los años 1970, con el artista John Dugger, en el *Banner Art*, a la búsqueda de una visibilidad máxima, confiesan su afición por la declamación. Colocadas de una manera que nada le debe nunca al azar (y que, en su caso, no resulta de una ausencia de objetivo), las propuestas plásticas de tipo bandera están concebidas, prioritariamente, para ser vistas y evaluadas, en el plano estético y político. Cercano a Medalla, fundador del primer Art Festival for Democracy, en el Royal College of Art de Londres (octubre de 1974), John Dugger despliega en el cielo londinense unas banderas conmemorando la lucha del pueblo chileno contra Pinochet (*Chile vencerá*, Trafalgar Square, 1974). Rose Finn-Kelcey realiza, ella también, entre 1968 y 1973, varios objetos plásticos llamados *Wind-blown* o *Wind-independent*. Portadores de mensajes a veces explícitos (*Power for the People*, en 1972, en Battersea Power Station, en Londres), a veces ambiguos (*Fog*, sobre el castillo de Nottingham), éstos explotan una vena que será retomada un poco más tarde por Les Levine y que caracteriza la exposición escalonada, y por lo tanto intrigante, de palabras del diccionario o de fórmulas consagradas. Como lo escribe Guy Brett,

apuntando la relación frecuente que tienen con el arte de la escritura, los objetos *Wind-blown* pueden estar unidos tanto “a las investigaciones en arte cinético de los años 60 (...), como a la poesía concreta” (18), las palabras vienen, en su caso, a exponerse y a recrearse en el seno del espacio libre del ambiente.

DE LA APARICIÓN PRODUCTIVA A LA DISIMULACIÓN

La re-figuración, tal y como la modula el arte urbano, se hace más corriente a partir de los años 1970 y adopta una multitud de facetas. Tadahshi Kawamata se da a conocer con sus refugios para sin-techo o con los amontonamientos de madera y de restos de construcción que distribuye en los eriales urbanos de varias ciudades europeas o norteamericanas (*Field Works*). Mezclando la estética de la recogida (19) (siguiendo a Schwitters y a Rauschenberg) y la de la “verruca”, estas realizaciones son el prelude a más amplias instalaciones que pronto recibirán el aval de los poderes públicos: iglesia secularizada cercada con madera vieja de construcción, en Kassel (1987); paseo sobreelevado uniendo los distintos monumentos públicos de la plaza central de Évreux, salvada de los bombardeos de la Segunda Guerra mundial (2000). Dennis Adams, Barbara Kruger, por su parte, desvían los paneles publicitarios para hacer valer una iconografía tercermundista, desgranar lemas reivindicativos defendiendo la mejora de la vida urbana o desvelando condicionamientos de los que el ciudadano es, a menudo, víctima inconsciente (años 1990, Nueva York). Krzysztof Wodiczko realiza, a partir de 1981, unos proyectos al aire libre directamente en la fachada de lo que considera como “edificios-pantallas”, particularmente los destinados a órganos de poder, palacios y otros edificios administrativos. Para él, “la iluminación de un edificio público, en particular de una institución situada en el centro de la ciudad, es un acto de habla que tiene que animar y ayudar a una amplia mayoría de individuos a participar en el discurso social de la ciudad. De manera ideal, estos actos públicos de iluminación ayudarían a los ciudadanos a hablarse y a permanecer sen-

sibles a las vibraciones de la ciudad” (20). En Montreal, en 1976, Melvin Charney reconstituye, en la avenida Sherbrooke, como en un decorado de cine, las fachadas de las casas desaparecidas o entregadas a los proyectos de reurbanización de los promotores, trabajo de reactivación de la memoria del lugar, así como de advertencia. No hay límite al modelo decorativo urbano, propio del artista activo en contexto real. En los años 1990, Antonio Gallego ofrece este tipo de propuestas, muy desconcertante teniendo en cuenta su espacio de expansión, que es la ciudad moderna occidental. Al azar de los muros, este artista, por otra parte especializado en la distribución de obras-panfletos, procede a una pegada inesperada: fotografías de arquitecturas, tales como la cabaña o la cabaña de los pastores mongoles (serie *Arquitecturas primeras*). Su gesto vale ya por lo insólito de su carga. Por su innegable eficacia también, debida a su carácter atractivo, una eficacia que, *volens nolens*, se revela de un alcance múltiple: hacer reflexionar al ciudadano sobre su propio marco de vida, sacar su imaginario hacia los arquetipos del hábitat humano, incitarlo a comparar los distintos modos de existencia que adoptan las civilizaciones. Subsidiariamente, enseñar cuánto unos temas de moda, como la mundialización o la globalización, no pueden concernir a la sociedad de seres humanos en su totalidad. Esto, propuesto sin autoritarismo y sin horizonte directivo o didáctico. Después de todo, nada obliga al transeúnte a mirar los carteles pegados por Gallego y también los puede mirar sin prestarles mucha atención. Incluso confundirlos con estas imágenes sin calificación precisa que utiliza la publicidad en sus campañas de anuncio promocional en varios episodios.

El signo artístico urbano busca, más a menudo, una visibilidad estruendosa, a veces militante, deseosa en este caso de captar como sea el ojo, en general apresurado y sobre-solicitado, del ciudadano. Tensión, lógica a fin de cuentas, donde se encuentran unidos un acto de toma de control de lo visible y un objetivo de eficacia. Sin embargo, esta postura “mediática” no es forzosamente buscada. En muchos casos, se preferirá la exposición pública de una realización artística visible pero con pocas consecuencias, en el primer momento al menos. Las *City Performances* de Tania Mouraud son de ese tipo en el que el artista utiliza unos

carteles públicos para fijar en ellos a veces imágenes sin texto, a veces locuciones que dejan al espectador perplejo (“Ni ni”, en París, en 1978: “¿Ni dios ni amo?” “¿Ni derecha ni izquierda?”...). En esta línea, Les Levine, Gilbert Boyer, Félix González-Torres, Erik Steinbrecher, Pierre Huyghe, Claire Dehove, Franck Scurti, Patrick Mimran, Miriam Bäckström...recurrirán a este mismo procedimiento lacónico, para algunas exposiciones públicas, promotores de un verdadero Billboard Art, con sus reglas implícitas: campañas dirigidas, acuerdos con los anunciantes públicos, elección de los mejores lugares donde “colgar”, pero subvertidos (21). Les Levine, en 1984, a lo largo del Los Ángeles Highway, expone las palabras *Take*, *Aim* o *Race*, acompañadas de dibujos (un caballo, un ciervo, una excavadora, respectivamente), sin explicación. En Dunkerque y en los alrededores de esta ciudad del Norte de Francia, Bäckström presenta en unos paneles, reservados a carteles publicitarios, unas fotografías de interiores de pisos, tomadas en Estocolmo, lejos de la ciudad donde las expone. La concepción ordinaria del espacio público en su relación con el espacio íntimo, se ve trastornada: lo íntimo se convierte en lo público y viene a imponérsele sin que sepamos muy bien con qué fines, según una perturbadora lógica de “inversión”, escribe Christophe Le Gac (22). Para una de sus acciones públicas (*Cleunay: ses gens*, 1998), Robert Milin pide a un municipio de la periferia de Rennes que edifique, ex profeso, unos paneles sobre los cuales coloca la fotografía de los habitantes del lugar, con los que se ha relacionado durante las semanas anteriores –tantos nuevos “cuadros”, pero a escala de la mirada urbana. Jenny Holzer, por su parte, utiliza el sistema de los paneles con mensajes luminosos giratorios de las grandes ciudades occidentales, para incrustar sus *Truisms* (a partir de 1977), mensajes tópicos a posta: “Morir de amor, es bonito pero estúpido”, “No se fíen demasiado de los expertos”, “La estructura de clase es tan artificial como el plástico”, “El humanismo está superado”... En otros casos se privilegiará la expresión furtiva o fugitiva. En los perímetros más modernos de las ciudades Dan Graham instala unos dispositivos de vidrio reflectante que vienen a contaminar la estética del reflejo propio de nuestras ciudades de vidrio: espejos añadidos a los espejos preexistentes, mientras que el juego de

apariencias puede verse multiplicado para el usuario hasta el vértigo o el mareo. David Hammons, un día de invierno, modela con nieve unos pequeños objetos y los expone en la acera neoyorquina, como lo hacen los vendedores ambulantes. Los famosos *Bâtons*, que le aseguraron la fama a André Cadere, ofrecen otro ejemplo de “decoración” minimalista, fugitiva, artefactos singulares de los que recordaremos la historia, muy instructiva. Primera etapa: unos tallos adornados con anillas de colores, plantados verticalmente en unos pedestales; segunda etapa: estos mismos tallos, colocados a lo largo de un muro sin pedestal; tercera etapa: los mismos, pero, esta vez, llevados a hombros por el artista a todos los sitios donde va.

El límite que el artista roza al final de este proceso, que pone en juego lo furtivo, lo subrepticio, es el límite de lo invisible. Algunas obras, ahora mudas, van a apropiarse de la ciudad en secreto —espectros artísticos paradójicos: tantas realizaciones presentes, pero ausentes a la vez, voluntariamente ilegibles, y mal destacadas de su soporte, que se funden en la materia urbana, más que enfrentarse a ella de manera abierta. Patrice Loubier llama “signos salvajes” a estas formas nacidas de una intervención ligera, destinada a disimularse y a rechazar cualquier efecto —por ejemplo el hilo rojo que el mismo Loubier va a devanar, en el otoño de 2000, con la ayuda de Michel Saint-Onge por toda la ciudad alta de Québec. Como lo define este autor y crítico de arte que ha pasado a la acción, “El trazo característico del *signo salvaje*, es hacer intrusión, sin cartel ni anuncios, sin *manual de instrucciones*: su sola aparición perturba local y temporalmente la economía funcional de los signos y de los objetos del espacio urbano” (23). Una perturbación local y temporal, de la que hay que preguntarse si su objetivo, a contrapelo de una búsqueda de efecto, no reside en el gesto mismo de la presencia o del desplazamiento evocado más arriba, gesto que muestra el deseo de transformar sencillamente la ciudad en objeto de experiencia. “Gesto sencillo de marcar un territorio con una presencia efímera y casi imperceptible”, cuya “finalidad se encuentra, por lo tanto, en el proceso mismo” (24), precisa Sylvette Babin.

DEL ARTE COMO INSTRUMENTO DE CAMBIO DE LA TEMPORALIDAD URBANA

Gigantesco cuadro donde las calles, para retomar la expresión de Maïakovski, se hacen los “pinceles” de los artistas, escultura a tamaño natural que se modela según apetece, la ciudad ofrece todo lo que el artista ferviente del contexto real puede desear: unos temas y unos lugares, unas posibilidades de desplazamiento, de estación, de encuentro, de confrontación o de evasión, sin olvidar a los innumerables habitantes. Combinatoria virtualmente infinita, cuyo resultado, la ciudad como forma práctica del arte, no sabría encontrar estabilidad ya que sus constituyentes se revelan en continua evolución, dedicados al cambio, a la sustitución o a la obsolescencia. La obra realizada en medio urbano, como lo subraya Catherine Grout, “no se presenta forzosamente como un objeto reconocible, estable, eterno”. Al contrario, “intervención efímera, *work in progress*, está sometida al tiempo” (25), tiempo de la ciudad, que sabemos fluctuante y pulsativo más que cualquier otro.

Si el arte urbano se presenta como un factor que añade forma a la ciudad, no cabe duda de que le añade también tiempo o, más bien, temporalidades propicias a modificar el tiempo medio tal como lo siente el ciudadano. Amante de las imágenes, la cultura urbana lo es también de los hechos, del movimiento de las cosas y de las situaciones, de la erupción inopinada de lo real bruto que hace su vibración y atesta su vida profusa. Como lo escribe Pierre Restany, “el estatuto platónico de la imagen sólo se vio realmente discutido a partir del momento en el que la expansión de la cultura urbana nos hizo pasar de un arte de la representación a un arte de la apropiación de lo real, es decir, de la presentación”. (26). En virtud de este deslizamiento hacia la presentación, el arte urbano se constituye como acontecimiento y como figura, *Erlebnis* en virtud del cual las temporalidades de la ciudad se ven de nuevo enriquecidas por él. Si lleva a la ciudad a conocer una mutación plástica, el acto de intervención artística en medio urbano modifica también las temporalidades internas de ésta. Muy pocas veces mediocre, activa la contemplación del transeúnte o ralentiza su mirada, insufla

en la rítmica urbana un plus de velocidad o de lentitud: trabajando conjuntamente el espacio y el tiempo de la ciudad. Manera ostensible de añadir un carácter pasajero a lo pasajero, de hacer variar la calidad de lo efímero, de introducir una escultura en el instante que también es escultura *del* instante.

Decorar la ciudad, teniendo como preocupación su contexto —o lo que es lo mismo, reconfigurarla, espacio y tiempo confundidos, cambiar apariencia y devenir, re-dibujar el “cuerpo simbólico” (27), según la expresión de Anne Cauquelin, pero también la persona, ya que cualquier ciudad está vivida por sus ciudadanos como una individualidad singular. El artista, en este caso, trabaja menos sobre el motivo, el tema urbano, que trabaja el motivo en sí, la ciudad como material y como energía que re-singulariza.

V

La apropiación del paisaje

El paisaje natural es también objeto de intervenciones artísticas de índole contextual. Menos que la ciudad, sin embargo. Fascinada por el modelo de la *Urbs* mayor, que reconduce y alimenta sin cesar, la civilización occidental concibe, en primer lugar, la existencia humana a escala de la ciudad, existencia anclada en el espacio urbano y sus códigos de vida, más que en los del mundo extra-urbano. De ahí esta desproporción entre los dos marcos mayores susceptibles de cristalizar la acción artística, desproporción que beneficia ampliamente a la ciudad y que tiene, para el artista, esta consecuencia: actuar en y con el paisaje, directamente en el espacio natural, es tener que confrontarse a un medio cada vez menos familiar, rarificado por la vida moderna, donde la parte de naturaleza auténtica no deja de retroceder. Es también tener que operar en un ecosistema en evolución, tributo de una ocupación humana invasora, reorganizadora y contaminante, que rompe los antiguos esquemas y las representaciones tradicionales del lazo entre naturaleza y paisaje. “Nuestro amor por el paisaje es, hoy en día, un amor preocupado. El paisaje ya no es objeto de contemplación, de pura fusión, incluso de éxtasis. No, es objeto de discusiones, de estrategias, de acción” (1), escribe Anne Coquelin. La naturaleza y, por extensión, el planeta, se han convertido en productos precarios, perecederos. Pueden no sobrevivirnos.

Respecto a este segundo plano traumático, enfocado, además, como práctica marginal en un espacio más complejo de lo que parece y ecoló-

gicamente amenazado, el arte contextual en medio natural tiene todos los componentes de una fórmula problemática. Recurrir al paisaje no urbano para instalar la obra o llevar a cabo un acto artístico, es querer estar a sus anchas, aprovechar el espacio natural, libre. Es desear crear las condiciones de una puesta en relación de dos energías, habitualmente no unidas de manera orgánica: el arte encasillado en el perímetro de la cultura y de sus aparatos y la naturaleza, medio que se despliega más allá de las escalas habituales, ofreciendo la materia de un contexto a priori ilimitado. Este doble deseo puede encontrar sus límites en términos de eficacia. Por una parte, la reestructuración de la naturaleza por el hombre, llevada a cabo en nombre de imperativos económicos o políticos, compromete en gran medida las oportunidades de una salida positiva a la relación artista-naturaleza (el medio natural: en sentido estricto, ya no existe, debido a su corrupción, a menudo brutal e irreversible, por el hombre). Por otra parte, la intervención del artista puede ser interpretada legítimamente como un gesto añadido de colonización, gesto que corre el riesgo de ser desafortunado, desplazado o de fallar su objetivo, y esto mucho más a partir del siglo xx, cuando el artista, movido por un deseo de vuelta a los orígenes o de exploración, busca una relación de fusión con el medio natural. Está claro, las oportunidades de ver al arte magnificar el paisaje y, a la inversa, sobre todo de ver al artista encontrar en él su sitio exacto, son cada vez más pequeñas.

ÚLTIMOS BAÑOS MODERNOS DE NATURALEZA

El espacio no urbano es para el artista, desde la edad clásica, un tema familiar, al menos en términos de representación. Esta familiaridad con el paisaje, marcada por una voluntad de domesticación, se remonta al Renacimiento italiano. Se transforma en pasión a la hora del Romanticismo, en ocasión de experiencia con el Impresionismo, en costumbre después, mientras que representar un paisaje, para un artista cualquiera es, a la vez, honrar la tradición del paisaje como género y relanzar una apuesta iniciada hace muchísimo tiempo: hacer del paisaje el espejo de

la naturaleza, el marco de elección donde dejar expresarse sentimientos y percepciones que esta última inspira al hombre, o también que el paisaje se convierta en la ocasión de una meditación metafísica sobre la posición del hombre en el universo (2). Ya se trate de la naturaleza sometida al orden y al calendario del Divino de las *Muy Ricas Horas del duque de Berry*, de las vistas del campo de Poussin, del *skying* de Constable, desplegado encima de paisajes campestres, del *Viajero contemplando un mar de nubes* de Friedrich, de las orillas de vegetación vaporosa de Corot, de los almiarés de heno de Monet o de la edénica pradera americana que celebra Grant Wood, entre la infinidad de propuestas del medio no urbano, el paisaje se muestra como amigo condescendiente, nutricio e inagotable para el artista. Pero no sin consecuencia desafortunada, a fuerza de utilización. Si esta inagotable matriz de imágenes, que es el espectáculo de la naturaleza, contribuye a "paisajear" el universo de las formas artísticas (las que emanan, en particular, de la pintura y de la fotografía), es, a decir verdad, en los términos regresivos de una innegable sobreexplotación del tema. Una sobreexplotación que tiene efectos discutibles, empezando por estos: por una parte, el paisaje se revela, a fin de cuentas, tratado más como un argumento que para sí mismo; por otra parte, engendra la construcción cultural, en el inconsciente occidental, de un paisaje mítico que ya no tiene mucho en común con el original (3). Si se aplica al paisaje, el arte clásico y luego moderno, no se preocupa al principio por el paisaje sino por el arte. Su objetivo es lo que el arte puede hacer con un paisaje, cómo trascenderá o neutralizará su apariencia, más que lo que es lícito generar con el paisaje, de común acuerdo con él. Reencontrar el paisaje auténtico, puede, por tanto, convertirse en desafío, reencuentros que, en el siglo xx, retomarán formas tan diversas como el paseo, la recolecta de elementos naturales o también la ordenación *in situ*, en el marco de realizaciones artísticas en situación, a escala de la naturaleza (*earthworks*).

Antes, sin embargo, una fase intermedia, transitoria, atestigua un comportamiento contradictorio del artista. Ciertamente el artista toma conciencia de que ya no puede autorizarse a tratar la naturaleza o el paisaje como lo había hecho hasta entonces. Sin embargo duda en radi-

calizarse y renovar las declinaciones artísticas convencionales de la idea de "naturaleza". El escultor americano Walter De Maria proporciona un ejemplo con *Espacio de tierra muniqués*, en 1968. En la tercera planta de un edificio de la Maximilianstrasse, en Munich, 50 metros cúbicos de turba por 60 centímetros de alto, llenan completamente el espacio de la galería Heiner Friedrich. En varias ocasiones, De Maria reedita la fórmula que conocerá cierto éxito: con gravilla de Bessung, en Darmstadt, en 1974; con piedras blancas de mármol y de cuarzo, traídas de distintos lugares del globo, en 1987-1988, en la Staatgalerie de Stuttgart (*Escultura de los cinco continentes*) (4). Participando de una estética del préstamo y de la apropiación, el juego de De Maria con la materia natural no es *stricto sensu* contextual. Antes que la naturaleza, evoca una crisis entre lo interior y lo exterior, siendo su objetivo cuestionar los usos hasta entonces admitidos, en términos de contenido concreto de la exposición. El artista pone en escena un material de origen natural, pero ni hablar, para él, de establecer un estado de reciprocidad con la naturaleza. Mismo efecto de puesta en escena cuando Pier Paolo Calzolari o Hans Haacke, en varias ocasiones, exponen el mecanismo de la condensación o de la congelación, reproduciendo así una manipulación común en las clases de historia natural o cuando Dieter Roth, acumulando todo tipo de desperdicios humanos, los deja que se pudran en unos recipientes que recogen el agua de lluvia, ilustración al ras de las cosas del mecanismo natural de la descomposición. Procesos que permanecen descriptivos y no revelan nada realmente contextual. Una obra como *325 millones de años*, trozo de antracita expuesto, tal cual, por Giovanni Anselmo, pretende menos el trabajo con la naturaleza que una re-contextualización (museografiar una sustancia natural, después de haberla extraído de su sitio de origen). Se sitúa del lado de la no contextualidad, al igual que la escultura de Pino Pascali, en forma de balsa que lleva agua marina, titulada en buena lógica *35 metros cúbicos de agua de mar*. Tales propuestas citan la *natura naturans*, pero para encerrarla en el museo. No teniendo nada que ver con la naturalidad real, trasladan, al contrario, lo natural hasta el perímetro de lo artificial, convirtiéndose la materia en espectáculo. En cuanto al artista,

promotor de esta translación, no actúa sin ambigüedad. Si rinde un fuerte homenaje a las virtudes de los elementos naturales, a su belleza, a su materia y a sus formas, asume también la función de procurador, requisando la naturaleza para exhibirla allí donde no puede estar, al menos en estado bruto. Esta forma de arte "translativo", que reposa sobre el desplazamiento y la translación autoritarios, tiene más de la cita para comparecer (exponer) que de la experiencia del intercambio sensible (mezclar su cuerpo con el elemento natural). Otra ambigüedad de este arte translativo: su carácter espectacular demostrado, prueba de su éxito, incluso su pose espectacularista. La exposición de caballos vivos que organizó Jannis Kounellis en la galería L'Attico, en Roma, en 1969 (*Sin título (doce caballos vivos)*), proporciona sobre este punto uno de los mejores ejemplos que existen. Refiriéndose a un tema inmemorial —el tema ecuestre, explotado hasta la saciedad por la estatuaría universal y que dará lugar más tarde, siniestra traca final, a la famosa exposición nazi *El Caballo en el arte*—, esta propuesta tiene menos como objeto un gesto que busque lo "natural", en este caso en el animal, que la renovación de una percepción. Como lo escribe Germano Celant, "Los caballos cuestionan radicalmente el concepto de estructura de la percepción: porque el espacio anónimo y polisémico de la galería está confrontado a la violencia energética de los animales (...). La relación de Kounellis con el observador no es pasiva, es, en cierto sentido, agresiva" (5). Determinante prioritario, si creemos a Celant, este cuestionamiento de las utilidades en materia de consumo de la exposición. Los caballos, convocados por Kounellis desempeñan el papel de extras, no el de actores.

DE LA ILUSIÓN DEL ARTE "TRANSLATIVO" A LA ELECCIÓN DE LA APROPIACIÓN

Este momento "translativo" debe ser aprehendido como una etapa. Momento en el que nos encontramos en el umbral de un vuelco. Momento también, en muchos casos, de homenaje sincero que el artista rinde a

la naturaleza y a sus producciones, testigos impasibles, para algunas de ellas, del clímax y del mundo de los orígenes.

El "translativo" tiene todo del intermedio nostálgico. Es llevado por la idea romántica y un poco ingenua, según la cual la cultura nos alejaría de la naturaleza, la corrompería, sería su contrario maldito y su hermana enemiga. El proyecto del artista, por lo tanto, consiste en reinsertar en el frenesí del presente, contra el culto moderno de lo instantáneo y de lo efímero, una relación a menudo descuidada con el tiempo, la de la *larga duración* (el largo tiempo del humus convertido en turba y del sedimento transformado en piedra calcárea, en De Maria, del ciclo de la carbonización en Anselmo...), según la idea de que el tiempo, como inscripción (los estratos del "pasado"), es más palpable cuando la conciencia se encuentra confrontada a unas realizaciones naturales. Un postulado discutible, como lo sabemos: adoptar una concepción atomista de lo real, hecho de energía y movimiento y, únicamente concebible en términos de actualidad del devenir, es invalidar inmediatamente esta noción de tiempo "largo". Lo "translativo", finalmente, aunque diera a la historia del arte algunas de sus realizaciones más impactantes para la mente, encubre una especie de prudencia. Para empezar, nos quedamos con él en el estado de una representación. Además, el artista adepto del "translativo", se plantea a sí mismo una prohibición, por temor a un vuelco: la prohibición de *salir*, de tomar un auténtico baño de naturaleza. Si trata la naturaleza, es, una vez más, para ponerla en un pedestal, para arrancarla de su sitio de origen, para hacer de ella un medio destinado a la exposición museística. Un artista como Wolfgang Laib, a finales del siglo xx, se hace especialista de las recolectas en el campo: pólenes, cera de abeja, leche, arroz,... Estos productos, salidos del mundo natural, si los celebra Laib por ellos mismos, lo hace siempre, sin embargo, bajo la forma de esculturas o de instalaciones llevadas a ocupar un sitio en los museos; eso ocurre con los cuadrados de polen en el suelo, con las casas de cera o con las alineaciones de tazones de arroz. Gana el símbolo, y con diferencia, sobre la materia —en unos términos algo dudosos, de espíritu *New Age* o cripto-budista. En este caso, se toma del paisaje, pero no entregándose a él, no se intercambia, no

se interviene, sustancia por sustancia, en la búsqueda de una relación simbiótica y fusional que constataría un lazo inmediato a la naturaleza y una proximidad vivida. Me parece incoherente avanzar que las obras que utilizan la naturaleza por translación permanecen inscritas en la perspectiva que viene a prolongar, sin violencia verdadera, la del clasicismo de los siglos pasados, representación reglada y pacificada, nutrida de los principios de equilibrio, de armonía, de espectáculo tranquilizador o nostálgico y pronta para consolarnos de la realidad, recurriendo a la inyección de algunas dosis de ideal. En la medida en la que es muestra de la apropiación, el arte "translativo" señala una expansión del arte, su extensión en dirección a campos a priori no artísticos. Evolución modernista de la que el *ready-made* duchampiano constituyó, en su momento (1913), la inauguración histórica. Pero nada más. Ningún planteamiento de la línea que sacaría el arte del museo para hacer de él un arte auténtico de la naturaleza o del paisaje.

Douglas Huebler declara en 1969: "El mundo está lleno de objetos más o menos interesantes. No pienso añadir ninguno. Prefiero constatar simplemente la existencia de las cosas en relación con el tiempo y/o con el espacio" (6). Emparentado con el arte conceptual, Huebler dará al mundo, sin embargo, otros objetos, en forma de apuntes o de fotografías que tratan de la realidad urbana. Recordemos, sin embargo, el sentido de su declaración de intenciones: 1- El rechazo de una creación reivindicando el artefacto inédito o "aurático", para retomar un término benjaminiano; 2- La primacía acordada a las estéticas del mundo encontrado; 3- El mundo vivido, inmediato, como medio de elección. Para el artista contextual, tomar posesión del paisaje (7) es darle forma a una relación de un género nuevo, en la que, según el propósito de Douglas Huebler, no se va forzosamente a buscar añadir algo y donde se elige trabajar en prioridad con lo que ofrece la naturaleza. Esta última ya no es considerada como matriz de imágenes, como paisaje condenado a terminar en *vedute*, esta matriz refrena las opciones y dirige el ojo, la mente y la mano del artista paisajista clásico. La naturaleza no es tampoco este lugar donde el arte puede reencontrar los valores fundamentales cuando le falta novedad o interés, tal y como

lo utilizaron durante un tiempo, con el objetivo de sentir experiencias inéditas de percepción, Constable, Turner, Van Gogh o Monet, entre otros muchos artistas del siglo XIX, apasionados por este arte sobre el "motivo" que los echa fuera de los estudios, desde Pont-Aven hasta Barbizon, pasando por Mortlake Terrace, la llanura de la Crau, la montaña Sainte-Victoire, los valles del Sena, del Marne o de la Twyvey. En la óptica contextual, la toma de apropiación será primero física: el artista se instala en el medio natural, que es su "motivo", trabaja al aire libre y en el sitio. Esta apropiación también quiere ser "matierista". El gesto artístico está destinado a operar en (y con) la materia misma de la que la naturaleza está amasada. Finalmente, se constituye en dinámica de las materias, agita el orden natural, crea en él perturbaciones o saca partido activándola con la dinámica propia de la naturaleza misma. En 1977, Walter De Maria, en una alta meseta de una zona famosa por sus tormentas, en Nuevo Méjico, planta decenas de pararrayos y crea una escultura de rayo, cuyo ritmo se ciñe al de la meteorología local (*Lightning Field*). Deslizándose en el paisaje natural, que se convierte en el medio tanto como en el principio de un arte en situación, el artista contextual procede por desplazamientos concretos (la remodelación de lo real), pero también simbólicos (la variación de sentido otorgado a la *physis*). La especificidad de sus desplazamientos reposa sobre el contacto directo, la manipulación concreta de las sustancias y la escritura plástica *in situ*. Apropiarse de la naturaleza, dejar la esfera de ilusión del arte translativo: este gesto, sin lugar a dudas, adquiere un sentido evidente. Parte interesada de la naturaleza, el artista vuelve a la naturaleza, la trata por contacto directo, se funde en ella y la trabaja cuerpo a cuerpo. ¿Pero para decir qué? ¿La belleza de Gaia, la Tierra madre? ¿Su prodigalidad? ¿El lazo consustancial del hombre con su medio? ¿La búsqueda de un lugar habitable para el ser humano? ¿La del paraíso perdido? ¿La degradación de los ecosistemas sometidos a los imperativos de la economía planetaria? ¿El carácter irremediamente político de los paisajes?... Señalemos sobre este punto esta correspondencia problemática: al atentado físico de la sociedad moderna contra el medio natural (su explotación radical, su gradual destrucción por la ordenación inten-

siva, el culto de los espacios ajardinados, las formas diversas pero invariablemente destructoras de la contaminación), vienen a contestar la incertidumbre conceptual de la idea de naturaleza y, por extensión, una multiplicidad de tratamientos de este tema por los especialistas. Colette Garraud menciona, más allá de la cuestión artística, la dificultad para cernir el concepto de naturaleza:

“No existe, en mi opinión, “naturaleza” concebible como entidad, sino, por una parte, una colección de objetos constitutivos del medio natural y, por otra, la manera con la que las comunidades humanas han percibido, definido, organizado, interpretado, esta colección de objetos, según las civilizaciones, las religiones, las visiones del mundo, el estado de los conocimientos, cualquier cosa variable a lo largo de la historia.”

Esta dificultad crece cuando el artista se apropia de la naturaleza para utilizarla con sus fines propios: “Me pareció que si era verdad que numerosos artistas no habían dejado (...) de multiplicar y diversificar sus modos de aproximación al medio natural, era, sin embargo, imposible sacar una “idea de naturaleza” que les fuera común”. Prevalece, más bien, para Colette Garraud, “La extrema diversidad de las actitudes, de la búsqueda de una relación fusional en Hamish Fulton (“Estar en la naturaleza es una religión directa”), del respeto ecológico en Andy Goldsworthy (“Trabajo con una hoja debajo del árbol bajo el que cayó”), al enfrentamiento prometéico con un medio hostil en Smithson (“La Tierra, propensa al cataclismo, es un maestro cruel”) (8), de la ironía distanciada de un Paul-Armand Gette, a la restauración de una relación mágica con el mundo, sobre el modelo chamánico en Beuys. Sin hablar de los numerosos artistas que salieron de los estudios empujados mucho menos por cualquier deseo de vuelta a la naturaleza que por motivos de orden formal –búsqueda de nuevos soportes- o por el rechazo de los circuitos de mercado estudio-museos-galerías”. (9)

MEJOR QUE DECORAR LA NATURALEZA,
ENCONTRAR SU LUGAR EN ELLA

Una vez que el artista está fuera de los muros, una vez que el paisaje saturado de las ciudades está detrás de él, puede penetrar entonces en un mundo diferente. El de la naturaleza habitada, este mundo de la ruralidad y del paisaje diseñado por la mano del hombre (10). El de la naturaleza estropeada, de heridas abiertas, masacrada por el cataclismo, el accidente natural o por la intervención antrópica. El del espacio salvaje, nunca pisado o sólo un poco, universo sorprendente de las cumbres, de los lagos, de los mares, de los desiertos, de la jungla. *Mi sombra proyectada en el infinito, en la cima del Stromboli en el amanecer del 6 de agosto de 1965*: Giovanni Anselmo está de pié en la ladera del volcán. Sólo queda un hombre en el mundo, y el mundo con él. Para sellar esta unión cósmica basta con un gesto: subir, alejarse, instalarse allí, con las suelas en la lava fría y el polvo de las escorias, en un perímetro de excepción donde el hombre puede, por fin, tomarse el tiempo de detenerse, de fijar su sombra sobre el pulmón volcánico, de respirar al compás de la tierra, en la luz del día que nace – el tiempo de reencontrar lo que hay en la naturaleza de absolutamente *físico* (11).

La penetración de la naturaleza por el artista no implica en absoluto unos gestos complejos o cualquier demostración de fuerza. Este registro requiere, sin embargo, que distingamos artistas “decoradores”, que utilizan la naturaleza como cuadro o como espacio de instalación y auténticos artistas contextuales, que, primero, se apropian del lugar por sí mismo y no pretenden instrumentalizarlo con el único fin de obtener un efecto estético. Christo y Jeanne-Claude, entre los años 1970 y 2000, intervienen en más de una ocasión en el paisaje natural, instalando aquí una larga cortina entre dos colinas (*Curtain Valley*, Colorado), rodeando allá unas islas con un festón de tela rosa (*Surrounded Islands*, en Miami), plantando en otro sitio varios centenares de parasoles programados para abrirse a la vez, a un lado y otro del océano Pacífico (*Umbrellas*, Estados Unidos, Japón). Estas realizaciones fuerzan al respeto, aunque sólo sea por la energía que se necesitó para realizarlas y para

hacer admitir su principio. Suscitan también la admiración, ya que su carácter insólito se duplica con una indiscutible potencia de seducción que debe mucho a un perfecto dominio de la economía del espectáculo. Por su parte, Marinus Boezem se conforma con *firmar* un pólder holandés, delante de algunos amigos reunidos para la ocasión. El gesto es sencillo: bastó con que se agachara y dibujara su nombre en el barro. Haciendo esto, Boezem se apropia del espacio de manera simbólica. Lo ocupa, al igual que el espacio se hace un sitio en él. Gesto sobrio, pero suficiente. Si el arte es experiencia, experimentarse uno mismo como sujeto, es decir, como ser, confrontándose al espacio y al tiempo, es un gesto primordial.

Integrar el espacio y el tiempo de la naturaleza y proyectarse en él, a la búsqueda de una perspectiva fusional... Decorar la naturaleza, adornarla, semejantes prácticas permiten seguramente acercarse a ella. Jean Vérame, Jean Clareboudt, François Méchain..., utilizan el elemento natural, que trabajan en el sitio, para hacer sus cuadros sutiles o instalaciones de materias naturales, que dan lugar, a veces, a unas composiciones fotográficas que prolongan su existencia (ya en 1966 Vérame pinta rocas o colorea unos riachuelos). Jacques Leclercq-K planta en el paisaje de Picardía una magnífica *Rivière de lin* (Valle del Friolet, 1997), serpiente de colores que va caminando por el campo y cuya duración se resume al ciclo biológico del crecimiento de la planta utilizada, el lino. Como lo dice el artista, "Este trabajo de diseño y de escultura con lo vivo, la tierra, los elementos, los ciclos de las estaciones, toma en cuenta la naturaleza física del paisaje rural en su diversidad y sus contradicciones: uniformidad de lo parcelario, des-posesión de las tierras y turismo rural, agro-industria". En este contexto en el que "el arte no actúa sobre la nostalgia de paisajes idílicos", se trata, "a través de una mirada maravillada y lúcida", de "inscribirse en un enfoque de invención y de construcción del espacio agrario contemporáneo" (12). Tales obras, que tienen como virtud reconciliar al hombre con un ecosistema u otro, se justifican inmediatamente. Lo importante es que el artista termine por encontrar su sitio exacto, pase o no por el estadio de una decoración. Richard Long admite encontrar en la instalación minimalista de mate-

rias naturales o en algunos gestos efectuados en el medio natural algo para saciar su creatividad: apilamiento de piedras o de ramas (*Circle in Africa*, 1978), trazados geométricos obtenidos sobre la roca del desierto, reiterando su paso, sus pasos (*A Line Made by Walking*, 1967). ¿Por qué hacer más? Dennis Oppenheim trabaja la nieve con una pala o con una moto-nieve, crea trazados sin porvenir duradero, “no construye en la masa (sino que) dibuja” (13), como lo precisa Jean-Marc Poinso. En cuanto a Hamish Fulton, adepto desde 1971 de “No Walk, No Work” (“...desde 1971 he hecho 93 marchas – algunas largas, muchas cortas – sumando 8.290 millas” (14), declara en 1981), establece al final de largas marchas unos apuntes, consigna unas impresiones, exalta el momento del encuentro con la naturaleza en unas fotografías o en unos textos descriptivos que van a condensarse en una memoria. ¿Lo importante? La realización del ser y mejor si la naturaleza y su frecuentación asidua concurren a ello.

Frecuente en las formas contextuales de arte que tratan de la naturaleza, la práctica de la marcha informa sobre cómo va la relación entre el artista y la naturaleza. Esta relación no es dada de entrada. Se trata, más bien, de sentirla haciendo camino, lo que incluye la posibilidad de perderla sin volverla a encontrar. Desplazarse no es solamente “desplazar” el lugar por el mero hecho de desplazarse, e “inscribirlo” por el mero hecho de inscribirse en él. Es también desplazar el “ser” (como diríamos, desplazar un material de manera física), reconfigurar su propia esencia, conjuntando el cuerpo del que anda y el territorio. Robert Smithson también anda: por Yucatán, en 1969, durante algunas semanas, coloca espejos multiplicando el efecto del paisaje, a la búsqueda de su lugar o, para retomar el vocabulario de Smithson, de su propio “sitio”. De esta experiencia del paisaje va a sacar la impresión de que procede del mismo impulso que la experiencia del lenguaje, paisaje en el que nos hundimos, para buscarnos, lenguaje que exploramos, para encontrar la justa ecuación de nosotros, la fórmula capaz de fundarnos como sujetos (15). A propósito de esta experiencia en la que la travesía del paisaje se encuentra con la de las palabras y sirve igualmente de revelación al yo, Jean-Pierre Criqui declara:

«Hay que perderse en el lenguaje corriendo el riesgo de perder el sentido (el centro), pero corriendo el riesgo también de alcanzar el arte, así como lo hará observar a Smithson el dios Tezcatlipoca, salido de una “ficción insondable”, en el corazón de la jungla de Yucatán: “Tienes que viajar al azar, como los primeros Mayas. Puede que te pierdas en la maleza, pero es la única manera de hacer arte.”» (16)

Entre la fijación del paisaje, preludeo al gesto decorativo, y el deambular exploratorio que quisiera no cesar, hay, sin lugar a dudas, una diferencia de enfoque del marco natural. Apropiación en un caso, travesía en el otro. Opción paisajística aquí y opción de la aventura allá. Aunque se trate de llevar a cabo una experiencia, poniendo en juego la sensibilidad, la belleza o la confrontación inédita, importan, sobre todo, el parámetro del lugar exacto y la hipótesis de que el artista se revele apto para encontrar este lugar, por poco que explore el marco natural. El arte en medio natural implica siempre la localización y, más allá de ésta, la visita y la exploración física del paisaje. Está determinado por el sentimiento de un incumplimiento topológico del ser (no estoy en el lugar donde debería estar), sumado a una propensión a un nomadismo ansioso, en busca de una tierra prometida (¿dónde debería estar sino en un lugar de calidad osmótica que me permitiría encontrarme, sentir que mi ser participa plenamente de este mundo?). Más que como objeto, es en términos de *locus*, pero también de espacio *potencial*, de *topos*, como se trata de aprehender la naturaleza. Como medio “propicio a”, capaz de desarrollar en el artista una u otra dimensión. Christophe Domino, en un ensayo tan sobrio como apasionante (17), muestra cuánto la relación del artista con la naturaleza está dirigida y cómo él aborda ésta al término de una elección. Desarrollando una expresión que suena justa, “el arte a cielo abierto”, el autor escribe que la obra de arte “se dirige a un espacio real, redispuesto sobre escalas nuevas en unas jerarquías diferentes. Y elige su contexto, su sitio, su lugar”. En este caso, “el sueño de ampliación del arte hacia la vida, tema recurrente que atraviesa la modernidad artística, encuentra aquí uno de sus triunfos: la obra de

arte puede realmente compartir el espacio de lo vivo y ocupar todas las escalas del microcosmos al macrocosmos. Puede perderse en lo infrapequeño, según la palabra de Duchamp, reducirse al gesto, a la huella, o medirse a la dimensión del paisaje, incluso palpar dimensiones cósmicas". Tantas ocasiones de conexión con la naturaleza, que no podrían sentirse sin que el artista buscara, con obstinación, un lugar adecuado o favorable a su eclosión.

¿LA NATURALEZA INSTRUMENTALIZADA?

Herbert Bayer, antiguo colaborador de la Bauhaus, expone, alrededor de 1960, en Aspen (Colorado), distintos trabajos comprometiendo directamente la plástica natural, particularmente un montículo de tierra circular recubierto de césped. Nobuo Sekine con *Fase Tierra*, en 1968, en el parque Suma Rikyu de Kobe, ejecuta un acto artístico radical, aunque de una extrema simpleza técnica: cava un hoyo, edifica una torre cilíndrica con la tierra que ha retirado del suelo, luego tapa este hoyo con la misma tierra, una vez terminada la exposición (19). Muy poco tiempo antes, en 1967, Claes Oldenburg se dedicó también a un trabajo de excavación, menos monumental sin embargo. Abre en el suelo de Central Park, en Nueva York, un hoyo de seis pies de largo por tres de ancho, de una profundidad de seis pies, igualmente pronto tapado. Misma atracción por los trabajos de obra con Robin Page, durante el *Destruction in Arts Symposium* de Londres, en 1966: delante de los espectadores, el artista, vestido con un mono de aluminio y con una lámpara de minero en la cabeza, cava un hoyo en la tierra.

Esta inflexión hacia una escultura "negativa", para retomar las palabras del escultor minimalista Carl Andre, la encontramos en numerosos *earthworks* del gran periodo, el de los años 1965-1980. *Double Negative*, de Michael Heizer, escultura realizada en 1969-1970 en Virgin River Mesa (Nevada), constituye una clara expresión de ello: exposición simultánea de la roca arrancada a la naturaleza, que el artista utiliza para levantar la forma esculpida y del hoyo que resulta de los trabajos

de excavación. Aquí el hombre no añade, no quita. Modifica. A diferencia de los trabajos decorativos, en los que se utiliza la naturaleza como un escenario de teatro o un interior doméstico, incluso como un cuerpo al que se vestiría con ropa nueva que cambia su apariencia, la escultura negativa recusa el principio del protocolo. ¿Se puede decir que es contextual? Sí, si consideramos que es el lugar, nunca elegido al azar, quien dicta a la obra sus cualidades morfológicas: densidad, material, volumen, resistencia, color, etc. No, si vemos en ese tipo de realización una enésima declinación de la “anti-forma”, querida por Robert Morris, principio que se expresa en unas esculturas que quieren ser totalmente libres de encarnarse en todas las materias posibles y en todos los materiales imaginables, incluso los no artísticos a priori, del humo (Robert Morris) al gas indetectable (Robert Barry), de las pompas de jabón (David Medalla) al agua de los ríos (Klaus Rinke), de la grasa y del fieltro (Joseph Beuys) a la espuma de poliuretano líquido (César) (20). La naturaleza como marco no sería entonces nada más que una forma actualizada y ampliada del taller tradicional y la tierra trabajada en el sitio, este material que viene a sustituir la arcilla, el mármol o el metal, el tiempo de pasar a otra cosa. El Land Art o *Earth Art*, fórmula “extendida” de la escultura, según la palabra de Rosalind Krauss, sigue siendo una de las categorías de la escultura moderna para la circunstancia más enfática y monumental que podamos encontrar. (21)

Muchas realizaciones referenciadas Land Art no son, de hecho, nada contextuales. Ocurre que utilizan la naturaleza de una manera muy arbitraria, autoritaria, que le imponen un artefacto antes que operar conjuntamente con ella. En 1969, en las afueras de Roma, Robert Smithson realiza *Asphalt Rundown*: del volquete de un camión cae, en una pendiente muy inclinada, situada a plomo del vehículo, alquitrán caliente. La materia resiste la gravedad y se agarra. Efectos producidos por la obra, la suciedad y la contaminación. Suficiente para comprometer la investigación de Smithson y su deseo de lo “informe”, teniendo como objetivo definir las relaciones del arte y de la entropía (22)... Esquivando los términos de una reciprocidad donde el hombre comparte algo con el orden natural, optamos aquí por el principio del depósito, de la forma

que colocamos ahí, versión artística del montón de desechos, convirtiéndose la naturaleza, al mismo tiempo en esta excrecencia *revisited* del museo evocada más arriba, receptáculo cuyas paredes se habrían evaporado, pero que habría guardado sus características tradicionales, es decir: un lugar sometido a su misión de buenos oficios, consistiendo en recibir, en poner en valor y en distinguir la obra, independientemente de lo que existe a su alrededor.

Designando de manera cómoda los trabajos artísticos realizados en el espacio natural, el término de *earthworks* merece, desde este punto de vista, no generalizarse si lo enfocamos en la óptica contextual. Cuando Michael Heizer, realiza sus *Double Negative* (alrededor de 1970) o *Complex One/City* (1972-1976), prolongación de la escultura minimalista en el espacio libre del desierto americano, se trata de violencia, de una agresión contra el paisaje que llega a enfrentar a éste contra sí mismo, a desestructurarlo, a inscribirlo en una lógica cultural que lo aniquila y que hace de él, todo lo más, una escultura a escala de la Tierra (23). Este acto de división, de una violencia muy humana, no es el del amigo de la naturaleza o del ecologista (comparémoslo sencillamente a esta acción en la que Gina Pane desplaza unas piedras de una zona de sombra a una zona de luz, con la única finalidad de que aprovechen el calor solar, como si dispusieran de un sistema sensible), sino el del humano todopoderoso, del demiurgo apto para mover la materia por miles de toneladas, hasta el punto de redistribuir los mapas de la topología terrestre. Para quien todavía tuviera ilusiones y quisiera ver en el Land Art, una vez por todas, un homenaje rendido, así como lo pretendía Robert Smithson, al espacio "telúrico", sólo hace falta recordar las palabras del propio Smithson, cuya última obra, *Amarillo Ramp*, 1973, acabada por sus allegados después de su muerte, toma la forma circular de un terraplén de altura creciente, acumulación más abstracta que propicia a suscitar un acercamiento físico con la materia natural, metáfora legible del arrancamiento a la Tierra (la rampa, en sentido estricto, desde donde se despega, a partir de la cual se cambia de registro, de lo terrestre a lo ideal): "El arte no se funda (...) sobre la creación sino sobre la descreación, no sobre la naturaleza sino sobre la desnaturalización" (24). ¿Qué pensar, en fin, tratándose de interven-

ciones humanas violentas, por lo tanto susceptibles de ser interpretadas como desplazadas, de los trabajos de tipo Land Art, caracterizados por un deseo de corrección del orden natural? El colectivo Akenaton, en Stefanaccia (Córcega), se propone pintar unos árboles que el fuego quemó (*La Mémoire du feu*, años 1990). Élie Cristiani, por su parte, está en el origen de un proyecto de ortodoncia sobre vegetal, *Appareillage de redressement et d'organisation paysagère* (1994), proyecto finalmente no llevado a cabo y cuya función esperada era la de volver a poner a la vertical una línea de árboles tumbados por los vientos dominantes que soplaban por el lugar. ¿El artista corrigiendo a la naturaleza? Difícil, respecto a semejante opción, pretender que la naturaleza está aprehendida en su medida, tal y como el azar la organiza y la trastoca, siendo el artista en este caso un actor, *stricto sensu*, contra-natura. El infierno, como sabemos, está lleno de buenas intenciones.

ESTÉTICA DEL OBSERVATORIO

Las prácticas artísticas contextuales de arte aplicadas a la naturaleza o al paisaje, son, sin embargo, numerosas. Una de las mejores expresiones es la construcción de observatorios, estructuras cuya mera finalidad es permitir al espectador la observación de la naturaleza en función de lo que es. Ya se trate de Robert Morris (*Observatory* 1977, en Oostelijk-Flevoland, Países Bajos), de Nancy Holt (*Sun Tunnels*, 1973-1976, Great Basin Desert, Utah), o de James Turrell (éste acondiciona desde 1977 un volcán apagado, Roden Crater, en Arizona y lo habilita como complejo de observación cósmica) (25), una misma intención dicta el gesto artístico: colocarse o colocar el cuerpo del espectador en la posición de experimentar la dinámica terrestre o celeste. La alineación de los ejes del observatorio es función, para Morris y Holt, de la posición del sol en el momento de los solsticios. La obra resulta de una adaptación a las condiciones físicas, geológicas o geodésicas, debidas a la localización del lugar, del que se convierte en su reflejo o en su valedor.

¿Es el efecto de su coherencia a la vez práctica y simbólica? Resulta

que los observatorios de artistas, a partir de los años 1970, se convierten en moneda corriente. Prueba de ello, entre otros, *Paysage abstrait pour la solitude du touriste*, de Sylvie Blocher, realizado en 1989, en Canadá, o también el dispositivo titulado *Observatorium*, que Marinus Boezem instala en 1992 en el macizo alpino del Mont-Blanc, podium circular de granito que domina una colina artificial en la que el artista ha grabado la vía láctea y el firmamento septentrional. En este caso, apunta Frans Jozef Witteveen, a propósito de esta realización en la que el espectador se ve recibido por una *chaise longue* Le Corbusier, “el visitante parece invitado a tumbarse y a perderse en la contemplación de la bóveda celeste” (26). La noción de observatorio es, en efecto, inseparable de la de visión electiva. Sobre un observatorio, uno no se posiciona jamás por azar. Y lo que permite mirar no es nunca anodino. El observatorio, en una cavidad, es el instrumento de la elección, de la selección para lo mejor de lo visible; es, al mismo tiempo, la ocasión de “cuestionar la espacialización”, estima con acierto Jérôme Sans (27). A través del observatorio se encuentran experimentadas la inutilidad del ver-todo y la prelación que se otorga al bien-ver – lo bello, “lo que vale la pena ser visto”, para retomar los términos de una expresión corriente. Conocemos los estrechos lazos que unen la pintura y la visión panorámica, este corte en el paisaje, donde sólo se retiene la fracción mayor, la que merece el barrido o la focalización oculares. Un observatorio de artista, es casi la oferta de un cuadro, pero dispuesto en el espacio natural en el seno del cual el artista delimita un marco, en una perspectiva de agrado o de reflexión sobre el estatus de la naturaleza. La serie *Emprunter le paysage*, que Daniel Buren instala, durante los años 1980 en el litoral japonés, adopta la forma de grandes estructuras cuadradas, con agujeros redondos que dominan el mar. Al transeúnte interesado por estas instalaciones, Buren propone un recorte de lo visible comparable al que delimita el marco de un cuadro y que equivale, en este caso, al de un tondo, este cuadro circular en boga en el Renacimiento.

Enfocada en la óptica del panorama, se puede objetar, la noción de “paisaje elegido” puede dar la impresión de que el artista que realiza observatorios, pensándolo bien, instrumentaliza la naturaleza, hace del

territorio un mero objeto para exponer. El artista "panoramista", tan generoso como parece, podría revelarse dependiente, rehén, él también, del condicionamiento examinador sintomático de la cultura occidental. Imposible, en este caso, que sus representaciones del espacio natural no estén ellas mismas sometidas a una herencia, de la cual él realiza el relanzamiento y perpetúa, pidiéndole al espectador que se roce con ellas, amplificación de su propia alienación. Concebir observatorios o estructuras de visión panorámica, para el artista, tiene este aspecto positivo: proponer un bonito espectáculo, en general único, gratificante para la vista, que hace legítima la vocación ocular del arte, poniendo en correspondencia la visión deslumbrada del espectador y este visible grandioso que ofrecen, a profusión, los sitios naturales más bellos. Sin embargo, este tipo de creación no existe sin un inconveniente que encontró Augustin Berque: exaltando sólo un fragmento del paisaje, la relación con éste está atada. El vagabundeo del ojo en el espacio está prohibido. Limitada a uno sólo de sus aspectos, la realidad se ve algo des-realizada, reducción consumada de su extensión concreta (28).

Jean-Daniel Berclaz, con su *Musée du point de vue*, parece haber sacado las lecciones de semejante contradicción. Este artista suizo eligió como referente y tema de sus acciones paisajísticas la inauguración de exposición: el tiempo de la inauguración, el tiempo del encuentro también. Ahora bien, lo que expone Berclaz es el paisaje que los espectadores invitados por el artista van a estar invitados a ver. En 2000-2001, Jean-Daniel Berclaz organiza así unos quince encuentros en unos lugares cada vez distintos, seleccionados de forma arbitraria, no forzosamente turísticos y cuya principal peculiaridad es poder ofrecer un panorama, una vista: lugar cercano a una costa marina (Salins-de-Giraud, cerca de Marsella, o Raire, en el distrito de la Hogue), espacio alpino (Hafelekar Bergstation, en Austria), orillas fluviales (Le Doubs, en Besançon) o también un puente, sobre el cual se instalan las personas invitadas (puente de Friburgo, en Suiza). Jean-Paul Felley describe así el procedimiento propio del artista y la organización de sus exposiciones:

“En un primer momento, el artista elige dos lugares distintos que le parecen significativos. Desde estos dos puntos de vista, muy personales, ofreciendo a menudo un enfoque inédito (...), realiza dos fotografías en blanco y negro. Éstas, impresas por las dos caras, en el formato 33 x 14'8 cm., luego, dobladas por la mitad, servirán de tarjeta de invitación a dos inauguraciones sucesivas, inaugurando, en cada ocasión, los *Musées du Point de vue*, en cuestión. En un segundo momento, los “visitantes” descubren –en la fecha de las dos inauguraciones– el emplazamiento de estos *Musées du Point de vue*. Museos efímeros que sólo toman cuerpo el tiempo de su inauguración. Dos camareros uniformados, así como el artista en esmoquin, reciben calurosamente a los invitados. Una mesa larga, cubierta con un mantel blanco, montada en una alfombra de color, está repleta de comida para el público. Durante algunas horas, a veces el tiempo que tarda la marea en subir, la gente se encuentra, se descubre, intercambiando sus puntos de vista sobre todo lo que hace el mundo. (29)

Añadamos que están llevados a mirar el paisaje, claro está, tal y como se da a ver, bajo múltiples ángulos, tomándose su tiempo, sin focalización dirigida, volviendo a veces a sí mismos. Así el paisaje reencontra su función ordinaria de *medio ambiente*, de medio que envuelve a la persona y donde vivir no sólo consiste en mirar el espectáculo del mundo. Inversión de la función clásica del observatorio con el que sólo se puede ver. Con Berclaz uno ve, es cierto. Mejor todavía, *uno se ve*. El punto de vista sobre la naturaleza importa tanto como el interés que los espectadores, unidos por un momento en y por un medio ambiente común, se otorgan respectivamente.

USOS MÚLTIPLES DEL PAISAJE, TANTO ECOLÓGICOS COMO CRÍTICOS

La utilización contextual del paisaje, desempeña también el papel de reivindicación ecológica, acento dado al arte a partir de los años 1970

y de la toma de conciencia de los graves daños infligidos al medio ambiente por la contaminación industrial, automóvil o doméstica, además del peligro potencial que representa el recurso a la energía nuclear. A partir de los años 1960, como pionero, Nicolás Uriburu colorea en verde, mediante productos químicos no contaminantes, los estuarios de grandes ríos del mundo entero -el río de la Plata, el Sena, el Hudson-, manera espectacular de atraer la atención sobre la contaminación marítima y el imperativo de salvaguardar los ecosistemas. Con motivo de la Documenta 7, de 1982, Joseph Beuys, en una gran ceremonia ecológica que apoya la Free International University, planta siete mil robles en Kassel. De esta obra, titulada sin otra formalidad *7.000 robles*, Beuys dice lo siguiente, con el énfasis que lo caracterizaba:

“Pienso que el hecho de plantar estos robles no es solamente un acto que se sitúa en la necesidad de la biosfera, es decir en el contexto ecológico de orden meramente material, sino que aquí la acción de plantar debe llevar a una noción ecológica más amplia (...). Semejante acción pretende atraer la atención sobre la transformación de toda la vida, de toda la sociedad, de todo el contexto ecológico” (30)

El sueño de Beuys, habitado por demasiada positividad, mucha ingenuidad y una creencia en la utopía, no se realizará seguramente nunca. Pero el tema ecológico, a finales del siglo xx, sigue siendo una preocupación artística constante y de primer plano. En Chicago, Dan Peterman levanta, así, un refugio cuya calefacción funciona mediante la combustión de estiércol de caballos de una unidad cercana de la policía montada. Consciente de los peligros de contaminación radioactiva, que puede provocar el deterioro de la flota de los submarinos de guerra de la ex Unión Soviética en Mourmansk, en el mar de Barents, Stefan Gec confecciona un flotador que tiene la forma de una señal de alarma y que está destinado a estar amarrado en este puerto, a modo de advertencia...

No acabaríamos nunca si quisiéramos hacer un inventario de todo lo que la naturaleza permite como expresión artística contextual. No

hay limitación. El medio natural, el paisaje, se revelan de una extrema plasticidad de cita o de uso. El artista puede utilizar a su antojo el elemento natural, sea cual sea, incluso en un espíritu lúdico. El belga Jacques Charlier se aplica pintando un árbol de marrón, algunas semanas antes del otoño, antes de que las hojas adquieran este color de manera natural. Olivier Leroi, en unos pastos del Aude, cerca de Carcassonne, ata en el lomo de varias ovejas unas maquetas de casas, en alusión a la trashumancia, al nomadismo; en Mali, confecciona, para unas ovejas, unas prendas que modifican el color de la lana: el artista vuelve a ocuparse de lo dado natural, en el sentido de una modificación cuyo espíritu oscila entre la broma y un simbolismo que recuerda a un tiempo mítico, edénico, donde hombres y animales vivían en buena armonía, sin conflictos ni oposición de naturaleza.

El trabajo del artista en el paisaje puede también tener un objetivo político. En 1978, el grupo UNTEL, en Cahors, a lo largo de la nacional 20, graba en el suelo o escribe con guijarros, en letras gigantes, las palabras “irreversible” y “fatalidad”, una formulación sibilina, pero subentendida por una referencia implícita a las cuestiones de la sumisión del individuo y del condicionamiento social (31). Con *Échelle 1*, en 1998, Christophe Morellet dibuja mediante pacas de paja cubiertas con una lona, en el parque de La Courneuve (norte de París), el trazado de la división administrativa del territorio, una manera de materializar lo que el ojo no ve habitualmente, salvo en los mapas. Citémoslo: “

“Esta obra consiste en reproducir en el césped del parque la “frontera” o, al menos, un trozo de la “frontera” que delimita los tres municipios colindantes en el lugar privilegiado donde se tocan como tal y como podemos leer en algunos mapas. El motivo + - + - + - reproducido en el paisaje a la escala del plano elegido, toma unas dimensiones enormes en relación con la abstracción que constituye una frontera. ¡Cada cruz o cada guión mide 15 metros de largo!” (32)

Interviniendo en el espacio, el artista instala en él, en suma, una obra a “escala 1”. Actuando como geógrafo-cartógrafo, hace deslizar en

el lugar real, donde se ha instituido la división administrativa, lo que está consignado de esta última en el mapa, que vale como indicación que expresa un poder, verdadera estetización de la gestión política del territorio. En cuanto a Patrick Guillien-Steinbach, en el momento del conflicto de Kosovo (1999), realiza curiosas obras en blanco, directamente en el suelo, recurriendo al mismo motivo repetido, la silueta del bombardero americano B-52. Pierre Giquel escribe:

“La primera intervención se sitúa en el Jura, cuando Patrick Guillien-Steinbach pretende llevar a cabo una investigación in situ, en el país de su infancia. Pintor, se dispone a interrogar a un nuevo material: la tierra. Estamos en 1999, cuando se anuncia el fin de la guerra de Kosovo. El sitio elegido es una zona de paso de numerosos Mirages (aviones de caza del ejército del aire francés) entre las montañas. La imagen del B-52 se impone. Una cal blanca natural dibujará así en la hierba los contornos del avión que asoma en la escala 1 (56 x 48 m.), una proyección visible desde muy alto (33)”

Deslizamiento de la naturaleza, entendida como espacio bucólico, a la noción, sentada aquí en el banco de los acusados, de territorio disputado, sometido al control de Estado. Evocación del lazo fatal entre el territorio y el poder.

Lo que, a fin de cuentas, no escapa al artista contextual de finales del siglo XX, es el sentimiento agudo del carácter desde ahora *construido* de la naturaleza. Sometida y domesticada, la naturaleza en la era post-moderna contradice el mito de la *physis* incontrolable y salvaje. Ahora, un derecho humano se ha impuesto a ella, implacable y regulador, un poder antrópico desmesurado que doblega la naturaleza a sus necesidades en materias primas (el despilfarro de los recursos), a su deseo de confort (la naturaleza mundial como parque para la *middle class* planetaria urbana, apasionada de turismo). Por lo demás, se trata de admitir que la naturaleza, en sentido estricto, está en vías de dejar de existir. Es de lo que habla a propósito con *Island of an Island* (2002), el artista francés Mélik Ohanian. Esta obra, la dedica a Surtsey, una

isla volcánica surgida del mar islandés, en los años 1960, creación de la naturaleza salvaje, reservada desde entonces a la comunidad científica y a las observaciones especializadas sobre el desarrollo de la vida biológica en medio no humanizado. Por sus pantallas múltiples, que presentan unas vistas aéreas de la isla, por el dibujo gigante en el suelo, mediante lámparas intermitentes, de una planta que intentó colonizar la isla antes de ser rechazada por el ecosistema local, *Island of an Island* parece más una evocación y una descripción -de la obra de museo, por lo tanto- que una obra paisajística en sentido estricto. ¿Quiere esto decir que no es una obra contextual? No está tan claro. Más allá, el artista tuvo que realizar todo un trabajo de campo: la isla ha sido filmada bajo diversos ángulos, tarea delicada en la medida en la que su acceso está estrictamente prohibido a los visitantes. De lo que esta obra quiere dar cuenta es de una realidad -la naturaleza en su estado original- que ya sólo es residual, sin ya ninguna relación con el mundo tal y como va, el de la naturaleza continuamente ensuciada y violentada. Insistencia sobre este contexto nuevo de la naturaleza, en vías de desaparición. El hombre, generalmente tan conquistador, se prohíbe esta vez disponer de la materia natural que ha surgido en Surtsey, la pone bajo alta protección, al igual que Mélik Ohanian instala su obra en un museo, lugar de almacenamiento y último espacio de memoria de la naturaleza, este mundo que estamos en vías de perder.

VI

La obra de arte móvil

El arte contextual no sólo vuelve a configurar las maneras de crear. Redefine también los territorios del arte. El tipo de obra que va ligado a ellos puede instalarse en cualquier sitio y, si se da el caso, volverse *móvil*. Porque el artista contextual concibe también obras desplazables, aptas para ir al encuentro del público o a transportarlo. Este acceso del arte a la movilidad se intensifica muy a finales del siglo xx, después de la aparición de obras concebidas para Internet. Unas creaciones de un género nuevo se ponen entonces en circulación en una red, no conocen otras fronteras político-geográficas que la del grado de equipamiento material que permite los intercambios en línea.

La emergencia de las obras móviles, utilizables físicamente o de naturaleza inmaterial, es un factor clave de la ampliación del "territorio" artístico. Este "territorio", ya cada vez menos delimitado o circunscrito a unos lugares identificados (de tipo galerías, centros de arte o museos), deja también de estar limitado en el espacio. Además de una nueva escritura del arte, resulta un replanteamiento radical de la noción de "exposición": el principio de presentación estática se ve sustituido por los de exposición-huída, exposición-trazado, exposición-surco o exposición-flujo, mucho más difíciles de definir. Bajo el criterio de "movilidad", podemos intentar vislumbrar un principio activo de disociación que es muestra de una perspectiva crítica, abierta por el artista movilista, sobre el sentido y la naturaleza del arte. Este principio tiende a convertir la obra de arte móvil en un acto aventurero que replantea la significación

del arte, corriendo el riesgo de su pérdida eventual o de una apertura de sentido tal que es la definición misma del arte la que termina por dispersarse. ¿Qué es entonces el arte móvil? Una salida posible del arte fuera de sus límites admitidos, sin embargo, la puesta en movimiento de la obra y su desplazamiento físico implican verdaderamente mucho más que la dinámica o la geografía.

UNA TIPOLOGÍA FLORECIENTE

Las primeras formas modernas de arte móvil datan de principios del siglo XX: procesiones de los dadaístas berlineses; manifestaciones futuristas en Milán; amplio movimiento del arte público bolchevique nacido de la Revolución de octubre, pródigo de obras “en situación” que él ha puesto en contacto con el pueblo, hasta en los rincones más remotos de la ex-Unión Soviética (los trenes decorados por los *soviets* de artistas, el navío *Estrella roja*, que servía de lugar de exposición ambulante ríos arriba...). Con estas primicias, el principio del sedentarismo museístico se pone en cuestión: desde entonces, la obra de arte *se mueve y circula*. Apenas el mecanismo se pone en marcha, la movilidad de la obra se convierte, para muchos artistas, en una necesidad plástica y, más todavía, en una necesidad social. Una obra de arte móvil es el arte puesto al alcance de todos, desplazado hacia la calle y el espacio público, que perturba al individuo reacio a las cuestiones estéticas. Es el arte que se apodera de lugares regidos, como debe ser, por un poder que no está de entrada a su favor, que considera que no existe lugar sin poder que se ejerza en él y que el espacio, como lo apunta Jan Cohen-Cruz, “está siempre *controlado*” (1). Es la posibilidad de “situaciones construidas” (Debord) en las cuales el artista puede sentir el espacio interfiriendo en él de manera fluida o táctica, apareciendo o desapareciendo a su antojo; la obra de arte móvil intensifica entonces la experiencia de la deriva, tan querida por los situacionistas (2). Finalmente, mediante el desplazamiento de la obra, tiene lugar la aparición de una condición nueva del objeto de arte, hasta entonces inexperimentada, la del objeto nómada,

con todos los riesgos de perturbación de las nociones adquiridas, ligados a su emergencia. El movimiento en sí induce a la diseminación, lo que Aristóteles ya había intuido. Para Patricia Falguières:

«El movimiento es, en Aristóteles, lo que disocia el ser en sus principios, lo desdobra y lo vuelve a desdoblar en una pluralidad de sentidos y de direcciones, hace “salir de sí” el subsistente, lo despliega en una experiencia del *éxtasis*, “que se manifiesta en una estructura rítmica del tiempo, que es número”. Lo que explicita después de la *Física*, el tratado *Sobre el alma*: “Todo movimiento es un éxtasis del móvil en el movimiento”, “una salida fuera de su ser” (3)

Si los comienzos del siglo XX sellan la aparición de obras de arte dotadas de “movilidad”, los años sesenta vulgarizan su principio, sobre fondo de maniobras neo-dadaístas o inspiradas por un espíritu lúdico o participativo. Prueba de ello son las intervenciones de tipo marchas urbanas de los Fluxus, las pinturas en el suelo, realizadas con unas bicicletas cuyas ruedas están recubiertas de pigmento, por el grupo Guraï (4), además de diversos happenings, tales como *Le Bon Marché*, en París, en 1963, durante el cual Allan Kaprow pasea a unos espectadores por los famosos almacenes del distrito 7, las *Cityramas* del Wolf Vostell, en Colonia o París, fundados sobre un mismo principio, pero esta vez con un autobús, o la *Journée dans la rue* organizada, en la misma época, en París, por el Groupe de Recherche d'Art Visuel (GRAV): participantes llevados de paseo de una punta a otra de la capital francesa e invitados a ejecutar distintos ejercicios de puesta en contacto con unas obras de arte cinético colocadas en la calle. La dimensión interactiva de las formas pioneras del arte móvil va a debilitarse bastante pronto, se verá cada vez más suplantada por una escritura menos inclinada hacia la apuesta de la relación o la apuesta de una comunicación inmediata y sin intermediarios. Las obras de arte móvil se convierten rápidamente en objetos más o menos insólitos entregados a un desplazamiento fectual en el espacio público, incluso en el espacio salvaje: Richard Long o Dennis Oppenheim se mueven físicamente en el paisaje natural cui-

dándose de dejar la huella de sus pasos; Gina Pane cambia unas piedras de sitio, haciéndolas pasar de la sombra al sol; Nicolas Schöffer presenta con *SCAM 1* (1973) una de sus esculturas llamadas espacio-dinámicas, sobre un chasis de automóvil Renault; él también, en el techo de la Ciudad Radiante, en Marsella, hace dialogar una de sus esculturas del mismo tipo con una bailarina del ballet de Maurice Béjart (5); con su muy bien llamada *Escultura de paso* (1967), el artista italiano Michelangelo Pistoletto hace rodar una esfera de cartón por las calles de Turín, entre las tres galerías de arte donde expone simultáneamente; en el mismo espíritu, Gabriel Orozco, empuja su *Yielding Stone* (1992), “autorretrato perfecto del artista de nómada”, apunta Jean-Pierre Criqui “una bola de plastilina gris del mismo peso que el mismo Orozco y que éste ha hecho rodar por las calles de Nueva York y de otros lugares, objeto (...) cuya superficie blanda conserva la huella de los suelos y de los cuerpos con los que pudo entrar en contacto” (6); y, una vez más André Cadere y los múltiples *Bâtons* que lo acompañan en sus peregrinaciones parisinas, modelo de agrimensura que Krzysztof Wodiczko retomará apropiándose lo quince años más tarde, a principio de los años 1990, de una manera menos sibilina no obstante, con su *Bâton d'étranger*, objeto singular que dedica a los inmigrantes y que supuestamente favorece su contacto con las poblaciones autóctonas (7). Otra manera de arte susceptible de ser calificado como “movilista” o “vehicular”, los famosos *Homeless Vehicles* del mismo Wodiczko, destinados a los sin-techo de Nueva York (1988): unos extraños carritos, concebidos a la vez para ser utilizados como refugio, para transportar sus bienes, escasos pero valiosos, y cuyos desplazamientos dibujan, durante algún tiempo, el tejido urbano de la megalópolis norteamericana; o también el *Poliscar* (1991), unidad móvil de hábitat para los sin-techo dotada de medios de comunicación, de los que carecen, generalmente, los excluidos sociales (8). Y, para terminar, más allá de la estricta noción de arte vehicular y de la obra de arte móvil propiamente dicha, el juego con la idea de movilidad, de orden lúdico o simbólico, o algunas de sus manifestaciones. Roman Signer ata su bicicleta a un poste con una larga correa y luego rueda dando vueltas alrededor de éste. La correa, una vez enrollada alrededor

del poste, lo bloquea en plena carrera provocando su caída (años 1990). En junio de 2000, en Suiza, Gianni Motti alarga tres metros una prueba de Maratón (Campeonato europeo de Maratón de Biel/Bienne) (9), obligando a los atletas, aparte de someterse a unas reglas modificadas, a un poco más de movilidad, aunque sólo sea de manera simbólica...

La movilidad de la obra es una *acción*: desplazar, mover una forma de contenido simbólico, incluso, tratándose del artista en persona, su propio cuerpo (Günter Brus deambulando desnudo por Viena, maculado de pintura: una de las acciones *Ana* del artista austriaco, a principios de los años 1960). Esta movilidad, además, equivale a la toma de posesión física o mecánica de un territorio como la ciudad o algún espacio natural que no es el de la creación artística entendida de manera convencional. Para el artista poner la obra de arte en movimiento es también forzar la ocasión de experimentar unos fenómenos que no son, habitualmente, lo propio del campo de la creación artística. Entonces entran en juego unas nociones, como el encuentro, el desplazamiento topográfico, la deslocalización, la velocidad. Antes de coger la carretera que lo tiene que llevar de París a Niza, Yves Klein instala un papel embadurnado de azul en el techo de su coche. Manchada por la lluvia, recubierta por el polvo del exterior, la obra obtenida, *Cosmogonie* (1959), se presenta como un producto de la movilidad, -¡una movilidad mucho más convincente que la del *Peintre de l'espace* (qui) *se jette dans le vide!* (1960): este fotomontaje, muy conocido, en el que vemos a Yves Klein propulsándose en el espacio desde el tejado de una construcción, evoca, evidentemente el movimiento (el artista se arranca de la tierra en un movimiento de elevación), pero lo obliga a recurrir al artificio. Si existe el desplazamiento, su imagen, sin embargo, permanece fija. Si incita a un “despegue”, a una salida del arte fuera de su perímetro ordinario, este último permanece, sin embargo, confinado en los límites materiales de una imagen bordeada por su marco- el marco, esta frontera, desde ahora, en vía de abolición.

Movilidad: este término, lo sabemos, no es únicamente reductible a la sola noción de puesta en movimiento. Proyectar la obra de arte en un espacio, para que se lo apropie sin barreras, sin vocación de confinamiento, es ver transformarse la mayor parte de las características clásicas relativas a la presentación y a la observación de los objetos destinados a la exposición. Es el cuestionamiento obligado del estatismo, ya haga referencia al espectáculo o al espectador (10), y el debate de nociones como la manera de colgar, la relación de la obra con el espacio cerrado del museo y con su destino museístico. Es el final del White Cube, la obra de arte ya no necesita ser puesta en valor en el espacio anónimo de salas de exposición de volumen calculado en función de ella, un espacio científicamente evaluado y que se supone debe sentar, incluso acrecentar, su autonomía.

Tantas polémicas de las que deriva el carácter abierto de la obra de arte móvil y su consecuencia, una tipología fluctuante. El *Mobile Linear City* (1991) de Vito Acconci toma la forma de un hábitat modular de chapa ondulada transportable en un camión, adaptado a las situaciones de crisis: ningún confort, pero la posibilidad de vivir, de recibir al prójimo en todas las circunstancias, incluso las peores. El humanitarismo no está lejos, mientras que el arte, en sentido estricto, parece alejarse... Una obra como *Mouvement*, realizada por Marina Abramovic y Ulay en la Bienal de París (1977), remite a una tautología de la que no sabríamos decir con toda certeza lo que celebra (¿el esfuerzo?, ¿el acto original?, ¿el desafío?, ¿la estupidez?): durante más de 15 horas los artistas dan vueltas en una furgoneta, hasta la avería mecánica. ¿Y qué decir de la acción *Marches au ralenti*, unos paseos a ritmo lento que Orlan realiza en 1965 y cuyo origen reside en el nombre de la artista ("Or-lent")? El arte procesional, en el que el artista se desplaza andando, y la obra de arte móvil, que el artista pasea consigo, son evidentemente cercanos en la idea. En uno y otro caso todo transcurre como si la creación artística no tuviera que sufrir su territorio sino *crearlo*, como si ella se enfocara

1 Fonéticamente Orlan y Or-lent suenan igual en francés (N.d.T.)

como definitivamente inacabada, interminable, dedicada a la errancia. Una obra de arte móvil es espacio concentrado y potencial, es también una parábola de la existencia de un territorio que hay que conquistar sin cesar, la realidad. Tan pronto anexionado por el campo del arte, lo hemos entendido, el concepto de movilidad no puede aprehenderse sin exceder la parte geográfica que lo subtiende, aunque sólo sea desde un simple punto de vista estético. ¿Se trata en este caso de apreciar, sencillamente, lo que la obra de arte va a “mover” en nosotros y satisfacernos de ello? ¿Conviene, más bien, apuntar la única idea de desplazamiento en el espacio, del que la obra hace la demostración física, según un principio que sería, “Me muevo, luego existo”? Las dos cosas a la vez, en este caso. Un arte de la movilidad se reconoce, en efecto, por la unión que es capaz de operar entre las dos capacidades, que son, por un lado, producir lo sensible y, por otro, esparcirlo; la primera de esas capacidades es una invariante de todo arte, sea cual sea (cada obra de arte remueve nuestra sensibilidad), y la segunda, el efecto del modo de aparición original de las formas de arte “movilista” (este tipo de arte ha elegido renunciar al principio de inmovilidad y, por consiguiente, a la inscripción, al monumento, al anclaje).

El arte de la movilidad, por lo tanto: un arte de la materia, del instante y de la acción, propicio a desarrollar, en cualquiera que se vea confrontado a él, unas sensaciones mentales, visuales e incluso una sensibilidad cinestésica inédita que obliga a repensar lo ordinario de la estética. Indiscutiblemente, este arte se sitúa del lado de la recalificación. Al menos en dos campos: por una parte, el del lugar del arte y por otra, el de la percepción. En cuanto al lugar, este tipo de arte valoriza la dispersión contra la polarización. En 1997 Barbara Kruger decora un autobús neoyorquino con frases sacadas de textos de Franz Fanon (“El idealismo ciego es reaccionario”), de Malcolm X (“Otorgad al cerebro tanta atención como al pelo y seréis mil veces mejor”), de Wole Soyinka (“La amenaza más grande para la libertad es la ausencia de crítica”) o también de Franz Kafka (“El sentido de la vida es que se termina”), entre otros enunciados relativos a la cuestión de la existencia, de la violencia y de la libertad (*BUS*, Nueva York, proyecto para

el Public Art Fund Inc.). La palabra meditada en este caso es sacada del libro, recontextualizada, luego paseada, exportada allí donde no es frecuente encontrarla. En el mismo momento, en París, Nathalie Van Doxell lleva a sus espectadores a los distintos lugares de los crímenes del asesino en serie Thierry Paulin: desplazamiento coherente, justificado por el proyecto de esta obra, que es tratar sobre un modo crítico-causístico del crimen, convertido, en la era de los medios de comunicación, en el objeto de comercio ruidoso que conocemos (*Tour Operator NvD*, 1998-2000). Con el arte movilista, ahí donde está la obra está el arte, el museo se hace móvil, elástico como las trayectorias de la obra. En 1998 el artista marsellés Marc Boucherot acondiciona un motocarro Vespa con bar y unidad de sonorización, lo pasea y lo aparca, según su capricho, donde quiere, convirtiéndose el vehículo, en cada parada, en un polo de encuentros donde se bebe, se charla y se baila (*Là où tu veux*) (11). Raphaël Boccanfuso realiza, a partir de 1997, la operación *R. B. Mecenzago*: para hacer valer su sociedad de autosponsoring, que trabaja en su promoción de artista, utiliza un vehículo de marca Citroën que él lleva a todos los sitios donde estima necesario (delante de los lugares de inauguración, frente al ayuntamiento de París, en la autopista donde un radar fotografía el coche y lo inmortaliza en exceso de velocidad...), con la chapa llena de pegatinas que detallan los grandes principios del éxito en el medio del arte contemporáneo. Sea cual sea la forma adoptada, el artista, recurriendo a la obra de arte móvil, sienta un precedente: que aceptemos considerar como obsoleta la geografía en la que el arte tiene lugar habitualmente, geografía de la que hace falta, desde su punto de vista, reventar los marcos físicos y de la que él reclama y organiza la configuración. Al museo o a la galería se prefiere la calle. Al acto de enseñar, la intervención. A la polaridad, el flujo y el paso. Al arraigamiento, la migración. En 1981, tres aviones fletados por el grupo chileno CADA (Lotty Rosenfeld, Juan Castillo, Fernando Balcells, Raúl Zurita, Diamela Eltit) sobrevuelan los barrios pobres de Santiago de Chile y sueltan unos panfletos en los que se puede leer que “el hecho de contribuir a la mejora de la vida es la única forma válida de arte” (*¡Ay, Sudamérica!*) (12). Estética del paso, de la forma que viene y luego huye,

de la sustancia que traza y sólo deja tras de sí inciertas polvaredas, un surco, una nostalgia de la aparición.

El arte de la movilidad, de hecho, no sólo es atractivo en sí por el hecho de su frecuente singularidad y de la extrañeza legítima que tiende a suscitar en el espectador no iniciado. Lo es también porque remueve la percepción, incita al público al rechazo del consumo de la obra de arte por las vías habituales, en primera instancia, la contemplación. Se rechaza el modelo de la iconodulia, de este amor por la imagen fija que ha prevalecido desde la edad clásica, al menos, salvo en muy raras excepciones (las procesiones sagradas en las sociedades arcaicas o el Misterio cristiano, en el seno de los cuales la forma simbólica está sometida a un desplazamiento real), lo que cuestiona también, además de los territorios establecidos del arte, que se desplazan con él y a su ritmo, son las percepciones que estimula y remueve. Desplazamiento perceptivo, entonces, que crea agitación y que es muestra de una estética de la interferencia. Ahora bien, interferir es poner en duda, es romper la certeza tranquila, es afirmar la potencial productividad del caos. La movilidad, tal y como la entienden la mayor parte de los artistas, es “metastásica”, inyecta una malignidad que creemos saludable y que es del orden de la contaminación positiva. La obra de arte móvil adopta de buen grado una forma de efectos centrífugos, a ser posible incontrolable, la de la célula maligna que viene a corromper la unidad de este cuerpo sano pero sometido a normas que representan el espacio público, estructuras museísticas incluidas y los modos de percepción adquiridos. Paralelamente al crecimiento del fenómeno de las tribus, que observamos desde hace algún tiempo, la progresión en occidente, a lo largo del siglo xx, de las conductas y de las actitudes sociales individualistas (que van, junto con la sociedad utilizada como espacio “rizomático” y ya no vivida como unidad morfológica) no hace más que avalar el principio —o acentuar el deseo— de obras de arte preocupadas por el “en-todos-sitios” más que por el “en-alguna-parte”, por lo “circulatorio” más que por lo “fijo”, por lo “inestable” más que por lo “estable”. Nos arrepentiríamos si no recordáramos la pertinencia de la reflexión realizada sobre estos puntos por Gilles Deleuze, en particular el principio de “micropolítica”, que desarrolló

con Félix Guattari y que hemos evocado anteriormente: un análisis tan lúcido como “desideologizante” de las relaciones, siempre más intensas a medida que se iba imponiendo la modernidad, entre lo “molar” por un lado (lo duro, lo establecido, la ideología dominante...) y lo “molecular” por el otro (lo imponderable, el contraproyecto, lo que resiste a nivel local...) (13). En este universo de tendencia caótica, donde la movilidad se convierte en un aspecto constitutivo de lo social, ya que todo es cuestión de cambio de posición (jerárquica, mental, profesional, familiar, afectiva, incluso sexual), de velocidad, de flujo o de aceleración, donde el ego vive y activa una realidad cambiante, reclamando siempre más esfuerzos de adaptación, la obra de naturaleza movilista se sitúa en el campo de lo molecular del que deviene un arquetipo y uno de los mejores indicadores simbólicos. Fórmula de inestabilidad mayor, no es un simple artefacto al que se pasea como un santo sacramento en una procesión de Semana Santa. Es, en espíritu al menos, un atentado, la expresión de la vitalidad de este molecular cuyo dinamismo irreductible se quiere capaz de afectar a la petrificación que caracteriza lo molar.

EL OBSTÁCULO COMO PROCESO “ANTIMOVILISTA”

A medida que pasa el tiempo, la obra de arte móvil es un producto cada vez más frecuente. Cuanto más se despliega la modernidad, más el principio recogería incluso un innegable aval. El afecto que muchos artistas, muy a fines del siglo xx, otorgan al arte movilista, señala su integración lograda en el repertorio de las formas artísticas. Testigos de esta integración en los años 1990, las caravanas acondicionadas de Andrea Zittel, el *Baisodrome* o el *Modular Mobile Home* de Joep van Lieshout, el hábitat móvil recubierto con espejos y tirado por una bicicleta de François Roche, el *Aerofiat* de Alain Bublex o también el *Booster* concebido por Carsten Höller, cama sobreelevada tirada por un ciclomotor en la que el o los ocupantes pueden actuar a su gusto: dormir, ver el paisaje que va desfilando, hacer el amor... En el momento de su creación, estas obras, que constituyen los desarrollos tardíos de una dinámica anterior ya no

parece que puedan revolucionar lo dado del arte movilista. Son el indicio de una banalización, incluso de un consenso impactante. (14)

Mucho más operativas se revelan las formulas artísticas de la última década, que no tienen como objeto alabar ni adherirse al consenso de la movilidad, sino, al contrario, desnudar su carácter ya normativo. Subvertir el lugar común en el que se ha convertido el arte de la movilidad (lugar en el que, a la vez, nos encontramos y del que hacemos un fetiche estético) consiste en optar por unas producciones estéticas regidas por un mecanismo de *obstáculo*. La ley general, la de la circulación, sufre las consecuencias de una decisión individual que evidencia bruscamente la necesidad de perturbar el flujo, de frenarlo y, si es preciso, de pararlo. La *Machine à bondir* de Olivier Caban (1995) se inscribe en esta lógica "terrorista". Animado por los únicos movimientos de la persona que lo cabalga, este armazón metálico elemental, únicamente montado sobre muelles, se desplaza a una velocidad inferior a la de un peatón. Ritmo que se revela insoportable en el hecho: apenas insertado en el tráfico real, la *Machine à bondir* crea un atasco. Idéntico atentado a la fluidez con *L'Élément pour la rue*, una realización de Veit Stratmann conducida en 1997 por las calles de Grenoble. Tomando la apariencia incongruente de un carricoche individual cuya parte frontal lleva una gran placa, esta "pala" rudimentaria, puesta a disposición del transeúnte, tiene unos efectos ambivalentes: si le abre el camino al usuario, su estructura impide, al mismo tiempo, moverse en cualquier sitio, llegar a los rincones del espacio urbano. En 2000, en Bienne (Suiza), Fabrice Gygi despliega, delante de la entrada de un edificio público, unas rejas anti-disturbios, dispositivo que restringe el acceso a las dependencias, obstruye la fluidez del desplazamiento y que, además, pone el acento sobre la ideología relativa a la seguridad pública, entonces en pleno apogeo. Otra forma de obstáculo, pero esta vez sin control y realmente agresiva: los alumbrados violentos que Alain Declercq dirige al azar sobre unas viviendas habitadas (*Welcome Home, Boss*, 2000-2001), tienen todo para aterrorizar a sus ocupantes. El efecto provocado es el del cerco, el sentimiento, el de una libertad de ir y venir bruscamente confiscada. Es un bloqueo del derecho democrático de libre circulación. (15)

Atentado factual pero también *político* a la movilidad, el mecanismo de obstáculo desempeña el papel clásico del negativo activo. En una sociedad adicta al consenso de la velocidad, promover actos donde entran en juego la lentitud, la deceleración o el obstáculo no puede ser inocente. Reducir la velocidad social es uno de los motores de ciertas estructuras ligadas al poder tales como los comités de ética, para los cuales la evolución tiene que ser sometida a control y a condiciones, y, aunque de otro tipo, el de los integristas o de los conservadurismos, para los cuales toda evolución debe verse, si no anulada, al menos atajada. En el caso del arte contextual, la intención es, más que regresiva, de orden dialéctico. El objetivo es invitar a una reflexión sobre el carácter perverso del recurso a la movilidad, sobre el carácter dudoso de su sobre-valoración. El gesto artístico antimovilista viene a romper esta ideología hegemónica de la movilidad, ideología que fue la Beatriz de los modernos, antes de convertirse en el bajo comercial de los defensores de la sociedad comunicacional, partidarios del intercambio a toda costa, incluso desvitalizado, que llegan hasta santificar el movimiento y no lo que el movimiento permite. Hecha ideología, la movilidad se ve reducida a un concepto, se convierte en extranjera al movimiento real, así como a la sensación auténtica y al afecto. Borra lo que trae el desplazamiento, particularmente la puesta en relación con unas áreas desconocidas, el encuentro o espectáculos nuevos y los sustituye por un imaginario de la libertad que crea la ilusión de que todo se mueve, cuando la sociedad real puede, en los hechos, conocer el inmovilismo, la reacción o la ausencia de progreso social significativo. Gloria, para terminar, al road-movie, al ciudadano trekker, al escritor-viajero, al nomadismo como estilo existencial mayor, al mito de la ubicuidad permitida por el hiper-espacio electrónico, a los cuerpos aéreos arrancados a la ingravidez terrenal y a la inercia polar, que tanto le gustan a la publicidad...; todo lo que se mueve o evoca el desplazamiento se convierte de inmediato en admirable. Entendido así, el cuestionamiento de la movilidad que realiza el arte contextual en ocasiones, no es reaccionario sino, más bien, denunciador. Dicho cuestionamiento constituye una carga contra un fenómeno clásico de la modernidad, ese maximalismo

impenitente pero estéril (siempre más), que llega a engendrar el menos; lo aparentemente más móvil, puede, en los hechos, disimular una situación de estancamiento.

El obstáculo visto sobre el modo artístico, lo descubrimos también en acción en otros campos, particularmente en el seno del universo de la red. La *web culture* que florece a partir de la segunda mitad de los años 1990 representa unos de los altos lugares de expansión de la movilidad ficticia. ¿No se graban infinidad de mensajes mientras se “chatea” sin parar? Muchos de estos mensajes lindan, verdaderamente, con la insignificancia. La sociedad comunicacional, nuevo antojo de la tecnocracia, sella la emergencia de una cultura de la expresión sin contenido y de la comunicación del vacío, entroniza una nueva forma de convivencia que se alimenta con el señuelo del intercambio generalizado y que deja creer, a buen precio, en un crecimiento factual de la democracia. Frente a esta falsa circulación de la palabra, una obra como el *Computer Virus Project* de Joseph Nechvatal, que hace un llamamiento implícito a la destrucción de las redes numéricas establecidas –nueva geografía horizontal y ramificada del poder en acción-, tiene auténticamente el efecto de un contrapeso. Un contrapeso que se opone esta vez a las formas artísticas invasoras que celebran al mismo tiempo la tecnología, de un modo casi siempre devoto. El proyecto de Joseph Nechvatal opera al contrario de toda devoción y consiste por su parte en “infectar” el universo numérico y no a celebrar sus poderes. ¿*Hacker* y artista productor de obstáculo? Misma lucha para estos desesperados que cuestionan y quebrantan la ideología de la circulación como fluido sagrado.

LA OBRA, DE PASEO POR LA RED

Instalar la obra de arte fuera y dotarla de una fuerza automotora no convierte al artista, a golpe de varita mágica, en un revolucionario. Por una parte, las figuras artísticas de la movilidad se revelan en su mayoría como figuras heredadas. Por otra parte, la noción misma de territorio físico, en vía de ampliación constante, obliga a recalificar cualquier

obra de arte que supuestamente es muestra del género movilista. La aparición de la red telemática Internet y su utilización inmediata por un número no despreciable de artistas, han puesto los pilares de un arte deseoso de alzarse a las dimensiones de la red y de contribuir a la economía (real, simbólica) del World Wide Web y de las redes de telecomunicación numérica. Ahora bien, una obra de arte concebida para Internet ¿no es fundamentalmente móvil?

Móvil, una obra concebida para la red, de tipo Net Art (término forjado muy a finales del siglo pasado, paralelamente al desarrollo de Internet), parece, efectivamente, serlo de facto, aunque sólo sea por el uso que impone. Annick Bureau y Nathalie Magnan escriben lo siguiente sobre los productos del Net Art:

“Se trata de obras que no existirían sin Internet, que engloba distintos protocolos (e-mails, ftp, telnet, listserv, la Web, etc.). Los artistas, lo numérico y las redes allí se confrontan. Los medios de producción también son lugares de difusión (y viceversa). En Internet, el lugar físico de la obra pierde, en la mayoría de los casos, parte de su pertinencia; todo transcurre de pantalla a pantalla, de un interfaz a otro” (16)

Obra fija en su página, claro está, pero consultada en distintos puntos del planeta, consulta que implica un transporte de información por el cable telefónico o por las ondas de transmisión vía satélite. Obra fija en su página, pero que circula, visible en la pantalla de tal o cual internauta, que solicita su atención de la misma manera que un vehículo solicita la atención de los peatones en tal o cual ciudad. A esta naturaleza que desafía los límites del espacio físico, la obra concebida para Internet añade frecuentemente una dimensión interactiva, cualidad que hace posible su modificación por el internauta que la consulta. Annick Bureau y Nathalie Magnan prosiguen así:

“La intangibilidad del lugar de emisión en la Red engendra una nueva relación con la audiencia. En la mayoría de los casos estamos en presencia de grupos en los cuales la relación binaria actores-espectadores

ya no tiene los mismos fundamentos. Las micro audiencias de las obras del Net Art son evolutivas, polimorfas y muy medidas en los campos que penetran". (17)

Con frecuencia el Net Art es un arte que llama a su propia transformación, bien cuando reclama la participación directa del espectador, bien cuando se encuentra manipulado en el transcurso de distintas operaciones que el internauta puede realizar a su antojo: copia, modificación, desviación, reexpedición, reutilización de tipo *mix*, en una perspectiva de muestrario (18).

Muchos ejemplos muestran hoy el lazo estrecho entre arte y movilidad en la era de la tecnología punta. Son testigos de ello Doug Back y Norman White con *Le bras de fer transatlantique* (1986): a un lado y otro del atlántico, en Toronto y en París, dos competidores se enfrentan echando un pulso accionando un mecanismo que hace visibles el esfuerzo y la resistencia de cada uno de los protagonistas por conexión video-telefónica. En este caso la distancia está abolida por el potencial técnico que le da todo el valor de una obra existiendo y funcionando independientemente de una noción de lugar físico. Misma observación cuando Mobile Image organiza el encuentro, gracias a una pantalla de vídeo instalada en dos ciudades diferentes, de gentes separadas por miles de kilómetros (los unos, delante de la pantalla, miran a los otros en ésta y viceversa). La obra entonces es de naturaleza unidora, pone en relación dos conjuntos humanos, separados en el espacio y en el tiempo, que reúne por pantalla interpuesta, prueba de su capacidad en el desplazamiento instantáneo. Otro ejemplo de la misma naturaleza, cuando Paul Sermon, con ocasión de la bienal de Lyon 1995, expone este espectacular dispositivo: un sillón en el que el espectador, una vez sentado, ve aparecer en una pantalla de televisión la imagen de una persona que ha venido a instalarse a su lado en el sofá en el que está él mismo sentado, para conversar —una persona que se encuentra en realidad en otro sitio, tal vez en la otra punta del mundo. Más allá del artilugio, este tipo de realización hace más compleja la noción de movilidad, sin llegar a hacerla problemática. Pues si el espectador no se

mueve, la obra parece agitarse a una velocidad que desafía toda percepción, juntando a personas que no comparten concretamente el mismo espacio. Entonces, ¿dónde está la obra? ¿No ha aniquilado la noción misma de movilidad sustituyéndola por la de ubicuidad? Cuando, para el espectador, la puesta en contacto con el otro, *esté donde esté*, se hace posible en el modo de la videoconferencia, la noción de distancia y, por tanto, de movimiento, deja de ser de actualidad.

Verdaderamente, el Net Art no se plantea este tipo de problemas. Pues está por naturaleza *en circulación*. Toda obra de arte concebida para Internet es destinada a la consulta en línea, a una circulación, por tanto, que la lleva a des-localizarse de inmediato. Toda consulta de la obra por el espectador, la desplaza del lugar en el que está, intangible y confinado (el aislamiento) al de un escenario (la pantalla del espectador como zona de contacto y espacio de un reparto), importación que puede revelarse o no productiva (el uso de la obra por el espectador con fines de consumo, de almacenamiento, de transformación). El recurso a la interactividad acentúa estos desplazamientos, como lo muestran las obras realizadas de manera federativa (Don Foresta, *Paris Réseau* de Roy Ascott y Karen O'Rourke), la creación gráfica colectiva (Olivier Auber, *Générateur poétique*), el intercambio de informaciones o la constitución de bases de datos que unos artistas inician (Antoni Muntadas, *File Room*, 1995, una obra que consiste en un archivo, vía Internet, de todos los casos de censura conocidos), acentuación más perceptible todavía cuando se trata de realizaciones que toman la forma de juegos de rol. Por naturaleza la "creación compartida" (Roy Ascott) proviene de un desplazamiento de manera continua: de un protagonista hacia el otro o hacia todos los que se conectan a la página, en la que reposa y "se origina" la obra de arte. Por muy inmaterial que sea, esta conexión no deja de dibujar una geografía del intercambio. Si es utópico esperar cartografiar los flujos geográficos que traza y recorre toda obra de arte interactiva, del tipo Net Art, estos últimos no dejan de existir y ven la obra literalmente paseada entre uno y otro de los distintos actores conectados. En 1999, Fred Forest crea *Centro del Mundo*: durante tres días unos internautas escriben, filmados por webcams, mientras que

sus textos, que el artista confronta y mezcla con los suyos, aparecen en tiempo real sobre nueve grandes pantallas digitales colocadas en el Espace Cardin de París. La capacidad de semejante obra para que se unan, intercambien y colaboren distintas energías no sólo opera en un plano geográfico, ya que suscita y formatea un territorio para el intercambio. También es política y, para la circunstancia, con intención democrática. Con toda legitimidad, Fred Forest puede hablar de la construcción de un “momento de humanidad y de sentido” (19).

LA FORMA-PASAJE DE LA OBRA COMO FATALIDAD HISTÓRICA

En la era de Internet, el concepto de movilidad pierde mucho de su consistencia semántica original. Es, en efecto, desde el origen y de manera programática, cuando la obra de arte concebida para la red está dedicada a la circulación, al desplazamiento topográfico, a la errancia genérica y banalizada. Si el internauta la encuentra es casi siempre por casualidad, navegando o efectuando una investigación de carácter más general. Si la obra no le interesa, la devolverá de inmediato al laberinto arácnico de la red, activando con su indiferencia misma el mecanismo de la movilidad, concomitante de la puesta en circulación. Activación de un proceso de movilidad, en este caso sin final ni meta, cuya necesidad se ve condenada a agotarse o que sólo interesaría al creador de la obra, ella misma convertida en un simple aislador perdido en un punto a penas detectable de una red comunicacional cada vez más frecuentada por unos usuarios cada vez más anónimos.

Ideas para recordar: en un universo caracterizado por la circulación, obras de arte y procesos movelistas pueden también ahogarse en el flujo, convertirse en formas-pasajes y no, como el arte tradicional entiende la obra de arte, en formas-estaciones. El destino del arte, no sin coherencia, se encuentra aquí con el destino de la humanidad, el cual se caracteriza, tanto por la fijación como por el nomadismo.

VII

El arte como participación

Gestos efectuados en común, obras concebidas con los espectadores o basadas en el hecho de compartir, creación, por los artistas, de estructuras de acogida, implicación colectiva en la lucha política o ecológica... Tantas prácticas contextuales cuya característica es implicarse en una acción común que considera al espectador como un ciudadano y como un ser "político". Característica que modifica de entrada la noción de público y revoca en particular el principio de pasividad, admitido como fundador de la relación con las obras de arte convencionales —una pasividad muy tradicional, donde sólo vibra la interioridad de quien mira la obra. El arte participativo, sin embargo, activa la relación directa, el intercambio físico, la reciprocidad inmediata, el todo vivido bajo los auspicios del contacto (podríamos hablar a este propósito de arte *contactual*).

¿Promover la realización de obras entre varios, por lo tanto colectivas, dejando un papel activo al espectador? Toda la economía de la obra de arte se ve modificada. Desde el registro de la autoridad (el cuadro, la escultura, la instalación que se exponen, fórmulas plásticas que se trata de mirar, como el feligrés considera al icono), nos deslizamos hacia el de la *invitación*. Es, de manera dinámica esta vez, como la obra invita a ella misma y a más que a ella misma, incita a la unión de vivir aquí y ahora, obra nunca acabada, en tanto que "participativa". Es, de manera dinámica pues, como requiere al espectador, elemento total del dispositivo creativo, materia viva correlativa a la materia simbólica, figura elevada a

su vez al estatus de creador, modificando por su sola presencia tanto el proyecto artístico como el proceso de la obra. Tal y como lo dice claramente Jan Swidzinski, promotor militante del arte contextual y citado al principio de este libro, “el arte ha dejado de constituir unos modelos autoritarios de creación para el Otro. Mediante el contacto con el Otro, nos informa sobre la necesidad de desarrollar nuestros propios modelos. Ser artista hoy en día es hablarles a los demás y escucharlos al mismo tiempo. No crear solo sino colectivamente”. (1)

CREAR UN “ESTAR JUNTOS”

Todo contacto con una obra de arte es, de entrada, participación. Conocemos la fórmula siempre retomada de Duchamp: “Son los que miran los que hacen los cuadros”. En efecto, no hay obra de arte sin intercambio de afectos, como lo subraya Freud, forjando el principio del transnarcisismo (2). ¿Seduca el artista gracias a la obra? De acuerdo, pero para conseguirlo, sugiere Freud, necesita un público y, de manera más precisa, ese otro que él mismo, quien, a la vez, reconoce sus méritos, lo valoriza y hace existir la obra de arte prestándole atención. Al principio, la diferencia entre arte clásico y arte participativo propiamente dicho o que se reclama como tal, parecerá pequeña, incluso meramente formal: cambia la manera pero el principio permanece.

Sin embargo existe divergencia en un punto esencial, el de la “realianza”, de la naturaleza del lazo que une una obra plástica por una parte y espectador por otra. El arte participativo es muestra de la solicitud, busca de manera abierta y a menudo espectacular la implicación del espectador. Si vive él mismo de transitividad, al igual que el arte clásico, no ofrece objetos que mirar sino situaciones que componer o con las cuales componer. Ello se debe a la naturaleza inacabada de la obra de arte participativa, su acabado plástico supone que el espectador dé el último toque. Evocado anteriormente, a propósito de Adrian Piper, el principio de catálisis toma aquí todo su sentido funcional: ofrecer una obra participativa al público supone a la vez la adhesión física con

este último. Proponiendo semejante proceso, el artista cataliza la atención del otro. ¿Qué experiencia puede nacer de semejante invitación? Una realización no impuesta por el artista sino, al contrario, abierta al estado de paso y sometida a la negociación; una realización donde la intersubjetividad se revela como mecanismo de creación, su naturaleza procesal hace de la obra un acontecimiento, un opus: lo que se obra y no lo que, por fin acabado, se da como obrado. El arte participativo: una fórmula que se concreta a partes iguales en la "operación" y en el cenobitismo.

Es habitual poner por delante este neologismo que cerniría, de la manera más precisa, la naturaleza de la obra participativa: el "otrismo" (por oposición, de manera muy esquemática, al autismo, perturbación psíquica que atañe a unos pacientes encerrados sobre sí mismos y que se ven en la incapacidad de establecer una comunicación). El "otrismo", es una elección para las fórmulas artísticas de participación, hechas para el espectador y con él. En esta parte, donde ya no se juega en solitario, Lygia Clark aparece de manera innegable como artista clave (3). Activa, entre los años 1960 y 1980, desarrolla un arte de la reciprocidad carnal sin equivalente antes. Las obras que la dan a conocer, los *Bichos*, pequeños objetos para tocar, cuya realización sugiere prácticamente, una aprehensión: tamaño pequeño, aspecto atractivo, materiales sensuales... Una de las acciones inaugurales que llevó a cabo indica sin equívoco sus intenciones comunicacionales: en 1964, en Stuttgart, en el transcurso de una exposición de sus *Bichos*, la artista corta las cuerdas que los mantenía a demasiada distancia del público, para permitir a este último cogerlos. Este preludio a un arte del compartir dará lugar a una creación realmente imaginativa donde Lygia Clark se emplea para multiplicar las experiencias colectivas en la perspectiva de un conocimiento profundo de sí misma (una serie de realizaciones, pertenecientes a este registro, lleva el título significativo de *Estructuración del self*), conocimiento siempre enfocado a una relación estrecha con el otro: dobles gafas, unidas en vis-a-vis, que se ponen dos personas y que obligan a un cruce de miradas de los dos protagonistas; forma sintética que figura un vientre de mujer embarazada y que el público masculino es

invitado a ponerse; sesiones colectivas de proximidad intensa, durante las cuales los participantes son encerrados en una red, como unos peces prisioneros... Lygia Clark, para definirse, emplea el término explícito de *propositor*. El artista ya no es demiurgo, se ve entonces desposeído de todo poder sobrehumano. Ya ha bajado entre los hombres, al igual que un número creciente de artistas sedientos de realidad, preocupados por la cuestión de la "acción grupal", como se decía en los años 1970. Bajadas a la arena de lo común, cuyos móviles varían hasta estar diametralmente opuestos: miradas de ayuda social en Krzysztof Wodiczko, que trabaja con los sin-techo en los términos de un *useful art* o creación de vocación utilitaria; de inspiración lúdica cuando los miembros del GRAV organizan para los parisinos unos juegos cinéticos al aire libre, etc. Sea cual sea su naturaleza, la obra "otrista" tiene por vocación suscitar un "estar juntos". A la espera de una mayor solidaridad social (al menos localmente), apostando por la posibilidad de una intersubjetividad realizada (al menos de manera pasajera), la obra de arte participativa se constituye como un agente activo de la democracia vivida, de la que es, probablemente, el más significativo hijo simbólico. Esta fórmula artística se despega de manera radical de lo ideal, se instala en el corazón del mundo concreto, el de la vida presente. Ella se distribuye en la esperanza de una colaboración instantánea con el público.

HASTA EL FONDO DE LO SOCIAL

Por definición el artista participativo sella un pacto con la democracia, el de la consolidación social. Funda su obra sobre la intuición de un déficit de comunicación, sobre el sentimiento de un desigual "reparto de lo sensible" (4), para retomar el título de una reflexión política de Jacques Rancière, déficit y reparto desigual, que su acción, eso espera, puede enmendar. El artista participativo actúa porque le parece que el arte puede poner aceite en el mecanismo de la vida colectiva y, al hacerlo, convertirse en un "multiplicador" de democracia.

Planteado esto, queda sintetizar y, para hacerlo, calificar las distin-

tas maneras que tiene el artista contextual de tomar parte en el juego democrático. Ahora bien, esta síntesis no es fácil. Enfocando objetivos distintos, el acto de participación puede también interesar a públicos diversamente ampliados, buscar formas de impacto específicas no necesariamente universales, variables además en función de las circunstancias, etc. Cuando en 1982, en Nueva York, el Grupo Material decide defender Union Square contra las amenazas que hacen pesar sobre él los promotores (*DA ZI BAO*), se encuentra al lado de los comités de barrio y participa. Cuando en 1984 Claes Oldenburg constituye un comité de artistas contra la intervención de Estados Unidos en Nicaragua (*Artists Call Against us Intervention in Central America*), se trata también de participación, en los términos de una lucha colectivamente iniciada y llevada a cabo. Cuando el artista se pone, al contrario, a discutir los usos de la colectividad, afirmando su potencial de sedición, también puede existir participación. Así, las Guerrilla Girls (Estados Unidos, años 1980-1990) empiezan a criticar violentamente el sexismo y los prejuicios racistas mediante carteles, cartas abiertas a los periódicos o a los directores de instituciones artísticas, hacen obra participativa. Su acción se caracteriza por una implicación militante y una contribución física a la enmienda social de las prácticas culturales en curso. Cuando Gordon Matta-Clark instala en una calle del Soho, en Nueva York, su *Open House* (mayo 1972), un contenedor de basura acondicionado como local abierto al transeúnte en busca de un momento de descanso ¿qué hace sino participar? Deseoso de que el ciudadano moderno se inicie a la supervivencia en un medio hostil, aprenda a arreglárselas en cualquier condición o pueda beneficiarse de más confort, el Atelier Van Lieshout (años 1990) realiza la operación *Saucisson*, que consiste en familiarizar a quien lo desee con las distintas maneras de cocinar el cerdo, o instala en la ciudad su *Red Bathroom*, un cuarto de baño móvil, de libre uso para el ciudadano que se encuentra fuera de su casa: contribución al equipamiento urbano y a la política sanitaria (5). Helio Oiticica crea, para los desheredados de las favelas de Río, ropas que los designan simbólicamente (en el marco de lo que llama el *parangolé*, alrededor de 1965) (6) y que les confieren más identidad que la poca existencia que el

sistema político, que los mantiene al margen, les reconoce. En cuanto a Barbara Steveni, John Latham y los miembros fundadores del Artist Placement Group (1966-1989), toman literalmente fábricas y oficinas y llevan, como cualquier empleado, su competencia. ¿Su objetivo? La inserción del arte en la vida de la empresa, la contribución al embellecimiento de los espacios de trabajo, el llevar a cabo unas acciones colectivas con los empleados, la sensibilización a la estética contemporánea, etc., tantos proyectos que los miembros del APG iniciarán en las compañías británicas, tales como British Rail, Correos o el National Coal Board (7). “Participación” una vez más en una perspectiva que nos remite analógicamente a la teoría de la “inclusión”, desarrollada por John Cage, cuyo argumento se resume, en lo esencial, en esta fórmula: el arte puede encontrarse en todos sitios y puede invadirlo todo.

Implicando la co-presencia activa del artista y la necesidad de una vuelta por parte de un público (vuelta que puede ser consentida o refractaria, amistosa o inamistosa), el principio de participación artística se nutre de un criterio fundamental, por encima de todos los demás, el de la organización. Con este término, no dudaremos en recurrir al fantasma saint-simoniano del Organizador, este personaje clave de la construcción de las sociedades modernas. Un organizador, entendido así, es una figura a la vez investida, interlocutora y responsable del mundo social: figura inconcebible sin el afán de acción y de intervención que la anima, definida por este voluntarismo y que actúa, en principio, en el sentido de la mejora de las condiciones de la vida pública. En el arte participativo, este afán de organización prevalece cuando el artista recurre al grupo para inventar una obra destinada a un mínimo de perennidad y cuya realización va a suponer una acción no anárquica sino concertada. Joël Hubaut destaca en este tipo de prácticas, sean cuales sean sus objetivos, ya se trate de organizar unos depósitos de objetos monocromos (los *C.L.O.M.- Trok*, años 1990-2000), de convocar unos sit-in de manera improvisada (*La Place Rouge à Deauville*, 1996) o de mandar acondicionar una zanja de varios kilómetros de largo por la ciudad de Hérouville-Saint-Clair, zanja constituida por miles de cubos de cristal puestos uno tras otro, conteniendo cada uno un objeto

colocado por un habitante del lugar (*La Ligne*, 2000). Las operaciones de tipo *Escritura productiva*, de Nicolas Floc'h (años 1990), entre tantas otras, privilegian también la organización. Siguiendo una lógica que se toma al pie de la letra la teoría del enunciado llamado preformativo, en virtud del cual, tal como lo formula el lingüista John L. Austin, "Decir, es hacer", la palabra en sí contiene o comandita la acción. Una verdura como la col va a proporcionar a Floc'h el argumento de una cadena de acciones que van desde la plantación en un parque de Metz hasta la recolecta y el consumo colectivo *in situ*. La comida final, al aire libre, toma unos aires de banquete republicano. El colectivo italiano Stalker, conocido por sus marchas forzadas en el territorio urbano, organiza, desde mayo de 1999, la operación *Ararat*. En Campo Boario, en Roma, transformaron una casa de okupas en espacio de acogida para los refugiados políticos o económicos de la ciudad vaticana, en primer lugar los refugiados kurdos del barrio. Concebido sobre el modelo del *Food* (1971-1973) de Matta Clark, quien, en este caso, hace escuela (la "obra", ahora indefinible reside tanto en la acción como en el lugar, tanto en el concepto como en las creaciones concretas salidas de la implicación de los artistas que frecuentan el lugar) (8), *Ararat* se define como un "centro cultural multiétnico-laboratorio de arte urbano". Abierto a todos, refugiado, artista o mero ciudadano, funcionando en virtud de un principio de solidaridad, esta estructura ofrece techo, cubierto y peluquero a los más desfavorecidos, así como una sala de lectura. El nombre elegido, *Ararat*, evocación bíblica del Diluvio, sugiere la salvación humana, el refugio inesperado y la tierra de asilo, además de revestir otro significado, abiertamente político: la población mayoritariamente kurda que lo frecuenta reivindica, como sabemos, la creación de un Estado, el Kurdistan, cuyos montes Ararat, en los confines de la Turquía oriental, serán, llegado el momento, el símbolo designado.

El otrismo propio del arte participativo no conoce apenas límites, sean conceptuales (el artista amplía y reconfigura sin parar su campo de acción) o morfológicas (las formas en tendencia son innumerables). Si el criterio de organización, en materia de arte participativo, tiene más peso que otros, apuntemos otras tres disposiciones fetiches que actúan: el *protocolo*, la *preocupación de gestión* y la *sobrepuja social*.

El protocolo nos remite a la urbanidad. Semejante preocupación anima al artista civil respetuoso del prójimo, que no podría pensar, un solo momento, instrumentalizar al otro, hombre y ciudadano, como él mismo. Cuando el fotógrafo Michel Séméniako inaugura, a partir de 1983, su larga serie de *Portraits négociés*, entra también en una práctica participativa, sabiendo que no debe nunca desistir del imperativo moral que ha elegido: no despojarás al otro de su imagen (9). Aunque su interés del momento lo lleve hacia un hospital psiquiátrico, hacia una ciudad, hacia los empleados de una empresa como EDF, Séméniako sigue el mismo protocolo de tomas, alimentado por una concepción de la obra que acumula familiaridad adquirida, trabajo en común y respeto mutuo. No se trata de fotografiar a la gente sin que lo sepa y menos en la perspectiva discutible de la fotografía llamada compasiva, es decir, que busca suscitar caridad o solidaridad apiadada. Para el fotógrafo moral que Séméniako es, el respeto del "derecho a la imagen" pide, al contrario, una organización escrupulosa de la toma, en la que la persona fotografiada va a componer ella misma su imagen, a su antojo, con o sin decorado, en un medio de tal registro de colores, etc. No es que el artista abdique de toda prerrogativa (llega con su material, puede sugerir poses particulares, una luz específica...), pero conforma su deseo de fotografiar al deseo de su modelo de ser fotografiado de tal manera y no de tal otra. Frecuentemente observado, el fundamento protocolario de la obra participativa no puede sorprender. El *acuerdo*, en este caso, adquiere la fuerza lógica de un reglamento estético. Ponerse de acuerdo sobre la forma de la obra, negociar, sopesar los pro y contra, decidir democráticamente. Las performances públicas que ejecuta el Exploding

Galaxy Group de David Medalla son también el resultado de acuerdos respectivos. Cada uno desempeña su papel en función de otro, al que se alía el tiempo que dura la performance.

Otro criterio del arte participativo, la preocupación de gestión, naturalmente unida al principio de organización evocado arriba. La propensión a gestionar hace del artista un manager relacional que orquesta una prestación singular, prueba de su capacidad para dominar una situación real y de su potencial para apoderarse de la realidad, para declinarla sobre un modo distinto, el modo artístico, donde la dimensión simbólica entra en juego de manera importante. Tal es el espíritu que presidió la acción titulada *Laps*, realizada en Lyon por Ingrid Luche y Franck Scurti. Los artistas presentaron la operación en estos términos:

“Del 16 de noviembre de 2001 al 5 de enero de 2002, las actividades de la galería asociativa La BF 15, en Lyon, están temporalizadas por la puesta en práctica de una estructura de producción: la creación y el funcionamiento de duración determinada de un taller de confección. Contratados mediante anuncios en la prensa local y en la Agencia Nacional para el Empleo, unos obreros del textil realizan, durante el tiempo de la exposición, unas camisetas baratas. La producción diaria de camisetas está marcada por la selección de un dibujo de prensa. Motivo y comentario caricatural, cada imagen, transferida en la camiseta, marca al día el calendario oculto de este lugar de exposición y de lo que en él se produce.” (10)

Con la ayuda y la complicidad de los trabajadores reclutados, solicitados para el trabajo de confección propiamente dicho pero también para la elección de las imágenes llamadas a ser reproducidas en las camisetas, los artistas mezclan, en este caso, una preocupación de orden estético –reciclar imágenes relativas a la información- y participativo –imitar la posición de empresario. Señalándose también por la habilidad de gestión de su autor, *Break Down*, del artista británico Michael Landy, toma el partido de hacer de la participación a la vez un acontecimiento, un acto de trabajo, una empresa que reposa sobre

una colaboración factual y, *last but not least*, un objeto simbólico. Este “proyecto colaborativo del que el artista sólo es gestor”, para retomar los términos de Stephen Wright, adopta la forma siguiente, de naturaleza procesal: propietario de unos siete mil objetos distintos, que va a clasificar en diez categorías (ropa, muebles, productos perecederos, aparatos electrónicos, automóvil...), el artista hace un inventario y los reparte en unas bolsas de plástico. Después, del 10 al 24 de febrero de 2001, en los locales de una tienda C & A cerrada de Londres, pide que los desmonten unos obreros, contratados a propósito y pagados, y luego, que los clasifiquen en función de sus características materiales. Como lo apunta Wright, “de unos bienes, que en parte definieron la identidad del artista, sólo queda una base de datos que cataloga su peso, su color, etc.” (II). Para terminar, “Michael Landy no ha producido ninguna obra; la instalación performativa sólo era el aspecto tangible de un proceso”. Este tipo de acción participativa, que remite al concepto de “creatividad difusa” definido por Pascal-Nicolas Le Strat, no se inscribe en una acción productivista particular. Convertido en manager, el artista es el que intercambia vida privada por trabajo, lo íntimo por lo público, moneda simbólica contra moneda real. “Gestiona contingencias”, como lo dice acertadamente Stephen Wright, utiliza la participación como una fuerza en beneficio propio y en beneficio de la comunidad.

Semejantes ejemplos, ajustando el potencial de intervención infinito del arte participativo, señalan también su relación, con frecuencia polémica, con la organización social instituida. Si el arte participativo no es forzosamente refractario (acabamos de ver con Landy que puede ser requerido para fines privados), se determina, sin embargo, en la mayoría de las veces, como un ataque en regla de la sociedad real y de sus aparatos de poder. En este caso, una actitud de sobrepuja social da más importancia a la confección de la obra participativa en el sentido de una corrección. Si el artista se lanza entre sus semejantes es porque algo no va bien, porque se trata de rectificar. El tipo de acción que resulta de ello en general, en el límite de la expresión artística, del compromiso humanitario y de la lucha política, se revela de pronto como de los más lógicos y resulta ser muy frecuente durante el último tercio del

siglo xx. Algunos ejemplos. Victor Grippo, en 1972, construye con un obrero agrícola, en plena ciudad de Buenos Aires, un horno de pan y luego lo pone en funcionamiento. Su objetivo: captar la atención de los transeúntes y denunciar las condiciones de vida precarias de las poblaciones rurales. El grupo Art-Seine Tri-D, en los años 1990, trabaja en la Ciudad refugio del Ejército de Salvación en París: creaciones colectivas con unos excluidos, unos enfermos de sida, privados de apoyo social y familiar, o unas prostitutas. *Echelle Inconnue*, otro colectivo francés, entra en el mismo momento en los hogares sociales. Los daneses del N-55, sus contemporáneos, proponen lugares de acogida para los sin-techo, reflexionando, a su vez, sobre la concepción de un hábitat al mejor precio. La participación solidaria es también la finalidad de la ATSA (Acción Terrorista Socialmente Aceptable) cuando este colectivo de Québec organiza unas acciones públicas del tipo de la llamada *Estado de emergencia*, en 1998, con motivo del cincuenta aniversario de la Declaración Universal de los Derechos Humanos. Habiendo logrado convencer a las fuerzas armadas canadienses para que levantaran un campo en la plaza de las Artes en Montreal, ATSA va a permitir a quinientas personas beneficiarse de tiendas con calefacción, de comida caliente y de ropa adecuada. Esta acción caritativa tiene una prolongación simbólica, “evocar el campo de refugiados”, además de ser físicamente encarnada. “Nuestros acontecimientos, dicen los miembros de ATSA, especies de puestas en escena realistas, vienen a transformar y a interrogar al paisaje urbano. La población se convierte en la actriz principal y la obra toma vida y cuerpo con su participación” (12)

UNA EVOLUCIÓN CONTROVERTIDA

El vigor de las propuestas, el entusiasmo de los artistas para llevarlas a cabo, la concretización de una ayuda social o de una reivindicación pública, hablan, sin lugar a dudas, a favor del arte participativo. Como lo sugerimos anteriormente (13), esta opción puede, sin embargo, llegar a desvirtuar las ambiciones iniciales cuando se sistematiza,

se vuelve normativa, adopta una posición consensual e incluso se hace dependiente de la animación cultural. Una evolución constatada en los hechos, una vez acabada la era pionera de los años 1960-1970, precio del éxito.

Multiplicándose, no es extraño, las operaciones artísticas de tipo participativo, se banalizan. También ocurre que, siendo en principio refractarias, encuentran acogida en alguna institución preocupada por coger la historia en marcha y que las anima por la solicitud directa: producción, encargo público u organización de acontecimientos. Una de las repercusiones conocidas de la canalización y de la recuperación se traduce, muy a finales del siglo xx, en el efecto de moda que va a suscitar durante un tiempo la estética relacional. Lo que quiere demostrar, mediante un producto cultural que querríamos original y como para volver a vivir a posteriori las grandes horas pasadas del arte participativo, es la disposición natural del artista a la intersubjetividad, su misión de valorización de los lazos que estructuran el espacio social, en definitiva, la constitución, a través de él, de un campo ampliado de convivencia del que el arte sería el nuevo mensajero. Mejor reconocerlo: esta celebración de una situación que, pretendemos, viviría su apogeo, no deja de llegar a contratiempo. Pues, por lo demás, lo que testimonia la evolución concreta del arte participativo, bajo sus distintas formas, es más bien, a fuerza de uso, un declive histórico y ello aunque puede utilizar ahora nuevos medios, como Internet (que no cambia su naturaleza esencial) o aunque se inmiscuye en la cultura *tecno*, cultura de una comunión sensorial rítmica, que implica una relación de masas.

Este *revival* de la estética participativa que registran los años 1990, no es evidentemente fruto de la casualidad o la expresión de un deseo sin legitimidad. Se funda sobre esta evidencia: muchos artistas pretenden perseverar en la recusación de la autonomía, de la falta de implicación social o del solipsismo. Pero semejante opción es menos fácil de justificar de lo que parece. El postmodernismo, convertido en falsa moneda cultural de la época, valoriza, en efecto, a gran escala el individualismo, la indiferencia política, cierta apatía por el compromiso, el desdén por las "situaciones". Ahora bien, estas negaciones postmodernas son

vividas por algunos artistas como una regresión, una vuelta al punto de partida de la modernidad. Esta última, lo recordamos, sólo había afirmado independencia y libertad del artista para quitarle las cadenas de la convención y del academicismo. El artista, una vez adquirido su *leadership*, el objetivo era la producción de un arte apto para constituirse no como una fórmula sometida, sino como el vector de un punto de vista singular, no necesariamente de naturaleza idealista, que implica problemáticas y estéticas ampliadas (el arte como “*expanded field*”, dice Rosalind Krauss), arte mediatizado a veces por unas vías distintas de las fórmulas tradicionales de exposición. Recolocado en esta perspectiva, el arte participativo o de esencia relacional corresponde a una fase lógica de la modernidad en la que el artista se revela a la vez esteta, productor de signos que exceden el estricto registro de las artes plásticas y, finalmente, actor social. Tal y como lo relanzan los años 1990, en cambio, aparece como el último acto de una práctica de la que preferimos ignorar lo que, en el presente, le debe a una innegable convención, si no a la facilidad. Y este gusto manifestado por la intervención directa, por la estética *cosy*, por las fórmulas artísticas que llaman al acontecimiento o al agrupamiento, por las veladas temáticas, *tecno* o *brainstorming*, en una palabra, por el arte que se hace aquí, delante del espectador, una especie de “realismo operativo” (14) (Nicolas Bourriaud), todo esto tiene, en la mayoría de los casos, unos aires de algo demasiado visto. Hacemos como si el pastel acabara de salir del molde. Un demasiado visto que tiene esta consecuencia poco sorprendente: numerosos artistas van, sin pudor, a explotar la situación, a ponerse a entregar “relacional” de pacotilla por toneladas, ahorrándose de paso una reflexión sobre sus fines reales, con el pretexto de que la unión del artista y del cuerpo social sería evidente, unión santificada por la institución que paga y acoge. En este registro, bastante demagógico, citaremos, para recordar, numerosas realizaciones, invariablemente apoyadas por la potencia pública: las de Jochen Gerz (*Monument aux vivants*, de Biron, *Le cadeau*, *Les Mots de París...*), Clara Halter (*Le Mur de la Paix*, París) o Fabrice Hybert (Pabellón de Francia de la Bienal de Venecia, 1997), que sólo tienen de relacional su única designación publicitaria y se inscriben,

en realidad, en la acción cultural corriente, tal y como la conocimos antaño, con los desfiles de carrozas durante el carnaval o la fiesta votiva de Saint-Lubin.

Tratándose de este relacional “retocado”, que teoriza con brío y convicción el crítico de arte Nicolas Bourriaud (15), sería reductor, sin embargo, negarle cualquier interés, aunque sólo sea a título de síntoma cultural. Por una parte -los hechos están ahí- esta opción artística gusta, suscita el interés y la simpatía de numerosos creadores. Este entusiasmo demuestra, al menos, la necesidad de una comunicación mayor, comunicación que los artistas implicados en la estética relacional estiman deficitaria y que pretenden relanzar por su mediación (al menos eso esperamos). Nicolas Bourriaud, además, no es inculto hasta el punto de ignorar que las fórmulas tardías de arte participativo son herederas de un rico pasado. Se cuida de recordar, de manera preventiva, que no existe obra de arte sin la característica, “vieja como el mundo”, como dice, de la transitividad, “propiedad concreta de la obra de arte sin [la que] la obra no sería nada más que un objeto muerto”. Sabiendo, argumenta Bourriaud, que lo “relacional” del arte es la consecuencia de una lógica estructural, a saber, la interacción fatal entre el campo de la creación y el espacio social, según la doble modalidad constitutiva de la red (el arte no existe sin engendrar ni estructurar unas relaciones) y de la porosidad (no existe campo estanco, el arte no podría desarrollarse en una esfera separada, preservada de la realidad). Consideraciones que nadie pensaría discutir y, prueba suficiente, si fuera necesario, para mostrar que el arte relacional tardío resulta de un continuum más que de una ruptura. Su variante *nineties* no podría entonces pretender la novedad, pero eso no basta para hacerla ilegítima. De hecho se inscribe, a su propia medida, en la continuación de una historia de la creación artística, entendida por lo que es *también*, aunque le pese a los formalistas, el revelador activo de relaciones interhumanas y de circulaciones de intereses políticos, estéticos, marchantes o simbólicos de naturaleza social. Admitido esto, lo que distinguiría a la estética relacional de los años 1990 de sus formas anteriores, particularmente de las numerosas prácticas participativas de los años 1960-1970, estando claro que “la

creación de relaciones de convivencia” es, desde esos años, “una constante histórica”, es menos el método que el objetivo buscado. Nicolas Bourriaud hace la siguiente observación:

«La generación de los años noventa retoma esta problemática, pero quitando el lastre de la cuestión de la definición del arte, central para los decenios sesenta-setenta. El problema ya no es ampliar los límites del arte sino sentir las capacidades de resistencia del arte en el interior del campo social global. A partir de una misma familia de prácticas, se ven entonces sobrevenir dos problemáticas radicalmente diferentes: ayer, la insistencia puesta sobre las relaciones internas al mundo del arte, en el interior de una cultura modernista que privilegia lo “nuevo” y que llama a la subversión por el lenguaje; hoy, el acento puesto sobre las relaciones externas en el marco de una cultura ecléctica donde la obra de arte hace resistencia frente al laminador de la “Sociedad del espectáculo” (16)

Este punto de vista puede ser discutido y lo ha sido de hecho por muchos comentaristas que dudan de que exista una diferencia real de naturaleza entre el arte relacional, versión *sixties* y su retoño de los *nineties*. ¿Es su mediatización ruidosa o la impresión que tienen los artistas, por mediación de la estética relacional, de poder escapar a la autonomía sin dificultad? Sea como fuere, la fórmula ha alcanzado su meta, dando lugar pronto a un desencadenamiento de las fórmulas artísticas de proximidad. Numerosos artistas ven la ocasión de poner en práctica un arte que quieren creer tan nuevo como desprovisto de origen, nueva fantasía a la que se dedican sin matices y perdiendo todo espíritu crítico. El resultado consecuente a la despreocupación, a un conocimiento insuficiente de la historia del arte y al sentido del oportunismo, es el acceso del arte relacional a la notoriedad y a la instauración de artistas al rango de pioneros, por ingenuidad real o simulada, cuando se trata de meros epígonos. La consagración institucional del movimiento acaba, no sin perfidia, fijando el destino del arte participativo en el seno académico. Así es de buen tono considerar como obras de primera mano

los juegos video que Angela Bulloch trasplanta en sus exposiciones, la gallina ciega con máscaras de animales que organiza Pierre Huyghe en un parque de Dijon, una chimenea que instala Xavier Veilhan en una exposición de grupo inaccesible fuera del horario de apertura del museo y que, sin embargo, constituye supuestamente un polo de encuentro (se ruega esperar la apertura de las taquillas para venir a calentarse)... Tales experiencias de "transitividad", a decir verdad, han sido llevadas a cabo mucho tiempo antes bajo formas mucho menos dudosas (caricaturales, dicen algunos) y, verdaderamente, inaugurales. Es bueno también considerar como último grito del género el supermercado que Fabrice Hybert instala en el museo de Arte moderno de la Ciudad de París (*Hybertmarché*, 1995) (17), y esto olvidando experiencias anteriores – *Environnement Vie quotidienne*, realizado por el grupo UNTEL veinte años antes, por ejemplo. Comulgar con fervor en un espíritu cenobítico que trascendería la intersubjetividad, jugando un partido de fútbol solicitados por Rirkrit Tiravanija en el transcurso de una inauguración, cita tardía y agotada de los juegos de tipo FLUXUS o GRAV, un tercio de siglo antes. O también encontrarse en una inauguración de Philippe Parreno, donde la inauguración hace de obra, olvidando que en el mismo espíritu las *Closed Galleries Pieces*, de Robert Barry cumplen treinta años... No es que en este caso no exista "relación", pero ésta tiene sobre todo valor de *pseudos*, de relación que escenarizan, ponen en escena y representan antes de vivirla, además, en la mayoría de los casos, bajo la mirada benévola de los caciques (todas las propuestas citadas se desarrollaron amparadas por centros de arte o con la ayuda de estructuras instituidas). Este juego, no lejos de ser mentiroso, ilustra el estado de las relaciones, convertidas en perversas, entre artistas e instituciones. Tomando valor de síntoma, el fervor por el arte relacional de estos últimos años es, sobre todo, la ocasión de normalizar el mundo del arte, de forzar a obedecer a unos artistas susceptibles de responder favorablemente a la institucionalización rápida de su carrera. Los que toman las decisiones, raramente ilustrados, se conforman con seguir el movimiento, incluso implicándose de manera demagógica, concurriendo a intensificar su integración, teniendo como destino pretendido,

queremos creer, tanto representantes de la oficialidad como artistas, andar cogidos de la mano. (18)

EL MITO DEL ARTE COMO REPARACIÓN

Más allá de estas peripecias, que la historia recordará u olvidará, algunas cuestiones merecen ser planteadas; cuestiones que conciernen tanto a las tribulaciones de la industria cultural como a las responsabilidades de los unos y los otros, artistas e institucionales del arte: ¿podemos utilizar la participación con frivolidad? ¿Podemos hacer de ella un elemento de espectáculo, un componente del *fun* social, un producto de consumo cultural? Hay problema, en efecto, cuando el arte participativo institucionalizado entroniza al artista como mediador-funcionario y, al hacerlo, conforta de manera paralela y mecánica, al más alto nivel, una cultura de la reparación. La ideología de la reparación supone siempre un fondo de culpabilidad que se ve compensado por un compromiso al servicio del otro. Ella dibuja del mundo la imagen primera, no de un conjunto realizado sino de una miseria, de una pérdida irreprimible, de un éxito de la voluntad, mar de desgracias que el artista reparador se crea el deber de contener cuanto antes. La ideología de la reparación acentúa la disposición del artista al mesianismo, a la misión sagrada. Esta doble determinación tiene efectos temibles, empezando por el que concierne más que cualquier otro al campo del arte: la buena conciencia y el proselitismo humanista elevados al rango de pretextos artísticos. De violento y desobediente el artista se convierte en dulce y servicial. No congenia ya con el nihilismo, no quema ya sus alas de gigante en el fuego de la creación y de sus abismos; se conforma, al contrario, a lo común y va a llamar a la puerta de los laboratorios del salario social. Lejos de la esquizofrenia interior, estado benéfico de separación de sí mismo, prueba de esta división del yo, como lo asegura Pierre Legendre, de donde nace la posibilidad misma del pensamiento, se cuida, al contrario, de pacificar su ser, preludio a las pacificaciones de las que su arte quiere ser el vehículo positivo. El "artista-animador" que

Daniel Dezeuze, miembro del Support-Surface, va a fustigar en 1967, pertenece a esta corriente: «Inmerso en lo “cultural”, administrará unos teatros de títeres y uno “centros de sensibilidad” (...), pseudo partero de masas, ironiza Dezeuze, orgulloso por fin de ver coincidir en él la llamada interior con una función feliz» (19). Lo mismo para el artista convertido en mediador: un especialista del acercamiento entre los seres por arte interpuesto, cuya acción puede ser legítima (“Gracias por tener conciencia de nuestros problemas”) al igual que insostenible (“¿Dónde os inmiscuí, si se puede saber?”). Cuestión de móvil, de objetivo y de público. Nos permitiremos en este punto una larga cita de Tristan Tzara que plantea el problema y lo resuelve:

“A fuerza de cuidar a los espectadores, llegamos a lo que podemos llamar la remediación. Ésta revela una voluntad de restaurar una comunidad por el acercamiento social, pues se postula un hundimiento de los valores que constituían un discurso y un juicio comunes. Este sentimiento es relevado por la doxa periodística de “*la ausencia de comunicación entre la gente*” y política de la partición de la sociedad entre garantes del sentido común y elites intelectuales (...). Más vale ofrecer mejillones a la tailandesa en una inauguración, como lo hace Rirkrit Tiravanija, estilo “me dirijo a los jóvenes” de la remediación. En un estilo burgués suave, otras instalaciones relacionales se parecen a unos espacios *new age* donde el efecto poético-espiritual kitsch vuelve (Tania Mouraud, Dominique González-Foerster). Esta búsqueda de convivencia mediante el uso de signos de reconocimiento cultural le da la vuelta a la lógica crítica promovida en los años 60 por el grupo neo-dadaísta Fluxus. De una voluntad militante de transformación política de las relaciones con el mundo, nos hemos deslizado hacia unas relaciones mundanas con lo dado sociocultural en nombre del bien común y de la integración.” (20)

Si puede molestar a algunos, que la encontrarán injusta, la saga de Tristan Tzara nos ilumina sobre una debilidad clásica, la auto-justificación fundada sobre una supuesta necesidad. Bajo mano

Tremeau fustiga una forma de cobardía que consiste no en confrontarse al otro sino en adoptar sistemáticamente la actitud más propicia para agradarlo. Este reclutamiento del público por el artista relacional es casi del mismo orden que la prostitución, venalidad aparte: el artista ofrece bienestar, como la prostituta ofrece placer, además gratuitamente o mediante el módico coste de la entrada en un centro de arte (¿el arte relacional tardío más prostituido que la prostitución misma?). Semejante apreciación puede ciertamente chocar, pero reposa sobre la hipótesis de un objetivo común que bien podría ser la pacificación social. La tolerancia de los poderes públicos hacia la prostitución tiene por razón de ser, más que la dimisión moral, la búsqueda implícita de un máximo de paz sexual, paz obtenida canalizando el deseo carnal que anima a la colectividad. El ánimo dado por la potencia pública a un arte relacional de Estado persigue un objetivo cercano, pero poniendo esta vez el acento sobre la necesidad. Solicitamos o valoramos a unos artistas domesticados, convertidos en los misioneros de una transitividad consensual, para poner a los ciudadanos en estado de simpatía recíproca, asimilar una población indiferente o ladina, darle la impresión de preocupaciones comunes, promover en superficie una fraternidad cultural. Las primeras formas de arte participativo, por comparación, no se enredaban con semejantes intenciones. Puntuales o aisladas, no revestían una dimensión exactamente "social" o de naturaleza que comprometiera a la colectividad entera sino, todo lo más, una dimensión comunitaria o tribal. Detrás de la cortina de humo de las apariencias (unas prácticas cercanas por el método, pero opuestas en el fondo), toda la diferencia reside en la escala y la naturaleza del contacto: micro-escala y contacto franco, incluso polémico, en un caso, escala macro-política y pseudo-contacto amoroso e institucionalizado, en el otro. Del juego de la verdad al juego de los engañados sobre fondo de paso de la cultura a la industria cultural.

Como se puede imaginar, la mayoría de los artistas implicados en el proceso de participación no han ignorado semejante situación, vivida de manera directa y, a veces, dolorosa. Una situación aún más problemática en el contexto de la “moda del arte” que consagra el periodo 1980-2000, momento de una tentativa de recuperación oficial del arte contemporáneo y de sus actores a nivel internacional. Multiplicación de museos y de centros de arte, beneplácito del personal político y sociocultural, numerosas y sustanciosas ayudas materiales tanto a la creación como a la exposición, mercado del arte frecuentemente ligado a la oficialidad y a sus actores... (21). La tentación de colaborar es, entonces, grande para el artista. Todo lo invita a ello, empezando por el estado de ánimo político de la época, modelado bajo mano por el autoritarismo rampante de la “sociedad decisoria” (22), diría Michel Freitag, pero que se burla de manera demagógica, de fórmulas continuamente reafirmadas, llamando a la fusión política: la “integración”, el “lazo social” o la positividad del acto “humanitario”. Un vocabulario evidentemente atractivo, pero también manipulador, utilizado de manera indistinta por los tecnócratas y los hombres de buena voluntad, entre *Misery Business* cínico, hecho a costa de los abandonados y actitud sinceramente compasiva o solidaria.

La respuesta artística a esta forma de instrumentalización no es homogénea y no busca forzosamente la visibilidad. Reside en el modelo de la participación “modesta”. Respuesta sin ruido de la que no hablan los grandes medios de comunicación del arte y característica de una posición *fringe*, al margen. A la manera de las formas originales de arte participativo, las variantes modestas renunciarán a producir un propósito de carácter universal. Atmósfera postmoderna obliga, se niegan a poner en primera línea unos enunciados directivos, militantes o portadores de fe. El ambiente, decretado como época del fin de los “grandes relatos”, ¿confirma los fallos históricos del socialismo real (disolución de la URSS, 1991), como del liberalismo positivo (crisis económica de 1973, krach de 1987, irrupción de la “nueva pobreza” en los países ricos, crecimiento de

la fractura social, etc.)? ¿Y valida el agotamiento de las ideologías dogmáticas? Coherentes con el mundo tal y como es, caldeados por la ola relacional oficializada, algunos artistas participativos van a formular, sobre todo, unas dudas, prudentes, llevados más bien a la investigación que a las certezas. De ahí deriva un arte de propuestas más que de afirmaciones, deseoso de debate de ideas, viendo a los artistas afrontar la situación en la que viven para pensarla, más que para estetizarla (o para estetizarla pero de una manera que valora los enunciados conceptuales, donde el pensamiento se hace forma). Aparte del fervor que suscita para numerosos artistas, a finales del siglo xx, el documental social, siempre acompañado de un propósito crítico (Martha Rosler, Allan Sekula, Marc Pataut, Ursula Biemann...), notamos también una multiplicación sensible de las obras colectivas de tipo foro o círculos de debate. Tantas realizaciones que remiten a ciertos usos del arte conceptual, principalmente a los de Art and Language, en los años 1960-70 (así, para este colectivo, una obra como *Index*, exposición de textos que son la taquigrafía de debates políticos entre los distintos miembros del grupo), si no a la manera profesoral utilizada por Joseph Beuys, muy poco después, en alguna de sus performances de naturaleza didáctica (*Kapital*, tomando como modelo la técnica oratoria del “círculo de habla” que adoptan, en Alemania, distintas enseñanzas universitarias). A falta de detentar la solución, el artista habla y tiende el micrófono, hace circular la palabra, intercambia puntos de vista con unos expertos o unos anónimos que no pertenecen al mundo del arte. La obra se valida sin huella plástica, es un objeto hablado (texto o grabación de vídeo de los propósitos intercambiados).

Esta estética del foro, vulgarizada muy a finales del siglo pasado, va a tomar unos giros diversos. Sylvie Blocher, en sus vídeos *Are You a Masterpiece?*, interroga a personalidades del mundo del espectáculo, del cine o del deporte, iconos vivos a los que el artista pregunta por qué, según ellas, se han convertido en el equivalente carnal de “obras de arte”. Las respuestas son variadas, multiplicando los puntos de vista sobre la cuestión de la devoción social, su construcción, y sobre la sed de héroes contemporáneos. Esther Shalev-Gerz, igualmente, invita a unos

anónimos a que hablen, los graba, mediatiza sus propósitos a través de exposiciones y de publicaciones. Lo que hace también el colectivo francés *Échelle inconnue*. Razón de ser y naturaleza de su trabajo:

“Porque no creemos en la unicidad de lo real, intentamos armonizar su polifonía. Desde 1998 intentamos, mediante experiencias centradas sobre las cuestiones de la ciudad, del espacio y del territorio, realizar creaciones que integran a la población” (23)

Ejemplos concretos de la acción de *Échelle inconnue*: una intervención en el territorio urbano y el mapa efectuado con unos sin-techo en Rouen; en el barrio de Argonne, en Orleans, una reflexión colectiva sobre su espacio vital, entablada con jóvenes de catorce a veinte años, hijos de la inmigración de los años 1970 (“Unos periódicos que describen el barrio, coches quemados y cristales rotos. Un trabajo de cuatro meses con los hijos del barrio. Nueve mapas, carteles y una instalación, para decir el barrio de Argonne con sus ojos. Hablan de ángeles, de Dios, de guerra y del encierro”) (24). Tobias Rehberger, por su parte, realiza unas *Bibliotecas horizontales* a domicilio: en casa de unas personas dispuestas a acoger la obra, coloca unos libros, crea un conjunto puesto sobriamente en el suelo de una habitación de la casa. La participación se resume entonces a la apropiación, mientras que la suma de obras expuestas dibuja una cultura que ya no es la del artista sino la del huésped de su obra, dejando el artista, de paso, la reivindicación de autor y el principio de autoridad que está ligado a él (el autor, etimológicamente, como detentador de la *auctoritas*). La forma del foro va a encontrarse también, ampliada, en la fórmula de los coloquios de artistas, muy de moda durante los años 1990. Es el caso de la manifestación *Just Watch* (1997), que reúne a artistas feministas en el espacio Schedhalle, de Zurich, o de la operación milanesa *Interplace Access* (diciembre de 1996), que federa a unos artistas contextuales, durante algunos días, en el lugar de arte autogestionado ViaFarini.

Esta estética del foro puede encarnarse también en la creación de soportes de prensa que adquieren valor de realización artística. Entre

1989 y 1999, el grupo berlinés Minimal Club se dedica a la publicación de una revista, *ANYP* (*Anti New York Press*), que, según la decisión inicial, debe tener diez números en total, al ritmo de uno al año. Con *Karenina.it* (c.2000), la artista italiana Caterina Davinio lanza en la Web una revista abierta que ofrece a sus lectores una posibilidad de reacción y de intervención rápida. “Entre arte y crítica, entre happening y performance telemática, *Karenina.it* es un lugar de agregación virtual sobre los temas de la escritura y de la tecnología...”, señala su *statement*. Algunos lugares, para terminar, se convierten en el equivalente de obras: en ellos se habla, se actúa, se encuentra, se multiplican debates y confrontaciones. Esta fórmula, que tendrá éxito durante los años 1990 (Accès local, en París), tiene como peculiaridad anular el principio de la obra como objeto, incluso como acontecimiento en sí, para sustituirlo por esta prolongación: la obra como matriz de acontecimientos.

El arte participativo, en sus desarrollos más recientes, da la espalda a la monumentalidad y se caracteriza por la diseminación de los mensajes, la volatilidad de los contenidos, una fluidez que excluye la rigidez doctrinal. Implica el encuentro auténtico, el gesto ejecutado en común de todas las maneras posibles e imaginables, al punto, a veces, de ya no reivindicar nada expresamente artístico. Al deseo de inscripción solitaria en el tiempo, propio del individualismo, se prefiere una estética compartida que sale de manera ocasional, si no aleatoria. El arte, tradicionalmente entendido, está del lado del *chronos*, tiempo que se construye y construye, que dura y que inscribe. El arte participativo, por su parte, se sitúa del lado del *kairos*, este “momento oportuno” de los griegos antiguos, el tiempo, siempre fugaz, del “momento decisivo”. Cruzando las opiniones y las vidas, suscitando encuentros y confrontaciones inmediatas, la naturaleza “kairética” del arte participativo tiene como consecuencia no el inhibir toda creatividad sino, al contrario, excitarla. ¿La participación aminoraría la parte del autor, quién adopta el papel de director de escena y ya no el de demiurgo? Aumentará esta participación, entonces, las posibilidades de crear sentido, el potencial de la realidad, abordada y evaluada aquí a partir de múltiples ángulos, para significar. Cuantos más cuerpos hay más se crea.

VIII

El interés por la economía

El universo económico atrae al artista contextual, ya imite algunos de sus mecanismos o se convierta en parte integrante, en actor, a su nivel, del circuito económico. ¿De qué manera? Centrando la reflexión o la acción sobre el valor material. Creando empresas. Yendo hasta integrarse, si llega el caso, en el sistema de la producción. Resultado de una conciencia aguda -y crítica- del materialismo propio de la sociedad occidental, esta inflexión es el signo de los estrechos lazos que el arte contextual pretende tejer con el mundo real, incluso en lo que entraña de más prosaico y menos artístico a priori: la realidad material, la mercancía, los circuitos del dinero. Entre la diversidad de prácticas contextuales, semejante orientación de trabajo es, sin lugar a dudas, una de las más originales.

JUSTIFICAR EL ECONOMICS ARTS

¿Economics Arts? Una categoría que no figura en el repertorio de las prácticas artísticas. Bajo esta etiqueta agruparemos aquellas cuyo propósito tiene por objeto la economía real, un tipo de creación de naturaleza política (*economics*, en inglés, significa “economía política”).

En el transcurso de la modernidad, el Economics Arts, o lo que funcionó como tal, ha adquirido distintos aspectos: confrontación de los artistas a la noción de producción, juego con el valor material, ins-

talación de puestos o de empresas, implicación personal en el circuito económico, militantismo *No Profit* o parasitismo... La economía se convierte en el tema y la ocasión de una formulación plástica. Si busca un "motivo", el artista contextual lo encuentra de manera natural en el espectáculo o en la frecuentación del mundo económico. Preocupación mayor hoy en día, la economía es al arte lo que el desnudo, el paisaje o el imperativo de novedad fueron en su momento al neoclasicismo, al impresionismo y a la vanguardia: un móvil para crear tanto como un tema de moda.

Entre los años 1970 y 2000 las exposiciones se multiplican (tienen como título *Inno' 70*, *Art and Economics*, *Pertes et profits*, *Capital* o *Trans_actions...*), lo que resulta de una lógica: a una sociedad dominada por la economía le responde un arte que irriga, orienta, modela un cuestionamiento de naturaleza económica, un *ars economicus*. La edad medieval, obsesionada por la salvación, engendró una creación plástica de naturaleza metafísica; el Renacimiento, habitado por la cuestión del lugar del hombre en el universo, un arte de la perspectiva; la modernidad, obsesionada por la libertad, un arte llevado a liberarse de todas las reglas. La era liberal, más que cualquier otra, inaugura un tiempo estético durante el cual el arte se vuelve puesta en escena o repetición formal de la economía real.

EL ARTE, DE LA MERCANCÍA AL MANAGEMENT

A lo largo del siglo xx, la relación del artista con el mundo económico evoluciona de manera sensible. Con toda coherencia, en principio se establecen los lazos genéricos entre economía y artista en nombre de la noción de mercancía. El artista presume incluso de crear sus propias estructuras de distribución para darle salida a su producción: *La Cédille qui sourit*, tienda-taller abierta por Robert Filliou y George Brecht, en Villefranche-sur-Mer; la *Factory* de Andy Warhol; el *Store* de Claes Oldenburg; el *Pop Shop* de Keith Haring... tantas empresas creadas entre 1960 y 1980, cuya finalidad y lazos con la economía no son homogéneos

y están muy alejados de propuestas más actuales. Afán conceptual mercantil para unas (la *Factory*), opción lúdica o experimental para otras (Oldenburg, Filliou), hasta el acto comercial puro (Haring)...

Existe otra manera para el artista de unir arte y economía: remanergarse teniendo como objetivo un provecho material inmediato. Así, el *Baiser de l'artiste* de Orlan (1977, "Cinco francos el beso... Un auténtico beso de artista a un precio popular") o unos "servicios" de Alberto Sorbelli, prostituyéndose en unas inauguraciones de exposición (años 1990). (1)

Si el proletario sólo dispone de su fuerza de trabajo, el artista puede, en cambio, calificar su prestación, proponer unos servicios especializados a tal o cual empresa, en una palabra, reivindicar una competencia que lo distinga del peón. Un ejemplo mayor nos lo proporciona el Artist Placement Group (APG) británico, activo entre 1966 y 1989. Para John Latham y Barbara Steveni, fundadores de este colectivo, cuyos miembros actuarán diversamente en las oficinas de correos, los ferrocarriles, la Esso Petroleum Co Ltd. o también las minas del Reino Unido, el artista, en general apartado del mundo social, tiene que integrarse en la producción. Pues nada justifica que no se le trate como a un hombre cualquiera. Una vez "colocado" se convierte en un empleado, trae a la empresa su propia visión del mundo, interviene en sus elecciones, puede influir en algunas decisiones en materia de management, conjugando trabajo de activación y de estetización (2). Es también, según las palabras de Latham, la personalidad "incidente", el individuo que participa pero para adoptar una posición crítica (3). Este posicionamiento no deja de recordar el de los "establecidos", intelectuales y artistas comprometidos que decidieron, después de mayo del 68, integrarse en la fábrica (como el pintor Pierre Buraglio en Francia, en nombre de sus convicciones humanistas), estar en contacto con los obreros. Con esta diferencia: el APG no separa nunca arte y producción. El objetivo buscado no es una experiencia de proximidad socio-política sino una integración del arte en la producción material, la creación artística se convierte poco a poco en una modalidad de la creación económica. Una espera vana y, para terminar, una utopía que se ha quedado en utopía. El colectivo APG no

consiguió nunca que las empresas a las que se dirigió lo reconocieran de manera duradera y creíble. Entre otras cosas tropezó con una cuestión tan elemental como la del salariado del artista. Artista al que, la mayoría de las veces, el empresario se niega a pagar, por lo tanto a integrar, en el sentido estricto del término. ¿El pretexto? El arte es desinterés y el artista un productor desinteresado distinto del productor clásico; se le reserva, en consecuencia, un tratamiento de excepción.

El *management* directo es el estadio último de esta integración gradual del artista en el circuito económico, bien se trate de colaboraciones (el italiano Alighiero e Boetti, en los años 1970, manda realizar en Afganistán unas alfombras de las que él da el dibujo), de creaciones de empresas o de sociedades de prestaciones especializadas. A excepción de *Obligations pour la roulette de Monte-Carlo*, 1924 (4) de Marcel Duchamp, estas creaciones, que conocen su apogeo en los años 1980-90, buscan oponerse a una institucionalización creciente del arte y su inserción casi mecánica en la industria cultural. Dos tipos de empresas ven entonces la luz. Por una parte, la empresa-ficción, donde el artista "juega" al manager y al juego de la economía real con una intención de representación especular o una perspectiva crítica: General Idea, Banca di Oklahoma Srl., Ingold Airlines, McJesus Chain, Kostabi World... Por otra parte, la empresa auténtica: esta vez el artista inicia una producción que sobrepasa la economía del signo y convierte este signo en objeto intercambiable en el mercado de los bienes: Int.fish-handel Servaas en Zn., Atelier Van Lieshout, UR Sarl, Heder & Dejanov... Muy localizable en las formas más recientes de Economics Arts, este acceso del artista al estatus de manager hace obsoleta la preocupación trivial de la mera ganancia material o de la búsqueda de una posición que terminamos por mendigar. Concretamente, implica una representación, sensu stricto, *social*. El artista se eleva, por decisión propia, al rango de organizador. Su participación a la plusvalía general (producción y capitalización) ya no es el efecto de una dependencia del sistema sino de su capacidad para apropiarse de él.

Para sus *Unités Collectives de Travail (u.c.t.)*, ventas de mobiliario de oficina, arreglado por él mismo, Laurent Hocq coopera con la firma

Buro-Market y cobra por comisión (del 5 al 30%, según el contrato). Los miembros de Zébra 3 (Burdeos), iniciadores de *Buy-Self*, elaboran un catálogo de objetos de artistas que se pueden adquirir por correo o en Internet. Para realizar la serie, *Quite Normal Luxury* (1999), Svetlana Heger & Plamen Dejanov firman un contrato con la marca automovilística BMW y trabajan para “reciclar” (a su antojo) la imagen publicitaria de la marca bávara en el campo del arte contemporáneo: explotación de clichés publicitarios; intercambio de prestaciones, a cambio del libre uso de un vehículo de marca BMW; organización, para las inauguraciones, del transporte de los VIP en los más recientes modelos de automóviles concebidos en Munich, etc. Haciendo esto, Heger & Dejanov no vampirizan BMW, que aprovecha la ocasión para consolidar su imagen en el medio culto del arte viviente. Esta forma de colaboración señala, en cambio, la posibilidad de una fructuosa colaboración arte-empresa.

MILITANTES Y “TEJEDORES DE REDES”

Esta vitalidad del Economics Arts podría parecer sellar una complementariedad perfecta entre la creación artística y una sociedad dominada por los imperativos económicos. Complementariedad raramente pacífica, ¿es necesario precisarlo?, y de naturaleza a menudo polémica: el artista hace valer una competencia y aprovecha para destilar un punto de vista contestatario y militante. Pues el artista adepto al Economics Arts tiene su propia idea sobre la cuestión de la economía.

Muy a finales del siglo pasado, colectivos tales como *Bureau d'études* o *Syndicat potentiel*, emanación del trío de artistas Bonaccini, Fohr y Fourt, han luchado por un salariado de los artistas, próximos en esto a las teorías redistributivas de Jean-Marc Ferry (“Creación de un subsidio mínimo incondicional para los artistas”), así como por una representación más firme de la gente artística en las instancias oficiales (“Presencia de los artistas en los niveles decisorios en las estructuras administrativas del arte contemporáneo”). Freeland, creado por los mismos, lucha por la gratuidad: “ella resiste a la racionalización administrativa y mercantil

de las condiciones de vida”, podemos leer en un folleto y “a la omnipotencia de la intercambiabilidad y de la equivalencia general de los seres, de los signos y de las cosas, responde con el sinsentido, la inutilidad”. Sin gran sorpresa, las opciones ideológicas del artista “economista” se anclan, en general, a la izquierda y se inscriben en la gran tradición modernista del rechazo: activismo peticionario para la tasa Tobin, de fiscalización de las operaciones bursátiles en los mercados a corto plazo, para la extensión del campo de la ayuda social, de la solidaridad o de la gratuidad, con una predilección por el *Copyleft* en detrimento del Copyright, por la libre circulación en Internet antes que por los portales de acceso mediante pago (5)... No hay economía sin ética, aboga el artista “economista”, mientras fustiga la barbarie liberal y su violencia secularizada, tan local (la precarización de los estatus) como planetaria (el aplastamiento del sur, la mercantilización del mundo).

Introducir, por la vía del arte, pensamiento y humanismo en el mundo de los negocios, tal es la tarea que se ha fijado el artista Economics Arts. Pero ni hablar de ser el último Mohicano de un neokeynesianismo algo excéntrico o caricatural. ¿Sus objetivos? Evitar la marginalidad, acceder de manera concreta al estatus de “tejedor de red”, para utilizar un término de Luc Boltanski y Eve Chiapello, autores del *Nouvel Esprit du capitalisme* (1999), una obra cuyo impacto fue considerable hasta en el mundo del arte (6). En el seno de la sociedad llamada “conexionista”, modelo pronto predominante de organización social, fundado sobre la red, la exclusión se debe menos a ingresos bajos que a aislamiento, es menos cuestión de pobreza que de no representatividad. Existir a la hora del “conexionismo”, constatan Boltanski y Chiapello, no es tanto estar como estar unido y, a ser posible, uniendo. Está uniendo el que activa la red, reúne a distintos agentes alrededor de un proyecto, de una idea, de una hipótesis de vida o de producción. Este fantasma del tejedor de red, propio de muchas iniciativas de Economics Arts, explica la renovación de las estéticas llamadas relacionales, observada durante los años 1990, las cuales pretenden operar a menudo sobre el terreno de la economía real: con el *Hybertmarché* (1995), Fabrice Hybert instala un supermercado en el museo de Arte moderno de la Ciudad de París;

Freeland milita a favor de una política social de acceso gratuito a un máximo de servicios; Liliane Viala organiza diversas acciones en el seno de las empresas..., mientras que el arte sigue siendo reivindicado como fábrica del lazo social y el artista como “operador” de socialidad. La interactividad está entonces adornada de todas las virtudes, bien el artista obre en el campo de la economía o en otro. Queremos creer legítimo este “tejido de red”, por el hecho de su apariencia democrática y de la capacidad que se le presta de favorecer la cohesión social.

LA CUESTIÓN DEL IMPACTO

A pesar de su dinamismo, el Economics Arts peca de una enorme falta de eficiencia, a menudo fustigada. La honestidad lleva a plantear una cuestión simple: ¿cuál es el impacto real del Economics Arts? La pregunta llama a una contestación decepcionante. O bien este tipo de arte se ciñe adrede al nivel de la representación, con el pretexto de que el arte pertenece al campo simbólico y, en este caso, no vemos claramente lo que viene a rechazar de la realidad del mundo que ya no sabemos (sí, hay intercambios y dinero en juego; sí, hay explotación y devenir mercancía, ¿y qué?). O bien apunta a la eficacia material, con unos resultados cuantificables y el acta de quiebra se revela fácil de establecer y algo deprimente: ese arte no corrige nada, no tiene poder sobre nada, no despierta ni siquiera la curiosidad de los hombres de negocios o de los especuladores. “Para existir, una práctica del arte abierta sobre el intercambio y la transacción, la relación y el comercio, impone sobrepasar los funcionamientos autárquicos, a veces autistas, propios del medio artístico” (7), subraya David Perreau. Consecuencia: a falta de salir del mundo del arte o de rechazar sus límites, el riesgo es la *inexistencia* (Warhol: “Lo que no se ve no existe”; en ese caso, “lo que no capitaliza de manera concreta no existe”). Las empresas de artistas realmente viables, es decir beneficiarias, se revelan muy escasas. La más famosa, la Factory de Warhol, auténtica empresa convertida al final en generadora de plus valía (20.000 dólares como mínimo para un retrato serigrafado,

realizado por encargo) parece una excepción. Actuar en el terreno económico implica que sea necesario, tarde o temprano, mostrar el balance. Sabiendo que sin resultados contables la posición crítica no es sostenible mucho tiempo.

Como lo apunta Marc-Olivier Wahler, que ve en ello un auténtico límite, “ninguna de las propuestas [de tipo Economics Arts] podría funcionar verdaderamente de manera autónoma” (8). De no ser por el interés que le otorgan las galerías de arte y algunos museos, el Economics Arts es, demasiadas veces, una fórmula de exposición, un *pseudo*. Sean cuales sean los riesgos asumidos por el artista, presentimos que tendrá todas las dificultades para acceder al estatus de actor mayor del mundo de los negocios, sus ganancias no tienen ninguna posibilidad de prosperar, ya se trate de ganancias simbólicas, sabiendo que semejantes empresas de artistas no van más allá del pequeño círculo del arte vivo, o de ganancias materiales sobre todo: pocas de estas empresas funcionan con fondos propios o generan beneficios, la mayoría están subvencionadas por instancias oficiales en la casi totalidad de los casos (centros de arte, especialmente). Es suficiente para aminorar, de entrada, su carácter perturbador o subversivo.

Sin lugar a dudas, estos límites explican que algunos artistas adopten unas posiciones menos ambiciosas: su propósito tiene, entonces, perfil bajo y la lucha se torna pseudo-guerrilla. En este enfoque de resistencia modesta, la fijación sobre el trueque, que diversas fórmulas tardías del Economics Arts apuntan, es llamativa. En el año 2000 los sudamericanos del Colectivo Cambalache, organizadores del *Museo de la calle*, gestionan una empresa activa de trueque en las calles de Bogotá, Puerto Rico o Saint-Denis, donde se les pide a los cambalacheros un intercambio equitativo. Tsuneko Taniuchi opera de la misma manera en el marco de sus *Micro-acontecimientos* —una designación explícita en cuanto a la ambición medida del propósito: “Micro- acontecimiento de cambalacheros” en París, Nantes u otro sitio, cuyo principio es: “Coge lo que te guste y deja lo que quieras”. Con *¡Calais-Kerbrat – On gagne au change!* (1999), Jean Kerbrat invita a la población de Calais a que le den un objeto personal que el artista modifica antes de devolverlo a su pro-

pietario, firmado y dotado de la plusvalía que confiere el signo artístico. Joël Hubaut organiza en la misma época unas sesiones de intercambios de objetos de un mismo color, sus *C.L.O.M.-Trok...* El intercambio tiene repercusión en materia de economía propiamente dicha, pero ésta es mínima. Slimane Raïs intercambia con el público unos sueños íntimos por la redacción de historias: permanecemos adrede al nivel de una prestación elemental, sin ambición política, lejos de los fantasmas de una contestación macro-política... Con el *Gran Trueque*, realizado en directo en la televisión del país vasco (Bilbao, Canal Bizkaia, enero de 2000), Matthieu Laurette se divierte. El principio del *Gran Trueque*: el intercambio no equilibrado. La regla del juego establecida por Laurette consiste en intercambiar el primer lote con un lote de valor inferior y así sucesivamente hasta la imposibilidad de intercambio, dado que ya no existe ningún objeto negociable, puesto que, al final de la cadena, el valor desaparece. La analogía es explícita. Y maliciosa.

El trueque, esta forma fetiche de la economía de la miseria (ver los “clubes de trueque” en Argentina a principios de nuestro siglo), resulta de un ajuste necesario entre oferta y demanda que ve triunfar un intercambio por defecto, nunca equilibrado. El artista que trueca o anima al trueque, se queda en la puesta en forma del intercambio mínimo, “producto por producto” (una fórmula del economista Jean-Baptiste Say) y a una puesta en escena que da la espalda a la creciente inmaterialidad de los flujos de intercambios. Lo que no tiene en cuenta la economía de servicios y de intermediarios, convertida hoy, sin embargo, en actividad dominante (en tanto que la más remuneradora) de las sociedades de los países desarrollados de economía de mercado —la que, sin embargo, debería, antes que cualquier otra, captar la atención de un artista realmente *contemporáneo*.

A esos modelos de intercambio de mano a mano, muestra de la paleo-economía (pero que tienen como contrapartida el contacto), otros artistas prefieren unas formas de acción “plástica”, influenciadas por el activismo terrorista, prueba, una vez más, de una relativa impotencia para afrontar directamente el sistema con sus propias armas. Adoptan generalmente las prácticas sediciosas de los *hackers*, activos en el campo

de los cambios o del e-business (comercio electrónico). Es el caso de la *Internationale Virologie Numismatique* (IVN), una estructura creada por los canadienses Mathieu Beauséjour y Peter Dubé. Durante diez años, entre 1988 y 1998, IVN se dedicó a sellar metódicamente la fórmula *Survival Virus de Survie* en unos dólares canadienses. Recuperados por el Banco Central, fueron retirados de la circulación. El gesto de IVN no es sólo subversivo, también es contestatario: atrayendo la atención del poseedor del billete, se le recuerda que el dinero no es sólo una materia circulante destinada a gestionar el intercambio; es también un objeto social, espejo de una sociedad materialista, preocupada por su sola posesión. Citemos también a *etoy*, este colectivo de artistas “hacktivistas” que se constituyó alrededor del año 2000, cuyo objetivo es oponerse a la actividad de la firma *eToy*, vendedora de juguetes “on line”, jugando precisamente sobre la homofonía y la confusión que conlleva. Semerjantes acciones de “pirateo”, por muy simbólicas que sean, tienen, sin embargo, un alcance limitado. Los bancos centrales destruyen cada año millones de billetes, simplemente porque están usados. En cuanto a la quiebra de *eToy* (la firma) en la primavera de 2001, nos gustaría creer que se debe a la acción perturbadora de *etoy* (el colectivo de artistas). En realidad, esta start-up ha sufrido la suerte de miles de empresas nacidas del boom de la industria de lo numérico y que habían apostado por el desarrollo acelerado de un comercio “on line” que, a falta de un despeque económico real, seguimos esperando.

PARASITISMO Y DESACOPLAMIENTO

Duchamp, *Chèque Tzanck*, 1919. La escena se sitúa en la consulta de un dentista, un tal Daniel Tzanck. En el momento de pagar, cuenta Duchamp en su texto *Ingénieur*, “pregunté la cantidad, rellené el cheque a mano, tardé mucho tiempo para hacer las letras pequeñas, para realizar algo que pareciera impreso –no era una pequeña cantidad. Y volví a comprar ese cheque veinte años después, ¡mucho más caro que la cantidad que figuraba escrita!” (9). El artista, emisor espontáneo de

moneda fiduciaria, se convierte como todo el mundo en especulador, explotando la plusvalía simbólica culturalmente ligada al objeto de arte para transformarla en oro. Duchamp, no hace falta recordarlo, no se queda ahí. John Cage fue el testigo atónito que sabemos. Después de haber probado una muy remuneradora edición de *ready-mades*, realizada con Arturo Schwarz, el último Duchamp, dice Cage, “firmaba todo lo que le pedían que firmara”, utilizando el ready-made como mero objeto de comercio.

Como Cage lo apunta (como buen idealista y sintiéndolo), esta firma ya no es la del artista sino la del artista convertido en un auténtico businessman –Duchamp había concebido, mucho antes de este episodio, el proyecto de vender unas insignias que llevarían la inscripción DADA, al precio de un dólar cada una, cuando no se le antojaba hacer, de manera pura y dura, comercio de arte: intercambio tarifado de obras de Brancusi con Lady Rumsey, con la finalidad de mantener su cotización... Duchamp abandona, sin pudor, un registro por otro. Desierta el campo del arte, evacua los territorios del símbolo para concentrarse exclusivamente sobre la materia contante y sonante. Esta manera de proceder, tal vez insolente, radical también, pero que paga al contado, se encuentra, apenas re-visitada, en los únicos artistas Economics Arts que “ganan”, es decir, los que se comportan como aprovechados, como explotadores del sistema. A saber: aquellos para quienes no es el arte lo que importa sino, en primer lugar, el dinero. En los años 1990, Matthieu Laurette lanza una llamada al donativo de un género particular, abiertamente interesado, una operación iniciada con el agente de arte parisino Ghislain Mollet-Viéville, cuyo título es muy elocuente: “Déle de comer a un artista por menos de cien francos”... Edouard Boyer implanta, a partir de 1999, la *BIO-Tasa*, sistema de donativo inspirado en el principio de BIO-asistencia, definido por el artista y que pronto suscribirán empresas como NOVA u OPA, que se comprometen mediante contrato a entregar a Boyer el 0,5 % de sus ingresos. Edouard Boyer, del que está estipulado que no le debe nada a nadie, ninguna contrapartida, sea cual sea. Por su parte, Gianni Motti, en nombre del derecho del artista, desvía dinero destinado a la producción de obras de arte y lo convierte *in*

fine en viajes... Estas prestaciones santifican la figura del artista como parásito. Tienen como principales cualidades la claridad conceptual y la eficacia. Y como principal defecto, no poder multiplicarse, con más razón todavía si el artista se beneficia de un débil reconocimiento social o en su medio. Gilles Mahé, que elaboró distintas estrategias para que lo mantuvieran, se dio cuenta de ello en varias ocasiones. Así, cuando le pide al ministerio de Cultura que proceda al pago de sus impuestos directamente al ministerio de Hacienda, la petición, sin embargo formulada bajo los auspicios del arte conceptual, permanece sin efecto...

Salvo para hacerse parásito, el artista Economics Arts, debe admitir la precariedad de su condición de actor. Afrontando el universo de la producción, la sacudida que le gustaría provocar sacude pocas cosas. De ahí la acción y esta experiencia de de socialización que es del mismo orden que la que experimentó, de manera dolorosa, el colectivo AGP ya en los años 1960. Paso del tiempo, evolución de los contextos, pero rigidez permanente... Casado con un sistema que alimenta conceptualmente sus realizaciones, el artista Economics Arts tiene que sufrir el no participar nunca en ellas de manera plena. La existencia del Economics Arts, en cambio, muestra que ningún campo de la actividad humana podría escapar al artista, que tiene que permanecer vigilante y actuar sobre todos los frentes.

Conclusión

El arte contextual, ¿un porvenir?

Nos equivocariáramos pretendiendo que el arte contextual es por excelencia el arte del siglo xx. Fue una forma elegida entre otras. No la menor, qué duda cabe, pero no la única, lejos de eso. Nos equivocariáramos también si pensáramos que el arte contextual, arte del presente, tiene en el porvenir un lugar reservado. Aunque, a priori, nada prohíba pensarlo. La realidad, estando por naturaleza sometida al movimiento, al cambio perpetuo, no vemos muy bien como un arte que saca de ella su sustancia podría no ser también “perpetuo”.

Sin embargo, algunos signos auguran un futuro incierto. Por una parte, las prácticas contextuales, al término de un siglo frenético, llegan a un grado de desarrollo que se caracteriza más a menudo por la repetición que por la implicación dinámica. Por otra parte, su recuperación, si no su banalización, tienen tendencia a hacer de él un elemento clave de la animación cultural contemporánea. Al igual que las pop-stars dan conciertos, que los DJ sonorizan las rave-party, que los grupos de teatro callejero solicitan la atención de los transeúntes entorpecidos de la ciudad post-moderna, las formas contextuales han acabado a su vez por inmiscuirse en el orden del divertimento que gangrena la cultura occidental del tercer milenio en sus comienzos. Finalmente, demasiada adhesión, un uso inmoderado que hace que se discuta cada vez menos la naturaleza o la legitimidad, histórica o puntual, de estas prácticas,

tienden a alejar de ellas a los artistas más radicales. Si la obsolescencia del género no es fatal, es al menos posible. El arte contextual, en este caso reviviría a su vez el destino funesto y casi programático de las vanguardias. Todas cansan pronto, se gastan, se “historizan”, para volver al campo muerto de la historia del arte.

La emergencia, en el último tercio del siglo xx, de la post-modernidad no es el menor problema que tuvo que afrontar el arte contextual. Hasta entonces, el arte, tal y como lo entendían los modernos, tenía como misión una doble emancipación: la suya y la de la cultura. La post-modernidad que rechaza el compromiso político y el radicalismo, desclasifica estas posiciones de lucha. En su lugar, en nombre de esta blandura gozosa que la caracteriza, valoriza más gustosamente el eclecticismo y la mezcla formal, lo ligero y lo movedizo, lo fútil a veces. Por conformismo, por impotencia también para vencer las formas de la vida “administrada”, el espíritu post-moderno se resiste a combatir la progresión de la integración cultural y, si no anima forzosamente la institucionalización, vemos que pacta con ella. Consecuencia: a la forma dura, no reconciliada, en tensión y polémica de la obra moderna, viene a contestar la forma civilizada, simuladora y sin sorpresa del *opus* post-moderno. La noción de rebeldía, fuertemente despreciada, tiende a convertirse en obsoleta en el campo del arte. Asistimos entonces a un verdadero deslizamiento cultural – especialmente traducido por el cansancio por las ideologías de la felicidad o de la perfección, de las que admitimos, por fin, su carácter falible, incluso su quiebra y un individualismo en pleno crecimiento, que hace indiferente a todo lo que sería signo del proyecto positivo. Citemos en este punto la pertinente observación de Elisabeth Wetterwald:

“Si el arte moderno se había hecho especialista de la trasgresión, del asumir riesgos tanto estética como moral y políticamente, la post-modernidad nos ha legado si no la apatía, al menos cierta resistencia a la acción. A partir de los años 1910 las vanguardias no han cesado de declinar todas las formas de activismo posible (...). Hoy en día, los artistas se han resignado a estar privados de estos excesos. Los años 1980 pasaron por allí, animaron a un arte limpio, aséptico; la subver-

sión, si se muestra todavía a veces, ya sólo aparece hoy en día bajo la forma de la cita, del simulacro o de la ironía. De un arte que proviene de la contracultura y que está convencido de su eficacia ideológica, hemos pasado a un arte más reflexivo, consciente de sus límites e incluso vuelto de toda propensión a lo útil. Mientras que el intervencionismo vanguardista poseía una innegable función crítica, estando claramente definidos los objetivos y declaradas las oposiciones, las ocasiones y las metas de los artistas de lo muy contemporáneo parecen más determinadas por unas situaciones cambiantes que por unas estrategias teóricamente fundadas. El tiempo de las barricadas -cuando dos fuerzas determinadas se oponían ferozmente- se acabó.” (1)

Si este hijo de los siglos XIX y XX que es el arte contextual no debiera perdurar, ¿qué recordaríamos de él? Primero, la apuesta que ha reconducido de manera indefectible: ocupar totalmente el campo de la realidad. Ningún campo concreto está pasado por alto o dejado de lado por este tipo de arte, yendo a veces hasta volcar la perspectiva. Pues el arte contextual se hace, en ocasiones, creador de realidad. Prueba de ello son numerosas obras que ponen en escena unas ficciones, meras fórmulas simbólicas pronto proyectadas en el campo de lo verosímil, incluso de lo eficaz: unas empresas o unos estudios de artista (*ur Sarl, Syndicat potentiel, ikhea...*) a los estados políticos o a las estructuras urbanas que algunos creadores han podido suscitar (*le royaume d'Argilia* de Alex Mlynarcik, *la République géniale* de Robert Filliou, *el Free State of Caroline* iniciado por Gregory Green, *el avl-Ville* de Joep Van Lieshout...) (2); unas unidades de medida (la “Coudée Brouwn”, ideada por el artista neerlandés Stanley Brouwn), a los foros, etc. Otro aspecto que tener presente: el arte contextual ha operado una mutación de las formas, de manera impenitente, probablemente irreversible, para rechazar este “gran arte” que, hay que admitirlo junto con Jean-Luc Nancy, ahora ya sólo podría ser “su propio vestigio”. Los criterios de expansión, de redistribución morfológica, incluso de indiferencia a la forma plástica, adquieren con él una especie de eminencia, obligando de rebote a recalificar los enfoques más tradicionales del arte.

Finalmente, como hemos visto, el arte contextual habrá devuelto el arte al presente, habrá hecho del artista un copartícipe de la historia inmediata. De este *statement* la joven artista mejicana Minerva Cuevas, entre tantos otros creadores, operando de una manera idéntica o cercana, hace depender su método artístico a la vez que se califica de “artista y activista social”: “mezclar el arte al activismo social”, promover un arte que se caracteriza “por unas intervenciones en la vía pública, la utilización del vídeo, de Internet, de radios piratas y de materiales impresos” e “interrogando unos campos, como la identidad de las empresas, los procesos económicos, los medios de comunicación de masas, los problemas sociales y la biotecnología”. La artista estructura ella misma su propio trabajo como lo haría un empresario mediante unidades de reflexión y de acción creadas por ella y autogestionadas, tales como Mejor Vida Corp, MVC Comunicaciones o también MVC Biotecnología (3).

Esta colaboración del arte contextual con la realidad, mediante compromiso, no apunta a nada sublime, no busca ninguna trascendencia. Es lo que a algunos, idealistas en el alma, les cuesta trabajo perdonarle, retomando el reproche que Delacroix, mucho antes que ellos, dirigía ya al realismo, mero —y por lo tanto vano, según él— calco de lo real. Es un hecho, aunque la perspectiva abierta por las artes del contexto sea crítica y, como tal, dialéctica; incluso si es promesa de una transformación, aunque ínfima, de la realidad concreta, vivida al día, en la que el artista elige, decididamente, operar. Instalado en el orden de las cosas, pero para analizarlo, casado con él, pero para zarandearlo, el arte contextual es en esto prueba de que el activismo artístico puede valer como una *política*, es decir, si nos atenemos a la etimología del término, como una de las formas posibles del “gobierno de la realidad”. Nos atrevemos a pensar que en esto no hay nada perjudicial.

Notas

PRÓLOGO

1. Única publicación accesible, la que figura en la revista canadiense *Inter*, en 1991 en el marco de un dossier dedicado a Jan Swidzinski (nº 68, p. 35-50, coordinación de Richard Martel).
2. Guy Sioui Durand, *L'Art comme alternative*, Québec, Inter editor, 1997. Dedicada a las "redes y prácticas de arte paralelo en Québec" entre 1976 y 1996, esta obra empieza con una introducción teórica en la que el autor examina en todas sus implicaciones la naturaleza y el alcance del "arte paralelo" en su sentido amplio. Ver principalmente capítulo 1, párrafo "Qu'est-ce que l'art parallèle?", p. 13

CAPÍTULO I

1. El arte in situ se define en relación a su sitio de acogida y de exposición, para el cual se crea específicamente. En general efímero, constituye menos un elemento de decorado que una propuesta estética de naturaleza crítica. Se desarrolla a gran escala a partir de los años 1960, con el arte minimalista o también a través de la obra de artistas como Daniel Buren, Lothar Baumgarten o la corriente neoconceptual (años 1980-90, en la huella del arte conceptual original, más interesado en su época por la autoreflexividad, el análisis del estatus del arte y de su relación con la institución, con el museo, con la crítica y con el mercado).
2. Diccionario Le Petit Robert.
3. Daniel Buren, *À force de descendre dans la rue, l'art peut-il enfin y monter ?*, Paris, Sens & Tonka, 1998, p. 86.
4. Gustav Metzger, "Note on Recent Work 1972", in *Prismavis*, nº 4, Hovikodden, septiembre de 1972, p. 12.
5. Para John Latham, el concepto de "personalidad incidente" se aplica al individuo confrontado a dos posiciones ideológicas intangibles y que adopta en este caso "una tercera posición ideológica para situarse fuera de la zona de contacto". "Esta función, continúa Latham, tiene como objetivo vigilar las cosas y escuchar los ruidos (...). Actuando así, el individuo "incidente" representa a los que no quieren

19. Michael Archer, « Out of the Studio », in catálogo de exposición *Live in Your Head - Concept and Experiment in Britain 1965-75*, Whitechapel Gallery, Londres, febrero-abril de 2000, p. 24.
20. Sobre esta noción de desplazamiento y sobre su dialéctica propia, leer a Thierry Davila, *Marcher, créer*, París, Editions du Regard, 2002.
21. Internacional Situacionista (1957-1972): un grupo de reflexión animado por unos teóricos o unos artistas que provienen del lettrismo o de Cobra (Debord, Constant, Jorn...), cuya principal lucha es el desarrollo “espectacularista” de la sociedad capitalista. Una de sus prácticas estéticas favoritas es la desviación. Fluxus: movimiento artístico constituido en 1961 por George Maciunas, cuyo principio es la puesta en equivalencia del arte y de la vida. Bajo la etiqueta arte conceptual (Sol LeWitt, autor en 1965 de *Paragraphes sur l'art conceptuel*, Joseph Kosuth, Douglas Huebler, Mel Bochner, Lawrence Weiner...), entendemos las formas de arte caracterizada por la primacía de un arte reflexivo de preocupación analítica por el cual el papel del artista es menos producir “formas” que reflexionar sobre las condiciones socio-políticas de emergencia de la “forma” y, por extensión, sobre el papel del artista, su relación con el poder, con las instituciones, etc. El arte conceptual nace simultáneamente en Europa y en Estados Unidos alrededor de 1960-1965.

CAPÍTULO II

1. Richard Martel es uno de los animadores del Lugar, en Québec, una estructura activa desde el último cuarto del siglo xx y reconocida por su activa promoción de las distintas formas de arte directo (exposiciones, encuentros, debates, sesiones de acciones contextuales, importante trabajo de edición con la revista y las publicaciones *Inter.*, etc.)
2. Richard Martel, dossier “Veinte años de arte contextual”, in *Inter.*, nº 8, obra citada p.36. Remitiremos al lector curioso a este texto de presentación en el que el autor analiza, entre otras cuestiones, las relaciones tejidas entre el “contextualismo” y el “conceptualismo”, de una naturaleza problemática: “A los ojos de los artistas conceptuales, todo lo que participa en la emancipación y en la existencia del arte podía, en un momento dado de su aplicación, verse otorgar el título de “obra de arte” (...). Lo que el contextualismo nos aporta además es que conviene considerar los límites y las condiciones de la práctica artística en su aplicación. No podemos ignorar las condiciones que determinan el ejercicio de la práctica artística. En este sentido el arte contextual es una posición analítica que toma en cuenta la realidad.
3. Jan Swidzinski, *L'Art comme art contextuel*, manifiesto (1976), publicado in *Inter.*, nº 8, obra citada.
4. Max Planck, *Autobiographie scientifique et derniers écrits*, París, Albin Michel, 1960, p. 145.
5. Desarrollado en Francia bajo esta denominación, entre 1970 y 1974, encontrando prolongaciones en la estética llamada “de la comunicación” de los años 1980, el arte sociológico “quiere ser una práctica que utiliza algunos métodos de la sociología para interrogar de manera crítica los lazos entre el arte y la sociedad, para

aceptar como válidos los fundamentos ideológicos que quisieran imponerles (...) y que están llamados a ocupar el escenario más tarde" (sobre este punto, ver John Latham, *Event Structure-Approach to a Basic Contradiction*, Calgary, Scartissue, 1981).

6. Sobre Courbet y el realismo, referente a lo que sigue, ver James Henry Rubin, *Réalisme et vision sociale chez Courbet et Proudhon*, París, Editions du Regard, 1989.
7. Harry Levin, *The Gates of Horn: A Study of Five French Realists*, Nueva York, 1966, p. 70.
8. William Morris, "L'art en ploutocratie", in *Contre l'art d'élite* (textos recopilados por Jean Gattegno), París, Hermann, 1985, p. 37-64.
9. A propósito de sus análisis dedicados al White Cube. Ver Brian O'Doherty, *The Ideology of the Gallery Space*, Santa Mónica / San Francisco, The Lapis Press, 1986 (el conjunto de tres ensayos publicados diez años antes en la revista neoyorkina *Artforum*).
10. Phillippe de Montebello, "Exhibitions and Permanent Museum Collections-Competition or Correspondance?", in Actas del simposium *Ausstellungen-Mittel der Politik?*, Berlín 10-19 de septiembre de 1980.
11. Sobre estos puntos, ver *L'Art de l'exposition* (Col.), París, Editions du Regard, 1998, en particular la introducción de Katharina Hegewisch, p. 32.
12. Los "museos ficticios" de artistas, que se multiplican a partir de los años 1960 se deben en gran parte a la moda simulacionista: se imita al museo real, pero siempre con un desfase. Nada que ver en este sentido con el museo concreto que un artista puede dedicar a su obra, a la manera de Gustave Moreau (que no quería que sus cuadros estuvieran desperdigados después de su muerte) o de Marcel Duchamp (la *Boîte-en-valise*, de 1936-1941, "un pequeño museo portátil, por así decirlo", retomando las palabras de su creador), entre otros. Sobre los museos de artistas, ver *Museums by Artists*, Col. (A.A.Bronson y Peggy Gale, dir.), Toronto, Art Metropole, 1983.
13. A este tipo de acción se le da el nombre de "manifiesto-actuado": una reivindicación, su formulación, su realización concreta. Otro ejemplo de agresión al museo: Monty Cantsin, el 28 de agosto de 1988, queriendo protestar contra el cierre del Tompkins Square Park, realiza una pintura gestual con su propia sangre, que utiliza para trazar una X entre dos cuadros de Picasso. Lo arresta la policía, que lo encierra dos días y es condenado a pagar una multa de 1000 dólares.
14. André Cadere, *Histoire d'un travail* (1977-1978), Gante, Herbert-Gewad, 1982.
15. El *eat art* nace con los años 1960, en la órbita del Nuevo Realismo. Su creador, Daniel Spoerri, organiza unas comidas donde el mundo del arte se encuentra y al que se le pide su contribución para cocinar o fregar, en una perspectiva cenobítica (por ejemplo, *723 ustensiles de cuisine*, acción durante la cual el artista transforma en restaurante la galería J, en París).
16. Sobre la explicación de este concepto, lanzado por Gilles Deleuze y Félix Guattari ("Micropolitique et segmentarité" in *Mille Plateaux - Capitalisme et schizophrénie* 2, París, Minuit, 1980), ver el catálogo de la exposición *Micropolitiques*, comisariado de Paul Ardenne y Christine Macel, C.N.A.C. "Magasin", Grenoble, 2000. Retomado in Paul Ardenne, *L'Art dans son moment politique*, Bruselas, La lettre volée, 2000, p. 265-282.
17. Pierre Legendre, *De la Société comme Texte-Linéaments d'une anthropologie dogmatique*, París, Fayard, 2001, p. 31.
18. Citado por Christophe Domino, *À ciel ouvert*, París, Scala, 1999, p. 48.

manifestar la importancia del contexto socio-económico del arte y perturbar los modos de comunicación y de difusión...” (Jeanne Lambert-Cabrejo, in *Groupes, mouvements, tendances de l'art contemporain depuis 1945*, París, Éditions de l'École nationale supérieure des beaux-arts, Ensba, 2001, p. 54). Entre sus fundadores, Hervé Fischer, Fred Forest y Jean-Paul Thénot.

6. La ocasión viene dada por la invitación hecha a la artista de participar en una exposición en el museo de Historia de la ciudad de Luxemburgo, cuyo tema es Luxemburgo y sus habitantes.
7. Debo a Enrico Lunghi, director del “Casino” – Forum de arte contemporáneo de Luxemburgo, que ha apoyado esta realización artística, alguna de las informaciones y de las reflexiones que siguen.
8. La artista (¿por provocación?) donará la estatua al museo de Historia de Luxemburgo, lo que evidentemente no significa que se vea expuesta algún día...
9. André Cadere, *Histoire d'un travail*, obra citada, p. 12.
10. Sobre este punto John Latham, *Event Structure-Approach to a Basic Contradiction*, obra citada, Calgary, Scartissue, 1981.
11. Paul Klee, *Théorie de l'art moderne*, publicación francesa, París, Denoël-Gonthier, 1982.
12. COUM Transmissions : Genesis P-Orridge y Cossey Fanni Tutti. Un colectivo activo entre 1968 y 1979 (cinco películas, ciento cuarenta y cinco acciones en ocho países diferentes). Cita sacada de *Live in your Head-Concept and Experiment in Britain 1965-75*, obra citada, p. 65.
13. De esta “*marche à la forme*”, lo imprevisible es el aspecto más notorio: “conforme se va ampliando la obra, apunta Paul Klee, ocurre fácilmente que se sume una asociación de ideas, dispuesta a hacer de demonio”. Sobre el análisis del mecanismo de la creación en Klee, ver Bertrand Gervais, “Le versant de la création - Réflexions sur l'acte créatif de Hegel a Ehrenzweig”, *L'Écrit-Voir*, 1985-1986, nº 7, p.61.
14. Sobre las contingencias de ocasión, de ejecución y de destino y sus relaciones recíprocas, Claude Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*, París, Plon, 1962, p. 33-34.
15. Stephen Wright, « Le dés-oeuvrement de l'art », in *Mouvements*, nº 17, sept-oct. 2001, p. 9.
16. Idem
17. Simon Starling nació en el Reino Unido en 1967.
18. Otra característica de la obra de Simon Starling es que recuerda él mismo el *re-made*. *Work, Made-ready, Kunsthalle Bern*, 1997: el artista, por ejemplo, transforma una bicicleta Marin Sausalito de cuadro de aluminio en silla Eames y, a la inversa, la silla en bicicleta. El siglo xx, lo sabemos, ha banalizado el ready-made. Con esta consecuencia: el objeto común elevado automáticamente al rango de obra de arte, deja de interesar como tal, sólo se toma en consideración su poder simbólico de “transformador” (Lyotard). El *re-made* para Starling, consiste en la reconstrucción total del objeto, ya no en su mera exposición: rehacer desde la a hasta la z un bote de cerveza, una bicicleta, un sillón, una barca, etc... Esta actividad podría tener relación con el clásico remake, cuyo móvil escondido, más que el amor por el original y el deseo de su copia, es la impotencia para innovar. Para Starling, al contrario, la re-fabricación no pretende crear una copia sino hacer de la realización la ocasión de resaltar las cualidades estéticas, técnicas y prácticas del objeto re-fabricado.

19. In *Blue Boat Black*, catálogo de exposición, Transmission Gallery, Glasgow, 1997. Para el detalle de la obra de Simon Starling y el desarrollo de algunos de sus puntos de vista, ver Paul Ardenne, "Simon Starling, une esthétique des détours", in *Art Press*, nº 273, nov. 2001, p. 46-50.
20. Fuente: documento proporcionado por la galería Emmanuel Perrotin, París.
21. Sobre el "laboratorio" del arte o, en otros términos, los lazos entre la creación artística y la mediación ver Thierry Davila, "L'officine contemporaine: d'autres homéopathies", in *L'Art médecine*, catálogo de exposición (Museo Picasso de Antibes), París, Réunion des musées nationaux, 1999, p. 218 y siguientes. Leeremos antes de este texto, el relativo a los aspectos históricos de la cuestión, del estudio de Maurice Fréchuret que figura en el mismo volumen, "Art et médecine: de l'iconographie du soin à l'art comme thérapie", p. 11 y siguientes.
22. Pascal Nicolas-Le Strat, *Une sociologie du travail artistique*, París, L'Harmattan, 1998, p. 55.
23. Gustav Metzger, in *Prismavis*, nº 4, obra citada ("En este periodo de crisis social extrema es vital utilizar cualquier oportunidad para trabajar en el cambio social (...). El campo en el que trabajamos [el mundo del arte] posee un gran número de recursos para obrar en este sentido. La lucha perseguida: una mayor igualdad; una lucha dirigida hacia la sustitución de la sociedad capitalista").
24. Referente al Group Material, ver a continuación, capítulo III: actos de presencia, *Revendication et catalyse*, p. 72. Sobre Jean-Baptiste Farkas y la práctica participativa que le es propia, ver Paul Ardenne, "J.-B. Farkas ou le champ étendu de l'activité artistique", catálogo de exposición, Espace d'art contemporain, París, 2002.

CAPÍTULO III

1. En 1978, Alain Snyers deja el grupo y es sustituido por Wilfrid Rouff. Las intervenciones de UNTEL "nos hablan de nuestra urbanidad cotidiana", escribe en caliente Christian Besson: "tienda, encuesta, manifestación de calle, vendedor ambulante, turista, envío postal... La puesta en escena de estas situaciones, con el cambio de plano impuesto por el arte, sabe interrogar lo real incluso a través de toda la diversidad de los signos que lo constituyen hoy en día" (C. Besson, *Réponses urbaines*, Maison de la culture de Chalon-sur-Saône, 1978). La mejor síntesis sobre UNTEL: *UNTEL 1975-1980 // Archives // Oeuvres*, documentación de exposición, La Galerie, Noisy-le-Sec, coordinación y dirección de Hélène Chouteau, 2002.
2. Citado por Richard Martel in R. Martel et al., *Manoeuvres-Le Lieu, centre en art actuel*, Quebec, Inter 1990-1991, p. 8.
3. Elementos para consultar en distintas publicaciones, en particular (en una larga lista) *L'Art au corps: le corps exposé de Man Ray à nos jours*, musées de Marseille, Réunion des musées nationaux, 1996; *Hors limites: l'art et la vie, 1952-1994*, París, Publicaciones del Centro Georges Pompidou, 1994, así como Amelia Jones, *Body Art: Performing the Subject*, Minneapolis, The University of Minnesota Press, 1998.
4. Frank Popper, *Réflexions sur l'exil, l'art et l'Europe*, conversaciones con Aline Dallery, París, Klincksieck, 1998, p. 99.

5. Sobre estos puntos y en particular sobre el origen del movimiento (antes de su recuperación y sus evoluciones más o menos institucionalizadas, de todas formas más tranquilas), Martha Cooper y Henry Chalfand, *Subway Art*, Londres, Thames & Hudson, 1984. También Yvan Tessier, *Art libre dans la ville*, Paris Herscher, 1991.
6. Béatrice Fraenkel, *La Signature. Genèse d'un signe*, París, Gallimard, 1992, p. 106.
7. O también, del mismo Nauman, en 1968, *My Name as Though It Were Written on the Surface of the Moon*, donde el nombre del artista está estirado sobre cinco metros de longitud. Leeremos con interés el análisis que hace Jean-Pierre Criqui de estas obras in "Pour un Nauman", *Cahiers du Musée national d'art moderne*, nº 62, invierno de 1997.
8. "André Cadere, Boy With Stick", *Semiotext(e)*, conversación con Sylvère Lotringer, vol. III, nº 2, 1978, p. 141.
9. Adrian Piper, *Out of Order, Out of Sight*, vol. I: *Selected Writings in Meta-Art 1968-1982*, Boston, MIT Press, 1995.
10. Joël Hubaut, in *La Ligne*, documento de presentación, ayuntamiento de Hérouville-Saint-Clair, S.P., 2000.
11. Citado por Guy Sioui Durand, *L'Art comme alternative...*, op. cit., cap. 2, « Genèse de l'art parallèle », p. 31 y siguientes.
12. Catherine Millet, *L'Art contemporain en France*, París, Flammarion, 1987, p. 206.
13. Pierre Kaufmann, *L'Expérience émotionnelle de l'espace*, París, Vrin, 1969.
14. Sólo es un ejemplo entre muchos, sobre los cuales volveremos de manera específica (capítulo VI, "La obra de arte móvil"). El recurso a la movilidad por el artista, el hecho de desplazar la obra trastocan la noción de espacio público y ello en el sentido de una despolarización. Resultado: ya no hay lugares requeridos para el arte, el arte es potencialmente de todos los lugares, la distinción espacio privado-espacio público se ve también abolida. Prueba de esta evolución, las exposiciones "domésticas" vulgarizadas a partir de los años 1980-1990 (*Pour vivre heureux vivons cachés*, o también *Chambres d'amis*, las primeras de este tipo).
15. Sobre el principio de las "maniobras" y relativo a unos ejemplos concretos, ver Richard Martel y al., *Manoeuvres*, op. cit.
16. Richard Martel, "Du mouchoir á la bannière", *Manoeuvres - Le Lieu, centre en art actuel*, op. cit. p. 4-5.
17. Jean Marc Poinot, *L'Atelier sans mur*, París, Art-Edition, 1991.
18. Esta recuperación es efectiva a partir de los años 1970-1980, signo del éxito de las formas de arte intervencionistas. Es frecuentemente caricatural, en particular cuando se les pide a los artistas que activen las ciudades convirtiéndose ellos en los mejores agentes, pocas veces inconscientes, pero dóciles casi siempre, de las políticas locales de animación cultural. Este éxito del "engaño" no es inocente. Es el signo de una nostalgia, la de la modernidad, este momento en el que el arte auténtico, de todas maneras en ruptura con esta o aquella convención, era forzosamente el enemigo. Sobre este punto, Paul Ardenne, « L'intervention artistique et son devenir: une fin de partie? », in *L'Art dans son moment politique*, Bruselas, La Lettre volée, 2000, p.233-247.
19. Los artistas del grupo VAN, en esta ocasión, distribuyen a los visitantes un cuestionario titulado: *Four, It's Not Enough* ("Cuatro, no es suficiente"). Incitando a las personas presentes a reflexionar sobre la forma que podría tomar la quinta Tate Gallery (después de las de Londres, que son dos, de Saint Ives y Liverpool),

denuncian al mismo tiempo el crecimiento de esta institución.

20. ZEVS, "Zone d'Expérimentation Visuelle et Sonore". ZEVS, en sus intervenciones, no duda en arriesgarse: escalada de andamios (para la destrucción de un cartel monumental de la marca GAP, en París), contacto varias veces brutal con unos vigilantes, etc.

CAPÍTULO IV

1. De manera más detallada, pensaremos en las procesiones medievales como las Lord Mayor's Pageants londinenses, en las celebraciones del Corpus Christi en España, o en el carnaval en sus diferentes expresiones y en todos los desfiles de la época moderna: los del 1 de mayo en Europa, en Union Square en Nueva York o en la Unión Soviética de los años 1920, sin olvidar las manifestaciones de fines comerciales: Tournament of Roses Parade en Pasadena, por ejemplo. Finalmente, todo el movimiento del teatro de calle y sus derivados espectaculares, desde Bread and Pupper Theatre hasta las recientes Gay Prides y otras Love Parades.
2. Para el detalle de esta manifestación, ver Marc Dachy, *Journal du mouvement Dada, 1915-1923*, Ginebra, Skira, 1989.
3. Citado por Vladimir Tolstoy, "Street Art and the Revolution", in Jan Cohen-Cruz dir., *Radical Street Performance - An International Anthology*, Londres-Nueva York, Routledge, 1998, p. 18.
4. Christel Hollevoet, « Déambulations dans la ville. De la flânerie et la dérive à l'appréhension de l'espace urbain dans Fluxus et l'art conceptuel », *Parachute*, n° 68, otoño de 1992, p. 24. Muchas menciones de las que siguen tienen que agradecer este estudio magnífico al que remitiremos al lector deseoso de saber más.
5. La definición situacionista de la "deriva": "Modo de comportamiento experimental ligado a las condiciones de la sociedad urbana: técnica del paso apresurado por unos ambientes variados. Se dice también, de manera más particular, para designar la duración de un ejercicio continuo de esta experiencia ("Définitions", *Internationale situationniste*, n° 1, junio de 1958, p. 12)
6. Las definiciones de la "situación construida" y de la "psicogeografía" se dan en el capítulo VI: La obra de arte móvil.
7. Citado por Christel Hollevoet, *idem*, p. 23. Cita in extenso en *On the Passage of a Few People Through a Rather Brief Moment in Time: The Situationist Internationale 1957-1972*, Boston, Institute of Contemporary Art, 1989, p. 139.
8. Thierry Davila, *Marcher, créer*, op. cit.
9. Thierry Davila, *Marcher, créer... le déplacement dans l'art*, conferencia, espacio Croix-Baragnon, Toulouse, 28 de marzo de 2002.
10. Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien. Arts de faire*, París, Gallimard, 1990, principalmente el capítulo « Marches dans la ville ».
11. Joseph Kosuth, *Texte/Contexte*, cartel plaza de Saint Michel, París, 1979. Podemos leer en este cartel el texto siguiente: « Ahora también nos preguntaremos ¿qué es? (...) El espacio que este texto ocupa, al igual que el espacio que vosotros ocupáis, parece formar parte del mundo real. Sin embargo, lo que aquí se dice quiere sugerir una ausencia; este espacio en blanco o este vacío en el que el texto se debe

convertir con el objetivo de hablar de lo que sólo un borrado podría aquí expresar. Este texto haría visibles estas convenciones que os unen a él, pero verlas os haría ciegos a “lo que es”. Lo que veis alrededor vuestro y lo que traéis con vosotros hace de este texto un todo”.

12. Sobre el nacimiento del arte in situ y la manera con la que Daniel Buren lo aprehende, ver en particular Daniel Buren y Jérôme Sans, *Au sujet de...* (conversaciones), París, Flammarion, 1998.
13. En el catálogo de la exposición *Micropolitiques*, op. cit., C.N.A.C. “Magasin”, Grenoble, 2000.
14. Extracto del panfleto distribuido a los transeúntes en el transcurso de la *Journée dans la rue*.
15. Para más detalle, ver GRAV, *Stratégies de participation - Groupe de Recherche d'Art Visuel. 1960/1968* (catálogo de exposición, dir. Y. Aupetitallot), C.N.A.C. “Magasin”, Grenoble, 1998, p. 172-179.
16. Harriet Senie, “Disturbances in the Fields of Mammon: Towards a History of Artists' Billboards” in *Billboard - Art on the Road, A Retrospective Exhibition Of Artists' Billboards of The Last 30 Years*, catálogo de exposición (comisariado: Laura Steward Heon, Peggy Diggs, Joseph Thompson), MASS MoCA, North Adams, Massachusetts, mayo-septiembre de 1999, p. 20.
17. Citado por Harriet Senie, “Disturbances in the Fields of Mammon: Towards a History of Artists' Billboards”, op. cit., p. 26.
18. Guy Brett, *Rose Finn-Kelcey (1991-1992)*, citado in *Live in Your Head...*, op. cit., p. 81.
19. Le debemos al grupo UNTEL una de las formas más sistemáticas de estética de la recogida. Los *Prélèvements urbains*, realizados por este colectivo en Mâcon, en 1976, son la ocasión de un recorrido preciso por algunas zonas de la ciudad, delimitadas por los artistas como perímetros de prospección (una acera, un cruce...). Los artistas recogen todo lo que encuentran (calle de la Barte, 7 de febrero de 1976, un trozo de cartón, una cuerda, un pañuelo arrugado), lo ponen en un plástico transparente y lo exponen con una fotografía del lugar y un plano en el que se menciona el sitio exacto donde tuvo lugar la recogida.
20. Citado por Christophe Domino, *À ciel ouvert*, op. cit., p. 96.
21. El punto de vista de los artistas « anunciantes » en Tom Finkelppearl, *Dialogues in Public Art* (recopilación de conversaciones), Cambridge, Massachusetts-London, England, The MIT Press, 2000
22. Sobre esta serie de carteles publicitarios realizada por Miriam Bäckström, en la región francesa de Nord-Pas-de-Calais a iniciativa del Fonds régional d'art contemporain (en Boulogne, Outreau, La Grande-Synthe...), ver Christophe Le Gac. “Urbanités et renversements” in *Parpaings*, nº 29, enero de 2002, p. 18-19.
23. “Del signo salvaje, notas sobre la intervención urbana”, *Inter art actuel*, nº 59, 1994, p. 32. Ejemplo concreto con *Sans titre (le fil rouge)*, 4 de octubre de 2000, citado aquí y cuyo descriptivo es el siguiente: una bobina de hilo de coser rojo de cinco mil metros de largo se deshilvana, por la noche, de manera que cruce a lo ancho toda la ciudad alta de Québec, desde la escalera frente al antiguo edificio del diario *Le Soleil*, en la ciudad baja, hasta el río Saint-Laurent, al otro lado de las llanuras de Abraham (subiendo la escalera, pasa por las calles Sainte-Claire, Saint-Jean y Claire-Fontaine, cruza las llanuras, vuelve a bajar por la escalera del Cap-Blanc y cruza el boulevard Champlain para desembocar finalmente en el

rio). El hilo describe una línea continua, aunque a penas discernible y eminentemente precaria, que serpentea en un patchwork de contextos y de ambientes urbanos distintos: el faubourg Saint-Jean-Baptiste, el boulevard René-Lévesque y los grandes edificios de la función pública, la Grande-Allée burguesa, las llanuras de Abraham, luego el barrio del Cap-Blanc adosado al acantilado. El hilo subraya la geomorfología muy peculiar de Québec, siendo la ciudad alta un saliente del Escudo canadiense que bordea el río Saint-Laurent.

24. "Practicar la ciudad", *Esse*, nº 42, primavera-verano de 2000, p.17. Más allá de su naturaleza procesal, añadiremos que el signo salvaje no está forzosamente sin lazo táctico con otras formas de expresiones "discretas", en otros campos de creación, en particular el *Teatro invisible* de Augusto Boal, activado en Argentina en los años 1970, por el creador del famoso *Teatro de los oprimidos*. A. Boal define así su *Teatro invisible*: "Consiste en la presentación de un acto escénico en un entorno distinto del teatro y delante de gente que no son espectadores. El lugar puede ser un restaurante, una acera, un mercado, un tren, una cola, etc. Los que asisten a la manifestación están ahí por casualidad. Durante el espectáculo, la gente no debe tener la impresión de que se trata de un espectáculo" (Augusto Boal, "El Teatro invisible", in Jan Cohen-Cruz dir., *Radical Street Performance...* op. cit. p. 121-124).
25. Catherine Grout, "Art en milieu urbain", in *Groupes, mouvements, tendances de l'art contemporain depuis 1945*, op. cit. p. 245.
26. Catálogo de la exposición *Cette culture qui vient de la rue*, Vitry-sur-Seine, 2000.
27. Anne Cauquelin, *Essai de philosophie urbaine*, París, Presses Universitaires de France, 1982. Particularmente « Le corps symbolique de la ville » p. 182 y siguientes.

CAPÍTULO V

1. Anne Cauquelin, « Sitio: ¿paisaje del tercer tipo? », *Techniques & Architecture*, nº 456 oct.-nov. 2001, p. 67. Del mismo autor *L'Invention du paysage*, París, Plon, 1989 (reedición PUF, 2000)
2. Una obra clásica en la materia: Kenneth Clark, *L'Art du paysage*, Saint-Pierre-de-Salerne, Ed. Gérard Monfort, 1988.
3. El tema del paisaje se impone por excelencia en cuanto se trata de explotar la cuestión de la relación humana con el mundo. La pintura y la fotografía multiplicaron, a finales del siglo xx, los tratamientos traumáticos del paisaje sobre fondo redundante de paraíso perdido o de lazo deshecho: paisajes vacíos de Eric Poitevin, de Axel Hürte, de Werner Hannapel o de Jörg Sasse...O, al contrario, en un efecto de espejo invertido, se magnificó la belleza de la naturaleza mediante la imagen. Así, el portfolio *La Terre vue du ciel*, de Yann Arthus-Bertrand (París, La Martinière, 2001), cuyo éxito fue considerable y cuya principal característica es una explotación calculada de la nostalgia humana de un mundo propio (visto desde arriba nada está sucio), bonito, deseable y capaz de suscitar la admiración, un mundo reducido, a fin de cuentas, a la doble economía simbólica de la tarjeta postal y del espacio soñado (ver el antropomorfismo tranquilizador de este claro, recortado en un bosque visto desde el cielo y enfocado por el fotógrafo de tal

- manera que adopta la forma de un corazón).
4. Sobre estas distintas realizaciones y las posiciones de Walter de Maria, ver Thomas Kellein, "Walter De Maria, *50 m3 Level Dirt*, Munich 1968", in *L'Art de l'exposition*, op. cit. p. 321.
 5. Germano Celant, « Jannis Kounellis, *Senza titolo (Dodici Cavalli Vivi)*, Roma 1969 », in *L'Art de l'exposition*, op.cit. p. 353.
 6. Sobre Douglas Huebler, leer a Ghislain Mollet-Viéville, *Art minimal & Art conceptuel*, Ginebra, Ed. Skira, 1995, p. 106-107. Huebler no está ligado en modo alguno al arte del paisaje. La reflexión del artista, aquí citada, tiene valor de opción metodológica.
 7. De manera significativa, *Paisajes investis* es el título de una exposición de François Méchain, escultor-fotógrafo que utiliza la naturaleza como médium (museo de la Fotografía, Charleroi, 2000)
 8. Una cita de Smithson sacada del escritor Malcolm Lowry.
 9. Colette Garraud, *L'Idée de nature dans l'art contemporain*, París, Flammarion, 1994, en el estudio dedicado a la obra de François Méchain, *La Rivière noire*, s. d. (documento amablemente comunicado por la galería Michèle Chomette, París).
 10. Como manifiesta, a propósito de lo rural, Sonia Pelletier, "una de las mayores diferencias entre lo urbano y lo rural es sin duda la relación con la naturaleza y el patrimonio humano que en el medio rural parece mucho más comunitaria y va ligada a cierta identificación con lo social" (dossier "Pratiques urbaines", *Esse*, nº 42, op. cit. p. 22). Lo que no es evidentemente el caso de la ciudad, según deja entender esta autora. El mundo urbano es el de una comunidad movidiza, en vías de reformulación constante, donde el patrimonio se acumula o se roba en función de las políticas culturales. Este medio inestable añade la profusión de las imágenes, de los signos, de los emblemas, de la publicidad a los anuncios o a la publicación de la razón social de las empresas. Lugar de la más extrema concentración (de las personas, de los poderes, de los signos) que no es, de manera evidente, el medio rural.
 11. Sobre G. Anselmo y de manera más general el movimiento del *arte povera*, que tiene intensos lazos con la naturaleza, ver Maïten Bouisset, *Arte povera*, París, Editions du Regard, 1994.
 12. Sacado de una correspondencia privada con el artista.
 13. Jean-Marc Poinot, *Sculpture/Nature*, catálogo de exposición, C.A.P.C., Burdeos, 1978, n. p.
 14. Citado por Colette Garraud, *L'Idée de nature...*, op. cit. p. 127.
 15. Robert Smithson, « Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan » (1969), *The Writings of Robert Smithson*, Nueva York, New York University Press, 1979, p. 93 y siguientes.
 16. Jean-Pierre Criqui, *Un trou dans la vie – Essais sur l'art depuis 1960*, París, Desclée de Brouwer, 2002, p. 87.
 17. Christophe Domino, *À ciel ouvert*, op. cit.
 18. *Ibid*, p. 11
 19. Nobuo Sekine está afiliado al grupo Mono Ha (término que podemos traducir por « escuela de las cosas »), cuya actividad artística hace hincapié en las formas primitivas, orgánicas o de origen natural.
 20. En lo que se refiere a la "antiforma" remitiremos al artículo epónimo de Robert Morris en *Artforum*, vi, abril de 1968.

21. Sobre este debate que no podemos concluir aquí, ver Gilles Tiberghien, *Land Art*, París, Carré, 1994, dedicado únicamente a los artistas americanos, que completaremos con Colette Garraud, *L'Idée de nature...* op. cit. p. 183, nota 10, donde el autor repasa distintos análisis sobre el Land Art.
22. *L'informe, mode d'emploi*, catálogo de exposición (comisariado Yves-Alain Bois, Rosalind Krauss) centro Georges Pompidou, París, 1996.
23. "Delante de las obras de Michael Heizer, apunta Emilie Daniel, el hombre se ve descentrado, no puede apropiarse el espacio ni la "escultura", la violencia de la acción sobre la tierra, necesaria para la realización de las obras, es un aspecto importante del trabajo, implicando un recurso a la tecnología (palas, dinamita)" (in *Dictionnaire de l'art moderne et contemporain*, dir. Gérard Durozoi, París, Hazan, 1993, p. 286)
24. Robert Smithson, "Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan", *The Writings of Robert Smithson*, op. Cit.
25. Roden Crater está situado al noreste de Flagstaff, en Arizona, en el Painted Desert (un antiguo territorio de los indios Hopi). El artista lo adquirió en 1977, con la ayuda del Dia Center for the Arts en Nueva York y la del coleccionista Giuseppe Panza di Biumo. Aparte de unas plataformas de observación encontramos múltiples galerías, el conjunto se coordina en función de puntos de referencia astronómicos.
26. Franz Jozef Witteveen, "Panorama-Via Aurelia Antica", catálogo de la exposición *Marinus Boezem*, capilla del Genêteil, Château-Gontier, 2001, p. 3.
27. Jérôme Sans, "Arbres de vie", catálogo de la exposición *Marinus Boezem*, Provincial Museum Hasselt, Bélgica, 1995.
28. Augustin Berque, *Les Raisons du paysage*, París, Hazan, 1995.
29. Jean-Paul Felley, « Jean-Daniel Berclaz – Le musée du Point de vue », in *Art suisse*, enero de 2002, p. 33.
30. Citado por Richard Martel, *Manoeuvres*, op. cit. p. 8.
31. Exposición *Nationale 20*, alrededores de Cahors, en el Lot, en 1978.
32. Christophe Morellet, catálogo de la exposición *Art Grandeur Nature*, parque de la Courneuve, 1998.
33. Pierre Giquel, « Patrick Guillien-Steinbach, des décalages », *Parpaings*, nº 29, enero de 2002, p. 6-7.

CAPÍTULO VI

1. Jan Cohen-Cruz, *Radical Street Performance...* op.cit., Introducción, p. 2.
2. Para los situacionistas, la "situación construida" se define así: "Momento de la vida, concreta y deliberadamente construido por la organización colectiva de un ambiente unitario y de un juego de acontecimientos". La "situación construida", en tanto que concepto, pero también en tanto que experiencia a vivir, puede ser ligada a la "psicogeografía", "donde se manifiesta la acción directa del medio geográfico sobre la afectividad". La definición de la "deriva" viene dada en la nota 5 del capítulo IV. Sobre estos puntos ver "Definitions", *Internationale situationniste*, nº 1, junio 1958, p. 12.
3. Patricia Falguières, "Mécaniques de la marche. Pour une pathétique des images

animées», in catálogo de la exposición *Les Figures de la marche* (museo Picasso, Antibes), Paris, Réunion des musées nationaux, 2000, p. 91-92.

4. Gütai (« Concret », « Incarnation ») es un grupo de artistas japoneses constituido bajo la égida de Jiro Yoshihara y activo desde 1955 hasta 1972. Este grupo promueve un arte accionista en el que el artista se implica físicamente (luchar en el barro, saltar a través de pantallas de papel, pintar yendo en bicicleta, etc.).
5. Las esculturas abstractas, llamadas "espacio-dinámicas", de Nicolas Schöffer, que el artista francés de origen húngaro confecciona a partir de los años 1950, están referenciadas algunas bajo la etiqueta *CYSP*, abreviatura de "CYbernétique-SPatio-dynamique". Animadas por unos motores o por corriente eléctrica, dotadas también de captadores ópticos o sonoros, a veces programadas, interactúan con el lugar en el que están expuestas (Tour cybernétique de Liège, 1961).
6. Jean-Pierre Criqui, "Gabriel Orozco, Like a Rolling Stone", *Artforum*, abril de 1996. Retomado in *Un trou dans la vie...*, op. cit. p. 183-192. Apuntemos esta otra mención interesante que hace referencia a la *Yielding Stone*: "Una pieza perpetuamente *in progress*, sin situación privilegiada y sin instalación definitiva: la idea del lugar se desplaza con ella en el espacio".
7. En lo que al *Bâton d'étranger* se refiere, ver K. Wodiczko, *Art public, art critique – Textes, propos et documents*, París, Ensba, 1995, p. 211-233. Sobre el *Homeless Vehicle*, p. 171-191.
8. El *Poliscar*, bicicleta revestida con un caparazón metálico de forma cónica, "está concebido para un grupo particular de sin-techo, los que tienen el don de la comunicación y de la voluntad de trabajar con la población de los sin-techo para organizar y para que funcione la red de conexión de los sin-techo; una parte importante estará constituida por la flota de unidades de habitación y de conexión móvil – los *Poliscars*" (K. Wodiczko, *Art public, art critique...* op. cit., p. 193).
9. En el marco de la exposición *Transfert*, Biel/Bienne, 2000, comisariado de Marc-Olivier Wahler.
10. El espectador propio del arte de la edad clásica, características analizadas con brillantez por Michael Fried, *Esthétique et origine de la peinture moderne, 1 – La place du spectateur*, París, Gallimard, 1990.
11. Del mismo estilo, señalemos el *Snack Mobile*, de Fabrice Gygi (1998).
12. Activo a partir de 1997 en Chile, CADA es un colectivo de artistas, de escritores e intelectuales muy politizados y comprometidos con la lucha social. CADA, para fundar la necesidad de un hacer contextual (o *en lo real*) engranando lo real y dominándolo, critica en particular la inutilidad de la pintura política, en particular la de las Brigadas muralistas activas durante el régimen de la Unidad popular, conducida por Salvador Allende (rechazo, entre otros, del recurso a las "figuras precodificadas" del arte revolucionario tradicional). Sobre las actividades de este grupo pluridisciplinar ver Nelly Richard, "The Dimension of Social Exteriority in the Production of Art", in Jan Cohen-Cruz, *Radical Street Performance...* op. cit., p. 143-149.
13. Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille Plateaux*, op. cit.
14. La exposición *Propos mobiles* (comisariado de Denis Gaudel), en París en el otoño de 1998, se hizo eco de esta producción heteróclita de objetos artísticos móviles tardíos: unas realizaciones que privilegian lo insólito, lo *fun* o los efectos plásticos.
15. Referente a la serie *Welcome Home, Boss*, remitiremos a la exposición de fotografías

de las distintas intervenciones de Alain Declercq, galería Loevenbruck, en París, marzo de 2002.

16. Annick Bureau y Nathalie Magnan, artículo "Net Art", *Groupes, mouvements tendances de l'art contemporain depuis 1945*, op. cit. p. 276.
17. Annick Bureau y Nathalie Magnan, op. cit. p. 277.
18. La práctica del muestrario, llamada *sampling*, aparece a gran escala en los años 1990, en la línea de las prácticas *techo* de collage y de modelación de enunciados sonoros preexistentes y que nos apropiamos. De ahí deriva el *mix* —una forma de obra o de acontecimiento caracterizados por la mezcla y la expresión simultánea de varios medios: montaje de fuentes plásticas de orígenes distintos, película vídeo proyectada mientras que un DJ mezcla música, por ejemplo. Esta práctica de parasitismo, lejana descendiente del collage cubista o Dada, representaba muy a finales del siglo xx una de las formas más activa de creación artística.
19. Abundante literatura sobre estos puntos. Por comodidad, remitiremos al lector apresurado al estudio de Edmond Couchot, *La Technologie dans l'art, de la photographie à la réalité virtuelle*, Nîmes, ed. Jacqueline Chambon, 1998. Síntesis de los últimos avances sobre estas cuestiones en el número extraordinario de la revista *Art Press*, "Internet et l'art", 2000, así como en *Esse*, nº 43, otoño de 2001, dossier "Immatérialités".

CAPÍTULO VII

1. Jan Swidzinski, *Freedom and Limitation – The Anatomy of Post-modernism*, Calgary, Scartissue, 1988, Introducción, p. 5.
2. Sobre el examen de la creatividad en Freud y sus determinantes psicológicos, ver Sarah Kofman, *L'Enfance de l'art – Une interprétation de l'esthétique freudienne*, París, Galilée, 1985.
3. Sobre Lygia Clark, una síntesis de calidad: Catherine Bompuis, "Lygia Clark", in *Le Travail de l'art*, nº 1, sep. 1997, p. 5 y siguientes.
4. Jacques Rancière, *Le Partage du sensible: esthétique et politique*, París, La Fabrique, 2000.
5. Precisando que no nos limitamos al estetismo. Los objetos puestos a disposición del público funcionan. El proyecto del AVL-Ville, forjado por el año 2000 por el Atelier Van Lieshout, es concebido de esta manera con vistas a una instalación de sus distintos elementos en Róterdam mismo: "Por este proyecto, dice Joel Van Lieshout, su promotor y principal animador, el Atelier Van Lieshout pretende crear su propio pueblo utópico, un Estado libre donde la gente podrá hacer lo que quiera (...). El AVL-Ville contiene obras de arte que pueden ser utilizadas para llevar una vida más o menos autárquica (...). Por ejemplo, una central eléctrica construida por nosotros mismos, unidades de vivienda y de trabajo, un comedor e incluso un hospital de urgencia..." (catálogo *Micropolitiques*, op. cit.)
6. El *parangolé* es definido por Hélio Oiticica como un "proyecto medioambiental", de espíritu subversivo, dedicándose a "dar la vuelta a toda moral": se trata de contradecir, precisa Oiticica, "al conformismo, a las opiniones estereotipadas y a la creación de conceptos no creativos" (ver, para más datos, "Aspiro ao Grande La-

berinto”, selección de textos por Luciano Figueirado, Lygia Pape, Waly Salomao, Rio de Janeiro, Rocco-Projeto Oiticaica, 1986). También, *Hélio Oiticaica*, catálogo de la exposición, Witte de With, Róterdam, 1992. Traducción asequible del manifiesto *Schéma general de la nouvelle objectivité*, en la que Oiticaica desarrolla su punto de vista sobre “la participación del espectador (corporal, táctil, visual, semántica, etc.)”, según él necesaria, y el deber de “privilegiar acciones colectivas”, in *De Adversidade Vivemos*, catálogo de la exposición, ARC, museo de Arte moderno de la Ciudad de París, junio-septiembre 2001, p. 61-66.

7. Sobre el APG, John A. Walter, “Artist Placement Group: 1966-1989”, in *John Latham – The Incidental Person – His Art and Ideas*, Middlesex University Press, Londres, 1995.
8. *Food*, más que una “obra” es una operación, un acontecimiento que sus iniciadores pretenden dotar de una cualidad artística. Esta realización adopta la forma concreta de un restaurante situado en el nº 127 de Prince Street, en el Soho en Nueva York. Abierto en 1971 por Gordon Matta-Clark y varios acólitos (Tina Girouard, Carolina Gooden...), funcionará durante dos años. Si allí se sirven comidas y si el sitio es un lugar de citas, también se publica una revista de vanguardia (*Avalanche*) y se organizan simposios, etc. Algunos artistas abrirán después unos lugares de citas, casi siempre bares. Citemos, para el periodo reciente, a Florence Manlik en Berlín (1998) o también a Marc Boucherot y su bar móvil en su plataforma-Vespa (*Là où tu veux*, 1998).
9. Sobre el *Portrait négocié*, tal y como lo idea en detalle Michel Séméniako, ver catálogo de la exposición *Identité/Activité* (organización: Caja central de actividades sociales del personal de la industrias eléctrica y del gas), Encuentros internacionales de fotografía, Arles, junio de 1999. Sobre los orígenes de esta práctica en lo que al artista se refiere, M. Séméniako, “Chroniques d’images négociées”, *Faire image*, Presses universitaires de Vincennes, Saint-Denis, 1989, p.121 y siguientes.
10. Fuente: documento facilitado por la galería BF 15, Lyon, 2002.
11. Stephen Wright, “Le dés-oeuvrement de l’art”, in *Mouvements*, op. Cit. p 12.
12. Citado por Sonia Pelletier, « Pratiques urbaines en art universel issu d’un contexte urbain? », Dossier « Pratiques urbaines », *Esse*, nº 42, primavera-verano 2001, p. 26.
13. Ver capítulo 11: La experiencia como regla artística.
14. Sobre esta noción, ver « Qu’est-ce que le réalisme opératif? », in catálogo de la exposición *Il faut construire l’Hacienda*, Centro de creación contemporánea, Tours, 1992.
15. Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les Presses du Réel, 1998.
16. Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, op. Cit. p. 31.
17. *L’Hybertmarché* se presentó en ARC (Art, Action, Confrontation), sección de investigación del museo de Arte moderno de la Ciudad de París. Aparte de unas obras del artista, también encontrábamos productos corrientes que el visitante podía adquirir.
18. Se desarrolla entonces, de manera sintomática, un arte relacional de institución no forzosamente desprovisto de interés, del cual la operación *SUPER(M)ART* de Navin Rawanchaikul es, entre otros, uno de los mejores ejemplos. La intriga de este acontecimiento orquestado por el artista con motivo de la apertura del palacio de Tokio-Site de creación contemporánea, en París en enero de 2002, toma como pretexto una publicación que emana de esta estructura sobre el tema: “¿Qué esperan

de una institución de arte del siglo XXI?". A partir de esto Navin Rawanchaikul organiza una ficción que se sitúa supuestamente en 2052, mientras que el mundo del arte se ha convertido en un gigantesco organismo de industria cultural, que vende arte bajo franquicia comercial con fines lúdicos. En el marco de *SUPER(M)ART*, diversos críticos de arte, historiadores del arte, personalidades del mundo del arte del año 2002 vienen a hablar en público sobre lo que es este último, sentando así las bases de la memoria del futuro, pretexto de la obra del artista. "Desarrollado alrededor de la cuestión central de las orientaciones del arte de aquí a cincuenta años, *SUPER(M)ART*, se ofrece como un lugar de intercambio a los participantes-espectadores (*Viewers/Participants*, llamados ViP) (...). En este contexto, sugerir el derrumbamiento del mundo del arte institucionalizado como un guión posible del siglo XXI da que pensar. *SUPER(M)ART*, consigue dar exactamente el espacio (mental y concreto) apropiado para plantearse estas cuestiones sin contestación preconcebida" (dossier de prensa de la exposición).

19. Daniel Dezeuze, "Notes et carnets", 1967, in *Textes et notes 1967-1988*, París Ensba, 1991.
20. Tristan Tzema, « L'Artiste médiateur », in *Art Press*, nº especial *Écosystèmes de l'art*, p. 55, 2000.
21. Sobre los lazos arte-oficialidad-mercado, en el periodo reciente, remitiremos a la obra de Raymonde Moulin, *L'Artiste, l'institution et le marché*, París, Flammarion, 1992. Un estudio riguroso que ha marcado, analizando en profundidad la constitución de redes y el mecanismo de ayudas recíprocas entre instituciones y mercado del arte, que la industria cultural consagra.
22. Sobre la "sociedad decisional", ver Michel Freitag, *Dialectique et Société*, Montreal, Saint-Martin (colección "Raison dialectique"), tomo I y II, 1986 y 1987.
23. Página web de Échelle inconnue, 2002: www.echelleinconnue.net
24. De manera significativa Échelle inconnue dice haberse formulado primero esta pregunta: "¿Existe el territorio?"; "Este trabajo se enunciaba abiertamente contra los discursos de los fabricantes de ciudades: políticos, urbanistas, sociólogos y arquitectos, demasiado a menudo encerrados, a pesar de la ilusión creadora, en una prácticas de reconducción de un pensamiento instituido. Pensamiento que reclama unas verdades cuadrículadas y unas claves de lectura capaces de ordenar – cuando no la aplanan – la diversidad caótica de lo real". El colectivo lleva su investigación sobre la noción de territorio solicitando a los que más a menudo se ven excluidos y que tienen de él una experiencia aguda por traumática: sin-techo, jóvenes de los suburbios, rulantes, parados.

CAPÍTULO VIII

1. Orlan presenta el *Baiser de l'artiste* en la Feria internacional de París, en 1977. Disfrazada de santa de la iglesia católica, besa a todo el que le paga, hombre o mujer. Muchos declaran haber encontrado placer y no se arrepienten de la cantidad pagada, modesta por cierto. Alberto Sorbelli, travestido de manera provocante, se pasea por las inauguraciones de exposición o por las galerías del Louvre y pone precio a sus encantos para cualquiera que exprese el deseo de aprovecharlos.

2. Sobre estos puntos, *John Latham – The Incidental Person*, op. cit., capítulo 13, p. 97 y siguientes.
3. Sobre el concepto de “personalidad incidente” (*Incidental Person*), ver capítulo I: Un arte “contextual”, o cómo anexionar la realidad, § *Contexto*.
4. Duchamp emite este documento financiero para recabar fondos destinados a testar un método de apuestas del que es inventor. El sistema, a falta de autorizar la martingala esperada, no tendrá éxito.
5. El principio de la tasa Tobin (del nombre de un premio Nobel de economía americano) es muy discutido desde hace algunos años en Francia y en Europa: se trata de la tasación de las transacciones bursátiles, transacciones que la globalización amplifica. Linux, sistema informático de explotación de programas, al igual que el *Copyleft*, se inspiran en un principio de partición de la información (*Share Economy*) y de un rechazo de la propiedad, todo esto sobre fondo de militancia por la libertad de los derechos y contra la hegemonía de Microsoft.
6. Luc Boltanski y Ève Chiapello, *Le Nouvel Esprit du capitalisme*, París, Gallimard, 1999.
7. David Perreau, “Gilles Mahé : siempre copiado, nunca igualado”, in catálogo de exposición *Trans_actions – Les nouveaux commerces de l’art*, Presses universitaires de Rennes, 2000, p. 28.
8. Marc-Olivier Wahler, « Rapports d’entreprises », in *Art Press*, nº 230, diciembre de 1997, p. 40.
9. In *Ingénieur*, p. 108-109, citado por Dalia Judovitz, *Déplier Duchamp: passages de l’art*, traducción Annick Delahèque y Frédérique Joseph, Villeneuve-d’Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2000, cap. 4, « L’Art et l’Économie : de l’Urinoir à la Banque » (sobre Duchamp y el dinero, ver en particular p. 151-181). En 1965, Marcel Duchamp realiza otro falso cheque, éste sin cantidad consignada, firmado por él, a nombre de “Philipp Bruno”. La cantidad es esta vez ilimitada y el cheque es negociable en el banco Mona Lisa.

CONCLUSIÓN

1. Élisabeth Wetterwald, “Carnaval des activistes”, in *Parpaings*, nº 8, diciembre de 1999, p. 20.
2. Un estudio sintético de estos territorios de artistas queda por hacer. Está esbozado en Paul Ardenne, *L’Image Corps – Figures de l’humain dans l’art du XXe siècle*, cap. « Le corps participatif », París, Éditions du Regard, 2001, p. 340-344.
3. Encontraremos el detalle de las actividades de esta artista en el catálogo de la exposición *De Adversidade Vivemos*, op. cit., sección 4.

Desde los comienzos del siglo XX numerosos artistas han abandonado el territorio del idealismo, rechazando en bloque las formas tradicionales de representación y desertando de los lugares institucionales para sumergirse en el orden de las cosas concretas. La realidad se convierte en primera preocupación, teniendo como consecuencia una remodelación del "mundo del arte", desde la galería al museo, del mercado al concepto de arte mismo. Emergen entonces unas prácticas y formas artísticas inéditas: arte de intervención y arte comprometido de carácter activista, arte que invade el espacio urbano o el paisaje, estéticas participativas o activas en los campos de la economía, de los medios de comunicación o del espectáculo. El artista se convierte en un actor social implicado, a menudo perturbador. En cuanto a la obra de arte, adopta un giro completamente nuevo, problemático, más que nunca relacionado con el mundo tal y como va. Reivindica la puesta en valor de la realidad en bruto, el "contexto" precisamente. El arte, en definitiva, se torna contextual.

Paul Ardenne es maître de conférences de la Universidad Picardie Jules-Verne de Amiens. Escritor y crítico de arte, es colaborador de revistas como *Art press*, *L'Art même*, *Esse* o *Inter*. Entre sus obras recientes, destacan *Art, l'âge contemporain* (1997), una historia general de las artes plásticas a finales del siglo XX; *L'Art dans son moment politique* (2001); *L'Image Corps* (2001), un estudio dedicado a las figuras de lo humano en el arte del siglo XX (Premio 2002 de la Academia de Dijon); *Portraiturés* (2003) sobre el retrato fotográfico; *Codex Ricciotti* (2004); una monografía sobre el arquitecto Rudy Ricciotti; *Topiques* (2005), sobre la arquitectura de Alain Sarfati; y *Terre habitée - Humain et urbain à l'ère de la mondialisation* (2005), un ensayo sobre la urbanidad contemporánea. Paul Ardenne, además, ha sido comisario de las exposiciones *Micropolitiques* (Grenoble, 2000) y *Expérimenter le réel* (Albi-Montpellier, 2001 et 2002), ambas dedicadas a las relaciones fecundas y complejas que el arte contemporáneo mantiene —o deja de mantener— con lo "político".

CENDEAC

ISBN 84-96299-40-6



9 788496 299405