

ÁNGEL MANUEL
RODRÍGUEZ ARIAS

<https://orcid.org/0000-0001-8810-7512>
Universitat Politècnica de València

JUAN BAUTISTA
PEIRÓ LÓPEZ

<https://orcid.org/0000-0001-9355-8553>
Universitat Politècnica de València

Arte y periferia: prácticas relacionales y contextuales en la ciudad de Valencia

Vol.32 / Ene 2025 / 141-156pp

Recibido: 05-10-2024 - Aceptado: 21-01-2025

Arte y políticas de identidad

© Copyright 2012: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia. Murcia (España)
ISSN edición impresa: 1889-979X. ISSN edición web (<http://revistas.um.es/api>): 1989-8452

ART AND PERIPHERY: RELATIONAL AND CONTEXTUAL PRACTICES IN THE CITY OF VALENCIA

ABSTRACT

This article begins with an exploration of Iria Candela's book *Sombras de Ciudad*, this article examines contextual art in relation to the periphery and how it intertwines with gentrification and urban art. It begins by analyzing how the concept of the periphery has evolved in the Spanish context, highlighting the role of urban art as a critical and transformative tool capable of re-signifying the perception of the periphery and challenging dominant narratives. The case study presented in the city of Valencia exemplifies these dynamics, focusing on city-context artists such as Luce, Anaïs Florin, and Escif, who offer contextual proposals that connect with their environment and provide an aesthetic response to the social realities surrounding them.

Keywords: contextual art, periphery, gentrification, urban interventions, urban art

RESUMEN

Partiendo de una exploración del libro *Sombras de Ciudad* de Iria Candela, este artículo examina el arte de contexto en relación con la periferia y cómo este se entrelaza con la gentrificación y el arte urbano. Se inicia con un análisis sobre cómo el concepto de periferia ha evolucionado en el contexto español, destacando el papel del arte urbano como herramienta crítica y transformadora, capaz de resignificar la percepción de la periferia y de cuestionar las narrativas dominantes. El caso de estudio planteado, en la ciudad de Valencia ejemplifica estas dinámicas, centrándose en artistas del contexto de la ciudad como Luce, Anaïs Florin y Escif, quienes presentan propuestas contextuales que conectan con su entorno y ofrecen una respuesta estética a las realidades sociales que les rodean.

Palabras clave: arte de contexto, periferia, gentrificación, intervenciones urbanas, arte urbano

1 INTRODUCCIÓN

En el siguiente artículo, utilizamos algunas de las constantes que Iria Candela (2007) analiza en su libro *Sombras de Ciudad* como punto de partida para reexaminar cómo ha evolucionado el arte de contexto desde la época que describe y desde el año que concibe el texto. En su obra, Candela realiza un análisis exhaustivo de varias propuestas artísticas contextuales surgidas entre los años 80 y 90 en Nueva York. Este libro, uno de los más referenciados en lengua española sobre arte contextual en el ámbito urbano, define este periodo como un tiempo de cambio y transformación en la ciudad, marcado por problemáticas específicas relacionadas con la configuración de la gran metrópolis.

Nos centraremos, por tanto, en comprender diferentes dinámicas del arte relacionado con la urbe y su contexto en la actualidad. Han pasado ya diecisiete años desde la publicación de este escrito, y el artículo pretende abordar algunas de las líneas que la autora deja abiertas en su análisis, actualizando su enfoque para situarlo en el contexto español contemporáneo. El análisis de Candela permite traer al presente las prácticas actuales de arte de contexto, basándonos en su estudio sobre la relación entre el arte y su entorno. Nos preguntamos qué legado del pasado persiste en estas prácticas. Por un lado, el objetivo es evidenciar cómo ha cambiado el espacio en el que se inscriben estas manifestaciones, particularmente en relación con los procesos de gentrificación. Por otro lado, se busca destacar qué herramientas emplean los artistas contemporáneos en sus obras de contexto, manteniendo la tradición de trabajar desde y en la calle.

Todo arte, en última instancia, es un arte de contexto, ya que toda creación artística está influenciada por el entorno y por la forma en que se contextualiza en un espacio determinado. Como señala Allan Kaprow: “este mundo cotidiano influye en la manera en que se crea el arte tanto como condiciona su respuesta” (Kaprow, 2003, p. 25). En este sentido, las distintas formas de expresión artística son reconocidas y comprendidas a través de un paradigma determinado, y aquello que llamamos arte siempre estará vinculado al sistema en el que se inscribe.

Entonces, ¿qué diferencia al graffiti, al muralismo y al arte público? Aunque podemos englobar a todas dentro del arte contextual, estas manifestaciones difieren a la hora de ser categorizadas como arte urbano, entendido al mismo como un conjunto de prácticas artísticas realizadas en el espacio público que buscan intervenir en el entorno urbano y establecer diálogos sociales y estéticos con sus habitantes (García Gayo et al., 2016, p. 187). Este paraguas abarca tanto el *graffiti*, como a otras formas espontáneas de arte relacionadas con la urbe (Luque Rodrigo & Moral Ruiz, 2021).

El *graffiti*, como una de las expresiones más características del arte urbano, se distingue por su espontaneidad y su carácter no institucional. Surge como una manifestación independiente que utiliza el espacio público para la expresión personal y colectiva, sin autorización, y que está destinada a ser efímera. Por otro lado, el muralismo está vinculado generalmente a encargos institucionales o comunitarios. Estas obras, realizadas con autorización, buscan integrar narrativas relacionadas con el contexto histórico, social o político del lugar donde se desarrollan (García Gayo et al., 2016, p. 187). Finalmente, en esta línea, el arte público abarca intervenciones artísticas en el espacio urbano concebidas para interactuar con el entorno. Estas obras pueden ser tanto institucionales como independientes y frecuentemente responden a estrategias de

regeneración urbana o a proyectos culturales con impacto duradero (García Gayo, 2019, pp. 154-156).

Así, Kaprow (2003) reflexiona sobre la necesidad de borrar las fronteras entre el arte y la vida cotidiana, proponiendo que “la línea entre el arte y la vida debe mantenerse lo más fluida posible, y, en última instancia, suprimirse” (p. 193). Este enfoque desafía las estructuras tradicionales del arte, desplazándolas de los espacios institucionales hacia contextos donde emerge directamente de las dinámicas sociales y los entornos urbanos. Por su parte, Nicolas Bourriaud (2002), en su teoría del arte relacional, subraya que el arte no es únicamente un objeto para contemplar, sino un proceso interactivo que se define por las relaciones humanas que genera, ya sea con objetos, individuos o comunidades. Estas perspectivas convergen en la importancia de que las prácticas artísticas contemporáneas trasciendan lo meramente estético para convertirse en un espacio de interacción, participación y transformación. Así, las propuestas vinculadas al arte urbano, la participación y el hacer colectivo se posicionan como vehículos fundamentales para cuestionar y redefinir la relación entre el arte, su contexto y la sociedad, como se explorará en los ejemplos que siguen.

1.2 Contextos y periferias

Al entrar en el contenido del libro de Candela (2007), cuando agrupa las prácticas artísticas que va a analizar, las cuales incluyen la obra de artistas como Matta-Clark o Martha Rosler, entre otros, la autora señala lo siguiente:

En cualquier caso, vamos a hablar siempre de ejemplos aislados y de carácter independiente, sin un ánimo integrador que promueva un nuevo movimiento artístico, y carentes de espíritu asociativo encaminado a la acción social. Digamos que practican, desde la disciplina artística, tácticas periféricas de resistencia en contra de las estrategias de dominación del centro de la ciudad, el cual busca expandir su poder espacial. (Candela, 2007, p. 23)

Con esta aclaración, Candela subraya dos ideas principales: la primera es que las propuestas que analiza se inscriben en un conjunto de prácticas que se oponen a los ejes discursivos de los centros tradicionales del arte. La segunda es que se trata de prácticas heterogéneas en cuanto a medios y formas, circunscritas a un espacio urbano determinado. En este sentido, Ardenne (2002) contribuye a la definición del arte de contexto al señalar:

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. (Ardenne, 2002, p. 11)

A través de estas dos citas, se pueden identificar dos ejes clave en la conceptualización del arte de contexto. El primero es la relación con la periferia, entendiendo este concepto no solo como un ente geográfico, sino como aquello que es gestado en los márgenes, en oposición al centro. Es, en definitiva, la creación desde los bordes, en contraposición a los poderes hegemónicos. Una constante en algunas de las obras que analiza Candela, ya sean las intervenciones abruptas

sobre edificios degradados de Gordon Matta-Clark o las intensas performances de Tehching Hsieh, es esta noción de operar desde fuera del sistema institucional, estableciendo una relación directa con un espacio periférico donde la obra cobra vida.

La periferia, en este sentido, no es solo un lugar físico, sino un espacio simbólico de resistencia, donde los artistas sitúan su práctica en un contexto que responde a dinámicas específicas de exclusión y precarización. La periferia se convierte así en un lugar de creación independiente, en contraposición al centro, que simboliza el poder institucional y económico. Es aquí donde surge una nueva forma de agencia artística, en la que los artistas, al conectarse con el espacio, encuentran la libertad para desafiar las convenciones del arte “autorizado”. No es solo una cuestión de geografía, sino de discurso: crear desde la periferia ofrece la posibilidad de actuar fuera de las jerarquías impuestas, de narrar nuevas historias desde los márgenes.

El segundo eje es el contacto con la realidad, que, como señala Ardenne en referencia a Debord, se opone al simulacro. Esto nos lleva a la pregunta: ¿qué entendemos por “contexto real” y cuál es el “fabricado”? Aquí se abre el debate sobre el arte de contexto en el entorno urbano: ¿qué hay de auténtico y espontáneo en el graffiti, en contraste con lo que puede considerarse falso o escenográfico cuando se presenta en una galería?

Este fenómeno produce una cierta romantización de los artistas que han sido clasificados como creadores de arte contextual. Muchos de ellos operan y trascienden los distintos marcos en los que se inscribe el arte, y, en muchos casos, son venerados por la crítica, las instituciones y el mercado. Así, cuando un artista que proviene del arte callejero ingresa en el mercado del arte institucional, ¿pierde su conexión con la realidad o su autenticidad? En última instancia, la periferia es, en muchos casos, no solo el espacio desde el cual se produce el arte, sino también el lugar donde se protegen y desarrollan estas múltiples verdades, donde el arte ocurre, quizás, más cerca de la vida real que de su simulacro.

A través de estas preguntas, nos cuestionamos si existe, y dónde queda, ese espacio de creación intermedio (independiente, autogestionado, popular) entre el arte urbano –definido en buena medida por su imprevisibilidad, libertad y alegalidad– y las propuestas de arte público respaldadas claramente por instituciones. ¿Existe, entonces, un espacio de creación que ocupe el entremedio en la calle?

Para responder a esta cuestión, seguimos dos variantes: primero, nos centramos en el espacio, analizando cómo este es concebido y cómo configura la práctica artística que en él se desarrolla. Después, nos enfocamos en cómo este traspaso desde el paradigma de la creación de arte urbano es utilizado y adaptado por las retóricas de los artistas que se inscriben en el arte de contexto. Finalmente, analizamos varios ejemplos de propuestas contextuales gestadas en el entorno valenciano, que, presentes en un contexto próximo, evidencian este camino intermedio

2 AMBIVALENCIAS ENTRE CENTRO Y PERIFERIA

En los últimos años, el arte urbano ha ganado un protagonismo cada vez mayor en el panorama artístico y mediático, tanto en España como a nivel internacional. Muchos artistas que provienen del mundo del graffiti han alcanzado el éxito y el respaldo tanto de las instituciones como del mercado del arte. Banksy se subasta en Sotheby's, Okuda, Pichiavo, Dulk y Escif diseñan la falla

mayor de Valencia, y la feria Urvanity se erige como un evento importante en el calendario artístico de Madrid, solo por mencionar algunos ejemplos. Son también, a menor escala, numerosos los festivales de arte urbano que proliferan en ciudades y pueblos de España, muchos de ellos impulsados espontáneamente por asociaciones vecinales o comunidades locales. En este contexto cabe preguntarse si esta relación con aquello que es creado desde el margen sigue vigente, si sigue existiendo de algún modo la periferia como espacio de libertad del que hablaba Candela. Volviendo a *Sombras de Ciudad*, resulta interesante destacar una nota a pie de página en la que la autora realiza una aclaración sobre el término gentrificación:

Es el caso, por ejemplo, del término *gentrification*, que resulta clave en la historia de la ciudad de Nueva York y al que nos referimos en numerosas ocasiones a lo largo de este libro. *Gentrification* es un proceso de cambio en la conformación social de un barrio, en concreto una transferencia de tipo ascendente hacia una clase más alta. Es el proceso básico de la reciente reconversión urbana de las antiguas ciudades industriales anglosajonas y, por ello, es un término nuevo y propio del contexto angloamericano. No hemos querido traducirlo porque no existe una palabra equivalente en castellano y porque, además, es un fenómeno todavía relativamente inédito en el contexto español (aunque se puede hablar de incipientes ejemplos en los casos de Bilbao y Barcelona). (Candela, 2007, p. 185)

Parece evidente que en el momento en que Candela escribió este libro, justo antes del estallido de la crisis financiera de 2008, el término gentrificación aún no se utilizaba de manera habitual para describir los procesos de transformación urbana que más tarde serían claramente visibles en muchas ciudades españolas. En este sentido, es interesante reflexionar sobre el papel que el arte, como vehículo de expresión, y en particular la visión urbana diversa en la que se gestan muchas de las prácticas del arte urbano, ha jugado un papel en estos procesos de gentrificación en barrios periféricos o degradados.

Ejemplos reales en los que la clase creativa se instala en un barrio y luego es desplazada, ya han sido descritos por autores como Richard Florida (2002) o Sharon Zukin (2010). En muchos casos, el arte urbano y las intervenciones artísticas en el espacio público actúan como catalizadores de estos procesos, ayudando a embellecer los barrios, lo que a su vez impulsa su revalorización y eventual desplazamiento de los habitantes originales.

Cabe preguntarse, por tanto, en qué términos definimos al arte de contexto, y aquí ya entramos en el cisma que divide lo que es categorizado como arte urbano de otras propuestas que están marcadas por una institución o un paradigma reglado. Resulta relevante indagar si es posible crear un arte contextual que siga las premisas propuestas por Ardenne (2002) cuando está circunscrito a un espacio reglado o consensuado previamente, o si esto ya implica una pérdida del contacto directo con la realidad. También se podría reflexionar sobre si, en este contexto, un espacio antes considerado más “real” se transforma a través del contacto con el arte, en cualquiera de sus categorías, en algo más “fabricado”.

En primer lugar, nos detendremos en el concepto de espacio y, luego, en la vigencia del arte urbano como arte contextual, tal como hemos comentado anteriormente. En este sentido, es necesario centrarnos en el trabajo de Edward Soja, geógrafo crítico, quien desarrolló el concepto de tercer espacio a partir de los postulados de Henri Lefebvre (1974) en *La producción del espacio*. Soja argumenta que:

Al fin de siècle, hay una creciente conciencia de la simultaneidad y de una complejidad que entrelaza lo social, lo histórico y lo espacial de modo inseparable y, no sin problemas, a menudo interdependiente. Este importante giro espacial es lo que asocio con la emergencia de una perspectiva del tercer espacio y con la extensión del alcance y sensibilidad de la imaginación geográfica. (Soja, 1996, p. 190)

Soja define la dialéctica espacial como una manera de entender el mundo con tres dimensiones, en lugar de dos. Siguiendo la línea de pensamiento de Lefebvre, las epistemologías del primer espacio se corresponden con las prácticas espaciales que incluyen tanto el espacio percibido como el espacio concebido. El primer espacio, según Soja, se refiere al mundo experimentado directamente, compuesto por fenómenos cartografiables y mensurables empíricamente. Este espacio se relaciona con enfoques geográficos que enfatizan la forma y la cuantificación de lo que se puede medir. Por su parte, el segundo espacio —el espacio concebido— se asocia con las imágenes y representaciones de la espacialidad, es decir, con los procesos de pensamiento que modelan tanto las geografías humanas materiales como el desarrollo de una imaginación geográfica.

El tercer espacio, o espacio vivido, representa una forma distinta de concebir las geografías humanas. Es un ejercicio de imaginación geográfica que integra perspectivas sociales, históricas y materiales, ofreciendo una visión más completa de la experiencia humana en su entorno (Soja, 1996, p. 195). Este tercer espacio, que puede vincularse con el concepto de heterotopía de Foucault, se puede entender como aquel espacio en el que el arte, en contacto con la realidad, se concibe y se gesta.

Sin embargo, en el contexto actual del tardocapitalismo, donde todo tiende a ser absorbido por el mercado, queda poco margen para que las propuestas artísticas —ya sean instalaciones, murales o intervenciones en el espacio público— escapen al riesgo de formar parte de un engranaje mercantil mayor. Este engranaje puede generar diversas situaciones, desde la revitalización de un barrio hasta su transformación en una atracción turística, donde la línea entre el arte auténtico y el espectáculo comercial se difumina. La estandarización y comercialización del arte urbano representan un arma de doble filo, ya que, si bien pueden ofrecer visibilidad y recursos a las prácticas artísticas, también pueden limitar su potencial crítico y su conexión con las realidades sociales que pretenden abordar. Como señalan Lipovetsky y Serroy (2013) en *La estetización del mundo*, la estética se ha convertido en un elemento central en la vida contemporánea, transformando espacios públicos en escenarios consumibles que tienden a priorizar la apariencia sobre el contenido. Esta dinámica plantea preguntas cruciales sobre la autenticidad y la función del arte en un mundo donde el valor estético puede eclipsar su capacidad de provocar reflexión y cambio social. Así, se plantea un desafío fundamental: cómo lograr que el arte de contexto mantenga su integridad y su capacidad de interpelar a la sociedad, sin quedar supeditado a las dinámicas de exhibición del capital.

3 HERRAMIENTAS: DE LA PERIFERIA A LA CENTRALIDAD

Iria Candela (2007), en el apartado que titula *Escribir el texto en la ciudad*, al relacionar las intervenciones de Krzysztof Wodiczko –conocido por sus proyecciones efímeras sobre monumentos y edificios de Nueva York– con las prácticas relacionadas con el texto en la ciudad, define lo siguiente:

Estas intervenciones se hallaban próximas a las tácticas basadas en inscripciones artísticas sobre el texto lingüístico de la ciudad, especialmente ensayadas en Nueva York por diversos artistas, cuyo referente más inmediato era la práctica popular y underground del graffiti. Mediante procedimientos más sofisticados, como los stencils, las serigrafías, los flyers, los múltiples, las pantallas electrónicas... artistas como John Fekner, Jenny Holzer, Barbara Kruger... desarrollaron el concepto de apropiación del espacio público practicada hasta entonces por los artistas del graffiti. (Candela, 2007, p. 161)

Este fragmento ilustra cómo el graffiti se erige como base fundacional de muchas propuestas artísticas de índole contextual. Aunque el graffiti se apoya en el espacio urbano para existir, su enfoque no está necesariamente en interactuar de manera explícita con todos los actores sociales. Artistas como John Fekner, Jenny Holzer y Barbara Kruger partieron del graffiti para desarrollar un arte que utiliza el texto como herramienta para comunicarse a través de los muros y las calles. Sus intervenciones no solo se limitan a adornar el entorno urbano, sino que se proponen establecer un diálogo crítico con la realidad social y política. Son propuestas que plantean preguntas y reflexiones sobre el contexto que habitan.

Uno de los rasgos más distintivos del graffiti es su capacidad de identificarse como símbolo de la cultura urbana a través de sus propios códigos, pero estos códigos están dirigidos principalmente a quienes forman parte de su comunidad, las *crews*. Esto lo convierte en una práctica autorreferencial, donde la obra no busca, necesariamente, dialogar con todos los agentes que habitan el espacio, sino con aquellos que comparten su lenguaje visual y simbólico. Por otro lado, a medida que el arte urbano se ha expandido, muchos artistas, ya sean provenientes del graffiti o no, han utilizado el espacio público con una intención más explícita y clara, en una búsqueda que transforma ese espacio y establece un diálogo con el contexto en el que se inserta la obra. Este tipo de arte no solo ocupa un lugar, sino que lo cuestiona, respondiendo a las dinámicas sociales, culturales y políticas que lo rodean.

Sin embargo, el graffiti, aunque a menudo se presenta como un acto de resistencia, no siempre utiliza conscientemente el contexto real en su proceso de creación. Se apoya en el contexto para ser reconocido y legitimado, pero no necesariamente lo integra en su ideación de manera crítica, como lo hacen otras formas de arte de contexto.

Es importante destacar el trasvase que ha ocurrido entre el graffiti y otras formas de arte urbano. En el momento en que artistas ya consolidados en el mercado del arte salen a la calle, se produce un cambio significativo en la relación entre lo institucional y lo espontáneo. Este proceso, que en los años 80 y 90 era más inusual, hoy en día se da de una manera mucho más natural. Artistas como Jean-Michel Basquiat y Keith Haring comenzaron en las calles, pero fueron rápidamente absorbidos por el mercado del arte. Este trasvase es clave para entender cómo el arte urbano ha evolucionado desde una práctica marginal y espontánea hacia una forma de arte que, aunque

sigue manteniendo su esencia de rebeldía, también ha sido institucionalizada.

A medida que reflexionamos sobre la intersección entre el graffiti y el arte urbano contemporáneo, es fácil ver que ambos han evolucionado en un contexto que ha cambiado drásticamente desde la época en que Iria Candela escribía *Sombras de Ciudad*. En aquel momento, la gentrificación era un concepto que apenas comenzaba a hacerse evidente en el contexto español, y las prácticas artísticas se desarrollaban en un entorno que aún no había sido completamente saturado por la lógica del mercado actual. Hoy en día, el arte urbano ha adquirido una nueva dimensión, convirtiéndose en un fenómeno que, aunque inicialmente contracultural, ha sido absorbido por el *mass media* y, en muchos casos, institucionalizado. Esta dinámica crea un escenario complejo, donde el arte urbano se encuentra en un diálogo constante con el sistema institucional. Una encrucijada que genera tensiones, pero también oportunidades.

Candela (2007) nos relata las herramientas de varios artistas que trabajan en este entremedio. En particular, Barbara Kruger ha utilizado vallas publicitarias para plantear cuestiones críticas sobre el consumo, la identidad y el poder. Su famoso uso de frases cortas y contundentes en espacios públicos transforma estos carteles en vehículos de reflexión social, interpelando al espectador sobre temas que a menudo son ignorados en el discurso dominante. Esto resuena con las ideas de Lipovetsky y Serroy sobre la estetización del mundo, donde la forma estética puede, paradójicamente, ocultar la complejidad de los problemas que se abordan. El trabajo de Kruger, al igual que el de otros artistas contemporáneos, revela cómo el arte puede ser utilizado como un medio de resistencia y provocación, incluso dentro de un marco institucional que busca regular su expresión. Esta capacidad de los artistas para desafiar las estructuras de poder a través de la utilización de espacios públicos permite que las prácticas de arte contextual mantengan su relevancia y significado, incluso cuando es cooptado por el sistema capitalista. La integración del arte en el espacio urbano se convierte así en un campo de batalla, como diría Kruger, donde se negocian las múltiples verdades y experiencias que conforman la realidad contemporánea.

Este tercer espacio, que permite la fluidez entre el arte urbano y las propuestas institucionales, es donde se gesta un nuevo diálogo sobre el significado del arte en nuestras ciudades. A través de este proceso, se abre la posibilidad de que el arte de contexto no solo actúe como un reflejo de la realidad, sino que también tenga el potencial de transformarla. Al cuestionar y criticar las narrativas hegemónicas, el arte urbano se convierte en un agente de cambio que celebra la diversidad y complejidad de las experiencias humanas, recordándonos que el espacio público es, ante todo, un lugar de encuentro, resistencia y diálogo.

4 CASO DE ESTUDIO: VALENCIA

La ciudad de Valencia ha sido escenario de importantes cambios políticos y sociales en las últimas décadas, durante los cuales se han desarrollado diversas iniciativas que buscan llevar el arte a la calle, en una relación directa con el lugar donde se crea. Estas iniciativas, vinculadas a propuestas vecinales y enraizadas en diferentes barrios de la ciudad, han proliferado tanto en distritos históricos del centro, como Intramurs en el barrio del Carmen o Russafart en Ruzafa, como en áreas más alejadas del centro urbano, como Benimaclet Confussion o Cabanyal Íntim. Estos eventos, heterogéneos y participativos, combinan todo tipo de propuestas artísticas con performances, jornadas de estudio abierto, charlas y conferencias. Surgieron en parte como

respuesta a un contexto cultural en Valencia marcado por la corrupción, los grandes proyectos de inversión pública y un distanciamiento general de las instituciones respecto a las prácticas artísticas situadas, aquellas que emergen de lo que ocurre en la calle y se gestan en ella.

El arte urbano también ha formado parte de estas iniciativas, lo que consolida a Valencia como un punto clave en el contexto español y para el desarrollo de propuestas vinculadas al graffiti y al muralismo, especialmente en distritos degradados como La Punta o El Cabanyal. Un referente en este ámbito es el festival PolinizaDos, organizado por la Universidad Politécnica de Valencia (UPV), que ha contado con la participación de numerosos artistas nacionales e internacionales a lo largo de sus ediciones. En este sentido, Aldana Fernández (2011) ofrece una panorámica del arte urbano no convencional en Valencia, centrándose en la actividad de los grafiteros. El autor analiza las tipologías, estilos y técnicas utilizadas, así como la historia del graffiti en la región. Este trabajo pone de relieve cómo estas prácticas han dejado una huella visible en el paisaje urbano, y cómo transforman tanto espacios marginales como céntricos (Aldana Fernández, 2011, pp. 485-503).

Por otro lado, Gómez (2015), en su tesis: *25 años de graffiti en Valencia: Aspectos Sociológicos y Estéticos*, explora en profundidad el espectro de las escenas de graffiti y creatividad pública independiente en Valencia. El autor analiza los aspectos socioculturales y estéticos del graffiti en la ciudad. Gómez subraya cómo estas prácticas han sido influenciadas por referentes internacionales, como las escenas de Filadelfia y Nueva York, y cómo han desarrollado una identidad propia en el contexto valenciano. Estos estudios previos enriquecen nuestra comprensión de las dinámicas del arte urbano en Valencia, al destacar tanto su diversidad estilística como su capacidad para dialogar con las especificidades del entorno urbano.

Siguiendo la metodología de Iria Candela, tomamos como ejemplo tres proyectos de artistas que ejemplifican la relación del arte de contexto desde diversas perspectivas, centrándonos en cómo se conectan con lo “real” y establecen un vínculo directo con su entorno. Analizaremos ejemplos concretos como la obra de Escif, Anaïs Florin y Luce.

4.1 Escif

Escif, artista originario de Valencia, ha dejado una huella significativa en el panorama del arte urbano y el arte mural, convirtiéndose en un referente por su capacidad de abordar problemáticas sociales a través de un enfoque crítico y humorístico. Una de sus obras recientes *Fashion Victim* (2022) (Figura 1), un mural ubicado frente a la tienda de Primark en el pasaje Doctor Serra, denuncia la explotación infantil, un tema que resuena profundamente en el contexto contemporáneo. Este mural, realizado como parte de un proyecto de Estrela Audiovisual, no solo se presenta como un acto artístico, sino como una forma de protesta que invita a la reflexión sobre las injusticias sociales relacionadas con el consumo y la producción (Valencia Plaza, 2023).

La ubicación del mural es significativa; se sitúa en un área de gran tráfico peatonal, donde la visibilidad se convierte en una herramienta poderosa para transmitir su mensaje. Al contrastar la imagen de la explotación infantil con la presencia de un gigante comercial como Primark, Escif establece un ejercicio de reflexión crítica. Este contraste resalta las tensiones entre el consumo superficial y las realidades más sombrías que a menudo quedan ocultas en el discurso

de la economía de mercado. Al incorporar elementos de la realidad social en su obra, Escif conecta su trabajo con el concepto de arte de contexto, creando un diálogo que interpela a quienes transitan el espacio en sus compras diarias. El mural ha suscitado un intenso debate en la comunidad, y se ha considerado su eliminación. La decisión última de borrar la obra debido a razones administrativas ha sido vista por algunos como un acto de censura, lo que evidencia la relevancia del mural en la discusión sobre la permanencia del arte urbano en el espacio público. Este tipo de controversia refuerza la importancia del arte como un medio de resistencia y visibilidad en el entorno urbano (Devis, 2023).

A través de su obra, Escif demuestra que el graffiti y el arte urbano pueden desempeñar un papel crucial en la articulación de las realidades sociales. Aunque el graffiti a menudo se concibe como una forma de expresión más individualista y autorreferencial, en el caso de Escif, hay un claro intento de utilizar la técnica para generar un impacto social. Su enfoque es un ejemplo de cómo el arte en la calle puede trascender la mera estética y convertirse en un vehículo para la crítica social (Brooklyn Street Art, 2016).



Figura 1. *Fashion Victim*, 2022. Escif. Mural ubicado en Valencia, España.

Fuente: <https://www.levante-emv.com/cultura/2024/01/31/mural-escif-sigue-espera-indulto-97588851.html>

Escif establece un vínculo con la tradición del graffiti, pero la agranda al adoptar una postura más consciente y crítica en su trabajo. Este mural en particular no solo actúa como una obra de arte; es un llamado a la acción y un recordatorio de las luchas contemporáneas. En este sentido, su obra trasciende el espacio físico en el que se sitúa, convirtiéndose en parte de una conversación más amplia sobre la responsabilidad social de los artistas en el mundo actual (Devis, 2023).

4.2 Anaïs Florin

Anaïs Florin es una artista que ha ganado reconocimiento por su capacidad para fusionar el arte contemporáneo con la memoria histórica y cultural de su entorno, en particular, la defensa de la Horta de Valencia. Su trabajo aborda de manera crítica la transformación de este paisaje agrícola, que ha sufrido un proceso de dismantelamiento y gentrificación en las últimas décadas. En este sentido, Florin no solo se posiciona como una artista, sino también como una activista comprometida con la conservación del patrimonio cultural y natural de la región.

Uno de sus proyectos más emblemáticos es *L'Horta, ni oblit ni perdó* (2017) (Figura 2), donde se enfoca en la importancia de preservar la memoria colectiva asociada a la Horta. Este proyecto no solo busca documentar la historia y las luchas de los habitantes de la Horta, sino que también invita a la comunidad a reflexionar sobre su identidad y el impacto que las decisiones urbanísticas han tenido en su vida cotidiana. Su trabajo se sitúa en un contexto de resistencia contra la especulación urbana y la pérdida de espacios verdes, actuando como un recordatorio de la riqueza cultural y ecológica que representa la Horta para la comunidad valenciana (Florin, 2023).



Figura 2. *L'Horta, ni oblit ni perdó*, 2017. Anaïs Florin. Intervención ubicada en Valencia, España.

Fuente: <https://anaisflorin.com/>

Anaïs Florin utiliza el arte como una herramienta de activismo, interviniendo en el espacio público para crear conciencia sobre los problemas que afectan a la Horta. Sus obras a menudo incluyen elementos visuales que evocan la vida rural y las tradiciones agrícolas, lo que contrasta con la modernización y el crecimiento urbano que han amenazado esta área. Esta dualidad se refleja en su enfoque artístico, que busca conectar la historia del lugar con las luchas actuales de los vecinos por conservar su identidad y su espacio.

Una de sus intervenciones recientes, *No ens cansarem*, que se sitúa en la zona de La Punta, es un mural que recoge una variedad de lemas en contra de la expansión del puerto que resaltan la resistencia de los colectivos locales desde los años ochenta hasta la actualidad. Este mural no solo actúa como una expresión artística; es un testimonio visual de la lucha comunitaria contra la destrucción del territorio. La intervención se encuentra en un contexto donde las paredes se convierten en una “piel” que lleva los mensajes de quienes luchan por preservar su espacio frente a las agresiones urbanísticas. En este sentido, la obra de Florin se alinea con las teorías de Foucault sobre la heterotopía, donde el arte sirve como un medio para desafiar las narrativas dominantes y dar voz a los relatos subalternos (Valencia Plaza, 2023).

En definitiva, el trabajo de Anaïs Florin destaca por su compromiso con la memoria y la defensa del territorio. Al conectar el arte con la historia local y las luchas contemporáneas, Florin no solo contribuye a la creación de conciencia sobre la importancia de la Horta, sino que también establece un diálogo crítico sobre las dinámicas de gentrificación y el papel del arte en la resistencia comunitaria. Su enfoque invita a la reflexión sobre cómo el arte puede servir como un puente entre el pasado y el presente, y cómo puede utilizarse para fomentar un sentido de pertenencia y comunidad en un entorno en constante cambio.

4.3 Luce

Luce, conocido por su enfoque poético y simbólico del espacio público, desarrolla una obra profundamente arraigada en la resignificación de elementos urbanos. Un aspecto clave de su práctica es el uso del texto como base de su obra, un elemento que hereda de su trayectoria en el graffiti. En su intervención *Hasta donde llego yo* (2018) (Figura 3), realizada en un edificio abandonado de Valencia, el artista explora los límites físicos y metafóricos de lo que puede lograr con sus propios medios, sin recurrir a grandes estructuras. Aquí, la palabra no aparece explícitamente, pero la poética sigue presente en la interacción entre los tres círculos pintados sobre una fachada deteriorada. Estos círculos no solo reflejan los pisos del edificio, sino que actúan como metáforas del proceso y la intervención mínima que, al igual que el graffiti, se apropia del espacio público para transmitir una narrativa visual con significado profundo.



Figura 3. *Hasta donde llego yo*, 2018. LUCE. Intervención ubicada en Valencia, España.

Fuente: <https://1miramadrid.com/artists/luce>

A diferencia de otras intervenciones del artista donde el texto es protagonista, en esta obra la estructura misma del edificio y su entorno toman el lugar de la palabra, pero el trasfondo del graffiti sigue vigente. La metodología procesual del artista, basada en lo efímero y en lo que puede lograr con sus propias herramientas, conecta con la poética del espacio urbano que trasciende lo visual, invitando a una reflexión sobre los límites. Al comparar su obra con la de Gordon Matta-Clark, encontramos paralelismos en la forma en que ambos desafían la percepción convencional del espacio. Mientras Matta-Clark rompía y reconfiguraba edificios para crear nuevas realidades arquitectónicas, Luce descompone y resignifica objetos del mobiliario urbano y el entorno. Ambos obligan al espectador a reconsiderar la función y el significado de los espacios que habitamos, transformándolos en lugares de reflexión y resistencia poética.

En sus trabajos más recientes, el artista continúa con el empleo de palabras como una parte esencial de sus intervenciones. A través de preposiciones o fragmentos textuales que resignifican entornos de precariedad urbana. Esto, sumado a la presencia constante de lo poético en sus obras más simbólicas, refuerza su conexión con el graffiti, pero también con una visión más amplia del arte de contexto. Como se menciona en una entrevista reciente: “la palabra, como el espacio, tiene un peso que no necesita ser excesivo para marcar su lugar” (Sauri, 2022).

5 CONCLUSIONES

El análisis de las prácticas artísticas contextuales de creadores valencianos muestra que aún se mantiene una capacidad crítica en el arte de la calle, que existe una forma de hacer arte que conecta con la realidad social del contexto en el que se inscribe. Los casos estudiados evidencian cómo los artistas utilizan el espacio público como un medio para desafiar las narrativas hegemónicas y explorar nuevas formas de interacción con la comunidad. La periferia,

tanto física como simbólica, sigue siendo un lugar clave desde el cual emergen nuevas formas de resistencia y acción poética. A su vez, es interesante ver cómo estas propuestas se convierten en un contenedor, en un marco útil para entender cómo el arte se configura no sólo como una intervención estética, sino como una acción política que busca reconfigurar las dinámicas urbanas, plantear cuestiones y poéticas.

En resumen, esta exploración nos hace ver que, aunque la gentrificación y la estetización capitalista plantean riesgos para la autenticidad de las propuestas artísticas de contexto, los artistas encuentran maneras de mantenerse relevantes y conectados con las problemáticas contemporáneas. Este equilibrio entre espontaneidad y regulación, entre lo periférico y lo institucional, define las tensiones actuales del arte de contexto.

CONTRIBUCIÓN AUTORES

Idea: A.M.R, J.B.P.; Revisión de literatura (estado del arte): A.M.R; Metodología: A.M.R, J.B.P.; Análisis: A.M.R., J.B.P.; Resultados: A.M.R.; Discusión y Conclusiones: A.M.R., J.B.P.; Redacción (borrador): A.M.R., J.B.P.; Revisiones finales: A.M.R., J.B.P.; Diseño del proyecto: A.M.R., J.B.P.

FINANCIACIÓN

Esta publicación está financiada por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades a través del programa de Formación de Profesorado Universitario (FPU2022- 02682).

6 REFERENCIAS

Aldana Fernández, S. (2011). El arte urbano no convencional. Graffitis en la ciudad de Valencia: Una aproximación. *Archivo de arte valenciano*, 92, 485-503.

Ardenne, P. (2002). *L'art contextuel*. Éditions des presses du réel.

Bourriaud, N. (2002). *Relational aesthetics*. Les presses du réel.

Candela, I. (2007). *Sombras de ciudad: Arte y contexto en Nueva York*. Universitat Politècnica de València.

Devis, Á. (2023). El mural de Escif contra la explotación infantil desaparecerá a final de mes. *Valencia Plaza*. <https://valenciaplaza.com/el-mural-de-escif-contra-la-explotacion-infantil-desaparecera-a-final-de-mes>

Festival Circular. (2023). *Luce en el Festival Circular*. <https://www.festivalcircular.com/luce-en>

Fekner, J. (1980). Urban intervention and the language of graffiti. *New York City*.

Florida, R. (2002). *The rise of the creative class: And how it's transforming work, leisure, community and everyday life*. Basic Books.

Foucault, M. (1986). Of other spaces: Utopias and heterotopias. *Diacritics*, 16(1), 22-27. <https://doi.org/10.2307/464648>

García Gayo, E. (2019). El espacio intermedio del arte urbano. *Ge-Conservacion*, 16, 154-165. <https://doi.org/10.37558/gec.v16i0.704>

García Gayo, E., et al. (2016). Anexo I: Propuesta de código deontológico para la conservación y restauración de arte urbano. *Ge-Conservacion*, 10, 186-192. <https://doi.org/10.37558/gec.v10i0.419>

Gómez, M. J. (2015). *25 años de graffiti en Valencia: Aspectos sociológicos y estéticos*. Editorial Universidad de València.

IVAM. (2022). *Luce: Graffiti, pintura y paisaje*. <https://www.ivam.es/luce-graffiti-pintura-y-paisaje>

Kaprow, A. (2003). *Essays on the Blurring of Art and Life* (J. Kelley, Ed.). University of California Press.

Kruger, B. (1987). *Untitled (Your body is a battleground)*. Public Art Project.

Lefebvre, H. (1974). *La production de l'espace*. Anthropos.

Lipovetsky, G., & Serroy, J. (2013). *La estetización del mundo: Vivir en la época del capitalismo cultural*. Anagrama.

Luce. (2022). *Luce y Eltono: Intervenciones urbanas*. Colab Gallery. <https://colab-gallery.com/en/luce-eltono>

Luque Rodrigo, L.; Moral Ruiz, C. (2021). El arte urbano como patrimonio inmaterial. Posibilidades para su protección y difusión. En I Simposio anual de Patrimonio Natural y Cultural ICOMOS España. Editorial Universitat Politècnica de València. 57-64. <https://doi.org/10.4995/icomos2019.2020.11593>

Saurí, Carles Àngel. (2019). *Luce: graffiti, pintura y paisaje*. Valencia Plaza. <https://valenciaplaza.com/luce-graffiti-pintura-y-paisaje>

Sharon, Z. (2010). *Naked city: The death and life of authentic urban places*. Oxford University Press.

Soja, E. W. (1996). *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and other real-and-imagined places*. Blackwell.