



La sombra alargada del arte experimental.

Una aproximación crítica a la exposición *Madrid. Espacio de Interferencias*

Manuel Padín Fernández y Carmen C. Santesmases

1. Introducción. Origen y contexto de la exposición.

1.1. En diálogo con el pasado: volver la mirada a la sombra del arte contemporáneo en nuestro país.

“Aquí se nos reúne a los raros”¹ (Lootz, 2021). Alrededor de la mesa, se encuentran muchas caras conocidas, entre ellas tres Premios Nacionales de Artes Plásticas. Más de 30 años después de que tuviera lugar *Madrid. Espacio de Interferencias* (1990) en el Círculo de Bellas Artes, se reúnen en la misma institución Isidoro Valcárcel Medina, Concha Jerez, Eva Lootz, Francisco Felipe Figueroa y Javier Maderuelo. Al escuchar estas palabras de Lootz, muchos se sonríen y otros sueltan una carcajada. Parecen sentirse a gusto con esa categoría: “los raros”. Entre los artistas presentes se enredan las historias, los relatos y las anécdotas; se cruzan las palabras y las miradas. Ante nuestros ojos atentos se genera, otra vez, un *espacio de interferencias*.

Algunos de estos “raros” o “topos del arte” (Maderuelo, 1990, p. 13) que participaron en la muestra han accedido a acompañarnos y ayudarnos a recuperar esta exposición del abandono en el que ha permanecido tanto tiempo, a pensar los precedentes de las prácticas artísticas allí reunidas, el contexto y la huella que consiguió dejar la exposición en el panorama artístico nacional. Escuchando sus relatos, y profundizando a través de una extensa bibliografía, aparecen una serie de preguntas que se abordan en este ensayo: ¿cuál es el propósito y sentido de la exposición *Madrid. Espacio de Interferencias*? ¿cuáles fueron las consecuencias para los creadores y los distintos agentes de la escena artística? En suma, este texto pretende hacer una aproximación crítica a través de una lectura historiográfica que problematice aspectos específicos como la resignificación que sufrió este

¹ Gran parte de las citas de este ensayo provienen de los cuatro encuentros que hemos realizado con algunos de los participantes (artistas y comisario) de la exposición *Madrid. Espacio de Interferencias*. El primero de ellos fue un encuentro individual con Javier Maderuelo en su estudio (10 de marzo 2021). El segundo consistió en cambio en una suerte de mesa redonda que tuvo lugar en el Círculo de Bellas Artes (11 de marzo 2021) y que contó con la participación del propio Javier Maderuelo, además de algunos de los artistas de la muestra, en concreto Isidoro Valcárcel Medina, Eva Lootz, Concha Jerez y Francisco Felipe Figueroa. El tercer y cuarto encuentros han sido reuniones individuales con los artistas Darío Corbeira (12 de marzo 2021) y Gabriel Fernández Corchero (4 de mayo 2021), quienes no pudieron venir al encuentro colectivo del Círculo de BBAA. De todos estos encuentros tomamos registro audiovisual para su posterior revisión. Este proyecto nace sin otro interés que el nuestro personal, sin hallarse la investigación enmarcada o apoyada económicamente por ninguna institución. Debemos agradecer la generosa participación de artistas y comisario, además de la inestimable ayuda del Círculo de Bellas Artes, Fernando Castro y Juan Albarrán, sin los cuales esta investigación no habría visto la luz.

proyecto expositivo con la apuesta radical por el término “instalación”; el diseño minucioso de una genealogía de artistas y el supuesto potencial emancipatorio alcanzado por la muestra. ¿Qué pudo ser *Madrid. Espacio de Interferencias* y no fue? ¿Qué lugar ha ocupado en la historiografía y qué trascendencia tuvo verdaderamente?

Este trabajo recoge el testigo de Mónica Rodríguez quien, en su tesis *Fuera de Formato* (1998) afirmaba que había una carencia de investigaciones específicas sobre los años ochenta y noventa del siglo pasado. Veintitrés años después, ciertas lagunas se van aclarando. Este ensayo utiliza los testimonios orales de los artistas y comisarios para hacer de su memoria fuente fundamental de la reconstrucción histórica. Como dijo Valcárcel Medina: “La memoria propia es la mejor fuente de documentación. Entre otras cosas (la economía, la facilidad, la comodidad, la proximidad...), porque, si falla, será porque no era necesario conservarla. En la memoria no existen cosas como la pérdida o el préstamo. Se tiene o no se tiene algo en el archivo según si es útil y necesario o no lo es” (Gutiérrez Serna, 1998, p. 17). Con la urgencia por recabar información, atendemos al relato oral y al encuentro como una manera creativa de contribuir a tejer la historia reciente del arte contemporáneo en España.

1.2. De la música y poesía experimentales a la instalación.

Para acercarse a comprender con rigor el porqué de esta exposición hay que volver primero al origen y trayectoria de estos artistas y atender a las influencias que los moldearon en gran medida. Estos proceden de prácticas vinculadas a lo que se conoce hoy como “arte experimental”. Tratando de teorizar y defender la pertinencia de esta categoría –que artistas como Gabriel Fernández Corchero identifican como un término muy utilizado en aquella época–, Javier Maderuelo explica en el catálogo de la exposición *Escritura experimental en España, 1963-1983* (2014): “la idea de experimentación [...] supone la búsqueda y la prueba de nuevas formas, maneras y procedimientos que no han sido probados con anterioridad” (Lafuente, 2014, p. 21). En este sentido, lo “experimental” no constituiría en ningún caso un estilo, no tendrían las obras una característica formal, sino que se trataría de “una manera de entender y generar arte” (Lafuente, 2014, p. 29).

En la escena artística nacional, esta introducción de unas prácticas artísticas no canónicas o convencionales supuso una ruptura de la experiencia colectiva acumulada con respecto a la naturaleza del arte, sus prácticas y el rol de los artistas. En España, desde finales de los años cincuenta y principios de la década de los años sesenta, había comenzado a abundar una voluntad de experimentación en distintas disciplinas (la música, la poesía, la novela, la pintura, el cine y la arquitectura), desbordando las categorías artísticas tradicionales. Estas propuestas de arte experimental puestas en práctica por ciertos artistas *underground* a la sombra del *mainstream* entraron en el país a través de la poesía y la música, y se extendieron hacia otros ámbitos, resquebrajando el concepto clasicista de género artístico. Se transformaron por hibridación, mediante interferencias entre disciplinas hacia nuevos géneros (lo que más tarde se han denominado *happening*, *performance*, instalación, etc), mostrando una inquietud por la acción, lo público y la relación con el espacio.

Estas prácticas experimentales que supusieron *nuevos comportamientos artísticos*² y que se salieron *fuera del formato*³ no surgieron por generación espontánea, sino lentamente y desembocaron en 1963 con la *Problemática del 63*; germinaron poco a poco y con dificultad. Durante estas décadas (1950-60), se habían generado numerosas agrupaciones musicales y de compositores en Madrid y Barcelona, como Alea, Juventudes Musicales, Tiempo y Música o Nueva Música. Así, sucedió que, a través de la música experimental principalmente y de la mano de músicos como Luis de Pablo o Juan Hidalgo⁴, se introdujeron en España las ideas en torno a estas prácticas alternativas. En los orígenes de la experimentación en nuestro país los músicos han tenido, pues, un enorme protagonismo.

De esta manera, la gran mayoría de los artistas de *Madrid. Espacio de interferencias* estaban vinculados a estos ámbitos o influidos por la música contemporánea, la música concreta, el arte sonoro, la poesía fonética, experimental, etc. Este es el caso, como ya se ha expuesto, de Juan Hidalgo e igualmente de Valcárcel Medina, Concha Jerez, Francisco Felipe, Eva Lootz y del propio comisario de la exposición, Javier Maderuelo, quien había sido durante las décadas de los años setenta y ochenta un creador muy comprometido con la experimentación (escritor, crítico y musicólogo, además de poeta experimental y fonético y artista sonoro). Su bagaje dentro de la estela de estas prácticas, con un pie en la esfera de la creación y otro en el del mundo teórico, provocó en él la necesidad no solo de visibilizar actividades artísticas contemporáneas vinculadas al arte experimental, sino de trazar una genealogía, incorporando a artistas más jóvenes para hilar un discurso fluido capaz de “mostrar la continuidad generacional de la semilla experimental” (Maderuelo, 1990, p. 19). Si “entre ellos [los artistas experimentales] se tejió una auténtica red de relaciones” (Lafuente, 2014, p. 23), todo ello se sustentaba gracias a la pasión de los artistas y a su propia autosufragación y automecenazgo. “Nuestro interés nos hacía llegar a

² En referencia al ciclo de *Nuevos Comportamientos Artísticos* organizado por Simón Marchán Fiz, quien es sin lugar a duda una figura clave para comprender la formación y evolución de estas prácticas y artistas.

³ En referencia a la exposición *Fuera de formato* (1984), que fue vital para comenzar a mostrar ciertas corrientes experimentales del arte español que se habían mantenido a la sombra.

⁴ Luis de Pablo y Juan Hidalgo, junto a Walter Marchetti, llevan a España las corrientes musicales más contemporáneas desde después de la Segunda Guerra Mundial.

muchos sitios. [...] Conectábamos con quien podíamos. [...] Yo creo que funcionábamos más con la pasión que con otra cosa, porque conocimiento llegaba muy poco” (Fernández Corchero, 2021).

1.3. (Re)visiones de una estela difusa: destellos y encrucijadas del arte experimental a partir de los años 70.

El periodo entre 1970 y 1973, tan influyente para los artistas de aquel momento, estuvo marcado por los Encuentros de Pamplona (1972). Javier Maderuelo recordaba: “La gran sorpresa de mi vida fueron ciertamente los Encuentros de Pamplona y no por la parte artística, sino más bien por la parte musical. Para mí el descubrimiento de John Cage fue la iluminación de mi vida [...] de toda una serie de manifestaciones que no tenían nada que ver ya con las categorías clásicas, ni mucho menos con los greenbergianos” (Maderuelo, 2021). A partir de este momento se puede analizar un crecimiento considerable de artistas que se aproximan a la experimentación, lo que le lleva a Maderuelo a pensar incluso que este pudo haberse convertido en una especie de “estilo formal” (Lafuente, 2009, p. 24). Figuras como Julio Campal, el grupo Zaj o artistas que vinieron de fuera como Alberto Greco, Wolf Vostell o Alain Arias-Misson dejaron un poso muy considerable. Igualmente, Simón Marchán y el ciclo de *Nuevos Comportamientos Artísticos* organizados en el Instituto Alemán fueron de gran influencia para todos estos artistas y sus prácticas.

En el Madrid de los años 80 había pocos lugares alrededor donde “hacer generación, elaborar un lenguaje común” (Felipe Figueroa, 2019). Esta serie de artistas más jóvenes con intereses similares se encontraban en el Espacio P, fundado por Rosa Galindo y Pedro Garhel en 1981. Era un semisótano en la calle Núñez de Arce, donde se desarrollaron numerosos encuentros sobre prácticas experimentales con el vídeo, la *performance* y el arte sonoro. El Espacio P era un experimento en sí mismo. Karin Ohlenschläger lo define como un lugar en el que se trabajaba mediante la autogestión y donde la producción artística se generaba a través de dinámicas colectivas. La *performance* era una actividad habitual en los procesos generadores de las obras. El concepto de “código abierto”, surgido en los años sesenta en la música, el cine y la poesía experimental, se incorporó en el Espacio P. Les unía la crítica a los lenguajes tradicionales de la expresión, vinculados al cuerpo, a la escritura, a la imagen y al sonido (Ohlenschläger, 2017, p. 12-49).

En España estaba teniendo lugar una tensión nacional-internacional: mientras que artistas nacionales eran reconocidos en el extranjero, no lo eran en su propio país. El desdén de los críticos de arte y las galerías hacia espacios fundamentales del arte emergente en España como Espacio P y las prácticas que albergaban precarizó enormemente a todo el conjunto de artistas que buscaban vivir de su trabajo y no lo conseguían.

También habían sido vitales los seminarios celebrados en el Centro de Cálculo de la Universidad Complutense y las exposiciones en galerías Vandrés, Redor y Buades, en torno a las cuales se reunían algunos artistas cuya obra orbitaba alrededor de la *performance*, los nuevos medios y la instalación. Además, se realizaron en estos años exposiciones relativamente influyentes en instituciones como el Centro Cultural de la Villa de Madrid, los Institutos Alemán, Italiano y Británico y la Fundación Juan March.

El fin de la Dictadura abre nuevos horizontes. Sin embargo, según Javier Maderuelo “algunas motivaciones que habían impulsado a los artistas a realizar cierto tipo de obras dejaron de tener sentido” (Lafuente, 2014, p. 24). Para inicios de la década de los ochenta, “los grupos experimentales organizados habían desaparecido” (Lafuente, 2014, p. 24). Con esta tesis, Maderuelo reduce el entramado de prácticas y relaciones a un periodo bueno y floreciente (desde principios de los sesenta hasta principios de los ochenta) que se enfrentaría a otro posterior, comercial y yermo en lo relacionado al auge de este arte *otro* (la década de los ochenta). Este relato simplificador coincide con la tesis de José Luis Brea: antes de lo que se conoce como el periodo del “entusiasmo” se habrían desarrollado todas las actividades artísticas valiosas y de verdadero interés, mientras que en los años ochenta todo se reduciría a mero arte comercial vacuo. Pero los testimonios y ejemplos de Concha Jerez y Francisco Felipe Figueroa, quienes lucharon por espacios de visibilidad, contradicen esta afirmación tajante. Por ejemplo, en el año 1984 se celebra la exposición *Fuera de formato*⁵, vital para los artistas de Madrid. *Espacio de Interferencias* –que eran un antecedente directo y claro de ella. Esta exposición, que Maderuelo define como “un balance de las prácticas conceptuales en España” (Lafuente, 2014, p. 24), nace como reacción “ante la falta de atención generalizada, la inexistencia de estructuras y la ausencia de espacios y medios específicos de difusión” (Criado, 1983, p. 7). Surge de la mano de Concha Jerez, Teresa Camps y Nacho Criado con la voluntad de mostrar artistas y propuestas ajenas a la pintura hegemónica, como “alternativa a la situación actual del arte en España” (Criado, 1983, p. 7) y con la intención de dar a conocer algo que había estado pasando y que seguía pasando a la sombra del entusiasmo. Su propuesta y su objetivo fueron “enmarcar y definir las nuevas formas de actitud y comportamiento en el arte español desde finales de los años sesenta hasta ahora” (Criado, 1983, p. 7).

Por su parte, *Madrid. Espacio de Interferencias* no asume la intención de “levantar acta, [...] ofrecer un balance y llamar la atención sobre unos creadores” (Criado, 1983, p. 9) -como expone Simón Marchán sobre *Fuera*

⁵ En 1987 también tendrá lugar una exposición vinculada a la instalación y el arte experimental: *Una obra para un espacio*. Su relevancia e influencia será en cambio mucho menor que *Fuera de formato*.

de formato en el propio texto del catálogo-, sino que se constituye como una apuesta teórico-discursiva radical y dirigida. Así, a diferencia de *Fuera de formato*, articulada como una exposición panorámica que ponía en valor la actividad de ciertos artistas experimentales y las propuestas de las últimas décadas, *Madrid. Espacio de Interferencias* asume un reto mayor, de forma comprometida y extendida en el tiempo. Es decir, una voluntad de instituir la instalación como práctica artística en Madrid para sistematizar su producción, ordenarla cronológicamente y colocarla en el panorama general de la historia del arte contemporáneo español.

2. Repensar *Madrid. Espacio de Interferencias*.

2.1. Para salir de las tinieblas: el primer impulso de la exposición.

Madrid. Espacio de Interferencias tiene su origen en un grupo de artistas jóvenes, entre los cuales estaban Marcelo Expósito, Francisco Felipe, Gabriel Fernández Corchero, Juan Antonio Hergueta o Ramón Barce, cuyo trabajo se relacionaba con el arte experimental y los nuevos medios –con la poesía y música experimental, pero especialmente centrado en el videoarte y las prácticas relacionadas con la videoinstalación. Estos artistas decidieron desarrollar un proyecto expositivo para mostrar que había otros tejidos de arte contemporáneo en España fuera del canal principal de las galerías y el mercado del arte. Por aquel momento, el planteamiento no se alejaba mucho de lo que había sido *Fuera de formato* unos años antes.

De este grupo, Gabriel Fernández Corchero era la figura de mayor edad, quien compartía con este colectivo con unos intereses semejantes: “en este grupo en el que yo me sentía más partícipe, nuestra historia era el vídeo” (Fernández Corchero, 2021). Su voluntad común era dotarse de un plataforma o mecanismo emancipatorio, incluso revolucionario, que fuera capaz de otorgarles voz y visibilidad. Esto no debía conllevar una ruptura con el pasado, por lo que asumieron la organización de un proyecto reivindicativo de sus orígenes artísticos. El referente de *Fuera de formato* estaba muy presente y querían, influidos por esta muestra, organizar algo “desde la autoproducción de los propios artistas”, según explicaba Francisco Felipe Figueroa: “llegó un momento en que una serie de artistas [...] relacionados con el ámbito de la música experimental [...] nos encontrábamos como huérfanos de unos referentes y además se nos estaba acusando [...] de una mimesis respecto a lo que se estaba haciendo fuera de España [...] y eso no era lo que había pasado en absoluto” (Figueroa, 2021). El proyecto se configuró como una apuesta necesaria y urgente por salir de esa situación de ocultación, aparentemente crónica, por poner en valor las actividades artísticas de un sector marginal por desconocido, que tenía unos antecedentes muy claros, como eran Zaj, el Grup de Treball, Valcárcel Medina, Concha Jerez, Francesc Torres y otros muchos.

2.2. Primeras interferencias y cristalización del proyecto expositivo.

De la falta de fuerza e independencia de este colectivo de artistas, surge la necesidad de contar con artistas y críticos que ya fueran influyentes?. Darío Corbeira y Javier Maderuelo desempeñaron ese papel. Ofrecieron el liderazgo a Darío Corbeira, quien –según él mismo nos explicaba– prefirió rechazar el cargo de comisario para participar como artista. Gabriel Fernández Corchero explica a este respecto: “yo creo que la exposición surge a través, sobre todo, de Darío Corbeira. Existe un momento en el que nosotros, Marcelo Expósito, Francisco Felipe Figueroa, Hergueta, yo [...] nos hacemos amigos de Darío Corbeira porque nos interesa mucho su obra” (Fernández Corchero, 2021). Por su parte, Corbeira conocía bien a Maderuelo, a quien llega finalmente el proyecto. En resumen, este trasvase marca un nuevo comienzo del proyecto, cuando Maderuelo lo recibe y reformula. Fernández Corchero recuerda: “el grupo para esta exposición surge de alguna manera de la gente joven que estábamos ahí [en el Espacio P] trabajando, nuestra relación con Darío Corbeira y a su vez la relación de Darío Corbeira con Maderuelo. Ellos eran amigos y entonces yo creo que surge de ahí. [...] Digamos que Maderuelo hace la selección de artistas que le parece más oportuna” (Fernández Corchero, 2021).

Javier Maderuelo acababa de terminar su tesis doctoral *El espacio raptado* (1990), dirigida por Simón Marchán Fiz, que trataba las relaciones y confluencias entre la arquitectura y la escultura. Así, la exposición se convertiría en una apuesta personal de Maderuelo por una serie de artistas, unos términos concretos y un relato. Así lo expresaba: “Para mí fue una exposición muy importante porque me permitía poner en carne lo que yo había estado estudiando desde el punto de vista teórico en mi tesis” (Maderuelo, 2021). Materializar esa tesis en una exposición supuso acotar y resignificar aquel proyecto primerizo de forma estratégica y discursiva. Según Francisco Felipe Figueroa, “Javier logró una serie de cosas que estaban mucho más allá de lo que nosotros hubiéramos podido imaginar. Como mecanismo emancipatorio, que era lo que queríamos originalmente, creo que la exposición [...] ya no tenía nada que ver con aquella idea que estábamos elucubrando nosotros, sino que ya es un proyecto por completo de Javier [...] se hizo cargo de ello, lo armó intelectualmente con cosas que incluso a lo mejor no habíamos pensado” (Figueroa, 2021). El proyecto cambió radicalmente de una iniciativa colectiva,

inexperta y juvenil a una exposición conducida por un discurso teórico concreto y artistas con mayor experiencia y reconocimiento.

Tras esta toma de posesión, Javier Maderuelo se plantea “buscar quiénes son los padres” (Maderuelo, 2021). Esto tenía un sentido estratégico, puesto que Maderuelo quería presentar a estos artistas jóvenes y desconocidos con solidez teórica y una genealogía, para trazar un relato hasta aquella contemporaneidad. Para ello volvió la vista a los Encuentros de Pamplona (1972) y a otros tantos momentos del arte experimental en España, cuando artistas como Isidoro Valcárcel o Juan Hidalgo habían comenzado a plantear propuestas disruptivas que escapaban de la autonomía académica y convencional del género artístico.

Este relato se construye en función de lo que deja fuera. Maderuelo estrecha el proyecto apartando a algunos artistas que habían estado en su génesis (como Jaime Llorente o Ignacio Barcia) por una falta de interés personal a la hora de construir su discurso. En un inicio existían entre siete y diez artistas jóvenes en el núcleo del proyecto, Maderuelo desvió aquella propuesta original y los redujo a tres para centrarse en aquellos que se dedicaban de forma más o menos expresa a la instalación. Buscó unos artistas capaces de tender un puente entre los más veteranos del arte experimental y los contemporáneos –siempre vinculados a una reflexión con el espacio, un arte instalativo. Así, se observan grupos y subgrupos de creadores escogidos para la muestra. Isidoro Valcárcel Medina y Juan Hidalgo se muestran como pioneros del arte experimental en España. Como veteranos y militantes de la instalación se pueden ver a Concha Jerez y Nacho Criado, mientras Eva Lootz y Adolf Schlosser cubrían el cupo de extranjeros trabajando en España. Darío Corbeira era una figura puente entre las dos generaciones. Los más jóvenes eran Francisco Felipe, Sara Rosenberg, Marcelo Expósito y Gabriel Fernández Corchero. Fernández Corchero explicaba que los artistas fueron seleccionados en base “a un *background* que [Maderuelo] estaba persiguiendo y que él ya tenía vigilado. Esto es yo creo de donde surge [la muestra]” (Fernández Corchero, 2021). Y añadía: “se convierte en una exposición de corte teórico sobre el mundo del arte experimental” que buscaba “capturar todo ese espíritu que se estaba [...] generando en esa época” (Fernández Corchero, 2021).

2.3. Maneras de hacer, pensar y comisariar: el “espíritu” (experimental) de *Madrid. Espacio de Interferencias*.

“Espíritu”, concepto que Maderuelo introduce y repite en el catálogo, deja claro que existía un nexo común o rasgo compartido por todos estos artistas tan dispares y de praxis tan divergentes. Este *aliento* experimental común le sirvió como eje vertebrador: “yo creo que todas estas personas [...] estaban en esa idea de hacer algo de lo que no sabes cuál va a ser el resultado, frente al artista que va buscando un resultado. [...] El entender que el arte no es el final sino que es el proceso, de alguna manera se podía ver en casi todos estos artistas. Pero no hay un estilo, no hay un estilo instalación. No solo por los medios, también por los objetivos” (Maderuelo, 2021). Preguntado sobre este “espíritu compartido” se cuestionaba a sí mismo: “¿en qué consiste ese espíritu? Yo creo que ese espíritu está en *un coup de dés*. En tirar unos dados ahí y aceptar lo que va a salir. Y esto lo enseñó John Cage⁶ muy claramente” (Maderuelo, 2021).

Ese “espíritu” o “hálito experimental” que envolvía y recorrería la muestra *Madrid. Espacio de Interferencias* fue asumido por Maderuelo en su proyecto comisarial, pues apostó por el riesgo curatorial. Hasta la misma inauguración no conocía el resultado, ni la materialización de las obras propuestas para la exposición, únicamente su conceptualización teórica y aquella información que los planos, mapas y diseños de los artistas le habían brindado.

Sobre Javier Maderuelo, cabe destacar su constante énfasis en deconstruir el sistema de *Beaux Arts* en favor de aquellos espacios y prácticas liminares, difícilmente reductible a uno u otro género artístico. Sin embargo, él mismo desarrollaría (como se puede leer en el catálogo de la exposición) una apuesta por una nueva categoría: la instalación. Este término, que aparece en el catálogo en cursiva, se conjuga aporéticamente en este caso en una doble dirección, centrífuga y centrípeta, tratando de vincular de alguna forma todos aquellos haceres dispares de la pluralidad de artistas a una común preocupación con el espacio, al mismo tiempo que se plantea esta cuestión como punto de fuga, de exploración y experimentación sin límites de una multiplicidad de formas o posibilidades de interrelación entre escultura y arquitectura. ¿Por qué esa apuesta tan decidida por un término concreto (la instalación)? ¿Acaso no estaba generando otra categoría más, una compartimentación irreal?

Escuchando a los artistas, no parece que hubiera una comprensión compartida de que estar creando instalaciones, ni siquiera una preocupación por ello, invitando a reflexionar más sobre una posible dimensión posmedial. Concha Jerez explicaba: “No se mencionaba ni si uno hacía instalaciones, ni si uno hacía ambientes...”

⁶ John Cage, quien introduce el término de música experimental, entendía que “un hecho experimental es aquel que produce resultados no previsibles” (Lafuente, 2014, p. 21). Este artista influye tremendamente en figuras importantes de la escena española como Isidoro Valcárcel Medina o el propio Javier Maderuelo (según sus testimonios) cuando le conocen a él y a su práctica artística en los Encuentros de Pamplona (1972). Previamente, este había estado difundiendo desde 1958 – que será cuando Juan Hidalgo y Walter Marchetti le conocen en Milán en un curso – sus ideas sobre la “nueva música” por Europa.

¡Qué más daba! [...] Simplemente era una actitud ante un hecho determinado. Evidentemente eso conllevaba muchas veces acciones privadas” (Jerez, 2021). O, de forma semejante, Valcárcel Medina “no tenía más propósito que hacer lo que no hacían los otros [...] Ese afán de pensar ¿y esto a qué pertenece? [...] ¿qué movimiento es esto? Eso me revienta” (Valcárcel, 2021). También Gabriel Fernández Corchero decía: “el término instalación me da exactamente lo mismo. ¿Lo de Francisco Felipe es una instalación o es una escultura? ¿Esta es la interferencia de la que habla Maderuelo? Pues no lo sé. ¿Lo mío es una instalación? Pues no lo sé tampoco. En aquella época una instalación era ir colocando cositas en un espacio y distribuyendo ciertos elementos. Pero, en mi caso, ¿era una escultura? No lo sé” (Fernández Corchero, 2021). Concha Jerez añadía “de alguna forma, yo difiero con respecto a que fuera única y exclusivamente una exposición de instalaciones. Nunca le he dado ninguna importancia a los medios ni nada. Yo hacía lo que hacía. [...] No me parecía que hubiera que ponerle un apellido, un nombre a esta exposición. [...] A mí me sorprende ahora [...] que se hablara de que esto era una exposición de instalaciones [...] Nunca le he dado importancia a esto” (Jerez, 2021).

Así, el término instalación se quedaba corto aquel momento, como subrayaba Darío Corbeira. Su uso parece responder a una decisión pragmática, teórica y discursiva, con un sentido contextual que, visto desde hoy, parece impropio o poco acertado si se atiende a los artistas y las obras de la exposición. Esto lo asumía reflexivamente Gabriel Fernández Corchero cuando se planteaba: “Todo esto que os digo es con la visión actual. En aquella época entiendo que tendría mucho sentido y que serviría mucho para interrelacionar todo esto, pero ahora no lo veo como tal” (Fernández Corchero, 2021). Javier Maderuelo buscaba visibilizar de forma conjunta una manera de hacer y crear, lo que parece conseguirse sacrificando ciertas peculiaridades de la práctica artística y generando en cierta manera un discurso que contradecía la comprensión fluida o perspectiva intragénero en la que él mismo ha insistido constantemente.

La labor curatorial realizada por Maderuelo fue una apuesta arriesgada, por la selección de los artistas (muchos eran totalmente desconocidos), e innovadora en lo que respecta a la metodología de selección de obra, relación con los artistas y montaje. Se ha pensado en varias ocasiones este proyecto curatorial como un ejemplo de consolidación del concepto de comisariado en España, como renovación de la labor curatorial y de la figura del comisario. Aparece un comisario independiente sin vinculación institucional, funcional o política, cuya función sería, “aceptar las obras intuitas en la mente de los artistas, trabajar con sueños cuya realización podría resultar conflictiva” (Maderuelo, 1990, p. 13). En diálogo estrecho con los artistas, desempeñó el papel de colaborador y mediador para que los proyectos de los artistas pudieran llevarse a cabo.

Madrid. Espacio de Interferencias fue, por ello, una exposición difícil -según el propio comisario-, y no solo para el público -no acostumbrado todavía a ver este tipo de obras *site-specific*-, sino también para los artistas que se implicaron en el montaje y puesta en escena de la exposición y para el comisario, por su trabajo en el propio espacio expositivo. Javier Maderuelo habla en el catálogo de la existencia de un “riesgo real” (Maderuelo, 1990, p. 13), pues cualquier cosa podía suceder hasta el día de la inauguración. Sobre ello, Gabriel Fernández Corchero comentaba: “lo más curioso de esta exposición [...] es que es la primera vez que de alguna manera el comisario no ha visto la obra que va a exponerse, sino que está basada toda en el proyecto, en los dibujos, en los escritos, que cada cual aportamos. [...] Maderuelo toma la iniciativa de esperar que ciertos artistas le hagan propuestas. No con el fin de la cojo o no la cojo, sino con el fin de llegar a ciertos puntos en común entre lo que él tenía intención en su cabeza y lo que nosotros proponíamos. [...] Él estaba abierto a lo que fuera, no puso absolutamente ningún problema, absolutamente, cero [...] dejó libremente hacer esto, con un riesgo tela marinera. [...] Éramos novatos” (Fernández Corchero, 2021). De esta forma, la propuesta de Maderuelo era, como él mismo explica, “no pedir, como se hacía en una exposición colectiva –que el comisario va a ver el estudio de los artistas, coge seis obras, pagas el transporte y las pones en la pared– sino hacer unos encargos para que se hicieran instalaciones, tal y como Concha Jerez definía entonces las instalaciones: como unas obras específicas para unos lugares concretos” (Maderuelo, 2021).

Todo ello en aquel momento era poco frecuente. También era muy singular la existencia de una “sala de proyectos”, que se decidió situar junto a la exposición, donde se explicaba el origen de cada una de las propuestas instalativas, poniendo en valor la dimensión intelectual y de conceptualización de estos proyectos espaciales. Así lo recalca Francisco Felipe: “esa sala de proyectos [que] estaba a la entrada a la izquierda [y] estaba separada de la exposición en sí misma. Pero eso era un matiz muy importante en cuanto a qué quería decir: esto no aparece así por las buenas, esto tiene una génesis... el aspecto procesual, pero también toda la justificación conceptual de los trabajos. Eso creo que era una cosa bastante novedosa” (Figuerola, 2021).

El riesgo, la apuesta comprometida y personal estaban presentes en este proyecto expositivo. Ahora la cuestión desde la actualidad es: ¿cuáles fueron las repercusiones de esta exposición? La respuesta, de nuevo, no está nada clara. Lo más pertinente será desgranar este análisis en varias partes.

2.4. Impacto de *Madrid. Espacio de Interferencias* sobre el discurso mediático e histórico, los artistas, comisarios e instituciones.

La repercusión en el discurso mediático y oficial fue escasa o nula. *Madrid. Espacio de Interferencias* era la primera de una serie de exposiciones que el Círculo de Bellas Artes había firmado con el Ayuntamiento de Madrid. “El Círculo había planteado una línea de trabajo en la cual se hacían además unos cursos. Tenía mucho éxito lo de los talleres de los artistas” (Maderuelo, 2021). En cambio, la exposición como tal no fue reconocida, aunque, como se verá, sí se entiende en gran medida como un hito, un cambio de marcha en muchos sentidos. Gabriel Fernández Corchero comentaba con respecto a estas cuestiones: “Me da mucha rabia que hay gente muy metida dentro del mundo del arte que no conoce esta exposición [...] Pregunto mucho: ‘¿tú conociste esta exposición?’ Y no he conseguido encontrar a nadie que la conociera [...] Ya gente de cierta edad y metida dentro del mundo del arte” (Fernández Corchero, 2021). A nivel popular pasó bastante inadvertida, nos expone el artista.

Sin embargo, su influencia sobre los propios autores y sobre las prácticas artísticas ha sido notoria, aunque difícil de constatar. A través de los testimonios de los propios artistas, de ciertas voces académicas que sí han ofrecido un tratamiento más exhaustivo sobre la cuestión y de nuestro propio estudio de las correlaciones en el tiempo de ciertas recepciones de ideas, términos y prácticas se pueden presentar estas hipótesis. Un claro ejemplo de la influencia de esta muestra en su hacer artístico y su reflexión sobre su propia práctica es el de Concha Jerez. Si bien ella llevaba haciendo instalaciones desde mediados de los setenta e incluso dando en ocasiones talleres sobre este tipo de prácticas en el Instituto Alemán de Madrid, a partir de 1990 su obra comienza a asumir de forma clara y directa el lenguaje de “los espacios de interferencias” y las interferencias entre géneros en la creación del espacio específico.

En el catálogo de la exposición *Interferencias* (1996) se incluyen instalaciones de Concha Jerez de años previos y se comprueba la impronta teórico-práctica del discurso de las confluencias entre medios desarrollado por Maderuelo. Se presentaban en esta exposición piezas de entre 1974 y 1995 como por ejemplo *Espacio de Interferencia Inter-Media* (1991), expuesta en el Museum Moderner Kunst de Viena, *Paisajes de Interferencias* (1993-1994), *Unidades de interferencias* (1993-1994), *Trayecto de interferencias* (1994) o *Al límite de xm3 de paisajes de interferencias* (1996). Al respecto de su obra, Jerez escribió para el catálogo: “En esta forma de hacer, poco a poco ha ido plasmándose en mi obra, cada vez con mayor intensidad, el concepto de INTERFERENCIA. Si bien el concepto de Intervención se ve más vinculado en mi trabajo a las relaciones formales con el espacio que desarrollo en mis obras In Situ, en la Interferencia hay un carácter claramente ideológico [...]” (Francés, 1996, p. 17). Se observa de forma bastante clara en el catálogo que fue en 1991 (pasada la exposición *Madrid. Espacio de Interferencias*) cuando la artista otorga un protagonismo teórico central a la dimensión de la “interferencia” y los “espacios de interferencias” de forma bastante sólida y repetida en el discurso. para los artistas Fue una posibilidad de situarse dentro de un discurso específico, unas prácticas concretas y una estela “espiritual” otra.

Atendiendo a las exposiciones posteriores y a la influencia teórica visible en el caso de la esfera de los comisarios, su relevancia fue considerable. Gabriel Fernández Corchero decía a este respecto: “yo creo [que *Madrid. Espacio de Interferencias* fue] absolutamente fundamental para que el resto de exposiciones tiraran adelante. [...] A mí me parece que fue la primera gran exposición y a partir de ahí surgen, un año sí y otro no, exposiciones que van muy en la línea de todo esto” (Fernández Corchero, 2021).

El ejemplo más cercano en el tiempo es el de *El sueño imperativo* (1991) de Mar Villaespesa, que reunió una serie de instalaciones de una gran cantidad de artistas. Otras exposiciones continuaron esta línea, como *Francesc Torres. La cabeza del dragón* (MNCARS, Madrid, 1991), que dio a conocer en España su obra⁷; *Toponimias. Ocho ideas sobre el espacio* (Fundación la Caixa, Madrid, 1994), exploración del propio contexto artístico-social. Se considera también influyente la exposición comisariada por José Luis Brea *Anys 90. Distància Zero* (Centro de Santa Mònica, Barcelona, 1994); *La Torre herida por el rayo* (Museo Guggenheim, Bilbao, 2000) y *Poéticas del lugar, arte público en España* (Fundación César Manrique, Lanzarote, 2001), comisariada esta última por Javier Maderuelo y María Luisa Martín de Argila y centrada en la práctica *site-specific* al aire libre⁸. Sobre esta exposición, comentaba Javier Maderuelo que debía su sentido a *Madrid. Espacio de interferencias*: “existe porque hay unos antecedentes entre los que está indudablemente *Madrid. Espacio de interferencias*” (Maderuelo, 2021).

Destaca también *Hacia un nuevo clasicismo. Veinte años de escultura española* (Círculo de Bellas Artes, Madrid, 1999) y *Desesculturas*⁹ (Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2002), ambas comisariadas por Miguel Cereceda y continuadoras, muy cercanas a *Madrid. Espacio de Interferencias*, en las se repiten varios de sus artistas.

⁷ Su producción había estado casi completamente dedicada a la instalación desde los años sesenta. Al respecto de esta exposición, comenta Mónica Sánchez Argilés: “Una exposición de estas características supuso para el público español de principios de los años noventa, además del reconocimiento de uno de los artistas españoles con mayor producción internacional, la familiarización con el lenguaje de la práctica de la instalación, que contemplaba su proceso de institucionalización en el ámbito institucional del Museo” (Argilés, 2009, p. 181).

⁸ Javier Maderuelo ha continuado vinculado muy estrechamente a todas estas cuestiones. En esta línea de trabajo ha dirigido el programa “Arte y Naturaleza” de la Diputación Provincial de Huesca durante 15 años. Durante este tiempo se han realizado grandes instalaciones y obras de *Land Art* de artistas reconocidos.

⁹ El 9 de mayo de 2002 El País publicaba un artículo sobre esta exposición con el siguiente título: “Las interferencias de las artes se dan cita en las ‘desesculturas’ de los años noventa. El Círculo de Bellas Artes completa sus salas y escaleras con las nuevas propuestas”.

Hacia un nuevo clasicismo. Veinte años de escultura española se había articulado en torno a las tendencias de la escultura española contemporánea y es un claro ejemplo de cómo *Madrid. Espacio de Interferencias* y, más generalmente, ciertas prácticas que tenían lugar en la atmósfera artística son asumidas y recibidas no solo por los artistas, sino también por los comisarios. Mónica Argilés comenta a este respecto que “Cereceda se planteaba por primera vez entonces, cuestiones sobre la naturaleza cambiante del concepto de “escultura”, la problemática de definir a determinados artistas como “escultores” [...]” (Argilés, 2009, p.83). En el catálogo, el propio Cereceda se interroga sobre este aspecto: “quizá, hablando todavía de ‘esculturas’ estemos perpetuando en realidad una forma ya caduca de expresión artística, que los propios artistas se han encargado ya de marginar en favor de otros conceptos menos comprometidos con la tradición, como el de “instalación”” (Argilés, 2009, p.83). Existe, pues, una recepción también en el campo teórico de las propuestas de Maderuelo que no es posible en cambio circunscribir únicamente a la impronta de este comisario y esta exposición concreta (*Madrid. Espacio de Interferencias*), pues procede de exposiciones y artistas previas como Rosalind Krauss, influyentes en aquel momento para una gran cantidad de agentes de la escena artística, aunque no se haya puesto en valor aún a día de hoy.

En resumen, no es que *Madrid. Espacio de Interferencias* fuera el detonante o el punto de inflexión que abriese una nueva vía, sino más bien la apuesta sintomática por una serie de propuestas y prácticas que se habían ido gestando y que ya comenzaban a mostrarse en la superficie. “A partir de ese momento, o a la vez, estaban empezando ya a verse instalaciones, y de hecho se genera un espacio específico para ellas que es el Palacio de Cristal”¹⁰ (Maderuelo, 2021), explicaba Javier Maderuelo. De forma mucho más contundente, Francisco Felipe afirma: “Yo sí creo que tuvo bastante repercusión. Fue bastante importante, eso lo pienso yo. [...] Hubo un cambio de ciclo casi ahí. El trabajo con el espacio, con las instalaciones, con el arte público, empezó a tomar una carta de naturalidad y para eso fue muy importante [*Madrid. Espacio de interferencias*]. Yo, que en aquel momento estaba ya fuera de España y que no volví hasta finales de los noventa, encontré un ámbito totalmente distinto cuando volví” (Figueroa, 2021). Convencido, añadía: “Hubo un antes y un después con *Madrid. Espacio de Interferencias* [...]. A partir de la exposición ya no cabía ignorar que había una serie de prácticas que se habían analizado y que había un continuo de trabajo generacional, con diferentes actitudes, pero que estaban allí” (Figueroa, 2021).

Finalmente, desde un punto de vista historiográfico queda patente que esta exposición ha sido injustamente apartada del discurso oficial o hegemónico, relegada a vivir en la sombra. En el canónico libro de Ana María Guasch *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-2007* (2009) la exposición no se menciona. Darío Corbeira hablaba de un cierto vacío impuesto a esta en favor de una atención más detallada y extensa a otras con más pompa (más presupuesto y más figuras extranjeras) como sería el caso de la ya citada *El sueño imperativo* de Mar Villaespesa, que un año después de *Madrid. Espacio de Interferencias* llenaría las salas del Círculo de Bellas Artes de Madrid.

3. Inconclusiones: la sombra se alarga hasta nuestros días.

Madrid. Espacio de Interferencias “fue una exposición [...] que creció con el tiempo” (Jerez, 2021), como afirmaba convencida Concha Jerez en el encuentro mantenido con los artistas en el Círculo de BBAA. Pese a la escasa atención crítica recibida en aquel momento, despierta ahora el interés de algunos museos y universidades. Esta exposición sirve hoy para situar unas prácticas artísticas que aun carecen de continuidad. Se trata aquí de rescatar unos métodos colectivos y deslocalizados que centran la atención en lo procesual de la creación artística para entender así lo experimental.

Utilizar el término “instalación” fue en ese momento una manera de apropiarse, para redefinirla, de una terminología utilizada en los canales internacionales convirtiendo así ese gesto en el hilo conductor de la muestra. Se empleó esta categoría para explicar un segmento local (artistas instalativos vinculados a la ciudad de Madrid), colectivizando el hábito que movía a trabajar con el espacio y con el proceso de producción artística. Al poner en práctica las tesis de *El espacio raptado* (1990) y al difuminar los límites entre la escultura y la arquitectura, Javier Maderuelo se concentró en trazar una línea cronológica de esta praxis artística en España que presentaba la instalación como un género autónomo.

El proyecto puede resultar contradictorio, al querer Javier Maderuelo agrietar las categorías clásicas del arte partiendo de una práctica, la de la instalación –situada en los márgenes entre la arquitectura y la escultura–, para hacer de esa práctica liminar una categoría central. Con respecto a esto, afirmaba que “Algunas de estas situaciones han cobrado tal importancia y autonomía que amenazan con separarse de sus categorías originales para fundirse en otras totalmente independientes que, en algunos casos, participarían de técnicas, procedimientos y presupuestos disciplinares de distintos géneros, como puede ser el caso de las *instalaciones*” (Maderuelo, 1990, p. 43). Su voluntad fue ampliar y ensanchar esas categorías clásicas para dar cabida a nuevas formas creativas.

¹⁰ En el Palacio de Cristal, ya en 1986, se celebró la instalación *PIEDRAS* de Richard Long. Dos años más tarde tuvo lugar una exposición de cinco instalaciones de Carl André. Ambas están citadas como antecedentes de la propia *Madrid. Espacio de Interferencias* en el catálogo.

Esa pretensión de flexibilizar y abrir el término de escultura acabó convirtiéndose en la sistematización de una nueva categoría.

Maderuelo definía el arte como un estado de encuentro; un proceso invisible que asume el peso de la obra. Entiende la obra de arte como la punta de un iceberg: “vemos lo que asoma sobre la superficie, pero lo que hay debajo se nos queda oculto y se trata de entender que eso se sustenta sobre algo” (Maderuelo, 2021). Esa voluntad de visibilizar a los artistas del arte experimental viene con el temor de que esos artistas no sean bien recibidos. “Sin embargo, obviamente yo tenía que mostrar una exposición donde las obras debían estar acabadas, [...] ser contundentes, convencer a la gente a través de los sentidos” (Maderuelo, 2021). La defensa del nuevo género de la instalación convivía con la voluntad genuina de que la muestra fuese bien recibida. Gabriel Fernández Corchero exponía dubitativo: “hablar de instalación como tal... Y que tanto Francisco Felipe como Darío saquen la obra fuera de la sala, que a mí me parecía que era de lo más interesante que podías hacer en ese momento como concepto, esto era una ruptura para la gente. [...] Tenías que estar muy metido dentro del mundo del arte para tener un sentido de qué era de lo que estábamos hablando” (Fernández Corchero, 2021).

Tanto *Fuera de formato* como en *Madrid. Espacio de Interferencias*, tuvieron gran afluencia de público. La exposición se alargó por este motivo y sin embargo eso no se reflejó posteriormente en los canales oficiales del arte. Gabriel Fernández Corchero narra cómo la exposición en su momento sí sirvió como punto de encuentro de artistas para discutir sobre las propias obras de la exposición y asuntos en general del arte contemporáneo: “Esto sí nos servía para eso. Para estar con gente que además te enseñaba. Porque estábamos allí todos los días durante la exposición. Nos íbamos al Círculo a charlar entre todos los artistas todos los días [...] Estuvo muy bien. No sé si esto existe ahora” (Fernández Corchero, 2021). Así, la exposición se convertía en un espacio en el que no dejaron de pasar cosas hasta el final, lo que mantuvo el carácter procesual de la muestra hasta su cierre. La queja de los artistas experimentales sobre la ausencia de espacios en los que encontrarse quedaba resuelta en la propia exposición convirtiéndola en lugar de reunión. Este tipo de muestras de carácter genealógico contribuye a tejer y conectar las prácticas contemporáneas de un lugar específico. “Éramos esponjas. Lo que queríamos era aprender. De alguna manera nosotros estábamos arropados por ellos [los artistas más veteranos]. Es que estás exponiendo al lado de Valcárcel Medina, que para nosotros era un hito indiscutible. Yo creo que fue un momento, insisto, apasionante y una exposición muy relevante”, recordaba Gabriel Fernández Corchero, quien añadía: “aquella época era apasionante por un lado y muy dura por otro” (Fernández Corchero, 2021).

La ausencia de apoyo institucional a las prácticas experimentales y sus espacios, impidió que estas iniciativas hayan perdurado en el tiempo: el caso paradigmático es el de la ruina y la extinción forzada es el Espacio P. Frente a la influencia local e internacional de estas iniciativas, la mayoría de las veces, las instituciones, es decir, las universidades, los museos y centros de arte, las editoriales y, en general, la investigación en este campo, no colaboran como sería necesario en articular una red conjunta ni un discurso compartido.

Este trabajo nos ha permitido acercarnos directamente al periodo singular del Madrid de los años noventa y atender a los testimonios de los propios artistas, comprobando que estos no pertenecen a la memoria de las artes plásticas en España. Si bien *Madrid. Espacio de Interferencias* fue una exposición que se celebró en una institución pública –o semipública– con el apoyo del ayuntamiento de la ciudad, la ausencia de más proyectos de este tipo –con voluntad de generar una continuidad en las prácticas y un diálogo enriquecedor– ha fomentado un discurso del arte contemporáneo desarticulado y muchas veces mal entendido. Las instituciones, tanto como la historia crítica del arte reciente en España, deberían contribuir a paliar esos huecos que impiden tejer proyectos artísticos sólidos y continuos.

El carácter sombrío que acompaña a la historiografía del arte contemporáneo en España se contrapone al éxito que puede atribuirse a esta exposición pionera, en cuya reconstrucción destacan la dureza de testimonios como el de Gabriel Fernández Corchero, quien se lamentaba por la precariedad tan brutal que imposibilitó a aquella generación de artistas más jóvenes dedicarse al arte dentro de sus propias fronteras. “Justamente mucha de la gente que estaba dentro de Espacio P tampoco ha seguido [...] No ha tenido ninguna relevancia. Es que no había apoyo de nada y la gente se moría de hambre. Esta es la realidad. [...] Eran momentos muy críticos. [...] Yo creo, aunque es un poco una ironía, que hubo un grupo de gente que hacíamos cosas con vídeo y que llegamos demasiado pronto. Esta es la cuestión. Y los que llegaron y se empeñaron con la historia tuvieron que marcharse a Estados Unidos” (Fernández Corchero, 2021).

La sombra del arte experimental es alargada. Para poder refugiarse en ella e indagar sus oscuros recovecos es preciso un trabajo que está todavía por hacer, que todavía está inconcluso. Este ensayo aspira a ser una contribución que vincule el pasado del arte contemporáneo, sus circuitos y artistas con las prácticas más recientes; tender puentes para que lo que permanezca sea el vínculo conceptual y la especificidad de un arte local complejo.