

favor. Por ejemplo, en 1988, cuando preparé en Berlín el trabajo sobre la antigua embajada de España en el III Reich, conseguí cosas que ahora serían imposibles. Pero, el problema no es que en este momento gobierne el PP. Con el PSOE en el gobierno ahora ocurriría lo mismo. Cuando lo hice había más fluidez, era como si los parámetros del poder estuvieran aún por sedimentar un poco.

*—Cuando mencionabas antes los momentos iniciales de tu trayectoria, te referiste a ellos como al momento en el que hacías arte «conceptual». «Arte conceptual» es una noción en la que no es fácil situarse. No veo dónde están sus límites. Me parece que trabajos tuyos posteriores, sean instalaciones, vídeo u otras cosas que has hecho, podrían considerarse igualmente en la órbita del conceptual. ¿No es «conceptual» un término que engloba manifestaciones tan diversas como «acciones», «body-art», «povera», instalaciones? ¿No nos referimos a «conceptual» para denominar el arte que deja atrás los soportes plásticos tradicionales y pone en la idea y en el soporte lingüístico los objetivos de la investigación artística?*

—Con la palabra «conceptual» hay que considerar más que el valor específico del término, lo que se asocia al término. Como rótulo distintivo es poco afortunado, puesto que cualquier obra de arte tiene concepto. Siempre hace falta poner un nombre pero, más que el nombre, lo significativo es el consenso que se crea alrededor de esa etiqueta. Lo mismo pasa con la *instalación*. Decimos «instalación», pero ¿de qué? ¿Hablamos de instalación eléctrica, de cañerías? A estas alturas más o menos todo el mundo sabe de qué se trata cuando se habla de instalaciones en el entorno de la creación. Lo mismo ocurre con el conceptual. Sabíamos lo que queríamos decir en este sentido al emplear el término. Pero, para nosotros el conceptual era más una cuestión de reconocer como tal lo que veíamos o hacíamos, que de partir de la definición que ha sentado unas pautas. En realidad yo procedía de la escultura. Y en aquel momento, cuando trabajaba la escultura, o la peculiar modalidad de escultura que hacía, que no era nada permanente, formas hinchables, fenómenos naturales u objetos perecederos, pensaba que lo más importante de una obra de arte era el concepto, que la obra no era una cuestión de retórica estética. Esta convicción sí que me ha acompañado desde entonces.

Lo que ha pasado con el arte conceptual es que era tan autorreferencial, en el sentido de reflexión sobre sí mismo, tan tautológico, como diría por entonces Simón Marchán, que en algún momento había cumplido ya su función y perdió como tal su interés para muchos de nosotros. A partir de

ahí cada cual empezó a buscar en otros terrenos. Yo no estoy muy seguro de que la instalación sea una hija directa del arte conceptual. Es, más bien, a mi modo de ver, descendiente directa del movimiento moderno. Es verdad que cronológicamente su invención se sitúa en los años setenta, pero antecedentes ha habido muchos en la historia del siglo XX e incluso antes. Pienso que un jardín a la italiana es una instalación de primer orden: ahí interviene todo, incluida la rotación de la Tierra. Contar con más multimedia es imposible. Con todo, es cierto que el campo de la instalación como praxis independiente es mucho más reciente. No tiene más de un cuarto de siglo de historia. Todavía está en desarrollo, no ha acabado de explicarse a sí mismo y probablemente acabe transformándose en retórica sin haberlo conseguido.

*—¿A qué necesidades respondía el proyecto del Grup de Treball, la actividad que desarrollasteis, muy jóvenes, los artífices del conceptual en Cataluña?*

—Respondía a muchas y varias razones, y casi todas ellas complementarias. En aquella época un acto de la vanguardia cultural se consideraba antes que nada un gesto de resistencia política. Era evidente que a nuestros militares africanistas lo que hacíamos les tenía que reventar. La mayoría de los que formábamos parte del Grup de Treball tenía, por decirlo de alguna manera, antecedentes políticos. Cuando empezamos a trabajar juntos espontáneamente surgió el acuerdo de que no se podía hacer arte como una cosa separada de la realidad social, en una situación de emergencia como era la de aquel momento. Todo tenía una implicación política, y más si ibas con la intención de que la tuviera. Esto lo entendía así todo el mundo, sin necesidad de hacer ejercicios espirituales ideológicos para llegar a tales conclusiones.

*—¿También fueron importantes en esa cohesión las relaciones de amistad?*

—Los del Grup de Treball nos conocíamos porque todos estábamos en el mismo campo. Era un grupo con intereses compartidos, pero no estaba basado en el hecho de que nos conociéramos o de que hiciéramos otras cosas juntos. Aunque conocía su trabajo no conocí personalmente a la mayoría de la gente hasta el momento de integrarme en el grupo. Y esto fue poco antes de marcharme a los Estados Unidos, con lo cual la experiencia directa se limitó a un período corto. Aun estando en EE.UU. continué formando parte del grupo.

Yo me marché tan joven que, en realidad, apenas me dio tiempo a conocer a nadie en el mundo del arte catalán. Pero fue un momento intenso. Éramos muchos los involucrados, sobre todo si tenemos en cuenta el momento histórico, que no era nada conductivo, y el hecho de que Barcelona no es una ciudad muy grande. En el Grup de Treball nos juntamos 13 ó 14 jóvenes trabajando en la misma dirección. Pero, además estaba el círculo de Ferran García Sevilla y Carlos Pazos, y otros parecidos. De modo que podían contarse unos 25 o 30 artistas que experimentaban por entonces con el conceptual, lo que no deja de ser inaudito, dadas las circunstancias. El Grup de Treball estaba en el centro de gravedad de todo aquello y contribuyó al movimiento conceptual internacional con la singularidad de su vertiente política manifiesta. Sirvió para aglutinar a mucha gente, sobre todo al final, cuando entraron Carles Santos y Pere Portabella. Ellos eran mayores, tenían más «mili» y eran políticamente mucho más listos que nosotros, de modo que en poco tiempo se hicieron los dueños del proyecto.

*—¿Qué importancia tuvieron para vosotros los Encuentros de Pamplona?*

—Su significación fue bastante relativa porque creció como las flores nocturnas, que duran unas horas. Fue un acontecimiento ambicioso que quedó muy fuera de contexto. Pasaron muchas cosas, pero no se explicaron. Con estas cosas ocurre que lo mismo que pasan desaparecen, no dejan sedimento. Con todo, como intento, como esfuerzo, fue remarcable y muy especial. No se había hecho en España nada de esa envergadura nunca hasta entonces.

*—¿Fue fluida la relación con gente que trabajaba en Madrid en campos comparables? ¿Cómo funcionaba el contacto con Nacho Criado, Alberto Corazón y otros que se ocupaban de búsquedas afines?*

—Ahí sí que fue decisiva la relación personal que existió entre algunos de nosotros. En aquella época curiosamente la distancia que había entre Madrid y Barcelona era poco menos que galáctica. Apenas teníamos en cuenta a Madrid. En cierto modo, estábamos convencidos de que el único centro ibérico que estaba cerca de Europa era Barcelona, mientras que Madrid quedaba por allí, en medio del páramo. Afortunadamente los artistas de Madrid tuvieron mejor cabeza que nosotros y establecieron los contactos. Eran ellos los que iban a Barcelona. Aprovechaban la celebración de un simposio, un congreso o lo que fuera para acercarse. Recuerdo un sim-

posio de 1973 en Bañolas al que vinieron Simón Marchán, Alberto Corazón y otros. Ahora bien, no hubo una concentración estable. Permanecieron siendo dos universos completamente aparte.

*–El nombre de Joan Brossa tuvo probablemente una importancia especial para vosotros.*

–Consciente o inconscientemente, fue fundamental para todos. Brossa es un referente importantísimo. Es un artista que, si en lugar de ser catalán o español, hubiese nacido alemán o norteamericano, su nombre se escribiría con unas letras que no caben aquí.

*–Campeaba además en solitario.*

–Ese era un atractivo añadido de Brossa. Era un decano, un viejo sabio que se mostraba absolutamente accesible. Quien iba por su estudio no se encontraba a alguien como al Tàpies de la época, alguien fácil de identificar con el *establishment*, alguien celoso de su posición, pendiente de si le atacabas o no le atacabas. Brossa siempre estaba disponible, abierto y tranquilo. No se le podía llamar porque no tenía teléfono. Pero te plantabas en su casa y podías estar el día entero hablando con él.

*–Tàpies, por el contrario, hasta se permitió el lujo de polemizar con vosotros, los artistas por entonces veinteañeros.*

–Empezamos nosotros la polémica, pero con menor mala intención de lo que él supuso. Nosotros tratábamos de ser coherentes con lo que pensábamos. Cuando hablamos de la utilización de la obra de arte como valor de cambio, como símbolo de *status* social, del sometimiento al mercado, etc., a Tàpies le sentó como una puñalada traperera. Más que por lo que decíamos, yo creo que era porque ninguno de nosotros era pintor. Y eso de que lo que parecía la vanguardia más radical estuviese tan desmarcada de la pintura, y que encima la atacásemos, le llevó a salir como Zeus desde el Olimpo, lanzando rayos y centellas. Jugó además con ventaja, porque tenía el periódico *La Vanguardia* a su disposición y nosotros no. Hubo un par de intercambios y finalmente lo dejamos, porque tampoco era para tanto.

*–¿Por aquella época eras militante del Partido Socialista Unificado de Cataluña?*