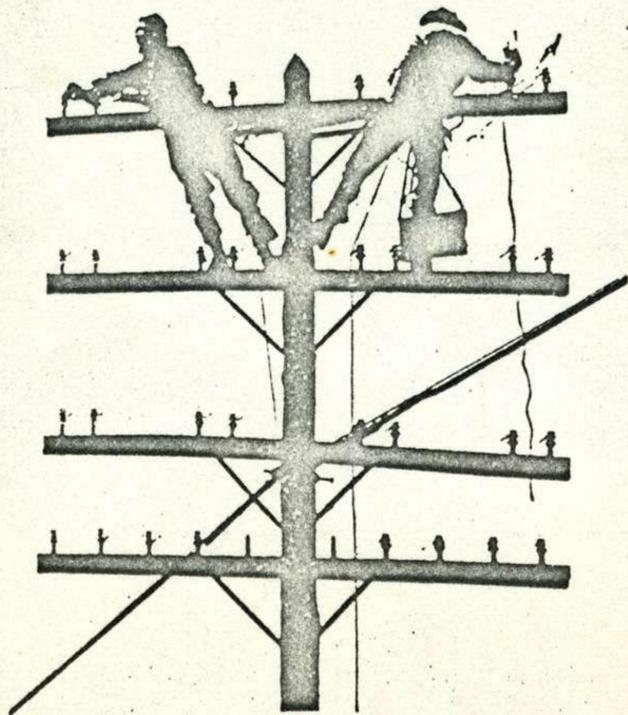


INFORME



Nuevos comportamientos artísticos

A lo largo de tres meses —febrero, marzo y abril— se ha celebrado en Madrid y Barcelona un Ciclo sobre «Nuevos Comportamientos Artísticos», organizado por los Institutos Alemán, Británico e Italiano, actuando como coordinador Simón Marchán. Por la importancia del acontecimiento en el contexto cultural español, además de la objetiva amplitud y representatividad del mismo,

creemos interesante ofrecer al lector un resumen informativo-crítico de las exposiciones materiales y teóricas desarrolladas en el ciclo madrileño, de mayor alcance que el catalán. Este acontecimiento nos permite también reflexionar sobre la revisión de la práctica artística en general, lo que hacemos al comienzo del Informe.

Hacia una revisión de la práctica artística

Son muchas las contradicciones que se abaten sobre los «profesionales del arte», «técnicos en la expresión» o simplemente «artistas» que trabajan en el campo plástico. A lo largo de nuestro siglo han ido surgiendo diversos movimientos de «vanguardia» que se oponían a la mercantilización de la obra artística, la hegemonía de los traficantes de cuadros y dueños de galería, y la conversión del valor fundamental contenida en las obras —su función comunicativa, su uso cultural— por ese otro valor de cambio

que las convierte en inversiones seguras y rentables. El rechazo de los canales comerciales de distribución, exhibición y venta de la obra artística significaba una gran dificultad para poder vender su trabajo y vivir de él por un lado, y ofrecerla al público por otro. La posible influencia del artista plástico sobre su sociedad quedaba minimizada por ser sus destinatarios inmediatos los ricos compradores. Y como el mercado artístico ha sufrido una super-inflación que ha colocado los precios de las obras a una altura sin ninguna correspondencia con el tiempo, material y trabajo intelectual empleado, ni con las necesidades sociales, resulta que el sta-

INFORME

tus de «artista» significa una jugosa remuneración y la fácil riqueza. Muchos de los componentes de las vanguardias cedieron a la tentación y terminaron por aceptar las reglas.

Pero también se han ido formulando una serie de postulados teóricos en los que se analizaba esta «captura» del sentido crítico de la labor de quienes intentaban integrar su conocimiento de los mecanismos de expresión artística en el combate colectivo por la liberación cultural y política. Así, se ha desembocado en una nueva situación en la que se prescinde del «objeto de arte» para centrar la atención sobre *el proceso de creación y su forma de realización*, tratando de documentar ideas y hechos que sugieran posibilidades de acción personal al espectador más que ofrecer una obra acabada a su contemplación pasiva. Surgió una nueva «práctica artística» con una finalidad en principio muy clara: rescatar el «arte» de las manos de una élite para generalizarlo.

Lo que luego fue sucediendo demostró que no era fácil de conseguir tal objetivo. Muchos «artistas» de mentalidad tradicional se incluían en el nuevo movimiento como forma rápida de hacerse un nombre, para luego saltar al mercado artístico y vender sus ideas, happenings y acciones como otros venden cuadros o lavadoras, pues hay compradores para todo. Por otro lado, el público receptor no aumentaba en número, siendo en su mayoría la gente que tiene algo que ver con el mundillo del arte. Y un factor que puede contribuir al retraimiento de nuevos espectadores es la elevada dosis de aburrimiento que suelen acompañar a las nuevas experiencias.

Sobre este último punto vale la pena extenderse. Está bien que se rechace la simplicidad, directez y formas «narrativas» que el espectador absorbe cómodamente sentado, y que se trate de dirigirse a su intelecto más que a su sentimiento. Pero hay un elemento primordial, y es que la forma comunicativa debe resultar atractiva, subyugante, apoderán-

dose del espectador en su totalidad, libido incluida. No se trata de que intente ser «entretenida» sobre todo, sino de que contenga un «algo» lúdico, imaginativo o creativo que ofrezca un interés y vitalice la expresión.

Lo habitual es que los receptores de las nuevas prácticas artísticas las reciban como algo árido y pesado, más propio de la vieja actividad académica que de un hecho vivo, y que se resignen a participar en ella con el estoico espíritu del deber. Y si algo se comunica de modo que no capte toda la atención del receptor, su capacidad de asimilación se reduce o desaparece. Este no es un problema típico de las artes plásticas, pues en cine, teatro y literatura sucede lo mismo. Un mecanismo de expresión artístico tiene que transmitir su información tanto a los sentidos como al cerebro, para que funcione al máximo. Ahora, esta condición con ser necesaria no es suficiente, pues sin el uso de los medios de comunicación de masas tampoco se conseguirá el objetivo. Y esto nos lleva más al campo de lo socio-político que de lo estrictamente artístico. Y es que no se puede prescindir de él. Cada sociedad desarrolla su forma de cultura peculiar y trata de eliminar las que vayan en su contra. Y esta lucha contra la represión social el profesional del arte no puede emprenderla tan sólo en el terreno artístico, a menos que acepte desde el principio la ineficacia de su labor.

D. E.

El ciclo de Madrid

1. Fines, representantes y actividades

«Asistimos desde hace varios años a la aparición de nuevos comportamientos artísticos, conocidos globalmente como la desmaterialización del arte. No se trata tanto de una tendencia nueva... como de una actitud común a diversas experiencias desde el «happening» al arte de acción y «body art», desde el arte «povera» y procesual hasta las dife-



ARTE. fr. ci., Art; it., Arte; a., Kunst. (Del lat. *ars, artis.*) amb. *virtud, dexteritas e industria propter aliquam operam.* || *Actus exercitatus ad opus, validior de la materia e de la virtute, ingenio e ingenio de materia la materia o la materia, y con copiarlos e fabricados.* || *Todo lo que se hace por industria y habilidad del hombre, y en este sentido se contrapone a la naturaleza.* || *Comprende los productos y trabajos de las artes liberales y mecánicas.* ||

rentes modalidades del «conceptual»... Si en otros países han sido ya objeto de información, estudio y discusión, en España su aparición más tardía presenta características específicas, que el ciclo tratará e intentará analizar.» «El objetivo de este ciclo no es presentar una información exhaustiva, que le reduciría a un planteamiento puramente culturalista. Se interesa, ante todo, por una aproximación crítica a cuestiones tan debatidas en la actualidad dentro del campo artístico.» Esta es la exposición que hizo el propio Simón Marchán sobre la finalidad que el Ciclo se proponía.

Su desarrollo transcurrió dentro de unos cauces bien estructurados. En su primera mitad participaron varios artistas extranjeros cuya actividad se emparentaba con alguna de las tendencias anteriormente citadas, para dar paso luego a españoles más o menos conceptualistas. A cada participante se le sugirió que elaborase una ponencia sobre temas concretos relacionados con su labor, sus condicionamientos, conclusiones de una autorreflexión crítica, etc., y que aportase todo el

material gráfico que pudiese esclarecer el sentido de su actividad. Una vez distribuidos los textos-informe y proyectadas las películas y diapositivas, se efectuaba un coloquio. Debido al carácter extraterritorial que poseen los Institutos organizadores, no existían ninguna de las trabas habituales. A este respecto es revelador el que no hayan instituciones hispanas que puedan (o quieran) realizar confrontaciones similares¹.

Dentro del contexto artístico nacional, es innegable que existe una amplia diferencia entre las nuevas actividades que se producen en Cataluña y las de Madrid, por no hablar de las apenas inexistentes en otros lugares. Bien sea por el impulso cultural autóctono apoyado por el sector liberal de la burguesía catalana, la cercanía de la Europa del otro lado de los Pirineos y su influencia, la abundancia de centros culturales en la región, o el menor rigor de los organismos de control público, lo cierto es que a muchos

1. Como ejemplo, citemos la suspensión por la autoridad del ciclo que sobre «La ciudad» tenía programada la Galería «Vandres».

INFORME

niveles (y marcadamente en el terreno del arte conceptual) las investigaciones que se realizan en Barcelona superan con mucho a las similares de Madrid. Y esta realidad ha sido evidenciada con la numerosa participación de artistas catalanes, estructurados en grupos de trabajo.

De un modo general se podría decir que los *artistas extranjeros* que participaron han ofrecido una amplia visión de sus métodos de trabajo y las actividades realizadas (que no obras), aunque su nivel teórico haya sido excesivamente superficial y confuso. La abundancia de subvenciones que con cierta facilidad se pueden conseguir por esos países de la Europa industrializada, explica en parte la tranquilidad con la que el artista puede concentrarse en diversas actividades. Sin olvidar la inteligencia de un sistema político que prefiere atraer antes que combatir al intelectual disconforme.

En cuanto a los *españoles*, se ha visto en ellos un deseo enorme de preparar su intervención, redactando largas ponencias y esperando mucho de las clarificaciones que debían aportar los coloquios. La tónica entre los grupos catalanes era la no utilización «artística» de los medios empleados, tendiendo a un «amateurismo» como rechazo de la profesionalidad y exigencia técnica, lo que repercutía en la pérdida de fuerza expresiva de sus actividades. Esta actitud de preponderancia de lo ideológico sobre lo concreto quizás se derive de una óptica que descubre como objetivo inmediato la crítica a las formas artísticas tradicionales, y mediante ella su extensión a toda una cultura vacía y desfasada. Y hasta la formulación teórica de los nuevos mecanismos de expresión, la discusión prevalece sobre la realización.

Referente a los *coloquios*, su evolución fue curiosa. Situados en un nivel de cortesía, petición de información y considerar al artista presente como alguien que sabe muy bien lo que hace, y que lo hace bien, en las semanas que participaron los extranjeros, fueron cambiando progresivamente a lo

largo de las actuaciones de españoles hacia otro nivel de tipo agresivo, polémico, que no perdonaba los fallos y exigía una postura ética y estética elevada, hasta agravarse de tal forma con el primer representante de Madrid que se temió por el orden público en los siguientes coloquios y se decidió aplazarlos y restringir la entrada a ellos. Por un lado, como posible explicación, veo que al insistir los artistas españoles en sus postulados teóricos se les pidiesen unas actividades en acordancia con ellos, consideradas como parte de la lucha en el frente cultural. Y al estar el público sujeto a los mismos problemas de estos artistas, buscaría una respuesta más política que formalista.

D. E.

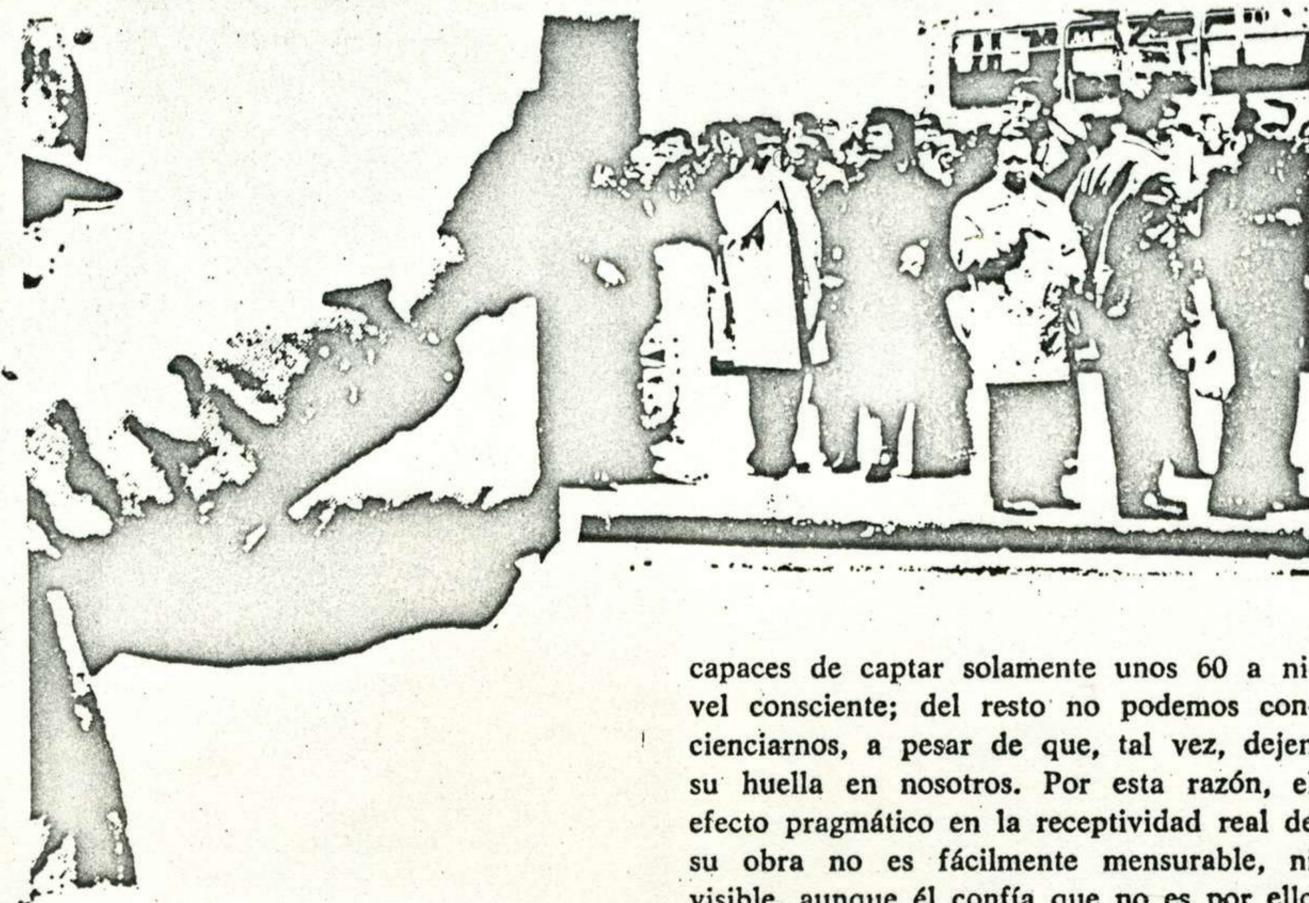
2. Participación extranjera

Por vez primera en España se ha mostrado la última producción extranjera, europea concretamente. Dos artistas alemanes, Wolf Vostell y Timm Ulbrich; el italiano Mario Merz, y Stuart Brisley, londinense.

Vostell: lo «hecho» y lo «dado»

El ciclo fue iniciado por Vostell, que se acomodó a la estructura general consistente en la presentación de documentos (diapositivas o filmes), desarrollo de la teoría que sustenta la obra y coloquio abierto a discusión y participación del público. Se proyectó su película *Desastres*. La producción polifacética de Vostell abarca, interesado siempre por el arte de acción, Decollages, Happenings, Environments, Fluxus, Combinaciones acústicas y visuales. Su teoría defiende la unión arte-vida, pues considera que todo proceso vital es en sí mismo un proceso artístico. También el proceso artístico puede conllevar un carácter modélico para desarrollar nuevas formas de vida, nuevas formas de comportamientos añadidos a la naturaleza.

INFORME



Desastres pertenece a las obras empotradas en cemento armado. Su repertorio material lo constituyen objetos, formas, seres vivos, a los cuales él cubre de cemento. Automóviles relucientes, un vagón de cochecama, dentro del cual una mujer yace aprisionada por una pieza angular de cemento que agarra su pierna o su sexo o su brazo o su vientre o su cuello o su cabeza. Imágenes sugerentes de opresión, metafóricas junto a otras imágenes reales de asfalto de suelos, calles, carreteras, construcciones, etc. Esta nueva visión del mundo es para Vostell la posibilidad creativa del artista que añade algo «hecho», nuevo, a lo «dado» y que constituye la justificación de su quehacer. Hechos que son la trasposición de procesos de pensamiento a modelos, para transformar los comportamientos fetiches en comportamientos de liberación creadora.

Su tesis, «*las cosas que no conocéis son las que transforman vuestra vida*». De los mil estímulos diarios que recibimos, somos

capaces de captar solamente unos 60 a nivel consciente; del resto no podemos concienciarnos, a pesar de que, tal vez, dejen su huella en nosotros. Por esta razón, el efecto pragmático en la receptividad real de su obra no es fácilmente mensurable, ni visible, aunque él confía que no es por ello menos real. Así afirma que la actividad artística influye fuertemente en la vida cotidiana, en su transformación. La propia ambigüedad del lenguaje artístico produce asociaciones psicológicas de pensamientos y de ideas que conducen a nuevas actitudes y comportamientos con posibilidad de abrirse al futuro.

Ulbrich: el «arte del Yo»

La teoría que sustenta la práctica de Timm Ulbrich tiene coherencia y, sobre todo, un desarrollo imaginativo muy poco común.

Opina que la percepción del mundo está condicionada por nuestro aparato visor, tamizada y limitada por nuestra capacidad de percibir solamente parcelas de realidad. Sólo recibimos apariencias de las manifestaciones de la naturaleza, a la que conocemos por medio del lenguaje, y mediante designaciones la reducimos a conceptos. Son ellos los que posibilitan nuestro acto de comprensión.

INFORME

Por tanto, «el mundo tal como lo conocemos, es un mundo de la representación, del concepto y del lenguaje. Las palabras encubren y clasifican las cosas, «preformando» el mundo. La red conceptual enemistada con el mundo, para tenerlo en el asidero, nos coge también presos a nosotros, nos hace entrar a la fuerza en la piel del lenguaje... en una jaula del lenguaje sin salida».

Las ejemplificaciones que presenta son tautologías y acciones sobre la naturaleza (paisajes), utilización del lenguaje cartográfico, en las que símbolo y objeto se identifican (objetos conformados exactamente como los signos que los significan), arquitecturas concebidas con los colores nacionales de un país, camuflajes de árboles, de territorios o de mapas, etc.

La segunda parte de su demostración aplicaba el mismo criterio al propio cuerpo, denominándolo «arte del Yo». Acciones, cicatrices, tatuajes, etc., dado que se considera a sí mismo una obra de arte viviente. El humor y el sarcasmo desvelaba cruentas verdades. Si su cuerpo es una obra de arte, transformable, capaz de intervenciones quirúrgicas y demás, necesita para ratificar su valor y autenticidad hasta de su propia firma. Al igual que las reliquias veneradas, ofrece sus propios restos a la devoción de los amantes del arte, vendiendo su pelo, sus uñas y legando su piel a un Museo alemán, cuando muera.

Dado que una de las premisas del arte conceptual es acabar con el enajenamiento que el mercado ha realizado del producto artístico, esta actitud de vender sus productos ha sido criticada duramente en el transcurso del ciclo. Sin embargo, a mi entender, esta fuerte carcajada a la bolsa del arte puede tener un impacto mayor.

En el diálogo afirmó repetidas veces que él no es coleccionista de arte, sin embargo ofrece uñas, dientes, pelos para ser coleccionados. ¿No sería acaso un modo peculiar

muy efectivo para poner en evidencia las condiciones del status existente?

Brisley: «estética del desperdicio»

Parece interesante ofrecer la obra de Stuart Brisley. Su trabajo se basa en la estética del desperdicio. Es decir, su repertorio material son elementos de destrucción, de podredumbre, de deshecho y corrupción. Con todo esto, simbolizan el deseo de destruir tantas barreras psicológicas que impiden la comunicación. Intenta producir un choque violento para derrocar los símbolos de los tabues clasificadores, a los que nos tiene habituados la costumbre. Opta por el intento de una liberación general, re-moviendo la mirada ciega ante el mundo, para reconstruir una sociedad en muchos aspectos pasiva o decadente.

Su trabajo es estímulo, y lo deja inconcluso y abierto a la participación colectiva. Provoca una inquietud, un malestar y un desasosiego en los espectadores, los cuales rechazan sus imágenes angustiantes, pura repugnancia y asco, con el fin de resolver su estado de conformismo y la aceptación integrista de muchas cosas que no andan bien y es menester transformar.

Son escenas de vómitos. Inmersión en una bañera llena de agua sucia, cuyo movimiento llega de vez en cuando hasta los labios, se retira y vuelve a la boca, explicitando una situación de escapar de algo muy amenazador. Comida que deja pudrirse sobre una mesa para luego reptar sobre ella y cubrirse con estos desperdicios. El maquillaje sobrecargado de una prostituta con la cual quiere significar la condición de sometimiento y prostitución de algunos artistas, que tienen que doblegarse, para poder seguir viviendo, a sistemas económicos establecidos.

Merz y la «descontextualización»

La participación de Mario Merz, en el Instituto Italiano, tenía características seme-

INFORME

jantes. Ofreció una producción muy somera, ya que su interés parecía centrarse especialmente en el diálogo con el público. Hablase de la actitud provocadora del ataque al cuadro del *Guernica* en Nueva York, que en su opinión podía haber constituido un acto conceptual, referido a la descontextualización del significado del cuadro, al ser objetivado y mentalizado como obra de arte en el contexto de un museo.

R. C.

3. Participación catalana

Naturaleza-Cuerpo-Pensamiento

Fueron tres los grupos presentes. El primero se componía únicamente de García Sevilla, que llevó al Ciclo un trabajo individual muy elaborado, a pesar de que las consecuencias obtenidas no fueron compartidas, en general. El planteamiento que hace, apoyándose en un *análisis de las relaciones de Pensamiento y Lenguaje*, aplicados al pensamiento y al lenguaje artístico, desde diferentes facetas (la filosofía, la etnología-lingüística y la psicología-lingüística o clínica), desemboca en la tesis que el pensamiento y lenguaje artístico deriva del discurso mágico, que concibe el mundo como totalidad. Totalidad expresada en: *Naturaleza-Cuerpo-Pensamiento*, las tres fundamentales manifestaciones del Arte Conceptual. Parcelas explicables solamente si se relacionan con el todo.

Arte y Uso

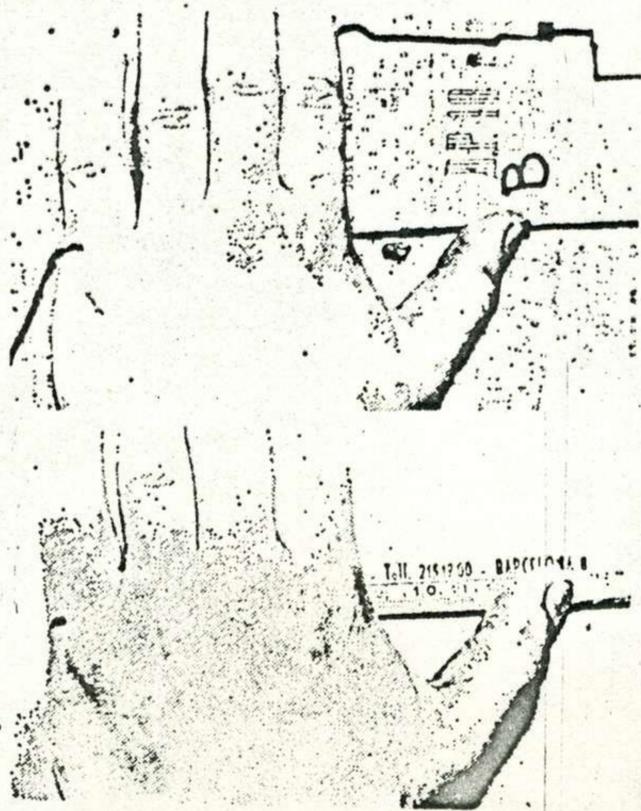
En el segundo, intervenían M. Trallero, Ll. Utrilla, C. Pazos y O. Pijuan, presentando films y diapositivas sobre acciones de tipo sensorial y corporal con las que pretendían dar una *nueva visión del cuerpo y de los contactos táctiles*. Su ponencia trató sobre «Arte y Uso», analizando las triadas

que responden a las preguntas: *¿Quién lo realiza?* (el artista-emisor-productor) *¿Cómo lo hace?* (la obra-mensaje-producto) *¿Para quién?* (público-receptor-consumidor). Apuntaba que el consumo de formas ha producido un agotamiento del repertorio tradicional, lo que podía asimilar, en cierta forma, al mismo arte conceptual. Un artista conceptual debía ser un amateur, en el sentido económico y técnico, buscando otras formas de subsistencia. El público de estas actividades solía ser el mismo que el de las exposiciones habituales, y en varias experiencias con público obrero no consiguieron comunicar con él. Sobre los equipos de trabajo formados, decían que apenas habían creado obras colectivas, desarrollando el artista su propia obra dentro de cada equipo. No prestaban mucha atención a la metodología a emplear en su trabajo, siendo partidarios de la intuición.

Artista, trabajo, cultura

En el último grupo, el más consistente y de ideología más elaborada, del que formaban parte Abad, Benito, Carbó, Costa, Fingerhut, Julián, Mercader, Muntadas, Portabella, Rovira, Sales, Santos, Selz, y Torres (aunque no todos estuvieron presentes), se notó un afán de establecer contactos con los artistas madrileños y discutir sobre las respectivas problemáticas. La mayoría de sus acciones fueron *filmadas*, correspondiendo una serie al año 72, cuando se reunieron los componentes del grupo en un frontón y se repartieron los metros de la película para sus ideas individuales. Faltaba profundidad e intencionalidad. Luego venía la serie de anuncios publicados en la prensa barcelonesa durante un mes, de enorme interés; algunas experiencias aisladas sobre espacios y cuerpos; una serie realizada a fines del 73 y comienzos del 74 sobre los lenguajes, en la que intervenía una acción colectiva de diferentes formas de medir un circuito urbano. Destacaba la transposición

INFORME



Una de las creaciones del Grupo Abad-Torres. (Foto: Demetrio.)

de una partitura musical a imágenes fotográficas a través de los movimientos de las manos del pianista que las ejecutaba, constituyendo la serie completa unas doscientas y pico fotos, sin apenas diferencias entre ellas, lo que hacía muy pesada su visión. También jugaban con la ruptura de las coordenadas espacio-movimiento-sonido y sonido silencioso-imagen-del-que-oye-el-sonido, en otros films, dando la impresión de que no se trataba más que de ataques superficiales a la apariencia. Por el notable desfase existente entre sus postulados teóricos y sus realizaciones, fueron muy atacados en el coloquio, defendiéndose ellos al proclamar la utilización de la obra como «táctica» o «excusa» para levantar cuestiones en el público asistente. Como grupo, se proponen analizar la capacidad de *respuesta global de los artistas plásticos en cuanto sector trabajador dentro del mundo de la cultura*, considerándose (dentro de nuestra realidad socio-política) en una situación muy precaria de-

bido a: Falta de medios económicos-Falta de información-Aislamiento-Colonización artística y económica-autodidactismo-Confusión y desarraigo-Ningún acceso a los medios de comunicación.

D. E.

4. Participación madrileña

Aunque asistieran aglutinados bajo este epígrafe, la relación entre los trabajos presentados por los diversos participantes es mínima a excepción de los que colaboraron en la «Plaza Mayor».

Tino Calabuig: la calidad del medio

La participación madrileña se inició con la propuesta individual de Tino Calabuig. Tino mantiene, a duras penas, una de las pocas Galerías de Arte con sentido, lo cual le distingue, pues realiza una crítica desde dentro y con las armas adecuadas a la problemática actual del sector artístico. Para esta ocasión presentó el trabajo *El Instrumento y la era del ocio*. El lenguaje utilizado, en contraste con otros trabajos y hasta en declarada oposición, se articulaba coherentemente con su teoría, no admitiendo ambigüedad de interpretaciones. Otra característica de su obra podría ser que *no abandonaba la «calidad» en la utilización del medio*: la exposición de diapositivas, las fotografías introductorias y el film estaban ligados lógicamente, para su lectura inteligible e inequívoca.

El leit-motiv era la opresión de las condiciones deshumanizantes de la sociedad actual, el descontrol de la máquina y del instrumento técnico por parte del hombre, y la evasión despersonalizada como consecuencia del mismo. *Su Imagen*: la persistencia de una grúa, en cuyo extremo una enorme pinza tentacular apresaba chatarra para introducirla en prensa, que luego pasaría a la refundición del metal. El «instrumento» expresivamente agresivo realizaba su operación una vez y otra. Obreros sorpren-

didados en sus tareas cotidianas, bajo el ruido ensordecedor e insistente de esa máquina y otra máquina sugestiva: el metro. Gentes cansadas o aburridas subían y bajaban sus escaleras, en su ir o venir al trabajo, por este medio de transporte. Era su comportamiento el que correspondía a una masa amorfa, silenciosa y pasiva: incomunicada entre sí. La repetición de las imágenes fatigaba perceptivamente el aparato sensorial del espectador, provocando idéntico cansancio. Finalmente, aparecía otra nueva visión de masa esperanzada y unida por la búsqueda de una liberación, un algo que posibilite la comunicación y la convivencia. Era el deseo de una participación comunitaria en la fe de una vida con sentido.

Durante las proyecciones, tanto de diapositivas como el film, cierto sector del público inició un intervencionismo de protesta irracional y ambigua, para luego desembocar en un absoluto boicot a su obra y en general al Ciclo.

R. C.

El «Equipo de Madrid»

El trabajo presentado por el «Equipo de Madrid» —A. Corazón, S. Marchán, E. Torrego, J. M. Bonet, M. Gómez— se titulaba: «Plaza Mayor, análisis de un espacio urbano», y consistía en una propuesta de lectura de la Plaza Mayor madrileña como «hecho existente y dado», hecho urbano, social.

Resumiendo el «Documento», en el que se exponen las premisas del trabajo y la metodología empleada-interdisciplinaria de diversos sectores— se observa que la *Plaza Mayor de Madrid es: Urbanísticamente*, un «elemento primario», de naturaleza permanente, que participa en la evolución histórica de la ciudad. Es un espacio «emergente», tal como se percibe hoy, cerrado, aislado y sin perspectivas urbanas.

Formalmente, un espacio rígido, regular, simétrico y racionalista. Por la repetición de formas y ritmos y las escasas variantes,

emite una información monótona y redundante.

Simbólicamente, un espacio dominante y mayestático, como arquitectura denotativa de una estructuración social jerarquizada. Realzada por la reciente pavimentación, que protegiendo este aspecto aumenta su disfuncionalidad actual y convierte el recinto en obra de arte distanciada y neutralizada su posibilidad de vida y de verdadera apropiación popular.

Funcionalmente, los usos del pasado, recogidos por un estudio histórico, la hicieron escenario de grandes acontecimientos, dirigidos por la clase dominante (ceremonias, festejos reales, ejecuciones, autos de fe, etc.). Otras funciones: el espacio como lugar de encuentro, de paseo, tránsito, algunas actividades comerciales permanentes, localizadas en los soportales, y otras temporales (venta de sellos, fiestas navideñas, etc.).

Sistemas de comunicación. A través de la proxémica se hizo el estudio del espacio en cuanto a las relaciones de proximidad y de distancia mantenidas entre los individuos y los grupos, en base a los estímulos que el medio y la circunstancia ofrece. La postura corporal, como factor informativo que detecta el comportamiento de interacción e inhibición, originada por causas diversas (condicionantes sociales, espaciales, climatológicas, adquiridas, etc.).

Una *aproximación creativa* formuló sugerencias utilizando la metáfora, la analogía y la comparación, con la intención de promover una actitud activa en el receptor del trabajo, ofreciendo la posibilidad de incorporar un elemento subjetivo y fantástico, en el que lo lúdico se manifestara despertando sus capacidades creativas y expresivas. Posibles alteraciones funcionales, supuestas alteraciones formales, cambios imprevistos de comportamiento que dieran lugar a una imaginable *nueva apropiación de la realidad* —la Plaza Mayor existente— *para su transformación*.

Además de esta información verbal, el

INFORME

trabajo se presentó a través de fotografías, reproducciones heliográficas, video, diapositivas de imágenes y de textos. En el transcurso de estas exposiciones se fomentó la posibilidad de intercambiar opiniones, críticas, preguntas y demás entre los participantes confundidos con los realizadores del trabajo, para lo cual se presentaron cada uno explicando desde qué campo habían contribuido al trabajo. Al final, en un coloquio abierto y público los responsables se dispusieron al diálogo, que no fue ni constructivo, ni esclarecedor. El diálogo quedaba fijado en una discusión sobre la opresión de aquel espacio, y no se hizo una crítica ni sobre la metodología empleada, ni sobre la operatividad de un acercamiento a la realidad tal y como se había expuesto.

En mi opinión, el trazado de la perspectiva por donde podía discurrir un determinado desarrollo de la producción artística, parece muy interesante. Sin embargo, yo sometería algunas cuestiones a consideración.

El des-velamiento de la realidad, a diferencia de las consideraciones bergsonianas que entiende el arte como des-velamiento de las cosas en la presencia directa de las mismas, no se realiza mediante un lenguaje «representativo» —lo que Langer también defiende—, sino que acude y se apoya necesariamente en el lenguaje discursivo lógico-racional. Las imágenes, en sí mismas, carecen de la potencia expresiva suficiente para sugerir y comunicar. Y si en el Instituto Alemán no fue suficiente ni la imagen, ni el discurso para instaurar una comunicación creativa entre emisor y receptor, ¿cómo va a ser posible esta comunicación en otros medios, aún más distantes de la terminología empleada?

La producción artística expuesta que busca romper definitivamente con la apropiación burguesa y capitalista del objeto de arte como instrumento de su propia permanencia y beneficio, difiere claramente de la instrumentalización que el grupo hace del «medio» artístico, considerado como tal me-

dio, y como fin la apropiación de lo real, su conocimiento y su transformación. Todo ello es coherente. Pero ¿de qué manera puede articularse con una distribución aún más incierta? Incierta y difícil, dada la estructuración socio-económica vigente y añadida la dificultad de establecer un código que es necesario conocer para llegar a entenderse. Algo tiene que cambiar, si el Equipo de Madrid aboga por profundizar en la Percepción «entendida en su naturaleza activa y creadora, como fundamento y algo vinculado al conocimiento». Ciertamente, el pensamiento y la percepción no son nunca independientes entre sí, pues la percepción es un proceso activo que utiliza la información de los sentidos para sugerir y comprobar hipótesis. Habría que desentrañar por qué la simple *visualización* de las imágenes recogidas, como fragmentos de la realidad y ordenadas hacia operaciones «intencionales» desveladoras, no es suficiente.

R. C.

5. Conclusión: nueva frontera artística

Considerando el Ciclo en su conjunto, si tratáramos de obtener unas conclusiones que resumieran sus aportaciones, nos veríamos en un aprieto, pues no se encontraron soluciones ni remedios milagrosos. Y es que no se pueden esperar de una simple confrontación de personas y experiencias. Pero al menos ha conseguido que el minoritario grupo de asistentes nos hayamos enterado —al contar con fuentes de información de primera mano— de por dónde van los tiros y qué piensan y hacen unas personas sumergidas en la experimentación. Que luego nos satisfaga o no, ya es otra cuestión. Saber algo más de los problemas siempre puede contribuir a resolverlos y en esto, sí ha sido positivo.

D. E.

ROSARIO DE CASSO
DEMETRIO ENRIQUE