



**ABRIR CAPÍTULO II**

**III - UN NUEVO HORIZONTE PARA EL ARTE  
CONCEPTUAL ESPAÑOL. *FUERA DE*  
*FORMATO* COMO REFERENCIA**

## I. DE UN ARTE ALTERNATIVO A UN ARTE DE LOS NUEVOS MEDIOS

Las continuas apariciones y reapariciones de movimientos artísticos que se suceden a lo largo del siglo XX a menudo han venido asociadas a una característica de rechazo de lo precedente. El arte conceptual, como sabemos, no escapa a la norma y aparece en nuestro panorama artístico con una fuerte carga de hostilidad, enunciando como principales premisas ideológicas la crítica hacia la perdurabilidad de la obra de arte, hacia el sistema de mercado y, en general, hacia los medios de expresión artística tradicionales, a sus críticos y a sus artistas.

La crisis que en la década de los setenta afecta a la base ideológica del conceptualismo, origina por un lado una individualización en la práctica y por otro una serie de reformas en los planteamientos iniciales que a su vez provocan un nuevo horizonte para el arte y el artista, con la necesidad añadida de una renovación terminológica.

Son realmente significativas las palabras que Joan Rabascall pronuncia en este sentido: *Yo creo que los medios alternativos son todos aquellos que rompen con la tradición en el campo del arte como expresión y técnica. /.../ El trabajo con los medios alternativos casi siempre es crítico y con referencias sociológicas. Es un arte que no se basa en la idea de belleza y representación, sino que está*

*basado sobre todo en la idea de crítica y de comunicación*<sup>154</sup>. Los planteamientos reformistas iniciales se desvanecen en favor de la investigación personal. Los artistas conceptuales dejan de proponer su obra como *alternativa* a la actividad artística tradicional. Su postura exclusivista cambia hacia un estado de coexistencia serena y hacia una individualización de la práctica que abandona el radicalismo romántico y acaba por difuminar paulatinamente las barreras entre las diversas disciplinas artísticas. Se cuestiona entonces la validez del término *alternativo* para referirse a la conducta del artista conceptual seguida en la ejecución de su trabajo. En realidad este debate por la conveniencia del vocablo no obedece sino a un impulso por actualizar la terminología a la nueva actitud del artista conceptual que olvida finalmente parte de su búsqueda por redefinir el concepto de arte, los ataques a los sistemas de representación tradicionales y reaparece en la escena artística buscando el apoyo del crítico de arte y, como observa Antoni Muntadas, sin otra responsabilidad que la de ofertarse simplemente como una opción más: */.../ el hecho de que se llamen alternativos viene de que quizá puedan aportar una alternativa; habría que puntualizar sin embargo que esta calificación peca a veces de demasiado ambiciosa, es decir que se les ha conferido demasiada responsabilidad*<sup>155</sup>.

---

<sup>154</sup>Joan Rabascall, *Vanguardias artísticas y realidad semiológica*, entrevista a Joan Rabascall y Antoni Muntadas realizada por Gloria Mouré, *Destino*, n° 2112, Barcelona, 1978, págs. 34-35.

<sup>155</sup>Antoni Muntadas, *Vanguardias artísticas y realidad semiológica*, entrevista a Joan Rabascall y Antoni Muntadas realizada por Gloria Mouré, *Destino*, n° 2112, Barcelona, 1978, págs. 34-35.

## 1. Reconciliación con la práctica artística tradicional

La persistente ingenuidad de hacer desaparecer las prácticas de pintura y escultura se ha hecho presente sin resultados a través de los no pocos movimientos que han protagonizado las últimas décadas. Con la aparición del arte conceptual y los nuevos soportes propuestos, lamentablemente, como expresa Nacho Criado, conllevó también la crítica y rechazo de los lenguajes tradicionales: *A menudo las grandes conquistas de libertad en el arte no se aprovechan y sólo sirven para sacrificar otras cosas*<sup>156</sup>.

No obstante con respecto al arte conceptual, si bien es cierto que en sus inicios manifestaban un claro rechazo hacia los sistemas de representación tradicionales y las derivaciones de su ejercicio, también es verdad, para ser justos, que esta actitud crítica, tal y como nos advierten las palabras de Concha Jerez, no era en absoluto exclusiva del artista conceptual: */.../ nos molestaba que se limitaran a decir que lo único que existía era pintura. En realidad la belicosidad tenía lugar desde la pintura, como autodefensa, pero no siempre desde los pintores/.../*<sup>157</sup>.

---

<sup>156</sup>Nacho Criado, entrevista realizada por Mónica Gutiérrez, Madrid, junio de 1994, (véase el anexo *Entrevistas*).

<sup>157</sup>Concha Jerez, entrevista realizada por Mónica Gutiérrez, Madrid, diciembre de 1995, (véase el anexo *Entrevistas*).



Isidoro Valcárcel, desde su opinión personal, también coincide en señalar que más que un rechazo lo que se manifestaba era fundamentalmente un desinterés: *Claramente había una preponderancia de la pintura, pero no existía una beligerancia por parte de aquellos que continuábamos haciendo nuestro trabajo por convencimiento*<sup>158</sup>.

En realidad, esta actitud de rechazo por parte del artista conceptual hacia los medios tradicionales de expresión artística, y su difusión exclusiva a través del mercado, no era generalizada sino que representaba fundamentalmente, como observa Concha Jerez, al planteamiento catalán: *Era el momento del conceptualismo puro y centrado primordialmente en el Grup de Treball. La coexistencia se dio, aunque quizá en Cataluña hubo más problemas a causa de los pintores caciques que intentaban anular a los artistas de las generaciones posteriores*<sup>159</sup>. Ciertamente, estas hostilidades localizadas en Cataluña entre artistas conceptuales y pintores quedan magníficamente evidenciadas en el enfrentamiento directo que mantuvieron Tàpies y el Grup de Treball; de hecho, Antoni Tàpies en su artículo *La creación. Arte conceptual aquí*, pretendía, según el propio artista, *...deshacer el equívoco de dar al arte conceptual unas atribuciones de arbitraje en lo que respecta a las relaciones del arte con aspectos sociales, económicos y políticos (sobre todo de tipo*

---

<sup>158</sup>Isidoro Valcárcel Medina, entrevista realizada por Mónica Gutiérrez, Madrid, enero de 1996, (véase el anexo *Entrevistas*).

<sup>159</sup>Concha Jerez, entrevista realizada por Mónica Gutiérrez, Madrid, diciembre de 1995, (véase el anexo *Entrevistas*).

*contestataria) que, en general, ni responden a la realidad, ni era justo utilizar, por tanto, como demostración de una pretendida actitud revolucionaria privilegiada frente a todas las otras tendencias de vanguardia, tal como pasaba en la época del "terrorismo" de los realistas sociales<sup>160</sup>.*

Afortunadamente hoy las cosas han cambiado. La diversidad de los géneros ha anulado cualquier intento de clasificación y la atención se inclina más hacia el concepto innovar que al de renovar. Lo que se produce en el arte conceptual en la década de los ochenta es la pérdida de su actitud exclusivista con respecto a la práctica tradicional. La misma Teresa Camps nos acerca, dentro del contexto específico catalán, a la convivencia del arte conceptual con la pintura, recordando sin embargo la diferente situación que se dio en los años setenta: *En cuanto a la coexistencia de la pintura y el arte conceptual, siempre en Cataluña, pienso que lo hacían con todas las dificultades que conlleva el trabajo artístico, aquellos que ya estaban situados lo llevaban bien, los otros, tanto escultores, pintores o gente alternativa, como podían. Los enfrentamientos más importantes se produjeron antes, aunque naturalmente estas cosas del arte no suelen*

---

<sup>160</sup> Antoni Tàpies, *La creación. Arte conceptual aquí*, La Vanguardia Española, Barcelona, 14 de marzo de 1973. (S. Marchán, *Del arte objetual al arte de concepto*, 1986, Madrid, Akal, 1990, pág. 428, nota 1. Una primera edición de esta obra apareció en 1972, en la Editorial A. Corazón, Comunicación, Madrid; sin embargo en esta investigación todas las referencias a este ensayo pertenecen a una posterior edición corregida y aumentada, aparecida por primera vez en Akal en 1974 y ampliada nuevamente en 1986, con ilustraciones, un epílogo y una recopilación de documentos).

*salirse de su territorio, y se produjeron en parte debido a cuestiones ideológicas más que a temas de tendencia o estilo*<sup>161</sup>.

En la muestra *Fuera de Formato*, junto al deseo de reivindicar un lugar dentro de la escena artística española para aquellos artistas que centraban su atención en el por ellos mismos denominado *arte de los nuevos medios*, aparece una intención consciente de evidenciar una renovada actitud de trabajo madurada durante su periodo de silenciosa reflexión que determina, como observa Albert Girós, otra generación conceptual: *Un aspecto importante de la muestra es que pretendía revelar una "segunda generación" de artistas posterior a la de los inicios que presentaba una obra consistente aún frente a la revalorización de la pintura en dicha década*<sup>162</sup>.

En esta nueva generación el potencial subversivo se amortigua, a la vez que disminuye el interés por la ansiada reforma artística; el arte como instrumento revolucionario ocupa ahora un segundo plano para dejar paso al arte como elemento de conocimiento, de comunicación y de acceso a la experiencia desde un estado de libertad, y en el que, como se advierte en las declaraciones de Nacho Criado, las hostilidades hacia la práctica tradicional en el arte quedan ya muy lejos: *El conceptual como análisis puede ser interesante, pero no como reconversión del arte. No debemos convertir el arte en algo que no es, sería como convertir la literatura en cine, decir que ya el libro*

---

<sup>161</sup>Teresa Camps, entrevista realizada por Mónica Gutiérrez, Barcelona, enero de 1997, (véase el anexo *Entrevistas*).

<sup>162</sup>Albert Girós, entrevista realizada por Mónica Gutiérrez, Barcelona, diciembre de 1996, (véase el anexo *Entrevistas*).



*no existe, que solamente existen las imágenes. La literatura tendrá que evolucionar hacia una forma u otra desde su propio contenido, no desde un contenido ajeno. Con el arte sucede lo mismo, hay que comprender el valor que tiene un dibujo, el valor que tiene una frase y el valor que tiene un cuadro. No se trata de hacer un número de cosas sino de tener un planteamiento*<sup>163</sup>.

El mismo Nacho Criado avanza un poco más allá en sus reflexiones haciendo notar lo absurdo que resulta centrar el interés en el aspecto formal de la obra en vez de hacerlo en función de la propia idea generada: *No por hacer una instalación se es más moderno. Ese es el problema, parece que una instalación corresponde a un capítulo superior de la inteligencia mientras que los mismos elementos puestos contra la pared o colgados resultan un arte menor. /.../ Se debería generar una idea y una vez generada buscarle la forma de comportarse, bien por medio de la instalación, de un cuadro o de una escultura...y con los materiales necesarios. /.../ Existe un problema de la inteligencia asociada al conceptual, a las frases, a las instalaciones /.../. ¿Pintar es fácil o denigrante?, yo creo que no*<sup>164</sup>.

Igualmente significativas resultan en este sentido las palabras con las que Antoni Muntadas se refiere al retorno del interés por la práctica de la pintura: *Creo que el arte es cíclico y entiendo este nuevo interés por la pintura. En cuanto al retorno al pasado que hoy la apremia, lo veo positivo si conduce a una situación de dar un paso adelante. No*

---

<sup>163</sup>Nacho Criado, entrevista realizada por Mónica Gutiérrez, Madrid, junio de 1994, (véase el anexo *Entrevistas*).

<sup>164</sup>*Ibidem.*

*por una simple cuestión de modernidad, sino porque permita a ciertos artistas ponerse en los límites de su propio trabajo. Lo mismo intento con el mío aunque su observación implica un esfuerzo menos agradecido. Es un trabajo mental porque trata del poder de la imagen, pero en arte la gente está habituada a una seducción más fácil*<sup>165</sup>.

Sin embargo no todos mantienen una actitud tan tolerante, en la actualidad el Atelier Bonanova, quizá el grupo más mordaz en su forma de cuestionar el arte, no puede por menos que definirse sobre la recuperación de la pintura en la década de los ochenta en estos términos: *La pintura de los ochenta (Sicilia, Broto, Gordillo, Lamas, Patiño...), fue (y es) pura bazofia. Lo mismo, los mochileros de hoy*<sup>166</sup>. De la misma manera también por parte de algunos pintores se mantiene una hostilidad hacia los nuevos comportamientos como se puede observar en las palabras de Saura: *Como substitución de los medios expresivos tradicionales aparecen escenografías pueriles y pretenciosas que en muchos casos no van más allá de un primario gabinete de curiosidades o de un escapatismo ilusionista, y como consecuencia de un pensamiento verdaderamente reblandecido y de la impotencia generalizada, asistimos al éxito del arte pasajero y del chiste estético como subterfugio conceptual/.../*<sup>167</sup>.

---

<sup>165</sup> Antoni Muntadas, *Antoni Muntadas y su tiempo*, entrevista realizada por M<sup>a</sup> Teresa Blanch, *Muntadas: 10 Proyectos/10 Textos*, publicado por Galería Vandrés S.A., Madrid, 1980, págs. 19-21.

<sup>166</sup> Atelier Bonanova, entrevista realizada por Mónica Gutiérrez, Madrid, diciembre de 1995, (véase el anexo *Entrevistas*).

<sup>167</sup> Antonio Saura, *El arte efímero*, *El Paseante* n<sup>o</sup> 23-25, 1995, págs. 102-113.

No obstante, la realidad se muestra esperanzadora en cuanto que se avanza hacia una actitud de serenidad y apertura; y por lo general, como resalta Pedro Garhel, hoy ya no es interesante cuestionar la validez de los distintos lenguajes: */.../ creo que lógicamente se ha perdido ese afán reivindicativo por parte de estas prácticas de seguir situados en la extrañeza, en lo inusual, esa actitud de mantenerse siempre en la lucha preestablecida contra la incomprensión... Hoy en día todo eso está fuera de todo criterio conductista y manipulador, verdaderamente está fuera de contexto*<sup>168</sup>.

Teniendo en cuenta que ya Art & Language, para algunos la versión más pura si hablamos de conceptual lingüístico, utilizaban la pintura como medio para desarrollar sus reflexiones sobre la propia naturaleza del arte, ciertamente no es lógico cuestionar la validez del medio sino su planteamiento y contenido. Las palabras de Antoni Muntadas se muestran claras al respecto al considerar un mismo lápiz como herramienta enérgica e igualmente válida a la hora de optimizar la transmisión de un mensaje específico: *Yo no estoy en contra, puede que una vez utilice el lápiz o un pincel para hacer un cuadro si realmente me interesara en función del mensaje. No veo por qué tendría que utilizar otro medio, si eso fuese necesario en favor de la eficacia en la transmisión del mensaje*<sup>169</sup>.

---

<sup>168</sup>Pedro Garhel, entrevista realizada por Mónica Gutiérrez, Madrid, mayo de 1996, (véase el anexo *Entrevistas*).

<sup>169</sup>Antoni Muntadas, *Vanguardias artísticas y realidad semiológica*, entrevista a Joan Rabascall y Antoni Muntadas realizada por Gloria Moure, *Destino*, nº 2112, Barcelona, 30 de marzo - 5 de abril de 1978, págs. 34-35.

Por otra parte, el mismo Antoni Muntadas ofrece una visión reconfortante al reflexionar sobre la actual evolución y ampliación de límites en los géneros tradicionales: *Lo que me interesa del arte de hoy es que la pintura y la escultura han ido superando sus propias fronteras en busca de un nuevo descubrimiento del espacio /.../*<sup>170</sup>. Ciertamente, se experimentan vertiginosos cambios en los soportes expresivos con los que se pone en cuestionamiento sus fronteras artísticas, dificultando la clasificación entre tendencia y artista. No es extraño el artista conceptual que apoya su obra en el dibujo, la pintura o el grabado y existe una libertad que favorece un interés por los procesos individuales y una preocupación por el desarrollo particular de cada obra, avanzando hacia una situación que no deja espacio para hostilidades y, en la cual, como afirma Javier Maderuelo: *La pintura más tradicional y las instalaciones más vanguardistas pueden convivir tranquilamente sin conflictos de competencias*<sup>171</sup>.

---

<sup>170</sup>Antoni Muntadas, *Antoni Muntadas y su tiempo*, entrevista realizada por M<sup>a</sup> Teresa Blanch, *Muntadas: 10 Proyectos/10 Textos*, publicado por Galería Vandrés S.A., Madrid, 1980, págs. 19-21.

<sup>171</sup>Javier Maderuelo, en "*Madrid. Espacio de Interferencias*" o el estado actual de la instalación en España, *El Mundo*, 12 de febrero de 1990.

## 2. La figura del crítico bajo la mirada del artista

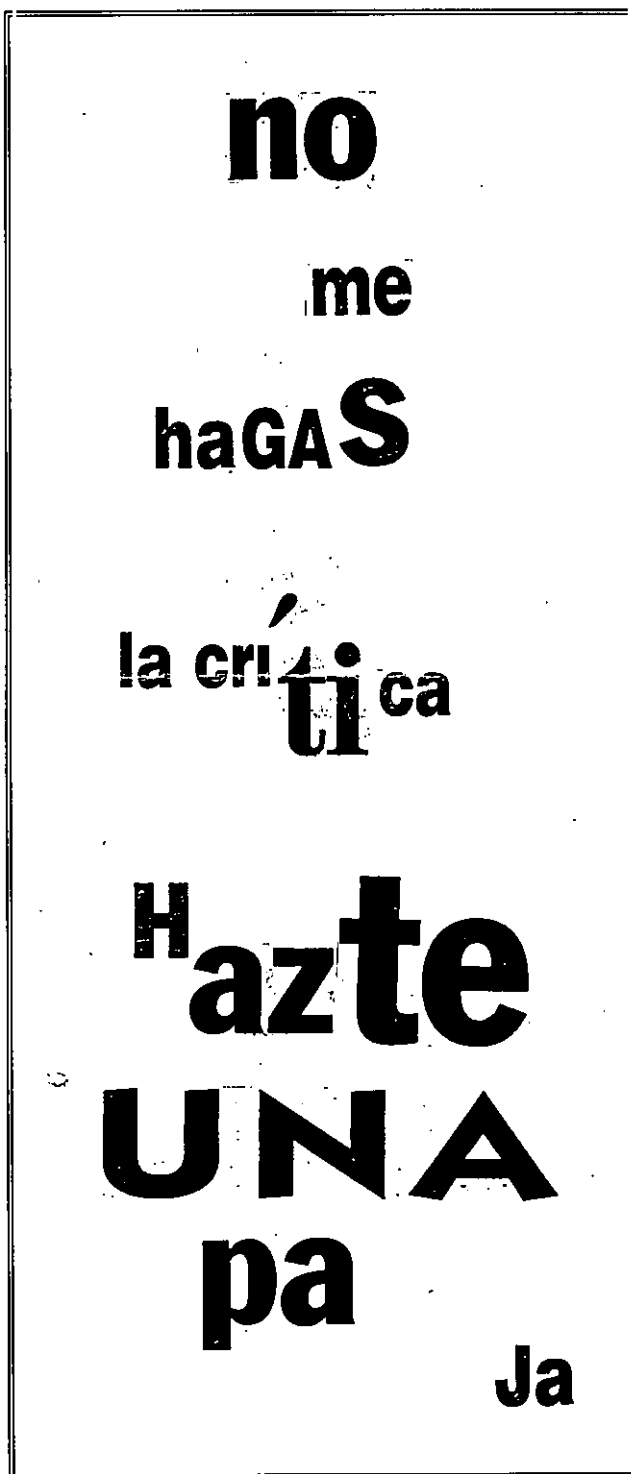
A lo largo de la trayectoria del arte conceptual la figura del crítico ha sido invariablemente cuestionada. Sin embargo, si bien en sus comienzos la ideología conceptual se oponía enérgicamente a la crítica, en los ochenta, tras la renovación ideológica nos encontramos con que, a pesar de que algunos de estos artistas se mantienen en la postura inicial de desaprobación, la mayor parte evoluciona hacia una actitud de cooperación.

Siguiendo la selección de participantes de la muestra *Fuera de Formato*, descubrimos ejemplos significativos que matizan la posición del artista conceptual con respecto a la función de la crítica en el contexto descrito. La primera actitud es la de aquellos artistas que se mantienen perseverantes en una constante censura hacia la crítica en base a considerar su función innecesaria y en detrimento de la propia libertad de creación. En este sentido Isidoro Valcárcel, constante en una voluntaria actitud de automarginación del sistema de difusión artístico, reflexiona sobre la función real del crítico que al igual que todo ser humano es depositario de una fuerza creativa que debe ser utilizada socialmente: *El verdadero artista no hace otra cosa que criticar a su medio; el crítico le crítica a él...Lo que yo me pregunto es por qué el crítico no da el salto directo a criticar a la sociedad*<sup>172</sup>.

---

<sup>172</sup>Isidoro Valcárcel Medina, *Valcárcel Medina*, revista *Sin título*, nº 1, Taller de Ediciones Facultad de Bellas Artes de Cuenca, 1994, págs. 29-94.

Sin título, (en *Fuera de Formato*), Atelier Bonanova, 1983.



Invariablemente es el Atelier Bonanova quien ocupa el extremo de esta polémica. Así, por ejemplo, ante la pregunta de cómo había

evolucionado su propia trayectoria artística, la respuesta se nos presenta con la dosis de sarcasmo habitual: *Se ruega dirigir la pregunta a algún comentarista deportivo, como, por ejemplo, Francisco Calvo Serraller*<sup>173</sup>.

Realmente, su talante inconformista, citando las propias palabras de Antonia Payero, integrante del Atelier Bonanova: *no sólo pone en entredicho las estructuras de poder, político y económico, en que descansa la montaña social del arte, sino que apunta muy directamente a la figura del crítico en cuanto a dispensador de congratulaciones o silencios, esta actitud, decimos, conducirá, a la larga, a una ruptura absoluta con dichos medios y a una beligerancia que no pondrá reparos en la imagería dialéctica esgrimida*<sup>174</sup>.

Por otra parte, una actitud más relajada, aunque también de disgusto, sería la de aquellos que denuncian una falta de cooperación entre crítico y artista. Ciertamente, la opinión que se manifiesta como la más extendida la configuran quienes, como Albert Girós, admiten la crítica como indispensable: *El crítico de arte es un parásito necesario al artista y a la comunidad*<sup>175</sup>, pero no obstante, echan en falta una seriedad en su trabajo y, como apunta Concha Jerez, una

---

<sup>173</sup> Atelier Bonanova, entrevista realizada por Mónica Gutiérrez, Madrid, diciembre de 1995, (véase el anexo *Entrevistas*).

<sup>174</sup> Antonia Payero, *1975-1985. Diez años de Mail Art. El Atelier Bonanova como referencia*, Tesis Doctoral, Facultad de Bellas Artes Universidad Complutense, Madrid, 1993.

<sup>175</sup> Albert Girós, entrevista realizada por Mónica Gutiérrez, Barcelona, diciembre de 1996, (véase el anexo *Entrevistas*).

colaboración desde y con el propio artista: *faltan teóricos profundos que reflexionen sobre el artista y que trabajen con él*<sup>176</sup>.

Sin embargo, es obligado reconocer que a pesar de la clara manifestación de una intención de alianza y colaboración, la mirada de estos artistas hacia el crítico de arte y hacia su función no es en absoluto menos reprobadora que la de los primeros. No todos nos plantean una visión del crítico como hace Antoni Muntadas en su instalación *Between the frames* acercándose a la objetividad a través de la subjetividad: *Between the frames es una nueva búsqueda de diferentes puntos de vista sobre una misma cosa /.../. Concretamente, en el capítulo 6, Los críticos, la interpretación es evidente; /.../ el rol del crítico es totalmente subjetivo y personal, cada uno hace de su rol una visión diferente*<sup>177</sup>. En realidad son frecuentes los juicios desfavorables recriminando frivolidad en el trabajo del crítico, cuyos textos, a los que Francesc Torres se refiere irónicamente como *masa gris*, gozan no obstante de cierto poder en base a su incidencia social: */.../ el que te den o no te den masa gris afecta no a la comprensión de la obra, evidentemente, sino a la aceptación social de la obra. Quién firma la masa gris; el tamaño de la masa; si hay foto o no hay foto -otro tipo de masa grisácea igual de importante-, todo esto es lo que en realidad se lee, más que el propio texto, con la única*

---

<sup>176</sup>Concha Jerez, entrevista realizada por Mónica Gutiérrez, Madrid, diciembre de 1995, (véase el anexo *Entrevistas*).

<sup>177</sup>Antoni Muntadas, *Del lado oculto, Lápiz*, entrevista realizada por Gloria Collado, n° 103, mayo de 1994, págs. 24-33.



*excepción de la rápida ojeada para saber si la "crítica" es positiva o negativa, lo que no es lo mismo que buena o mala*<sup>178</sup>.

Asimismo, las palabras de Angel Bados nos hacen reflexionar sobre la labor que realiza el crítico actualmente, a la califica de ambigua y alejada de su auténtica función: *el crítico de arte debería ser cómplice de este mecanismo. Sin embargo el oficio actual del crítico es ambiguo. Con la postmodernidad, la industria de la cultura establece papeles para los diferentes agentes de la producción artística, y ahora que el mercado cultural ha bajado, el arte se encuentra en una situación exageradamente difícil; el crítico sabe de su poder sancionador y en consecuencia económico y no sé si recuerda su verdadera función de ofrecer pautas de pensamiento*<sup>179</sup>.

En este sentido, coinciden y son igualmente significativas las palabras con las que Carlos Pazos censura la ligereza de la crítica en su forma de acceder a la actividad del artista: *No hay que banalizar, se pasa de una crítica hecha para críticos a una crítica barata de descripciones, de calificativos desmesurados en uno u otro sentido que no sirven para nada. /.../ Lo que me interesaría más es un trabajo en profundidad, sin excesivas metafísicas, que no hacen falta. Ese trabajo de intentar situar. /.../ No veo que la crítica, quizás por la*

---

<sup>178</sup>Francesc Torres, *El arte como voluntad y representación. Una conversación entre Francesc Torres y Juan Antonio Ramírez*, *El Paseante*, nº 23-25, Madrid, 1995, págs. 114-123.

<sup>179</sup>Angel Bados, entrevista realizada por Mónica Gutiérrez, Bilbao, febrero de 1997, (véase el anexo *Entrevistas*).

*inmediatez con que trabaja, consiga situar a los artistas en el contexto social, cultural, etc.*<sup>180</sup>.

Pedro Garhel, por su parte, además de exigir esa comunicación intensa entre el crítico y el artista, denuncia la notable ausencia mantenida durante años de teóricos del arte que apoyaran de forma comprometida y sistemática las prácticas conceptuales: *Hasta el presente, al menos en España, había un desinterés absoluto por todas estas prácticas. España es eminentemente pictórica o quizá existe el miedo a hablar de lo que se desconoce. Creo que la crítica y teoría de las artes se ha ido a lo seguro, a lo consabido. Por supuesto carecemos de reflexiones teóricas, de pensamiento o filosóficas que hayan caminado en paralelo a estas corrientes y que hayan servido de base y sostén del quehacer creativo. /.../ El arte conceptual ha estado bastante descuidado. Como he dicho antes, faltan teóricos que apoyen con fundamento las prácticas. Teoría y práctica se deberían sostener mutuamente*<sup>181</sup>.

En cierta manera quizá exista una relación entre la falta de interés por difundir el arte conceptual y la desidia popular hacia este tipo de trabajos; sin embargo, como apunta Pedro Garhel, en la actualidad asistimos a un desbordante acceso a la documentación y medios de comunicación a través de la tecnología, capaz de suplir una información parcializada: */.../ hoy sucede que a nivel personal la*

---

<sup>180</sup>Carlos Pazos, entrevista *Rafols Casamada-Carlos Pazos*, *Lápiz* n° 99,100,101, enero, febrero, marzo de 1994, págs. 366-371.

<sup>181</sup>Pedro Garhel, entrevista realizada por Mónica Gutiérrez, Madrid, mayo de 1996, (véase el anexo *Entrevistas*).

*situación cambia sustancialmente y por añadidura, social o culturalmente. Se puede estar informado solamente con desearlo, cualquier mediateca pone a tu disposición toda la documentación internacional que precises*<sup>182</sup>. De esta forma, posiblemente los logros aún por conseguir de un conocimiento mayoritario del arte contemporáneo en general y del conceptual en particular sean exclusivamente personales y, como afirma Isidoro Valcárcel Medina, responsabilidad de cada individuo y en función de su propio interés.

*No hay inquietud por parte de la crítica por difundir este tipo de prácticas artísticas. Al público no se lo ponen fácil pero tampoco creo que sea necesario. Si bien es verdad que la información es muy parcial, sobre todo desde un medio tan masivo como es la televisión, también lo es que el arte no es una actividad cómoda y que requiere un esfuerzo por parte de artistas, críticos, promotores y también por parte del público, por supuesto*<sup>183</sup>.

---

<sup>182</sup>*Ibidem.*

<sup>183</sup>Isidoro Valcárcel Medina, entrevista realizada por Mónica Gutiérrez, Madrid, enero de 1996, (véase el anexo *Entrevistas*).

## II. INSERCIÓN EN EL MERCADO

Al inicio de los setenta, los artistas conceptuales sustituyeron el objeto artístico tradicional por acciones, proyectos, instalaciones, etc. Ya en principio, esta nueva manera de hacer arte, vinculada a una existencia breve, por una parte planteaba un problema a la hora de comercializarse, y por otra constituía una crítica explícita hacia el arte como inversión económica, calificándolo de estrategia comercial en detrimento del argumento estético del artista y de su obra. El movimiento conceptual se convirtió así en un detractor del sistema de mercado artístico, cuestionando muy directamente el valor económico y estético de la obra de arte, su condición elitista y la función de la crítica, de las instituciones y de los coleccionistas; en este sentido resultan representativas las palabras del Grup de Treball como el grupo que actuó de aglutinante ideológico durante la década de los setenta: *El centrar la atención sobre el proceso de creación más que sobre los resultados de este proceso ha supuesto la desaparición del objeto de arte como sublimación final, lo cual supone un replanteamiento en la mercantilización del arte y por lo tanto unas consecuencias socio-políticas que vienen directamente implicadas a pesar de que no son el objetivo directo de los planteamientos teóricos del conceptual-art*<sup>184</sup>.

Así pues, si bien, como afirma Angels Ribé, no todos mantenían una actitud de enfrentamiento al mercado: */.../ me parece que dentro del*

---

<sup>184</sup> Grup de Treball, *Informació d'Art Concepte 1973 a Banyoles, Questions d'Art*, año V, nº 28, febrero de 1973, págs. 10-11.

*conceptual no todos intentaban escapar al mercado artístico. Al final de los años sesenta, era consciente que aquello que hacía nadie lo compraría en aquel momento y, a pesar de todo, anteponía la experiencia de lo que me interesaba hacer por delante de las posibilidades de venderlo<sup>185</sup>; en general, estos artistas conceptuales proponían la no participación en los mecanismos de comunicación artística a partir de los medios y límites impuestos por el sistema cultural y manifestaban la necesidad de una transformación revolucionaria del sistema capitalista, al que consideraban causante de una marginación de las clases populares, de una manipulación ideológica de los medios de comunicación (*mass media*) y de un acceso discriminado a la cultura limitada a determinados sectores de la sociedad. De esta forma, situando la marginación en el marco de la problemática concreta del arte y de su vanguardia, el *Colectivo Conceptual* proponía la *ocupación* de los mecanismos de mercado como respuesta crítica al sistema: *Las galerías, revistas, publicaciones, cinemas, salas de actos, teatros... tan estrechamente ligados al concepto burgués de promoción mercantil de la cultura deben ser objeto de nuestra atención, dispuestos a utilizarlos cuando creamos oportuno, sin otro planteamiento que el de la "ocupación" del lugar o espacio, vaciándolos de sus contenidos y poniendo en evidencia sus contradicciones. /.../ La retribución económica debe ser exigida y limitada al concepto de prestación de trabajos y servicios. Es curioso la resistencia que se opone a esta fórmula alegando la mayoría de las veces la falta de "obra" (objeto), pero**

---

<sup>185</sup>Angels Ribé, *Ideas y actitudes. En torno al arte conceptual en Cataluña 1964-1980*, catálogo, Centro d'Art Santa Mónica, Barcelona, 1992, pág. 204.

*también conscientes de que se desarticulan de base su funcionamiento económico cultural*<sup>186</sup>.

Sin embargo, tras la crisis ideológica que experimenta el conceptualismo hacia la segunda mitad de la década de los setenta, la actitud del artista conceptual se invierte y a pesar de todas las *buenas intenciones* de los pioneros de este movimiento hoy podemos decir que la obra conceptual ha quedado por fin asimilada por el gran organismo del mercado.

La dificultad de especular con productos inestables acorde a la deliberada actitud inicial de crítica y de lucha en contra del sistema por parte de los artistas conceptuales se amortigua con la utilización de medios como la fotografía, el vídeo, las propuestas escritas e incluso con los catálogos de las exposiciones. Estos, que según los artistas, sólo eran el soporte físico de la información de su idea, se convierten en los *objetos* susceptibles de comercializar, tan ansiados por marchantes y galeristas, los cuales por fin encuentran una oportunidad evidente de rentabilidad económica de la obra conceptual, con lo que la especulación económica y comercio de estas obras en esencia no varía con el tiempo con respecto a producciones de otra índole.

Por otro lado, el espacio de exhibición adquiere un papel relevante a la hora de posibilitar la materialización de los proyectos y con el tiempo la inserción de estas prácticas en el mecanismo normal del

---

<sup>186</sup>*Colectivo Conceptual*, fragmento del texto *Respuesta a Tàpies*. (S. Marchán, *Del arte objetual al arte de concepto*, 1986, Madrid, Akal, 1990, págs. 428-432).

comercio es un hecho real que cuenta, con escasas excepciones, con el apoyo de los propios artistas. No obstante, también es verdad que la entrada del artista conceptual en el tan criticado por ellos mismos sistema de mercado resulta para muchos una idea en cierta manera perversa; es el caso de Isidoro Valcárcel, una de esas *escasas excepciones*, quien, reflexionando sobre la necesidad de renovación de los circuitos del arte, apuntaba como única solución la sustitución de los artistas ajustados al mercado: *Hay que contar con que los circuitos normales de difusión del arte son, para muchos, consustanciales con el mismo. No podemos cambiar los circuitos sin cambiar el concepto enseñado de arte. Sin cambiar a los artistas. Más claramente sin cambiar de artistas*<sup>187</sup>.

La realidad, sin embargo, resulta bien distinta; tanto el concepto tradicional de mercado como de artista lejos de ser sustituidos, se mantienen firmes a través del tiempo y la renovación sólo ocurre con respecto al planteamiento ideológico de las propuestas conceptuales que, finalmente, terminan por *amoldarse* al sistema. No obstante, si nos ceñimos al artista conceptual español, es necesario evidenciar cierta disparidad de actitud entre ellos, ya que no todos mantienen la misma postura ante el comercio de la obra conceptual. Tomando como ejemplo la selección de artistas participantes de *Fuera de Formato*, se observan tres posiciones claramente diferenciadas entre sí.

---

<sup>187</sup>Isidoro Valcárcel Medina, comunicación al *Primo Convegno Postale Internazionale di Operatori Culturali e Comunicazione Visive*, Parma, 1977, *Fuera de Formato*, catálogo, Centro Cultural de la Villa de Madrid, 1983, pág. 103.

En primer lugar, la adoptada por aquellos que se mantienen en una reflexiva automarginación y continúan en una actitud de oposición hacia el sistema establecido realizando su trabajo al margen del mercado. Isidoro Valcárcel se nos presenta como uno de los artistas más firmes e inmovibles aferrados a esta postura: *Yo hace tiempo que renuncié a realizar objetos. En mi obra si utilizo objetos, como pueden ser los pequeños papeles de los que hablábamos antes, ocupan un lugar completamente secundario. /.../ Cambio mucho, afortunadamente, pero sigo estando en el lugar inconformista, en el buen sentido de la palabra, de siempre. Tengo la pretensión de no caer en la estabilidad a la que el artista está tan expuesto. Huyo de establecerme en cualquier formalización que se generalice, incluso sin sentir aversión hacia ellas, sino por el simple hecho de que se ha generalizado. Es una postura que no implica en modo alguno ningún tipo de elitismo, sólo que no me produce placer trabajar sobre lo que están trabajando cien personas más, prefiero ir a salto de mata, siempre buscando... aunque sin pretensiones de agotar nada, de otro modo sería pueril...*<sup>188</sup>.

No obstante sigue siendo el grupo Atelier Bonanova quien se muestra más enérgico en sus ataques, cuyos componentes, según sus propias palabras: *A través de la experiencia derivada de su actividad artística previa, cuestionan los usos y abusos procedentes tanto de la crítica como del mercado y la política del arte*<sup>189</sup>.

---

<sup>188</sup>Isidoro Valcárcel Medina, entrevista realizada por Mónica Gutiérrez, Madrid, enero de 1996, (véase el anexo *Entrevistas*).

<sup>189</sup>Antonia Payero, 1975-1985. *Diez años de Mail Art. El Atelier Bonanova como referencia*, Tesis Doctoral, Facultad de Bellas Artes Universidad Complutense, Madrid, 1993.



Por otra parte, la segunda actitud, la más extendida, está representada por los artistas, que si bien en cierta forma también operan desde la marginación, en este caso no es elegida como actitud personal voluntaria, sino que sufren y se lamentan de una carencia de atención en base al escaso rendimiento económico que supone una falta de producción en sus proyectos, como así lo expresa Francesc Abad en la conversación mantenida con Jaume Barrera para la revista *Lápiz*: */.../ es un medio en el que produces o no entras, y yo no produzco. Esta es la prueba. Es decir, si produzco entro en un mercado, no producir no quiere decir que no trabajes; yo estoy trabajando pero no hago una producción, digamos como Miró que produce y a partir de ahí crea una riqueza. /.../ No es que yo me margine, a mí me interesa entrar y hacer la estrategia esa de poder entrar en un mercado, ARCO o cualquier otra feria*<sup>190</sup>.

En su mayoría todos se lamentan de un desinterés generalizado, tanto por parte de la crítica como de los medios de difusión y de las instituciones a las cuales reclaman un soporte económico para este tipo de manifestaciones desde una actitud abierta a la comprensión y a la difusión. Carlos Pazos, por su parte, reconoce que existe una desidia por el arte que no sólo afecta a la actividad conceptual: *Me parece que el arte no le interesa a nadie. Quizás sólo a los artistas y a cuatro más. /.../ yo nunca he vendido nada, y sigo sin vender nada,*

---

<sup>190</sup>Francesc Abad, entrevista *Jaume Barrera-Francesc Abad*, *Lápiz* n° 99,100,101, enero, febrero, marzo de 1994, págs. 184-189.

*no ha variado en absoluto mi situación. Nada quiere decir poquísimos*<sup>191</sup>.

Y por último, encontramos un tercer grupo de artistas que realizan su trabajo de una manera conscientemente adaptada a las exigencias del mercado desde una postura de aceptación e integración en el sistema y en beneficio de la propia posibilidad de ejecución de su trabajo. Son significativas las reflexiones que Eugènia Balcells hace sobre el mercado desde su propia experiencia personal a través de su larga trayectoria en Estados Unidos<sup>192</sup>: *Es un viaje personal. Lo que ocurre es que en el tipo de trabajos que nosotros hacemos, este aspecto de intercambio, de la obra como dinero, de su capacidad de poderse convertir en remunerada, es totalmente cuestionable, ya que al no producir un objeto de cambio, sucede, en general, que proponemos un experiencia. Las instituciones deben considerar esta experiencia como válida e interesante para la gente y de algún modo hacerla posible. /.../ Tú tienes dos opciones: ver lo que se pide y dentro de tus posibilidades producir algo de acuerdo con esta demanda, pero si te escapas y creas algo que no esté dentro de estos parámetros, estás*

---

<sup>191</sup>Carlos Pazos, entrevista *Rafols Casamada-Carlos Pazos*, *Lápiz* n° 99,100,101, enero, febrero, marzo de 1994, págs. 366-371.

<sup>192</sup>Ciertamente las circunstancias en las que se mueven artistas como Francesc Torres, Antoni Muntadas o Eugènia Balcells, los cuales en su mayoría han trabajado o trabajan en Estados Unidos donde existe un soporte superior para este tipo de prácticas, distan mucho del contexto en el que se encuentran los dos grupos anteriormente comentados. No obstante, quizá, sea precisamente debido a estas ventajosas circunstancias personales de los primeros y a sus buenas relaciones con los circuitos del arte españoles el hecho de que en los últimos años también en nuestro país se esté desarrollando un, aún incipiente pero saludable, interés hacia estas prácticas.

*fuera, y no te puedes extrañar cuando te dicen: "Esto no es lo que queremos"*<sup>193</sup>.

Este grupo es el que incide más directamente en el medio artístico demostrando con el ejercicio de su trabajo la evolución de planteamientos en la ideología conceptual de origen, aceptando, como estrategia, las estructuras de mercado y siempre, como se observa claramente en las declaraciones de Antoni Muntadas, desde una cierta distancia que permite el desarrollo de su trabajo sin interferencias: *Todo el mundo tiene que ver con el mercado, sería absurdo negarlo, pero si no mantienes ante él una cierta distancia creo que se establecen dependencias excesivamente fuertes. /.../ creo que las voces han de hacerse oír para que los trabajos puedan hacerse y hay que adoptar ciertas estrategias ante las estructuras para que las cosas puedan llevarse efectivamente a cabo*<sup>194</sup>.

---

<sup>193</sup>Eugènia Balcells, entrevista *Eugènia Balcells-Pere Noguera*, *Lápiz* n° 99,100,101, enero, febrero, marzo de 1994, págs. 388-395.

<sup>194</sup>Antoni Muntadas, *Experiencias de un outsider*, entrevista realizada por Carlos Giménez, *Lápiz* n° 48, marzo de 1988, págs. 22-28.

## 1. La obra *efímera* en el museo

En la década de los ochenta, la batalla contra la institución museística, iniciada en décadas anteriores, cede y comienza una revaluación del museo de arte contemporáneo en un intento de revalorizar su criticada imagen y de devolverle su antiguo esplendor<sup>195</sup>. La evolución del arte, absolutamente imprevisible, versátil y vertiginosa, condicionó decisivamente la nueva concepción del museo. Los nuevos comportamientos artísticos exigían nuevas necesidades que, a su vez, requerían un programa más rico en propuestas museísticas. La evolución en el concepto y límite de la obra de arte cuestionaba directamente el espacio expositivo del museo tradicional. El éxito de esta renovación convirtió al museo como lugar de conservación de cultura en museo como medio de masas donde finalmente la exhibición ocupa un lugar tan importante como la contención. Se adaptan espacios como salas dedicadas a la venta de catálogos, libros de arte en general, cafeterías, restaurantes y otros servicios, que se convierten en indispensables en esta nueva concepción del museo, el cual, siguiendo un proceso de acercamiento al público, va dejando de ser un lugar de contemplación directa de la obra de arte para convertirse en un foco cultural y lugar de ocio.

---

<sup>195</sup>En los años ochenta, apoyándose en una fascinación por la arquitectura, se suceden las inauguraciones de museos entre los cuales se encuentran el Centro de Arte Reina Sofía en 1986 en Madrid, el Centro de Arte Santa Mónica en 1988 en Barcelona o el Instituto Valenciano de Arte Moderno en 1989 en Valencia.

En estas circunstancias, el museo advierte la necesidad de reconstruir el movimiento conceptual como proceso histórico. Con este objetivo se renuevan sus estructuras y se acomodan a la realidad artística del momento, incluyendo entre sus funciones la exhibición y legitimación de la obra conceptual, considerada hasta entonces como una opción menor, e indirectamente, la de validación de los artistas adscritos a esta actividad.

Sin embargo, a pesar de que el museo amplía y varía su función de almacenaje para compaginarla con la de exhibición, un museo sin colección resulta altamente vulnerable a las críticas sobre su verdadera orientación. Así pues, el museo, en su afán por recoger la realidad artística y representarla con precisión y exhaustividad, y ante el temor a que la obra conceptual desapareciera para siempre y con ella la oportunidad de convertirla en Historia, inicia un proceso de *inmortalización de lo efímero*.

No obstante, la conservación de lo efímero es, desde todos los puntos, irrealizable y la obra conceptual, en principio perecedera, situada en el marco de una institución como el museo cuya principal finalidad es precisamente conservar, tal y como advierte Isidoro Valcárcel Medina, no deja de resultar desconcertante: *Construir museos en una época en la que no hay obras para guardar (entre otras cosas porque "críticamente" se dice que el arte de hoy no es para preservarlo, sino que es efímero)...no es sino un regodeo en la propia sinrazón*<sup>196</sup>.

---

<sup>196</sup>Isidoro Valcárcel Medina, *Valcárcel Medina*, revista *Sin título*, nº 1, Taller de Ediciones Facultad de Bellas Artes de Cuenca, 1994, págs. 29-94.

Ciertamente, la aparición en el ámbito artístico de la obra conceptual desmaterializada se convirtió en una pesadilla para los conservadores de cultura, ya que la especulación con materiales inestables y perecederos planteaba de base un problema grave en su preservación. Sin embargo, los tiempos han cambiado y con ellos la actitud del artista conceptual. Lejos quedan la ideología de los setenta y sus objetivos. La falta de interés por la ejecución de la obra, sin apenas relevancia en el conceptualismo de origen, en el cual no era sino una redundancia de sí misma, se invierte al comienzo de los ochenta y se fortalece la voluntad del artista por materializar su trabajo.

De esta manera, en una conjunción de intereses, se origina una relación artista-museo con beneficios para ambas partes; por un lado, el museo adquiere cierto poder respecto al arte conceptual, puesto que al ceder el espacio a los artistas para realizar sus trabajos *in situ* también les otorga la posibilidad de materializar sus proyectos en obras, y por otro, esta relación permite al museo iniciar la actividad del coleccionismo a través de las donaciones. Los artistas donan sus obras para ser expuestas permanentemente en el museo y a veces simplemente como patrimonio de apoyo a sus actividades. De esta manera, la obra conceptual se integra a las colecciones permanentes con posibilidad de movilización a otros museos para exposiciones temporales, con lo que su perpetuidad se hace inevitable.

Por otro lado, la movilidad de una obra conceptual suprime el planteamiento de especificidad de espacio y contexto. Según Javier Maderuelo: *Se denominan instalaciones las obras creadas para un lugar o espacio determinado con medios que ponen en evidencia*

*alguna particularidad del lugar*<sup>197</sup>. Sin embargo, atendiendo a esta definición, en la muestra *Fuera de Formato* encontramos evidencias en los trabajos presentados de una actitud del artista conceptual bien distinta con respecto al concepto de especificidad, al espacio y por otra parte al carácter efímero inherente, en principio, a este tipo de prácticas.

En primer lugar, la exposición se concibe con carácter itinerante, lo que implica una capacidad de la obra en sí misma para ser montada y desmontada, es decir *repetida*. De hecho, la instalación *N.S.E.O.* de Antoni Muntadas, siendo una obra presentada en 1976 en la Bienal de Venecia y reproducida en 1983 para *Fuera de Formato*, contradice plenamente el planteamiento de especificidad intrínseco al concepto de instalación propuesto, en el cual el contexto espacio-temporal determinaría el resultado final de la obra estableciendo una integración absoluta con el espacio como soporte.

En segundo lugar, se advierte que los artistas participantes de *Fuera de Formato* mantienen, en la actualidad, una actitud generalizada de disgusto ante el trato que recibieron sus trabajos en el Centro Cultural de la Villa, que originó que pocos recuperaran sus instalaciones y, en ningún caso, completas. Quizá, en un guiño irónico, se podría considerar el gesto de los agentes de la limpieza *barriendo arte*, no como resultado del desamparo cultural del momento sino como una acción de objetivos puristas realizada por infiltrados reacios a admitir cambios acerca del carácter efímero de la obra conceptual.

---

<sup>197</sup>Javier Maderuelo, *Las instalaciones reclaman espacio*, *El País*, *Babelia*, 12 de febrero de 1994.

Así pues, en estas nuevas condiciones establecidas a partir de la relación arte conceptual y museo, este último ya no se conforma con ser el almacén que contiene y conserva lo más significativo de nuestro pasado cultural. Es cierto que numerosos museos ya mantienen instalaciones de forma permanente en sus colecciones, pero crear una colección es una labor de tiempo que casi está en un proceso inicial. Así, el museo, desde la prioridad por las exposiciones permanentes, evoluciona hacia convertirse en lugar de trabajo, reflexión y análisis del arte contemporáneo, para lo cual surge una necesidad de previsión de espacios para colecciones temporales además de para almacenaje y conservación de fondos que puedan ser estudiados aunque no expuestos permanentemente. Desde esta perspectiva, la obra de arte efímera al convertirse en permanente y pasar a formar parte de las colecciones de los museos, tal y como reflexiona Francesc Torres, desencadena un proceso de descrédito de parte su discurso conceptual para entrar a formar parte del orden artístico establecido: */.../ En el circuito comercial galerístico, la instalación no tiene cabida por sus características propias. /.../ La contradicción está en que la instalación parece un arte anticonvencional y convulsivo, pero cuando se ubica en un museo se vuelve "light"*<sup>198</sup>.

Francesc Torres nos advierte del poder que adquiere el museo al posibilitar el espacio necesario e ineludible en la ejecución de la obra conceptual: *En realidad, tu verdadero estudio es el museo, ya que es allí donde se termina la obra. Antes sólo ha habido producción. /.../*

---

<sup>198</sup>Francesc Torres, *Francesc Torres. Artista multimedia*, entrevista realizada por M<sup>a</sup> José Espinosa, *Europ.Art*, Año II, n<sup>o</sup> 8, septiembre de 1991, págs. 25-32.



*A partir del momento en que el museo quiere exponer este tipo de trabajo se ve en la necesidad de producirlo, es decir, apostar por una obra que no existe y que sólo podrá existir si el museo lo quiere*<sup>199</sup>.

Curiosamente estas obras, que en principio atacaban al museo, sólo tenían la posibilidad de verse en el propio espacio de esta institución, la cual, paradójicamente, ha ejercido un papel fundamental en el proceso de inserción de la obra conceptual en el mercado. Estas propuestas comienzan a difundirse con apariencia de *estilo* y transforman su valor crítico por la consistencia del objeto *museable*. Los museos coleccionan obras de artistas que han sido creadas desde una perspectiva contraria a esta institución y a la idea de permanencia y de trascendencia. El museo, además, opta por desempeñar un papel investigador defendiendo y ayudando a promocionar y a difundir las últimas actitudes.

Esta sucesión de cambios incide de forma directa en el mercado, el cual habiendo sufrido económicamente las dificultades de comerciar con productos efímeros, no tarda en adaptarse a las nuevas exigencias ayudado por un proceso de institucionalización del espacio alternativo. De esta forma se imprime al *nuevo arte* un cierto carácter tradicional más rentable que finalmente acaba por contribuir a encarecerlo y a reactivar el mercado. En definitiva, se crea un nuevo orden en el cual la obra conceptual adquiere valor económico como cualquier otro *objeto de arte* y ocupa su lugar en el establecimiento de la galería que, a su vez, encuentra su rentabilidad a partir de la

---

<sup>199</sup>Francesc Torres, *El arte como voluntad y representación. Una conversación entre Francesc Torres y Juan Antonio Ramírez, El Paseante*, n<sup>o</sup> 23-25, Madrid, 1995, págs. 114-123.

especulación con los productos derivados de la propuesta conceptual utilizando, como propone Andreas Huyssen, *la obra original como ardiz para vender sus derivados reproducidos en cantidad*<sup>200</sup>.

Hoy en día en España, al margen de los escasísimos ejemplos que se apartan conscientemente de cualquier mecanismo difusor artístico<sup>201</sup>, el artista conceptual manifiesta con palabras o, en su defecto, con hechos, la simpatía hacia galerías y museos. En realidad, sus únicas quejas se refieren en general a una desatención y en particular a una escasa compensación económica, como expresa Concha Jerez, hacia su trabajo: *Hay algunos museos que empiezan a comprar algo, porque lo normal es hacer un intercambio o dar una pieza a cambio de la exposición. En realidad nosotros no notamos la crisis, siempre hemos estado en crisis. Lo que está claro es que después cada uno hace su trabajo en función de los medios económicos de que dispone*<sup>202</sup>. No obstante aquí también se establecen grandes diferencias con respecto al apoyo que otros países ofrecen hacia este tipo de actividad artística. Así, Francesc Torres observa la agilidad con la que los americanos han potenciado la experiencia del arte que

---

<sup>200</sup>Andreas Huyssen, *Escapar a la amnesia: el museo como medio de masas*, *El Paseante*, n.º 23-25, 1995, págs. 56-79.

<sup>201</sup>Dentro de los artistas participantes en *Fuera de Formato*, los modelos más claros de esta actitud son el Atelier Bonanova e Isidoro Valcárcel Medina: */.../ yo no estoy relacionado íntimamente, tal vez ni siquiera superficialmente, con el llamado "mundillo del arte". Soy consciente y no reniego de ello porque más que un problema me resulta una tranquilidad.* (Isidoro Valcárcel Medina, entrevista realizada por Mónica Gutiérrez, Madrid, enero de 1996, véase el anexo *Entrevistas*).

<sup>202</sup>Concha Jerez, entrevista realizada por Mónica Gutiérrez, Madrid, diciembre de 1995, (véase el anexo *Entrevistas*).

no encuentra cabida dentro de los circuitos comerciales: */.../ más que preocuparse de hacer cosas han creado las condiciones objetivas para que la gente pudiese realizar cosas. Dar absoluta libertad de acción e iniciativa a las personas es un sistema que parece dar unos resultados a prueba de bomba*<sup>203</sup>. Por su parte, Antoni Muntadas, desde su experiencia en Estados Unidos, nos hace reflexionar sobre el interesante soporte económico al margen de la galería de arte: */.../ mi trabajo se mueve en el mundo académico y en el circuito de los museos, lugares donde te pagan por hacer tu trabajo sin seguir estrictamente la lógica del mercado*<sup>204</sup>.

Asimismo, en el esfuerzo del museo por recuperar y representar de forma profusa los distintos comportamientos artísticos contemporáneos, la dificultad de recomponer un pasado sin huellas se vence a través del documento. Este, capaz de justificar formalmente la realidad de un suceso artístico desaparecido, aparece como la solución a cualquier problema, incluidas las exposiciones antológicas en donde la propia obra conceptual convertida en documento de sí misma ya no puede permitirse el lujo de desaparecer.

Esta función legitimadora de obras, artistas y documentos ejercida por el museo desarrolla a su vez un proceso acelerado y confuso que mezcla la acción de conservar cultura con la propia configuración de ésta; es decir, tal y como propone Francesc Torres, el museo acaba

---

<sup>203</sup>Francesc Torres, *Francesc Torres. Artista multimedia*, entrevista realizada por M<sup>a</sup> José Espinosa, *Europ.Art*, Año II, n<sup>o</sup> 8, septiembre de 1991, págs. 25-32.

<sup>204</sup>Antoni Muntadas, *Experiencias de un outsider*, entrevista realizada por Carlos Giménez, *Lápiz* n<sup>o</sup> 48, marzo de 1988, págs. 22-28.

modelando la historia del arte a medida: *No es que metamos en el museo las piezas que el tiempo ha consagrado como valiosas, sino que decidimos qué cosas van a estar en el museo y, por lo tanto, qué obras van a ser "valiosas". Es el diseño del pasado desde el punto de vista de un hipotético futuro, o sea, la creación y manipulación del futuro*<sup>205</sup>. Ciertamente no todos los artistas han previsto con igual garantía el futuro de su trabajo<sup>206</sup>; de esta forma, si la objetividad histórica depende tan directamente del registro de obras y documentos, se corre el riesgo de *fabricar* un pasado incompleto y por tanto incorrecto.

---

<sup>205</sup>Francesc Torres, *El arte como voluntad y representación. Una conversación entre Francesc Torres y Juan Antonio Ramírez, El Paseante*, nº 23-25, Madrid, 1995, págs. 114-123.

<sup>206</sup>Ejemplo de ello lo encontramos en la organización de la muestra *Fuera de Formato*, durante la cual se manifestó un indiscutible desencanto por el desequilibrio en el tratamiento cronológico del conceptualismo a favor del trabajo catalán, (véase el capítulo *Trayectoria de una propuesta*).

## 2. El documento: certificación histórica y objeto de mercancía

Desde un primer momento, las posibilidades de análisis, exhibición y especulación de la obra realizada con materiales perecederos encuentran su oportunidad en la reproducción, bien de la propia obra renovando sus materiales, o bien interrumpiendo el proceso de deterioro natural del paso del tiempo. Sin embargo, conservar un arte desmaterializado no es tarea fácil y el documento se erige como la forma más asequible para garantizar su permanencia en la memoria colectiva, ya que por una parte evidencia la autenticidad del hecho artístico y por otra su consistencia física permite obtener una rentabilidad económica, ambas cosas garantías de su conservación.

Finalmente, los artistas conceptuales, que en su origen mantenían una actitud de firme oposición al sistema de galerías y museos, ni eliminaron el objeto de arte, ni escaparon al mercado, ni revolucionaron la propiedad de las obras. En realidad, una vez acomodada esta actividad al medio, los coleccionistas comenzaron a acumular con avidez, fotografías, declaraciones, restos de materiales usados en instalaciones y acciones y otros subproductos conceptuales, utilizando la expresión de Joseph Beuys, como *depositarios de la memoria de dichas acciones*<sup>207</sup>. El mercado del arte simplemente se expandió a través del dibujo previo, el proyecto, el grabado, el

---

<sup>207</sup>Joseph Beuys, citado en José Jiménez, *Diez años sin Joseph Beuys*, *El Mundo*, 22 de enero de 1996.

*múltiple*<sup>208</sup> o el libro de artista como objetos artísticos, todos ellos soportes estables que no se *evaporan* ni crean dificultades de mantenimiento. En muchos casos, al no existir más prueba de la existencia de la obra conceptual que de forma documental, el puro documento se convierte en una nueva categoría compatible y rentable a la galería de arte en donde tiene cabida el vídeo, la fotografía, el catálogo, el cartel o la postal.

En las reflexiones de Jorge Alemán y Sergio Larriera, *El fetichismo revela en el uso del fetiche un nuevo modo de ser de las cosas, constituyendo una estética privada para la cual en la imperfección del retazo anida la perfección de la obra de arte*<sup>209</sup>. Quizá este sentimiento haga que cada sedimento, producto de una acción o instalación, se haya convertido en un tesoro precioso de valores confusos que van desde los simbólicos a los económicos pasando por los culturales y que, a menudo, como se advierte en las palabras de Daniela Palazzoli, adquiere un carácter ciertamente fetichista: *También esta vez habríamos dudado que las acciones y las intenciones de Hidalgo y Marchetti hubiesen existido nunca sino estuviésemos allí amorosamente preocupados por recoger las alegres, coloristas, gráficamente gratificantes, simples pero elaboradas invitaciones a sus acciones, que zai deja gentilmente caer para consentirnos retener por un momento entre las manos la certeza de esta importante aventura artística, jugada hasta el límite entre el*

---

<sup>208</sup> Objeto de consumo artístico cuya fabricación industrial abarata su precio.

<sup>209</sup> Jorge Alemán-Sergio Larriera, *De la obra de arte al fetiche*, *Cruce*, n° 3, febrero de 1996, págs. 53-59.

*programa y el producto y el acontecimiento existencial puro y simple*<sup>210</sup>.

Galeristas y marchantes inician un proceso de mercantilización proyectando un deseo exacerbado por conservar y poseer cualquier pista que pueda evidenciar un hecho artístico de naturaleza efímera que, finalmente, termina por otorgar al documento una consideración no sólo histórica sino también económica, como objeto de mercancía, dominante en relación con la obra en sí misma.

El catálogo de las exposiciones amplía su naturaleza como reflejo de la muestra con otra información adicional (ensayos introductorios escritos por especialistas, selección bibliográfica y biográfica del artista, reproducción de obras no presentes, etc.), aumentando su poder hasta el extremo de que la documentación o el mismo catálogo pueden llegar a sustituir o incluso constituir el contenido de la muestra.

Por otra parte, la necesidad del documento es proporcional a la necesidad de hacer Historia. Ciertamente, una exposición sin obras permanentes y sin catálogo, es decir, sin documentación física, dificulta su supervivencia en el tiempo y no deja huella visible de su presencia en la Historia, no siendo, en consecuencia, ni económicamente ni culturalmente rentable. Sin embargo, cuando se conserva sólo el catálogo, el análisis histórico puede resultar incompleto y provocar errores formales y a veces hasta cronológicos

---

<sup>210</sup>Daniela Palazzoli, *Zaj, 25 anni*, Milano-poesía, 1989. (En *zaj en canarias, 1964-1990*, Gobierno de Canarias, 1990, págs. 23-26).

que llegan a variar el pasado convirtiéndolo en auténtico desde el momento en que adopta un formato tangible, bien a través de lo escrito o de lo visual. En este sentido, es representativo el caso de *Fuera de Formato*. Teniendo en cuenta que la mayor parte de las obras desaparecieron tras la clausura de la exposición, si analizamos la muestra a través de la única constancia que dejó a su paso, un catálogo que no documenta la presencia real de su contenido, llegamos a una realidad incompleta de hechos y obras. Así pues, siendo el documento la oportunidad que lo efímero tiene de tornarse en Historia, uno de los objetivos de esta tesis ha sido brindarle a *Fuera de Formato* la ocasión de convertirse en realidad histórica a través de un apartado documental<sup>211</sup> que completa la información ofrecida en su catálogo.

---

<sup>211</sup>Consciente del poder del documento, capaz de proporcionar errores y de provocar inexactitudes históricas, en esta investigación, a pesar de tener siempre la memoria y los recuerdos de sus protagonistas de *Fuera de Formato* como aliados principales, se han utilizado además todo tipo de fuentes de información disponibles, cuidando mucho el rigor y la objetividad, recogiendo cada detalle con la exhaustividad del arqueólogo, contrastando y verificando cada dato en un intento de satisfacer vacíos y evitar equívocos.



### III. EL CONCEPTUAL: FORMA Y FUNCION

Si bien es cierto que una vez perdidos los deseos de reforma artística y social, desaparece también una parte importante de la ideología conceptual de los setenta, también es innegable, como nos advierte Teresa Camps, que ciertos planteamientos, aunque renovados, no han perdido actualidad: *En este sentido, la provocación que significó y pretende todavía el conceptual, el énfasis en conceptos como espacio y tiempo, el uso de la libertad expresiva y la evidencia de su posibilidad ilimitada, el recurso a medios diversos, la llamada a la percepción activa y multisensorial, a la participación del espectador, a la memoria, a la sensibilidad, a la capacidad de sorprender y provocar la reflexión individual y sensible, a situar al hombre en su tiempo contemporáneo... todas esas virtudes que observo en lo conceptual me parecen de un valor extraordinario*<sup>212</sup>.

El radicalismo político de los setenta, evolucionado hacia la observación crítica, se manifiesta ahora de una forma más suavizada y flexible. Por otra parte, destaca Teresa Camps, se incrementa el interés por la investigación como medio de acceso a la experiencia desde un marcado interés por la diversificación artística: *Si en el ámbito catalán primero, (por razones de clara sensibilidad contra el régimen franquista, no sólo en el orden social sino también cultural) los artistas conceptuales mostraron su oposición, así como otros artistas se enfrentaron al inmovilismo dominante; desaparecida esta*

---

<sup>212</sup>Teresa Camps, entrevista realizada por Mónica Gutiérrez, Barcelona, enero de 1997, (véase el anexo *Entrevistas* de esta tesis).

*causa aglutinante, se ha perdido algo de la radicalización inicial, pero se ha profundizado mucho en la propia práctica de manera que las propuestas cada vez matizan más, buscan mayor complejidad y tratan de diversificarse: pienso en las instalaciones multimedia, en los trabajos de imagen, en las performances y últimamente en las propuestas virtuales*<sup>213</sup>.

Ciertamente, atenuadas las ansias de transformación, se avanza hacia una actitud de revisión; el arte se valora como una herramienta capaz de interrogar y transformar la sociedad a través del conocimiento y de la comunicación. Existe una voluntad clara en el artista conceptual por resaltar, como Concha Jerez, la presencia de un compromiso social a través del arte: *Hay un tema que me apasiona y preocupa al mismo tiempo: provocar, con la propia creación, interferencias en la sociedad*<sup>214</sup>. La misma Concha Jerez enfatiza además en el valor crítico de la propia investigación y la experimentación artística: *El artista sí debería incidir en la sociedad, no sólo con su trabajo, sino con una acción más directa y buscando soluciones creativas diferentes*<sup>215</sup>. José Ramón Morquillas por su parte coincide en sus reflexiones al opinar que la creación debe funcionar como medio para reclamar una mayor participación pública: */.../ creo que el arte debe ayudar a fomentar la apreciación e incrementar la participación en*

---

<sup>213</sup>*Ibidem.*

<sup>214</sup>Concha Jerez, entrevista Angeles Marco-Concha Jerez, *Lápiz*, n° 99,100,101, enero, febrero, marzo de 1994, págs. 134-139.

<sup>215</sup>*Ibidem.*

*cualesquiera de los asuntos que se amen, por lo cual a veces puedo definirme a mí mismo como un artista social*<sup>216</sup>.

La voluntad crítica aparece ahora, de forma moderada, fundamentalmente bajo supuestos sociales y pedagógicos los cuales son focalizados, tal y como evidencian las palabras de Albert Girós, en dirección hacia un mayor acercamiento al espectador: *El espectador puede jugar muchos papeles según las obras, pero en general en el arte conceptual el espectador juega un papel activo, comprometido y en muchos casos de co-autor; la obra conceptual tiene un importante aspecto social*<sup>217</sup>. La satisfacción no se encuentra ya en la tautología sino en las propias interferencias creadas en la sociedad desde la propia especificidad de la práctica artística, la cual, continúa Albert Girós, aparece ahora marcada por una fuerte carga narrativa: */.../ el conceptual de las décadas anteriores investiga el propio lenguaje en gran medida, mientras que actualmente determinados estilos de arte conceptual son utilizados como un lenguaje para contar algo, expresar algo o presentar algo*<sup>218</sup>.

Al margen de artistas como Isidoro Valcárcel que, situado en un lugar divergente a la normalidad, afianza con sus propuestas la relación arte-vida de la atmósfera dadaísta incitando a que el espectador no se quede tan sólo en el papel de receptor: *Las gentes que hacen la vida,*

---

<sup>216</sup>José Ramón Morquillas, *El momento más sensible del instante*, catálogo, *Galería Trayecto Galería*, Vitoria, 1990.

<sup>217</sup>Albert Girós, entrevista realizada por Mónica Gutiérrez, Barcelona, diciembre de 1996, (véase el anexo *Entrevistas*).

<sup>218</sup>*Ibidem*.

*hacen el arte; son los mismos. /.../ Las acciones artísticas no tienen por qué ser diferentes de las cotidianas. La consciencia y la intencionalidad de éstas las convierte en estéticas<sup>219</sup>; la opinión generalizada es que el artista como modelo a imitar ya no resulta lo más indicado, sino que, como se observa en las opiniones de Angel Bados, se avanza hacia una postura quizá menos arrogante: *Me parece que los tiempos no están como para creer que el artista tiene la verdad de las cosas y que las debe imponer a los demás. Creo que la función del artista se encamina más bien a establecer miradas, recuentos y guías<sup>220</sup>.**

En favor de una accesibilidad mayor, el artista conceptual realiza sus propuestas desde la transparencia de un mensaje que quiere ser comprendido, dejando penetrar al espectador tanto en la organización de su trabajo como en el proceso de constitución a través de la estructura. La obra de arte no busca ser un objeto de contemplación pasiva sino que se pone al servicio del comentario contextual en función de su poder como instrumento de reflexión y comunicación.

Así en *Fuera de Formato*, Angel Bados, Angels Ribé o Albert Girós incorporan al espectador a un paisaje creado en exclusiva para él; Carlos Pazos *se narra a sí mismo* desnudando sus sentimientos a todo aquel que quiera penetrar en lo más íntimo del artista; Nacho Criado, por su parte, le hace partícipe de un juego en el que la memoria es la

---

<sup>219</sup>Isidoro Valcárcel Medina, *Un space parle, Fuera de Formato*, catálogo, Centro Cultural de la Villa de Madrid, 1983, pág. 103.

<sup>220</sup>Angel Bados, entrevista realizada por Mónica Gutiérrez, febrero de 1997, (véase el anexo *Entrevistas*).

única regla; Concha Jerez se esfuerza en captar la imagen del público para después incorporarla en su instalación a través de su reflejo en el cristal; Muntadas no duda en convertirle en juez de la sociedad y el tenaz Valcárcel Medina no deja pasar la oportunidad para recordar al espectador que en arte todo hombre es ejecutor. En general, el artista conceptual plantea sus propuestas desde un enfoque narrativo respondiendo a esa voluntad de búsqueda de respuesta a través del potencial comunicador del arte. De esta forma resultan altamente significativas las reflexiones de Francesc Abad, para quien uno de los logros del arte conceptual ha sido precisamente esa implicación del espectador en la obra: *Ver el arte de una manera diferente, en el sentido de mezclar las cosas, los textos, las imágenes, las piezas, el mismo espacio del museo y la posibilidad de que el espectador participe, se involucre físicamente en este espacio (instalación)*<sup>221</sup>.

Ciertamente a excepción, como ya es habitual, del Atelier Bonanova quien define el silencio como la mejor respuesta que pueden obtener: */.../el mejor tipo de "unión" (y de respuesta) reside en el silencio*<sup>222</sup>; el arte conceptual en la década de los ochenta busca en general la participación del espectador como elemento fundamental en la realización de sus propuestas, hasta el punto de considerarlo, como observa Teresa Camps, pieza insustituible de la propia obra en sí: *Debemos en gran parte al conceptual el hecho de que el espectador sea algo así como la "otra parte de la pieza que completa la obra";*

---

<sup>221</sup>Francesc Abad, entrevista realizada por Mónica Gutiérrez, Tarrasa, marzo de 1996, (véase el anexo *Entrevistas*).

<sup>222</sup>Atelier Bonanova, Entrevista realizada por Mónica Gutiérrez, Madrid, diciembre de 1995, (véase el anexo *Entrevistas*).

*en este sentido la aportación del modo de proponer del conceptual fundamental: agudiza el modo de percibir sensiblemente y personalmente más que de ver intelectualmente o formalmente*<sup>223</sup>.

Sin duda el arte conceptual no se nos plantea como una cuestión de forma sino de función. Hay quien piensa, como Isidoro Valcárcel, que posiblemente *la misión primordial del especialista, es decir, del artista, sea propiciar situaciones que inciten a la expresión responsable de cualquier inquietud*<sup>224</sup>, o como Pere Noguera, que *la función del artista es particular*<sup>225</sup>, sin generalizaciones ni especificaciones; quizá la más razonable sea la actitud adoptada por Esther Ferrer, quien afirma: *en arte para mí no hay deber alguno*<sup>226</sup>. Dejando a un lado la voluntad particular de cada artista por provocar reacciones, comunicarse, expresar pensamientos y, en general, cuestionar y proponer o simplemente relatar a través de la práctica artística, lo que parece estar claro es que el arte es emisor de ideas independientemente de cuáles sean éstas. Se evoluciona hacia una mirada desde una concepción más amplia del arte acercándose a la propuesta de John Cage en la que el arte *no como siempre ha sido usado, sino como podría usarse, es un camino hacia el disfrute de la*

---

<sup>223</sup>Teresa Camps, entrevista realizada por Mónica Gutiérrez, Barcelona, enero de 1997, (véase el anexo *Entrevistas*).

<sup>224</sup>Isidoro Valcárcel Medina, *Un space parle, Fuera de Formato*, catálogo, Centro Cultural de la Villa de Madrid, 1983, pág. 103.

<sup>225</sup>Pere Noguera, entrevista realizada por Mónica Gutiérrez, La Bisbal, noviembre de 1996, (véase el anexo *Entrevistas*).

<sup>226</sup>Esther Ferrer, entrevista realizada por Mónica Gutiérrez, París, marzo de 1996, (véase el anexo *Entrevistas*).

*vida*<sup>227</sup>, o a Albert Girós que considera como la mayor aportación del conceptual el hecho de *acercar el oficio del artista al de vivir; percibir el arte en la vida*<sup>228</sup>; o a Angel Bados, que va aún más allá en sus valoraciones considerando *la obra de arte como medicina y, en relación con ese supuesto, el artista como hacedor y el espectador como receptor se podrían valorar como enfermos que se valen del arte para encontrar el bienestar*<sup>229</sup>.

---

<sup>227</sup>John Cage, *El sonido del silencio*, Vicente Carretón, *Vogue*, octubre-noviembre de 1992, págs. 51-53,179.

<sup>228</sup>Albert Girós, entrevista realizada por Mónica Gutiérrez, Barcelona, diciembre de 1996, (véase el anexo *Entrevistas*).

<sup>229</sup>Angel Bados, entrevista realizada por Mónica Gutiérrez, febrero de 1997, (véase el anexo *Entrevistas*).

## 1. La idea y su optimación a través de la forma

El arte conceptual, anteponiendo las ideas a su ejecución material, provocó un desplazamiento del objeto tradicional; sin embargo este supuesto, que no se refería tanto a una eliminación como al hecho de cuestionar la obra de arte como objeto específico, amplía sus expectativas a partir de la década de los ochenta, y, finalmente, tal y como expresa Nacho Criado, los objetivos conceptuales de esta segunda etapa encuentran la clave de su culminación en la propia optimación del mensaje o idea a través de un soporte formal: *Una conquista del arte contemporáneo, cuando se habla de conceptualismo, es que las ideas se expresen con toda su intensidad y esto significa sobreponerlas al concepto de fisicidad del arte en un sentido de eternidad. Lo que presentamos son aspectos físicos, pero sobre todo se proyectan ideas en el tiempo*<sup>230</sup>.

Ya se ha comentado que el proceso de regularización del arte conceptual se debe en gran parte a que el espacio de exhibición del arte, como las galerías o los museos, instituciones que legitiman el valor estético e histórico de los productos artísticos, acaba siendo modificado, integrado a la obra, o incluso desplazado por nuevos espacios requeridos para actuar como elemento fundamental, soporte insustituible de la obra misma. Así pues, de forma recíproca, la absorción de la práctica conceptual por el organismo de mercado

---

<sup>230</sup>Nacho Criado, *Off the record, Fragmentos de una conversación con Nacho Criado*, Galería & Ediciones Ginkgo, Madrid, mayo de 1996.



origina que la materialización de la obra se haga indispensable en función a su rentabilidad.

Es fácil encontrar obras conceptuales que, barajando intenciones diferentes bajo el denominador común de lo perecedero, se muestran espléndidamente en los espacios, exigiendo una impecable presentación que contrasta a veces, como advierte Albert Girós, con el contenido de su planteamiento: *Creo que actualmente el planteamiento (comprometido) ha perdido importancia en favor del aspecto formal de la obra, en una sociedad formal que está orgullosa de seguir sofisticando el expresarse y realizarse a través de las formas*<sup>231</sup>.

Lo mismo ocurre con el proceso; ahora, acorde con esta renovación *forzosa* de planteamiento, el intervalo entre el proyecto y la propia realización de la obra, como ocurre en gran parte de los trabajos de Nacho Criado que esperan el tiempo necesario para encontrar el momento más oportuno de ejecución, influye en el resultado como un ingrediente más, añadido, apoyando la transmisión del mensaje.

El artista amplía su concepción de la representación de la idea aprovechándose del concepto de diversificación en función de la propia comunicación hasta el punto en el que tiene cabida incluso la propia reproducción y repetición de un trabajo a partir de un proceso industrial. Nacho Criado, reflexionando sobre la edición de una obra como una cuestión de planteamiento, expone la utilidad de la técnica

---

<sup>231</sup>Albert Girós, entrevista realizada por Mónica Gutiérrez, Barcelona, diciembre de 1996, (véase el anexo *Entrevistas*).

en la presentación de la idea y la renovación del método de representación tradicional, como puede ser el grabado, con nuevos materiales: *Antes, hacer un grabado comportaba un buril, la plancha, la tinta, ahora no. Antes, a lo mejor nadie usaba un botón o un reloj porque se consideraba una cosa menor. ¿Pero cómo hacemos una edición?, ¿pasando sesenta relojes por el tórculo para cargártelos?, o, si lo que estoy haciendo es una idea de ruina, metiendo el mismo reloj, que se va convirtiendo en ruina después de haber pasado sesenta veces por el tórculo?. /.../ ya no es el problema de reproducir la misma cosa sino de reproducir una idea. /.../ Toda esa proyección o energía que tiene una obra única por qué no la pueden tener sesenta obras aparentemente iguales/.../. ¿Por qué la originalidad no se descarga más sobre las ideas que sobre los mecanismos de producción<sup>232</sup>?*

El medio adquiere importancia en cuanto a optimizar la transmisión de la idea. Así se utilizan materiales, no sólo como en el povera exaltando sus características estéticas, sino sociológicas que, como en el caso de Concha Jerez, funcionarán como medio para posteriores reflexiones: *trabajar con elementos como la sal, el pimentón, la cal, el vidrio, el reflejo del espejo. Todos ellos tienen un contenido en sí mismos, no sólo es importante el aspecto estético de los materiales<sup>233</sup>.* En este sentido son igualmente interesantes las reflexiones específicas de Nacho Criado acerca de los excesos que pueden provocar una

---

<sup>232</sup>Nacho Criado, *Off the record, Fragmentos de una conversación con Nacho Criado*, Galería & Ediciones Ginkgo, Madrid, mayo de 1996.

<sup>233</sup>Concha Jerez, entrevista realizada por Mónica Gutiérrez, Madrid, diciembre de 1995, (véase el anexo *Entrevistas*).

valoración exagerada de las supuestas connotaciones ideológicas inherentes a los materiales: *Yo he tenido discusiones en el comienzo de los años setenta por usar fotografías en vez de usar fotocopias. Puede ser cierto que la fotocopia tenga unos planteamientos ideológicos en sí misma y se inserte en un contexto mucho más aséptico, mucho más duro y crítico con la estética dominante, pero yo pienso que si para realizar una obra necesitas asfalto o patatas pues trabajas con asfalto o patatas... y si necesitas mármol lo mismo. Precisamente una de las conquistas del arte ha sido liberar los materiales y poder ajustar perfectamente idea y material. No se puede liberar unos materiales para dejar otros completamente aprisionados. Es absurdo hablar de material burgués, lo que en todo caso será burguesa es la idea*<sup>234</sup>.

La preocupación por la legitimación del medio favorece con el tiempo el alejamiento de su valoración como fenómeno en favor de sus posibilidades estéticas y sensoriales. Ciertamente la mayoría de las obras contienen, de forma reconocida o furtiva, intencionalidad estética, pero tal y como expone abiertamente Nacho Criado, el planteamiento no debe considerarse perjudicado sino reafirmado: *Sin embargo todavía se siguen llegando a ciertas conclusiones erróneas. Faltan trabajos rigurosos, sentidos, más allá de aquello con lo que la gente se queda del conceptual, es decir obras frías sin ningún tipo de planteamiento estético y siempre por la vía de la razón*<sup>235</sup>.

---

<sup>234</sup>Nacho Criado, entrevista realizada por Mónica Gutiérrez, Madrid, junio de 1994, (véase el anexo *Entrevistas*).

<sup>235</sup>*Ibidem.*

De la misma forma, para Pedro Garhel, cuya procedencia de la plástica habla a favor del componente estético de sus acciones, rechaza que el planteamiento haya sido desplazado por lo material sino que se apoya en el segundo en favor de una adecuada puesta en escena: *Me parece muy importante que cualquier planteamiento esté sustentado y engrandecido formalmente. Lo eminentemente estético, si se queda en el diseño como concepto, carece de interés, pero sí que lo tiene si la formalización de las ideas deviene un mayor acercamiento a la creación y a lo poético de la misma haciendo que el espíritu del arte se sitúe donde debe estar. Pienso que es justamente el territorio de lo sutil lo que más se puede amplificar y desarrollar, conjugándolo con un buen saber hacer y mostrar, para sentir plenamente la obra de arte. Este es el gran privilegio que tenemos como vehículo de comprensión del mundo inmaterial de las ideas*<sup>236</sup>.

Por último, en el análisis de este cambio de actitud en el artista conceptual, se muestran definitivas las opiniones que Antoni Muntadas emite desde una actitud radical, al condicionar el interés de una obra en función de su representación formal, y claramente distantes del planteamiento de los setenta: *Una propuesta teórica que no esté validada prácticamente a mí no me interesa. Yo reivindico la parte práctica del trabajo y pienso que no porque el trabajo sea conceptual la idea no debe hacerse*<sup>237</sup>.

---

<sup>236</sup>Pedro Garhel, entrevista realizada por Mónica Gutiérrez, Madrid, mayo de 1996, (véase el anexo *Entrevistas*).

<sup>237</sup>Antoni Muntadas, *Experiencias de un outsider*, entrevista realizada por Carlos Giménez, *Lápiz* n° 48, marzo de 1988, págs. 22-28.

En realidad el incremento de la importancia de la realización material de la obra conceptual no es sino consecuencia y, en cierta medida, causa de su inserción en el mercado. Por una parte, el proyecto ahora sí tiene importancia en cuanto pueda tener la dimensión apropiada, rentable y cómoda, y por otra, la repetición de obras realizadas diez años antes no renuncia a la alteración de su esencia ni considera perder su significado esencial de integración con la vida al reproducirse e incluso accede a la conversión de los residuos de una obra de carácter efímero como mercancía susceptible de comercializarse.

Además, el planteamiento de rechazo hacia el mercado se invierte para aprovecharse de su irremediable inserción y ponerlo al servicio de las posibilidades que éste ofrece a la hora de posibilitar la propia ejecución del proyecto, teóricamente, en función de una mayor incidencia social. El proceso de adaptación del arte conceptual en el sistema es circular; se mezclan los intereses y todos son ejecutores y beneficiarios. Las opiniones más frecuentes por parte de los artistas participantes en *Fuera de Formato* respecto a la cuestión de la materialización de la obra conceptual, su inserción en el mercado y conservación en el museo, son de absoluta aceptación. Angels Ribé incluso nos plantea su respuesta con otro interrogante: *¿Y por qué no?*<sup>238</sup>; ciertamente, entrados en la segunda mitad de la década de los noventa, ya no queda quien pueda contestarle.

---

<sup>238</sup> Angels Ribé, entrevista realizada por Mónica Gutiérrez, Barcelona, noviembre de 1995, (véase el anexo *Entrevistas*).

## IV. UNA REGULARIZACION EN PROCESO

La situación artística española en los umbrales de *Fuera de Formato* estuvo marcada por el desarrollo cultural. La década de los ochenta es una época de grandes acontecimientos políticos y sociales que influyen de manera determinante en la evolución artística de nuestro país. A partir de la muerte de Franco en 1975, el Estado cambia la actitud social ante el arte, hasta ahora reservado a una minoría, para convertirlo en un fenómeno de masas. Contribuyendo a esta nueva situación, instituciones públicas y privadas en los comienzos de la década promocionaron innumerables exposiciones, muestras de los grandes maestros españoles de la vanguardia histórica (Picasso, Miró, Dalí, Juan Gris); de la vanguardia de las últimas décadas (Tàpies, Saura, Chillida, Arroyo, Guerrero, Equipo Crónica); retrospectivas de artistas relevantes extranjeros (Mondrian, Matisse, Klee, Duchamp) y de las últimas tendencias, minimal, povera, constructivismo soviético, expresionismo alemán, etc.

De la misma manera también se incrementaba el interés internacional sobre la cultura y el arte españoles organizándose exposiciones colectivas de nuestros artistas en diversos países y haciendo grandes esfuerzos por recuperar y potenciar el arte contemporáneo en España a través de un gran número de actividades expositivas que garantizaran programas de apoyo y de difusión del mismo. Básicamente, este periodo se caracteriza por una destacada ampliación de la oferta cultural con más espacios dedicados a exposiciones y mayor número de publicaciones al respecto. Durante

la primera mitad de los años ochenta, Madrid se convierte en impulsora de actitudes artísticas renovadoras en un intento de desarrollar la política cultural ausente en décadas anteriores y de difundir, promocionar y dignificar socialmente la creación artística contemporánea.

En este contexto de desarrollo, los artistas conceptuales, como ya se ha comentado, a pesar de trabajar activamente, permanecieron en la sombra con exposiciones de escasa repercusión, sin atención de la crítica y operando al margen del entusiasmo imperante por la pintura y de cualquier apoyo institucional. Esta situación continuó incluso durante los años posteriores a *Fuera de Formato*, cuyo intento, como observa Albert Girós, por recuperar la atención hacia estas prácticas no prosperó en su momento: *Después de esta muestra se produjo un tremendo silencio social respecto a las prácticas conceptuales en arte en todo el país*<sup>239</sup>.

Sin embargo, hacia finales de los años ochenta y, sobre todo principios de los noventa, esta situación se invierte, y así, asistimos en los últimos años al despertar de un interés renovado por el arte conceptual que afecta a una nueva generación de artistas que, reaccionando miméticamente con la actualidad artística española e internacional, se inclinan por este tipo de actividades, especialmente hacia la instalación y el arte de acción.

---

<sup>239</sup>Albert Girós, entrevista realizada por Mónica Gutiérrez, Barcelona, diciembre de 1996, (véase el anexo *Entrevistas*).

Sin duda es pronto para establecer una tercera etapa en el arte conceptual español basada en una regularización de estas prácticas y en la cual, como expone Teresa Camps, actuarían como protagonistas tanto la generación de artistas que permanecen ligados a su desarrollo desde finales de los años sesenta como la generación más temprana recién adherida a estas prácticas desde finales de los ochenta: *creo que hay que hablar de validez y evolución de los puntos de partida (madurez) y de incorporación de nuevas generaciones, de manera que se ha producido una cierta normalización de las prácticas alternativas que, al lado de la evolución propia de las tradicionales, han visto en los tiempos en que las instituciones han tenido presupuesto, un apoyo moral y a veces suficiente desde el punto de vista económico*<sup>240</sup>. No obstante, siguiendo el objetivo, mantenido durante el desarrollo de esta investigación, de reflejar la Historia a través de la mirada de sus protagonistas y, en concreto, tomando como punto de referencia la muestra *Fuera de Formato*, en este apartado se tratará de exponer la realidad actual de las propuestas conceptuales.

A pesar del carácter de provisionalidad inherente al análisis de un contexto tan inmediato, no se considera de ningún modo impropio elaborar una revisión de nuestro pasado más próximo e incluso de nuestro presente, puesto que si bien el tiempo, cedazo de la Historia, juzgará de un modo objetivo tanto las circunstancias como los hechos, quizá esta tesis sirva para documentar alguno de ellos. Desde esta perspectiva, la intención fundamental es dar una visión

---

<sup>240</sup>Teresa Camps, entrevista realizada por Mónica Gutiérrez, Barcelona, enero de 1997, (véase el anexo *Entrevistas*).



contemporánea que, de manera general, represente la posición de los artistas participantes en la exposición *Fuera de Formato*, en su mayoría unidos de forma constante a la actividad conceptual desde su inicio y cuya trayectoria continua aún vigente, ante una nueva generación.

## 1. Las nuevas generaciones: inducción, academicismo y regresión

El incremento del interés por la práctica artística en general iniciado en la década de los años ochenta, el desarrollo institucional y el auge del mercado, habían sido características claves en la identidad de este periodo, pero quizá lo más característico de esta nueva década es, tal y como se refleja en las irónicas palabras de Angel González, la promoción desbordante, y a veces indiscriminada del arte joven: *Los artistas jóvenes se han vuelto cada vez más "necesarios", valiosísimos, pero por eso mismo cabe el peligro de que sus miserias se institucionalicen y la "juventud" acabe por constituir un "género artístico" como el paisaje o el bodegón*<sup>241</sup>.

Ciertamente, Angel González nos sitúa, no sin cierto dramatismo, ante la situación provocada por el exceso de protagonismo del artista joven en el contexto de los ochenta. Los premios, certámenes y muestras colectivas se multiplicaron de la misma manera que las exposiciones y, en general, se vivía una atmósfera marcada por una extremada preocupación por estar informados a través de periódicos, publicaciones y revistas de arte especializadas españolas y extranjeras, así como por permanecer al tanto de las últimas propuestas que llegaban del extranjero, ahora sin retraso, después del largo periodo aislacionista.

---

<sup>241</sup>Angel González García, *Perimodernos*, Cambio 16, núm.711, Madrid, 15 de julio de 1985, pág. 138.

En realidad, el apoyo a los jóvenes que libremente elegían el ejercicio del arte como actividad se realizaba desde diversos planos. Por una parte, se sucedían concursos orientados específicamente a la promoción del artista joven, como el *Salón de los 16*, creado en 1981 bajo la responsabilidad de Miguel Logroño, en aquel momento crítico de arte del Diario 16, y en el cual se seleccionaban dieciséis artistas jóvenes a partir de las exposiciones individuales realizadas en Madrid durante la temporada artística. Por si fuera poco, el Instituto de la Juventud inicia la muestra de Arte Joven y el Círculo de Bellas Artes<sup>242</sup> pone en funcionamiento programas de exposiciones y, con el objetivo de formar a las nuevas promociones, también organiza ciclos de conferencias y los llamados *Talleres de Arte Actual*, en los cuales durante un periodo que oscila entre una semana y un mes, jóvenes creadores se encuentran con artistas de gran prestigio entre los cuales también son seleccionados artistas de reconocida trayectoria dentro del arte conceptual.

Concha Jerez nos advierte de una posible conexión entre el incremento del interés por la actividad conceptual y el artista joven que, finalmente, al contagiarse del entusiasmo renovado por este tipo de prácticas, origina una nueva *generación conceptual*: *A finales de los años ochenta y principios de los años noventa, con toda la actividad del Instituto de la Juventud, Felix Guisasola recurrió a teóricos y artistas para que diéramos Talleres. Con estos Talleres lógicamente se empezaron a propiciar otros apartados en los*

---

<sup>242</sup>En 1983, con apoyo del Ministerio de Cultura y la Comunidad Autónoma de Madrid, se revitaliza el Círculo de Bellas Artes de Madrid, institución fundada en 1880, de gran tradición a principios de siglo pero en el olvido durante las últimas décadas.

*planteamientos de la Muestra de Arte Joven que se realizaba cada año. Se estableció toda una política de base creando la infraestructura con la información y el entrenamiento en los propios Talleres. Se iniciaba a los jóvenes en la utilización de nuevos materiales, en la instalación... al mismo tiempo que se planteaba en la Muestra un apartado para este tipo de prácticas. Por otra parte, los premiados viajaban por museos de Europa con lo que se ponían en contacto con la actualidad artística y como consecuencia se produjo un mimetismo. /.../ Lo que se propició a través del Instituto de la Juventud fue una moda por la instalación. El jaque mate lo dieron las Dokumentas de 1987 y 1992. Pero a mí me parece que la mayoría de las instalaciones eran objetos dignificados bien colocados en el espacio. Aparte de eso hay mucha ignorancia y en bastantes casos se realizan trabajos miméticos a partir de la información que se recibe<sup>243</sup>.*

También Teresa Camps coincide en resaltar, entre otras posibilidades, las influencias a través de la presencia de una generación consolidada que sirve de modelo al artista joven como causa de la reciente recuperación del conceptual: *Si los jóvenes artistas se inclinan a menudo por prácticas conceptuales se debe seguramente a diversas causas, entre ellas su conocimiento y la posibilidad de explorar sus posibilidades técnicas y expresivas, jugar con muchos y diferentes medios y recursos, no excluyo el posible agotamiento de la pintura y las dificultades materiales de la escultura; creo en la importancia a nivel sensible de la imagen, de lo interactivo y también creo en la*

---

<sup>243</sup>Concha Jerez, entrevista realizada por Mónica Gutiérrez, Madrid, diciembre de 1995, (véase el anexo *Entrevistas*).

*seguridad y confianza que proporciona el hecho de la existencia de una generación estable y coherente que no ha renunciado y que avanza en profundidad y madurez*<sup>244</sup>.

Por otro lado, en la Facultad de Bellas Artes<sup>245</sup>, interesada en una educación e información acerca de la creación sobre los nuevos lenguajes y sus soportes<sup>246</sup>, se introducen conceptos como el de *instalación* o *videoinstalación*, potenciando primero su aceptación y normalización y de forma indirecta también su propagación. El Atelier Bonanova se manifiesta en este sentido, atribuyendo con su sarcasmo característico *a la alienación que supone una escolarización obligatoria sin alternativas*<sup>247</sup>, la circunstancia idónea que ha potenciado el aumento de interés de los artistas jóvenes por este tipo de propuestas, cuyo resurgimiento se manifiesta a través de comportamientos heredados y en los cuales el mimetismo suplanta en muchos casos a la reflexión. Ciertamente, son frecuentes las críticas por parte de los propios artistas conceptuales hacia esta nueva generación cuyos trabajos consideran producto de una moda y

---

<sup>244</sup>Teresa Camps, entrevista realizada por Mónica Gutiérrez, Barcelona, enero de 1997, (véase el anexo *Entrevistas*).

<sup>245</sup>Las antiguas escuelas de Bellas Artes se han convertido ahora en facultades, y por lo tanto, proporcionan un apreciado y estimulante rango universitario al artista.

<sup>246</sup>En un contexto en el cual los avances se suceden antes de que dé tiempo a ser asimilados socialmente, ya estamos acostumbrados, desde las declaraciones futuristas, a que los logros científicos interfieran con normalidad en el proceso evolutivo del arte. Sin embargo, es significativo el gusto notable por la tecnología que manifiesta esta nueva generación conceptual, el cual determina que sus propuestas se muestren apoyadas por revolucionarios y aparatosos soportes tecnológicos que, a menudo, actúan como coartada estética substitutoria de un proceso de reflexión sobre el propio desarrollo creativo.

<sup>247</sup>Atelier Bonanova, entrevista realizada por Mónica Gutiérrez, Madrid, diciembre de 1995, (véase el anexo *Entrevistas*).

carentes de otra reflexión que la puramente estética. Así Concha Jerez prefiere eludir el término *instalación* para referirse a su trabajo en un intento de evitar paralelismos: */.../ desde que se ha originado esa moda por la instalación prefiero usar las palabras "obra in situ" o la de "intervención" para evitar confusiones... aunque para mí la instalación es el trabajo con una serie de elementos a partir de un espacio que funciona como el soporte irrenunciable de la obra*<sup>248</sup>.

Isidoro Valcárcel Medina, por su parte, se lamenta de la esterilidad artística sufrida en nuestro país, ampliando el periodo a las dos últimas décadas: *Hace mucho tiempo que existe un academicismo. En realidad, no hay género que no esté abocado al academicismo cuando se manosea. Una instalación al fin y al cabo es lo que se hacía ya hace treinta años y llamábamos ambiente... Es exactamente igual, sólo que la limpieza, pureza y espontaneidad de antes se ha convertido en algo rebuscado y simbolista. Es innegable el bajón de generación de ideas que se ha producido en las últimas décadas en donde los artistas reciclan más que aportan. Se anquilosan los medios expresivos. Desde los setenta no ha habido ni un ápice de espíritu renovador*<sup>249</sup>.

En general esta nueva y multitudinaria generación conceptual aparece en algunos casos movida únicamente por una paradójica e imperiosa necesidad de innovar y utilizando el término de moda, manido a pesar

---

<sup>248</sup>Concha Jerez, entrevista realizada por Mónica Gutiérrez, Madrid, diciembre de 1995, (véase el anexo *Entrevistas*).

<sup>249</sup>Isidoro Valcárcel Medina, entrevista realizada por Mónica Gutiérrez, Madrid, enero de 1996, (véase el anexo *Entrevistas*).

de su no existencia, por *epatar*. Así, estos artistas acceden a este tipo de propuestas desde un exceso de información y un desconocimiento real de nuestro pasado artístico precedente casi sin percatarse de su vigencia, eso sí solapada desde hace casi treinta años, a partir de una terminología renovada para concretar sus actividades que, como apunta Nacho Criado, resulta en cierta forma ilógica: *Ahora en los años noventa se retoman cosas de las décadas anteriores. Yo no creo en los "neos", neominimalismo, neoconceptualismo /.../. Si existe un interés por realizar una obra a partir de la abstracción, pues no es neoabstracción, es abstracción y punto. El neominimalismo se confunde, el neoconceptualismo no se sabe muy bien qué es... existe una inercia torpe aquí en España*<sup>250</sup>.

En realidad, este proceso de renovación de términos suscita confusión, dificulta un seguimiento y provoca incluso entre los propios artistas cierta sensación de desconcierto y, como en el caso de Isidoro Valcárcel Medina, hasta de disgusto: *El conceptual, digamos que ha sido asociado a ciertos formulismos, ha creado escuela, se ha anquilosado y ha llegado a manierismos como el postconceptual o el neoconceptual, etc.*<sup>251</sup>.

No obstante, tras el apoyo indiscriminado al artista joven en los años ochenta, en los noventa, con la crisis económica, las instituciones ya no pueden permitirse el lujo de subvencionar posibles promesas y

---

<sup>250</sup>Nacho Criado, entrevista realizada por Mónica Gutiérrez, Madrid, junio de 1994, (véase el anexo *Entrevistas*).

<sup>251</sup>Isidoro Valcárcel Medina, entrevista realizada por Mónica Gutiérrez, Madrid, enero de 1996, (véase el anexo *Entrevistas*).

prefieren derivar sus esfuerzos hacia opciones más rentables. A finales de la década de los ochenta la demanda del artista joven se detiene mientras que la oferta sigue creciendo, dando lugar a verdaderas oleadas de creadores que, ante la repentina desatención institucional, se abren camino uniendo sus fuerzas y adentrándose en la experiencia de compaginar creación y gestión artística. Así pues, nacen proyectos desde una afinidad de intereses, con el objetivo común de mostrar su trabajo y de hacer circular información sobre sus propuestas ideológicas que pretenden incidir socialmente a través de la práctica artística.

El artista ayudándose a sí mismo parece ser la única salida para la libre creación. Por consiguiente, los que sufren la nostalgia de un apoyo indiscriminado, pero sobre todo los que no llegaron ni a saborearlo, reaccionan con emergentes energías ante la incertidumbre y la penuria de medios, y quizá potenciados por ellas, concibiendo nuevos e interesantes espacios alternativos a la galería comercial. Estos espacios, de duración limitada en su mayoría, y muchos de ellos autogestionados y autofinanciados por los propios artistas, dan cabida a presentaciones de música electrónica, arte de acción, espectáculos intermedia y en general a las modalidades artísticas que no suelen encontrar su lugar en las galerías tradicionales y cuyas prioridades se inclinan hacia el contenido de la obra y no a la estrategia comercial.

*La instauración de plataformas de trabajo de este tipo es fundamental porque toda obra de arte o manifestación cultural está íntimamente ligada al mecanismo de producción y difusión pública que la soporta.*



*La continua renovación de estos mecanismos es una premisa necesaria para la creación de nuevas líneas de investigación*<sup>252</sup>.

Curiosamente, los espacios alternativos, de escaso presupuesto, que intentan dar cobertura a este tipo de manifestaciones artísticas, cuentan con el beneplácito social aunque no con el apoyo económico, convirtiéndose el espacio alternativo y sus convocatorias en lugar de moda y de encuentro de personas ajenas a los auténticos intereses y objetivos propuestos, situación que en cierta manera hace evocar los tiempos de Warhol en la *Factory*.

Aparecen revistas de crítica cultural realizadas con escasos medios y en su mayoría de corta duración y poca repercusión. Atentan desde el grupo contra las instituciones de las cuales han dejado de recibir apoyo y se ofrecen como una posible alternativa cultural. El malestar pasa de lo individual a lo colectivo. Los artistas se olvidan de momento de rivalidades profesionales para unirse en contra de la marginación en la que se ven. Se recuperan aspectos formales y sobre todo ideológicos *calcados* del conceptualismo de origen, así, reaparecen los ataques al mercado y al artista plástico y cuestiones como la relación arte-vida y la reivindicación de la despersonalización individual en favor del grupo. En este sentido son significativas las palabras que Gonzalo Dacosta dedica en favor del artista anónimo y en contra del concepto de autoría, talento y genio: *Aquel divismo*

---

<sup>252</sup>*Inauguración de un nuevo espacio alternativo*, revista de difusión gratuita para la conmemoración de la segunda etapa del *Ojo Atómico*, Madrid, noviembre de 1996. El *Ojo Atómico*, gestionado por Tomás Ruiz-Rivas, fue, durante la temporada de 1993-1994, un modelo ejemplar de espacio alternativo que dio soporte a las más insólitas iniciativas al margen de los intereses del mercado del arte.

*personalista, aquellos delirios de grandeza, aquel ego exacerbado que suele acompañar a los artistas plásticos, amparados en el privilegio de su diferencia dentro de una comunidad acomodada en una vida sedentaria y profundamente rutinaria, con su nevera abarrotada de conformismo, se ve en el grupo ligeramente enfriado /.../*<sup>253</sup>.

Por otra parte, se lamentan de la marginación institucional en la que se encuentran criticando activamente la actual gestión cultural. Sin embargo, a pesar de la actualmente extendida *cultura de la queja*<sup>254</sup>, en realidad, la actividad conceptual no vive la desatención de décadas anteriores... aunque quizá para las nuevas generaciones el punto de referencia no sea la década de los setenta, sino su relación personal con la, todavía cercana, euforia cultural de los años ochenta y su *movida* madrileña, de la que aún se perciben síntomas de resaca.

De este modo, esta nueva generación conceptual acogida a estas prácticas con un renovado entusiasmo, ataca desde el colectivo artístico posturas y actitudes del arte contemporáneo coincidentes con las de los artistas más radicales de los setenta, volviendo incluso a recaer en las mismas y ya superadas ingenuidades de sus predecesores. Concha Jerez, que se reconoce al margen de aquel intento reformista del conceptualismo de los setenta, reflexiona sobre la periodicidad con que en el arte se manifiesta el ánimo por sustituir

---

<sup>253</sup>Gonzalo Dacosta, *El tiempo de ahí fuera, El mal de la actividad*, catálogo, Talleres de Renfe, Madrid, febrero de 1996.

<sup>254</sup>Robert Hughes, citado por Calvo Serraller en *El mudo parlanchín, El País, Babelia*, Madrid, 11 de febrero de 1995.

lo precedente: *Sólo en momentos de gran radicalidad, como ha ocurrido también al principio de las Vanguardias, se intenta presentar verdades absolutas y anular lo anterior, pero yo pienso que nuestra generación no se ha creído nunca las verdades absolutas. Por ejemplo, cuando se habla de la muerte de las Vanguardias hay que interpretarlo como la muerte de esos radicalismos, pero no el radicalismo en la obra sino en las formulaciones. Yo creo en las verdades parciales, más enfocadas a los individuos y a sus obras*<sup>255</sup>.

Es de agradecer, no obstante, que inmersos como estamos en la especulación económica a todos los niveles se realicen proyectos en favor de la libertad y apertura cultural. Quizá lo único censurable sea el criterio de selección, o mejor de no-selección, que por lo general se manifiesta en este tipo de convocatorias, en donde se entremezclan de la manera más natural trabajos de gran calidad con un sinfín de mediocridades. Sin embargo, tampoco sería justo omitir que existen no pocas excepciones que resaltan entre toda esta vorágine y aún sorprenden por la honradez de sus planteamientos y por la calidad y autenticidad de su trabajo. Estos artistas realizan sus propuestas desde la investigación personal como acceso a la experiencia estética y, si combaten las posibles contradicciones e hipocresías de nuestro medio cultural, lo hacen a partir de una colaboración con la reflexión y hasta con la ironía pero no con la queja. No es ésta, sin embargo, la ocasión para analizar la naturaleza de su trabajo que sin duda es

---

<sup>255</sup>Concha Jerez, entrevista realizada por Mónica Gutiérrez, Madrid, diciembre de 1995, (véase el anexo *Entrevistas*).

merecedor de un estudio específico. Queden estos artistas a la espera de futuras investigaciones.

En realidad, siguiendo el único objetivo de aproximarnos al proceso evolutivo del arte conceptual en España a través de situaciones y no de individuos, se ha valorado la coexistencia de los artistas pioneros con una nueva generación conceptual. Así pues, teniendo como referencia el criterio de los participantes de *Fuera de Formato* como representantes del conceptual de origen, se observa en general una coincidencia mayoritaria entre ellos a la hora de enjuiciar la producción de sus *descendientes*, a la que reprochan planteamientos puramente formales, vacuidad de contenido o estar al amparo de supuestos ideológicos fuera ya de contexto, todo ello fruto de una situación favorable que resulta, según Nacho Criado, cercana al oportunismo y a la moda: *Para mí lo importante es saber cómo se va ordenando en el tiempo la obra de una persona /.../, a pesar de los neos y de lo que puedan decir los americanos, los alemanes. /.../ Hay mucha gente que está dentro de la instalación, por decirlo de alguna manera, a partir del estilo /.../, personas que siguen apareciendo con los estereotipos clásicos del conceptual. En una performance o en un festival de performances se pueden hacer muchas cosas, no solamente salir ahí, hacer un numerito de cuerpo y adiós muy buenas. /.../ Colocas ocho sillas y dos televisores y ya eres conceptual. La gente no se plantea, por ejemplo, atar cuatro sillas y dos televisores y hacer una escultura en vez de una instalación<sup>256</sup>.*

---

<sup>256</sup>Nacho Criado, entrevista realizada por Mónica Gutiérrez, Madrid, junio de 1994, (véase el anexo *Entrevistas*).

Sin embargo, el arte es cíclico y sólo el tiempo dirá cuántos de estos *conceptuales recientes* permanecerán sin derrumbarse cuando el viento sople en otras direcciones para dar o quitar la razón a quienes hoy se erigen como los jueces de su trabajo.

Angels Ribé, sin ánimo de poseer las *verdades absolutas* de las que hablaba Concha Jerez, si bien no oculta cierta desidia hacia el llamado neoconceptual, prefiere adoptar una actitud más tolerante: *el neoconceptual me aburre porque tengo la impresión de que son trabajos realizados veinte años atrás. Pero está claro, son artistas que todavía se están haciendo su lugar; quién sabe si aquello que nosotros creíamos que habíamos inventado en realidad, Duchamp ya lo había experimentado mucho antes*<sup>257</sup>. Desde aquí sólo esperamos que al menos tanta energía sea aprovechada en favor del proceso ya iniciado de apertura en la regularización del arte y sus lenguajes, donde la práctica se desarrolle paralelamente a la teoría desde un conocimiento y soporte mutuo y en el cual, como propone Albert Girós, el artista esté obligado a *ser libre, poseer el conocimiento y actuar con el corazón*<sup>258</sup>.

---

<sup>257</sup>Angels Ribé, *Ideas y actitudes. En torno al arte conceptual en Cataluña 1964-1980*, catálogo, Centro d'Art Santa Mónica, Barcelona, 1992, pág. 204.

<sup>258</sup>Albert Girós, entrevista realizada por Mónica Gutiérrez, Barcelona, diciembre de 1996, (véase el anexo *Entrevistas*).

## CONCLUSIONES

Hoy, trece años más tarde, *Fuera de Formato* nos permite retroceder en el tiempo para darnos la oportunidad de revivir un contexto fundamental en el estudio específico del arte conceptual español presentando un compendio de actitudes de artistas que actúan por un lado como memoria y por otro como presente. Teresa Camps, una de sus principales protagonistas durante la gestación del proyecto, nos lo describe como la reunión de una serie de artistas y obras específicas encaminadas a construir un discurso actualizado de la situación y las posibilidades de trabajo conceptual adecuadas al contexto de la década de los ochenta: *En el inicio de Fuera de Formato, por mi parte, no se trató de "revisar" sino de demostrar lo que había en su dimensión contemporánea. En este sentido, se pidieron trabajos nuevos, inéditos, que se encargaron a los artistas. La documentación tenía que ser en la exposición muy importante y casi didáctica para mostrar trayectos no improvisados y opciones diversas tomadas y desarrolladas conscientemente, para decir que todo aquello no era fruto del azar, la moda o el espontaneísmo y que estaba abierto a su continuidad. Insisto en que se trataba de mostrar el presente real y en muchos casos emergente y no creo que se planteara nunca como movimiento unitario sino más bien como situación real avalada por los artistas y enfatizando la diversidad de prácticas, cuya coincidencia radicaba en el uso de medios y soportes diferenciados*<sup>259</sup>.

---

<sup>259</sup>Teresa Camps, entrevista realizada por Mónica Gutiérrez, Barcelona, enero de 1997, (véase el anexo *Entrevistas*).

Ciertamente *Fuera de Formato* no pretendía realmente ofrecer una muestra numéricamente exhaustiva, aunque manifestaba de forma clara un deseo de evidenciar una presencia conceptual extendida a todo el contexto español intentando, como afirma la misma Teresa Camps, seguir el ejemplo catalán y sus resultados optimistas respecto a la práctica planteada en soportes alternativos: *Madrid acusaba ampliamente una especie de "soledad de práctica alternativa", faltada de comprensión, apoyo y contexto histórico /.../*<sup>260</sup>. Así, a pesar de que en aquel momento eminentemente pictórico *Fuera de Formato* no llegó a realizarse con la grandeza que hubiera querido sus promotores, hemos de reconocer que bajo la mirada actualizada con la que se enjuicia esta exposición, cumplió sus objetivos con creces. De esta forma, a partir de una conexión directa con gran parte de los artistas que protagonizaron este proyecto de reaparición colectiva, se ha realizado una auténtica arqueología de la memoria, reconstruyendo una documentación inédita, con el fin de revivir un pasado ineludible en el estudio de este tipo de prácticas artísticas. Por otra parte, gracias a esta reconstrucción se pueden argumentar los cambios en la actitud del artista conceptual que reaparece en la escena artística española liberado de toda carga ideológica y sin otro objetivo que el de hacer constar su presencia y presentar la actualidad de su trabajo con obra específica.

El examen minucioso de la muestra que se ha realizado a lo largo de esta investigación nos presenta un panorama compacto de la realidad de estos artistas en particular y del arte conceptual en general dentro del periodo indicado, ya que las obras reunidas en esta exposición

---

<sup>260</sup> *Ibidem.*

documentan la presencia conceptual en un momento en el que pasaba desapercibido ante los ojos de una cultura que fijaba su atención en el regreso de la pintura. Además, la información conseguida nos alerta de la falta de consistencia de ciertas leyendas generadas en torno al arte conceptual, tales como una especificidad catalana o su desaparición hacia la segunda mitad de la década de los setenta, y de grandes cambios en la ideología de origen que ahora, salvo excepciones, se manifiestan desde una perspectiva menos radical.

El conceptual no desaparece en la segunda mitad de la década de los setenta. Sin embargo, la crisis sí afecta a la base ideológica del conceptualismo, originando por un lado una individualización en la práctica y por otro una serie de reformas en los planteamientos iniciales que a su vez provocan un nuevo horizonte para el arte y el artista. La voluntad crítica aparece ahora, de forma moderada, fundamentalmente bajo supuestos sociales y pedagógicos, los cuales son focalizados en dirección hacia un, aún mayor, acercamiento al espectador. La satisfacción no se encuentra ya en la tautología sino en las propias interferencias creadas en la sociedad desde la propia especificidad de la práctica artística.

Precisamente en la muestra *Fuera de Formato*, junto al deseo de reivindicar un lugar dentro de la escena artística española, aparece una intención consciente de evidenciar una renovada actitud de trabajo, madurada durante su periodo de silenciosa reflexión. Son muchos los cambios que se producen a partir de la renovación ideológica experimentada en el arte conceptual en la década de los ochenta en España. A este respecto, Simón Marchán se definía en



estos términos: /.../ *más que seguir hablando de "conceptualismo", sería preferible y saludable referirse a la herencia "postconceptual". Algo pudo verse con la muestra "Fuera de Formato" y en otras relecturas de los más jóvenes*<sup>261</sup>.

Así, tomando como referencia esta exposición se ha tratado de profundizar en los cambios de planteamiento del arte conceptual de origen y en la situación actual derivada de ellos a través de las propias opiniones de los protagonistas de *Fuera de Formato*, considerando la selección de sus participantes suficientemente representativa de la posición del artista conceptual en el contexto descrito.

En general se observa que la actitud del artista conceptual con respecto al sistema tradicional de difusión artística se invierte, y hoy podemos decir que su trabajo ha quedado por fin asimilado por el gran organismo del mercado. Por otra parte, el espacio de exhibición artístico se adapta a estas nuevas formas de creación, convirtiéndose no sólo en elemento fundamental de la obra sino también en la oportunidad de representar formalmente la idea, cuya materialización pasa de ser secundaria a cobrar gran protagonismo.

Ante la inestabilidad de los materiales, el catálogo, complemento informativo de la obra, junto con elementos como el vídeo o la fotografía, considerados en un principio por los artistas exclusivamente como soporte formal de la idea, se convierten ahora en documentos fundamentales y en objetos susceptibles de

---

<sup>261</sup>Simón Marchán, *Entrevista con Simón Marchán Fiz*, entrevista realizada por Juan Vte Aliaga y José Miguel Cortés, *Arte Conceptual Revisado*, Edición: Servicio Publicaciones Universidad Politécnica de Valencia, 1990, págs. 39-59.

comercializarse, lo que origina una inevitable admisión recíproca con el sistema de mercado.

El arte conceptual, inicialmente rechazado, se ha integrado en los circuitos comerciales y ha entrado con pie firme en el museo, institución que legitima el valor estético, histórico y hasta económico de los productos artísticos. Se crea un nuevo orden en el cual la obra conceptual adquiere valor económico como cualquier otro *objeto de arte* y ocupa su lugar en el establecimiento de la galería que, a su vez, encuentra su rentabilidad a partir de la especulación con los productos derivados de la propuesta conceptual.

En definitiva, el conceptual, interpretado en alguna ocasión como el final del objeto artístico, se traduce ahora como una extensión del quehacer creativo hacia otros lenguajes expresivos igualmente válidos. Asimismo, es importante señalar que siguiendo el análisis exhaustivo del desarrollo de la exposición a través de una comunicación directa con los artistas se ha podido observar cierta disparidad de planteamientos entre ellos, hecho muy elocuente a la hora de establecer un análisis ideológico. Si bien para todos ellos hay argumentos que no han perdido actualidad, como la capacidad de incidencia social a través de la práctica artística, nos encontramos con que, aunque existen escasas excepciones fieles a la ideología conceptual de origen, la mayor parte de estos artistas han pasado a ser protagonistas de un proceso, aún sin concluir, de adaptación recíproca al sistema y de regularización, en el que la obra conceptual puede ser vista y conservada con toda normalidad en el espacio del museo, así como adquirir un valor económico que la capacita de ser

susceptible de comercializarse en un sistema de mercado reactivado a través de productos y subproductos conceptuales. Además se experimentan cambios vertiginosos en los soportes expresivos con los que se ponen en cuestionamiento sus fronteras artísticas por encima de los rígidos estilos anteriores. Esta nueva situación entraña una gran dificultad a la hora de establecer una asociación entre tendencia y artista. No es extraño encontrarnos con el artista-pintor que dispone objetos en un medio tridimensional, el escultor que se vuelca en la fotografía como medio de expresión o el artista conceptual que apoya su obra en un cierto sentido pictoricista. Existe, en resumen, una intercambiabilidad que favorece un interés por los procesos individuales y una preocupación por el desarrollo particular y personal de cada obra, avanzando hacia una situación que no deja hueco para la hostilidad sino para la tolerancia.

Ciertamente, a lo largo del desarrollo de esta investigación se han analizado cuestiones como la inserción de la obra efímera en el mercado, la función de la crítica o el valor de la ejecución de la idea, que a pesar de haber sido profusamente discutidas desde una perspectiva general, encuentran su originalidad en este estudio por su enfoque exclusivamente local en el que, utilizando la propia visión del artista como principal elemento de debate, se han conseguido conclusiones significativas sobre asuntos fundamentales en el análisis de esta segunda etapa conceptual.

Esta muestra y el contexto en el que fue realizada son un ejemplo perfecto del cambio de actitud del artista con respecto a la década anterior, y sirven como punto de reflexión para tratar de situar las

causas de toda una serie de cambios que se han sucedido hasta nuestros días.

No obstante, para ser justos, es necesario aclarar que no sólo el arte conceptual ha evolucionado en sus propuestas hacia la apertura y el diálogo, su inserción en los mecanismos tradicionales de difusión cultural ha provocado un recíproco cambio de actitud en el medio artístico y social en favor de la aceptación de sus proposiciones, contando en muchas ocasiones con el favor y el apoyo institucional. Hacia la mitad de la década de los ochenta la política cultural inicia una efectiva estrategia de apertura y regularización de esta tendencia y muestra el trabajo conceptual, con absoluta normalidad, ante los espectadores que lo acogen como una novedad, novedad que, en el caso de algunos artistas, se remonta a treinta años atrás. Marcos R. Barnatán, con referencia a la última exposición del grupo Zaj en el Centro de Arte Reina Sofía, comentaba: *Esta entrada de nuestros alevines del glorioso dadaísmo en el Viejo Hospital de Atocha habla, sin duda, de la afortunada normalización de un país en el que sus museos oficiales tienen las puertas abiertas a los otrora artistas "subversivos". /.../ Y al recorrer con cierta nostalgia las vitrinas donde se guardan, ahora como auténticas reliquias de santos, los papeles, los libros, las cartas, las fotografías o los discos de las distintas etapas de Zaj, comprobamos cómo han envejecido sus propuestas y cómo hemos envejecido nosotros también con ellas*<sup>262</sup>.

Lejos quedan ya las críticas y la censura y un poco menos el silencio y la incompreensión. Efectivamente, la fascinada concurrencia que se

---

<sup>262</sup>Marcos R. Barnatán, *Una mirada nostálgica*, *El mundo*, 27 de enero de 1996, pág. 70.

podía observar en la exposición conmemorativa del grupo Zaj nada tiene que ver con el público asombrado de *Fuera de Formato* que a veces abandonaba incluso indignado el Centro Cultural de la Villa en febrero de 1983. En realidad, aunque el interés hacia el arte contemporáneo sigue siendo minoritario, desde la asociación cultura-espectáculo la sensación general es alentadora en cuanto a que esa minoría va creciendo y acortando distancias a esa numerosa mayoría que, a pesar de todo, nos asombra de vez en cuando con su presencia haciendo cola en los museos.

Se adivina un horizonte amplio cargado de esperanzas para estas prácticas, antes *alternativas*, como resultado de un retorno del interés por las experiencias conceptuales potenciado básicamente por el entusiasmo masivo de una nueva generación de artistas. Así pues, el potencial referencial de esta exposición es aún mayor ahora que esta nueva generación ya no sólo de artistas sino también de críticos se manifiesta particularmente sensibilizada a reevaluar estas propuestas iniciadas en nuestro país hacia finales de los años sesenta. Si bien es necesario reconocer que no existe perspectiva suficiente para dar una lectura definitiva de la que podría resultar una tercera etapa conceptual en nuestro país, sí es posible declarar sin vacilar que se camina hacia una normalización y un reconocimiento mayoritario de la práctica conceptual dentro del panorama cultural español al que hay que aguardar, como indican las alentadoras palabras de Teresa Camps, con confianza: *Hay que esperar y tener paciencia: el mercado o coleccionismo de arte contemporáneo necesita información, no de los valores económicos o de inversión, sino de los valores sensibles o culturales, necesita también formarse una*

*sensibilidad que no tiene, (gran parte del público tampoco), además de un ambiente favorable desde el ámbito de las decisiones político-económicas; dicho de otro modo: educación, información, ley de mecenazgo y patrimonio, sensibilidad política real respecto a la producción cultural son competencias del Estado; la iniciativa particular es particular y, en muchos casos, la única iniciativa que existe*<sup>263</sup>.

En definitiva, *Fuera de Formato* se nos muestra como un deseo de llamar la atención sobre una manera de hacer arte que, en palabras del propio Isidoro Valcárcel Medina, resulta altamente representativa de nuestra época: *Todo el arte es conceptual. Yo siempre digo que Las Meninas es el más conceptual de los cuadros... Sin embargo, admitiendo el término para referirnos al arte que se preocupa de la difusión del concepto por encima del objeto, el conceptual o arte de concepto tiene una significación enorme. Es fundamental en la historia del arte. Es el único movimiento que responde a lo que en teoría sería una época final de siglo sana*<sup>264</sup>.

Ante la obligación que tiene el artista de enfrentarse al ejercicio del arte desde el conocimiento profundo de la Historia, desde aquí, esta tesis y con ella todo su apartado documental inédito se presentan como una investigación que no finaliza en sí misma, sino que reclama ulteriores análisis que ayuden a completar de forma concluyente

---

<sup>263</sup>Teresa Camps, entrevista realizada por Mónica Gutiérrez, Barcelona, enero de 1997, (véase el anexo *Entrevistas*).

<sup>264</sup>Isidoro Valcárcel Medina, entrevista realizada por Mónica Gutiérrez, Madrid, enero de 1996, (véase el anexo *Entrevistas*).

nuestro pasado, ya que sólo la reconstrucción exhaustiva de cada periodo histórico puede luchar, tal y como nos advierte Concha Jerez, contra una amnesia nada recomendable: *Para mí desde luego existe una contribución innegable del conceptual a la historia del arte. Son pasos irreversibles, un artista no debería crear ignorando la Historia*<sup>265</sup>.

---

<sup>265</sup>Concha Jerez, entrevista realizada por Mónica Gutiérrez, Madrid, diciembre de 1995, (véase el anexo *Entrevistas*).

## **ENTREVISTAS**



## **Entrevista a Francesc Abad, Tarrasa, marzo de 1996.**

- ¿Podría describirme en qué consistió su participación en *Fuera de Formato*?

**En una pequeña pieza compuesta de fotos y objetos.**

- ¿Qué cambios fundamentales en la metodología de su trabajo, si es que existen, han modificado su trayectoria artística en estos últimos años?

**Continúo prácticamente igual que en los años setenta, el bloc de notas sigue siendo lo más importante... la idea, si se realiza o no, es secundario. Aunque con respecto a las instalaciones, sí ha habido estéticamente un cambio notable.**

- ¿De qué manera le ha afectado el cambio de trabajar con el Grup de Treball a trabajar individualmente?

**En el grupo de trabajo jamás se abandonó la práctica individual.**

- ¿Se incluiría dentro de la corriente conceptual tal y como se entiende hoy en día?

**No tengo ni idea.**

- ¿Qué opina del mercado artístico en la actualidad?, ¿qué diferencias observa con el mercado del arte de los años setenta?

**No he trabajado nunca para el mercado, ni antes ni ahora.**

- ¿Contaban entonces con algún tipo de subvención, promoción cultural estatal u otro tipo de facilidades?, ¿y ahora?

**En los setenta nunca hubo subvención de ninguna clase. Ahora depende del proyecto, las administraciones pagan alguno...**

- ¿Qué particularidades tenía el movimiento conceptual en Cataluña con respecto a Madrid?

**En Cataluña fue esencialmente político y de ideología de izquierdas, contra un *status* dominado por Franco y contra el mercado del mundo del arte. Siempre trabajando fuera de los canales tradicionales como museos y galerías.**

- ¿Cómo coexistían pintura y arte conceptual en los años ochenta?

**Como siempre, ignorando una parte de la producción artística que casi siempre ha estado al margen de los canales tradicionales del arte por ser más experimental y en general porque no hay beneficio económico.**

- ¿A qué cree que se debe el aumento considerable de interés de los artistas jóvenes por la instalación actualmente en España?, ¿se podría hablar de un academicismo del conceptual?

**Es meramente un problema de mercado. Hay que renovarse, estar al día... Aunque la moda es cíclica y actualmente vuelve de nuevo la pintura y un cierto trabajo que combina objetos e imágenes al que llaman instalaciones.**

- ¿No piensa que por lo general la información artística que se da a través de los medios de comunicación es escasa y sobre todo muy parcial?

No es que sea escasa, es que hay ciertos trabajos de los cuales nunca se habla. Están al margen, quizá tiene que ser así.

- Con respecto a la exposición *Fuera de Formato*, ¿piensa que cumplió su objetivo de realizar un balance del movimiento conceptual español?

No.

¿Cómo valoraría su desarrollo, su significación en el momento en el que se desarrolló y qué importancia le concede en la comprensión de este tipo de prácticas artísticas?

Yo creo que no tuvo ninguna repercusión en la comprensión de nuestro trabajo, ya que ha sido siempre, ahora y antes, de difícil lectura. Existe algo más detrás de la imagen... Si no hay un cierto interés, se escapa a la comprensión y ciertamente no lo hay.

- ¿Cuáles cree que son las aportaciones teóricas del conceptual al desarrollo del arte?

Ver el arte de una manera diferente, en el sentido de mezclar las cosas, los textos, las imágenes, las piezas, el mismo espacio del museo y la posibilidad de que el espectador participe, se involucre físicamente en este espacio (instalación)... Aunque no estoy seguro de que teóricamente el conceptual aporte algo al desarrollo del arte.

A parte de la obra *in situ* existe una reflexión teórica personal que normalmente la acompaña y le da sentido, pero depende de cada artista... En mi caso necesito del trabajo escrito como contrapunto a la imagen.

## **Entrevista a Atelier Bonanova, Madrid, diciembre de 1995.**

- ¿Qué objetivo persigue el Atelier Bonanova con su trabajo?, ¿existe un intento de reconversión del arte?

**El Atelier Bonanova es una plataforma autogestionaria grupal, abierta y renovable. Carece de objetivos y proyectos: contra ellos permanece. A veces, "se cruza" con el arte.**

- ¿De qué manera han afectado a Atelier Bonanova los cambios políticos y sociales que ha sufrido España en los últimos veinte años?

**El reformismo ha ampliado espectros de miseria, facilitando el asentamiento de la misma en todos los niveles. Lo único que afecta a A.B. es el puro transcurrir del tiempo.**

- ¿Creéis que la creación tiene que estar fundamentada por una serie de normas establecidas por el propio artista?, ¿qué papel juega la improvisación en vuestro trabajo?

**La improvisación engendra estupideces aborrecibles. El A.B. no posee bases fideístas.**

- ¿Establecéis algún tipo de unión entre el receptor y vosotros?, ¿cómo calificaríais su respuesta?

**A veces, podría hablarse de cierta adhesión. Pero desde luego, el mejor tipo de "unión" (y de respuesta) reside en el silencio.**

- ¿Cómo definiríais *arte, obra de arte, crítico de arte y artista*?

**A.B. no asume las competencias de los gabinetistas.**

- ¿Qué opináis del mercado artístico en la actualidad?, ¿qué diferencias observáis con el mercado del arte de los años setenta?, ¿y entre el sistema de mercado artístico español y el internacional?

**Ver manifiesto en *Tungaralila 2* (Valencia, 1995).**

- ¿Cuáles fueron los medios económicos con los que contabais para la realización de vuestro trabajo en España?

**Parte de los fondos reservados.**

- ¿Cómo ha evolucionado la trayectoria artística del Atelier Bonanova en estos últimos años?

**Se ruega dirigir la pregunta a algún comentarista deportivo, como, por ejemplo, Francisco Calvo Serraller.**

- ¿Qué características propias tiene el Arte Correo en España?, ¿qué diferencias fundamentales encontráis con la forma de realizar Mail Art en el extranjero?, ¿y con vuestra manera trabajar?

**Consultar la Tesis Doctoral 1975-1985. Diez años de Mail Art. El Atelier Bonanova como referencia. (Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes, Madrid).**

- Con respecto a la exposición *Fuera de Formato*, ¿pensáis que cumplió su objetivo de realizar un balance del movimiento conceptual español?

**Ni nos fiamos de las Historias del Arte, ni de los objetivos de *Fuera de Formato*.**

- ¿Qué criterio se estableció en la selección de los participantes de la muestra?, ¿os consideráis parte de la historia del conceptualismo español?

**a) A.B. no participó (no lo hubiera hecho) en la selección.**

**b) Lo que vos decidáis.**

- ¿Cómo veis en general la evolución del arte conceptual en nuestro país?, ¿No pensáis que hay cierta confusión general a la hora de agrupar bajo un mismo nombre este tipo de prácticas artísticas?

**La mochila conceptual oscila entre el infantilismo y el narcisismo. Estamos ante la generación de los "mochileros".**

- En 1983 la pintura era protagonista del panorama artístico internacional, ¿se podría decir que por este motivo *Fuera de Formato* no tuvo la trascendencia esperada y sin embargo ha adquirido mayor importancia ahora, que se están retomando las prácticas conceptuales agrupadas en el llamado neoconceptualismo?

**La pintura de los ochenta (Sicilia, Broto, Gordillo, Lamas, Patiño...), fue (y es) pura bazofia. Lo mismo, los mochileros de hoy.**

- ¿Cuáles creéis que han sido las aportaciones teóricas del conceptual como análisis del arte?

**Las derivadas, en el mejor de los casos, de un proceso en el que la ignorancia se haya aliñada con un exceso de información mal digerida.**

- ¿A qué creéis que se debe el aumento considerable de interés de los artistas jóvenes, por la instalación hoy día en España?

**A la alienación que supone una escolarización obligatoria sin alternativas.**

## **Entrevista a Angel Bados, Bilbao, febrero de 1997.**

- ¿Podría describirme formal y conceptualmente en qué consistió su participación en *Fuera de Formato*?

Formalmente se trataba de un paisaje; realmente mis piezas siempre forman un paisaje que funciona no como tema sino como motivo para representar una vivencia propia dentro del espacio de la naturaleza, el cual actúa como recipiente.

En *Fuera de Formato* el paisaje constaba de unas láminas de cera virgen apoyadas sobre piedras que generaban series; al fondo, sobre la pared, tracé una línea del horizonte y unos vasos dibujados a carbón referidos a esa idea de recipiente antes expuesta; finalmente, en el extremo del propio horizonte una punta de flecha de madera y cobre como generadora del sentido total de la pieza.

En definitiva, se trataba de evocar un paisaje a través de las láminas de cera apoyadas en piedras y de la línea del horizonte que regulaba la idea del paisaje a través de los vasos.

Conceptualmente se centraría en la idea de instalación. La instalación para mí supone una implicación de la obra con el lugar socio-cultural y con el lugar de actuación o el espacio expositivo. Pienso que la instalación supuso una búsqueda personal de soportes alternativos respecto de los tradicionales de la escultura en función de esa implicación del contexto socio-cultural siguiendo fundamentalmente un interés por someter al espectador a ese mecanismo. Sin embargo tengo que decir que finalmente me he dado cuenta de que las instalaciones son relaciones entre partes que se resuelven del mismo modo que una escultura.



- ¿Qué criterios de selección se siguieron en *Fuera de Formato* a la hora de elegir a sus participantes?

**Pienso que fundamentalmente se siguieron intereses geográficos en relación al trabajo de artistas que se manifestaban atraídos por soportes alternativos.**

- ¿Qué cambios fundamentales en la metodología de su trabajo, si es que existen, han modificado su trayectoria artística en estos últimos años?

**Ahora que la instalación se ha recuperado en relación con esa deriva de la primera postmodernidad hacia el metalenguaje y el arte sociológico, he abandonado la instalación ya que considero que no tengo más razones comunes con su práctica que las puramente formales.**

**Si yo he retomado la escultura no es por su vuelta en los ochenta sino porque la noto más de acuerdo a lo que yo entiendo que es el juego del arte basado fundamentalmente en la adecuación de los medios al lenguaje.**

**Por otra parte he visto que la instalación exige un cálculo previo que impone controlar la puesta en escena y que obliga a prever su resultado; además el coste de las instalaciones es muy elevado y me cuesta admitir esa contradicción económica.**

- ¿Qué papel juega el espectador en su obra?, ¿cómo calificaría su respuesta?

**Para mí el espectador siempre es el compañero de viaje, el cómplice. Hago cómplice al receptor en cada discusión que se establece cuando trabajo; el espectador es el otro con quien dialogo, charlo y *problematizo*. En base a este planteamiento, necesito que la obra transparente su organización a través de su estructura; la pieza tiene que transparentar el proceso de constitución en favor de una accesibilidad mayor para el espectador.**

- ¿Cómo definiría *arte, obra de arte, crítico de arte y artista*?

El arte lo definiría como forma de conocimiento; la obra de arte como medicina y, en relación con ese supuesto, el artista como hacedor y el espectador como receptor se podrían valorar como enfermos que se valen del arte para encontrar el bienestar.

Por último, el crítico de arte debería ser cómplice de este mecanismo. Sin embargo el oficio actual del crítico es ambiguo. Con la postmodernidad, la industria de la cultura, establece papeles para los diferentes agentes de la producción artística, y ahora que el mercado cultural ha bajado, el arte se encuentra en una situación exageradamente difícil; el crítico sabe de su poder sancionador y en consecuencia económico y no sé si recuerda su verdadera función de ofrecer pautas de pensamiento.

- ¿Qué opina del mercado artístico en la actualidad?, ¿qué diferencias observa con el mercado del arte de los años setenta?, ¿contaban entonces con algún tipo de subvención, promoción cultural estatal u otro tipo de facilidades?, ¿y ahora?

La premisa de que el artista se mantiene de lo que vende es una ilusión, siempre lo ha sido y lo seguirá siendo. Sin embargo, sí que se ha producido una transformación muy notable desde final de los setenta debido a la coincidencia del cambio político en España y a la llegada de la postmodernidad en el mundo.

- ¿Se incluiría dentro de la corriente conceptual tal y como se entiende hoy en día?

Desde luego que no; yo nunca me he considerado conceptual. En realidad, si hacía instalaciones era exclusivamente porque renegaba de mi formación en la Facultad de Bellas Artes. Para mí la instalación sirvió sólo como

**alternativa. El debate conceptual, en mi caso, era consecuencia del rechazo hacia esos convencionalismos existentes en el arte o en la cultura española franquista.**

**Por otra parte, con respecto a mi instalación en *Fuera de Formato*, sospecho que al ser tan exageradamente sensible y formal, no creo que se pueda valorar como conceptual.**

**- ¿De qué manera ha evolucionado la función del artista conceptual en la sociedad desde la década de los setenta?**

**Me parece que los tiempos no están como para creer que el artista tiene la verdad de las cosas y que la debe imponer a los demás. Creo que la función del artista se encamina más bien a establecer miradas, recuentos y guías.**

**- ¿No piensa que por lo general la información artística que se da a través de los medios de comunicación es escasa y sobre todo muy parcial?**

**La cultura de la información parece que sigue unos objetivos claramente ligados a una rentabilidad económica. De todas formas quiero suponer que si no hay más, es que no se necesita...**

**- ¿Cuáles cree que son las aportaciones teóricas del conceptual al desarrollo del arte?.**

**Creo que las aportaciones teóricas del conceptual al desarrollo del arte son el resultado de indagar en la fenomenología de la percepción desde el modelo lingüístico y desde la acción del artista y la respuesta del espectador; además de las consecuencias derivadas de una intención de cuestionar la obra de arte como objeto específico.**

- Teniendo en cuenta el contexto en el que tuvo lugar *Fuera de Formato*, ¿qué opinión le merece en general la estructura y contenido de la muestra?

**Una batalla imposible. Para mí *Fuera de Formato* fue como el *canto del cisne* del conceptual español; la sensación que tuve fue que el arte conceptual planteado como arte alternativo al oficial español posiblemente partía de una contradicción al querer mantener unas posturas que ya se habían modificado al final del franquismo.**

## **Entrevista a Teresa Camps, Barcelona, enero de 1997.**

- ¿Cómo surge la idea de realizar una exposición revisionista del arte conceptual en España?, ¿cuáles fueron sus principales objetivos?

**De mi amistad con Concha Jerez, dado que en Madrid acusaba ampliamente una especie de "soledad de práctica alternativa", faltada de comprensión, apoyo y contexto histórico, y de repetidas conversaciones en este sentido cuando ella nos visitaba y manifestaba una "sana envidia" por nuestro contexto catalán, en aquel momento prolífico ya en resultados planteados en soportes alternativos, surgió la idea de hacer "algo" en Madrid. Inicialmente ese "algo" no tenía nada más pretencioso que mostrar que, a pesar del auge repentino y aparatoso del regreso a las prácticas pictóricas apoyadas en los críticos jóvenes y el comercio, existía otra vía posible y, que a pesar de que realmente no era fácil, tenía sus nombres y su diversidad de opciones ciertamente consolidada.**

**Este camino se movía ya por unos circuitos propios en Cataluña, (Espacio 10 de la Fundación Miró, Espai B5-125 del Departamento de Arte de la Universidad Autónoma, Metrònom, Sala 3 de Sabadell, etc.), avalado por el trabajo de un grupo de artistas que, a pesar del citado auge de la pintura, no renunciaron a sus personales opciones alternativas: instalaciones, body-art, vídeo. Se trataba de mostrar que esta opción era válida, ascendente y vigente, hasta el punto de que el primer título que se propuso para la muestra fue "Vigencia"; se trataba de decir que Cataluña tenía ya un trayecto y que desde aquí comprendíamos y apoyábamos a aquellos artistas que estaban en la misma opción. Siempre vi esta muestra como una especie de "echar una mano" a aquellos artistas que se sentían aislados.**

- ¿Podría describirme en qué consistió su participación en *Fuera de Formato*?

Desde el primer momento, asumí la redacción del proyecto y la responsabilidad de su desarrollo. En un momento más maduro, una vez perfilados los contenidos y asentado el grupo gestor, asumí más directamente no sólo el contacto con los artistas catalanes, que obviamente eran la mayoría de los participantes, sino también el capítulo documental y la dirección del catálogo. Durante casi dos años viajé muchas veces a Madrid.

- ¿Qué motivos determinaron su decisión de dejar de colaborar en la organización de la muestra?

Inicialmente Concha y yo creímos oportuno que otra persona formara parte del grupo gestor. Hablamos con Antoni Mercader, muy activo como organizador del Grup de Treball, y aceptó formar parte del grupo. Casi enseguida renunció y Concha sugirió el nombre de Nacho Criado, el otro artista "solitario" en Madrid. Expresé mis reservas al hecho de que dos artistas participantes en esta muestra fueran al mismo tiempo sus gestores, sin embargo dado que la muestra iba a celebrarse en Madrid y yo vivía en Barcelona, pareció conveniente que alguien ayudara a Concha; desafortunadamente en aquel momento ningún teórico de Madrid parecía idóneo o dispuesto para asumir el trabajo. Lentamente, al menos ésta era mi impresión, se produjo una especie de bloque compacto de Madrid y otro de Cataluña, básicamente yo, y mis compañeros, (los críticos con los que contaba para el catálogo y los artistas que iban a participar), y una distancia grande entre los dos: notaba falta de transparencia, decisiones que no se consultaban, criterios que nunca se habían previsto ni por supuesto valorado, y una actitud personal excesivamente crítica, radicalizada y cerrada, que me empujó a la dimisión cuando se extorsionaron decisiones, se vetaron personas que ya habían sido confirmadas desde el primer momento y, se negaron, (todavía no sé por qué), evidencias históricas acusadas de "nacionalistas" por el hecho de que la mayoría de artistas participantes así como la más amplia y documentada historia de las prácticas alternativas en

España correspondía a Cataluña. Llegaron a decirme que "había demasiados catalanes" y que este hecho "descompensaba" al resto de España. Detrás de esta aberración histórica y teniendo en cuenta que la muestra había surgido en mi casa con una clara voluntad de apoyo, (compartido por todos los participantes catalanes que conocían perfectamente la intención de la misma), creí ver un abierto deseo de ponerme dificultades personales agravado además por el hecho de que tanto mis desplazamientos como gasto en documentación realizados por mí y el trabajo, el concepto y el tiempo que invertí en ello nunca fueron, no ya reconocidos, sino ni tan siquiera compensados económicamente; las pocas facturas que presenté (básicamente billetes de avión) que presenté se perdieron para siempre.

- ¿Qué criterios de selección se siguieron en *Fuera de Formato* a la hora de elegir a sus participantes?

De hecho, no era necesaria una estricta selección de artistas: era bastante evidente quiénes debían estar, básicamente aquellos cuya práctica personal consolidada era de carácter alternativo en cuanto a los medios y en cuanto a los soportes. Artistas con amplia experiencia en el terreno de las instalaciones. En cuanto a las exclusiones, algunas lo fueron por imposibilidad del artista (caso de Miralda) y otra se produjo a última hora, cuando ya el proyecto había sido solicitado y aceptado desde el primer momento, (caso de Carles Pujol): sospecho que fue por motivos personales que nunca fueron justificados.

- Teniendo en cuenta el contexto en el que tuvo lugar *Fuera de Formato*, ¿Qué opinión le merece en general la estructura y contenido de la muestra?

Mi impresión del resultado final de la muestra fue decepcionante: caótica, incongruente, desordenada y desinformada. Siempre había pensado que una

muestra de estas características, sin demasiados precedentes y sin un público habituado requería altas dosis de información y de pedagogía; hacía falta "explicar" correctamente para que se pudiera, si no aceptar este tipo de práctica artística, al menos "entender" y "comprobar" su existencia. Ya antes de abandonar el proyecto, y casi desde el primer momento, tuve una cierta idea de su montaje: tanto el catálogo, como sobre todo la exposición debían ser muy claros, evidenciar, explicar a la gente que este arte existía y era igualmente válido, que ahí estaban las trayectorias personales de los artistas para afirmarlo, que no había que tener miedo...

- ¿Cómo coexistían pintura y arte conceptual en los años ochenta?

En cuanto a la coexistencia de la pintura y el arte conceptual, siempre en Cataluña, pienso que lo hacían con todas las dificultades que conlleva el trabajo artístico; aquellos que ya estaban situados lo llevaban bien, los otros, tanto escultores, pintores o gente alternativa, como podían. Los enfrentamientos más importantes se produjeron antes, aunque naturalmente estas cosas del arte no suelen salirse de su territorio, y se produjeron en parte debido a cuestiones ideológicas más que a temas de tendencia o estilo.

Terminada la dictadura, la progresiva expansión de centros nuevos vinculados a instituciones y a ayuntamientos, con presupuestos más independientes, favoreció la divulgación de todo tipo de prácticas; en ese sentido, pienso que aquellos que quisieron jugar la carta de la modernidad favorecieron la presencia de prácticas alternativas; hoy con la reducción de presupuestos y visto el panorama mental del país, esta carta a veces parece contraproducente.

- ¿Se podría decir que *Fuera de Formato*, como exposición, no tuvo la trascendencia que se esperaba en su momento y sin embargo ha adquirido mayor importancia ahora que se están retomando las prácticas conceptuales agrupadas en



el llamado neoconceptualismo?; ¿qué importancia le concede a esta exposición en la comprensión del periodo conceptual en el contexto de los ochenta?

Por mi alejamiento del desarrollo directo de la muestra desconozco la relación inmediata del contexto madrileño, así como la incidencia y el contraste o contrapeso en relación con la pintura. Diez años antes se había vivido en Cataluña una situación de clara confrontación entre la pintura y las prácticas alternativas pero ello no impidió nunca, ni aún después entrada la década de los ochenta y su recuperación del soporte tradicional, la continuidad de las opciones alternativas; solamente recuerdo una deserción: Ferrán García Sevilla.

Uno de los méritos de *Fuera de Formato* fue, a mi entender, la documentación del catálogo que requirió por primera vez una ordenación de datos importante en cantidad y diversidad. Desde este punto de vista, el trabajo fue útil y el catálogo sigue siendo una referencia obligada.

Más que de "neoconceptualismo", al menos por lo que respecta a Cataluña, creo que hay que hablar de validez y evolución de los puntos de partida (madurez) y de incorporación de nuevas generaciones, de manera que se ha producido una cierta normalización de las prácticas alternativas que, al lado de la evolución propia de las tradicionales, han visto en los tiempos en que las instituciones han tenido presupuesto, un apoyo moral y a veces suficiente desde el punto de vista económico.

No creo que exista academicismo de lo conceptual, sino una mayor ambición de los diferentes proyectos, ni tampoco una crisis, al menos en Cataluña, más bien, como ya he dicho, se ha llegado a una cierta normalización, que no se produce en la misma medida en lo que respecta al mercado y al coleccionismo. Al lado de esta situación, en gran parte estratégica, hay otra que es real: iniciativas personales impulsaron e impulsan la actividad contemporánea emergente que encontró cobijo en centros institucionales.

**Esta vitalidad y apuesta por el arte contemporáneo no tradicional, desde mi punto de vista, no se ha perdido, al contrario se ha consolidado y ampliado con artistas de nuevas generaciones; al mismo tiempo, pienso que ha madurado y encontrado vías de especialización definidas. No acabo de ver crisis sino trayecto, con sus altibajos naturales, así como tampoco veo "neoconceptualismo", sino otra generación, el nombre de la cual todavía no me preocupa.**

**- ¿A qué cree que se debe el aumento considerable de interés de los artistas jóvenes por la instalación y el arte de acción actualmente en España?**

**Si los jóvenes artistas se inclinan a menudo por prácticas conceptuales se debe seguramente a diversas causas, entre ellas su conocimiento y la posibilidad de explorar sus posibilidades técnicas y expresivas, jugar con muchos y diferentes medios y recursos, no excluyo el posible agotamiento de la pintura y las dificultades materiales de la escultura; creo en la importancia a nivel sensible de la imagen, de lo interactivo y también creo en la seguridad y confianza que proporciona el hecho de la existencia de una generación estable y coherente que no ha renunciado y que avanza en profundidad y madurez.**

**- ¿Qué particularidades tenía el movimiento conceptual en Cataluña con respecto a Madrid?, y ahora, ¿existen características notables que identifiquen en particular el trabajo de corte conceptual en el artista catalán?**

**Lo conceptual o alternativo escapa, por ahora, y en términos generales, aquí y en todas partes, a los hechos locales o a connotaciones regionales. Las diferencias provienen del contexto: comprensión, soporte, lugares de exponer, etc.; los matices vienen del trayecto personal de cada artista.**

- ¿Qué opina del mercado artístico en la actualidad?, ¿qué diferencias observa con el mercado del arte de los años setenta?, ¿contaban entonces con algún tipo de subvención, promoción cultural estatal u otro tipo de facilidades?, ¿y ahora?, ¿cuál es su opinión acerca de la inserción de la obra conceptual en el mercado del arte?

**Hay que esperar y tener paciencia: el mercado o coleccionismo de arte contemporáneo necesita información, no de los valores económicos o de inversión, sino de los valores sensibles o culturales, necesita también formarse una sensibilidad que no tiene, (gran parte del público tampoco), además de un ambiente favorable desde el ámbito de las decisiones político-económicas, dicho de otro modo: educación, información, ley de mecenazgo y patrimonio, sensibilidad política real respecto a la producción cultural son competencias del Estado; la iniciativa particular es particular y , en muchos casos, la única iniciativa que existe. Los recortes presupuestarios sobre cultura son sintomáticos del escaso valor que se da a la cultura.**

- ¿Cree que actualmente el planteamiento ha perdido importancia en favor del aspecto formal de la obra?

**Si en el ámbito catalán primero, (por razones de clara sensibilidad contra el régimen franquista, no sólo en el orden social sino también cultural) los artistas conceptuales mostraron su oposición, así como otros artistas se enfrentaron al inmovilismo dominante; desaparecida esta causa aglutinante, se ha perdido algo de la radicalización inicial, pero se ha profundizado mucho en la propia práctica de manera que las propuestas cada vez matizan más, buscan mayor complejidad y tratan de diversificarse: pienso en las instalaciones multimedia, en los trabajos de imagen, en las *performances* y últimamente en las propuestas virtuales.**

- ¿Qué papel juega el espectador en la obra de arte conceptual?

**Debemos en gran parte al conceptual el hecho de que el espectador sea algo así como la "otra parte de la pieza que completa la obra"; en este sentido la aportación del modo de proponer del conceptual es fundamental: agudiza el modo de percibir sensiblemente y personalmente más que de ver intelectualmente o formalmente.**

- ¿No piensa que por lo general la información artística que se da a través de los medios de comunicación es escasa y sobre todo muy parcial?

**La responsabilidad sobre la cultura y el desarrollo del hombre contemporáneo es competencia del Estado y el nuestro todavía no es consciente de que se acaba el siglo y el milenio, de que pesan todavía los mucho años de inactividad y de falta de libertad de pensamiento y de expresión y, aunque en términos generales soy optimista (creo en la capacidad humana), queda mucho y urgente por hacer, por normalizar, entre otras cosas las ideas y, por supuesto, el concepto de arte que ha quedado casi exclusivamente fijado en la práctica pictórica figurativa.**

- ¿Cuáles cree que son las aportaciones teóricas del conceptual al desarrollo del arte?

**En este sentido, la provocación que significó y pretende todavía el conceptual, el énfasis en conceptos como espacio y tiempo, el uso de la libertad expresiva y la evidencia de su posibilidad ilimitada, el recurso a medios diversos, la llamada a la percepción activa y multisensorial, a la participación del espectador, a la memoria, a la sensibilidad, a la capacidad de sorprender y provocar la reflexión individual y sensible, a situar al hombre en su tiempo contemporáneo... todas esas virtudes que observo en lo conceptual me parecen de un valor extraordinario.**

-¿Para finalizar, con respecto a la exposición *Fuera de Formato*, ¿piensa que cumplió su objetivo de realizar un balance del movimiento conceptual español?, ¿cómo valoraría su desarrollo, su significación en el momento en el que se desarrolló y qué importancia le concede en la comprensión de este tipo de prácticas artísticas?

**En el inicio de *Fuera de Formato*, por mi parte, no se trató de "revisar" sino de demostrar lo que había en su dimensión contemporánea. En este sentido, se pidieron trabajos nuevos, inéditos, que se encargaron a los artistas. La documentación tenía que ser en la exposición muy importante y casi didáctica para mostrar trayectos no improvisados y opciones diversas tomadas y desarrolladas conscientemente, para decir que todo aquello no era fruto del azar, la moda o el espontaneísmo y que estaba abierto a su continuidad. Insisto en que se trataba de mostrar el presente real y en muchos casos emergente y no creo que se planteara nunca como movimiento unitario sino más bien como situación real avalada por los artistas y enfatizando la diversidad de prácticas, cuya coincidencia radicaba en el uso de medios y soportes diferenciados.**

## **Entrevista a Nacho Criado, Madrid, julio de 1994.**

-¿Cómo surge la idea de realizar una exposición revisionista del arte conceptual en España?

Con *Fuera de Formato* se intentó mostrar una serie de opciones individuales. Gente de distintas generaciones con planteamientos coincidentes y expectativas bastante amplias trabajando *fuera de formato*, es decir, saliéndose del formato tradicional e individual de pintura, grabado, escultura, etc. Por esta razón se llamó la exposición *Fuera de Formato*. En ningún momento se intentó una adaptación del conceptual de los años setenta a los años ochenta. En la exposición estuvo gente muy joven o que durante los años setenta trabajó al margen del conceptual o simplemente con un planteamiento individual, no de grupo ni de estrategias extrañas.

De todas maneras, *Fuera de Formato* nació ya de una manera bastante viciada y surgieron problemas a causa de la selección de los participantes en la muestra. Pienso que se deberían haber realizado unos estudios más serios para saber qué gente estaba realmente activa y qué gente seguía aún anclada en los años setenta /.../. Si se quiere presentar el arte conceptual de los años setenta, hay que ceñirse a ese momento pero si lo que se quiere es representar el presente del conceptual, su apertura y cómo ha evolucionado en el tiempo, lo pasado puede aparecer en el catálogo como referencia y como documentación, pero nada más, sin mezclar las cosas.

-¿Se podría decir que *Fuera de Formato*, como exposición, no tuvo la trascendencia que se esperaba en su momento y sin embargo ha adquirido mayor importancia ahora que se están retomando las prácticas conceptuales agrupadas en el llamado neoconceptualismo?

Era el año 1983 y estaba todo el tema de la *movida*, el tema de la pintura... por eso tampoco tuvo la exposición la proyección que quizá hubiera alcanzado en otro momento /.../. De todos modos sirvió para realizar un balance.

Ahora en los años noventa se retoman cosas de las décadas anteriores. Yo no creo en los *neos* neominimalismo, neoconceptualismo /.../. Si existe un interés por realizar una obra a partir de la abstracción, pues no es neoabstracción, es abstracción y punto. El neominimalismo se confunde, el neoconceptualismo no se sabe muy bien qué es... existe una inercia torpe aquí en España.

Para mí lo importante es saber cómo se va ordenando en el tiempo la obra de una persona /.../, a pesar de los *neos* y de lo que puedan decir los americanos, los alemanes...

En España el arte está muy fuera de rigor, por eso resulta complicado analizar una exposición como *Fuera de Formato*. En los años setenta había gente trabajando en historias próximas al conceptual, al *povera*, a la instalación y que ahora ni se sabe dónde está /.../. Se debería hacer una crítica dura ya que los críticos y los teóricos no se ocupan seriamente.

-¿A qué crees que se debe el aumento considerable de artistas jóvenes que se dedican a la instalación hoy día en España?

Hay mucha gente que está dentro de la instalación, por decirlo de alguna manera, a partir del estilo /.../, personas que siguen apareciendo con los estereotipos clásicos del conceptual. En una *performance* o en un festival de *performances* se pueden hacer muchas cosas, no solamente salir ahí, hacer un numerito de cuerpo y adiós muy buenas.

Dejando a un lado el conceptual lingüístico, las variedades que se han hecho dentro del mundo del arte conceptual en su vertiente plástica son muy reducidas. Existe una cantidad de variantes increíble pero la gente sólo maneja cuatro o cinco, la instalación, la *performance*, la propuesta, y poco más... Haces una instalación y eres conceptual /.../, y una instalación ¿qué es?, pues desparramar un número de cosas por el espacio. Colocas ocho sillas y dos televisores y ya eres conceptual. La gente no se plantea, por ejemplo, atar cuatro sillas y dos televisores y hacer una escultura en vez de una instalación.

No por hacer una instalación se es más moderno. Ese es el problema, parece que una instalación corresponde a un capítulo superior de la inteligencia mientras que los mismos elementos puestos contra la pared o colgados resultan un arte menor.

Se debería generar una idea y una vez generada buscarle la forma de comportarse, bien por medio de la instalación, de un cuadro o de una escultura... y con los materiales necesarios.

Yo he tenido discusiones en el comienzo de los años setenta por usar fotografías en vez de usar fotocopias. Puede ser cierto que la fotocopia tenga unos planteamientos ideológicos en sí misma y se inserte en un contexto mucho más aséptico, mucho más duro y crítico con la estética dominante, pero yo pienso que si para realizar una obra necesitas asfalto o patatas pues trabajas con asfalto o patatas... y si necesitas mármol lo mismo. Precisamente una de las conquistas del arte ha sido liberar los materiales y poder ajustar perfectamente idea y material. No se puede liberar unos materiales para dejar otros completamente aprisionados. Es absurdo hablar de material burgués, lo que en todo caso será burguesa es la idea. Si una buena idea te exige utilizar un lingote de oro, la podrás hacer o no, pero no tiene por qué ser una idea burguesa.



**Sin embargo todavía se siguen llegando a ciertas conclusiones erróneas. Faltan trabajos rigurosos, sentidos, más allá de aquello con lo que la gente se queda del conceptual, es decir obras frías sin ningún tipo de planteamiento estético y siempre por la vía de la razón.**

**-¿Qué opinas acerca de las aportaciones teóricas del conceptual al desarrollo del arte?**

**El conceptual como análisis puede ser interesante, pero no como reconversión del arte. No debemos convertir el arte en algo que no es, sería como convertir la literatura en cine, decir que ya el libro no existe, que solamente existen las imágenes. La literatura tendrá que evolucionar hacia una forma u otra desde su propio contenido, no desde un contenido ajeno. Con el arte sucede lo mismo, hay que comprender el valor que tiene un dibujo, el valor que tiene una frase y el valor que tiene un cuadro. No se trata de hacer un número de cosas sino de tener un planteamiento.**

**-¿Cómo ves en general la evolución del arte conceptual en nuestro país?**

**En España el conceptual se originó a través de la información que llegaba del exterior y muy condicionado por la situación política del momento.**

**Había confusiones, la gente llamaba conceptualismo a cosas que quizá estaban más relacionadas con el arte povera. Trabajar al margen del formato tradicional ya se consideraba conceptual. Todo lo que no se colgaba o no estaba encima de un pedestal era arte conceptual, tierra en el suelo, o una foto y unas letras /.../. Pasa lo de siempre, cuando se emite una idea al final aparece un aluvión de situaciones menores, situaciones degeneradas en las que nadie sabe muy bien qué está haciendo.**

A mediados de los años setenta comienza un periodo de reflexión. Surge una crisis ideológica que afecta muy directamente al movimiento conceptual sobre todo en Cataluña, pero también aquí en Madrid. Hubo gente que se quedó realmente anclada al planteamiento del arte /.../. No tenía mucho sentido, podía tener una cierta proyección en la España de Franco pero después ya no.

Respecto al momento actual las cosas están en una situación un tanto *naïf*. Si pides a la gente un argumento de su trabajo no te lo da /.../. En realidad no lo tiene. Son personas que siguen una moda y lo mismo que se van a comprar un poco de ropa están consumiendo e imitando un tipo de cultura. La complejidad de trabajar, de generar ideas y de analizarlas lleva bastante tiempo.

Existe un problema de la inteligencia asociada al conceptual, a las frases, a las instalaciones /.../. ¿Pintar es fácil o denigrante?, yo creo que no. Con la cantidad de posibilidades de expresión que existen /.../, poesía visual, *events*, etc., nadie se ocupa de ellas porque no están de moda...

A menudo las grandes conquistas de libertad en el arte no se aprovechan y sólo sirven para sacrificar otras cosas.



## **Entrevista a Esther Ferrer, París, marzo de 1996.**

-¿zaj ha sido considerado pionero del conceptual español, ¿está de acuerdo con esta etiqueta de relacionar las actividades de zaj con el movimiento Conceptual?

**Sí.**

-¿Puede zaj ser considerado un grupo, en el sentido estricto del término, o se trata más bien de una colaboración de personas con ideas comunes y autonomía creativa?, ¿existía algún tipo de interferencia entre el trabajo de vosotros tres?

**Completa autonomía - Nunca ha existido interferencia alguna en nuestro trabajo.**

- ¿zaj tiene nacionalidad?, ¿hasta que punto zaj se consideraba parte de un movimiento internacional?

**Hasta todos los puntos.**

- Maciunas propuso la anexión de zaj al grupo fluxus, ¿de qué manera podría haber afectado a vuestro trabajo esta fusión en caso de haberse realizado?, ¿cuáles fueron los motivos por los que esta unión no se realizó?

**zaj es zaj y fluxus es fluxus y así está muy bien. De todas formas ambos son grupos abiertos.**

- ¿Cuáles fueron los medios económicos con los que se contaba para la realización de vuestro trabajo en España?, ¿había algún tipo de subvención, promoción cultural estatal u otro tipo de facilidades y cuáles eran los canales de difusión?

**No hubo nunca subvenciones ni ayudas. Personalmente nunca he recibido un céntimo ni ninguna institución oficial me ha comprado nunca nada.**

- ¿Qué opina del mercado artístico en la actualidad?, ¿qué diferencias observa con el mercado del arte con el que se enfrentó zaj y las diferencias entre el sistema de mercado artístico español y el internacional?

**zaj no se enfrentó nunca al mercado del arte. Llevó siempre una vida marginal.**

- ¿Cuáles cree que fueron las razones por las que colaboradores de las primeras actividades de lo que ha sido llamado pre-zaj se retiraran, como por ejemplo Ramón Barce; zaj resultó, de alguna manera, una provocación para la sociedad española del momento?

**En aquella época hacía falta muy poco para provocar y al parecer zaj provocaba. Las razones personales de cada cual no las conozco.**

- ¿Existía un compromiso por parte de zaj con la situación política española de los setenta?

**Como persona y ciudadana evidentemente me sentía condicionada por la situación política española y actuaba en consecuencia. Los compromisos los aceptan las personas no las ideas.**

- En ocasiones, Juan Hidalgo ha dicho que el punto óptimo de la interpretación de una acción es la no-interpretación, ¿piensa que debe ser igual con respecto a la obra objetual?

**En arte para mí no hay deber alguno, felizmente, ni con respecto a la interpretación, ni con respecto a la no interpretación, ni, por supuesto, con respecto al objeto.**

-¿Cree que la creación tiene que estar fundamentada por una serie de normas establecidas por el propio artista?, ¿qué papel juega la improvisación en su trabajo?

**Sólo el artista puede definir sus propias normas. En principio yo no improviso más que cuando quiero, casi nunca.**

- ¿Qué tipo de unión se establece, si es que se establece, entre usted y el público asistente a sus *performances*?

**Ellos me miran y yo les miro, su presencia refleja la mía y viceversa.**

- Además de John Cage y Duchamp, ¿qué otros artistas, pensadores, músicos, etc., considera importantes en la evolución de su carrera?

**Todos, incluidos los malos.**

- ¿Cómo ha evolucionado su trayectoria artística en estos últimos años?, ¿se incluiría dentro de la corriente conceptual tal y como se entiende hoy en día? ¿qué diferencias observa entre el arte conceptual en la España de los años setenta, ochenta y noventa?

**No tengo ni idea.**

- ¿Qué opina sobre las aportaciones teóricas del conceptual al desarrollo del arte?

**Nada.**

- Con respecto a la exposición *Fuera de Formato*, ¿piensa que cumplió su objetivo de realizar un balance del movimiento conceptual español?

**Quizás...**

- En 1983 la pintura era protagonista del panorama artístico internacional, ¿se podría decir que por este motivo *Fuera de Formato* no tuvo la trascendencia esperada y sin embargo ha adquirido mayor importancia ahora, que se están retomando las prácticas conceptuales agrupadas en el llamado neoconceptualismo?

**Supongo que sí, pero no lo sé.**

## **Entrevista a Pedro Garhel, Madrid, mayo de 1996.**

- ¿Podrías describirme en qué consistió tu participación en *Fuera de Formato*?

*Opción Cero* era un viaje mental. Un retroceso desde el presente, (justo en el instante en el que había cumplido treinta años), a lo más amplio y profundo de mi existencia, adentrándome en distintos aspectos, planos y niveles de lo que supone la vivencia personal.

Estaba centrado más en la vida que en el proceso creativo o en el proceso de trabajo, aunque evidentemente el proceso de trabajo está ya implícito en la vida de un individuo, sobre todo en mi caso. Me interesaba más analizar las claves de la existencia, las claves de la vida personal, los planos por donde había deambulado, las situaciones que me habían conformado. Se trataba por lo tanto de descender-ascender hasta el punto cero, hasta el instante más cercano al nacimiento.

En esta obra el planteamiento consistía en llevar a cabo todo el recorrido de una manera cerebral o mental a la vez que espiritual. Aunque el proceso sucedía en la mente, en esos instantes circunstanciales de mi vida se producían muchas cosas que hacían posible adentrarse en determinados aspectos que me interesaba desentrañar o descubrir o repasar.

Formalmente lo que hice fue crear una geografía o territorio donde eso pudiera suceder. Elegí la zona de tránsito, no sólo porque lo demás estuviera ocupado con las instalaciones, sino porque espacialmente lo que más me interesaba era trabajar en ese ámbito central donde confluyen e interactúan todos los espacios de la zona de la exposición.

Al tener referencias volcánicas, pues mi procedencia es de las Islas Canarias (Tenerife), hice traer un cargamento de lava volcánica para construir el

territorio donde tenían que suceder los hechos, y llevar a cabo, optimizándolo, el proceso mental o sutil en el que me iba a colocar.

La tierra de por sí ya tiene una enorme energía y está cargada de magnetismo. El hecho de haber desarrollado una parte muy importante de mi existencia en Tenerife es clave para entender el contenido de mi discurso. Analizando posteriormente mi proceso creativo me he dado cuenta de que guarda una estrecha relación con el hecho de haber nacido en esas coordenadas geográficas.

En la composición de la instalación hice una espiral de lava volcánica de tres vueltas, es decir, tres círculos hasta llegar al centro. El ancho era de un metro, por lo tanto esa espiral, por otra parte símbolo constante en los petroglifos canarios, llevaba la valoración de una década por cada círculo. Como ya dije anteriormente, en ese momento había cumplido treinta años y de ahí viene ese valor.

Sobre la lava volcánica coloqué el tronco de un árbol desenrollado en sus anillos suspendido en el aire. El tronco del árbol seleccionado de forma intuitiva se desenrolló en treinta metros. El árbol entero estaba allí.

Para introducirme en ese proceso mental me pareció importantísimo rodearme de la energía natural, ya que el ser humano vive de dos energías, una que procede de la tierra y otra que procede del cosmos.

La vida de un árbol empieza con una semilla y de ella nace un tallo y ese tallo empieza a crear círculos concéntricos que son las etapas que va teniendo en su proceso evolutivo. Yo tomé este proceso como referencia, pero a la inversa.



En realidad la vida de un árbol y la de un ser humano son similares, sólo que en un ser humano con el paso del tiempo queda la memoria, las huellas de todas sus experiencias grabadas en el cerebro.

Por ello también consideraba imprescindible estar encima de la tierra y de alguna manera que me transmitiera esa energía que yo necesitaba para introducirme en ese proceso mental.

Por otra parte el concepto *suspensión* era fundamental en todo este trabajo. Suspender el tiempo, suspender el presente, parar y hacer flotar todo lo que había sido la existencia personal de un individuo, en este caso la mía.

De alguna manera, en esos momentos estaba necesitando la realización de este trabajo como proceso íntimo. Tener un instante de análisis a través de los esquemas de vida, de los comportamientos llevados y de las actitudes que me habían dado forma como persona.

Esta espiral de madera colocada sobre mi cabeza. Toda la existencia suspendida a partir de ella, físicamente pasada y sutilmente en el aire, me servía como antena que transmitía la información necesaria para el viaje hacia el punto cero, es decir, *Opción Cero*. Reconozco que en aquel momento me costó muchísimo descender virtualmente.

Planteé la pieza con una duración total de treinta minutos. En el inicio de la *performance* me coloqué sobre una alfombra de un metro cuadrado de lava, que guardaba relación con el volumen físico de una persona. Al lado de esa alfombra había una vara métrica de madera, (la medida que utilizan los sastres), y un disco transparente en el que había grabado el título *Opción Cero 3 r.p.m.*, tres revoluciones por minuto. En ese disco se encontraban implícitos todos los datos concernientes a mi existencia, dicha información no estaba impresa de un modo físico sino sutil.

Me coloqué sobre mis propias huellas en la alfombra de cara a la espiral y me enfrenté a ella durante catorce minutos. Posteriormente comencé el viaje y en un minuto realicé todo el recorrido físico del territorio. Me situé en el centro de ambas espirales. En el suelo había un espejo y sobre él un diamante en bruto. Sobre ese diamante, y con la cabeza tapada por los treinta años de madera desenrollada a modo de antena, empecé a vivir el proceso de descenso al inicio de mi existencia durante un periodo de otros catorce minutos.

Finalizada esta situación comencé el recorrido de vuelta hasta el punto de partida para el que requería un minuto de tiempo. De nuevo sobre la alfombra, esta vez de espaldas a la espiral, saqué siete diamantes pulidos que llevaba en los bolsillos, los dejé caer al suelo, fuera de la alfombra, y pasé por encima de ellos, desprendiéndome y trascendiendo la implicación con las islas y dejando atrás toda la experiencia vivida hasta ese momento, iniciando una andadura muy importante, un cambio de vida, de trabajo y en general de actitud, cumpliendo de esta manera con el compromiso que me había propuesto al iniciar el trabajo.

Todo ello sucedía después de ese último minuto que completaba los treinta previstos para el desarrollo de la pieza.

El tiempo de existencia de la pieza quedaba marcado por dos relojes que llevaba en las muñecas, uno de entrada y otro de salida. Un tercer reloj, grande y colocado entre la alfombra y la espiral, marcaba el tiempo real a todos los presentes.

Como discurso estaba implícito desintegrar los valores o aspectos diversos que el tiempo conlleva. Una cosa es decir: *aquí y ahora*, marcado por un reloj y otra es la experiencia del *aquí y ahora*, resultado de un proceso mental perteneciente a cada individuo.

Realmente ir a la *Opción Cero* consistía en ir y volver del punto inicial de la existencia para de alguna manera dejar atrás el pasado y caminar hacia el futuro con una perspectiva diferente, una proyección espiritual distinta, dándole valor a los aspectos más sutiles de la vida. Este trabajo, *Opción Cero*, me ha servido muchísimo para encaminar mis pasos hasta hoy.

- ¿Qué papel jugaba la improvisación en este trabajo?

En este caso no quedaba hueco para la improvisación. Desde luego siempre hubiera podido caerme de forma involuntaria, ya que la lava volcánica sobre ese suelo producía desequilibrio, pero eso no hubiera afectado al verdadero sentido de la *performance*. Esta es una pieza hermética y cerrada, las claves sólo le pertenecen al *performer*. Los elementos estructurales de la obra quedan prefijados e inamovibles. El concepto *improvisar* únicamente se podía producir en el proceso mental. La conciencia y la visualización ofrecen una base de asentamiento de los niveles de percepción que se nutre del principio de aceptación de las imágenes que se van formando en el imaginario cerebral.

- Sí, pero quizá la improvisación no sólo dependía de ti, ¿qué hubiera pasado si alguien del público asistente se hubiese levantado y participado en tu obra de manera espontánea?

Normalmente en toda *performance* queda implícito en el planteamiento de la pieza la participación o no del espectador. La gente percibe esa provocación cuando existe...

En este trabajo no estaba preestablecido. Es más, mientras lo preparaba en ningún momento llegué a pensar en esta posibilidad. Era completamente diferente, se trataba de una pieza tan personal que no había opción para ningún espontáneo. De todas maneras, si algún espectador hubiera

entendido la propuesta y captado el mensaje y hubiese comenzado a recorrer la espiral conmigo, es decir, a hacer ese viaje hacia el pasado, hacia ese punto cero de la existencia, yo, en ningún caso se lo hubiera impedido. Incluso su presencia podría haber resultado para mí una experiencia muy enriquecedora.

- ¿Qué tipo de unión se establece, si es que se establece con el público asistente a tus *performances*?

Se establece. Por supuesto que se produce una confabulación, un sentirse implicado tremendamente en el discurso que planteamos, sobre todo cuando el proceso de tensión, conmoción, dulzura o desgaste, está sucediendo delante de sus narices. Siempre recuerdo una de las *performances* más íntimas y personales que tomamos la determinación de estrenarla en el Festival de Teatro de Valladolid en 1982, en la Plaza Porticada, en donde habían estado pasando todos los grupos de teatro montando el escenario con sus bambalinas y escenografía. Nosotros lo desnudamos todo, para luego desnudarnos simbólicamente (sacar fuera aspectos muy íntimos que normalmente no se muestran públicamente). El caso es que después de media hora de estar sentados inmóviles mientras se pasaban diapositivas de nuestra vida hasta llegar a la actualidad de aquel momento, empezamos a caminar y a vivir ese encuentro con el presente. Fue asombroso para nosotros darnos cuenta que esa inmensa cantidad de gente que había estado toda la tarde esperando para ver gratis la actuación de teatro, (ellos desconocían lo que era una *performance*), estaban vibrando al unísono con el proceso evolutivo de esa experiencia en la que nos habíamos situado. Lo que era evidente es que era entendida y existía una unión más allá de explicación alguna. Sin embargo, en otro aspecto, hecho de menos que una vez terminado cualquier trabajo, alguien que haya captado el sentido se comprometa y se acerque a comentar su experiencia, lo que ha

interpretado.... Ese hecho tan sencillo aún no nos ha sucedido, no es que sea fundamental pero de alguna manera creo que si sucediera estaría bien...

- Desde tu punto de vista como profesor, ¿has experimentado un incremento en el interés de los artistas jóvenes por el arte conceptual en estos últimos años?, ¿qué diferencias observas con el arte conceptual de las décadas anteriores?

Sí, me resulta absolutamente gratificante que los jóvenes se interesen cada vez más por este tipo de prácticas y no sólo los jóvenes artistas sino los sociólogos, los que estudian periodismo, los historiadores del arte y los filósofos, teóricos, profesionales de estética o pensadores. Ahí es donde creo que reside el verdadero incremento del interés, cuando todo fluye y confluye. Al menos es necesario.

En cuanto a la diferencia, es muy patente. Hasta el presente, al menos en España, había un desinterés absoluto por todas estas prácticas. España es eminentemente pictórica o quizá existe el miedo a hablar de lo que se desconoce. Creo que la crítica y teoría de las artes se ha ido a lo seguro, a lo consabido. Por supuesto carecemos de reflexiones teóricas, de pensamiento o filosóficas que hayan caminado en paralelo a estas corrientes y que hayan servido de base y sostén del quehacer creativo. Actualmente la gente está más informada, hay mucha más simultaneidad con lo que pasa en el mundo. Por otra parte creo que lógicamente se ha perdido ese afán reivindicativo por parte de estas prácticas de seguir situados en la extrañeza, en lo inusual, esa actitud de mantenerse siempre en la lucha preestablecida contra la incompreensión... Hoy en día todo eso está fuera de todo criterio conductista y manipulador, verdaderamente está fuera de contexto.

- ¿No piensas que por lo general la información artística que se da a través de los medios de comunicación es escasa y sobre todo muy parcial?

**Hay algo muy importante que tenemos que asumir y siempre ha sido así, y es que algo que sucede en Australia está sucediendo a la vez en Estados Unidos y a su vez sucediendo en Japón o aquí en España... El hecho de que se difunda masivamente, pertenece sobre todo a este siglo y sólo depende del nivel de conocimiento, comunicación e información y del nivel de actualidad que esa cultura ofrezca a su entorno. De todas maneras, que no se sepa o que no se informe de lo que está ocurriendo en un país, obviamente no quiere decir que no esté sucediendo.**

**Por supuesto en nuestro país la información que se ofrece es muy parcial. El arte conceptual ha estado bastante descuidado. Como he dicho antes, faltan teóricos que apoyen con fundamento las prácticas. Teoría y práctica se deberían sostener mutuamente. Sin embargo también hoy sucede que a nivel personal la situación cambia sustancialmente y por añadidura, social o culturalmente. Se puede estar informado solamente con desearlo, cualquier mediateca pone a tu disposición toda la documentación internacional que precisas. Y sin lugar a dudas a través del Cyberespacio puedes estar conectado con todas las redes de conocimiento que están esperando a que navegues por ellas, tomes la información que necesites y se ofrece, y puedas a su vez aportar tus conocimientos directos e incrementar los datos; todo ello es de fácil acceso, desde la intimidad del territorio particular, sin necesidad de que la información esté mediatizada por ningún medio de comunicación.**

**¿Crees que actualmente el planteamiento ha perdido importancia en favor del aspecto formal de la obra?**

**No, al contrario. Me parece muy importante que cualquier planteamiento esté sustentado y engrandecido formalmente. Lo eminentemente estético si se queda en el diseño como concepto, carece de interés, pero sí que lo tiene si la formalización de las ideas deviene un mayor acercamiento a la creación y a lo poético de la misma haciendo que el espíritu del arte se sitúe donde debe**

estar. Pienso que es justamente el territorio de lo sutil lo que más se puede amplificar y desarrollar, conjugándolo con un buen saber hacer y mostrar, para sentir plenamente la obra de arte. Este es el gran privilegio que tenemos como vehículo de comprensión del mundo inmaterial de las ideas.

- Para finalizar, con respecto a la exposición *Fuera de Formato*, ¿piensas que cumplió su objetivo de realizar un balance del movimiento conceptual español?

Rotundamente sí. Su puesta en escena y desarrollo fue admirable, aún más por el momento y el contexto en el que se realizó, por la necesidad imperante de hacer esa revisión, de ofrecer un mínimo respeto hacia la evidencia. Además en lo personal, el hecho de estar realizándola en el Centro Cultural de la Villa, tuvo una significación espacial específica, ya que mi primera *performance*, *Escultura Viva*, la había ejecutado en los jardines del Descubrimiento en la Plaza de Colón en 1977. Por tanto, era valioso para mí realizar *Opción Cero*, con ese planteamiento, seis años más tarde en la planta sótano del Centro, es decir, justo debajo del lugar donde había llevado a cabo mi primera *performance*. En paralelo yo también estaba requiriendo una revisión-reestructuración de mi pasado-presente para situarme hacia el futuro.

## **Entrevista a Albert Girós, Barcelona, diciembre de 1996.**

- ¿Podría describirme conceptual y formalmente en qué consistió su obra en *Fuera de Formato*?

La obra presentada en *Fuera de Formato* consistía en tres cubetas de hierro de 2 m de largo, dos de ellas llenas de agua y una llena de cristales de sal, y un proyector de diapositivas emitiendo luz.

El modelo de las cubetas se corresponde con la forma de luz que proyecta el proyector apoyado directamente sobre el suelo.

El orden de las unidades es el señalado en el croquis de la obra publicado en el catálogo de la exposición.

La obra presenta los materiales de un determinado paisaje (salinas de Ibiza) y permite recrear en el espectador sensaciones asociadas a dicho paisaje: el tacto y el olor de la sal, la realidad reflejada en el agua, etc. La luz está presentada como materia y a la vez evoca las posibles representaciones fotográficas de esos paisajes.

**Literalmente:** la luz presenta los materiales de un paisaje determinado que el espectador podrá componer conceptualmente y emocionalmente.

- ¿Qué cambios fundamentales en la metodología de su trabajo, si es que existen, han modificado su trayectoria artística en estos últimos años?

En los últimos años he ido abandonando el tratamiento de los materiales en favor de las imágenes. Así, en el 89 presento una exposición en la Sala



Moncada de La Caixa en la cual coexiste la fotografía con el empleo de los materiales sintéticos (piel sintética, plástico, cuero...). Posteriormente, paso a trabajar con foto-imagen y vídeo volviendo a tratar el tema de la luz (de estas experiencias presento algunas piezas en el Festival de Video del Paisos Catalans y en Infart CIEJ-La Caixa).

Posteriormente, entro a trabajar con imagen de síntesis e imagen digital -en el 91 presento Espai PIX MIX en el CIEJ de La Caixa y fundo con otros colegas la sociedad On The AIR S.L. dedicada a la imagen digital desde el 92 hasta hoy-.

- Con respecto a la exposición *Fuera de Formato*, ¿piensa que cumplió su objetivo de realizar un balance del movimiento conceptual español?, ¿cómo valoraría su desarrollo y qué importancia le concede en la comprensión de este tipo de prácticas artísticas?

Con respecto a *Fuera de Formato* pienso que en su momento significó un relativo balance de las prácticas conceptuales en España en cuanto que presenta una recopilación de información en forma de cronología de las mismas bastante completa. La muestra en sí la calificará más de testimonial que de antológica. Un aspecto importante de la muestra es que pretendía revelar una *segunda generación* de artistas posterior a la de los inicios que presentaba una obra consistente aún frente a la revalorización de la pintura en dicha década.

El periodo de organización de la muestra fue bastante ordenado y estimulante; a partir de la inauguración de la exposición hubo desorganización y desamparo.

A pesar de que se quiere presentar como la muestra de algo vivo creo que hay una cierta conciencia de *algo pasado* en los críticos, los galeristas- que

hasta entonces habían visto el arte conceptual como algo anticomercial y alternativo para llenar huecos- y hasta en los propios artistas, ya que algunos estaban girando los ojos hacia otro tipo de prácticas más en relación con pintura o escultura o un arte más comercial.

Después de esta muestra se produjo un tremendo silencio social respecto a las prácticas conceptuales en arte en todo el país.

- ¿Qué criterio se estableció en la selección de los participantes de la muestra?

La selección de la muestra creo que se quiso presentar en tres bloques:

1. - Artistas iniciadores del movimiento o artistas con una carrera más densa y amplia en este tipo de prácticas.

2. - Artistas conceptuales emergentes o artistas que habían desarrollado un arte conceptual de forma más oculta al margen de los circuitos de exhibición.

3. - Artistas que solamente son presentados en la cronología de la muestra por algunas realizaciones puntuales relacionadas con el arte conceptual.

- ¿Cómo coexistían pintura y arte conceptual en los años ochenta?

En los ochenta, pintura y arte conceptual coexisten de una manera orgánica.

Actúan las opciones personales de los artistas en cuanto que algunos apuestan por desarrollar su obra mezclando la actividad conceptual con la pintura, otros abandonan el arte conceptual por la pintura, otros buscan

nuevas vías para su arte y otros siguen desarrollando su trabajo al margen de lo que sucede con las modas o integrándolas.

- *Fuera de Formato* surge en un momento en el que la pintura era la protagonista del panorama artístico internacional, ¿se podría decir que por este motivo no tuvo la trascendencia esperada y sin embargo ha adquirido mayor importancia ahora que se están retomando las prácticas conceptuales agrupadas en el llamado neoconceptualismo?

*Fuera de Formato* no tuvo la trascendencia esperada pero no porque en su momento la pintura fuese la protagonista sino porque en ese momento se vive una transformación del arte hacia posturas de no compromiso, posturas más individuales -mientras que el conceptual tenía un cariz social importante- y a posturas más hedonistas que de revolución. La crisis a todos los niveles del contexto creado por estas nuevas posturas hace que pasados los años se haya de retomar la progresión natural histórica del arte en el punto en el que los estilos *empezaron a copiarse a sí mismos*.

- ¿A qué cree que se debe el aumento considerable de interés de los artistas jóvenes por la instalación actualmente en España?, ¿se podría hablar de un academicismo del conceptual?, ¿qué diferencias observa con el arte conceptual de las décadas anteriores?

A principios de los ochenta algunos artistas definíamos la instalación como una forma evolucionada de la escultura y por tanto en su línea y por tanto un oficio, el mismo oficio, pongamos por caso, que el de escultor de la piedra. Por esa vía la instalación puede llevar un academicismo, como puede llevar un academicismo cualquier práctica que se generaliza, se enseña, se aprende, tiene una tradición y con la cual se especula porque ya no requiere un compromiso por parte del espectador.

**Por otra parte el conceptual de las décadas anteriores investiga el propio lenguaje en gran medida, mientras que actualmente determinados estilos de arte conceptual son utilizados como un lenguaje para contar algo, expresar algo o presentar algo.**

- ¿Cree que actualmente el planteamiento ha perdido importancia en favor del aspecto formal de la obra?

**Creo que actualmente el planteamiento (comprometido) ha perdido importancia en favor del aspecto formal de la obra, en una sociedad *formal* que está orgullosa de seguir sofisticando el expresarse y realizarse a través de las *formas*.**

- ¿No cree que, por lo general, la información artística que se da a través de los medios de comunicación es muy parcial?

**La información que se da a través de los medios es muy parcial, muy subjetiva, muy incompetente pero muy tendenciosa, conveniente y necesaria.**

- ¿Qué papel representan para usted el arte, la obra de arte, el crítico de arte, el mercado y el artista en la sociedad?

**En la sociedad yo creo que el arte debe ser conocimiento y libertad; la obra de arte debe ser portadora de conocimiento, libertad y vida; el crítico de arte es un parásito necesario al artista y a la comunidad; el mercado debería definir el valor de la creatividad en dinero -habría de crear la necesidad de arte, acabando con la gratuidad del arte acabaría con la *superfluidad* del arte-; por ultimo, el artista ha de ser libre, poseer el conocimiento y actuar con el corazón.**

- ¿Qué opina de la inserción de la obra conceptual en el museo?

**La obra conceptual puede insertarse en el museo si los conservadores y los técnicos son competentes y actúan con libertad y conocimiento y no pasa nada que no tenga que pasar. Aunque hay obras conceptuales que no pueden insertarse en un museo- pienso en algunas obras de Land Art o en la escultura social de Beuys- pero entonces al museo siempre le cabe insertarse en dichas obras conceptuales.**

- ¿Qué papel juega el espectador en la obra?

**El espectador puede jugar muchos papeles según las obras, pero en general en el arte conceptual el espectador juega un papel activo, comprometido y en muchos casos de co-autor; la obra conceptual tiene un importante aspecto social.**

- Para finalizar, ¿cuáles cree que son las aportaciones teóricas del conceptual como análisis del arte?

**Las aportaciones teóricas del conceptual como análisis del arte han pasado por revelar los posibles lenguajes del arte para así matar el mito del arte. Acercar el oficio del artista al de vivir; percibir el arte en la vida.**

## **Entrevista a Concha Jerez, Madrid, diciembre de 1995.**

- ¿Cómo ha evolucionado tu trayectoria artística en estos últimos años?

Si hablamos de una metodología de trabajo, pienso que ésta sigue siendo la misma, es decir, parto de una idea desde la cual realizo un planteamiento y después elijo los materiales o los elementos que puedan enlazar el discurso. Esta manera de crear no ha variado, lo que sí han cambiado con el tiempo son los temas y los materiales. Si nos fijamos en ellos sí podríamos hablar de una evolución en mi trayectoria.

Desde mis comienzos hasta el año 1983 existe la utilización y transformación solamente del espacio, como en el caso de los *Escritos Ilegibles*, colgados en papeles translúcidos que modelaban el espacio. A partir del año 1983 empiezo a utilizar algunos objetos. Posteriormente, desde el año 1984, introduje la *performance* como forma de acabar la instalación. Incluso centrándonos solamente en mis propias instalaciones se podría hablar de evolución. Si bien en un principio se realizaban solamente en un espacio, a partir del año 1986 existe la utilización de todo un edificio con distintos espacios para una sola instalación.

- ¿Este método de trabajo se ha visto modificado de alguna manera en los proyectos realizados en colaboración con José Iges?

No, con José Iges la manera de trabajar es la misma pero él está más interesado en trabajar la microforma y yo más en el planteamiento general. Sin embargo partimos de las mismas ideas y llegamos a conclusiones comunes.

En mi evolución creativa desde la colaboración con José Iges hay que resaltar el trabajo con espacios sonoros y visuales, la interacción de distintos espacios de forma simultánea como el espacio físico y el espacio radio. Esto ha sido y sigue siendo muy importante. Por otra parte también existe una evolución desde el momento en que empecé a utilizar vídeo desde 1984 aunque yo no llamo videoinstalaciones a mis obras. Me interesa trabajar con el vídeo como una herramienta más, una herramienta inmaterial que nos ofrece una unión en tiempo presente con ese espacio visto a través de la cámara. Otro punto a destacar es mi interés por la sociología del material, trabajar con elementos como la sal, el pimentón, la cal, el vidrio, el reflejo del espejo. Todos ellos tienen un contenido en sí mismos, no sólo es importante el aspecto estético de los materiales.

- ¿Te incluirías dentro de la corriente conceptual tal y como se entiende hoy en día?

Sí, aunque evidentemente yo desarrollo mi trabajo por unas vías no estrictamente ligadas al lenguaje. Parto de un concepto y lo desarrollo. En ese punto soy conceptual, lo que pasa es que mi desarrollo es muy extenso en la formulación.

José Iges y yo hemos trabajado el espacio radio y el espacio físico en algunas de nuestras obras sonoras, como en *Laberinto de lenguajes*, que es una obra en proceso que se ha realizado en muchos sitios. Son obras absolutamente conceptuales porque parten del concepto. El concepto de la obra es lo que suena en ella. Trabajamos solamente el lenguaje, pero de formas diferentes. Son, como ya he dicho, obras absolutamente tautológicas, pero no creo que éstas sean más conceptuales que otras mías.

- ¿Qué opinas del mercado artístico en la actualidad?, ¿qué diferencias observas con el mercado del arte de los años setenta?, ¿contabas con algún tipo de subvención, promoción cultural estatal u otro tipo de facilidades?

**A nosotros no nos ha afectado en nada el mercado. Quizá ha habido una ampliación de los presupuestos en las organizaciones expositivas. Antes el dinero servía solamente para subvencionar los materiales y el transporte de obra.**

**Hay algunos museos que empiezan a comprar algo, porque lo normal es hacer un intercambio o dar una pieza a cambio de la exposición. En realidad nosotros no notamos la crisis, siempre hemos estado en crisis. Lo que está claro es que después cada uno hace su trabajo en función de los medios económicos de que dispone...**

**Sin embargo en cuanto al mercado, creo que el arte joven ha disfrutado de un apoyo que nosotros no hemos tenido y de unas condiciones muy diferentes a las nuestras.**

- ¿A qué crees que se debe el aumento considerable de interés de los artistas jóvenes por la instalación hoy día en España?

**A finales de los años ochenta y principios de los años noventa, con toda la actividad del Instituto de la Juventud, Felix Guisasola recurrió a teóricos y artistas para que diéramos Talleres. Con estos Talleres lógicamente se empezaron a propiciar otros apartados en los planteamientos de la Muestra de Arte Joven que se realizaba cada año. Se estableció toda una política de base creando la infraestructura con la información y el entrenamiento en los propios Talleres. Se iniciaba a los jóvenes en la utilización de nuevos materiales, en la instalación... al mismo tiempo que se planteaba en la Muestra un apartado para este tipo de prácticas. Por otra parte, los**



premiados viajaban por museos de Europa con lo que se ponían en contacto con la actualidad artística y como consecuencia se produjo un mimetismo.

Nuestros comienzos fueron muy diferentes, yo empecé con el arte conceptual de una manera intuitiva, por una evolución personal. Lo que se propició a través del Instituto de la Juventud fue una moda por la instalación. El jaque mate lo dieron las Dokumentas de 1987 y 1992. Pero a mí me parece que la mayoría de las instalaciones eran objetos dignificados bien colocados en el espacio. Aparte de eso hay mucha ignorancia y en bastantes casos se realizan trabajos miméticos a partir de la información que se recibe. También influye la crítica, faltan teóricos profundos que reflexionen sobre el artista y que trabajen con él.

- ¿No crees que hay cierta confusión a la hora de agrupar este tipo de prácticas artísticas al margen del soporte convencional?

Sí, desde que se ha originado esa moda por la instalación prefiero usar las palabras *obra in situ* o la de *intervención* para evitar confusiones... aunque para mí la instalación es el trabajo con una serie de elementos a partir de un espacio que funciona como el soporte irrenunciable de la obra.

- ¿Qué particularidades tenía el movimiento conceptual en Cataluña con respecto a Madrid?

En Cataluña siempre se ha notado la presencia de la burguesía en el arte. Existió un fuerte apoyo por parte de distintas galerías que se abrieron y que se centraron durante un tiempo en arte conceptual, por ejemplo la galería Aquitania, Espai 3 de Sabadell, Metrònom y otras. Había mucha ayuda económica. Incluso invitaban a artistas conceptuales a fiestas en donde se les daba la oportunidad de mostrar su trabajo. Hubo mucha gente en el plano de la acción. El conceptual se convirtió casi en una moda, hasta que algún

**crítico le dio el réquiem, entonces se produjo una diáspora y continuó exclusivamente la gente que tenía interés.**

**- ¿Cómo coexistían pintura y arte conceptual en los años ochenta?**

**Perfectamente, aunque nos molestaba que se limitaran a decir que lo único que existía era pintura. En realidad la belicosidad tenía lugar desde la pintura, como autodefensa. Pero no siempre desde los pintores, de hecho Carlos Alcolea y Santiago Serrano realizaron una exposición en la Galería Propac junto con Nacho Criado en la que se evidenciaba una coexistencia...**

**- ¿Pero por parte de posturas más radicales como la del Grup de Treball sí que existía una intención de invalidar la pintura?**

**Era el momento del conceptualismo puro y centrado primordialmente en el Grup de Treball. La coexistencia se dio, aunque quizá en Cataluña hubo más problemas a causa de los pintores caciques que intentaban anular a los artistas de las generaciones posteriores. Como he dicho antes, la belicosidad siempre era desde la pintura hacia lo que no era pintura. Sólo en momentos de gran radicalidad, como ha ocurrido también al principio de las Vanguardias, se intenta presentar verdades absolutas y anular lo anterior pero yo pienso que nuestra generación no se ha creído nunca las verdades absolutas. Por ejemplo, cuando se habla de la muerte de las Vanguardias hay que interpretarlo como la muerte de esos radicalismos, pero no el radicalismo en la obra sino en las formulaciones. Yo creo en las verdades parciales, más enfocadas a los individuos y a sus obras.**

**- ¿Existía un compromiso marcado con la situación política española de los setenta?**

En aquel momento el arte conceptual se planteaba casi como una acción política. Yo también me encontraba en una situación marcada por mi formación en Ciencias Políticas a principios de los sesenta y haber vivido en París en los momentos del franquismo... de hecho mis primeras obras conceptuales eran los *Escritos Ilegibles*, claramente comprometidos. Sin embargo, el desarrollo intelectual de esa acción política me resultaba pobre. Yo me considero dentro de una segunda generación del conceptual, porque a pesar de que mis primeras obras son de 1974 y mi primera instalación de 1976, mi evolución se desarrolló por otros caminos más cercanos a la narrativa, aunque con el tiempo mi obra no se distancia tanto de la de los artistas de su origen.

- Con respecto a la exposición *Fuera de Formato*, ¿piensas que se realizó en el momento adecuado siendo la pintura protagonista del panorama artístico?, ¿crees que cumplió su objetivo de realizar un balance del movimiento conceptual español?

Pienso que el momento en el que se realizó *Fuera de Formato* fue muy adecuado, pero efectivamente no se le dio gran publicidad a causa del protagonismo de la pintura... A pesar de ello la considero de gran importancia por ser una exposición referencial. Vino mucha gente a verla, incluso galeristas extranjeros ya que la hicimos coincidir con la segunda edición de ARCO.

- ¿Cuáles crees que son las aportaciones teóricas del conceptual al desarrollo del arte?

Para mí desde luego existe una contribución innegable del conceptual a la historia del arte. Son pasos irreversibles, un artista no debería crear ignorando la historia.

## **Entrevista a José Ramón Morquillas, Madrid, febrero de 1997.**

- ¿Podría describirme formal y conceptualmente en qué consistió su participación en *Fuera de Formato*?

Dentro de la incapacidad (no de situar), sino de situar las posibles definiciones o aproximaciones del espectador, mi intervención consistió en poner unos palitos con alambre, tela y algo de pintura, que luego fui incapaz de sintetizar en su futuro uso personal, precisamente por esa "falta de apreciación del espectador". Demasiado simbólica; incluso algo mística. Quiero decir que fue una aventura; yo no participé, sólo la pieza.

Sé que todo es demasiado cínico, pero esa es la plataforma verbal, (¿icónica?), actual del arte. Posiblemente antes era otra cosa.

- ¿Qué criterios de selección se siguieron en *Fuera de Formato* a la hora de elegir a sus participantes?

Concha Jerez y Nacho Criado fueron, creo, los encargados de seleccionar. Ellos deben contestar esta pregunta.

- ¿Qué cambios fundamentales en la metodología de su trabajo, si es que existen, han modificado su trayectoria artística en estos últimos años?

Una cierta idea de "movilidad" enfrentada a otra de "inmovilidad". Ambas se resuelven en la práctica, (¿la vida?). Las conclusiones, cualquier posible conclusión, incluso hasta las más irresponsables deben ser empíricas, o sea, verificarse en la realidad. El arte, (todo arte), debe (excluyendo cualquier

militarismo) ser social. La única realidad no es el arte; el arte es una relación. La sociedad que cambia es la única verdad que permanece siempre igual (Toni Negri).

- ¿Qué papel juega el espectador en su obra?, ¿cómo calificaría su respuesta?

El espectador es relativamente fundamental; incorpora la posibilidad incierta de una nueva hipótesis de trabajo. El eclipsamiento (la muerte del espectador) coincide con la pretensión de tesis. El espectador debe suicidarse como clase para transformarse en actos.

- ¿Cómo definiría *arte, obra de arte, crítico de arte y artista*?

Puedo aceptar todas las definiciones provenientes de personas más o menos lógicas que usan cualquier vicio o virtud, (dudas, copas, afecto, odio...). Quedan excluidas las definiciones del diccionario.

- ¿Qué opina del mercado artístico en la actualidad?, ¿qué diferencias observa con el mercado del arte de los años setenta?, ¿contaban entonces con algún tipo de subvención, promoción cultural estatal u otro tipo de facilidades?, ¿y ahora?

No interesa mi apreciación. Quizá sea posible dar definiciones desde otros espacios (economía, sociología...). Mis apreciaciones, mi movilidad son excéntricas al concepto de mercado. Las ventas sólo explican el viaje de las monedas; son indudablemente interesantes pero apenas son restos arqueológicos de una "democracia" no compartida.

- ¿Se incluiría dentro de la corriente conceptual tal y como se entiende hoy en día?

**Sí.**

**No.**

**Y yo que sé.**

**Y una mierda.**

- ¿Cree que actualmente el planteamiento ha perdido importancia en favor del aspecto formal de la obra?

**No.**

**No hay razones que permitan plantear así la pregunta.**

**Creo que el sistema ha generado direcciones "ideológicas", (por supuesto que aún existe -quizás siempre- ideología), superpuestas a la/las actitudes. Son bigotillos negros superficialmente escasos, superpuestos. El arte, la cultura, además de ser una mierda puede ser "definido" como una mierda.**

- ¿Cuál es su opinión acerca de la inserción de la obra conceptual en el mercado del arte?

**Supongo, (quizás sé), que no es muy diferente a los *Rolls Royce*, los *Fiat 1*, los *Donuts* o el caviar. Coyuntural y soportando el peso de educaciones individuales, indudablemente asociadas a las tarjetas que habitan en los bolsillos. Pero esto ya es una tradición exenta de conflictos y debate. El paquete de *Ducados* cuesta 200 intrascendentes pesetas.**

- ¿De qué manera ha evolucionado la función del artista conceptual en la sociedad desde la década de los setenta?

**Me responsabilizo de la mía (evolución) y hacia mí mismo (únicamente).**

**Es más interesante para cualquier artista analizar la evolución de la sociedad; pero indudablemente es más complejo y difícil. Quizás tampoco sea relevante y además debería ser automático. El artista, hasta los más irresponsables, no es que "no puedan" sino que como casi todo el mundo "no deberían" escaparse.**

- **¿Cómo coexistían pintura y arte conceptual en los años ochenta?**

**¿Como Dios y el diablo?, ¿como dos dioses?, ¿como dos diablos?, ¿como las parejas de enamorados?, no me interesa.**

- **¿A qué cree que se debe el aumento considerable de interés de los artistas jóvenes por la instalación actualmente en España?, ¿se podría hablar de un academicismo del conceptual?**

**Siempre ha existido un academicismo del conceptual. No noto (conozco) ese interés. En la zona en la que vivo no existe interés en analizar ni en debatir la Historia; se hace o se construye a medida; por escasos créditos. La Historia sólo es la historia de la Historia.**

- **¿No piensa que por lo general la información artística que se da a través de los medios de comunicación es escasa y sobre todo muy parcial?**

**La información "artística" se redefine como artística en departamentos "autodenominados artísticos". Los medios de comunicación se alejan de su papel y se acercan a su máquina. Lo nombrado como "información artística" suele corresponder a "información política".**

- ¿Cuáles cree que son las aportaciones teóricas del conceptual al desarrollo del arte?.

**Una mayor reflexión sobre las relaciones bidireccionales con el poder, (cualquier apariencia de poder, incluso la generada por la propia línea de análisis del conceptual). Ojalá.**

- Teniendo en cuenta el contexto en el que tuvo lugar *Fuera de Formato*, ¿qué opinión le merece en general la estructura y contenido de la muestra?

**Estas ocasiones son cojonudas. Permiten ver a los amigos y tomar unas copas.**

- ¿Se podría decir que *Fuera de Formato*, como exposición, no tuvo la trascendencia que se esperaba en su momento y sin embargo ha adquirido mayor importancia ahora que se están retomando las prácticas conceptuales agrupadas en el llamado neoconceptualismo?

**Desconozco estos aspectos; no he seguido con un interés mantenido estas cuestiones; he preferido otros intereses (incluidos los vitales, "incluso" los geográficos).**

- Para finalizar, con respecto a la exposición *Fuera de Formato*, ¿piensa que cumplió su objetivo de realizar un balance del movimiento conceptual español?, ¿cómo valoraría su desarrollo, su significación en el momento en el que se desarrolló y qué importancia le concede en la comprensión de este tipo de prácticas artísticas?

**Posiblemente sistematizaría algunas prácticas dispersas en el tiempo y en la geografía; queda un catálogo.**



## **Entrevista a Pere Noguera, La Bisbal, noviembre de 1996.**

- ¿Podría describirme formal y conceptualmente en qué consistió su participación en *Fuera de Formato*?

### ***SOL/SUELO***

- 1. - Instalación. Adecuación al espacio (fragmentos).**
- 2. - Acción. Movimiento y cambio (Incorporación nuevo elemento: agua).**
- 3. - Instalación - exposición (Resultado).**

- ¿Qué criterios de selección se siguieron en *Fuera de Formato* a la hora de elegir a sus participantes?

**No lo sé.**

- ¿Qué cambios fundamentales en la metodología de su trabajo, si es que existen, han modificado su trayectoria artística en estos últimos años?

**Hay cambios.**

**No hay cambios fundamentales.**

- ¿Qué papel juega el espectador en su obra?

**Es un motivo.**

- ¿Qué opina del mercado artístico en la actualidad?, ¿qué diferencias observa con el mercado del arte de los años setenta?, ¿contaban entonces con algún tipo de subvención, promoción cultural estatal u otro tipo de facilidades?, ¿y ahora?

**No lo conozco suficientemente.**

**Hay más mercado, hay más artistas, hay más...**

**No.**

**Tampoco.**

- ¿Se incluiría dentro de la corriente conceptual tal y como se entiende hoy en día?

**Estoy en las listas.**

- ¿Cree que actualmente el planteamiento ha perdido importancia en favor del aspecto formal de la obra?

**Es otro momento.**

- ¿Cuál es su opinión acerca de la inserción de la obra conceptual en el mercado del arte?

**Me parece normal.**

- ¿De qué manera ha evolucionado la función del artista conceptual en la sociedad desde la década de los setenta?

**La función del artista es particular.**

- ¿Cómo coexistían pintura y arte conceptual en los años ochenta?

**Coexistían.**

- ¿A qué cree que se debe el aumento considerable de interés de los artistas jóvenes por la instalación actualmente en España?, ¿se podría hablar de un academicismo del conceptual?

**Información y lenguaje.**

**No, más bien de decadencia / cadencia / o continuación.**

- ¿No piensa que por lo general la información artística que se da a través de los medios de comunicación es escasa y sobre todo muy parcial?

**Normalmente partidista.**

- ¿Cuáles cree que son las aportaciones teóricas del conceptual al desarrollo del arte?.

**Método, desarrollo y lenguaje.**

- Teniendo en cuenta el contexto en el que tuvo lugar *Fuera de Formato*, ¿Qué opinión le merece en general la estructura y contenido de la muestra?

**Bastante bien. Hubo ausencias.**

- ¿Se podría decir que *Fuera de Formato*, como exposición, no tuvo la trascendencia que se esperaba en su momento y sin embargo ha adquirido mayor

importancia ahora que se están retomando las prácticas conceptuales agrupadas en el llamado neoconceptualismo?

**Se podría decir.**

- ¿Qué particularidades tenía el movimiento conceptual en Cataluña con respecto a Madrid?, y ahora, ¿existen características notables que identifiquen en particular el trabajo de corte conceptual en el artista catalán?

**Conozco insuficientemente el movimiento de Madrid.**

**De lugar.**

- Para finalizar, con respecto a la exposición *Fuera de Formato*, ¿piensa que cumplió su objetivo de realizar un balance del movimiento conceptual español?, ¿cómo valoraría su desarrollo, su significación en el momento en el que se desarrolló y qué importancia le concede en la comprensión de este tipo de prácticas artísticas?

**Creo que fue una buena tentativa.**

**Oportuno / incompleto / positivo.**

## **Entrevista a Angels Ribé, Barcelona, noviembre de 1995.**

- ¿Podría describirme, conceptual y formalmente, su instalación en *Fuera de Formato*?

**Constaba de cuatro piezas escultóricas. Los materiales empleados fueron: hierro, latón, plomo, neón, esmalte y purpurina plateada. Cada una de ellas representaba un elemento natural: sol, camino, lago, nube.**

- ¿Qué cambios fundamentales en la metodología de su trabajo, si es que existen, han modificado su trayectoria artística en estos últimos años?

**Sin cambios fundamentales, sólo los lógicos para desarrollar una evolución.**

- Con respecto a la exposición *Fuera de Formato*, ¿piensa que cumplió su objetivo de realizar un balance del movimiento conceptual español?, ¿cómo valoraría su desarrollo y qué importancia le concede en la comprensión de este tipo de prácticas artísticas?

**Sí.**

**No le concedo ninguna importancia en particular.**

- ¿Qué criterio se estableció en la selección de los participantes de la muestra?

**No lo sé.**

- ¿Cómo coexistían pintura y arte conceptual en los años ochenta?

?

- *Fuera de Formato* surge en un momento en el que la pintura era protagonista del panorama artístico internacional, ¿se podría decir que por este motivo no tuvo la trascendencia esperada y, sin embargo, ha adquirido mayor importancia ahora que se están retomando las prácticas conceptuales agrupadas en el llamado *neoconceptualismo*?

**Quizás.**

- ¿A qué cree que se debe el aumento considerable del interés de los artistas jóvenes por la instalación hoy en día en España?, ¿se podría hablar de un academicismo del conceptual?, ¿qué diferencias observa con el arte conceptual de las décadas anteriores?

**Quizás lo enseñen en la facultad.**

**Sí.**

**Se reinterpreta.**

- ¿Cree que actualmente el planteamiento ha perdido importancia en favor del aspecto formal de la obra?

**Depende de los artistas. Igual ahora que antes.**

- ¿No cree que, por lo general, la información artística que se da a través de los medios de comunicación es muy parcial?

**Sí**

- ¿Qué papel representa, para usted, en la sociedad, el *arte*, la *obra de arte*, el *crítico de arte*, el *mercado* y el *artista*?

**Un mercado farsa.**

- ¿Qué opina de la inserción de la obra conceptual en el museo?

**Correcto. ¿Por qué no?.**

- ¿Qué papel juega el espectador en la obra?

**El mismo que delante de la pintura, escultura, etc.**

- Para finalizar, ¿cuáles cree que han sido las aportaciones teóricas del conceptual como análisis del arte?.

**Un volver a la esencia del arte.**

## Entrevista a Isidoro Valcárcel Medina, Madrid, enero de 1996.

- *¿Fuera de Formato* surge en un momento en el que la pintura era la protagonista del panorama artístico internacional, ¿se podría decir que por este motivo no tuvo la trascendencia esperada y sin embargo ha adquirido mayor importancia ahora que se están retomando las prácticas conceptuales agrupadas en el llamado neoconceptualismo?

Pienso que la exposición tuvo una orientación muy definida. Era, como indica su título, *fuera de formato*. Realmente el nombre resultó muy expresivo.

Con respecto a su repercusión, es cierto que en su momento no tuvo mucha, pero el catálogo actualmente continúa siendo muy paradigmático... Por otra parte la muestra contó con una gran afluencia de visitantes, aunque el público que asistía no era por lo general un público habitual de exposiciones sino grandes masas de jubilados o *domingueros* que paseaban por la plaza y se acercaban a *Fuera de Formato* movidos por la curiosidad... esto, en mi opinión, enriqueció la experiencia.

De todas maneras yo no estoy relacionado íntimamente, tal vez ni siquiera superficialmente, con el llamado *mundillo del arte*. Soy consciente y no reniego de ello porque más que un problema me resulta una tranquilidad. Así que la verdad es que en el plano cultural no sé la repercusión que tuvo *Fuera de Formato*, sólo puedo hablar de la trascendencia que tuvo para mí y te puedo decir que considero esta exposición de gran importancia ya que desde los Encuentros de Pamplona no se había vuelto a hacer nada parecido.

¿Podrías describirme en qué consistió tu participación en *Fuera de Formato*?



**Yo tengo la teoría de que el arte siempre se puede contar... así que te voy a explicar en qué consistió mi trabajo de una manera muy sencilla.**

**Realicé una acción que se tituló *Coloquio-conferencia*. Instalé sillas, un estrado y me subí en él. Invité a los presentes a comentar cualquier cosa que tuvieran necesidad de exponer públicamente y de esta manera quedó abierto el coloquio. Pasado un largo silencio, se manifestaron las primeras opiniones o preguntas... al principio tímidamente y después de una manera desbocada.**

**Una vez que consideré que había pasado un tiempo razonable, di por terminado el coloquio y comencé una conferencia sobre uno de los temas aparecidos en la primera parte de la acción. Es decir invertí el proceso usual de conferencia-coloquio. El resultado fue muy vivo, animado, en fin, muy rico.**

**Por otra parte organicé unas votaciones. Coloqué cuatro urnas y unas papeletas de colores con diferentes textos que invitaban al público a escribir sobre los papeles y posteriormente introducirlos en las urnas.**

**En tres de las urnas puse delante de cada una un montón de papeletas con tres modelos diferentes de texto y en la cuarta puse otro montón de papeles de cuatro colores, sin texto, con la intención de que la gente tomara uno y lo introdujera en la urna. Claro que no siempre era así, había personas que cogían más de uno...**

**Conservo algunas de las papeletas escritas que en su momento seleccioné de entre los centenares que había. Una gran multitud de personas formaba cola delante de las urnas como si de una auténtica votación se tratara... fue una experiencia altamente positiva.**

- ¿Cómo era vuestra coexistencia con los pintores en la década de los años ochenta?

**Claramente había una preponderancia de la pintura, pero no existía una beligerancia por parte de aquellos que continuábamos haciendo nuestro trabajo por convencimiento.**

¿No crees que por lo general la información artística que se da a través de los medios de comunicación es muy parcial?

**No hay inquietud por parte de la crítica por difundir este tipo de prácticas artísticas. Al público no se lo ponen fácil pero tampoco creo que sea necesario. Si bien es verdad que la información es muy parcial, sobre todo desde un medio tan masivo como es la televisión, también lo es que el arte no es una actividad cómoda y que requiere un esfuerzo por parte de artistas, críticos, promotores y también por parte del público, por supuesto.**

- ¿Cuáles crees que son las aportaciones teóricas del conceptual al desarrollo del arte?

**Todo el arte es conceptual. Yo siempre digo que *Las Meninas* es el más conceptual de los cuadros... Sin embargo, admitiendo el término para referirnos al arte que se preocupa de la difusión del concepto por encima del objeto, el conceptual o arte de concepto tiene una significación enorme. Es fundamental en la historia del arte. Es el único movimiento que responde a lo que en teoría sería una época final de siglo sana.**

**Yo hace tiempo que renuncié a realizar objetos. En mi obra si utilizo objetos, como pueden ser los pequeños papeles de los que hablábamos antes, ocupan un lugar completamente secundario.**

- ¿A qué crees que se debe el aumento considerable de interés de los artistas jóvenes por la instalación hoy día en España?, ¿se podría hablar de un academicismo del conceptual?

**Hace mucho tiempo que existe un academicismo. En realidad, no hay género que no esté abocado al academicismo cuando se manosea. Una instalación al fin y al cabo es lo que se hacía ya hace treinta años y llamábamos ambiente... Es exactamente igual, sólo que la limpieza, pureza y espontaneidad de antes se ha convertido en algo rebuscado y simbolista. Es innegable el bajón de generación de ideas que se ha producido en las últimas décadas en donde los artistas reciclan más que aportan. Se anquilosan los medios expresivos. Desde los setenta no ha habido ni un ápice de espíritu renovador.**

**El conceptual, digamos que ha sido asociado a ciertos formulismos, ha creado escuela, se ha anquilosado y ha llegado a manierismos como el postconceptual o el neoconceptual, etc.**

**Para mí es muy importante no repetir, como principio. No reincidir en modismos y con más razón si eres tú mismo quien ya los ha utilizado. Siempre y cuando se tenga algo que decir, evidentemente.**

- ¿De qué manera ha evolucionado tu trayectoria artística en estos últimos años?

**Como he dicho antes, me ocupo mucho de no repetir trabajos y de no volver sobre materias sobre las que ya he trabajado. Sin embargo pienso que toda evolución se apoya en lo precedente. Es decir, el espíritu central de la obra se mantiene. Hay una línea que no siempre se manifiesta en la temática pero sí en el sentido de la obra. Cambio mucho, afortunadamente, pero sigo estando en el lugar inconformista, en el buen sentido de la palabra, de siempre. Tengo la pretensión de no caer en la estabilidad a la que el artista**

está tan expuesto. Huyó de establecerme en cualquier formalización que se generalice, incluso sin sentir aversión hacia ellas, sino por el simple hecho de que se ha generalizado. Es una postura que no implica en modo alguno ningún tipo de elitismo, sólo que no me produce placer trabajar sobre lo que están trabajando cien personas más, prefiero ir a salto de mata, siempre buscando... aunque sin pretensiones de agotar nada, de otro modo sería pueril...

- Con respecto a la exposición *Fuera de Formato*, ¿piensas que cumplió su objetivo de realizar un balance del movimiento conceptual español?, ¿cómo valorarías su desarrollo y qué importancia le concedes en la comprensión de este tipo de prácticas artísticas?

Mi valoración es positiva, ya no sólo desde el punto de vista del trabajo que realicé, que considero muy gratificante, sino como espectador de lo que allí sucedió. Recuerdo que la sensación general fue muy alentadora.

Tuvo gran significación, sobre todo para la gente joven que no había vivido la década anterior y no había tenido la oportunidad de acercarse a este tipo de prácticas artísticas. Por una parte sirvió de testimonio de lo que se había hecho y por otra parte de lo que se continuaba haciendo.

Participaron artistas muy conocidos, con la agravante de que una gran parte de ellos ya no hacía lo mismo que en los años setenta. Sin embargo, también se contó con la presencia de artistas que, sin haber estado en los setenta, en ese momento trabajaban con soportes alternativos... La perspectiva indudablemente era más corta que ahora que han pasado trece años, de todas maneras la idea fue muy saludable y creo que hubo gente que captó bien el sentido de la muestra.

## BIBLIOGRAFIA <sup>266</sup>

A.A. V.V.: *Nacho Criado. La idea y su puesta en escena*, Sevilla, Sibila-arte, 1996.

A.A. V.V.: *El Arte del Siglo XX*, 1989, Barcelona, Salvat, 1990.

A.A. V.V.: *El Descrédito de las Vanguardias Artísticas*, Barcelona, Blume, 1980.

Abad-Benito-Corazón-Criado-Torres-Muntadas: *Tierra, Aire, Agua y Fuego*, Valencia, Documentos, 1973.

Adorno, Theodor W.: *Teoría Estética*, 1970, Madrid, Taurus, 1992.

Aliaga, J.V. - Cortés, J.M.: *Arte Conceptual Revisado*, Universidad Politécnica de Valencia, 1990.

Alonso Fernández, Luis: *Museos y Museología, dinamizadores de la cultura de nuestro tiempo*, Madrid, Ed. Universidad Complutense, 1988.

Argan, Giulio Carlo-Bonito Oliva, Achille: *El arte moderno. El arte hacia el 2000*, 1990, Madrid, Akal, 1992.

---

<sup>266</sup> Además de la bibliografía señalada, las entrevistas personales con Francesc Abad, Atelier Bonanova, Angel Bados, Teresa Camps, Nacho Criado, Esther Ferrer, Pedro Garhel, Albert Girós, Concha Jerez, José Ramón Morquillas, Pere Noguera, Angels Ribé e Isidoro Valcárcel Medina; y los archivos de Concha Jerez y Teresa Camps (cartas, textos y reproducciones de trabajos de los artistas participantes, proyectos, extractos de reuniones y *dossiers* en torno a la muestra *Fuera de Formato* realizados durante el periodo de su gestación), han resultado en conjunto un material documental indispensable en esta investigación.

Benjamín, Walter: *Dirección Unica*, 1955, Madrid, Alfaguara, 1987.

Bonet Correa, Antonio: *El significado del arte en nuestro tiempo*, publicación del Museo Carlos Maside, La Coruña, 1973.

Bozal, Valeriano:

*Pintura y escultura españolas del siglo XX. (1939-1990)*, Madrid, Summa Artis (Tomo 37), Espasa Calpe, 1992.

*Modernos y Postmodernos, Historia 16*, Madrid, Grupo 16, 1993.

Brea Cobo, José Luis:

*Las auras frías*, Barcelona, Anagrama, 1991.

*Un ruido secreto*, Madrid, Mestizo, 1996.

*Nuevas estrategias alegóricas*, Madrid, Tecnos, 1991.

Calvo Serraller, Francisco:

*Del futuro al pasado*, 1988, Madrid, Alianza Forma, 1990.

*Escultura Española Actual: Una generación para un fin de siglo*, Celeste, Madrid, 1992.

Combalía, Victoria: *La poética de lo neutro*, Barcelona, Anagrama, 1975.

Cortés, José Miguel: *La creación Artística como cuestionamiento*, Valencia, Instituto Valenciano de la Juventud, 1990.

de España, Ramón: *Agenda: Carlos Pazos*, Barcelona, Ambit Servicios Editoriales, 1984.

Ferrando, Bartolomé: *Turangilila 2*, Valencia, Ediciones de la mirada, 1995.

Givone, Sergio: *Historia de la estética*, 1988, Madrid, Tecnos, 1990.

Guasch, Ana María: *Arte e ideología en el País Vasco*, Akal, Madrid, 1985.

Jiménez-Blanco, M<sup>a</sup> Dolores: *Arte y Estado en la España del siglo XX*, Alianza Forma, Madrid, 1989.

Lamarche-vadel, Bernard: *Joseph Beuys*, 1985, Madrid, Siruela, 1994.

Lebel, Jean-Jacques: *El Happening*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1971.

Marchán Fiz, Simón: *Del arte objetual al arte de concepto*, 1986, Madrid, Akal, 1990.

Masotta, Oscar: *Happening*, Buenos Aires, Ed. Jorge Alvarez, 1967.

Montaner-Oliveras: *Los museos de la última generación*, Barcelona, G. Gili, 1986.

Payero, Antonia: *1975-1985. Diez años de Mail Art. El Atelier Bonanova como referencia*, Tesis Doctoral (Inédita), Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense, Madrid, 1993.

Ramírez, Juan Antonio: *Duchamp. El amor y la muerte, incluso*, Madrid, Siruela, 1993.

Restany, Pierre, *Miralda!*, "una vie d'artiste", Barcelona, Ambit Servicios Editoriales, 1982.

Romero Brest, Jorge: *El Arte en la Argentina*, Buenos Aires, Paidós, 1969

Serrán-Pagán, Ginés-Muntadas, Antonio: *Pamplona-Grazaalema. De la plaza pública la plaza de toros*, 1980, Instituto de Estudios Norteamericanos, Barcelona, 1981.

Valéry, Paul: *Eupalinos o el arquitecto*, 1921, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos de Madrid, 1982.

## CATALOGOS

*Antes y después del entusiasmo*, Contemporary Art Foundation Amsterdam, 1989.

*Arte conceptual, una perspectiva*, Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 1990.

*20 artistas de la Escuela Superior de Bellas Artes*, (con la participación de David Nebreda), Palacio de Velázquez, Madrid, 1976.

*23 artistas. Madrid. Años 70*, Sala de Exposiciones de la Comunidad de Madrid, 1991.

*Artistas en Madrid. Años 80*, Sala Plaza de España, Madrid, 1993.

*Beuys en Viena*, Casa de Cultura, Santa Cruz, Tenerife, 1991.

*Caixa de Quotidianitat*, Concha Jerez, Sala de la Caixa de Pensions, Barcelona, 1988.

*Cartógrafo de la memoria*, Nacho Criado, Sevilla, Sibila-arte, 1996.

*Concha Jerez*, Ateneo de Madrid, 1975.

*Concha Jerez*, Taller de Arte Actual, Círculo de Bellas Artes de Madrid, noviembre de 1988-diciembre de 1989.

*Despedida que no despide. Réquiem Escénico en memoria de Agustín Millares*, Concha Jerez, Centro Atlántico de Arte Moderna, Las Palmas de Gran Canaria, 1990.



*Dia-rio*, Concha Jerez, Los Molinos del río Segura, Murcia, 1989.

*Dinosaurios. Perturbacions irreversibles*, Francesc Abad, Sala de exposiciones de la Fundació Caixa de Pensions, Barcelona, 1987.

*El Caso*, Christian Boltanski, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1988.

*El mal de la actividad*, Talleres de RENFE, Madrid, febrero de 1996.

*El momento más sensible del instante*, José Ramón Morquillas, Vitoria, 1990.

*El Paisaje*, Rafael Peñalver, Galería Rayuela, Madrid, 1995.

*El Ojo Atómico*, Ed. Tomás Ruiz-Rivas, Madrid, 1996.

*El Sueño Imperativo*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 1991.

*Encuentros en Pamplona*, Pamplona, 1972.

*12 Experiencias*, (con la participación de Nacho Criado), Arteleku, San Sebastián, 1994.

*Exposición*, Muntadas, Galería Fernando Vijande, Madrid, 1986.

*III Festival Internacional de Performances, III FIARP*, El Ojo Atómico, Madrid, 1993.

*For CP Fans Only*, Carlos Pazos, Sala Parpalló, Valencia, 1994.

*Francesc Abad*, Ateneo de Madrid, temporada 1970-1971, Madrid, marzo 1971.

*From The Center*, Eugènia Balcells, music by Peter Van Riper, Anderson Gallery, School of the arts, Virginia, 1986.

*Formas del tiempo*, con la participación de Esther Ferrer, Instituto Francés, Madrid, 1996.

*Formas Primarias*, Francesc Abad, galería as, del 29 de enero al 12 de febrero de 1972.

*Fracciones de Tiempo*, Concha Jerez, Museo de Bellas Artes de Asturias, Oviedo, 1986.

*Fuera de Formato*, Centro Cultural de la Villa de Madrid, 1983.

*Have a good time*, Francesc Abad, Galería Canaleta, Figueras, 1984.

*Híbridos*, Antoni Muntadas, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1988.

*Ideas y actitudes. En torno al arte conceptual en Cataluña 1964-1980*, Centro d'Art Santa Mónica, Barcelona, 1992.

*Imágenes Endémicas*, Nacho Criado, Galería Magda Bellotti, Algeciras, 1993.

*In quotidianitatis memoriam*, Concha Jerez, Hall K-18, Kassel, 1987.

*Interferencias*, Concha Jerez, Museo de Bellas Artes, Santander, 1995.

*Joseph Beuys*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1994.

*Juan Hidalgo*, Taller en la Facultad de Bellas Artes de Cuenca, 1990.

*Juan Hidalgo. Acciones Fotográficas Eróticas. 1969-1990*, Juan Hidalgo, Galería Juana de Aizpuru, Madrid, 1994.

*La Acción*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1994.

*La cabeza del dragón*, Francesc Torres, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1991.

*La mirada sedienta*, Nacho Criado, Palacio de Daralhorra, Granada, 1995.

*La Vanguardia 1980. Precio 25 Pts*, Concha Jerez, Espai B 5-125, Universidad Autónoma, Bellaterra, Barcelona, 1981.

*Leopoldo Emperador*, Galería Leyendecker, Santa Cruz de Tenerife, 1981.

*L'Esperit de la Utopía*, Francesc Abad, Sala Parpalló, Valencia, 1988.

*Libros de artistas*, Sala Pablo Ruiz Picasso, Madrid, 1982.

*Libros, objetos y múltiples. 1978-1991*, Galería Estampa. Ediciones de Arte Contemporáneo, Madrid, 1991.

*Sobre los subsentidos*, Antoni Muntadas, Galería Vandrés, Madrid, 1971.

*Madrid. Espacio de Interferencias*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 1990.

*Muntadas. Treballs Recents*, Sala Parpalló, Valencia, 1983.

*Muntadas: 10 proyectos/10 textos*, publicado por la Galería Vandrés, S.A., con motivo de la exposición *Muntadas 17.12.80-17.1.81*, Madrid, diciembre de 1980, enero de 1981.

*Muros*, Concha Jerez, Casa Municipal de Cultura, Avilés, 1986.

*Nacho Criado*, Galería Amadís, Madrid, 1971.

*Nacho Criado*, Sala de Exposiciones de la Fundació Caixa de Pensions, Barcelona, 1985.

*Nacho Criado*, Galería Magda Bellotti, Algeciras, 1992.

*Nuevos Comportamientos Artísticos*, Instituto Alemán, Madrid, 1974.

*Off the record, Fragmentos de una conversación con Nacho Criado*, Galería & Ediciones Ginkgo, (publicado con motivo de la exposición *Múltiples*, Madrid, mayo de 1996.

*Ophelia*, Eugènia Balcells, Universidad Autónoma de Barcelona, Departamento de arte, Espai B5 125, Barcelona, 1979.

*196 pàgines d'estètiques + un espai*, Concha Jerez, Metrònom, Barcelona, 1981.

*Para todos y para nadie*, retrospectiva 1967-1987, Nacho Criado, Las Palmas de Gran Canaria, 1987.

*Pasajes. Actualidad del Arte Español*, Pabellón de España, Sevilla, 1992.

*Piezas de agua y cristal*, Nacho Criado, Palacio de Cristal del Retiro, Madrid, 1991.

*5 piezas orientales*, Nacho Criado, Ginkgo Edición, Madrid, 1991.

*Protocolos Europeos*, José Ramón Morquillas, Kärntner Landoes Galerie, Klagenfurt, Austria, 1995.

Ramírez, J.A.: *Nacho Criado*, Galería Amadís, Madrid, 1971.

*Retorno a la memoria*, Concha Jerez, Sala de la Caja de Ahorros, Pamplona, 1983.

Rowell, Margit: *New Images from Spain*, Museo Guggenheim, Nueva York, 1980.

*IX Saló de los 16*, Caixa de Pensions, Barcelona, 1989.

*III Symposium International d'Art Performance*, Lyon, mayo de 1981.

*Sincronías*, Eugènia Balcells, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1995.

*Sinfonía de las 40 cartas*, Concha Jerez, Sala Nicanor Piñole, Gijón, 1984.

*Sin Número, Arte de Acción*, Círculo de Bellas Artes de Madrid, 1996.

*(Sin título) o Africa*, Angel Bados, Museo de Navarra, Pamplona, 1991.

*Slow Minefield*, José Ramón Morquillas, Galería Vanguardia, Bilbao, 1992.

*Talleres de Escultura: Angel Bados-Juan Hidalgo-Antoni Muntadas*, Sala Parpalló-Diputación Provincial de Valencia, Valencia, 1993.

*Taller Juan Hidalgo*, Facultad de Bellas Artes de Cuenca, 1990.

*Telas*, Albert Girós, Galería Charo Hdez Yagüe, Madrid, 1978.

*Transgresión de los tiempos*, Concha Jerez, Capilla del Oidor, Alcalá de Henares, 1989.

*Too late for Goya*, Francesc Torres, Sala Rekalde, Bilbao, 1996.

*Una obra para un espacio*, Canal de Isabel II. Madrid, 1987.

*Una propuesta sobre la significación del estilo*, Concha Jerez, Galería Ovidio, Madrid, 1978.

*Un elefante en el limbo*, Carlos Pazos, Centro de Arte Santa Mónica, Barcelona, 1993.

*Unidades de Interferencia*, Concha Jerez, Sala Triunfo, Granada, 1994.

*zaj en Canarias. 1964-1994*, Viceconsejería de Cultura y deportes, Gobierno de Canarias, 1990.

*zaj*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1996.

## SELECCION ARTICULOS

Aledo, Jaime: *El artista es una abstracción*, *Cruce*, nº 1, abril de 1994, pág. 11.

Alemán, Jorge-Larriera, Sergio: *De la obra de arte al fetiche*, *Cruce*, nº 3, febrero de 1996, págs. 53-59.

Angeles Marco-Concha Jerez, *Cien x 100 arte español*, entrevista *Lápiz*, nº 99, 100, 101, enero, febrero, marzo de 1994, págs. 134-139.

Balbona, Guillermo: *Hoy, todo lo que tocamos es estética y, por eso, hay que luchar por crear una nueva*. El Diario Montañés, 28 de enero de 1996.

Barnatán, Marcos: *Una mirada nostálgica*, *El Mundo*, Madrid, 27 de enero de 1996.

Bonet, Juan Manuel: *Concha Jerez*, *El País*, jueves 7 de diciembre de 1978.

Candrós, Teresa: *Una visión esférica de la realidad*, Eugènia Balcells, *El País*, *Estilo*, 4 de junio de 1989.

Calvo Serraller, Francisco:

*Vanguardismo, enfermedad infantil de la modernidad*, *Arquitectura*, nº 227, 1980, págs. 42-47.

*Arte conceptual español, memoria de sendas perdidas*, *El País*, *Artes*, Madrid, 5 de marzo de 1983.

*Arte conceptual, una perspectiva oportuna*, *El País*, *Artes*, 24 de marzo de 1990.

*El mudo parlanchín*, *El País*, *Babelia*, Madrid, 11 de febrero de 1995.

Carretón Cano, Vicente: *El sonido del silencio*, *Vogue*, octubre/noviembre de 1992, págs. 51-53, 179.

Castro Flórez, F.:

*Cartógrafo de la memoria*, entrevista a Nacho Criado, *El Urogallo*, nº 90, noviembre de 1993, págs. 16-27.

*Túneles para seguir los pasos de Beckett*, *Creación*, nº 10, pág. 112.

*A vuelapluma. Huellas de Nacho Criado*, *Sibila*, nº 1, Sevilla, enero de 1995, pág. 46.

*Un arte difícil de enterrar: palabras para acabar con la muerte de la pintura*, *Diario 16*, *Culturas*, nº 602, 8 de febrero de 1997, págs. 12-13.

Clot, Manel:

*Acerca del objeto como pretexto*, *Lápiz*, nº 52, octubre de 1988, págs. 54,63.

*El arte, la vida misma*, Carlos Pazos, *Lápiz*, nº 62, noviembre de 1989, págs. 40,47.

*We don't need another hero. Escenografías de la memoria futura*, *REKarte*, nº 16, julio de 1996.

Collado, Gloria: *Del lado oculto, Lápiz*, entrevista con Antoni Muntadas, n° 103, mayo de 1994, págs. 24,33.

*Ante el espectador*, Esther Ferrer, *Lápiz*, n° 108, enero de 1994, págs. 36-41.

Collado, Gloria-Bernárdez, Carmen: *Fuera de Formato, Tras un largo paréntesis, Guía del Ocio*, suplemento de arte, Madrid, febrero de 1983, págs. 10-11.

Combalía, Victoria: *Adiós a los géneros, El País, Babelia*, 12 de febrero de 1994.

Corazón, Alberto: *En favor de un arte perfectamente útil, Temas de Diseño*, n° 5, 1973, págs. 17-18.

Costa, José Manuel: *"Arte Conceptual", una exposición retrospectiva para confundir elpreciado sentido de la vista, Diario 16*, 20 de marzo de 1990, pág. 25.

Criado, Nacho: *Crisis, qué hacer, El País, Babelia*, 13 de febrero de 1993.

Cristóbal, Ricardo: *Arte sperimentale in Spagna, Art Dimension*, n° 4, octubre-noviembre-diciembre de 1975, págs. 4-11.

Demetrio Enrique, *Informe, Nuevos Comportamientos Artísticos, Reseña*, n° 76, Madrid, junio de 1974, págs. 3-12.

Díaz Bertrana, Carlos-Gaviño, Carlos: *Artistas Canarios en Madrid, El Sacho*, Las Palmas, 26 de marzo de 1983.

Díaz Cuyás, José: *zaj. Tonto el que lo lea, Arena*, n° 2, 1989, págs. 56-67.

Dols Rusiñol, Joaquim: *Me temo que es usted algo Kitsch, Lápiz*, n° 31, enero de 1986, págs. 25-38.



*Dossier: Fluxus, Creación*, nº 9, noviembre de 1993, págs. 73-111.

*Dossier: Fluxus, Creación*, nº 10, febrero de 1994. págs. 53-101.

Espinosa, M<sup>a</sup> José: *Francesc Torres. Artista multimedia*, *Europ. Art*, nº 8, septiembre de 1991, Año II, págs. 25-32.

Farré, Adela: *Angel Bados: "El arte tiene que recuperar su capacidad de modificar la realidad"*, *ABC*, 24 de marzo de 1988.

Fernández Cid, Miguel: *El artista Angel Bados inaugura hoy su primera exposición individual en Madrid*, *Diario 16*, 9 de enero de 1988.

Fernando Lerín-Esther Ferrer, *Cien x 100 arte español*, entrevista, *Lápiz*, nº 99, 100, 101, enero, febrero, marzo de 1994, págs. 90-97.

Francesc Torres-Rogelio López Cuenca, *Cien x 100 arte español*, entrevista, *Lápiz*, nº 99, 100, 101, enero, febrero, marzo de 1994, págs. 202-209.

Foster, Hal: *Contra el pluralismo*, *El Paseante*, nº 23-25, 1995, págs. 80-95.

García Sevilla, Ferrán: *d'art*, nº 6-7, mayo de 1981, Universidad de Barcelona, Departamento de Arte, pág. 54.

Giménez, Carlos: *Experiencias de un outsider*, entrevista con Antoni Muntadas, *Lápiz*, nº 48, marzo de 1988, págs. 22,28.

Golvano, Fernando: *¿Híbrido y polivalente?*, *Los límites del museo*, *REKarte*, nº 15, marzo de 1996.

Gómez de Liaño, Ignacio: *El paño invisible*, *El Paseante*, nº 23-25, 1995, págs. 150-161.

González García, Angel:

*Perimodernos, Cambio 16*, Madrid, 15 de julio de 1985.

*Un espacio sin secretos, Cambio 16*, Madrid, 16 de febrero de 1987.

*La ciencia lo dice y yo no miento*, *Diario 16*, 22 de mayo de 1989.

Graham Dan: *Mis obras para páginas de revista (una historia de arte conceptual)*, *Acción Paralela*, nº 1, 1995, págs. 119-187.

Gras Balaguer, Menene: *De la supervivencia, Los límites del museo*, *REKarte*, nº 15, marzo de 1996.

*El fin de los géneros o el desamparo en el arte*, *REKarte*, nº 11, marzo de 1995.

Grup de Treball: *Información de Arte de Concepto 1973 en Banyoles*, *Qüestions d'art*, nº 28, año V, págs. 10-33.

Hac Mor Carles-Xargay Esther: *El dedo en la llaga. La acción: el arte reinventado*, *Lápiz*, nº 107, diciembre de 1994, págs. 66-71.

Hidalgo, Juan:

*TRES ETCeteras, Balcón*, noviembre de 1987, págs. 47-52.

*Rotulación rotular, ya, versus olvido*, *El congelador*, suplemento de *La nevera*, nº 5, diciembre de 1994, pág. 20.

Huyssen, Andreas: *Escapar a la amnesia: el museo como medio de masas*, *El Paseante*, nº 23-25, 1995, págs. 56-79.

*Inauguración de un nuevo espacio alternativo*, revista de difusión gratuita para la conmemoración de la segunda etapa del *Ojo Atómico*, Madrid, noviembre de 1996.

Isidoro Valcárcel Medina, *Sin Título*, nº 1, Taller de Ediciones, Facultad de Bellas Artes de Cuenca, 1994, págs. 29-94.

Jarque, Fietta:

*Mirada fría al desnudo masculino*, *El País*, domingo 12 de diciembre de 1993.

*El arte conceptual, un movimiento romántico*, *El País*, 21 de marzo de 1990.

Jaume Barrera-Francesc Abad, *Cien x 100 arte español*, entrevista, *Lápiz*, nº 99, 100, 101, enero, febrero, marzo de 1994, págs. 184-189.

Jerez, Concha: *Los muros y el concepto*, *Papeles Plástica*, Avilés, 3-21 de marzo de 1986.

Jiménez, José: *Diez años sin Joseph Beuys*, *El Mundo*, 22 de enero de 1996.

Juan Hidalgo-Isidoro Valcárcel Medina, *Cien x 100 arte español*, entrevista, *Lápiz*, nº 99, 100, 101, enero, febrero, marzo de 1994, págs. 56-63.

Klein, Yves: *El domingo 27 de noviembre de 1960*, reproducción, *Yves Klein*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1995.

Kosuth Joseph: *Sobre el arte conceptual*, *Revista de Occidente*, nº 165, febrero de 1995, págs. 55-68.

Macià, Albert: *Entrevista a F. Abad*, *Avui*, Barcelona, 7 de febrero de 1990.

Mac Low, Jackson: *Cómo George Maciunas conoció a la vanguardia de New York y eventualmente inventó lo que fue llamado "El movimiento Fluxus"*, *Balcón*, nº 4, abril de 1989.

Maderuelo, Javier: *Las instalaciones reclaman espacio*, *El País*, *Babelia*, 12 de febrero de 1994.

*"Madrid. Espacio de Interferencias" o el estado actual de la instalación en España*, *El Mundo*, 12 de febrero de 1990.

Marchán Fiz, Simón: *Un ciclo sobre arte actual. Nuevos Comportamientos artísticos*, *Comunicación*, nº 18, 1974.

Mera, Esther: *Videoinstalaciones, videoesculturas, videoengendros*, *Lápiz*, nº 50 mayo de 1988, págs. 52,57.

Mouré, Gloria: *Vanguardias artísticas y realidad semiológica*, entrevista a Antoni Muntadas y Joan Rabascall, *Destino*, nº 2112, Barcelona, 1978, págs. 34-35.

Nacho Criado-José Díaz Cuyás, *Cien x 100 arte español*, entrevista, *Lápiz*, nº 99, 100, 101, enero, febrero, marzo de 1994, págs. 268-273.

Nickas Robert: *Entropía y los nuevos objetos*, *El Paseante*, nº 10, 1988, págs. 54-67.

Olivares, Rosa:

"*Artecontexto*", *Lápiz*, marzo de 1989, nº 57, págs. 71,73.

*En tránsito*, *Lápiz*, nº 115, octubre de 1995, págs. 38-49.

Olmo, Santiago B:

*Carlos Pazos*, *Lápiz*, nº 103, mayo de 1994, págs. 68,69.

*Fluxus, una manera de vivir*, *Lápiz*, nº 108, enero de 1995, págs. 69-75.

Palacios, Manuel: *El vídeo: poesía electrónica del siglo XX*, *Lápiz*, nº 49, abril de 1988, págs. 8,9.

Parcerisas, Pilar: *Pere Noguera: De la cerámica al arte conceptual*, *Avui*, Barcelona, 29 de agosto de 1982.

Pere Noguera-Eugènia Balcells, *Cien x 100 arte español*, entrevista, *Lápiz*, nº 99, 100, 101, enero, febrero, marzo de 1994, págs. 388-395.

Picazo, Gloria:

*La cita y la imagen*, *Lápiz*, nº 61, octubre de 1989, págs. 50-55.

*Visiones múltiples alrededor del círculo*, *Lápiz*, nº 60, junio de 1989, págs. 60-65.

*Juegos de Guerra*, Francesc Torres, *Lápiz*, nº 62, noviembre de 1989, págs. 54,59.

*Más allá de naufragios y desencantos*, *Arena*, nº 4, 1989, págs. 48-55.

Rafols Casamada-Carlos Pazos, *Cien x 100 arte español*, entrevista, *Lápiz*, nº 99, 100, 101, enero, febrero, marzo de 1994, págs. 366-371.

Ramírez, Juan Antonio:

*Ese oscuro deseo del objeto*, *El Paseante*, nº 10, 1988, págs. 44-50.

*El arte como voluntad de representación. Una conversación entre Juan Antonio Ramírez y Francesc Torres*, *El Paseante*, nº 23-25, 1995, págs. 114-123.

Sarrigarte, Iñigo: *Habitar el espacio, De la instalación*, *REKarte*, nº 16, julio de 1996.

Saura, Antonio: *El arte efímero*, *El Paseante* nº 23-25, 1995, págs. 102-113.

Spiegel, Olga:

*Angel Bados, en busca de una escultura producida bajo mínimos*, *La Vanguardia*, 28 de marzo de 1988.

*El grupo zaj, pionero del arte conceptual español, celebra sus 25 años*, *La Vanguardia*, 23 de enero de 1990.

Sturken, María: *La elaboración de una historia, paradojas en la evolución del vídeo*, *El Paseante*, nº 12, 1989, págs. 66-78.

Subirats, Eduardo: *Tres tesis sobre la televisión considerada como obra de arte*, *Lápiz*, nº 59, mayo de 1989, pág. 20.

Tàpies, Antoni:

*El manierismo de los "botiguers", ¿Dónde va el arte catalán?*, La Vanguardia, sábado, 14 de agosto de 1982, pág. 5.

*La Creación. Arte Conceptual Aquí*, La Vanguardia, Barcelona, 14 de marzo de 1973.

Torres, Francesc:

*Plus Ultra*, *Arena*, nº 2, 1989, págs. 94-97.

*Dos historias*, *Revista de Occidente*, nº 165, febrero de 1995, págs. 115-130.

Txomin Badiola-Angel Bados, *Cien x 100 arte español*, entrevista, *Lápiz*, nº 99, 100, 101, enero, febrero, marzo de 1994, págs. 258-261.

*Un espacio para otras alternativas*, *El Punto*, 18-24 de febrero de 1994.

Valcárcel Medina, Isidoro: texto sin título, *El congelador*, suplemento de *La nevera*, nº 5, diciembre de 1994, pág. 17.

Vallaure, Jaime: *No hay acción sin documento certificado*, *Arte. Proyectos e ideas*, nº 4, Universidad Politécnica de Valencia, mayo de 1996, págs 79-89.

Zaya, Octavio:

*Zaj y Fluxus*, *Arena*, nº 2, 1989, págs. 68-75.

*La Monte Young y el piano bien afinado*, *Balcón*, noviembre de 1987, págs. 53-57.

## INDICE DE ENTREVISTAS

<b>Francesc Abad.....</b>	<b>276</b>
<b>Atelier Bonanova.....</b>	<b>279</b>
<b>Angel Bados.....</b>	<b>283</b>
<b>Teresa Camps.....</b>	<b>288</b>
<b>Nacho Criado.....</b>	<b>297</b>
<b>Esther Ferrer.....</b>	<b>302</b>
<b>Pedro Garhel.....</b>	<b>306</b>
<b>Albert Girós.....</b>	<b>315</b>
<b>Concha Jerez.....</b>	<b>321</b>
<b>José Ramón Morquillas.....</b>	<b>327</b>
<b>Pere Noguera.....</b>	<b>332</b>
<b>Angels Ribé.....</b>	<b>336</b>
<b>Isidoro Valcárcel Medina.....</b>	<b>339</b>

## INDICE DE ILUSTRACIONES

Portada del catálogo de <i>Fuera de Formato</i> .....	60
Contraportada del catálogo de <i>Fuera de Formato</i> .....	61
Carta de Vostell a la exposición <i>Fuera de Formato</i> .....	72
Sin título, Atelier Bonanova, 1983.....	78
Plano general de la muestra <i>Fuera de Formato</i> , Centro Cultural de la Villa de Madrid. 1983.....	90
Invitación a la exposición <i>Fuera de Formato</i> .....	95
Obras de Joan Rabascall (detalle), sección <i>Monográfica</i> .....	97
Obras de Jaume Xifra (detalle), sección <i>Monográfica</i> .....	98
Instalación (proyecto), Angel Bados, 1983.....	103
Instalación (proyecto), Angel Bados, 1983.....	104
Instalación, Angel Bados, 1983.....	105
<i>Pasaje en Piscis</i> (proyecto), Nacho Criado, 1980-1983.....	107
<i>Pasaje en Piscis</i> (instalación), Nacho Criado, 1980-1983.....	108
<i>Pasaje en Piscis</i> (detalle, <i>ojos de Isabel</i> ), Nacho Criado, 1980-1983.....	109
<i>Pasaje en Piscis</i> (detalle), Nacho Criado, 1980-1983.....	110
<i>Pasaje en Piscis</i> (instalación). Nacho Criado. 1980-1983.....	111
<i>Identidad de un espacio geográfico</i> (proyecto) Concha Jerez, 1983.....	112
<i>Identidad de un espacio geográfico</i> (instalación), Concha Jerez, 1983.....	113
<i>N.S.E.O.</i> (proyecto), Antoni Muntadas, 1976-1983.....	116
<i>N.S.E.O.</i> (proyecto), Antoni Muntadas, 1976-1983.....	117
<i>N.S.E.O.</i> (instalación, detalle), Antoni Muntadas, 1976-1983....	118
<i>N.S.E.O.</i> (instalación, detalle), Antoni Muntadas, 1976-1983....	120
<i>N.S.E.O.</i> (instalación, detalle), Antoni Muntadas, 1976-1983....	120
<i>N.S.E.O.</i> (instalación, detalle), Antoni Muntadas, 1976-1983....	120



<i>Let me be your teddy bear. Me enamoré de una jíbaro</i> (proyecto), Carlos Pazos, 1981-82.....	121
<i>Let me be your teddy bear. Me enamoré de una jíbaro</i> (instalación), Carlos Pazos, 1981-82.....	123
<i>N.M.Q.H.</i> (proyecto), Angels Ribé, 1982.....	125
<i>N.M.Q.H.</i> (instalación), Angels Ribé, 1982.....	127
<i>Ubi sunt/Kulturprobleme/Are you corrupt</i> (proyecto), Francesc Abad, 1981-82.....	129
<i>Ubi sunt/Kulturprobleme/Are you corrupt</i> (detalle), Francesc Abad, 1981-82.....	130
<i>Mesas</i> , Leopoldo Emperador, 1981.....	132
<i>Arco de luz - 4 unidades de luz</i> (proyecto), Albert Girós, 1982.....	135
Vista parcial de la sección <i>Intermedia</i> .....	136
Proyecto para <i>Fuera de Formato</i> (proyecto), José Ramón Morquillas, 1982.....	138
Proyecto para <i>Fuera de Formato</i> , José Ramón Morquillas, 1983.....	139
Acción para <i>Fuera de Formato</i> (proyecto), Isidoro Valcárcel Medina, 1982.....	144
Papeleta, Acción para <i>Fuera de Formato</i> , Isidoro Valcárcel Medina, 1982.....	145
Papeleta, Acción para <i>Fuera de Formato</i> , Isidoro Valcárcel Medina, 1982.....	146
Papeleta, Acción para <i>Fuera de Formato</i> , Isidoro Valcárcel Medina, 1982.....	147
Acción para <i>Fuera de Formato</i> , Isidoro Valcárcel Medina, 1982.....	148
<i>2 Proyectos de Juan Hidalgo y Walter Marchetti para Documenta 5, 1972</i> .....	152
<i>Proyecto 1</i> , Juan Hidalgo-Walter Marchetti, 1972.....	153
Espacio zaj (detalle).....	154

<i>M Lituania</i> (homenaje a Maciunas), Juan Hidalgo, 1977.....	155
<i>Biozaj Apolíneo y Biozaj Dionisiáco</i> , Juan Hidalgo, 1977.....	156
<i>El libro de las cabezas. "Autorretratos"</i> (detalle), Esther Ferrer, 1979.....	157
<i>El libro del sexo. La caída</i> (detalle), Esther Ferrer, 1979.....	158
<i>La otra caída</i> , Esther Ferrer, 1983.....	159
<i>Música de Cámara...</i> (detalle), Walter Marchetti, 1983.....	161
<i>19 piezas fáciles</i> (detalle), Walter Marchetti, 1983.....	162
<i>D'apres Marchetti</i> , Walter Marchetti, 1983.....	163
<i>Re/presentación (performance)</i> , Nacho Criado, 1983.....	166
<i>Re/presentación (performance)</i> . Nacho Criado, 1983.....	167
<i>Re/presentación (performance)</i> . Nacho Criado, 1983.....	168
<i>Re/presentación (performance)</i> . Nacho Criado, 1983.....	169
<i>Re/presentación (performance)</i> . Nacho Criado, 1983.....	170
<i>Re/presentación (performance)</i> , Nacho Criado, 1983.....	171
<i>Meados</i> (acción), Juan Hidalgo, 1983.....	173
<i>Meados</i> (acción), Juan Hidalgo, 1983.....	173
<i>Meados</i> (acción), Juan Hidalgo, 1983.....	173
<i>Meados</i> (acción), Juan Hidalgo, 1983.....	173
<i>La primera media hora</i> (acción), Esther Ferrer, 1983.....	175
<i>La primera media hora</i> (acción), Esther Ferrer, 1983.....	176
<i>La primera media hora</i> (acción), Esther Ferrer, 1983.....	176
<i>En los mares del sur</i> (acción), Walter Marchetti, 1983.....	178
<i>En los mares del sur</i> (acción), Walter Marchetti, 1983.....	179
<i>En los mares del sur</i> (acción), Walter Marchetti, 1983.....	180
<i>En los mares del sur</i> (acción), Walter Marchetti, 1983.....	180
<i>Coloquio-Conferencia</i> (acción), Isidoro Valcárcel, 1983.....	182
<i>Sol/Suelo</i> (proyecto), Pere Noguera, 1983.....	183
<i>Sol/Suelo</i> (proyecto), Pere Noguera, 1983.....	183
<i>Sol/Suelo</i> (performance), Pere Noguera, 1983.....	184
<i>Sol/Suelo</i> (performance), Pere Noguera, 1983.....	184

<i>Sol/Suelo (performance)</i> , Pere Noguera, 1983.....	185
<i>Sol/Suelo (performance)</i> , Pere Noguera, 1983.....	185
<i>Sol/Suelo (performance)</i> , Pere Noguera, 1983.....	185
<i>Sol/Suelo (performance)</i> , Pere Noguera, 1983.....	185
<i>Sol/Suelo (performance)</i> , Pere Noguera, 1983.....	186
<i>Opción Cero (performance)</i> , Pedro Garhel, 1983.....	192
<i>Opción Cero (performance)</i> , Pedro Garhel, 1983.....	193
<i>Opción Cero (performance)</i> , Pedro Garhel, 1983.....	193
<i>Opción Cero (performance)</i> , Pedro Garhel, 1983.....	193
<i>Opción Cero (performance)</i> , Pedro Garhel, 1983.....	194
<i>Opción Cero (performance)</i> , Pedro Garhel, 1983.....	194
<i>Opción Cero (performance)</i> , Pedro Garhel, 1983.....	195
Sin título, Atelier Bonanova, 1983.....	209

## Indice

INTRODUCCION.....	5
1. Hacia un periodo de reflexión.....	7
2. <i>Fuera de Formato</i> : el reto de reaparecer en escena.....	11
3. La memoria como documento histórico.....	17
I- UN OBJETIVO ... <i>FUERA DE FORMATO</i> .....	22
I. <i>TRAYECTORIA DE UNA PROPUESTA</i> .....	23
1. Un nombre para <i>otros soportes</i> .....	39
2. Selección de participantes.....	43
3. Presupuesto económico.....	53
4. El catálogo: complemento de la muestra con entidad propia.....	60
II. DESENLACE.....	77
1. Asistencia.....	79
2. Repercusión.....	82

II -	RECONSTRUCCION Y ANALISIS FORMAL DE <i>FUERA DE FORMATO</i> .....	88
I.	INTRODUCCION A LA ESTRUCTURA....	89
1.	Monográfica.....	97
II.	<i>INSTALACIONES</i> .....	100
1.	Instalación.....	102
2.	<i>Pasaje en Piscis</i> .....	107
3.	<i>Identidad de un espacio geográfico</i> .....	112
4.	<i>N.S.E.O.</i> .....	116
5.	<i>Let me be your teddy bear. Me enamoré de una jíbaro</i> .....	121
6.	<i>N.M.Q.H.</i> .....	125
III.	<i>INTERMEDIA</i> .....	128
1.	<i>Ubi sunt/Kulturprobleme/Are you corrupt...</i>	129
2.	<i>Mesas</i> .....	132
3.	<i>Arco de luz - 4 unidades de luz</i> .....	134
4.	Proyecto.....	137
5.	Sin título.....	141
6.	Acción para <i>Fuera de Formato</i> .....	143
IV.	+ <i>ZAJ</i> .....	149
1.	Juan Hidalgo.....	152
2.	Esther Ferrer.....	157
3.	Walter Marchetti.....	161

V.	<i>PERFORMANCES</i> .....	164
1.	<i>Re/presentación</i> .....	166
2.	<i>Meados</i> .....	172
3.	<i>La primera media hora</i> .....	175
4.	<i>En los mares del sur</i> .....	178
5.	<i>Coloquio-Conferencia</i> .....	181
6.	<i>Sol/Suelo</i> .....	183
7.	<i>Opción Cero</i> .....	187
III -	<b>UN NUEVO HORIZONTE PARA EL ARTE CONCEPTUAL ESPAÑOL. FUERA DE FORMATO COMO REFERENCIA</b> .....	197
I.	<i>DE UN ARTE ALTERNATIVO A UN ARTE DE LOS NUEVOS MEDIOS</i> .....	198
1.	<b>Reconciliación con la práctica artística tradicional</b> .....	200
2.	<b>La figura del crítico bajo la mirada del artista</b> .....	208
II.	<b>INSERCIÓN EN EL MERCADO</b> .....	215
1.	<b>La obra <i>efímera</i> en el museo</b> .....	223
2.	<b>El documento: certificación histórica y objeto de mercancía</b> .....	232

III.	EL CONCEPTUAL: FORMA Y FUNCION.....	236
1.	<b>La idea y su optimación a través de la forma.....</b>	<b>243</b>
IV.	UNA REGULARIZACION EN PROCESO...	249
1.	<b>Las nuevas generaciones: inducción, academicismo y regresión.....</b>	<b>253</b>
	<b>CONCLUSIONES.....</b>	<b>265</b>
	<b>ENTREVISTAS.....</b>	<b>275</b>
	<b>BIBLIOGRAFIA.....</b>	<b>344</b>
	<b>Indice de entrevistas.....</b>	<b>362</b>
	<b>Indice de ilustraciones.....</b>	<b>363</b>