

# Aproximación al Arte de Contexto a través de su definición

## APPROACHING TO CONTEXT ART THROUGH ITS DEFINITION

### ABSTRACT

---

In this article we will analyse, define and characterise some key concepts about what context art is, answering some questions such as what themes it deals with, what techniques are used, we will bring together and we will get carried away by those questions that have not yet been answered in relation to this new art. To do so, we will be guided by two main lines: the social field and the urban environment, addressing how context art acts in it.

**Keywords:** context art, landscape, intervention art, city, relational art

### RESUMEN

---

En este artículo abordamos un análisis sobre el arte de contexto, a través del cual analizaremos, definiremos y caracterizaremos algunos conceptos clave sobre qué es el arte de contexto, contestando a algunas preguntas como qué temas trata, cuáles son las técnicas utilizadas y nos dejaremos llevar por aquellas preguntas que aún no han obtenido respuesta en lo relacionado a este nuevo arte. Para ello, nos guiaremos a través de dos líneas primordiales: el campo social y el entorno urbano, abordando cómo actúa el arte de contexto en él.

**Palabras clave:** arte de contexto, paisaje, arte de intervención, ciudad, arte relacional

## 1 INTRODUCCIÓN A TRAVÉS DE LA FUNDAMENTACIÓN

---

Desde principios del siglo XX, y sobre todo a partir de su segunda mitad, el arte ha evolucionado en grandes dimensiones, generando prácticas y nuevas formas de expresión que han impactado al mundo. En este constante cambio, el rol del artista y de la sociedad también se ha transformado, otorgándole al público y/o comunidad un papel fundamental en la creación. Asimismo, el foco de interés, ahora puesto sobre las problemáticas sociales que inundan el mundo, han hecho del arte y del artista una herramienta fundamental para el cambio. Decía el escritor alemán Thomas Mann en su novela *La montaña mágica* (1924) que todo en la vida es político, muy probablemente inspirándose en la célebre frase de Aristóteles: “La ciudad (polis) es una de las cosas que existen por naturaleza; y el hombre es, por naturaleza, un animal político”.

En base a esto podemos admitir que el arte actualmente es, por tanto, e inevitablemente, político. Y siempre lo ha sido, pues las obras son configuradas en torno a una realidad política y social (López, 2017). Este componente se remonta, al menos, al siglo XIX, cuando artistas como Gustave Coubert o Toulouse-Lautrec denunciaban la sociedad del momento y trataban de hacer cercanas ciertas realidades (Haro, 2020). En su génesis, el arte debe fijarse en el contexto sociopolítico del momento para que el público pueda ser partícipe de su creación, y Walter Benjamin subrayaba esto, afirmando que es en la era de la reproductibilidad técnica cuando el arte comienza, por fin, a dedicarse plenamente a la práctica política (Benjamin, 2021). Como consecuencia de esa gran preocupación social nace el Arte de contexto, un formato de expresión que difiere de todo lo que hemos visto hasta el momento, y que no se limita únicamente a una sola práctica artística, sino que conjuga diferentes formas con el factor común de que, en todas ellas, la sociedad juega un papel fundamental en su creación. El primer autor que se atrevió a hablar sobre algo parecido fue Nicolas Bourriaud, quien en su obra *Estética relacional* (1998), afirmaba que nos hemos convertido en seres relacionales, sujetos a unos formatos de relación frágiles que pierden espontaneidad debido al sistema capitalista que los construye. Partiendo de ese punto de salida, Bourriaud describe el arte como un espacio capaz de configurar relaciones sanas en la comunidad. Pero al mismo tiempo nos habla de cómo toda obra de arte que no entre dentro de los esquemas del mercado está destinada a desaparecer (Bourriaud, 1998). Es decir, aquello que no se comercializa no existe.

Posteriormente, Paul Ardenne publicó su obra *Arte contextual* (2002), donde defendía la idea de que toda la revolución artística que estamos viviendo daba como fruto la consagración de nuevas prácticas artísticas que hicieran cambiar la relación entre el arte y la sociedad, y determina conceptos como arte de intervención o arte comprometido. En su obra, podemos leer por primera vez el término “arte contextual”, definido como un arte que adopta las problemáticas sociales (Ardenne, 2002). Por lo tanto, Ardenne, designó el arte de contexto como aquellas expresiones artísticas que difieren de la obra de arte, siendo estéticas participativas relacionadas con el ámbito de la comunicación, la economía o el espectáculo. De esta forma, simplificaba su definición como aquella obra a la que, a menudo, no se le atribuía una cualidad artística.

En la actualidad, y desde bien entrada la segunda mitad del siglo XX, han existido obras, formas y expresiones que han dado de qué hablar, convirtiéndose en un foco de dudas y cuestionamientos sobre si se trataban, o no, de arte. La realidad es que para definir algo como arte, antes deberíamos dejar bien claro qué es el arte, y esa es una cuestión que resulta casi imposible de resolver. Pero pese a ello, todas estas nuevas formas que se han ido abriendo paso

en el nuevo panorama artístico moderno y contemporáneo han conseguido posicionarse en un lugar desde el cual pueden resultar interesantes a los expertos y aficionados.

Si hablamos de contexto, lo podemos definir como un conjunto de circunstancias en las cuales se inserta un hecho. Es decir, ocurre algo. Por lo tanto, si este hecho lo relacionamos con el arte, podemos decir que con el arte contextual se establecería una conexión directa entre obra y realidad (lo que ocurre). Ardenne, que como hemos visto ya hablaba de esto, se refería a una obra de Contexto como un objeto que se insertaba en el mundo concreto y confrontaba con las condiciones materiales (la realidad). De esta forma, establecía esa doble conexión entre arte-hecho y realidad-contexto que resolvía de alguna manera la fórmula que surgía entre una obra y el mundo que la rodea (Ardenne, 2016).

Más tarde, Jordi Claramonte (1969), profesor de Estética y Teoría del arte en la UNED, haría una crítica a la obra de Ardenne en su libro *Arte de contexto* (2011), en la cual nos ofrece un repaso por la historia de estas nuevas prácticas artísticas. La obra de Claramonte marcaría un hito dentro de estas investigaciones tan relativamente nuevas, pues el autor lanza algunas preguntas que nos invitan a la reflexión, preguntas tales como “¿cualquiera puede producir arte?”. Claramonte parte de la idea de que el proceso de pasar de objeto a concepto no ha hecho que este tipo de obras se desvinculen del mercado de arte, pues en la actualidad prevalece la idea de vender el concepto a través de otros formatos, como por ejemplo la documentación del proceso de creación, y con esta reflexión consigue hacerse la pregunta de si el artista es capaz de convertir cualquier objeto en una obra de arte. A partir de tres conceptos: “lo táctico”, “lo estratégico” y “lo operacional”, que les dan nombre a los tres capítulos de su libro, Claramonte nos invita a pensar sobre el arte de contexto (Claramonte, 2010). Así pues, Claramonte afirma en su libro que la obra de arte ya no podía verse como un objeto aislado, sino que siempre iba a depender del contexto que la rodea.

Para justificar esto, partía de un análisis histórico del arte en el cual reafirmaba que este nació, en gran medida, gracias a los cuidados de las mujeres y de esta forma establecía tres conceptos diferentes (Claramonte, 2011):

- Repertorios: una colección coherente de los recursos de los que disponemos.
- Disposiciones: la habilidad, el talento y la imaginación de la que dispone el ser humano para utilizar todos los repertorios.
- Resiliencia: la capacidad de sobrevivir a las situaciones adversas por medio de los repertorios y las disposiciones.

A través de estos tres conceptos, Claramonte se centra en el Capitalismo reafirmando que este expulsa a la gente de sus espacios y a partir de ello, crea una conexión con el mundo del arte y las galerías, pues actualmente estas son las que perpetúan que existan esas situaciones de discriminación con los artistas, eligiendo cuáles se venden y qué tipo de arte o de expresión va a tener éxito. Él mismo cuestiona el sistema del mercado de arte y alega que sin obra no hay mercantilización, y que, “lo que se puede considerar obra dentro del marco contextual y social se sale a su vez de lo elitista e institucional”.

Así, el arte, en todas sus formas, ha sido influenciado por las dinámicas económicas y sociales de su tiempo. Y es en este contexto contemporáneo, donde el capitalismo y el mercado del arte juegan un papel crucial en la producción, distribución y consumo de las obras artísticas.

## 2 DEFINICIÓN

---

En el apartado anterior se hablaba de la definición de contexto como un conjunto de circunstancias en las cuales se inserta un hecho determinado. Sin embargo, esta no es la única definición a la que debemos atender. Según la Real Academia Española, la palabra “contexto” tiene cuatro acepciones, siendo las tres últimas las que realmente nos resultan de interés. Estas son:

1. Entorno físico o de situación, político, histórico, cultural o de cualquier otra índole, en el que se considera un hecho.
2. Orden de composición o tejido de un discurso, de una narración, etc.
3. Enredo, maraña o unión de cosas que se enlazan y entretrejen.

Si bien las dos últimas ya se encuentran casi en desuso, son interesantes para la búsqueda de una definición que encaje con lo que entendemos como arte de contexto. La primera, como podemos ver, se acerca más al concepto del que ya hablaron autores como Ardenne o Claramonte. Sin embargo, existe una de estas acepciones que no se queda atrás. Estamos hablando de la última: “enredo, maraña o unión de cosas que se enlazan y entretrejen”. ¿Pero cómo una definición que resulta tan, *a priori*, caótica y en desuso nos puede ayudar? La realidad es que, tal y como se está entendiendo el Arte de Contexto en estas primeras investigaciones, este abarca muchas prácticas y muchos modelos, no hablamos solamente de algo visual, también está en las calles, en la forma de relacionarse y como la misma definición dice: “es un enredo o maraña de muchas cosas que se entrelazan”.

Dicho esto, podríamos definir entonces el arte de contexto como una corriente artística que se desarrolla dentro de un entorno específico y que es inseparable de ese entorno, en el que ocurren una serie de acontecimientos. A diferencia del arte convencional, que puede ser transportado y expuesto en diferentes lugares sin perder su esencia, el arte de contexto está intrínsecamente vinculado a su lugar de origen y a las circunstancias sociales, culturales y políticas que lo rodean. Su origen se remontaría a las corrientes artísticas del siglo XX, las cuales buscaban desafiar las convenciones del arte tradicional, acercándolo más a las vidas cotidianas y sociales. Corrientes como el arte público, el conceptual, el *Site-Specific*<sup>1</sup> o la *Performance* y el arte comunitario han sido los grandes pilares del arte contextual.

Teniendo en cuenta esta primera definición y cuáles son sus orígenes, podríamos sacar una serie de características que confirman su esencia:

## 2.1 Interacción con el entorno

---

El arte y el entorno mantienen una relación simbiótica que ha evolucionado a lo largo del tiempo, enriqueciendo tanto al creador como al espacio urbano. A partir de las primeras pinturas rupestres y hasta las nuevas prácticas contemporáneas, el arte se ha nutrido del entorno, transformándolo al mismo tiempo. Desde la interacción con el medio natural en prácticas artísticas como el *Land art* hasta la transformación de los barrios urbanos de la mano del arte urbano, el entorno resulta ser un concepto clave para entender el arte de contexto.

Asimismo, cuando hablamos de interactuar con el entorno, nos referimos a relacionarnos con el espacio que nos rodea de forma consciente. Es pues, un diálogo dinámico que cambia al espacio y al espectador. Este concepto sugiere una participación del arte en la vida urbana, convirtiendo al espacio en un elemento vital que está influenciado por la obra, pero que también influye en esta. El espacio deja de ser un sujeto pasivo para convertirse en un miembro activo de la obra, del artista y del observador.

Así pues, en el arte de contexto las obras están diseñadas para dialogar con su entorno físico, social y cultural. Este entorno puede ser una comunidad específica, un paisaje urbano o rural, o una situación social particular.

## 2.2 Participación del público

---

Esta característica hace referencia a dos conceptos clave para el arte de contexto: el arte público y el arte relacional. La participación del público ha resultado ser un método innovador y revolucionario desde las segundas vanguardias hasta lo que hoy es el arte contemporáneo. Si bien antes la obra solo pertenecía al artista, en los últimos años hacer del público un sujeto activo en la obra de arte ha ayudado, no sólo en muchos casos a entender mejor el arte, sino también a democratizarlo. Al involucrar al espectador, el arte se convierte en una experiencia viva y en constante cambio, y cuyo significado se construye de forma conjunta.

En este sentido, tanto el arte público como el arte relacional ayudan en gran medida al desarrollo del arte de contexto. El primero resulta ser una forma de expresión que se crea para ser exhibida en espacios públicos y accesibles para todo el mundo. Al estar fuera de los contextos tradicionales, interactúa con el entorno social y físico en el que se desarrolla, lo que conlleva a la democratización de la que también hablábamos en la característica anterior. Estas obras pueden adoptar diversas formas como son esculturas, murales, instalaciones, *performance*, etc. Por su carácter accesible, el arte público invita a la audiencia a interactuar con él, fomentando la reflexión y el debate sobre temas de gran relevancia que pueden ser de índole política, social o cultural.

Con respecto al arte relacional, este se centra en la interacción social concretamente y aunque bien es cierto que no profundiza tanto en el tema del entorno, este siempre es importante cuando se trata de crear o mejorar relaciones humanas, pues estas están sujetas a un contexto cultural y social que mucho tiene que ver con el espacio en el que conviven. A diferencia de los formatos tradicionales, donde el objeto artístico es el centro de atención, el Arte Relacional pone énfasis en las interacciones que surgen en torno a la obra artística. Así pues, este refleja

un cambio en la forma de percibir el arte, alejándose de la idea de objeto como producto final para acercarse y centrarse en los procesos, las experiencias y las relaciones. Es pues, un enfoque que nos permite reflexionar sobre cómo nos relacionamos con el arte, la sociedad y cómo no, el entorno.

### 2.3 Pasajero y fugaz (lo efímero)

---

En las características anteriores se hablaba de dos términos importantes: relación y entorno. Dos conceptos que se pueden entender de forma conjunta y de forma paralela. Ahora le toca el turno a la temporalidad, que es en lo que se centra el arte efímero. Este tipo de arte se caracteriza por su naturaleza transitoria y su finalidad: está destinado a desaparecer, a transformarse o a desintegrarse con el entorno. Su valor radica en la fugacidad, lo que desafía el pensamiento tradicional de que la obra de arte debe ser un objeto tangible permanente y que sea capaz de perdurar en el tiempo durante siglos. De esta forma, el arte efímero también interacciona con el entorno, pues sus obras a menudo dependen de su contexto ambiental, urbano o natural. La naturaleza, el clima del lugar, el contexto o el ámbito sociocultural juegan un papel fundamental al determinar el futuro de la obra. En este sentido, no es lo mismo hablar de una obra de *Land Art* situada en un entorno natural como bien podría ser un lago, que de una obra de arte urbano situada en una ciudad como Londres donde el clima o la contaminación pueden deteriorarla de forma más rápida. Así pues, muchas obras de arte de contexto son temporales, creadas para existir en un momento y lugar específicos, por lo que su significado puede cambiar o incluso desaparecer fuera de ese contexto.

### 2.4 Crítica social

---

Al principio del artículo ya mencionábamos que el arte es intrínsecamente político (López, 2017) y esto se remonta al menos al siglo XIX, con artistas como Gustave Coubert o Toulouse-Lautrec, Ya Walter Benjamin decía que es en la era de la reproductibilidad técnica cuando el arte comienza a dedicarse por fin al ámbito político (Benjamin, 1936), y en este aspecto el Arte de Contexto abordará temas sociales y políticos, utilizando el entorno como una forma de comentario crítico. El arte es, por tanto, una herramienta poderosa para cuestionar, reflexionar y denunciar las injusticias que se originan en un contexto social liderado por el capitalismo. Con sus obras, los artistas se han convertido en agentes de cambio, utilizando el arte como una forma expresiva para provocar el pensamiento crítico y generar conciencia (López, 2017). De esta forma, el arte consigue reflexionar sobre el poder y hace partícipe al espectador de un cambio real en la sociedad. Algunos ejemplos los encontraríamos en las Guerrilla Girls o Judy Chicago, criticando la discriminación y opresión de las mujeres o en Jean-Michel Basquiat que hablaba de la opresión sistemática de las comunidades afroamericanas con su arte urbano.

## 2.5 Interdisciplinariedad

---

Con esta característica nos referimos a la integración de diferentes disciplinas en una obra de arte, las cuales ayudan a generar nuevas formas de expresión a la par que se amplían nuevos horizontes creativos. En la actualidad, la frontera entre el arte tradicional y las nuevas formas artísticas se han difuminado, combinándose las artes plásticas con otros formatos como las instalaciones, la *performance* o el arte conceptual, entre otros. Esto ha permitido a los artistas experimentar con múltiples medios, tecnologías y disciplinas para explorar ideas complejas o responder a inquietudes del mundo actual. Asimismo, se generan nuevas experiencias para un público que está cada vez más habituado a lo inesperado.

En lo que respecta al arte de contexto este suele involucrar diferentes disciplinas, incluyendo la sociología, la antropología y las ciencias políticas, además de las bellas artes.

En líneas generales, hemos sacado algunas de las características que, en un primer intento de definición, podrían formar parte del arte de contexto. Ahora toca reflexionar sobre si todas estas características tienen que cumplirse en cualquier obra de arte contextual. La investigación nos ha llevado a replantearnos algunas cuestiones como: ¿Existe un límite de características que deben cumplirse para entender una obra como arte de contexto?, ¿Podrían aplicarse más características además de las ya desarrolladas? o ¿Pueden, por tanto, coexistir diferentes formas artísticas en el arte contextual? Remontándonos al inicio y aplicando todo lo desarrollado posteriormente a lo largo de este punto, el arte de contexto se podría entonces identificar con esa maraña de cosas que se entrelazan para obtener una forma de expresión nueva y diferente. Y es en mitad de ese enredo donde nos encontramos dos conceptos que cobran una relevancia especial en la definición del arte contextual: el entorno y las relaciones. O como nosotros los llamaremos: el paisaje y la intervención.

## 3 LOS CONCEPTOS QUE REVOLUCIONAN LA DEFINICIÓN: PAISAJE E INTERVENCIÓN

---

Como ya hemos podido observar a lo largo de este texto, se puede entender que el arte de contexto se articula en torno a varios conceptos que lo caracterizan y lo convierten en una forma de expresión diferente y, hasta el momento, poco estudiada al poder confundirse con otros modelos artísticos. De todos los conceptos de los que ya hemos hablado, cobran especial importancia dos: el entorno (o como nosotros llamaremos, el paisaje) y las relaciones (o intervenciones). Pero antes de entrar de lleno en ellas, lo importante es que entendamos que ambos conceptos se retroalimentan, pues sin el conjunto de relaciones humanas no existiría el entorno y, al contrario, el entorno es el que configura y favorece la forma en la que nos relacionamos.

Citando de nuevo a Jordi Claramonte, para él estos dos conceptos mantenían una estrecha relación con el capitalismo y esto para él fue clave a la hora de crear una primera definición que se acercara al arte contextual (Claramonte, 2010). Es por ello por lo que a continuación, explicaremos en profundidad estos dos conceptos, para poder encontrar una conexión más certera en lo que nos concierne realmente: el arte de contexto.



### 3.1 Relaciones

---

El arte, lejos de entenderse como un objeto aislado o un canal de expresión puramente individual, se comprende como algo capaz de generar vínculos y relaciones que sean sanas, efectivas y útiles. Son muchos los autores que han hablado del arte de intervención, del arte comunitario o del arte relacional, valorando no sólo lo que este es capaz de generar en la sociedad sino también el hecho de que se trate de una forma de expresión lejana a las tradicionales de las que estamos acostumbrados.

Uno de estos autores ya lo hemos mencionado con anterioridad. Se trata de Bourriaud, quien en su *Estética de lo relacional* critica que las relaciones humanas están sujetas a una sociedad capitalista que las obliga a perder fluidez, por lo que estas se ven fuertemente resentidas. Es por ello por lo que, en el ámbito artístico, este autor propone convertir el arte en una plataforma de interacción humana. Para Bourriaud, el sentido de la obra nace de la interacción subjetiva entre el artista y el observador, generándose unas redes relacionales diversas entre ambos. De aquí nacería el arte de intervención, que está comprometido con la sociedad y es de carácter activista. Para él, el arte puede facilitar encuentros sociales y cobra significado con las relaciones que se generan en este proceso de participación. Bajo esta premisa, el arte es una intervención que busca crear situaciones donde los individuos puedan interactuar de manera directa y reflexiva (Bourriaud, 1998).

Por otro lado, Ardenne nos dice que la realidad es motivo de preocupación para el artista y que por ello se crean estéticas participativas en diferentes campos como la economía, los medios de comunicación, el espectáculo o, de nuevo, el paisaje. Según Ardenne, “el arte se transforma según su contexto y adopta la problemática de la realidad” (Ardenne, 2016).

Otro de los autores que estudia sobre las relaciones en el arte es el francés Jacques Rancière. Para este autor, el arte tiene un potencial político al intervenir en la “distribución de lo sensible”, que es la manera en que los sentidos y la realidad se estructuran y organizan. En su obra *El espectador emancipado* (2008), Rancière sugiere que el arte tiene la capacidad de reconfigurar lo visible y lo decible, desafiando las jerarquías establecidas en la sociedad. El arte interviene en la realidad política al ofrecer nuevas maneras de percibir y experimentar el mundo.

Del lado más político nos encontramos con Theodor Adorno, teórico de la Escuela de Frankfurt, quien consideraba que el arte tenía un papel de resistencia frente a la cultura de masas y el mercado capitalista. En su libro *Teoría Estética* (1970), Adorno sostiene que el arte autónomo, aquel que no está completamente subordinado a las reglas del mercado, tiene la capacidad de intervenir críticamente en la sociedad. Para él, el arte debía ser una forma de protesta contra la estandarización y la comercialización que deshumanizan tanto la producción cultural como las relaciones sociales.

Así pues, la intervención del observador en los procesos artísticos no sólo mejora las relaciones humanas, además de ello propone al espectador como un participante más en la creación artística. Los modelos participativos implican que en la creación artística exista más de un creador, abriendo el pensamiento de exclusividad del artista como único creador. La teórica Claire Bishop, en su libro *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship* (2012), analiza cómo el arte participativo crea situaciones en las que los espectadores se convierten en

co-creadores de la obra. Estas intervenciones artísticas no solo alteran la relación entre el artista y el público, sino que también buscan impactar las dinámicas sociales (Bishop, 2012)

Pero la intervención no sólo afecta en el modo de relacionarnos con el otro, también lo hace en el contexto urbano, ya que este, a su vez, conforma las propias relaciones. En el estudio sobre este tema, Henri Lefebvre ha sido una figura clave. En su obra *La producción del espacio* (1974), Lefebvre analiza cómo el espacio urbano está moldeado por las relaciones de poder y cómo el arte puede intervenir en esos espacios para desafiarlos. El arte callejero, por ejemplo, interviene en el espacio público y lo redefine, transformando lo que es considerado propiedad privada o comercial en un espacio para la expresión colectiva.

Ejemplos de arte relacional e intervención son Rirkrit Tiravanija, quien en 1992 convirtió una galería en una cocina improvisada en la que servía comida al público de manera gratuita, fomentando el encuentro y la convivencia entre los asistentes, o Thomas Hirschhorn al crear una instalación temporal en el barrio neoyorkino del Bronx. Este servía como espacio comunitario para talleres, debates y encuentros alrededor de las ideas de Antonio Gramsci.

Por lo tanto, y para finalizar este apartado, podríamos decir que las relaciones y la intervención en el arte son dinámicas complejas que conectan al artista, la obra y al espectador con contextos sociales, políticos y económicos. Ya sea a través de la participación directa del público, la resistencia al mercado o la intervención en el espacio público, el arte tiene la capacidad de modificar la realidad y proponer nuevas maneras de interacción social. Y como podemos ver, el arte y las relaciones humanas tienen un denominador común: el entorno o contexto urbano. O como nosotros lo estudiaremos: el paisaje.

## 3.2 Paisaje

El denominador común del que hablábamos, el entorno, se convirtió hace décadas en un escenario clave para el arte, a partir del cual experimentar y reivindicar el espacio público (Haro, 2021). De esta manera, las ciudades no se ven como conglomerados de edificios y calles, sino como espacios vivos que son atravesados por el flujo de millones de personas cada día. En este contexto, el artista ha encontrado en las ciudades y espacios urbanos una fuente de inspiración para reflexionar sobre cómo habitamos, buscando significados diferentes que emergen de estos entornos. Con respecto a este concepto, varios autores son los que investigan sobre él y los que consiguen establecer una unión entre la ciudad y el arte de contexto.

El autor que más ha desarrollado este tema es, sin duda, Marc Augé, a través de los conceptos de “Los no-lugares” y el “lugar antropológico”. Para definirlos, Augé cuenta que cada cuerpo ocupa un lugar en el mundo. Su lugar. Y esta reflexión, aunque es más propia de un cadáver o de un cuerpo inerte que de un cuerpo viviente, proporciona una individualidad en el espacio. Soy porque ocupo este lugar, y este otro. Por lo tanto, si un lugar puede definirse como espacio de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse por su identidad pasaría a ser automáticamente un “no-lugar” (Augé, 2017).

El lugar conforma la identidad. El no lugar es, lugar y no lugar. En él, las personas lo transitan sin identidad. Son espacios donde estamos por un determinado tiempo y donde no importa quiénes somos, ni quiénes queremos ser. Ejemplos de ello son los aeropuertos, las estaciones

de tren, los supermercados o los centros comerciales. Sin embargo, el concepto de “lugar” y “no lugar” puede variar, de tal forma que el centro comercial, por ejemplo, puede considerarse en la actualidad un lugar que conforma la identidad de muchos jóvenes, o el aeropuerto un espacio de seguridad para aquellas personas que trabajan en él o que se ven obligados a frecuentarlos con asiduidad (Augé, 2017).

Pese a que la definición pueda variar, también debemos de tener en cuenta que la sobremodernidad es productora de “no lugares”. Estos espacios están diseñados para la circulación, el consumo o la espera, pero no para el encuentro ni la comunidad. Según Augé, estos “no-lugares” son una manifestación de la globalización y la supermodernidad, donde los individuos son reducidos a roles funcionales: consumidores, pasajeros, usuarios. Por tanto, estos no-lugares no pueden considerarse espacios antropológicos porque proporcionan una falta de identidad al individuo cuando los transita. Un ejemplo de ello en la actualidad es la propia calle o incluso los comercios. Cuando caminamos por ellos, a menudo lo hacemos con un fin capitalista: o caminamos para producir o caminamos para consumir, pero casi nunca por el placer de caminar y de ser conscientes del espacio que estamos ocupando. Por ello, estos lugares, o mejor dicho estos “no lugares” se convierten en espacios de anonimato (Augé, 2017).

El arte contemporáneo ha intervenido de diversas maneras en estos “no-lugares”. Artistas como JR o Banksy, a través del arte urbano, han transformado paredes anónimas en lienzos que cuentan historias humanas, llenando de significado espacios vacíos. Estas intervenciones subvierten la función original de los “no-lugares” al convertirlos en espacios de crítica social o de reflexión estética. Así, lo que en principio era un lugar de tránsito, se transforma en un sitio donde las personas pueden detenerse, mirar y pensar.

Nicolas Bourriaud y Paul Ardenne también han propuesto nociones clave para entender el arte contemporáneo en relación con el entorno urbano. Ardenne, en su concepto de “realismo radical”, aborda cómo los artistas contemporáneos no intentan idealizar el espacio urbano, sino que lo retratan tal y como es: fragmentado, caótico y lleno de contradicciones. En este sentido, el arte ya no busca representar la ciudad desde una perspectiva externa, sino que se inserta en ella, la explora desde dentro y capta su complejidad (Ardenne, 2002). El “realismo radical” se puede observar en muchas formas de arte *site-specific*. Estas obras, en su interacción con el espacio urbano, no solo representan la ciudad, sino que la activan. Un buen ejemplo de esto son las intervenciones urbanas que invitan al público a interactuar con la obra y, por ende, con la ciudad misma. Los artistas contemporáneos, bajo esta óptica, logran revelar lo oculto, lo marginal, o las contradicciones del paisaje urbano, brindando nuevas formas de habitar estos espacios. Ardenne también menciona el “arte del paisaje”, concluyendo que el arte contextual es el que se apodera del espacio urbano o del paisaje. Para ello, el artista se introduce físicamente en él y se convierte en el productor de los acontecimientos o hechos (Ardenne, 2016).

Bourriaud, por su parte, nos habló del paisaje definiendo el “intersticio social” como un espacio pequeño entre dos cuerpos o entre dos partes de un mismo cuerpo. Así, se centra en el espacio urbano y alega que este ha permitido una mayor proximidad con la obra de arte, de tal forma que el arte contemporáneo ya no se visualiza como un espacio por recorrer o conquistar (coleccionista), sino por experimentar (público). De esta forma, también está haciendo referencia al arte de intervención (Bourriaud, 1998). En la actualidad, la obra nos obliga a pensar de forma diferente la relación que esta tiene (y que nosotros tenemos) con el espacio y con el tiempo, y es aquí, en su actividad, donde reside la originalidad del arte.

Gilles Clément, paisajista y teórico francés, también se centró en el espacio urbano a través de su teoría del “Tercer Paisaje”, a través de la cual define los paisajes como espacios de diversidad. El motivo de hacerlo fue el de querer describir los espacios “abandonados” o “residuales”, que no son completamente naturales ni urbanizados, pero que disponen de un gran potencial ecológico y simbólico. Para ello, clasifica en tres el entorno que nos rodea (Clément, 2004):

1. Los conjuntos primarios: espacios no habitados pero que se transitan de vez en cuando.
2. Los residuos: el abandono de un espacio.
3. Las reservas: los límites que no se tocan, que están ahí.

Clément define el “Tercer Paisaje” como aquellos espacios intersticiales que han sido olvidados por la planificación urbana o agrícola, tales como terrenos baldíos, bordes de carreteras, áreas industriales en desuso o solares vacíos. No se trata de lugares completamente salvajes ni de zonas diseñadas para un uso concreto, sino de espacios en transición, donde la naturaleza recupera su curso de manera libre y espontánea.

Estos espacios, que a menudo se perciben como “vacíos” o “no productivos”, son en realidad una reserva de biodiversidad. Clément los considera cruciales para el equilibrio ecológico en un mundo cada vez más controlado por la acción humana. En lugar de verlos como lugares de desperdicio, Clément los revaloriza como espacios donde la vida se reorganiza de manera autónoma. Por ello, según Clément “El Tercer Paisaje es ese lugar donde es posible ampliar la diversidad. Un territorio refugio donde riqueza y desorden cohabitan y dan lugar a una mezcla habitable, donde no existe el orden, pero el cual contiene el futuro biológico” (Clément, 2004).

La noción de Clément tiene implicaciones profundas en el ámbito del arte contemporáneo y la reflexión sobre cómo habitamos los entornos urbanos. En muchos casos, los artistas han intervenido en estos “terceros paisajes” para destacar su valor simbólico y ecológico. Obras de arte que se insertan en terrenos baldíos o áreas industriales en desuso pueden resignificar estos espacios, otorgándoles un nuevo valor social, ambiental y estético. El “Tercer Paisaje” invita a pensar en la ciudad no solo como un lugar de planificación y construcción, sino también como un entorno donde lo no planificado, lo residual, tiene un papel importante. Para los artistas, estos lugares ofrecen una oportunidad única de explorar la relación entre lo natural y lo urbano, entre lo controlado y lo salvaje (Clément, 2004).

De la misma manera que lo hicieron los demás autores al tratar de acercarse a una definición sobre el arte de contexto, también Claramonte habló del paisaje, definiéndolo como “lo que está ahí y es el resultado de un conflicto, y en el cual el repertorio y las disposiciones hacen acto de presencia” (Claramonte, 2009) Para tratar de explicar esta definición, Claramonte creó “los modos<sup>2</sup>” y a través de ellos analiza cómo las diferentes corrientes artísticas y culturales construyen visiones particulares de los entornos naturales y urbanos. Para Claramonte, los “modos” de ver el paisaje no son neutros, sino que responden a intereses ideológicos. Por ejemplo, en la pintura del Renacimiento o el Romanticismo, el paisaje era a menudo representado de manera idealizada, como un espacio de contemplación y armonía, reflejando una visión de la naturaleza dominada por la cultura occidental. En contraste al arte contemporáneo, especialmente a partir del *Land Art* y otras corrientes conceptuales, que busca desafiar esta idealización, mostrando los paisajes degradados por la acción humana, los espacios industriales o los entornos urbanos caóticos (Claramonte, 2009).

Para Claramonte, los “modos” serían “lo necesario”: lo que construye el repertorio (lo que tenemos); “lo contingente”: lo que no añade nada al repertorio, pero da lugar a “lo posible”; “lo posible”: lo que podemos hacer. La resiliencia de la que antes hablábamos. Para que lo posible ocurra deben darse las condiciones de “posibilidad” (tener repertorio y disponer de disposiciones); y “lo imposible”: lo que obliga a construir el repertorio. Cuando ya no tenemos nada, es necesario volver a obtener los recursos. La rueda vuelve a girar y el ciclo continúa y da lugar de nuevo a “lo necesario” (Claramonte, 2009).

Claramonte observa que en el arte contemporáneo el paisaje ha dejado de ser solo una cuestión estética para convertirse en una cuestión política. Artistas como Olafur Eliasson, Richard Long o Robert Smithson han transformado el paisaje en un espacio de intervención crítica, donde se exploran temas como la sostenibilidad, la relación entre naturaleza y cultura, o las consecuencias del cambio climático. Estos artistas nos ofrecen modos alternativos de ver y habitar el paisaje, invitándonos a reflexionar sobre nuestras interacciones con el medio ambiente y las estructuras que lo configuran.

Además, el paisaje urbano también juega un papel central en la obra de muchos artistas contemporáneos, que critican la urbanización acelerada, la gentrificación o la destrucción de espacios naturales. En estos trabajos, el paisaje se convierte en un campo de batalla simbólico donde se confrontan las tensiones entre desarrollo, naturaleza y habitabilidad.

Con Rosalind Krauss y su teoría de “El Campo Expandido” se formaba el concepto del “no-paisaje”. Este nace a partir de una escultura de Balzac en 1981 que carece de una localización específica y le otorga la condición de nómada, creando el concepto del “no-paisaje” y la “no-arquitectura”. Así, Rosalind Krauss explora cómo el arte contemporáneo ha transformado las categorías tradicionales del paisaje y la escultura, desdibujando los límites entre estos géneros y creando nuevas formas de intervención artística en el entorno. La idea del “no paisaje” surge precisamente de esta ruptura con las concepciones clásicas del paisaje, marcando un punto de inflexión en cómo entendemos y representamos el espacio (Krauss, 1979).

Otra de las teorías que cobran fuerza en el campo del entorno y el paisaje es la “Teoría del Límite” de Eugenio Trías. Esta se centra en la noción del “límite” como un concepto fundamental que atraviesa diversas disciplinas, como la filosofía, la estética y la ética. Trías aborda el límite como una forma de entender la condición humana y la experiencia del sujeto en el mundo, a través de la dimensión estética y el límite de la condición humana. Para este autor, el ser humano está constituido en límites tanto físicos como metafísicos, los cuales definen tanto la existencia como la experiencia de la vida (Trías, 1996).

Kevin Lynch (Chicago, 1918), urbanista y escritor estadounidense, también teorizó sobre la ciudad a través de su obra *The Image of the city* (1960). En ella, Lynch analiza cómo el individuo percibe y organiza el espacio urbano, identificando la ciudad en diferentes elementos:

- Senderos: son aquellas rutas que las personas utilizan para moverse por la ciudad, como calles, caminos o paisajes.
- Bordes: son líneas que delimitan o separan áreas dentro de la ciudad, como ríos, muros o ferrocarriles.
- Distritos: áreas reconocibles que tienen características similares y que los individuos pueden

identificar fácilmente, como barrios o zonas comerciales.

- Nodos: puntos estratégicos o lugares de encuentro dentro de la ciudad, como plazas, intersecciones o estaciones de transporte.
- Monumentos: estructuras o elementos prominentes que sirven como hitos, tales como edificios icónicos o estatuas.

Es por ello por lo que Lynch cree que la forma en la que las personas perciben y conciben la ciudad influye en sus experiencias, así como en sus comportamientos. Un diseño urbano cómodo e intuitivo, adaptado a la vida humana y no al consumismo ayuda a los ciudadanos a orientarse y a sentir con mayor intensidad el “sentidos de pertenencia” (Lynch, 1960).

Los situacionistas también cuestionaron el método urbano del momento a partir de su “Teoría de la Deriva” (Debord, 1994). Esta consiste en un desplazamiento psico-geográfico por la ciudad, donde los individuos se mueven sin un propósito específico, dejando que su entorno influya en su experiencia y emociones. El propósito de la deriva es romper con las trayectorias cotidianas y permitir que las personas experimenten la ciudad de manera espontánea. Esto facilita el descubrimiento de nuevas interacciones, sensaciones y espacios que suelen ser ignorados en la vida diaria. Así, al practicar la deriva, los situacionistas buscaban reconfigurar la relación entre el individuo y la ciudad, subvirtiendo el control del espacio urbano y promoviendo una conexión más auténtica y crítica con el entorno.

Como podemos ver, son muchos los autores que teorizan y estudian sobre este tema, el cual hoy sigue siendo un motivo de investigación de gran relevancia al tratarse de un problema actual pero cuya base parte de un error lejano en el sistema de creación de las ciudades, cuyas creaciones se han dejado llevar por el capitalismo y la necesidad inminente de consumir y producir. Otras teorías como las de “arte fronterizo”<sup>3</sup> apuestan por seguir abordando este tema que sin duda nos lleva a una pregunta trascendental en el eje de esta investigación sobre el Arte de Contexto: ¿cómo habitamos las ciudades actualmente?, ¿qué debemos cambiar? Y, la más importante, ¿qué puede hacer el arte para cambiarlo?

## 4 CONCLUSIONES

---

El arte de contexto representa una ruptura esencial con las formas tradicionales del arte, desafiando no solo las dinámicas estéticas, sino también las sociales, políticas y económicas que han definido el campo artístico. Su enfoque en el entorno, la interacción social y la interdisciplinariedad no solo redefine los límites de lo que entendemos por arte, sino que también pone de manifiesto la importancia del contexto como elemento activo en la creación y recepción de las obras.

A través de su capacidad para integrar disciplinas diversas como la sociología, la antropología y las ciencias políticas, el arte de contexto trasciende la esfera estética para convertirse en un vehículo crítico que cuestiona las estructuras de poder y propone alternativas al paradigma capitalista que domina tanto el espacio urbano como el mercado artístico. De este modo, la obra deja de ser un objeto aislado para convertirse en una experiencia dinámica, capaz de transformar el espacio y las relaciones humanas.

En este sentido, las prácticas de intervención en el entorno y la participación activa del público no son meros accesorios del arte contextual, sino pilares que sustentan su propósito transformador. Estas dinámicas plantean preguntas cruciales como hasta qué punto puede el arte modificar la percepción del espacio urbano o qué rol deben asumir los artistas en la construcción de una sociedad más inclusiva y consciente.

Además, la participación del público y la interacción con el entorno son pilares fundamentales de este tipo de arte, lo cual plantea nuevas formas de concebir la creación artística, como la posibilidad de que el espectador se convierta en partícipe de la obra, cumpliéndose así un requisito indispensable para que el arte de contexto cumpla con su función contextual, o incluso la capacidad de que la obra altere o resignifique el espacio a través de la intervención.

Dentro de sus características distintivas, también tenemos el concepto de “lo efímero”, que destaca como un concepto central, pues cuestiona el paradigma de la permanencia en el arte tradicional, donde la conservación y la materialidad han sido históricamente prioritarias. El arte efímero, en cambio, subraya la importancia de la experiencia inmediata y el impacto en tiempo real, resignificando el valor de lo transitorio. Este carácter pasajero no solo refleja las dinámicas de un mundo contemporáneo en constante cambio, sino que también actúa como una metáfora de las relaciones humanas y del entorno urbano, ambos marcados por su fragilidad y naturaleza cambiante.

“Lo efímero” también vincula el arte, el tiempo y el espacio de manera única. Obras como las intervenciones en paisajes urbanos o las performances situadas no solo transforman el entorno físico de manera momentánea, sino que dejan huellas simbólicas y emocionales que perduran más allá de su desaparición. Este enfoque resalta cómo el arte efímero interactúa no solo con la materialidad del espacio, sino también con las memorias colectivas y las narrativas locales.

Por lo tanto, y a modo de conclusión podríamos resumir que el arte de contexto se erige como un puente entre lo tangible y lo intangible, entre el espacio físico que habitamos y las relaciones que lo configuran. Es una forma de expresión que no solo refleja, sino que interviene, que desafía y transforma.

En su esencia, este arte trasciende las fronteras de lo estético para convertirse en un acto de resistencia, un diálogo continuo entre la creación y la vida cotidiana. Más que ser una obra enmarcada, es un latido que resuena en los paisajes urbanos, en sus comunidades y en la narrativa colectiva, recordándonos que el arte no es sólo lo que observamos, sino también lo que vivimos. Y ello conlleva compartir y cuestionar.

En un mundo marcado por la fragmentación, el arte de contexto une; en una sociedad que tiende a la alienación, invita a la participación; y en un sistema que favorece lo estático, propone lo dinámico. Es en su capacidad para generar preguntas, provocar reflexiones y abrir caminos donde radica su fuerza transformadora. Como un espejo que refleja tanto lo que somos como lo que podríamos llegar a ser, este arte nos invita a mirar más allá de lo que a priori, es evidente, para aprender a habitar el mundo que nos rodea.

## 5 REFERENCIAS

- Almansa M, J.M., Expósito Cordobés, B., Luque Rodrigo, L., Mantas Fernández, R. (2013). Videoarte en Jaén. *Estéticas del Medio Art.* pp. 241 - 266. Disponible en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=525868>
- Almansa M, J.M., Martín Robles, J. M., Luque Rodrigo, L. (2016). 50 años de artes plásticas en Jaén. Creación, medios y espacios (1960-2010). *Instituto de Estudios Giennenses*, ISBN 978-84-92876-59-4
- Austin, J. (2010). *More to see than a canvas in a white cube: For an art in the streets.* City: Analysis of Urban Trends, Culture, Theory, Policy, Action, 14(1-2), 33-47. <https://doi.org/10.1080/13604810903525185>
- Ardenne, P. (1962). *Un arte contextual. Creación artística en el medio urbano, en situación de intervención, de participación.* Ad Literam.
- Benjamin, W. (2021). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica: y otros ensayos sobre arte, técnica y masas.* Alianza.
- Bishop, C. (2006). *The Social Turn: Collaboration and its Discontents*, Artforum International.
- Bourriaud, N. (2006). *Estética Relacional* (2ª ed.). Adriana Hidalgo.
- Cejudo M, V. (2015). *La Mediación Cultural. Mecanismos de porosidad para construir una cultura contemporánea sostenible* [Tesis Doctoral, Universidad de Granada].
- Claramonte, J. (2010). *Arte de contexto.* Editorial Nerea.
- Clément, G. (2004). *Manifiesto del tercer paisaje.* Paidós.
- Deutsche, R. (2010) *Agorafobia. Revista MACBA.* Barcelona.
- Debord, G. (1994). *La sociedad del espectáculo.* Akal.
- Haro C, C. (2021). *El arte urbano en las redes sociales como medio de transformación social: el caso de Boa Mistura.* Revista PH. *Debate Dilemas del arte urbano como patrimonio*, 103, 161-162. [www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/4905](http://www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/4905)
- Helguera, P., (2011). *Education for Socially Engaged Art. A Materials and Techniques Handbook.* Editorial Pinto Books.
- Jacob, M. J. (2014). Chicago is Culture in Action. En J. Decter & H. Draxler (Eds.), *Exhibition as Social Intervention: 'Culture in Action' 1993* (pp. 192). Afterall Books.
- Kester, G. H. (2011). *The one and the many: Contemporary collaborative art in a global context.* Duke University Press.
- Krauss, R. (1979). Sculpture in the Expanded Field. *October*, 8, 30-44.



Lynch, K. (1960). *The image of the city*. MIT Press.

López-Aparicio, I. (2017). *Arte político y compromiso social. El arte contemporáneo como transformación creativa de conflictos*. Cendeac.

Luque Rodrigo, L., & Moral Ruiz, C. (2021). Apropiaciones artísticas del espacio público: del graffiti, activismo urbano y arte relacional, a la ocupación simbólica cibernética. *Arte y Políticas de Identidad*, 25(25), 118-142. <https://doi.org/10.6018/reapi.506241>

Luque Rodrigo, L. (2016). Arte relacional en la calle. Casos de conservación colectiva. *Ge-Conservación*, 10, 117-125. <https://doi.org/10.37558/gec.v10i0.405>

Mann, T. (1924). *La montaña mágica* (14ª ed.). Editorial Ave Fénix.

Martín Prada, J. (2015). *Prácticas artísticas e internet en la época de las redes sociales*. Akal.

Trías, E. (1991). *Lógica del límite*. Ediciones Anagrama.

## NOTAS

---

1. Se dice de un tipo de trabajo artístico diseñado para una localización concreta, de la que desprende una interrelación única con el entorno. Si la pieza se mueve del sitio donde ha sido montada, pierde parte esencial de su significado.

2. Claramonte se inspiró en la teoría de John Berger y su obra *Los modos de ver* (1972). Este sostiene que nuestra manera de ver el mundo y el arte está medida por el contexto histórico, social y político en el que nos encontramos. Para ello, Claramonte retoma esta idea como los “modos de ver” el “paisaje”.

3. El arte fronterizo es un término que se refiere a las prácticas artísticas que abordan, critican o se inspiran en las fronteras geográficas, políticas, culturales y sociales. Este tipo de arte examina las dinámicas complejas que existen en y alrededor de las fronteras, a menudo explorando temas de identidad, migración, violencia y resistencia.