

tsantsa
REVISTA DE INVESTIGACIONES ARTÍSTICAS

FACULTAD
DE ARTES/
UNIVERSIDAD DE CUENCA

Nº 5 Diciembre de 2017

235

El Palo. Espacio público, espacio privado. La obra de arte como documentación en el seno de prácticas relacionales

El Palo. Public space, private space. The work of art like documentation in the bosom of relational practices

JOSÉ MARÍA ALONSO-CALERO
Universidad de Málaga (España)
chato@uma.es

DAVID LÓPEZ-RUBIÑO
Universidad de Málaga (España)
davidlopez@uma.es

Recibido: 19 de noviembre de 2017

Aceptado: 30 de diciembre de 2017

Resumen:

En este texto reflexionamos sobre las particularidades de la obra de arte entendida como documentación, y el factor relacional del producto artístico que pone el énfasis en la interconexión de los aspectos formales del objeto artístico con un enjambre de elementos socio-culturales y factores políticos del contexto contemporáneo que incluyen no sólo al artista sino principalmente al público de la obra.

*Analizamos la naturaleza del proyecto artístico *El Palo. Espacio público, espacio privado*, de José M^a Alonso, que nos permite presentar un caso práctico de obra de arte como documentación en el seno de una práctica relacional. Esta obra consiste en sumergir al espectador en un palimpsesto de materiales documentales, elementos multimedia, etc. no articulados y que tienen por objeto hacernos comprender las singularidades de la configuración de un espacio urbano y la peculiaridad de la forma en la cual este es habitado y transformado.*

Palabras clave: Arte contemporáneo; documentación; práctica relacional; *El Palo*; Málaga.

Abstract:

In this paper, we reflect on the special features of artworks understood as documentation, as well as the relational feature of the artistic product that emphasizes the interconnection

of the formal aspects of the artwork with a swarm of socio-cultural and political elements of the contemporary context, which they include not only the artist but mainly the public of the work.

We analyze the nature of the artistic project "El Palo. Public space, private space", of José M^a Alonso, which allows us to present an artwork case study as documentation in the bosom of a relational practice. The project immerses the viewer in a palimpsest of unarticulated documentary material, multimedia elements, etc. that aim to make us understand the singularities of the configuration of an urban space and the peculiarities of the way in which it is inhabited and transformed.

Keywords: Contemporary Art; documentation; relational practice; El Palo; Málaga.



1. Introducción

Nuestras investigaciones se centran en aquellos planteamientos dentro de la investigación artística y los procesos de producción de la obra de arte que entendemos están situados en los límites compartidos con otras prácticas contemporáneas. En este texto reflexionamos sobre las particularidades de la obra de arte entendida como documentación, pero desde una perspectiva que se aleja y se diferencia del mero hecho de documentar una obra y, en su caso, su proceso de creación¹. Encontramos interesante poner el acento en el factor relacional del producto artístico, el cual abarca aspectos que van más allá de la obra ensimismada (propia de la modernidad formalista), y permite poner el foco en la interconexión de los aspectos formales del objeto artístico con un enjambre de elementos y factores del contexto socio-cultural, político y contemporáneo que incluyen no sólo al artista sino principalmente al público de la obra.

Se ha escrito mucho sobre la documentación de la obra intangible y efímera de las vanguardias por medio de soportes de registro como son la fotografía, el vídeo o cine y el audio, donde la preocupación reside en que la documentación se basa en la recuperación, en el soporte de tecnología del registro de aquello que no es objeto, por efímero o por intangible (Alonso, 2012, p. 139). Lo que no sucedía hasta entonces con la obra concebida como un artefacto material (un objeto), y donde esta pretendida recuperación deviene en una transformación de la documentación en obra. José Luís Brea (2002) se interroga por este tipo de cuestiones, es decir, sobre si la documentación de una obra de arte también puede ser considerada como obra en la medida de que forma parte de ella, analizando tres casos concretos: la obra como revista, la obra como instalación de *Land Art* foto-documentada y la obra como videoperformance².

¹ Por ejemplo, la fotografías y el documental de Hans Namuth (1951), sobre la pintura de Jackson Pollock o la documentación y numerosos estudios sobre los procesos plásticos de Picasso (véase: López, 2012: pp. 93-108).

² “¿Es la performance el original en sí misma, como acontecimiento irrepetible, o más bien lo es el vídeo que la documenta? (...) Justamente este tomar al documento por la obra, barriendo definitivamente la distancia entre uno y otra, es el fundamento del fotoconceptualismo que, como recuperación de muchas de las problemáticas de la tradición conceptual, surge en los años ochenta y se desarrolla hasta dar origen a toda la nueva fotografía narrativa, cinematografizada.” (Brea, 2002, pp. 89-90).

Por el contrario Nicolas Bourriaud se pregunta “¿cuáles son los modos de exposición justos en relación con el contexto cultural y la historia del arte tal como se actualiza hoy?” (2008, p. 56). Desde la óptica de la estética relacional abordar los contextos y situaciones que rodean al artista, valorando el hecho de cómo se presentan –todas las informaciones contextuales documentadas– y en qué forma son expuestas al público, es tratado como el principal factor de búsqueda de conexiones inherentes a cualquier narrativa, lo cual posibilita una nueva lectura relacional entorno al hecho artístico que incluye sustancialmente al espectador.

Mención especial merece el caso de la obra de Antoni Muntadas y su reivindicación de la metodología de proyectos de arte basados en la consulta de documentación en el contexto de una investigación, donde la documentación cobra la dimensión escénica del archivo, que podemos observar en *File Room* (1994) y en las series de *On Translation* (1998-2005). En referencia a la documentación, proceso y obra de Muntadas, Valentín Roma (2007, p. 86) escribe:

Los aspectos documentales poseen en la mayoría de proyectos de Muntadas un singular protagonismo, la idea de archivo, con sus consecuentes vaciados, sistematizaciones y accesos a la información, no son procedimientos privados y por tanto opacos, sino que en algunas propuestas forman el núcleo mismo de significación. En este sentido, los trabajos seriados, concebidos paralela y complementariamente a otros proyectos que tal vez han tenido mayor visibilidad, profundizan desde una perspectiva específica en cuestiones que constituyen la metodología de trabajo de Muntadas, permitiendo hacer transparentes unos discursos determinados y los procesos constructivos a partir de los cuales fueron desarrollados.

En el caso de *Les Archives de C.B. 1965-1988* (1989), de Christian Boltanski, el archivo documental se nos ofrece como propuesta escénica donde “memoria” y “archivo” van de la mano. Donde la “memoria colectiva” se presenta por medio de la objetualidad del “archivo” y la construcción de la memoria a partir de un dato personal, que en su caso concreto transitaba desde el dato autobiográfico a la memoria colectiva.



Figura 01. Antoni Muntadas, File Room, Barcelona, 1994.

Figura 02. Christian Boltanski, Les Archives de C.B., 1965-1988, 1989.



Figura 03. Antoni Muntadas, *On Translation: I Giardini*, 2005.

Figura 04. Antoni Muntadas, *On Translation: La mesa de Negociación II*, 1998-2005.

En este artículo analizamos la naturaleza de un proyecto artístico que se muestra como documentación y que consiste en sumergir al espectador en un palimpsesto de materiales documentales, elementos multimedia, etc. no articulados y que tiene por objeto hacernos comprender las singularidades de la configuración de un espacio urbano y la peculiaridad de la forma en la cual este es habitado y transformado. El proyecto en cuestión lleva por título *El Palo. Espacio público, espacio privado* (expuesto en la Universidad de Málaga en enero de 2010) y está dirigido y realizado por José M^a Alonso.

Por una parte, nos enfrentamos a una necesaria contextualización, i.e. en qué sentido un proyecto cultural cuyo valor radica en la puesta en circulación de informaciones y documentos de valor antropológico tiene legitimidad como modalidad de práctica artística. Y por otra parte, asumida la cuestión sobre la legitimidad, es pertinente valorar el modo en el cual las metodologías experimentales de exposición artística de tales proyectos facilitan la puesta en circulación de informaciones locales de valor antropológico y que posibilitan el reconocimiento de una serie de particularidades desatendidas en la esfera pública.

Para contextualizar adecuadamente el proyecto artístico *El Palo. Espacio público, espacio privado* –al margen de su filiación con algunos elementos presentes con la obra de Antoni Muntadas o Christian Boltansky ya citadas–, puede resultar provechoso recordar las dificultades que en su día se tenía para clasificar el proyecto del artista estadounidense Dan Graham *Homes for America* (1966-97). *Homes for America* es una pieza que caracteriza de un modo ejemplar la actitud posminimalista de finales de la década de los sesenta (Kuspil, 1985, p. 78) que junto con otros muchos ejemplos paradigmáticos (Barbara Kruger, Joseph Kosuth, Robert Barry, Lawrence Weiner, Chris Burden, Allan Kaprow, Joseph Beuys o colectivos como Fluxus, Zaj, Art and Language, etc.) inician los comportamientos artísticos que caracterizan el marco institucional del arte contemporáneo en ámbito posmoderno.

2. El Proyecto: *El Palo. Espacio público, espacio privado*

El caso que da pie a este estudio es un proyecto artístico realizado por J.M. Alonso sobre una barriada ubicada en el litoral este de la ciudad de Málaga, un espacio particular, variopinto y rico en aspectos múltiples conocido como El Palo. Este característico barrio es explorado y analizado mediante la “experiencia relacional” (en el sentido que da a la expresión Nicolas Bourriaud (1998)) de un dispositivo expositivo que lleva por título *El Palo. Espacio público, espacio privado*. Este proyecto toma como referencia la idea de los espacios públicos concebidos como lugares donde se fusionan la geografía y sus gentes en un “ser fronterizo”³, un “ser limítrofe”, que no delimita sino que actúa como una franja donde se generan relaciones de carácter universal. Esta es la franja caracterizada por Eugenio Trías como *limes*⁴, donde el “ser” viene definido por aquello con lo que delimita y depende totalmente de lo que conecta y trasmite. Y desde esta premisa compone un palimpsesto no articulado de materiales, informaciones, imágenes, etc. que ubica al espectador en el centro de una experiencia donde su forma de entender las relaciones entre los espacios públicos y privados cotidianos afloran al ser contrastada con la forma peculiar de habitar y vivir de los habitantes de El Palo.

Tanto este territorio, en su condición de pueblo, como su actividad, la pesca, han ido desapareciendo y en la actualidad ha sido absorbido por la expansión urbanística, convirtiéndose en un barrio que, por otro lado, no ha perdido ni su esencia ni su identidad, al margen de la invasión de la gran urbe; para los paleños desplazarse hasta Málaga es como llegar de otro lugar. Es la idea de que El Palo es un sitio especial, es aquel lugar donde merece la pena ir, habitar y tener una vivencia.

³ *El ser fronterizo como comunidad en evolución*: Eugenio Trías expone desde *su razón fronteriza*, la filosofía del límite, donde configura la expresión “ser del límite”: un hombre siempre en referencia o relación con su límite, visión antropológica donde el hombre es un habitante de frontera, un ser fronterizo. Eugenio Trías habla de la condición de ese ser fronterizo en los términos de explorado, habitado y colonizado, todo en referencia a las relaciones con el otro, con las otras culturas. Ese ámbito frágil del justo medio debe concebirse en términos afirmativos (y no tan sólo restrictivos): “constituye un límite, un *limes* (para expresarlo en metáfora geopolítica de raíz latina), que debe ser explorado, habitado y colonizado”. Eugenio Trías delimita su concepción espacial en la virtud aristotélica como:

(...) lo justo medio, donde la dualidad del espacio habitado y colonizado es lo que conforma la interculturalidad a mitad de camino entre la herencia de los habitantes y la contaminación del visitante, que enriquece cual limo de musgo, generando vida y riqueza: humana y cultura, siendo un cultivo donde fructifican nuevos valores para todas las culturas, valores de interculturalidad. (Trías, 2004, p. 131).

Lo más interesante de la concepción del sujeto de Trías es que ese “ser”, su concepción de ser, *es* y tiene *razón de ser*, toma identidad porque le da sentido su condición de límite, su posible conexión con otros, su capacidad de chocar, de conectar, contaminarse y contaminar: mezcla de lo humano, en lo físico y en lo espacial, en referencias de espacio que denota un préstamo de identidad.

⁴ El término *limes* significa “límite”, “frontera”, en latín, cuyo plural es *limites*, define los límites fronterizos del Imperio romano. En esta investigación se plantea una reflexión sobre el carácter de *limes* como espacio fronterizo, espacio de mezcla de culturas, un espacio como sedimento del poso de los habitantes, donde sus vivencias, conectadas con la forma de vida más natural, van conformando el carácter de un espacio único.

En la concepción romana de frontera se denominaba “el limes o zona fronteriza” (*limes Imperii*) a una franja defensiva de vigilancia con posiciones militares y control de aduana, que separaba a Roma de los pueblos bárbaros. Concebido a principios del siglo III, la extensión del limes abarcaba una longitud de 9.000 km y marcaba 6 sectores principales: Renania, Danubio, Egipto, África y Bretaña. (De La Torre, 2005, p. 299).

El Palo. Espacio público, espacio privado es una instalación documental audiovisual que se expuso en la Sala de la Muralla del Rectorado de la Universidad de Málaga del 22 de enero al 18 de febrero del 2010, la cual obtuvo un premio a la producción de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía dentro del programa Iniciararte 2007 dedicado al apoyo a la creación contemporánea.



240

Figura 05. Montaje expositivo del proyecto en el Rectorado de la Universidad de Málaga, 2009. Compuesto de las piezas: juego de auto-construcción “Construye tu propio El Palo” en el suelo, foto-collage en la pared, infografías 3D, documental principal y testimonios vivos.

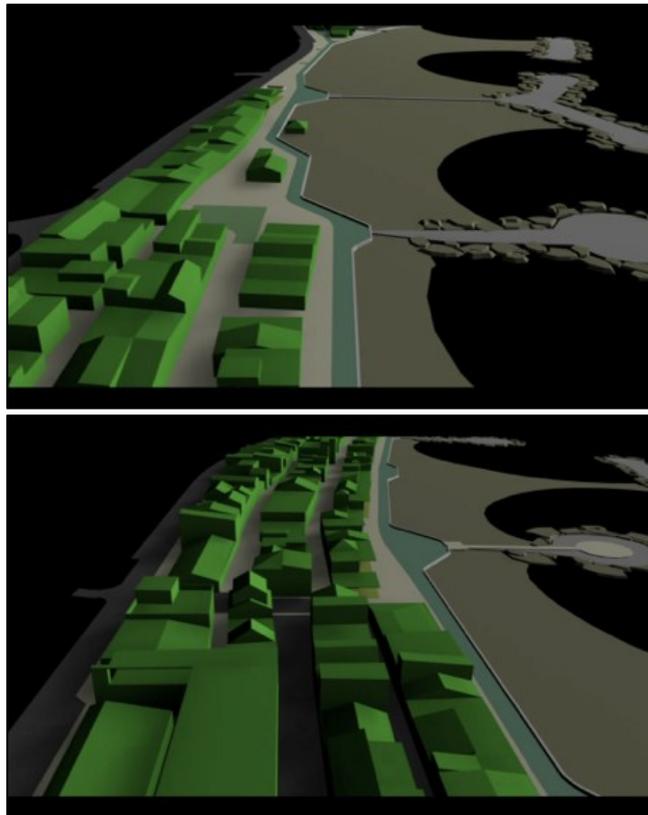


Figura 06. Fotogramas de la infografía 3D del espacio urbano El Palo.

La instalación está compuesta de varias piezas bien diferenciadas: juego de auto-construcción “Construye tu propio El Palo” en el suelo, foto-collage en la pared, infografías 3D, documental principal y testimonios vivos. Al acceder a la sala de la exposición nos encontramos primero la pieza de suelo, donde se presenta un vinilo del mapa del territorio objeto del proyecto y sobre el que se articula el juego de auto-

construcción formado por piezas de madera que el espectador puede colocar libremente con su propio criterio. Esta interacción reproduce y evoca el continuo proceso de rediseño de las construcciones en El Palo. A la izquierda y en la pared, ocupando todo el largo de la sala, está dispuesto el foto-collage donde se vislumbra el enjambre de auto-construcciones que dotan de identidad y que singularizan la barriada; a la derecha podemos encontrar una pantalla en la que podemos visualizar una serie de infografías en 3D que recrean el territorio litoral.



Figura 07. Fotogramas de la pieza documental principal donde D. Miguel López Castro y D. Alfredo Rubio Díaz describen y analizan El Palo y a los paleños.

Entrando a la derecha se proyecta la pieza documental principal, que tiene una duración de 22 minutos, en la que se pretende captar y mostrar el espacio entendido como atmósfera. Una atmósfera que no está definida por el espacio sino por lo sensorial y por lo vivencial de sus habitantes. Esta pieza está conducida a través de un cara a cara entre dos referentes y estudiosos del enclave de El Palo, D. Miguel López Castro (pedagogo, docente, y flamencólogo) y D. Alfredo Rubio Díaz (docente de Geografía y Urbanismo de la Universidad de Málaga). Acompañando a estos dos protagonistas se presenta, como material extra, una grabación inédita de flamenco grabada por Miguel López y el nieto del Niño de las Moras donde recogen el testigo del localmente conocido pregón del Niño de las Moras⁵.

⁵ El Niño de las Moras, era el nombre artístico del cantaor flamenco Juan Ternerero Mingorance (Málaga, 1886 - 1970).



Figura 08. Fotograma de la pieza documental donde el nieto del Niño de las Moras canta unos "jabegotes" piezas flamencas características y distintivas de El Palo.

No sé qué tiene mi Palo
que "to" el que viene aquí se "quea"
No sé qué tiene mi Palo.
Eso me dijo un gitano
en el paseo de la "Alamea".
No sé qué tiene mi Palo.

(Antigua letra de jabegote)

Al fondo de la sala, y dentro de la base circular de la torre del edificio del Rectorado de la Universidad de Málaga, se proyecta otra pieza documental con testimonios que muestran, de forma directa y amena, la frescura de sus habitantes en lo vivencial, a modo de catálogo; en ella se muestra a diez personajes en el contexto del barrio, ofreciendo un amplio espectro de visiones rotundas y enriquecedoras.



Figura 09. Fotogramas de la pieza de testimonios vivos donde se entrevistan y se recogen una selección relativamente significativa de los habitantes de El Palo.

El Palo es un barrio de Málaga que mantiene su personalidad propia desde su condición de pueblo pesquero. Sus primeros asentamientos datan de 1700, enclave de población autóctona formada por la incorporación de desplazados por la filoxera de tierras más interiores hacia el litoral, transformando sus modos de vida desde una condición de agricultores dedicados al cultivo de la vid a pescadores dedicados a la recogida del copo; que en El Palo se plasman en los campesinos de las cuevas y en los pescadores de la calle Banda del Mar. Una dualidad que debió tener un gran sentido en su momento pero que se ha ido disolviendo con el paso del tiempo. Es más, la herencia fenicia se vislumbra en las embarcaciones pesqueras, “jábegas”, que dan nombre a formas flamencas, “los jabegotes” (véase: López, 2010).

En nuestro modelo de vida actual donde se impone unas formas de vida más despersonalizados y desvinculados de los espacios que habitamos, como es el hecho de encontrarse en los entornos comunes para el disfrute y la comunicación, se han ido perdiendo. El Palo es uno de esos lugares públicos a extinguir donde aún prima lo privado, donde el uso de los espacios era responsabilidad del vecindario y el grado de conciencia estaba muy presente. Compartimos la convicción de que esa conciencia está desapareciendo y la falta de identificación con lo común o compartido nos aleja de vivir comprometidos con lo público. La apropiación de los espacios comunes contribuye a una experiencia de pertenencia a la comunidad y corresponsabilidad, y con la pérdida de esa co-responsabilidad desaparece también la noción de vivir la calle en la manera más natural de reivindicar un sitio para la vida en comunidad. Son las interrelaciones de los habitantes y la incorporación de manera abierta de otras culturas y formas de habitar el territorio lo que define ese carácter de mezcla y contaminación entre los visitantes de diferentes culturas. La problemática de llegar a sufrir la pérdida de estos enclaves de intercambio suscita la necesidad de un análisis con la convicción de llegar a una evolución natural donde se mantengan el intercambio de experiencias, de vivencias, de la herencia de diferentes culturas o formas de convivir, un espacio exento de conflicto.

En este proyecto artístico donde se reivindica la importancia del espacio público como un lugar vivido, se recoge la tensión entre lo público y lo privado, los procesos entre lo natural y lo forzado por las circunstancias y las presiones de lo privado: donde hay un encuentro de culturas, intercambio de los valores de esas culturas, donde en la observación de los protagonistas se aprecia los matices que no pueden transmitirse de manera alguna.

En el planteamiento documental del proyecto artístico este entorno funciona como factor determinante en la relación del espacio con sus gentes, en plena calle, por medio de sus interlocutores, en un acto de memoria de la comunidad.

El dispositivo expositivo destinado a la práctica del arte se convierte en un lugar para memoria colectiva. Un espacio de reificación donde la comunidad paleña pueda reconocerse frente a los habituales marcos institucionales locales, incapaces de hacer visibles peculiaridades sociodemográficas e identitarias autóctonas. Un lugar desde el que observar el peligro eminente de la expansión sin control de intereses especulativos y urbanísticos en la zona.

3. El giro etnográfico y la legitimidad de las prácticas relacionales

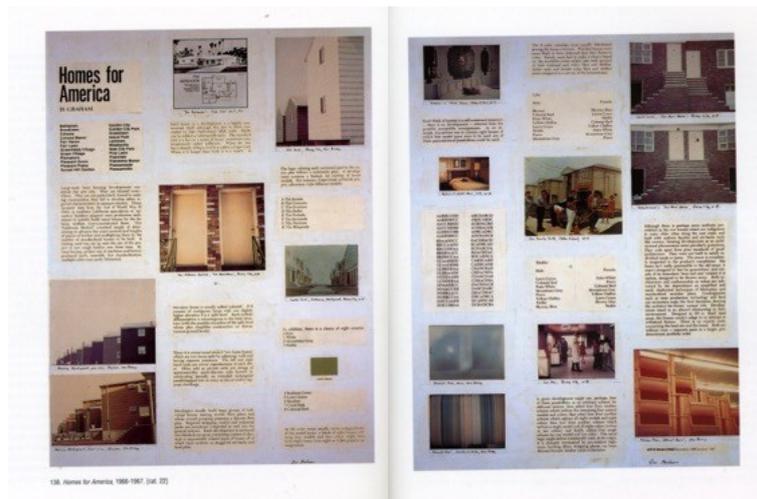


Figura 10. Dan Graham. *Homes for America*, 1966 -1977.

Benjamin Buchloh en *Moments of History in the work of Dan Graham* (1992), señala que Dan Flavin en 1967 fue uno de los primeros en interesarse por el trabajo de Graham. Flavin describió la obra de Graham como: “un ‘refinado’ trabajo fotográfico que, en una dirección opuesta al fotoperiodismo centrado en las personas al estilo de las fotografías de Henri Cartier Bresson, disecciona las características de las banales y periféricas arquitecturas y paisajes norteamericanos.” (1967, p. 27)

Pero Buchloh también sugiere que Flavin fue uno de los primeros en “malentender” la naturaleza del trabajo de Graham; ya que este tipo de clasificación, y todo aquello que en el análisis queda implícitamente desatendido, revelan (según Buchloh) la “intención inconsciente para eliminar radicalmente las implicaciones innovadoras de la actividad artística post minimalistas, describiendo las fotografías de Graham a una particular ideología restauradora de la fotografía, i.e. la denominada idea de bresson del ‘momento decisivo’” (1992, p. 64). Mientras los fotógrafos tienden a celebrar su actividad receptiva-pasiva como un *medium* para un momento histórico concreto en el que se considera transubstancianización de la fotografía. Los objetivos de Graham, muy al contrario, pasan por la construcción funcional de modelos de reconocimiento de la historia actual a través de sus media (i.e. media fotográficos).

Y de una forma similar a Flavin, Adachiara Zevi entiende que en *Homes for America* lo interesante es que Graham nos ofrece una “síntesis admirable del formalismo minimalista y el realismo pop” (1997, p. 215). Para Zevi el proyecto de Graham afronta:

(...) el tema de los complejos residenciales suburbanos construidos en California después de la guerra, reúne páginas de fotografías y texto, mostrando sus posibilidades cromáticas y asociativas. De este modo, el artículo puede ser leído desde un doble punto de vista: si las fotografías retratan la configuración minimalista de aquellas estructuras, el artista las usa junto con el texto para construir un entramado abierto y reiterable que contempla todas las posibilidades de combinación, constituye casi una parodia de la *Modular Structure* de Sol Lewitt, aplicada, sin embargo, a un contexto social y políticamente connotativo,

en él, arte y realidad intercambian sus papeles, desconfianza en las instituciones y en los modos codificados de pensar y actuar" (p. 215).

Parece ser que lo que interesa de la propuesta de Dan Graham, i.e. lo que lo dota de interés para el "mundo del arte"⁶ y de ahí que éste esté investido de valor artístico, es la posibilidad de que usemos (y valoremos) la información utilizada en *Home for America* por su aporte cognoscitivo en torno a los modos de vida de la cultura suburbana norteamericana de mediados de los sesenta, de un modo afín al trabajo desarrollado por el fotógrafo estadounidense Walker Evans en la década de los treinta. Lo relevante en ambos casos es la posibilidad de utilizar su obras como valiosos documentos propios de una investigación de antropología visual ya que "Both utilized photography to document and analyze architecture, urban life, and vernacular culture" (Chevrier, 1992, p. 56). Es precisamente esta tesis la que (de)mostraban los curadores de la exposición: *Walker Evans & Dan Graham*⁷.



Figura 11. Dan Graham, *World War II Housing Project*, Vancouver, Canada, 1974.

Figura 12. Walker Evans, *Wooden Houses*, Boston, 1930.

Las analogías formales entre las fotografías resultan evidentes, pero podríamos preguntarnos si son suficientes para asimilar ambas prácticas. ¿Puede la evidencia analógica realmente eclipsar las diferencias contextuales y las distintas concepciones sobre la práctica fotográfica y artística desde las que desarrollan su trabajo Graham y Evans? Estas cuestiones no pueden resolverse tan ligeramente; aunque, tal y como está configurado el "ecosistema de las artes" (Ramírez, 1994), lo determinante en cada momento se supone que es la forma en la que usamos (y valoramos) los productos culturales denominados "artísticos". Por lo cual si en 1992 estos productos permiten ser

⁶ La expresión "mundo del arte" (*artworld*) se incorporó a la terminología artística merced a la notoriedad alcanzada por el artículo *The Artworld* (*The Journal of Philosophy*, 1964) del filósofo y crítico de arte estadounidense Arthur Coleman Danto. Alude a la comunidad vinculada al desarrollo institucionalizado del arte (Danto, 2005, p. 197). Con el tiempo, esta noción ha devenido fundamental en el campo de la reflexión contemporánea sobre el arte. De hecho, aunque Danto nunca ha defendido la teoría "institucionalista" del arte, el artículo suyo antes referido inspiró la formulación de la "teoría institucional del arte" (Institutional Theory of Art) desarrollada por su compatriota George Dickie (*Defining Art, The American Philosophical Quarterly*, 1969; *Art and the Aesthetics: An Institutional Analysis*, 1974; *The Art Circle: A Theory of Art*, 1984).

⁷ Chevrier, Jean-François; Sekula, Allan y Buchloh, Benjamin H.D. (1992). *Walker Evans & Dan Graham*. Ed. Centro de Arte contemporáneo Witte de With, Rotterdam.

usados como ejemplo de una “teoría del arte” que propone como “candidato a la apreciación artística” (Dickie, 2005) precisamente la acción de documentar y analizar la configuración arquitectónica de los espacios suburbanos estadounidenses, sólo nos resta mostrar nuestro interés (o desinterés) por tal apreciación.

De hecho, tal enfoque es coherente con otras formas y estrategias de producir productos artísticos en el campo artístico contemporáneo; i.e. “documentar y analizar” el espacio urbano y la vida que en ese medio se desarrolla es habitual en nuestro ámbito. Disponemos de otros ejemplos notables en este sentido, como p.e. una de las obras más conocidas de Hans Haacke, *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, A Real Time Social System*, que en 1971 expuso las cuestionables transacciones del negocio inmobiliario de Harry Shapolsky entre 1951 y 1971, añadiendo al trabajo documental y analítico, la opción de utilizar el soporte artísticos y/o los espacios públicos con una voluntad reivindicativa y provocativa.



Figura 13. Hans Haacke; *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, A Real Time Social System*, Nueva York, 1971.

Parece evidente que existe en la práctica un desplazamiento desde el valor antropológico y/o sociológico de una serie de materiales hacia el valor artístico de un proyecto que se sirve de tales materiales (aunque no podemos ignorar que existen notables diferencias entre recoger información y construir conocimiento con ella). Quizás sea pertinente que recordemos que eso denominamos “Arte” es una compleja práctica social y que sin duda carece del rango universal que habitualmente le asignamos (véase Shiner, 2004).

Llegado este punto es interesante observar los comentarios del propio Dan Graham a propósito de esta pieza:

La obra para una revista que más se parecía a un artículo convencional era *Homes for America*, publicado en *Arts Magazine* (diciembre 1966-enero 1966). Es un artículo diseñado en torno a fotografías de barrios de viviendas de protección oficial en una zona suburbana tomadas en un periodo de dos años. Es importante que las fotos no se vean solas, sino como parte de la composición global del artículo de la revista. Son ilustraciones de texto o, a la inversa, el texto funciona en relación a las fotografías, modificando, por tanto, sus significados. Las fotografías y el texto son partes separadas de un sistema de perspectiva de red esquemática y bidimensional. Las fotografías se correlacionan con las listas y columnas de documentación en serie, y ambas “representan” la lógica consecutiva de los polígonos de las viviendas sobre las viviendas sobre las que trata el artículo. Creo que su característica más importante era el hecho de que *Homes for America* era, al cabo,

tan sólo un artículo de revista, y no tenía pretensiones de ser considerada una obra de Arte. (Graham, 1993).

Homes For America se nos muestra como un proyecto ambivalente, ya que, al margen de las interpretaciones hasta hora aquí recogidas, no podemos dejar de considerar que se trataba de una pieza que se concibe como un proyecto experimental de tipo de conceptual en la línea de otras obras de Dan Graham como *Schema* (marzo, 1966); i.e. piezas auto-referenciales que de una forma estratégica, como los *Ready Mades* de Marcel Duchamp, evidencia que la atribución de la categoría de obra de arte no depende de características distintivas internas, sino que se trata en una atribución contextual. Es el marco institucional (entendido en un sentido sociológico amplio) el que dota e inviste de valor artístico, y finalmente sólo esa valoración es lo único que lo distingue de otros productos no artísticos. En el caso de Dan Graham lo determinante (y sorprendente) para la atribución de la consideración artística fue su aparición en un “media” especializado del “mundo del arte”, evidenciado el rol de los media en los procesos de legitimación que convierten a los proyectos artísticos (meros candidatos) en reconocidas obras de arte. Podemos apreciar aquí la correspondencia estratégica con *Brillo Box* (1968) de Andy Warhol y en general con la famosa *Fountain* (1917) de Marcel Duchamp que revelan de forma magistral (y esta sea probablemente su mayor aportación al proyecto estético del arte moderno) que “una obra de arte es todo aquello que se usa como tal”.



Figura 14. Andy Warhol. *The Brillo Box*. 1968.

Figura 15. Marcel Duchamp. *Fountain*. 1917.

Es en este *impasse* es donde se demuestra la eficacia de la “Teoría Institucional del Arte” (Dickie, 2005) para hacer comprensible el modo en el cual se establecen los límites entre lo artístico y lo no artístico en nuestra cultura. Nelson Goodman (1990, pp. 87-102) argumenta que es necesario que desplazemos la cuestión nuclear de la filosofía del arte, a saber “¿qué es el arte?” (cuestión que está orientada hacia una caracterización de la naturaleza distintiva y esencial de “lo artístico”) hacia la cuestión de “¿cuándo hay arte?”.⁸

Si el caso propuesto es un ejemplo de cierta idea del arte, en el sentido antes referido, y lo es la medida en que es usado como tal por “el mundo del arte”, además parece ser

⁸ Nelson Goodman (1990) nos permite dar cuenta de la manera en la que los objetos, considerados obras de arte, funciona simbólicamente en nuestro mundo; declarando que el arte simboliza de muchas maneras. Goodman, sobre la cuestión del arte nos afirma que no se trata de un problema de definición sino de realización y que sobre todo la obra de arte lo que produce son efectos múltiples sobre la sociedad y no respecto de lo que es idealmente.

coherente con la tesis de Hal Foster (1996, pp. 172-203) que a propósito de análisis del artículo de Walter Benjamin El autor como productor (1934), propone lo que denomina el *Giro etnográfico* del arte contemporáneo, proponiendo la figura de “el artista como etnógrafo”. Hal Foster desarrolla esta tesis relacionando entre sí los trabajos de Douglas Huebler, Dan Graham, Martha Rosler, Robert Smithson, Allan Sekula, Mery Kelly, Silbia Kolbowski, Fred Wilson, Lothar Baumgartem o Jimmy Durham. Desde esta perspectiva caracterizada por Hal Foster la institución del arte y las prácticas que la articulan dejan de entenderse en términos espaciales (estudios, galerías, espacios expositivos, museos, colecciones, etc.); y se convierten en una red discursiva donde interactúan diferentes prácticas e instituciones, comunidades y subjetividades.

Conclusiones

Entendemos de igual forma que *El Palo. Espacio público, espacio privado*, desde el punto de vista metodológico, ejemplifica la noción de práctica relacional en el sentido propuesto por Nicolas Bourriaud en *Estética Relacional* (1998). Una práctica artística relacional sería aquella que “toma por horizonte teórico la esfera de las interacciones humanas y su contexto social, más que la afirmación de un espacio simbólico autónomo y privado del denominado mundo del arte”. Para Bourriaud las prácticas artísticas relacionales son consecuencia del “giro radical de los objetivos estéticos culturales y políticos puestos en juego por el arte moderno” (2001, p. 432).

A modo de conclusión podemos afirmar que el proyecto *El Palo. Espacio público, espacio privado* de J.M. Alonso, es un ejemplo claro del tipo de práctica artística relacional y de dispositivo expositivo de documentación que constata el encuentro estratégico entre arte y antropología⁹ en el escenario artístico contemporáneo; en síntesis y en palabras del propio Hal Foster: “Otherwise mapping in recent art has tended toward the sociological and the anthropological, to the point where an ethnographic mapping of an institution or a community is primary form of site-specific art today” (1996, p. 185).



Referencias:

Alonso, J.M. (2012). La síntesis de la forma catalizada por la secuenciación en el proceso de creación de *Le Taureau*: poéticas de aristas. En VV.AA. (2012), *Procesos artísticos y obra de Picasso. Una visión desde la práctica artística*. Málaga, España: Fundación Pablo Picasso - Museo Casa Natal /Ayuntamiento de Málaga.

⁹ Quizás si estamos intentado valorar el encuentro entre arte y antropología sea conveniente matizar que no es lo mismo practicar, desde el campo artístico, una pseudo-antropología visual que proyecta sus metodologías sobre nuestra propia cultura; que cuando el objeto de tales metodologías se aplica a culturas denominadas “otras”. Thomas McEvilley en el texto que acompaña la celebrada y polémica exposición *Magiciens de la Terre* (Centre Georges Pompidou, 1989) propone una serie de requisitos que una exposición posmoderna debería de cumplir frente el supuesto agotamiento del cubo blanco (O’Doherty, 1986) como dispositivo expositivo propio de la noción moderna del Arte. Agotamiento que se produce al revelarse el marco ideológico que lo sostiene, i.e., la trascendencia de la mirada occidental (“La des-contextualización del cubo blanco refleja la pretensión de Occidente de estar situado fuera de todo contexto” (McEvilley, 1989, p. 270)) y una insostenible imposición de juicios de gusto occidentales en forma de criterios objetivos de calidad. Pero este inciso daría pie a una amplia discusión que excede los objetivos de este texto.

- Bourriaud, N. (1998). *L'Esthétique relationnelle*. Dijon, Francia: Les Presses du réel.
- (2001). Estética relacional. En Blanco P. et al. (eds.) *Modos de hacer. Arte crítico y acción directa*. Salamanca, España: Ediciones Universidad de Salamanca.
 - (2004). *Postproducción*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo ed.
- Brea, J.L. (2002). *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales*. Salamanca, España: Editorial Centro de Arte de Salamanca.
- Buchloh, B. (1992). Moments of History in the work of Dan Graham. En Chevrier, J.F.; Sekula, A. y Buchloh, B. (1992). *Walker Evans & Dan Graham*. Rotterdam, Holanda: Centro de Arte contemporáneo Witte de With.
- Chevrier, J.F.; Sekula, A. y Buchloh, B. (1992). *Walker Evans & Dan Graham*. Rotterdam, Holanda: Centro de Arte contemporáneo Witte de With.
- Danto, A. C. (2005). *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*. Barcelona, España: Paidós.
- De La Torre, A. L. (2005). El fin de las fronteras y el establecimiento de límites en el Septentrión: la territorialización de la nación mexicana. *Jahrbuch für Geschichte Lateinamerikas –Anuario de Historia de América Latina (JbLA) 42*, 293-320.
- Dickie, G. (2005). *El círculo del arte. Una teoría del arte*. Barcelona, España: Paidós.
- Flavin, D. (1967). Some other Remaks. *Artforum*, diciembre 1967.
- Foster, H. (1996). *The Return of the Real*. London, Gran Bretaña: MIT Press.
- Goodman, N. (1990). *Maneras de Hacer Mundos*. Madrid, España: Visor.
- Graham, D. (1966). Homes for America, Early 20th Century Possessable House to the quasi-Discrete Cell 66. *Arts Magazine 41* (3), diciembre 1966 - enero 1967.
- (1993). My Works for Magazine Page: 'A history of conceptual Art' 1965-1969. En Brian Wallis (ed.), *Rock My Religion*. Massachuset, Estados Unidos: M.I.T.
- Kuspit, D. (1985). Dan Graham, Prometheus MediaBound. *Artforum*, mayo 1985.
- López, M. (2010). El Jabegote, litoral del cante. Recuperado de <https://www.amigosjabega.org/no-5-11-2010-jabegote-el-litoral-del-cante/> (Consultado en octubre de 2011)
- López, D. (2012). El otro como fascinación: Picasso y lo primitivo. En VV.AA., *Procesos artísticos y obra de Picasso. Una visión desde la práctica artística*. Málaga, España: Fundación Pablo Picasso - Museo Casa Natal /Ayuntamiento de Málaga.
- O'Doherty, B. (1986). *Inside the white cube: Ideology of gallery Space*. Santa Mónica, Estados Unidos: Lapin Press.
- Ramírez, J. A. (1994). *Ecosistema y explosión de las artes*. Barcelona, España: Anagrama.
- Roma, V. (2007). *Con/Textos Dos. Muntadas: una antología crítica*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones diCom|ediciones, conjuntamente con el Espacio Fundación Telefónica y el Centro Cultura España Buenos Aires (CCEBA).
- Shiner, L. (2004). *La invención del arte: Una historia cultural*. Barcelona, España: Paidós.
- McEvelley, T. (1989). *Magiciens de la Terre*. Paris, Francia: Centre Georges Pompidou.
- Trías, E. (2004). Arte y política después de la postmodernidad. En Chamizo de la Rubia, José y Kofi Yamgnane (coord.): *Movimientos de personas e ideas y multiculturalidad*. Bilbao, España: Universidad de Deusto, Vol.2., 129-153.
- Zevi, A. (1997). El arte como signo social. En VV.AA., *Dan Graham* (Comisaria Gloria Moure). Santiago de Compostela, España: Centro Galego Arte Contemporaneo.