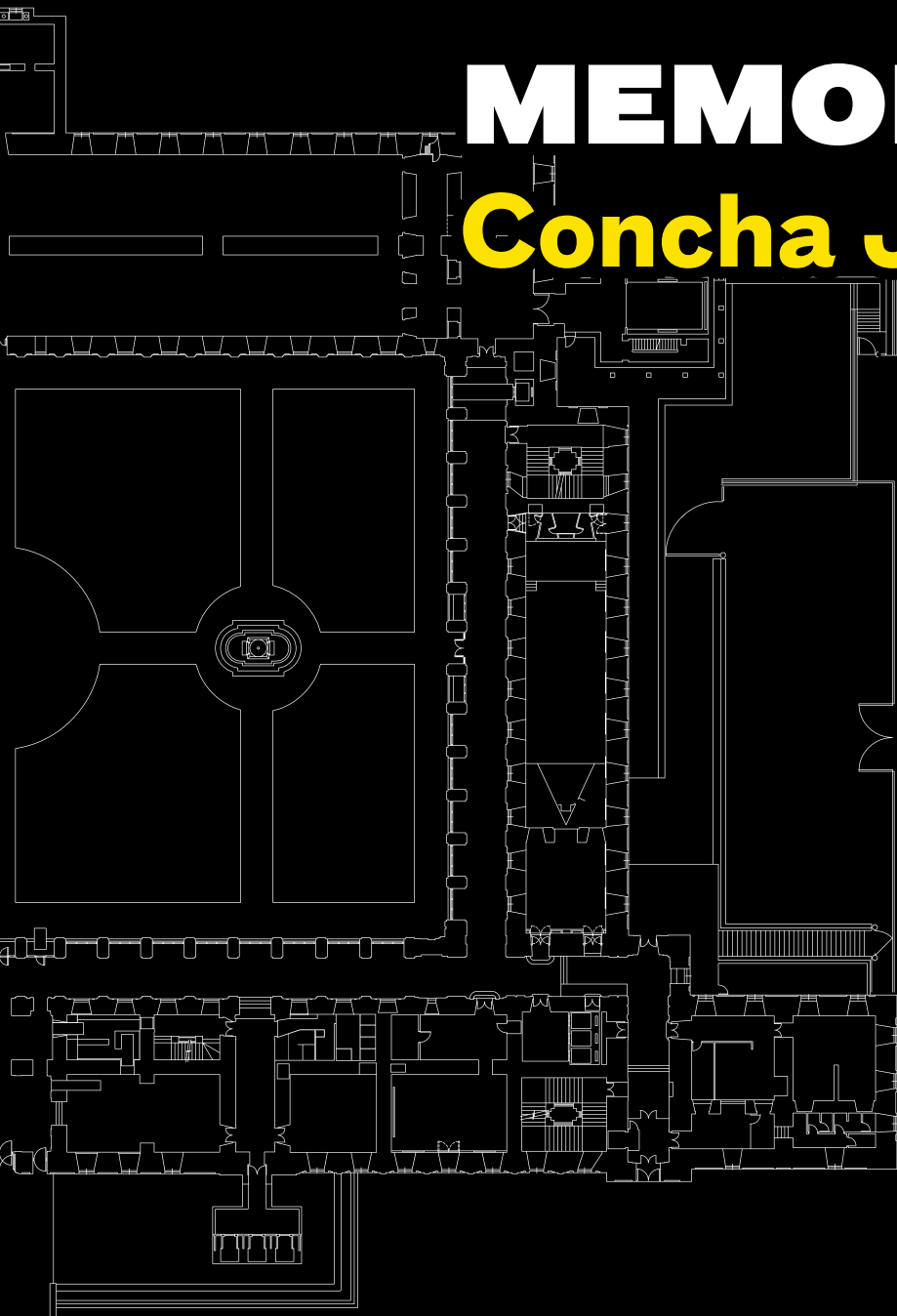


QUE NOS ROBAN LA MEMORIA

Concha Jerez



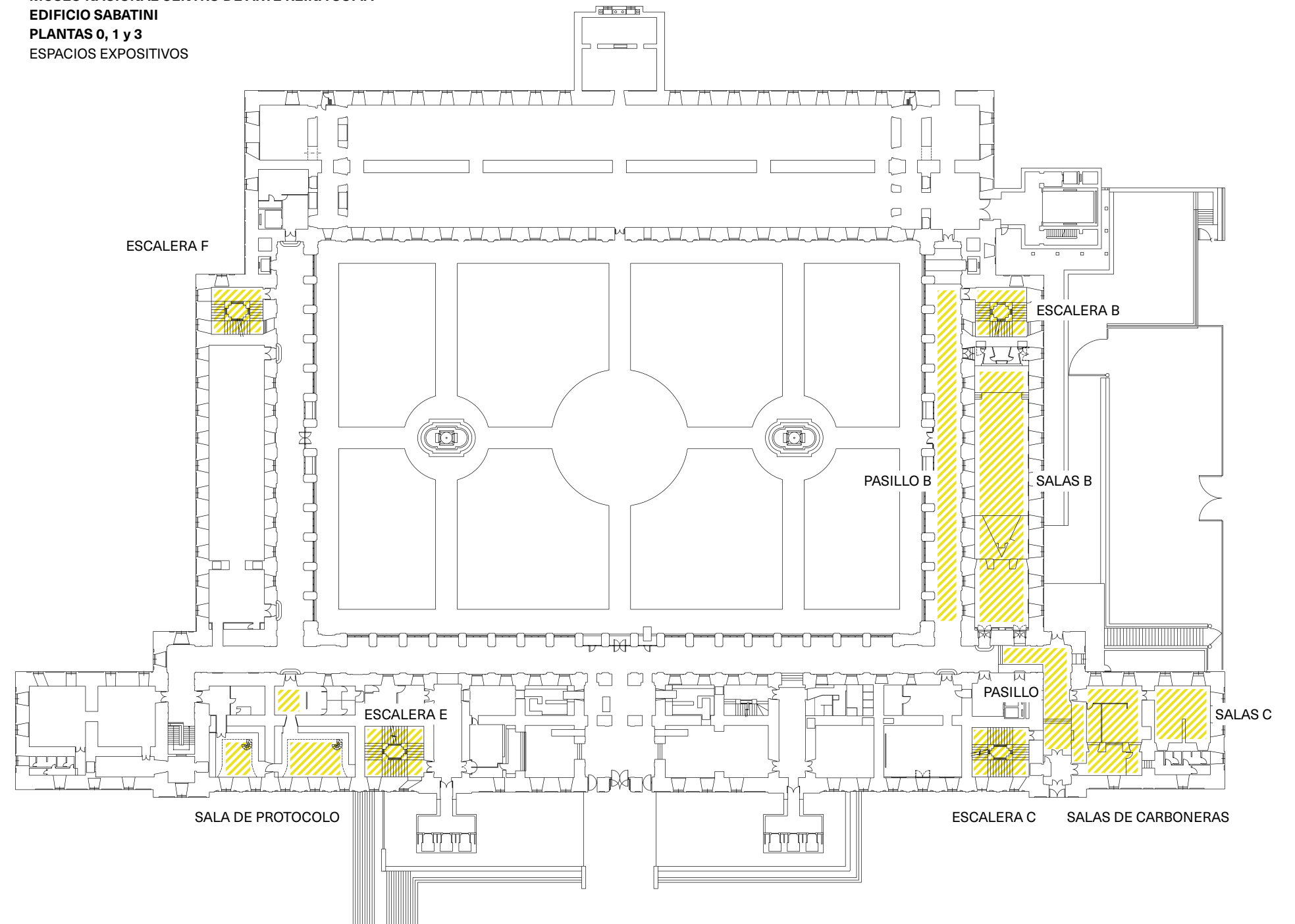
**QUE
NOS
ROBAN
LA
MEMORIA**

Concha Jerez

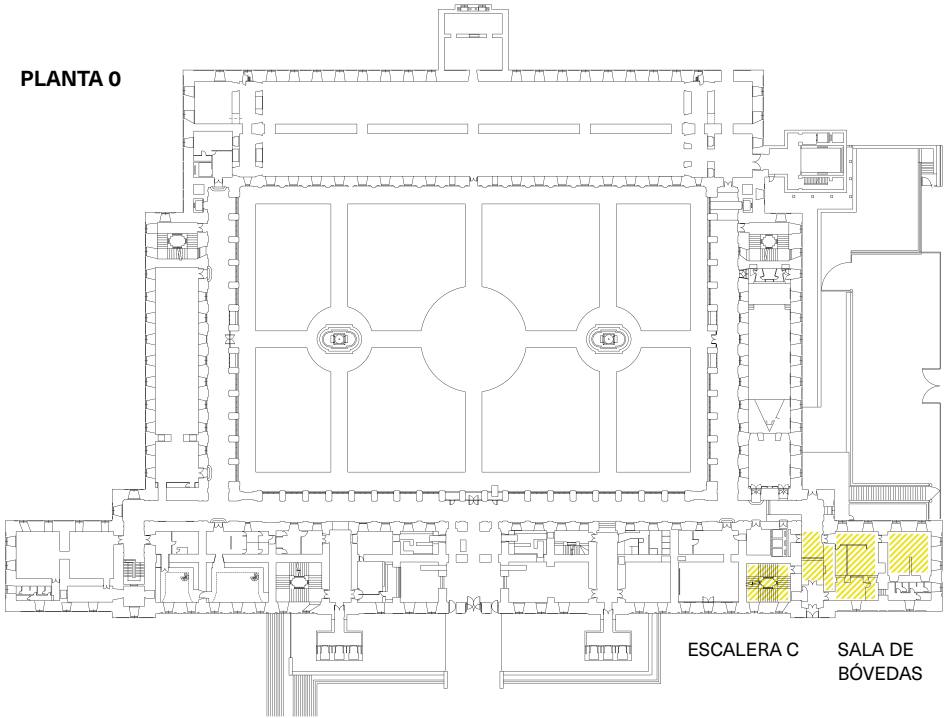
QUE NOS ROBAN LA MEMORIA

Concha Jerez

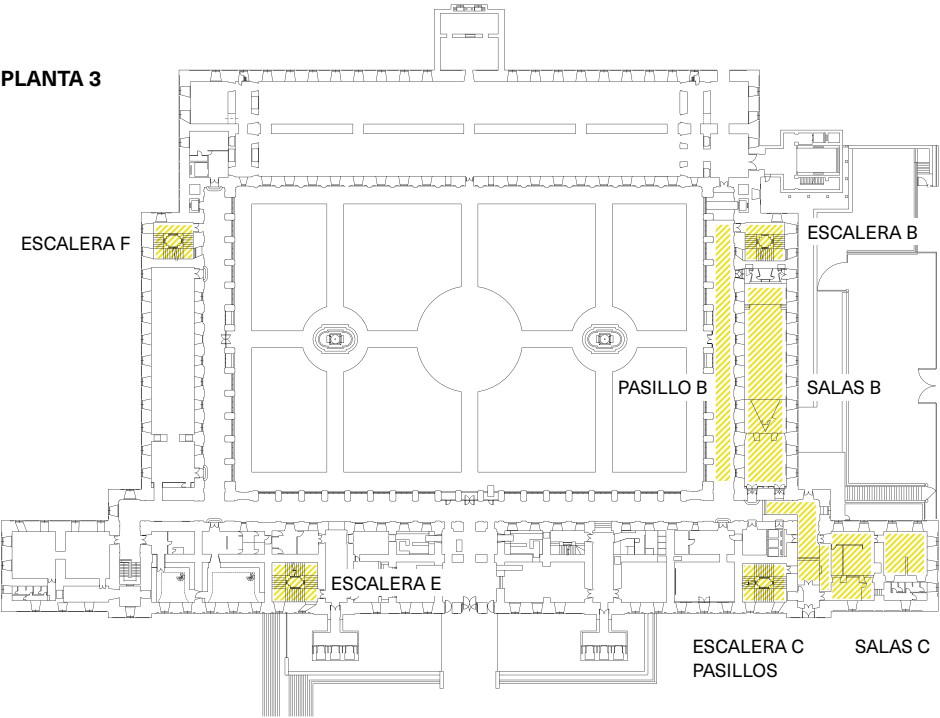
MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA
EDIFICIO SABATINI
PLANTAS 0, 1 y 3
ESPACIOS EXPOSITIVOS



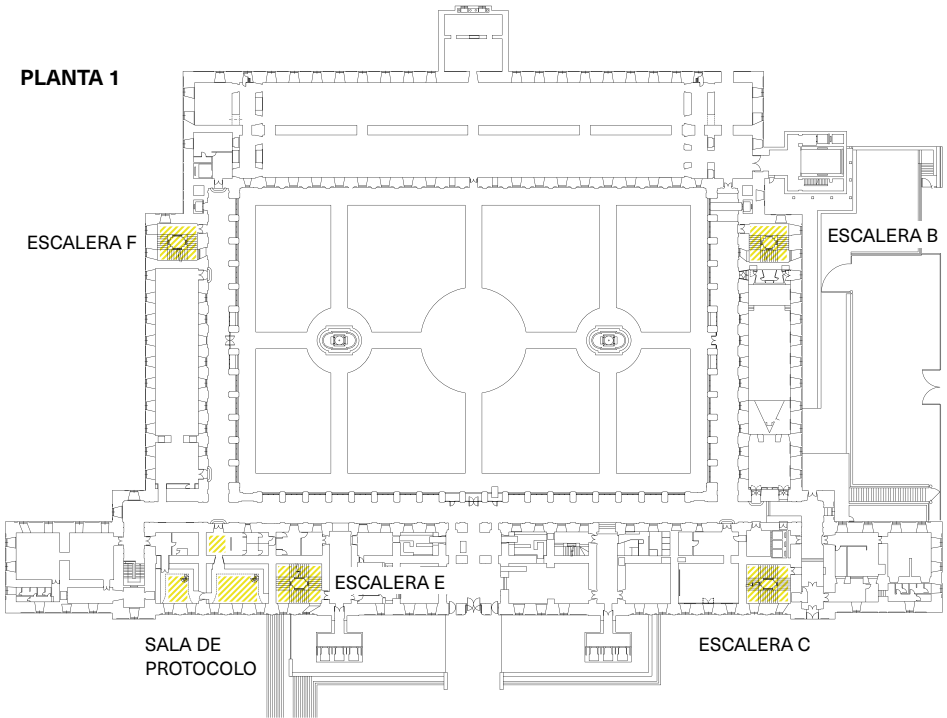
PLANTA 0



PLANTA 3



PLANTA 1



ESCALERAS



SALA DE BÓVEDAS



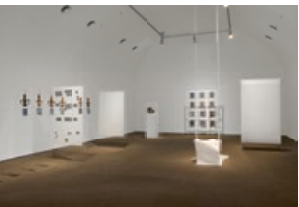
SALA DE PROTOCOLO



PASILLO B



SALAS B



SALAS C



ESCALERA B
XM3 DE MEMORIA ESCRITA Y ORALIZADA



ESCALERA E
XM3 DE MEMORIA SILENCIADA

ESCALERA C
XM3 DE MEMORIA OLVIDADA



ESCALERA F
XM3 DE MEMORIA AUTOCENSURADA



obituarios

Concha Carretero, luchadora antifranquista

Compartió celda con las Trece Rosas, ejecutadas en 1939

NATALIA JUNQUERA

Estaba inconsciente por una paliza la noche que fusilaron en la tapia del cementerio de la Almudena (Madrid) a 13 de sus compañeras de celda que pasarían a la historia como las Trece Rosas. A ella, Concha Carretero, la habían llevado a esa misma tapia pocas horas antes, el 4 de agosto de 1939. La habían obligado a desnudarse y a colocarse de espaldas frente a una columna de hombres armados que se divertieron un rato simulando que iban a fusilarla. Finalmente, la llevaron de nuevo a la abarrotada prisión de Ventas, donde 4.000 reclusas compartían un espacio para 400, y la apalearon. Cuando despertó le comunicaron la muerte de sus 13 amigas, ejecutadas por el bando franquista por "adhesión a la rebelión". Carretero, militante como ellas de las Juventudes Socialistas Unificadas, logró salir viva de aquella cárcel en la que estuvo encerrada cuatro años, pero nunca las olvidó. Falleció el pasado 1 de enero, a los 95 años de edad.

Concha nació en Barcelona en el año 1918, pero se mudó con su familia a Madrid a los dos años. Siempre fue fiel a los homenajes anuales a las Trece Rosas en la tapia del cementerio madrileño. El último al que acudió fue el del pasado 5 de agosto. La veterana antifranquista solía intervenir y concluía su discurso al grito de "¡Por la tercera república!", con el puño en alto. "He visto de todo en mi larga vida, mayoritariamente, injusticias", declaró en uno de esos actos, en los que cada año echaba de menos a algún nuevo "camarada".

Un baile al que se escapó cuando tenía 14 años marcó su vida para siempre. Allí conoció al que iba a ser su marido y la causa a la que iba a entregarse, por un precio muy alto, hasta el último día de su existencia. To-



Concha Carretero, durante un homenaje en Rivas en 2008. / LUIS SEVILLANO

Recibió una brutal paliza la noche en que fusilaron a sus amigas

No olvidaba a los 43 hombres asesinados junto a las jóvenes, sus "claveles"

dos sus hermanos cayeron presos. Su padre, anarquista, murió joven. Y cuando salió de la cárcel, Concha Carretero descubrió, con horror, que su madre había estado durmiendo frente

a los soportales de la prisión.

Recordar aquel amago de fusilamiento y las penurias del tiempo en prisión no era plato de buen gusto para ella, pero Carretero estaba determinada a que su "lucha" no se olvidara, a que el nombre de sus amigas asesinadas, las Trece Rosas, no se borrara de la historia, como tampoco el de los 43 hombres que fueron fusilados ese mismo día. "Mis 43 claveles", les decía. Por eso acudía frecuentemente a contar su vida en institutos a chavales de la ESO, y por eso se reunió también con el director de *La voz dormida*, Benito Zambrano, y el reparto de la película, a los que ayudó a entender cómo pasaban los días en un penal franquista.

Josep Maria Castellet, el gran jefe de la literatura

Josep Maria Castellet

Josep Maria Castellet, el gran jefe de la literatura, falleció el 11 de enero de 2014, a los 94 años. Fue un escritor, periodista y crítico literario. Su obra abarca la novela, el ensayo y la crítica. Destacó por su análisis de la literatura española y por su defensa de la cultura catalana.

Josep Maria Castellet

Josep Maria Castellet, el gran jefe de la literatura, falleció el 11 de enero de 2014, a los 94 años. Fue un escritor, periodista y crítico literario. Su obra abarca la novela, el ensayo y la crítica. Destacó por su análisis de la literatura española y por su defensa de la cultura catalana.

Josep Maria Castellet, el gran jefe de la literatura, falleció el 11 de enero de 2014, a los 94 años. Fue un escritor, periodista y crítico literario. Su obra abarca la novela, el ensayo y la crítica. Destacó por su análisis de la literatura española y por su defensa de la cultura catalana.

Josep Maria Castellet, el gran jefe de la literatura, falleció el 11 de enero de 2014, a los 94 años. Fue un escritor, periodista y crítico literario. Su obra abarca la novela, el ensayo y la crítica. Destacó por su análisis de la literatura española y por su defensa de la cultura catalana.

Josep Maria Castellet, el gran jefe de la literatura, falleció el 11 de enero de 2014, a los 94 años. Fue un escritor, periodista y crítico literario. Su obra abarca la novela, el ensayo y la crítica. Destacó por su análisis de la literatura española y por su defensa de la cultura catalana.

Josep Maria Castellet, el gran jefe de la literatura, falleció el 11 de enero de 2014, a los 94 años. Fue un escritor, periodista y crítico literario. Su obra abarca la novela, el ensayo y la crítica. Destacó por su análisis de la literatura española y por su defensa de la cultura catalana.

Josep Maria Castellet, el gran jefe de la literatura, falleció el 11 de enero de 2014, a los 94 años. Fue un escritor, periodista y crítico literario. Su obra abarca la novela, el ensayo y la crítica. Destacó por su análisis de la literatura española y por su defensa de la cultura catalana.

Josep Maria Castellet, el gran jefe de la literatura, falleció el 11 de enero de 2014, a los 94 años. Fue un escritor, periodista y crítico literario. Su obra abarca la novela, el ensayo y la crítica. Destacó por su análisis de la literatura española y por su defensa de la cultura catalana.

Josep Maria Castellet, el gran jefe de la literatura, falleció el 11 de enero de 2014, a los 94 años. Fue un escritor, periodista y crítico literario. Su obra abarca la novela, el ensayo y la crítica. Destacó por su análisis de la literatura española y por su defensa de la cultura catalana.

Josep Maria Castellet, el gran jefe de la literatura, falleció el 11 de enero de 2014, a los 94 años. Fue un escritor, periodista y crítico literario. Su obra abarca la novela, el ensayo y la crítica. Destacó por su análisis de la literatura española y por su defensa de la cultura catalana.

Josep Maria Castellet, el gran jefe de la literatura, falleció el 11 de enero de 2014, a los 94 años. Fue un escritor, periodista y crítico literario. Su obra abarca la novela, el ensayo y la crítica. Destacó por su análisis de la literatura española y por su defensa de la cultura catalana.

Josep Maria Castellet, el gran jefe de la literatura, falleció el 11 de enero de 2014, a los 94 años. Fue un escritor, periodista y crítico literario. Su obra abarca la novela, el ensayo y la crítica. Destacó por su análisis de la literatura española y por su defensa de la cultura catalana.

Josep Maria Castellet, el gran jefe de la literatura, falleció el 11 de enero de 2014, a los 94 años. Fue un escritor, periodista y crítico literario. Su obra abarca la novela, el ensayo y la crítica. Destacó por su análisis de la literatura española y por su defensa de la cultura catalana.

Josep Maria Castellet, el gran jefe de la literatura, falleció el 11 de enero de 2014, a los 94 años. Fue un escritor, periodista y crítico literario. Su obra abarca la novela, el ensayo y la crítica. Destacó por su análisis de la literatura española y por su defensa de la cultura catalana.

Josep Maria Castellet, el gran jefe de la literatura, falleció el 11 de enero de 2014, a los 94 años. Fue un escritor, periodista y crítico literario. Su obra abarca la novela, el ensayo y la crítica. Destacó por su análisis de la literatura española y por su defensa de la cultura catalana.

Josep Maria Castellet, el gran jefe de la literatura, falleció el 11 de enero de 2014, a los 94 años. Fue un escritor, periodista y crítico literario. Su obra abarca la novela, el ensayo y la crítica. Destacó por su análisis de la literatura española y por su defensa de la cultura catalana.

Josep Maria Castellet, el gran jefe de la literatura, falleció el 11 de enero de 2014, a los 94 años. Fue un escritor, periodista y crítico literario. Su obra abarca la novela, el ensayo y la crítica. Destacó por su análisis de la literatura española y por su defensa de la cultura catalana.

Josep Maria Castellet, el gran jefe de la literatura, falleció el 11 de enero de 2014, a los 94 años. Fue un escritor, periodista y crítico literario. Su obra abarca la novela, el ensayo y la crítica. Destacó por su análisis de la literatura española y por su defensa de la cultura catalana.

Josep Maria Castellet, el gran jefe de la literatura, falleció el 11 de enero de 2014, a los 94 años. Fue un escritor, periodista y crítico literario. Su obra abarca la novela, el ensayo y la crítica. Destacó por su análisis de la literatura española y por su defensa de la cultura catalana.

Josep Maria Castellet, el gran jefe de la literatura, falleció el 11 de enero de 2014, a los 94 años. Fue un escritor, periodista y crítico literario. Su obra abarca la novela, el ensayo y la crítica. Destacó por su análisis de la literatura española y por su defensa de la cultura catalana.

Josep Maria Castellet, el gran jefe de la literatura, falleció el 11 de enero de 2014, a los 94 años. Fue un escritor, periodista y crítico literario. Su obra abarca la novela, el ensayo y la crítica. Destacó por su análisis de la literatura española y por su defensa de la cultura catalana.

Josep Maria Castellet, el gran jefe de la literatura, falleció el 11 de enero de 2014, a los 94 años. Fue un escritor, periodista y crítico literario. Su obra abarca la novela, el ensayo y la crítica. Destacó por su análisis de la literatura española y por su defensa de la cultura catalana.

Josep Maria Castellet, el gran jefe de la literatura, falleció el 11 de enero de 2014, a los 94 años. Fue un escritor, periodista y crítico literario. Su obra abarca la novela, el ensayo y la crítica. Destacó por su análisis de la literatura española y por su defensa de la cultura catalana.

Josep Maria Castellet, el gran jefe de la literatura, falleció el 11 de enero de 2014, a los 94 años. Fue un escritor, periodista y crítico literario. Su obra abarca la novela, el ensayo y la crítica. Destacó por su análisis de la literatura española y por su defensa de la cultura catalana.

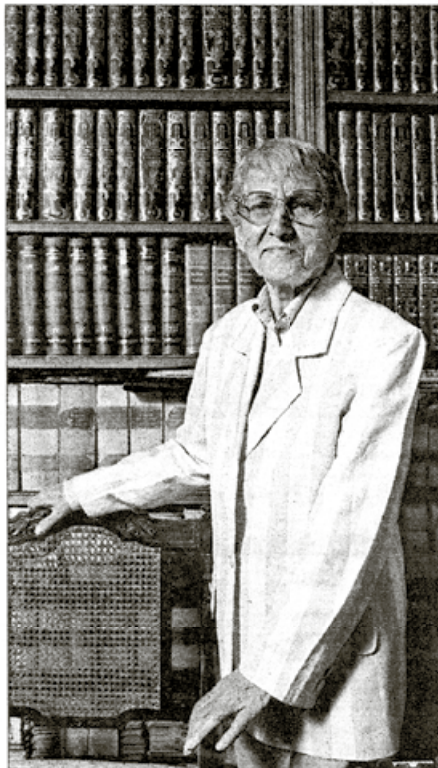
María Telo, la abogada de la igualdad

La jurista impulsó durante el franquismo la reforma del Código Civil que acabó en 1975 con la obediencia de las esposas y con la licencia marital

CHARO NOGUEIRA

Una luchadora en una dictadura, una mujer de convicciones. Una abogada que a base de tenacidad logró lo que parecía imposible: mejorar el estatus jurídico de las españolas en el franquismo, liberarlas de la obligación de obedecer al marido y de contar con su permiso para casi todo. Cosas ahora inimaginables, pero que hace menos de 40 años eran ley: hasta mediados de 1975 las casadas ni siquiera podían abrir una cuenta corriente sin permiso del esposo; en muchas cuestiones eran menores de edad casi al 100%. La artífice de estos cambios, María Telo Núñez (Cáceres, 8 de octubre de 1915), murió el pasado 5 de agosto en Madrid. Esta mujer independiente a la que se le metió "entre ceja y ceja cambiar el Código Civil" se fue con la misma discreción con la que vivió, ajena al oropel. La democracia le concedió algún reconocimiento puntual, pero ningún papel relevante. Su candidatura al Tribunal Constitucional, en 1979, cayó en saco roto.

Telo empezó a los 16 años la carrera de Derecho en Salamanca. "Después del ingreso en la universidad, mi vida ya no fue la misma. Al conocer tan directamente la situación jurídica de la mujer dentro del Código Civil, me sentí tan humillada, tan injustamente tratada, tan vilipendiada, tan nada, que ninguna explicación ni histórica, ni jurídica, ni religiosa, ni humana podían convencerme de que yo exageraba", relataba en su libro *Mi lucha por la Igualdad Jurídica de*



La abogada María Telo, en una imagen de 1998. /CLAUDIO ÁLVAREZ

la Mujer (Aranzadi, 2009). Ese título refleja la batalla de toda su vida.

La llegada de la II República, que instauró el sufragio universal femenino y eliminó trabas laborales para las mujeres, fue un soplo de aire para una joven que quería ser notaria, como su padre, y que —según escribió— se situó "en la línea de Clara Campoamor", la impulsora del derecho al voto de las ciudadanas, a la que trataría años después.

El franquismo, que metió a la mujer en casa, según las aspiraciones de Telo. No permitió a las españolas ser notarias —ni mu-

La lettrada logró que las casadas pudieran abrir una cuenta sin permiso

chas otras cosas—, pero ella ganó la oposición al Cuerpo Técnico de Administración Civil del Ministerio de Agricultura en 1944 —"no sin fuertes obstáculos, por considerar aquel tribunal que ninguna mujer debía tener acceso", escribió—. Y luego debió enfrentar el vacío —"se me asfixiaba, se me quería obligar a realizar labores auxiliares"—. En 1952, se dio de alta en el Colegio de Abogados de Madrid. Abrió despacho, uno de los pocos en manos femeninas en la ciudad.

Funcionaria por la mañana, abogada por la tarde —su bufete estaba especializado en derecho de familia y sucesiones—, madre de familia y a todas horas mili-

tante por libre de la causa que abrazó toda la vida. Telo puso en pie la Asociación Española de Mujeres Juristas en 1971 —antes se afilió a la Federación Internacional de Mujeres de Carreras Jurídicas— y peleó hasta conseguir la entrada de letradas en la Comisión General de Codificación, donde ella participó en la reforma del Código Civil franquista. "Se dedicó en cuerpo y alma. Desde el despacho, enviaba sus propuestas a todos los procuradores de Las Cortes", recuerda la lettrada Consuelo Abril, que debutó como pasante en aquel despacho en 1946. Los cambios que impulsó comenzaron a ser realidad en 1975. También participó en los trabajos de la comisión de codificación sobre el divorcio, aprobado en 1981.

Gracias a la tarea tenaz de Telo —"ha habido años en los que no dormía más de cuatro horas de tanto trabajo", recordaba ella en este periódico en 2008—, las españolas casadas alcanzaron la plena mayoría de edad jurídica. Pudieron aceptar herencias, abrir cuentas en el banco, trabajar y disponer de su salario sin permiso del marido, ser también cabeza de familia o administrar los bienes gananciales. Grandes pasos que encaminó una mujer de independencia férrea y sin militancia de partido. Quizá eso le privó de una merecida relevancia pública con el regreso de la democracia, pero no la devolvió. Dejó la abogacía con los 80 cumplidos, cuando llevaba mucho tiempo viuda. Hace un lustro sostenía que la plena igualdad entre hombres y mujeres se había alcanzado en el terreno del derecho, pero que en otros campos aún quedaba mucho por hacer.

Se ha ido —con el sueño cumplido de "democratizar la familia" y "sacar a la mujer casada del pozo legal"— una mujer que apenas tiene un par de calles con su nombre, pero que logró mejorar la vida de las demás.

María Telo

María Telo

María Telo

María Telo

María Telo

María Telo

María Telo

María Telo

María Telo

María Telo

María Telo

María Telo

María Telo

María Telo

María Telo

María Telo

pp. 1-3

Paisaje de Memoria, 2006-2020, necrológicas aparecidas en prensa de personajes relevantes en la lucha contra el franquismo

José Manuel Rodríguez Uribes

Ministro de Cultura y Deporte

La incursión de Concha Jerez en el mundo de las artes visuales tuvo lugar en los últimos años del franquismo, cuando comenzó a realizar una serie de dibujos y *collages* en los que denunciaba la falta de libertad que vivía nuestro país.

Tal y como sugiere el poético título de esta muestra, la memoria es un patrimonio de la sociedad que debemos conservar y proteger. Son los conflictos y las luchas los que han hecho posible la conquista y el mantenimiento de nuestros valores democráticos y de nuestros derechos. Esa lucha por el Derecho de la que habló Ihering. Somos los poderes públicos los responsables de garantizar la transmisión de este complejo patrimonio a las generaciones futuras.

Que nos roban la Memoria ofrece un recorrido a la vez transversal y panorámico por la obra de esta artista canaria, a la que el pasado 2017 el Ministerio de Cultura y Deporte concedió el Premio Velázquez de Artes Plásticas. Un galardón que se suma a otros recibidos en los últimos años –como el Premio Nacional de Artes Plásticas o el que le otorgó en 2012 la Asociación Mujeres en las Artes Visuales–, con el que se ha querido reconocer el rigor, compromiso y carácter radicalmente innovador de su propuesta.

No es exagerado afirmar que Concha Jerez es una de las artistas conceptuales más importantes de nuestro país. Pertenece a una generación de mujeres que, como Esther Ferrer, Àngels Ribé o Carmen Calvo, –todas ellas también galardonadas con el Premio Nacional de Artes Plásticas–, comenzaron a trabajar en un momento de profundos cambios políticos y sociales que tuvieron un impacto directo en la forma en que concebían su práctica artística.

Esta exposición nos brinda la oportunidad de (re)descubrir a una creadora que es, sin duda, fundamental para entender las derivas experimentadas por el arte español en el tránsito entre el siglo xx y el xxi. Mi más sincera enhorabuena al Museo Reina Sofía por difundir y poner en valor la obra de las grandes artistas de nuestro país.

José Manuel Rodríguez Uribes

Minister of Culture and Sport

Concha Jerez's incursion into the visual arts took place in the last years of Franco's regime, when she started to denounce the lack of liberty in Spain in a series of drawings and collages.

As this exhibition's poetic title suggests, memory is a social heritage that we must preserve and protect. It is through conflicts and struggles that we have been able to conquer and maintain our democratic values and our rights. This is the struggle for Law of which Ihering spoke. Public authorities are responsible for guaranteeing the transmission of this complex heritage to future generations.

Our Memory Is Being Stolen offers a transversal and panoramic survey of the oeuvre of this artist from the Canary Islands, who was awarded the 2017 Velázquez Prize for the Plastic Arts by the Ministry of Culture and Sport in recognition of the rigor, commitment, and radically innovative character of her art. The award followed others she had received in recent years, such as the National Prize for Plastic Arts and, in 2012, a distinction from the association of Women in the Visual Arts.

It is no exaggeration to say that Concha Jerez is one of the most important conceptual artists in Spain. She belongs to a generation of women like Esther Ferrer, Àngels Ribé and Carmen Calvo, all also winners of the National Prize for Plastic Arts, who began their work at a time of profound political and social changes which had a direct impact on the way they conceived their artistic practice.

This exhibition offers us an opportunity to (re)discover an artist who is undoubtedly crucial for an understanding of the directions taken by Spanish art in the transition from the 20th to the 21st century. My most sincere congratulations to the Museo Reina Sofía for bringing attention and appreciation to the work of the great women artists of this country.

Manuel Borja-Villel

Director del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Recurriendo a un amplio repertorio de medios y recursos, tanto visuales como sonoros, y transitando entre géneros como la instalación, la performance o el arte radiofónico, Concha Jerez ha generado a lo largo de su más de cuatro décadas de trayectoria una obra de gran densidad conceptual y radicalidad crítica. En ella, se adentra en reflexiones de índole filosófica vinculadas a cuestiones como el tiempo, la memoria, la construcción de la identidad o la idea de límite. A su vez aborda problemáticas sociopolíticas específicas, desde las diferentes formas que adopta la manipulación mediática o la censura a la invisibilización histórica de la mujer, pasando por la violencia ejercida contra los sujetos migrantes o la progresiva deriva neoliberal de la Unión Europea. Sus proyectos funcionan como “dispositivos crítico-políticos” que invitan a problematizar y repensar la experiencia contemporánea. Y proponen la necesidad de escapar de esa inercia paralizadora a la que empuja el vaciamiento utópico en la tardomodernidad, confrontando a su lógica cínica y a su estética del desencanto, lo que Fernando Castro Flórez describe como “una ética y una estética de la resistencia”.

A través de sus obras, primordialmente desarrolladas como instalaciones “InterMedia” en las que incorpora diversos medios –fotografía, vídeo, audio, presentaciones en red, etc.–, esta artista trata de contribuir a (re)activar el sentido y el significado profundo de lo político. Lo hace mediante la construcción de una poética en la que la ambigüedad y la ilegibilidad, la ausencia y el silencio, lo elíptico y lo paradójico juegan un papel fundamental.

Desde que lleva a cabo sus primeros trabajos artísticos a mediados de la década de 1970, la escritura ilegible y la idea de la (auto)censura han tenido una gran centralidad en su obra. Escribir con escritos ilegibles autocensurados, interviniendo un texto –o un espacio, o un código– hasta hacerlo ilegible, le sirven para hablar de lo que está “reprimido” –por utilizar un término con connotaciones tanto políticas como psicoanalíticas–, así como de la sensación de desamparo y de impotencia que ese silencio (auto)impuesto provoca. Pero también para evidenciar la ficción consensual sobre la que se construyen los discursos hegemónicos y sugerir que, en un contexto como el actual, “en el que las grandes ideas se nos deshacen en las manos”, hemos de asumir nuestra condición de náufragos y emprender un proceso de reescritura crítica del presente partiendo de sus fragmentos.

Resulta necesario subrayar aquí el papel determinante que ha desempeñado en su práctica la noción de “interferencia”. Noción que podemos emparentar con la del distanciamiento brechtiano o, quizás de forma más precisa, como señala José Iges, con

el concepto de “extrañamiento” del formalista ruso Víktor Shklovski. A través de sus intervenciones espaciales, de sus procesos de recontextualización de objetos encontrados o de sus operaciones de deconstrucción (meta)lingüística y sonora, Concha Jerez propicia una interrupción del automatismo perceptivo con la que aspira a generar una nueva forma de comprensión de las realidades y problemáticas que en cada caso aborda. Esta estrategia se hace patente en muchos de los trabajos *site-specific* que realiza en la segunda mitad de la década de 1970. Son instalaciones en las que, como explica la propia artista, el lugar no solo actúa como soporte de la obra, sino que es inseparable de la misma hasta el punto de condicionar su existencia y desarrollo.

El eje vertebrador de esta muestra es la memoria, personal y colectiva, su potencialidad reparadora y el desasosiego que causa su proscripción y negación, cuestiones que han sido una constante en su obra. A menudo esa búsqueda adquiere una dimensión política explícita, como en el caso de la instalación *Espectros de silencios* (2002) y su variante específica para la exposición en el Museo, *Memoria Silenciada*, donde denuncia el olvido de los crímenes del franquismo. En otras, tiene un componente más autobiográfico y/o poético-filosófico, como en *Music for the Memory of a Meeting* (1984), una de sus primeras performances o posteriormente en *In Quotidianitatis Memoriam* (1987). A veces, [la memoria] también se invoca para conjurar el dolor que origina la pérdida de un ser querido, como en la estremecedora serie de acciones *Carta a un amigo robado*, que realiza por primera vez en 1988 en recuerdo a Wolf Vostell.

Concha Jerez parte de la convicción de que, en un mundo sobrecargado de estímulos, donde la información circula a una velocidad vertiginosa en una suerte de presente sin pasado y sin futuro, poner en el centro nociones como la memoria, la ausencia o el silencio es una decisión cargada de potencialidad crítica. La artista recurre a ellas como un intento de exorcizar el olvido, de “traer al presente y hacer presente”, parafraseando a Nieves Correa, historias y voces que han sido proscritas u ocultadas. Pero también las utiliza para plantear la necesidad de desprenderse del “cinismo descreído” y, aprendiendo a caminar a través de las “utopías rotas”, recuperar una experiencia estética y vital que no esté determinada por la lógica de la productividad y del consumo.

En cierta medida, la relevancia que ocupa la reflexión en torno a cuestiones como el silencio y el vacío en su trabajo, unida a su decidida apuesta por generar una praxis artística de carácter InterMedia y vocación procesual, dan cuenta del importante influjo que ha ejercido sobre ella el movimiento Fluxus y, de forma muy específica, la figura John Cage. Esta influencia se aprecia, por ejemplo, en las instalaciones sonoras y proyectos de arte radiofónico que empieza a realizar a principios de la década de 1990 con el artista multidisciplinar José Iges. Trabajos con los que consiguen una gran proyección internacional y en los que, como explica Karin Ohlenschläger, plantean una reflexión crítica en torno al “impacto de los medios de comunicación digitales en todos los ámbitos de la vida, desde la construcción de identidades individuales hasta la configuración de las fuerzas geopolíticas y mediáticas globales”.

El “no-lugar” que generan las nuevas tecnologías digitales se convierte a partir de entonces en un espacio esencial en su producción. Un espacio que, como en sus instalaciones *in situ*, determina la existencia y el desarrollo de la obra que realiza y sobre el que interviene produciendo interferencias que desvelan las nuevas formas de control y represión que en él se incuban. En esta línea se inscribirían trabajos como *Golden Stars Media Food* (1994–2014), que denuncia las políticas migratorias de la Unión Europea; *Polyphemus’ Eye* (1997) de Iges y Jerez, con su anticipatorio alegato contra la videovigilancia; *Jardín de Ausentes* (2002), donde un barco varado funciona como metáfora de la historia del siglo XX o *Argot*, también de Iges y Jerez, una obra que desde su primera presentación como “radioperformance” en Viena ha ido experimentado múltiples (re)formulaciones.

De la recién citada *Argot*, los artistas dicen que es una obra que se mueve “entre y a través de diversas formas y soportes de escritura”, que se sitúa “entre lo oral y lo escrito” y se desplaza “a través del espacio, del tiempo y de contenedores variados de lenguaje”. De hecho, las nociones de “entre” y “a través” son claves para entender el trabajo de Concha Jerez. Las intervenciones *site-specific* que ha realizado en las cuatro escaleras de piedra del edificio Sabatini (espacios ligados al “entre” y al “a través” del Museo) reflejan muy bien dicha centralidad. A través de ellas, Jerez se adentra tanto en la (intra)historia de este edificio, antiguo Hospital General de Madrid reconvertido en espacio museístico a mediados de la década de 1980, como en la de su propia obra, anclando la reflexión y producción que en torno a la memoria ha ido realizando a lo largo de su carrera con la historia, contada y no contada (visible y no visible), del Museo.

La elección de las escaleras del edificio Sabatini para estas nuevas intervenciones, por tanto, no es caprichosa. Con sus peldaños bajos, herencia de la antigua función hospitalaria del edificio (se diseñaron así para facilitar la bajada y subida de las camillas), con su condición a la vez de espacio de tránsito (de “no lugar”) y de elemento estructural y de apertura al afuera del Museo, estas escaleras son utilizadas por la artista como soporte para desarrollar cuatro instalaciones específicas que tienen la memoria como eje articulador.

El borrado de hechos y realidades de nuestra memoria colectiva centra la primera de estas instalaciones, *Memoria Olvidada*. En ella, Concha Jerez, cuyas obras son siempre de tiempo lento, toma como punto de partida dos proyectos que comenzaron a gestarse en los inicios de los años 2000: *Que nos roban la Memoria* y *Paisaje de Memoria*. Por un lado, nos presenta una selección de fotografías sobre acontecimientos claves en la historia del siglo XX que han quedado relegados de los relatos históricos hegemónicos; y, por otro, una serie de notas necrológicas aparecidas en prensa de personajes que en su día tuvieron una cierta relevancia pero que hoy han caído en el olvido. Fotografías y necrológicas sobre las que la artista interviene hasta hacer casi ilegibles.

La ilegibilidad juega un papel fundamental en la instalación *Memoria Autocensurada* que despliega sobre la “Escalera F” del edificio Sabatini. En la primera, segunda y tercera

planta de esta escalera, encontramos una silla y una mesa de hospital, esta última totalmente recubierta por un poliéster translúcido que está también intervenido con escritos ilegibles autocensurados. Esos objetos son el “residuo escultórico” de una performance, *Intervalo único de Memoria Autocensurada*, que Jerez llevó a cabo en la escalera con anterioridad a la inauguración de la exposición. Performance de la que, incidiendo en la idea de la autocensura, solo se ofrece un testimonio parcial o mutilado: su “residuo escultórico” (las mesas y las sillas) y una grabación en vídeo de esta que se proyecta sobre las paredes de los rellanos de cada una de las plantas.

Como contrapunto, la tercera de las instalaciones, *Memoria Escrita y Oralizada*, tiene un componente prioritariamente sonoro. Mediante una serie de pequeños dispositivos con altavoz ocultos dentro de tiestos blancos que se distribuyen a lo largo de la “Escalera B”, se reproducen grabaciones en audio de poetas, muchos de ellos ya fallecidos, leyendo en voz alta textos de su propia autoría. El resultado es una especie de laberinto sonoro políglota donde, como explica Concha Jerez, el “tiempo interior” de la Memoria deviene en “tiempo exterior”. La instalación se completa con una serie de elementos objetuales-escultóricos que ella interviene, nuevamente, con escritos ilegibles autocensurados, como por ejemplo cuatro escaleras portátiles de aluminio procedentes de una instalación –*Jardín de palabras escritas*– que llevó a cabo en el año 2001. Escaleras, por tanto, que ocupan el “entre” y el “a través” de otra escalera, en un sugerente ejercicio metafórico que da cuenta de su afán por anclar la reflexión y producción que a lo largo de su carrera ha ido haciendo en torno al tema de la Memoria con la propia memoria del edificio que hoy alberga el Museo Reina Sofía.

La cuarta y última instalación que ha concebido para el edificio Sabatini es la ya mencionada *Memoria Silenciada* que gira en torno a la tan funesta como olvidada e invisibilizada historia de la represión franquista. En ella, podemos escuchar una serie de grabaciones en audio con testimonios de personas que sufrieron directamente dicha represión. Grabaciones que se reproducen a través de dispositivos electrónicos situados en el interior de varias jaulas. A su vez, se proyectan cuatro vídeos sin sonido con imágenes de diferentes espacios de Madrid ligados a la represión franquista, entre ellos el desaparecido Centro Penitenciario de Carabanchel (lugar sobre el que ya trabajó en el proyecto *Paréntesis de interferencias*) o el antiguo edificio de la Dirección General de Seguridad, situado en la Puerta del Sol, cuyos sótanos fueron a menudo utilizados para realizar torturas. La instalación incluye una nota necrológica, intervenida por la artista, de José María Chato Galante, activista antifranquista fallecido el pasado 29 de marzo que fue víctima de la represión y dio amplio testimonio de las torturas.

Aunque cada una de ellas funciona como una obra única e independiente con la que aspira a generar un “espacio de Memoria” en torno a una temática específica, Concha Jerez agrupa estas cuatro instalaciones bajo un epígrafe genérico, *Que nos roban la Memoria*, que también da título a la presente muestra. Una muestra que, por la propia naturaleza de su práctica artística, no se ha concebido como una retrospectiva

tradicional. Lo que en ella se propone es un acercamiento, a la vez global y transversal, a su obra, tomando como punto de partida y núcleo analítico central la cuestión de la Memoria, en sus diferentes vertientes (incluyendo su reverso: el olvido). Asunto en torno al que esta artista lleva trabajando desde los inicios de su carrera y que, sin duda, cobra una relevancia especial en un lugar, el edificio Sabatini, que ha sido protagonista y testigo, como subraya Concha Jerez, de diversos “tiempos de Memoria”.

Manuel Borja-Villel

Director of the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Employing a broad repertoire of media and resources, both visual and auditory, while transiting between genres like installation, performance, and radiophonic art, Concha Jerez has generated an oeuvre of great conceptual density and critical radicalness over a career spanning more than four decades. There she explores reflections of a philosophical nature linked to questions like time, memory, the construction of identity, and the idea of the limit. At the same time, she addresses specific socio-political issues ranging from the various forms adopted by media manipulation or censorship to the historic invisibilization of woman, the violence inflicted upon migrants, or the progressive drift of the European Union toward neoliberalism. Her projects function as “critical-political devices” that invite us to problematize and rethink contemporary experience, and they propose a need to escape from the paralyzing inertia induced by the depletion of utopianism in the Late Modern age, confronting its cynical logic and its aesthetic of disenchantment with what Fernando Castro Flórez calls “an ethic and an aesthetic of resistance”.

Through her works, primarily developed as “InterMedia” installations incorporating various media (photography, video, audio, web presentations, etc.), this artist tries to assist in (re)activating the sense and profound significance of the political. She does so by constructing a poetics where ambiguity and illegibility, absence and silence, and the elliptical and paradoxical play a fundamental role.

Ever since her earliest artistic production of the mid-1970s, illegible writing and the notion

of (self-)censorship have been highly central to her work. Writing with illegible self-censored writings, intervening a text – or a space, or a code – until it becomes illegible enables her to speak of what is “repressed”, to use a term with both political and psychoanalytical connotations, and of the sensation of helplessness and impotence this (self-)imposed silence provokes. However, it also allows her to show up the consensual fiction on which hegemonic discourses are constructed, and to suggest that in a context like today’s, “where grand ideas fall apart in our hands”, we have to accept we are castaways and undertake a critical rewriting of the present on the basis of its fragments.

Here we must emphasize the decisive role played in her practice by the notion of “interference”. We can relate this concept to that of Brechtian distancing or, perhaps more precisely, as José Iges points out, to the Russian Formalist Viktor Shklovsky’s concept of “estrangement”. Through her spatial interventions, her processes of recontextualizing found objects, or her operations of (meta) linguistic and sonic deconstruction, Concha Jerez interrupts perceptive automatism in order to generate a new kind of understanding of the realities and problematics she confronts in each case. This strategy becomes apparent in many of her site-specific projects of the second half of the 1970s. As the artist explains, these are installations where the place does not act as the support of the artwork, but is inseparable from it to the point of conditioning its existence and development.

The guiding thread of this exhibition is memory, both personal and collective, with its

reparatory potential and the distress caused by its proscription and negation. These questions have been a constant of her work. The search often acquires an explicitly political dimension, as in the case of the installation *Espectros de silencios* (Spectres of silences, 2002) and its specific variant for the exhibition at the Museum, *Memoria Silenciada* (Silenced Memory), where she denounces the forgetting of the crimes of Franco's regime. Elsewhere it has a more autobiographical and/or poetical and philosophical component, as in *Music for the Memory of a Meeting* (1984), one of her first performance or later *In Quotidianitatis Memoriam* (1987). Sometimes memory is also invoked to ease the pain caused by the loss of a loved one, as in *Carta a un amigo robado* (Letter to a stolen friend), a heartrending series of actions that she first performed in 1988 in memory of Wolf Vostell.

Concha Jerez starts from the conviction that in a world overburdened with stimuli, where information circulates at vertiginous speed in a sort of present without a past or future, the decision to centralize notions like memory, absence, and silence is one laden with critical potential. The artist resorts to them in an attempt to exorcise oblivion, to "bring to the present and make present" (to paraphrase Nieves Correa) histories and voices that have been proscribed or concealed. But she also uses them to draw attention to the need to shed "disillusioned cynicism", learning to walk among the "shattered utopias" in order to recover an aesthetic and vital experience that is not determined by the logic of productivity and consumption.

To some extent, the importance in her work of reflection on questions like silence and emptiness, together with her determination to generate an artistic praxis that is InterMedia in character and processual in vocation, reveal the great influence on her of the Fluxus movement, and very specifically the figure of John Cage. This influence is appreciable,

for instance, in the sound installations and radiophonic art projects she started to produce in the early 1990s with the multidisciplinary artist José Iges. As Karin Ohlenschläger explains, these pieces, which brought them considerable international attention, propose a critical reflection on the "impact of the digital media on every area of life, from the construction of individual identities to the configuration of global geopolitical and media forces."

From then on, the "non-place" generated by new technologies becomes an essential space in her production. In her site-specific installations, for example, this space determines the existence and development of the artwork she creates and intervenes, producing interferences that unveil the new forms of control and repression incubating within it. Work in this vein includes *Golden Stars Media Food* (1994 - 2014), which denounces the migratory policies of the European Union; *Polyphemus' Eye* (1997) by Iges and Jerez, with its premonitory decry of video surveillance; *Jardín de Ausentes* (Garden of the Absent, 2002), where a beached vessel functions as a metaphor for the history of the 20th century; and *Argot*, also by Iges and Jerez, a work that has undergone multiple (re)formulations since its first presentation as a "radioperformance" in Vienna.

Of the last of these, *Argot*, the artists say it is a work that moves "between and through different forms and supports of writing", lies "between the oral and the written", and displaces itself "through space, time, and various containers of language." The notions of 'through' and 'between' are in fact crucial to an understanding of Concha Jerez's work. The site-specific interventions she has carried out on the four stone staircases of the Sabatini Building, spaces related to the Museum's own 'between' and 'through', are clear reflections of this centrality. Through them, Jerez enters both the (intra)history of this building, the

former General Hospital of Madrid, which was converted into a museum space in the mid-1980s, and also that of her own work, anchoring the reflection and production on memory throughout her career to the history, told and untold, visible and invisible, of the Museum.

There is nothing capricious, then, about the choice of the staircases of the Sabatini Building for these new interventions. With their low steps inherited from the building's former function as a hospital, when they made it easier to go up and down with stretchers, and with their nature as a transitional space (a "non-place") and a structural element opening onto the outside of the Museum, the staircases are used by the artist as a support for four specific installations articulated by the theme of memory.

The first of these installations, *Memoria Olvidada* (Forgotten Memory), is centered on the erasure of facts and truths from our collective memory. Concha Jerez's works are always slow, and this one goes back to a starting point in two projects whose gestation commenced in the early 2000s, *Que nos roban la Memoria* (Our Memory Is Being Stolen) and *Paisaje de Memoria* (Landscape of Memory). It presents us on the one hand with a series of photographs on key events in 20th-century history that have been excluded from hegemonic historical narratives, and on the other with a series of press obituaries on personalities who attracted some attention in their day but have now fallen into oblivion. The photographs and obituaries are intervened by the artist until they are made almost illegible.

Illegibility plays a fundamental role in the installation *Memoria Autocensurada* (Self-censored Memory), which is deployed on Staircase F of the Sabatini Building. On the first, second and third floor landings, we find a hospital chair and table, the latter totally covered in a translucent polyester that is also

intervened with illegible self-censored writings. These objects are the "sculptural residue" of a performance, *Intervalo único de Memoria Autocensurada* (Single interval of Self-censored Memory), which Jerez carried out on the staircase before the opening of the exhibition. Pursuing the notion of self-censorship, only a partial or mutilated testimony of that performance is offered to us: its "sculptural residue" (the tables and chairs), and a video recording of it that is projected onto the walls of the landing on each floor.

As a counterpoint, sound is the primary component of the third installation, *Memoria Escrita y Oralizada* (Written and Oralized Memory). By means of a number of small devices with speakers that are hidden inside white pots arranged all along Staircase B, audio recordings are heard of poets, many of them now dead, reading their own texts aloud. The result is a kind of polyglot sound labyrinth where, as Concha Jerez explains, the 'interior time' of the memory becomes 'exterior time'. Completing the installation are a series of sculptural-objectual elements which she once again intervenes with self-censored illegible writing. They include, for example, four aluminium stepladders from an installation of 2001, *Jardín de palabras escritas* (Garden of written words). These ladders, then, occupy the 'between' and 'through' of another set of steps in a suggestive metaphorical exercise that manifests her desire to anchor her reflection and production on the theme of memory, a constant of her career, to the memory of the very building that now houses the Museo Reina Sofía.

The fourth and final installation she has conceived for the Sabatini Building is *Memoria Silenciada* (Silenced Memory), mentioned above, which revolves around the dreadful – and also forgotten and invisibilized – history of Francoist repression. We hear a series of audio recordings featuring the testimonies of people who suffered that repression directly.

The recordings are played through electronic devices located inside several cages. At the same time, four silent videos are projected with images of different places in Madrid connected with Francoist repression, among them the now demolished Penitentiary of Carabanchel, a place on which she had already worked in the project *Paréntesis de interferencias* (Parenthesis of interferences), and the former headquarters of the Directorate-General for Security in the Puerta del Sol, whose basements were often used as torture chambers. The installation includes an obituary, intervened by the artist, of José María Chato Galante, an anti-Francoist activist who died last 29 March. A victim of that repression, he left ample testimonies of the tortures.

Although each one functions as a single independent artwork aiming to generate a “space of memory” around a specific theme, Concha Jerez groups these four installations under a generic heading, *Our Memory Is Being Stolen*, which is also the title of the current exhibition. Owing to the very nature of this artist’s practice, the show has not been organized as a traditional retrospective. What it proposes is an approach to her work that is both global and transversal, taking the question of memory in its different facets (including its opposite, oblivion) as a starting point and analytical nucleus. The artist has been working on this question since the beginning of her career, and it certainly acquires special relevance in a place like the Sabatini Building, which, as Concha Jerez emphasizes, has been the protagonist and witness of various “times of memory”.

Índice

- 59 **La memoria heterotópica**
(Instalaciones críticas, atmósferas inquietantes y espacio testimonial.
Reconsideraciones sobre los procesos artísticos de Concha Jerez)
- 75 **Heterotopic Memory**
(Critical Installations, Disquieting Atmospheres and Testimonial Spaces:
Reconsiderations on the Artistic Process of Concha Jerez)
Fernando Castro Flórez
- 99 **Entre y a través: sonidos y silencios en la obra de Concha Jerez**
- 109 **Between and Through: Sound and Silence in Concha Jerez's Work**
José Iges
- 135 **Mil novecientos ochenta y cuatro**
- 145 **Nineteen Eighty-four**
Nieves Correa
- 167 **La proyección internacional de la obra de Concha Jerez en las zonas**
fronterizas del arte y la vida
- 177 **Concha Jerez's International Project: At the Edge of Art and Life**
Karin Ohlenschläger
- 201 **Paisajes de ideas, experiencias, transformaciones. Espacios transformados,**
ideas instaladas, tiempos trastornados, conceptos actuados
- 239 **Landscapes of Ideas, Experiences, Alterations: Spaces Transformed, Ideas Installed,**
Times Messed Up, Concepts Enacted
Mieke Bal
- 299 Listado de obras en exposición



QUE NOS ROBAN LA MEMORIA

XM₃ DE MEMORIA ESCRITA Y ORALIZADA

XM₃ DE MEMORIA AUTOCENSURADA

XM₃ DE MEMORIA OLVIDADA

XM₃ DE PAISAJE REAL DE MEMORIA SILENCIADA

MI DEFINICIÓN DE SILENCIO

CARTAS A DOS AMIGOS AUSENTES

MEMORIA DEL ENTRE





Xm3 DE MEMORIA ESCRITA Y ORALIZADA









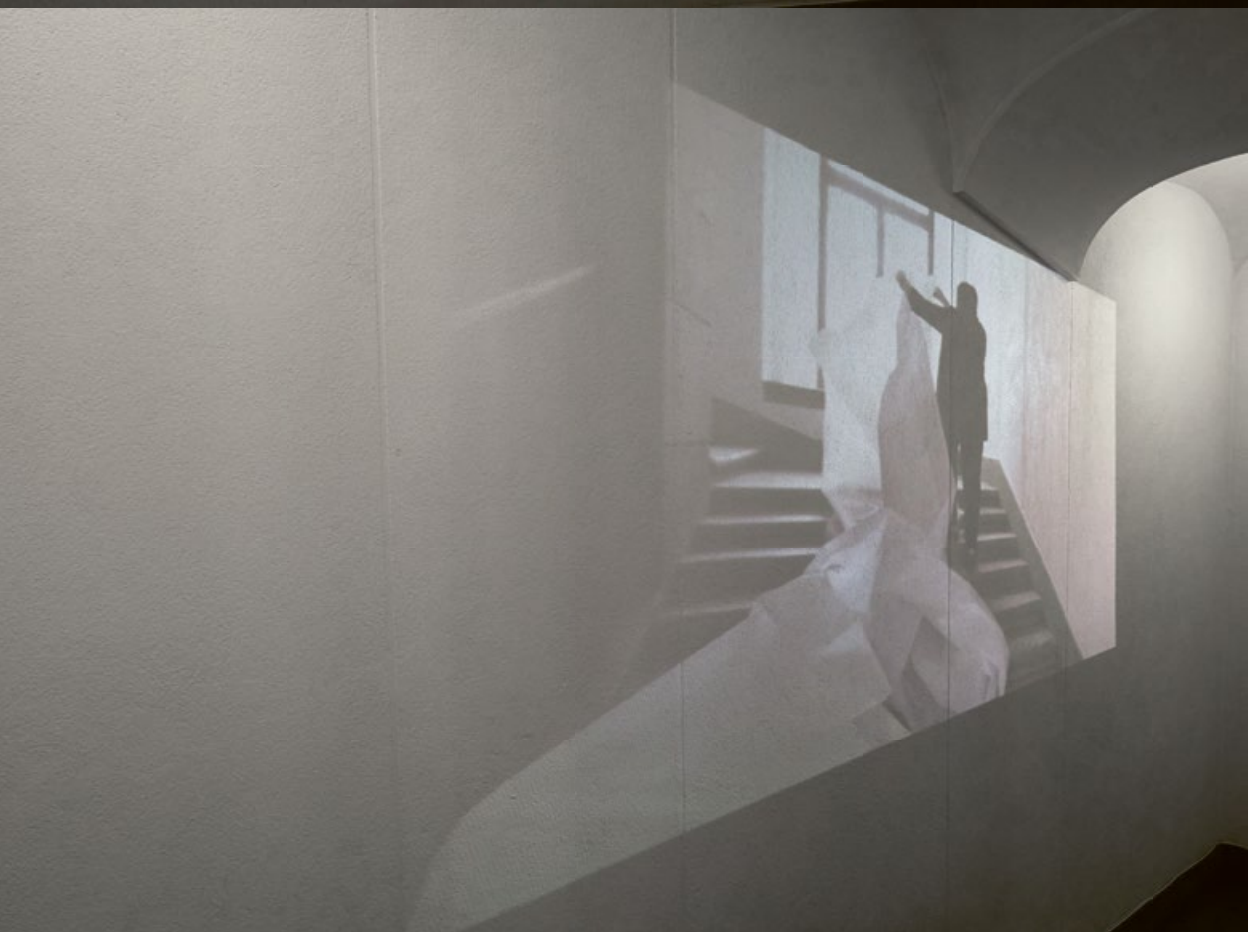
Xm3 DE MEMORIA AUTOCENSURADA















Inventario
de
Memoria
autopsuata



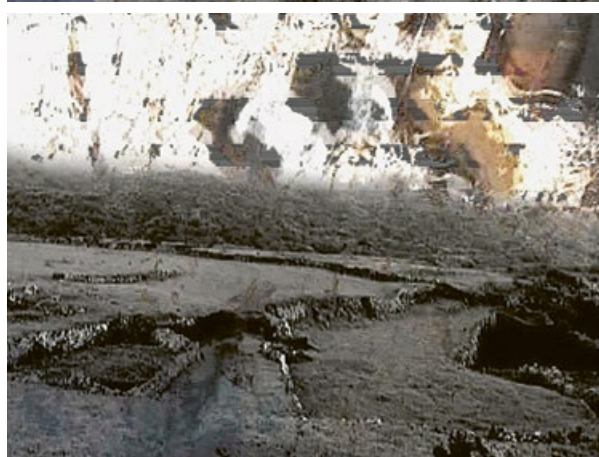
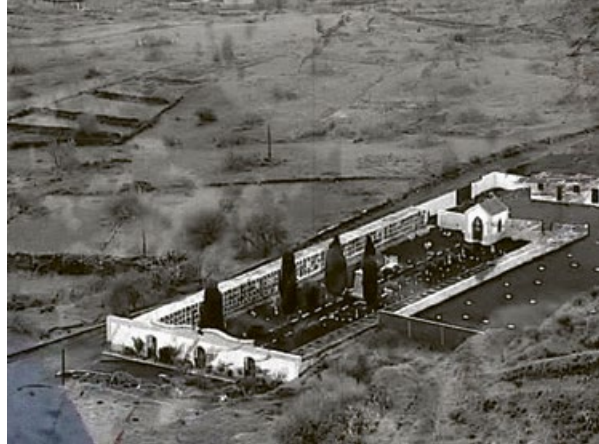
XM3 DE MEMORIA OLVIDADA

EXPOSICIÓN
2010



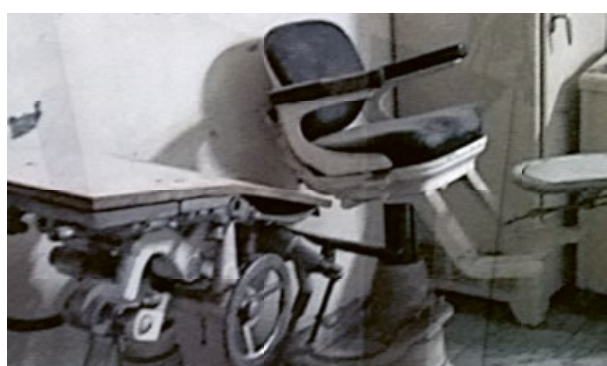














DIRECTOR GENERAL DE SEGURIDAD
JOSÉ HÚNGRIA JIMÉNEZ
5-1-1939 a 26-6-1939



DIRECTOR GENERAL DE SEGURIDAD
JOSÉ FINAT Y ESCRIVÁ DE ROMANÍ
26-9-1939 a 10-6-1941



DIRECTOR GENERAL DE SEGURIDAD
GERARDO CABALLERO OLABÉZAR
10-6-1941 a 30-6-1942



DIRECTOR GENERAL DE SEGURIDAD
FRANCISCO RODRÍGUEZ MARTÍNEZ
30-6-1942 a 27-7-1951



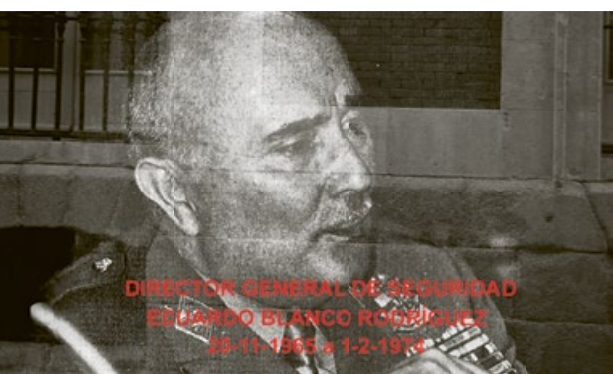
DIRECTOR GENERAL DE SEGURIDAD
RAFAEL HIERRO MARTÍNEZ
27-7-1951 a 25-6-1957



DIRECTOR GENERAL DE SEGURIDAD
CARLOS ARIAS NAVARRO
25-6-1957 a 5-2-1965



DIRECTOR GENERAL DE SEGURIDAD
MARIANO TORTOSA SUBEJANO
9-2-1965 a 1-11-1965



DIRECTOR GENERAL DE SEGURIDAD
EDUARDO BLANCO RODRÍGUEZ
26-11-1965 a 1-2-1974



DIRECTOR GENERAL DE SEGURIDAD
FRANCISCO DUEÑAS GAVILÁN
1-2-1974 a 12-12-1975

Xm3 DE MEMORIA SILENCIADA

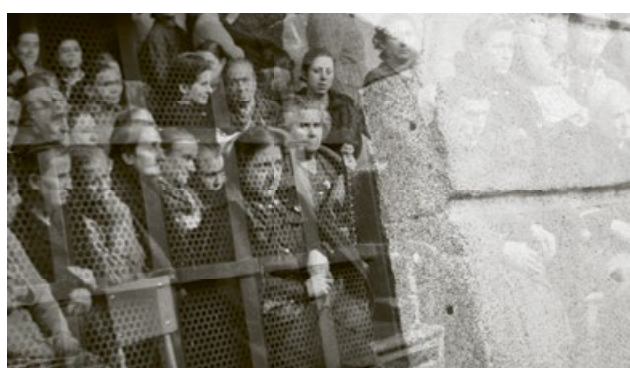




DIRECTOR GENERAL DE SEGURIDAD
VÍCTOR CASTRO SANMARTÍN
12-12-1975 a 23-7-1976



DIRECTOR GENERAL DE SEGURIDAD
EMILIO RODRÍGUEZ ROMÁN
23-7-1976 a 23-12-1976



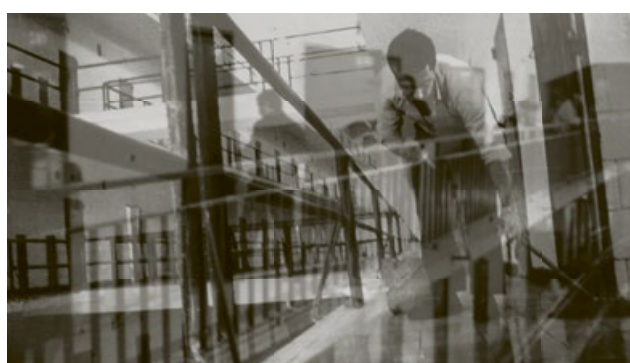




















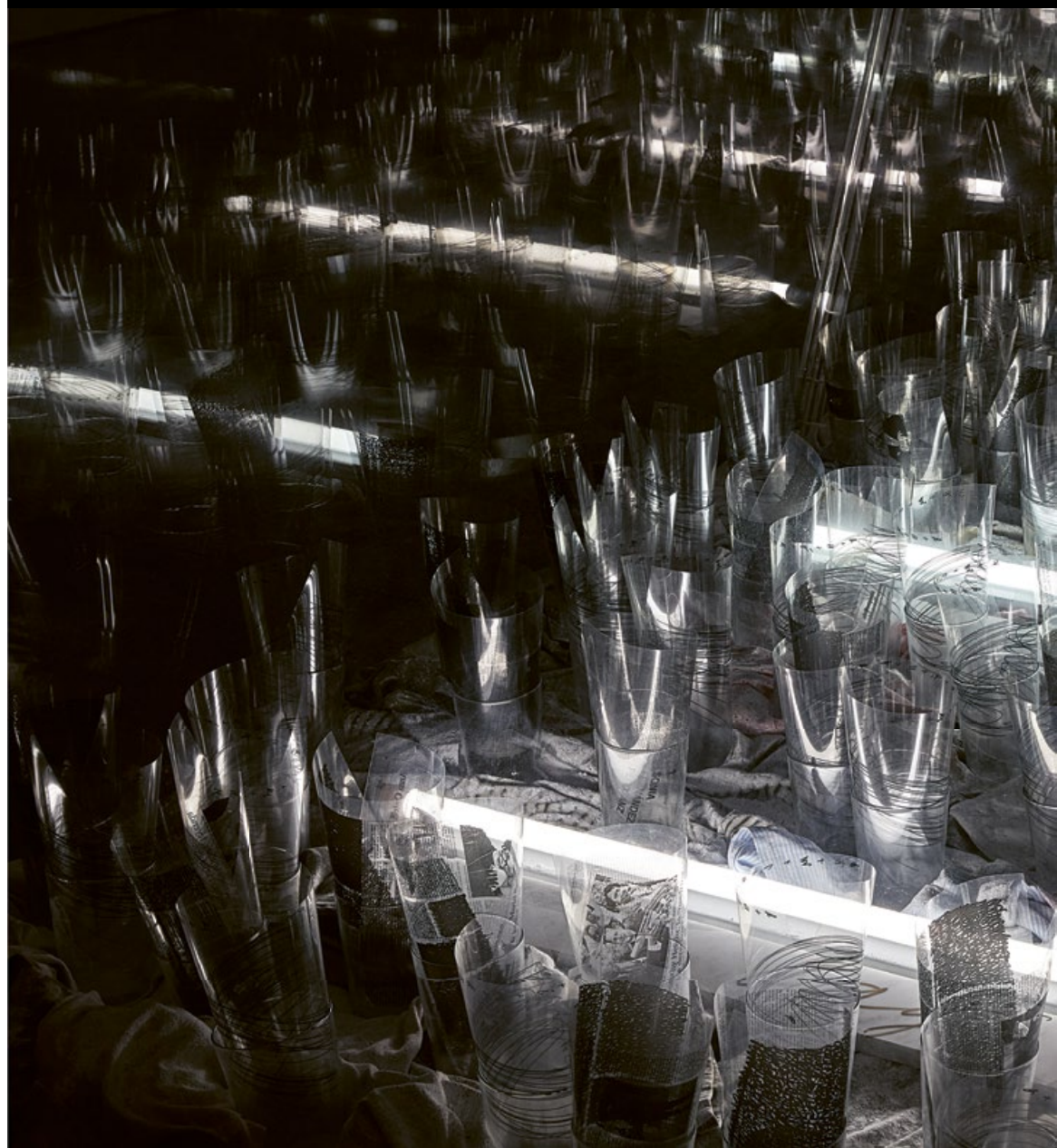












LA MEMORIA HETEROTÓPICA

(INSTALACIONES CRÍTICAS, ATMÓSFERAS
INQUIETANTES Y ESPACIO TESTIMONIAL.
RECONSIDERACIONES SOBRE LOS PROCESOS
ARTÍSTICOS DE CONCHA JEREZ)

Fernando Castro Flórez



“Pretendo modificar el hincapié en la cotidianidad que descansa en la actualidad, de forma exacerbada, sobre los escritos de los media que nos describen a diario, según ellos, *lo que ocurre en el mundo*, aunque en realidad nos ofrezcan una versión particular según el medio que lo publica”¹.

Las obras multisensoriales (tan visuales como acústicas) de Concha Jerez describen con extrema sutileza, aunque de una forma elíptica, el paisaje mediático y su lógica paradójica, pero sin la intención de “fijar” un mecanismo, en apariencia perfecto. Recurre a una estética para la que se hace preciso servirse del concepto de *bricolage*, acuñado por Claude Levi-Strauss, que incluye cuatro características: corte, mensajes o materiales formados o previamente existentes, montaje, discontinuidad o heterogeneidad². “El *collage* es la transferencia de materiales de un contexto al otro, y el montaje es la diseminación de estos préstamos en un nuevo emplazamiento”³. Podemos ahora comprender aquel “arte del *bricolage*” al que se refiere Joseph Kosuth como una práctica *poscrítica*, cuya tarea es la de pensar las consecuencias para la representación (crítica) de los nuevos medios mecánicos de reproducción, con el objetivo de *interrumpir* los discursos y prácticas instituidas. La *estrategia de interferencia* de Concha Jerez puede ser puesta en relación con la *interrupción*, tal y como la activó Bertolt Brecht en el teatro épico para contrarrestar constantemente la ilusión del público, pues tal ilusión es un obstáculo en su teatro que se propone utilizar los elementos de la realidad en nuevos arreglos experimentales; el espectador reconoce la situación real no con satisfacción, como en el naturalismo, sino con asombro. En consecuencia, el teatro épico no reproduce situaciones, sino que más bien las descubre. Las instalaciones de Concha Jerez tienen un carácter más crítico que épico, aunque recurren, ciertamente, a esa interrupción de las emociones y, en general, de los convencionales “juicios de gusto”. La interferencia debe ser entendida como una modulación de la *ostranénie*⁴, un proceso de extrañamiento deliberado que concluye con la voluntad de intervenir en espacios concretos⁵.

1 Concha Jerez, “Del lugar al no-lugar” en *Concha Jerez. Del lugar al no-lugar*, San Sebastián, Koldo Mitxelena Kulturunea, 2001, p. 13.

2 Cfr. Claude Levi-Strauss, *El pensamiento salvaje*, México, Fondo de Cultura Económica, 1964.

3 Gregory L. Ullmer, “El objeto de la poscrítica” en Hal Foster (ed.): *La postmodernidad*, Barcelona, Kairós, 1985, p. 127.

4 José Iges apunta que la noción de interferencia que despliega con Concha Jerez es equivalente a la de “extrañamiento”, por citar el término empleado por el formalista ruso Víktor Shklovski: “si reflexionamos sobre las leyes generales de la percepción, vemos que al convertirse en habituales las acciones se hacen mecánicas”. La aplicación aquí de ese concepto, inicialmente nacido del análisis literario, que Shklovski denominó *ostranénie* –su aplicación como procedimiento, quiero decir– es capaz de devolver la intensidad, la originalidad, la capacidad de transmitir información, a un elemento que, según Gillo Dorfles, “de otro modo quedaría automatizado, desprovisto de interés, mediante la utilización de un artificio que lo ‘extraña’ de su habitual contexto asociativo” (José Iges: “Buenas referencias” en *Concha Jerez. Del lugar al no-lugar*, óp. cit., p. 49).

5 “El origen de mis instalaciones reside en el interés por utilizar un espacio concreto como soporte” (Concha Jerez entrevistada por Gloria Picazo, en *Concha Jerez. Del lugar al no-lugar*, óp. cit., p. 21).

“Para mí –indica Concha Jerez– una instalación es una obra en la que hay dos ejes de composición, uno interno que es el que une toda la narrativa que se desarrolla en ella, mediante los distintos elementos, y otro que está fuera de ella y que, manteniendo unas relaciones absolutamente inseparables de lo intrínseco de dicha obra, reside en el lugar. Este lugar actúa como soporte de la obra, inseparable de la misma, hasta el punto de condicionar su existencia a su vinculación a dicho lugar. Así, cuando se acaba la instalación en ese lugar específico, la obra finaliza. Lo que ocurre es que, una vez concluidas muchas de mis instalaciones, he realizado posteriormente obras que han surgido como evoluciones posteriores de los contenidos de aquellas. Cuando las sitúo en otros lugares sirviéndome de los mismos elementos, esos nuevos lugares que las albergan se convierten en nuevos soportes. En otras ocasiones, en las cuales el lugar específico ha dejado de interesarme, las obras pasan a funcionar por sí mismas, reordenando sus elementos hacia un eje compositivo situado en su interior”⁶. Es manifiesto el interés de esta creadora por la arquitectura⁷ (particularmente por espacios como las escaleras, cuando no sabemos si subimos o bajamos), pero sobre todo sus intervenciones lo que hacen es *enredarse al propio espacio*⁸ consiguiendo, ciertamente, clarificar lo que sucede en el lugar⁹; sin duda, sus instalaciones son dispositivos crítico-políticos¹⁰ que, partiendo de la cotidianidad, nos impulsan a pensar más allá de los tópicos, recuperando incluso el sentido de la utopía justamente cuando se ha impuesto una anómala-y-familiar (valdría decir siniestra) concepción de la creatividad, en la que el artista-posbeuysiano se convierte en ejemplo del *emprendizaje* que requiere la así llamada gobernanza¹¹.

6 *Ibíd.*, p. 23.

7 “En sus primeras intervenciones revela sutilmente el tiempo propio del lugar. Evoca *el aquí y el ahora* vinculado al instante mismo de la acción. Trenza los fragmentos de su memoria personal con otros elementos propios del lugar o de sus habitantes. Con todo ello, plantea una singular organización temporal del espacio. Compone arquitecturas efímeras que se articulan en la intersección e interacción de tiempos con diversas densidades” (Karin Ohlenschläger, “Del lugar al no-lugar: construcciones en el tiempo”, *Ibíd.*, p. 57).

8 “Todas mis instalaciones se desarrollan desde el concepto de ‘intervención’: unos elementos básicos, ligados al espacio, anclan la narrativa. Así, la ‘intervención’ hace explotar esa narrativa interna en ese espacio, la engancha como si fuera una enredadera al propio espacio” (Concha Jerez entrevistada por Gloria Picazo, *Ibíd.*, p. 25). “Intervención, pues, nos habla de una modificación puntual y/o parcial de un determinado espacio sin que ello llegue a hipotecar la instalación general y/o global, antes al contrario, acentuándola” (Juan Vicente Aliaga, “El tiempo hendido” en *Concha Jerez*, Contraparada 10, Murcia, Palacio Almuñí, 1989).

9 “Concha Jerez en sus intervenciones reflexiona en torno al espacio, espacios concretos, arquitecturas, entorno y dintorno y, sus implicaciones en la vida del hombre. Elementos sencillos, objetos simplificados cargados de esa valoración subjetiva pero elegidos como comprensibles para la memoria colectiva, configuran la sintaxis conceptual y esteticista de Concha Jerez, esteticista como valor añadido, reflexión elevada al lenguaje de lo artístico. En sus instalaciones sus obras aparecen clarificadoras, sugeridoras del vivir constante, cotidiano, impregnado en las arquitecturas o espacios estudiados” (Martín Paez Burruezo, “Concha Jerez, mágica realidad”, *Ibíd.*).

10 “No hay otra forma de arte que esté más claramente a favor de una evolución hacia un arte comprometido socialmente que la instalación. Arthur Danto, por ejemplo, lo considera el ‘arte interesado’ por antonomasia, polemizando con la conocida fórmula kantiana del placer desinteresado. ‘El arte de la instalación’, dice, ‘fue convirtiéndose en el vehículo para artistas con intereses particulares, para cuya consecución el arte era un medio’” (Juliane Rebentisch, *Estética de la instalación*, Buenos Aires, Caja Negra Editora, 2018, p. 316).

11 “El concepto de obra de arte total se impondría si no estuviera tomado por la ideología estética. También la expresión ‘plástica social’, acuñada por Joseph Beuys, se revela como una sugerencia útil; aunque ya no habría que reservarla para situaciones dispuestas por el artista, sino que habría que remitirla al espacio total en que

Es indudable que la actividad de Concha Jerez en este territorio problemático del arte conceptual está matizada por el carácter procesual de su obra, la influencia de la constelación Cage, las derivas Fluxus¹² y el sentido radical de sus instalaciones que se concreta en el concepto de *interferencia*. No se trataría, entonces, tanto de acelerar el *final de la historia del arte* ni de abismar su práctica en la limitación de su campo denotativo, sino de configurar la experiencia del sujeto en una red social por medio de los distintos usos del lenguaje, pero también en la relación de perplejidad con objetos que nos acompañan, aunque sea de forma lateral o insignificante. Simón Marchán Fiz definió en su libro *Del arte objetual al arte de concepto* una serie de desarrollos del arte conceptual que tienen carácter materialista, planteando la relación con la ideología y el conocimiento. A través de la práctica artística se trataría de sintonizar las instancias antropológicas con el horizonte de una teoría emancipatoria enfrentada a determinados comportamientos sociales, para lo cual sería preciso realizar una *inversión del arte conceptual*, esto es, de su reducción a meras tautologías.

Concha Jerez es una creadora capaz de asumir la *transmutación mediática*¹³ a partir de su particular asunción del proceso de arte de concepto¹⁴, asumiendo aspectos del minimalismo, analizado por Wollheim como un hacer la obra de arte *dejando ser a los materiales*, en el que elementos de decisión y desmontaje toman una nueva preeminencia, junto al sentimiento de esterilidad o retórica de la devastación¹⁵.

se distribuyen los privilegios de bienestar, se elaboran deseos, se diferencian subjetividades y se desarrollan alianzas inmunitarias. Vista así, la primera instalación universal 'sociedad del bienestar' es *de facto* una plástica o escultura social, comodelada por sus partícipes. Tras esta extrapolación, vuelve a ser utilizable incluso la afirmación de Beuys, escandalosa para tantos, de que todos los seres humanos son artistas (en el amplio horizonte original, un ejemplo de *kitsch* igualitarista), porque es apropiada para definir la cooperación voluntaria e involuntaria de los habitantes del espacio de sobreabundancia en su instalación, reconstrucción y climatización. Todo artista es cliente, todo cliente es ser humano, todo lo humano está proyectado para el mismo. A la dama Luxuria le dicen los modernos: *fecesti nos ad te*" (Peter Sloterdijk: *Esferas III*, Madrid, Siruela, 2006, p. 610).

12 Cfr. al respecto Henar Riviére Ríos: "Entre y a través. Reflexiones sobre la relación de la obra de Concha Jerez y José Iges con Fluxus y Zaj" en *Concha Jerez y José Iges. Media_mutaciones*, Tabacalera, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid, 2015, pp. 88-145.

13 Karin Ohlenschläger ha señalado que Concha Jerez y José Iges son creadores sensibles a la transmutación mediática: "En el tránsito de la era analógica a la cultura digital, que coincidió con el inicio de la colaboración, comenzó a adquirir especial valor una serie de prácticas que se habían anticipado en las décadas anteriores: la desmaterialización de la obra de arte y la utilización de la información como materia prima de la creación artística, planteada por el Conceptualismo; el énfasis en la acción y los procesos de creación a través de la Performance; las prácticas interdisciplinares, sustentadas en la confluencia entre las artes visuales, escénicas y sonoras propuestas por Fluxus; la concepción de la obra de arte como sistema abierto y evolutivo, desarrollado por el Arte Sistémico; y las nuevas propuestas colaborativas o las acciones participativas en las que el público interviene en el proceso de creación" (Karin Ohlenschläger, "Media_mutaciones", *Ibid.*, p. 21).

14 "Jerez contaba con una sólida formación musical y una dilatada trayectoria en la estela del arte conceptual o, mejor dicho, el arte de concepto, como le gusta precisar respecto a su obra, a lo que se suma una formalización objetual que recoge la poética de los materiales del arte povera. Para ella, el acercamiento a Fluxus, sobre todo a través de la figura emblemática del alemán afincado en España Wolf Vostell, marca una inflexión en su trayectoria y otro tanto sucede con Cage. En el ámbito español una relación estrecha le une con los integrantes de Zaj, sobre todo con Juan Hidalgo y Esther Ferrer, pero también con Nacho Criado y Valcárcel Medina" (Alicia Murriá, "Terre di nessuno. O las grietas de la realidad" en *Concha Jerez. José Iges. Terre di Nessuno*, Madrid, Fundación Telefónica, 2002, pp. 13-15).

15 Cfr. Richard Wollheim: "Minimal Art" en *Minimal Art*, San Sebastián, Koldo Mitxelena, 1996, p. 31.

Concha Jerez establece una línea de resistencia frente a la comprensión del presente como diseminación, una falta de consistencia que permitiría utilizar las formas como si se trataran disfraces. El sujeto se entretiene en el juego del enmascaramiento sin reparar en los modelos de exclusión que cada uno de sus gestos comporta. Acompañar a la metafísica en su caída, esto es, distorsionar una tradición de cultura que se ha fundado en la creencia en el desarrollo exponencial del conocimiento y la libertad en virtud de las dificultades que superaba la técnica, obliga a adoptar un comportamiento *intempestivo* o, volviendo a una noción central en esta creadora, desarrollar una *estrategia de interferencia*, articulada en el caso de Concha Jerez fundamentalmente a partir de la realización de instalaciones¹⁶. Es evidente que la naturaleza con la que nos enfrentamos cotidianamente son los medios de comunicación, un espacio que no guarda relación con la noción de lugar, sino con lo que el antropólogo Marc Augé ha llamado *no-lugares*: mostradores de tránsito, procesos que encierran lo urgente sin remordimientos, secuencias paradójicas que están destinadas a producir apatía¹⁷. El dispositivo de visibilidad contemporánea y sus formas de enunciación no precisan de la disciplina de los cuerpos, ni su retórica obliga a establecer una taxonomía precisa, sino que funciona arrancando todo de su territorio, simulando que los tabúes han sido desmontados, convirtiendo el éxtasis ante el simulacro en estupefacción soberana. Concha Jerez se desplaza en la frontera de los géneros artísticos, si es que estos conservan alguna especificidad, para *escribir de una manera diferente*, transformar la información vertiginosa en tachadura, presentar un espacio de meditación, desmontando los rituales fríos de la moderna “máquina de visión” que convive con los ojos sin pupila¹⁸.

“Si bien –advierte Concha Jerez en 2001– mi obra ha partido de la reflexión sobre el lugar/espacio físico, en los últimos años tras la aparición de una realidad como es el *no-lugar* propiciado por las nuevas tecnologías impulsoras del espacio inmaterial, este *no-lugar* ha ocupado también un espacio esencial en la realización de la misma”¹⁹. La obra de Concha Jerez va, desde los años ochenta, adentrándose, de forma decidida, en cuestiones filosóficas, sin perder nada de su filo crítico, esto es, teniendo siempre una perspectiva de atención a los problemas sociopolíticos de nuestra época²⁰. Estamos

16 Concha Jerez define la instalación como “una obra única que se genera a partir de un concepto y/o de una narrativa visual creada por el artista en un espacio concreto. En él se establece una interacción completa entre los elementos introducidos y el espacio considerado como obra total” (Concha Jerez entrevistada por Javier Maderuelo, “Todo está en la realidad” en *Concha Jerez. In Quotidianitatis Memoriam*, Kassel, Hall K18, 1987, p. 8). Peter Sloterdijk ha subrayado la importancia de las instalaciones en el mundo contemporáneo: “Ningún objeto individual puede ser más digno de consideración que la instalación entera; en consecuencia, a la exposición de obras de arte le hace competencia la exposición de artificios que hasta ahora quedaban fuera del concepto de arte e, incluso, en definitiva, la exposición del propio lugar de las exposiciones” (Peter Sloterdijk, *óp. cit.*, p. 612).

p. 155

17 Cfr. Marc Augé, *Los “no lugares”. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, Gedisa, 1993.

18 Cfr. Paul Virilio, *La máquina de visión*, Madrid, Cátedra, 1989.

19 Concha Jerez, “Del lugar al no-lugar”, *óp. cit.*, p. 7.

20 “Si bien mis primeras obras conceptuales de principios de los setenta tenían un contenido absolutamente sociopolítico, en la década de los ochenta me centré más en contenidos de índole filosófica, conceptos de tiempo, de memoria, de límites. Pero ha llegado un punto en mi propia evolución en que, debido básicamente a la dinámica de la sociedad actual, se me ha hecho necesario el trabajar sobre temas sociopolíticos” (Concha

en un momento en el que lo terrible es tratado como espectáculo, y la guerra y la desgracia humana se nos sirven a todas horas en una suerte de *Tratamiento Ludovico* generalizado. “El miedo es uno de los síntomas de nuestro tiempo”²¹. La cuestión fundamental para Jünger es si es posible librar del miedo a los hombres que son, además, temibles²². El arte intenta en muchas ocasiones apartar el miedo, aunque no es tan fácil pavimentar el terreno agrietado, cuando lo que nos desmantela es precisamente el pavor. “Se llama imaginario a todo procedimiento que tiende a volver soportable lo que no lo es. El deseo es insoportable. Darse valor para soportar lo insoportable es imaginario”²³. El hecho de que la gente sienta la necesidad de atender varias veces al día a las noticias es ya un signo de angustia. Podemos contemplar todo, mezclado en una especie de *fast-food* de las imágenes, disueltos los contornos de todas las cosas, yuxtapuestos el atentado, la estadística política, el récord atlético y la cifra increíble alcanzada en la transacción de una “obra de arte”. “El final del miedo inicia el proceso que hace de la mercancía un medio, quizá el único, para conjurar lo que queda de ello y la violencia que va con el miedo: lo imprevisible, lo que no es del orden del arte, sino de la historia”²⁴. Concha Jerez no deja de meditar sobre la temporalidad, buscando siempre sentidos a los lugares²⁵, cuando la paranoia se domina a nuestra “sociedad del riesgo”. Frente a la deriva hacia las “naderías”, Concha Jerez trata de reencontrar *lugares-y-no-lugares* donde pueda activarse el sentido, aunque sea, precisamente, a partir de tachaduras o de procesos complejos y ambiguos, buscando que desde lo cotidiano pueda contemplarse lo necesario o escucharse lo inaudito.

El sonido es, sin duda, muy importante en la estética de Concha Jerez y, evidentemente, en las intervenciones realizadas conjuntamente con José Iges, muchas de ellas instalaciones sonoras²⁶, siendo reconocible la *huella fluxus*²⁷; estos artistas, verdaderamente

Jerez entrevistada por Gloria Picazo, *Ibíd.*, pp. 29-31).

21 Ernst Jünger, *La emboscadura*, Barcelona, Tusquets, 1988, p. 63.

22 “[...] Esos mismos seres humanos no están solo angustiados; son a la vez temibles. Su estado de ánimo pasa de la angustia a un odio declarado si ven que se debilita aquel a quien hasta ese mismo instante han estado temiendo” (*Ibíd.*, p. 66).

23 Jean-Francois Lyotard, “El Imaginario postmoderno y la cuestión del otro en el pensamiento y la arquitectura” en *Pensar-Componer/Construir-Habitar*, San Sebastián, Arteleku, 1994, p. 36.

24 Remo Guidieri, *El museo y sus fetiches. Crónica de lo neutro y de la aureola*, Madrid, Tecnos, 1997, pp. 16-17.

25 “El tiempo es volumen y profundidad de sentido”, afirma también Paul Virilio. Y es precisamente la experimentación y visualización de este volumen lo que caracteriza una parte importante de la obra de Concha Jerez. A lo largo de los años, ha desarrollado diversas líneas de investigación acerca de la relación entre el tiempo y el espacio. Su obra nos revela el tiempo como un campo de resonancias condensado en la materia, pero también como una corriente acelerada y desintegradora del espacio. La *flecha del tiempo* que impone su sello de caducidad en los procesos irreversibles de los sistemas vivos e inertes adquiere una singular presencia tanto en sus proyectos dedicados al instante de la acción, como en aquellos otros dedicados a la memoria de un lugar, un objeto, una persona o un colectivo. Tanto en sus composiciones radiofónicas e instalaciones de vídeo, como más recientemente en sus propuestas de net.art, junto a José Iges, ha sabido dar las más diversas formas al tiempo” (Karin Ohlenschläger: “Del lugar al no-lugar: construcciones del tiempo”. *óp. cit.* p. 57).

26 Cfr. sobre las características de las instalaciones sonoras: Juliane Rebentisch, *Estéticas de la instalación*, Buenos Aires, Caja Negra Editora, 2018, pp. 256-261.

27 “Tengo que diferenciar el uso del sonido que hago en las performances en mis propuestas individuales del de las realizadas con José Iges. En las primeras, mi forma de utilizar el sonido parte de un contexto de sonido

implicados en la producción InterMedia²⁸, asumen lúcidamente las enseñanzas de Fluxus y, por supuesto, de Cage²⁹. Sin duda, Concha Jerez y José Iges aprendieron la fascinante lección de Cage, pero sobre todo sintieron cerca la reinterpretación de esa “búsqueda del silencio cifrado” emprendida por Zaj³⁰: el silencio rebosaba de ruidos azarosos³¹.

Tenemos ciertamente que mirar, escuchar y pensar *de otras maneras* y, para ello, lo primero que hace Concha Jerez cuando inicia un trabajo es *medir el espacio*³², algo que hace mentalmente pero que también puede fijar por medio del vídeo. A partir de 1984 (concretamente en la instalación *¿Subes, trepas, descendes en la escalera o...?* realizada en el Círculo de Bellas Artes para el primer Festival Internacional de Vídeo de Madrid) comenzó a utilizar el vídeo como una *mirada-implicada* que atrapa tanto el espacio cuanto el tiempo³³. En su proyecto *Que nos roban la memoria* en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía es crucial el uso de las escaleras del Edificio Sabatini, partiendo de la concepción de ese espacio museístico como un *contenedor*

pp. 88 y 185

‘natural’: el que se crea con la manipulación de determinados materiales, con mi caminar o, a veces, en medio de ese caminar o no caminar, en el hecho de pronunciar algunas palabras. En definitiva, se ha tratado de un sonido creado en la línea de Fluxus. En mi trabajo hay performances que están directamente unidas a mis instalaciones y otras que se producen de forma autónoma, en las que planteo la creación de un ambiente con unos elementos entre los cuales yo deambulo. Las performances realizadas con José Iges son muy diferentes: hay un sonido organizado que previamente existe y que está muy trabajado, editado, etc., y también hay unas acciones que pueden generar sonido ellas mismas, pero siempre con la apoyatura de una grabación” (Concha Jerez entrevistada por Gloria Picazo, *óp. cit.*, p. 35).

28 Jerez e Iges asumen la noción de “intermedia” que puso en circulación Dick Higgins en 1966. Cfr. su ensayo seminal “Intermedia” publicado por primera vez en *Something Else Newsletter*, vol. 1, nº 1, 1966, Nueva York. Vid. Dick Higgins: “Sinestesia e intersentidos: la intermedia” en *[Breve] Autobiografía de la originalidad*, México, Tumbona, 2015, pp. 23-37. “El gran acierto de Higgins frente a los intentos de Maciunas fue el de dar con una palabra que se limitaba a *describir* una dinámica de solapamientos e hibridaciones artísticas. Pero precisamente por eso logró crear también una metáfora e imagen de la experiencia de nuestro tiempo y del modo de ser y estar que nos impone tanto a nivel colectivo como individual: el desplazamiento, el tránsito, el mestizaje, la mutación constante” (Henar Riviére Ríos, *óp. cit.*, p. 105).

29 “Mientras que el compositor californiano [John Cage] había previamente inspirado a Fluxus (movimiento sobre el que ejerce un influjo determinante), Concha Jerez no duda en reconocer a uno y a otros como dos de las principales fuentes de inspiración de sus primeras instalaciones visuales” (Alberto Flores: “Vestigios y señales de vídeo” en *Concha Jerez. Ideas instaladas*, Madrid, Cromoimagen, 2007, p. 15).

30 Sobre la relación de Concha Jerez con Zaj, cfr. Henar Riviére Ríos, *óp. cit.*, pp. 113-115

31 A los ojos de Cage la mayoría de la gente no entendió lo esencial de 4’33”: “El silencio no existe. Lo que les parecía silencio rebosaba de ruidos azarosos, algo que los oyentes no entendieron porque les faltaba capacidad auditiva para ello. Durante el primer movimiento [en el estreno] se podían oír los aullidos del viento en el exterior. Durante el segundo, la lluvia golpeaba el tejado, y durante el tercero el público realizó todo tipo de ruidos interesantes al hablar o al abandonar la sala” (John Cage en Richard Kostelanetz, *Cage im Gespräch*, Colonia, DuMont, 1989, p. 63). “La sonoridad cambiaba permanentemente, se transformaba continuamente. Es obvio que no tenía carácter de obra, sino de acontecimiento” (Erika Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo*, Madrid, Abada, 2017, p. 252).

32 “Cuando me introduzco en un espacio arquitectónico, lo recorro lentamente. Lo MIDO a través de la mente, en un diálogo de límites. Lo VEO en un recorrer desde la grandilocuencia de su estructura, el desarrollo reiterativo, especular, incluso a veces, estimuladamente alógico, hasta llegar a esos detalles de complicidad que concluye el propio discurso arquitectónico. Lo OIGO en la interacción con mediciones espaciales tales como aquellas que conciernen a lo lleno/vacío y al vacío/silencio en la realidad visual y mediante conceptos de tiempo” (Concha Jerez, “Del lugar al no-lugar”, *óp. cit.*, p. 9).

33 Concha Jerez, hablando del factor temporal en sus obras indica: “De ahí el interés a lo largo de toda mi obra, desde la videoinstalación de 1984 en la que por primera vez incluí el vídeo, utilizando la cámara abierta y recogiendo ese factor tiempo, también como elemento de lugar” (Concha Jerez entrevistada por Gloria Picazo, *ibíd.*, p. 23).

de memoria³⁴. “Todo *milieu*, todo escenario, toda escalera constituye un microcosmos de impulso ascensional”³⁵, aunque tampoco podemos perder de vista la importancia del *arte de descender una escalera*, en franca evocación duchampiana. Hay que emprender esa tarea de subir la escalera, como humorísticamente escribiera Julio Cortázar, paso a paso³⁶. Recorrer el museo por esas viejas escaleras acaso tenga que ver con recuperar un espacio “familiar”, pero completamente olvidado, rescatar la memoria de esa oscura sombra que llamamos olvido.

Podemos retornar aquella noción de lo *unheimlich* que, según Schelling señaló, es todo lo que, debiendo permanecer secreto y oculto, se ha manifestado. Fue Sigmund Freud el que en un conocido texto de 1919 asoció lo *siniestro* al temor a que un objeto sin vida esté, de alguna manera, animado³⁷, pero también guarda relación con el pánico ante la posibilidad de perder los ojos, esto es, a ese paradójico *verse cegado*. La obsesión por la castración y la experiencia del doble como retorno de lo mismo apuntalan una suerte de *destino nefasto*, concretado en una criminalidad que no puede desaparecer. “Lo siniestro, no sería realmente nada nuevo, sino más bien algo que siempre fue familiar a la vida psíquica y que solo se tornó extraño mediante el proceso de su represión”³⁸. A veces lo que no debía “aparecer” surge en el lapsus o está atrapado en un caudal de palabras, en esos *laberintos de lenguajes* que Concha Jerez no ha dejado de recorrer³⁹. Estamos atrapados, literalmente, en códigos de “sinsentido”, empantanados en el argot que, como señalan Concha Jerez y José Iges, puede ser una zona de complicidades en la que hay que *interferir*⁴⁰. En un breve texto que titulaba

34 “Parto de la consideración del Museo Reina Sofía en su conjunto como un gran contenedor de MEMORIA, que pretendo poner en valor en este proyecto mediante la creación de cuatro Instalaciones *site-specific* en las cuatro escaleras del edificio Sabatini, incluyendo el espacio de las carboneras del sótano –correspondiente a una de ellas–, en que mostraré algunas obras anteriores relacionadas con dicho tema” (Concha Jerez, proyecto *Que nos roban la memoria* para el Museo Reina Sofía).

35 Peter Sloterdijk, *óp.cit.*, p. 626.

36 Cfr. el breve y simpático cuento de Julio Cortázar, *Instrucciones para subir una escalera*.

37 “E. Jentsch destacó, como caso por excelencia de lo siniestro, la ‘duda de que un ser aparentemente animado, sea en efecto viviente; y a la inversa: de que un objeto sin vida esté en alguna forma animado’, aduciendo con tal fin, la impresión que despiertan las figuras de cera, las muñecas ‘sabias’ y los autómatas” (Sigmund Freud, “Lo siniestro” precediendo a E.T.A. Hoffmann, *El hombre de arena*, Barcelona, Ed. José J. de Olañeta, 1991, p. 18).

38 Sigmund Freud, *Ibíd.*, p. 28.

39 “Lenguaje hablado/escrito transmisor de ideas, conceptos que, unidos a los del lenguaje espacial, a los del lenguaje sonoro, al lenguaje radio, a conceptos de medida, de tiempo, transgreden contenidos, estéticas, conceptos y vehicular un recorrido que, valiéndose del laberinto como medio, nos lleva a introducirnos en ese Tiempo Límite Interior que se produce dentro de la persona, en función de sí misma, de su ritmo interior y de su Memoria” (Concha Jerez, texto sobre *Laberinto de lenguajes* en *Acciones. Mediciones de la Ciudad de la Mente. Narraciones Parásitas*, Dirección General de la Vivienda, la Arquitectura y el Urbanismo, Madrid, 1999, p. 20).

40 “Es el caso de la obra *Argot* (1991) que presentamos en el Museum Moderner Kunst de Viena. En ella se dan cita el sonido situado en un lugar físico con el sonido que proviene en directo de un no/lugar como es la radio. En *Argot*, toda la obra sonora se crea a partir de un texto autorreferente de Iges y mío sobre arte contemporáneo –arte, artista y obra–, que se escucha en cuatro idiomas; entre y a través –palabras clave del mismo– se unen con otra que se escucha de forma reiterativa que es “interferencias” y que se producen tanto en ese espacio físico como en el espacio radiofónico. Así el discurso sonoro deambulaba del lugar al no-lugar” (Concha Jerez entrevistada por Gloria Picazo, *óp. cit.*, p. 37). “El proyecto *Argot* (1991-2015) constituye un reto, afrontado por ambos [Concha Jerez y José Iges] durante los últimos veinticuatro años, en medios y

“Unidades de interferencia” escribía Concha Jerez que el individuo en una soledad sin asideros está en la actualidad sometido a una catarata obscena de discursos vacíos o meramente farisaicos, fórmulas que se repiten para desmontar precisamente la falta de convicción con la que se profieren, “los políticos han olvidado la palabra UTOPIA, solo piensan en un presente mezquino, sin imaginación de cambios, en el que sigan dominando los amos de la Guerra y de la Destrucción”⁴¹. Pero no solo el discurso del poder ha olvidado el sentido de la libertad y la demanda de transformación de lo establecido, también hay posiciones filosóficas que consideran que el inventario irónico-nostálgico de los fetiches del progreso es, tal vez, la única “utopía” que sigue siendo posible, la única condición que se puede imaginar e incluso desear para una tardomodernidad que habría asistido a un cumplimiento (anómalo o monstruoso) de las esperanzas de la racionalización⁴². Concha Jerez reivindica, por medio de sus obras, el pensamiento crítico-ilustrado frente a la “estética del desencanto” o el cinismo descreído⁴³. Frente al discurso conductista-deprimente, defensor del *statu quo*, empeñado en hacer que todos comulguen con ruedas de molino, convenciéndonos de que únicamente podemos salir a la calle con la careta del cinismo⁴⁴, debería surgir, como plantea Concha Jerez, *una ética y una estética de la resistencia* que, de entrada, subrayara la importancia de lo que se podría denominar la *ilusión* de la política. No se trataría, ni mucho menos, de disimular la mezquindad ni de perpetuar una política cultural que va entre la ocultación y el entusiasmo⁴⁵.

contextos tan diversos como la radio, el vídeo, el museo o, ahora, en una antigua fábrica de tabacos. En cada ocasión las palabras fueron instaladas en soportes diferentes: primero en las ondas de las radio pública austriaca, después en la escalinata y los salones de espejos de un palacio barroco, entonces sede del Museum Moderner Kunst de Viena, sobre el hormigón de un garaje, o en las blancas paredes de una galería; siempre trabajando con las mismas palabras y conceptos escritos sobre espejos, apoyados en atriles o, como en la presente ocasión, sobre las viejas cajas de filtros para cigarrillos encontrados en las estancias abandonadas de Tabacalera” (Karin Ohlenschläger, “Media_mutaciones”, *óp. cit.*, p. 25).

41 Concha Jerez, “Unidades de interferencia” en *Concha Jerez. Unidades de Interferencia*, La General, Caja de Ahorros de Granada, 1994, p. 9.

42 Cfr. Gianni Vattimo, “Utopía, contrautopía, ironía” en *Ética de la interpretación*, Barcelona, Paidós, 1991, p. 108.

43 “Uno de los grandes temas en este cambio de siglo es el descreimiento de toda una filosofía y una actitud que vienen de la Revolución francesa y que hoy en día están absolutamente devaluados por parte de la sociedad actual. [...] Por una parte hay esa ausencia de conceptos de utopía, tanto dentro de la sociedad como en la política. En otros momentos anteriores se habló de un ideal de sociedad, de un ideal de ciudad, pero esto ha desaparecido y lo ha hecho de golpe. Sin embargo, junto a esto aparecen pequeños espacios utópicos, ciertos objetos utópicos, que transmiten valores y que pretenden de alguna forma crear patrones de conducta, centrados básicamente en un presente, yo diría, más que en un futuro, como pueden ser esas Barbies o esos muñecos de Walt Disney, que nos presentan un mundo onírico, que de alguna forma son los patrones de la sociedad capitalista, de corte liberal” (Concha Jerez entrevistada por Gloria Picazo, *óp. cit.*, 2001, pp. 31-33).

44 “Los ideales terminaron, mientras se habla del fin de las ideologías, de la historia, de la cultura, como ámbito ético, y hasta del amor (‘Se acabó el querer!’; cantan los Van-Van, un grupo de salsa). Para algunos, hemos entrado en una ‘era de la aquiescencia’, en la que existen pocas esperanzas de que el futuro pueda diferir del presente, como no sea mediante la catástrofe. [...] Pero si hablamos de posutopía más que de antiutopía es porque el cinismo prevaleciente no significa la desactivación del futuro” (Gerardo Mosquera, “Arte y política: contradicciones, disyuntivas, posibilidades” en *Caminar con el diablo. Textos sobre arte, internacionalismo y culturas*, Madrid, Exit, 2010, p. 137).

45 “El lugar de la política es ocupado, así, por lo que Marx y Engels definieron, en [*El XVIII Brumario de Luis Bonaparte*], como la *ilusión* de la política: los protagonistas de la Revolución francesa tuvieron necesidad de esta ilusión, en la que se funda el imaginario ideológico, ‘para disimular ante ellos mismos el mezquino

Concha Jerez vuelve amargo el hedonismo superficial, devuelve, por medio de sus espejos, un deseo de consumo que es, estructuralmente, manifestación de decadencia y ocultación de la pobreza. Todos esos objetos que nos permiten “matar el tiempo” apuntalan la terrible certeza de la expresión: no importa que lo que tenemos entre manos sean falsificaciones, sino que lo terrible es que su verdad encubre el cinismo. Caminar a través de las utopías rotas supone asumir la “fragmentariedad” de nuestro mundo, pero no por ello renunciar a un posicionamiento crítico⁴⁶. Tras la “demolición” de los grandes relatos nos encontramos en un terreno plagado de residuos y de basura en el que, como apunta José Iges, hay que desplegar una *estética de la reconstrucción a partir de los fragmentos de una cultura*⁴⁷. Hay que construir, sin miedo, a partir de lo residual, adentrarse en lo abandonado, en todo aquello que parece “desgastado” para la sociedad de consumo⁴⁸. En cierto sentido, se trata de sacar partido de la “desorientación”, aprender a generar un dominio creativo a partir de lo obsoleto, reactivar conceptualmente lo gastado y arrojado a los bordes de la civilización, a los vertederos (de cualquier tipo), que son “tierras de nadie”⁴⁹. Los objetos están, no cabe duda, cargados de memoria y Concha Jerez trata de conseguir que nos interpelen de modo crítico⁵⁰.

contenido burgués de sus luchas y para mantener su pasión a la altura de la gran tragedia histórica’. De las palabras de Marx se desprenden, por consiguiente, las dos características fundamentales de la política cultural: por un lado, el ocultamiento de una realidad oscuramente percibida como sórdida detrás del modelo originario, el ideal, el valor; por el otro, el entusiasmo, el fervor emotivo, el compromiso pasional, que permite magnificar las nuevas luchas y exaltar en la fantasía los cometidos que se plantean: idealización y sublimación” (Mario Perniola, *La sociedad de los simulacros*, Buenos Aires, Amorrortu, 2012, pp. 41-42).

p. 93 46 “El tema de la utopía y la utopía rota me ha llevado también desde 1983 en una línea progresiva hasta el último proyecto de la serie que hice en 1994 en Graz. En *Caminando a través de interferencias más allá de las utopías rotas* hice un planteamiento ideológico y de posicionamiento. Como estamos ante una realidad fragmentaria, en un mundo en el que las grandes ideas se nos deshacen en las manos, mis proyectos cada vez más están realizados a partir de fragmentos, concentrados a veces en pequeños objetos intervenidos o en elementos inmateriales, como el sonido o el vídeo, que no son tan solo espacios añadidos sino también contenidos añadidos” (Concha Jerez entrevistada por Gloria Picazo, *óp. cit.*, p. 33).

47 “En definitiva, construimos (deliberada y mayoritariamente) con fragmentos de nuestra cultura en forma de residuos de la misma, re combinados de diversas maneras. Lo que es también una postura ética, no solo estética. Nuestras ricas sociedades del milenio tienen un severo problema planteado: la eliminación o (en su caso) reconversión de residuos. Un sistema económico como el nuestro –y su escala de valores que lo hace posible– genera toda suerte de excedentes: humanos –parados, inmigrantes, drogadictos...; es decir, lisiados de diversa condición–, industriales –sustancias tóxicas de variado carácter, escombros interplanetarios–, domésticos –plásticos, orgánicos...–. Podríamos decir que uno de los rasgos diferenciales de nuestra civilización es la generación de basura. Que incluso el nivel de bienestar podría medirse por las toneladas de basura de toda índole que un país produce por habitante/año. Así las cosas, nuestras obras emplean algunos de esos residuos. Es una decisión que, como ya dije, comporta una actitud ética que, como puede advertirse en lo dicho y las obras mismas, implican una estética de la reconstrucción a partir de los fragmentos de una cultura. La nuestra. Pero no para reconstruirla a partir de esos fragmentos, sino para ponerla en evidencia en su cruda complejidad” (José Iges: “Buenas referencias” en Concha Jerez. *Del lugar al no-lugar*, *óp. cit.*, p. 51).

48 “Cabe hablar, consecuentemente, de una feliz conjunción entre la imagen en movimiento y la idea de residuo. Tanto en su producción en solitario como en las obras realizadas en co-autoría de José Iges, Concha Jerez ha utilizado como herramienta de trabajo elementos de desecho, trozos de muñecas, piezas de tecnología en desuso, sonidos residuales o restos de todo tipo generados por la sociedad de consumo” (Alberto Flores, *óp. cit.*, p. 13).

49 “Dicho de otro modo: las *tierras de nadie* serán en nuestra propuesta lugares de regulación imprecisa o incierta tanto como espacios para el caos, contruidos con residuos tomados de nuestros vertederos culturales y mediáticos desde la intención de generar desorientación” (José Iges: “Reflexiones en torno las *Tierras de nadie*” en Concha Jerez. José Iges. *Terre di Nessuno*, *óp. cit.*, p. 27).

50 “Me es bastante fácil crear objetos nuevos, pero me interesa mucho la carga que arrastran todos esos

El naufragio de la utopía⁵¹ nos obliga a reescribir el presente, aunque sea, como propone Concha Jerez, empleando una *escritura ilegible*. Esta creadora comenzó a realizar “escritos ilegibles” en 1974: “Con ello intentaba compartir con el espectador esa sensación de ahogo que se produce cuando no se puede expresar libremente lo que uno siente, y no solo por razones políticas o sociales, sino por razones a veces muy muy personales”⁵². Se trata de mostrar lo ilegible, dar cuenta de lo que se calla, interferir en una cultura obscena que, en última instancia, amordaza lo que no es “conveniente”⁵³. Concha Jerez emborrona lo escrito, interfiere en la hegemonía mediática⁵⁴ para emprender un camino de comprensión del presente que no sea el de lo meramente “perogrullesco”. Su textualidad (auto)censurada impone un ritmo que reclama una lectura diferente de la realidad o, en otros términos, late a través de esas formas gráficas el deseo de lo inaudito, de lo que podría sonar de otra manera⁵⁵.

elementos reutilizados, como los que menciona José Iges, u otros que yo he utilizado en diferentes instalaciones, como la ropa usada, los zapatos viejos o aparatos en desuso que se reciclan o que se amontonan, y que contienen su propia memoria y una carga plástica importante. También actuamos de una forma parecida respecto a las imágenes, como hicimos en *Net-Ópera*, que es un puzzle y, a la vez, un teatro” (Concha Jerez, citada en Alicia Murriá, *óp. cit.*, p. 77). p. 96

51 “En general, la instalación *Walking Through Interferences Beyond Broken Utopias* posee un peso específico considerable dentro de la trayectoria de Concha Jerez porque marca el final de una etapa marcada por su interés especial en la idea de utopía (especialmente aplicado a las utopías rotas) que no volvería a hacer acto de presencia hasta la instalación de gran formato *Restos Anónimos del Naufragio* (Centro de Arte La Regenta, Las Palmas de Gran Canaria, 2002), en donde fue aplicada a la imposibilidad de realización de las utopías que marcaron la primera mitad del siglo XX” (Alberto Flores, *óp. cit.*, pp. 17-19). p. 93
pp. 94-95

52 Concha Jerez entrevistada por Gloria Picazo, *óp. cit.*, p. 27.

53 “Las grafías ilegibles aparecen una y otra vez, como en el trabajo individual de Concha Jerez, para visibilizar pensamientos normalmente ocultos. La acción de tachar suele estar relacionada con el miedo, la inseguridad y la autoprotección ante el exceso de control percibido. Pero esta autocensura puede responder igualmente a intereses, conveniencias o estrategias ante las que uno opta por callarse. Aunque el individuo ni siquiera sea consciente de estos mecanismos, aquello que no se nombra suele tener una presencia e influencia sobre la realidad, en ocasiones incluso mayor de lo que uno desearía. Precisamente por no tener una identidad asignada, la sombra de lo autocensurado se proyecta desde las zonas más recónditas del inconsciente individual y colectivo sobre hechos o formas de pensar y sentir. De este modo termina interfiriendo sobre la parte racional en mucho mayor grado de lo que uno reconoce” (Karin Ohlenschläger, “Media_mutaciones”, *óp. cit.*, p. 31).

54 “El emborronamiento como recurso paradójico del mostrar aparece en la obra en solitario de Concha Jerez desde el comienzo de su andadura artística a mediados de los años setenta. El origen de su trabajo conceptual estuvo precisamente en sus ‘escritos ilegibles autocensurados’, con los que intervino sobre la prensa contemporánea tapando ciertas noticias para destacar otras y hacer emerger las maniobras mediáticas subterráneas del poder” (Henar Riviére Ríos, *óp. cit.*, p. 109).

55 “[Concha Jerez] incorpora textos no legibles, no descifrables, a modo de residuos desgastados del sistema elegido prioritariamente para la comunicación. Son, los últimos escritos que la autora llama ‘autocensurados’, pasajes que no se pueden expresar abiertamente, sino tan solo sugerir de manera velada su existencia, y que se presentan como consecuencias desiguales que tiene mucho que ver con lo que acontece en el campo de la música. Los primeros textos de esta índole nacieron en 1974 sobre superficies blancas de papel, pero, desde 1983, emprenderá numerosas transcripciones a partir de un texto concreto, transformando las palabras y las frases en líneas basadas en la estructura de la música: sonidos, silencio, medidas, etc. En esta dirección, fue muy importante el encuentro con Philip Corner en 1982, pues de su mano la artista accedió a la noción de partitura abierta de John Cage. Con anterioridad a estas últimas fechas, había trabajado con papeles encontrados pertenecientes a prensa o a libros, incluso sobre papeles burocráticos. Su intención, entonces, era la de transmitir conceptos de espacio y ritmo que ya estaban contenidos en dichos textos y que, al sobrepasar en la obra autocensurada el puro significado lingüístico requerido de inmediato por el lector, quedaban ahora al alcance de un espectador con miras más amplias, diferentes” (Aurora García, “Reflexiones a partir de un trabajo” en *Concha Jerez*, Contraparada 10, *óp. cit.*).

Concha Jerez consigue con su obra atravesar o dismantlar el “mito de la comunicación”⁵⁶, en un proceso creativo en el que sigue desplegando una estrategia (especulativa, pero también polémica, activadora de paradojas y marcada por la transgresión de temporalidades) de interferencia⁵⁷. “Desde la idea de autocensura –escribe Concha Jerez en el texto introductorio del catálogo de su exposición en Koldo Mitxelena (2001)– formulada en mi primera instalación de 1976 y presente hasta la actualidad, han ido surgiendo otras ideas sobre las cuales he trazado narrativas puntuales, a lo largo de estos años. Conceptos de tiempo; recorridos a partir de la memoria; ideas en torno a límites, en torno a la cotidianidad; decisión de transgredir, de generar interferencias, de crear laberintos, de transmitir espejismos; enfrentarse a utopías rotas, con el decorado; experimentar la mirada; llevar a cabo inventarios bajo la mirada atenta como testigo; quizás creer acercarse a umbrales de paraísos o moverse entre un tráfico de deseos, mientras se producen acechos por parte de guardianes; transitar por supuestos paraísos diarios, por músicas diarias. No olvidar el lado oscuro del espejo”⁵⁸. La suya es una obra que, valga la paradoja, acota territorios de forma “nómada”, convirtiendo el acto de caminar en un ejercicio reflexivo⁵⁹. Atravesando el argot del arte cobramos conciencia de la energía crítica de la *interferencia instalativa* planteada por Concha Jerez⁶⁰. Allí donde la ambigüedad o la ilegibilidad podrían llevar a la

56 “Si los mitos nos proveen de una llave para interpretar el mundo –llave acaso o, sobre todo, ilusoria y simplificadora– ahora estamos bajo la advocación del ‘mito de la comunicación’. Casi no es necesario insistir en ello. Que esa comunicación se produzca de modo efectivo, o que tan solo sea una ilusión, como las viejas nociones de libertad, igualdad y fraternidad –gérmenes ya en recesión de una democracia que únicamente se antoja el menos malo de los sistemas–, es algo que cada cual ha de responder mirando hacia adentro –hacia sus propias relaciones personales– y hacia afuera –hacia los “media” clásicos y electrónicos” (José Iges, “Buenas referencias” en *Concha Jerez. Del lugar al no-lugar*, óp. cit., p. 55).

57 “Jerez incide en el concepto de interferencia a través de los choques visuales y de las paradojas; los objetos que elige están cuidadosamente seleccionados y abarcan resonancias de todo tipo desde el kitsch patético de sus muñecas y su juguetería barata (en los módulos de *Paisajes de interferencias*) a las imágenes de horror de la guerra procedentes de páginas de periódicos o de los *Desastres* de Goya, que también ha utilizado en alguna ocasión; los materiales reciclados, los objetos procedentes del encuentro fortuito, los desechos del consumo (*Retrato interior* y *Diario límite interior*); espejos que nos devuelven una realidad reflejada que exige, de nuevo, una reubicación de la mirada; objetos funcionales en desuso y objetos banales que arrastran asociaciones imposibles de eludir, convertidos en metáforas de un mundo en desorden. Tiempo y desolación se inscriben en ellos” (Alicia Murriá, “Concha Jerez: dispositivos de interferencia” en *Concha Jerez. Entre utopía y realidad*, Espacio Caja Burgos, Burgos, 2001).

58 Concha Jerez: “Del lugar al no-lugar” en *Concha Jerez. Del lugar al no-lugar*, óp. cit., p. 7.

59 Son características de esa actitud “nómada”, la instalación *Caminant Entre* (Fundació “la Caixa”, Tarragona, 2003) que dará origen a la pieza de videoarte *Caminando Entre*. “En clara referencia a los pasos dados por Concha Jerez durante su infancia en el norte de África, la grabación se iniciaba con sus pies desnudos caminando sobre la arena, pasando a continuación a complicar su discurso añadiendo otras clases de suelo y calzado, que culminan con sus pisadas sobre la superficie urbana asfaltada de modo tal que, aunque a priori pareciera complicado, no existe realmente un salto brusco cuando las imágenes vuelven a mostrar los pies descalzos sobre la arena de inicio. De alguna manera, la incorporación de este vídeo de las huellas de la artista –que ya había sido utilizado en la instalación *Terre di Nessuno*, realizada meses antes, junto a José Iges, en la Fundación Telefónica de Madrid– supone una alusión a la idea de caminar que, en cualquiera de sus diversas acepciones, es una constante en el conjunto de la producción de Jerez” (Alberto Flores, óp. cit., p. 27).

60 “Su radioperformance e instalación *Argot* (1991-2012) constituye una verdadera declaración de intenciones a este respecto. En ella reflexionan acerca de la relación entre el artista y ‘el mundo’ por medio de un texto que, como la tienda de un nómada, es portátil y apto para desplegarse y montarse en diferentes medios: ‘Entre el artista y el mundo está la obra. / El artista está del otro lado. / *Entre y a través*. / INTERFERENCIAS.” (Henar Rivière Ríos, óp. cit., p. 97).

estupefacción o al desinterés, ella mantiene el *compromiso crítico*, señala los espejismos de nuestra época y *nos enseña a leer* allí donde el signo está tachado para propiciar la emergencia de “otro sentido”: por medio de la “autocensura” revela la “ficción consensual” de la realidad mediática.

Una instalación crucial en la trayectoria de Concha Jerez es *Caixa de Quotidianitat*, p. 92 creada en 1988 para la Sala de Exposiciones de la Fundació Caixa de Pensions en Barcelona. En esa primera versión el suelo de la obra estaba recubierto totalmente de ropa de la gente del barrio de la Sala Montcada en que había realizado la obra. En 2001, en la sala Koldo Mitxelena de San Sebastián sustituyó esas ropas por periódicos con noticias del País Vasco, situados dentro de vasos de chacolí y, desde entonces, con enorme lucidez, ha ido realizando sutiles *adaptaciones* en función del espacio en el que se instala. Esta obra de aspecto minimalista, pero, en realidad, desplegada *proce-sualmente*, evoluciona desde su condición de instalación⁶¹ a su carácter de pieza, en una meditación intensa sobre la esencia del *lugar*⁶², pero, sobre todo, una indagación sobre el tiempo que Concha Jerez interpreta en un exterioridad y en su interioridad: “Entendemos –dice esta artista– por tiempo exterior aquel en el que la persona se mueve en función de aspectos exteriores a sí misma y en el que predomina un ritmo social, producido por el conjunto de personas y situaciones que lo integran. Por el contrario, el tiempo interior es aquel que se produce en el interior de la persona, en función de sí misma, de su ritmo interior y de su historia personal. Esta diferenciación, sin embargo, difícilmente se da de una forma pura, puesto que se producen constantemente contaminaciones, debido a las circunstancias que, en todo momento, rodean a la persona y que, incluso, pueden dificultarle la percepción de su tiempo interior”.

Concha Jerez sabe que hay que tener una cierta ironía con respecto *al destino del arte en la era póstuma de la cultura*⁶³. Nos hemos hecho pobres, nuestra imaginación está

61 “Para mí –dice Concha Jerez– la instalación es una obra única compleja donde el artista desarrolla el diálogo con el espacio, imprimiéndolo un cierto sentido narrativo, aunque sea críptico, porque deben existir unas connotaciones, una coherencia con el lugar. Si yo ahondo en mi historia, también pretendo profundizar en la historia del espacio” (Concha Jerez citada en Aurora García, “Reflexiones a partir de un trabajo” en *Concha Jerez*, Contrapunto 10, óp. cit.).

62 “Mientras que el lugar es el origen de todas sus instalaciones (que surgen de un espacio que define cuáles van a ser los materiales, las estructura o el contenido de la obra en sí), gran parte de estos trabajos, concebidos inicialmente como obras únicas creadas para espacios concretos, se han ido transformando en piezas o ambientes” (Alberto Flores, óp. cit., p. 11).

63 “Desde que el arte ha muerto se ha vuelto extremadamente fácil disfrazar a los policías de artistas. Cuando las últimas imitaciones de un neodadaísmo resucitado tienen autoridad para pontificar gloriosamente en los medios de comunicación y por tanto también para modificar un poco la decoración de los palacios oficiales, como los locos de los reyes de pacotilla, puede verse cómo, simultáneamente, se garantiza una cobertura cultural a todos los agentes o similares, de las redes de influencia del Estado. Se abren pseudomuseos vacíos o pseudocentros de investigación sobre la obra completa de un personaje inexistente tan rápido como se construye la reputación de periodistas-policías, o de historiadores-policías, o de novelistas-policías. Arthur Cravan sin duda veía acercarse este mundo cuando en *Maintenant* escribía: ‘En la calle pronto no se verán más que artistas, y se pasarán todas las fatigas del mundo para descubrir un hombre’. Tal es el sentido moderno de una antigua ocurrencia de los granujas de París: ‘¡Hola, artistas! Tanto peor si me equivoco’” (Guy Debord, *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*, Barcelona, Anagrama, 1990, pp. 96-97).

seca, por ello hay que comenzar desde el principio, “construir con poquísimo”⁶⁴, caminar contra ese viento que nos aparta tanto de las ruinas cuanto de aquellas esperanzas que depositamos en la tierra para aspirar a algo tan difícil como la felicidad. Abrir los ojos, en el umbral en el que resulta difícil ver algo, atravesar los destellos, sentarse a meditar, pensar en todo aquello que hemos dejado caer por cobardía, desidia o inconsciencia, y, finalmente, medir el cuerpo, sentir el tiempo. Concha Jerez reivindica el juego más allá de la “ludificación” tecnológica⁶⁵, dando rienda suelta al deseo de *crear un no-lugar de cotidianidad*⁶⁶. Las heterotopías⁶⁷ críticas de esta creadora invitan a jugar, pero también adquieren la forma de juegos conocidos como la rayuela o el juego de la oca, como sucede en *Argot*, o con el parchís en *Terre di Nessuno*⁶⁸.

pp. 89 y 192-193;

pp. 196-197

Vivimos amodorrados por patéticas cantinelas, surfеando en tsunamis de chorradas, pasando el rato con las viralizaciones *postruistas*⁶⁹. En el ámbito del *entertainment* apocalíptico, la falsa alarma ininterrumpida se ha convertido en un estilo de vida. Estamos instalados en el pantano de las naderías. Tiene toda la razón Concha Jerez cuando, en su intervención en el Museo Reina Sofía, nos advierte de que nos están robando la memoria y, también, da por sentado que el proceso de neutralizar el pensamiento crítico casi se ha consumado. Para esta rigurosa artista la instalación no es, en ningún sentido, una reconstitución del “zoológico social”⁷⁰, sino, entre otras cosas,

64 Walter Benjamin, “Experiencia y pobreza” en *Discurso Interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973, p. 169.

65 “En la tecnología siempre está el otro –El Otro, no uno mismo”, Paik dixit. Con Jerez e Iges podríamos añadir que, en buena medida, la función del artista es recordarle al Otro su propia *presencia* como espectador/usuario de la tecnología, el arte y la llamada realidad” (Henar Riviére Ríos, *óp. cit.*, p. 111).

66 “Esta pieza –advierte Concha Jerez sobre *Caja de cotidianidad*– crea un no-lugar de cotidianidad a partir de la elaboración de un habitáculo que se soporta sobre una realidad mediática, a través de la mediación de la misma y a través de ella, en las lecturas que se hacen de dicha realidad a través de cotidianidades subyacentes en las estructuraciones llevadas a cabo a partir de ellas” (Concha Jerez, “Del lugar al no-lugar”, *óp. cit.*, p. 15).

67 Cfr. al respecto el esencial ensayo de Michel Foucault, “Espacio diferentes”, en *Toponimias*, Madrid, Fundació “la Caixa”, 1994, pp. 31-38. José Iges ha declarado que este texto ha sido muy importante para la configuración de la teoría de sus propios trabajos sonoros. “Esas *interferencias* que siempre son las intervenciones artísticas en un espacio a veces tan rutinizado han permitido la entrada de aire fresco; a los artistas nos han dado un nuevo espacio expresivo –quizá heterotópico, por ser tanto un espacio “de la otredad” como una cierta “alfombra voladora” para nuestras propuestas más arriesgadas–, pero a la vez el trabajar con un nuevo medio supone una cierta adaptación a su idiosincrasia, y más allá de esos puede constituir un cierto encasillamiento del autor y de su producción. Es lo que, en otro terreno, señala Concha Jerez –artista que ha realizado instalaciones de gran formato desde los años 70– cuando a ella o a ambos nos han puesto a ‘lidar’ con situaciones y espacios con los que ningún otro artista se atrevía” (José Iges entrevistado por Miguel Álvarez-Fernández, “El artista como mutante mediático” en *Concha Jerez y José Iges. Media_mutaciones*, *óp. cit.*, p. 173).

68 “La idea borgiana del laberinto se mezcla con la imagen de un juego conocido por casi todos, el parchís; elegido por su especificidad como juego territorial y cuyas reglas son continuamente alteradas introduciendo un factor desorientador en quien intenta buscar puntos de referencia en cada una de las diferentes instalaciones y en el recorrido entre ellas” (Alicia Murriá, “*Terre di Nessuno*. O las grietas de la realidad”, *óp. cit.*, p. 17).

69 “Una viralidad que es un éxito de la documentalidad, o sea, de la alianza entre la documentalidad como estructura profunda del mundo social y la medialidad tecnológica contemporánea, que se apoya directamente (y no indirectamente, como por ejemplo en la época del capitalismo manufacturero) en la documentalidad)” (Maurizio Ferraris, *Posverdad y otros enigmas*, Madrid, Alianza, 2019, p. 56).

70 “La instalación se manifiesta, así, como el instrumento más poderoso del arte contemporáneo para colocar en el espacio de observación situaciones sumergentes como un todo; en ello supera también a las artes análogas de la escena o de la disposición de recintos para animales en los zoos” (Peter Sloterdijk, *óp. cit.*, p. 403).

un modo de resistir a la ideología de la *creatividad neoliberal*⁷¹. En todo momento, Concha Jerez mantiene una actitud crítica que parte de la medida de los espacios, llamando la atención sobre los modos de “enmarcar” situaciones⁷². Esta artista asume, radicalmente, las *cualidades circunstanciales* de sus instalaciones⁷³; en cierto sentido, está generando *esferas de presencia* o, mejor, *atmósferas inquietantes*⁷⁴, sin perder de vista nunca los problemas del presente, un tiempo verdaderamente desquiciado, adoptando la posición del testigo-crítico, sin olvidar lo esencial⁷⁵.

71 Luc Boltanski ha señalado que mientras la crítica social busca primordialmente resolver problemas socioeconómicos por medio de la nacionalización y la redistribución, la crítica artística se centra sobre un ideal de autonomía individual, “autorrealización y creatividad, un ideal que contradice todas las formas de poder y control social”. “El rechazo de las prácticas políticas que no destacan la ‘creatividad’ como el único medio que nos permite progresar como sociedad es compartido hoy en día en todo el espectro político. Esto obedece precisamente al hecho de que, con el tiempo, se ha convertido en una característica aparentemente no política o pospolítica. En efecto, ¿quién no desea que lo consideren creativo?” (Oli Mould, *Contra la creatividad. Capitalismo y domesticación del talento*, Madrid, Alfabeto, 2019, p. 126).

72 En su *Sociología del espacio*, Georg Simmel apuntó que el marco, el límite que retrotrae en sí mismo de un cuadro, tiene para el grupo social un significado muy parecido al que tiene para una obra de arte: “cerrarla frente al mundo que la rodea y encerrarla en sí misma; el marco proclama que dentro de él se encuentra un mundo solo sumiso a sus propias normas”.

73 “El pasaje a la instalación –advierde Alex Potts en “Installation and Sculpture”, *Oxford Art Journal*, vol. 24, n.º 2 (2001)– no significó, por cierto, la disolución del objeto escultural, ni de las estructuras de respuesta distintivas a las que da lugar la escultura tradicional. En cambio, ha dado lugar a un abandono progresivo del supuesto, predominante en gran parte de la estética del siglo XIX, de que el objeto de arte auténtico tiene que ser completamente autosuficiente, y que su significación no tiene que verse afectada por las circunstancias en las que se lo exhibe”.

74 Tomo aquí el concepto de *atmósfera*, filosóficamente acuñado por Gernot Böhme; las atmósferas son entendidas como espacios en la medida en que la presencia de las cosas, de las personas o de las constelaciones que los rodean, los “tiñen”. Ellas mismas son esferas de la presencia de algo, marcando su realidad en el espacio. Conviene tener claro que las atmósferas pertenecen al espacio performativo, no al geométrico: “no están pensadas como algo que flota libremente, sino justamente, al contrario, como algo que proviene de las cosas, de las personas o de sus constelaciones, y que es creado por ellas. Las atmósferas no se conciben como algo objetivo, como propiedades de las cosas; sin embargo, pertenecen al orden de las cosas, son algo que pertenece a las cosas en la medida en que las cosas, por medio de sus propiedades –consideradas en tanto que éxtasis– articulan las esferas de su presencia. Las atmósferas tampoco son algo subjetivo, definiciones de un estado mental, por caso. Y sin embargo, son propias del sujeto, pertenecen a él en la medida en que son sentidas por personas en su presencia física, y en la medida en que, al mismo tiempo, este sentir es para los sujetos algo físico que pertenece al espacio” (Gernot Böhme, *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, Suhrkamp, 2009, p. 33).

75 En su proyecto para el Museo Reina Sofía establece los antecedentes de las intervenciones y también resalta los temas que ha abordado desde 1974: “Resaltaría entre esos temas –insisto, recurrentes–, la idea de AMBIGÜEDAD, de COTIDIANIDAD, de LÍMITES, de MEDICIÓN, de conceptos de TIEMPO. Y en otro orden de temas, las reflexiones sobre la SOCIEDAD, la POLÍTICA, la UTOPIA, la EMIGRACIÓN, la VIGILANCIA ELECTRÓNICA y primordialmente la profundización sobre la MEMORIA. Es sobre este último tema de la MEMORIA sobre el que centro el desarrollo de mi proyecto actual para el Museo Reina Sofía” (Concha Jerez, proyecto *Que nos roban la memoria* para el Museo Reina Sofía).

Heterotopic Memory (Critical Installations, Disquieting Atmospheres and Testimonial Spaces: Reconsiderations on the Artistic Process of Concha Jerez)

Fernando Castro Flórez

'I try to modify the stress of everydayness which now – irritatingly – depends on what the media write and what, according to them, “is going on in the world” (although they actually offer us a personal version, dependent on the specific media source publishing it).'¹

Concha Jerez's multidimensional pieces (both visual and sound) describe with extreme subtlety, albeit in an elliptical manner, our media landscape and its paradoxical logic, without attempting to 'fix' a – seemingly perfect – mechanism. She makes use of an aesthetic which calls for the term *bricolage*, coined by Claude Lévi-Strauss, and made up of four characteristics: *découpage* (severing), preformed or extant messages materials, montage, discontinuity or heterogeneity.² “Collage” is the transfer of materials from one context to another, and “montage” is the “dissemination” of these borrowings through the new setting.³ We can now understand that ‘art of bricolage’ to which Joseph Kosuth refers as a *postcritical* practice, whose task consists in thinking about the consequences of (critical) representation of the new mechanical means of reproduction, with the aim of *interrupting* discourses and established practices. This strategy of interference of Concha Jerez can be related to the interruption which Bertolt Brecht acti-

vated in his epic theatre so as to constantly disrupt the audience's illusion, understanding that such illusion was an obstacle for his theatre, which endeavoured to reshape the materials of reality into new experimental arrangements; the spectator, in this representational system, recognises the real situation not with satisfaction, as in naturalism, but with awe. In consequence, epic theatre does not reproduce situations, but rather discovers them. Concha Jerez's installations have a more critical than epic quality, though they resort to, certainly, that interruption of emotions and, in general, of conventional ‘judgements of taste’. This interference must be understood as a modulation of the technique of *ostranenie*,⁴ a process of deliberate defamiliarisation that shapes up the will to intervene in specific spaces.⁵

‘For me’, remarks Concha Jerez, ‘an installation is a work in which there are two axes of composition, one internal – which is the one

1 Concha Jerez, ‘Del lugar al no-lugar/From place to non-place’, in *Concha Jerez. Del lugar al no-lugar*, San Sebastián, Koldo Mitxelena Kulturunea, 2001, p. 127.

2 See Claude Lévi-Strauss, *The Savage Mind*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1966.

3 Gregory L. Ulmer, ‘The Object of Post-Criticism’, in *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, ed. Hal Foster, Port Townsend, WA, Bay Press, 1983, p. 84.

4 José Iges notes that the notion of interference that Concha Jerez develops is equivalent to that of ‘defamiliarisation’ to use a term employed by the Russian formalist Shklovsky: ‘as soon as we think about the general laws of perception, we see that as they turn into daily actions they become mechanical.’ The apparition here of that concept, initially belonging to literary analysis, which Viktor Shklovsky called *ostranenie* – its application as an approach, I mean to say – can recover the intensity, originality, capacity for transmitting information, to an element that, according to Gillo Dorfles, ‘otherwise would be automatised, deprived of interest, through the deployment of a device which “defamiliarises” it from its habitual associative context.’ (José Iges, ‘Buenas referencias’, in *Concha Jerez. Del lugar al no-lugar*, op. cit., p. 49.)

5 ‘The origin of my installations lies in my interest in using a specific space as a support.’ (Concha Jerez, interviewed by Gloria Picazo, in *Concha Jerez. Del lugar al no-lugar*, op. cit. p. 130.)

that unites the entire narrative developed in it, using the different elements – and another which is outside and which, while maintaining certain relations that are absolutely inseparable from the intrinsic part of this work, resides in the place. This place acts as the support for the work; it's inseparable from it, to such a point that its existence is conditioned to its relationship with that place. So when the installation ends in that specific place, the work ends. What happens, though, is that after any of my installations are finished, I later make works that arise as subsequent developments of the contents of those initial ones. When I place them in other places, using the same elements, those new places that house them become new supports. On other occasions, when the specific place has ceased to interest me, the works start to function on their own, reorganising their elements towards a compositive axis located in their interior.⁶ This artist's interest in architecture is manifest⁷ (particularly for spaces like staircases, when we don't know whether to go up or down), but above all else her interventions seem to *entangle themselves with the space*,⁸ bringing about, in

6 Ibid., p. 131.

7 'In her first interventions she subtly revealed the personal time of a space. She evoked *the here and now* of an action that is interlinked to the instant itself of action. She weaves fragments of her personal memory with other elements belonging to the space or its inhabitants. In doing so, she posits a singular temporal organisation of space. She composes ephemeral architectures that take place in the intersection or interaction of times of various intensities.' (Karin Ohlenschläger, 'Del lugar al no-lugar: construcciones en el tiempo', in *Concha Jerez. Del lugar al no-lugar*, op. cit., p. 57.)

8 'All my installations are developed from the concept of "intervention": a few basic elements, linked to space, anchor the narrative. Thus, the "intervention" explodes that internal narrative in that space, it hooks it, like a creeper, to the space itself.' (Concha Jerez, interviewed by Gloria Picazo, op. cit., p. 132.) 'Intervention, thus, refers to a one-time and/or partial modification in a set space without having to mortgage the rest of the general and/or global installation but, on the contrary, emphasising it.' (Juan Vicente Aliaga, 'El tiempo hendido', in *Contraparada 10. Concha Jerez*, Murcia, Palacio Almuñé, 1989.)

splendid fashion, an elucidation of what happens in the place;⁹ without a doubt, her installations are critical-political devices¹⁰ that, taking daily life as their point of departure, compel us to think beyond topics, recuperating even a certain sense of utopia precisely when an anomalous-and-familiar (read: doleful) conception of creativity has imposed itself, whereby the post-Beuysian artist has changed into an instance of *entrepreneurship* that is required by that so-called governance.¹¹

9 'In her interventions Concha Jerez produces a reflection on space, specific spaces, architectures, surroundings and inner contours and their impact in the life of man. Simple elements, simplified objects laden with subjective import but still within the grasp of collective memory, shape the conceptual and aesthetic syntax of Concha Jerez, an aestheticist with an added virtue, reflection elevated to artistic language. In her installations her works appear under an elucidating light, suggesting our constant daily life, drenching the architectures or studied spaces.' (Martín Paez Burruezo, 'Concha Jerez, mágica realidad', in *Contraparada 10*, op. cit.)

10 'No other art form today stands more clearly for the development toward a socially engaged art than that of installation. Arthur Danto, for instance, considers it the epitome of an "interested art" polemically directed against the famous Kantian formula of disinterested pleasure. "Installation art", he writes, "became increasingly the vehicle for artists with particular interests, for the pursuit of which the art was a means."' (Juliane Rebentisch, *Aesthetics of Installation Art*, trans. Daniel Hendrickson with Gerritt Jackson, Berlin, Sternberg Press, 2012, pp. 261–62.)

11 'The Gesamtkunstwerk concept would have triumphed had it not been taken over by the aesthetic ideology. The expression "social sculpture", coined by Joseph Beuys, seems a useful suggestion; even if it should no longer be confined to situations set out by the artist, but should remit to the total space where the privileges of welfare are distributed, where desires are elaborated, subjectivities are differentiated and defensive alliances take place. Seen in this light, the first universal installation of "welfare society" is *de facto* a plastic or social sculpture, co-shaped by its participants. Once we carry out this extrapolation, Beuys's statement, which struck many as scandalous, is productive once again: all human beings are artists (in the wide original horizon, an instance of egalitarian *kitsch*) in as much as it is apposite to define the voluntary and involuntary cooperation of inhabitants of the spaces of superabundance in its installation, reconstruction and climatisation. Every artist is a client, all clients are human, everything human is tilted towards itself. The moderns tell dame Luxuria: *fecesti*

There is no doubt that Concha Jerez's activity in this problematic territory of conceptual art is nuanced by the procedural character of her work, the influence of John Cage's constellations, the ramifications of Fluxus,¹² and the radical sense of the installations which materialise in the concept of interference. She is not concerned, thus, with accelerating *the end of the history of art* nor of plunging her practice into the limits of its denotative field, but of configuring the experience of the subject in a social network by means of distinct uses of language, but also in the relation of perplexity with objects that accompany us, even if it is in a tangential or meaningless manner. Simón Marchán Fiz defined in his book *Del arte objetual al arte de concepto* (From object art to concept art) a series of developments in conceptual art that have a materialist quality, establishing a connection with ideology and knowledge. Through artistic practice one would link the anthropological instances with the horizon of an emancipatory theory challenging certain social behaviours, which would require an *inversion of conceptual art*, that is, of its reduction to mere tautologies.

Concha Jerez is a creator who can embrace the mediatic transmutation¹³ from its particular

nos ad te. (Peter Sloterdijk, *Esferas III*, trans. Isidoro Reguera, Madrid, Siruela, 2006, p. 610.)

12 See Henar Riviére Ríos, 'Between and through: Reflections on the relationship between the work of Concha Jerez and José Iges with Fluxus and Zaj', in *Concha Jerez y José Iges. Media_mutaciones*, Tabacalera, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid, 2015, pp. 88–145.

13 Karin Ohlenschläger has pointed out that Concha Jerez and José Iges are creators permeable to mediatic transmutations: 'During the transition from the analogic to the digital era, which coincided with the start of their collaboration, a whole series of practices that had been ahead of their time in those early decades came to be more highly valued. These include the dematerialisation of the artwork and the use of information as the raw material of artistic creation, as formulated by Conceptualism; the emphasis on action and creative processes through the performance; interdisciplinary practices based on the convergence between the visual, scenic and

adoption of the process of conceptual art,¹⁴ absorbing elements from minimalism, analysed by Richard Wollheim as a creation of the work of art where the artist allows the materials to be, where the elements of decision and dismantling take a new pre-eminence, together with the feeling of sterility or the rhetoric of devastation.¹⁵

Concha Jerez builds up a line of resistance against the understanding of the present as a dissemination, a lack of consistency which would allow for new forms as though they were a series of disguises. The subject entertains itself in this game of masks without realising the forms of exclusion that each one of these gestures entails. Accompanying metaphysics in its fall, that is, to distort a cultural tradition which finds its origins in the belief in the exponential development of knowledge and freedom that would emerge from all difficulties being overcome by technology, forces the adoption of an *untimely* behaviour or, to return to the central notion of this artist, the development of a *strategy of interference*, articulated in the case of Concha Jerez in the creation of her installations.¹⁶ It

sound arts proposed by Fluxus; a conception of the artwork as an open, evolving system, developed by Systemic Art; and new collaborative projects and participative actions in which the general public can take part in the creative process itself.' (Karin Ohlenschläger, 'Media_mutaciones', in *Concha Jerez y José Iges. Media_mutaciones*, op. cit., p. 20.)

14 'Jerez also has a solid musical background and a long career in conceptual art – or, as she prefers, in the art of the concept – as well as an objectual formalisation that looks to the poetics of the materials of art povera. The discovery of Fluxus – and especially the emblematic figure of the German Wolf Vostell, who lives in Spain – marked a turning point in Jerez' career, as did her discovery of John Cage. In the Spanish art scene she is closely linked to members of the ZAJ group, and particularly to Juan Hidalgo and Esther Ferrer, but also to Nacho Criado and Valcárcel Medina.' (Alicia Murriá, 'Terre di Nessuno: Or the Fissures in Reality', in *Concha Jerez. José Iges. Terre di Nessuno*, Madrid, Fundación Telefónica, 2002, p. 12.)

15 See Richard Wollheim, 'Minimal Art', *Arts Magazine* 39, no. 4 (January 1965), pp. 26–32.

16 Concha Jerez defines her installations as 'a

is obvious that the natural environment we encounter everyday is the media, a space that bears no relation to the notion of space, but rather to what the anthropologist Marc Augé has termed *non-places*: sites of transit, processes that enclose the urgent without remorse, paradoxical sequences which are doomed to produce nothing but apathy.¹⁷ The apparatus of contemporary visibility and its forms of enunciation have no need of the discipline of the bodies, and its rhetoric is not forced to establish an accurate taxonomy. It rather works by stripping everything away from its territory, feigning that taboos have been ultimately debunked, turning ecstasy into a simulacra of supreme stupefaction. Concha Jerez displaces the frontier between artistic genres – whether they even maintain any specificity is up to debate – so as to *write in a different manner*, transforming our age's cascading information into a blotting-out, presenting a space of meditation, debunking the cold rituals of our modern 'vision machine' which cohabitates with the pupil-less eyes.¹⁸

'Although', warned Concha Jerez in 2001, 'my work initially sprang from a reflection on the place/physical space, in recent years,

with the emergence of the reality of the *non-place* provided by the new technologies, which foster the notion of immaterial space, this *non-place* too has occupied an essential space in my work.'¹⁹ The oeuvre of Concha Jerez has moved, from the 1980s, at a steady pace, striding through philosophical questions, without losing the sharpness of her critical edge, that is, keeping always an attentive perspective on the sociopolitical problems of our age.²⁰ We live at present in an age when the horrible is taken as spectacle, when we are fed war and human disgrace day and night, in a kind of widespread *Ludovico technique*. 'Fear is symptomatic of our times.'²¹ The fundamental question for Ernst Jünger is whether it is possible to free man from his fears, men who in themselves are frightful.²² Art is often the attempt to put fear at bay, though it isn't as easy to lay pavement on cracked ground, when what we are dismantling is in fact *dread*. 'Imaginary is the name given to any procedure intended to make the unbearable bearable. Desire is unbearable. Plucking up courage to bear what is unbearable is imaginary.'²³ The fact that people feel the need to watch the news several times a day is already a sign of our time's anxiety. We can contemplate everything, mixing it all in a kind of *fast food*

unique work that is generated from a concept and/or from a visual narrative created by the artist in a specific space. Within this space, there is a complete interaction between the introduced elements and the space taken as a total work.' (Concha Jerez, interviewed by Javier Maderuelo, 'Todo está en la realidad / Everything is in Reality', in *Concha Jerez. In Quotidianitatis Memoriam*, Kassel, Hall K18, 1987, p. 8.) Peter Sloterdijk has highlighted the importance of installations in the contemporary world: 'No individual object can be more worthy of consideration than the entire installation; consequently, the exhibition of works of art competes against the exhibition of devices that until now were outside the concept of art itself and, even, in short, the exhibition of the place of the exhibitions.' Peter Sloterdijk, op. cit., p. 612.

17 See Marc Augé, *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, trans. John Howe, London, Verso, 1995.

18 See Paul Virilio, *The Vision Machine*, trans. Julia Rose, London, British Film Institute; Bloomington, Indiana University Press, 1994.

19 Concha Jerez, 'Del lugar al no-lugar', op. cit., p. 125.

20 'Although my first conceptual works in the early seventies had an absolute sociopolitical content, in the eighties I centred more on more philosophical concepts like time, memory and limit. But there came a point in my own development when, due essentially to the dynamics of present-day society, it was necessary to me to work on sociopolitical subjects.' (Concha Jerez, interviewed by Gloria Picazo, op. cit., p. 133.)

21 Ernst Jünger, *The Forest Passage*, trans. Thomas Frieze, Candor, NY, Telos Press, 2013, p. 33.

22 'These same men are not just fearful—they are also fearsome. The sentiment changes from fear to open hate the moment they notice a weakening in those they feared only a moment before.' (Ibid., p. 34.)

23 Jean-François Lyotard, 'El Imaginario postmoderno y la cuestión del otro en el pensamiento y la arquitectura', in *Pensar-Componer/Construir-Habitar*, San Sebastián, Arteleku, 1994, p. 36.

< p. 155

of images, dissolving the edges of things, juxtaposing a terrorist attack, statistical policy, athletic feats and the unbelievable sum at which 'a work of art' was purchased. 'The end of fear initiates the process that makes commodity a means, perhaps the only one, of putting at bay what remains of it and the violence that accompanies fear: the unexpected, what doesn't belong to the order of art, but to history.'²⁴ Concha Jerez doesn't stop meditating on temporality, searching always for meanings to places,²⁵ at a time when paranoia rules our 'risk society'. Against any leaning towards meaningless 'shenanigans', Concha Jerez tries to find again those *places-and-non-places* where one can activate meaning, even if it is, precisely, from a blotting-out or from a complex and ambiguous process, trying to turn daily life into a vantage point from which to contemplate what is necessary or to hear what is unheard.

Sound is a rather important component of Concha Jerez's aesthetics, particularly in those interventions created jointly with José Iges, many of which are sound installations²⁶

with a clear debt to Fluxus;²⁷ these artists, truly involved in InterMedia productions,²⁸ brilliantly adopt the teachings of Fluxus and, of course, those of Cage.²⁹ Without a doubt Concha Jerez and José Iges learnt Cage's fascinating lesson, but above all else they were marked by that reinterpretation of that 'quest for coded silence' launched by Zaj:³⁰ silence bustling with random noises.³¹

27 'I have to draw a difference between the use of sound that I make in the performances in my individual proposals and those I do with José Iges. In my solo works, my way of using sound stems derives for a context of "natural" sound: the sound I created by manipulating certain materials, by walking or sometimes, in the middle of that walking or not-walking, in the fact of saying some words... In short, it's a sound created along the lines of Fluxus. In my work there are performances that are directly linked to my installations and others that are produced independently, where I address the creation of an environment with some elements among which I wander. The performances I've done with José Iges are very different: there is an organised sound that exists previously, which is very elaboratedheavily edited, etc., and there are also actions that may generate sound in themselves, but always with the backing of a recording.' (Concha Jerez, interviewed by Gloria Picazo, op. cit., pp. 135-36.)

28 Jerez and Iges adopt the notion of 'intermedia' which Dick Higgins set in motion in 1966. See his seminal essay 'Synesthesia and Intersenses: Intermedia', *Something Else Newsletter* 1, no. 1 (1966), reprinted in *Horizons: The Poetics and Theory of the Intermedia*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1984, pp. 18-28. 'It is true that Higgins' wise choice compared to Maciunas was to come up with a word that was confined to *describing* a dynamic of artistic overlapping and hybridisation. But precisely for that reason he also succeeded in creating a metaphor or image of the experience of our time and of the way of life that is imposed upon us both at a collective and an individual level: displacement, transit, cross-breeding, constant mutation.' (Henar Rivièr Ríos, op. cit., p. 105.)

29 'While the Californian composer [John Cage] is also a huge influence on Fluxus [a movement over which he exerted a decisive influence], Concha Jerez admits that both the composer and the artistic movement have influenced her earliest visual installations.' (Alberto Flores, 'Vestigios y señales de video', in *Concha Jerez. Ideas instaladas*, Madrid, Cromoimagen, 2007, p. 14.)

30 About the intersection between Concha Jerez and Zaj, see Henar Rivièr Ríos, op. cit., pp. 112-14.

31 To Cage's eyes, most people misunderstood the crucial aspect of 4'33": 'There's no such thing as si-

24 Remo Guidieri, *El museo y sus fetiches. Crónica de lo neutro y de la aureola*, Madrid, Tecnos, 1997, pp. 16-17.

25 "Time is volume and depth of meaning", stated Paul Virilio. And it is precisely the experience and visualisation of this volume which characterises a great part of the important work of Concha Jerez. Throughout the years, she has unfurled various lines of research in the intersection between time and space. Her work reveals time as a field of resonances condensed in matter, but also as an accelerating and disintegrating stream of space. The *arrow of time* which imposes its expiration seal in the irreversible processes of living and lifeless systems gains a singular presence both in those projects of hers dedicated to the instant of action as well as those dedicated to the memory of a place, an object, a person or a collective. Both in her radiophonic compositions and her video installations, or in her more recent netart compositions alongside José Iges, she has managed to give various and diverse shapes to time.' (Karin Ohlenschläger, 'Del lugar al no-lugar: construcciones de tiempo', op. cit., p. 57.)

26 On the characteristics of sound installations, see Juliane Rebentisch, op. cit., pp. 211-17.

We have to certainly look, listen and think in other ways and, with that aim in mind, the first thing Concha Jerez does when she sets down to work is to measure the space.³² something she does mentally but can also be established via video. From 1984 (specifically with the installation *¿Subes, trepas, descendes en la escalera o...?* (Are you coming up, climbing, or going down the stairs or...?) created at the Círculo de Bellas Artes for the first Festival Internacional de Vídeo de Madrid) she started to use video like an implicated gaze that captures both space and time.³³ In her project *Que nos roban la Memoria* (Our Memory Is Being Stolen) at the Museo Reina Sofía, the use of the staircase of the Sabatini Building was of crucial importance, impelled by the idea of that museistic space as a storehouse of memory.³⁴ 'Every milieu, every stage,

lence. What they thought was silence, because they didn't know how to listen, was full of accidental sounds. You could hear the wind stirring outside during the first movement [in the premiere]. During the second, raindrops began patterning the roof, and during the third the people themselves made all kinds of interesting sounds as they talked or walked out.' (John Cage in Richard Kostelanetz, *Conversing with Cage*, 2nd ed., London and New York, Routledge, 2003, p. 70.) 'Cage's piece displayed that tonality is subject to permanent change; it is constantly in transformation. Evidently, tonality pertains to the sphere of events rather than works of art.' (Erika Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*, trans. Saskya Iris Jain, London, Routledge, 2008, p. 124.)

32 'When I enter an architectonic space, I move slowly through it. I MEASURE it in my mind, in a dialogue of limits. I SEE it in a tour from the grandiloquence of its structure, the reiterative, mirror-like, even at times, stimulatingly alogical development, until I come to those details of complicity that conclude the architectural discourse. I HEAR it in the interaction with spatial measurements, such as those that involve the fullness/emptiness and emptiness/silence present in the visual reality and its measurements through concepts of time.' (Concha Jerez, 'Del lugar al no-lugar', op. cit., p. 125.)

33 As for the importance of time in her works, Concha Jerez remarks: 'Hence the interest throughout all my work, from the video installation of 1984 -when I first included video- in using the open camera and bringing in that time factor, as an element of place.' (Concha Jerez, interviewed by Gloria Picazo, op. cit., p. 23)

34 'I begin with the idea that the Museo Reina Sofía

every staircase forms a micro-universe of uplift',³⁵ though we shouldn't lose sight of the importance of the art of descending a staircase, a clear allusion to Duchamp's painting. One must take up that difficult task of walking up the stairs, as Cortázar humoristically described it, step by step.³⁶ Travelling through the museum using those old staircases has perhaps something to do with an attempt to recuperate a 'familiar' space, though completely forgotten, of salvaging the memory of that shadow which we call oblivion.

It is worth recovering that notion of the *unheimlich* which, as Schelling pointed out, is everything that manifests itself even though it was meant to be kept secret and hidden. It was Sigmund Freud who in a well-known text of 1919 connected the uncanny to the fear of a lifeless object which is, somehow, animated;³⁷ but it is also connected to the fear of losing one's eyes, that is, of turning, paradoxically, blind. The obsession with castration and the double experience as a return of the same buttress a kind of nefarious destiny, rendered as a criminality that cannot disappear. 'This uncanny is in reality nothing new or foreign, but something familiar and old - established in the mind that has been estranged only by

is, in its entirety, a great storehouse of MEMORY, which I want to reappraise in this project with the creation of four *site-specific* installations across the four staircases of the Sabatini Building, including the coal storehouses in the basement, where I will show some previous works connected to the theme.' (Concha Jerez, project *Que nos roban la Memoria* [Our Memory Is Being Stolen] for the Museo Reina Sofía.)

35 Peter Sloterdijk, op. cit., p. 626.

36 See the brief and amusing short story by Julio Cortázar, 'Instrucciones para subir una escalera' ('Instructions on How to Climb a Staircase').

37 'Jentsch has taken as a very good instance "doubts whether an apparently animate being is really alive; or conversely, whether a lifeless object might not be in fact animate"; and he refers in this connection to the impression made by wax-work figures, artificial dolls and automatons.' (Sigmund Freud, 'The "Uncanny"', in *Collected Papers*, trans. Alix Strachey, New York, Basic Books, 1959, vol. 4.)

the process of repression.³⁸ Sometimes what shouldn't 'appear' emerges in the lapsus or is caught up in a flow of words, in those labyrinths of language that Concha Jerez has perused and ceaselessly forayed into.³⁹ We are trapped, literally, in the codes of 'nonsense', bogged down by an argot which, as Concha Jerez and José Iges point out, can be a space of complicity where one must intervene.⁴⁰ In a brief text titled 'Unidades de interferencia' (Interference units), Concha Jerez wrote

38 Ibid.

39 'Spoken/written language as transmitter of ideas, concepts that, united to those of spatial language, those of sound language, to radio language, to concepts of measure, of time, go beyond the contents, aesthetics, concepts and manage to convey a journey which, making use of the labyrinth as its means, allows us to introduce ourselves in that Inside Time Limit which takes place inside the person, in relation to itself, following their interior rhythm and their Memory.' (Concha Jerez, text about *Laberinto de lenguajes* (Labyrinths of languages), in *Acciones. Mediciones de la Ciudad de la Mente. Narraciones Parásitas*, Dirección General de Vivienda, la Arquitectura y el Urbanismo, Madrid, 1999, p. 20.)

p. 190
pp. 89 and 192-193
40 'This is the case of the work *Argot* (1991), which we presented in the Museum Moderner Kunst in Vienna. Here the sound, located in a physical place meets the sound coming live from a non-place such as radio. In *Argot*, the entire sound work was created based on a self-referential text by Iges and myself on contemporary art – art, artist and work – which was given in four languages; 'between' and 'through' – keywords in the work – unite with another word which is repeated over and over again – "interferences" and they are all produced in that physical space and in the radio space. Hence the sound discourse wanders from the place and to the non-place.' (Concha Jerez, interviewed by Gloria Picazo, op. cit., p. 136.) 'The project *Argot* [Slang] (1991-2015) has been an ongoing challenge which both artists [Concha Jerez and José Iges] have taken on over the last twenty-four years, across mediums and contexts as diverse as radio, video, a museum and, currently, an old tobacco factory. On each occasion, the words were installed on different supports: originally on Austrian public radio; then on the staircases and halls of mirrors of a baroque palace which used to be the venue for Museum Moderner Kunst in Vienna; on the concrete in a garage; and on the white walls of a gallery. Every time, the same words and concepts are written on mirrors, supported by lecterns or, as in the current exhibition, [...] on the old cardboard boxes of cigarette filters that were found in the abandoned rooms of the Tabacalera factory.' (Karin Ohlenschläger, 'Media_mutaciones', op. cit., p. 24.)

that the lonely, unsupported castaway of the individual is today oppressed by an obscene waterfall of empty or merely self-righteous discourses, formulas that repeat themselves and manage to betray precisely the lack of conviction with which they are uttered: 'politicians have forgotten the word UTOPIA, they think of nothing but the miserable present, without imagination for change, so that the lords of War and Destruction still rule.'⁴¹ But it isn't only the discourse of power which has forgotten the sense of freedom and the demands for a transformation of our existing conditions, there are, moreover, philosophical positions which regard the inventory of progress's ironic-nostalgic assortment of fetish as, perhaps, the only 'utopia' still possible, the only condition that remains imaginable and even desirable for a late modernity which would have participated in the fulfilment (anomalous or monstrous) of the hopes of rationalisation.⁴² Concha Jerez vindicates, through her work, the legacy of critical and enlightened thought against the 'aesthetic of disenchantment' or disbelieving cynicism.⁴³ Against the behavioural-depressive discourse, bulwark of the

41 Concha Jerez, 'Unidades de interferencia', in *Concha Jerez. Unidades de Interferencia*, La General, Caja de Ahorros de Granada, 1994, p. 9.

42 See Gianni Vattimo, 'Utopia, Counter-Utopia, Irony', in *Existential Utopia: New Perspectives on Utopian Thought*, ed. Patricia Vieira and Michael Marder, New York, Continuum, 2012, pp. 20-21.

43 'One of the great themes of this turn of the century is the loss of faith in an entire philosophy and an attitude that comes from the French Revolution and which is now totally devalued by our contemporary society. [...] You get that absence of concepts of utopia, both within society itself and in politics. At other times in the past, people spoke of the ideal of a society, the ideal of a city, but that has gone and it happened very suddenly. However, there are at the same time small utopian spaces, certain utopian objects, that transmit values and that try in some way to create patterns of conduct, basically centred on the present, I would say, more than the future, such as those Barbies or those Walt Disney dolls, that present a dreamlike world, and that in some way are the patterns of the capitalist society.' (Concha Jerez, interviewed by Gloria Picazo, op. cit., p. 134.)

status quo, entrusted with making everyone commune with the millstone, convincing us that we can only walk through the streets wearing our masks of cynicism,⁴⁴ there ought to arise, as Concha Jerez posits, an *ethic and aesthetic of resistance* which, from the outside, would highlight the importance of what has been termed political *illusion*. This would not entail, in any way whatsoever, dissimulating our wretchedness or perpetrating a political culture oscillating between concealment and enthusiasm.⁴⁵

Concha Jerez embitters superficial hedonism; she presents us, through her mirrors, a desire for consumption which is, structurally, a manifestation of the decay and whitewashing of poverty. All these objects that allow us to 'kill time' only contribute to the fatal denotation of the expression: it doesn't matter if we are being given forgeries; its tragedy is that its truth shields our cynicism. To walk

through shattered utopias means to accept the 'fragmentation' of our world, without thus abandoning a critical approach.⁴⁶ After the 'demolition' of the great narratives we find ourselves in a terrain littered with residue and rubbish, where, as noted by José Iges, we must unfold an *aesthetic of reconstruction from the fragments of culture*.⁴⁷ We must reconstruct, fearlessly, from the residual elements, meeting the abandoned objects, delving into everything that has been 'worn' by consumer society.⁴⁸ To a certain extent, the point is to take stock of our 'disorientation', to

44 'Ideals are over, just as we hear about the end of ideologies, history, culture, ethics, and even love ("Love is over!" as Los Van Van, a group of salsa, says). For some, we have entered into an "age of acquiescence", where there are few remaining sources of hope which the future will be able to extract from the present, if it's not in the form of catastrophe. [...] But if we speak of post-utopia more than anti-utopia it is because the ruling cynicism doesn't mean a deactivation of the future.' (Gerardo Mosquera, 'Arte y política: contradicciones, disyuntivas, posibilidades', in *Caminar con el diablo. Textos sobre arte, internacionalismo y culturas*, Madrid, Exit, 2010, p. 137.)

45 'The place of politics is now taken over by what Marx and Engels defined, in [*The Eighteenth Brumaire of Louis Napoleon*], as the *illusion* of politics: the protagonists of the French Revolution needed that illusion on which to base their ideological imaginary, "to hide from themselves the limited bourgeois content of their struggles and to maintain their enthusiasm at the high level appropriate to great historical tragedy." One gleans, through Marx's words, the two main characteristics of political culture: on the one hand, a concealment of a reality darkly perceived as sordid, standing behind the original model, the ideal, the courage; on the other, the enthusiasm, emotive zeal, passionate commitment, which allows them to aggrandise the new struggles and to elevate their aims to fantasy: idealisation and sublimation.' (Mario Perniola, *La sociedad de los simulacros*, Buenos Aires, Amorrortu, 2012, pp. 41-42.)

46 'I used the theme of utopia and broken utopia since 1983 in a progressive line up to the last project in the series which I did in 1994 in Graz. In *Caminando a través de interferencias más allá de las utopías rotas* (Walking through interferences beyond broken utopias) I made an ideological approach and one of positioning. Since we are faced with fragmentary reality, in a world which big ideas fall to pieces in our hands, my projects are increasingly made using fragments, concentrated sometimes in small objects that have been acted on or in immaterial elements, such as sound or video, which are simply added spaces but at the same time added contents.' (Concha Jerez, interviewed by Gloria Picazo, op. cit., p. 134.)

47 'In short, we constructed (deliberate and for the most part) with fragments of our culture in the shape of residues, brought together in different ways. Which is also an ethic position, not only aesthetic. Our rich societies of the turn of the century have a severe problem before them: the elimination or the reconversion of residues. An economic system such as ours – and its scale of values make it impossible – generates all kinds of surplus: human – unemployed, immigrants, drug addicts...; that is, people variously disabled – , industrial – toxic substances of varying character, interplanetary rubble – , domestic – plastics, organics.... We could say that one of the differing traits of our civilisation is their penchant for creating residues. It is a decision that, as I said, entails an ethic attitude which, as can be noticed in what's been said and in the works themselves, implies an aesthetic of reconstruction from the fragments of a culture. Our culture. But not so as to reconstruct it from those fragments, but so as to show it in its rawest complexity.' (José Iges, 'Buenas referencias', op. cit., p. 51.)

48 'It is possible to state that Concha Jerez makes use of both moving image and the idea of flotsam and jetsam. Both in her solo career and in her collaborative works alongside José Iges, the artist has employed cast-off items, pieces of dolls, pieces of technology no longer used, residual sounds and the debris from the consumer society.' (Alberto Flores, op. cit., p. 12.)

learn to give birth to a creative domain from what is obsolete, conceptually reactivating what is used and thrown away to the edges of civilisation, to junkyards (of any kind), those 'no man's lands'.⁴⁹ Objects are, doubtlessly, full of memories and Concha Jerez manages to make them interpellate us in a critical manner.⁵⁰

The shipwreck of utopias⁵¹ forces us to rewrite the present, even if it is, as proposed by Concha Jerez, in the form of an illegible script. This artist began to produce 'illegible writings' in 1974: 'There I was trying to share with the spectator that feeling of breathlessness you get when you can't freely express what you feel, not only for political or social reasons, but for reasons which are sometimes

49 'In other words, in our proposal the no-man's lands will be places of imprecise or uncertain regulation constructed of wastes taken from our cultural and media rubbish tips, with the aim of causing disorientation.' (José Iges, 'Reflections on No-man's lands', in *Concha Jerez. José Iges. Terre di Nessuno*, op. cit., p. 26.)

50 'It comes naturally to me to create new objects, but I'm not very interested in the burden that all those re-used elements drag with themselves, such as those that José Iges mentions, or other objects such as those I have used in different installations, liked used clothes, worn shoes or obsolete devices which are recycled or are piled up, containing their own memory and powerful plastic import. We act along the same lines when it comes to the images, as we did with *Net-Ópera*, which is a puzzle and, at the same time, a theatre.' (Concha Jerez, cited in Alicia Murriá, 'Concha Jerez: dispositivos de interferencia', in *Concha Jerez. Entre utopía y realidad*, Espacio Caja Burgos, Burgos, 2001, p. 77.)

51 'All things considered, the installation *Walking Through Interferences Beyond Broken Utopias* is a key episode within the concerns of Concha Jerez and where she is going artistically. This statement is made in the view to the fact that it means the last work of a period where the concept of utopia is a particularly relevant amended adaptation of this concept (mainly the idea of broken utopias). A slightly amended adaptation of this concept would come back several years later, in the installation *Restos Anónimos del Naufragio* (Anonymous Remains of the Shipwreck, Centro de Arte La Regenta, Las Palmas de Gran Canaria, 2002), when it was related to the idea of impracticality of the utopias from the first half of the 20th century.' (Alberto Flores, op. cit., p. 16.)

very, very personal'.⁵² The challenge is to show the illegible, to make an account of things unsaid, to interfere in an obscene culture which, ultimately, puts a gag on whatever it finds to be 'inconvenient'.⁵³ Concha Jerez smudges what's written, interferes with the hegemony of media in an attempt to understand the present in a manner that isn't merely 'platitudinous'.⁵⁴ Her (self-)censored textuality imposes a rhythm that calls for a different reading of reality; or, in other terms: it thrives in those graphic forms belonging to the unheard of, to what could sound in a different manner.⁵⁵

52 Concha Jerez, interviewed by Gloria Picazo, op. cit., p. 132.

53 'Illegible scribbles appear over and over again, as they do in the individual work of Concha Jerez, in order to make visible thoughts that are normally hidden. The action of remaining silent or crossing out is usually related to fear, insecurity or self-protection in the face of a perceived excess of control. However, this self-censorship can equally well be the result of interests, choices or strategies about which one opts to remain silent. Although the individual may not even be conscious of these mechanisms, something that remains unnamed usually tends to have a presence and an influence on reality that is, on occasion, greater than one would want. Precisely because it has no designated identity, the shadow of self-censorship hovers in the most obscure parts of the individual and collective unconscious, ready to act on facts or forms of thinking and feeling; in this way, it ends up interfering in the rational part to a far greater degree than is often realised.' (Karin Ohlenschläger, 'Media_mutaciones', op. cit., p. 30.)

54 'Smudging or blurring as a contradictory resource to aid exposure appears in the solo work of Concha Jerez from the start of her artistic career in the mid-1970s. The origins of her conceptual work were in her "self-censored illegible writings", with which she intervened in the contemporary press, covering up certain news items in order to highlight others and thus exposing behind-the-scenes media manipulations of power.' (Henar Riviére Ríos, op. cit., p. 108.)

55 '[Concha Jerez] incorporates indecipherable, illegible texts in the form of worn residues of the system chosen as our main communication system. Her last writings, which the author calls "self-censored", are passages which can't express themselves openly, but rather convey their existence in a veiled manner, and which present themselves as unequal consequences which have a lot to do with what happens in the field of music. The first texts of this nature were created in 1974 on white paper surfaces, but, from 1983, she has launched numerous transcrip-

Concha Jerez's oeuvre dismantles or rather pierces through the 'myth of communication',⁵⁶ in a creative process where she deploys a strategy (speculative, but also polemic, activating paradoxes and characterised by a transgression of temporalities) of interference.⁵⁷ 'From the idea of self-censorship', writes Concha Jerez in the introductory text to the catalogue of her 2001 exhibition

tions from a given text, transforming the words and phrases into lines based on the structures of music: sounds, silences, measurements, etc. Along this line of creation, her encounter in 1982 with Philip Corner was of vital importance, as it gave her access to the notion of score championed by John Cage. Prior to this date, she had worked with found papers from journals or books, or even with bureaucratic sheets. Her aim, then, was to convey certain concepts of space and rhythm which already existed in the texts themselves and which, as they exceeded the mere linguistic meaning as required by the reader in the self-censored work, were now apt to be interpreted and received by a spectator of broader and different perspectives.' (Aurora García, 'Reflexiones a partir de un trabajo', in *Contrapunto 10*, op. cit.)

56 'If myths provide us with a key to interpret the word – a key that is, perhaps, or above all else, simplifying and illusory – we are witnessing today the advent and devotion of "the myth of communication". It isn't even necessary to stress this point. Whether this communication happens in an effective manner, or is only an illusion, like the old notions of freedom, equality and fraternity – seeds already in recession of a democracy that is merely regarded as the least worst of systems – it is something that can only be replied to by looking inside – towards one's own personal relationships – and outside – towards the traditional and electronic "media".' (José Iges, 'Buenas referencias', op. cit., p. 55.)

57 'Jerez puts the stress on the concept of interference through visual shocks and paradoxes; the objects that she chooses are carefully selected and cover resonances of all sorts from the pathetic kitsch of her dolls and cheap toys (in the rooms of *Paisajes de interferencias* [Interference Landscapes]) to the images of horror and war that precede the pages of the newspaper or the *Disasters* of Goya, which she has used in a few occasions; the recycled materials, the objects found by chance, the residues of consumption (*Retrato Interior* [Interior portrait] and *Diario límite interior* [Diary interior boundary]); mirrors that return us an image of reality that requires, again, a relocation of the gaze; functional objects out of use and banal objects that drag with them associations that can't be eluded, turned here into metaphors of a world in disorder. Time and desolation is written all over them.' (Alicia Murriá, 'Concha Jerez: dispositivos de interferencia', op. cit.)

at Koldo Mitxelena in San Sebastián, 'which I formulated in my first installation in 1976 and which I have continued to use right up to the present day, other ideas have emerged upon which, over the years, I have drawn specific narratives. Concepts of time; tours based on memory; ideas about limits, about everydayness; the decision to transgress, to generate interferences, to create labyrinths, to transmit mirages; to confront broken utopias, with the backdrop; to experience looking; to make inventories beneath an attentive gaze, acting as a witness; perhaps to consider myself to be approaching the thresholds of paradises or to move amidst the trade in desires, as the guardians lie in wait; to journey through supposed everyday paradises, through everyday pieces of music. And of course there is the dark side of the mirror.'⁵⁸ Hers is a work which, paradoxically, limits territories in a 'nomadic' manner, transforming the act of walking into a reflective exercise.⁵⁹ As we peruse the argot of contemporary art, we perceive the critical strength of the *installative interference* that Concha Jerez proposes.⁶⁰ While ambiguity or

58 Concha Jerez, 'Del lugar al no-lugar', op. cit. p. 125.

59 The installation *Caminant Entre* (Fundació "la Caixa", Tarragona, 2003), which would then be the origin of the video art piece *Caminando Entre*, is representative of this 'nomadic' attitude. '[In a clear reference to the steps taken by the artist during her childhood in North Africa], the video recording began with Concha Jerez walking barefoot through sand, went on with a great variety of grounds and footwear and ended up with her footsteps on asphalted ground that gradually gave way to the sandy soil of the beginning. Bringing into play the artist's own footprints – which is an element that was also utilized in the InterMedia installation *Terre di Nessuno*, constructed in conjunction with José Iges and displayed at the Fundación Telefónica in Madrid – somehow refers to the idea of walking, which is one of the main features of Concha Jerez's work.' (Alberto Flores, op. cit., p. 24.)

60 'Their radio performance and installation *Argot* (1991–2012) is an authentic declaration of intention in this respect. In it, they reflect on the relationship between the artist and "the world" through a text that, like a nomad's tent, is portable and can be opened out and set up in different media: "Between the artist and the world is the work. / The artist is on the other side. / Between and through. / INTERFER-

pp. 196-197

< p. 97

pp. 89 and 192-193
<p. 275

illegibility could lead to stupefaction or lack of interest, she maintains a *critical* commitment, pointing out the mirages of our age and *teaching us to read* the crossed-out sign so as to allow for the resurgence of a 'different meaning': through her 'self-censorship' she reveals the 'consensual fiction' of media reality.

p. 92 A crucial installation in Concha Jerez's career is *Caixa de Quotidianitat* (Box of routine), created in 1988 for the Sala de Exposiciones de la Fundació Caixa de Pensions in Barcelona. In this early version, the floor was completely covered with clothes from people of the neighbourhood around Sala Montcada, space for which she created the work. In 2001, at San Sebastián's Koldo Mitxelena, she substituted those clothes with newspapers containing news about the Basque Country, placed in txakoli glasses; and then, with great vision, she has gone on to create subtle adaptations depending on the space where she puts on her piece. This seemingly minimalist work has unfolded itself procedurally, evolving from its initial nature as an installation⁶¹ into an intense meditation about the essence of place,⁶² but, above all else, into an enquiry into time which Concha Jerez interprets in an exteriority and in its interiority: 'By exterior time we understand', says the artist, 'that time when a person moves following a logic outside of herself, governed by a social rhythm, produced by the assort-

ment of people and situations which make it up. On the opposite end, interior time is that which takes place within the person, in relation to herself, her interior rhythm and her personal history. This nuance, however, hardly ever happens in a pure form, since multiple contaminations happen constantly, due to the circumstances which uninterruptedly surround the person and which can even make the perception of interior time difficult.'

Concha Jerez knows that we have to nurture our irony in relation to art's fate in this post-humous age of culture.⁶³ We have impoverished ourselves, our imagination is dry, which is precisely why we have to begin anew from the start, 'to begin with a little and build up further',⁶⁴ to walk against the winds that keep us away both from our ruins as from those hopes we set on a land which aspires to something as difficult as happiness. Opening our eyes, in that threshold where sight is difficult, blinded by glares, sitting down to reflect, to think about everything that we have allowed to fall down by cowardice, despair or unawareness, and, finally, to measure the body and feel the time. Concha Jerez vindicates a game beyond our techno-

ENCES." (Henar Rivièr Ríos, op. cit., p. 96.)

61 'For me – says Concha Jerez – the installation is a unique, complex work in which the artist develops a dialogue with space, conferring it a certain narrative meaning – though it might seem cryptic – because there must be a series of connotations, a coherence with the place. Just as I dig into my own history, I also want to dig into the history of the space.' (Concha Jerez, cited in Aurora García, 'Reflexiones a partir de un trabajo', in *Contraparáda 10*, op. cit.)

62 'While Concha Jerez's installations are rooted in the concept of site, most of these working practices are visualized as unique pieces created for very special sites that have been transform into environments later in time.' (Alberto Flores, op. cit., p. 10.)

63 'Since art is dead, it has evidently become extremely easy to disguise police as artists. When the latest imitations of a recuperated neo-dadaism are allowed to pontificate proudly in the media, and thus also to tinker with the decor of official palaces, like court jesters to the kings of junk, it is evident that by the same process a cultural cover is guaranteed for every agent or auxiliary of the state's networks of persuasion. Empty pseudo-museums, or pseudo-research centers on the work of nonexistent personalities, can be opened just as fast as reputations are made for journalist-cops, historian-cops, or novelist-cops. No doubt Arthur Cravan foresaw this world when he wrote in *Maintenant*: "Soon we will only see artists in the streets, and it will take no end of effort to find a single man." This is indeed the sense of the revived form of an old quip of Parisian loafers: "Hello there artists! Too bad if I've got it wrong"' (Guy Debord, *Commentary on the Society of the Spectacle*, trans. Malcolm Imrie, London and New York, Verso, 1990, pp. 77–78.)

64 Walter Benjamin, 'Experience and Poverty', in *Selected Writings*, vol. 2: 1927–1934, Cambridge, MA and London, Belknap Press, 1999, p. 732.

logical 'gamification',⁶⁵ giving free reign to the desire to create a non-place out of daily life.⁶⁶ The critical heterotopies⁶⁷ of this artist invite the public to play, but they also acquire the form of well-known games such as hopscotch or the goose game as in the case of *Argot*, or with ludo as in *Terre di Nessuno*.⁶⁸

We live hoodwinked by pathetic homilies, surfing on a cesspool tsunami, bidding the time

65 "'...in engineering, there is always the other – The Other, it is not you.'" – Paik dixit. With Jerez and Iges, we might add that, to a large extent, the function of the artist is to remind the Other of their own presence as a spectator/user of the technology, the art and so-called reality.' (Henar Rivi re Ríos, op. cit., pp. 108–10.)

66 'This piece', – notes Concha Jerez regarding *Caja de cotidianidad* (Box of routine) – creates a non-place of everydayness based on the preparation of a living space that is support on a media reality, through its measurement and through the reality itself, in the interpretations made of it through the underlying everydayness in the structurations made using them.' (Concha Jerez, 'Del lugar al no-lugar', op. cit., p. 127.)

67 About this, see the essential essay by Michel Foucault, 'Of Other Spaces', *Diacritics* 16 (Spring 1986), pp. 22–27. José Iges has declared that this text has been very important for the theoretical groundwork of his own sound pieces. 'These *interferences*, that are always artistic interventions in what is sometimes a very routine space, have been like a breath of fresh air; it has given us artists a new space for expression – perhaps heterotopical, because it is as much a space "of otherness" as it is a "flying carpet" for our most risky projects –. At the same time, working with a new medium requires a certain amount of adaptation to its idiosyncrasies and, over and above that, it can lead to a certain pigeonholing of the author and their output. It is what, in another sphere, Concha Jerez – an artist who has produced big format installations since the 1970s – is talking about when she or both of us have had to contend with situations and spaces that no other artist has dared to take on.' (José Iges, 'The artist as media mutant: A conversation between Miguel Álvarez-Fernández and José Iges', in *Concha Jerez y José Iges. Media mutaciones*, op. cit., p. 172.)

68 'The Borgesian idea of the labyrinth is mixed with the image of a board game known to almost everyone, ludo, chosen because of its specificity as a territorial game whose rules are continually changed, which is disorienting to visitors who seek reference points in each installation and the path between them.' (Alicia Mur  a, 'Terre di Nessuno: Or the Fissures in Reality', op. cit., p. 16.)

with *post-truth* virality.⁶⁹ In the field of apocalyptic entertainment, an unending false alarm has become our lifestyle. We are comfortably sunk and bathing in a bog of meaningless. Concha Jerez couldn't be more accurate when, in her intervention at the Reina Sofía, she warns us that our memory is being stolen and takes for granted that the annihilation of critical thinking has been complete. For this rigorous artist, the form of the installation is not, in any sense, a reconstruction of the 'social zoo',⁷⁰ but rather, among other things, a way of resisting the ideology of neoliberal creativity.⁷¹ In all seasons and hours, Concha Jerez keeps a critical attitude which starts from the measurement of spaces, bringing into focus various ways to 'frame' situations.⁷² This artist takes up, radically, the circumstan-

< pp. 192-193

< pp. 196-197

69 'A kind of virality which entails a triumph of documentality, that is, of the alliance between documentality as a deep structure of the social world and contemporary technological mediality, which is based directly (and not indirectly, as for instance during the age of manufacturing capitalism) on documentality.' (Maurizio Ferraris, *Posverdad y otros enigmas*, trans. Carlos Caranci Sáez, Madrid, Alianza, 2019, p. 56.)

70 'The form of the installation seems, thus, one of the most powerful instruments of contemporary art for the purpose of placing within the space of observation certain underlying situations as a whole; in this it supersedes those similar arts of the stage and those, like in the zoo, that arrange animals within a fenced space.' (Peter Sloterdijk, op. cit., p. 403.)

71 Luc Boltanski has pointed out that while social criticism seeks mainly to solve certain socio-economic problems through nationalisation and redistribution, the artistic critique focuses its interest on the ideal of individual autonomy, 'self-realization and creativity, an ideal that contradicts all forms of power and social control.' 'The dismissal of political practices that do not foreground "creativity" as the only means by which we can make progress as a society is now accepted across the political spectrum. This is precisely because it has, over time, been moulded into a seemingly non-political, or post-political, characteristic. Indeed, who doesn't want to be seen as creative?' (Oli Mould, *Against Creativity*, London and New York, Verso, 2018, online.)

72 In 'The Picture Frame: An Aesthetic Study', Georg Simmel remarked that the frame, the limit which withdraws the painting itself, has a similar meaning for the social group to that which it has for the work of art: it 'closes itself off against everything external to itself as a world of its own.'

tial qualities of her installations;⁷³ to a certain extent, she's creating spheres of presence or, rather, disquieting atmospheres,⁷⁴ without losing sight of the problems of the present, a time truly out of joint, adopting the position of the witness-critic, without forgetting what matters most.⁷⁵

73 'The move to installation' – remarks Alex Potts in 'Installation and Sculpture', *Oxford Art Journal* 24, no. 2 (2001), p. 6 – 'certainly has not resulted in a complete dissolution of the sculptural object, nor the distinctive structures of response elicited by a traditional sculpture. Rather it has entailed a progressive abandonment of the assumption prevalent in much nineteenth- and twentieth-century aesthetics that the authentic art object has to be completely self-sufficient, its significance unaffected by the circumstances of its display.'

74 I take up here the concept of *atmosphere*, philosophically coined by Gernot Böhme. Atmospheres are understood as spaces in as much as the presence of things, of the people or of the constellations that surround them 'tinctures' these spaces. They are in themselves spheres of something's presence, stressing their reality in space. It must be clarified that atmospheres belong to the performative space, not to the geometrical: 'atmospheres are thus conceived not as free floating but on the contrary as something that proceeds from and is created by things, persons, or their constellations. Conceived in this fashion, atmospheres are neither something objective, that is, qualities possessed by things, and yet they are something thing-like, belonging to the thing in that things articulate their presence through qualities – conceived as ecstasies. Nor are atmospheres something subjective, for example, determinations of a psychic state. And yet they are subject-like, belong to subjects in that they are sensed in bodily presence by human beings and this sensing is at the same time a bodily state of being of subjects in space.' (Gernot Böhme, *The Aesthetics of Atmospheres*, London and New York, Routledge, 2016, p. 19.)

75 In her project for the Museo Reina Sofía she established the precedents of her interventions, while pointing out the themes she has touched ever since 1974: 'I would highlight these themes – which are, I insist, recurrent – the idea of AMBIGUITY, DAILY LIFE, LIMITS, MEASURING, the concepts of TIME, EMIGRATION, ELECTRONIC SURVEILLANCE and principally an exploration of the theme of MEMORY. It is around this last theme of MEMORY that I am organising my current project for Reina Sofía.' (Concha Jerez, project, *Que nos roban la Memoria* [Our Memory Is Being Stolen] for the Museo Reina Sofía.)



¿Subes, trepas, descienes en la escalera o...?, instalación en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, 1984

"ARGOT" → Project by
and the
of Vienna.

Iges & Jenz for the ORF
Museum Moderner Kunst
November 1991.

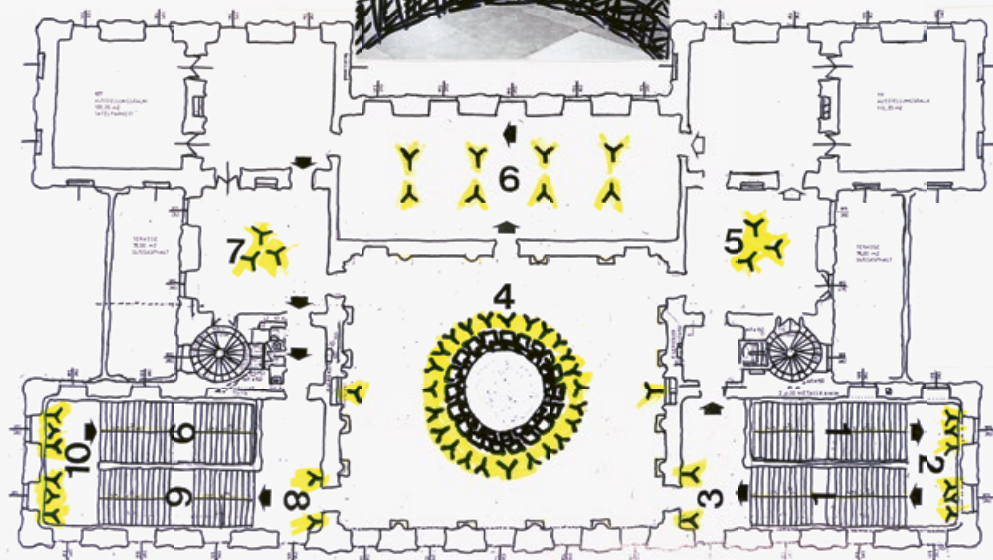


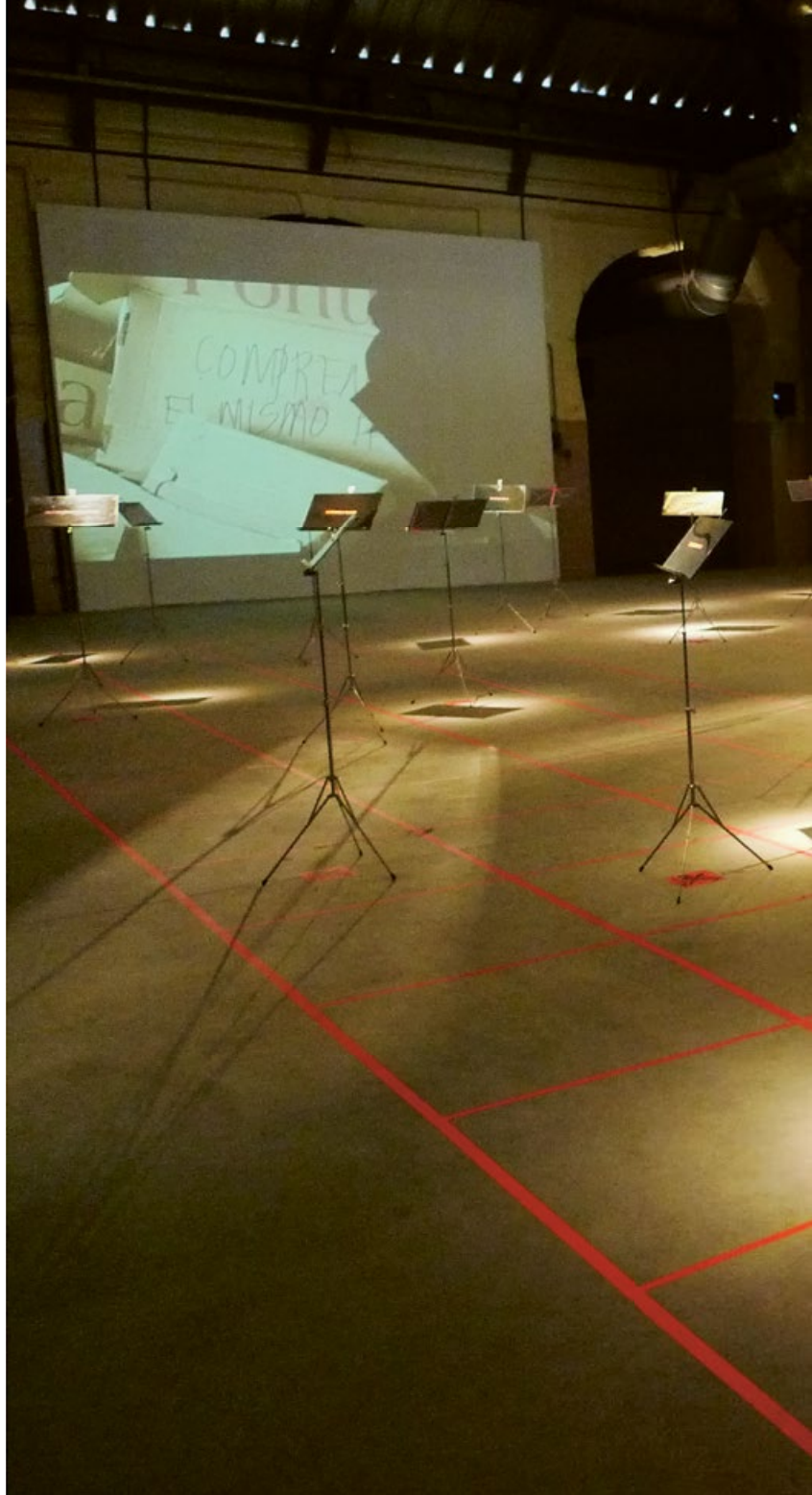
Interventions 1+2 →



Interventions 8+9 →

← Intervention 4









Caixa de Quotidianitat (Caja de cotidianidad), 1988, primera instalación, Sala de la Fundació Caixa de Pensions. Barcelona

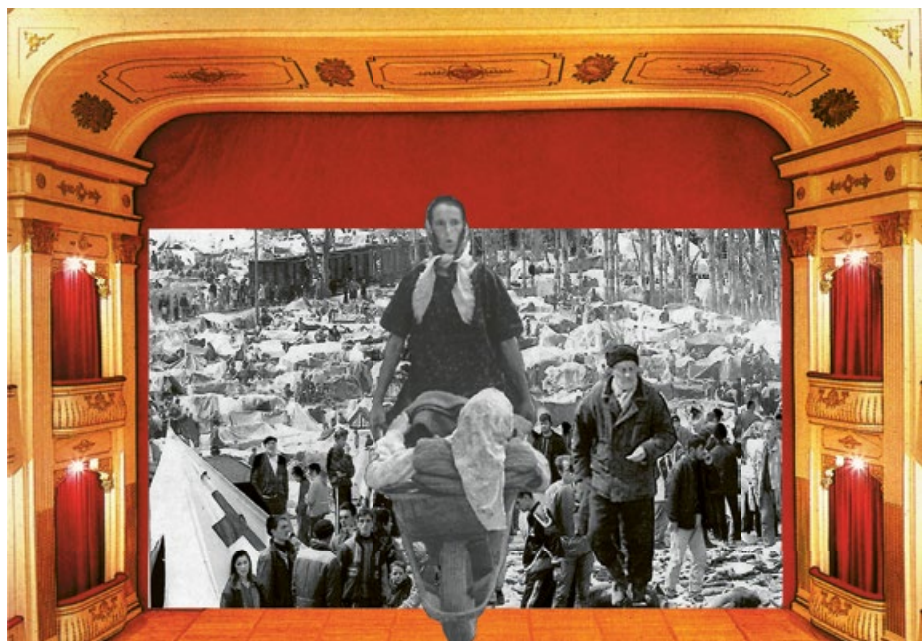


Walking Through Interferences Beyond Broken Utopias (Caminando a través de interferencias más allá de las utopías rotas), 1994, ESC medien kunst labor, Graz



Restos Anónimos del Naufragio (1999-2002), Centro de Arte la Regenta, Las Palmas de Gran Canaria, 2002







Interference Landscapes (Paisajes de interferencias), 1993, Kunstlerhaus, Graz, Austria



ENTRE Y A TRAVÉS: SONIDOS Y SILENCIOS EN LA OBRA DE CONCHA JEREZ

José Iges



Sabemos que hay músicas silenciosas y silencios atronadores. Me atrevo a adelantar que ambos aspectos se presentan con frecuencia en la obra de Concha Jerez. Y que por esa razón muchas de sus propuestas están profundamente arraigadas en el arte sonoro y en la música, como trataré de mostrar en las páginas que siguen. Dado que el concepto es eje vertebrador en su acercamiento a la realidad que en cada caso trata, parece más oportuno explorar nociones clave en su trabajo antes que intentar abordar un catálogo más o menos exhaustivo de los objetos sonoros que ha venido empleando en géneros como el radioarte, la performance o la instalación. Aunque sin olvidar, llegado el momento, que la elección de unos u otros se ha guiado siempre por su compromiso con tiempos, contextos y espacios concretos en los que la obra nacía y se mostraba.

Concha Jerez se ha definido numerosas veces como “artista InterMedia”. Eso supone de entrada que el sonido en su trabajo es un elemento más, “entre y a través” de muchos otros y en diálogo complementario con materiales visuales servidos por diversos soportes, objetos e intervenciones espaciales varias. Es por eso mismo que resultaría poco razonable aislar quirúrgicamente los materiales sonoros que emplea en sus obras prescindiendo de los demás elementos que los acompañan, pues además los criterios observables en su elección y empleo siguen coherentemente la línea que rige todo su trabajo.

Ausencia y vacío. Intervalos

En la obra de Concha Jerez encontramos ciertos gestos, procesos y procedimientos que han venido definiendo su estilo desde hace ya varias décadas. Algunos de ellos son utilizados para poner el acento, como trataré de evidenciar, en dos nociones que atraviesan su obra: lo ausente y el vacío. De entre las diversas acepciones de ambos términos, quizá convendrían mejor al empleo dado por la artista en su obra la definición en Wikipedia del término “vacío” como “la ausencia total de los elementos en un determinado espacio”, y una de las acepciones de “ausencia” que aporta la RAE: “falta o privación de algo”. Bajo esas consideraciones, ausencia y vacío podrían verse como dos caras de una misma moneda, que en la obra de nuestra artista se concretan en materiales y acciones que surgen del silencio o lo subrayan, que acotan el espacio con el recurso a la transparencia o que ofrecen los restos de una actividad pública o privada como memento, en su acepción de “recuerdo o evocación de una persona, acontecimiento o situación”. Lo que ya podemos adelantar, a la luz de esas acepciones de los términos que aquí nos ocupan, es que la obra de Concha Jerez logra llenar un tiempo y un espacio con unos pocos gestos y acciones convenientemente multiplicados, para dotarlos a la vez de densidad y de transparencia.

En ocasiones el silencio y el vacío se reclaman para encontrar la propia voz o, como Gillo Dorfles señala, llamando a recuperar ese “intervalo perdido”¹ que nos ayude a

¹ Gillo Dorfles, *El intervalo perdido*, Madrid, Lumen, 1984.

valorar la experiencia vital y estética en un mundo tan abarrotado de ruido mediático y de estímulos contradictorios. Esa búsqueda se tematiza en una pequeña obra que la artista dedica a John Cage y a Juan Hidalgo: *Definición de silencio* (1981). Definir es aquí también –con palabras, espacios vacíos, signos musicales de silencio, con los que construye una partitura visual en un papel poliéster traslúcido, coherente con la levedad de la propuesta– otro modo de acotar, de medir: una actividad, por cierto, tan recurrente en su trabajo. ¿Podríamos aventurar que la artista busca en ocasiones acotar el vacío, medirlo, como un intento de exorcizar el olvido, pero que en otras nos estaría invitando a encontrar nuestro propio lugar? Su ocupación/intervención de espacios con la acción y la instalación resultan buenos ejemplos a tener en cuenta en ese sentido.

Al considerar el silencio –y su imposibilidad, salvo como abstracción– estamos abriendo la puerta a la dimensión temporal. En el caso de Jerez no es raro ocupar el vacío temporal acotándolo. En su serie de *Visitas guiadas de 4'33"*² despliega acciones en espacios concretos –por ejemplo, los de un museo–, ayudada por el sonido grabado de diversos locutores que miden el tiempo de esas acciones en intervalos de 4'33" –el “patrón Cage” de tiempo, tomado de la duración de su famosa obra– y que leen en instantes precisos lo que ella denomina “palabras ambiguas”. Si una manera de esencializar un discurso sonoro-temporal es llenarlo con el enunciado verbal de su propia medición en minutos y segundos –lo que en esa obra sucede en varios idiomas, pues el multilingüismo es también un recurso habitual en su empleo de lo verbal–, ese plan autorrecurrente (autorreferente) es también un modo de evidenciar el vacío de significación de ese tiempo concreto, o la ambigüedad de esas posibles significaciones, al intercalar en la enumeración temporal –precisamente en ella– esas expresiones adverbiales como “acaso”, “no obstante”, “casi”, “aunque”: un recurso expresivo que ha hecho también elemento habitual de su discurso. p. 121

Jerez hace aparecer también la ausencia en su obra, no solo como un tema filosófico o autobiográfico sino de alcance social: por ejemplo, cuando se trata de denunciar el olvido calculado de unos acontecimientos, como ha venido ocurriendo con los crímenes del franquismo en la sima de Jinámar, en Gran Canaria, hablamos de todos aquellos que fueron arrojados vivos a esa sima, un asunto sobre el cual la autora ha grabado imágenes y testimonios sonoros que forman parte de la instalación *InterMedia Espectros de silencios* (2001/2017)³. En la exposición que motiva este catálogo, la artista vuelve a esa temática, pero en este caso recogiendo testimonios orales sobre la guerra civil española; con ellos interviene acústicamente una de las viejas escaleras del Edificio Sabatini del Museo Reina Sofía. El título de esa instalación es *Memoria Silenciada*. pp. 40-53 y 306 p. 282

2 Iniciadas en 2011 en el Museu de Girona y desarrolladas también como parte de la performance *InterMedia Traslaciones de 4'33"*, con José Iges como coautor.

3 Advertimos que en todos los casos en que datamos una obra con dos fechas entre paréntesis, aludimos a su año de creación y al de su versión más reciente, pues la propia naturaleza de los temas tratados en ella ha llevado a la artista a actualizar algunos de sus contenidos y puestas en escena.

p. 120

Intervalo y silencio son, como hemos argumentado, valores relativos que en Concha Jerez podrían ser también modulaciones de la ausencia. Lo no-dicho, lo por decir, lo indecible: actitudes que apelan al silencio en su obra. Pero la artista también lo evoca cuando invita a la detención momentánea del flujo incesante de impulsos que nos acribillan desde el exterior. Se precisa entonces crear el espacio vacío que nos permita encontrar la propia voz. Jerez hace un sutil guiño a todo ello cuando construye, entre las dos mitades del busto de su *Silencio autocensurado* (1991-2017), un espacio vacío de introspección y de reflexión en el que todos cabemos en nuestra condición de individuos. Esos lugares “entre” –esos intervalos– nos resultan necesarios para no perdernos en el fragor del ruido cotidiano provisto por los medios de comunicación y para poder interpretar el mundo “a través” de ellos.

pp. 164-165 y
198-199

Marca distintiva en muchos de sus trabajos son los “escritos ilegibles autocensurados”. Presentes en su obra desde los años setenta, han venido simbolizando con elocuencia todo aquello que uno no puede decir ni pública ni privadamente. Cabe añadir que ese problema de la autocensura se ha agravado en la sociedad actual, sujeta a una “corrección política” que está procediendo, por decirlo en los términos del filósofo Byung-Chul Han, a la “expulsión de lo distinto”⁴. Podríamos deducir entonces que la más desgarrada ausencia a la que nos enfrenta la artista en su obra, la más violenta, es la derivada del ejercicio de la autocensura. No es extraño, por tanto, que además de emplearla recurrentemente en sus instalaciones, Concha Jerez haya realizado su escritura ilegible como parte fundamental de algunas de sus performances, como ocurre en *Intervalo único de tiempo autocensurado*⁵. En ella, la artista está sentada frente a una mesa rellenoando enérgicamente con escritos autocensurados un largo rollo de poliéster traslúcido. De vez en cuando arrastra la parte ya escrita junto con la mesa y la silla que utiliza, hasta situarlas en otra zona del espacio y proseguir su acción sobre el poliéster. Cuando todo el rollo ha sido escrito, lo emplea para cubrir con él mesa y silla, a modo de gran envoltorio, para construir una cierta escultura de espacio y de tiempo. La violencia de ese gesto visual genera un sonido, no menos agresivo, al que han precedido los otros sonidos surgidos en el transcurso de la performance: el de la escritura y el movimiento de todos esos objetos por el espacio.

Interferencias. Medios

Una estrategia fundamental en el trabajo *in situ* de Concha Jerez en espacios físicos o electrónicos es la de la *interferencia*. Con ello nos referimos a la intervención de/en esos espacios con elementos que provocan un *extrañamiento*⁶: “Si reflexionamos sobre las leyes generales de la percepción, vemos que, al convertirse en habituales, las acciones

4 Byung-Chul Han, *La expulsión de lo distinto*, Barcelona, Herder, 2017.

5 Fue realizada por primera vez en Lanzarote en 2013.

6 Traducción del término *ostranénie* empleado por el formalista ruso Víktor Shklovski.

se hacen mecánicas”⁷. Se trata pues de devolver la intensidad, la originalidad, la capacidad de transmitir información, a un elemento que, según el mencionado Dorfles, “de otro modo quedaría automatizado, desprovisto de interés, mediante la utilización de un artificio que lo extrae, lo ‘extraña’ de su habitual contexto asociativo”.

Podríamos encontrar una aplicación concreta de esa estrategia en los distintos terminales de *Paisaje de palabras*, un proyecto realizado en 2005 para conmemorar los 125 años del Círculo de Bellas Artes de Madrid⁸. La instalación, denominada *Jardín de palabras escritas*, se desarrollaba en los distintos pisos de la escalera central del edificio, en los que situaba maceteros que escondían equipos de sonido que reproducían las voces de poetas leyendo su propia poesía; acetatos transparentes, intervenidos con escritos ilegibles autocensurados, subían desde esas bases a la manera de estilizadas plantas. Perteneciendo al género del radioarte, construyó también ciento veinticinco miniaturas sonoras de un minuto de duración que fue emitiendo Radio Círculo bajo el título genérico de *Jardín de palabras oídas*; cada una ofrecía la voz de un poeta leyendo un texto propio, a modo de “jardín mental” de ese autor o autora. Por último, tenía lugar una performance –*Paisaje de palabras escritas*–, que reunió en el Salón de Baile de la institución a ciento veinticinco poetas que iban libremente leyendo sus poemas mientras Concha Jerez confeccionaba un libro de artista con escritos ilegibles autocensurados. Las voces de poetas son también material sonoro en la instalación *Memoria Escrita y Oralizada*, con ellas interviene en la presente exposición otra de las antiguas escaleras del Edificio Sabatini. pp. 18-23

El término *interferencia* está presente, no ya solo en las intenciones, sino explicitado en los títulos de no pocas exposiciones de nuestra artista⁹. Alicia Murriá señala que “ha ocupado un extraordinario protagonismo en la configuración de su lenguaje, sea a través de la utilización de insertos en la imagen (...), a través del sonido, o mediante la inserción de la palabra escrita de manera que oculta o resignifica la información”¹⁰.

En la biografía artística de Concha Jerez el término antes mencionado surge como noción y se aplica por primera vez en las radioperformances que realiza a partir de 1990, juntamente con el autor de estas líneas. Por consiguiente, esas interferencias artísticas sonoras –paralelas a las intervenciones visuales empleadas en esos trabajos– lo son en/para el medio radio. Es el caso de *Labirinto di linguaggi* (1990), realizada p. 116

7 Cit. por Gillo Dorfles, óp. cit., p. 105.

8 El proyecto surgió en 2001 en otro formato en el Koldo Mitxelena Kulturunea de San Sebastián, dentro de la exposición *Del lugar al no-lugar*, y posteriormente conoció versiones en Córdoba, Belgrado, Berlín y Nueva York. pp. 128-131 p. 122

9 Recordemos, entre otras, *Interference Units* (Galerie Sandmann & Haak, Hannover, 1994), *Interferenzen* (Frauen Museum, Bonn, 1996), *Interferencia en los Medios* (MUSAC, León, 2014) o *Interferencias* (CAAM, Las Palmas de Gran Canaria, 2017).

10 Alicia Murriá, “Ideas, espacios, fisuras en la obra de Concha Jerez”, en *Interferencias*, Las Palmas de Gran Canaria, CAAM, 2017, p. 23 [cat. exp.].

pp. 89, 192-193 para Audiobox (RAI) en dos iglesias troglodíticas de la ciudad de Matera¹¹; o de *Argot* (1991), que ponía en interacción dos poderosos medios de nuestro tiempo: el museo (allí el Museum Moderner Kunst de Viena) y la radio (el programa Kunstradio en la ORF). El texto en cuatro idiomas que articulaba la obra evolucionaba en el tiempo de la radio, mientras vocales y consonantes, difundidas por reproductores de casete diseminados por el museo sondaban sus espacios. *Entre* y *a través* eran los dos términos que articulaban el discurso y también condicionaban el devenir de ese texto en busca de soporte en las posteriores versiones de la obra¹².

pp. 156-159 Pero la radio y la TV han sido recurrentemente aludidas y empleadas por la artista en sus piezas e instalaciones. A tenor de lo argumentado anteriormente, no resulta extraño que al incorporarlos en su obra lo haga mostrando la saturación que provocan en el observador, como sucede en *MENÚ DEL DÍA* (1994/2016), en donde una pantalla de plasma nos ofrece imágenes y sonidos de programas de TV desde el interior de una paellera llena de cristales rotos con escritos autocensurados. El rumor de los medios también está formando parte –en este caso con el sonido proveniente de receptores de radio sintonizados a distintas emisoras– en la pieza *InterMedia Golden Stars Media Food* (1994/2014), cuyo título hace ya una abierta referencia crítica a las derivas neoliberales de la Comunidad Europea, y en la que de nuevo los cristales rotos con escritos autocensurados añaden tensión dramática al conjunto. Conviene aclarar, para ofrecer el marco completo, que la pieza consta de doce mesas iguales colocadas en círculo, bajo las cuales se encuentran otras tantas banderas con el color azul de la enseña comunitaria, y sobre cada una de esas mesas se ha dispuesto un plato transparente con los cristales rotos y el correspondiente receptor de radio sobre ellos.

p. 127 Una estrategia similar ofrece otra pieza *InterMedia*: la *Mesa de conflictos móviles* (1994/2014). En este caso, sobre una mesa de camping plegable de plástico rojo se disponen cuatro platos rojos con cristales rotos sobre los que se colocan otros tantos televisores de plasma sintonizados a distintos canales que aportan imagen y sonido continuo en tiempo real. Los escritos autocensurados cubren aquí unas alfombritas individuales, y cuatro banderitas en sus mástiles, colocadas sobre la mesa, representan a “países imperialistas generadores de conflictos”, como señala la autora.

Cuando Concha Jerez habla de “medios” no se refiere únicamente a los ya conocidos y antes enumerados medios de comunicación social –a los que ahora podríamos seguramente añadir las redes sociales–, sino también a la capacidad mediática de espacios e instituciones, así como a la posibilidad de que la artista, con su actuación, les confiera características “mediáticas”. Nadie duda de esa capacidad en el caso de un museo,

¹¹ Esta obra multilingüística ha conocido posteriores versiones en el ACR de France-Culture (París, 1991), la YLE (Helsinki, 1993) y Kunstradio de la ORF (Graz, 2017).

¹² Hay rastro de esas versiones y de sus contenidos en los catálogos de las exposiciones: *Argot*. Concha Jerez / José Iges, CAAM, 2009, y *Media_mutaciones*, Ministerio de Cultura, Madrid, 2015, así como en la web expanderadio.net.

pero no resulta tan evidente si hablamos de los semáforos de una avenida. De hecho, sería justamente la actitud interfriente en/sobre esos lugares e instituciones lo que permitiría dotarles, a ojos y oídos de sus eventuales usuarios y espectadores, de atributos mediáticos.

Es quizá momento de definir lo que entendemos por “medio”: cualquier sistema tecnológico de difusión de mensajes entre un emisor y un receptor (canal) al que se dota de intención comunicativa a través de unos contenidos conceptuales habilitados a tal efecto. Las nociones “entre” y “a través” que dan título a este texto manifiestan por fin su vocación más comunicacional. Apuntemos que la acepción más aproximada que la Real Academia Española de la Lengua nos da para esa voz en el presente contexto es: “cosa que puede servir para un determinado fin”. Y en el caso de “medio de comunicación”, la respuesta es: “órgano destinado a la información pública”. Complementariamente, no podemos dejar de anotar lo que el filósofo Peter Sloterdijk entiende por medios: “aquellos instrumentos de comunicación y de comunión a través de cuyo uso los propios hombres se conforman en eso que pueden ser y que serán”¹³.

El artista no solo es un “mutante mediático”¹⁴, lo que supone ser transformado por los medios –como todos nosotros–, sino que es capaz de incidir en ellos produciendo interferencias y de otorgar condiciones mediáticas a otros entornos, instrumentos, espacios. En *Trâfic de desigs* (1990), Concha Jerez y el autor de este texto utilizábamos 21 semáforos de una avenida de L’Hospitalet de Llobregat para difundir mensajes sonoros, gracias a un módulo adicional acoplado al cuerpo del semáforo. Mientras los transeúntes aguardaban para cruzar, el mensaje sonaba en castellano en un lado de la calle y en catalán en el otro. p. 117

Seguramente el contacto con las prácticas periodísticas de la radio ha llevado a Concha Jerez a emplear frecuentemente la entrevista en sus trabajos para recabar opiniones, testimonios o datos sobre temas concretos. Sus *Paréntesis de interferencias* (1994) convierten en un medio la madrileña –y ya desmantelada– cárcel de Carabanchel, en cuyas galerías la artista dialogaba con los reclusos que las habitaban, diálogos que iba recogiendo en cintas magnetofónicas. Junto a ello intervenía periódicos publicados el día 6 de diciembre, fecha de la conmemoración del referéndum en el que se aprobó la Constitución, pues algunas de las preguntas versaban sobre la opinión de los reclusos acerca de la justicia. Con todo esto la artista proyectaba intervenir –interferir– los locutorios de la cárcel, pero los materiales visuales desaparecieron y además la intervención no fue autorizada. Las dificultades fueron paralelas a las que sufrió en su día *Trâfic de desigs*, que solo pudo funcionar 24 horas por algunas protestas vecinales. Y es que trabajar en espacios públicos resulta sumamente ingrato, sobre todo si se trata de contenidos sonoros. Con las grabaciones de la cárcel elaboró Concha Jerez su p. 117

¹³ Peter Sloterdijk, *Normas para el parque humano*, Madrid, Siruela, 2000.

¹⁴ Unos planteamientos desarrollados en José Iges, “El artista, mutante mediático”, en *Conferencias sobre arte sonoro*, Madrid, Árdora, 2017.

pp. 278-279 instalación *La fosca del mirall* (*El lado oscuro del espejo*, 1997), en la que incorporaba seis grandes pupitres de hierro sobre los que reposaban libros de artista confeccionados por ella sobre esa temática, añadiendo una cámara de seguridad que dotaba de valor mediático al situarla para vigilar a la obra y a sus visitantes.

pp. 263 y 270-273 Sonidos interfirientes para el espectador son también los que complementan el vídeo de su instalación *Jardín de Ausentes* (2002), en el que aparecen, sobre los restos de un viejo barco abandonado que la cámara recorre, fotos de algunos personajes relevantes del siglo XX –la felliniana *E la nave va* es una lejana referencia–, la banda sonora incorpora las voces de algunos de ellos –Marinetti, Orson Welles, Joyce, Cage, Gertrude Stein,...– junto a barridos de la onda corta y a los intonarumori futuristas. Lo que aquí se tematiza es un destilado de un siglo a la deriva.

La música de los paraísos

El encuentro con Juan Hidalgo abrió a nuestra artista el mundo de las partituras visuales. Fue fundamental en 1982 la influencia del compositor y artista Philip Corner. Y en su trabajo en general han sido relevantes el ejemplo y la amistad con otro gran artista vinculado a Fluxus: Wolf Vostell. Es sabido que Fluxus consideraba que el producto sonoro de una acción, desarrollada conforme a unas instrucciones –en lo que se han llamado *event scores* (partituras de eventos)–, era música. Hemos comprobado que el quehacer performativo de Jerez se conducía con harta frecuencia en tales términos, mediasen o no partituras escritas para su realización.

Lo cierto es que ella, que había cursado la carrera de piano en su adolescencia y juventud, encontró en esos estímulos nuevos argumentos para abordar la música en su trabajo, integrándola con naturalidad en sus presupuestos artísticos. La autora ha manifestado en ocasiones la influencia, a la hora de plantear sus instalaciones, de la organización musical de Bach, y muy particularmente con las fugas, que estudió e interpretó en sus años de aprendizaje pianístico. Así, como señala Alberto Flores, “esas estructuras encontradas en la vida cotidiana, transmutadas en partituras musicales, pasan a incorporarse a instalaciones en 1983 (...), y en ellas tanta importancia tiene la música como el silencio”¹⁵.

p. 123 Nos atrevemos a afirmar que, para Jerez, la música es una puerta al paraíso. Y por eso no es extraño que, aun surgida de pequeñas cajas de música intervenidas visualmente por la artista y soportadas por atriles, forme parte de su pieza *InterMedia Música diaria* (1991-1996). Aunque la incorporación de esos pequeños objetos se produjo antes en
p. 119 *Mirage Limit* (Espejismo límite, 1991), realizada en la Kunstverein de Ludwigsburg, sin olvidarnos de las diversas ediciones realizadas con cajas de música, siempre creando en su interior una especie de instalaciones de bolsillo.

¹⁵ Alberto Flores, “La alquimia sonora de Concha Jerez”, en *Concha Jerez. Interferencias*, Las Palmas de Gran Canaria, CAAM, 2017, p. 171 [cat. exp.].

En algunas de sus instalaciones de gran formato la artista ha incorporado muchos otros pequeños objetos de plástico que no dejan de ser portadores de ilusión y transmisores de valores. Son, por ejemplo, los relojes infantiles o las Barbies que formaban parte de la pieza *Broken Utopias* (1993), o los pequeños paisajes encerrados en los farolitos que desplegaba en el Museo del Ferrocarril de Madrid en *Viajante de paraísos imaginados* (1994). En dicha instalación la artista formulaba exhaustivamente el nombre de paraísos, escritos en largas tiras de espejo de metacrilato situados en el suelo: Paraíso de verdad, Paraíso de justicia, Paraíso de comprensión, Paraíso de música... Esos mismos enunciados, leídos por catorce voces en otros tantos idiomas, eran el sonido de su instalación *In Search of Lost Paradises* (A la búsqueda de paraísos perdidos, 2017), realizada en el espacio ESC en Graz. Las voces surgían de pequeños equipos medio escondidos bajo los pliegues de tiras de papel vegetal traslúcido, que caían al suelo desde atriles y que llevaban escritos los nombres de algunos de esos “paraísos”. Los diversos acentos, timbres e inflexiones de esas voces conformaban una polifonía liberada al azar de sus encuentros y desencuentros: una cierta música vocal con la que Concha Jerez construía, como en tantas ocasiones, un laberinto entre y a través del cual perdernos desde nuestro ser cotidiano para buscar –y encontrar, quizá– otras dimensiones de nuestra identidad.

p. 118

pp. 124-125

pp. 98-99 y

132-133

Between and Through: Sound and Silence in Concha Jerez's Work

José Iges

We know music can be silent and silence can be thunderous. I would argue that Concha Jerez regularly uses both and that – as I hope to demonstrate over the next few pages – her work is therefore rooted in sound art and music. But before considering the underlying concepts, or trying to come up with some kind of exhaustive list of all the sound devices she's used across a range of different genres, from radiophonic art to performance and installation, it perhaps makes more sense to first consider her principal ideas. Nevertheless, we should not lose sight of the fact that her choice of one device over another is always guided by the specific context, time and space in which the artwork is conceived and shown.

Jerez is often defined as an 'InterMedia artist'. This implies that sound is just another element in her work, one sandwiched in between many others and through which a complementary dialogue is established with visual materials, objects and spatial interventions. It therefore makes little sense to surgically remove the sound aspects from her work and disregard what accompanies them, not least because a consistent line can be drawn through her visual choices.

Absence and emptiness. Intervals

Certain gestures, processes and procedures have come to define Jerez's style over the decades. As I will attempt to demonstrate, they are often used to put special emphasis on two main ideas that run throughout her work: the absent and the empty. There are numerous definitions for both terms, but perhaps the one given for 'empty' by the artist

herself when talking about her work, as cited on *Wikipedia*, might serve us best: 'the total absence of all elements in a given space'. As for 'absence', one of the RAE (Royal Spanish Academy dictionary) definitions seems especially apt: 'a lack or loss of something'. In these terms, absence and emptiness can be seen as two sides of the same coin, which Jerez represents using materials and 'actions' that either interrupt silence or underline it, that delimit space using transparency, or that present the remains of a public or private activity as a memento, in the sense of 'a memory or evocation of a person, event or situation'. In accepting these meanings, we can immediately see how Jerez manages to fill time and space and afford them density and transparency through a few carefully chosen and repeated gestures and actions.

Sometimes silence and emptiness must be given a voice, what Gillo Dorfles terms recovering the 'lost interval';¹ in order for us to appreciate them as something aesthetic and vital in a world oversaturated with media noise and contradictory stimuli. This quest is the subject of a small piece by Jerez dedicated to John Cage and Juan Hidalgo: *Definición de silencio* (Definition of silence, 1981). Using words, empty spaces and musical signs for silence to create a visual score sketched on translucent polyester paper, a material that echoes the overall lightness of the piece, Jerez shows that defining can be a way of delimiting, or measuring – another recurring theme in her work. Might it be said that she sometimes seeks to delimit emptiness and

¹ Gillo Dorfles, *El intervalo perdido*, trans. Ricardo Pochtar, Madrid, Lumen, 1984.

measure it as a means of revitalising something forgotten, while at other times she's inviting us to find our own place? It's certainly worth bearing in mind the way she occupies and/or intervenes in spaces with her actions and installations.

In considering silence – and the impossibility of it, other than in an abstract sense – we are opening up a doorway into time dimensions. It is not uncommon for Jerez to occupy empty time by delimiting it. In the series *Visitas guiadas de 4'33"* (4'33" guided tours)² she performs 'actions' in specific spaces – inside a museum, for example – backed by sound recordings of people speaking, recordings which measure the time of her actions at intervals of 4'33" – the 'Cage pattern' of time, taken from the length of his famous work – and periodically pronounce what she defines as 'ambiguous words'. If one way to make a sound-time dialogue essential is to have it count out minutes and seconds – which happens in several different languages in this piece, multilingualism being a regular characteristic of her spoken work – then this self-replicating (self-referential) technique is also a way of highlighting this particular portion of time's lack of significance, or the inherent ambiguity in affording it significance, by interspersing, at particular moments within the time counting, adverbial expressions such as 'perhaps', 'nevertheless', 'almost', 'although': expressions that have likewise become recurring aspects of her spoken work.

Jerez also makes absence appear in her work, not only as a philosophical or autobiographical element, but as a social aspect. For example, in denouncing the way certain events had been deliberately consigned to oblivion, such as the Francoist crimes that occurred at Jinámar, in Gran Canaria, where people were

thrown alive into an abyss; if we are finally now talking about it, she's been recording images and oral testimonies for years for an InterMedia installation called *Espectros de silencios* (Spectres of silence, 2001/2017).³ In the exhibition that has prompted this book, Jerez revisits the theme, but this time using oral testimonies about the Spanish Civil War. They can be heard on the old staircase of the Reina Sofía Museum's Sabatini Building and the title of the installation is *Memoria silenciada* (Silenced Memory).

p. 282

pp. 40-53 and 306

< p. 121

Intervals and silence are, then, relative denominations that in Jerez's work can also be forms of absence. What goes unsaid; the yet to be spoken of; the unspeakable: all are represented by silence in her work. But Jerez also evokes silence when she seeks to momentarily arrest the incessant flow of external impulses we are now bombarded with. Creating empty spaces in which we can hear ourselves think has become a necessity. Jerez gives a subtle nod to this with *Silencio autocensurado* (Self-censored silence, 1991–2017): the bust of a woman's head has been dissected in two with a gap in the middle, an empty space for introspection and reflection, a space we all might place ourselves as individuals. These places 'in between' – these intervals – are necessary if we are not to get lost amidst the incessant noise of daily media communications, and in order for us to be able to interpret the world 'through' them.

p. 120

A distinctive feature of much of Jerez's work is the use of 'illegible self-censored writing'. This first appeared in her work in the seventies and has come to eloquently symbolise everything that cannot be said publicly or privately. It is perhaps worth stating that the

² Begun in 2011 at the Museu de Girona and also developed as part of the InterMedia performance *Traslaciones de 4'33"* (4'33" movements), with José Iges as co-author

³ We ought to explain that in all cases where a date is given with years in parentheses we are referring to the year of the work's conception and its most recent version; given the nature of the pieces, some have been updated in terms of content and staging by the artist over the years.

problem of self-censorship has only gotten worse over the years, due to 'political correctness' that, in the terms of the philosopher Byung-Chul Han, has led to the 'expulsion of the other'.⁴ We might, therefore, deduce that the most striking absence Jerez confronts in her work, or the most violent one at least, is absence as a consequence of self-censorship. Indeed it is no coincidence that as well as using illegible writing repeatedly in her installations, Jerez has made it a fundamental part of her performance pieces, such as *Intervalo único de tiempo autocensurado* (A single interval of self-censored time),⁵ in which she sits at a table energetically covering a long roll of translucent polyester in self-censored writing. From time to time she yanks at what she's written and drags it, along with the table and the chair she's been sitting on, to another part of the exhibition space where she continues writing on the polyester. Once the whole scroll has been filled in, she uses it to cover the table and chair, like a giant wrapper, to form a kind of sculpture of space and time. The violence of the visual gesture generates a noise, which is likewise aggressive, that links to other sounds produced during the performance: the sound of writing and of things being dragged through the exhibition space.

Interference. Media

A basic feature of Jerez's in situ work, whether it be in a physical or electronic space, is interference, by which we mean the introduction into these spaces of elements that bring a sense of *defamiliarisation*:⁶ 'If we think about the general laws of perception, we can see that when actions become habitual, they

become mechanical'.⁷ It is therefore a matter of bringing back the intensity, the originality, the capacity to transmit information, of an element that would, to quote the aforementioned Dorfles, 'otherwise be automated and devoid of all interest, but that artifice defamiliarises from its usual associative context'.

A concrete example of the application of this strategy can be found in the different terminals used in *Paisaje de palabras* (Landscape of words), a project developed in 2005 to commemorate 125 years of the Círculo de Bellas Artes in Madrid.⁸ The installation, entitled the *Jardín de palabras escritas* (Garden of written words), was exhibited over different floors of the building's central staircase, where flowerpots were placed to hide sound equipment reproducing the voices of poets reading their own work; transparent acetate covered in illegible self-censored writings rose from the pots like stylised plants. This work of radiophonic art also included 125 one-minute-long sound recordings that Radio Círculo broadcast under the generic title *Jardín de palabras oídas* (Garden of heard words); each one offered the voice of a poet reading his or her own work, with the idea being that it represented their 'mental garden'. The project climaxed with a performance, *Paisaje de palabras escritas* (Landscape of written words), which brought 125 poets together in the institution's ballroom where they read their poems aloud while Jerez made an artist's book of self-censored illegible writing. The voices of poets also provide the sound material for the installation *Memoria Escrita y Oralizada* (Written and Oralized Memory), which features in the

4 Byung-Chul Han, *The Expulsion of the Other: Society, Perception and Communication Today*, Cambridge, Polity Press, 2018.

5 First performed in Lanzarote in 2013.

6 Translation of the term *ostranenie* used by the Russian formalist Viktor Shklovsky.

7 Cited in Gillo Dorfles, op. cit. p. 105.

8 The project was first conceived in a different format in 2001 at the Koldo Mitxelena Kulturunea in San Sebastián, as part of the *Del lugar al no-lugar* (From place to non-place) exhibition, and later versions were shown in Córdoba, Belgrade, Berlin and New York.

current exhibition, exhibited on another of the old staircases in the Sabatini Building.

The concept of 'interference' is not only the underlying message in some of her pieces, it is often explicitly present in the title.⁹ Alicia Murriá points out that interference 'has played a central role in the make-up of her language, whether it be through the use of inserts in the image [...] through sound or indeed through inserting the written word in such a way that it hides or *re-signifies* information.'¹⁰

In terms of Jerez's artistic biography, 'interference' is an idea that first surfaced in the radio-performances she began to develop in 1990, working in collaboration with yours truly. Her artistic sound interferences – enacted alongside visual interventions – are, therefore, derived from or for the medium of radio. Examples include *Labirinto di linguaggi* (Labyrinth of languages, 1990), produced for Audiobox (RAI) in two cave churches in the city of Matera (Italy),¹¹ and *Argot* (1991), which explored the interaction between two of the most powerful media forces of the era: the museum (in this case the Moderner Kunst Museum in Vienna) and the radio (the *Kunstradio* programme on ORF). The text – written in four different languages – that articulated the work evolved in radio time, while words filled the museum space via cassette players spread throughout the museum. 'In between' and 'through' were the two terms that defined

the work's central thesis and shaped the development of the text in later versions.¹²

In fact, radio and TV have been repeatedly alluded to and used by Jerez in her performance pieces and installations. Following on from what I said earlier, it's only natural that Jerez employs radio and TV in her work to provoke a sense of saturation in her audience, such as with *MENÚ DEL DÍA* (Menu of the day, 1994/2016), where a plasma screen supplies images and sounds from television programmes emitted from inside a paella pan full of broken glass covered in self-censored writing. The constant media rumble also forms a part of the InterMedia piece *Golden Stars Media Food* (1994/2014), for which the title is an openly critical reference to the neo-liberal tendencies of the European Community. Sound is supplied by radio sets tuned into different stations, while broken glass covered in self-censored writing again lends dramatic tension to the whole. It's worth adding, the better to give a complete picture of the work, that the piece comprises twelve identical tables arranged in a circle; each table has a blue flag underneath, symbolising the European Community, and a transparent plate on top, containing the fragments of broken glass and a radio set.

A similar device is used for the InterMedia piece *Mesa de conflictos móviles* (Table of mobile conflicts, 1994/2014). In this case, four red plates of broken glass are arranged on a red plastic camping table along with numerous plasma TV screens, all tuned in to different channels and providing a constant flow of real-time images and sound. Four door-mats are arranged under the table covered in self-censored writing while four desk flags sit on top of the table, representing 'imperialist

9 Consider, among others, *Interference Units* (Galerie Sandmann & Haak, Hannover, 1994), *Interferenzen* (Frauen Museum, Bonn, 1996), *Interferencias en los Medios* (MUSAC, León, 2014) and *Interferencias* (CAAM, Las Palmas, Gran Canaria, 2017).

10 Alicia Murriá, 'Ideas, spaces, fissures in the work of Concha Jerez', in *Interferencias*, Las Palmas, Gran Canaria, CAAM, 2017, p. 22 [exh. cat.].

11 Versions of this multilingual work were subsequently shown at the Atelier de création radio-phonique (ACR) of France-Culture (Paris, 1991), the YLE (Helsinki, 1993) and *Kunstradio* of the ORF (Graz, 2017).

12 Traces of these versions and their content can be found in the exhibition catalogues: *Concha Jerez / José Iges. Argot*, CAAM, 2009, and *Media_mutaciones*, Ministerio de Cultura, Madrid, 2015, as well as on the website expandedradio.net.

pp. 156-159

p. 126

< p. 116

< pp. a89 and
192-193

p. 127

conflict-generating countries', as the artist puts it.

> p. 117 When Jerez speaks of 'media' she is not only referring to the traditional means of mass communication – which must now include social networks – but also the media capacity of public spaces and institutions, as well as the possibility that she, as an artist and through her performances, confers a 'media' quality upon places. No one would doubt, say, that a museum might have this capacity, but it is not so obvious when we think about traffic lights in a street. In fact, it would be precisely the act of interfering in/with such places that furnishes them with, in the eyes and ears of their users and viewers, media attributes.

> p. 115 At this juncture we should perhaps define what we mean by 'media': any technological system used for transmitting messages between a sender and a receiver (a channel) that has a communicative aim, in the sense that its content has been conceived to this effect. The idea of 'in between' and 'through', which gave this text its name, now show their communicative facets. It's worth noting that the nearest definition the Royal Spanish Academy gives for 'media' that suggests this sense of voice is: 'something that can serve a particular purpose'. And in the case of 'mass communication media': 'a public information tool'. Furthermore, it's also worth considering the philosopher Peter Sloterdijk's understanding of media as 'the means of communion and communication by which human beings attain to that which they can and will become'.¹³

> pp. 278-279 The artist is not just a 'media mutant',¹⁴ in the sense of merely being transformed by the

media – as we all are – but rather able to influence the media through interference and by imbuing environments, instruments and spaces with mediatic qualities. In *Trâfic de desigs* (Trafficking Desires, 1990), Jerez and myself used twenty-one traffic lights on a street in L'Hospitalet de Llobregat (Catalonia) to transmit sound messages by attaching an amplifier module to the body of the traffic light. While passers-by waited to cross, the message sounded in Spanish on one side of the road and in Catalan on the other.

Jerez's experience of radio journalism has undoubtedly had an impact on her art, for she regularly uses the interview format as a means of gathering opinions, testimonies and data on specific topics. Her *Paréntesis de interferencias* (Parenthesis of interferences, 1994) turned the – now dismantled – Carabanchel prison in Madrid into a form of media by interviewing the inmates within their prison wings and recording what they had to say on tape. She then gathered newspapers published on 6 December, the date that commemorates the referendum that endorsed the Constitution, as some of the interviews had addressed matters of justice. Jerez planned to use this material to intervene in – or interfere with – the prison's visitor booths, but the visual materials went missing and the intervention was anyway never authorised. Such difficulties echoed those suffered with *Trâfic de desigs*, which was only able to operate for twenty-four hours due to neighbourhood protests. Indeed, working in public spaces can be extremely trying, especially when using sound content. Jerez used her prison recordings instead to develop an installation *La fosca del mirall / El lado oscuro del espejo* (The dark side of the mirror, 1997), for which she assembled six large iron desks with artists' books on top of them, inside which she explored themes from the interviews, and then added a security camera as an extra media component, to monitor the work and those visiting it.

13 Peter Sloterdijk, 'Rules for the Human Zoo: A Response to the Letter on Humanism', *Environment and Planning D: Society and Space* 27 (2009), p. 16.

14 An idea developed by José Iges, 'El artista, mutante mediático', in *Conferencias sobre arte sonoro*, Madrid, Árdora, 2017.

Sound interference also greets the viewers of the video installation *Jardín de Ausentes* (Garden of the Absent, 2002), in which photos of prominent figures from the twentieth century are cut into footage of a camera travelling around the remains of an old abandoned ship – the Fellini film *E la nave va* (*And the Ship Sails On*) is a distant reference. The soundtrack features the voices of some of these figures – Marinetti, Orson Welles, Joyce, Cage, Gertrude Stein – along with shortwave frequency sweeps and Futurist *intonarumori*. In this manner Jerez explores a distilled version of a century adrift.

Paradise music

Jerez was introduced to the world of visual scores by way of Juan Hidalgo. The composer and artist Philip Corner was a hugely influential figure in 1982 and his work was, in turn, influenced by the example and friendship of another great artist linked to the Fluxus movement, Wolf Vostell. Fluxus believed that sound produced by an action performed according to instructions – what have come to be known as ‘event scores’ – was a form of music. As we have seen, Jerez’s performance work was often carried out on these terms, whether with or without written instructions.

In any case, Jerez, who studied the piano in her youth, was sufficiently inspired by the concept to introduce music into her work, it proving a natural fit in many pieces. Jerez herself has occasionally cited Bach’s musical arrangements as an inspiration for the staging of her installations, especially his fugues, which she studied and played as a piano student. As Alberto Flores points out, ‘these structures found in everyday life, transmuted into music scores, were later incorporated into installations in 1983 [...] in which music is just as important as silence’.¹⁵

One might even go so far as to say that music offers a doorway onto paradise for Jerez. Little wonder, then, that music forms part of her InterMedia piece *Música diaria* (Daily Music, 1991–1996), by means of small music boxes placed on music stands, each box having been subjected to a visual intervention by the artist. This was hardly the first time she’d incorporated small objects into her work – she’d done so with *Mirage Limit* (1991), developed for the Kunstverein in Ludwigsburg – and she’s made regular use of music boxes throughout her career, always with pocket-sized installations inside them.

In some of her large-scale installations Jerez has incorporated an array of different objects that, though small and made of plastic, nevertheless represent some sense of illusion or value system. These have included, for example, children’s watches or the Barbie dolls that were part of *Broken Utopias* (1993), or the small landscapes enclosed in lanterns that were displayed at the Museo del Ferrocarril de Madrid in *Viajante de paraísos imaginados* (Peddler of imagined paradises, 1994). In this installation Jerez made an exhaustive list of paradises, written on long strips of methacrylate mirror placed on the floor: Paradise of truth, Paradise of justice, Paradise of understanding, Paradise of music... These same statements, read by fourteen voices in as many different languages, provided the sound for *In Search of Lost Paradises* (2017), an installation at the ESC in Graz. The voices emerged from small stereos half-hidden behind reams of grease-proof papers sprawled over lecterns that had the names of some of these ‘paradises’ written on them. The various accents, timbres and inflections of the different voices combined to form a polyphony governed by chance, as the voices met and collided: a form of vocal music with which Concha Jerez built, as she has on so many occasions, a labyrinth in between and through which we are removed from our daily selves, allowing us to seek out – and, perhaps, find – other dimensions to our identity.

< pp. 263 and
270–273
p. 123

p. 119

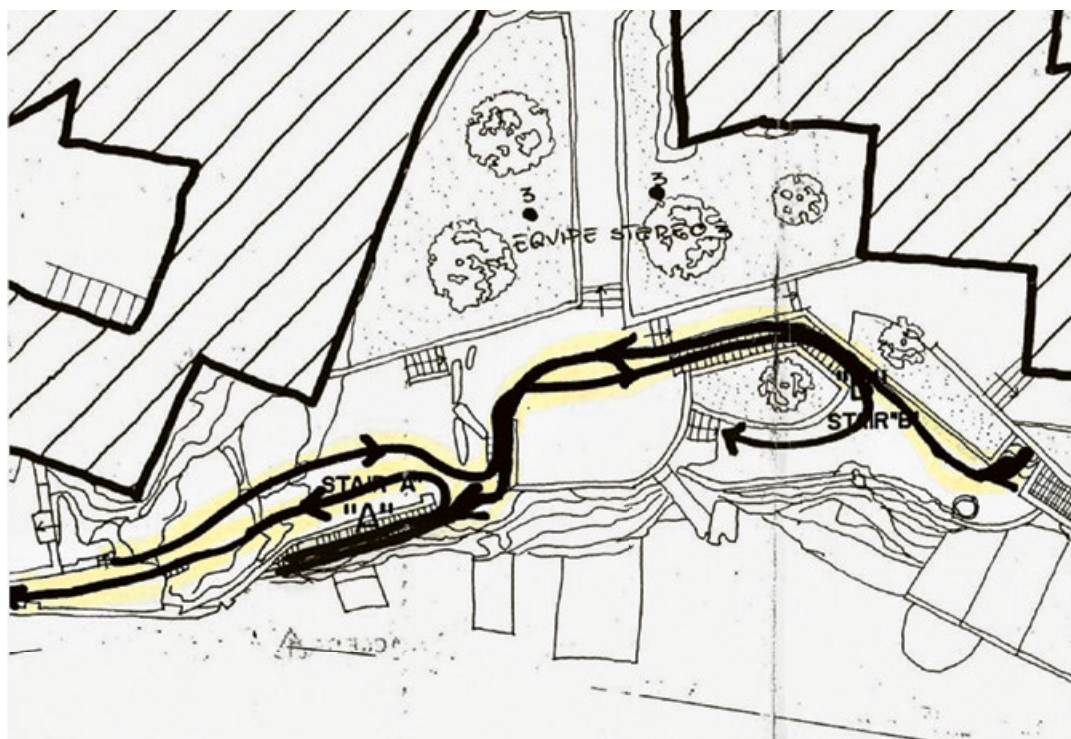
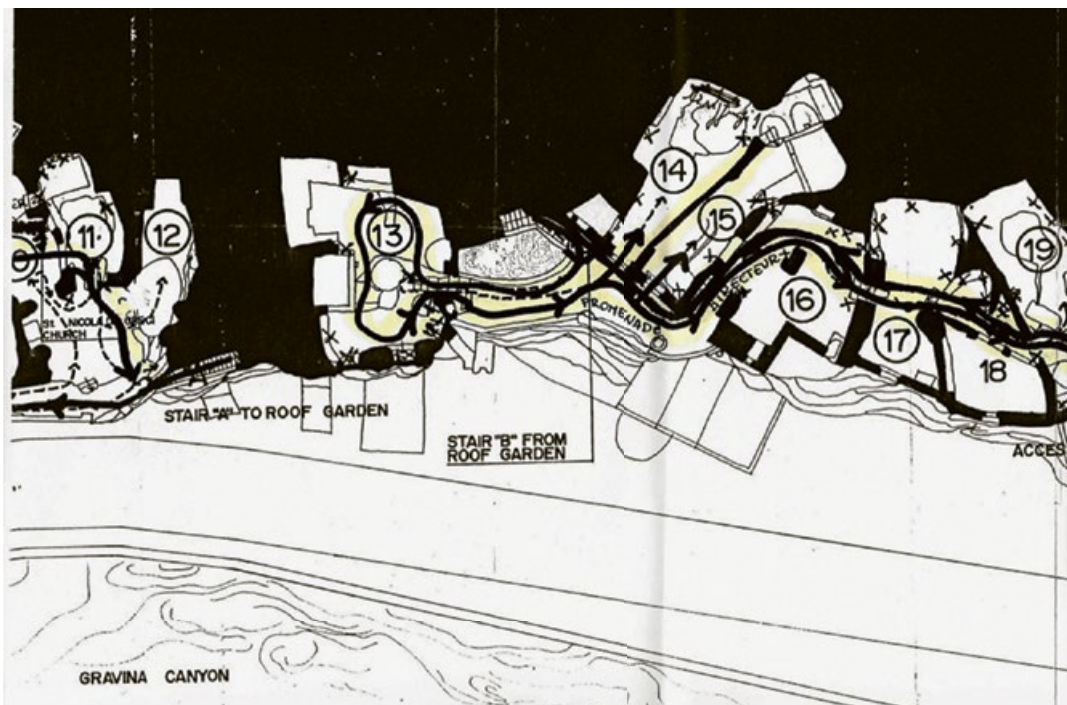
p. 118

pp. 124–125

pp. 98–99 and
132–133

¹⁵ Alberto Flores, ‘The sound alchemy of Concha Jerez’, in *Concha Jerez. Interferencias*, Las Palmas de Gran Canaria, CAAM, 2017, p. 170 [exh. cat.].



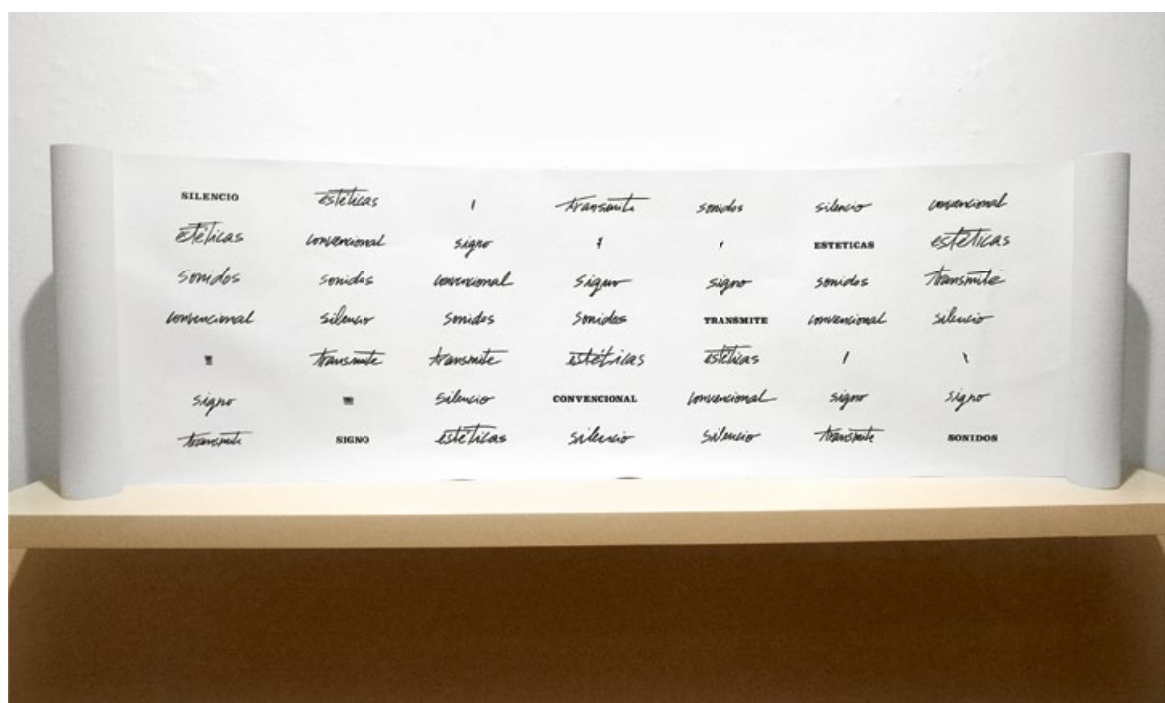
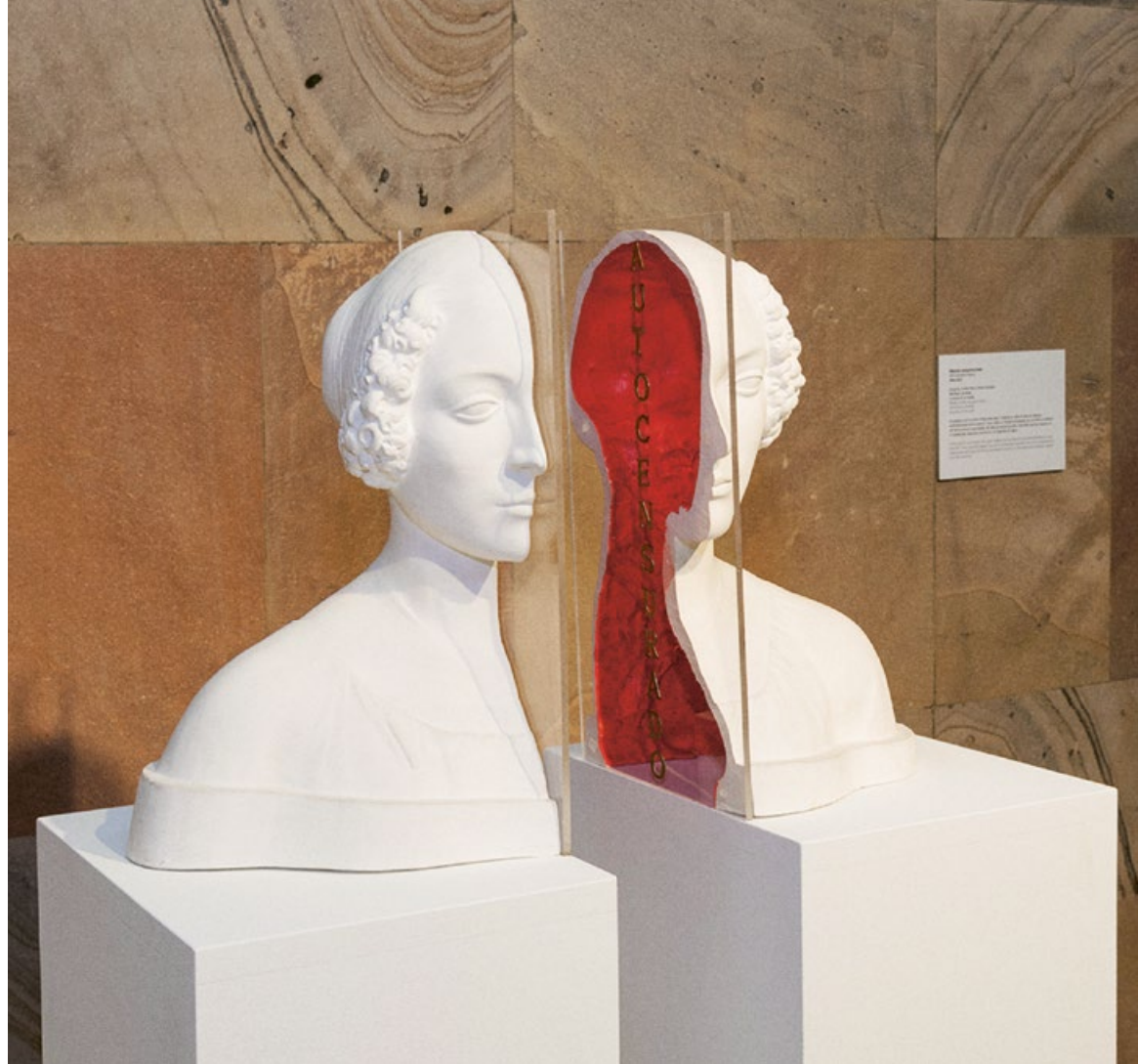






Broken Utopias (Utopías rotas), Schloss Presteneck. Stein Am Kocher, 1993. Concha Jerez + José Iges
A la derecha, *Mirage Limit (Espejismo límite)*, Kunstverein Ludwigsburg, 1991







A la izquierda, arriba, *Silencio autocensurado*, 1991-2017
A la izquierda, debajo, *Silencio*, 1980-2009
Arriba, 4 *Visitas guiadas de 4'33"*. Versión MUSAC, 2011-2014











Arriba, *Golden Stars Media Food*, 1994-2014













In Search of Lost Paradises (A la búsqueda de paraísos perdidos), ESC, Graz, Austria, 2017
A la derecha, fotogramas del vídeo





MIL NOVECIENTOS OCHENTA Y CUATRO

Nieves Correa



1984 es el título y el año en el que transcurre la distopía que Orwell escribió entre 1947 y 1948 y que describe una sociedad cuyo Ministerio de la Verdad se dedica a manipular y destruir documentos históricos de todo tipo para que las evidencias del pasado coincidan con la versión oficial de la historia mantenida por el Estado, un Estado que, además, propone eliminar multitud de palabras y por ende la multitud de ideas y sentimientos que estas significan, despojando así al lenguaje de sentido.

Las primeras acciones públicas de Concha Jerez suceden en 1984 en Aalborg (Dinamarca) y es a partir de ese año, en palabras de la propia artista, “cuando el desarrollo en público de la Acción se convierte en una necesidad”¹. No obstante, desde mediados de los setenta, en sus intervenciones efímeras en espacios arquitectónicos Concha Jerez articula toda una serie de procesos performativos de carácter privado mediante los cuales se materializa su trabajo, lo que será una constante desde el inicio de su trayectoria hasta el presente.

pp. 134-135 Las dos acciones que lleva a cabo en el Jomfru Ane Teatret, Aalborg, en 1984, *Music for the Memory of a Meeting* y *Thou Art. Ar(n')t You, Me, or...?*, sustentadas en sendas instalaciones, junto a la que realizó también en ese año en el Centro Cultural de Arganzuela de Madrid, *Ambiguo/Concreto*, plantean reflexiones sobre la identidad, la historia personal y la memoria, la censura y la autocensura.

p. 151

En 1984 ya estaba claro que el tránsito de la dictadura a la democracia no había sido lo que muchos esperábamos, que el olvido se había instalado entre nosotros y que nuestros muertos seguían, como aún siguen, muertos y olvidados. La Ley de Amnistía de 1977 que buscaba perdonar y pasar página a “los actos de intencionalidad política, cualquiera que fuese su resultado, tipificados como delitos y faltas, realizados con anterioridad al día 15 de diciembre de 1976” y que efectivamente libró de prisión a muchos de los últimos presos políticos de la dictadura, también aseguró la impunidad de todos los crímenes franquistas. El Partido Socialista, que había accedido al poder en 1982 con mayoría absoluta en el Congreso de los Diputados, no tomó nunca, ni en esa ni en otras legislaturas, ninguna gran medida reformadora sin el consentimiento de tres poderes fácticos fundamentales: la banca, la iglesia y el ejército.

En 1983 tuvo lugar la exposición *Fuera de Formato* en el Centro Cultural de la Villa de Madrid, organizada por Concha Jerez y Nacho Criado, que proponía una revisión de las prácticas conceptuales y una puesta en valor del trabajo de artistas como Àngels Ribé, Antoni Muntadas, Esther Ferrer o Isidoro Valcárcel Medina entre otros, activos desde el final de la dictadura. La exposición pasó sin pena ni gloria por el Madrid de los ochenta, totalmente volcado en la pintura y en plena “Cultura de la Transición”, que con su concepción despolitizada del arte ocultó a todos aquellos artistas y producciones

¹ Concha Jerez, *Mediciones de la Ciudad de la Mente. Narraciones Parásitas*, Madrid, Dirección General de la Vivienda, la Arquitectura y el Urbanismo, 1999.

culturales que pudieran ser problemáticos para la estabilidad social y política². Es en este contexto donde Concha Jerez se hace presente y con su gesto contradice al silencio, puesto que el gesto “es la estrategia que usan quienes no pueden hablar para tomar la palabra. Es también la forma en la que aquello que no se puede decir, que no se puede nombrar, de pronto es dicho”³.

En la producción performativa de Concha Jerez propondría una distinción, que ella misma deja traslucir en sus textos, entre sus acciones que discurren de lo privado a lo público y de lo público a lo privado y fluyen desde su trabajo a partir de mediados de los años setenta, y las performances que crea a partir de 1984 con un claro sentido de rito, un rito en el que se repiten ciertos materiales y gestos, no con el sentido de celebrar el mito sino de fijar o, más bien en el contexto específico de la España de aquellos años, crear este mito en relación a la memoria para revertir la desmemoria instalada en los sistemas e individuos.

Un eje fundamental en las acciones de Concha Jerez es la disolución y ambigüedad entre los roles tradicionales de “el que hace” y “el que mira”, entre creador y receptor, retomando en sus propuestas una de las cuestiones fundamentales de la práctica del arte desde los años sesenta, no en vano son John Cage y el movimiento Fluxus quienes inspirarán sus primeras instalaciones visuales, así como Wolf Vostell y Philip Corner. En una de sus primeras acciones, *Thou Art. Ar(n')t You, Me, or...?*, una reflexión en torno a la identidad y cómo esta es entendida por el sujeto y por los otros, invita a siete personas, una a una, a sentarse frente a ella y a escribir juntas y vehementemente sus nombres entrelazados⁴, propiciando no solamente un cambio de roles sino una interacción que modifica el desarrollo de la acción abriéndola a constantes nuevos procesos.

pp. 134-135

Estas experiencias que surgen en Europa y en Estados Unidos desde los años sesenta en contextos sociales y políticos concretos como una forma utópica de llegar a unas relaciones igualitarias entre sujetos, desdibujando las fronteras entre el creador y el receptor⁵, las retoma Concha Jerez en las postrimerías de nuestra Transición en un contexto social muy poco permeable y con una enorme y casi insalvable separación entre clases que todavía hoy está presente.

En la misma línea de investigación, pero ahondando más entre ese desdibujar roles y protagonismos, Concha Jerez lleva a cabo, diez años después de *Thou Art. Ar(n')t You, Me, or...?*, la acción *Paréntesis de interferencias* en el Centro Penitenciario de Carabanchel.

p. 115

2 Guillem Martínez, “CT o 35 años de cultura española. Descripción, estupor, temblores y un ejemplo barcelonés de cómo fue desactivada la cultura en la Transición”, en Juan Albarrán (ed), *Arte y Transición*, Madrid, Brumaria, 2012.

3 Maite Garbayo Maeztu, *Cuerpos que aparecen. Performance y feminismos en el tardofranquismo*, Bilbao, Editorial Consonni, 2019.

4 Concha Jerez. *Mediciones de la Ciudad de la Mente. Narraciones Parásitas*, óp. cit.

5 Erika Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo*, Madrid, Abada Editores, 2011.

“Fue un trabajo desarrollado durante dos semanas consecutivas, en jornadas de 10 de la mañana a 3 de la tarde [...] Mediante la creación de seis módulos, denominados ‘Unidades de Interferencia’, una acción progresiva de acercamiento a los reclusos culminaba en la realización de entrevistas, en el interior de cada una de las seis galerías del Centro, sobre temas relacionados con la Justicia y con vivencias de los reclusos en los Centros Penitenciarios”⁶.

Esta acción, en la que la figura de público o espectador desaparece por completo, se crea un *tête à tête* en el que se diluyen e intercambian los papeles. Frente a una pregunta, una respuesta que a su vez modifica otra pregunta en un continuo *feedback* de coautoría de la acción que van tramando dos personas. Además, esta propuesta se lleva a cabo en jornadas de trabajo consecutivas, que la transforman en un proceso de producción que implica a los mecanismos del trabajo y de las rutinas carcelarias. La acción se desarrolla, además, en un espacio muy concreto, las instalaciones de un centro penitenciario, involucrándose en sus normas, horarios y sistemas, en los que penetra desde la conciencia de compartir un aquí y un ahora.

- p. 115 Aunque *Paréntesis de interferencias* se realizó pocos años antes del cierre definitivo de la Prisión de Carabanchel en 1999 con presos comunes marcados por la drogadicción y con altísimos porcentajes de toxicomanías e infecciones causadas por el VIH, está presente el trasfondo histórico del lugar en el que cumplieron condena durante la Dictadura y los primeros años de la Transición dirigentes sindicales como Marcelino Camacho y Nicolás Redondo, escritores como Fernando Arrabal o el poeta Marcos Ana, y un largo etcétera de presos políticos como Simón Sánchez Montero, que paso allí 25 años de su vida. Hay en la propuesta de Concha Jerez un diálogo desde su propia conciencia histórica hacia la especificidad de la arquitectura, tanto física como simbólica, y el presente de aquellos que estaban allí, entonces, privados de libertad y aquellos que lo estuvieron en el pasado y cuya memoria se fue perdiendo entre los muros de la institución.

En 2001 comienza la serie *Paisajes de palabras*, que se inscribe y transcurre en las distintas intervenciones que configuran las instalaciones del mismo título. La primera de estas acciones se lleva a cabo en los alrededores de la catedral de Donostia-San Sebastián coincidiendo con su exposición *Del lugar al no-lugar* en la sala Koldo Mitxelena. Las siguientes versiones las realiza en el Instituto Cervantes de Berlín (2003), el Instituto Cervantes de Nueva York (2003), el Círculo de Bellas Artes de Madrid (2005), el Instituto Cervantes de Belgrado (2006), la Sala de la Fundación Mapfre Guanarteme en Las Palmas de Gran Canaria (2007) y la Sala de la Fundación Mapfre en La Laguna, Tenerife (2007).

⁶ Concha Jerez. *Mediciones de la Ciudad de la Mente. Narraciones Parásitas*, óp. cit.

En la primera versión, varios voluntarios leen en voz alta pasajes de libros de literatura elegidos por ellos mismos de los fondos de la biblioteca pública que se encuentra situada sobre la sala de exposiciones. En las versiones de Berlín, Nueva York y Belgrado, los voluntarios deambulan y llenan con sus voces todo el espacio leyendo textos en castellano y en el idioma local. En la versión del Círculo de Bellas Artes de Madrid, que se realizó coincidiendo con el 125 aniversario de la creación de esta institución, fueron 125 poetas, que llenaron por completo la escalera y el Salón de Baile del edificio, los que estuvieron leyendo sus propios textos.

En todas las versiones, Concha Jerez con un atril y un libro en blanco traza un recorrido entre los lectores, parándose delante de cada uno de ellos y escribiendo textos ilegibles en su libro hasta llenarlo. Este libro pasa posteriormente a formar parte del fondo bibliográfico de la institución que acoge la acción con la categoría de libro de artista⁷.

Como en anteriores acciones se crea aquí un espacio democrático e igualitario en el que no es posible distinguir la creación como perteneciente a una personalidad única y concreta, se trata de una realidad constituida por las presencias acumuladas de todos los lectores y la de la propia Concha Jerez que dialoga en sus intervenciones con el propio lugar como elemento contenedor con unas determinadas características físicas y simbólicas, especialmente en los tres Institutos Cervantes y en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, en los que se llevaron a cabo las acciones.

Se nos ofrece un espacio de libertad para ser llenado por la palabra propia en una acción que reflexiona sobre la creación, la libertad, la censura y la autocensura y que en cierta forma propone un ritual de salvaguarda de la cultura. El libro de textos ilegibles que Concha Jerez va completando delante de las voces de los lectores crea un código, una encriptación de todas las palabras que alguna vez fueron leídas y dichas, y que puede darnos la clave para descifrar en el futuro aquello que fue escrito en el pasado y que perdió vertiginosamente sentido, según la imagen y su fugacidad se ha ido apoderando de nuestras vidas. En un futuro distópico, un futuro 1984, sus textos ilegibles contendrían la esencia, el gesto, de aquellos escritos que en un momento dado fueron, son o serán censurados. Como en los 4'33" de John Cage, patrón que utilizará como medida de tiempo y estructura en varias de sus performances, Concha Jerez propone en esta serie un tiempo y un espacio de silencio propio que adquiere entidad al llenarse de las voces de "los otros".

En la serie de acciones *Intervalo único de tiempo autocensurado* que realiza a partir de 2013, vuelve a utilizar la escritura de textos ilegibles sobre largos rollos de papel vegetal que se despliegan por el espacio, muchas veces unidos, recorriendo sus intervenciones, y cuyos restos se integran en ellas como obra material. En estas acciones

pp. 164-165 y
198-199

⁷ Concha Jerez, *Paisaje de palabras*, Las Palmas de Gran Canaria, Fundación Canaria Mapfre Guanarteme, 2007 [cat. exp.].

Concha Jerez plantea una reflexión sobre el espacio desde la realidad del cuerpo y su presencia y mediante la transformación de la palabra en gesto y el gesto en itinerario.

- p. 122 En un proceso que comienza con sus acciones *Paisaje de palabras*, el lenguaje se transforma en voz que se materializa en su sonoridad, su corporalidad y espacialidad al impregnar el espacio geométrico⁸, perdiendo en el proceso parte de su significado para convertirse en acto. La acción se codifica en signos ilegibles que vuelven a transformarse en acción en un “intervalo único”, una magnitud entre dos límites dados de espacio y de tiempo, un intervalo que es también la diferencia de tono entre los sonidos de dos notas musicales, un acontecer ENTRE dos realidades diferentes.

- p. 121 Como en *Intervalo único de tiempo autocensurado*, en la serie de acciones *Visitas guiadas de 4'33"*, cuando estas suceden en el espacio de sus intervenciones, la acción nos ofrece una lectura espacio-temporal propia y nos señala aquellos determinados lugares que como hitos articulan una lectura entre las múltiples posibles que se nos ofrecen, utilizando para ello un formato de tradición museística, la visita guiada, que se organiza en torno al patrón 4' 33", en referencia a la obra de John Cage y que, como ella, se apropia para sí de todos los sonidos y elementos visuales, así como del propio público y del recorrido, de forma que cada una de ellas son una acción única e irrepetible.

Por otra parte, las performances de Concha Jerez, entendidas como la producción performativa que se inicia en 1984 con un marcado carácter ritual, o como ella misma indica “ceremonial”, concibiendo el rito como un segmento espacio-temporal en el que, mediante la presencia y el empleo de una serie de símbolos polisémicos que permiten establecer diversos marcos de interpretación, se produce un estado de liminaridad⁹, una experiencia de umbral, en el caso de sus performances, entre el presente y la memoria.

- p. 152 En *Memoria: ¿ambigüedad, concreción o...?* (Festivales de Navarra. Pamplona, 1985), a partir de un primer recorrido por la ciudad con el que crea un mapa de textos ilegibles que serán posteriormente quemados, los elementos con los que Concha Jerez trabaja en el espacio público nos remiten a una memoria personal, la memoria de su infancia y juventud, mientras que tanto en *In Memoriam* (Polideportivo de Avilés, 1986) como en *Música para un lugar* (Galería Wewerka, Malpartida de Cáceres, 1986) traen al presente y hacen presente la historia y sufrimientos de gentes anónimas unidas al territorio¹⁰, creando un fugaz “lugar de la memoria”, una entidad significativa inmaterial, convertida en elemento simbólico de la memoria de una comunidad tal como ha propuesto el historiador Pierre Nora, pero en este caso desde la identidad de clase.

8 Erika Fischer-Lichte, óp. cit.

9 Victor Turner, *El proceso ritual: Estructura y antiestructura*, Madrid, Taurus, 1988.

10 Concha Jerez, *Mediciones de la Ciudad de la Mente*, óp. cit.

In Quotidianitatis Memoriam se presenta en el Hall K18 de la documenta 8 de Kassel (1987), en la entonces República Federal de Alemania, como un ceremonial sobre la cotidianidad del pasado en el que vuelve a introducir un elemento recurrente en sus trabajos, las ropas viejas que alguna vez pertenecieron a gentes del lugar, impregnadas de memoria, que cubre con cal y yeso, haciendo coincidir en ese umbral incierto de la performance la memoria reciente de España y Alemania mediante el uso de unos materiales cargados de significación; exterminio, limpieza y purificación, impregnados de historia. Concha Jerez comparte, junto a un número creciente de autores y creadores procedentes de disciplinas muy diferentes, la idea de que la historia no es cosa del pasado sino del presente. El pasado no “ha pasado”, no pertenece a un tiempo cerrado y lejano, sino a un tiempo activo en un sentido tangible, un tiempo abierto y presente que hace que la práctica de la historia sea algo que tiene que ver más con la acción que con el conocimiento¹¹. p. 155

En esta concepción del tiempo no lineal se inscriben también su serie de performances *Carta a un amigo robado*, que realiza por primera vez en 1988 en recuerdo de su gran amigo Wolf Vostell en el Museo de Malpartida de Cáceres, en 2006 en homenaje a Pedro Garh el en el Centro Cultural Conde Duque de Madrid, en 2008 en recuerdo de José Antonio Otero en el Centro de Arte La Regenta (Las Palmas de Gran Canaria), del cual fue muchos años director, y en 2010 en memoria de Maria Llu sa Borr s en el contexto del Festival FEM10 (Girona), en cuya sede estaba entonces depositada su biblioteca personal. En estas performances Concha Jerez escribe “cartas” de textos ilegibles en papel translúcido de veinte metros de longitud a aquellos de sus amigos que ya no est n entre nosotros, en una suerte de escritura automática inversa y recordando en el proceso esa amistad, de forma que el gesto devuelve al presente su memoria.

En la década de los noventa se produce un cambio en sus performance-ceremoniales. Manteniendo su estatus de “nómada que vaga entre el presente y la memoria”, esta memoria, así como el concepto de tiempo toman un carácter hipertextual; al tiempo activo y al pasado-presente se vincula el tiempo-otro de los *media* y el presente-futuro de las utopías rotas. Introduce también otros elementos que activan el ritual desde el ahora, como en su performance *Paisajes de interferencias* (Künstlerhaus, Graz, Austria, 1993), en la que utiliza titulares de periódicos en inglés y alemán, muñecas Barbies, personajes de Walt Disney, radios y despertadores *Made in Taiwan* que conforman un espacio sonoro cacof nico que se expande por todo el espacio geométrico intervenido por la artista y en el que las palabras y las ideas unidas a estas han perdido todo sentido. De igual manera, en *Hypertext from Walking through Broken Utopias* (Hipertexto a partir de Caminando a través de Utopías rotas, ESC, Graz, Austria, 1994) crea a partir de las combinaciones de las palabras WALKING, UTOPIAS, BROKEN p. 97

¹¹ Miguel A. Hernández-Navarro, *Materializar el pasado. El artista como historiador (benjaminiano)*, Murcia, Micromegas, 2012.

e INTERFERENCES un texto audible pero no comprensible, una traslación a lo sonoro de sus textos ilegibles¹².

Con el cambio de milenio la espacialidad de las performances de Concha Jerez se acerca más a la que propone en sus acciones, perdiendo también parte de su carácter ritual. En lugar de construir una “escenografía” de símbolos polisémicos donde hacerse presente incorpora en sus performances el espacio “real” –que permite el libre movimiento del público– y sus características geométricas y simbólicas. Así, las dos versiones de la performance *MENÚ DEL DÍA* se presentaron en un restaurante del barrio de El Cabanyal (Valencia, 2003) y en la cafetería de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Vigo (Pontevedra, 2007) creando una espacialidad distinta y ampliando el concepto de público. Igualmente, *Caminando a través de músicas diarias* se realizó en el claustro gótico del convento de Sant Domènec, que aloja ahora parte de la Universitat de Girona, y en el patio de las Escuelas Menores de la Universidad de Salamanca (2010). *Caminando entre textos feministas autocensurados*, conferencia-performance que se presentó en el contexto del curso de verano “Desde la creación a la representación. Las mujeres como profesionales del arte” de la Universidad Complutense en El Escorial (2013), utiliza el contexto teórico y el espacio geométrico y simbólico del mismo, difuminando, además, en el discurso la frontera entre el arte, ética y la política.

Concha Jerez ha ido incorporando en la evolución de su trabajo el espacio geométrico, sonoro y virtual; el tiempo –el tiempo real y el tiempo de los *media*–; y la presencia –su presencia y la de otros–, precisamente en un momento en el que en España comenzaba, con veinte años de retraso, a manifestarse el auge de los medios de comunicación, que también incorpora muy prontamente en su producción con un carácter marcadamente crítico y que contrarresta con el carácter vivo y real de su presencia como el último reducto desde el que oponer resistencia a la cultura dominante de los *media*. Frente al caos de las utopías rotas y el fin de la civilización y de la historia que Concha Jerez propone en muchas de sus instalaciones, es en la fugacidad de sus procesos performativos, en el gesto, donde todavía sobrevive un resto de la auténtica cultura¹³.

12 Concha Jerez. *Mediciones de la Ciudad de la Mente*, óp. cit.

13 Peggy Phelan, *Unmarked: The Politics of Performance*, Londres/Nueva York, Routledge, 1993.

Nineteen Eighty-four

Nieves Correa

George Orwell's dystopian novel *1984* takes its title from the year the action is set. Written between 1947 and 1948, the book describes a society in which the Ministry of Truth manipulates and destroys historical documents of every kind to ensure evidence of the past matches the state's official version of history. The state, furthermore, seeks to abolish certain words and the ideas and feelings they represent, thus stripping the language of meaning.

Concha Jerez's first public 'actions' were performed in 1984, in Aalborg (Denmark), and she herself has said the year marked the moment 'when it became necessary to carry out actions in public'.¹ Nevertheless, she had been performing 'interventions' in public buildings since the mid-seventies, revealing the private processes from which her work emerged, something she has continued to do throughout her career.

The two actions she performed at the Jomfru Ane Teatret in Aalborg in 1984 were called *Music for the Memory of a Meeting* and *Thou Art. Ar(n't) You, Me, or...?* Both were performed within the context of a path-based installation and dealt with issues of identity, personal histories, memory, censorship and self-censorship, as did another action performed later that same year at the Centro Cultural de Arganzuela in Madrid, *Ambiguo/Concreto* (Ambiguous/Concrete).

¹ Concha Jerez, *Mediciones de la Ciudad de la Mente. Narraciones Parásitas*, Madrid, Dirección General de la Vivienda, la Arquitectura y el Urbanismo, 1999

By 1984, it had become clear that the transition from dictatorship to democracy in Spain hadn't turned out the way many of us had hoped for. Oblivion had taken hold and our dead remained, as they do today, dead and forgotten. The 1977 Amnesty Law, which sought to forgive and turn the page on 'all actions of a political nature, typically criminal or offensive, and regardless of their consequences, committed before 15 December 1976', which effectively freed from jail some of the last remaining political prisoners of the dictatorship, also ensured impunity for all Francoist crimes. The Socialist Party, which had gained power in 1982 with an absolute majority in the lower house (the Congress of Deputies), did not, in this or in any subsequent legislature, make any significant reforms without first gaining the consent of the three real pillars of power: the banking community, the church and the army.

In 1983, the *Fuera de Formato* (Out of format) exhibition was held in Madrid at the Centro Cultural de la Villa, organised by Jerez and Nacho Criado. The exhibition sought to challenge the dominant conceptual trends of the time and show the worth of artists such as Àngels Ribé, Antoni Muntadas, Esther Ferrer and Isidoro Valcárcel Medina, who had all been active since the end of the dictatorship. Nevertheless, the exhibition made little impression on the Madrid cultural scene of the eighties, preoccupied with painting as it was and in the midst of 'Transition Culture', which favoured depoliticised art and disregarded any artists and work that might trouble social and political stability.² This was

² Guillem Martínez, 'CT o 35 años de cultura española. Descripción, estupor, temblores y un ejemplo

the context in which Jerez made her mark with her contribution to the show, rebelling against the prevailing silence by adopting 'a strategy that those who cannot speak must use to have their say, a way for what cannot be said, what cannot be named, to finally be articulated'.³

In her performance work, Jerez makes a distinction, reiterated in her writing, between her actions that move from the private to the public and from the public to the private, which she began to develop in the mid-seventies, and the actions she created from 1984 onwards, which have a clear sense of ritual. This idea of ritual, often expressed through the repeated use of certain materials and gestures, is not evoked here in order to celebrate a myth, but rather to latch onto one or, in the specific context of Spain at that time, to create one related to memory, in order to counter the tendency to forget that had taken over at a systematic and individual level.

A key thread running through all Jerez's actions is her attempt to blur the lines and create ambiguity between the traditional roles of 'the doer' and 'the observer', between creator and recipient. Her pieces hark back to one of the fundamental concerns of art in the seventies, and it is not for no reason that John Cage and the Fluxus movement, as well as Wolf Vostell and Phillip Corner, inspired her first visual installations. In one of her first actions, *Thou Art. Ar(n't) You, Me, or...?*, a reflection on identity and how it is perceived by the individual and by others, seven people were invited to sit down opposite her, one at a time, and write down their names. She did the same, energetically, until their names

became intertwined,⁴ bringing about not only a change in roles but also an interaction that changed the way the action unfolded, opening up the possibility for the constant emergence of new processes.

In the seventies, utopian ideals sprang up in certain parts of Europe and the United States suggesting that equality among individuals might be achieved by a blurring of the lines between creator and recipient.⁵ Jerez placed these concepts in the Spanish context and the aftermath of the transition period, a context that was extremely impervious and characterised by an almost insurmountable class divide, which still holds today.

Ten years after *Thou Art. Ar(n't) You, Me, or...?*, Jerez explored the same theme while pushing the boundaries of role involvement yet further with her action *Paréntesis de interferencias* (Parenthesis of Interferences) at the Carabanchel Prison in Madrid. 'The piece was developed over two consecutive weeks working in shifts from ten in the morning to three in the afternoon [...] By creating six modules, known as 'Interference Units', we gradually got closer to the inmates and recorded interviews conducted inside each of the centre's six wings, covering topics related to justice and the inmates' experiences of prison centres.'⁶

This action, in which the public or audience was completely absent, established a tête-à-tête in which roles were dissolved and exchanged. Answers in response to questions led to further questions and a continuous back and forth whereby the action was co-authored, shaped by two people. Furthermore, by carrying out the action in regular shifts over

pp. 134-135

p. 115

barcelonés de cómo fue desactivada la cultura en la Transición', in *Arte y Transición*, ed. Juan Albarrán, Madrid, Brumaria, 2012.

3 Maite Garbayo Maeztu, *Cuerpos que aparecen. Performance y feminismos en el tardofranquismo*, Bilbao, Editorial Consonni, 2019

4 Concha Jerez, *Mediciones de la Ciudad de la Mente. Narraciones Parásitas*, op. cit.

5 Erika Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*, trans. Saskya Iris Jain, London, Routledge, 2008.

6 Concha Jerez, *Mediciones de la Ciudad de la Mente. Narraciones Parásitas*, op. cit.

consecutive days, the production process acquired a work-like quality and a sense of prison routine. The action also took place inside a very specific space, a prison, and was subject to its rules, schedules and systems, absorbing them to better reflect the here and now.

p. 115 *Paréntesis de interferencias* was carried out shortly before Carabanchel Prison was shut down for good in 1999, with drug addiction rife among prisoners and high percentages of substance abuse and HIV infection. Nevertheless, the prison was also steeped in history, for so many significant figures had served out sentences there under the dictatorship and in the first years of the transition period, including union leaders such as Marcelino Camacho and Nicolás Redondo, writers like Fernando Arrabal and the poet Marcos Ana, and a long list of political prisoners that included Simón Sánchez Montero (leader of the Spanish Communist Party), who spent twenty-five years of his life in there. Thus Jerez sought to establish a dialogue between her own historical appreciation of the building, its physical and symbolic significance, and the reality of those currently in there, deprived of their liberty and living in the shadows of prisoners of the past, memories of whom were slowly lost to the walls.

In 2001, Jerez began to develop *Paisajes de palabras* (Landscapes of words), a series that combined performance and installation. The first action was performed in the area surrounding San Sebastián Cathedral to coincide with her exhibition *Del lugar al no-lugar* (From place to non-place) at the Koldo Mitxelena gallery. Subsequent versions of *Paisajes de palabras* were performed at the Cervantes Institute in Berlin (2003), the Cervantes Institute in New York (2003), the Círculo de Bellas Artes in Madrid (2005), the Cervantes Institute in Belgrade (2006), the Fundación Mapfre Guanarteme in Las Palmas, Gran Canaria (2007), and the Fundación Mapfre in La Laguna, Tenerife (2007).

In the first version, volunteers read aloud from works of literature they had chosen themselves from the public library above the exhibition space. In the Berlin, New York and Belgrade versions, volunteers filled the space with their voices by walking around reading texts in Spanish and in the local language. In the version performed at the Círculo de Bellas Artes, timed to coincide with the institution's 125th anniversary, 125 poets thronged the building's main staircase and ballroom reading their own work.

In all the versions, Jerez wound her way around the space carrying a lectern and a blank book, then stopped in front of each reader and wrote down illegible texts while they read aloud. The filled-in book was then donated to the host institution's library, categorised as an artist's book.⁷

As with previous actions, Jerez was seeking to establish a democratic and egalitarian space in which art could be made without it being possible to identify a single or specific artist, for it was the result of the cumulative effect of all the readers in conjunction with her own actions. At the same time – and again, as with her previous interventions – she was instigating a dialogue with the space itself, imbued with its own physical and symbolic characteristics, especially in the case of the three Cervantes Institutes and the Círculo de Bellas Artes.

She was essentially presenting us with a space of absolute liberty in order to fill it with words via an action that contemplated creation, freedom, censorship and self-censorship, and which, in its way, suggested a ritual for safeguarding culture. The book of illegible texts that Jerez composed while standing amongst the readers' voices can be seen as a kind of code, an encryption of every word

⁷ Concha Jerez, *Paisaje de palabras*, Las Palmas, Gran Canaria, Fundación Canaria Mapfre Guanarteme, 2007 [exh. cat.].

ever read or spoken. If, in the future, words become disconnected from the images they currently represent and the role they play in our lives, Jerez's code could help us decipher them and recover their lost meaning. In a dystopian future, a 1984 future, Jerez's illegible texts will contain the essence of, or at least an indication of, writing that was, is or will be censored. As with 4'33" by John Cage, the marker Jerez has regularly used to determine the time and structure of her performances, she offered us a silent moment and space that gained substance only when it was filled with the voices of 'others'.

In a series of actions called *Intervalo único de tiempo autocensurado* (A single interval of self-censored time), which she would repeatedly perform from 2013 onwards, Jerez returned to the writing of illegible texts, this time using long rolls of greaseproof paper that were unfurled around the art space. Compiled throughout the course of the intervention, they piled up and became a material part of the work. With these actions, Jerez sought to reflect on the space itself through the physical reality of her bodily presence in it and by turning words into gestures and gestures into a journey.

In a process that began with her *Paisaje de palabras* (Landscape of words) actions, language became a voice that then materialised into sound, body and spatial components as it penetrated the geometric space,⁸ while at the same time losing some of its meaning by becoming an act. The action became codified in illegible symbols, before going back to being an action after a 'set interval', a range determined by the limits of time and space, as well as the difference in pitch between two musical notes, an occurrence BETWEEN two different realities.

Like *Intervalo único de tiempo autocensurado*, the series of actions that comprise *Visitas guiadas de 4'33"* (4'33" guided tours) provide, when performed within the intervention space itself, their own space-time interpretation and point us towards certain places that, like landmarks, articulate one interpretation among many possible others. Using the classic format of the museum guided tour, the actions followed a strict 4'33" pattern in reference to John Cage, an artist who, like Jerez, incorporated all available sounds and visual elements, as well as the audience itself and their itineraries, so as to ensure that every performance was unique and unrepeatable.

On the other hand, Jerez's performances – by which we mean the performative productions she began developing in 1984 – have a clear sense of ritual, or 'the ceremonial', as she prefers to call it. In these actions a rite is perceived to be a segment of space-time that can, through the presence and use of polysemic symbols that create multiple interpretational frameworks, produce a state of liminality,⁹ an experience of being on the threshold between, in the case of her performances, the present and memory.

In *Memoria: ¿ambigüedad, concreción o...?* (Memory: ambiguity, concreteness or ...?) (Navarra Festivals, Pamplona, 1985), she began by venturing around the city and creating a map of illegible texts, which she later burned. Thus she made use of certain elements in a public space to draw us into a personal memory, memories of her own childhood and youth. In *In Memoriam* (Polideportivo de Avilés, 1986) and *Música para un lugar* (Music for a particular place) (Galería Wewerka, Malpartida de Cáceres, 1986), she brought to the present day, and made present, the history and suffering of anonymous people united

8 Erika Fischer-Lichte, op. cit.

9 Victor Turner, *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*, London, Aldine Transaction, 1969.

by territory,¹⁰ creating a fleeting 'place of memory', a significantly immaterial entity, which became a symbolic component of a community's memory, as the historian Pierre Nora has suggested, but in this case one concerned with class identity.

p. 155 *In Quotidianitatis Memoriam* was presented in 1987, in Hall K18 at the Documenta 8 in Kassel, in the then Federal Republic of Germany, as a ceremonial piece concerned with day-to-day life in the past. Here Jerez reintroduced a recurring theme in her work: old clothes that once belonged to local people, and therefore infused with memory. Jerez covered them in whitewash and plaster to create a piece that hovered uncertainly at the threshold of performance and evoked recent memories in Spain and Germany through the use of materials loaded with historical significance: extermination, whitewashing, purification. Jerez shares, along with a growing number of authors and creators drawn from very different disciplines, the idea that history is not a thing of the past, but the present. The past has not 'passed'; it does not belong to some shut-off, distant time, but rather to an active time, in a real and tangible sense: an open and present time that means the discipline of history is more a matter of action than knowledge.¹¹

This concept of non-linear time also inspired a series of performances entitled *Carta a un amigo robado* (Letter to a stolen-away friend), performed for the first time in 1988 in honour of Jerez's good friend Wolf Vostell at the Museo Vostell Malpartida in Cáceres; then again in 2006 as a homage to Pedro Garhel, at the Conde Duque Cultural Centre in Madrid; again in 2008 in honour of José Antonio Otero, at the Centro de Arte La Regenta

(Las Palmas, Gran Canaria), an institution Jerez directed for many years; and in 2010 in memory of Maria Lluïsa Borràs's as part of the festival FEM_10 in Girona, where Borràs's personal library was to be donated. In all these performances, Jerez wrote 'letters' of illegible texts on translucent paper of up to twenty meters in length addressed to dead friends. These letters were a sort of reverse form of automatic writing that recalled friendships and thus, through the act of writing, brought memories of them back to the present.

The nineties saw a change in her ceremonial performances. The idea of memory, while continuing to be like a 'nomad roaming between the present and through memory', became, along with concepts of time, hypertextual in nature; active time and the past-present combined with the otherly time of the media and the present-future of broken utopias. Other elements were also introduced in order to trigger a sense of ritual in the here and now. Her performance piece *Interference Landscapes* (Künstlerhaus, Graz, Austria, 1993), for example, used newspaper headlines in English and German, Barbie dolls, Walt Disney characters, radios and Made in Taiwan alarm clocks to produce a cacophonous sound space that spread through the entire geometric space and in which words, and the ideas attached to them, lost all meaning. Similarly, in *Hypertext from Walking through Broken Utopias* (ESC, Graz, Austria, 1994) different combinations of the words WALKING, UTOPIAS, BROKEN and INTERFERENCES created a text that was audible yet incomprehensible, a translation of her illegible texts into sound.¹²

With the turn of the millennium, the spatiality in Jerez's performances became more aligned with her actions and lost some of their sense of ritual. Instead of constructing a 'scenography' of polysemic symbols to place herself inside,

10 Concha Jerez, *Mediciones de la Ciudad de la Mente*, op. cit.

11 Miguel A. Hernández-Navarro, *Materializar el pasado. El artista como historiador (benjaminiano)*, Murcia, Micromegas, 2012.

12 Concha Jerez, *Mediciones de la Ciudad de la Mente*, op. cit.

she began incorporating the 'real' space into her performances – with the public thus able to move about freely – along with its geometric and symbolic properties. Two different versions of *MENÚ DEL DÍA* (Menu of the day) were performed in a neighbourhood restaurant in El Cabanyal (Valencia, 2003) and in the cafeteria of the Fine Arts Department at the University of Vigo (Pontevedra, 2007), each one creating a distinct sense of spatiality and expanding the concept of what an audience is. Likewise *Caminando a través de músicas diarias* (Walking through daily pieces of music) was performed in the Gothic cloisters of the Sant Domènec convent, which today forms part of the University of Girona campus, and the Escuelas Menores courtyard at the University of Salamanca (2010). *Caminando entre textos feministas autocensurados* (Walking with feminist self-censored texts), a conference-performance presented at the 'From creation to representation. Women as art professionals' summer course at Complutense University in El Escorial (2013), used the theoretical context and the geometric and symbolic characteristics of the place itself to blur the lines of discussions between art, ethics and politics.

< pp. 156-159

< pp. 160-163

As her work has evolved, Concha Jerez has continually incorporated geometric, sound and virtual spaces into her art; time (real time and *media* time) and presence (her own and that of others). She did this just as the influence of mass media began to exert itself on Spain, twenty years after it had done elsewhere. Her work quickly became markedly critical and used the live and real presence of her bodily self as a form of contrast, a sort of last redoubt against our media-dominated culture. Amidst the chaos of broken utopias and facing up to the end of civilisation and history, which she has so often tackled in her work, it is in the fleeting nature of her performance pieces and the act of the gesture itself that the last vestiges of authentic culture survive.¹³

¹³ Peggy Phelan, *Unmarked: The Politics of Performance*, London and New York, Routledge, 1993.





Música para un lugar. Versión Galería Evelio Gayubo, 1987



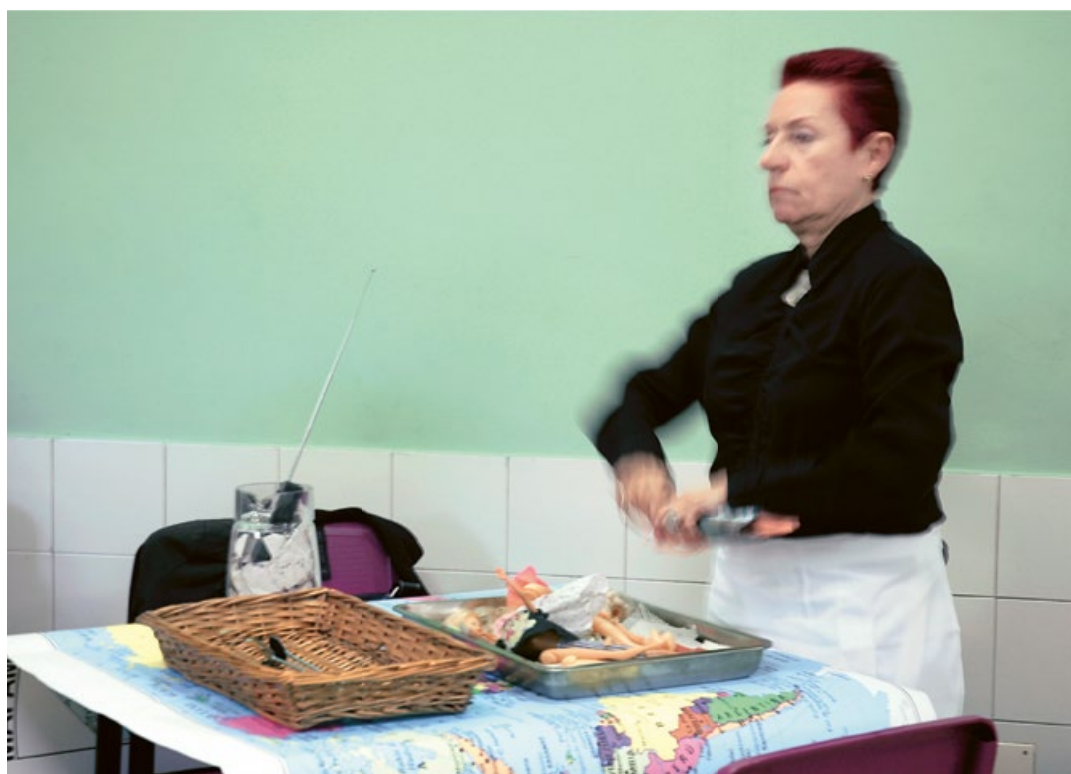




A la izquierda, *In Memoriam*, Auditorio Municipal de la Exposición. Avilés, 1986
Arriba, *In Quotidianitatis Memoriam* (A la Memoria de la Cotidianidad), Hall K18.
Kassel, Alemania, 1987























LA PROYECCIÓN INTERNACIONAL DE LA OBRA DE CONCHA JEREZ EN LAS ZONAS FRONTERIZAS DEL ARTE Y LA VIDA

Karin Ohlenschläger



pp. 166–167

Would You Like To Climb Up The Stair Or Descendre Dans L'escalier?, 1983, intervención en la escalera principal del Norrköping Konstmuseum, Suecia

La proyección internacional de Concha Jerez parecía predestinada a las zonas fronterizas de los territorios geográficos y conceptuales de la existencia, incluso desde su más tierna infancia. Nació en Gran Canaria, en el punto de confluencia tricontinental entre Europa, África y América; pasó los primeros años de su infancia en la costa atlántica del norte de África, primero en Cabo Juby, en el suroeste de Marruecos, cerca de lo que hoy es la frontera con el Sáhara Occidental y después, más al norte, en Sidi Ifni. Estudió en Estados Unidos su último año de bachillerato y en Francia investigó sobre planificación económica indicativa e imperativa, hasta que finalmente fijó su residencia en Madrid, donde estudió Ciencias Políticas y piano. Con todo, terminó inclinándose por las artes visuales a los treinta años. Cuando realizó sus primeras exposiciones a principios de los setenta, las circunstancias no jugaban precisamente a su favor. Su obra no se correspondía al canon hegemónico de aquel momento. Aún menos siendo mujer en un ambiente artístico y cultural marcadamente androcéntrico –por entonces, tanto dentro como fuera de nuestras fronteras.

El retorno del arte a las prácticas pictóricas a principios de los ochenta tampoco favoreció que las galerías, los museos o la crítica especializada se fijasen en las instalaciones y objetos de Concha Jerez. De modo que ella emprendió su propio camino apoyándose en las estructuras emergentes de la autogestión que en aquel tiempo se extendieron en torno a las prácticas artísticas relacionadas con el arte de acción, la comunicación, el audiovisual y las ediciones independientes de libros, revistas y arte sonoro.

Sin esperar a que alguien le brindara alguna oportunidad, ella misma tomó la iniciativa. Junto a Teresa Camps y con la colaboración de Nacho Criado organizaron la histórica exposición *Fuera de Formato*¹ (1983) en el Centro Cultural de la Villa de Madrid. Esta muestra desafiaba al relato hegemónico sobre las prácticas contemporáneas de la nueva figuración y abstracción pictórica, defendidas por algunos de los críticos e historiadores más consolidados de aquel momento. En respuesta a exposiciones como *Madrid D.F.* (1980), en el Museo Municipal de la capital, *Fuera de Formato* defendió modos distintos de pensar y de hacer, relacionados con el *mail art*, la performance, la poesía experimental, las instalaciones InterMedia, el cine y el vídeo experimentales y otras manifestaciones más interdisciplinares o conceptuales.

Fueron precisamente estos grupos de artistas “fuera de formato” los que generaron vínculos y colaboraciones no solo entre ellos sino también con otros colectivos de ámbito internacional. Para tal fin, los artistas crearon nuevas estructuras y funciones que comenzaron a formar parte de las propias prácticas artísticas: la puesta en marcha de espacios interdisciplinares y colaborativos de producción, exposición y difusión autónomos, pequeñas muestras, festivales y otros encuentros de dinámica muy distinta a la que habían ofrecido las instituciones hegemónicas hasta ese momento. En estos nuevos entornos floreció el arte postal, las ediciones de fanzines y otras

¹ Rafael Peñalver (ed.), *Fuera de Formato*, Madrid, Centro Cultural de la Villa de Madrid, 1983, pp. 29–32 [cat. exp.].

publicaciones y obras múltiples autoeditadas, sellos discográficos o distribuidoras de videoarte independientes².

De hecho, a principios de los años ochenta existía una dinámica red de iniciativas gestionadas por los propios artistas, al margen del *mainstream* institucional. En Arrecife (Lanzarote), César Manrique y Pepe Dámaso habían impulsado El Almacén entre 1974 y 1989. El Museo Vostell³, dedicado al arte Fluxus y al Land Art, se había inaugurado en 1976 y en Barcelona se había puesto en marcha el Espai 10 de la Fundació Miró en 1978, también de la mano de un colectivo de críticos y artistas⁴. En Madrid fueron el Espacio P⁵, impulsado por el performer multimedia Pedro Garhel y, de otra manera, también el Círculo de Bellas Artes⁶ en su nueva etapa iniciada en 1983, con el escultor Martín Chirino en la dirección, abriéndose a las prácticas artísticas más interdisciplinares.

Wolf Vostell, quien formó parte de los pioneros de la escena Fluxus alemana, fue también uno de los mediadores de la escena española con el panorama internacional. Los eventos celebrados en su museo cerca de Cáceres han sido, de hecho, puntos de encuentro y conexión entre los artistas InterMedia, entonces mayoritariamente ignorados por las instituciones nacionales, y otros agentes extranjeros.

Precisamente durante la celebración del cincuenta aniversario del artista alemán en su museo de Malpartida en 1982, Concha Jerez conoció a Andrzej Ekowski, comisario del *Seminar on Independent and Open Art*⁷ de Norrköping (Suecia). Junto a Pedro Garhel, Rosa Galindo y Francisco Felipe, ella participó con el proyecto *Would You Like To Climb Up The Stair Or Descendre Dans L'escalier?* (1983), interviniendo la escalera principal del museo de arte moderno y contemporáneo, el Norrköping Konstmuseum, de la ciudad.

pp. 166-167

Al año siguiente, Jerez recibió la invitación al Thou Art Festival de Aalborg (Dinamarca). En esta ocasión expuso no solo una instalación de nueva producción, titulada *Thou Art, Ar(n)t You, Me, or ...?* (1984), también realizó su primera performance ante el público, vinculada a esta misma instalación, y otra con el título de *Music for the Memory of a Meeting*. Como consecuencia de este festival, ese mismo año hizo otra performance con el título *de Through Them, Me or...?* en el espacio Trekanten

2 Francisco Felipe, "Fanzines y otras iniciativas autogestionadas por artistas", en Karin Ohlenschläger (ed.), *Espacio P 1981-1997*, Madrid, Dirección General de Promoción Cultural de la Comunidad de Madrid y Cabildo de Tenerife, 2019, pp. 143-153. (descarga digital en http://ca2m.org/images/documentos/Publicaciones/LIBRO_ESPACIO%20P.pdf, última consulta 02.12.2019)

3 Museo Vostell, <https://museovostell.org/vostellhistoria.htm>

4 Manuel Segade, 1978. *Espai 10-13*. 2014, Barcelona, Fundació Joan Miró, 2014 [cat. exp.].

5 Karin Ohlenschläger, "El tránsito de la era analógica a la cultura digital", en *Espacio P 1981-1997*, Madrid, Dirección General de Promoción Cultural de la Comunidad de Madrid y Cabildo de Tenerife, 2019, pp. 13-49.

6 Fundado en 1879 como sociedad cultural, la crisis económica del Círculo de Bellas Artes se intentó resolver en 1983 con la conversión en una institución privada de utilidad pública con la participación del Ayuntamiento y Comunidad de Madrid, además de otras entidades públicas y privadas.

7 Andrzej Ekowski (ed.), "Seminar on Independent and Open Art. 3-8 October Norrköping, Sweden", Biblioteka Szutuki - Art Library and the Museum Art, Norrköping, 1983, pp. 41-42.

de Copenhague, además de la acción *Between Us* con Pier van Dijk, artista conceptual y performer holandés, con quien seguiría trabajando en una serie de intervenciones posteriores.

Como mencionaba antes, en la década de los años 1980, el Círculo de Bellas Artes fue también punto de encuentro de la escena artística nacional con la internacional. La participación de Concha Jerez en el I Festival Nacional de Vídeo⁸ la conectó con artistas como Dan Graham, Marie-Jo Lafontaine o Peter Weibel, todos ellos entonces igual de alejados del *mainstream* que la propia Jerez.

La obra que ella presentó en este festival, *Subes, ¿Trepas O Desciendes En La Escalera O...?* (1984), se había estrenado en otra versión *site specific*, unos meses antes en el Museo de Norrköping. Tanto en aquella ocasión, como en el Círculo de Bellas Artes, ocupó la escalinata principal del edificio, lugar de paso que tanto le ha interesado intervenir a lo largo de su vida. Esta instalación protagonizada por una estatua de mármol negro, armada con una cámara sobre su hombro, invitaba al espectador a experimentar los nuevos parámetros de espacio y tiempos –no lineales, simultáneos, múltiples y dife-

- p. 184 Tres años después, Concha Jerez realizó la instalación *Soliloquios* conjuntamente con Francisco Felipe y Darío Corbeira, así como la performance individual *In Quotidianitatis*
- p. 155 *Memoriam* para la exposición *K18 Group Art Work*⁹ que se celebró paralelamente a la *documenta 8* de Kassel (1987) en unas antiguas naves industriales de la ciudad. En este caso, fue también el Espacio P el que había coordinado la presencia de los artistas españoles tanto en el programa de *K18 Group Art Work* como en el programa de vídeo y de performance de la propia *documenta 8*¹⁰.

- pp. 186-187 En 1988, Jerez participó con la videoinstalación *Osna-brück*¹¹ en el European Media Art Festival (EMAF) de Osnabrück¹², donde su obra compartía sala con las instalaciones de Rebecca Horn, Kain Karawahn, Antoni Muntadas, Richard Serra y Wolf Vostell, entre otros.

8 *Festival Nacional de Vídeo*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 1984, pp. 38-39 [cat. exp.].

9 H. el Attar (ed.) "K18. Künstlergruppen Zeigen Gruppenkunstwerke"; Kassel, Universität Gesamthochschule, 1987, pp. 15-16, 49-50.

10 Daniel A. Verdú Schumann, "Against all odds. La internacionalización de Espacio P", en *Espacio P 1981-1997*, Madrid, Dirección General de Promoción Cultural de la Comunidad de Madrid y Cabildo de Tenerife, 2019, pp. 263-271.

11 Jochen Coldewey, Heiko Daxl, Eckhard Diesing (eds.), *European Media Art Festival*, Osnabrück, Ed. Experimentalfilm Workshop, 1988, pp. 124-126.

12 EMAF había nacido en 1981 como Internationaler Experimentalfilm Workshop (Taller Internacional de Cine Experimental), abriéndose al videoarte y otras prácticas digitales e interactivas en años sucesivos hasta adquirir su nombre actual en 1988. La obra de Concha Jerez forma parte del Archivo EMAF en www.mediaartbase.de, que recoge además los fondos del *documenta Archiv Kassel*, del Kasseler Dokumentarfilm-und Videofest, así como de la mediateca del ZKM | Center for Art and Media, Karlsruhe. http://www.mediaartbase.de/bits-tream/handle/10858/21041/1988_Inst_021_Osnabrueck_Osna_Brueke.html?sequence=1

Ya entre 1989 y 1991 Concha Jerez forma parte por primera vez de algunas de las muestras itinerantes organizadas por el Ministerio de Asuntos Exteriores. El Wäinö Aaltosen Museum de Turku (Finlandia), el Musikhuset y el Kvindemuset de Aarhus (Dinamarca), el Haus der Wirtschaft de Stuttgart (Alemania), el Frauenmuseum de Bonn (Alemania) y la Casa de España de París (Francia) fueron las sedes en las que la artista expuso distintas versiones de su instalación *Limits of Time*. En París realizó también la performance *Labyrinthe des Langues* con José Iges. Poco después, la obra de Jerez itineró, además, por las sedes del Instituto Cervantes de Berlín, Nueva York (2003) y Belgrado (2005), mientras que en Frankfurt y Bruselas (2009) realizó la instalación *Argot* con José Iges. p. 190

En su recorrido internacional, Concha Jerez había realizado junto a José Iges varios proyectos nuevos, entre ellos la versión radiofónica de *Argot* (1991) para la exposición de arte radiofónica *Interferenzen*¹³, celebrada conjuntamente entre el Museum Moderner Kunst de Viena y el programa de la radiotelevisión pública austríaca ORF *Kunstradio – Radiokunst*. La muestra fue comisariada por Heidi Grundmann, crítica de arte y una de las grandes especialistas e impulsoras del arte radiofónico internacional. Ella invitó tres años más tarde a ambos artistas a participar con la instalación *Food for the Moon 3/94* en otra gran colectiva titulada *Zeitgleich*¹⁴, en la Kunsthalle Tirol de Hall. Según la crítica internacional de aquel momento, se trataba de “una instalación formalmente convincente, con contenido político evocando estructuras de poder dictatorial”¹⁵ frente a otros discursos utópicos del cambio y renovación que se habían producido con la caída del muro de Berlín. p. 89 p. 191

Argot evolucionó después como instalación *site specific* con el título de *Argot. Laberinto InterMedia* (1992), expuesta en la memorable exposición internacional *Fluxus Virus 1962-1992*¹⁶, comisariada por Christel Schüppenhauer. Compartiendo espacio con Joseph Beuys, Robert Filliou, Dick Higgins, George Maciunas y otros pioneros *Fluxus*, la obra itineró posteriormente en esta muestra a San Petersburgo (1995) y a Moscú (1996). pp. 192-193

Además de comisaria, Schüppenhauer era la galerista de Ben Patterson, Ben Vautier, Mary Bauermeister, Emmet Williams, Jiří Kolář y otros “...que trabajasen de forma transfronteriza”¹⁷. La incorporación de la obra de Concha Jerez al programa de la galería de Colonia se inició con su participación en Art Cologne 1993 y se consolidó con dos muestras individuales en 1994 y 1999, además de las que se coordinaron para la Galería Sandmann & Haak de Hannover en 1994 o para la Galerie am Fischmarkt de Erfurt en 1995.

13 Lóránd Hegyi, Robert Reitbauer, Heidi Grundmann, Alfred Treiber, *Interferenzen IV. Die Geometrie des Schweigens. Ein Symposium zur Theorie und Praxis einer Kunst im elektronischen Raum. Am Beispiel der Radiokunst*, Viena, Verlag: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 1991, pp. 42-44 y 72.

14 Heidi Grundmann (ed.), *Zeitgleich*, Viena, Triton, 1994, pp. 168-171.

15 Renate Puvogel, “Zeitgleich”, *Kunstforum*, Bd 128, 1994, en <https://www.kunstforum.de/artikel/zeitgleich/> (última consulta 28.11.2019)

16 Christel Schüppenhauer (ed.), *Fluxus Virus, 1962-1992*, Colonia, Galerie Schüppenhauer, 1992, pp. 249 y 324.

17 <https://www.artblogcologne.com/fluxus-ist-nur-der-rahmen/>

Otra galería alemana con la que Concha Jerez había trabajado ya desde 1986 es la de Brigitte March en Stuttgart, conocida por representar a artistas como Les Levine, Joseph Kosuth, Lawrence Weiner y otros pioneros del arte conceptual. En exposiciones colectivas como *Force Sight* (1992) o *Bright Light* (1993), ambas realizadas en el Schloss Presteneck en Stein am Kocher y comisariadas por March, las obras de Jerez e Iges compartían espacio con las de Dellbrügge/de Moll, Ugo Dossi, Antoni Muntadas, Ulrike Rosenbach y muchos otros. A lo largo de más de treinta años, Jerez tuvo varias exposiciones individuales en la galería, la más reciente titulada *A la recherche des utopies perdues* (2016).

pp. 188-189

Con Ulrike Rosenbach, una de las pioneras del arte feminista relacionado con la performance y el videoarte en Alemania, Concha Jerez había coincidido ya en 1990. Fue en la gran muestra antológica internacional sobre artistas del siglo XX, *Künstlerinnen des 20. Jahrhunderts*¹⁸, celebrada en el Museo de Wiesbaden. En esta exposición, Jerez ocupó toda la fachada exterior del edificio con la intervención *Goethe as a Voyeur*, retando a la escultura de este escritor alemán, ubicada frente a la entrada exterior del museo. También en esta ocasión ella era la única española que compartía espacio con pioneras como Hannah Höch, Gabriele Münter o Louise Bourgeois y con las generaciones posteriores, formadas por Cindy Sherman, Marina Abramovic, Valie EXPORT y otras.

La evolución de la obra de Concha Jerez por las zonas fronterizas del arte InterMedia pasa también por el arte radiofónico. En 1993, su instalación *Interference Landscapes* participa primero en Art Cologne y después en la colectiva *In Control* del Künstlerhaus Graz. Esta exposición formaba parte de una trilogía que trataban sobre el concepto de arte en red¹⁹ junto a otras dos muestras tituladas *On-Line – Kunst im Netz (Arte en red)* y *On the air – Kunst im öffentlichen Datenraum (Arte en el espacio público de datos)*, esta última celebrada en el espacio Transit de Heidi Grundmann, Innsbruck (Austria)²⁰. En la publicación del simposio *Zero– The art of being everywhere*, que acompañó a la trilogía, se profundizaba en el concepto de la *global connectivity* como “... un nuevo arte que se reconoce precisamente por no ser identificable. Probablemente no es visible, porque todavía no tiene discurso que organice el funcionamiento de este arte, así como nuestro aparato óptico, influenciando nuestro más elemental modo de ver”²¹. En este ciclo de exposiciones, los artistas utilizaban el correo postal, la radio, el teléfono, la televisión, ordenadores, fax y otros medios. Con estos dispositivos habían tratado

18 Volker Rattemeyer [ed.], *Künstlerinnen des 20. Jahrhunderts*, Wiesbaden, Museum Wiesbaden, 1990.

19 Esta serie de exposiciones se reflejaba en los tres tomos: Heidi Grundmann (ed.), *On the Air*, Innsbruck, Ed. Transit, 1993, Tomo I, pp. 109-116. Eva Ursprung (ed.), *In Control*, Graz, Kunstverein WAS, 1993, Tomo II, pp. 61-64. Gerfried Stocker, *On Line*, Steirische Kulturinitiative, 1993, Tomo III, pp. 118-119.

20 En los otros dos eventos, Jerez expuso la performance videotelefónica *Walking On Line* y la instalación *Bazaar of Broken Utopias*, ambas obras realizadas con José Iges.

21 Jacques Derrida, “Videor” en *Passages de l’image*, Centre Pompidou, París (1990), citado en Eduardo Kac, “Aspects of the aesthetics of telecommunications”, en *Zero – the art of being everywhere*, Graz, Austria, Steirische Kulturinitiative, 1993, p. 87 [cat. exp.].

de construir nuevos puentes entre aquellas partes del mundo divididos por el telón de acero, heredado de la II Guerra Mundial. Si bien este telón había desaparecido con la caída del Muro de Berlín, la comunidad artística internacional seguía reivindicando nuevas dinámicas de comunicación, más accesibles, democráticas y participativas. En estas redes abiertas e interconectadas, cada receptor iba a ser al mismo tiempo también un emisor de información formada por imágenes, sonidos y textos de libre distribución en Internet. Las muestras incluían las propuestas radiofónicas de conexión global *Die Welt in 24 Stunden* (El mundo en 24 horas) de Adrian X, instalaciones históricas como la de Roy Ascott, *Telenoia*, así como propuestas tempranas de telero-bótica como *Ornitorrinco en el Edén* de Eduardo Kac.

En el contexto de la trilogía, la instalación *Interference Landscapes* confrontaba la institución pública de centro de arte con el espacio digital de la red, planteando que las emergentes interferencias entre el entorno físico y el virtual cambiarían la estructura y función de un museo. El conjunto de obras expuestas en las tres muestras colectivas anticipaba las inquietudes relacionadas con la emergente conectividad global de la sociedad red²².

En Austria se estrenó también la obra audiovisual e interactiva *Polyphemus' Eye*, expuesta en la Plaza Mayor de Linz durante el Festival Internacional de Ars Electronica '97. Su presencia en el festival contribuyó definitivamente a la consolidación del trabajo de Concha Jerez junto a José Iges en los escenarios internacionales del arte y cultura digitales. Su alegato contra la videovigilancia de los espacios públicos se suma a otros proyectos con los que ambos artistas contribuyen a la reflexión crítica sobre el impacto de los medios digitales en todos los ámbitos de la vida, desde la construcción de identidades individuales hasta la configuración de las fuerzas geopolíticas y mediáticas globales²³. Ambos vuelven nuevamente a Ars Electronica en 2004 con el concierto *Vox Vocis 2.0*, y su participación en el programa de *Long Night of Radio Art*, organizado por Heidi Grundmann durante *Timeshift-The world in 25 years*²⁴. p. 194

Durante la primera década del presente siglo, Concha Jerez participa junto a José Iges en varias coproducciones del ZKM Center for Art and Media de Karlsruhe (Alemania) con distintas instituciones españolas. La primera de ellas es la exposición internacional *banquete_metabolismo y comunicación* (2003)²⁵, coproducida entre el MediaLab Madrid, el Palau de la Virreina de Barcelona y el museo alemán²⁶. La segunda es la gran

22 Término acuñado por Manuel Castells en el primer volumen de la trilogía *La era de la información*. Vol. I. *La sociedad red*. Madrid, Alianza Editorial, 2005.

23 Karin Ohlenschläger (ed.), *Concha Jerez, José Iges. Media_mutaciones*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte / Tabacalera-Promoción del Arte, 2015.

24 <http://archive.aec.at/print/showmode/25/>

25 Karin Ohlenschläger y Luis Rico (ed.), *banquete_metabolismo y comunicación*, cocomisariado con Sabine Himmelsbach, Iván de la Nuez y Peter Weibel, 2003. <http://banquete.org/v2/espagnol/indexEspagnol.htm> (última consulta 28.11.2019)

26 En este caso, además de la acción *No hables con la boca llena* y de la obra radiofónica *Noticias de la Tierra*

antología del *media art* español, titulada *El discreto encanto de la tecnología* (2008)²⁷, coproducida entre el Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo (MEIAC), el Ministerio de Cultura y el ZKM. En esta ocasión, ambos artistas muestran la instalación audiovisual participativa *Persona. Probador*, en la que plantean el tema de una identidad cada vez más fluctuante y permeable entre existencias reales y digitales. La exposición de la misma en Karlsruhe coincide en 2009 con *banquete_nodos y redes* en la que *Terre di Nessuno: arenas movedizas*²⁸ ahonda en el concepto de la creciente incertidumbre asentada en los escenarios globales, veinte años después de la caída del Muro de Berlín.

Con la instalación sonora *Jardín de poetas* de Jerez e Iges se inauguró la Fonoteca Nacional de México D.F. en 2008, donde más tarde, en 2010, también se expuso *Argot*. La acción de Concha Jerez *Intervalo único de tiempo autocensurado*, en el Museo Tamayo de México D.F. en 2018, forma parte de su itinerario de intervenciones realizadas en Latinoamérica.

Al revisar esta performance reciente del Museo Tamayo, los gestos íntimos y silenciosos de la artista, al escribir con grandes letras palabras ilegibles sobre papel, vuelven a adquirir nueva actualidad. Al igual que en sus obras tempranas autocensuradas, las recientes acciones se hacen eco de un pasado que quizás nunca se fue del todo. El mismo patrón de miedo y de (auto)control en otro contexto, en los mismos lugares, como si el tiempo se tornara en espiral sobre su propio eje.

Más de cuatro décadas en las que la obra de Concha Jerez ha evolucionado por las zonas fronterizas de la condición humana contemporánea. Después de visibilizar algunos de los espacios más íntimos y personales de la existencia, la artista ha sido testigo de la emergencia de los nuevos territorios de incertidumbre geopolítica después de la caída del telón de acero. Su obra reflexionó primero sobre la vertiginosa expansión de escenarios de aparente libertad de una nueva sociedad globalizada y conectada en red. Poco después criticó la repentina retracción de estas mismas libertades, transformadas en nuevos campos de tensión, marginalización, explotaciones y monopolización tecnoeconómicas.

Esta suma de relatos visuales y sonoros conforma el mapa conceptual de un trabajo que no separa lo propio de lo ajeno, no divide lo nacional de lo internacional, no distingue subidas y bajadas. Antes bien, la obra de Concha Jerez se mueve en las zonas fronterizas del arte y de la existencia, allí donde se ubica la transitoriedad, revelada como constante de un devenir siempre incierto.

p. 126 de *nadie*, ambas obras realizadas con José Iges, Jerez expone su videoinstalación *Mesa de conflictos móviles*.

27 Claudia Giannetti (ed.), *El discreto encanto de la tecnología. Artes en España*. 2008, pp. 514-515.

28 Karin Ohlenschläger y Luis Rico (ed.), *banquete_nodos y redes*, Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior (SEACEX) y Turner, 2009, pp.164-165.

Concha Jerez's International Project: At the Edge of Art and Life

Karin Ohlenschläger

Even from an early age, Concha Jerez seemed predestined to occupy the edges of the conceptual and geographical territories of existence. Born in Gran Canaria, the tricontinental junction between Europe, Africa and America, she spent her early childhood on the North African Atlantic coast, first in Cape Juby, in southwest Morocco, near what is today the Western Sahara border, and then further north in Sidi Ifni; she completed her final year of high school in the United States and then researched indicative and imperative economic planning in France, before finally settling in Madrid. There she studied Political Science and the piano, but by the time she turned thirty she was leaning towards the visual arts. She held her first exhibitions in the early seventies, a time that was hardly propitious: her work didn't conform to the dominant trends of the time and she was a woman in a markedly androcentric artistic and cultural environment – which was the case outside as well as inside Spain at the time.

As an artist concerned with objects and installations, the revival of painting in the early eighties didn't help her cause either. Ignored by galleries, museums and critics, she forged her own path, relying on emerging models of self-management, which in the art world revolved around 'actions', communication and audiovisuals, and the independent production of books, magazines and sound art.

Rather than waiting for someone to give her an opportunity, she took the initiative herself. Alongside Teresa Camps, and in collaboration with Nacho Criado, she organised

the landmark exhibition *Fuera de Formato*¹ (Out of format, 1983) at the Villa de Madrid Cultural Centre. This show challenged the conventional wisdom of the time, which saw prominent art critics and historians championing new figuration and pictorial abstraction. As a response to exhibitions like *Madrid D.F.* (1980), held in the capital's Municipal Museum, *Fuera de Formato* argued for new ways of thinking and creating, such as mail art, performance, experimental poetry, Inter-Media installations, experimental film and video, and other more interdisciplinary and conceptual practices.

In fact, artists operating 'fuera de formato' were the first to forge links and collaborate not only among themselves but with other international groups of similar concerns. To this end, they created new structures and methods that became imbedded in the artistic process itself: the establishment of interdisciplinary and collaborative production spaces, autonomous exhibitions and distribution, smaller shows, festivals and other gatherings that offered a very different dynamic to what the dominant institutions supplied. In these new milieus, multiples, fanzines, self-published books and works, independent record labels and video art distributors all flourished.²

1 Rafael Peñalver (ed.), *Fuera de Formato*, Madrid, Centro Cultural de la Villa de Madrid, 1983, pp. 29–32 [exh. cat.].

2 Francisco Felipe, 'Fanzines and other self-organised initiatives by artists', in *Espacio P 1981–1997*, Madrid, Dirección General de Promoción Cultural de la Comunidad de Madrid and Cabildo de Tenerife, 2019, pp. 154–165. (digital download available at: http://ca2m.org/images/documentos/Publicaciones/LIBRO_ESPACIO%20P.pdf).

Indeed, in the early eighties a dynamic network and programme of artist-led initiatives emerged, operating outside the institutional mainstream. In Arrecife (Lanzarote), César Manrique and Pepe Dámaso ran El Almacén from 1974 to 1989. The Museo Vostell,³ dedicated to Fluxus and Land Art, launched in 1976 and the Fundació Joan Miró's Espai 10 opened in Barcelona in 1978, likewise set up by a collective of artists and critics.⁴ In Madrid, Espacio P was set up by the multimedia artist Pedro Garhel,⁵ and, in a similar if different vein, the Círculo de Bellas Artes began a new phase in 1983,⁶ with the sculptor Martín Chirino as director, opening up the space to interdisciplinary artists.

Wolf Vostell, one of the pioneers of the German Fluxus movement, was a key figure in linking the Spanish scene to the international stage. The events he hosted at his museum in Malpartida, near Cáceres, provided an opportunity for Spanish intermediate artists, largely ignored by national institutions, to meet foreign agents.

Indeed it was at the German artist's fiftieth birthday party, held in the museum in 1982, that Jerez first met Andrzej Ekowski, commissioner for the *Seminar on Independent and Open Art*⁷ in Norrköping (Sweden). Jerez was invited to take part, along with Pedro

Garhel, Rosa Galindo and Francisco Felipe, and contributed *Would You Like To Climb Up The Stair Or Descendre Dans L'escalier?* (1983), an intervention performed on the main staircase of the Norrköping Konstmuseum, the city's main contemporary and modern art museum.

The following year, Jerez was invited to the Thou Art Festival in Aalborg (Denmark). This time she not only presented a new installation, entitled *Thou Art. Ar(n't) You, Me, or...?* (1984), she also gave her first public performance, which was connected to the installation and entitled *Music for the Memory of a Meeting*. As a consequence of appearing at the festival, that same year she gave another performance, this one entitled *Through Them, Me or...?*, at the Trekanten in Copenhagen, as well as an action called *Between Us*, in conjunction with Pier van Dijk, a Dutch performer and conceptual artist with whom she would collaborate on several pieces.

As mentioned earlier, the Círculo de Bellas Artes took a change of direction in the eighties and became another space where the national and international art scenes met. Jerez's participation in the first National Video Festival⁸ connected her to the likes of Dan Graham, Marie-Jo Lafontaine and Peter Weibel, all of them as distant from the mainstream at the time as she was.

The work she presented at the video festival, *Subes, ¿Trepas O Desciendes En La Escalera O...?* (Going up, climbing or descending the staircase or...?, 1984), was a version of the site – specific work she'd performed a few months earlier in Norrköping. Again she took over the building's main staircase, a place of transition that she has worked with throughout her career. The installation featured a black marble statue with a camera on its shoulder,

3 Museo Vostell, <https://museovostell.org/vostell-historia.htm>

4 Manuel Segade, 1978. *Espai 10–13*. 2014, Barcelona, Fundació Joan Miró, 2014 [exh. cat.].

5 Karin Ohlenschläger, 'The transition from the analog era to digital culture', in *Espacio P 1981–1997*, op. cit. pp. 50–99.

6 Founded in 1879 as a cultural society, in 1983 the Círculo de Bellas Artes tried to resolve a funding crisis by becoming a private institution for public use, backed by the Madrid Town Hall and the Madrid Autonomous Community, along with other public and private entities.

7 Andrzej Ekowski (ed.), *Seminar on Independent and Open Art*. 3–8 October Norrköping, Sweden, Norrköping, Biblioteka Szutuki – Art Library and the Art Museum, 1983, pp. 41 – 42.

8 *Festival Nacional de Vídeo*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 1984, pp. 38–39 [exh. cat.].

the camera inviting viewers to experience the new parameters of space and time – non-linear, simultaneous, multiple and deferred – that were being fostered by the electronic communication media of the day.

Three years later, she produced the installation *Soliloquios* (Soliloquies) along with Francisco Felipe and Darío Corbeira, as well as the individual performance *In Quotidianitatis Memoriam* for the *K18 Group Art Work*⁹ exhibition that runs in parallel with the Documenta 8 event in Kassel (1987), held in the city's former industrial factories. On this occasion it was Espacio P that coordinated the Spanish artists' participation in *K18 Group Art Work* as well as Spanish contributions to the video and performance programme of Documenta 8 itself.¹⁰

In 1988, Jerez took part with the video installation *Osna-brück*¹¹ in the European Media Art Festival (EMAF) in Osnabrück,¹² where her work shared a gallery with installations by Rebecca Horn, Kain Karawahn, Antoni Muntadas, Richard Serra and Wolf Vostell, among others.

> p. 191 9 Hamdi el Attar (ed.), *K18. Künstlergruppen zeigen Gruppenkunstwerke*, Kassel, Universität Gesamthochschule, 1987, pp. 15–16, 49–50.

10 Daniel A. Verdú Schumann, 'Against all odds. The internationalisation of Espacio P', in *Espacio P 1981–1997*, op. cit., pp. 272 – 80.

11 Jochen Coldewey, Heiko Daxl and Eckhard Diesing (eds.), *European Media Art Festival*, Osnabrück, Experimental Film Workshop, 1988, pp. 124 – 26.

12 The EMAF came into being in 1981 as the Internationaler Experimental Film Workshop before opening itself up to video art and other digital and interactive disciplines in subsequent years, acquiring its current name in 1988. Concha Jerez's work forms part of the EMAF Archive at www.mediaartbase.de, which also includes the Documenta Archiv, Kassel, collection, from the Kasseler Dokumentarfilm- und Videofest, and the ZKM | Center for Art and Media, Karlsruhe media archive: http://www.mediaartbase.de/bitstream/handle/10858/21041/1988_Inst_021_Osnabrueck_Osna_Bruecke.html?sequence=1.

Between 1989 and 1991, Jerez then participated for the first time in some of the travelling exhibitions organised by the Ministry of Foreign Affairs. Thus she exhibited different versions of her *Limits of Time* installation at the Wäinö Aaltosen Museum of Art in Turku (Finland), the Musikhuset and the Kvindemuseet in Aarhus (Denmark), the Haus der Wirtschaft in Stuttgart (Germany), the Frauenmuseum in Bonn (Germany) and the Casa de España in Paris (France). In France she also performed *Labyrinthe des Langues*, with José Iges. Years later, her works toured the Cervantes Institutes of Berlin, New York (2003), Belgrade (2005), and the site-specific project *Argot*, made together with José Iges, was shown in Frankfurt and Brussels (2009).

Indeed her international trajectory involved Jerez collaborating with José Iges on a number of projects, among them a radiophonic version of *Argot* (1991) for the radiophonic art exhibition *Interferenzen*,¹³ jointly hosted by the Moderner Kunst Museum in Vienna and ORF *Kunstradio – Radiokunst*, a programme emitted by Austria's public broadcaster. The show was commissioned by Heidi Grundmann, an art critic and one of the outstanding specialists and promoters of international radiophonic art. Three years later Grundmann invited both artists to take part with their *Food for the Moon 3/94* installation produced at another large international show called *Zeitgleich*,¹⁴ at the Kunsthalle Tirol. According to international critics at the time, Jerez and Iges's work was a 'formally convincing installation, infused with political content and evocative of dictatorial power

13 Lőránd Hegyi, Robert Reitbauer, Heidi Grundmann and Alfred Treiber, *Interferenzen IV. Die Geometrie des Schweigens. Ein Symposium zur Theorie und Praxis einer Kunst im elektronischen Raum. Am Beispiel der Radiokunst*, Vienna, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 1991, pp. 42–44 and 72.

14 Heidi Grundmann (ed.), *Zeitgleich*, Vienna, Triton, 1994, pp. 168 – 71.

structures¹⁵ as opposed to the more utopian messages of change and renovation that had followed the fall of the Berlin Wall.

Argot later evolved to become a site-specific installation entitled *Argot. Laberinto Inter-Media* (*Argot. Intermedia labyrinth*, 1992), displayed at a much celebrated international exhibition entitled *Fluxus Virus 1962–1992*,¹⁶ commissioned by Christel Schüppenhauer. Sharing a space with Joseph Beuys, Robert Filliou, Dick Higgins, George Maciunas and other pioneers of the Fluxus movement, the work later toured to San Petersburg (1995) and Moscow (1996).

In addition to curating, Schüppenhauer was the gallerist of Ben Patterson, Ben Vautier, Mary Bauermeister, Emmet Williams, Jiří Kolář and other artists 'who worked across borders'.¹⁷ She began to incorporate Jerez's projects into her gallery in Cologne by inviting her to take part in Art Cologne 1993, followed by solo shows in 1994 and 1999. Schüppenhauer also included Jerez in shows curated for Galerie Sandmann & Haak in Hannover in 1994 and the Gallerie am Gischmarkt in Erfurt in 1995.

Jerez had been collaborating with another German gallery since 1986, Brigitte March in Stuttgart, known for representing artists such as Les Levine, Joseph Kosuth, Lawrence Weiner and other pioneers of conceptual art. In collective exhibitions such as *Force Sight* (1992) and *Bright Light* (1993), both held in the Schloss Presteneck in Stein am Kocher and commissioned by March, Jerez and Iges's *InterMedia* installations shared space with pieces by Dellbrügge/de Moll, Ugo Dossi, Antoni Muntadas,

Ulrike Rosenbach and many others. Over the course of thirty years, Jerez has also had several solo shows at the Brigitte March gallery, the most recent entitled *A la recherche des utopies perdues* (2016).

With Ulrike Rosenbach, who was at the forefront of feminist art related to performance and video art in Germany, Jerez had already crossed paths in 1990, at the huge international anthology show for twentieth-century artists *Künstlerinnen des 20. Jahrhunderts*,¹⁸ held at the Museum Wiesbaden. In that venue Jerez took over the entire exterior facade of the building for her installation *Goethe as a Voyeur*, a work that stood as a challenge to the sculpture of the German at the museum's entrance. On this occasion – and not for the first time – she was the only Spanish artist invited to participate, appearing alongside pioneers such as Hannah Höch, Gabriele Münter and Louise Bourgeois, and those who would come to represent the next generation, such as Cindy Sherman, Marina Abramović, Valie Export and others.

Concha Jerez's journey at the edge of *Inter-Media* art also took in radiophonic art. In 1993 her installation *Interference Landscapes* featured at Art Cologne and later in the *In Control* group show at Künstlerhaus Graz. This exhibition was part of a trilogy dealing with net art¹⁹ along with others entitled *Online. Kunst im Netz* (Net Art) and *On the air. Kunst im öffentlichen Datenraum* (Art in the public data space), this last one shown at Heidi Grundmann's Transit in Innsbruck (Austria).²⁰ The catalogue that accompanied

< pp. 192-193

pp. 188-189

15 Renate Puvogel, 'Zeitgleich', *Kunstforum* 128 (1994), <https://www.kunstforum.de/artikel/zeitgleich/>.

16 Christel Schüppenhauer (ed.), *Fluxus Virus 1962–1992*, Cologne, Galerie Schüppenhauer, 1992, pp. 249 and 324.

17 <https://www.artblogcologne.com/fluxus-ist-nur-der-rahmen/>.

18 Volker Rattemeyer [ed.], *Künstlerinnen des 20. Jahrhunderts*, Wiesbaden, Museum Wiesbaden, 1990.

19 This series of exhibitions appeared in tandem with three volumes: Heidi Grundmann (ed.), *On the Air*, Innsbruck, Transit, 1993, vol. 1, pp. 109–116; Eva Ursprung (ed.), *In Control*, Europa in Graz, Kunstverein WAS, 1993, vol. 2, pp. 61–64; Gerfried Stocker, *On Line*, Graz, Steirische Kulturinitiative, 1993, vol. 3, pp. 118–119.

20 At the other events, Jerez exhibited the video-tele-

the symposium 'Zero – *The Art of Being Everywhere*', which ran in tandem with the trilogy, considered the concept of global connectivity in greater depth: 'a "new art", as people say a little loosely, may be recognized by the fact that it is not recognized, one would say that it cannot be seen because one lacks not only a ready discourse which organizes the experience of this art itself and is working even on our optical apparatus, our most elementary vision'.²¹ In this series of exhibitions, artists used postal mail, radio, telephone, television, computers, fax and other media. Through these devices they tried to build new bridges with territories located behind the iron curtain, a legacy of the Second World War that had lifted with the fall of the Berlin Wall, but which the international artistic community still believed should be approached via new means of communication, ones that were more accessible, democratic and participatory. With these open and interconnected networks, every receiver would also be a producer of information, comprised of images, sounds and text, all freely distributed on the Internet. Works included the radiophonic project on global connection *Die Welt in 24 Stunden* (The world in 24 hours) by Adrian X, iconic installations such as *Telenoia* by Roy Ascott, and early tele-robotic works including *Ornitorrinco in Eden* by Eduardo Kac.

Within the context of the trilogy, Jerez's installation *Interference Landscapes* brought the public art institution face to face with the digital world of the net, suggesting that the emerging interference between the physical and virtual environments would change the very structure and function of the museum. The body of work that made up these three

phonic performance *Walking On Line* and the installation *Bazaar of Broken Utopias*, both in conjunction with José Iges.

21 Jacques Derrida, 'Videor', in *Passages de l'image*, Paris, Éd. du Centre Pompidou, 1990, cited in Eduardo Kac, 'Aspects of the Aesthetics of Telecommunications', in *Zero – The Art of Being Everywhere*, Graz, Steirische Kulturinitiative, 1993, p. 87 [exh. cat.].

collective shows anticipated Jerez's later concerns about global connectivity in the emerging networked society.²²

Jerez also premiered her audiovisual and interactive installation *Polyphemus' Eye* in Austria, exhibited in Linz's town square during the International Festival of Ars Electronica'97. Her presence at the festival, – alongside José Iges – confirmed them both as fixtures on the international digital art and culture scene. Their condemnation of video surveillance in public spaces fit in with other works by the two artists that offered critical reflections on the impact digital media was having on all areas of life, from the construction of individual identities to the configuration of global geopolitical and media forces. Jerez and Iges returned to Ars Electronica in 2004 to present the InterMedia concert *Vox Vocis 2.0* and take part in the *Long Night of Radio Art* programme, organised by Heidi Grundmann during *Timeshift – The World in 25 Years*.²³

In the first decade of the new century, Jerez and Iges participated in several shows hosted by the ZKM Center for Art and Media in Karlsruhe (Germany) and co-produced by different Spanish institutions. The first was the international exhibition *banquete_metabolismo y comunicación* (banquet_metabolism and communication, 2003),²⁴ co-produced by MediaLab Madrid, the Palau de la Virreina in Barcelona and the ZKM.²⁵ The second was a

22 A term coined by Manuel Castells in the first volume of the trilogy *The Information Age: Economy, Society, and Culture: The Rise of the Network Society: With a New Preface*, 2nd ed., Hoboken, John Wiley & Sons, 2009.

23 <http://archive.aec.at/print/showmode/25/>.

24 Karin Ohlenschläger and Luis Rico (eds.), *banquete_metabolismo y comunicación*, co-commissioned with Sabine Himmelsbach, Iván de la Nuez and Peter Weibel, 2003. <http://banquete.org/v2/espagnol/indexEspagnol.htm>.

25 Here, alongside the action *No hables con la boca llena* (Don't talk with your mouth full) and the radio-

huge anthology show of Spanish media art entitled *El discreto encanto de la tecnología* (*The discreet charm of technology*, 2008),²⁶ co-produced by the Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo (MEIAC), the Ministry of Culture and the ZKM. For this, Jerez and Iges exhibited the interactive audiovisual installation *Persona. Probador* (Person. Tester), which explored the increasingly fluid and porous relationship between our real and digital identities. The anthology show was exhibited in Karlsruhe in 2009 at the same time as *banquete_nodos y redes* (banquet_nodes and nets), where Jerez and Iges's piece *Terre di Nessuno: arenas movedizas* (No man's land: Quicksand)²⁷ explored growing concerns about the direction the world was heading in twenty years after the fall of the Berlin Wall.

Jerez and Iges' sound installation *Jardín de poetas* (Garden of poets) was chosen to launch the Fonoteca Nacional in Mexico City in 2008, a space they returned to in 2010 to exhibit *Argot*. A further Latin American engagement saw Jerez perform her action *Intervalo único de tiempo autocensurado* (A single interval of self-censored time) at the Museo Tamayo in Mexico City in 2018.

In reviving this piece for the Museo Tamayo, Jerez's intimate and silent gestures, when writing illegible words in large letters on paper, acquired a new prescience. As with her earlier self-censored works, her more recent actions hark back to a past that perhaps never really went away. The context has changed, but there is the same pattern of fear

and (self-)control, and in the same places, as if time has turned on its own axis.

Over four decades, Concha Jerez's work has evolved by exploring the edges of the contemporary human condition. Having given visibility to some of the most intimate and personal spaces in existence, she witnessed the emergence of new areas of geopolitical uncertainty when the Iron Curtain collapsed. Her work initially reflected upon the dizzying spread of apparent freedom in a new globalised and networked society. But soon her work cast a critical eye over the sudden withdrawal of those freedoms as they transformed into new sources of tension, marginalisation, exploitation and techno-economic monopolisation.

Taken together, her visual and sound pieces form a conceptual map of work that does not separate the personal from the external, divide the national from the international, distinguish ups from downs. Instead, her work occupies the edges between art and existence, places where transience is located and revealed to be a constant of a future always uncertain.

< p. 195

< pp. 196-197

< pp. 164-165 and
198-199

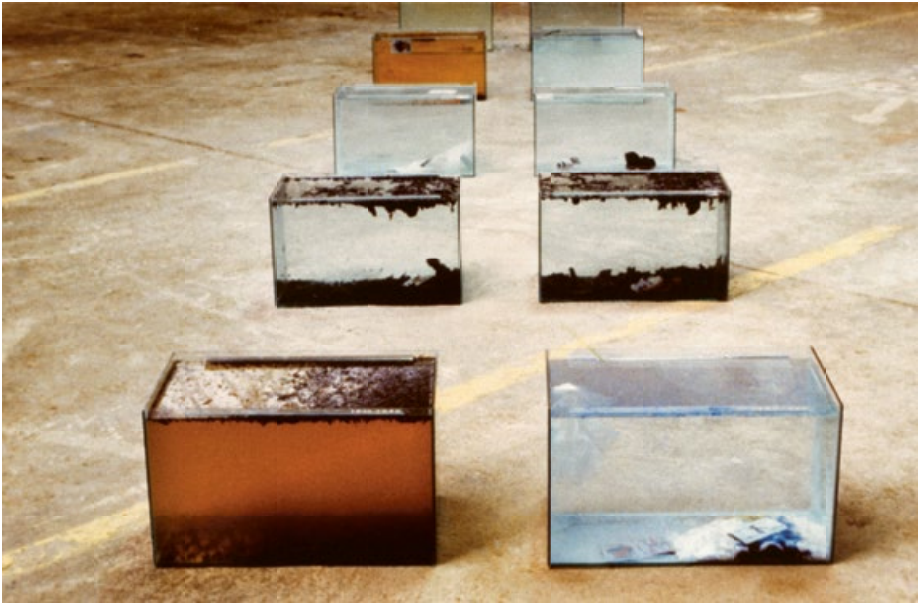
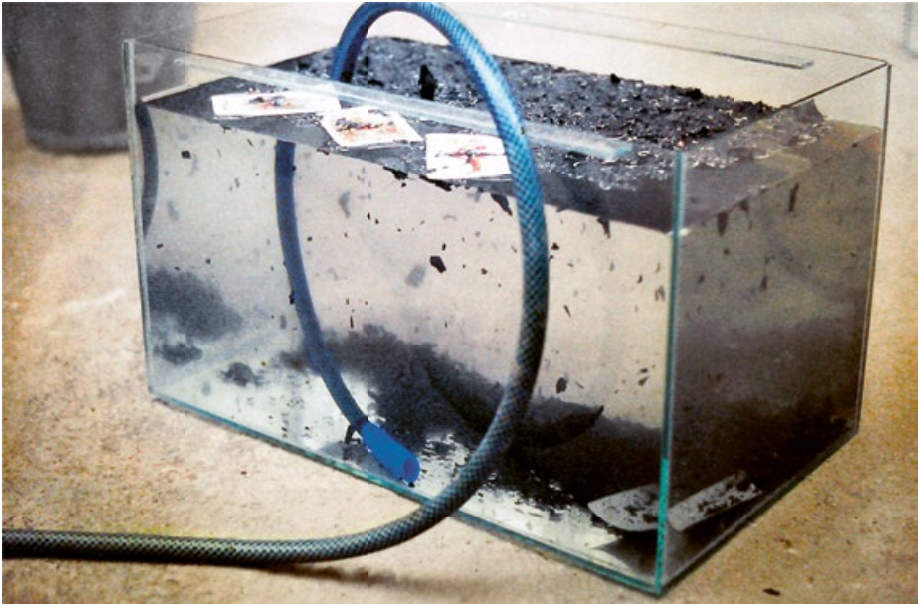
phonic piece *Noticias de la Tierra de nadie* (News from no man's land), (both co-produced with Iges), Jerez showed her video installation *Mesa de conflictos móviles* (Table of mobile conflicts).

26 Claudia Giannetti (ed.), *El discreto encanto de la tecnología. Artes en España*. 2008, pp. 514-15.

27 Karin Ohlenschläger and Luis Rico (eds.), *banquete_nodos y redes*, Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior (SEACEX) and Turner, 2009, pp. 164-65.

< p. 126











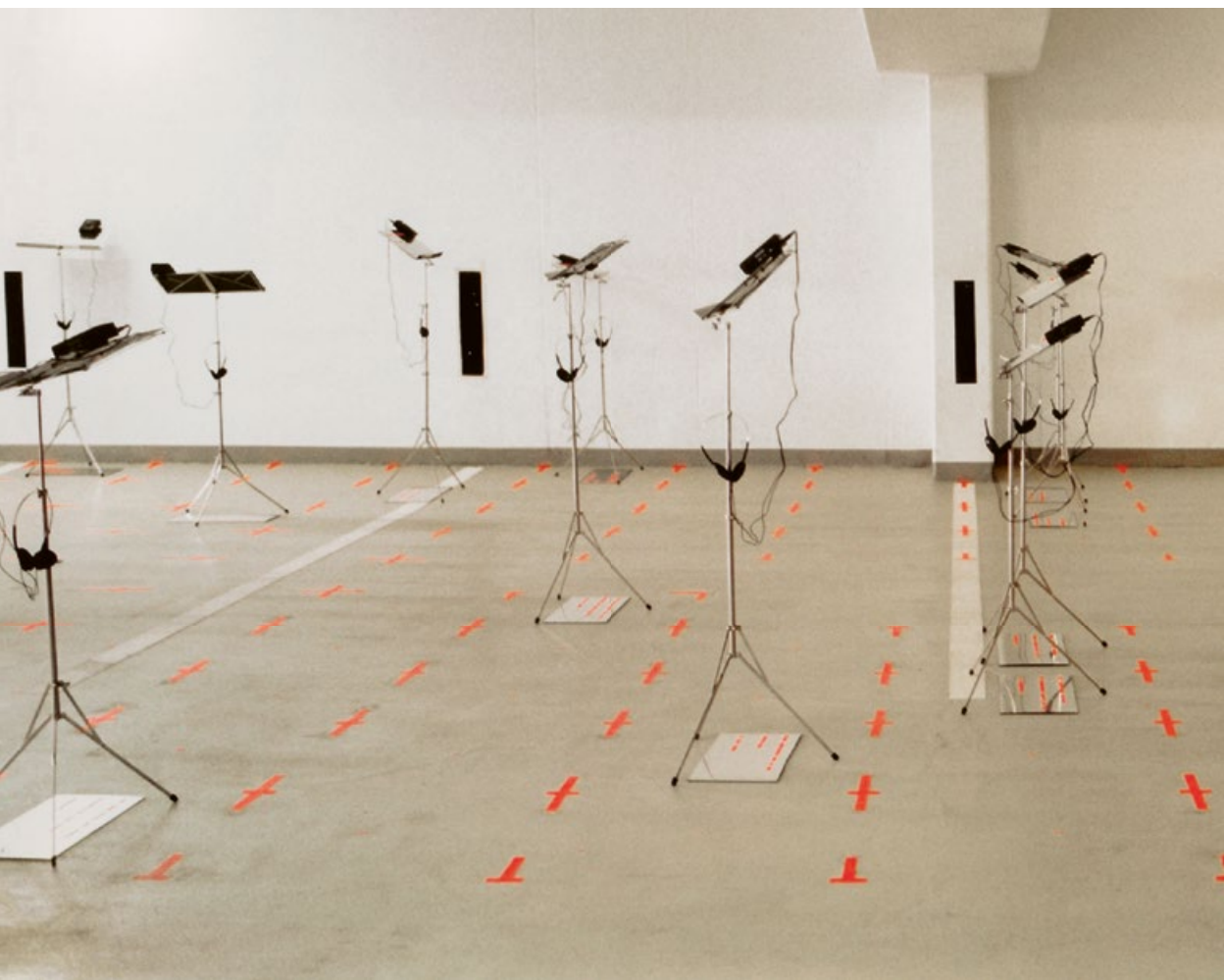


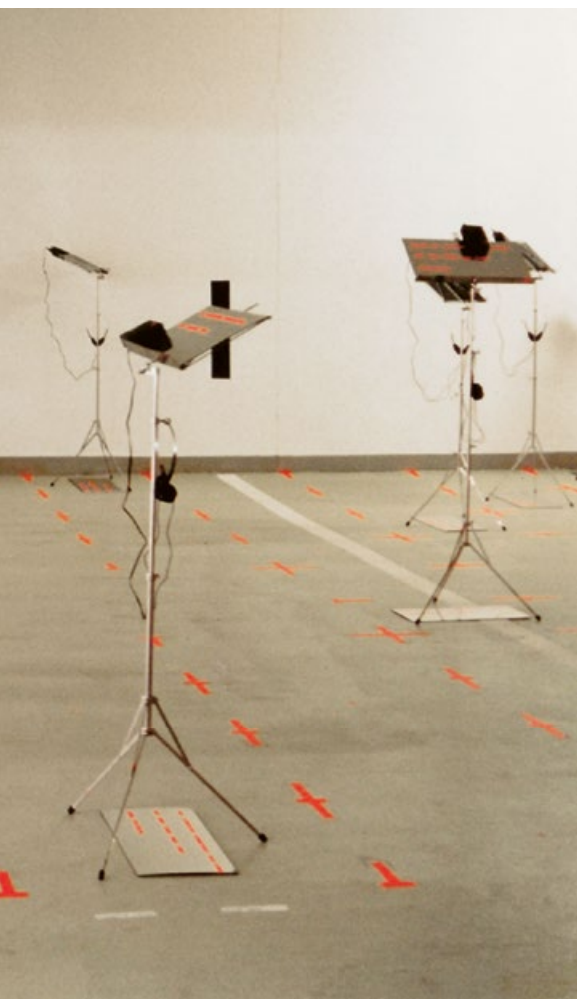




Labyrinth of Languages (Laberinto de lenguajes). Versión Kvindemuset. Aarhus, Dinamarca, 1990
 A la derecha, *Food for the Moon (Alimento para la luna)*. Versión Zeigleisch. Kunsthalle Tirol. Hall,
 1994. Concha Jerez + José Iges







Argot. *Intermedia Labyrinth* (Argot. *Laberinto InterMedia*), Temporary Museum en el Kaufhof-Parkhaus, Colonia, 1992. Concha Jerez + José Iges















PAISAJES DE IDEAS, EXPERIENCIAS, TRANSFORMACIONES.

**ESPACIOS TRANSFORMADOS, IDEAS INSTALADAS,
TIEMPOS TRASTORNADOS, CONCEPTOS ACTUADOS**

Mieke Bal



pp. 200–201

Xm3 di Paradisso di Stelle Dorate (Xm3 de Paraíso de Estrellas Doradas)

¿Por dónde y cómo empezar?

Las exposiciones que carecen de un itinerario prescrito plantean la pregunta de por dónde y cómo empezar. Una muestra como la que de Concha Jerez presenta el Reina Sofía en 2020 es una intervención que transforma el espacio museístico, y no una mera exhibición de sus obras en un espacio arquitectónico predeterminado. En tales casos, en lugar de encontrar y seguir una ruta con carteles indicadores, los visitantes se adentran en un paisaje. En cuanto cruzan el umbral, se ven inmersos en, rodeados de y casi atrapados por situaciones que despiertan ideas, en un espacio en el que la mente y el cuerpo y las experiencias cognitivas, emocionales y sensuales ya no pueden diferenciarse. Así, la decisión de cómo proceder con la visita queda en manos de los espectadores, que pueden sentirse felices ante esa libertad recién descubierta o confundidos porque sus costumbres se vean trastocadas. La temporalidad de la visita también se desliga del habitual paseo directo de una obra colgada de la pared a otra. La reflexión que se ve obligado a hacer el visitante ante un paisaje sin flechas ni carteles descarta la concepción temporal habitual. La distinción entre el tiempo práctico y material y los pensamientos que nos mantienen ocupados continuamente se desmorona; el equilibrio deja de funcionar.

Algo parecido sucedió con la escritura de este texto. ¿Cómo se empieza a redactar un ensayo sobre la obra de una artista cuya crítica se ha distinguido tradicionalmente por dos características llamativas o como mínimo por una de ellas? Y es que, por un lado, muchas de las fuentes y referencias son entrevistas con la propia artista o con quienes han comisariado su producción y, por el otro, muchos de los títulos tienden a ser extensos, como el que he elegido yo para este texto. La conjunción de esas dos características apunta a que Jerez es una artista con una obra sumamente compleja y diversa que se resiste a los resúmenes fáciles y a las descripciones detalladas. Un título de una sola palabra sería inadecuado, infiel a su arte. Escribir sobre una exposición de Jerez, que aborda la idea de la obra de arte y del espacio museístico tal y como los conocemos (o creemos conocerlos), supone todo un reto. El hecho de que se trate de una artista importante y excepcional, además de conocida internacionalmente, cuya singularidad sobresale cuando se intenta comparar su obra con la de otros artistas, choca con la dificultad de comprender su trabajo. En mayor medida que ningún otro artista que yo conozca, Jerez rehúye la categorización, la descripción, la generación, las etiquetas de género y los nombres de movimientos. Lo único en lo que coinciden todos sus críticos es que su arte *hace* algo. Posee (y ejerce) una *capacidad de actuar*.

Todo el que dude de que el arte puede hacer algo en el mundo y por el mundo debe atreverse a experimentar la obra de Jerez. Sus actuales intervenciones transformadoras en el museo de arte moderno de más renombre de España, el Reina Sofía, consisten en una serie de actuaciones en todo lo que siempre tendemos a dar por sentado sobre las presentaciones museísticas, empezando por las escaleras monumentales que habitualmente llevan de una planta a otra. En el caso actual, consisten

en unas franjas espaciales de extraña ambigüedad en las que los visitantes quedan atrapados de inmediato. Pero no se “expone” nada, o no gran cosa. No hay objetos colgados en hileras en las paredes con cartelas que indiquen títulos y fechas de creación; no hay esculturas en pedestales. El motivo de esa falta de elementos estáticos es que las obras de Jerez están invariablemente en proceso; la fijeza no es posible. La separación tradicional entre vestíbulos y pasillos, escaleras y pasajes, por un lado, y las salas en las que se expone el arte, por el otro, se desmorona. En esta exposición, nada parecido a un itinerario, una cronología o una categorización de medios o géneros ayuda a los visitantes a encontrar la coherencia que puedan esperar.

En lugar de los elementos que habitualmente ayudan a orientarnos por un museo, en este caso tenemos *momentos*, momentos de encuentro visual con parte de los espacios: apartados, rincones y escaleras que obligan a los visitantes a detenerse, contemplar, experimentar y participar, en lugar de limitarse a pasar. Jerez aborda temas que nos resultan familiares a todos: el tiempo, la memoria, el espacio, la violencia, el engaño, la vigilancia, la manipulación, la destrucción. Sin embargo, en ningún momento los *representa*. En lugar de eso, obra movida por ellos, actuando o suspendiendo, construyendo o deconstruyendo lo que creemos saber, pero desfamiliarizándolo para que podamos “verlo” de nuevo. Sus presentaciones, siempre interferencias que manipulan lo conocido, modifican invariablemente lo que damos por sentado, incluidos los conceptos que utilizamos para categorizar lo que vemos y oímos a nuestro alrededor.

¿Arte conceptual?

¿Cómo comprender, pues, el arte en acción de Jerez? Calificarlo de “conceptual” es tentador y, sin duda, no sería erróneo. Sin embargo, ese arte conceptual no acaba de encajar en ninguna de las categorías conceptuales con las que analizamos el arte: hay ahí una paradoja. Algunos de los trasfondos conceptuales más habituales al reflexionar sobre el arte son pertinentes tanto para aplicarlos a la obra de Jerez como para poner en tela de juicio todo intento de que encaje en ellos. Son claves para adentrarse en su trabajo; sin embargo, ningún diccionario nos ayudará a “desentrañarlo”. Los tres conceptos claramente más relevantes y por lo general más utilizados son “performance”, “investigación artística” e “instalación”. Los tres están relacionados y se enriquecen mutuamente y los tres son relevantes para comprender la obra de Jerez, pero no como etiquetas. Por el contrario, su producción complica los conceptos. De por sí, los tres encierran ya desafíos a las definiciones tradicionales del arte que hacen de él algo coleccionable y adecuado para exponer. No obstante, Jerez acumula un desafío sobre otro y socava incluso los intentos de entender esos tres conceptos, que se muestran variables, móviles y polémicos en respuesta a los intentos, académicos o de cualquier otro tipo, de obtener conceptos estables a fin de que nos resulten útiles para comprender.

A modo de instrumentos analíticos y para hacernos una mejor idea de las posibilidades políticas del arte, los conceptos son útiles por tres motivos principales y en tres sentidos primordiales. En primer lugar, en la *precisión* y en el *carácter explícito*, por el bien de la comunicación, en la intersubjetividad (debates) y la educabilidad. En segundo lugar, en la forma de ponerlos en contacto con los *objetos culturales*, en favor de la eficacia analítica y para hacer justicia al objeto, para permitirle “responder”, en el sentido de oponer resistencia a las proyecciones y a las apropiaciones desacertadas en nuestras interpretaciones. Un objeto considerado con atención y precisión (lo que antes llamábamos una “lectura atenta”) pasa a ser, en realidad, un *tema*, y el análisis se convierte en un diálogo entre temas analizadores y analizados, con los conceptos como mediadores. Y, en tercer lugar, para evitar la fijación que podría surgir con la precisión, resulta útil considerar un concepto en sus “viajes”, de trasfondos geográficos, temporales y mediales a otros conceptos parecidos o afines. Hace ya mucho tiempo que estoy convencida de la utilidad de este planteamiento.

Sin embargo, frente al arte de Jerez, para el que la etiqueta de “conceptual” parece la que puede aplicarse más directamente, la utilidad de los conceptos consiste, por el contrario, en la imposibilidad de definir con rigor ninguno de los conceptos que entran en juego, al tiempo que tampoco se puede hacer caso omiso de ellos. El elemento “conceptual” solo significa que lo que cuenta es el contenido proposicional de las obras, más que, o antes que, o al menos junto con su visualidad. No obstante, el contenido no puede desvincularse de la visualidad del arte. Por eso, en la obra de esta artista (que precisamente se llama “Concepción”), el concepto del “arte conceptual” es el primer objetivo del rechazo incesante de la fijeza. Y es que, si lo conceptual es expresamente crítico, y el objetivo de la crítica es la institución del arte (visual), como suele darse por sentado, la idea de que lo visual pese menos que el contenido conceptual no puede sostenerse.

Es más, si seguimos el llamamiento del historiador del arte Benjamin Buchloh a contextualizar el arte conceptual, el momento de ese género pasó hace mucho tiempo: él lo sitúa entre 1962 y 1969 en su ensayo sobre ese movimiento. Así pues, referirse a Jerez como una artista conceptual la haría histórica, como si perteneciera al pasado, lo cual es sin duda erróneo, sumamente erróneo. También es cierto que la palabra “conceptual” está vinculada al extraño elemento que es el sufijo “-cepción”. Si la “cepción” hace referencia a la “captura”, lo “con-ceptual” sería la “captura conjunta”, una posibilidad fascinante que alude a la *reciprocidad* como una (co)captura mutua. Eso encaja bien en la obra de Jerez. Se trata, tal vez, del concepto programático más adecuado para su obra. ¿Podríamos calificarla de “posconceptual”, pues, para hacer justicia al llamamiento de Buchloh y al mismo tiempo reconocer transformaciones posteriores? En realidad, él emplea precisamente esa palabra. Sin embargo, la utilización del prefijo va en contra de mis instintos intelectuales (la paradoja es intencionada). El prefijo “post-” postula que su antecedente está obsoleto, pero evita advertirnos de que, si no se ha pasado por ese fenómeno previo y no se ha absorbido, lo que sigue al prefijo no puede tener sentido ni función. En cambio, ese estado anterior forma parte

integral de lo que lo sigue, y todos los movimientos llamados “post-” deben tener en consideración esa presencia¹.

Así pues, en lugar de negar esa etiqueta a la obra de Jerez, la considero, como artista, una maestra de la conceptualización: una artista que no deja nada en paz, que se niega a aceptar ninguna conceptualización fijadora, porque lo que le interesa es implicar a su público –o, mejor dicho, a sus interlocutores, que se turnan para hablar, como al “corresponder con reciprocidad”–. El público solo puede captar su trabajo, disfrutar de él y reaccionar si acepta la tarea de ser cocreador no solo de la obra, sino de los conceptos que exigen un replanteamiento. En consecuencia, prefiero la fórmula que emplea Fernando Castro Flórez en el catálogo de la exposición de Murcia *Tiempo DIA-RIO*: “Concha Jerez despliega la *astucia* del pensamiento plástico en un *gozne crítico de la visión*”. La conceptualización de la obra de Jerez es, lo mismo que la obra en sí, un proceso que implica, críticamente, el concepto de visualidad. Y no hay mejor término para esa exploración de lo que es y lo que hace la visualidad que *pensamiento plástico*².

Tres claves que no son llaves

Lo performativo

En primer lugar, la obra de Jerez es *performativa*. No solo hace performances la artista in situ, sino que incluso en su ausencia ese es el adjetivo más adecuado para referirse a las presentaciones. El título de su reciente exposición de 2017-2018 en el Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM) de Las Palmas de Gran Canaria, *Interferencias*, describe la clase de performance que realiza. En su prólogo al catálogo de la exposición, el director del CAAM, Orlando Britto Jinorio, precisa la performatividad en cuestión: “Es una artista de su tiempo y como tal lo cuestiona permanentemente, manifestando de esta forma un amplio compromiso con [él]”³. El aspecto temporal de ese planteamiento reaparecerá más adelante en este texto. Por el momento, baste con eliminar toda idea de *post*-idad del análisis de la obra conceptual de Jerez. Por el momento, es crucial que la combinación de poner en tela de juicio y estar comprometida con su tiempo (del que es *con*-temporánea) aúne la crítica y la pertenencia que caracterizan conjuntamente, en su inseparabilidad, la performatividad de la obra de la artista, su capacidad de *hacer* algo desde dentro⁴.

1 Benjamin H. D. Buchloh, “Conceptual Art 1962-1969. From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions”, en *October*, nº 55, invierno de 1990, pp. 105-143 [trad. cast., “El arte conceptual de 1962 a 1969. De la estética de la administración a la crítica de las instituciones”, en Benjamin H. D. Buchloh, *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo xx*, trad. César Rendueles y Carolina del Olmo, Tres Cantos, Akal, 2004], y Benjamin H. D. Buchloh, “Louise Lawler. Memory Images of Art under Spectacle”, en Philipp Kaiser (ed.), *Louise Lawler. Adjusted*, Colonia, Museum Ludwig, 2013, pp. 73-86 [cat. exp.]. En su texto sobre Lawler, Buchloh califica su arte de “posconceptual” (pp. 75, 81).

2 Fernando Castro Flórez, “A punto, entre tiempos, fluyendo en lúcida intemperividad”, en Concha Jerez, *Tiempo DIA-RIO*, Murcia, Cendeac, Colección Studium, 2016, p. 55 [cat. exp.].

3 Orlando Britto Jinorio, «Interferencias», en Concha Jerez, *Interferencias*, Las Palmas, Centro Atlántico de Arte Moderno, 2018, p. 7 [cat. exp.].

4 Ver un análisis en profundidad de las performances de Jerez en el texto de Karin Ohlenschläger incluido en este catálogo.



Concha Jerez, *Naúfragos a la búsqueda de paraísos imaginados*, 2017

En lugar de ejecutar actos concebidos y ensayados con anterioridad, el proceso de creación artística de Jerez se convierte en la performance en sí. Por ello, tratar de analizar y describir alguna de sus obras con detalle supone todo un reto, e incluso resulta complicado llamarlas “obras”, a no ser que revitalicemos ese sustantivo cosificador y subrayemos el verbo que esconde. Dado que a menudo recurre a títulos que se repiten en las versiones sucesivas de sus obras, una lista de su producción no puede detallar las unidades sin falsear el aspecto performativo de una obra en curso determinada. Es un problema de concepto. Como es bien sabido, aunque no siempre se tiene en consideración, el adjetivo *performativo* no puede distinguir entre *performance*, ese tipo de intervención móvil expresada en el tiempo que con tanta eficacia practica Jerez, y *performatividad*, esto es, el efecto que tiene en el “receptor” (un término que, inapropiadamente, sugiere pasividad) de enunciados lingüísticos, auditivos o visuales. En el caso de Jerez, los tres dominios entran en juego. He visto con frecuencia razonamientos analíticos que hacían aguas simplemente porque el investigador o el crítico no tenía en cuenta que el adjetivo *performativo* se refiere tanto a la performance como a la performatividad, lo cual provoca confusión. No obstante, en el viaje histórico e

intertemporal de los conceptos, separar por completo ambas cosas tampoco resulta demasiado fácil. Toda performance satisfactoria tiene performatividad. Tal ambigüedad del espacio intermedio entre ambos conceptos es el reto intelectual excepcional y la joya de ese contexto. Tenemos la garantía de que Jerez demostrará ese aspecto de la ambigüedad a través de sus performances performativas⁵.

En pocas palabras: si bien en un principio su inventor, el filósofo del lenguaje John Austin, consideraba que los enunciados performativos no eran más que una categoría lingüística concreta (referida a las palabras que *hacen* lo que *dicen* y con ello van más allá del aspecto informativo del lenguaje), también dio a entender que determinados modos verbales, como el imperativo, son performativos. No obstante, Austin recibió críticas, y con razón, por esa categorización, así como por excluir de su teoría la literatura y la ficción, y con ello también el arte, por considerarlas, al parecer, “poco serias”. Pero todos los enunciados hacen algo y son por ello performativos. En consecuencia, la posterior especificación hecha por Austin de los aspectos *illocutivos* y *perlocutivos* de todos los enunciados, diferenciando entre *intención* y *efecto*, arraigó, por mucho que los primeros, que hacen referencia a las intenciones de los artistas, plantean graves problemas y se comprenden mejor si se considera que es el enunciado el que tiene un impulso concreto, y no la persona que lo emite. Ese impulso ilocutivo conduce al efecto perlocutivo.

La de Jacques Derrida fue una de las voces que se alzaron con firmeza contra la exclusión de la literatura. También insistió en la iterabilidad de todos los actos (de habla). Para Derrida, la iterabilidad es fundamental para el lenguaje y otras formas de comunicación, ya que sin ella nadie sería capaz de entender nada; de ella depende la reciprocidad. Ese nuevo planteamiento hizo posible que Judith Butler recurriera a estos conceptos para teorizar sobre la identidad sexual y le permitió plantear que el género y el sexo emergen mediante el amoldamiento repetido (iterado) a los conceptos culturales de ambos, una repetición que permite un lento cambio desde el interior. Eso nos crea la necesidad de ubicar la performance con respecto a la performatividad sin separarlas, puesto que, según la teoría de Butler, el sexo y el género se establecen mediante actos performativos repetidos; esto es, son resultado de la performatividad de la propia performance⁶.

⁵ Esa es la tesis principal del siguiente libro sobre el arte performativo: Erika Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo*, Madrid, Abada Editores, 2011. Ver también el capítulo “Performance y performatividad” (2002) de mi libro *Conceptos viajeros en las humanidades. Una guía de viaje*, trad. Yaiza Hernández Velázquez, Murcia, Cendeac, 2009, pp. 225-274.

⁶ Una breve bibliografía que abarca la complejidad del concepto de lo performativo y al mismo tiempo aporta claridad comprende los siguientes títulos: J. L. Austin, *How to Do Things with Words*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1962 [trad. cast., *Cómo hacer cosas con palabras*, trad. Genaro R. Carrió y Eduardo Rabossi, Barcelona, Paidós, 1991]; Jacques Derrida, “Signature, Event, Context”, en *Limited Inc.*, trad. Samuel Weber, Evanston (Illinois), Northwestern University, 1988, pp. 1-23 [trad. cast., “Firma, acontecimiento, contexto”, en *Márgenes de la filosofía*, trad. Carmen González Marín, Madrid, Cátedra, 1989]; Judith Butler, *Gender Trouble*, Nueva York, Routledge, 1990 [trad. cast., *El género en disputa*, trad. María Antonia Muñoz García, Barcelona, Paidós, 2016]; Judith Butler, *Bodies That Matter. On the Discursive Limits of “Sex”*, Nueva York, Routledge, 1993 [trad. cast., *Cuerpos que importan*, trad. Alcira Bixio, Buenos Aires, Paidós, 2008], y Judith Butler, *Excitable*

El pensamiento por imágenes

En segundo lugar, Jerez es evidentemente una artista que *piensa*, como deja claro el mencionado Castro Flórez: sin intelectualizar en exceso su actividad, reflexiona continuamente y se deja influir por esas reflexiones. Pero lo hace visualmente. ¿Cómo, si no, podría “poner su tiempo en cuestión permanentemente”, en palabras del director del CAAM? Eso parece encajar con una tendencia de los entornos académicos actuales denominada “investigación artística” y definida como una búsqueda mediante el análisis de la creación artística. Hasta la fecha, ese movimiento es principalmente administrativo y permite a los artistas obtener doctorados a cambio de la autorización para dar clase y cumplir con el Plan Bolonia de 1999. Por descontado, ese significado burocrático no es en absoluto el que pretendo aplicar a la obra de Jerez. Hay algo mucho más potente en juego que determina ese tipo de arte en cuestión. Tras haber desarrollado una carrera en el mundo académico, una carrera con la que continuo, en el año 2002 empecé a “hacer arte” y desde entonces he aprendido el valor del arte *como* análisis. Es algo que no se describe adecuadamente con el término “investigación artística” y de hecho no estoy segura de que exista un término adecuado. El proceso mediante el cual se fusionan la creación y el análisis del arte supone un intento de hacer “imágenes pensamiento” o “imágenes que piensan” (a partir de la palabra alemana *Denkbilder*) mediante su equivalente, la actividad del “pensamiento por imágenes” que ayuda a comprender en un nivel integrado de afecto, cognición y sociabilidad. El pensamiento por imágenes es el despliegue de la ficción para comprender y abordar problemas teóricos complejos mediante la imaginación, y desarrollar teorías y otros tipos de conocimiento mediante la *plasmación en imagen* de lo que la ficción nos permite imaginar. Así resolvió Leonardo da Vinci la dificultad de concreción de su conocimiento, complejo y abstracto, con lo que lo hizo más claro para sí mismo y comprensible para los demás, gracias a la visualización de sus ideas en la pintura⁷.

Esa idea, ahora llamada “investigación artística”, tiene, pues, siglos de historia, además de una realidad internacional. La imagen pensamiento fue, antes de la Segunda Guerra Mundial, uno de los géneros literario-filosóficos preferidos del grupo de escritores de la Escuela de Pensamiento Social de Frankfurt. Los breves textos icónicos que escribieron, entre otros, Theodor Adorno, Walter Benjamin y Siegfried Kracauer, eran simples textos. Sin embargo, la palabra *Bilder* (imágenes) se utilizaba para indicar de qué se trataba. Al tratar de comprender por qué esas unidades lingüísticas eran imágenes es

Speech. A Politics of the Performative, Nueva York, Routledge, 1997. También podría incluir las siguientes aclaraciones: Jonathan Culler, “The Performative”, en *The Literary in Theory*, Stanford (California), Stanford University Press, 2007, pp. 137-165, y Ernst van Alphen, “The Performativity of Provocation. The Case of Artur Zmijewski”, en *Journal of Visual Culture*, vol. 18, nº 1, 2019, pp. 81-96.

⁷ Ver una crítica excelente y relevante del concepto de “investigación artística” en Kamini Vellodi, “Thought beyond Research. A Deleuzian Critique of Artistic Research”, en Paulo de Assis y Paolo Giudici (eds.), *Aberrant Nuptials. Deleuze and Artistic Research 2*, Orpheus Institute Series, Lovaina, Leuven University Press (en prensa). Sobre esa búsqueda en la obra de Leonardo, ver Francesca Fiorani y Alessandro Nova (eds.), *Leonardo's Optics. Theory and Pictorial Practice*, Venecia, Marsilio Editore, 2013. Ernst van Alphen fue quien propuso el concepto del “pensamiento de imágenes” como equivalente de las “imágenes pensamiento”, una idea que agradezco enormemente. Su concepto es más dinámico y recoge de un modo más convincente la interacción entre el pensamiento y la creación de imágenes. Ernst van Alphen, comunicación personal, agosto de 2019.

cuando el “pensamiento por imágenes” puede encontrar, forjar y producir “imágenes pensamiento”. Propongo esa conjunción como marco para entender la obra de Jerez.

En un estudio del género de las imágenes pensamiento, el estudioso del alemán Gerhard Richter empieza su descripción de la *Denkbild* con una serie de negaciones: “Las *Denkbilder* no son ni tratados programáticos ni manifestaciones objetivas de un espíritu histórico, y tampoco una ficción rocambolesca ni meras reflexiones sobre la realidad”. Esas categorías negativas tienen algo en común: todas ellas son pertinentes por tratarse de un lado de una oposición binaria. Un tratado programático sería una especie de panfleto político, frente a las objetivaciones históricas, una oposición que el arte audiovisual cuestiona fervientemente. La segunda pareja también está sujeta a las reducciones de la oposición binaria. Lo que Richter llama en términos despreciativos una “ficción rocambolesca” se opone a las “meras reflexiones sobre la realidad”. Y, si bien moviliza tanto palabras como imágenes, el videoarte en absoluto las arroja unas contra otras. “Por el contrario”, prosigue Richter, “las miniaturas de la *Denkbild* pueden entenderse como implicaciones conceptuales en lo estético y como implicaciones estéticas en lo conceptual, flotando entre la crítica filosófica y la producción estética”⁸.

Hallamos aquí un eco de la quinta tesis de Benjamin sobre las imágenes del pasado, que ha supuesto una pauta para mi trabajo sobre el arte entre la historia y el anacronismo: “[L]a imagen verdadera del pasado es una imagen que amenaza con desaparecer con todo presente que no se reconozca *implicado* en ella”⁹. Tal advertencia, que tiene su eco en la formulación de Britto Jinorio, es fundamental para el proyecto de Jerez; la considero uno de sus principales motores. El compromiso con su tiempo lleva a la artista a abordarlo de forma crítica, sin desvincularse de lo que critica. Y uno de los elementos cruciales de esa contemporaneidad es la presencia en ella del pasado, lo cual, en el sentido más inmediato, se hace visible en sus instalaciones en edificios antiguos, como la Sala Verónicas de Murcia y la actual exposición en el Reina Sofía.

Tras rechazar todo lo que no es, Richter pasa a definir la imagen pensamiento del siguiente modo: “La *Denkbild* codifica una forma poética de escritura condensada y epigramática en *instantáneas* textuales que *refulgen* como meditaciones relevantes que por lo general se fijan en un detalle en apariencia periférico o en un asunto marginal”¹⁰. La palabra “instantánea” aporta el ingrediente visual, mientras que “refulge” hace pensar en el breve fogonazo, también visual, que Benjamin nos conmina a preservar mediante el reconocimiento en las primeras frases de su quinta tesis: “La *imagen*

8 Ver Gerhard Richter, *Thought-Images. Frankfurt School Writers' Reflections on Damaged Life*, Stanford (California), Stanford University Press, 2007, p. 2.

9 Walter Benjamin, “5th Thesis on the Philosophy of History”, en Hannah Arendt (ed.), *Illuminations*, trad. Harry Zohn, Nueva York, Schocken, 1968, p. 255 [trad. cast., *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, trad. Bolívar Echeverría, México, DF, Itaca, 2008, consultado el 9 de febrero de 2020 en: <http://www.bolivare.unam.mx/traduccion/Benjamin,%20Tesis%20sobre%20la%20historia.pdf>].

10 Richter, *Thought-Images*, óp. cit., p. 2; las cursivas son mías.

verdadera del pasado pasa de largo velozmente. El pasado solo es atrapable como la *imagen* que refulge, para nunca más volver, en el instante en que se vuelve reconocible”¹¹. Esa afirmación es igualmente importante ante el cuestionamiento que hace Jerez de su (es decir, nuestro) tiempo. Plantea la relevancia del pasado y su categoría de imagen, en nombre del presente en el que debe reaparecer, realizarse de nuevo, lo cual quedaba claro desde el punto de vista visual en la exposición *Tiempo DIA-RIO*, presentada en una antigua iglesia murciana. Los colores proyectados en las paredes y las escaleras del edificio aseveraban precisamente eso: el pasado (el edificio viejo) queda distanciado de su antigüedad monumental por áreas azules que lo arrastran al presente. Lo mismo se consigue con su hermoso título espacio-temporal que, con el sustantivo “río”, transforma el tiempo de lo cotidiano, lo “diario” en algo geográfico y fluido, habitual e inaferrable al mismo tiempo.

Con una mínima modificación (el guion que separa “DIA” de “RIO”), Jerez dirige la atención hacia un aspecto de peso de la historia cultural que recorre de forma continuada toda la exposición. La idea del tiempo diario y, al mismo tiempo, la fluidez del río conforman una tensión propuesta por el guion. Un guion que separa y conecta al mismo tiempo. En un libro inteligente y cargado de sensibilidad, el historiador de la fotografía Ulrich Baer recoge una útil distinción planteada por Vilém Flusser entre dos concepciones del tiempo que están en juego y en desacuerdo en concepciones de la fotografía. En esa compulsión cultural por seguir autenticando pensamientos fundamentalmente occidentales, los relaciona con orígenes en la antigüedad clásica, en concreto con Heráclito y Demócrito.

La concepción cultural de la fotografía ha estado dominada por uno de ellos, derivado de Heráclito, y Baer propone adoptar el otro, procedente de Demócrito. Se trata de una intervención útil, aunque permanezca atrapada en el binarismo. La concepción dominante entiende el tiempo como un flujo, o un río, y se refiere a la fotografía como una corte o una suspensión de ese flujo: el momento congelado. La visión alternativa (que Baer desarrolla para dar con el trauma, y no el momento congelado, como metáfora conceptual con la que pensar la fotografía) entiende el tiempo no como algo continuo, sino como algo explosivo. Así, Baer basa la fotografía en la serendipia o la catástrofe, según el caso. No obstante, atribuir un estado traumático a la obra de arte en sí es una generalización que aplanar un concepto importante y, en todo caso, no resulta necesaria ni deseable. Tampoco puede atribuirse un estado de ánimo concreto a los estados traumáticos. De todos modos, el término “explosivo” encaja bastante bien en el trabajo no lineal y, sin embargo, fluido. La fluidez no está exenta de peligros. En ese sentido, el propio guion, así como la exposición en su conjunto, es ya una “imagen pensamiento”¹².

11 Benjamin, “5th Thesis on the Philosophy of History”, óp. cit., p. 255; las cursivas son mías.

12 Ese tropo de la autenticación está encajado a su vez en lo que Baer denomina la concepción heraclitana del tiempo. El *flujo* hace referencia no solo al movimiento inexorable y lineal del tiempo, sino también a su curso permanente, su continuidad, y con ello a su evolución. En consecuencia, ese “metaheraclitanismo” es

El estudio hecho por Richter de la *Denkbild* tiene también en consideración la cuestión de la verdad histórica con respecto a su “otro”, la memoria, que subraya el título admonitorio de la actual exposición de Jerez, *Que nos roban la Memoria*. La memoria es otro tema primordial de su obra. En relación con la verdad histórica, Adorno escribe en su *Teoría estética*: “Lo que no puede demostrarse en el estilo acostumbrado y sin embargo es fascinante sería espolear la espontaneidad y la energía del pensamiento y, sin tomarlo literalmente, hacer saltar chispas mediante una especie de cortocircuito intelectual que arroja una luz repentina sobre lo familiar y tal vez le prende fuego”¹³. Como en la tesis de Benjamin, en este caso el lenguaje vuelve a ser visual y a querer impresionar, con “chispas”, “cortocircuito”, “luz repentina” y “le prende fuego”. La palabra “explosivo” no sería una mala elección. Estamos ante una descripción del pensamiento con vida, y ese pensamiento vivo es activo. Tiene capacidad de acción. Y es visual. El pensamiento necesita innovaciones formales que impresionen. Así puede obtener una nueva energía y una nueva vida, implicar a la gente y transformarse en un proceso colectivo, dejando atrás esas imágenes estáticas que llamamos “clichés”. Jerez alcanza esa innovación “chispeante” e impresionante mediante la conjunción de materiales, cambios prácticos del modo de exhibición, el vínculo anacrónico entre presente y pasado y, sobre todo, la intermedialidad de sus instalaciones; todo ello implica no solo intervenir en los edificios con frecuencia históricos en los que instala su obra, sino tenerlos en cuenta. Y es que la instalación es un tercer concepto que aúna fuerzas con lo performativo/la performatividad y el pensamiento por imagen tanto en la obra de Jerez como en general.

La instalación

El título de uno de los libros de Jerez es *Ideas instaladas*. Al igual que *Tiempo DIA-RIO*, *Interferencias*, *Media_mutaciones* y otros, los títulos de Jerez son imágenes pensamiento por derecho propio¹⁴. Ese título del año 2007, *Ideas instaladas*, aceleró mi corazón de crítica la primera vez que me topé con él. Con frecuencia, cuando dudo ante la posibilidad de aceptar otro encargo para escribir sobre un artista, algún detalle, alguna palabra o algún otro pormenor se lleva por delante mis vacilaciones. En el caso de Jerez, si bien la invitación para escribir este texto llegó en un momento en que estaba sumamente atareada con mi propio trabajo, el título de ese librito me convenció. Instalar ideas: a eso me refiero precisamente al hablar de que el “pensamiento por imágenes” conduce a las “imágenes pensamiento” sin respaldar ninguna definición con claridad unívoca. En consecuencia, el título *Ideas instaladas* me llevó a seguir

un síntoma de la imposibilidad o, mejor dicho, la indeseabilidad de tomar partido en una oposición binaria. Ulrich Baer, *Spectral Evidence. The Photography of Trauma*, Cambridge (Massachusetts), MIT Press, 2002, y Vilém Flusser, *Towards a Philosophy of Photography*, trad. Anthony Mathews, Londres, Reaktion Books, 2000 [trad. cast., *Una filosofía de la fotografía*, trad. Tomás Schilling, Madrid, Síntesis, 2001].

13 Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory*, trad. Robert Hullot-Kentor (1970), Londres, Athlone Press, 1997, pp. 322-323 [trad. cast., *Teoría estética*, trad. Fernando Ríaza, rev. Francisco Pérez Gutiérrez, Barcelona, Orbis, 1983].

14 Concha Jerez, *Ideas instaladas*, Madrid, Comunidad de Madrid, 2007 [cat. exp.], y Concha Jerez y José Iges, *Media_mutaciones*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Subdirección General de Documentación y Publicaciones, 2015 [cat. exp.].

pensando en la instalación. Una vez más, Jerez explota el concepto al tiempo que despliega la práctica a la que hace referencia¹⁵.

Como defiende la historiadora del arte Claire Bishop en un libro sobre las instalaciones artísticas, la frontera difusa entre los museos donde las exposiciones se consideran instalaciones, con fotografías de las obras en el espacio llamadas “imágenes de instalación”, y las instalaciones específicas se ha definido con el surgimiento de la instalación como género diferenciado. Sin embargo, una vez más vemos que Jerez se muestra “traviesa” al desautorizar esa nueva claridad recién conquistada. Y, además, en este caso la desautorización y el planteamiento alternativo no solo hacen de su trabajo algo único, sino que reconceptualizan el concepto al margen de una claridad que lo volvería rígido¹⁶.

La definición de Bishop, que concuerda con el sentido general de la instalación artística, dice así:

La instalación artística [...] se distingue de los soportes tradicionales (la escultura, la pintura, la fotografía, el vídeo) por dirigirse directamente al espectador como presencia literal en el espacio. En lugar de imaginar al observador como un par de ojos incorpóreos que inspeccionan la obra desde cierta distancia, la instalación artística presupone un espectador *corpóreo* con un tacto, un olfato y un oído tan acentuados como la visión. Podría decirse que esa insistencia en la presencia literal del observador es el rasgo clave de la instalación artística¹⁷.

Con influencia de los planteamientos fenomenológicos, en especial del texto fundacional de Maurice Merleau-Ponty “La importancia primordial de la percepción”, Bishop insiste acertadamente en la presencia del cuerpo en la instalación, que en consecuencia ya no puede ser un objeto, sino un entorno en el que el sujeto se sumerge. Ese estar *dentro* de la obra es la distinción fundamental entre la instalación y la escultura. Bishop también insiste en la naturaleza sinestésica de la percepción, que aparece con fuerza en la utilización que hace Jerez del sonido como parte integral de sus instalaciones¹⁸.

15 Al recibir la invitación estaba a punto de terminar una videoinstalación de dieciséis canales titulada *Don Quijote. Sad Countenances* (2019). Era un momento de actividad frenética. Sin embargo, toparme con la obra de Jerez, y en especial con ese título, me inspiró no solo para aceptar la invitación, sino también para afinar mi propia instalación, que se ha expuesto en Murcia entre octubre de 2019 y enero de 2020. Ver *Don Quijote. Tristes figuras; Don Quijote. Sad Countenances*. Murcia, Cendeac (Ad Litteram), 2020.

16 La palabra “traviesa” hace referencia a un artículo en el que establezco conexiones entre Louise Bourgeois y otros artistas a los que califico de “traviesos” en referencia a su actitud de no obediencia a los dogmas establecidos sobre el arte, por mucho que sus obras no tengan ningún punto en común en lo formal o lo medial: “Scale as a Political Tool. Louise Bourgeois’ *Cells* as a Mode of Living. On the Occasion of the Munich Exhibition”, en *Kunst Chronik*, vol. 69, nº 7, julio de 2016, pp. 349-362. De un modo similar, más adelante voy a introducir, en este mismo texto, “afinidades electivas” entre Jerez y otros artistas.

17 Claire Bishop, *Installation Art*, Londres, Tate Publishing, 2005, p. 6; la cursiva es del original.

18 Maurice Merleau-Ponty, *The Primacy of Perception*, Evanston (Illinois), Northwestern University Press, 1964.

Si bien dedica todo un capítulo a la dispersión del sujeto (anteriormente unificado), la definición de Bishop sigue estando centrada en él. Esa dispersión también está en juego, con mucha fuerza, en las instalaciones de Jerez, donde su “pensamiento por imágenes” hace aflorar lo que ya en su título denomina “ideas instaladas”. Sin embargo, Jerez, fiel a su continua reconceptualización de conceptos, no nos permite sorprenderla definiendo su concepto “ideas instaladas” de un modo definitivo. Así, define “instalación” de distinta forma en distintos momentos. En una descripción afirma verlo como “una obra única que se genera a partir de un concepto y/o una narrativa visual creada por el artista en un espacio concreto. En él se establece una interacción completa entre los elementos introducidos y el espacio considerado como obra total”¹⁹. Esa observación de Jerez añade a la definición de Bishop la idea de unicidad estrechamente ligada a su empoderamiento del espacio, en reciprocidad con la artista, así como, posteriormente, con los visitantes. Esa *unicidad* no hace referencia a una evaluación de la obra de arte, sino a la imposibilidad de separar (distinguir) el tiempo y el espacio. Eso impide que las instalaciones de Jerez se repliquen. Cada despliegue de (en ocasiones) los mismos objetos en un espacio distinto crea una obra distinta, puesto que no hay dos espacios idénticos.

Jerez se mostró aún más enfática al respecto en otra entrevista en la que expresaba la reciprocidad arte-espacio:

Para mí una instalación [...] es aquello que necesita del lugar para desarrollarse. Ese lugar es parte de la obra, no concibo que se llame instalación a una obra que aparece en diferentes lugares de la misma forma, sin una estrecha relación con el espacio. Para mí la instalación está vinculada al lugar como soporte y parte de la narrativa. En cada lugar la obra cambia radicalmente porque el espacio es parte de ella, es un elemento vivo²⁰.

La palabra “soporte” se refiere a algo más que al suelo, al pedestal o al lienzo. Aunque también alude a la necesidad técnica y material de un soporte, como imagen pensamiento esa palabra incluye su uso social como algo “útil”, algo que “hace posible”; una relación cordial. La clave está en la importancia, la viveza y la participación del lugar. Ya no se trata de un mero entorno en el que se permite la entrada al visitante, sino de un participante por derecho propio en el proceso que el arte conforma o pone en marcha. La sensación de esa participación del espacio cambia también a los visitantes. El respeto por la especificidad y la viveza del espacio transforma nuestra sensación de dominio de un entorno neutral. Ese efecto espacial no puede reducirse al espacio arquitectónico, físico. La participación presupone un diálogo en el que el espacio es

19 Ver Javier Maderuelo, “Todo está en la realidad”, entrevista con Concha Jerez, en *Concha Jerez. In Quotidianitatis Memoriam*, Kassel, Hall K18, 1987, p. 8; citado en Castro Flórez, “A punto, entre tiempos, fluyendo en lúcida intemperividad”, *óp. cit.*, p. 24, n. 53. p. 155

20 La entrevista tuvo lugar en 1998. Cito de Alicia Murría, “Ideas, espacios, fisuras en la obra de Concha Jerez”, en *Concha Jerez. Interferencias*, *óp. cit.*, p. 27.

uno de los “hablantes”. Dado que cambian en cada ocasión, esa unicidad también impide toda descripción detallada de las obras.

En su texto para el catálogo de la muestra del año 2001 *Del lugar al no-lugar*, Jerez aporta más matices a su visión de la instalación al añadir otro elemento al concepto:

Cuando me introduzco en un espacio arquitectónico, lo recorro lentamente. Lo MIDO a través de la mente, en un diálogo de límites.

Lo VEO en un recorrer, desde la grandilocuencia de su estructura, el desarrollo reiterativo, especular, incluso a veces estimulantemente analógico, hasta llegar a esos detalles de complicidad que concluyen el propio discurso arquitectónico.

A continuación agrega el tercer elemento de actividad que define el espacio: la escucha. La importancia del sonido en la producción de Jerez, con independencia de que se trate de obras que cuenten con José Iges como coautor o no, es bien conocida: “Lo OIGO en la interacción con locuciones espaciales tales como aquellas que conciernen a lo lleno/vacío y al vacío/silencio en la realidad visual y su medición mediante conceptos de tiempo”. Sin embargo, escuchar es siempre participar, con independencia de que haya sonido o música instalados, además de objetos, imágenes y otros elementos que transmitan ideas. En ese último fragmento, domina la sinestesia. Las medidas espaciales tienen, o crean, una especificidad acústica. Lleno o vacío, el espacio implica, asimismo, el sentido táctil de estar en ese espacio. Entonces la artista convierte el vacío y el silencio en un elemento visual. Y entra en juego el tiempo para vitalizar aún más el espacio. Todas las palabras tienen importancia. “Lo recorro lentamente”, dice Jerez. El adverbio es crucial. Todo lo que describe sencillamente no puede hacerse deprisa. Al mismo tiempo, ese “lentamente” alude a un vídeo ralentizado mostrado en esa instalación y protagonizado por la artista. La medición solo establece límites en el diálogo. Ni el espacio ni ella pueden dictar los límites de lo posible²¹.

Lo que significa “especular” en la obra de una artista que juega con espejos que cortan cuerpos por la mitad, como sucede en la escalera, está por ver. El espejo es algo más que un instrumento visual concreto. La falta de lógica (lo “alógico”) parece resultar útil al liberar a la artista que vaga lentamente del confinamiento de la arquitectura, mientras que los “detalles de complicidad” confieren otra inflexión a la relación dialógica. La instalación, en esas aseveraciones, pasa a ser algo al mismo tiempo adecuado e inadecuado: apropiado para el género artístico de la instalación y distinto de ella, dado que rechaza la movilidad de las instalaciones a otros lugares y tiempos.

21 Concha Jerez, “Lekutik ez-lekura / Del lugar al no-lugar”, en *Concha Jerez. Lekutik ezlekura - Del lugar al no-lugar*, San Sebastián, Koldo Mitxelena Kulturunea, 2001, p. 9; las mayúsculas son del original.

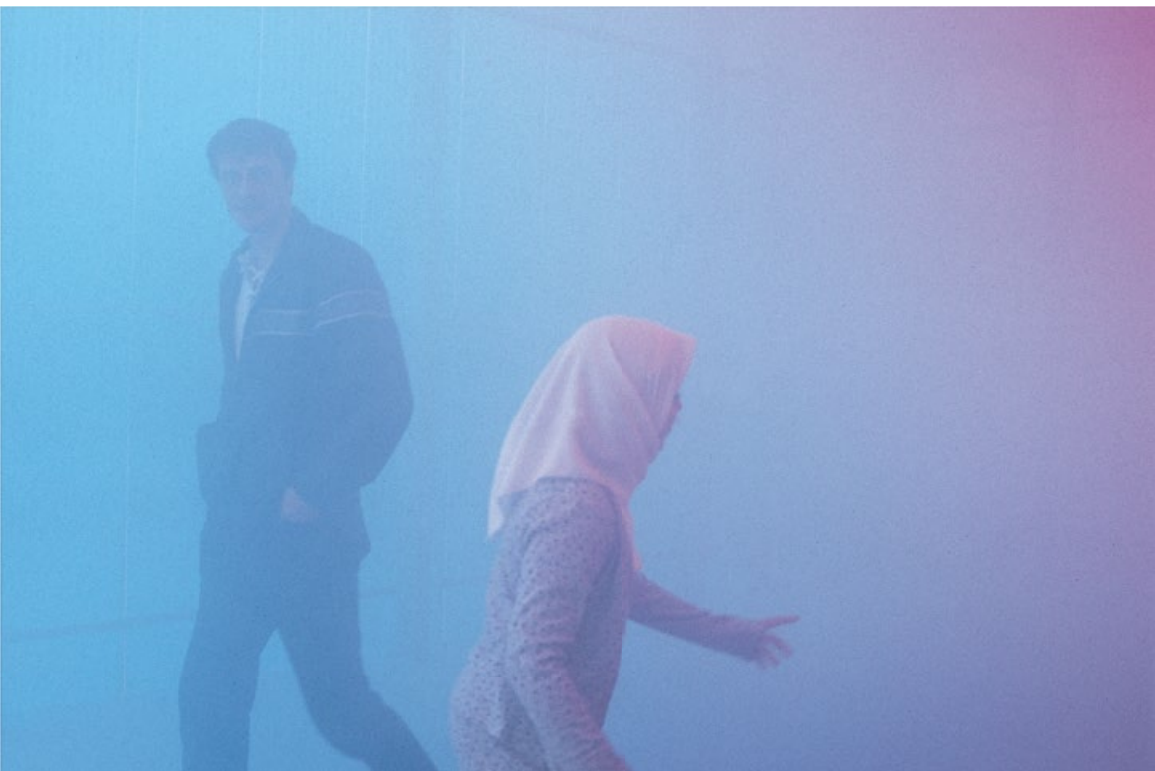
Y, si el objeto de la instalación son las “ideas”, como señala el título *Ideas instaladas*, podemos ver claramente cómo los tres conceptos que he tratado en este apartado rehúsan amoldarse, en la práctica de Jerez, a cualquier definición analítico-teórica que trate de fijarlos. Resulta necesario conocerlos y comprenderlos, pero incluso en ese caso, en lugar de abrir las cerraduras, nos dejan encerrados. Nos sitúan con Jerez en una aventura de la experiencia que no conocíamos, que no podíamos conocer de antemano. Así pues, ¿qué ideas ha instalado la artista? Sin pretensiones de saberlo, como si estas pudieran simplemente traducirse de imágenes a conceptos, en el siguiente apartado sondeo algunas de las muchas ideas que Jerez despliega (o con las que juega) como material primario. A fin de crear una especie de comunidad imaginada, un terreno internacional en el que la obra de Jerez pueda demostrar su fuerza, trato de conectar algunas de esas ideas con obras de otros artistas de renombre internacional por los que siento una afinidad especial. Para ello, exploro sin fijarlos conceptos (o, mejor dicho, temas conceptuales) relevantes para la exposición de Jerez. Así, la categoría internacional de la artista no es cuestión de “fama”, sino de la fuerza de lo que tiene que decir... en su pensamiento visual²².

Afinidades electivas

El tiempo: la lentitud

Lo que me llamó la atención de la tercera de las aseveraciones de Jerez sobre la instalación es la lentitud: “Cuando me introduzco en un espacio arquitectónico, lo recorro lentamente”. Me imagino a la artista recorriendo el espacio paso a paso. Se trata de algo más que una cualificación del movimiento, aunque ese desplazamiento corporal entre en juego. La lentitud parece una instrucción: para conseguir algo de su estancia en un espacio (por ejemplo, un futuro espacio artístico o un espacio de exposición por el momento vacío), avance lentamente. Solo entonces podemos, literalmente, *crear* el espacio. En esa concepción de la lentitud, detecto una afinidad con la escultora e “intervencionista” belga Ann Veronica Janssens. La lentitud es uno de los rasgos fundamentales de su producción artística, sobre todo en el caso de sus salas brumosas. Se trata de instalaciones que ralentizan la percepción. Al entrar, no se ve ni se oye nada. Y luego, poco a poco, van haciéndose visibles ciertas líneas tenues y también los demás visitantes, si es que los hay. Recuerdo vivamente lo que sentí al entrar por primera vez en uno de esos espacios, sin estar en absoluto prevenida. La ascensión hacia la visibilidad de las líneas todavía vagas se alcanzaba mediante la lenta aparición del techo, los pedestales y los rincones de la sala tras aquella nube en apariencia infinita. Fue una aparición apenas identificable, así como frágil, en permanente peligro de aniquilación. Hasta pasado un tiempo no pude empezar a ver que en realidad estaba dentro de algo tan corriente como una sala. Distinguí su forma cuadrada y sus

²² No hay que considerar en modo alguno que esta pequeña selección sea una declaración de evaluación. La elección de otros artistas subsidiarios surge del hecho de que he escrito sobre su obra en términos que, mediante conceptos, he reconocido posteriormente (en el doble sentido empleado por Benjamin) en la producción de Jerez.



Ann Veronica Janssens, *Blue, Red and Yellow*, 2001

proporciones. Sin embargo, la sensación previa de que no había ningún otro espacio presente para mí más que el absoluto seguía impresa en mi retina, mi piel y mi cerebro. Lo que sucedía conmigo y dentro de mí era una experiencia de duración como elemento de percepción visual con una importancia crucial. En la lentitud, el tiempo y el espacio se funden. Así interpreto la afirmación de Jerez según la cual cuando entra en un espacio arquitectónico lo recorre “lentamente”²³.

Visualmente, no hay nada en las salas brumosas de Janssens que recuerde las instalaciones de ideas, como ha denominado Jerez a sus propias interacciones únicas objeto-espacio; esto es, a sus instalaciones. Solamente tienen en común la idea de la lentitud. Pero eso es una conexión, una afinidad electiva, si recordamos la obra de

23 Describo esa experiencia con detenimiento en mi libro *Endless Andness. The Politics of Abstraction According to Ann Veronica Janssens*, Londres, Bloomsbury, 2013. Algunas de las ideas de esa obra, centrada en las posibilidades de eficacia política de la abstracción, son relevantes como filtro por el que contemplar la obra de Jerez y viceversa.

Johann Wolfgang von Goethe *Las afinidades electivas*, publicada en inglés por vez primera en 1854. Esa “afinidad electiva” se basa en algo más que en la semejanza visual o iconográfica. La afinidad no es física, material; ni siquiera perceptual. La producción de ambas artistas es única (por el mismo motivo que todas las obras de Jerez son únicas) y no encaja en ninguna categoría preestablecida. Su afinidad reside, sin embargo, en la forma de crear sus obras, en la interacción con el espacio y el espectador, en una fuerza de potencia *activadora*. La lentitud fomenta esa actitud ante el arte que hace posible la reciprocidad: lo que antes llamábamos, y yo vuelvo a hacerlo, una “mirada atenta”. Se trata de una variación de la lectura atenta, la actitud ante la literatura fomentada por el movimiento de los nuevos críticos de principios del siglo xx, que rechazaba la relación del arte con lo sociopolítico, que hasta la fecha se había basado en el determinismo, mientras que siguiendo una concepción diferente no determinista esa relación resulta, por el contrario, especialmente intensa en la obra de Jerez y los artistas que asocio aquí con ella. Los nuevos críticos lograron que mirásemos (en el caso de la literatura, que leyésemos) con la minuciosidad suficiente para ver la textura, el lenguaje y el sentido de las obras. Ese “recorrer lentamente”, según la formulación de Jerez, facilita esa mirada atenta, lo cual a su vez facilita un compromiso activo con el arte. En el caso de la instalación, ese requisito de un acercamiento lento-atento-activo es el instrumento que tiene a su disposición el visitante para resistirse a la sensación anterior de inmersión que, supuestamente, fomenta la pasividad, la sumisión, la rendición y, por ende, la aceptación de la manipulación. Esa era una antigua crítica a la instalación inmersiva. Hace algún tiempo, las “exposiciones inmersivas” se consideraban abrumadoras y se creía que fomentaban la pasividad en los visitantes, al pedirles que se rindieran a un entorno total²⁴.

Yo, por el contrario, entiendo la inmersión como un tipo de arte expositivo *activador*. Al adentrarse por voluntad propia en un entorno ficticio, los visitantes solo pueden desentrañar el sentido de la pieza mediante la penetración. Y eso no los hace pasivos. Tanto la “suspensión voluntaria de la incredulidad” que caracteriza el procesamiento de la ficción como la necesidad de estar activo para comprenderla, para responder, resistir, reflexionar y sentir (esto es, para impregnarse de pensamiento crítico) determinan el efecto estético. No obstante, los componentes sonoros, tan característicos de la obra de Jerez, responden al objetivismo físico de los elementos de la instalación. El sonido es de por sí confuso, al no estar unificado armónicamente y surgir o proceder del exterior del objeto. Con ello, la cualidad inmersiva rivaliza con la objetividad escultural. Y, así, la tensión y la contradicción empujan a la reflexión. En el caso del trabajo de Jerez con el sonido, al cuestionar la idea de que la inmersión pasiviza, el sonido amplía las paredes del objeto para transformarlo en un espacio en el que el visitante solamente puede morar, solamente puede andar-pensar lentamente.

24 Ver un excelente estudio sobre las ventajas y los inconvenientes de la inmersión en Michelle Williams Gamaker, “Immersion and Reciprocity. Art Experience in Live Space”, (tesis doctoral), Goldsmiths, University of London, 2012. Los dos sustantivos del título principal ya indican que ese trabajo encaja en la obra de Jerez. Y “live” (vivo) combinado con “space” (espacio) apunta que el tiempo forma parte de él.

Ese andar-pensar es algo ya presente en el proceso mental del primer gran filósofo moderno del mundo occidental, René Descartes²⁵.

Para comprender la presencia continuada de esa compulsión por avanzar lentamente en nuestra relación con el espacio, resulta útil tener en cuenta el concepto de “espacio psíquico” y luego estudiar cómo explota Jerez también ese concepto, con el objetivo de establecer su reciprocidad con el espacio. La palabra “psíquico” hace pensar en el psicoanálisis, un campo de teorización que sigue siendo indispensable para conectar a las personas (los sujetos implicados en la relación recíproca de Jerez) con el arte instalado, junto con sus ideas, en un espacio. A quienes no estén (todavía) convencidos de que ese campo teórico sea, en efecto, indispensable, la teórica cultural estadounidense Kaja Silverman puede resultarles convincente. En su extraordinaria historia de la formación de la subjetividad y del lugar de la visión y del cuerpo en ella, Silverman afirma: “[L]a aprensión del sí por parte de uno es [clave para] una imagen visual o constelación de imágenes visuales y [para] ciertas sensaciones corporales cuyo determinante es menos fisiológico que social”²⁶. Conviene tener presente la conexión que queda sugerida entre las tres “claves” del trabajo conceptual móvil de Jerez y la idea de la formulación de Silverman de ser “clave para”. Su afirmación explica cómo la relación entre el sujeto individual y las imágenes culturalmente normativas es corporal sin ser “innata” ni estar determinada anatómicamente. El tema es el sentimiento: cómo *siente* el sujeto su posición en el espacio. Lo que denominamos “sentimiento” es el umbral del cuerpo y la subjetividad. “Umbral” es otro concepto de la obra de Jerez, arrebatado de su significado tradicional de “límite entre el interior y el exterior” con el objetivo de vincularlo a la mirada. Su instalación *En el umbral de la mirada* (1997), una obra de nuevo con un título conceptualizador, apunta a que el umbral (¿destaca la afinidad con el título del libro de Silverman!) no separa el exterior del interior, sino que da entrada a este.

Las imágenes externas están “acopladas” a la existencia del sujeto, que se experimenta como algo corporal, encerrado en su conjunto; el sujeto está “encerrado” en el mundo externo. En el sentido musical de la palabra “clave”, siempre relevante en la producción de Jerez, las imágenes externas y el cuerpo se adaptan, se armonizan; unas se “acoplan” a la totalidad del otro. Sin embargo, “ser clave” para algo también puede entenderse mediante la noción semiótica del código, ser clave para entender, para comprender, para establecer una comunicación entre sujetos individuales y una cultura, una comunicación en la que se practique el “espacio recíproco”. Todos esos sentidos del término son relevantes y están conectados. Los garabatos ilegibles de Jerez, que forman parte de la obra variable *Auto-Censurados* y que con frecuencia

25 Sobre ese aspecto de la filosofía, ver mi película *Reasonable Doubt*, 2016, <http://www.miekebal.org/works/films/reasonable-doubt>, y mi artículo sobre ella “Thinking in Film”, en Jill Bennett (ed.), *Thinking in the World*, Londres, Bloomsbury, 2020, pp. 272-201. El simple hecho de que Descartes acostumbrara a pensar andando desautoriza ya lo que suele creerse sobre él cuando se lo considera erróneamente anticorporal.

26 Kaja Silverman, *The Threshold of the Visible World*, Nueva York, Routledge, 1996, p. 14; la cursiva es mía [trad. cast., *El umbral del mundo visible*, trad. Alfredo Brotons Muñoz, Tres Cantos, Akal, 2009, p. 23]. Este libro es fundamental para comprender el arte y los medios contemporáneos.

están vinculados a obras con la palabra “memoria” en el título, nos informan del precio del rechazo a la reciprocidad. Algunos ejemplos son *Xm3 de Memoria Escrita y Oralizada*, *Paisaje de Memoria* o *Xm3 de Memoria Autocensurada*. Recorrer lentamente un espacio jereciano con todos los ejemplos de ilegibilidades autocensuradas que plasma en las paredes o en el suelo ilumina el flujo espaciotemporal o, mejor dicho, lo crea con sensibilidad, con lo cual combina temporal y provisionalmente el cuerpo del sujeto con el espacio que ocupa. *Más allá del miedo de nuestros pueblos* provoca con la misma intensidad a los espectadores para que hagan un esfuerzo de comprensión, y la imposibilidad de leer nos empuja a ofrecer empatía en lugar de indiferencia.

pp. 18-23

pp. 1-3 y 24-31

pp. 24-31

p. 276

La utilidad del “arrastre” de ese empleo connotativo de un concepto clave de la semiótica se hace evidente cuando Silverman, que sigue refiriéndose a la base corpórea del ego, a la propiocepción (la sensación del yo desde dentro del cuerpo), afirma que es “aquella componente egoica para la que conceptos como ‘aquí’, ‘allí’ y ‘mi’ son clave”²⁷. La autora recupera el concepto lingüístico de la deixis con la forma con la que lo dio a conocer el lingüista francés Émile Benveniste para teorizar sobre la construcción de la subjetividad en el lenguaje. Estrictamente hablando, al situar la deixis “dentro de”, “sobre” o “en” el cuerpo amplía con contundencia el significado y la importancia de la idea de Benveniste según la cual la deixis, y no la referencia, es la “esencia” del lenguaje. La deixis no se refiere al significado como tal sino, en primer lugar, al intercambio entre la primera y la segunda personas, a los tiempos pasados, presentes o futuros con respecto a ella y a palabras como “aquí” y “allí”. Ese marco teórico permite profundizar en nuestra forma de entender las ideas instaladas de Jerez y su modo de recorrer lentamente un espacio nuevo y todavía vacío²⁸.

El lenguaje y otras actividades semióticas no son solo impensables sin implicación corporal. Podría defenderse, como hace Butler, que las palabras pueden provocar dolor o daño y despertar excitación sexual o de otro tipo, y que en consecuencia los efectos corporales forman parte integral de la lingüística. Por el contrario, la base propioceptiva de la deixis comprende algo más que palabras; incluye el sistema muscular, así como el espacio que rodea el cuerpo, el espacio en el que el cuerpo “encaja” como dentro de una piel. Ese es el espacio que Jerez describe con tanta sensibilidad en la cita anterior, en la que nos cuenta lo que le sucede cuando penetra en un espacio. El espacio abstracto se transforma en un lugar concreto en el que el sujeto, delimitado por su piel, resulta clave para el espacio que percibe y del que, irreversiblemente, forma parte. Silverman emplea el feliz término “función postural” para referirse a ese lugar del sujeto “clave”. Jerez añade a ese entendimiento del sujeto la reciprocidad que hace imposible la existencia de sujetos individuales. La reciprocidad de la subjetividad es clave²⁹.

²⁷ *Ibíd.*, p. 16 [trad. cast., p. 25].

²⁸ La deixis (el intercambio yo/tú) se explica con lucidez en Stephen C. Levinson, “Deixis”, en Laurence R. Horn y Gregory Ward (eds.), *The Handbook of Pragmatics*, Oxford, Blackwell, 2004, pp. 97-121. El artículo de Levinson recoge las referencias más importantes del concepto creciente de la deixis, desde la lingüística hasta otros campos.

²⁹ Sobre lo que dice Butler con respecto a las palabras que provocan daño, ver su obra *Excitable Speech*. A

Esa interpretación de la deixis abre un espacio para una semiótica corporal con arraigo espacial. La deixis puede llegar a ser un término clave para un análisis semiótico de los dominios visual y literario sin el desvío reduccionista por el lenguaje. Una vez abandonada la restricción al terreno lingüístico, la deixis pasa a ser un índice (un indicio de que está arraigada en la realidad existencial) vinculado y combinado con el sujeto. Esa forma espacial corpórea de la deixis (ese índice orientacional) aporta un mayor conocimiento de esos casos de indexicalidad en los que la función postural del sujeto (su formación “desde dentro”) remite, por así decirlo, a las imágenes que penetran en ella desde el exterior, pero en ese caso acompañadas de un “comentario” afectivo o “sentimiento”. El tráfico de imágenes entre interior y exterior es una función de la interdiscursividad que impregna lo que Derrida denomina “citacionalidad”; la iterabilidad mencionada anteriormente. Ese es el umbral de la mirada de Jerez. La relación entre las instalaciones de ideas siempre únicas de la artista y esa teoría del espacio psíquico se “espesa” mediante el pensamiento, filosófico y psicoanalítico, según el desarrollo de Silverman. Con cierta vacilación, planteo que la obra de Jerez es, en ese sentido, “barroca”³⁰.

Propongo arrebatar (o incorporar) la idea de Silverman citada anteriormente (“[L]a aprensión del sí por parte de uno es [clave para] una imagen visual o constelación de imágenes visuales y [para] ciertas sensaciones corporales cuyo determinante es menos fisiológico que social”) para emplearla en una reflexión sobre el espacio como deíctico, como una especificación de la indexicalidad que subraya tanto el punto de partida como el punto de retorno de la significación del índice como algo ubicado en el cuerpo. Ese espacio deíctico contraviene la incorporación del espacio que promueve la idea estándar del dominio visual y su metáfora, la perspectiva lineal. Mi objetivo al aplicarlo al arte de Jerez asociado al de Janssens es articular una concretización particular de un espacio en apariencia abstracto que proponen los artistas visuales, que son buscadores de espacio profesionales, pero que una estética de la belleza carente de significado nos ha impedido comprender. Jerez no nos enfrenta a esas

Politics of the Performative, Nueva York, Routledge, 1997 [trad. cast., *Lenguaje, poder e identidad*, trad. Javier Sáez y Beatriz Preciado, Madrid, Síntesis, 2004]. Sobre la propiocepción, Silverman sigue a uno de sus interlocutores más importantes, el psicoanalista francés Henri Wallon. Ver Henri Wallon, “Kinesthesia and the Visual Body Image in the Child”, en Gilbert Voyat (ed.), *The World of Henri Wallon*, Nueva York, Jason Aronson, 1984. Silverman menciona también un comentario de Merleau-Ponty sobre ese mismo texto, *Les relations avec autrui chez l'enfant*, París, Centre de documentation universitaire, 1958.

30 Sobre ese sentido filosófico de lo barroco, ver la introducción a mi libro *Quoting Caravaggio. Contemporary Art, Preposterous History*, Chicago, University of Chicago Press, 1999. David Carrier también presenta argumentos en favor del empleo del concepto de deixis en el arte, en especial en la pintura: “Muchas obras de arte barrocas ubican la escena representada en presencia del observador. Es lo que llamo ‘imágenes deícticas’”. Ver David Carrier, “When Is the Painting? The Temporal Place of the Spectator in Art History Writing”, en *Principles of Art History Writing*, University Park, Pennsylvania State University Press, 1991, p. 191. Carrier cita un ejemplo del libro de Howard Hibbard sobre Caravaggio cuando señala: “El vistoso autorretrato de Caravaggio en *El martirio de san Mateo* recordaba a los católicos de la contrarreforma que morir por la fe era una realidad contemporánea”. Ese empleo de la deixis, sin embargo, es demasiado limitado. Carrier se queda encerrado en una oposición binaria entre el “aoristo” (el pasado puntual) y el presente deíctico en el que están implicados (como mínimo) tres presentes temporales: los de la representación, el personaje ficticio y el lector u observador.



distracciones. Sus espacios están, las más de las veces, “trastornados”, y contienen objetos arbitrarios o cotidianos, como mesas y sillas que ya no pueden utilizarse, escombros, láminas de plástico arrugadas, esquirlas de cristal y otros restos de destrucción: ejemplos de deixis sin centros identificables. O las sillas plegables vacías de *Jardín de Ausentes* (2002), con luces LED por debajo. Todo eso converge en su idea instalada de recorrer lentamente el espacio como principio del proceso. Trastornados, pero no atestados, ya que se trata de obras acogedoras.

pp. 263 y 270-273

Sin duda, también puede establecerse una afinidad electiva, demandada por esos objetos rotos, con Doris Salcedo, una artista colombiana que modifica muebles usados, invocando a los ocupantes ausentes de la “Casa viuda”, título de una de sus series de obras escultóricas. Algunas de las piezas más conocidas y expuestas de *Muebles sin título* (en su mayoría pertenecientes a “Casa viuda”, 1992-1994) son encarnaciones de una estética de antropomorfismo político, mediante la invocación de ausencias. En la obra de Salcedo no es el jardín, como en *Jardín de Ausentes* de Jerez, sino la casa la que está embrujada con la ausencia de quienes vivieron en ella antes de que la violencia interrumpiera su vida³¹.

31 Ver más información sobre las obras mobiliarias de Salcedo en mi libro sobre su arte, *Of What One Cannot Speak. Doris Salcedo's Political Art*, Chicago, University of Chicago Press, 2010 [*De lo que no se puede hablar. El*



Doris Salcedo, *Palimpsesto*, Palacio de Cristal, Madrid, 2017

El tiempo trémulo: la heterocronía

En la distinción entre interior y exterior, Jerez insinúa otra distinción, temporal como la lentitud pero centrada en la diferenciación dentro de la temporalidad. He aquí otro aspecto del tipo de arte político que plantea la producción de Jerez, que no está ligada temáticamente a la política (estatal), sino que interviene en la forma en que la gente vive el tiempo. Llegados a este punto resulta útil una afinidad electiva con Mona Hatoum, cuya obra *Measures of Distance* (1988) ha tenido una gran repercusión en el videoarte desde los años noventa. El hecho de que el movimiento de la pieza se logre mediante el desdibujado de fotografías fijas es clave para esa repercusión. Esa transformación multimedia de medios hasta el momento diferenciados (*Media_mutaciones*, como la llamaba la exposición de Jerez e Iges del año 2015) entabla una conexión con la temporalidad inherente en una cultura de la diversidad, lo que he denominado “cultura migratoria”³².

arte político de Doris Salcedo, trad. cast, Marcelo Cohen y Miguel Á. Hernández Navarro, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín / Panamericana, 2014].

32 Ver mi texto “Movimiento doble”, Mieke Bal y Miguel Á. Hernández-Navarro, *2MOVE. Movimiento doble, estéticas migratorias*, Murcia, Cendeac, 2008, p. 13-81 [cat. exp.]. Hernández-Navarro desarrolla el concepto de

Measures of Distance consta de imágenes fijas cubiertas de letras arábigas, un paisaje sonoro de la casa de la artista en Beirut y una voz en off en la que ella misma lee, en inglés, cartas que le envió su madre después de que se separasen. El movimiento bidireccional pero asimétrico de la migración está elaborado desde un punto de vista estético. Si echamos la vista atrás, “trastornadamente”, desde el ahora, a esa obra de 1988, vemos que desarrolla el potencial del vídeo de distintas formas que integran el movimiento doble de la migración y dan lugar a una intensa sensación de “heterocronía”. Ahí reside la afinidad con la exploración constante que hace Jerez de la diversidad temporal, la fluidez entre pasado y presente, y el movimiento bidireccional entre ambos³³.

Las letras de la pantalla son ilegibles para quien no lea árabe, lo que nos lleva a muchos a afrontar nuestra ignorancia. En ese sentido, esas letras pueden vincularse con las muchas obras de Jerez sobre la (auto)censura, en las que o bien elimina segmentos de textos de periódicos o bien garabatea no letras que parecen letras. Así pues, de un modo muy distinto también enfrentan a los observadores con su incapacidad para leer. De todos modos, como apunta su título *Tiempo DIA-RIO*, esas letras indican una pluralidad temporal. En las cartas de la madre de Hatoum existe un movimiento del “hogar” al lugar lejano en el que ha acabado su hija, y sabemos que, en la época en que no existía el correo electrónico, tales cartas, portadoras de la presencia corpórea en un tiempo pasado, tardaban mucho en llegar a su destino.

El otro movimiento se desarrolla en los recuerdos de la hija, “ambientados” en Beirut, pero “tenidos” (o, como explico más adelante, “hechos”) en su nuevo lugar de residencia: Londres. Esos recuerdos se presentan por capas; mediante las voces, la rotulación y las imágenes del cuerpo de la madre de Hatoum en la ducha. Las voces árabes grabadas en “casa” hablan deprisa; la lectura en inglés es lenta y retardada; la rotulación es permanente y el cuerpo, en lugar de moverse, muta. Con todos esos medios se despliegan distintas temporalidades, de modo que la multitemporalidad queda implícita en la obra en sí. Así, el vídeo “representa”, “explica”, “genera” o “expresa” la experiencia de la heterocronía. La obra de Hatoum articula las características más significativas del vídeo como medio en movimiento, en un triple sentido: la imagen en movimiento, el movimiento de la gente y el efecto conmovedor desde un punto de vista emocional de la situación resultante. En ese sentido, es importante que el movimiento se construya, se cree, y no se grabe, como si la artista demostrara la especificidad del medio al hacer un vídeo con lo que no lo es. Las fotografías fijas se difuminan para dar paso unas a otras. El movimiento está, pues, solo en la superficie, en la pantalla, no en las figuras “de” la imagen. Estratificada como la de Jerez, su obra deja la superficie de la pantalla opaca y solo revela el cuerpo de su madre lentamente. Cubierta primero por

lo que denomina “tecnología de segunda mano” en su texto de ese catálogo. La obra de Hatoum es un claro ejemplo de esa estética de tecnología de segunda mano.

33 Con “trastornado” hago referencia a un sentido del tiempo en el que pasado y presente están en relación de mutualidad, no de progresión. Ver el libro mencionado en la nota 30, y *Tiempos trastornados. Análisis, historias y políticas de la mirada*, trad. Remedios Perni Llorente, Tres Cantos, Akal, 2016.



Mona Hatoum, *Measures of Distance*, 1988. Vídeo en color con sonido, 15 min 35 s. Producción de vídeo del Western Front, Vancouver. © Mona Hatoum. Cortesía de la artista

la opacidad de las fotografías de su madre para parecer abstracta, luego por el agua y, en todo momento, por las letras árabigas de sus propias palabras, la madre no se presenta al espectador sino con varios estratos de protección, un formato que podemos vincular con los garabatos ilegibles de Jerez en *Auto-Censurados*. Las transiciones de una imagen fija a la siguiente y el árabe hablado con rapidez seguido de una voz más lenta y retardada en inglés hacen del tiempo una experiencia multifacética. Eso es lo que denomino “heterocronía”. Asimismo, la temporalidad retardada del contacto epistolar añade otro estrato que complica la visibilidad.

De ese modo, *Measures of Distance* subraya la heterocronía inherente al vídeo: el lapso del corte o, como imagen del corte en la migración, el lapso de la distancia. Al recuperar la distinción deleuziana entre imagen-movimiento e imagen-tiempo, *Measures of Distance* ralentiza enfáticamente la experiencia del movimiento visible en el espectador y ofrece una experiencia de visionado meditativa que se opone tanto al ritmo

rutinario como al apresuramiento narrativo (“pasar las páginas apresuradamente”). Es más, la dificultad para ver las imágenes subyacentes intensifica la implicación visual del espectador, el deseo de ver quién y qué hay. Al igual que los vídeos de Jerez, *Measures of Distance* plantea una cacofonía temporal de distintos ritmos en un único espacio videográfico, lo cual anima al espectador a hacer malabarismos con distintas temporalidades. En ese sentido, la obra de Hatoum conecta con la forma de subrayar la lentitud que he vinculado anteriormente a las salas brumosas de Janssens. *Measures of Distance* transforma nuestra experiencia del tiempo; temporaliza. Las superimposiciones, las tensiones y los encuentros incongruentes entre distintas temporalidades nos alertan sobre el hecho, evidente pero a menudo olvidado, de que el tiempo no es un fenómeno objetivo. Un reloj despiadado (y los calendarios estrictos que prescribe) regula nuestra vida. Y eso prácticamente invisibiliza otras temporalidades que vivimos. Esa regulación, basada en calendarios y relojes, de la productividad medida en tiempo y de la gobernanza capitalista se llama “cálculo temporal” e interfiere con los ritmos y las duraciones que tienen un impacto personal en las vidas individuales. A lo largo del tiempo, la política entra en la vida privada de todo el mundo. Como consecuencia, el videoarte que demanda la ejecución de heterocronía por parte del espectador, que se ve obligado a ello por las obras multitemporales expuestas, puede dar lugar a comunidades nuevas, si bien precarias y provisionales, según parámetros experienciales. Si eso llega a suceder, puede decirse que las obras tienen fuerza performativa.

Sin embargo, esa concretización y concienciación de la heterocronía no queda restringida al videoarte. Todos los enunciados pueden suscitarla. Los garabatos ilegibles de Jerez, por ejemplo, o sus heterogéneas fotografías de *Paisaje de Memoria*, sustituyen la legibilidad por efectos rítmicos. Y sus distinciones, en ocasiones explícitas pero constantemente también eficaces de un modo implícito, entre tiempo interior y exterior, entre sensaciones internas y externas de temporalidad, subrayan la sensación heterotemporal. En eso se incluye el deseo, por parte del visitante, de leer; esto es, de encontrar sentido en los garabatos. La obra *Intervención: Paisajes de Memoria Escrita y Oralizada* (2001-2020) consiste en escaleras de mano y láminas de plástico, arrugadas y colocadas sobre las escaleras, en las que los garabatos llenan el vacío de la transparencia. El sentido del trabajo que emana de esa obra transmite el tiempo lento de la creación, mientras que la ilegibilidad impone lentitud al intento de encontrar sentido a la pieza, *entre* (una de las preposiciones preferidas de Jerez) ver y comprender.

La afinidad electiva con Hatoum (mediante el concepto de la heterocronía) aporta otro tema que, paradójicamente, destaca de un modo discreto en la producción de Jerez. De un modo más explícito en *Terre di nessuno. Arenas movedizas* (2002-2008), la artista insinúa, y denuncia, la inhospitalidad o incluso la “hostipitalidad” (un juego de palabras que tomo prestado de Castro Flórez), con la que se hace de los refugiados extranjeros cabezas de turco³⁴. En ese sentido, tiene otra marcada afinidad con

34 Castro Flórez, “A punto, entre tiempos, fluyendo en lúcida intempestividad”, óp. cit., p. 64.

la magistral denuncia hecha por Salcedo de la complicidad europea en los trágicos ahogamientos en el Mediterráneo, *Palimpsesto*, que se instaló en el madrileño Palacio de Cristal de la mano del Reina Sofía en el año 2016. En *Palimpsesto*, lo que se pone encima de la mesa es lo más trágico del mundo de nuestros tiempos, un problema sobreexpuesto gracias a los medios de comunicación y demasiado conocido para eludir la invisibilización. El exceso de arena y la falta de agua empujan a la gente a emprender viaje en embarcaciones precarias en manos de traficantes de seres humanos para acabar falleciendo en un exceso de agua. Arena y agua: forman parte de las condiciones básicas que impiden la supervivencia, hasta el punto de que la gente no puede quedarse donde nació y donde le gustaría permanecer si tuviera la mínima oportunidad de sobrevivir a la dialéctica negativa del exceso (de arena), la falta (de agua potable) y el exceso (de agua salada).

Palimpsesto está dedicado a una tragedia de violencia continuada que todos, en Europa, seguimos condonando. Los nombres nos dicen que los ahogados no son una masa anónima, sino un grupo enorme de individuos cuyas vidas tienen importancia, cada uno de ellos como un ser humano, que es lo que somos o pretendemos ser todos. La obra muestra la necesidad cultural, y también la dificultad, de hacer un duelo por muertos desconocidos, de llorarlos; es una protesta contra la violencia de la indiferencia y de la aceptación e incluso el fomento de la violencia asesina de los gobiernos, una protesta que es al mismo tiempo un homenaje a todas esas personas, a las que aquí se da un nombre. Ese efecto doble, esa demanda de indignación y tristeza, de belleza y dolor, es atroz.

La aparición y la desaparición del agua en *Palimpsesto* tiene un fuerte impacto. Provoca que el visitante desee quedarse, para ver reaparecer el agua evanescente y así ser testigo del acto de testimonio que esta obra constituye y ejecuta, con lo que el visitante se convierte en ctestigo. De nuevo estamos ante una obra de lentitud. En el agua no se puede escribir y la arena no se queda en su sitio. Sin embargo, la artista demuestra que sí se puede escribir *con* agua y *con* arena. Solamente un pequeño porcentaje de los individuos muertos en el Mediterráneo pudo encontrar un sitio en esta enorme obra, pero está claro que todos y cada uno de ellos cuentan. Igual de claro que las gotas brillantes de agua. El nombre es lo que distingue a un ser humano de otro; es la etiqueta que marca su unicidad, esa unicidad de cada espacio, por lo tanto, de cada obra instalada en él como idea. Frente a la vileza de la muerte anónima, el brillo del agua dignifica a las personas nombradas. La transparencia y la evaporación del agua con la que se escriben los nombres conforman una sutil metáfora de la fragilidad de la existencia humana y, en esos casos, de las vidas segadas demasiado pronto.

Bajo las losas, un complejo mecanismo hace subir el agua, gota a gota, hasta la superficie. Las gotas “caminan” hacia las letras esculpidas, por agujeros diminutos de la piedra, entre los guijarros minúsculos. Cuando se fusionan y se despiden de su brillante apariencia (el sol las hace parecer piedras preciosas), nos damos cuenta de que

deben resistirse a esa comparación, ya que nada permanece estable y el material es humilde. El lloro de la piedra sustituye todas nuestras lágrimas ausentes cuando nos desentendemos del espectáculo cotidiano de las muertes mostradas, en cuestión de medio minuto, en la televisión. En lugar de eso, en la instalación de Salcedo quedamos tan cautivados que pasamos un largo rato *con* los muertos. Mientras esperamos a que regrese el agua desaparecida, podemos y debemos dedicar un tiempo a reflexionar sobre el problema político hecho tangible con tanta fuerza, igual que en la obra de Jerez, debido a la ausencia de representación. Así, se reconcilia el sufrimiento con, al menos, un esfuerzo mínimo para sugerir que podemos, y de hecho debemos, romper el círculo vicioso de violencia silenciada evocado con tanta fortaleza en la obra de Jerez *Mi definición de silencio* (2020). Los instrumentos: memoria y (su) tiempo³⁵.

pp. 54-55

La heterocronía puede verse con la máxima claridad cuando examinamos las relaciones con el tiempo en la cultura migratoria. El concepto de la *heterocronía* ayuda a explicar las diferencias experienciales ante (o regidas por) el tiempo del reloj y se aplica a la “estética migratoria”. Con el adjetivo “migratoria” me refiero no a los migrantes, sino a la cultura compartida en la que los migrantes ocupan un lugar normal. A lo largo de milenios, si bien de una forma bastante drástica más recientemente, las culturas han cambiado por la influencia de las migraciones, y la fusión resultante es una cultura migratoria, muy enriquecida en comparación con la “monocultura” anterior, por cierto, entre otras cosas en el terreno estético: de ahí el concepto de “estética migratoria”. En una cultura así (y pocas hay en el mundo, a estas alturas, que no sean “migratorias”), la heterocronía resulta más visible o, como mínimo, más presente sensorialmente. Cuando hacemos cola en la caja del supermercado, todos parecemos iguales, al menos en lo que a ser “seres en el tiempo” se refiere, pero el ama de casa que espera con sus hijos, tendentes tal vez a las travesuras, estará más impaciente que el estudiante que chatee con un amigo mediante el móvil. Si la entendemos al pie de la letra, la distinción que establece Jerez entre el tiempo interno y el externo solo araña la superficie de la multitemporalidad de la vida cotidiana. En cambio, en la práctica de su creación, sale a la luz una diversificación mucho más temporal³⁶.

El pensamiento en movimiento: la memoria

La afiliación entre Salcedo y Jerez se alimenta de una conjunción de obras al mismo tiempo conceptuales y sensoriales. Tanto *Paisaje de Memoria* como la enigmática *Xm3 de Memoria Autocensurada* apelan a la memoria, a la obligación de “tener” (o, mejor dicho, “hacer”) memoria. Y lo mismo sucede con la amenazadora *Muro de olvido* de 1986-1996, en la que el muro evoca el muro de ladrillos contra el que nos estrellamos cuando no hay salida posible. En ningún caso debemos olvidar que miles de personas

pp. 1-3

pp. 24-31

pp. 264 y 268-269

35 Sobre *Palimpsesto*, ver mi documental *Doris Salcedo. Palimpsesto*, 12' 13", 2017, <https://vimeo.com/239840671>.

36 La referencia a Martin Heidegger, *Being and Time*, trad. John Macquarrie y Edward Robinson, Nueva York, Harper and Row, 1962 [trad. cast. *Ser y tiempo*, trad. Jorge Eduardo Rivera Cruchaga, Madrid, Trotta, 2003] debe quedar por el momento en una simple alusión. Ver un excelente análisis del texto de Heidegger con respecto a la visualidad en Kaja Silverman, *World Spectators*, Stanford (California), Stanford University Press, 2000.

se han ahogado porque hemos mirado hacia otro lado. La nueva obra *Mi definición de silencio* apunta una ecuación entre silencio, censura y olvido. La memoria: es, como ya he señalado con anterioridad, algo que *hacemos*, no algo que *tenemos*, como si nos invadiera accidentalmente.

Cuando vamos por la calle tras una tormenta y evitamos pisar los charcos, actuamos movidos por la memoria rutinaria. Sabemos que mojarse los pies es desagradable, que incluso podríamos resfriarnos, de modo que, sin pensar siquiera, nos apartamos. El hecho de que no pensemos no quiere decir que no intervenga la memoria. Recordamos con claridad casos anteriores en los que estuvimos en una situación parecida. La memoria rutinaria es más sensorial que reflexiva. Otra clase de memoria muy distinta es la narrativa: recordamos actos, significados, personas implicadas y situaciones. Ese tipo de memoria requiere reflexión. Es lo que hacemos: es *un acto de memoria*. La tercera clase de memoria es la no memoria. No es narrativa, sino dramática, y no la hacemos: nos asalta. Por eso, en realidad, es inapropiado hablar de “memoria traumática” o “recuerdos traumáticos”³⁷.

El término “memoria” aparece en tantos contextos que parece haberse convertido en una palabra común, más que un concepto. La diferencia es que las palabras pueden tener distintos significados y connotaciones y pueden utilizarse en distintos contextos, pero no son conceptos; es decir, no ofrecen una miniteoría que contribuya al análisis de objetos, situaciones, estados y otras teorías. Si son explícitas, claras y definidas, pueden ayudar a articular una comprensión, transmitir una interpretación, frenar una imaginación desbocada y permitir un debate a partir de términos comunes y con concienciación de las ausencias y las exclusiones. Solamente cuando la memoria lleva un calificativo (por ejemplo, la memoria “colectiva” en el sentido desarrollado por Maurice Halbwachs, basado en la comunidad; la memoria “pública”, dominada por los medios de comunicación, o la memoria “cultural”) empieza a acercarse a la categoría de concepto. El verdadero concepto es “acto de memoria”. Esa locución-concepto encierra una serie de características que aunadas confirman una miniteoría que adecua el concepto para su análisis³⁸.

Con la locución “actos de memoria” pretendo desplegar esa miniteoría. La memoria es, de acuerdo con esa teoría, un *verbo*, un verbo transitivo; y en voz activa. Es algo que hacemos; tiene un sujeto y un objeto. Y ese acto tiene lugar en el *presente*. Así, la

37 Mieke Bal, Jonathan Crewe y Leo Spitzer (eds.), *Acts of Memory. Cultural Recall in the Present*, Hanover (New Hampshire), University Press of New England, 1999. Ver en especial el texto de Ernst van Alphen incluido en ese volumen, donde se analiza con lucidez por qué el estado traumático hace imposible la memoria.

38 Ver *Travelling Concepts in the Humanities. A Rough Guide*, Toronto, University of Toronto Press, 2002, en especial la introducción y el capítulo 1 [trad. cast., *Conceptos viajeros en las humanidades. Una guía de viaje*, trad. Yaiza Hernández Velázquez, Murcia, Cendeac, 2009]. Al utilizar el término “miniteoría” quiero decir que el concepto encierra los elementos y la sintaxis que conforman una teoría; el concepto puede entenderse como un resumen de una teoría, lo cual posibilita utilizarlo para análisis de formas precisas que las simples palabras tienden a no facilitar. “Actos de memoria” también pretende ser más específico que el término de mayor amplitud “prácticas mnemotécnicas”, que no subraya la naturaleza subjetivo-singular de la memoria.

locución encierra una teoría de la memoria, como las miniteorías acabadas de mencionar. Esa característica dual (actividad y tiempo presente) importa a su vez al concepto “actos de memoria” aspectos de enunciados culturales como la *performatividad* y la *duración*. El primero implica que el acto de la memoria tiene consecuencias para sus “segundas personas”, que podrían ser los propios sujetos memorizadores u otros afectados por esa memoria. La *duración*, por su parte, implica que el acto de memoria lleva, ocupa o aporta tiempo. Y con esa concepción del acto de memoria se abre todo un mundo de acompañantes, puesto que no existe mejor lugar para buscar inspiración para ese pensamiento en movimiento que el mundo del arte. De hecho, junto con los filósofos y los académicos, me resulta estimulante en el proceso de análisis de obras de arte el hecho de que pasen a primer plano las sutilezas, las valoraciones de las consecuencias y las posibilidades y la política de la memoria³⁹.

Llegados a este punto, me gustaría aportar otra afinidad electiva con el artista canadiense Stan Douglas. En una obra que en apariencia responde a *Film* de Samuel Beckett, si bien en realidad responde en la misma medida a la novela de Franz Kafka *El proceso*, a la película de Orson Welles basada en ella, titulada también *El proceso*, y a *Dos o tres cosas que yo sé de ella* de Jean-Luc Godard, Douglas analiza la vigilancia. En ese sentido, su obra *Vidéo* (2007) tiene grandes afinidades con *La fosca del mirall* y *El ojo de Polifemo* de Jerez, creaciones que implican una vigilancia real, en cárceles, así como una memoria cultural de largo recorrido que se remonta a Homero. Sin embargo, en la obra de Jerez las luces centelleantes se oponen simétricamente a la oscuridad de Douglas. El vídeo es muy oscuro. Como en *Film* de Beckett, pero a diferencia de *El proceso* de Orson Welles, de 1962, en *Vidéo* Douglas solamente nos permite ver a su protagonista de espaldas. A modo de respuesta a la película de Beckett, se ha producido un triple intercambio de identidades. El señor mayor de raza blanca es ahora una joven negra sin nombre. Al igual que el O (de “objeto”) de Beckett, la nueva protagonista rompe fotografías familiares que lleva en una cartera similar. Presumiblemente, por lo que el impulso narrativo dicta a nuestro visionado, dado que está sentada en el espacio del archivo, se trata de fotografías en las que aparece con su familia biológica. Esa suposición surge de nuestros hábitos narrativos; así funciona la narratividad.

pp. 278-279
p. 194

Si bien la escena es prácticamente idéntica a otra próxima al final de *Film* de Beckett en la que el hombre contempla, acaricia y finalmente rompe la fotografía de una familia feliz, el cambio por una joven transforma la *narrativa* que nos imaginamos que se despliega ante nosotros. Asimismo, con el objetivo de reflexionar sobre la historia del medio de formas afines a la reflexión de Jerez sobre la historia literaria de *Polifemo*, podríamos imaginarnos que esa escena de *Vidéo* hace referencia a una adopción. Una

39 Así se construye también mi libro de los conceptos: teorizando a través del arte. Un compañero en esa convicción, mi afinidad electiva personal, es Andreas Huyssen, cuyo libro sobre ese asunto demuestra que su pensamiento sobre la memoria converge en muchos aspectos con el mío. Andreas Huyssen, *William Kentridge, Nalini Malani. The Shadow Play as Medium of Memory*, Milán, Ed. Charta, 2013. Su obra anterior *Present Pasts. Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, Stanford (California), Stanford University Press, 2003, teoriza en profundidad la cultura de la memoria.



Stan Douglas, fotograma de *Vidéo*, 2007. Videoproyección, 18:11 min (loop), color, sonido.
Dimensiones variables

historia de adopción y de búsqueda de las propias raíces como base de la identidad es muy de nuestro tiempo. También lo es otra alusión a una posible trama, en este caso no derivada de *Film*: en la primera visita nocturna del detective, K le ofrece su pasaporte, como si tuviera que justificar que su presencia es “legítima”. Esas escenas sitúan *Vidéo* en el terreno de lo contemporáneo, con sus violentas políticas migratorias, una contemporaneidad que se rematerializa gracias al tema de la persecución de *El proceso* en todas sus versiones. Esas son dos de las muchas formas en las que la obra interviene en el tiempo histórico⁴⁰.

Al responder a dos textos cinemáticos tan diversos, la obra de Douglas ofrece una contestación nueva y *narrativamente* modulada a la cuestión planteada en su práctica artística de cómo es posible un arte político que no dependa de las muchas trampas que provocaron el fin de la crítica de la ideología y de cómo jugar con la narratividad

⁴⁰ Reemplazar a un anciano de raza blanca por una joven de raza negra es un gesto característico. Douglas recurre a cambios de sexo en otras obras (por ejemplo, en *Journey into Fear*, de 2001). Los tres cambios del personaje de *Vidéo* (dos, en comparación con *El proceso*) tienen sentido frente a la contemporaneidad precisa de la pieza. Asimismo, la simetría se subraya con la referencia a la película de Godard, el tercer intertexto, en la que la protagonista es una joven blanca. Con eso prácticamente se completa la lista de posibles identidades en cuanto a raza, edad y sexo. Las únicas que faltan son el anciano y el joven negros.

puede crear ese tipo de arte. Aquí es donde deben buscarse las raíces más profundas de su afinidad electiva con Jerez. Se añade un tercer momento para intensificar la *heterocronicidad*. Los años sesenta, cuando se hicieron las tres películas implicadas en *Vidéo*, son tal vez el momento histórico oculto, o secreto, de las utopías que plantea la obra de Douglas. Fue el momento en el que, siguiendo los pasos de Adorno, como académicos interesados en el aspecto político del arte creímos en la crítica de la ideología como remedio para los males socioculturales ante los cuales sufrimos cierta paranoia. De las visiones fallidas de aquella época, que en realidad no han desaparecido en la actualidad, las más evidentes son la ilusión “alterizadora” de que la ideología puede eludirse; la creencia didáctica en la concienciación, la confusión o la transferencia irreflexiva entre asuntos sociales y psicoanalíticos; el desdén por la estética basada en una ideología injustificada de autonomía artística, y el desplome narratológico de la ideología del personaje y el artista.

La afiliación está en la preposición “entre”, tan querida por Jerez. En su texto “Entre y a través”, Henar Rivière Ríos sitúa la obra de Jerez con respecto a la de Iges, subrayando la importancia del sonido y la música en el trabajo de la artista, pero también la relación con la de creadores anteriores como Nam June Paik y los grupos Fluxus y Zaj⁴¹. En *Vidéo*, la necesaria intermedialidad recalcada por la relación intertextual de Douglas con tres películas políticas de los años sesenta, se elabora en todos los niveles posibles, desde el “aspecto” estético hasta el tenor filosófico, de la modalidad tecnológica a la expositiva, de la narrativa de suspense a la suspensión del final, y de una posición espectral a otra. El artista avanza gracias a distintos movimientos de retorno, repeticiones que articulan un arte político, más allá de la modernidad y sus utopías. Esa alternativa queda anclada en la historia sometida a remediación y en la narratividad reconfigurada, lo cual está próximo a la obra de Jerez en *Media_mutaciones*. En pocas palabras: despliega el prefijo “re-”. Ese despliegue repetido del “re-” es un instrumento esencial de su proyecto que apunta con claridad a la importancia de matar el tiempo lineal y promover, en su lugar, el tiempo heterocrónico. La temporalidad resultante es múltiple y trastornada; recurre a una concepción “absurda” de la historia. En mi libro *Quoting Caravaggio* defiende una visión así de la historia, en la que el pasado se reescribe constantemente en el presente. Cuando esa historia resplandeciente pasa a formar parte de la experiencia cotidiana, conduce a la experiencia *heterocrónica*. Eso es lo que logra Douglas con su forma particular de crear narrativa y es también el motivo por el que tiene una gran afinidad con Jerez.

La forma que tiene Douglas de revisar (quizá podríamos decir de “reciclar”) imágenes anteriores es un proyecto de asignación de importancia al pasado, pero no como mero pasado, de modo que el presente sea su consecuencia lineal. La recopilación de información (*research* o *recherche*) sobre la historia del cine, la fotografía y la literatura; el retorno de un espectro de la política del pasado que ronda el presente, y el residuo,

41 Henar Rivière Ríos, “Entre y a través. Reflexiones sobre la relación de la obra de Concha Jerez y José Iges con Fluxus y Zaj”, en *Media_mutaciones*, pp. 89-121.

el recordatorio pegajoso de las ilusiones de los años sesenta, son únicamente las formas más relevantes y visibles de la revisión de la historia, la cultura y la tecnología que hace Douglas. Esa revisión, esa recuperación, tiene objetivos como la represión (o afecto por narrativa lineal) y hace las veces de recortadorio, de labor necesaria del arte; de súplica de reciprocidad, tan importante para la concepción jereciana del arte conceptual, un intercambio entre obras de arte y entre ellas y sus públicos respectivos, actividades cuya ejecución ha quedado paralizada por la cualidad pasivizadora de la narrativa tradicional. En ese caso, esas relaciones se revisan para reelaborarlas mediante la repetición (de formas de filmar, argumentos y posibilidades de crítica). En consecuencia, la resurrección (de la mujer abatida de *Vidéo*, gracias al bucle), la relación (entre las películas anteriores y la actual), la reconfiguración y la recombicación (la alternativa de Douglas a la representación) son instrumentos eficaces para crear arte que *funcione*. El hecho de que el objeto de los actos de memoria de ambos artistas vinculados sea la vigilancia no puede ser, sin lugar a dudas, una coincidencia.

pp. 278-279 *La fosca del mirall* es en ese sentido una obra tan incisiva como *Vidéo* de Douglas, más explícita en lo temático pero igual de sutil.

De arte activista a arte activador

Mi última incorporación a esa congregación de mentes artísticas es, tal vez, el único miembro de este grupo internacional recién constituido cuya afiliación con Jerez también tiene aspectos formales y estéticos. Las cuestiones relativas a la empatía, la simpatía o la identificación de una emoción sin fondo pero también sin dirección, así como la cuestión en apariencia opuesta de la estética y su necesaria imparcialidad (de acuerdo con el *vulgatum* kantiano), están ligadas al problema más evidente de la representación del conflicto a través de los medios que, de algún modo, conserva su estrecha vinculación con la realidad y la verdad. Y esa vinculación es necesaria en todos los niveles: forma, tema, actitud, relación con lo político. Al igual que Jerez, el artista chileno Alfredo Jaar es ante todo cauto frente a los riesgos del arte próximo a los acontecimientos políticos; en particular, en lo relativo a la violencia, la censura y el entretenimiento abusivo contra el que protestó Adorno tras el Holocausto⁴².

pp. 234 y 275 La producción de Jaar mantiene una lucha continuada, incesante, contra el olvido y el abuso perpetrados por las imágenes. Hasta que vi *Retrato INTERIOR de Rosario*, de Jerez, consideraba que *The Eyes of Gutete Emerita*, creación de Jaar de 1996, era la obra más importante de la necesaria crítica de la representación visual de la violencia. La forma en la que Jaar enmarca los ojos que vieron (que pasan rápido, que son visibles brevemente) nos hace plantearnos de quién son las imágenes que vemos. La proximidad con el *Retrato* de Jerez, también de 1996, es sobrecogedora. En esta obra se presenta en una hoja de acetato una fotografía extraída de la prensa británica, tras una rejilla que se antoja una parrilla. Vemos el rostro de una anciana. La vida la ha

⁴² Theodor Adorno, "Cultural Criticism and Society", en R. Tiedemann (ed.), *Can One Live after Auschwitz? A Philosophical Reader*, Stanford (California), Stanford University Press, 2003, pp. 146-162 [trad. cast., *Crítica de la cultura y sociedad*, trad. Jorge Navarro, Tres Cantos, Akal, 2 vols., 2008 y 2009].





Alfredo Jaar, *The Eyes of Gutete Emerita*, 1996, Sammlung Zimmermann

chamuscado. El rostro es azul. Las fechas de nacimiento y muerte de quince familiares asesinados a lo largo de su vida están inscritas en la parte izquierda de la imagen. En el centro vemos una banda blanca que atraviesa el rostro, que aparta sus dos mitades hasta conferirle una anchura imposible, y que lleva escrita en grandes letras la palabra “interior”.

La palabra clave de Jaar recuerda el genocidio de Ruanda, nunca reconocido del todo y prácticamente condonado, en un país en el que la gente sigue matando a los demás por quienes son o por lo que son, es decir, la definición de genocidio. La obra nos ayuda a reconfigurar la abstracción de un modo que elude los riesgos de esa modalidad visual. Cuando, en el texto que acompaña a la obra y que prácticamente la domina, tanto espacial como temporalmente, Jaar señala “Recuerdo sus ojos”, plantea la relationalidad del testimonio. Los ojos de Gutete Emerita, como los de la Rosario de Jerez, llevan la huella del testimonio: en el caso de Gutete, el asesinato de su familia y luego la contemplación de la tierra donde se pudren sus cuerpos. Para conocer el mundo, para ser geógrafos, también debemos ver ese pedazo de tierra. Esos ojos, huellas de Gutete, son asimismo huellas de lo que han visto. Y eso incluye, absurdamente, al propio Jaar, que la vio e intentó entrar en esos ojos y ver con ella; y a Jerez, la cual, me imagino, no pudo apartarse de esa foto del periódico. “Ver por”, como dice Jill Bennett, para alcanzar el concepto de “perturbación empática” de Dominick LaCapra. Claro que, en

un sentido, se trata en realidad de figuración empática, de destacar un detalle de la persona, pero uno que represente, a modo de sinécdoque, a la persona y todo su ser: su cuerpo, su vida, su historia. Por otro lado, la reducción o sustracción despliega nuevas formas posibles: no tenemos la apariencia física de la mujer delante de nosotros para distraernos de “verla”. Las formas que creamos abarcan un mundo de sufrimiento que esos ojos y ese rostro dividido llevan consigo y del que no podemos apropiarnos. Sí podemos, en cambio, crearlo⁴³.

No obstante, la forma más importante de abstracción deleuziana que plasma esa obra reside en el paso de lo visual a lo temporal. No solo queda reducido el cuerpo a los ojos, sino que esos ojos apenas aparecen durante un instante fugaz en el vídeo de Jaar, mientras que el rostro de Rosario se parte en dos, literalmente, para que podamos “entrar” en él. Entre la Gutete de Jaar y la Rosario de Jerez, tanto el tiempo como el espacio son necesarios. Ese breve instante, combinado con la oscuridad absoluta de la sala incorporada, enfrenta al espectador con la dificultad de agarrar con fuerza el pasado. Al igual que la memoria, este homenaje a una mujer que vio asesinar a su familia emociona al espectador aquí y allá, pero no a voluntad. En eso recuerda mucho al regreso de un trauma indomitable, la posibilidad de ver los ojos y “ver por” Gutete y Rosario y otros condenados a ser testigos. La preposición “por” no quiere decir “en lugar de”, sino “con y en consecuencia en apoyo de”, lo que equivale a un acto de calidad performativa del testimonio como proceso transactivo humanizador. Dicho proceso transactivo es, en mi opinión, el asunto subyacente “tras”, por así decirlo, la crítica mediática. Y, de acuerdo con la abstracción deleuziana, las dos obras, al *no* mostrar ninguna violencia claramente visible, abren infinitas posibilidades para imaginar no solo qué es la violencia y contra quién se perpetra, sino cómo podemos ser testigos, permanecer en el presente y arrastrar el horror del pasado hasta el tiempo presente.

Sí, como sigue diciendo Jaar, “es difícil”. El breve destello de los ojos de Gutete no es solo un enfrentamiento con la memoria traumática (suya, no nuestra), sino también un enfrentamiento sensorial con la dificultad de mantener el contacto con el pasado. La velocidad a la que aparecen y desaparecen los ojos de Gutete es dolorosa, lo mismo que la barra blanca que parte en dos el rostro de Rosario. Sentimos ganas de volver a ver los ojos, de ver restituida la integridad del rostro. Por ello, nos quedamos un poco más en la sala oscura, y otro poco más, del mismo modo que miramos las imágenes ilegibles un rato más y otro. La vista no puede seguir el ritmo de las imágenes que pasan fugazmente ante nosotros, tanto en la vida cotidiana como en esta exposición, pero en este caso la ilegibilidad las ralentiza. Es una alternativa excelente, puesto que el único instrumento que poseemos para contrarrestar el efecto duradero y adormecedor de

43 Ver la introducción del importante libro Jill Bennett, *Empathic Vision. Affect, Trauma, and Contemporary Art*, Stanford (California), Stanford University Press, 2005. Sobre el concepto de “perturbación empática”, ver Dominick LaCapra, *Writing History, Writing Trauma*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2001. Sobre la opinión de Deleuze ante la abstracción, ver John Rajchman, “Another View of Abstraction”, en *Journal of Philosophy and the Visual Arts*, vol. 5, nº 16, 1995, pp. 16-24.

esa velocidad es detenernos, mirar y seguir mirando. No se trata tanto de “tomarse el tiempo necesario”, como suele decirse, sino de “darlo”, según la reacuñación de Derrida. La gran paradoja de la obra clave de Jaar es, pues, que recurre a la velocidad para forzar corporalmente la lentitud de la mirada. La paradoja de la obra de Jerez es recurrir a la división para proponer una reunificación.

La abstracción temporal que esta obra pone en escena ante nosotros es, en última instancia, también una proclama sobre lo poco que en el fondo puede hacer el arte político. Un instante fugaz. Claro que ese instante es crucial. Tenemos que seguir remitiéndonos a Benjamin: “[L]a imagen verdadera del pasado es una imagen que amenaza con desaparecer con todo presente que no se reconozca *implicado en ella*”. ¿Quién podría mostrarse en desacuerdo con su potente y citadísima quinta tesis? Esa es la contemporaneidad a la que se refiere Britto Jinorio al comentar la obra de Jerez. Si no se identifica como tal, la imagen del pasado desaparecerá. Dado que la extinción es para siempre, como reza el conocido lema ecológico, la cuestión que hay que plantear podría ser: ¿cómo puede el arte impedir la extinción del pasado de modo que el presente pueda hacer que tenga importancia por sí mismo? En primer lugar, mostrándolo con imágenes, con imágenes que representen el pasado, que nos lleguen del pasado y que hagan que el pasado tenga importancia para el presente. Esos son los tres significados de la preposición “de” que resuenan en la frase de Benjamin. El verbo clave de esa amenaza apremiante es “reconocerse”. Teniendo en cuenta la idea de Benjamin de que es necesario hacer que las imágenes tengan importancia para el presente, ¿qué podemos hacer como espectadores con *Retrato* y las demás imágenes potentes de esta exposición?

Las imágenes del pasado deben reconocerse, y reconocerse por su relevancia para el presente, para que realmente podamos aplicárselas. En caso contrario, la sanción es la pérdida irre recuperable no solo del pasado, sino de sus imágenes, de ahí, también, los tres tipos de relevancia que apunta la preposición “de”. Los dos significados de “reconocer”, uno *cognitivo* (volver a conocer) y el otro *social* (agradecer algo a alguien, constatar la valía de algo) están ligados. En ambos sentidos, el *reconocimiento* pertenece a la dialéctica de la semejanza o la repetición, y de la diferencia o la innovación que da lugar al arte. El sentido cognitivo insiste en la semejanza del nuevo acto (en consecuencia, en la semejanza y la innovación como dos momentos diferenciados en el tiempo), mientras que, en el sentido social, la reciprocidad jereciana entre el yo y el otro tiene capacidad para asumir por turnos los papeles de la primera y la segunda personas. El tiempo y la intersujektividad están, pues, en disputa en el concepto de reconocimiento, al igual que en la aseveración que hace Benjamin en su quinta tesis.

Ante la indiferencia que produce activamente los desastres subyacentes, en gran medida, en la situación sobre la que reflexiona la presente exposición, un instante fugaz o un rostro cortado es mejor que nada. ¿Es coincidencia que el término económico “interés” (un instrumento para ganar dinero con la ayuda decisiva del tiempo) sea también la raíz de ese término de implicación estética tan terriblemente tópico

que es “interesante”? Pero los ojos fugaces de Jaar convertido en Gutete y el rostro dividido de Jerez convertida en Rosario parecen decirnos: ¿cuál es el “interés” del que Immanuel Kant quería que el contemplador de la belleza se distanciara? ¿Es el interés del dinero, el interés de la mirada superficial y autogratificante o el interés del compromiso, de la preocupación que lleva más allá de su momento? Esa cuestión nos devuelve al principio, a los primeros encuentros que la exposición pone en escena para sus visitantes. Pensamientos sin fin, problemas sin soluciones, preguntas absorbidas visceralmente y no contestadas en el momento: la exposición es un ejemplo de una reflexión visual crítica. Los temas del tiempo, la memoria, el espacio, la violencia, el engaño, la vigilancia, la manipulación, la destrucción: todos están presentes, de algún modo, pero ninguno representado. Este arte es performativo por no ser activista, sino *activador*.

Landscapes of Ideas, Experiences, Alterations: Spaces Transformed, Ideas Installed, Times Messed Up, Concepts Enacted

Mieke Bal

Where and How to Begin?

Exhibitions that do not have a prescribed itinerary raise the question of where and how to begin. An exhibition such as Concha Jerez's 2020 exhibition at the Reina Sofía is an intervention that transforms the museum space rather than being a display of her works within a predetermined architectural space. In such cases, instead of finding and following a pathway with signposts, the visitors enter a landscape. As soon as they enter the building, they are immersed, surrounded, almost captured by situations that raise ideas, in a space where mind and body, cognitive, emotional, and sensuous experiences can no longer be distinguished. This leaves the decision on how to go about the visit to the spectators, who may either be happy with that newfound freedom or confused because their habits are being disrupted. The temporality of the visit also breaks loose from the habitual crisp walk from wall-hung work to work. The thinking to which the visitor is compelled by a landscape without arrows and street names casts aside the usual sense of time. The distinction between the practical, material world and the thoughts with which we are continually busy falls away; the balance no longer works.

Something similar happened with the task of writing this text. How does one begin writing an essay on the work of an artist whose critical literature has typically been characterized by one or both of two striking features? That is, many of the sources and references are interviews with the artist herself or with the curators of her work, and many of the titles tend to be lengthy, as is my title for this

essay. Together these features suggest Jerez is an artist whose work is highly complex, multiple, and resists facile summaries and detailed descriptions. A one-word title would be inappropriate, disloyal to the art. To write about a Jerez exhibition, which interferes with the idea of the work of art and with the space of the museum as we know it – or think we know it – is a challenging task. That this is an important artist, unique and internationally known, whose singularity stands out when one attempts to compare her work to that of other artists, jars with the difficulty of grasping her work. Like no other artist I know of, she escapes categorization, description, generalization, genre labels, names of movements. The one thing all her critics agree on is that her art *does* something. It has – and exerts – *agency*.

Whoever doubts that art can do something in and for the world must dare experience the work of Jerez. Her current transformative interventions in Spain's most reputed museum of modern art, the Reina Sofía, consists of a range of interventions in everything we always tend to take for granted about museum presentations, beginning with the monumental staircases that ordinarily lead from floor to floor. In the present case they consist of strangely ambiguous strips of space, in which visitors immediately are caught. But nothing, or not much, is "exhibited." No objects are hung in rows on walls with captions giving titles and dates of making; no sculptures stand on pedestals. The reason for this lack of anything static is that Jerez's works are invariably in process; fixity is not possible. The traditional separation between hallways and corridors, stairs

and passages, on the one hand, and galleries where the art is exhibited, on the other hand, falls away. Nothing resembling an itinerary, a chronology, or a medium or genre categorization will help visitors find the expected kind of coherence in this exhibition.

Instead of the elements that typically help us find our way in a museum, here there are *moments*, moments of visual encounters with parts of the spaces: sections, corners, and stairs that make visitors stop, contemplate, experience, and participate rather than simply walk through. Jerez broaches topics that are familiar to us all: time, memory, space, violence, deception, surveillance, manipulation, destruction. But she does not *represent* those themes, ever. Instead, she acts through them, enacting or suspending, constructing or deconstructing what we think we know but defamiliarizing it so we can “see” it anew. Her presentations, always interferences, meddling with the known, invariably modify our assumptions, including the concepts we use to label what we see and hear around us.

Conceptual Art?

How to understand Jerez’s art-in-action then? To label the art “conceptual” is appealing, and surely it would not be a misnomer. But then, this conceptual art does not really fit any of the conceptual categories in which we think about art – a paradox. Some of the conceptual backgrounds popular in thinking about art are appropriate both to bring to bear on her art and to challenge any attempt to make her work fit them. They are keys to her work; yet, no dictionary will help us “get it.” The three most clearly relevant and generally widely used concepts are “performance,” “artistic research,” and “installation,” each of which is related to and enriches the others. And each is relevant for an understanding of Jerez’s work – but not as labels. Instead, the work complicates the concepts. All three

already in and of themselves contain challenges to traditional definitions of art that would make it collectable and fit for exhibition. Nevertheless, Jerez accumulates challenge on top of challenge and undermines even the attempts to grasp these three concepts that are already shifting, mobile, and confrontational in response to attempts, academic and otherwise, to make concepts stable so that they can be useful for our understanding.

As analytical tools and to get a better notion of the political potential of art, concepts are useful for three principal reasons and in three principal respects. First, in *precision* and *explicitness*, for the sake of communication, in intersubjectivity (discussions) and teachability. Second, in the mode of bringing them *to bear on cultural objects*, for the sake of analytical effectiveness and for doing justice to the object, allowing the object to “speak back,” in the sense of resisting projections and misguided appropriations in our interpretations. An object considered with care and precision (what we used to call “close reading”) becomes in fact a *subject*, and the analysis becomes a dialogue between analyzing and analyzed subjects, with concepts as mediators. Third, to avoid the fixation that might come with precision, it is useful to consider a concept in its “travels,” from geographical, temporal, and medial backgrounds to other similar or related concepts. I have been convinced of the usefulness of this approach for a long time.

And yet, confronted with Jerez’s art, to which the label “conceptual” seems to be the most directly applicable, the usefulness of the concepts consists, on the contrary, in the impossibility of rigorously defining, as well as of ignoring, any of the concepts that come into her work. The element “conceptual” means only that the propositional content of the works is what counts, more than or prior to or at least together with their visibility. But

that content cannot be detached from the visibility of the art. That is why, in the work of this artist (whose given name even resonates with the idea of concept) the concept of “conceptual art” is the first target of her relentless refusal of fixity. For, if the conceptual is specifically critical, and the target of the critique is the institution of (visual) art, as is generally assumed, then the idea that the visual counts less than the conceptual content cannot hold.

Moreover, if we follow art historian Benjamin Buchloh in his call to historicize conceptual art, the moment of that genre is long over – he places it between 1962 and 1969 in his essay on conceptual art as a movement. So, calling Jerez a conceptual artist would make her historical, as if belonging to the past, which is clearly wrong – and in a big way. Except that the word *conceptual*, too, has that strange element, *-ception*, in it. If *ception* means *caption* means *capturing*, then *con-ceptual* means “capturing together,” which is an intriguing possibility that alludes to *reciprocating* as mutually (co)capturing. This suits Jerez’s work well. It is perhaps the most adequate programmatic concept of the work. Could we call the work “post-conceptual,” then, to do justice to Buchloh’s call while acknowledging later transformations? Buchloh actually uses that very word. The use of the prefix goes against my intellectual instincts (paradox intended), however. The prefix *post-* posits that its antecedent is obsolete but fails to warn us that, without having gone through and absorbing that earlier phenomenon, what follows the prefix can have neither meaning nor function. Instead, that earlier state is an integral part of what follows it, and all movements called “post-” have to take account of that presence.¹

1 Benjamin H. D. Buchloh, “Conceptual Art 1962–1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions,” *October* 55 (Winter 1990): 105–43; and Benjamin H. D. Buchloh, “Louise Lawler: Memory Images of Art under Spectacle,” in *Louise Lawler*:

Rather than denying Jerez’s work this label, then, I consider her, as an artist, a master-conceptualizing one: an artist who does not leave anything alone, who will not accept any fixating conceptualizing, because what she cares about is to involve her audiences – or, rather, interlocutors, who alternate turns when speaking, as in “reciprocating.” Audiences can only grasp, enjoy, and respond to her work if they accept the task of becoming co-makers not only of the work but of the concepts that demand rethinking. I thus prefer the formulation Fernando Castro Flórez uses in the catalogue of the Murcia exhibition *Tiempo DIA-RIO* (DIA-RIO time): “Concha Jerez deploys the *astuteness* of visual thought in a *critical hinge of vision*.” The conceptualizing of Jerez’s work is, as is the work itself, a process that involves, critically, the concept of visibility. And there is no better term for this probing of what visibility is and does than *visual thought*.²

Three Keys That Won’t Open Locks

Performative

First, Jerez’s work is *performative*. Not only does she do performances in situ, but even in her absence the presentations are best qualified as performative. The title of her recent exhibition *Interferencias* (Interferences) at the Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM) in Las Palmas de Gran Canaria in 2017–18 describes the kind of performances she does. In his foreword to the exhibition catalogue, the director of CAAM, Orlando Britto Jinorio, specifies the performativity at issue: “She is a contemporary artist who calls her time into question permanently, and in this manner she manifests a profound commitment to it.” The temporal aspect of this view returns later

Adjusted, ed. Philipp Kaiser (Cologne: Museum Ludwig, 2013), 73–86. In his text on Lawler, Buchloh qualifies her art as “post-conceptual” (75, 81).

2 Fernando Castro Flórez, “Poised between, Flowing in Lucid Untimeliness,” in *Concha Jerez. Tiempo DIA-RIO*, exh. cat., 113–78 (Murcia: CENDEAC, 2016), 154.

in this essay. For now, it suffices to eliminate any idea of *post*-ness from the consideration of Jerez's conceptual work. For now, it is crucial that the combination of calling into question and being committed to her time – to which she is *con*-temporary – merges the critical and the belonging that characterize together, in their inseparability, her work's performativity, its power to *do* something from within.³

Rather than performing acts that have been designed and rehearsed beforehand, the process of Jerez's artmaking itself becomes the performance. This makes it challenging to try to analyze and describe any of the works in detail or to call them "works" at all – unless we revitalize that objectifying noun and foreground the verb in it. Because many of her works have titles that are repeated in successive versions of those works, a checklist of works cannot itemize the units without falsifying the performance aspect of a given work-in-process. The problem is in the concept. As is well known but not always taken into account, the qualifier *performative* cannot distinguish between *performance*, the kind of moving, in-time, embodied intervention that Jerez practices so effectively, and *performativity*, the effect on the "receiver" – an unsuitably passivity-suggesting term – of linguistic, auditive, or visual utterances. In Jerez's case, all three domains participate. I have often witnessed analytical thinking gone awry simply because the researcher or critic failed to consider that the qualifier *performative* applies to both performance and performativity. This leads to confusion. However, in the historical, intertemporal travel of the concepts, absolutely separating the two is not so easy either. Every performance that is successful has performativity. This ambiguity of the in-between of the two concepts is the unique intellectual challenge and treasure of that ambiguity. We

can count on Jerez to demonstrate this point of the ambiguity through her performative performances.⁴

In a nutshell: whereas its inventor, the philosopher of language John Austin, initially considered the performative to be only a special category of words (i.e., those words that *do* what they *say* and thus exceed the informative aspect of language), he also implied that certain verb moods, such as the imperative, are performative. But Austin was rightly criticized for that categorization, as well as for excluding literature and fiction, hence also art, from his theory because it was allegedly "not serious." But all utterances do something and are thus performative. Therefore, his later specification of the *illocutive* and *perlocutive* aspects of all utterances, distinguishing between *intention* and *effect*, took hold, even if the former, appealing to artists' intentions, poses serious problems and is better understood in terms of the utterance having a specific thrust, rather than the person uttering it. That illocutive thrust leads to the perlocutive effect.

Jacques Derrida's was one of the loud voices against the exclusion of literature. He also insisted on the iterability of all (speech) acts. For Derrida, iterability is essential to language and other forms of communication, since without it no one would be able to understand anything; reciprocation depends on it. This new focus made it possible for Judith Butler to theorize sexual identity by means of these concepts. It allowed her to propose that gender and sex emerge through the repeated (iterated) conforming to the cultural concepts of both, a repetition that

3 For an in-depth analysis of Jerez's performances, see the article by Karin Ohlenschläger elsewhere in this catalogue.

4 This is the primary thesis of a book on performance art by Erika Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*, trans. Saskya Iris Jain (London: Routledge, 2008). See also the chapter "Performance and Performativity," in my *Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide*, (Toronto: University of Toronto Press, 2002, 174–212.

allows slow change from within. This leaves us with the need to place performance in relation to performativity without separating them. For, according to Butler's theory, sex and gender are established through repeated performances; that is, they are the result of the performativity of performance itself.⁵

Image-Thinking

Second, Jerez is obviously a *thinking* artist, as CAAM director Castro Flórez makes clear: Jerez, without overintellectualizing her activity, continually reflects and acts upon her reflections. But she does so visually. How else is she "permanently calling her time into question," as the director of CAAM pointed out that she does? This seems to relate to a trend in current academic environments called "artistic research," defined as a search through analysis through artmaking. To this day, this movement is primarily administrative, enabling artists to earn PhDs in exchange for the authorization to teach and meet the Bologna Agreements of 1999. Needless to say, this bureaucratic meaning is not at all what I mean to bring to bear on Jerez's work. There is something much more powerful at stake that qualifies the kind of art at issue here. Coming from a career as an academic – a career I continue to pursue – I began to "make art" in 2002, and since then I have learned the value of art as analysis. This is not adequately described by the term *artistic research*, and I

am not sure whether an adequate term even exists. The process of merging making and analyzing art entails an attempt to make "thought-images" (from the German *Denkbilder*) by means of its counterpart, the activity of "image-thinking" that aids understanding on an integrated level of affect, cognition, and sociality. Image-thinking is the deployment of fiction to understand and open up difficult theoretical issues through the deployment of the imagination and to develop theory and other forms of insight through *imaging* what fiction enables us to imagine. This is how Leonardo da Vinci solved the problem of making his complex, abstract knowledge concrete, and thus clearer for himself and understandable for others, through visualization of his ideas in painting.⁶

This idea, now called "artistic research," thus has a centuries-long history as well as an international actuality. The thought-image was a favorite literary-philosophical genre of the group of writers of the pre-WWII Frankfurt School of Social Thought. The small iconic texts Theodor Adorno, Walter Benjamin, Siegfried Kracauer, and others wrote were texts only. Yet the word *Bilder* (images) was used to denote what they were. Trying to see why these linguistic units were images is where "image-thinking" can meet, forge, and yield "thought-images." I propose this meeting as a frame for understanding Jerez's work.

5 A succinct bibliography that covers the complexity of the concept of the performative while offering clarity includes the following: J.L. Austin, *How to Do Things with Words* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1962); Jacques Derrida, "Signature, Event, Context," in *Limited Inc.*, trans. Samuel Weber (Evanston, IL: Northwestern University, 1988), 1–23; Judith Butler, *Gender Trouble* (New York: Routledge, 1990); Judith Butler, *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex"* (New York: Routledge, 1993); and Judith Butler, *Excitable Speech: A Politics of the Performative* (New York: Routledge, 1997). It would also include the following clarifications: Jonathan Culler, "The Performative," in *The Literary in Theory* (Stanford, CA: Stanford University Press, 2007), 137–65; and Ernst van Alphen, "The Performativity of Provocation: The Case of Artur Zmijewski," *Journal of Visual Culture* 18, no. 1 (2019): 81–96.

6 For an excellent and relevant critique of the concept of "artistic research," see Kamini Vellodi, "Thought beyond Research: A Deleuzian Critique of Artistic Research," in *Aberrant Nuptials: Deleuze and Artistic Research 2*, ed. Paulo de Assis and Paolo Giudici, Orpheus Institute Series (Leuven: Leuven University Press, forthcoming). On this search in Leonardo's work, see Francesca Fiorani and Alessandro Nova, eds., *Leonardo's Optics: Theory and Pictorial Practice* (Venice: Marsilio Editore, 2013). Ernst van Alphen proposed the concept of "image-thinking" as a counterpart to "thought-images," an idea for which I am very grateful. His concept, in the form of a verb, is more dynamic, thus more forcefully rendering the interaction between thinking and imaging. Ernst van Alphen, personal communication, August 2019.

In a study of the genre of thought-images, scholar of German Gerhard Richter begins his description of the *Denkbild* with a range of negatives: “*Denkbilder* are neither programmatic treatises nor objective manifestations of a historical spirit, neither fanciful fiction nor mere reflections of reality.” These negative categories have something in common: Each is inapplicable because it is one side of a binary opposition. A programmatic treatise would be something like a political pamphlet, as opposed to historical objectifications – an opposition that audiovisual art is devoted to questioning. The second pair is equally subject to the reductions of binary opposition. What Richter disparagingly calls “fanciful fiction” stands opposed to an equally dismissed “mere reflections of reality.” And while mobilizing both words and images, video art does not pitch them against each other at all. “Rather,” Richter continues, “the miniatures of the *Denkbild* can be understood as conceptual engagements with the aesthetic and as aesthetic engagements with the conceptual, hovering between philosophical critique and aesthetic production.”⁷

This resonates with Benjamin’s fifth thesis on images of the past, which has been a guideline for my work on art between history and anachronism: “[E]very image of the past that is not recognized by the present as one of its own concerns threatens to disappear irretrievably.”⁸ This warning, which resonates with Britto Jinorio’s formulation, is crucial for Jerez’s project; I consider it one of its main motors. The commitment to her time compels Jerez to engage her time critically, without disengaging herself from what she criticizes. And one of the crucial elements of that con-

temporaneity is the presence in it of the past. This is most immediately visible in her installations in ancient buildings, such as the Sala Verónicas in Murcia and the current exhibition in the Reina Sofía.

After rejecting all those things it is not, Richter defines the thought-image as follows: “The *Denkbild* encodes a poetic form of condensed, epigrammatic writing in textual *snapshots*, *flashing up* as poignant meditations that typically fasten upon a seemingly peripheral detail or marginal topic.”⁹ The word *snapshot* brings the visual in, and *flashing up* suggests the quick flash, also visual, that Benjamin urges us to preserve by means of recognition in the first sentences of his fifth thesis: “The true *picture* of the past flits by. The past can be seized only as an *image* which flashes up at the instant when it can be recognized and is never seen again.”¹⁰ This statement is equally important in view of Jerez’s questioning of her – hence, our – time. It stipulates the relevance of the past and its status as image, on behalf of the present in which it must be made present, actualized again. This is visually clear in the exhibition *Tiempo DIA-RIO* in the former church in Murcia. The projected colors on the walls and stairs of the building made precisely that statement: the past – the old building – is estranged from its monumental antiquity by the patches of blue that abduct it into the present. This is also achieved by its beautiful time-space title, which, through the noun *rio* (river), makes the time of the quotidian (*diario*) geographical and fluid, habitual and ungraspable at the same time.

By means of a tiny modification – the hyphen that separates *DIA* from *RIO* – Jerez draws attention to a weighty piece of cultural history, one that runs continuously through the

7 See Gerhard Richter, *Thought-Images: Frankfurt School Writers’ Reflections on Damaged Life* (Stanford, CA: Stanford University Press, 2007), 2.

8 Walter Benjamin, “5th Thesis on the Philosophy of History,” in *Illuminations*, ed. Hannah Arendt, trans. Harry Zohn, 155–200 (New York: Schocken, 1968), 255.

9 Richter, *Thought-Images*, 2; emphasis added.

10 Benjamin, “5th Thesis on the Philosophy of History,” 255; emphasis added.

exhibition. The idea of *diario* time and, at the same time, the fluidity of the river makes for a tension that the hyphen proposes. A hyphen both separates and connects. In an intelligent and sensitive book, photography historian Ulrich Baer takes up a useful distinction proposed by Vilém Flusser between two conceptions of time that are at play and at odds in conceptions of photography. In that cultural compulsion to keep authenticating thoughts as essentially Western, he refers them back to origins in classical antiquity – to Heraclitus and Democritus respectively.

The cultural conception of photography has been dominated by the one, derived from Heraclitus, and Baer proposes to take up the other, from Democritus. This is a useful intervention, even if it remains caught in binarism. The dominant conception sees time as a flow, or river, and refers to photography as a cut from or suspension of that flow: the frozen moment. The alternative vision – which Baer develops to make trauma, not the frozen moment, the conceptual metaphor through which to think the photograph – considers time not as continuous but as explosive. Thus, Baer bases the photograph on serendipity or catastrophe, as the case may be. However, to ascribe a traumatic state to the artwork itself would be a generalization that flattens an important concept and is, in any event, neither necessary nor desirable. Nor can traumatic states be ascribed any specific mood. But “explosive” suits nonlinear yet fluid work quite well. The fluidity is not without danger. The hyphen itself, and the exhibition as a whole, is already a “thought-image” in that respect.¹¹

¹¹ This trope of authentication is itself embedded in what Baer calls the Heraclitan conception of time. *Flow* denotes not only the inexorably linear movement of time but its permanent course, its continuity, and thus its evolution. Hence, this “meta-Heraclitanism” is a symptom of the impossibility or, indeed, undesirability of taking one side of a binary opposition. Ulrich Baer, *Spectral Evidence: The Photography of Trauma* (Cambridge, MA: MIT Press, 2002); and Vilém

Richter’s study of the *Denkbild* also considers the question of historical truth in connection to its “other,” memory, which underlies the cautionary title of Jerez’s present exhibition, *Que nos roban la Memoria* (Our Memory Is Being Stolen) Memory is another central topic in her work. With regard to historical truth, in his *Aesthetic Theory* Adorno writes, “What cannot be proved in the customary style and yet is compelling – that is to spur on the spontaneity and energy of thought and, without being taken literally, to strike sparks through a kind of intellectual short-circuiting that casts a sudden light on the familiar and perhaps sets it on fire.”¹² As in Benjamin’s thesis, the language here is again both visual and shock-oriented, with “sparks,” “short-circuiting,” “sudden light,” and “sets it on fire.” *Explosive* would not be a wrong word choice. This is a description of thought alive, and this living thought is active. It has agency. And it is visual. Thought needs formal innovations that shock. Thus, it can gain new energy and life, involve people, and make itself a collective process rather than the kind of still images we call clichés. Jerez achieves such “sparkling,” shocking innovation through the combination of material, practical changes of the mode of display, the anachronistic bond between present and past, and, above all, the intermediality of her installations – all of which is considering as well as intervening in the often historical buildings in which she installs her work. For, installation is a third concept that collaborates with performative/performativity and image-thought in Jerez’s work and in general.

Installation

The title of one of Jerez’s books is *Ideas instaladas* (Installed ideas). Like *Tiempo DIA-RIO*, *Interferences*, *Media_mutaciones*

Flusser, *Towards a Philosophy of Photography*, trans. Anthony Mathews (London: Reaktion Books, 2000).

¹² Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory*, trans. Robert Hullot-Kentor (1970; London: Athlone Press, 1997), 322–23.

(Media_mutations), and others, Jerez's titles are thought-images on their own.¹³ The 2007 title *Ideas instaladas* made my critical heart beat faster when I first encountered it. Frequently, when I hesitate to take on another commitment to write about an artist, some detail, word, or other small side issue sweeps the hesitation away. In the case of Jerez, while the invitation to write the present essay came at an extremely busy moment in my own work, it was the title of that small book that did it for me. Installing ideas: this is precisely what I mean by "image-thinking" leading up to "thought-images" without endorsing any definition with univocal clarity. Hence, the title *Ideas instaladas* triggered further thinking about installation. Again, Jerez explodes the concept while deploying the practice it denotes.¹⁴

As art historian Claire Bishop argues in a book on installation art, the blur between museums where exhibitions are seen as installations, with photographs of the works in the space called "installation shots," and specific installations has been cleared up with the emergence of installation art as a distinct genre. Here again, however, we can see how Jerez "mischievously" undermines the newly gained clarity once more. And in this case, too, the undermining and the alternative proposition make not only her work unique but reconceptualize the concept outside the clarity that would rigidify it.¹⁵

13 Concha Jerez, *Ideas instaladas*, exh. cat. (Madrid: Comunidad de Madrid, 2007); and Concha Jerez and José Iges, *Media mutaciones*, exh. cat. (Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Subdirección General de Documentación y Publicaciones, 2015).

14 At the time of the invitation I was about to finish a sixteen-channel video installation titled *Don Quijote: Sad Countenances* (2019). It was a hectic moment. But then encountering Jerez's work, especially that title, inspired me not only to accept the invitation but to fine-tune my own installation. See *Don Quijote. Tristes figuras; Don Quijote. Sad Countenances*. (Murcia: CENDEAC, 2020).

15 The word *mischievously* alludes to an article in which I establish connections between Louise Bourgeois

Bishop's definition, which concords with the general sense of installation art, runs as follows:

Installation art ... differs from traditional media (sculpture, painting, photography, video) in that it addresses the viewer directly as a literal presence in the space. Rather than imagining the viewer as a pair of disembodied eyes that survey the work from a distance, installation art presupposes an *embodied* viewer whose sense of touch, smell and sound are as heightened as their sense of vision. That insistence on the literal presence of the viewer is arguably the key characteristic of installation art.¹⁶

Influenced by phenomenological views, especially Maurice Merleau-Ponty's foundational essay "The Primacy of Perception," Bishop here rightly insists on the body's presence in the installation, which thus can no longer be an object but an environment in which the subject immerses him- or herself. To be *in* the work is the crucial distinction between installation and sculpture. Bishop also insists on the synesthetic nature of perception, which is strongly performed in Jerez's deployment of sound as an integral part of her installations.¹⁷

Although she devotes an entire chapter to the dispersal of the (formerly unified) subject, Bishop's definition remains subject-centered.

and other artists I call "mischievous," indicating their nonobedient attitude to established dogmas about art, although their works do not have any formal or medial commonality. "Scale as a Political Tool: Louise Bourgeois' *Cells* as a Mode of Living: On the Occasion of the Munich Exhibition," in *Kunst Chronik* 69, no. 7 (July 2016): 349–62. On a similar basis, later in the present essay I introduce some "elective affinities" between Jerez and other artists.

16 Claire Bishop, *Installation Art* (London: Tate Publishing, 2005), 6; emphasis in original.

17 Maurice Merleau-Ponty, *The Primacy of Perception* (Evanston, IL: Northwestern University Press, 1964).

This dispersal is equally strongly at stake in Jerez's installations, where her "image-thinking" brings up what her title calls "installed ideas." True to her continual reconceptualizing of concepts, Jerez, however, does not allow us to catch her out in defining her concept "installed ideas" definitively. She defines *installation* differently in different moments. In one description she says she sees it as "a unique work generated from a concept and/or from a visual narrative created by the artist in a specific place. A complete interaction is established in it between the elements introduced and the space considered as a total work."¹⁸ This comment by Jerez adds to Bishop's definition the idea of uniqueness that is bound up with Jerez's empowerment of the space, in reciprocation with the artist as well as, later, the visitors. *Unique* does not refer to an evaluation of the artwork but to the impossibility of separating – distinguishing – time from space. This makes it impossible for Jerez's installations to travel. Each deployment of (sometimes) the same objects in a different space creates a different work, for no two spaces are identical.

Jerez was even more emphatic about this in another interview, where she gives expression to the art-space reciprocation:

For me an installation is something that requires a place for it to be developed. This place is part of the work. I do not consider a work that appears in different places in the same form, without a close relationship with the space, to be an installation. To my way of thinking, the installation is associated with the place as a support and part of the narrative. In each emplacement the work changes

radically because the space is part of it, it is a living element.¹⁹

The word *support* denotes more than the floor, pedestal, or canvas. While it also calls up the technical, material need for a support, as a thought-image the word *support* resonates with its social use as "helpful," "making possible"; a friendly relationship. The central point is the importance, liveness, and participation of the place. It is no longer just an environment into which the viewer is admitted but a full participant in the process that art constitutes or sets in motion. The sensation of this participation of the space also changes the visitors. A respect for the specificity and the liveness of the space transforms their sense of mastery over a neutral space. This spatial aspect cannot be reduced to architectural, physical space. Participation presupposes a dialogue, of which the space is one of the "speakers." Since they change at each occasion, this uniqueness also precludes any detailed description of the works.

In her text for the catalogue for the exhibition *Del lugar al no-lugar* (From place to non-place) from 2001, Jerez adds further nuances to her view of installation by adding another element to the idea of installation:

When I enter an architectural space, I move slowly through it.

I MEASURE it in my mind, in a dialogue of limits.

I SEE it in a tour from the grandiloquence of its structure, the reiterative, mirror-like, even at times, stimulatingly alogical, development, until I come to those details

p. 155
 18 See Javier Maderuelo, "Todo está en la realidad," interview with Concha Jerez in *Concha Jerez. In Quotidianitatis Memoriam* (Kassel: Hall K18, 1987), 8; quoted in Castro Flórez, "Poised between, Flowing in Lucid Untimeliness," 125n53.

19 The actual interview took place in 1998. I quote it from Alicia Murriá, "Ideas, Spaces, Fissures in the Work of Concha Jerez," in *Concha Jerez: Interferencias*, 20–37 (Las Palmas: Centro Atlántico de Arte Moderno, 2018), 26.

of complicity that conclude the architectural discourse.

She then adds the third element of activity that defines the space: hearing. The importance of audio in Jerez's work is well known, whether or not the works are coauthored by José Iges: "I HEAR it in the interaction with spatial measurements, such as those that involve the fullness/emptiness and the emptiness/silence present in the visual reality and its measurement through concepts of time." But hearing is always participating, regardless of whether sound or music are installed as well as objects, images, or other elements that carry ideas. In this last fragment, synesthesia rules. The spatial measurements have, or make, an acoustic specificity. Full or empty, the space involves, also, the tactile sense of being in that space. Then she turns emptiness and silence into a visual element. Time comes in to further vitalize the space. Every word counts. "I move slowly," Jerez says. The adverb is crucial. Everything she describes simply cannot be done fast. At the same time, *slowly* invokes a slowed-down video shown in this installation in which the artist is the main character. Measurement establishes limits but in dialogue. Neither the artist nor the space can dictate the limits of what is possible.²⁰

What *mirror-like* means in the work of an artist who plays with mirrors that cut bodies in half, as on the stairs, remains to be seen. The mirror is more than a concrete visual tool. The lack of logic ("alogical") seems to be helpful, freeing the slowly roaming artist from the confinement of the architecture, and the "details of complicity" give the dialogic relationship another inflection. Installation, in these statements, becomes something that is both fitting and unfitting: congenial to the

artistic genre of installation art and different from it, since it rejects the movability of installations to other places and times.

And if the object of installation is "ideas," as stipulated in the title *Ideas instaladas*, we can clearly see how the three concepts I have discussed in this section refuse to comply, in Jerez's practice, with any analytical-theoretical definition that attempts to fixate them. It is necessary to know and understand them, but even then, instead of unlocking the locks, they lock us up. They place us with Jerez in an adventure of experience that we did not, could not, know beforehand. So, what ideas has she installed? Without pretending to know, as if ideas could be simply translated from images to concepts, in the following section I probe a few of the many ideas Jerez deploys, or plays with, as her primary material. To create an imagined community of sorts, an international field in which Jerez's work can demonstrate its force, I try to connect some of these ideas to works by other internationally renowned artists for whom I feel a particular affinity. To do this, I explore concepts – or rather, conceptual themes – relevant to Jerez's exhibition within fixating them. In that way, her international status is not an issue of "fame" but of the strength of what she has to say – in her visual thought.²¹

Elective Affinities

Time: Slowness

One idea that struck me in the third of Jerez's statements on installation is slowness: "When I enter an architectural space, I move slowly through it." I imagine the artist walking, step by step, through the space. This is more than a qualification of movement, although that

20 Concha Jerez, "From Place to Non-Place," in *Concha Jerez: Lekutik ezlekura – Del lugar al no-lugar*, 125–29 (San Sebastián: Koldo Mitxelena Kulturunea, 2001), 125; capitalization as in original.

21 Please do not take this small selection as a statement of evaluation. The choice of these other affiliated artists is nourished by my having written about their work, in terms, and through concepts, I subsequently recognized (in Benjamin's double sense) in Jerez's work.

bodily moving is part of it. The slowness seems a direction for use: to get something out of being in a space (e.g., a future art space or an exhibition space as yet empty), move slowly. Only then can one literally *make* the space. In this conception of slowness, I see an affinity with Belgian sculptor and “interventionist” artist Ann Veronica Janssens. Slowness is a primary feature of Janssens’s work, especially her mist rooms. These installations slow perception. Upon entering, you see and hear nothing. Only slowly do some lines become dimly visible – as do other visitors, if any are present. I vividly remember what it felt like, the first time I entered such a space, totally unprepared. The accession to the visibility of the still-vague lines was constituted by the slow emergence of the ceiling, plinths, and corners of the room through the seemingly limitless cloud. It was an emergence barely identifiable as well as fragile, in permanent danger of annihilation. Only after some time could I begin to see that I was indeed in something as ordinary as a room. I could see its square form and its proportions. The earlier sensation, however, of no other space being present for me than the absolute was still lingering on my retina, my skin, and in my brain. What was happening with and within me was an experience of duration as a crucially important element of visual perception. In slowness, time and space merge. This is how I interpret Jerez’s remark that she moves “slowly” when entering an architectural space.²²

Visually, nothing in Janssens’s mist rooms resembles the installations of ideas, as Jerez has called her own, unique object-space interactions; that is, installations. Only the idea of slowness they have in common. But

that is a connection, an elective affinity, to recall Johann Wolfgang von Goethe’s *Wahlverwandtschaften*, first published in English in 1854. This “elective affinity” is based on something else than visual or iconographic resemblance. The affinity is not physical, material, or even perceptual. Both artists make work that is unique – for the same reason Jerez’s works are each unique – and fails to fit any categorial label. Instead, their affinity lies in the way they make their work, in interaction with space and viewer, into a powerfully *activating* force. Slowness encourages that attitude toward art that makes reciprocity possible: what we used to call, and I call again, *close looking*. This is a variation of close reading, the attitude toward literature that was encouraged by the New Critics of the early twentieth century. They rejected the relation of art to the social-political, which was until then based on determinism, whereas in a different, non-deterministic conception that relation is, in contrast, especially strong in the work of Jerez and the affiliated artists I am bringing to it here. The New Critics managed to make us look – in the case of literature, read – in enough detail to see the texture, language, and the point of the work. “Slow moving” in Jerez’s formulation facilitates close looking, which in turns facilitates an active engagement with art. In the case of installation, this requirement of slow-close-active is the visitor’s tool to resist the older sense of immersion that allegedly encourages passivity, submissiveness, surrender, and, hence, acceptance of manipulation. This was an earlier criticism of immersive installation. Some time ago “immersive exhibitions” were considered overwhelming and were thought to make visitors passive, asking them to surrender to a total environment.²³

22 I describe this experience at some length in my book *Endless Andness: The Politics of Abstraction According to Ann Veronica Janssens* (London: Bloomsbury, 2013). Some ideas in that book, which is about how abstraction can be politically effective, are relevant as a lens through which to see Jerez’s work, and vice versa.

23 For an excellent study of the pros and cons of immersion, see Michelle Williams Gamaker, “Immersion and Reciprocity: Art Experience in Live Space” (PhD diss., Goldsmiths, University of London, 2012). The two nouns from the main title already indicate that this study is congenial to Jerez’s work. *Live* in combination with *space* stipulates that time is part of it.

Instead, I see immersion as an *activating* form of exhibiting art. Entering willingly into a fictional environment, the visitors can make sense of the exhibit only by going for it. But this does not make them passive. Both the “willing suspension of disbelief” that characterizes the processing of fiction and the need to be active to make sense of it, to respond, resist, reflect, and feel – that is, to be steeped in critical thinking – determine the aesthetic effect. The sound components, so characteristic of Jerez’s work, however, counter the physical objecthood of the elements of the installation. The sound is confusing in itself, as it is not harmoniously unified and leaks out or comes from outside the object. This makes the immersive quality rival the sculptural objecthood. Hence, tension and contradiction compel reflection. In the case of Jerez’s work with sound, challenging the idea that immersion makes passive, the sound expands the walls of the object to become a space within which the visitor cannot but sojourn, slowly walking-thinking. This walking-thinking is something already present in the thought process of the first great modern philosopher of the Western world, René Descartes.²⁴

To understand the continued presence of this compulsion to go slowly in our relation to space, it is helpful to consider the concept of “psychic space” and then look at how Jerez explodes that concept, too, in order to reciprocate it with the space.

Psychic evokes psychoanalysis, a field of theorizing that remains indispensable for connecting people – the subjects involved in Jerez’s reciprocating – with the art that is

installed, along with its ideas, in a space. For those not (yet) convinced that this theoretical field is indeed indispensable, American cultural theorist Kaja Silverman may be persuasive. In her brilliant theory of the formation of subjectivity and the place of vision and the body therein, Silverman argues that “one’s apprehension of self is *keyed* both to a visual image or constellation of visual images, and to certain bodily feelings, whose determinant is less physiological than social.”²⁵ Please keep in mind the connection the word “key” suggests between the three “keys” of Jerez’s mobile conceptual work and the adjectivized verb *keyed* in Silverman’s formulation. Her statement explains how the relationship between the individual subject and culturally normative images is bodily without being “innate” or anatomically determined. The issue is feeling: how the subject *feels* his or her position in space. What we call “feeling” is the threshold of body and subjectivity. “Threshold” is another concept in Jerez’s work, one she abducts from its traditional meaning of “limit between inside and outside,” in order to bind it to the gaze. Her installation *En el umbral de la mirada* (On the threshold of gaze, 1997), a work with yet another conceptualizing title, suggests that the threshold – mind the affinity with Silverman’s book title! – does not separate outside from inside but gives access to the latter.

The external images are “attached” to the subject’s existence, which is experienced as bodily, locked together; the subject is “locked up” in the external world. In the musical sense of the word *key*, always relevant in Jerez’s work, the external images and the body are adapted, harmonized; the one is “set into” the tonality of the other. But the phrase “to key to” can also be understood through the semiotic notion of code, the key

²⁴ On this aspect of philosophy, see my film *Reasonable Doubt*, 2016, <http://www.miekebal.org/art-works/films/reasonable-doubt/>, and my article about it, “Thinking in Film,” in *Thinking in the World*, ed. Jill Bennett (London: Bloomsbury, 2019), 272–301. The sheer fact that Descartes did most of his thinking while walking already undermines the vulgate on Descartes, wrongly considered anti-body.

²⁵ Kaja Silverman, *The Threshold of the Visible World* (New York: Routledge, 1996), 14; emphasis added. This book is crucial for understanding contemporary art and media.

to understanding, comprehending, communicating between individual subjects and a culture, a communication in which “reciprocal space” is practiced. All these meanings of *keyed* are relevant and connected. Jerez’s illegible scribbles, which are part of the variable work *AutoCensurados* (Self-censored) and are frequently connected to works with *memory* in the titles, notify us of the price to pay for the rejection of reciprocity. See, for example, *Xm3 de Memoria Escrita y Oralizada* (Xm3 of Written and Oralized Memory), *Paisaje de Memoria* (Memory Landscape), or *Xm3 de Memoria Autocensurada* (Xm3 of Self-censored Memory), among others. Walking slowly through a Jerezian space with all the forms of self-censored illegibilities she creates on the walls or floor illuminates the spatiotemporal flow, or rather makes it, sensate, thus temporarily and provisionally conflating the subject’s body to the space it occupies. *Más allá del miedo de nuestros pueblos* (Beyond the fear of our people) equally strongly provokes viewers to make an effort to understand, and the impossibility to read entices us to offer empathy instead of indifference.

pp. 18-23

pp. 1-3

pp. 24-31

p. 276

The usefulness of the “carrying along” of this connotative use of a key concept from semiotics becomes obvious when Silverman, while still writing about the bodily basis of the ego, about proprioceptivity (the sensation of the self from within the body), writes that it is the “egoic component to which concepts like ‘here,’ ‘there,’ and ‘my’ are keyed.”²⁶ She reuses the linguistic concept of deixis in the way it was given currency by French linguist Émile Benveniste to theorize the construction of subjectivity in language. Strictly speaking, by placing deixis “within” or “on” or “at” the body, she decisively extends the meaning and importance of Benveniste’s thought that deixis, not reference, is the “essence” of language. Deixis: not meaning as such but first of all, the exchange between

first and second person; the past or the present or the future tenses in relation to it; and words like “here” and “there.” This theoretical framework gives depth to our understanding of Jerez’s installed ideas and her slow walking through a new, still empty space.²⁷

Not only are language and other semiotic activities unthinkable without bodily involvement. One can even argue, as Butler does, that words can cause pain or harm and arouse sexual and other excitement and that bodily effects thus form an integral part of linguistics. Conversely, the proprioceptive basis for deixis comprises more than just words; it includes the muscular system as well as the space around the body, the space within which the body “fits” as within a skin. This is the space Jerez so sensitively describes in the quotation above in which she tells us what happens to her when she enters a space. Abstract space becomes a concrete place within which the subject, delimited by its skin, is keyed in, into the space he perceives and of which she is irrevocably a part. Silverman uses the felicitous term *postural function* to refer to this place of the “keyed” subject. Jerez adds to this understanding of the subject the reciprocity that makes the existence of single subjects impossible. The reciprocity of subjectivity is key.²⁸

27 Deixis – the I/you exchange – is lucidly explained by Stephen C. Levinson, “Deixis,” in *The Handbook of Pragmatics*, ed. Laurence R. Horn and Gregory Ward (Oxford, UK: Blackwell, 2004), 97–121. Levinson’s article gives the most important references to the growing concept of deixis, from language to other fields.

28 For Butler on words doing harm, see her *Excitable Speech: A Politics of the Performative* (New York: Routledge, 1997). On proprioceptivity, Silverman is following one of her important interlocutors, the French psychoanalyst Henri Wallon. See Henri Wallon, “Kinesthesia and the Visual Body Image in the Child,” in *The World of Henri Wallon*, ed. Gilbert Voyat (New York: Jason Aronson, 1984). Silverman also mentions a commentary by Merleau-Ponty on this same text, *Les relations avec autrui chez l’enfant* (Paris: Centre de Documentation Universitaire, 1958).

26 Ibid., 16.

This interpretation of deixis opens up a space for a bodily and spatially grounded semiotics. Deixis can become a key term for a semiotic analysis of the visual and the literary domains without the reductive detour via language. No longer restricted to the domain of language, deixis is an index – a sign that is grounded in existential reality – one that is locked into (keyed to) the subject. This bodily spatial form of deixis – this orientational form of the index – provides greater insight into those forms of indexicality in which the postural function of the subject – its shaping “from within” – sends back, so to speak, the images that enter it from without, but this time accompanied by affective “commentary” or “feeling.” The traffic of images between inside and outside is a function of the interdiscursivity that permeates what Derrida calls citationality; the iterability mentioned above. This is Jerez’s threshold of the gaze, *el umbral de la mirada*. The relationship between Jerez’s always unique installations of ideas and this theory of psychic space is “thickened” by thought, philosophical and psychoanalytical, as elaborated by Silverman. With some hesitation, I submit that Jerez’s work is in that sense “baroque.”²⁹

I propose to abduct – or incorporate – Silverman’s idea as presented in the above quotation (“one’s apprehension of self is *keyed* both to a visual image or constellation of visual images, and to certain bodily feelings, whose determinant is less physiological than social”) into a reflection on space as deictic, as a specification of indexicality that foregrounds both the starting point and the point of return of indexical signification as located in the body. Such deictic space defies the incorporation of space that the standard idea of visual mastery and its metaphor, linear perspective, promote. My purpose in bringing this to bear on Jerez’s art in affiliation with Janssens’s is to articulate a particular concretization of seemingly abstract space that visual artists, who are professional researchers of space, propose but that an aesthetics of meaningless beauty has prevented us from understanding. Jerez does not confront us with such distractions. Her spaces are most often “messy,” containing arbitrary or everyday objects, such as tables and chairs no longer useable, debris, wrinkled plastic sheets, shards of broken glass, and other traces of destruction: instances of deixis, without identifiable centers. Or the empty folding chairs of the *Jardín de Ausentes* (Garden of the absent) with LED lights underneath them (2002). All this converges in her installed idea of slowly moving through the space as a beginning of the process. Messy, but not crowded, for these works are welcoming.

pp. 263 and
270–273

An elective affinity solicited by those broken objects can doubtlessly also be established with Doris Salcedo, a Colombian artist who modifies used furniture, invoking the absent occupants of the *Casa viuda* (Widowed house), as one series of her sculptural works is titled. Some of the well-known, frequently exhibited *Untitled Furniture* pieces (mostly works from the *Casa viuda* series, 1992–94) are embodiments of an aesthetic of anthropomorphism as political, through the

29 For this philosophical sense of *baroque*, see the introduction to my book *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History* (Chicago: University of Chicago Press, 1999). David Carrier also makes a case for the use of the concept of deixis in art, specifically painting: “Many baroque artworks place the depicted scene in the viewer’s presence. These I call deictic images.” See David Carrier, “When Is the Painting? The Temporal Place of the Spectator in Art History Writing,” in *Principles of Art History Writing* (University Park: Pennsylvania State University Press, 1991), 191. Carrier cites an example from Howard Hibbard’s book on Caravaggio when he writes that “Caravaggio’s eye-catching self-portrait in *The Martyrdom of Saint Matthew* reminded Catholics of the Counter-Reformation that ‘dying for the faith was a contemporary reality.’” This use of deixis is too limited, however. Carrier remains locked within a binary opposition between the “aorist” (the punctual past tense) and the deictic present in which (at least) three temporal presents are involved: those of the representation, the fictional character, and the reader or viewer.

invocation of absences. In Salcedo's work it is not the garden, as in Jerez's *Jardín de Ausentes*, but the house that is haunted by the absence of those who lived there before violence interrupted their lives.³⁰

Tremulous Time: Heterochrony

In the distinction between inside and outside, Jerez implies another distinction, temporal like slowness but focused on differentiation within temporality. Here lies another aspect of the kind of political art Jerez's art proposes, which is not thematically bound to (state) politics but intervenes in the way people *live* time. Here, an elective affinity with Mona Hatoum is helpful. Hatoum's *Measures of Distance* (1988) has had a great impact on video art since the 1990s. The fact that the movement of the work is fabricated by means of blurs of still photographs is key to this impact. Such multimedia transformation of hitherto distinct media – *Media_mutaciones*, as Jerez and Iges's exhibition from 2015 called it – establishes a connection to the temporality inherent in a culture of diversity, what I have termed "migratory culture."³¹

Measures of Distance consists of still images that are overlaid by Arabic letters, a soundscape of the artist's home in Beirut, and a voiceover of the artist reading, in English, letters her mother sent to her following their separation. The bidirectional but asymmetrical movement of migration is aesthetically elaborated. If we look back, "preposterously," from the now, to this earlier work from 1988, we see how it elaborates

on video's potential in ways that integrate the double movement of migration, creating a strong sense of "heterochrony." In this lies the affinity with Jerez's constant exploration of temporal diversity, the fluidity between past and present, and the bidirectional movement between the two.

The lettering on the screen is unreadable if one cannot read Arabic, which confronts many of us with our ignorance. In this respect, these letters can be affiliated with Jerez's many works on (self-)censorship, where she either erases segments of newspaper texts or scribbles nonletters that look like letters. In a very different way, then, these also confront viewers with their incapability to read. But as her title *Tiempo DIA-RIO* suggests, these letters indicate a plurality of time. In Hatoum's mother's letters there is a movement from "home" to the faraway place where the daughter has ended up, and we know that, in the days without email, such letters, carriers of the bodily presence in a time past, took a long time to arrive.

The other movement takes place in the memories of the daughter, "set" in Beirut but "had" (or, as I will explain below, "done") in her new dwelling place in London. These memories are presented in layers; through the voices, the lettering, and through images of Hatoum's mother's body in the shower. The recorded Arabic voices from "home" speak at a rapid pace; the reading in English is slow and delayed; the lettering is permanent; and the body, rather than moving, morphs. All these media deploy different temporalities, so that multi-temporality is implicit in the work itself. Thus, the video "represents," "explains," "generates," or "conveys" the experience of heterochrony. Hatoum's work articulates video's most significant characteristics as a moving medium, in a triple sense: the moving image, the movement of people, and the emotionally moving quality of the resulting situation. In this respect

30 For more on Salcedo's furniture works, see my book on her art, *Of What One Cannot Speak: Doris Salcedo's Political Art* (Chicago: University of Chicago Press, 2010).

31 See my essay "Double Movement," in Mieke Bal and Miguel Á. Hernández-Navarro, *2MOVE: Video, Art, Migration*, exh. cat., 14–83 (Murcia: CENDEAC, 2008). Hernández-Navarro develops the concept of what he calls "second-hand technology" in his essay for that catalogue. Hatoum's work is a clear instance of such an aesthetics of second-hand technology.

it is important that the movement is constructed, made, not recorded, as if the artist were demonstrating medium specificity by making a video out of what it is not. Still photographs are blurred into one another. The movement, then, is only that of the surface, the screen, not of the figures “in” the image. Hatoum’s work, layered like Jerez’s, makes the surface of the screen opaque and only slowly reveals the mother’s body. First covered by the opaqueness of the photographs of her mother, so that it looks abstract, then by water, and, throughout, by the Arabic lettering of the mother’s own words, the mother is not given over to the viewer without several layers of protection—a form affiliated with Jerez’s illegible scribbles in *Auto-Censurados*. The transitions from one still image to the next, the rapidly spoken Arabic followed by a slower and delayed English voice, make time a multifaceted experience. This is what I call a “heterochrony.” The delayed temporality of epistolary contact, moreover, is another layer that complicates visibility.

Thus, *Measures of Distance* emphasizes the heterochrony inherent in video: the gap of the cut or, as an image of the cut in migration, the gap of distance. Revisiting the Deleuzian distinction between movement-image and time-image, *Measures of Distance* emphatically slows down the viewer’s experience of visible movement, offering a meditative viewing experience that counters both routine pace and narrative (“page-turning”) haste. Moreover, the difficulty of seeing the underlying images heightens the viewer’s visual engagement, her desire to see who and what is there. Like Jerez’s videos, *Measures of Distance* offers a temporal cacophony of different paces within a single videographic space. This entices the viewer to juggle different temporalities. In this respect, Hatoum’s work resonates with the emphasis on slowness I connected to Janssens’s mist rooms. *Measures of Distance* transforms our experience of time – it temporalizes. The superimpositions,

tensions, and incongruous encounters between different temporalities alert us to the simple but oft-forgotten fact that time is not an objective phenomenon. A relentless clock (and the fixed schedules it prescribes) regulates our lives. This makes other temporalities we live almost invisible. This regulation based on calendars and clocks, on productivity measured in time, and on capitalist governance is called “time reckoning.” It interferes with rhythms and durations that have personal impact on individual lives. Through time, politics enters the private lives of all. As a consequence, video art that solicits the performance of heterochrony by the viewer, who is compelled to such performance by the multi-temporal works on display, might produce new if precarious and provisional communities along experiential lines. If and when this happens, the works can be said to have performative force.

But this concretization and bringing to awareness of heterochrony is not restricted to video art. All utterances can bring this up. Jerez’s illegible scribbles, for example, or her heterogeneous photographs in *Paisaje de Memoria*, replace legibility with rhythmic effects. And her distinctions, sometimes explicit but constantly implicitly effective as well, between inner and outer time, internal and external sensations of temporality, drive the heterotemporal sensation home. This includes the desire, on the part of the visitor, to read; that is, to make sense of the scribbles. The work *Intervención: Paisajes de Memoria Escrita y Oralizada* (Intervention: Landscapes of Written and Orally Transmitted Memories, 2001–20) consists of stepladders and plastic sheets, wrinkled and draped over the ladders, on which the scribbles fill the emptiness of the transparency. The sense of labor this work emanates brings in the slow time of making, and the illegibility inflicts slowness on the attempt to make sense of the work, *between* (a favorite preposition of Jerez) seeing and understanding.

pp. 1-3

pp. 18-23

The elective affinity with Hatoum (through the concept of heterochrony) brings in another theme that is paradoxically discreetly prominent in Jerez's work. Most explicitly in *Terre di Nessuno: Arenas movedizas* (No man's land: Quicksand; 2002–08) the artist hints at, and denounces, the inhospitable or even "hostipitality" (to borrow a pun from Castro Flórez), the scapegoating of foreign refugees.³² In this respect she has another strong affinity with Salcedo's masterly denunciation of the European complicity in the tragic drownings in the Mediterranean Sea, *Palimpsesto*, which was installed in the Palacio de Cristal under the auspices of the Reina Sofía in 2016. In *Palimpsesto*, the issue at stake is that which is most tragic of the world in our time, an issue over-visible due to the media, and too well known to avoid becoming invisible. Too much sand and too little water push people to embark on the precarious boats of human traffickers, only to perish in too much water. Sand and water: they are part of the basic conditions that preclude survival, so that people cannot stay where they were born and would like to have stayed if only they had the merest chance to survive the negative dialectic of too much (sand), too little (drinkable water), too much (sea water).

Palimpsesto is devoted to a tragedy of ongoing violence that we all, in Europe, continue to condone. The names tell us that the drowned are not an anonymous mass but an enormous group of individuals, whose lives matter – each of them as human as we all are or pretend to be. The work shows the cultural necessity yet difficulty of mourning, of grieving for unknown dead; it is a protest against the violence of indifference and of the acceptance and even stimulation of the murderous violence of governments – a protest that is at the same time an homage to each of those persons, now named by their names.

³² Castro Flórez, "Poised between, Flowing in Lucid Untimeliness," 165.

That double effect, of soliciting indignation and grief, of beauty and pain, is unspeakable.

The appearance and disappearance of the water in *Palimpsesto* has a strong impact. It makes the visitor want to stay, to see the vanishing water reappear and thus witness the act of witnessing that this work constitutes and performs – the visitor thus becoming a co-witness. It is again a work with slowness. One cannot write on water, and sand will not stay in place. But the artist demonstrates that one can write *with* water and *with* sand. Only a fraction of the individuals who died could find a place in this enormous work. But that each of them counts is clear. As clear as the brilliant drops of water. The name is what distinguishes one human being from another; it is the label of their uniqueness – that uniqueness of each space, hence, of each work installed there as an idea. Against the abjection of anonymous death, the brilliance of the water dignifies the persons named. The transparency and the evaporation of the water with which the names are written constitute a subtle metaphor of the fragility of human existence and, in these cases, of the lives cut off too early.

A complex mechanism underneath the slabs pushes the water up, drop by drop, to the surface. Each drop "walks" toward the sculpted letters, through the tiniest hole in the stone, between the minuscule pebbles. When the drops merge and take leave of their brilliant appearance – the sun makes them look like precious stones – we realize we must resist that comparison, because nothing stays stable and the material is humble. The weeping of the stone stands in for the absent tears of all of us who shake off the everyday spectacle of deaths shown, in half a minute, on television. Instead, in Salcedo's installation, one is captivated enough to spend a long time *with* the dead. While waiting for the vanished water to return, we can and must take the time to reflect on the political issue so

powerfully made tangible, as in Jerez's work, due to the absence of representation. Thus, grief is brought together with at least a minimal effort to suggest that we can, indeed must, break the cycle of silenced violence so powerfully evoked in Jerez's *Mi definición de silencio* (My definition of silence, 2020). The tool: memory and (its) time.³³

Heterochrony can be seen most clearly when we examine the relationships to time in migratory culture. The concept of *heterochrony* helps account for the experiential differences facing, or being ruled by, clock time and brings heterochrony to bear on "migratory aesthetics." With the qualifier *migratory* I refer not to the culture of migrants but to the shared culture within which migrants have a normal place. For millennia, but quite drastically more recently, cultures have changed under the impact of migration, and the merger that results is a migratory culture – much enriched compared to the previous "mono-culture," by the way, including aesthetically; hence the phrase "migratory aesthetics." It is within such a culture – and few cultures in the world, at this point in time, are not "migratory" – that heterochrony becomes more visible or otherwise sensorially present. When standing in line at the supermarket register, we seem all to be equals, at least in terms of "being in time." But the homemaker who has children waiting, perhaps prone to mischief, will be more impatient than the student who is chatting on his mobile with a mate. If taken at face value, Jerez's distinction between internal and external time only scratches the surface of the multi-temporality in everyday life. But in the practice of the work, much more temporal diversification pops up.³⁴

33 On *Palimpsesto* specifically, see my documentary *Doris Salcedo: Palimpsesto*, 12'13", 2017, <https://vimeo.com/239840671>.

34 The allusion to Martin Heidegger's *Being and Time*, trans. John Macquarrie and Edward Robinson (New York: Harper and Row, 1962), has to remain an

Thought on the Move: Memory

The affiliation between Salcedo and Jerez thrives on a conjunction of work that is both conceptual and sensuous. *Paisaje de Memoria* and the enigmatic work *Xm3 de Memoria Autocensurada* both appeal to memory, to the obligation to "have" – or rather, "do" – memory. And so does the ominous work *Muro de olvido* (Wall of forgetting) from 1986–96 in which the wall is evocative of the brick wall you hit when no exit is possible. We must not, not ever, forget that thousands of people drowned because we looked the other way. The new work *Mi definición de silencio* (My definition of silence) suggests an equation between silence, censorship, and forgetting. Memory: it is, I have argued before, something we *do*, not something we *have*, as if accidentally being invaded by it.

pp. 1-3
pp. 24-31
< pp. 54-55
pp. 264 and
268-269

When you walk in the street after a rainstorm and avoid stepping into the puddles, you act on routine memory. You know it is annoying to get wet feet – you can even catch a cold as a result – so without even thinking, you step aside. The unthinking quality does not mean memory is not involved. You do remember earlier instances when you were in a similar situation. Routine memory is more sense-based than reflexive. A very different form of memory is narrative: you remember acts, meanings, people involved, and situations. This kind of memory requires reflection. It is what you do; it is *an act of memory*. The third kind of memory is nonmemory. It is not narrative but dramatic, and you do not do it; it assaults you. This is why the term *traumatic memory* is in fact a misnomer.³⁵

—
allusion at this point. For a brilliant analysis of Heidegger's text in relation to visuality, see Kaja Silverman, *World Spectators* (Stanford, CA: Stanford University Press, 2000).

35 Mieke Bal, Jonathan Crewe, and Leo Spitzer, eds., *Acts of Memory: Cultural Recall in the Present* (Hanover, NH: University Press of New England, 1999). See especially the article by Ernst van Alphen in that volume. He lucidly analyzes why the traumatic state makes memory impossible.

The word memory occurs in so many contexts that it seems to have become an ordinary word rather than a concept. The difference is that words may have various meanings and connotations and may be used in different contexts, but they are not concepts; that is, they do not offer a mini-theory that helps in the analysis of objects, situations, states, and other theories. If explicit, clear, and defined, they can help to articulate an understanding, convey an interpretation, check an imagination run wild, and enable a discussion on the basis of common terms and in the awareness of absences and exclusions. Only when memory is qualified – as, for example, “collective” memory (in the sense developed by Maurice Halbwachs), based on community; “public” memory, dominated by media; or “cultural” memory – does it begin to approach the status of a concept. The true concept is “act of memory.” This phrase-concept harbors a set of characteristics that together form a mini-theory that makes the concept suitable for analysis.³⁶

> pp. 278-279
> p. 194

With the phrase “acts of memory” I seek to unpack that mini-theory. Memory, this theory says, is a *verb*, a transitive one; and its mode is active. It is something we do; it has a subject and an object. And such acts take place in the *present*. The phrase thus encapsulates a theory of memory, as the kind of mini-theory just mentioned. This twofold characteristic – activity and present tense – in turn imports into the concept “acts of memory” aspects of cultural utterances such as *performativity* and *duration*. The former implies that the act of memory has consequences for its “second

persons” – who may be the memorizing subjects themselves or others who are affected by the memory. *Duration* implies that the act of memory takes, occupies, or gives time. And with this conception of the act of memory a whole new world of companions opens up. For, there is no better place to seek inspiration for this thought-on-the-move than the world of art. Indeed, along with philosophers and scholars I find inspiring in the process of analyzing artworks that the refinements, the assessments of the consequences and potential, and the politics of memory come to the fore.³⁷

Here, I want to bring in another elective affinity: with Canadian artist Stan Douglas. In a work that ostensibly replies to Samuel Beckett’s *Film* but in fact responds just as much to Franz Kafka’s novel *The Trial*, Orson Welles’s film based on that novel, also called *The Trial*, and Jean-Luc Godard’s *One or Two Things I Know about Her*, Douglas analyzes surveillance. In this respect, his *Vidéo* (2007) has strong affinities with Jerez’s *La fosca del mirall* (The dark side of the mirror) and *Polyphemus’ Eye* (with José Iges). These works involve actual surveillance, in prisons, as well as a long-term cultural memory going back to Homer. Flashing lights in Jerez’s work, however, are symmetrically opposed to Douglas’s darkness. The video is very dark. As in Beckett’s *Film*, but unlike Orson Welles’s 1962 *The Trial*, in Douglas’s *Vidéo* we see the main character only from the back. As a response to Beckett’s film, a triple identity swap has taken place. The older white man is now a nameless young black woman. Like Beckett’s O (from

36 See *Travelling Concepts in the Humanities*, esp. the introduction and ch. 1. With the term *mini-theory*, I mean that the concept harbors the elements and the syntax that form a theory; the concept can be seen as a summary of a theory. This makes it possible to use the concept for analysis in precise ways that simple words tend not to facilitate. “Acts of memory” also seeks to be more specific than the larger term *mnemonic practices*, which does not foreground the subjective-singular nature of memory.

37 This is also how the concepts book is set up: theorizing through art. A companion in this conviction, my own elective affinity, is Andreas Huyssen, whose book on the subject demonstrates that his thinking about memory converges in many respects with mine. Andreas Huyssen, *William Kentridge, Nalini Malani: The Shadow Play as Medium of Memory* (Milan: Ed. Charta, 2013). Huyssen’s earlier book, *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory* (Stanford, CA: Stanford University Press, 2003), thoroughly theorizes memory culture.

object), she tears up family photographs, which she carries in a similar folder. Presumably, as far as the narrative impulse dictates our viewing, since she is sitting in the space of the archive, these are pictures of her with her birth family. That guess emerges out of our narrative habits; it's how narrativity works.

Although the scene is practically identical to a scene toward the end in Beckett's *Film*, where the man contemplates, caresses, and then tears up a happy- family photograph, the change to a young woman transforms the *narrative* we imagine to be played out. In addition, to reflect on medium history in ways congenial to Jerez's reflection on literary history in *Polyphemus*, one might imagine that this scene of *Vidéo* refers to an adoption story. An adoption plot and search for roots as the basis of identity are very much of our time. So is another allusion to possible plots, this one not derived from *Film*: during the first nightly visit of the detective, K offers him her passport, as if she needed to justify that her presence was "legitimate." Such scenes set *Vidéo* in the realm of the contemporary, with its violent migration policies – a contemporariness that is reactualized by the persecution theme of *The Trial* in all its versions. These are two of many ways in which the work intervenes in historical time.³⁸

In responding to two such different cinematic texts, Douglas's work offers a new, *narratively* inflected answer to the question, in his practice, of how a political art is possible

that does not depend on the many traps that caused the demise of the critique of ideology and how playing with narrativity can help create such art. This is where the deeper roots of his elective affinity with Jerez must be sought. A third moment is brought in to intensify the *heterochronicity*. The moment of the 1960s, when the three films engaged in *Vidéo* were made, is perhaps the hidden, or secret, historical moment of failed utopias that Douglas's work addresses. This was the moment when, in the wake of Adorno, we as scholars interested in the political aspect of art believed in the critique of ideology as a remedy to the social-cultural ills toward which we developed a certain paranoia. Of the failed visions of that time, which are really not gone today, the most obvious are the "othering" illusion that one can avoid ideology; the didactic belief in consciousness-raising; the confusion or unreflected transfer between social and psychoanalytical issues; the contempt for aesthetics based on an unwarranted ideology of artistic autonomy; and the narratological collapse of the ideology of character and artist.

The affiliation is in the preposition *between*, so dear to Jerez. In the article "Between and Through," Henar Rivi  re Ríos positions Jerez's work in relationship to Iges's, underlining the importance of sound and music in Jerez's work, but also relates it to that of earlier artists such as Nam June Paik and the Fluxus and Zaj groups.³⁹ In Douglas's *Vid  o* the necessary in-betweenness that his intertextual relationship to three political films of the 1960s drives home is elaborated on all possible levels, from aesthetic "look" to philosophical tenor, from technological to exhibitionary modes, from suspense narrative and the suspension of its ending, and from one spectatorial position to another. The artist moves forward via multiple movements of return,

38 Substituting a young black woman for an aging white man is a typical gesture. Douglas employs gender changes in other work too (e.g., in his *Journey into Fear*, 2001). The three changes in the character in *Vid  o* – two, compared to *The Trial* – make sense in terms of the precise contemporariness of the work. Moreover, the symmetry is enhanced by the reference to Godard's film, the third intertext, where the main character is a young white woman. This almost completes the list of possible identities in terms of race, age, and gender. The only ones missing are the older and the younger black man.

39 Henar Rivi  re Ríos, "Between and Through," in *Media_mutaciones*, 88–121.

repetitions that articulate a political form of art, beyond modernism and its utopias. This alternative is anchored in remediated history and reconfigured narrativity, and this is close to Jerez's work in *Media_mutaciones*. In short, he deploys the prefix *re-*. This multiple deployment of *re-* is a primary tool in his project and clearly points to the importance of killing linear time and promoting, instead, heterochronic time. The kind of temporality that ensues is multiple and messy; it invokes a "pre-posterous" conception of history. I argue in my book *Quoting Caravaggio* for such a view of history, one where the past is constantly rewritten in the present. When this shimmering history becomes part of the everyday experience, it leads to *heterochronic* experience. This is what Douglas achieves with his special way of creating narrative, and it is also how he has a great affinity with Jerez.

Douglas's revisiting (perhaps we can say "recycling") of older images is a project of making the past matter, but not as past alone – not so that the present is a linear consequence of the past. Research (or *Recherche*), into the history of cinema, photography, and literature; *revenant*, a specter of past politics that haunts the present; and *residue*, the sticky remainder of the illusions of the 1960s – these are only the most relevant and visible forms of his revisiting of history, culture, and technology. His revisiting, which is a revisioning, targets include repression (of affect by linear narrative) and serve as a reminder, as the necessary task of art; a plea for reciprocating, so important for Jerez's take on conceptual art, a give-and-take between artworks and between the latter and their respective audiences, activities whose agency has been paralyzed by the passive-making quality of traditional narrative. These relationships are here revisited to be reworked through repetition – of ways of filming, plots, and possibilities of critique. As a result, resurrection (of the shot woman in *Vidéo*, due to the loop);

relation (between the past films and the present one), reconfiguration and recombination (Douglas's alternative to representation) are effective tools to make art that *works*. That the object of the acts of memory of both affiliated artists is surveillance is surely not a coincidence. *La fosca del mirall* is as pointed a work in this respect as is Douglas's thematically more explicit, but just as subtle, *Vidéo*.

From Activist to Activating Art

My final call to this meeting of artistic minds is perhaps the only artist of this newly constituted international group whose affiliation with Jerez also has formal and aesthetic aspects. The questions of empathy, sympathy, or identification, of bottomless but also directionless emotion, as well as the seemingly opposite question of aesthetics and its required disinterestedness (according to the Kantian *vulgatum*), are bound up with the most obvious problem of the representation of conflict through media that somehow remain bound up with reality and truth. And that binding is necessary, on whatever level: form, theme, attitude, relation to the political. Like Jerez, Chilean artist Alfredo Jaar is nothing if not cautious about the risks of art that is close to actual political events; in particular, violence, censorship, and the abusive entertainment Adorno protested against after the Holocaust.⁴⁰

Jaar's art conducts a relentless, ongoing struggle against the oblivion and abuse perpetrated by images. Until I saw Jerez's *Retrato INTERIOR de Rosario* (Interior portrait of Rosario), I considered Jaar's work *The Eyes of Gutete Emerita* from 1996 to be the most important work of the necessary critique of visual representation of violence. Jaar's frame of the eyes that saw – passing quickly, visible briefly – brings to awareness the question of "whose

40 Theodor Adorno, "Cultural Criticism and Society," in *Can One Live after Auschwitz? A Philosophical Reader*, ed. R. Tiedemann (Stanford, CA: Stanford University Press, 2003), 146–62.

images" we see. This is upsettingly close to Jerez's *Retrato*, also from 1996. In Jerez's work, a photograph, taken from the British press, is put on a sheet of acetate, behind a grid that looks like a grill. The face is that of an elderly woman. Life has grilled her. The face is blue. The dates of birth and death of fifteen family members assassinated in the course of her life are inscribed on the left side of the image. In the middle right, through her face, pushing its two halves sideways so the face is impossibly broad, is a band of white with the word *interior* in large letters.

Jaar's key work recalls the never fully acknowledged and all-but-condoned genocide in Rwanda, where people continue to kill others for who or what they are – which is the definition of genocide. This work helps us reconfigure abstraction in a way that circumvents the risks of this visual mode. When Jaar comments, in the accompanying text that all but takes the work over, spatially as well as temporally, that "I remember her eyes," he proposes the relationality of witnessing. The eyes of Gutete Emerita, like those of Jerez's Rosario, carry the imprint of witnessing: in Gutete's case, the murder of her family, then the seeing of the earth where the bodies lay rotting. To know the world, to be a geographer, we must see that piece of earth too. Traces of Gutete, these eyes are also traces of what they saw. And that includes, preposterously, Jaar himself, who saw her and attempted to enter those eyes and see with her; and Jerez, who, I imagine, could not tear herself away from that press photo. "Seeing for," as Jill Bennett says, to achieve Dominick LaCapra's concept of "empathic unsettlement." Although, in one sense, it is actually emphatic figuration, the foregrounding of a detail of the person, but one that stands, synecdochally, for the person and her entire being: her body, her life, her history. On the other hand, the reduction or subtraction opens up new possible forms: we do not have the woman's physical appearance in front of

us to distract us from "seeing for" her. The forms we make encompass a world of suffering that these eyes and that divided face carry with them but that we cannot appropriate. Instead, we can make it.⁴¹

The most important form of Deleuzian abstraction this work embodies, however, lies in the shift from visual to temporal. Not only is the body reduced to the eyes, but those eyes flash by only briefly in Jaar's video, while Rosario's face is, literally, split, to get "inside" it. Between Jaar's Gutete and Jerez's Rosario, both time and space are needed. This brief flash, in combination with the total darkness of the built-in room, confronts the viewer with the difficulty of holding fast to the past. Like memory, this memorial to a woman who saw her family being murdered touches the viewer now and then, but not at will. This is much like the return of an unmasterable trauma, the possibility to see the eyes and "see for" Gutete and Rosario or others who are doomed to witness. The preposition *for* means not "instead of" but "with, and thus in support of," through an act of testimony's performative quality as a humanizing transactive process. This transactive process is, for me, the underlying issue "after," so to speak, the media critique. And true to Deleuzian abstraction, these two works, because they do *not* show any clearly visible violence, open endless possibilities to imagine not only what the violence is and on whom it is perpetrated but how we can bear witness, remain in the present, and bring the past horror into the present tense.

41 See the introduction to Jill Bennett's important book, *Empathic Vision: Affect, Trauma, and Contemporary Art* (Stanford, CA: Stanford University Press, 2005). For the concept of "empathic unsettlement," see Dominick LaCapra, *Writing History, Writing Trauma* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2001). On Deleuze's view of abstraction, see John Rajchman, "Another View of Abstraction," *Journal of Philosophy and the Visual Arts* 5, no. 16 (1995): 16–24.

Yes, as Jaar keeps saying, “it is difficult.” The brief flashing of Gutete’s eyes is not only a confrontation with traumatic memory – hers, not ours – but also a sense-based confrontation with the difficulty of keeping in touch with the past. The speed with which Gutete’s eyes flash by is painful, as is the white bar that cuts Rosario’s face in half. One wants to see the eyes again, the face restored to wholeness. Hence, one lingers in the dark room longer, and longer. Just as one looks at the unreadable images longer, and longer. Looking cannot keep up with the pace of the images that flash by us, in everyday life as much as in this exhibition – but here they are slowed down by unreadability. This is an excellent alternative, for the only tool we possess to counter the inuring, numbing effect of that speed is to stop, and look, and keep looking. Not so much “taking the time,” as the phrase has it, but “giving it,” to use Derrida’s recoinage. The utter paradox, then, of Jaar’s key work is that it deploys speed to bodily enforce slowness in looking. The paradox of Jerez’s work is to deploy splitting in order to propose making whole again.

The temporal abstraction this work stages for us is ultimately also a statement on how little political art can really do. Just a flash. But this flash is crucial. We must keep calling on Benjamin. “[E]very image of the past that is not recognized by the present as *one of its own* concerns threatens to disappear irretrievably.” Who would disagree with Benjamin’s powerful and frequently quoted fifth thesis? This is the contemporaneity that Britto Jinorio is referring to in his comment on Jerez’s work. If it is not identified as such, the image of the past will disappear. Since extinction is forever, according to the well-known ecological slogan, the question that needs to be raised could be phrased as follows: How can art prevent the extinction of the past so that the present can make it matter for itself? First, through images of it – images that represent the past, that come to us from the past, and

that make the past matter for the present. Those are the three meanings of the preposition *of* that resonate in Benjamin’s sentence. The operative verb in his urgent warning is *to recognize*. In light of Benjamin’s view of the need to make images matter for the present, what are we as viewers to do with images such as *Retrato* and the other powerful ones in this exhibition?

The images of the past must be recognized – and recognized in their relevance for the present – so that we can effectively bring them to bear on the present. The penalty for failing to do so is the irretrievable loss not simply of the past but of its images – hence, also of the three forms of relevance that the preposition *of* suggests they have. The two meanings of *recognition*, one *cognitive* – to know again – and one *social* – to give acknowledgment to, to recognize something “as” – are bound together. In both senses, *recognition* pertains to the dialectic of similarity, or repetition, and of difference or innovation that constitutes art. The cognitive sense insists on similarity in the new act – hence, on similarity and innovation as two distinct moments in time – whereas, in the social sense, Jerezian reciprocity between self and other is both equipped to take the roles of first and second person in turns. Time and intersubjectivity are thus at issue in the concept of recognition – as they are, too, in Benjamin’s statement in his fifth thesis.

In the face of the indifference that actively produces the disasters underlying so much on which the present exhibition reflects, a flash or a cut-up face is better than nothing. Is it a coincidence that the economic term *interest* – a tool to make money with the instrumental help of time – is also at the root of that utterly clichéd term of aesthetic engagement, *interesting*? But what, Jaar-cum-Gutete’s flashing eyes and Jerez-cum-Rosario’s split face seem to say, is the “interest” Immanuel Kant wanted the contemplator of beauty to take distance

from? Is it interest as in money; interest as in superficial, self-gratifying looking; or interest as commitment, concern that leads beyond its moment? This question brings us back to the beginning, to the first encounters the exhibition stages for its visitors. Thoughts without ending, problems without solutions, questions viscerally absorbed and not answered on the spot: the exhibition is an instance of a critical visual reflection. The themes of time, memory, space, violence, deception, surveillance, manipulation, destruction: they are all, somehow, made present, but none of them are represented. This art is performative in that it is not activist but *activating*.

**UNIDAD
DE
INTERFERENCIA**





QUE NOS ROBAN LA MEMORIA

EDIFICIO SABATINI:

SALA DE BÓVEDAS

PLANTA 3

SALA DE PROTOCOLO





















Arriba, *REMEMBER / RECUERDA*, 2020



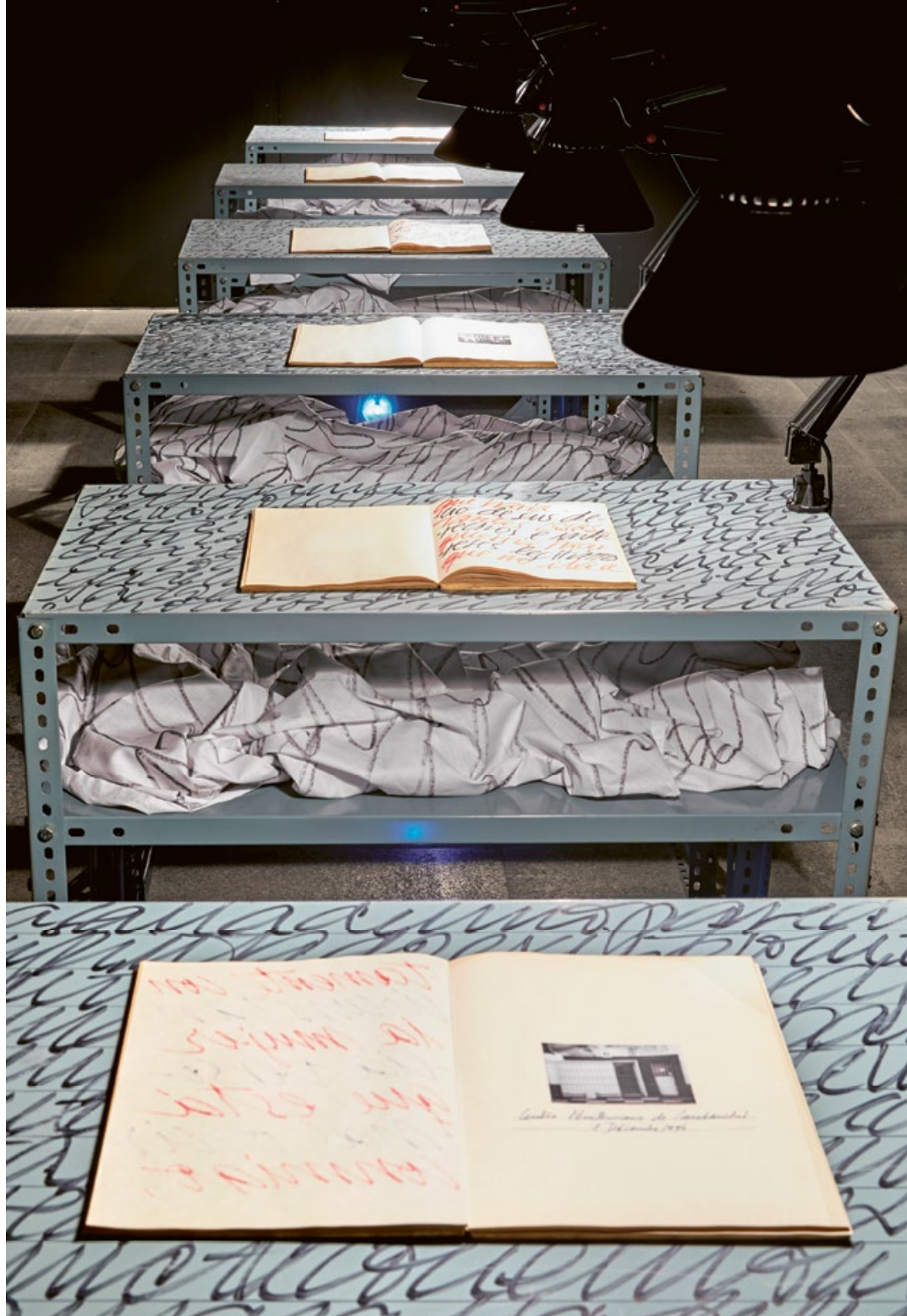


Arriba, *Más allá del miedo de nuestros pueblos*, 1977

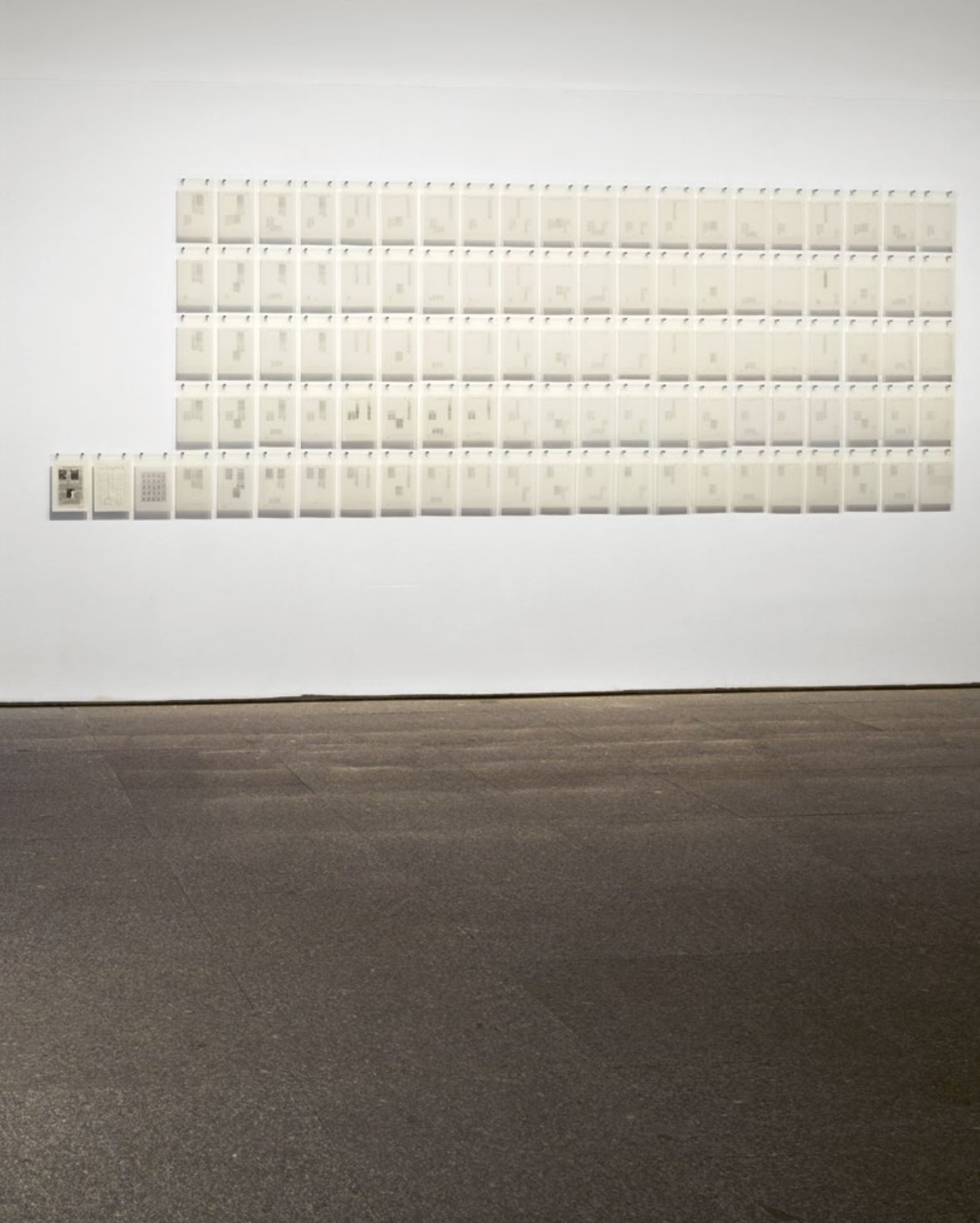
A la derecha, *Límite de cotidianidad*, 1986











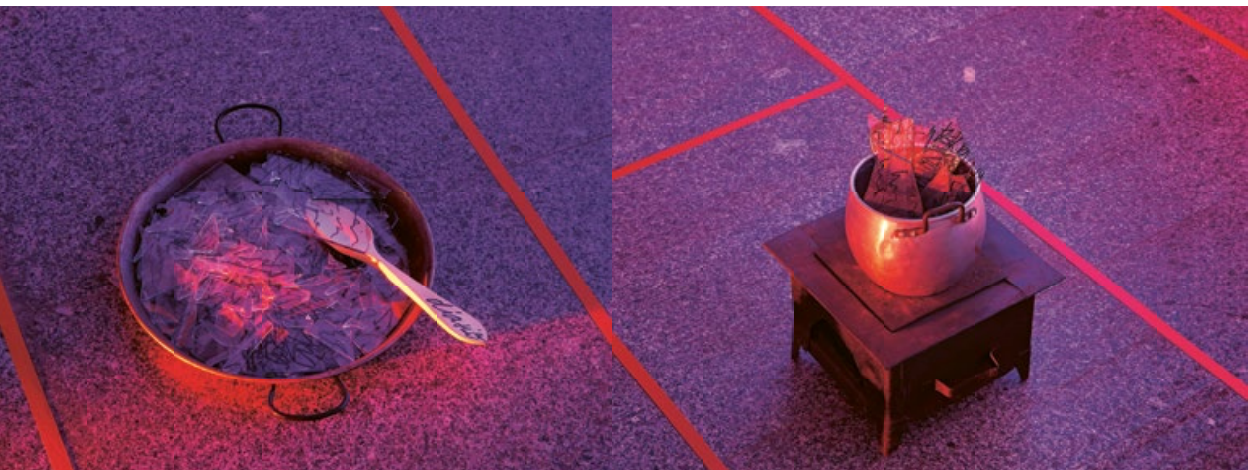
1 page of the New York Times = 100 pages of aesthetics
(1 página del New York Times = 100 páginas de estéticas), 1981

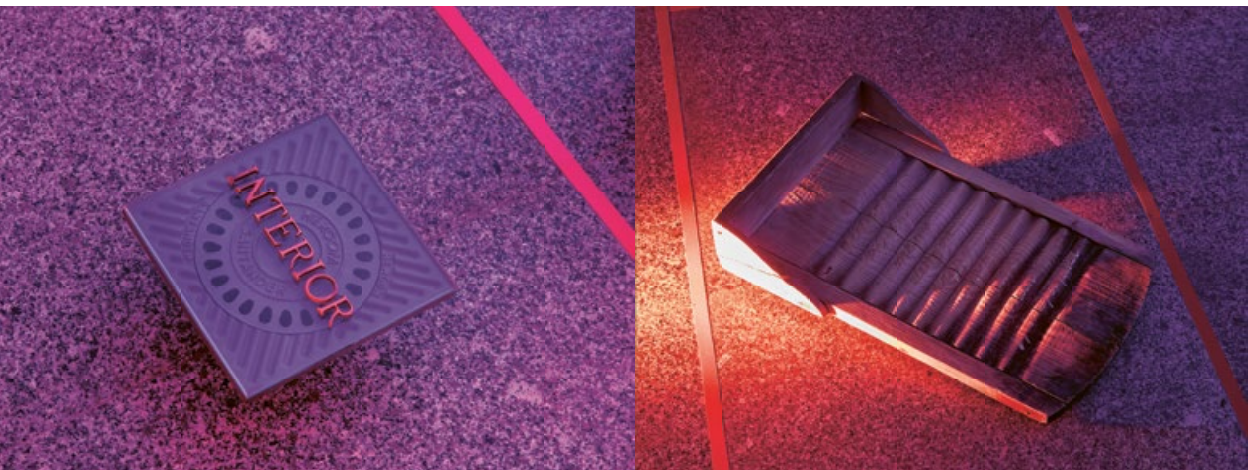


























Selección de materiales procedentes del Archivo de la artista, incluyendo dibujos y bocetos, proyectos de instalaciones, trabajos experimentales, *Mail art*, objetos intervenidos, múltiples y libros de artista, 1970-2017

Al fondo: *Paisaje de letras*, 2001-2017





Selección de materiales procedentes del Archivo de la artista, incluyendo dibujos y bocetos, proyectos de instalaciones, trabajos experimentales, *Mail art*, objetos intervenidos, múltiples y libros de artista, 1970-2017

A la derecha: *Paisaje de letras*, 2001-2017



CONCHA JEREZ. QUE NOS ROBAN LA MEMORIA

LISTADO DE OBRAS EN EXPOSICIÓN

Sumario de un proceso político. Versión 2

Summary of a political process. Version 2

1974

6 dibujos. Tinta Rotring y lápiz sobre papel

79 x 110 cm c/u

Archivo Concha Jerez

Desarticulación de un partido político. Versión 2

Dismantling of a political party. Version 2

1974-1976

6 dibujos. Esparadrado, mercromina, tinta sobre papel

70 x 100 cm c/u

Colección de Arte Banco Sabadell, Barcelona

Fusilados esta mañana (recuperación de una noticia)

Executed this morning (recovery of a news)

1975

Rotulador sobre fotocopias (4) de páginas de periódico,

carpeta de cartón y archivadores de plástico

34,3 x 25,8 cm (carpeta), 32 x 24 cm (hojas)

Archivo Lafuente, Cantabria

Catálogo original de la exposición de la autora en la Galería Propac de Madrid

Original catalog of the author's exhibition at the Propac Gallery in Madrid

1976

2 partes. Tinta Rotring, fotografías sobre papel

57 x 42 cm c/u

Archivo Concha Jerez

Cuaderno de textos autocensurados

Notebook of self-censored texts

1976

Tinta, papel y goma de borrar sobre papel (cuaderno),

33 x 23 cm (cerrado)

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

AD06356

Textos censurados y autocensurados

Censored and self-censored texts

1976

Tinta sobre papel

62 x 165 cm

Archivo Concha Jerez

Escritos autocensurados. Escultura tridimensional 1

Self-censored writings. Three-dimensional sculpture 1

1976

2 dibujos. Tinta sobre papel

63 x 46 cm (desplegada)

Archivo Concha Jerez

Seguimiento de una noticia

Pursuit of a news

1977

32 fotocopias de hojas de periódico intervenidas con
escritos autocensurados. Tinta sobre papel
impreso

29,6 x 21 cm c/u

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

AD06357

Mas allá del miedo de nuestros pueblos

Beyond the fear of our people

1977

7 dibujos. Tinta Rotring sobre papeles cosidos

21,30 x 16 cm c/u

Archivo Concha Jerez

p. 276

Evolución de dos textos

Evolution of two texts

1977

2 dibujos. Tinta Rotring sobre papel

52,5 x 70 cm c/u

Archivo Concha Jerez

Significación del estilo

Significance of the style

1978

Instalación, 8 partes: planchas de metacrilato colgadas

del techo con fotocopias de críticas de arte periodísticas

intervenidas sobre poliéster; 2 láminas de poliéster

(110 x 193 cm) intervenidas por escritos autocensurados;

7 láminas de poliéster (110 x 193 cm) intervenidas por

escritos autocensurados sobre rejilla (120 x 120 cm) de

metacrilato; cumpio de metacrilato (60 x 40 cm); cuerda

y poliéster con escritos autocensurados; 7 trampas para

ratones con fotocopias con escritos autocensurados;

objeto fotográfico intervenido con fotocopia y escritos

autocensurados (14 x 24 x 2 cm); libro de artista

intervenido con ocho fotocopias con escritos

autocensurados sobre un libro viejo titulado *El hombre de*

los tres calzones

Archivo Concha Jerez

pp. 292-293

1 page of the New York Times = 100 pages of aesthetics

1 página del New York Times = 100 páginas de estéticas

1981

103 partes. Lápiz sobre papel, fundas de metacrilato

25 x 14,8 cm c/u

Archivo Concha Jerez

p. 281

Música para la Memoria de un encuentro

Music for the Memory of a meeting

1984

Atril, libro de artista, plancha cristal (153 x 50 x 0,5 cm),

cedazo con hierbabuena, té verde y poleo, tapa de cristal

intervenida con las letras del nombre de la autora

Medidas variables

Archivo Concha Jerez

p. 283

Sinfonía de las cuarenta cartas

Symphony of the forty letters

1984-1986

Mesa antigua, 40 vasos de sidra, dibujos sobre poliéster

(solicitudes de empleo en Asturias), cenizas producto de

una acción de la autora en la exposición que dio lugar a
esta pieza

83 x 43 x 94 cm

Museo Casa Natal de Jovellanos, Gijón

p. 280

Jardín de signos
Garden of signs

1984 / 2001

Videoproyección (performances e instalaciones de la artista) con sonido, 21 espejos de plástico escritos por la autora con palabras ambiguas en diversos idiomas, rayuela en vinilo rojo sobre el suelo, 4 piezas de la autora integradas por: 1 cocina de hierro con un pucherito usado con cristales rotos con escritos autocensurados, 1 sartén con cristales rotos con escritos autocensurados y 1 cuchara de madera, 1 tabla de lavar de madera vieja con palabras ambiguas escritas y la palabra DIARIO, 1 bandeja con tetera y vasos árabes con cristales rotos con escritos autocensurados y 1 foco de teatro con luz roja

Medidas variables

Archivo Concha Jerez

pp. 286-287

Límite de cotidianidad
Limit of cotidianity

1986

Estufa de hierro, sartén, cuchara de palo intervenida con la palabra DIARIO, cristales rotos intervenidos, restos de una baraja española quemada producto de una acción de la autora

90 x 87 x 30 cm

Archivo Concha Jerez

p. 277

Muro de olvido
Wall of forgettings

1986

5 planchas de hierro oxidado procedente de un desguace industrial en Avilés, 5 planchas de cristal intervenidas con escritos ilegibles, pintura con el título de la pieza

200 x 350 cm aprox.

Museo Casa Natal de Jovellanos, Gijón

pp. 264 y 268-269

MEDIDA LÍMITE
LIMIT MESURE

1986-1996

6 soportes de hierro, 6 fragmentos de mármol, 6 copas de laboratorio con diversos materiales en su interior (carbón, papel escrito, cola de vaca, paja, virutas de hierro, ceniza) residuos de la performance de la autora en Avilés titulada *IN MEMORIAM*, letras doradas con las palabras del título, 6 luces intermitentes de obras en la calle

125 x 20 x 20 cm c/u aprox.

Archivo Concha Jerez

pp. 265 y 265-267

Caja de Memoria de la cotidianidad
Memory box of cotidianity

1988-2020

Estructura de metacrilato, vasos de cristal, 6 planchas de mármol intervenidas, 6 tubos fluorescentes, fotocopias intervenidas de necrológicas de mujeres relevantes, retratos mentales de mujeres relevantes anónimas, ropa vieja, blanco de España

550 x 220 x 170 cm aprox.

Archivo Concha Jerez

pp. 58-59 y 288-291

Estrellas doradas
Golden stars

1994-2010

11 ventanas (basurero Colonia) intervenidas con fotomontajes (Desastres de Goya + imágenes prensa), estrella de metal, 1 mástil con bandera inventada intervenida

520 x 366 cm aprox.

Colección Centro Atlántico de Arte Moderno. Cabildo de Gran Canaria

pp. 284-285

Mesa de conflictos móviles. Versión 2
Table of mobile conflicts. Version 2

1994-2018

1 mesa de camping plegable, 8 espejos de plástico intervenidos, 4 platos de plástico con cristales con escritos autocensurados y fragmentos de muñecas, 4 televisiones pequeñas reproduciendo programas televisivos, 4 transformadores, 4 vasos de plástico con cristales con escritos autocensurados, 5 banderitas, 4 tenedores de plástico, 4 cuchillos de plástico

Archivo Concha Jerez

p. 127

DIARIO LÍMITE 1
DIARY LIMIT 1

1996-2020

Cocina de hierro, 4 zapatitos viejos de niño, 2 tubos de luz negra, fotomontaje adherido sobre metacrilato

60 x 40 x 50 cm

Archivo Concha Jerez

p. 275

Retrato INTERIOR de Rosario
Interior portrait of Rosario

1996

2 parrillas soldadas, 1 fotografía sobre acetato rotulado con la palabra INTERIOR, 2 tubos de luz negra

54 x 11 x 83 cm

Archivo Concha Jerez

pp. 234, 275

La fosca del mirall (El lado oscuro del espejo)
La fosca del mirall (The dark side of the mirror)

1994-1997

6 pupitres de hierro con escritos autocensurados, 6 lámparas de mesa, 6 libros de artista, 6 audios con grabaciones carcelarias procedentes de una acción de la autora en la cárcel de Carabanchel de hombres en 1995, 6 luces de emergencia, 6 sábanas con escritos autocensurados, 1 cámara y 1 monitor de vigilancia

750 x 150 cm aprox.

Archivo Concha Jerez

pp. 278-279

Jardín de Ausentes
Garden of the Absent

2002

1 vídeo con audio, 6 sillas plegables intervenidas, 6 luces giratorias

Medidas variables

Archivo Concha Jerez

pp. 263 y 270-273

Espectros de silencios 1. A la Memoria de las víctimas de Jinamar

Spectres of silence 1. In Memory of the victims of Jinamar

2002 -2017

Fotomontajes, audio, estantes de madera,

3 portarretratos, ropa usada

Archivo Concha Jerez

p. 282

Mi definición de Silencio

My definition of Silence

2020

Intervención en un pasillo de la planta tercera del edificio de Sabatini

Espejos de metacrilato rotulados con vinilo

pp. 54-55

Cartas a dos amigos ausentes: John Cage y Juan Hidalgo
Letters to two absent friends: John Cage and Juan Hidalgo

2020

Antecedente de estas esculturas: *Carta a un amigo robado*.

2 esculturas integradas por 2 sillas y 2 tiras de poliéster translúcido intervenido con escritos ilegibles realizadas en sendas acciones privadas

p. 56

REMEMBER / RECUERDA

2020

8 planchas de metacrilato intervenidas por escritos autocensurados, 2 batas de médico viejas, letras de plástico negras de las palabras del título adheridas sobre las planchas de metacrilato, 4 tubos de luz negra

Archivo Concha Jerez

p. 274

Memoria del ENTRE

Memory of the ENTRE (between)

2020

Grafito y vinilo sobre muro

p. 57

INSTALACIONES EN ESCALERAS
INSTALLATIONS ON STAIRCASES

(Realizadas para esta exposición, algunas de ellas a partir de obras anteriores de la artista)

Xm3 de Memoria Escrita y Oralizada

Xm3 of Written and Oralized Memory

2020

Rotulación de vinilo sobre ventanas y sobre las puertas de acceso a la escalera, fragmentos de marcos de madera, 4 escaleras intervenidas con acetatos con escritos autocensurados, 6 sillas blancas de aluminio intervenidas con espejos rotulados, 10 maceteros intervenidos con poliéster con escritos autocensurados, 10 audios en dispositivos electrónicos (grabaciones de poemas leídos por sus autores)

pp. 18-23

Xm3 de Memoria Silenciada

Xm3 of Silenced Memory

2020

Rotulación de vinilo sobre ventanas y sobre las puertas de acceso a la escalera, fragmentos de marcos de madera, 8 audios (testimonios de víctimas de la represión franquista), 4 vídeos sin sonido (espacios y personas ligadas a la represión franquista), 11 jaulas con 8 dispositivos electrónicos de audio en su interior y 2 necrológicas enmarcadas de 2 de los represaliados

pp. 40-53 y 306

Xm3 de Memoria Olvidada

Xm3 of Forgotten Memory

2020

Rotulación de vinilo sobre ventanas y sobre las puertas de acceso a la escalera, fragmentos de marcos de madera, 2 vídeos, uno con sonido

Nueva versión de la pieza de la autora *Que nos roban la Memoria* (2002-2020)

Falsa puerta rotulada, 21 fotocopias DIN A3 intervenidas con textos autocensurados, 18 fotocopias intervenidas de mujeres relevantes (2006-2020), fotocopias de páginas de prensa intervenidas con textos autocensurados

pp. 32-39

Xm3 de Memoria Autocensurada

Xm3 of Self-Censored Memory

2020

Rotulación de vinilo sobre ventanas y sobre las puertas de acceso a la escalera, fragmentos de marcos de madera, 3 esculturas realizadas por la autora en 3 acciones, integradas por 3 mesas, 3 sillas intervenidas y poliéster translúcido intervenido con escritos autocensurados, 3 vídeos con sonido producidos a partir de 3 acciones de la autora en el claustro y en esta escalera

pp. 24-31

ARCHIVO CONCHA JEREZ
CONCHA JEREZ ARCHIVE

Base de datos de Concha Jerez en la web conchajerezarchive.com con documentación sobre las obras *site-specific* realizadas por la artista y Base de datos de Concha Jerez y José Iges en la web expandedradio.net con documentación de la obra común de ambos artistas sobre el tema que la enuncia

Selección de materiales procedentes del Archivo de la artista, incluyendo dibujos y bocetos, proyectos de instalaciones, trabajos experimentales, *Mail art*, objetos intervenidos, múltiples y libros de artista

1970-2020

pp. 294-297

**PRESIDENTE DEL MUSEO
NACIONAL CENTRO DE
ARTE REINA SOFÍA**

Ministro de Cultura y Deporte
José Manuel Rodríguez Uribes

DIRECTOR DEL MUSEO
Manuel Borja-Villel

**REAL PATRONATO DEL MUSEO NACIONAL CENTRO DE
ARTE REINA SOFÍA**

Presidencia de Honor
SS. MM. los Reyes de España

Presidenta
Ángeles González-Sinde Reig

Vicepresidenta
Beatriz Corredor Sierra

Vocales Natos
Javier García Fernández
(Secretario General de Cultura)
Andrea Gavela Llopis
(Subsecretaria de Cultura y Deporte)
María José Gualda Romero
(Secretaria de Estado de
Presupuestos y Gastos)
María Dolores Jiménez-Blanco
Carrillo de Albornoz
(Directora General de Bellas Artes)
Manuel Borja-Villel
(Director del Museo)
Cristina Juarraz de la Fuente
(Subdirectora Gerente del Museo)
Luis Cacho Vicente
(Consejero de Educación y Cultura
de La Rioja)
María de la Esperanza Moreno
Reventós
(Consejera de Educación y Cultura
de la Región de Murcia)
Vicent Marzá Ibáñez
(Conseller de Educación, Cultura
y Deporte de la Comunidad
Valenciana)
Pilar Lladó Arburúa
(Presidenta de la Fundación Amigos
del Museo Nacional Centro de Arte
Reina Sofía)

Patronos de Honor
Pilar Citoler Carilla
Guillermo de la Dehesa
Óscar Fanjul Martín
Ricardo Martí Fluxá
Claude Ruiz Picasso
Carlos Solchaga Catalán

Vocales Designados
Montserrat Aguer Teixidor
Pedro Argüelles Salaverría
Miguel Ángel Cortés Martín
Alberto Cortina Koplowitz
Carlos Lamela de Vargas
Marcelo Mattos Araújo
Patricia Phelps de Cisneros
María Eugenia Rodríguez Palop
Santiago de Torres Sanahuja
Ana María Pilar Vallés Blasco
José María Álvarez-Pallete
(Telefónica, S.A.)
Ana Patricia Botín Sanz de
Sautuola O'Shea
(Banco Santander)
Ignacio Garralda Ruiz de Velasco
(Fundación Mutua Madrileña)
Antonio Huertas Mejías
(Mapfre, S.A.)
Pablo Isla Álvarez de Tejera
(Inditex)

Secretaria del Real Patronato
Guadalupe Herranz Escudero

COMITÉ ASESOR

Zdenka Badovinac
Selina Blasco
Bernard Blistène
Fernando Castro Flórez
María de Corral
Christophe Cherix
Marta Gili

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA

Director Manuel Borja-Villel	GABINETE DE DIRECCIÓN	ACTIVIDADES PÚBLICAS
Subdirectora Artística Mabel Tapia	Jefa de Gabinete Nicola Wohlfarth	Directora de Actividades Públicas y del Centro de Estudios Ana Longoni
Subdirectora Gerente Cristina Juarraz de la Fuente	Jefa de Prensa Concha Iglesias	Jefe de Actividades Culturales y Audiovisuales Chema González
	Jefa de Protocolo Sonsoles Vallina	Jefa de Biblioteca y Centro de Documentación Isabel Bordes
	EXPOSICIONES	Jefa del Área de Educación María Acaso
	Jefa del Área de Exposiciones Teresa Velázquez	SUBDIRECCIÓN DE GERENCIA
	Coordinadora General de Exposiciones Belén Díaz de Rábago	Subdirector Adjunto a Gerencia Ángel Esteve
	COLECCIONES	Consejera Técnica María Luisa Muñoz Monge
	Jefa del Área de Colecciones Rosario Peiró	Jefe de la Unidad de Apoyo a Gerencia Guadalupe Herranz Escudero
	Jefe de Restauración Jorge García	Jefe del Área Económica Luis Ramón Enseñat Calderón
	Jefa de Registro de Obras Carmen Cabrera	Jefe del Área de Desarrollo Estratégico, Comercial y Públicos Rosa Rodrigo
	ACTIVIDADES EDITORIALES	Jefe del Área de Recursos Humanos María Esperanza Zarauz Palma
	Jefa de Actividades Editoriales y Proyectos digitales Alicia Pinteño	Jefe de Área de Arquitectura, Instalaciones y Servicios Generales Rafael Manuel Hernández Martínez
	Responsable de Proyectos digitales Olga Sevillano	Jefe del Área de Seguridad Luis Barrios
		Jefe del Área de Informática Sara Horganero

Este libro se publica con motivo de la exposición *Concha Jerez. Que nos roban la Memoria*, organizada por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, desde el 29 de julio de 2020 hasta el 11 de enero de 2021.

EXPOSICIÓN

Comisario

João Fernandes

Responsable Gestión de Exposiciones

Natalia Guaza

Jefa del Área de Exposiciones

Teresa Velázquez Cortés

Registro

Andrea Sandiás

Carlota Santabàrbara

Coordinación

Patricia Molins

Restauración

Pilar García Serrano

PUBLICACIÓN

Libro editado por el Departamento de Actividades Editoriales del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Jefa de Actividades Editoriales

Alicia Pinteño

© de esta edición, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2020
de los ensayos, BY-NC-ND 4.0 International

de las traducciones, BY-NC-ND 4.0 International

© de las imágenes, Concha Jerez, Madrid, 2020

© de las fotografías, sus autores

Coordinación editorial

Ángel Serrano

Se han hecho todas las gestiones posibles para identificar a los propietarios de los derechos de autor. Cualquier error u omisión accidental, que tendrá que ser notificado por escrito al editor, será corregido en ediciones posteriores.

Traducciones

Manuel Castro pp. 75-87

Jethro Soutar pp. 109-114;

145-150 y 177-182

Philip Sutton pp. 6 y 12-15

(castellano a inglés)

Carlos Mayor pp. 201-238

(inglés a castellano)

ISBN: 978-84-8026-614-7

NIPO: 828-19-030-3

D.L.: M-9419-2020

Copyediting (textos en inglés)

Jonathan Fox

Este libro se ha impreso en:

Papel Dark 400 g (cubierta);

Papel Dark 115 g (hoja de cortesía);

Papel Arco Design White 140 g, Fedrigoni (interior)

Tipografía: Bau, Fira Sans, Neue Haas Unica Pro

Diseño y maquetación

Leona

Catálogo general de publicaciones oficiales <https://cpage.mpr.gob.es>

Distribución y venta <https://sede.educación.gob.es/publventa/>

Gestión de la producción

Julio López

Créditos fotográficos

pp. 1-3; 18-58; 234; 263-297 y 306 Joaquín Cortés y Román Lores

pp. 90-91 Miguel Quintas

p. 165 Nacho González

pp. 200-201 Massimo Pisani

pp. 120 arriba, 123 abajo y 207 Teresa Alemán

p. 217 Photo©AV Janssens

pp. 222 y 223 Patrizia Tocci

pp. 162 y 163 Joan Cassellas-Arxiu Aire

Fotomecánica

La Troupe

Impresión

Palermo Artes Gráficas

Con la colaboración de



Comunidad
de Madrid

AGRADECIMIENTOS

El Museo Reina Sofía quiere expresar su agradecimiento a Concha Jerez, por su entusiasmo e implicación en este proyecto, y a sus colaboradores, José Iges, Ana Baena, Fernando Baena y Pedro López.

Asimismo agradece la inestimable colaboración de las instituciones que han prestado sus obras para esta exposición:

Archivo Lafuente, Banco de Sabadell, Centro Atlántico de Arte Contemporáneo. Cabildo de Gran Canaria, Museo Casa Natal de Jovellanos. Ayuntamiento de Gijón.

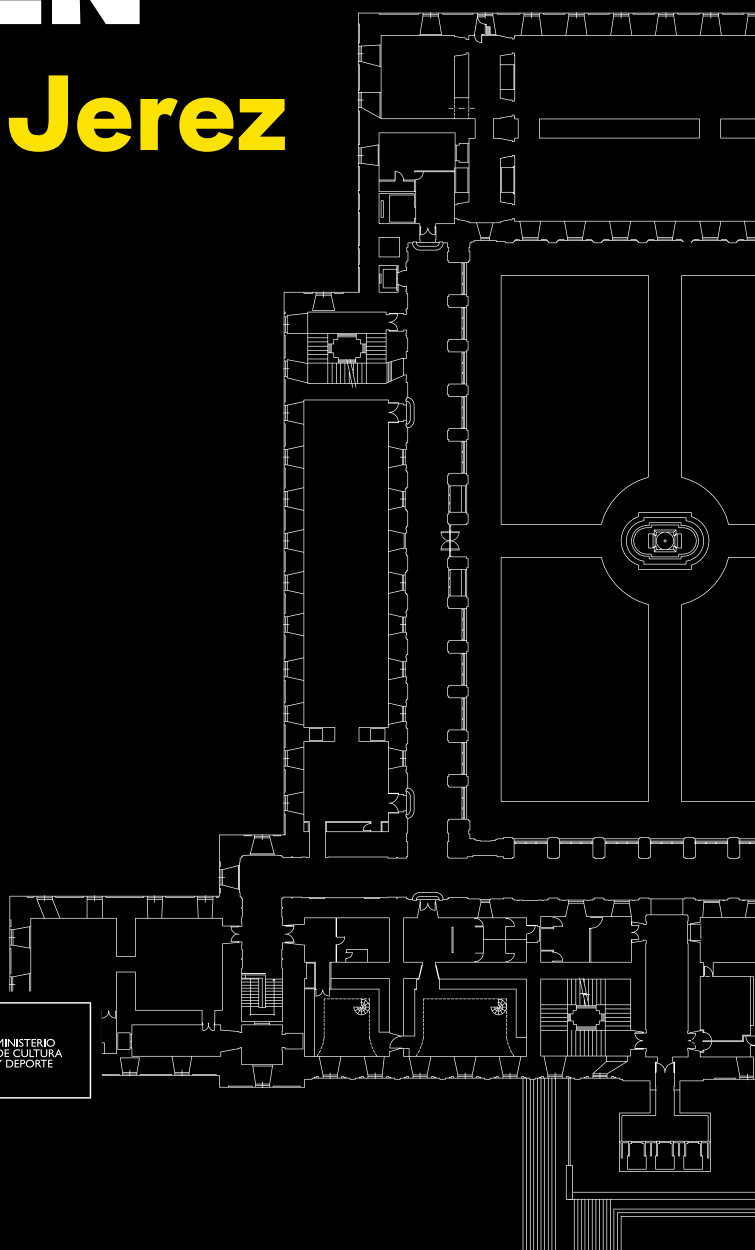
Igualmente, quiere agradecer a quienes de diversas formas han colaborado tanto en el desarrollo de la muestra como en la presente publicación. Muy especialmente a los autores de los ensayos de este libro por su valiosa contribución al conocimiento de la obra de Concha Jerez: Mieke Bal, Fernando Castro Flórez, Nieves Correa, José Iges y Karin Ohlenschläger.

La artista, aparte de agradecer a todas las personas y entidades mencionadas anteriormente, quisiera señalar su especial agradecimiento al comisario de la muestra João Fernandes, a Manuel Borja-Villel que ha supuesto un apoyo esencial en ausencia del comisario, a Fernando Castro Flórez por su constante implicación en todas las etapas del proyecto, a mi compañero José Iges por su constante apoyo y dedicación, y a mi ayudante Ana Baena por su exhaustivo trabajo como documentalista.



OUR MEMORY IS BEING STOLEN

Concha Jerez



**MUSEO NACIONAL
CENTRO DE ARTE
REINA SOFIA**



MINISTERIO
DE CULTURA
Y DEPORTE