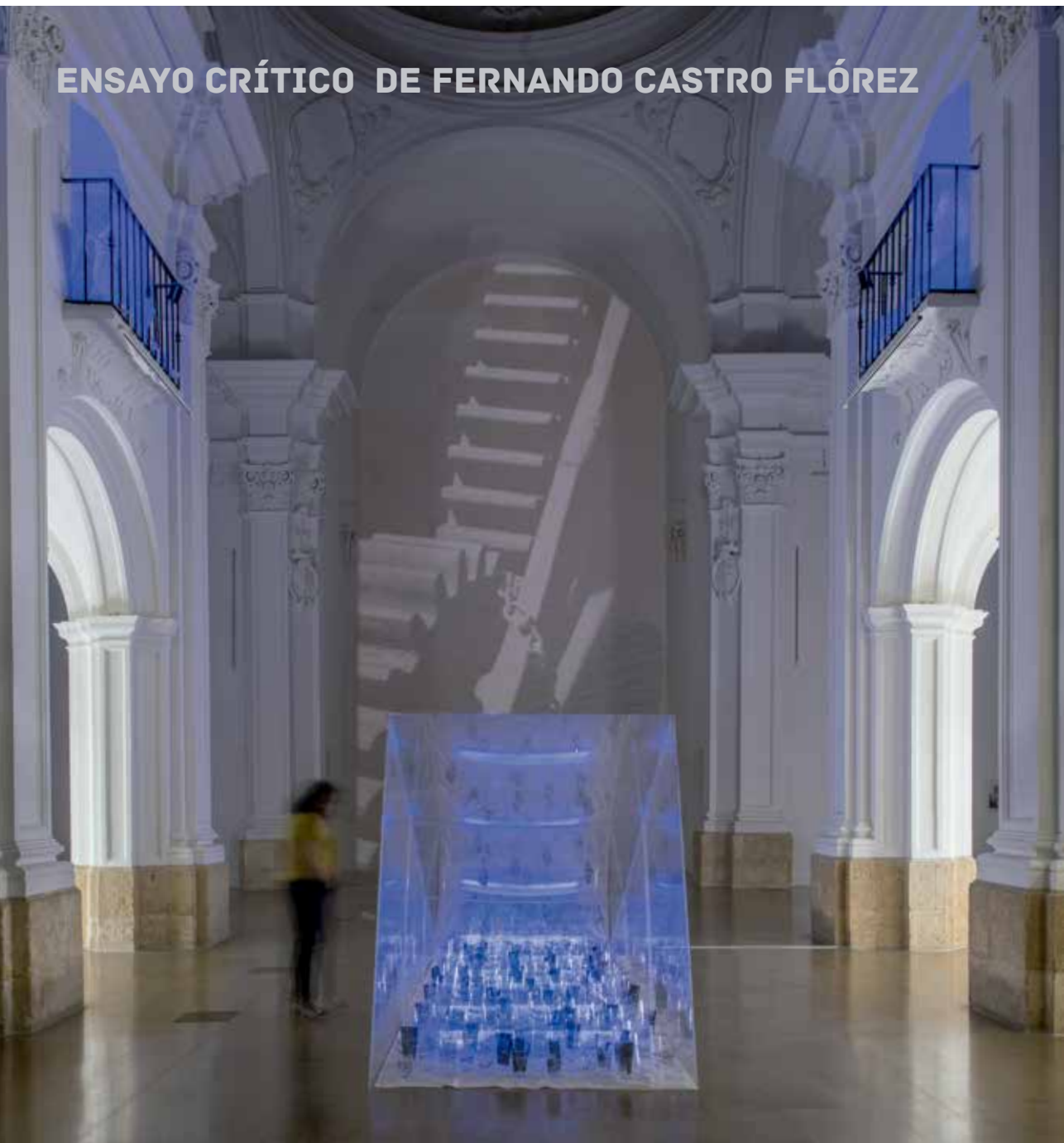


# CONCHA JEREZ TIEMPO DIA-RIO

ENSAYO CRÍTICO DE FERNANDO CASTRO FLÓREZ







**COMUNIDAD AUTÓNOMA DE LA REGIÓN DE MURCIA**  
AUTONOMOUS REGION OF MURCIA

**Pedro Antonio Sánchez López**

Presidente de la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia.

President of the Autonomous Community of the Region of Murcia

**Noelia Arroyo Hernández**

Consejera de Cultura y Portavoz del Gobierno

Regional Minister of Culture and Government Spokesperson

**Marta López-Briones**

Directora General del Instituto de las Industrias Culturales y de las Artes

General Director of the Institute for Cultural Industries and the Arts

Fernando Castro Flórez

Concha Jerez

Textos / Text

Charles Davis

Traducción / Translation

José Luis Montero

Diseño y Fotografía / Design and Photography

Pictografía

Impresión / Printing

D L: MU 825-2016

ISBN: 978-84-15556-27-5

Fotografías © los autores

Textos © los autores.



La fuerte presencia del pasado en un espacio cargado de historia como la Sala Verónicas hacen que *Tiempo DIA-RIO* -el proyecto que presentó Concha Jerez y que esta publicación analiza- adquiera una intensidad y una coherencia excepcional. La artista -reciente premio nacional de artes plásticas- dialoga con su propio pasado y a la vez con el del lugar en el que realiza el proyecto, un antiguo convento, un espacio de reclusión y reflexión en el que vivieron las monjas de la orden terciarias de San Francisco. Recordando una exposición anterior suya, del año 1989 realizada en Molinos del Río, en la que indagaba sobre el tiempo como un río, la artista traza un puente, cruza de nuevo las aguas del pasado y establece un diálogo entre recuerdo y olvido, entre la cotidianeidad y lo que se sedimenta en la memoria. Pero no se trata de un mirar atrás acrítico ni de acumular desechos como si nos invadiera un síndrome de Diógenes que impidiera el olvido, sino de proponer una lectura que es -como señala el comisario Fernando Castro- una estrategia de interferencia, que muestra también la preocupación de la artista por lo velado, lo (auto)censurado, lo tachado.

*Mesa con menú del día* (1994-2016), *Residuos de utopías rotas* (1994,1999), *Diario límite* (1996) o *Retrato interior de Rosario* (1996-1997) son obras que hablan de ese tiempo tachado, ocultado. Pero el interés de la artista no es señalar melancólicamente la belleza de las cosas que el tiempo va borrando sino, muy al contrario, mostrar cómo el tiempo fluye, que todo día tiene algo de río, que la injusticia y las oportunidades perdidas no fueron, son. Al enfrentarnos a los detritus del consumo, a los dispositivos que nos vende la ideología de la comunicación global, y su catarata de discursos vacíos Concha Jerez nos pone frente a un espejo, frente a una pantalla que nos hace ver la necesidad de una mirada crítica.

Pero además de la propuesta de una escritura diferente que transforma la información vertiginosa en tachadura y crea un espacio de meditación –un deseo de leer más atento y detenido-, la exposición de Concha Jerez es también una reivindicación de la memoria de las mujeres excluidas y olvidadas. Algo necesario porque al abrir espacios para la memoria lo hace a la vez para la utopía y el futuro

Noelia Arroyo Hernández

Consejera de Cultura y Portavoz del Gobierno









# **CONCHA JEREZ**

# **TIEMPO DIA-RIO**

**ENSAYO CRÍTICO DE FERNANDO CASTRO FLÓREZ**

**01 COLECCIÓN**  
**STUDIUM**



## A PUNTO, ENTRE TIEMPOS, FLUYENDO EN LÚCIDA INTEMPESTIVIDAD

[*Ostranenie* y “notas a pie de página” en torno al proceso de interferencias artísticas de Concha Jerez].

“¡Cuidado! Algo esencialmente siniestro y mordaz se prepara:  
*Incipit parodia*, de eso no hay duda...”<sup>1</sup>.

Siento la necesidad de plantear un *tejido de palabras y espacios*, en una escritura que “acompañe” el proceso de interferencias instalativas de Concha Jerez<sup>2</sup>, desde la certeza de que lo *extraordinario* puede pasar, en todos los sentidos, desapercibido y la violencia llegar a ser el “paisaje” visual cotidiano, eso que nos ha llevado hasta la *narcolepsia crónica*. “*Descentramiento* designa así primero la ambigüedad, la oscilación entre identificación simbólica e imaginaria –la indecisión con respecto a dónde está mi verdadera clave, en mi yo “real” o en mi máscara externa, con las posibles implicaciones de que mi máscara simbólica pueda ser “más real” que lo que oculta, que el “rostro verdadero” tras ella”<sup>3</sup>. El descentramiento (en vez de la pantalla cartesiana de la conciencia central que constituye el foco de la subjetividad) es, en cierto sentido, un medio de identificación del vacío. Incluso *localizada*, la obra de arte está *desquiciada*. “*The time is out of joint*. El mundo va mal. Está desgastado pero su desgaste ya no cuenta. Vejez o juventud –ya no se cuenta con él. El mundo tiene más edad que una edad. La medida de su medida nos falta. [...] Contra-tiempo. *The time is out of joint*. Habla teatral, habla de Hamlet ante el teatro del mundo, de la historia y de la política. La época está fuera de quicio. Todo, empezando por el tiempo, desarreglado, injusto o desajustado. El mundo va muy mal, se desgasta a

1 Friedrich Nietzsche: *La gaya ciencia*, Ed. Edimat, Madrid, 1999, p. 28.

2 Es la misma Concha Jerez la que habla de ese “tejido”: “El comportamiento de la palabra adherida a un espacio es radicalmente opuesto al de la palabra escrita” (Concha Jerez: “Del lugar al no-lugar” en *Concha Jerez. Del lugar al no-lugar*, Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián, 2001, p. 9).

3 Slavoj Žižek: *El acoso de las fantasías*, Ed. Siglo XXI, México, 1999, p. 161.

medida que envejece, como dice también el Pintor en la apertura de *Timón de Atenas* (tan del gusto de Marx, por cierto). Ya que se trata del discurso de un pintor, como si hablara de un espectáculo o ante una pintura: “*How goes the world? –It wears, sir, as it grows*”<sup>4</sup>. En este *(des)tiempo* de lo banal el arte es una suerte de *objeto no identificado*. De forma inconsciente nos replegamos al búnker o a la cripta<sup>5</sup> en el que podríamos encontrar más que una alegoría o materialización de la libertad, una *indecisión* o, para ser más (psico)físico, una *claustrofobia intolerable*<sup>6</sup>. Virilio ha apuntado que, en época de globalización, todo se juega entre dos temas que son, también, dos términos: forclusión (*Verwefung*: rechazo, denegación) y exclusión o *locked-in syndrom*<sup>7</sup>.

Algunos creadores son capaces de mantenerse en el peligroso filo que separa (y pone en contacto) lo maravilloso y lo banal. Es precisamente *ahí* y no en un trascendentalismo huero donde debe surgir lo *singular*, entrando a fondo en una realidad, etimológicamente, *idiota* para conseguir *otras intensidades*, obras que me atrevo a llamar *magníficas*, en las que el fulgor del placer y la vibración del concepto no tienen por qué ser antagónicos. Cuando la estrategia fosilizadora ha impuesto lo que Baudrillard llama *transestética de la banalidad* y las obras son, literalmente, objetos supersticiosos<sup>8</sup> y los procesos creativos semejantes a la elección vertiginosa del *souvenir*, conviene revisar el sentido del arte, como un viaje al encuentro de sí mismo, algo que finalmente viene a ser una línea de resistencia, como la que plantea Concha Jerez, contra la estetización difusa de la espectacularización hegemónica<sup>9</sup>. En la contemporaneidad se emprenden, aunque no sea reconocible,

4 Jacques Derrida: “Desgastes. (Pintura de un mundo sin edad)” en *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*, Ed. Trotta, Madrid, 1995, p. 91.

5 El fenómeno de la incorporación criptica, descrito por Abraham y Torok, ha sido revisado por Jacques Derrida en el texto *F(u)ori*, en el cual arroja luz sobre la singularidad de un espacio que se define al mismo tiempo como externo e interno: la cripta es, por tanto, “un lugar *comprimido* en otro pero de ese mismo rigurosamente separado, aislado del espacio general por medio de paredes, un recinto, un *enclave*”.

6 “La disponibilidad general causará una claustrofobia intolerable; el exceso de opciones será experimentado como la imposibilidad de elegir; la comunidad participatoria directa universal excluirá cada vez con más fuerza a aquellos incapacitados de participar. La visión del ciberespacio abriendo la puerta a un futuro de posibilidades infinitas de cambio ilimitado, de nuevos órganos sexuales múltiples, etc., etc., oculta su opuesto exacto: una imposición inaudita de cerrazón radical. Entonces, esto es lo Real que nos espera, y todos los esfuerzos de simbolizar esto real, desde lo utópico (las celebraciones *New Age* o “deconstruccionistas” del potencial liberador del ciberespacio), hasta lo más oscuramente diatópico (la perspectiva del control total a manos de una red computerizada seudodivina...), son sólo eso, es decir, otros tantos intentos de evitar el verdadero “fin de la historia”, la paradoja de un infinito mucho más sofocante que cualquier confinamiento actual” (Slavoj Žizek: *El acoso de las fantasías*, Ed. Siglo XXI, México, 1999, p. 167).

7 “El *locked-in syndrom* es una rara patología neurológica que se traduce en una parálisis completa, una incapacidad de hablar, pero conservando la facultad del habla y la conciencia y la facultad intelectuales perfectamente intactas. La instauración de la sincronización y del libre intercambio es la comprensión temporal de la interactividad, que interactúa sobre el espacio real de nuestras actividades inmediatas acostumbradas, pero más que nada sobre nuestras mentalidades” (Paul Virilio en diálogo con Sylvère Lotringer: *Amanecer crepuscular*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 2003, p. 80).

8 Cfr. Jean Baudrillard: *La ilusión y la desilusión estéticas*, Ed. Monte Ávila, Caracas, 1998, p. 27.

9 “Frente al tipo de mundo que se constituye ante nuestros ojos su obra [de Concha Jerez] opone resistencia activa. La realidad, todo aquello que nos rodea, es para Jerez la materia prima a partir de la cual crea su discurso como una crítica

una inmensa *batida* contra el hombre singular<sup>10</sup>, mientras parece como si se nos olvidara el dolor y la miseria<sup>11</sup>. Por otro lado, sufrimos, como es lógico sin darnos cuenta, una estrategia de doma heredera del literario proyecto que en *La naranja mecánica* denominaran “método Ludovico”: saturados de horror, vomitando ante el desastre. O, bien, intentando dejar atrás lo peor, nos convertimos en sujetos en fuga<sup>12</sup>, acelerados, con la esperanza de que exista el *runaway*<sup>13</sup>. Los pasos perdidos, acaso los únicos gozosos, pueden reivindicarse en la experiencia estética cuando se escapa de las totalizaciones imaginarias del ojo y se asume la extrañeza de lo cotidiano.

Estamos saturados de lo que Clark llamó *práctica de la negación*, entendida tanto como una defensa de la torpeza (consciente) cuanto como una celebración de la insignificancia<sup>14</sup>. Los pretextos, las excusas y las más tibias legitimaciones han terminado por erosionarse y tan solo permanece la sensación que Virilio caracterizó como *picnolepsia*. En relación con esta cuestión se encuentra sin duda la manifiesta ambigüedad de las actitudes artísticas contemporáneas, resultando difícil saber si son formas de la resistencia semiótica, poses

---

sistemática a la cultura del espectáculo y el consumo, el sofisticado control sobre los individuos que se practica en las sociedades desarrolladas, a los estrechos y engañosos márgenes de libertad que se nos permiten, a la manipulación de la información, o a las múltiples formas de depredación que los estados practican para llevar a cabo sus intereses económicos y políticos. Pero frente a lo que podría ser simple evidencia de malestar ante el tipo de mundo que nos toca vivir, Jerez opone diferentes estrategias encaminadas a plantear que la utopía puede conservar un potencial para reorganizar en la conciencia de los individuos que las cosas son posibles de otra manera, y que todos y cada uno de nosotros contamos con una cuota de responsabilidad” (Alicia Murriá: “Concha Jerez: dispositivos de interferencia” en *Concha Jerez. Entre utopía y realidad*, Espacio Caja Burgos, Burgos, 2001).

10 “El sufrimiento crece hasta tal punto que por fuerza queda excluido lo heroico. [...] Desde hace mucho está preparada la batida del ser humano, una batida que no deja escapatoria ninguna” (Ernst Jünger: *La emboscadura*, Ed. Tusquets, Barcelona, 1988, p. 53).

11 “¿Hay miseria, con todo, en lo habitual de la megápoli? [...] La megápoli está en todo caso perfectamente organizada para ignorar y hacer olvidar esas preguntas, esa pregunta. Y, sin embargo, el olvido del olvido sigue haciendo signos suficientes para que la escritura –arte, literatura y filosofía confundidos– se obstine en testimoniar que hay algo más” (Jean-Francois Lyotard: “Zona” en *Moralidades posmodernas*, Ed. Tecnos, Madrid, 1996, pp. 29-30).

12 “La era de falta de albergue metafísico, por recordar la definición de la modernidad de Lukács, generalizó el hábito de la huida. Con su disposición formal de progreso, el mundo huye de sí mismo: de cada posición del mundo fugitivo, se aprestan continuaciones de fugas” (Peter Sloterdijk: *Extrañamiento del mundo*, Ed. Pre-textos, Valencia, 2001, p. 119).

13 “Cuando un fenómeno toma una velocidad absoluta, pone en movimiento el *runaway* [las escapatorias o huidas, esas secciones que surgen de la ruta principal para, por ejemplo, ayudar a los caminos que se quedan sin frenos a bajar la velocidad y no estrellarse]. *El runaway está en camino*. Es un estado de emergencia” (Paul Virilio en diálogo con Sylvere Lotringer: *Amanecer crepuscular*, Ed. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2003, pp. 172-173).

14 Clark se refería a la *práctica de negación* como una forma de innovación decisiva en el método, en los materiales o en la iconografía, “donde una serie de habilidades o marco de referencia previamente establecidos –habilidades y referencias que hasta entonces se habían considerado fundamentales en la realización artística de cualquier arte serio– son deliberadamente evitadas o travestidas, de un modo que implica que sólo por esa incompetencia u oscuridad puede realizarse una pintura auténtica. [...] Las exhibiciones deliberadas de torpeza pictórica o facilidad en los tipos de pintura que no se suponen suficientemente perfectos; el uso de materiales degenerados, triviales o “inartísticos”; el rechazo de la conciencia plena del objeto; los modos aleatorios o automáticos de hacer las cosas; un gusto por los vestigios y márgenes de la vida social; un deseo de celebrar lo “insignificante” o vergonzoso en la modernidad; el rechazo de las convenciones narrativas de la pintura; la falsa reproducción de los géneros pictóricos establecidos; la parodia de los estilos anteriormente poderosos” (Timothy Clark citado en Brandon Taylor: *Arte Hoy*, Ed. Akal, Madrid, 2000, p. 116).

de franca decadencia revolucionaria o gestos de cinismo en los que la teatralización ha sustituido a cualquier estrategia crítica. "Sencillamente, resulta difícil creer las repetidas advertencias de que el final está cerca, en particular cuando quienes hacen esas advertencias han sentado la cabeza y se han instalado confortablemente en sus propias instituciones. Buena parte de la actividad que en cierto momento se consideró potencialmente subversiva, más que nada porque prometía un arte incapaz de mercantilizarse, es ahora completamente académica"<sup>15</sup>. Junto a la fetichización, compulsiva, del documento (simultánea a la mixtificación de la procesualidad) va cobrando una importancia inusual la *parodia*. Conviene tener presente que es imposible representar una parodia convincente de una posición intelectual sin haber experimentado una afiliación previa con lo que se parodia, "sin que se haya desarrollado o se haya deseado una intimidad con la posición que se adopta durante la parodia o como objeto de la misma. La parodia requiere cierta capacidad para identificarse, aproximarse, y acercarse: implica una intimidad con la posición que en el acto mismo de reapropiación altera la voz, el posicionamiento, la performatividad del sujeto, de manera que la audiencia o el lector no saben exactamente donde está una, si se ha pasado al otro bando, si permanece en el suyo, si puede ensayar otra posición sin caer presa de la misma durante la representación"<sup>16</sup>. Si en la parodia hay una relación de deseo y ambivalencia, en la proliferación de los estilos plagiarios no aparece más que un patético anhelo de notoriedad, una urgencia por conseguir, a toda costa, la fama, por precaria que esta sea, asumiendo, una ironía, en sí misma desgastada, que, finalmente, funciona como una coartada<sup>17</sup>.

Algunos piensan que es el momento oportuno (precisamente por su evidente miseria) para iniciar una *remitificación en el mundo del arte*, cuando lo que está imponiéndose, descaradamente, es una inmensa pasión del código, algo obvio en muchos artistas de la reapropiación, "*bricoleurs* de la subcultura: virtuosos del código, estos *connoisseurs* son sus mejores productores/consumidores, seducidos por sus manipulaciones abstractas, "atrapados en el aspecto sistematizado, codificado, diferencial y ficticio del objeto" (Baudrillard)"<sup>18</sup>. Cuando toda creación cultural parece pensada para generar el máximo impacto y conducir a la inmediata obsolescencia, podría incluso hablarse de una degeneración implícita en la demo-

---

15 Thomas Lawson: "Última salida: la pintura" en *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Ed. Akal, Madrid, 2001, p. 161.

16 Judith Butler: "El marxismo y lo meramente cultural" en *New Left Review*, nº 2, Ed. Akal, Madrid, 2000, p. 110.

17 "También la ironía ha quedado subsumida. Enfrentarse al mundo de forma vagamente irónica, un tanto sarcástica, se ha convertido en un cliché claramente irreflexivo. Ha pasado de ser un método capaz de hacer añicos las ideas convencionales a convertirse en una convención más" (Thomas Lawson: "Última salida: la pintura" en *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Ed. Akal, Madrid, 2001, p. 164).

18 Hal Foster: "Recodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo" en *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Ed. Universidad de Salamanca, 2001, pp. 120-121.

cratización del arte y, en última instancia, de una falta de reconocimiento de la *excelencia*<sup>19</sup>. Insisto en que estamos atrapados en la estrategia paródica, fascinados por la comodidad del manierismo, incapaces para afrontar el riesgo de una poética a la intemperie. En la dinámica de complicidades y pactos, esencialmente neutralizadores, surgen, con plena conciencia intempestiva, creadores como Concha Jerez dispuestos a plantear un *proceso crítico*, sabedora de que aquellas consignas que pedían el paraíso *ahora* han encontrado el eco de una *estetización de la política*, la definitiva implantación de la cultura del simulacro y de una conciencia epigónica que es capaz de convertir en parte de su mecanismo a todo aquello que se le opone al reconocerle, piadosamente o de forma paternalista, el “derecho a expresarse”. El espectáculo se ha mezclado con la realidad irritándola; de acuerdo con Guy Debord, el devenir-mundo de la falsificación es también el devenir de la falsificación del mundo. La sociedad modernizada hasta el estado de lo espectacular integrado se caracteriza por el efecto combinado de cinco rasgos principales que son: la incesante renovación tecnológica, la fusión económica-estatal, el secreto generalizado, la falsedad sin réplica y un perpetuo presente. “La sociedad de lo espectacular integrado ha obligado a su crítica a ser realmente clandestina -no porque ésta se esconda sino *porque está oculta* bajo la pesada puesta en escena del pensamiento del divertimento”<sup>20</sup>. Vivimos en una época en la que la dominación necesita de una *conspiración generalizada*: la vigilancia (como mostraron ejemplarmente Concha Jerez y José Iges en su exposición *La mirada del testigo. El acecho del guardián* en la Sala América de Vitoria en 1998) se vigila a sí misma, abisma sus presuposiciones. Por otro lado, la negación ha sido tan perfectamente desposeída de su pensamiento, que desde hace tiempo se halla dispersada. Con todo, la descripción del “molino satánico” o, en términos de Max Weber, la *jaula de hierro* no puede conducir a una actitud funeraria y, en definitiva, retORIZADA. Al contrario, de la *caída de los ideales* es preciso extraer una potencia que subvierta lo real, esto es, aquello que aspira a ser inamovible.

La 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 recurrir al concepto de *bricolage*, acuñado por Levi-Strauss que incluye cuatro características: corte, mensajes o materiales formados o previamente existentes,

---

19 “La transformación de las grandes exposiciones en *luna park*, el carácter, a la vez, violento y efímero de las operaciones artísticas transgresoras, el predominio de la cantidad sobre la calidad, la tomadura de pelo al público, la reducción de la profesionalidad a tejamanes de marchantes, la utilización cínica de los artistas y de los críticos, la homologación de los productos culturales, la difusión de un clima de consenso plebiscitario en torno a las *stars*, la desaparición de la capacidad de crítica, la merma de las condiciones para un crecimiento y un desarrollo originales y el desconocimiento de la excelencia” (Mario Perniola: *El arte y su sombra*, Ed. Cátedra, Madrid, 2002, p. 12).

20 Guy Debord: *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*, Ed. Anagrama, Madrid, 1990, p. 69.

montaje, discontinuidad o heterogeneidad<sup>21</sup>. "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"<sup>22</sup>. Podemos ahora comprender aquel "arte del bricolage" al que se refiere 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 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 *ostranenie*<sup>23</sup>, un proceso de extrañamiento deliberado que concluye con la voluntad de intervenir en *espacios concretos*<sup>24</sup>. "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

---

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

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

23 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 Chklovsky: "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 Chklovsky denominó *ostranenie* –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*, Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián, 2001, p. 49).

24 "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*, Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián, 2001, p. 21).



hacia un eje compositivo situado en su interior”<sup>25</sup>. Es manifiesto el interés de esta creadora por la arquitectura<sup>26</sup> (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*<sup>27</sup> consiguiendo, ciertamente, clarificar lo que sucede en el lugar<sup>28</sup>

Concha Jerez trabaja magistralmente en torno a espacios y situaciones *ambiguas*, como hizo en la imponente instalación que realizó en el Círculo de Bellas Artes en 1984, con los espejos en los escalones y la numeración del 1 al 40, haciendo que palabras caracterizadas por la ambigüedad aparecieran en determinados programas de televisión a cada cuarenta vueltas de magnetoscopio. En ciertas ocasiones esta artista parece que estuviera reaccionando frente a un modo de la subjetividad epocal cuyo estado general no fuera otro que la *hebrefenia*; la indiferencia con respecto al mundo, como Adorno señalara, termina con la sustracción de todos los afectos del no-yo, en la indiferencia narcisista con respecto a la suerte de los hombres, algo que tiene, finalmente, un extraño sentido estético. “En ciertos esquizofrénicos la autonomización del aparato motor tras la disgregación del yo conduce a la repetición infinita de gestos o palabras; algo parecido se sabe ya que ocurre con quien ha sufrido un *shock*”<sup>29</sup>. El tipo contemporáneo se caracteriza porque el *yo está ausente*, en un esquema semejante al de los estados catatónicos. Si bien es frecuente que se pase de la *fossilización mental* a una agitación exagerada, a rituales insensatos, en los que se sigue, también, el ritmo compulsivo de la repetición. Los sujetos no actúan inconscientemente, simplemente reflejan rasgos objetivos; así, cuando sonríen con una extrema complicidad ante las *catástrofes mínimas del arte contemporáneo*, en muchos casos lo único que hacen es integrarse en el

25 Concha Jerez entrevistada por Gloria Picazo en *Concha Jerez. Del lugar al no-lugar*, Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián, 2001, p. 23.

26 “En sus primeras intervenciones revela sutilmente el tiempo propio del lugar. Evoca *el aquí y el ahora* vinculado al instante mismo de la acción. Treza 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 al intersección e interacción de tiempos con diversas densidades” (Karin Ohlenschläger: “Del lugar al no-lugar: construcciones en el tiempo” en *Concha Jerez. Del lugar al no-lugar*, Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián, 2001, p. 57).

27 “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 en *Concha Jerez. Del lugar al no-lugar*, Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián, 2001, 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, Palacio Almuñi, Murcia, 1989).

28 “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 valora añadido, reflexión elevado 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 Páez Burruezo: “Concha Jerez, mágica realidad” en *Concha Jerez*, Contraparada 10, Centro de Arte Palacio Almuñi, Murcia, 1989).

29 Theodor W. Adorno: “Stravinski y la restauración” en *Filosofía de la nueva música. Obra Completa, 12*, Ed. Akal, Madrid, 2003, p. 155.

infantilismo que es, obviamente, el estilo de lo roto. Pero, insisto, no hay aquí una tragedia abismal, ni un desgarrar doloroso, al contrario, la demolición del yo refuerza el narcisismo y sus derivaciones colectivas. Los “fenómenos del como si” (esa *ironización planetaria*) implican estados proto-psicóticos en los que el sujeto se refugia en el “espectáculo ideológico”<sup>30</sup>.

Hemos estado durante décadas (especialmente en el periodo de la llamada “condición postmoderna”) instalados o, mejor, empantanados en *la era de las neutralizaciones y las despolitizaciones* que diagnosticara Carl Schmitt<sup>31</sup>. La desideologización de las culturas políticas supone la transición desde la política cultural fundada en la ideología hasta la operación cultural fundada en el simulacro. A la opinión pública crítica y a la plebiscitaria y aclaratoria las sucede una masa inerte, implosiva, destrozada, atomizada, que se defiende de los medios con el ejercicio de la apatía, atribuye significados aberrantes a los mensajes que le llegan, y se agrupa transitoriamente conforme a modelos carentes de toda coherencia intelectual. Esto lleva a algunos sociólogos a hablar de un “fin de lo social”. Afortunadamente no hemos ingresado en un estadio fósil sino que la escena socio-económica deprimente ha generado una explosión de movimientos antagonistas, esto es, una *práctica de la indignación* que tiene el carácter de una resistencia frente a la imposición sutil pero cruda de la tecnocracia. Toda violencia que reclama, tal y como advirtiera Walter Benjamin, su validez como medio es instauradora de derecho o bien mantenedora de derecho, asimilando la primera categoría a la “violencia mítica”<sup>32</sup>. En nuestras sociedades, el gusto por el orden y la sujeción se ha vuelto histeria y, al mismo tiempo, comprobamos que la desrealización de la sociedad va de la mano con la culturización mediante la cual los significantes prevalecen por doquier sobre los significados, los referendos sobre los referentes, las mediaciones sobre lo inmediato.

La Historia, así con mayúsculas, ha sido aplastada por el tsunami de los relatos, vale decir, por la diarrea de pequeños cuentos y anécdotas. “La vida de las sociedades neoliberales – apunta Christian Salmon parodiando los famosos comienzos del *Capital* de Marx y la apropiación del mismo por parte de Guy Debord en *La sociedad del espectáculo*– se presenta

---

30 “Esta distancia interna del sujeto respecto del discurso “totalitario”, lejos de permitirle “eludir la locura” del espectáculo ideológico “totalitario”, es el factor mismo por el cual el sujeto está efectivamente “loco”. A veces, Adorno mismo tiene un presentimiento de ello; por ejemplo, cuando sugiere que el sujeto “bajo la máscara” que “finge” ser cautivado debe estar “loco, vacío”. Con el fin de escapar de este vacío, el sujeto está condenado a refugiarse en el incesante espectáculo ideológico: si el “espectáculo” se detuviera por un momento, todo su universo se desintegraría...” (Slavoj Žizek: *Las metastasis del goce. Seis ensayos sobre la mujer y la causalidad*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 2003, p. 39).

31 Cfr. Carl Schmitt: “La era de las neutralizaciones y de las despolitizaciones” en *El concepto de lo político*, Ed. Alianza, Madrid, 1991, pp. 107-122.

32 Cfr. Walter Benjamin: “Hacia una crítica de la violencia” en *Obras Completas*, Libro II/ Vol. I, Ed. Abada, Madrid, 2010, pp. 193-201.

como una inmensa acumulación de historias"<sup>33</sup>. Tras la deslegitimación de los grandes relatos (transmisores del lazo social) que abría *La condición postmoderna* de Lyotard parece que la única forma del "discurso" que escapa con vida del implacable ejercicio de la sospecha es el relato o, para ser más preciso, su vertiginosa proliferación que se apodera del sujeto deseante. En el magnífico ensayo *Storytelling. La máquina de fabricar historias y formatear las mentes*, Salmon cartografió los usos de los relatos desde el ámbito empresarial al despliegue político, de la militarización a lo académico<sup>34</sup>. El *storytelling*, sintetizado ahora en *La estrategia de Sherezade*, no es otra cosa que la expresión de la vieja necesidad humana de contarse, identificarse, dar sentido a nuestras experiencias a través de los relatos que, con el impacto global de Internet, generan un espacio mucho más vasto. Ya sea en el marketing narrativo (una configuración concreta de las conductas) o en el jurídico-político (la era del archivo y la vigilancia planetaria que registra el comportamiento del individuo), ya sea en la macropolítica (desde las prácticas propias de un *lobby* a las tácticas de los *spinners* y demás fauna específica del asesoramiento "gubernamental") o en las narrativas expandidas cibernéticamente (blog, chats o variaciones *twitteras*), las narraciones no cesan de *codificarnos* con una sutileza "seductora" en apariencia pero esencialmente conductista. Christian Salmon recurre, con sentido del humor e innegable capacidad paródica, a la estructura de *El príncipe* de Maquiavelo para relatar una época de inequívoco desmantelamiento de lo político. Los actores principales de este "folletín" son Tony Blair, George W. Bush, Berlusconi, Sarkozy e incluso Aznar aunque no se trata meramente de hacer un retrato colectivo del neoliberalismo en sus postrimerías sino de componer lo que el ensayista francés denomina un "personaje de ficción", un *Homo politicus experimental*<sup>35</sup>, esto es, un ejemplo de la dominación post-democrática que a veces tiene el rostro de un consejero plenipotenciario (macho dominante en el ecosistema de Washington) y, con bastante frecuencia, está clonado de los comportamientos estandarizados de Barak Obama, un presidente que alcanzó cotas sublimes de entusiasmo cuando en su retórica del "cambio" hablo propiamente de naderías. Sin llegar a tener aquel pensamiento febril que afectara a Lord Chandos, según Hofmannsthal, y fascinado por el "I would prefer not to"

---

33 Christian Salmon: *La estrategia de Sherezade. Apostillas a Storytelling*, Ed. Península, Barcelona, 2011, p. 19.

34 "Ya sea para llevar a buen puerto una negociación comercial o hacer que las facciones rivales firmen un tratado de paz, para lanzar un nuevo producto o hacer que un colectivo laboral acepte un cambio importante, incluido su propio despido, para diseñar un videojuego "serio" o curar los traumas de la guerra de los soldados, se considera que el *storytelling* es la panacea. Lo utilizan los pedagogos como técnica de enseñanza y los psicólogos como medio para curar traumatismos. Constituye una respuesta a la crisis del sentido en las organizaciones y una herramienta de propaganda, un mecanismo de inmersión y el instrumento para hacer perfiles de individuos, una técnica de visualización de la información y un arma terrible de desinformación..." (Christian Salmon: *Storytelling. La máquina de fabricar mentiras y formatear las mentes*, Ed. Península, Barcelona, 2010, p. 34).

35 "Tenía en mente a un personaje de ficción, un *Homo politicus experimental*, posdemocrático, víctima de un mal muy extendido que David Axelrod, consejero de Barack Obama, ha bautizado como "síndrome del mago de Oz"" (Christian Salmon: *La estrategia de Sherezade. Apostillas a Storytelling*, Ed. Península, Barcelona, 2011, pp. 29-30).

de Bartleby, el ciudadano inserto en la revolución digital pasa de la credulidad al estupor en una fracción de segundo, sin que tampoco necesite de ese cuento infinito que, como el de Sherezade, impide la ejecución fatal.

La obra de Concha Jerez puede entenderse como una crítica de la cultura desde un nihilismo reactivo con un marcado interés por generar acontecimientos que reactiven la dimensión problemática de la historia. Sin caer en la actitud panfletaria, atiende a la *dimensión política del arte conceptual*, que en primer lugar podría entenderse como una actitud terapéutica de elucidación lingüística. En su ensayo programático "Arte después de la filosofía", Kosuth había considerado que la viabilidad del arte, en una época en que la filosofía tradicional se ha vuelto irreal, depende de su decisión de no cumplir un servicio de distracción o decoración. El horizonte del desaliento está ahí incluso para el que intenta comprender la tarea del arte como tensión en el ámbito de la propia definición. El arte conceptual no está ajeno al final de los grandes relatos que algunos teóricos como Lyotard consideran distintivo del advenimiento de la *postmodernidad*; el sueño de la historia como progreso infinito, el fundamento como unidad de sentido, la comprensión de la razón como plenitud y el poder del sujeto, quedan diseminados en una red microfísica, en la urgencia de la racionalidad local o, para ser más precisos, en la activación del disenso. El artista conceptual es, más que un filólogo o alguien entregado a la metateoría, un antropólogo involucrado y un historiador. Es un tipo de comportamiento plástico que se resiste al eclipse del significado, recorre las formas del malestar de la cultura que Freud comprendiera como descentramiento de las estructuras. La torsión gramatical que realiza el arte conceptual es, propiamente, cierto tipo de *ready-made por negación*, esto es, una desfetichización del proceder duchampiano. Hay una opción entre dos posibilidades: la resistencia a la desidentificación o un resituar esta celebración como parte del proceso. El arte que nos corresponde es *bricolage*, confluencia de elementos de la cultura de masas, narraciones e incluso máscaras del "original". La actividad del artista como antropólogo es intrasocial y por ello no puede ampararse en la estética de la sorpresa sino que tiene que localizarse en la saturación de los códigos. El artista conceptual genera una intensa actividad sobre el contexto. Conviene recordar las consideraciones de Benjamin en "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", cuando sostiene que la función del arte se ha invertido (en el proceso de destrucción del aura) situando la praxis política, en vez del ritual, como fundamento. Pero la celebración ritualizada de lo auténtico, en el arte (presuntamente) aurático, ahora se ha convertido en el bautismo de lo inauténtico. El contexto gramatical es una forma de la prosodia que trabaja en el sentido de una crítica cultural: "sin la gramática que ofrecía la cultura, la puntuación comienza con el arte"<sup>36</sup>. Es indudable que la actividad de Concha Jerez en este territorio problemático del arte conceptual está matizada

---

36 Joseph Kosuth: "Statement for *Ex libris*, Frankfurt (For W.B.)" en *Art After Philosophy and After*, The MIT Press, Massachusetts, 1991, p. 252.

por el carácter *procesual* de su obra, la influencia de la constelación Cage, las derivas Fluxus<sup>37</sup> 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 de 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 con las instancias antropológicas, con el horizonte de una teoría emancipatoria enfrentada a determinados comportamientos sociales, para ella 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*<sup>38</sup> a partir de su particular asunción del proceso de arte de concepto<sup>39</sup>, 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 devastación<sup>40</sup>. Con todo, es evidente que algunos aspectos de la minimalización están asimilados, lúcidamente, por esta artista que tiene conciencia de que las estructuras seriales supusieron un mazazo para la gestualidad abstracta dominante, así como un “colapso de la historia del arte”, el rasgo de la *dislocación* que ha hecho que tengamos que plantearnos en este fin de siglo, una y otra vez, la pregunta por el *lugar de la obra de*

---

37 Cfr. al respecto 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 *Concha Jerez y José Iges. Media\_mutaciones*, Tabacalera, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid, 2015, pp. 88-145.

38 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 Sistemático; y las nuevas propuestas colaborativas o las acciones participativas en las que el público interviene en el proceso de creación” (Karin Ohlenschläger: “Media\_mutaciones” en *Concha Jerez y José Iges. Media\_mutaciones*, Tabacalera, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid, 2015, p. 21).

39 “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*, Fundación Telefónica, Madrid, 2002, pp. 13-15).

40 Cfr. Richard Wollheim: “Minimal Art” en *Minimal Art*, Salas Koldo Mitxelena, San Sebastián, 1996, p. 31.

arte<sup>41</sup>. Rosalind E. Krauss considera el minimalismo, mas que una ruptura del decurso histórico, como el cumplimiento del desarrollo de la escultura moderna desde Rodin, que coincidiría con la cristalización de dos corrientes de pensamiento, la fenomenología y la lingüística estructural, en la que se entiende que el significado depende de la manera en que cualquier forma de ser contiene la experiencia latente de su opuesto, la simultaneidad que acarrea siempre una experiencia implícita de secuencia<sup>42</sup>.

Todo lo que se puede transmitir en el intercambio simbólico es siempre algo que es tanto ausencia como presencia. Sirve para tener esa especie de alternancia fundamental que hace que, tras aparecer en un punto, desaparezca para reaparecer en otro: circula dejando tras de sí el signo de la ausencia en el lugar de donde proviene. La obra de arte se entiende como *función del velo*, instaurada como captura imaginaria y lugar del deseo, la relación con un más allá, fundamental en toda articulación de la relación simbólica: "se trata del descenso al plano imaginario del ritmo ternario sujeto-objeto-más allá, fundamental en la relación simbólica. Dicho de otra manera, en la función del velo se trata de la proyección de la posición intermedia del objeto"<sup>43</sup>. Pero la obra de Concha Jerez no funciona como un velo sino que tiene cualidad especular, allí la mirada encuentra desconcertantes reflejos. La imagen especular parece ser el umbral del mundo visible, esa identificación o mejor *transformación* producida en el sujeto (función del yo) cuando asume una imagen que constituye la *matriz simbólica*, antes de que el lenguaje le restituya en lo universal y le introduzca en situaciones sociales elaboradas<sup>44</sup>. Apuleyo, acusado de magia por poseer un espejo, hizo de él un elogio eficaz. El espejo, por sus virtudes para capturar las imágenes supera a la arcilla que está falta de energía, al mármol que carece de color, al cuadro pintado que no tiene cuerpo ni volumen, y sabe capturar mejor cualquier otra cosa el movimiento de la imagen en sus breves confines: "el espejo consigue, atrapando el movimiento de los objetos y personas que pasan delante suyo, plasmar en fragmentos el transcurrir de los años de la vida de un hombre y sus cambios"<sup>45</sup>. Pero en realidad el espejo *no retiene nada*, su fondo de azogue rechaza toda memoria, lo único que permanece es el anhelo de quien se contempla reflejado en él. En algunas obras Concha Jerez utiliza lo especular

---

41 Ese es el eje problemático de la importante conversación entre Catherine David y Paul Virilio, cfr. *Colisiones*, Arteleku, San Sebastián, 1995, pp. 51-53.

42 Cfr. Rosalind E. Krauss: *Passages in Modern Sculpture*, The MIT Press, Cambridge, 1977, pp. 4-5. sobre la relación del minimalismo con la fenomenología, vid. Simón Marchán Fiz: *La historia del cubo*, Ed. Rekalde, Bilbao, 1994. Uno de los ensayos críticos esenciales sobre el sustrato teórico del minimalismo es el de Hal Foster: "Lo esencial del minimalismo" en *Minimal Art*, Salas Koldo Mitxelena, San Sebastián, 1996, pp. 99-121.

43 Jacques Lacan: "La función del velo" en *El Seminario 4. La Relación de Objeto*, Ed. Paidós, Barcelona, 1994, p. 159.

44 Cfr. Jacques Lacan: "El estadio del espejo como formador de la función del yo (je) tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica" en *Escritos I*, Ed. Siglo XXI, México, 1971, p. 88.

45 Manlio Brusatin: "Imágenes que aparecen y desaparecen" en *Historia de las imágenes*, Ed. Julio Ollero, Madrid, 1992, p. 45.

como una combinación del reflejo identitario y del radical desconocimiento de sí, expandiendo y, al mismo tiempo, realizando una compresión de los espacios, aludiendo al ansia de conocimiento pero también a la negación de la transparencia en virtud del azogue<sup>46</sup>.

Las obras de Concha Jerez reflejan *situaciones críticas* y, en buena medida, exponen “sueños rotos”. Freud señaló que, tras la completa interpretación, todo sueño se revela como el cumplimiento de un deseo, esto es, el sueño es la realización alucinatoria de un deseo inconsciente<sup>47</sup>. “La creación de símbolos es una comprensión parcial por la negativa a satisfacer, bajo la presión del principio de realidad, todos los impulsos y deseos del organismo. En la forma de un compromiso, es una liberación parcial respecto de la realidad, un retorno al paraíso infantil con su “todo está permitido” y su realización alucinatoria de los deseos. El estado biológico del organismo durante el sueño es en sí mismo una reasunción parcial de la situación intrauterina del feto. Inconscientemente, desde luego, re-escenificamos ese estado, un retorno a la matriz. Estamos desnudos, alzamos las rodillas, bajamos la cabeza, nos replegamos bajo las sábanas: recreamos la posición fetal; nuestro organismo se cierra a todos los estímulos e influencias externas y, finalmente, nuestros sueños, como hemos visto, restauran parcialmente el reino del principio de placer”<sup>48</sup>. El sueño nos atrapa y nos lleva hasta el *abismo* de lo sublime-descomunal, de la ternura, del recuerdo deshilachado de la *matriz*. Ahí hay una *honda verdad*; el mismo Platón realizó una defensa de la *experiencia del sueño*<sup>49</sup>, frente al prejuicio de que hay que “librarse de las apariencias”. Ciertamente, hay un nudo o estructura laberíntica que nos aparta de la clara visión de lo soñado, como el mismo Freud indicara, el ombligo de los sueños es *lo desconocido*, algo que está más allá de la reticulación del mundo intelectual<sup>50</sup>. Hay que dejar hablar, en

---

46 “A Concha Jerez le atrae del espejo su poder reflectante capaz de distorsionar las imágenes, pero, a diferencia del cristal, no deja ver lo que hay detrás de él. [...] para la artista española lo esencial es la idea de ilusión y espejismo, lo que rompe con los límites de una realidad concreta, al margen de la participación en el espectáculo de un público eventual” (Aurora García: “Reflexiones a partir de un trabajo” en *Concha Jerez*, Contraparada 10, Palacio Almuñé, Murcia, 1989).

47 “Es muy pronto cuando Freud tiene la idea, reformulada en 1900, de que el sueño es realización alucinatoria de deseo inconsciente, y en seguida le aparece como el modelo del modo de funcionamiento primario caracterizado por un deslizamiento del sentido de representación en representación según la vía de procesos tales como el desplazamiento, la condensación cuya importancia va a detectar en la elaboración del sueño” (Catherine Desprats-Péquignot: *El psicoanálisis*, Ed. Alianza, Madrid, 1997, p. 47).

48 Valentin N. Voloshinov: *Freudismo. Un bosquejo crítico*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 1999, p. 111.

49 “El *Teeteto* (157E y sigs.) argumentará [Platón] que incluso los errores de los sentidos, las imágenes de los sueños y las alucinaciones producidas por alguna enfermedad no se pueden ignorar alegremente: no se puede negar que el soñador o el enfermo ha tenido la experiencia que ha tenido” (F. M. Cornford: *Platón y Parménides*, Ed. Visor, Madrid, 1989, p. 340).

50 “En los sueños mejor interpretados solemos vernos obligados a dejar en tinieblas determinado punto, pues advertimos que constituye un foco de convergencia, de las ideas latentes, un nudo imposible de desatar, pero que al mismo tiempo no ha aportado otros elementos al contenido manifiesto. Esto es entonces lo que podemos considerar como el ombligo del sueño, o sea el punto por el que se halla ligado a lo desconocido. Las ideas latentes descubiertas en el análisis no llegan nunca a un límite y tenemos que dejarlas perderse por todos lados en el tejido reticular de nuestro mundo intelectual. De una parte más densa de este tejido se eleva luego el deseo del sueño” (Sigmund Freud: *La*

su propia lengua, al delirio<sup>51</sup>, no importa que de los sueños solo quede una vaga geometría, la marca de unos desplazamientos en espiral, la memoria borrosa del laberinto; nuestras pasiones se reencarnan en desechos, los fragmentos no remiten a ninguna totalidad o absoluto donde se produzcan las reconciliaciones (abstractas, intelectuales, fósiles). “Después del “después” es inútil querer retroceder (porque habría que retroceder a ilusiones alimentadas por la creencia de que siempre habrá un “después”). Inútil, e indeseable. Inútil es lamentarse de la pérdida (por exceso) de lo “real”, porque, como dice Baudrillard, en el fondo: “lo real nunca ha interesado a nadie. Es el lugar del desencanto, el lugar de un simulacro de acumulación contra la muerte”. Lo real no interesa por su forma, sino por su *materialidad*, por eso que Schelling llamaba *Das Schreckliche* y que Platón entreveía (mediante un “razonamiento bastardo”, pues no se deja ver directamente) como *chôra*, la “matriz” de lo ente<sup>52</sup>. La materialidad, como revela lúcidamente la obra de Concha Jerez, es la *catástrofe*, el aviso de la inminencia de la destrucción del objeto.

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 *instalaciones*<sup>53</sup>. 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

---

*interpretación de los sueños*, vol. 3, Ed. Cátedra, Madrid, 1988, p. 152).

51 “No creo que debamos colonizar el delirio superponiéndole una racionalidad ajena. Hay que dejarlo hablar en su propia lengua todo lo posible. La razón expansiva y hospitalaria no se enfrenta aquí a un antagonista extraño, sino a unas connotaciones idénticas a las suyas. Acepta la audaz posibilidad de fracaso con la que cada cual (como animal delirante, además de racional) trata de llenar las lagunas de la experiencia. Pero reconoce, en sentido amplio, que a veces delira –partiendo de prejuicios, estados pasionales o fragmentos de información–, que se traspasa lo empírica y “lógicamente” demostrable y construye, sin darse cuenta, castillos inconsistentes de conjeturas que llega a creer. Esa misma razón sabe, no obstante, que sí, por temor, prefiere las técnicas de embotamiento que con tanta ironía sugiere Montaigne está condenada a la idiotez” (Remo Bodei: *Las lógicas del delirio. Razón, afectos, locura*, Ed. Cátedra, Madrid, 2002, p. 118).

52 Félix Duque: *La fresca ruina de la tierra. (Del arte y sus desechos)*, Ed. Calima, Palma de Mallorca, 2002, p. 115.

53 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 en la entrevista con Javier Maderuelo: “Todo está en la realidad” en *Concha Jerez. In Quotidianitatis Memoriam*, Hall K 18, Kassel, 1987, p. 8).



paradójicas que están destinadas a producir apatía<sup>54</sup>. 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 pupila<sup>55</sup>.

“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”<sup>56</sup>. 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 socio-políticos de nuestra época<sup>57</sup>. Estamos 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”<sup>58</sup>. La cuestión fundamental para Jünger es la de si es posible librar del miedo a los hombres que son, además, temibles<sup>59</sup>. 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”<sup>60</sup>. El hecho de que la gente sienta la necesidad de atender varias veces al día a las noticias es ya un signo de angustia. Pode-

---

54 Cfr. Marc Augé: *Los “no lugares”. Espacios del anonimato. Una antropología de las sobremodernidad*, Ed. Gedisa, Barcelona, 2009.

55 Cfr. Paul Virilio: *La máquina de visión*, Ed. Cátedra, Madrid, 1989.

56 Concha Jerez: “Del lugar al no-lugar” en *Concha Jerez. Del lugar al no-lugar*, Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián, 2001, p. 7.

57 “Si bien mis primeras obras conceptuales de principios de los setenta tenían un contenido absolutamente socio-político, 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 socio-políticos” (Concha Jerez entrevistada por Gloria Picazo en *Concha Jerez. Del lugar al no-lugar*, Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián, 2001, pp. 29-31).

58 Ernst Jünger: *La emboscadura*, Ed. Tusquets, Barcelona, 1988, p. 63.

59 “[...] Esos mismos seres humanos no están sólo angustiados; son a la vez temibles. Su estado de ánimo pasa de la angustia a un odio declarado si ven que se debilita aquél a quien hasta ese mismo instante han estado temiendo” (Ernst Jünger: *La emboscadura*, Ed. Tusquets, Barcelona, 1988, p. 66).

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

mos *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"<sup>61</sup>. Concha Jerez no deja de meditar sobre la temporalidad, buscando siempre sentidos a los lugares<sup>62</sup>, cuando la paranoia domina a nuestra "sociedad del riesgo".

"Todo hombre tiene miedo de la verdad. La verdad aparece también en los sueños, sólo que disfrazada, condensada y desplazada, según las leyes de un lenguaje que no es propio de la vida. La verdad es torpe, bestial, avanza a zarpazos y no por el camino recto: como el sexo"<sup>63</sup>. Lo Real que escapa a toda simbolización está aplastado por el *reality (show)*, la verdad, documental o "dogmática" (en el sentido cinematográfico acuñado por los colegas de Lars von Trier), presenta, más que nada, la *idiotez del mundo*. Estamos, como ha sugerido Tom Wolfe, deslumbrados por la luz *afgana* del televisor, afectados por extrañas patologías, presos de ensoñaciones patéticas, como esa que lleva a alabar, por ejemplo, la *e-house 2000* de Michael McDonough porque incluye un programa informático Scada que hace posible que, entre otros artilugios tecnológicos, el propietario ponga en marcha el friegaplatos desde Tokio. Extraños placeres: al llegar a casa todos los platos bien limpios, la higienización y la domótica entrelazadas para certificar el encefalograma plano. Pero acaso nuestro comportamiento, brutal, fascinado por la *demolición*, sea, en vez del cibernético *hacer que las cosas se hagan en casa a distancia*, tan *catastrófico* e inmediato como el del perro, esto es, el pliegue de nuestro comportamiento será el resultado de la interacción de la cólera y el miedo, de acuerdo con el modelo ideado por Zeeman<sup>64</sup>. No quiero exagerar pero tengo la impresión de que nuestra *era*

---

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

62 "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 desintegrada 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 aquéllos 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" en *Concha Jerez. Del lugar al no-lugar*, Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián, 2001, p. 57).

63 Leopoldo María Panero: "Dejar de beber. Algunas observaciones sobre la verdad" en *Y la luz no es nuestra*, Ed. Libertarias/ Prodhufi, Madrid, 1993, p. 139.

64 Cfr. ese plegamiento del comportamiento de los perros, según Zeeman en Omar Calabrese: *El lenguaje del arte*, Ed. Paidós, Barcelona, 1987, p. 223. Vid. también Alexander Woodcock y Monte Davis: *teoría de las catástrofes*, Ed. Cátedra, Madrid, 1994, pp. 125-128.

glacial el sexo ha sido sustituido por el miedo<sup>65</sup> y más que la necesidad de buscar el placer es el odio es lo que se manifiesta<sup>66</sup>. “No tengáis miedo, soy yo” es la frase –escribe Peter Handke– más hermosa que jamás haya sido dicha; una frase para una pareja de enamorados<sup>67</sup>, una frase que suena candorosa, como si al pronunciarla *traicionáramos* una realidad que es abismalmente conflictiva, cuando es el pánico el que propiamente *nos tiene* a nosotros y no hay sujeto que ofrezca algún *nombre o localización* tranquilizadora. La estética de la ausencia propia de un mundo en vertiginosa transformación<sup>68</sup> puede necesitar del “bloc mágico”, que está enlazado con la pulsión de destrucción<sup>69</sup>. El *emplazamiento-provocador* terminaría por ser un archivo perdido, una superficie borrada o, en términos lacanianos, el sujeto barrado. Frente a la deriva hacia las “naderías”, Concha Jerez trata de re-encontrar *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, siendo reconocible la *huella*

---

65 “*El sexo ya no existe, lo ha reemplazado el miedo*. El miedo al otro, a la desemejante, ha prevalecido sobre la atracción sexual” (Paul Virilio: “De la perversión a la diversión sexual” en *La velocidad de la liberación*, Ed. Manantial, Buenos Aires, 1997, p. 149).

66 Cfr. al respecto A.J. Greimas: “De la colère. Étude de sémantique lexicale” en *Du sens II. Essais sémiotiques*, Ed. Seuil, París, 1983, pp. 225-246.

67 Peter Handke: *Fantasías de la repetición*, Ed. Prames, Zaragoza, 2000, p. 88.

68 “Peter Reich intentó ya muy temprano elaborar una estética que se fundamentara en la ausencia: “Resumiendo: Una obra de arte tiene para el adulto más o menos la misma función que tiene el objeto de transición para el niño. El objeto de transición ayuda a superar objetivamente la ausencia de la madre”. O sea, la estética de la ausencia nos enseña a superar precisamente esta ausencia. Supera incluso su motivo: la ausencia de felicidad. En cualquier proceso de transformación algo desaparece y algo aparece. Se desvanece lo antiguo y surge lo nuevo. Por consiguiente, la transformación genera ausencia. La estética de la ausencia acompaña a una era de ausencias. Esta estética será tanto más fundamental cuanto más radical sea la transformación del mundo. Es el mundo en transformación, y no la desaparición del mundo, lo que constituye el objeto verdadero de la estética de la ausencia” (Peter Weibel: “La Era de la Ausencia” en Claudia Giannetti (ed.): *Arte en la era electrónica. Perspectivas de una nueva estética*, Ed. L’Angelot, Barcelona, 1997, pp. 120-121).

69 “El modelo de este singular “Bloc mágico” incorpora también lo que habrá parecido contradecir, bajo la forma de una pulsión de destrucción, la propia pulsión de conservación, que podríamos asimismo denominar la *pulsión de archivo*. Esto es lo que llamábamos hace poco, habida cuenta de esta contradicción interna, el *mal de archivo*. Ciertamente no habría deseo de archivo sin la finitud radical, sin la posibilidad de un olvido que no se limita a la represión. Sobre todo, y he aquí lo más grave, más allá o más acá de ese simple límite que se llama finitud o finitud, no habría mal de archivo sin la amenaza de esa pulsión de muerte, de agresión y de destrucción. Ahora bien, esta amenaza es *infinita*, arrastra la lógica de la finitud y los simples límites fácticos, la estética trascendental, se podría decir, las condiciones espacio-temporales de la conservación. [...] No hay un mal de archivo, un límite o un sufrimiento de la memoria entre otros: al implicar lo in-finito, el mal de archivo está rozando el mal radical” (Jacques Derrida: *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, Ed. Trotta, Madrid, 1997, p. 27).

*fluxus*<sup>70</sup>; estos artistas, verdaderamente implicados en la producción *intermedia*<sup>71</sup>, asumen lúcidamente las enseñanzas de Fluxus y, por supuesto de Cage<sup>72</sup>. Sin duda sus renovadoras “ideas musicales” tuvieron una importante re-percusión en la segunda mitad del siglo XX, como si se expandiera la onda de un creador que, sobre todo, necesitaba *percusión*<sup>73</sup>. Fue el director de cine Oscar von Fischinger el que le transmitió a Cage la idea de que era suficiente rozar el objeto para extraer de él un sonido<sup>74</sup>. Desde la actividad de *percutir la realidad*, este músico va evolucionando hacia la complejidad y la indeterminación<sup>75</sup>, pero, sobre todo, a una comprensión de la importancia de la *duración* en la música. Cage señaló en la famosa conferencia *Composición como proceso* que los materiales para la *preparación* del piano “se elegían como se eligen conchas caminando por la playa”<sup>76</sup> y, sin embargo, la música que generaba no era precisamente fácil; Cage advierte que la dificultad de, por ejemplo, *Etudes Australes* para piano puede ser resuelta en la ejecución y, así, se demostrará que “lo imposible no era imposible”. Curiosamente, el *piano preparado* abre el espacio para la emergencia

70 “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 “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 en ellas mismas, pero siempre con la apoyatura de una grabación” (Concha Jerez entrevistada por Gloria Picazo en *Concha Jerez. Del lugar al no-lugar*, Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián, 2001, p. 35).

71 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*, Ed. Tumbona, México, 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 Rivière 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, p. 105).

72 “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*, Ed. Cromoimagen, Madrid, 2007, p. 15).

73 “La música de percusión es una transición contemporánea de la música influenciada por el teclado a la música de los sonidos del futuro. Cualquier sonido es aceptable para el compositor de música de percusión; en la medida en que le es manualmente posible explora el campo de sonidos “no musical” académicamente prohibido” (John Cage: “El futuro de la música: Credo” en *Silencio*, Ed. Ardora, Madrid, 2002, p. 5).

74 “Cuando nos presentaron, se puso a hablarme del espíritu que hay encerrado en cada uno de los objetos de este mundo. Para liberar este espíritu, me dijo, es suficiente rozar el objeto, extraer de él un sonido. Esa fue la idea que me llevó a la percusión. Durante todos los años que siguieron [...] no dejé de palpar las cosas, de hacerlas sonar y resonar, para descubrir qué sonidos contenían. Dondequiera que fuese, cualquiera que fuese el sitio en que me encontrara, auscultaba los objetos” (John Cage: *Para los pájaros*, Ed. Monte Ávila, Caracas, 1981, pp. 81-82).

75 “La actividad compositiva de Cage se fue abriendo cada vez más hacia una indeterminación absoluta en la que acaba por entender que es música cualquier cosa no sólo que haga sino que incluso que decida escuchar” (Tomás Marco: *Pensamiento musical y siglo XX*, Ed. Fundación Autor, Madrid, 2002, p. 360).

76 John Cage: *Silencio*, Ed. Ardora, Madrid, 2002, p. 19.

del *pianista*, de ese interprete que es capaz de afrontar lo inaudito, algo que materializa, ejemplarmente, David Tudor<sup>77</sup>.

Cage está sobre todo interesado en *escuchar el silencio*: "por silencio, entiendo la multiplicidad de actividades que nos rodean sin tregua. Lo llamamos "silencio" porque no depende de *nuestra* actividad. No se deduce de unas determinadas ideas de orden ni de una efusión expresiva"<sup>78</sup>. Cage descubrió en Satie y Webern una consideración positiva del silencio. Éste aparece no como ausencia o negación sino presencia de idéntica consideración que el sonido, algo que re-equilibra el mundo sonoro. La misión de Cage es la de *aclarar la estructura*, fuese con sonidos o con silencios. Liberado el silencio, el tiempo se convierte en música. Frente al concepto de armonía para el cual el silencio es pura negación, no ser, Cage afirma eso desechado y pone en cuestión la estructura musical, puesto que si el silencio no existe sólo tenemos sonidos, pero en ese momento, uno empieza a darse cuenta de que ya no tiene necesidad de estructura<sup>79</sup>. Cage asume su mayor radicalidad renunciando al *deseo de estructura*, incluso a la voluntad expresiva, aunque caiga en la posibilidad de no decir nada. Este gesto se sitúa en la estela de Marcel Duchamp<sup>80</sup>, esto es, en su concepción del *azar* como dispositivo creativo; hemos hablado del silencio como totalidad de sonidos *no queridos*. Intercambiar sonido y silencio, significa recurrir al azar. En Cage es fundamental la recepción del pensamiento oriental, en especial del Zen; hay una mirada dirigida al saber del no saber oriental, a la exigencia de recobrar la ignorancia, la inocencia o la desnudez como forma de conocimiento (*nirvana es samsara/ samsara es nirvana*). Cage aplicó el *I Ching* a la composición de una serie de piezas para piano que significativamente titulará *Music of Changes*. Lo que enseña ese libro es la *aceptación*. En definitiva da esta lección; si queremos utilizar las operaciones del azar debemos aceptar el resultado. El compositor se convierte así en un cartógrafo, puesto que si acepta ser guiado, la

---

77 Cfr. John Cage: *Para los pájaros*, Ed. Monte Ávila, Caracas, 1981, p. 142 y 149.

78 John Cage citado en C.H. Waddington (ed.): *Biology and the History of the Future*, Edinburgh University Press, Edimburgo, 1972, p. 37.

79 Concha Jerez ha meditado sobre el silencio en sintonía con las ideas de Cage, como sucedía en la instalación de la Capilla del Oidor de 1989: "[...] en un muro enmarcado por hornacina, se desarrolla un trabajo relacionado con el silencio musicalmente entendido, que Concha Jerez realizó ya en 1980. en sus inicios se trataba de un libro que negaba la existencia del silencio, porque, en materia de música -algo fundamental en la formación de la artista-, sólo corresponde a la pausa no exenta totalmente de sonidos, tanto mentales como físicos" (Aurora García: "Reflexiones a partir de un trabajo" en *Concha Jerez*, Contraparada 10, Palacio Almuñé, Murcia, 1989).

80 Concha Jerez ha manifestado, en distintas ocasiones, su interés por Marcel Duchamp. "Duchamp le interesa sobre todo por la transposición a un mundo puramente mental que hace del objeto. "Yo utilizo los objetos muchas veces como terminales de ideas, como conductos para expresar el concepto, de una manera paralela al propósito de Duchamp", afirma la artista que ve en "El Gran Vidrio" un trabajo que se desarrolla a través del tiempo, en continua dinámica, pero sin excluir la idea de sedimento, conjunción contradictoria que aporta el máximo misterio a la obra" (Aurora García: "Reflexiones a partir de un trabajo" en *Concha Jerez*, Contraparada 10, Palacio Almuñé, Murcia, 1989).

música estará libre de su gusto personal. La *liberación del yo* que Cage emprende, con una historia que tiene su origen de Nietzsche a la vanguardia, pone en escena una *música a la deriva*, cuyo resultado es imprevisible.

La música depende del azar, del "hic et nunc" porque, en el fondo, el tiempo constituye su medida radical. El sonido es, según Cage, lo *incesante*; el silencio es simple morfología en estado puro. En *Silence*, cuenta Cage cómo en 1951 entró en una cámara anecoica y en vez de "oír" el silencio, como esperaba, oye dos sonidos: "Cuando los descubrí al ingeniero encargado éste me informó que el agudo era mi sistema nervioso en acción, el grave era mi sangre en circulación. *Hasta el día que me muera habrá sonidos*. Y continuarán tras mi muerte. No nos hemos de preocupar por el futuro de la música". La conclusión de Cage de que el silencio no existe<sup>81</sup> es complementaria, aunque parezca contradictorio, con la afirmación de Octavio Paz de que el silencio es (a veces) música, pero la música no es silencio sino *tendencia* hacia él. Efectivamente, el silencio aparece como el sonido que adviene *accidentalmente*, aquello que es *aceptado* sin haber sido previsto. Cage añade a la paradoja schöenbergiana (repetición-variación) la noción de lo *otro*, que se deja anular. "Ese elemento que no puede presentarse ni en relación con la repetición ni con la variación. Algo que no tiene cabida en la lucha entre esos dos términos, que se rebela a ser opuesto o a ser restablecido en relación con otra cosa... *Ese elemento es el azar*"<sup>82</sup>. Cage recurre, para pensar el azar, al ejemplo de Mallarmé: la página en blanco, en la que basta la menor mancha o rasguño, el más pequeño agujero o el punto negro más insignificante, *para ver que no hay silencio*. Según Cage, el vértigo de Mallarmé sería en vano; pero no deja de ser cierto que para el autor de *Un coup de des*, el problema no era el de la página virginal, sino el espacio en el que los signos están *como en un naufragio*, signos de un accidente: es el vértigo de lo que carece de forma definida. El propio Daniel Charles se ha referido a la obra de Cage como una *poética del vértigo*, esa que Octavio Paz reconoce cuando encuentra en él no tanto a un gran músico cuanto a un poeta, un sabio y un clown, "como aquellos viejos maestros taoístas y budistas de China y Japón. Un inventor de chascarrillos sublimes, un equilibrista que danza sobre la cuerda floja del non sense"<sup>83</sup>. Sin duda, Concha Jerez y José Iges *aprendieron la fascinante lección de Cage*, pero sobre todo sintieron cerca la re-interpretación de esa "búsqueda del silencio cifrado" emprendida por zaj<sup>84</sup>. La práctica de la música zaj se desenvuelve en un espacio inestable o impreciso, "que media entre el silencio

81 Cfr. John Cage: *Para los pájaros*, Ed. Monte Ávila, Caracas, 1982, pp. 36-37.

82 John Cage: *Para los pájaros*, Ed. Monte Ávila, Caracas, 1982, p. 43.

83 Octavio Paz en Manuel Ulacia: "Conversación con Octavio Paz" en *Octavio Paz. Premio "Miguel de Cervantes" 1981*, Ed. Anthropos, Barcelona, 1990, p. 65.

84 Sobre la relación de Concha Jerez con zaj, cfr. 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 *Concha Jerez. José Iges. Media-mutaciones*, Tabacalera, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid, 20015, pp. 113-115

y el rumor de lo cotidiano, entre el rechazo a la impostura formal y la serena afirmación de un orden previo material y concreto”<sup>85</sup>. Juan Hidalgo ha hablado, en una entrevista, de la constatación de Cage de que no hay silencio en la naturaleza, recordando la experiencia de Cage de la cámara anecóica<sup>86</sup>. Lo que se requiere es una *pasión de la escucha*, una capacidad sutil para advertir el impulso de la sangre, la música del sistema nervioso, aquello que pasa inadvertido pero sin lo cual sencillamente no podríamos vivir: “La música zaj lo es sólo oblicuamente, una oblicuidad que da espesor otro a un actuar, pero también a un escuchar que pronto se llena de adherencias”<sup>87</sup>. Esa *música oblicua* se concreta, sobre todo, como *anotación*, elementos sobreañadidos que no collages, el resto que no es lo que sobre sino lo que falta<sup>88</sup>. Lo importante es lo que *se escucha* cuando *se guarda silencio*<sup>89</sup>. La nueva música es en realidad una nueva actitud al escuchar<sup>90</sup>. El tren, aquel en el cual se fuera, en el espíritu de Cage, *a la búsqueda del silencio perdido*, un proyecto que tenía que ver con un regalo o, mejor, una herencia duchampiana<sup>91</sup>, sigue en marcha<sup>92</sup>.

---

85 José Díaz Cuyás: “zaj¿Un cuento chino?” en *zaj*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1996, p. 29.

86 Juan Hidalgo entrevistado por Carlos Jiménez: “Zaj: el oído en el ojo” en *LÁPIZ*, n° 56, Madrid, Febrero de 1989, p. 44.

87 Llorenç Barber: “acercamientos varios al fenómeno zaj desde el mundo musical” en *zaj*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1996, p. 34.

88 Una reflexión musical excepcional de Juan Hidalgo sobre esta cuestión del silencio es el etcétera, para cualquier número de intérpretes, titulado *silencio ensordecedor*: “durante un largo tiempo, indeterminado o a determinar, permanecer en silencio pensando activamente en todo tipo de sonidos e/o imágenes, colores, seres, objetos, cosas, para Fetes Musicales de la Sainte-Baume 1979 madrid, mayo 1979”.

89 El 29 de agosto de 1952, David Tudor interpretó 4´33´´ en Woodstock, quien indicó el comienzo de cada parte cerrando la tapa del piano y al final abriéndola. “Cuenta Calvin Tomkins que “en el hall de Woodstock, abierto al bosque por su parte de atrás los oyentes que pusieran atención pudieron oír durante el primer movimiento, el sonido del viento en los árboles; durante el segundo el coche de algunas gotas contra el tejado; durante el tercero, el público percibió, además, y añadió sus propios murmullos de perplejidad a los otros “sonidos no intencionales” del compositor. Si fue un caso de arte que imita a la naturaleza o la naturaleza imitando al arte, es una cuestión no resuelta”. “En 4´33´´, el público, en diálogo con el ambiente (ruidos de coches, lluvia, etc.) es música, crea “obra”. Se lleva al límite aquello que Cage dice: [...] “debemos disponerlo todo de tal manera que la gente se de cuenta deque son ellos los que están haciendo, y no que algo se les está haciendo”” (Llorens Barber: *Cage*, Ed. Círculo de Bellas Artes, Madrid, 1985, p. 33).

90 “No un intento de comprender algo que se dice, pues si algo se dijera se daría a los sonidos forma de palabras. Simplemente prestar atención a la actividad de los sonidos” (John Cage: *Silencio*, Ed. Ardora, Madrid, 2002, p. 10).

91 “Una de las últimas obras que recibí es un proyecto musical desconocido de Marcel Duchamp. Me lo cedió Teeny Duchamp y se basa en la hipótesis de un tren de carga varios de cuyos vagones pasan por un túnel; el tren no recibe cargas, sino notas. Ello permite distribuir las notas sobre varias octavas y producir nuevas gamas de sonidos musicales” (John Cage: *Para los pájaros*, Ed. Monte Ávila, Caracas, 1981, p. 199).

92 En 1978, invitado por la ciudad de Bolonío a realizar un proyecto, Cage monta, con la ayuda de Juan Hidalgo y Walter Marchetti *El tren de John Cage (a la búsqueda del silencio perdido* que lleva como subtítulo “Tres excursiones en un tren preparado, variaciones sobre un tema de Tito Gotti”. En este *happening ferroviario*, más que de música, se trataba de una experiencia vida: “se trataba –afirmó Cage– de disfrutar de todos los sonidos, de todos los ruidos de un tren en marcha: los silbidos, las frenadas, etcétera. En suma, habrá una gran abundancia de sonidos, aunque su título sea “a la búsqueda del silencio perdido””. En “El futuro de la música: Credo”, Cage a habla de la “organización del sonido” como algo que nos puede hacer salir de la *música* como un término sagrado: “Dondequiera que estemos, lo que oímos es en su mayor parte ruido. Cuando lo ignoramos, nos molesta. Cuando lo escuchamos, lo encontramos fascinante. El sonido de un camión a ochenta kilómetros por hora. Interferencias entre emisoras. Lluvia. Queremos capturar y controlar estos sonidos, utilizarlos no como efectos sonoros sino como instrumentos musicales” (John Cage: *Silencio*, Ed. Ardora, Madrid, 2002, p. 3).

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*<sup>93</sup>, algo que hace mentalmente pero que también puede fijar por medio del vídeo. A partir de 1984 (concretamente en la instalación *¿Subes, trepas, descienes 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 tiempo<sup>94</sup>. Una imponente vídeo-proyección "preside", como si de un *altar* se tratara, el espacio de la Sala Verónicas de Murcia; en esas imágenes vemos como Concha Jerez mide-y-camina entre ese espacio y los Molinos del Río Segura en los que realizó una intervención en 1989. Sin duda, el hecho de realizar una exposición en un espacio que ha tenido inequívocas funciones religiosas<sup>95</sup> obliga a realizar una consideración sobre la dimensión de lo sagrado en la cultura contemporáneo. Ricoeur habla, en *Freud: una interpretación de la cultura*, de lo sagrado como lo *Totalmente-Otro*, entendido como separación como lo puesto aparte que ejerce la función de centinela del horizonte del proyecto cultural del hombre, dando lugar a la aparición del ídolo: reificación del horizonte en cosa, caída del signo al nivel de objeto sobrenatural y supracultural. Esta proceso de objetivación hace nacer a la vez la metafísica y la religión: "la metafísica que hace de Dios un ente supremo y la religión que trata lo sagrado como una nueva esfera de objetos e instituciones, de poderes que en lo sucesivo se inscribirán en el mundo de la inmanencia, del espíritu objetivo y al lado de los objetos, las instituciones y poderes de la esfera económica, la esfera política y la esfera cultural"<sup>96</sup>. Pero antes de encontrarse sumido y equiparado con los otros entes y realidades humanas, lo sagrado es lo radicalmente diferente, algo con una manifiesta superioridad sobre el resto de las cosas. Esa superioridad se manifiesta, entre otras causas, por el profundo temor de que está revestido. Rudolf Otto reconoce los caracteres de esta experiencia terrorífica e

93 "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" en *Concha Jerez. Del lugar al no-lugar*, Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián, 2001, p. 9).

94 Concha Jerez, hablando del factor temporal en sus obra indica: "De ahí el interés a lo largo de toda mi obra, desde la vídeo-instalación 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 en *Concha Jerez. Del lugar al no-lugar*, Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián, 2001, p. 23).

95 En 1989 realizó Concha Jerez una intervención en la Capilla del Oidor de Alcalá de Henares y en la ruinas de la iglesia de Santa María. En esa capilla se encuentra la pila en la que, según se dice, recibió el sacramento bautismal Miguel de Cervantes. "Concha Jerez la ha llenado nuevamente de agua, introduciendo en el fondo la palabra INTERIOR compuestas de letras metálicas. Las paredes del recinto bautismal, tan connotadas por los signos de su arquitectura, se pueblan, gracia a la mano del artista, de frases y números que hacen referencia a las diversas etapas del homo sapiens en conexión con la actualidad y mencionando alternativamente el doble concepto que supone el "leit motiv" de la exposición: TIEMPO INTERIOR y TIEMPO EXTERIOR" (Aurora García: "Reflexiones a partir de un trabajo" en *Concha Jerez, Contraparada 10*, Palacio Almodí, Murcia, 1989).

96 Paul Ricoeur: *Freud: una interpretación de la cultura*, Ed. Siglo XXI, Madrid, 1975, p. 464.



irracional; descubre el *sentimiento de espanto* ante lo sagrado, ante ese *mysterium tremendum*, ante esa *maiestas* de la que surge una aplastante superioridad y poderío. Descubrimos el temor religioso ante el *mysterium fascinans*, donde se despliega la plenitud perfecta del ser. Otto designa todas estas experiencias como *numinosas* como provocadas que son por la revelación de un aspecto de la potencia divina. Lo numinoso se singulariza como una cosa *ganz andere*, como algo radical y totalmente diferente: no se parece a nada humano ni cósmico, ante ello el hombre experimenta el sentimiento de su nulidad, de "no ser más que una criatura", de no ser, para retomar la palabras de Abraham al dirigirse al Señor, nada más que "cenizas y polvo" (*Génesis*, XVIII, 27). Lo sagrado se manifiesta siempre como una realidad de orden totalmente diferente al de las realidades "naturales". Pero siendo diferentes es punto central en la ordenación de esas realidades naturales. Allá donde hallemos elementos afines en lo que concierne a los sistemas sociales, encontraremos también un sistema natural de símbolos, un sistema común a todas las culturas, recurrente y siempre inteligible. "La sociedad no es sencillamente un modelo que ha seguido el pensamiento clasificatorio; son las divisiones de la sociedad las que han servido de modelo para el sistema de clasificación. Las primeras categorías lógicas fueron categorías sociales; los primeros órdenes de objetos fueron órdenes de seres humanos dentro de los cuales se integraban dichos objetos. El núcleo del primer sistema natural no es el individuo, sino la sociedad"<sup>97</sup>. La famosa frase de Durkheim "*la sociedad es Dios*", significa que allá donde una cultura se fabrica una imagen de la sociedad, esa imagen está dotada indefectiblemente de un carácter sagrado y viceversa, que la idea de Dios sólo puede construirse a partir de la idea de sociedad. Y si lo sagrado es separación y exterioridad que salvaguarda la unidad de aquello que lo excluye se debe en buena medida a la proclividad natural de la mente a *dividir* y *subdividir* que Levi-Strauss ha presentado como característica de toda sociedad<sup>98</sup>. Pero si se divide es, principalmente, para controlar: la división más importante es aquella que prohíbe, anatematiza, excomulga, castiga, excluye, es decir, aquella que establece el *tabú*. Las restricciones de la cultura, que sentimos como presiones contra la naturaleza, son un producto tan humano como la naturaleza misma; la existencia de algún sistema de restricciones (sexuales primordialmente) es condición necesaria en cualquier civilización humana. "Si desapareciese de repente de la conciencia colectiva de la sociedad toda la disciplina y todos los *miramientos sacros*, si el predominio de nuestro super-ego dejase de repente de tener vigencia a nivel general, en el término de dos generaciones toda la civilización humana sería un montón de ruinas"<sup>99</sup>.

---

97 Mary Douglas: *Símbolos naturales*, Ed. Alianza, Madrid, 1978, p. 14.

98 Cfr. Claude Lévi-Strauss: *Mitológicas: lo crudo y lo cocido*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1982, pp. 161-162 y 289-290.

99 Lesz Kolakowski: *Tratado sobre la mortalidad de la razón*, Ed. Monte Ávila, Caracas, 1969, p. 57.

El hombre moderno arreligioso asume una nueva situación existencial: *se reconoce como único sujeto y agente de la Historia* y rechaza toda llamada a la trascendencia. Dicho de otro modo: no acepta ningún modelo de humanidad fuera de la condición humana, tal como se puede descubrir en las diversas situaciones históricas. El hombre se *hace* a sí mismo y no llega a hacerse completamente más que en la medida en que se desacraliza y desacraliza el mundo. Lo sacro es el obstáculo por excelencia que se opone a su libertad. No llegará a ser él mismo hasta que se desmitifique radicalmente. No será verdaderamente libre hasta no haber dado muerte al último Dios<sup>100</sup>. La emergencia de un nuevo ámbito simbólico requiere que el hombre asuma y arriesgue su poder: se configure creativamente, es decir, se construya como un *ser trasgresor* y homicida, destructor de límites. Dos son los asesinatos que hemos de realizar: el de Dios y el del Hombre. El riesgo es grande pues aquello contra lo que se dispara es el Orden, pero también contra el sufrimiento, contra la violencia, contra la mentalidad expiatoria. “En apariencia –dice Cioran-, el hombre se ha proporcionado los dioses por necesidad de estar protegido, de tener una garantía; en realidad, lo ha hecho por *avidez de sufrir*”. Ahora, en este tiempo detenido, tenemos todo *demasiado cerca*, seducidos por el acontecimiento, fusionados con la pantalla total<sup>101</sup>. Nuestra *manía higiénica* podría ser una confirmación de que lo sagrado no está tan lejos de nosotros como pensamos<sup>102</sup>. Lo curioso es que en el arte, como sucede con la *compulsiva presentación de lo residual* en algunas instalaciones de Concha Jerez, frente a la vida cotidiana, prolifera lo escatológico, como si tan sólo en los excrementos pudiera encontrarse alguna verdad o placer<sup>103</sup>. Queremos mancillar o profanar todo pero sin ser capaces luego de asumir que nuestro exceso conduce a la ceguera. Edipo (ese ser sagrado y maldito, rey y mendigo, veneno y cura, extranjero y

---

100 Mircea Eliade: *Lo sagrado y lo profano*, Ed. Labor, Barcelona, 1967, p. 197.

101 “También aquí tal vez sea posible utilizar las viejas metáforas de la patología. Si la histeria era la patología de la escenificación exacerbada del sujeto, una patología de la expresión, de la conversión teatral y operística del cuerpo; y si la paranoia era la patología de la organización, de la estructuración de un mundo rígido y celoso, entonces, con la comunicación y la información, con la promiscuidad inmanente de todas esas redes, con sus conexiones continuas, ahora nos encontramos en una nueva forma de esquizofrenia. No más histeria, no más paranoia proyectiva, propiamente hablando, sino este estado de terror propio del esquizofrénico: demasiada proximidad a todo, la sucia proximidad de todo cuanto toca, sitia y penetra sin reminiscencia, sin ningún halo de protección privada, ni siquiera su propio cuerpo, para protegerla. [...] Es el fin de la interioridad y la intimidad, la excesiva exposición y transparencia del mundo lo que le atraviesa sin obstáculo. Ya no puede producir los límites de su propio ser, ya no puede escenificarse ni producirse como espejo. Ahora es sólo una pura pantalla, un centro de distribución para todas las redes de influencia” (Jean Baudrillard: “El éxtasis de la información” en Hal Foster (ed.): *La posmodernidad*, Ed. Kairos, Barcelona, 1985, pp. 196-197).

102 “Lo sagrado, lo sucio, lo que puede manchar, lo que hay que poner aparte (o quitar de la vista) se distinguen mal. Lo sagrado nunca ha estado tan omnipresente como en las sociedades moderna. Nunca nos habíamos apartado hasta este punto de los cadáveres, sangre menstrual, esputos, mocos, orina, heces, erutos, costras, polvo, barro. Todos somos unos sacerdotes maniáticos en nuestras cocinas. Todos somos unos locos tiranos en nuestros cuartos de baño” (Pascal Quignard: *Las sombras errantes*, Ed. Elipsis, Barcelona, 2007, p. 110).

103 “¿Cuál puede ser el sentido de tal fiesta en la sociedad de la que los dioses han desertado? ¿Puede ser el hombre, por sí solo, el objeto de un carnaval, gustar de estas mortificaciones y de estas ceremonias fecales, como si no se dirigieran más que a él? Vuelta a los *excreta*, al baño primitivo de las heces. Placer turbio por las letrinas y fascinación ambigua por los chalets de necesidad. Una infancia del arte, acaso, bañándose en pañales sucios” (Jean Clair: *De Im-mundo*, Ed. Arena, Madrid, 2007, p. 26).

hermano, culpable e inocente, nativo y exiliado, manifestación del poder y también de la máxima debilidad) es, para nosotros, algo peor que un enigma, un *desconocido*. "Con su existencia misma, Edipo plantea a la ciudad si podrá discernir en la suciedad y la deformidad de este despojo excremental el poder sagrado para transformar la ciudad estado (*sagrado* quiere decir tanto bendito como maldito). Las cosas sagradas son peligrosas porque están contaminadas además de ser transformadoras"<sup>104</sup>. Disgusto y santificación, sagrado y execrable, dualidades unidas que siguen mostrando lo *ambivalente*<sup>105</sup>. En la cultura trágica uno trasciende el sufrimiento, el desperdicio o el desmoronamiento a través del acto mismo de reconocer su realidad. La lección clásica de la tragedia es que no puede reconocer que la única cura para el terror es la justicia, "y el terror surge cuando la legitimidad se desmorona"<sup>106</sup>. El problema es que la forma de *catarsis* que hemos canonizado (la entrega a lo vomitivo o la mera estupefacción ante lo "indigesto") no consigue librarnos de los monstruos. Algunos piensan que no hay nada sagrado<sup>107</sup> mientras que otros advierten, en nuestras pulsiones "transgresivas", una fidelidad a lo divino<sup>108</sup>. "El arte –escribe Jean Clair- ha domesticado todos los dominios del mundo visible e invisible, los animales, las plantas, los mares y los campos, las ciudades y los desiertos, a los monstruos, los ángeles, los demonios y los dioses; hasta a los perros, según Rimbaud. Pero no parece que haya domesticado el horror"<sup>109</sup>. Concha Jerez no confía en una *purificación catártica* sino que sus interferencias, a la manera de la interrupción brechtiana, propician el distanciamiento reflexivo (en vez de la empatía acrítica, evitando el sometimiento emocional) y acaso moviéndonos a intervenir en función de pautas solidarias. En el ámbito anteriormente sagrado de la Sala Verónicas, esta creadora propone desplazar la *dogmática* hacia la exposición (nada literalista) del es-

104 Terry Eagleton: *Terror sagrado. La cultura del terror en la historia*, Ed. Complutense, Madrid, 2007, p. 36.

105 Cfr. Jean Clair: *De Inmundo*, Ed. Arena, Madrid, 2007, p. 43-44. Giorgio Agamben ha cuestionado ese paradigma de la "ambivalencia de lo sagrado" que tendría su fundamento teórico en las *Lectures on the religion of the Semites* (1889) de Robert Smith prolongándose hasta las *Formes élémentaires de la vie religieuse* de Émile Durkheim y, por supuesto, *Tótem y tabú* de Freud. La noción de lo *numinoso* propuesta por Rudolf Otto en *Lo santo* es el punto culminante de la transferencia de lo religioso a la esfera de la emoción psicológica. El *homo sacer* y la *sacratio* no serían, para Agamben, la manifestación de la dualidad oscilante de lo sagrado sino la figura ordinaria de la vida apresada en el bando soberano "y conservada así la memoria de la exclusión originaria a través de la cual se ha constituido la dimensión política" (Giorgio Agamben: *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*, Ed. Pre-textos, Valencia, 1998, p. 108).

106 Terry Eagleton: *Terror sagrado. La cultura del terror en la historia*, Ed. Complutense, Madrid, 2007, p. 37.

107 "*Nada es sagrado*. Cada cual tiene el derecho de expresar y de profesar a título personal cualquier opinión, cualquier ideología, cualquier religión. Ninguna idea es inaceptable, ni siquiera la más aberrante, ni siquiera la más aborrecible. No hay idea, ni declaración, ni creencia que tenga que librarse de la crítica, del escarnio, del ridículo, del humor, de la parodia, de la caricatura, de la imitación. "Lo reiteraré de todas las maneras posibles", escribía ya Georges Bataille, "el mundo sólo es habitable a condición de no respetar nada". Y Scutenaire: "Hay cosas con las que no se bromea. ¡No lo suficiente!". Lo que sacraliza mata. La execración surge de la adoración. Sacralizados, el niño es un tirano, la mujer un objeto, la vida una abstracción desencarnada" (Raoul Vaneigem: *Nada es sagrado, todo se puede decir*, Ed. Melusina, Barcelona, 2006, p. 12).

108 "En 1954, en *Roberte ce soir*, entrega [Klossowski] la fórmula en la que la noción discutible de *sacer*, imaginada por Rudolf Otto, parece tomar la figura de la ley: "Insultamos a Dios por el hecho de existir, ¡creemos en él entonces, prueba de que lo queremos secretamente!" (Jean Clair: *De Inmundo*, Ed. Arena, Madrid, 2007, p. 55)

109 Jean Clair: *La barbarie ordinaria. Music en Dachau*, Ed. La Balsa de la Medusa, Madrid, 2007, p. 35.

tado catastrófico del mundo, allí donde antes se tensaba la fe hacia lo trascendente ahora contemplamos depósitos de cotidianidad en los que información, literalmente, se pliega sobre sí misma obligándonos a establecer un desciframiento que es una *toma de posición* política. Con todo, Concha Jerez no olvida la función ritual del espacio en el que instala sus obras, al contrario dispone las piezas en muros que tienen, en todos los sentidos, *memoria*. Allí donde antes funcionaba la cohesión colectiva del culto (religioso) ahora deambula el espectador de la cultura (aparentemente secularizada), en una evidente reaparición de lo aurático en una época absolutamente *descreída*, agitada emocionalmente con la información de lo catastrófico que termina por producir no tanto el efecto de lo *sagrado numinoso* cuanto lo que podríamos llamar un “hipnotismo pseudo-tolerante”.

La teoría de las catástrofes intenta explicar la discontinuidad como un hecho de naturaleza casi siempre posicional<sup>110</sup>, aunque puede ser considerada o forzada como una teoría de las analogías, una causalidad de lo *distante* como la de ese aleteo de la mariposa en la Amazonía que provoca una perturbación meteorológica en Londres. Pero resulta que nuestro mundo, sometido a la sobredosis del terror, prefiere, más que la conexión de lo heterogéneo (en algún sentido una *metaforización expandida*), la descripción *literal*, la *punctualización* de lo peor. Podemos retornar a aquella recomendación de Leonardo da Vinci de representar la batalla por medio de cadáveres cubiertos a medias por el polvo, pintando la sangre con su color propio, también mezclada con el polvo, mientras los hombres aprietan los dientes o se golpean la cara con los puños en la agonía de la muerte. Hay que *detallar las imágenes inquietantes*, desde la certeza de que la mirada despiadada del arte supera el límite del miedo<sup>111</sup>. Conviene tener presente que lo terrible no es algo extraño, una realidad inconcebible de la que estamos absolutamente separados, sino que más bien, *eso está aquí*: nuestras casas están habitadas por lo pavoroso. “Hoy –escribe Ernst Bloch en *El principio esperanza*– las casas aparecen en muchos sitios como dispuestas para el viaje. A pesar de todos los adornos, o quizá por ello mismo, en ellas se expresa una despedida”<sup>112</sup>. Incluso podríamos pensar que algunas personas, más que vivir en las casas, parece que han acampado en ellas, están en situación provisional o, tal vez, gozan del nomadismo<sup>113</sup>.

---

110 “Thom utiliza la topología diferencial para partir de la premisa opuesta [a la geometría atemporal griega]: que los cambios de forma (en los procesos así como en los objetos) son reales, y que el objetivo de la ciencia es captar lo que el llama “la incesante creación, evolución y destrucción de formas” del universo” (Alexander Woodcock y Monte Davis: *Teoría de las catástrofes*, Ed. Cátedra, Madrid, 1994, p. 20).

111 “Pero la piedad, lejos de ser el gemelo natural del miedo en los dramas de infortunios trágicos, parece diluirse –aturdirse– con el miedo, mientras que el miedo (el pavor, el terror) por lo general consigue ahogar la piedad. Leonardo está sugiriendo que la mirada del artista sea, literalmente, despiadada. La imagen debería consternar y en esa *terribilità* hallamos una suerte de belleza desafiante” (Susan Sontag: *Ante el dolor de los demás*, Ed. Alfaguara, Madrid, 2003, p. 88).

112 Ernst Bloch: *El principio esperanza*, vol. 2, Ed. Aguilar, Madrid, 1979, p. 309.

113 “Es curioso ver cómo viven las parejas jóvenes cuando conviven, casados o no; vas a visitarlos y parece que estén

Lo cierto es que la desinteriorización que preparó el más crudo de los vacíos, el espacio que nos corresponde es *clínico* y extremadamente frío. *Hace ya mucho tiempo que el calor se fue de las cosas*<sup>114</sup>, lo único que queda, como resto de las antiguas combustiones, incluso musealmente, es la *política de la ceniza*<sup>115</sup>. La vivencia moderna del desarraigo aparece, singularmente, tanto en Benjamin como en Heidegger: la experiencia estética se muestra como un extrañamiento que exige una labor de recomposición y readaptación. "Ahora bien, esa labor no se propone alcanzar un estadio final de recomposición acabada; la experiencia estética, al contrario, *se orienta a mantener vivo el desarraigo*"<sup>116</sup>. Entre la mudanza y la incomodidad de la casa destartada hemos aprendido a no tener demasiadas esperanzas; todos hemos contemplado, a la vuelta de la esquina, los carros de los supermercados, reciclados por los *homeless* y el pánico puede, por un momento, llevarnos a *ponernos imaginariamente en ese sitio sin asideros*. "¿En qué momento –pregunta Paul Auster- una casa deja de ser una casa?, ¿cuándo las paredes se desmoronan?, ¿cuándo se convierte en un montón de escombros?"<sup>117</sup>. Si bien es verdad que una vivienda se transforma, como señaló Alexander Mitscherlich, en un verdadero hogar siempre que lo que me vuelve a llevar a ella no sean sólo las costumbres, sino la continuidad viva de las relaciones con otras personas, la prosecución del sentir y aprender en común (*un interés todavía sincero por la vida*), tampoco podemos perder de vista la idea de que en esa intimidad no dejan de encontrarse elementos inequívocamente negativos<sup>118</sup>.

Justamente cuando el búnker se ha vuelto, militarmente, obsoleto, un vestigio que no es

---

acampando: no han comprado muebles, tienen algunas cajas, algunos trozos de madera, no han comprado una cama, duermen en un colchón en el suelo, como si estuvieran allí de paso. Es una idea para mí fundamental: estamos aquí de paso. No nos podemos anclar en algún sitio, sólo podemos pasar" (Alain Robbe-Grillet: "Ciudad imaginaria, ciudad real" en *Creación*, nº12, Instituto de Estética y Teoría de las Artes, Madrid, 1994, p. 85).

114 "El calor se está yendo de las cosas. Los objetos de uso cotidiano rechazan al hombre suave, pero tenazmente. Y al final éste se ve obligado a realizar día a día una labor descomunal para vencer las resistencias secretas –no sólo las manifiestas- que le oponen esos objetos, cuya frialdad tiene él que compensar con su propio calor para no helarse al tocarlos, y coger sus púas con una destreza infinita para no sangrar al asirlos. Que no espere la menor ayuda de quienes le rodean. Revisores, funcionarios, artesanos y vendedores, todos se sienten representantes de una materia levantisca cuya peligrosidad se empeñan en patentizar mediante su propio rudeza. Y hasta la tierra misma conspira en la degeneración con que las cosas, haciéndose eco del deterioro humano, castigan al hombre" (Walter Benjamin: *Dirección única*, Ed. Alfaguara, Madrid, 1987, p. 33).

115 "El paso por el museo de la modernidad hacia la post-modernidad es el paso de lo político: *de una política de la ruina hacia una política de la ceniza*" (Jean-Louis Déotte: "Patocka, Europa y su espíritu" en *Catástrofe y olvido. Las ruinas, Europa, el Museo*, Ed. Cuarto Propio, Santiago de Chile, 1998, p. 155).

116 Gianni Vattimo: "El arte de la oscilación" en *La sociedad transparente*, Ed. Paidós, Barcelona, 1990, p. 142.

117 Paul Auster: *La invención de la soledad*, Ed. Anagrama, Barcelona, 1994, p. 41.

118 "Ahora bien, el hogar nunca se refiere a algo inequívocamente positivo, sino a algo en lo que, en el mejor de los casos, es lo positivo lo que prepondera. Lo oprimente, lo encadenante, lo rudo e informe, lo secretamente martirizador se esconde también –cualquiera que sea el modo como esté mezclado- en los pliegues del recuerdo, siempre que la palabra "hogar" no aparece asociada con una sociedad, o con el arte, o con cosas parecidas, sino que designa ante todo el sitio de que alguien procede" (Alexander Mitscherlich: "Confesión al mundo cercano. ¿Qué es lo que convierte una vivienda en un hogar?" en *La inhospitalidad de nuestras ciudades*, Ed. Alianza, Madrid, 1969, p. 134).

fácil de demoler<sup>119</sup>, nos hemos *instalado* (mental y existencialmente) en él. La *bunkerización* es la consecuencia, entre otras cosas, de la televisión planetaria y de la reticulación cibernética<sup>120</sup>. La cripta de la angustia bélica ha sido metamorfoseada en el salón con el altar catódico en el que también pueden sedimentarse los pavorosos trofeos de los viajes, esos *souvenirs* que revelan, más que nada, la falta de cualquier tipo de experiencia. “*El desierto crece*. Lo salvaje está ya en el interior. Pero también, y en el mismo respecto, como una contradicción viva, somos sedentarios, porque ya da igual dónde vayamos. Todo va siendo preparado para que en todas partes nos “sintamos en casa”, esto es: desahuciados. Baste recordar al respecto el *slogan* de una conocida agencia de viajes alemana: “Déjenos que programemos sus vacaciones”<sup>121</sup>. Estamos afectados por el *síndrome de Babel* específico de nuestro Multiverso<sup>122</sup>, aunque fácilmente tras en un *viaje programado* (en los que hay que ver lo que es *necesario* ver) podemos caer en lo que, vagamente, se llama *síndrome de Estocolmo*, esto es, la familiaridad con los guías-verdugos e incluso el retorno placentero a la tortura turística como única forma de afrontar el *tiempo muerto*. Tenemos que marcharnos de casa, sea como sea, aunque finalmente el destino sea, sencillamente, deleznable, un cuchitril en el que se consuma una estafa. Porque, en última instancia, los sujetos son conscientes del carácter inhóspito de la *ciudad cainita*<sup>123</sup>. Ese primer hombre, que mítica-mente amuralla el territorio y cimienta el espacio “habitable”, es un delirante, alguien que se desvía del surco. No es raro que encontremos refugio, precarios llenos de miedo, en el búnker, sobre todo cuando se extiende la sospecha de que acaso una casa, a pesar del fuego resguardado en la memoria, no fue nunca un hogar. “Todo “hogar” es sentido como tal cuando ya es demasiado tarde: cuando ya se ha perdido. “Hogar” es el lugar de la infancia

---

119 “Vestigios banales, estas obras, han tomado la simple morfología de los taludes, sólo preservados por la dificultad que entraña su demolición. Asombrosos ejemplos de la ceguera de una época con respecto a ella misma, estas obras primordiales anuncian con todo una nueva arquitectura fundamentada no tanto sobre las facultades físicas, sino sobre el psiquismo” (Paul Virilio: “Arqueología del búnker” en *Acto. Revista de pensamiento artístico contemporáneo*, n° 1, Santa Cruz de Tenerife, 2002, p. 92).

120 Me he ocupado de esta cuestión de la bunkerización en Fernando Castro Flórez: “Zona. Una historia verdadera. (En las trincheras)” en *Escaramuzas. El arte en el tiempo de la demolición*, Ed. CendeaC, Murcia, 2003, pp. 87-117.

121 Félix Duque: *El mundo por de dentro. Ontotecnología de la vida cotidiana*, Ed. Serbal, Barcelona, 1995, p. 126-127.

122 “Lo que [...] constituye la experiencia de este Multiverso policéntrico, de esta *textura* móvil en la que nos movemos, es la *recurrencia* –a veces, catastrófica- de unos estadios con otros, la difícil *transacción* entre unas y otras forma de vida [...]: el *mestizaje* en suma de culturas y técnicas, la constante *hermeneusis de la técnica*. Éste es el problema y el desafío con que se enfrenta a mi ver esta época: su *contemporaneidad* con todas las épocas anteriores” (Félix Duque: *El mundo por de dentro. Ontotecnología de la vida cotidiana*, Ed. Serbal, Barcelona, 1995, p. 103).

123 “Según el Génesis, pues, el origen de la ciudad no se debe únicamente –siquiera sea de modo mediato- al Crimen primigenio, sino a algo mucho más grave: Caín se niega a obedecer a Yavé y, en su *hybris técnica*, “dejada de la mano de Dios”, se asienta definitivamente él y su descendencia, forjando ciudades amuralladas con un doble cerramiento: horizontal y periféricamente, establece la distinción entre campo y ciudad, verticalmente, techa las viviendas internas a la ciudad para protegerse de un cielo que ha dejado de ser protector. El hombre cainita (el hombre de la ciudad, el “civilizado”) establece su morada *a la contra*: contra la tierra –que, según la maldición de Yavé, habría de negarle sus frutos- y contra el cielo hostil y amenazador. Literalmente, la habitación humana se yergue desde entonces, desafiante, en medio de lo *inhóspito* (en alemán: *das Unheimliche*, lo que se hurta a todo hogar; y por extensión, lo siniestro)” (Félix Duque: *El mundo por de dentro. Ontotecnología de la vida cotidiana*, Ed. Serbal, Barcelona, 1995, p. 75).

(de la falta de un lenguaje delimitador y clasificador: dominador), el lugar de los juegos, la prolongación cálida y anchurosa del claustro materno. Y es imposible –y si lo fuera, sería indeseable y decepcionante- volver a él<sup>124</sup>. La casa, ese lugar, por simplificar al máximo, en el que habitualmente se come, es, en muchísimos sentidos, *lo indigesto*<sup>125</sup>. Tenemos que retornar a 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 un conocido texto de 1919, asoció lo  *siniestro* al temor a que un objeto sin vida esté, de alguna manera, animado<sup>126</sup>, 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 sólo se tornó extraño mediante el proceso de su represión”<sup>127</sup>. 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 recorrer<sup>128</sup>. Estamos atrapados, literalmente, en códigos de “sin-sentido”, empantanados en el *argot* que, como señalan Concha Jerez y José Iges, puede ser una zona de complicidades en la que hay que *in-*

124 Félix Duque: *El mundo por el dentro. Ontotecnología de la vida cotidiana*, Ed. Serbal, Barcelona, 1995, pp. 82-83.

125 “Comensales son aquellos que comparten mesa, reconociéndose mutuamente como no comestibles, indigestos. Desde este no-reconocimiento en los viveres, la separación queda enfatizada elevando el suelo en el altar que consagra la confabulación, la mesa. La cocina es, pues, indistinta al podium, al pulpitem, al altar: se trata de un fuego elevado para las manos, para las ideas, una mesa ritual de trabajo simbólico. Ese hogar, fuente de calor y de cultura, habrá sido durante muchas vidas centro, y desahuciado más tarde por los excesos, los refritos, los diseños, los congelados... que vienen a pretender una eternidad sin degradación, un hogar sin mancha, una estructura sin ornamento, una función sin uso, y que concluyen en el catering, la fast-food y lo precocinado. El soborno queda completado por la dulzura de los sabores y los artilugios, los acidulantes, aromatizantes, conservantes, gadgets y aperos snobs –ideologías de la nutrición que convierten el consumo en maravilla, y enmascaran el saber del encuentro. En ese tránsito, los ojos subyugan y sojuzgan al entero cuerpo, el diseño importa más que el uso, y la cocina se aleja. Es cuando la visualidad, la virtualidad, prevalecen sobre el tacto, condenándonos a la inanición” (Juan Luis Moraza: “DIESTETICA” en *José Ramón Amondarain. Sípidos*, Sala América, Vitoria, 2001, pp. 48-49).

126 “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*, Ed. José J. de Olañeta, Barcelona, 1991, p. 18).

127 Sigmund Freud: “Lo siniestro” precediendo a E.T.A. Hoffmann: *El hombre de arena*, Ed. José J. de Olañeta, Barcelona, 1991, p. 28.

128 “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).

terferir<sup>129</sup>. En un breve texto que titulaba "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 farisáicos, 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"<sup>130</sup>. Pero no sólo 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 racionalización<sup>131</sup>. Concha Jerez reivindica, por medio de sus obras, el pensamiento crítico-ilustrado frente a la "estética del desencanto" o el cinismo descreído<sup>132</sup>.

El discurso del final de la utopía es sobradamente conocido: no existe ningún punto de partida, ningún fundamento, ningún origen, ninguna alternativa teórica o política externa de donde comenzar a crear un nuevo mundo. Parecen cerrados tanto el camino de la ideología como el de la utopía, tanto el de una mediación política como el de una renovación social.

---

129 "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 lges 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 en *Concha Jerez. Del lugar al no-lugar*, Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián, 2001, p. 37). "El proyecto *Argot* (1991-2015) constituye un reto, afrontado por ambos [Concha Jerez y José lges] durante los últimos veinticuatro años, en medios y 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 austríaca, 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" en *Concha Jerez y José lges. Media\_mutaciones*, Tabacalera, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid, 2015, p. 25).

130 Concha Jerez: "Unidades de interferencia" en *Concha Jerez. Unidades de Interferencia*, La General, Caja de Ahorros de Granada, 1994, p. 9.

131 Cfr. Gianni Vattimo: "Utopía, contrautopía, ironía" en *Ética de la interpretación*, Ed. Paidós, Barcelona, 1991, p. 108.

132 "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 en *Concha Jerez. Del lugar al no-lugar*, Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián, 2001, pp. 31-33).



Aquella evocación emocionada que hacía Fidel Castro de los que comparten un ideal<sup>133</sup> suena anticuada pero también está completamente pasada de moda la “desconfianza” posmoderna y hemos experimentado el hastío de lo distópico: una vez que uno apaga la pantalla el problema de la realidad como un no-lugar deviene un problema muy real. Andreas Huyssen tiene razón cuando señala que “hoy se ha agotado esa lógica del *desilusionamiento*”<sup>134</sup> y también que la obra de arte retorna en una época de reproducción, diseminación y simulación ilimitadas: “el deseo de historia, de la obra de arte original, del objeto museal auténtico, es paralelo en mi opinión al deseo de lo real, en un tiempo en que la realidad se nos escapa más que nunca”<sup>135</sup>. En *El dieciocho Brumario de Luis Napoleón Bonaparte*, Marx subrayó la importancia fundamental del imaginario ideológico como factor de eficacia histórica. Frente al discurso conductista-deprimente, defensor del status quo, empeñado en hacer que todos comulguen con ruedas de molino, convenciéndonos de que únicamente podemos salir a la calle con la careta del cinismo<sup>136</sup>, 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 entusiasmo<sup>137</sup>.

Conocemos y hemos experimentado la atracción del nihilismo<sup>138</sup> e incluso realizamos el esfuerzo para custodiar lo memorable: “Toutes les révolutions entrent dans l’histoire, et

---

133 “Es que, cuando los hombres llevan en la mente un mismo ideal, nada puede incomunicarlos, ni las paredes de una cárcel, ni la tierra de los cementerios, porque un mismo recuerdo, una misma alma, una misma idea, una misma conciencia y dignidad los alienta a todos” (Fidel Castro: “La historia me absolverá” en *Las declaraciones de La Habana*, Ed. Akal, Madrid, 2012, p. 27).

134 Andreas Huyssen: “Recuerdos de utopía” en *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 2002, p. 267.

135 Andreas Huyssen: “Recuerdos de utopía” en *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 2002, p. 277.

136 “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 post-utopía más que de anti-utopía 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*, Ed. Exit, Madrid, 2010, p. 137).

137 “El lugar de la política es ocupado, así, por lo que Marx y Engels definieron, en *La sagrada familia*, 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 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*, Ed. Amorrortu, Buenos Aires, 2012, pp. 41-42).

138 “Desde el principio me encaminé hacia ese ambiente, tan atractivo, en el que un nihilismo extremo nada quería ya saber, ni desde luego continuar, de cuanto anteriormente se había admitido como el empleo de la vida o de las artes” (Guy Debord: *Panegírico*, Ed. Acuarela & A, Machado, Madrid, 2009, p. 49).

l'histoire n'en regorge point". Lo dice un asiduo al ambiente de expertos en demoliciones, alguien que re-escribió su vida como ejercicio del peligro. No es fácil querer, a la manera nietzscheana, hacia atrás ni tampoco podemos escapar del resentimiento como si fuera una mota de polvo sobre un piano<sup>139</sup>. Algunos artistas imaginan un futuro que aún está por ocurrir, sienten, como apunta Marc Augé, que le incumbe al arte salvar lo que hay de más precioso en las ruinas y obras del pasado: "el sentido del tiempo, tanto más provocador y conmovedor cuanto no es posible reducirlo a historia, por cuanto es conciente de una carencia, expresión de una ausencia, puro deseo"<sup>140</sup>. ¿De qué sirve dar un grito espantoso? ¿Para qué hacer eso si finalmente no será otra cosa que teatro? Incluso los que buscaron lo inhumano o la crueldad sucumbieron a la taxidermia del escenario<sup>141</sup>. Ya no hay freno de emergencia para el tren de la revolución<sup>142</sup> porque lo único que contemplamos es la desolación del discurso, como si todas las consignas estuvieran "cimentadas" en la nostalgia de lo que ya no podrá suceder. La retórica de la revolución y la de la libertad democrática son cómplices de un estado global deprimente.

El pensamiento dialéctico ha mostrado la peculiar dialéctica que se establece entre mito y racionalidad para poder descartar como "ideología" (falsa conciencia de la realidad) tanto la retórica del vacío como el éxtasis ante el "mundo feliz". La demanda de Concha Jerez establece que el arte interfiera en un mundo mediatizado, que no hace otra cosa que amplificar su violencia sin límites, se articula, en el terreno del arte, como el despliegue de una narración *deconstructiva*. La travesía a través de las utopías rotas se manifiesta por medio de objetos *kitsch*, hasta realizar una descripción de nuestra civilización como *pastiche*. Debemos

---

139 "La imposibilidad de "querer que Troya haya sido saqueada", de la que hablaba Aristóteles en la *Ética a Nicómaco*, es lo que atormenta la voluntad, lo que la transforma en resentimiento. Por eso Zarathustra enseña a la voluntad a "querer hacia atrás" (*zurückvollen*), a transformar todo "así fue" en un "así lo quise": "sólo a esto cabe llamar redención". Preocupado exclusivamente por la eliminación del espíritu de venganza, Nietzsche se olvida completamente del lamentado de aquello que no fue o que podría haber sido de otro modo" (Giorgio Agamben: "Bartleby o de la contingencia" en *Preferiría no hacerlo*, Ed. Pre-textos, Valencia, 2000, p. 130).

140 Marc Augé: *Le temps en ruines*, Ed. Galilée, París, 2003, p. 97.

141 "[...] había escuchado una conferencia suya en la Sorbona (aunque no había ido a saludarlo al finalizar). Hablaba de arte teatral y, en la semisomnolencia con que lo escuchaba, lo vi de pronto levantarse; yo había captado lo que estaba diciendo, había decidido hacernos perceptible el alma de Tiestes cuando se entera de que está dirigiendo a sus propios hijos. Ante un auditorio de burgueses (casi no había estudiantes), se tomó el vientre entre las manos y lanzó el grito más inhumano que jamás haya salido de la garganta de un hombre; provocaba un malestar similar al que habríamos sentido si uno de nuestros amigos bruscamente empezara a delirar. Era espantoso (tal vez más espantoso porque era algo sólo *actuado*") (Georges Bataille: "El surrealismo al día" en Georges Bataille y Michel Leiris: *Intercambios y correspondencias 1924-1982*, Ed. El cuenco de plata, Buenos Aires, 2008, p. 59).

142 "Como sabiamente expresó Walter Benjamín, "La revolución no es un tren que se escapa, es tirar del freno de emergencia". En otras palabras, es intentar parar, es tratar de controlar la anarquía que tenemos para volver a un cierto orden. Tal y como subraya Benjamín, no consiste en intentar alcanzar las estrellas, sino en volver a nuestra naturaleza como criaturas, volver a nuestra finitud y a nuestra fragilidad como personas [...] La ironía que trato de ilustrar es que en el orden social actual, en cierto modo, la autoridad misma es anarquista, está confabulada con la criminalidad, por lo que rebelarse y la transgresión son parte de la rutina diaria" (Terry Eagleton: *Terror sagrado. La cultura del terror en la historia*, Ed. Complutense, Madrid, 2007, p. 29).

recordar que el kitsch implica una experiencia sustitutiva y lleva a una casi completa falta de sensación, a la aceptación acrítica de lo dado. Theodor W. Adorno comprendió el carácter moderno del kitsch al advertir que el ámbito de los objetos que funcionan en el consumo conspicuo es realmente un dominio de imaginación artificial; están creados por la pulsión desesperada de escapar de la abstracta mismidad de las cosas por una especie de auto-construida y fútil promesa de felicidad. Si por un lado, el kitsch es expresión de la estética de la autodecepción y del engaño convertida en algo “dulce” o confortable, en sentido más radical es la imagen del “vacío de valores”<sup>143</sup>. Mal gusto, basura, formas destinadas al entretenimiento superficial, pero también encarnaciones tangibles de la belleza, romanticismo al alcance de todos: la vida confortable necesitaría de unas oportunas dosis de cursilería. Lo kitsch es un estilo de vida que adquiere el rango de *ideal social*<sup>144</sup>, aunque no sea elevado hasta la autoconsciencia. 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 crítico*<sup>145</sup>. 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*<sup>146</sup>. Hay que construir, sin miedo, a partir

---

143 Herman Broch habla del kitsch como representación del mal. “Desde un punto de vista de historia contemporánea considero particularmente interesante la alusión a la relación entre neurosis y kitsch, incluso porque revela su malignidad. Ciertamente no es casual el hecho de que Hitler (como su predecesor Guillermo II) fuese un adepto entusiasta del kitsch. Vivió el kitsch tipo sangre y amó el kitsch tipo sacarina. Ambos le parecían “bellos”. También Nerón fue un entusiasta de la belleza y, en cuanto a talento artístico, bastante más dotado que Hitler. El espectáculo pirotécnico de Roma en llamas y de las antorchas humanas de los cristianos empalados en los jardines imperiales constituyó ciertamente un apreciable valor artístico para el estetizante emperador, el cual demostró ser incapaz de permanecer sordo ante los gritos de dolor de las víctimas e incluso de apreciar su valor de comentario estético musical” (Herman Broch: “Notas sobre el problema del kitsch” en *Kitsch, vanguardia y arte por el arte*, Ed. Tusquets, Barcelona, 1970, p. 30).

144 Cfr. Valérie Arrault: *L’empire du kitsch*, Ed. Klincksiek, París, 2010.

145 “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 inmatrimales, como el sonido o el vídeo, que no son tan sólo espacios añadidos sino también contenidos añadidos” (Concha Jerez entrevistada por Gloria Picazo en *Concha Jerez. Del lugar al no-lugar*, Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián, 2001, p. 33).

146 “En definitiva, construimos (deliberada y mayoritariamente) con fragmentos de nuestra cultura en forma de residuos de la misma, recombinados de diversas maneras. Lo que es también una postura ética, no sólo 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

de lo residual, adentrarse en lo abandonado, en todo aquello que parece “desgastado” para la sociedad de consumo<sup>147</sup>. 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”<sup>148</sup>. Los objetos están, no cabe duda, cargados de memoria y Concha Jerez trata de conseguir que nos interpelen de modo crítico<sup>149</sup>.

La cuestión, surgida con motivo de la exposición de 1989 en Los Molinos del Segura, es la de qué podemos “oir” en el diario en el que propiamente toma protagonismo el “río”<sup>150</sup>. El *diario* que Concha Jerez compone es una compleja *contrautopía*, un desmontaje de nuestros modelos sociales, partiendo de elementos y símbolos extremos: los juguetes y los elementos de cocina, la música y el calzado, las imágenes de los mass media y las cartas de azar. Hay desplazamientos del sentido, desde lo cotidiano hasta el arquetipo, a partir de la información se extrae una “fuerza narrativa de la paradoja”<sup>151</sup>. Pienso en obras como *Música diaria*, en la que los atriles (presentes en numerosas obras como *Retorno al comienzo*, *Espejismo límite* o *Argot 2. Inter-media Labyrinth*) sostienen cajas de música en cuyo interior se han dispuesto las palabras mental, virtual, medida y real. La mujer está encadenada a una música clásica que en su reiteración publicitaria se ha vuelto banal; el objeto atrae no hacia un tiempo de la melancolía, sino en dirección a un precipicio de signos, reflejos o, mejor, introducciones en el espacio que está detrás del espejo. En vez de

---

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*, Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián, 2001, p. 51).

147 “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: “Vestigios y señales de vídeo” en *Concha Jerez. Ideas instaladas*, Ed. Cromoimagen, Madrid, 2007, p. 13).

148 “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 a las *Tierras de nadie*” en *Concha Jerez. José Iges. Terre di Nessuno*, Fundación Telefónica, Madrid, 2002, p. 27).

149 “Me es bastante fácil crear objetos nuevos pero me interesa mucho la carga que arrastran todos esos 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-Opera*, que es un puzzle y, a la vez, un teatro” (Concha Jerez en conversación con Alicia Murria, en *Concha Jerez. José Iges. Terre di Nessuno*, Fundación Telefónica, Madrid, 2002, p. 77).

150 “Reflexión como punto de partida y transgresión como método, del contenido de la palabra DIARIO, de la descomposición de la misma en DIA-RIO y la equiparación de la segunda parte de ella, RIO, con su inversa: OIR” (Concha Jerez: “Transgresión del límite diario. Proyecto de Concha Jerez para Los Molinos de Agua de Murcia” en *Concha Jerez, Contraparada 10*, Palacio Almuñí, Murcia, 1989).

151 José Iges: “De las mañas del cazador, del sabio y de su famoso dedo” en *Concha Jerez*, La General, Caja de Ahorros de Granada, 1994, p. 5.

partitura lo que se muestran son collages con imágenes de los medios de comunicación: la cercanía de la miseria y la violencia extrema con la sociedad del capitalismo internacional, la arquitectura moderna y del lugar de los desheredados, no es un artificio, al contrario, ese es nuestro *paisaje diario*. En la obra *Golden Stars* ya había recurrido a este tipo de actitud crítica por medio del collage, estableciendo, en este caso, una interpretación que actualizaba los *Desastres* de Goya<sup>152</sup>. La política del diálogo, esa utopía que la burocracia vende contra viento y marea, tenía que asomarse a ventanas desvencijadas, encontradas en los basureros o a veces brillantes como la de *Caminando a través de utopías rotas* (en la que se retoman elementos de una intervención realizada en Graz en 1994). El cristal refleja un exterior que ha desaparecido, la identidad convive con una escritura ilegible. Ese fino límite a veces está roto, contenido en zapatos de mujer abandonados, restos inquietantes, sin pareja, en los que encuentro una alegoría de la muerte. Doble encadenamiento femenino este que arroja la promesa de la música al pozo de la abyección. Julia Kristeva ha apuntado que lo *abyecto* no tiene que ver necesariamente con la suciedad o la salud, se trata principalmente de una perturbación de la identidad, el sistema o el orden, anclado en el superyo, es una perversión que no abandona ni asume el interdicto, una regla o una ley, sino que la desvía, la descamina, la corrompe. La remisión al fetiche o al sujeto al utilizar esos zapatos marcados por el tiempo supone, de nuevo, una interferencia en lo cotidiano. El naufragio de la utopía<sup>153</sup> 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 sólo por razones políticas o sociales, sino por razones a veces muy, muy personales”<sup>154</sup>. 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”<sup>155</sup>. Concha

152 “No conviene olvidar que la propia artista ha llegado a afirmar “me identifico con Goya, que sacaba los pinceles a la calle para ser testigo de su época”, del mismo modo que también conviene recordar a Wolf Vostell quien, al igual que Concha Jerez, realizó siempre una lectura crítica del tiempo que le correspondió vivir, presentó en la documenta de Kassel de 1977 el gran ambiente *La Quinta del Sordo* y el catálogo titulado *Vietnam Sinfonie/Desastres de Guerra*, publicado por el artista hispano-alemán en la galería Van Loo de Munich como homenaje a Goya” (Alberto Flores: “Vestigios y señales de vídeo” en *Concha Jerez. Ideas instaladas*, Ed. Cromoimagen, Madrid, 2007, p. 21).

153 “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: “Vestigios y señales de vídeo” en *Concha Jerez. Ideas instaladas*, Ed. Cromoimagen, Madrid, 2007, pp. 17-19).

154 Concha Jerez entrevistada por Gloria Picazo en *Concha Jerez. Del lugar al no-lugar*, Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián, 2001, p. 27.

155 “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,

Jerez emborriona lo escrito, interfiere en la hegemonía mediática<sup>156</sup> 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 manera<sup>157</sup>

No cabe duda de que no solamente estamos rodeados de discursos estereotipados y de una comunicación que transparenta, más que nada, su empantanamiento, sometidos a la lógica del consumo voraz en la que lo consumido son propiamente naderías o, sencillamente, objetos que conforman una iconografía cursi insufrible aunque hegemónica. Los objetos kitsch, surgidos de las tiendas del “todo a 100”, funcionan como la última y patética encarnación del *paraíso*. Los faroles que alumbran nuestro paso, esos elementos que recibían al viajero al llegar a su destino (emplazados en la instalación que Concha Jerez realizó en el Museo del Ferrocarril en 1995), están ocupados por personajes de Walt Disney, muñecas, miniaturizaciones del interior burgués con el sofá y el televisor en el que se ha congelado la imagen de un niño. Pero no sólo están presentes esos emblemas de la pobreza de la experiencia, sino que la parodia se extiende a la forma de llama que adopta la bombilla o el fondo en el que se imponen unas sombras que son desgarrones de imágenes de los diarios que han sido rescatadas del basurero de la historia. Iconografía desoladora en la que Concha Jerez hace leer roles sociales, formas sutiles de la discriminación; estos objetos con los

---

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” en *Concha Jerez y José Iges. Media\_mutaciones*, Tabacalera, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid, 2015, p. 31).

156 “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” (Hénar Rivière 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, p. 109).

157 “[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 sólo 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, Palacio Almudí, Murcia, 1989).

que juega la infancia de la era electrónica están contruidos en Oriente en barcos que no tocan puerto para escapar a los impuestos. Cuando se cobra conciencia de esa situación, la sonrisa de la muñeca deja de ser signo de pureza, se transforma en una mueca, el rastro de la explotación esclavista comprimida en plástico. El mecanismo de estas obras es similar al del teatro brechtiano<sup>158</sup>: justo en el momento en el que se podría producir la empatía se rompe bruscamente el hechizo por medio de la interrupción o la interferencia. La pequeña cocina del *Diario interior* (1996) nos atrapa, al contemplar el interior surge el rostro de una anciana; resultaría difícil encontrar ahí atrincherada el aura melancólica de los retratos antiguos: cada fragmento de la piel es una cicatriz producida por el sufrimiento en el mundo. El semblante del *exilio*, la desposesión de los que han sido obligados a salir de su tierra nos interpela desde el lugar del fuego, aunque ahora lo que ilumina es una luz hipnótica, como si toda la escena no fuera otra cosa que un mal sueño. Desde el límite de la vida se convoca o, mejor, se encuentra apoyatura en los zapatos infantiles llenos de cristales rotos en los que una mano insomne ha escrito algo que sólo puede entenderse como autocensura: el sujeto está *tachado*. La exposición que realizó Concha Jerez en la galería Propac de Madrid en 1976 se titulaba precisamente *La autocensura* y, desde entonces, no ha dejado de decir y exponer lo que piensa sin abandonar esa clave de *encriptamiento* que, al mismo tiempo, muestra lo que todavía no puede ser enunciado.

En 1984, Concha Jerez sintió la necesidad de dotar de visibilidad a sus *acciones*<sup>159</sup> que pueden dar lugar a performances públicas o a piezas que son grabadas en vídeo como es el caso de que ha realizado para la muestra de la Sala Verónicas de Murcia: un recorrido que conecta el espacio de ese antiguo convento transformado en sala de exposiciones con los Molinos del Río Segura en los que intervino en 1989. Hay una necesidad de medir como *experiencia fenomenológica*<sup>160</sup> junto con un proceso creativo de diálogo temporal.

---

158 En la instalación *Habitación de Lectura 1492-1992*, realizada por Concha Jerez y José Iges, se escuchan los versos del poema *Preguntas de un obrero ante un libro* de Bertold Brecht, reclamando la identidad de los hombres y mujeres anónimos que acompañaron a los héroes en sus victorias y derrotas: los que construyeron sus ciudades, les alimentaron y pagaron sus gastos. "Detrás de estas preguntas se revela la crítica a una historia hegemónica escrita desde la perspectiva de los vencedores; de ahí la urgencia de recuperar la memoria de los que soportaban los acontecimientos de una Historia a la que debe integrarse la pluralidad de experiencias y relatos" (Karin Ohlenschläger: "Media\_mutaciones" en *Concha Jerez y José Iges. Media\_mutaciones*, Tabacalera, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid, 2015, p. 29).

159 "[...] la llegada de la artista al mundo de la performance, producida en 1984, año en el que entiende que no deberían ocultarse al espectador determinadas acciones, necesarias para la organización de instalaciones, que hasta entonces se habían realizado en privado" (Alberto Flores: "Vestigios y señales de vídeo" en *Concha Jerez. Ideas instaladas*, Ed. Cromoimagen, Madrid, 2007, p. 11).

160 Aurora García señala que los conceptos fundamentales en torno a los que gira la obra de Concha Jerez son la medida, el tiempo, el límite y la memoria. "Le atrae del espacio su condición dinámica y permeable, su mutabilidad, algo sobre lo cual el artista únicamente está en situación de comprender de forma activa -mediante la transformación de ese entendimiento de una actuación concreta- cuando se introduce en él y lo interpreta según sus propias dimensiones personales, según sus propias facultades y su visión del mundo. En este sentido, Concha Jerez viene a coincidir con Merleau-Ponty cuando él observa que el espacio para la filosofía y el arte no es el del geómetra, capaz

El propuesta que desplegó en los Molinos, titulada *RÍO/OÍR*, funcionaba como un intenso diálogo entre pasado y presente, en una *transgresión de tiempos*<sup>161</sup>. Comentando el proyecto de 1989 en Murcia, Concha Jerez señala que los Molinos del Segura reúnen una serie de condiciones estimulantes para la mente y, consecuentemente, para la creación: “El RIO generador de vida, de asentamientos, de formas de cultura..., en el devenir de Murcia. Este RIO como substrato de este edificio”<sup>162</sup>. La evocación de aquel río del que hablaba Heráclito en el que no podemos bañarnos dos veces<sup>163</sup> está trenzada en un *continuum de tiempos*<sup>164</sup>. En 1989 el río estaba lleno de restos de la crecida, en 2016 Concha Jerez retoma fotografías de aquel momento en una labor de *reciclaje rememorante* y despliega en Verónicas un “diálogo temporal” en el que la transparencia de la *Caja de Cotidianidad* dialoga con los destellos que atraviesan la celosía del antiguo convento: la vida de las mujeres recluidas voluntariamente y la de las necrológicas de otras (conocidas o anónimas pero, a fin de cuentas, siempre importantes) crea también un vínculo existencial. Tenemos que escuchar también con los ojos la *Música diaria* (1991-1996) en la que los atriles no sostienen una partitura sino el paisaje fotográfico que da cuenta del vértigo del consumo. Ese espacio que tuvo funciones religiosas alberga un “diario fragmentado” en el que están sedimentados los *Residuos de utopías rotas* (1994-1999) en la que un mercadillo efímero se integra azarosamente en una instalación que, en cierta medida, *enfoca* lo que nos pasa el juego “sublimador” del arte: los objetos son recuerdos *enmarcados* que, valga la paradoja, se desplazan más allá del límite convencional.

---

de reconstruirlo distanciándose y sobrevolándolo, sino que se trata de una experiencia vivida desde dentro, contada a partir de uno mismo, pues, a fin de cuentas, afirma el autor de la “Fenomenología de la percepción”, “el mundo está a mi alrededor, no frente a mí” (Aurora García: “Reflexiones a partir de un trabajo” en *Concha Jerez*, Contraparada 10, Palacio Almuadí, Murcia, 1989).

161 La transgresión de tiempos es el nudos de distintas obras de Concha Jerez. “El mismo tema reaparece en la instalación sonora: *RÍO/OÍR*, realizada en Murcia, en Los Molinos del Segura; una construcción industrial con desuso bajo cuyo suelo corrían las aguas del río, un *continuum* simbólico que es aprovechado por los artistas. Se trataba de una intervención integrada por veintinueve puntos sonoros, dispuestos en los muros del edificio, que conducían al espectador a una experiencia perceptiva del espacio tanto como a una vivencia emocional a través de los diferentes objetos, entre los que se inclinan contenedores de agua del propio río e imágenes y textos que aludían de nuevo a esa transgresión entre pasado y presente” (Alicia Murria: “Instalaciones visuales y sonoras: fragmentos y ecos del mundo” en *Concha Jerez*. José Iges. *Terre di Nessuno*, Fundación Telefónica, Madrid, 2002, p. 121).

162 Concha Jerez: “Transgresión del límite diario. Proyecto de Concha Jerez para los Molinos de Agua de Murcia” en *Concha Jerez*, Contraparada 10, Palacio Almuadí, Murcia, 1989.

163 “El tiempo está entendido como un continuo fluir a la manera de la teoría del panta rei de Heráclito: un devenir incesante” (Juan Vicente Aliaga: “El tiempo hendido” en *Concha Jerez*, Contraparada 10, Palacio Almuadí, Murcia, 1989). “Debajo de este edificio, discurre el RIO, testigo constante de aquella frase de Heráclito: “ES IMPOSIBLE METERSE DOS VECES EN EL MISMO RIO, PUES QUIENES SE METEN, SUMERGENSE EN AGUAS SIEMPRE DISTINTAS” (Concha Jerez: “Transgresión del límite diario. Proyecto de Concha Jerez para los Molinos de Agua de Murcia” en *Concha Jerez*, Contraparada 10, Palacio Almuadí, Murcia, 1989).

164 “La idea que subyace como punta de partida, es el discurrir en un continuum de tiempos Presente y Pasado y la transgresión de límites entre ambos, en relación con los Tiempos Exterior e Interior” (Concha Jerez: “Transgresión del límite diario. Proyecto de Concha Jerez para los Molinos de Agua de Murcia” en *Concha Jerez*, Contraparada 10, Palacio Almuadí, Murcia, 1989).



El arte no se consume como si se fuera un gourmet; Concha Jerez remueve con una cuchara cristales en una paellera (una obra que se desarrolla en relación con el performance *In Quotidianitatis Memoriam* de 1987), cocinando una realidad punzante. La necesidad del pensamiento occidental de establecer límites y medidas tropieza con serias dificultades, algo materializado en unas recipientes de vidrio de laboratorio que contienen lo heterogéneo; papeles, pelos, naipes con carbón, virutas de hierro con una partitura, paja con unas cartas en las que se han escrito palabras ambiguas. A través del cristal vemos los conflictos, frecuentemente ocultados, de nuestro tiempo, nuestra mirada está atrapada en el espejo, mientras el pensamiento pierde pie en ese mundo de cosas por encima de las cuales la memoria ha tendido un puente. El nihilismo es la definitiva fisura, el fracaso del entusiasmo. Concha Jerez atiende a los intersticios de nuestra cultura, pone el dedo en la llaga: haciendo visible nuestra miseria moral, impone una relación diferente con el espacio en el que se gestan verdaderas experiencias<sup>165</sup>, critica, ejemplarmente, este tiempo de impostura generalizada. Bloch pensaba que el espejo de la cultura de nuestro tiempo tiene siempre el carácter ambivalente de lo que está a medio camino entre la evasión y el consuelo. La dimensión utópica del arte como deseo de transposición de fronteras encuentra, en el final de la modernidad, escombros de la “fábrica de sueños”. Despertar del hechizo, leer en el hueco de la escritura, atravesar los cantos de sirena del espectáculo, son algunas de las trayectorias de esta peculiar *estética de la resistencia*. Concha Jerez rompe en añicos el paisaje de la decepción, acota y pone freno a las mentiras con las que se conduce el pensamiento administrado que levanta la voz con la única esperanza de que el eco devuelva un sonido que imponga el silencio.

Tenemos que plantear la cuestión de cómo dar cuenta de la cotidianidad o, mejor, cómo escribir el *diario* en la clave de Concha Jerez, desde la certeza de que la palabra tiene, al mismo tiempo, una tremenda capacidad de intervención pero, al mismo tiempo, una potencialidad de ocultamiento sistémico. En cierto sentido, lo que hace *siempre* Concha Jerez es intervenir los espacios con palabras. “Quizás las palabras aparezcan atomizadas en el espacio, generando una especie de constelación de letras, con un carácter disgregador y misterioso. O, a lo mejor, las palabras ocupan totalmente un lugar, acumulándose unas sobre otras, perdiendo su capacidad semántica y, consecuentemente, ampliando su contenido sígnico, provocador de sensaciones complejas. Y puede que las palabras desaparezcan, traducidas a líneas de distintos grosores, ocultando su contenido, tanto visual como semántico, para

---

165 “Me interesa situar al espectador ante la obra a partir de las preguntas que él se pueda formular, provocando su capacidad de perplejidad, generándole una relación diferente con el espacio” (Concha Jerez entrevistada por Javier Maderuelo: “Todo está en la realidad” en *Concha Jerez. In Quotidianitatis Memoriam*, Hall K 16, Kassel, 1987, p. 8).

enfatar la dimensión de las mismas, integradas en las superficies de un espacio<sup>166</sup>. Lo encriptado, valga el juego de palabras, en la cripta remite no tanto a lo trascendente cuanto a la inmanencia, a la experiencia sedimentada en la vida, esto es, a las huellas cotidianas. El centro del espacio de Verónicas en Murcia está ocupado por la *Caja de cotidianidad* (1988-2001); esta obra fue creada en 1988 como *Caixa de quotidianitat* 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 la ropa de la gente del barrio de la Sala Montcada en que había realizado la obra. En 2001 en sala Koldo Mitxelena de San Sebastián sustituyó esas ropas por periódicos con noticias del País Vasco, situados dentro de vasos de chacolí. "Pretendo –declara Concha Jerez- 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"<sup>167</sup>. Esta obra, de aspecto minimalista pero, en realidad, desplegada *procesualmente*, evoluciona desde su condición de instalación<sup>168</sup> a su carácter de pieza, en una meditación intensa sobre la esencia del *lugar*<sup>169</sup>, 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 e 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".

Ciertamente la temporalidad que le preocupa a Concha Jerez no es "abstracta" sino que remite siempre a nuestra *época de crisis*, cuando todo *fluye*, en el sentido de Bauman, en una inconsistencia verdaderamente acrítica. La percepción de que la corrupción de los

166 Concha Jerez: "Del lugar al no-lugar" en *Concha Jerez. Del lugar al no-lugar*, Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián, 2001, p. 11.

167 Concha Jerez: "Del lugar al no-lugar" en *Concha Jerez. Del lugar al no-lugar*, Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián, 2001, p. 13.

168 "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 una 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*, Contraparada 10, Palacio Almuñé, Murcia, 1989).

169 "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: "Vestigios y señales de vídeo" en *Concha Jerez. Ideas instaladas*, Cromoimagen, Madrid, 2007, p. 11).

ideales políticos es sistémica atraviesa la obra de algunos artistas que quieren arrancar *una imagen* al cliché para volverla en contra de él, generando una suerte de *contra-información* que, como señaló Gilles Deleuze, sólo es efectiva cuando se convierte en un acto de resistencia. “¿Qué relación existe entre la obra de arte y la información? Ninguna. La obra de arte no es un instrumento de comunicación. La obra de arte no tiene nada que ver con la comunicación. [...] Tiene cierta relación con la información y la comunicación en tanto acto de resistencia. ¿Qué misterioso lazo puede existir entre una obra de arte y un acto de resistencia, si los hombres que resisten no tienen ni tiempo ni, muchas veces, la cultura necesaria para establecer una mínima relación con el arte? No lo sé. [...] No todo acto de resistencia es una obra de arte, aún cuando, en cierto modo, lo sea. No toda obra de arte es un acto de resistencia, y sin embargo, de cierta manera, lo es”<sup>170</sup>. Una obra resiste si sabe ver “en lo que sucede” el acontecimiento, si es capaz de “dislocar” la visión, esto es, *implicarla* como aquello que nos concierne, y al mismo tiempo rectificar el pensamiento mismo, es decir, explicarlo y desplegarlo, explicitarlo o criticarlo, mediante un acto concreto.

Como afirmó Debord, el espectáculo moderno expresa lo que la sociedad *puede hacer*, pero en tal expresión lo *permitido* es lo absolutamente contrario a lo *posible*: “Mantiene la inconsciencia acerca de la transformación práctica de las condiciones de existencia. Es su propio producto, y es él mismo quien establece sus reglas: es algo pseudosagrado”<sup>171</sup>. El sometimiento y el control de las apariencias<sup>172</sup> de la sociedad del espectáculo provoca la ironía que, según Gramsci, está relacionada con el escepticismo más o menos diletante que cubre, precariamente, la desilusión o el cansancio, sin servir para la construcción de un mundo cultural mientras que el sarcasmo que califica como “apasionado” es adecuado para la acción histórico-política. Estamos envueltos en esa dinámica agonística del poder, donde la antigua dominación se ha convertido en *hegemonía* dentro de una sociedad opulenta en la que ha desaparecido toda oposición o alternativa, porque “ya no estamos sometidos a la opresión, a la desposesión o a la alienación, sino a la profusión y al tutelaje incondicional. Sucumbimos al poder de quienes deciden soberanamente sobre nuestro bienestar y nos colman de favores –seguridad, prosperidad, convivialidad, *welfare*- que nos abruman con una deuda infinita, imposible de saldar”<sup>173</sup>. La impresionante instalación

170 Gilles Deleuze: “¿Qu’ est-ce que l’ acte de création?” en *Deux régimes de fous. Textes et entretiens, 1975-1995*, Ed. Minuit, París, 2003, pp. 300-301.

171 Guy Debord: *La sociedad del espectáculo*, Ed. Pre-textos, Valencia, 2002, pp. 46-47.

172 “El espectáculo se presenta como una enorme positividad indiscutible e inaccesible. No dice más que esto: “lo que aparece es bueno, lo bueno es lo que aparece”. La actitud que por principio exige es esa aceptación pasiva que ya ha obtenido de hecho gracias a su manera de aparecer sin réplica, gracias a un monopolio de las apariencias” (Guy Debord: *La sociedad del espectáculo*, Ed. Pre-textos, Valencia, 2002, p. 41).

173 Jean Baudrillard: *La agonía del poder*, Ed. Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2006, p. 15.

multimedia interactiva *Net-Ópera* (1999-2001) de Concha Jerez y José Iges presenta y, al mismo tiempo, reconstruye el *mito de la comunicación*, por medio de un montaje que es, literalmente, un “teatro del mundo” en el que asistimos a un trayecto por la más estricta devastación, cuando todo termina por ser residual<sup>174</sup>. En esa obra encontramos una parodia de la representación huera y espectacular que de la realidad hacen los *media*, una travesía acelerada por un mundo que, como dice Ignacio Ramonet, “tiende a reemplazar la realidad por su puesta en escena”<sup>175</sup>. Podemos entretenernos en un *Click & Win* un *pin-ball virtual* en un vertedero visual, un collage interactivo de imágenes de bombardeos nocturnos sobre Belgrado, niños torturados en orfanatos chinos, okupas desalojados violentamente en Barcelona, campos de refugiados afganos, ruandeses o chechenos, un panorama tremendo de miseria<sup>176</sup>, que tiene algo de “Tratamiento Ludovico” que lleva a la sociedad a una anestesia o, en pocas ocasiones, a la explosión de rebeldía desde la *indignación moral*.

Todo lo que sucede queda convertido en *decorado* y el sujeto dispuesto a hacer *zapping* en el dominio mediático de lo “intolerable”<sup>177</sup>. Los gurús del capitalismo han decidido hablar de la forma más perogrullesca posible pero sin dejar de establecer conexiones de-

---

174 “Elementos extraídos de “media” gráficos como la prensa –advierte Concha Jerez en torno a *Net-Opera*- y la TV se ponen en circulación con fragmentos de edificios dedicados al teatro y a la ópera, y sobre todo ello evolucionan criaturas pertenecientes a la *Commedia dell’Arte*, el teatro chino y japonés y los cómics. Es una versión crítica de nuestra realidad presente: el Gran Teatro del Mundo se despliega ante nuestros ojos en dos pantallas contrapuestas, mientras los sonidos nos traen rumores de pasos, cristales rotos, cajas de ritmos o la melodía de una caja de música. Sobre esa “música instrumental”, las distintas escenas de esta presunta ópera ofrecen un amplio catálogo de articulaciones vocales, desde el puro *bel canto* al grito, pasando por un patio de butacas lleno de sorpresas y el lapidario verbo de Calvino. Residuos de una cultura hecha migajas que es nuestro decorado cotidiano” (Concha Jerez: “Del lugar al no-lugar” en *Concha Jerez. Del lugar al no-lugar*, Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián, 2001, p. 19).

175 “[Concha Jerez y José Iges] Parten de una mirada crítica al mundo que nos rodea, a la manera en que se estructuran los medios de información, a las formas empobrecidas y manipuladas que se imponen sobre los *media*; la cultura mediática, donde el televisor vende una realidad propia y autónoma, un mundo donde, como señala José Iges, retomando las palabras de Ignacio Ramonet: *Se tiende a reemplazar la realidad por su puesta en escena*. Y se podría añadir, donde sólo existe aquello que se convierte -que es convertido- en noticia” (Alicia Murriá: “*Terre di Nessuno*. O las grietas de la realidad” en *Concha Jerez. José Iges. Terre di Nessuno*, Fundación Telefónica, Madrid, 2002, p. 15).

176 “Net-Opera toma el pulso a un presente perpetuo de miserias. Plantea la multidimensionalidad y simultaneidad de una realidad que en el espacio de los flujos mediáticos adquiere una cualidad fantasmagórica con propiedades hipnóticas y anestésicas” (Karin Ohlenschläger: “Del lugar al no-lugar: construcciones en el tiempo” en *Concha Jerez. Del lugar al no-lugar*, Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián, 2001, p. 63).

177 En *Net-Opera* sobre el paisaje mediático se mueven iconos alusivos al juego, al lujo o a la cultura popular, todos ellos residuos del vertedero mediático de nuestro tiempo: “Otras figuras de la alta cultura operística aparecen junto a iconos del cómic descabezados, recortables, futbolistas o los muñecos *Barbie* y *Ken* vestidos de gala con los rostros cubiertos por una moneda de un euro. El espectador puede animar estos iconos a través de un irónico *click and win* (pulsa y gana). A cada golpe de ratón se genera un cambio de escena y el usuario experimenta la sensación de dirigir un relato mediático predefinido, pero de inmediato descubre el cinismo corporativo, la violencia simbólica con la que las multinacionales de la comunicación orquestan las narrativas del acontecer contemporáneo. Un mundo en el que, según los propios artistas, *todo deviene decorado*, descontextualizado y convertido en objeto de consumo visual” (Karin Ohlenschläger: “*Media\_mutaciones*” en *Concha Jerez y José Iges. Media\_mutaciones*, Tabacalera, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid, 2015, pp. 37-39).

lirantes en una vocacional *fabulización del mundo*<sup>178</sup>. “Se acabó el *Homo oeconomicus* de la tradición liberal, capaz de optimizar sus intereses, gran calculador ante lo Eterno. Hagan sitio al *Homo ludens* que tiende cada vez más a convertirse en *Homo narrens*, narrador de sí mismo, dispuesto a todo para captar la atención de sus semejantes, los cuales tienden a disposiciones idénticas”<sup>179</sup>. Virilio habla de una *democracia de la emoción pública* en la que la forma comunicativa ortodoxa es la “histerización”<sup>180</sup>. Esta carnavalización de todos los ámbitos de la vida surge tras la época de las polaridades en la que se desplegaba la política del sacrificio y de la culpabilidad tensada en función del “gran Otro” en la que nadie “creía realmente” en nada<sup>181</sup>. Ahora que completamos el sueño de estar hiper-conectados también surge la sospecha de que la estrategia de la disuasión tiene todas las competencias para vigilar todo lo que pasa. Aunque puede que, finalmente, nada esté “bajo control”: “Si el sistema computacional –apuntó Mark Weiser, director de tecnología del PARC- es invisible y extensivo, es difícil saber qué controla qué, qué está conectado con qué, por dónde fluye la información, cómo se utiliza, qué está estropeado (o qué funciona bien, pero no resulta útil) y cuáles son las consecuencias de una acción determinada (incluido el acto de pasear por una habitación)”<sup>182</sup>. En el recorrido por la Sala Verónicas pasamos de la acción de *caminar entre tiempos y espacios* (en ese recorrido que nos lleva desde el momento presente hasta 1989 y al espacio de los Molinos del Río Segura), rodeamos la transparencia de la *Caja de Cotidianeidad* y, a través de la celosía, sentimos los destellos de las luces de emergencia de la instalación InterMedia *Jardín de Ausentes* (2002). La mirada está *irritada* antes de enfrentarse al panorama reflexivo de lo que ha sido el siglo XX, en una video-proyección en la que se mezclan acontecimientos políticos fundamentales de la modernidad en la sedimentación de los periódicos con personajes esenciales en

---

178 No puedo dejar de citar las primeras líneas del best-seller de Rosabeth Moss Kanter *On the Frontiers of Management*: “Pregunta: ¿qué tienen en común los tréboles, las orquestas sinfónicas, las gacelas, las federaciones, los astronautas, los átomos y las moléculas, los bancos de tiburones, las redes virtuales, el rafting en aguas bravas, los grupos de jazz, los diamantes y las colonias de hormigas. Respuesta: no gran cosa. Sin embargo todos han sido convocados para describir las propiedades de un nuevo modelo de organización que sustituye las viejas máquinas burocráticas jerarquizadas”. Christian Salmon reacciona con ironía veloz al comparar esta enumeración con la “enciclopedia china” que Borges introduce en *El idioma analítico de John Wilkins* que encontró su completa “sublimación” filosófica en *Las palabras y las cosas* de Michel Foucault.

179 Christian Salmon: *Kate Moss Machine*, Ed. Península, Barcelona, 2010, p. 126.

180 “Así, tras el lanzamiento del *consumo extático*, hace alrededor de un siglo, presenciáramos, impotentes o casi, el auge de una comunicación no ya “extática” sino francamente histórica, cuyo secreto reside en la interactividad audiovisual, gracias a las posibilidades de una conmutación instantánea de las emociones colectivas. Y ello, a escala mundial, pues la sincronización de las mentalidades completa con habilidad la antigua estandarización de opiniones propia de la era industrial” (Paul Virilio: *El accidente original*, Ed. Amorrortu, Buenos Aires, 2009, pp. 96-97).

181 “Si nadie “creía realmente”, y si todos sabían que nadie creía, ¿cual era entonces la agencia, la mirada para la cual se ponía en escena el espectáculo de la creencia? Es aquí donde encontramos la función del “gran Otro” en su máximo grado de pureza. En la realidad cotidiana, la vida puede ser espantosa y estúpida, pero todo está bien en tanto todo esto permanezca oculto a la mirada del “gran Otro”” (Slavoj Žizek: *¿Goza tu sintoma! Jacques Lacan dentro y fuera de Hollywood*, Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 2004, p. 58).

182 Cit. en Howard Rheingold: *Multitudes inteligentes. Las redes sociales y las posibilidades de las tecnologías de cooperación*, Ed. Gedisa, Barcelona, 2004, p. 113.

esa época de revoluciones, crueldad y utopías, un magma de lo admirable y lo trágico, de las catástrofe y también de las ideas rectoras, surgido de los restos de un barco que tiene como único destino el desguace.

La luz artificial y las de emergencia en su girar interminable convierten, en las instalaciones de Concha Jerez, a la arquitectura en una especie de zona fantasmagórica o de excepción. El *paraíso soñado* toma las proporciones de una *heterotopía*<sup>183</sup>. Ese interior a duras penas permite llegar hasta “otro lugar”, a ese territorio donde la imaginación consigue definitivamente liberarse. Tal vez se han cerrado las ventanas y las puertas para frenar un *desbordamiento de las ruinas*. Las cartas están “puestas sobre la mesa”, pero el tablero ha desaparecido por el peso de los escombros de la ciudad, objetos, ropas viejas, fragmentos rotos de obras de la misma Concha Jerez. Lo que se comparte sentado en ese espacio es, junto a la *iconografía de la desolación*, unas voces o un rumor múltiple en el que se contiene la esperanza en algo diferente. El paisaje entrópico adquiere las cualidades de la utopía. En sus *Tesis de Filosofía de la Historia* recuerda Benjamin una obra de Paul Klee titulada *Angelus Novus* en el que aparece un ángel que parece como si estuviera a punto de alejarse de algo que lo tiene pasmado. “Ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde a nosotros se nos manifiesta una cadena de datos, él ve una catástrofe única que amontona incansablemente ruina sobre ruina, arrojándose a sus pies”<sup>184</sup>. Quiere detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado, pero “desde el paraíso” sopla un huracán (lo que nosotros llamamos progreso) que tensa sus alas y le arrastra irremediamente. El pensamiento y el arte tiene que saltar sobre el *continuum* histórico para resquebrajarlo, negarse a admitir esa salmodia del “memento mori”. Las ruinas no pueden ser ya contempladas como restos del esplendor pasado, como cifras de la reconciliación o encarnaciones pálidas de un sentido transcendente, lo que está roto, yaciendo en el suelo, compromete a una *óptica materialista*, llama no tanto a la indignación cuanto a al sublevación. La melancolía ve las cosas bajo el prisma de la pérdida, el desprecio del mundo lleva a la conciencia de la vanidad de todas las cosas. Pero aquella utopía bucólica, que ha quedado plasmada en tantas obras de arte, no puede sostenerse como discurso en una época en la que la soledad y la amargura son moneda común. El signo terrible de la frase *Et in*

---

183 Cfr. al respecto el esencial ensayo de Michel Foucault: “Espacio diferentes” incluido en *Toponimias*, Fundació “la Caixa”, Madrid, 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 nuestra propuestas más arriesgadas-, pero a las 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 “lidiar” 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*, Tabacalera, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid, 2015

184 Walter Benjamin: “Tesis de Filosofía de la Historia” en *Discursos Interrumpidos I*, Ed. Taurus, Madrid, 1982, p. 183.

*Arcadia Ego* (también en el paraíso está la muerte) ha desaparecido cuando se pueden temer cosas peores que eso que antes era considerado lo *último*. En el jardín de Bomarzo, sobre una gran máscara boquiabierta, está escrita, con pretendida ambigüedad, la frase "Todo pensamiento vuela", acaso una prefiguración de aquella otra que cierra el primer poema que "dibuja espacialmente un pensamiento", *Un coup de dés* de Mallarmé: "Todo pensamiento emite un golpe de dados". Concha Jerez despliega la *astucia* del pensamiento plástico en un *gozne crítico de la visión*. Es *urgente* escuchar esas voces, hay que buscar en la tierra baldía algo que prefigure lo que se desea. Gran parte de lo más auténtico de nuestra cultura estuvo animado por una *ontología utópica*. Es modestia y es realismo hacer a un lado el sueño milenarista, pero es mendaz negar el acierto de quienes lo soñaron. O olvidarse de que nuestra nueva claridad de visión emana directamente de un fracaso catastrófico de las posibilidades humanas. No es seguro que se pueda arbitrar un modelo de cultura, un programa heurístico para futuros adelantados o un lugar desde el que realizar la crítica del cinismo del presente, sin meollo de utopía. El espectador tiene que sentarse en sillas que son *unidades de interferencia*, darse tiempo<sup>185</sup>, contemplar una banca con lana, un lugar para dormir, ocupado tan sólo por la medida de un cuerpo (el de Concha Jerez) ausente, meditar sobre esos objetos de pacotilla que viven bajo una luz oscilante, en faroles que no incitan a la nostalgia. El consumo nos reduce a cenizas o a escombros, mientras la sociedad levanta fachadas de *normalización*. Fredric Jameson ha señalado que la sociedad postmoderna, en la cual la utopía ha sido desterrada por quimérica, está caracterizada por una superficialidad que se encuentra prolongada tanto en la teoría contemporánea como en toda una nueva cultura de la imagen o el simulacro, con el consiguiente debilitamiento de la historicidad y, simultáneamente, con la aparición de un subsuelo emocional que oscila entre lo sublime (degradado) y el estupor que abraza el pastiche<sup>186</sup>. Tal vez sea necesario aceptar que los documentos de cultura lo son también de barbarie, aunque sea en esta versión *light* propia del fin de siglo. Según Adorno, el arte tiene que temer a todo menos al nihilismo de la impotencia; la crítica rabiosa de al cultura no es, por sí misma radical: "si la afirmación es realmente un momento del arte, entonces éste nunca ha sido absolutamente falso, lo mismo que no es falsa la cultura porque haya fracasado. La cultura pone diques a la barbarie, que es lo peor"<sup>187</sup>. En el umbral de la mirada, donde la razón produce (valga la apropiación goyesca) monstruos y el sueño remueve el fondo pasional y crítico del sujeto, la

---

185 "Concha Jerez utiliza conceptos filosóficos como el *espacio* y *tiempo*, como si se trataran de elementos literarios, conceptos abstractos en la narración de hechos cotidianos. En definitiva, Concha Jerez recoge con sensibilidad aquellos aspectos de la vida sencilla para acercarnos a las sensaciones más recónditas de los espacios que han inquietado su susceptibilidad poética. Concha es, por ello, traductora de hechos *inexistentes* en formas poéticas y siempre basadas, estos hechos, en ese decurso *inexistente* de la historia" (Martín Páez: "Concha Jerez, mágica realidad" en *Concha Jerez*, Contraparada 10, Palacio Almuñé, Murcia, 1989).

186 Cfr. Fredric Jameson: *El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío*, Ed. Paidós, Barcelona, 1991, pp. 21-22.

187 Theodor W. Adorno: *Teoría estética*, Ed. Taurus, Madrid, 1971, p. 329.

utopía se comporta como un revulsivo. Concha Jerez plantea su *resistencia* como un comportamiento intempestivo. Cuando el filisteísmo cultural gana terreno no basta con levantar la voz o exhibir los monumentos y rastros de la belleza, menos aun cuando la disonancia se ha revelado como el fondo de la verdad. Concha Jerez sabe que hay que tener una cierta ironía con respecto al *destino del arte en la era póstuma de la cultura*<sup>188</sup>. Nos hemos hecho pobres, nuestra imaginación está seca, por ello hay que comenzar desde el principio, "construir con poquísimo"<sup>189</sup>, caminar contra ese viento que nos aparta tanto de las ruinas cuanto de aquellas esperanzas que depositamos en al 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.

Una pieza crucial de Concha Jerez es *Unidades de interferencia* (1994) que proviene de la instalación *interferente landscapes* realizada para la Kunstlerhaus de Graz de 1993 que trataba, según indica la misma artista, "sobre la dualidad entre elementos transmisores de valores retrógrados de nuestra sociedad, inservibles, que a pesar de ello, nos los intentan vender cada día más, y la capacidad innata de todo ser humano de *interferir* con sus ideas. Pieza que plantea un no-lugar de interferencia"<sup>190</sup>. Sabemos que cada técnica propone una *novedad del accidente*<sup>191</sup>, ese acontecimiento que Virilio quiere *exponer*, mostrando que es lo inverosímil, lo inhabitual y, sin embargo, inevitable. "No se trataría solamente de exponer nuevos objetos, reliquias de accidentes diversos, a la curiosidad morbosa de los visitantes, para concretar un nuevo romanticismo de la ruina tecnológica, a la manera de un vagabundo que luce sus llagas para despertar la piedad de los transeúntes -luego de haber *lustrado* los

---

188 "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 novelista-policías. Arthur Cravan si 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*, Ed. Anagrama, Barcelona, 1990, pp. 96-97).

189 Walter Benjamin: "El carácter destructivo" en *Discurso Interrumpidos I*, Ed. Taurus, Madrid, 1972, p. 169.

190 Concha Jerez: "Del lugar al no-lugar" en *Concha Jerez. Del lugar al no-lugar*, Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián, 2001, p. 17.

191 "Innovar el navío es ya innovar *el naufragio*; inventar la máquina de vapor, la locomotora, es además, inventar el *descarrilamiento*, la catástrofe ferroviaria. Lo mismo con la aviación naciente, los aeroplanos que innovan *el choque* contra el suelo, la catástrofe aérea. Sin hablar del automóvil y la *colisión en serie* a gran velocidad, de la electricidad y la electrocución ni en absoluto de esos *riesgos tecnológicos mayores* resultantes del desarrollo de las industrias químicas o nucleares... Cada periodo de la evolución técnica aporta, con su equipo de instrumentos, máquinas, la aparición de accidentes específicos, reveladores "en negativo" de los esfuerzos del pensamiento científico" (Paul Virilio: "El museo del accidente" en *Un paisaje de acontecimientos*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 1997, p. 117).



cobres de las primeras máquinas a vapor en los museos del siglo XX, no iremos a hacer lo mismo y *tizar* a propósito los restos calcinados de las tecnologías punta-. No; se trataría de efectuar un nuevo género de escenografía donde *lo que se expone sea solamente lo que explota y se descompone*<sup>192</sup>. Pero también es cierto que la catástrofe puede ser algo tan antiguo como el *habitar*, es decir, los accidentes, los traspies, el *caer por tierra* tiene uno de sus lugares privilegiados en la *casa* que puede oler, como sucede en *Fin de partida*, a cadáver. Allí la técnica es siempre la misma: *poner cada cosa en su sitio*, impedir que el caos se adueñe de todo. Archivo y domicilio coinciden en muchos sentidos. Lo que suena en el mal de archivo (*Nous sommes en mal d´archive*) es una pasión que nos hace arder: “No tener descanso, interminablemente, buscar el archivo allí donde se nos hurta. Es correr detrás de él allí donde, incluso si hay demasiados, algo en él se anarquiza. Es lanzarse hacia él con un deseo compulsivo, repetitivo y nostálgico, un deseo irreprimible de retorno al origen, una morriña, una nostalgia de retorno al lugar más arcaico del comienzo absoluto. Ningún deseo, ninguna pasión, ninguna pulsión, ninguna compulsión, ni siquiera ninguna compulsión de repetición, ningún “mal-de” surgirían para aquel a quien, de un modo u otro, no le pudiera ya el (mal de) archivo. Ahora bien, el principio de la división interna del gesto freudiano y, por tanto, del concepto freudiano de archivo, es que en el momento en que el psicoanálisis formaliza las condiciones del mal de archivo y del archivo mismo, repite aquello mismo a lo que resiste o aquello de lo que hace su objeto”<sup>193</sup>. Concha Jerez acumula objetos y recortes de prensa en unos inmensos *archivos de memoria*, donde recoge, por ejemplo, información sobre el maltrato a las mujeres en un verdadero *work in progress*<sup>194</sup>.

Hal Foster ha sostenido que la dialéctica de la reificación y la reanimación continúa precisamente cuando la reordenación digital transforma los artefactos en información; no se produciría la benjaminiana desaparición del aura sino una suerte de proyección compensatoria que hace que todo, incluso lo insignificante, sea objeto de admiración. “Cada vez más –leemos en “Archivos de arte moderno” uno de los ensayos de *Diseño y delito*– la función mnemónica del museo se traslada al archivo electrónico, al que se podría acceder casi desde cualquier parte, mientras que la experiencia visual se traslada no sólo a la forma exposición, sino al edificio museo como espectáculo”<sup>195</sup>. En la repetición archivística o en la amalgama

192 Paul Virilio: “El museo del accidente” en *Un paisaje de acontecimientos*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 1997, p. 123.

193 Jacques Derrida: *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, Ed. Trotta, Madrid, 1997, p. 98.

194 “Por ejemplo, vengo acumulando desde hace mucho tiempo información sobre mujeres maltratadas que todavía no he utilizado, pero algún día lo haré. Esta información acumulada va saliendo luego en algunos proyectos, aunque siempre es una mínima parte de lo que he ido recogiendo” (Concha Jerez entrevistada por Gloria Picazo en *Concha Jerez. Del lugar al no-lugar*, Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián, 2001, p. 33).

195 Hal Foster: “Archivos de arte moderno” en *Diseño y delito y otras diatribas*, Ed. Akal, Madrid, 2004, p. 82.

documental<sup>196</sup> puede revelarse la imposibilidad de cualquier pedagogía. Los documentos indistintos disponibles en el archivo ponen en tela de juicio la venida del porvenir y, en su desproporción, frenan cualquier raptó interpretativo. "Nada – leemos al final de la "Tesis" derridiana de *Mal de archivo*- es menos seguro, nada está menos claro hoy en día que la palabra archivo"<sup>197</sup>. Nada es más turbio ni más perturbador. Todos los documentos a la vista, la realidad completa digitalizada, suspendido el recorte y la selección. La materialización expositiva del accidente (ese archivo *escenográfico* de lo que explota y se descompone) es, como puede advertirse en *Unknown Quantity* la muestra concebida por Paul Virilio para la Foundation Cartier pour l'art contemporain (2002), concluye en una suerte de hipnosis traumática del 11 de Septiembre. Todos los desastres, desde los terremotos en Japón, hasta las inundaciones que continúan el mito del Diluvio, de los incendios que asolan los bosques al hongo nuclear, de Chernobyl a los pozos en llamas de Irak durante la primera Guerra del Golfo, del hundimiento de Titanic a la marea negra del Prestige, hablan una suerte de lengua *babélica*, su precario archivo está tan destinado al fracaso como aquella Torre que desafió al cielo. "Si la torre de Babel se hubiera concluido, no existiría la arquitectura. Sólo la imposibilidad de terminarla hizo posible que la arquitectura, así como muchos lenguajes tengan una historia. Esta historia debe entenderse siempre con relación a un ser divino que es finito. Quizá una de las característica de la corriente posmoderna sea tener en cuenta este fracaso"<sup>198</sup>. *Todo cae por tierra*, lo catastrófico es, como señala Concha Jerez en muchas de sus intervenciones, el signo de nuestro tiempo desquiciado. El barco que ya solamente sirve para ser desguazado que aparece en *Jardín de Ausentes* remite a un naufragio que tiene un tinte de "terror global" tras el atentado del World Trade Center. En cierto sentido, los americanos ya estaban preparados para la caída de las Torres Gemelas, ese acontecimiento parecido a una película estaba marcado por la paranoia<sup>199</sup>. *Se tenían que caer*, era parte de su

---

196 "[...] se ha señalado que muchas de las más importantes *megaexposiciones* del último decenio (bienales, documentas y manifestas, aunque *no* las ferias de arte) se han asemejado en ocasiones a festivales de cine documental a los que los mismo Discovery Channel, Canal Historia o Canal National Geographic acuden a intercambiar sus productos, con lo que esta poderosa parcela del mundo del arte acaba por parecerse a algo así como una CNN de (y para) estetas desencantados de la política o intelectuales hostiles a la televisión. Sean cuales sean su impacto y sus efectos, el fuerte predominio de la fotografía y el cine documental –de un fotografía y un cine cripto-, seudo- o cuasidocumental, so capa de ser una reflexión crítica sobre la necesidad apremiante *y/o* la *imposibilidad* de la tarea documental en la cultura contemporánea- dentro del circuito globalizado del arte de hoy en día ayuda, desde luego, a subrayar la política de *inclusión* del mundo del arte" (Dieter Roeltraete: "La función *repeat*. Deimantas Narkevicius y la memoria" en *Deimantas Narkevicius. La vida unánime*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2008, p. 72).

197 Jacques Derrida: *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, Ed. Trotta, Madrid, 1997, p. 97.

198 Jacques Derrida: "La metáfora arquitectónica" en *No escribo sin luz artificial*, Ed. Cuatro, Valladolid, 1999, p. 139.

199 "Al acumular unos estereotipos cataclísmicos, las películas-catastrofe han reflejado la crisis de la conciencia colectiva (la paranoia) de los estadounidenses en un momento en que sus más firmes convicciones (omnipresencia de su ejército, probidad de su presidente, supremacía del dólar, autosuficiencia en materia energética) se estaban diluyendo, por razones históricas" (Ignacio Ramonet: "Las películas-catastrofe norteamericanas" en *La golosina visual*, Ed. Debate, Madrid, 2000, p. 65).

característica arquitectónica: llevaban tatuado el cataclismo como destino<sup>200</sup>; ese espacio “clonado” era algo desafiante que *tenía que ser destruido*: materializaron, en todo momento, la violencia de lo mundial<sup>201</sup>.

El hombre es el animal simbólico que sobre el fondo inatacable de la pared de la Nada comienza el trabajo del mito. La combinación de imágenes históricas, noticias y desastre en el *Jardín de Ausentes* plantea un horizonte oscuro, roto por las luces de “emergencia”, como si solamente nos mantuviéramos despiertos en función de los acontecimientos siniestros<sup>202</sup>. No cabe consolar a nadie de que tiene que morir<sup>203</sup>, ni siquiera al contemplar las fotografías de un ser querido podemos apartar de la mente los amargos *pensamientos del final*<sup>204</sup>. “Como decía Derrida, todo poema corre el riesgo de carecer de sentido y no sería nada sin ese riesgo. Y más que la muerte lo que nos produce miedo es, como decía Eliot, el terrible momento de no tener nada en qué pensar. Nada en qué pensar, nada que hablar ni nada que sentir: sólo un terrible y bello pesanervios”<sup>205</sup>. *Esa es la gran catástrofe: (no tener) nada en que pensar*. Lo único que permanece es una especie de ronroneo, gestos nerviosos que se agarran a cualquier cosa, la vieja preocupación por ciertos objetos. Recordemos esa sacralidad, establecida en ciertas culturas arcaicas, de ciertos objetos e imágenes en los que deposita cierta *ontología social*, esto es, una certidumbre existencial, imprescindibles para culturas que de ninguna manera

---

200 Jacques Derrida cita, en una conversación en torno al 11 de septiembre, un artículo de Terry Smith (“Target Architecture: Destination and Spectacle before and after 9.11”) en el que habla de una “arquitectura del trauma” y cita, a su vez, el comentario de Joseph B. Juhas sobre Yamasaki en *Contemporary Architects*, publicado en 1994, en el que se apunta que “The WTC had been our Ivory Gates to the White City [...] Thought, at least when viewed from a distance, the WTC still shimmers –it is at the moment thoroughly besmirched by its unfortunate role as a target for Middle-East terrorism. [...] Of course, any “stability” based on the suppression of open systems becomes an element in a drama which in its own term must terminate in cataclysm”, citado por Jacques Derrida en Giovanna Borradori: *La filosofía en una época de terror. Diálogos con Jürgen Habermas y Jacques Derrida*, Ed. Taurus, Madrid, 2003, p. 260.

201 “La violencia de lo mundial pasa también por la arquitectura, por el horror de vivir y de trabajar en esos sarcófagos de cristal, de acero y de hormigón. El horror de morir en ellos es inseparable del horror de vivir en ellos. Por eso es por lo que el cuestionamiento de esta violencia pasa también por la destrucción de esta arquitectura” (Jean Baudrillard: “Requien por las Twin Towers” en *Power Inferno*, Ed. Arena, Madrid, 2003, p. 34).

202 “Además: ¿de dónde procede el carácter siniestro del silencio, de la soledad, de la oscuridad? ¿Acaso estos factores no indican la intervención del peligro en la génesis de lo siniestro, aunque son las mismas condiciones en las cuales vemos que los niños sienten miedo con mayor frecuencia? ¿Y podremos descartar realmente el factor de la incertidumbre intelectual, después de haber admitido su importancia para el carácter siniestro de la muerte?” (Sigmund Freud: “Lo siniestro” precediendo a E.T.A. Hoffmann: *El hombre de arena*, Ed. José de Olañeta, Barcelona, 1991, p. 31).

203 Hans Blumenberg: *La inquietud que atraviesa el río. Un ensayo sobre la metáfora*, Ed. Península, Barcelona, 1992, p. 129. “El hombre, pues: un ser inquieto y dubitativo, emprendedor y hambriento, curioso y angustiado, el único animal que desconfía y anda haciendo planes para alcanzar una felicidad que se le hurta... Sin el manto del sentido, ningún otro animal de la tierra habrá experimentado con tanta fuerza la absoluta necesidad de encontrar un consuelo” (Jorge Pérez de Tudela: “Estudio introductorio” a Hans Blumenberg: *Paradigmas para una metafología*, Ed. Trotta, Madrid, 2003, p. 33).

204 “La fotografía es indialéctica: la Fotografía es un teatro desnaturalizado en el que la muerte no puede “contemplarse a sí misma”, pensarse e interiorizarse; o todavía más: el teatro muerto de la Muerte, la prescripción de lo Trágico; la Fotografía excluye toda purificación, toda *catharsis*” (Roland Barthes: *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Ed. Paidós, Barcelona, 1990, p. 157).

205 Leopoldo María Panero: *Teoría del miedo*, Ed. Igitur, Tarragona, 2000, p. 9.

tenían asegurado su Ser, sino que más bien experimentaban amenazas perpetuas y, sobre todo, la inminencia de la catástrofe<sup>206</sup>. En el fondo, más allá de la termodinámica social, todo regalo está *envenenado*<sup>207</sup>, forma parte de la *mentalidad retributiva*, de esa cadena en la que el sufrimiento está codificado en una cuenta corriente. El niño que ya conoce la impostura familiar de los Reyes Magos comienza a pensar en todo como *mercancía*, regalos que podría comprarse *él mismo*. “Hay –apunta con lucidez Walter Benjamin- algo que ya nunca se podrá remediar: el no haberse escapado de la casa paterna. A esa edad, en cuarenta y ocho horas de estar abandonado a sí mismo toma cuerpo, como en una solución alcalina, el cristal de la felicidad de toda la vida”<sup>208</sup>. Sin embargo, parece que los individuos prefieren “enraizarse” en la *pobreza de la experiencia* o, en pocos casos, pensar en un nuevo *concepto positivo de barbarie*<sup>209</sup>. Habría que volver, sin angustia, al campo raso, a aquella visión del nihilismo que es, hoy, desierto arquitectónico<sup>210</sup>. Concha Jerez sabe de sobra que incluso el concepto de arte está *demolido*, justamente cuando “el original es la ruina misma”<sup>211</sup>. A pesar de todo, *somos capaces de habitar en medio de la demolición*, esa palabra que podría resumirlo todo<sup>212</sup>. Necesitamos recordarlo: *en el principio era el calvero*, lo primero que hay que hacer es extirpar, destruir, quemar<sup>213</sup>.

Acaso cuando todo está desmoronándose o ya caído por tierra, sea necesario activar una proceso de *rememoración crítica*. Concha Jerez usa reiteradamente ciertos objetos, como los vasos o las ventanas que funcionan como *fragmentos de memoria*<sup>214</sup>. Los recipientes de

---

206 Cfr. Ernesto De Martino: *Il mondo magico. Prolegomeni a una storia del magismo*, Ed. Bollati Boringhieri, Turín, 1997.

207 Cfr. Marcel Mauss: “Gift-Gift” en *Sociedad y ciencias sociales. Obras III*, Ed. Barral, Barcelona, 1972, pp. 44-48.

208 Walter Benjamin: *Dirección única*, Ed. Alfaguara, Madrid, 1987, p. 19.

209 “Sí, confesémoslo: la pobreza de nuestra experiencia no es sólo pobre en experiencias privadas, sino en las de la humanidad en general. Se trata de una especie de nueva barbarie. ¿Barbarie? Así es de hecho. Lo decimos para introducir un concepto nuevo, positivo, de barbarie. ¿Adónde le lleva al bárbaro la pobreza de la experiencia? Le lleva a comenzar desde el principio; a empezar de nuevo; a pasárselas con poco; a construir desde poquísimo y sin mirar ni a diestra ni a siniestra” (Walter Benjamin: “Experiencia y pobreza” en *Discursos interrumpidos I*, Ed. Taurus, Madrid, 1973, p. 169).

210 “La inseguridad, incluso de las zonas animadas, sume por completo al habitante de la ciudad en esa situación opaca y absolutamente aterradora en la que, bajo las inclemencias de la llanura desierta, se ve obligado a enfrentarse a los engendros de la arquitectura urbana” (Walter Benjamin: *Dirección única*, Ed. Alfaguara, Madrid, 1987, p. 34).

211 Félix Duque: *La fresca ruina de la tierra. (Del arte y sus desechos)*, Ed. Calima, Palma de Mallorca, 2002, p. 149.

212 “*Humare*, King la palabra latina para *enterrar*, está en desuso. La nueva palabra es demoler. Demoler, demolición, sin rastro. Demoler para que nada pueda ser visto” (John Berger: *King. Una historia de la calle*, Ed. Alfaguara, Madrid, 2000, p. 204).

213 “Antes del nacimiento de toda cultura, no se trataba, seguramente, de fecundar la tierra mediante el laboreo, puesto que antes de un invento su invención misma no puede aparecer, sino de extirpar, suprimir, prohibir, destruir, matar totalmente las plantas para tratar de dejar un lugar limpio y excluir todo lo que brota allí; no solamente lo que llamamos ahora malas hierbas, todo; inventar un calvero; limpieza por el vacío, esta inanidad que, en la lengua griega, significa el origen: purificación o blanqueo en el curso del sacrificio” (Michel Serres: *Los orígenes de la geometría*, Ed. Siglo XXI, México, 1996, p. 42).

214 “Es cierto que esos recorridos están muy unidos al uso de determinados objetos e incluso te diré que al uso reiterado de ciertos objetos. Hay algunos que han llegado a formar parte de mi trabajo, casi como signos que se van

cristal con restos quemados en el interior se nos ofrecen como si tuviéramos que “experimentar” en un laboratorio lo que ya ha sucedido a escala planetaria que no es otra cosa que la expansión de la *tierra baldía* o, en términos de Concha Jerez y José Iges, las *tierras de nadie*<sup>215</sup>, espacios de confusión o *de paso* que se diferencian de las “heterotopías”<sup>216</sup>. Javier Maderuelo ha señalado que Concha Jerez trabaja proponiendo unas *lecturas ambiguas* y equívocas de la realidad con el fin de provocar inquietud e incomodidad en los esquemas de conocimiento: “en las obras de Concha Jerez, diversos objetos, cuidadosamente elegidos y manipulados, son intencionalmente colocados en puntos concretos de un espacio determinado. Esta simple operación, que por lo general no es espectacular, pretende provocar en el espectador medianamente atento la chispa de ignición que ponga en funcionamiento su cerebro para poder abarcar estados de realidad”<sup>217</sup>. Concha Jerez realizó en 1997 en el Museo Pablo Gargallo una obra *in situ* que es un caso paradigmático de su capacidad para adaptarse al contexto y mantener una *relación dialéctica* con su propia trayectoria, retomando y sometiendo a modificaciones obras anteriores que, en realidad, forman parte de un *proceso*.

En la tardomodernidad la obra es una máquina o un instrumento para la investigación, en vez de un objeto inerte o eternizado. Se puede pensar en una “accidentalidad subjetiva”, un movimiento de construcción estética en el que no se subliman los conflictos, sino que se intenta encontrar alguna coherencia a partir de la explosión de los fragmentos, dotando a las obras de una densidad temporal en la que están sometidas a procesos de erosión: una suerte de activación de la *geopolítica* de los conceptos. *En el umbral de la mirada* es una instalación en la que son tan importantes los objetos (sillas, escombros, una banca o una mesa que no puede sostener nada) cuanto las luces oscilantes, es atmósfera artificial que indica que se está ingresando en un lugar peligroso o, mejor, en el ámbito del riesgo. Hay

---

repetiendo. Se han convertido en una especie de iconos, como sucede, por ejemplo, con los vasos. Me interesan los vasos usados, intercambiados con determinadas personas por otros nuevos y que he utilizado a menudo en mis obras, por el interés que tienen para mí el fragmento de memoria anónima contenida en los mismos, como elementos de relación personal y social en nuestra cultura mediterránea” (Concha Jerez entrevistada por Gloria Picazo en *Concha Jerez. Del lugar al no-lugar*, Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián, 2001, p. 27).

215 “Las *tierras de nadie* son por tanto, esencialmente, dominios *entre*. También por esa misma razón son espacios que potencialmente fomentan desorientación. Son como paisajes envueltos por la niebla. Son territorios de indeterminación o confusión de las reglas generados por dos sistemas perfectamente regulados. Bolsas de -relativo- desorden causadas por el orden colindante” (José Iges: “Reflexiones en torno a las *Tierras de nadie*” en *Concha Jerez. José Iges. Terre di Nessuno*, Fundación Telefónica, Madrid, 2002, p. 23).

216 “Eso diferencia notablemente las *tierras de nadie* de las *heterotopías*, pues éstas son espacios para la *otredad*, para las actitudes *desviadas* -socialmente hablando-, lo que supone que en esos espacios hay una cierta suspensión o derogación explícita -un cierto alejamiento- de las reglas establecidas por esa sociedad, mientras que directamente las *tierras de nadie* son espacios de *confusión*, de *paso*” (José Iges: “Reflexiones en torno a las *Tierras de nadie*” en *Concha Jerez. José Iges. Terre di Nessuno*, Fundación Telefónica, Madrid, 2002, p. 23).

217 Javier Maderuelo: “Todo está en la realidad” en *Concha Jerez. In Quotidianitatis Memoriam*, Hall K 16, Kassel, 1987, p. 8.

que distinguir entre un confinar que limita y no conoce exterioridad y el *umbral* que es un punto de contacto con un espacio externo que debe permanecer vacío. "Importante es que la noción de "afuera" se exprese en las lenguas europeas con una palabra que significa "a las puertas" (*fores*, en latín, a la puerta de la casa, *thyrathen*, en griego, equivale a "en el umbral"). El afuera no es un espacio diferente que se abre más allá de un espacio determinado, sino que es el paso, la exterioridad que le da acceso, en una palabra: su rostro, su *eidos*"<sup>218</sup>. El umbral no es, en este sentido, una cosa diferente respecto del límite; es, por así decirlo, la experiencia del límite mismo, el *ser-dentro* de un *afuera*. La mirada intenta extraer la forma permanente de un proceso fugaz (la visión, el vistazo) y su propósito general parece ser el descubrimiento de una segunda superficie (algo presente sobre todo en la palabra francesa *re-gard*) por debajo de la primera, de la máscara de las apariencias. El umbral de la mirada puede ser el sueño o el reino de las sombras, aunque también alude a la percepción subliminal, a esa forma de lo "inconceptuable" que penetra sin filtros hasta el territorio de la voluntad. Frente a esa "mirada distraída" que acompaña, con frecuencia, al arte, Concha Jerez prepara sus dispositivos plásticos para que se active el carácter *saboteador* de la mirada, esto es, la potencia que impide una fijación empática o el mero disfrute ornamental. Cuando se supera el umbral, la mirada descubre una explosión de luces y acierta a leer frases sobre el *paraíso*: el lujo y la miseria, la urgencia y la vigilancia, los espejos y las fantasías infantiles, el sueño y la búsqueda de la verdad del testigo. "La videovigilancia—declara Concha Jerez—comenzó a interesarme a comienzos de los noventa cuando realicé *Goethe as a voyeur* en el Kunstmuseum de Wiesbaden, incorporándola al discurso narrativo de la instalación, vinculándola al concepto de Tiempo Real, que enfatizaba ese hecho continuado de la vigilancia museística del ciudadano, exteriorizándolo desenfadadamente a través de la publicitación de dichas imágenes en dos monitores situados en el exterior, bajo la mirada pétrea de la figura de Goethe"<sup>219</sup>. Esa vigilancia es más estricta en la instalación *El lado oscuro del espejo* (1997) que procedía del trabajo realizado en la cárcel de Carabanchel en 1995, pero donde planteará una aproximación radical a los sistemas de control contemporáneos será en *Polyphemus' Eye* (1997) que realizó con José Iges, presentada de nuevo en la impresionante exposición *La mirada del testigo. El acecho del guardián* en la Sala América de Vitoria en 1998<sup>220</sup>.

Vivimos, en cierta medida, en *la colonia penitencia* descrita por Franz Kafka, intercambiando, en plena escalada consparanoica, los roles de vigilante y vigilado, con una sórdida legiti-

218 Giorgio Agamben: *La comunidad que viene*, Ed. Pre-textos, Valencia, 1996, p. 43.

219 Concha Jerez entrevistada por Gloria Picazo en *Concha Jerez. Del lugar al no-lugar*, Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián, 2001, pp. 39-41.

220 Me permito remitir al extenso ensayo que publiqué en ese catálogo. Fernando Castro Flórez: "Babelismo, obsolescencia y vigilancia (en abismo). Comentarios en forma de hipertexto" en *Concha Jerez y José Iges. La mirada del testigo. El acecho del guardián*, Sala América, Vitoria, 1998, pp. 14-89.

mación de la *tortura*, cimentando un inconsciente político de orden fóbico. Nuestra *catarsis* no libra a la tierra de monstruos<sup>221</sup>, al contrario es una reacción tras la resaca, un cotidiano vomitar o, también, un engullir, sin ninguna pasión, los cereales del desayuno. "Todo hombre huye de la catástrofe. Y sin embargo, la catástrofe nos hablaba, la catástrofe es nuestra mirada y veíamos por el ojo del culo. Ello, aunque a la mañana siguiente a la noche de borrachera fueran las moscas las que nos señalaran el camino. No es extraño que el alcohólico no recuerde nada"<sup>222</sup>. Todo acontecimiento está ya mostrando la caída, la ruina, la ceniza son el *destino cierto*<sup>223</sup>. Sabemos cual es la *prohibición*: convertir en belleza estética la catástrofe, transformar la destrucción en algo admirable<sup>224</sup>. Y, sin embargo, *caemos en la trampa*, desplegamos, sin pausa, la sublimación de *lo peor*. Tendríamos que enterrar todas las nostalgias del traperero, igual que la retórica que se eleva desde las escombreras debería tener presente que el ave fénix arde en la hoguera de su propia mierda<sup>225</sup>. Nuestro destino, como muestra la estética de *interferencia e intervención* de Concha Jerez, es desarrollar la *crítica* desde la obra arruinada o reducida a cenizas<sup>226</sup>, ajustar la mirada *materialista*, cartografiar

221 "Catarsis: palabra griega que significa "purgar" o "limpiar". Una etimología controvertible la hace derivar del griego *kathairo*: "librar a la tierra de monstruos" (Bruce Chatwin: *Los trazos de la canción*, Ed. Península, Barcelona, 2000, p. 262).

222 Leopoldo María Panero: "Dejar de beber. Algunas observaciones sobre la verdad" en *Y la luz no es nuestra*, Ed. Libertarias/ Prodhufi, Madrid, 1993, p. 140.

223 "La dificultad de esta cuestión [la ruina del acontecimiento] puede resumirse en la afinidad que crea el latín entre el acontecimiento (el caso, *casus*), proveniente de *cadere* (caer) y la ruina, que viene de *ruere* (caer, desmoronarse). Aquí se abre un campo, definido por preguntas como las siguientes: ¿qué es lo que arruina un acontecimiento que cae sobre una superficie de inscripción singular o colectiva (una experiencia, un testimonio)? ¿Qué experiencia se puede tener de lo que ya llega arruinado? ¿Qué otra huella puede quedar que no sea más que cenizas?" (Jean-Louis Déotte: "Renan: la nación como olvido común" en *Catástrofe y olvido. Las ruinas, Europa, el Museo*, Ed. Cuarto Propio, Santiago de Chile, 1998, p. 25).

224 "En un artículo que dedicó Elias Canetti al diario del doctor Hachiya de Hiroshima, a la pregunta de qué significa sobrevivir a una catástrofe de esas proporciones se da la respuesta de que eso sólo se puede deducir de un texto que, como las anotaciones de Hachiya, se caracteriza por su precisión y responsabilidad. "Si tiene sentido reflexionar –escribe Canetti– acerca de la forma de literatura es hoy indispensable, indispensable para un hombre que sepa y comprenda, ésa es la forma". Lo mismo puede decirse del relato de Nossack, singular incluso dentro de su propia obra, sobre la caída de la ciudad de Hamburgo. El ideal de lo verdadero, decidido en su objetividad al menos durante largos trechos totalmente carente de pretensiones, se muestra, ante la destrucción total, como el único motivo legítimo para proseguir la labor literaria. A la inversa, la fabricación de efectos estéticos o pseudoestéticos con las ruinas de un mundo aniquilado es un proceso en el que la literatura pierde su justificación" (W.G. Sebald: *Sobre la historia natural de la destrucción*, Ed. Anagrama, Barcelona, 2003, pp. 61-62).

225 "El ave fénix, pájaro de fuego, renace de sus cenizas; pero es él mismo el que, al cabo de un largo viaje que remonta las aguas del Nilo, incendia a su propio padre, que le transporta sobre su lomo de pájaro. Roza entonces sus alas y se abraza con él sobre una hoguera hecha con su propia mierda, que, como los cuerpos de las santas cristianas, embalsama: el ave fénix sólo caga canela" (Catherine Clément: *Vidas y leyendas de Jacques Lacan*, Ed. Anagrama, Barcelona, 1981, pp. 198-199).

226 "En su *Goethe*, W. Benjamin escribe (no solamente en una acepción muy alquímica) que el "objeto" de la crítica, que viene después de la historia del arte, es la obra arruinada o consumada, mejor: la *ceniza*. Pero la ceniza es un elemento demasiado volátil para que una forma pueda ampararse, para que un tipo venga a expresarse en ella. La ceniza no es un material que todavía no está *formado*; una materia, en el sentido de Aristóteles, que no podrá acceder al ser más que por la forma. La ceniza es una huella que se borra al depositarse. Huella donde queda evidente el movimiento de la borradura de la existencia: huella más que huella. O bien menos que huella. Tanto la huella es el modo de ser (el ser mismo) de lo que está borrado y que, en sí, no tenía más que la existencia, la de un dato (la "realidad", lo "vivido"), tanto la ceniza, este acontecimiento que era la existencia, se consumió antes mismo de dejar huella, puro meteorito, acabándose sobre esta superficie de inscripción natural que es la atmósfera donde es revelada y aparece para el cual entonces, la inscripción

(fragmentariamente) un mundo al que han vuelto los meteoritos. “En un momento en que el público se interesa por las proezas meteóricas del cometa Halley, convendría, tal vez, representarse mentalmente cada incidente, cada accidente, que *sucede*, como una suerte de “bólide acontecimental”, cuyo impacto se prepara en la oscuridad, en la profundidad de los tiempos de los materiales, de la máquina, oscuridad propicia, análoga a la de un firmamento que disimula futuras colisiones”<sup>227</sup>. La catástrofe primordial (filmica) es el *descarrilamiento*<sup>228</sup> que hace añicos al paisaje clásico, manteniendo al espectador a distancia del “drama”, tras ese *crystal moderno* que es el material en el que no quedan huellas o, mejor, el límite en el que surge la experiencia del derrumbe de la experiencia<sup>229</sup>. Hoy, consumada la amnesia colectiva, hay *una vitrina para cada cosa*, da igual que sea una cursilería, una consigna o una cagaruta. Lo decisivo es que, incluso el accidente, ha encontrado su museo, ese lugar obscuro que todavía llamamos *televisión*<sup>230</sup>. Perseguimos, sin darnos cuenta, *nuestras sombras atrapadas*, ciertamente, en una *tierra de ninguno*<sup>231</sup>, cuando la lógica de la exclusión se impone en un mundo en el que parece como si “todo lo humano nos fuera ajeno”<sup>232</sup>.

---

exponente sin memoria es, a la vez, revelación y destrucción” (Jean-Louis Déotte: “Scheerbart, la cultura del vidrio” en *Catástrofe y olvido. Las ruinas, Europa, el Museo*, Ed. Cuarto Propio, Santiago de Chile, 1998, p. 172).

227 Paul Virilio: “El museo del accidente” en *Un paisaje de acontecimientos*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 1997, pp. 122-123.

228 “*Catástrofe*. La palabra. Nuestra palabra fetiche ahora. El cine nació de la alarma (la noción) de una catástrofe. Infundada, claro está: no ya la ingenuidad o el primitivismo, sino sencillamente la inexperiencia en los ínclitos hermanos Louis y Auguste (antes alentados por la fiebre científicista que por la picardía) les exime de la más mínima intención de provocar el pánico. Lo que los hombres de cine venideros no tardaron en aprender es que, en estas cosas de la barraca de ferie (un feria fiera), un tren llegando a la estación está bien, es muy majo, pero ¡cuánto mejor si colisiona con otro, se despeña por un barranco o descarrila! Antes de que las manivelas dejaran de emplearse para arrancar los motores del coche, el cine ya habría impreso en celuloide cientos, miles de kilómetros con las imágenes de trenes provocando peligros, protagonizando persecuciones, desguazando camiones y automóviles en los pasos a nivel. Keaton y Lloyd, Roach y Sennett, entre tantos otros, habían descubierto el potencial de las catástrofes sobre raíles o en la carretera, el enorme placer de las plateas ante su representación en la blanca pantalla” (Jordi Batlle Caminal: *Catastrorama. Una agitada excursión por el universo de las disaster movies*, Ed. Glénat, Barcelona, 1998, pp. 9-10).

229 “Pobreza de la experiencia: no hay que entenderla como si los hombres añoraran una experiencia nueva. No; añoran liberarse de las experiencias, añoran un mundo entorno en el que puedan hacer que su pobreza, la externa y por último también la interna, cobre vigencia tan clara, tan limpiamente que salga de ella algo decoroso” (Walter Benjamin: “Experiencia y pobreza” en *Discursos interrumpidos I*, Ed. Taurus, Madrid, 1973, p. 172). Cfr. Jean-Louis Déotte: “W. Benjamin, ¿se puede todavía hablar de experiencia?” en *Catástrofe y olvido. Las ruinas, Europa, el Museo*, Ed. Cuarto Propio, Santiago de Chile, 1998, pp. 194-196.

230 “[...] el museo del accidente existe, lo he encontrado: es una pantalla de televisión” (Paul Virilio: “El museo del accidente” en *Un paisaje de acontecimientos*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 1997, p. 124).

231 “En la instalación interactiva, *Terre di Nessuno. Arenas Movedizas* (2002-2008), el usuario se enfrenta con las incertidumbres, tensiones y conflictos propios de los resbaladizos territorios de las redes globales de la información, la televisión e Internet. Dos proyecciones trapezoidales envuelven al espectador en un incesante flujo de imágenes solo interrumpido por las apariciones repentinas de banderas de *Terre di Nessuno*” (Karin Ohlenschläger: “Media\_mutaciones” en *Concha Jerez y José Iges. Media\_mutaciones*, Tabacalera, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid, 2015, p. 39).

232 “Creo que las “tierras de nadie” son tanto espacios desregularizados como de regulación cambiante, pero esa definición cartográfica cada vez más nuestro mundo: la así llamada “crisis” puede dar al traste con el “Estado del Bienestar” por la simple adopción de medidas que derivan fondos públicos de unos destinos sociales a cubrir los aventureros financieros fracasados de una élite a riesgo de cualquier contingencia” (José Iges entrevistado por Miguel Álvarez-Fernández: “El artista como mutante mediático” en *Concha Jerez y José Iges. Media\_mutaciones*, Tabacalera, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid, 2015, p. 163).



Aristóteles advirtió que el accidente revela la sustancia<sup>233</sup>, mientras que Rene Thom, en *Stabilité structurelle et morphogénese*, declara que es tentador ver la historia de las naciones como una serie de catástrofes<sup>234</sup>. Podríamos, sumando ambas sugerencias, postular que nuestra *situación* está cifrada (post)históricamente en la fotografía del ejecutivo cubierto de polvo y hollín, sentado con su ordenador en medio de los escombros de las Torres Gemelas. Volvemos (sobreexpuestos al horror público), irremediablemente, a sublimar la catástrofe: los sedimentos fotográficos de la Gran Demolición tienen una *rara belleza*, aunque decirlo tenga algo de sacrilegio<sup>235</sup>. Nos *acuna* el videoclip de los aviones estrellándose contra los emblemas arquitectónicos del poder. Afortunadamente estamos en casa, *lejos* (pensamos desde el cinismo imperial) *de donde pasan esas cosas atroces*<sup>236</sup>. Hacemos *zapping convulsivamente* y encontramos toda clase de demencias, los serios estragos de la epidemia de la tontería: la cosa está tan cruda que las risas tienen que *enlatarse*. Por otra parte todo está mutilado, “el humor mismo se ha vuelto tonto, ridículo”<sup>237</sup>. La mirada del espectador-catónico no quiere reparar en lo que le rodea, prefiere entregarse a la *catástrofe mediática* que habitar ese hogar que, lo sabemos, es *un sitio donde todo puede ir mal*<sup>238</sup>. Tenemos miedo a volver al cabeza porque, acaso, como el Angelus Novus, sólo veríamos montones de ruinas<sup>239</sup>. Oscilamos entre una *risa convulsa y bárbara*<sup>240</sup> y una *visión (nihilista)*

233 En torno a esa cuestión comienza Paul Virilio a desarrollar sus reflexiones en *Unknown Quantity*, Ed. Thames & Hudson, Fondation Cartier pour l'art Contemporain, 2002, p. 6.

234 “¿Qué mejor ejemplo hay de una catástrofe generalizada que el de la desintegración de un gran imperio como el de Alejandro! Pero en un tema como el de la propia humanidad, uno no puede ver más que la superficie de las cosas. Heráclito dijo: “No podrías descubrir los límites del alma aunque para ello viajaras por todos los caminos: tal es la profundidad de su forma” (Thom citado en Alexander Woodcock y Monte Davis: *Teoría de las catástrofes*, Ed. Cátedra, Madrid, 1994, p. 161).

235 “En las ruinas hay belleza. Reconocerla en las fotografías del World Trade Center en los meses que siguieron al atentado parecía frívolo, sacrilego. Lo más que se atrevía a decir la gente era que las fotografías eran “surrealistas”, un eufemismo febril tras el cual se ocultó la deshonrada noción de la belleza. Pero *eran* hermosas muchas de ellas: de fotógrafos veteranos como Gilles Pérez, Susan Meiselas y Joel Meyerowitz, entre otros” (Susan Sontag: *Ante el dolor de los demás*, Ed. Alfaguara, Madrid, 2003, p. 89).

236 Chomsky ha señalado que si se repasan cientos de años de historia se comprueba que los países imperialistas han sido básicamente invulnerables: “Se cometen cantidad de atrocidades, pero en otro sitio” (Noam Chomsky: *Poder y terror. Reflexiones posteriores al 11/09/2001*, Ed. RBA, Barcelona, 2003, p. 14).

237 Theodor W. Adorno: “Intento de entender *Fin de partida*” en *Notas sobre literatura. Obra Completa*, 11, Ed. Akal, Madrid, 2003, p. 290.

238 “Un hogar es un sitio donde todo puede ir mal” (David Lynch en Chris Rodley: *David Lynch por David Lynch*, Ed. Alba, Barcelona, p. 357).

239 “Hay un cuadro de Klee que se llama Ángelus Novus. En él se representa a un ángel que parece como si estuviese a punto de alejarse de algo que le tiene pasmado. Sus ojos están desmesuradamente abiertos, la boca abierta y extendidas las alas. Y este deberá ser el aspecto del ángel de la historia. Ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde a nosotros se nos manifiesta una cadena de datos, él ve una catástrofe única que amontona incansablemente ruina sobre ruina, arrojándolas a sus pies. Bien quisiera él detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado. Pero desde el paraíso sopla un huracán que se ha enredado en sus alas y que es tan fuerte que el ángel ya no puede cerrarlas. Este huracán le empuja irremediablemente hacia el futuro, al cual da la espalda, mientras que los montones de ruinas crecen ante él hasta el cielo. Ese huracán es lo que nosotros llamamos progreso” (Walter Benjamin: “Tesis de filosofía de la historia” en *Discursos interrumpidos I*, Ed. Taurus, Madrid, 1972, p. 183).

240 “Aguantar es hoy cosa de los pocos poderosos que, Dios lo sabe, son menos humanos que muchos; en el mayor de los casos son bárbaros, pero no de la manera buena. Los demás en cambio tienen que arreglárselas partiendo de

*de las cenizas*. En la obra de Concha Jerez *Diario Límite* (1996) vemos una fotografía de unos niños en un campo de refugiados, colocada dentro de una cocinilla de hierro rustico, debajo de una parrilla. Podemos establecer una analogía entre esta visión extraña, algo terrible iluminado por luces navideñas intermitentes, y la cruda realidad de los exiliados que tratan de buscar "libertad" en Europa, huyendo de conflictos tremendos como el que asola Siria, para encontrar la muerte tras el naufragio.

En pleno austericidio (una forma de nombrar la *cleptocracia* de los sistemas anarco-capitalistas que entienden que el "liberalismo" no es otra cosa que la aplicación de la lógica del Casino: la banca siempre gana), los cretinos que pretende actuar como líderes políticos soltaron la funesta frase de que era necesario "apretarse el cinturón" o, de acuerdo con la lógica de las bienaventuranzas, asumir "sacrificios" por un bien general que solamente llena los bolsillos de unos pocos, algunos particularmente corruptos. "En el acto sacrificial se afirma la unidad de una comunidad y esa unidad surge en el paroxismo de la división, en el momento en que la comunidad pretende estar desgarrada por la discordia mimética, entregada a la circularidad interminable de las represalias vengadoras"<sup>241</sup>. La comunidad vuelve a sentirse tranquila y solidaria a costa de una víctima que no está únicamente incapacitada para defenderse, sino que tampoco suscita venganza; su muerte no podrá provocar nuevas agitaciones y hará que se supere la crisis, ya que une a todo el mundo contra ella. El sacrificio no es sino una violencia más aunque pretende ser *la última palabra*. Se necesita que la víctima sea completamente arbitraria o, mejor dicho, que no tenga responsabilidad<sup>242</sup>. "La víctima es un hombre que viene de fuera, un extranjero significado. Se le invita a una fiesta que termina con su linchamiento. ¿Por qué? Ha hecho algo que no debía hacer; se ve su comportamiento como funesto; uno de sus gestos es mal interpretado. También en este caso basta con suponer una víctima real, un extranjero real, y todo se aclara. Si el extranjero se comporta de manera extraña o insultante a ojos de sus anfitriones, es porque obedece a unas norma extranjeras. Más allá de un cierto punto de etnocentrismo, el extranjero pasa a

---

cero y con muy poco. Lo hacen a una con los hombres que desde el fondo consideran lo nuevo como cosa suya y lo fundamentan en atisbos y renuncia. En sus edificaciones, en sus imágenes y en su historias la humanidad se prepara a sobrevivir, si es preciso, a la cultura. Y lo que resulta primordial, lo hace riéndose. Tal vez esta risa suene a algo bárbaro. Bien está. Que cada uno ceda a ratos un poco de humanidad a esa masa que un día se la devolverá con intereses, incluso con interés compuesto" (Walter Benjamin: "Experiencia y pobreza" en *Discursos interrumpidos I*, Ed. Taurus, Madrid, 1973, p. 173).

241 René Girard: *Acerca de las cosas ocultas desde la fundación del mundo. El secreto del hombre*, Ed. H. Garetto, Buenos Aires, 2010, p. 29.

242 "Sólo la víctima arbitraria puede resolver la crisis, ya que, como todos los fenómenos de violencia son "miméticos" tienen que ser idénticos en todas partes y tienen que repartirse idénticamente en el seno de la comunidad. Nadie puede asignar a la crisis un origen, distribuir las responsabilidades. Y esa víctima expiatoria acabará necesariamente apareciendo y reconciliando a la comunidad, ya que la exasperación misma de la crisis, ligada a un mimetismo cada vez más intenso, necesariamente tiene que suscitarla" (René Girard: *Acerca de las cosas ocultas desde la fundación del mundo. El secreto del hombre*, Ed. H. Garetto, Buenos Aires, 2010, p. 31).

ser típicamente mitológico, tanto para lo mejor como para lo peor. El menor malentendido puede acabar mal<sup>243</sup>. La víctima, en esta dinámica de *hostilidad*, es un chivo expiatorio, un ser inocente<sup>244</sup> sobre el que caerá una ley, como podemos ver en el *Levítico*, inflexible. Ese ser que “aparta los castigos”<sup>245</sup> es, en definitiva, el receptáculo de las angustias y conflictos colectivos. En otra pieza de la serie *Diario interior*, presente en la exposición de Verónicas, Concha Jerez ha colocado la fotografía de una anciana salvadoreña que había pasado por la atroz experiencia de que mataran a quince miembros de su familia. En cierto sentido, ese es el verdadero *rostro de la Verónica* contemporánea, una mujer que sufre más allá de toda lógica sacrificial, cuando ningún conflicto puede resolverse y la venganza sigue imponiendo su dinámica interminable.

Sería necesaria una fuerza enorme para sacar las puertas, que nos separan de la “escena del crimen”, de sus goznes, cuando tenemos una amarga conciencia: *the time is out of joint*<sup>246</sup>. Acaso el supremo desquiciamiento sea la misma idea mesiánica<sup>247</sup>. Vivimos en la *inquietante familiaridad del terror*<sup>248</sup> y el loco de atar (artístico) se dedica a sacar la lengua. El tiempo,

243 René Girard: *El chivo expiatorio*, Ed. Anagrama, Barcelona, 1986, p. 47.

244 “La víctima es un chivo expiatorio. Todo el mundo entiende perfectamente esta expresión; nadie titubea acerca del sentido que hay que darle. Chivo expiatorio denota simultáneamente la inocencia de las víctimas, la polarización colectiva que se produce entre ellas y la finalidad colectiva de esta polarización. Los perseguidores se encierran en la “lógica” de la representación persecutoria y jamás pueden salir de ella” (René Girard: *El chivo expiatorio*, Ed. Anagrama, Barcelona, 1986, pp. 56-57).

245 “La expresión chivo expiatorio se remonta al *caper emissarius* de la Vulgata, interpretación libre del griego *apompaios* (“que aparta los castigos”). Este mismo término constituye en la traducción griega de los Setenta una interpretación libre del texto bíblico hebreo, cuya traducción exacta sería: “destinado a Azazel”. Se cree generalmente que Azazel es el nombre de un antiguo demonio del que se decía que habitaba en el desierto. En el capítulo 16 del *Levítico* la acción ritual en torno a este macho cabrío se describe de este modo: “Aarón presentará el macho cabrío. Imponiendo ambas manos sobre la cabeza del macho cabrío hará confesión sobre el de todas las iniquidades de los hijos de Israel y de todas las rebeldías en todos los pecados de ellos y cargándolas sobre la cabeza del macho cabrío, lo enviará al desierto por medio de un hombre dispuesto para ello. Así el macho cabrío llevará sobre sí todas las iniquidades de ellos hacia una tierra árida” (*Levítico* 16, 20-22). Ya en el siglo XVIII algunos investigadores y curiosos relacionaron el rito judío del chivo expiatorio con otros ritos que se le parecen mucho. En su *Histoire philosophique*, por ejemplo, el abate Reynal escribía a propósito de los hindúes: “Tienen un caballo expiatorio, el que corresponde al chivo expiatorio de los judíos” (René Girard: *Acerca de las cosas ocultas desde la fundación del mundo. El secreto del hombre*, Ed. H. Garetto, Buenos Aires, 2010, pp. 133-134).

246 “Contra-tiempo. *The time is out of joint*. Habla teatral, habla de Hamlet ante el teatro del mundo, de la historia y de la política. La época está fuera de quicio. Todo, empezando por el tiempo, parece desarreglado, injusto o desajustado. El mundo va muy mal, se desgasta a medida que envejece, como dice también el Pintor en la apertura de *Timón de Atenas* (tan del gusto de Marx, por cierto)” (Jacques Derrida: *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*, Ed. Trotta, Madrid, 1995, p. 91).

247 Cfr. Slavoj Žižek: *Las metastasis del goce. Seis ensayos sobre la mujer y la causalidad*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 2003, p. 293. “Porque la naturaleza es mesiánica por su eterna y total fugacidad. Aspirar a ésta, incluso en esos grados del hombre que son naturaleza, es el cometido de la política mundial cuyo método debe llamarse nihilismo” (Walter Benjamin: “Fragmento político-teológico” en *Discursos interrumpidos I*, Ed. Taurus, Madrid, 1973, p. 194).

248 “[...] el 11 de septiembre aparece desde el punto de vista del poder como un gigantesco desafío, ante el que el poder mundial ha quedado en evidencia. Y esta guerra, lejos de superar el desafío, no borrará la humillación del 11 de septiembre. Hay algo terrorífico en el hecho de que este orden mundial virtual pueda hacer su entrada en lo “real” con tanta facilidad. El acontecimiento terrorista era algo extraño, de una insoportable extrañeza. La no guerra inaugura la inquietante familiaridad del terror” (Jean Baudrillard: “La máscara de la guerra” en *Power Inferno*, Ed. Arena, Madrid, 2003, pp. 86-87).

como bien sabe Concha Jerez, está bloqueado por diferentes clases de obstáculos o, mejor, gran parte de lo que pasa está atravesado por la (auto)censura<sup>249</sup> Todo, incluso aquello que nos atemorizaba, termina por ser *grotesco*, es decir, ornamental. Resulta, por ejemplo, extremadamente fácil aceptar *lo peor* cuando asistimos a la *universalización de la noción de víctima*, transformada en "imagen sublime"<sup>250</sup>. El grado cero (solar o calvero que atrae la mirada voraz del turista: allí donde *ya no hay nada que ver*), las ruinas serán, no exagero, los cimientos del Imperio<sup>251</sup>. Por medio del hiperrealismo de los medios de comunicación contemporáneos, que saturan el vacío que mantiene abierto el espacio para la ficción simbólica, *entra en escena la violencia* en un proceso que puede nombrarse como *psicosis*<sup>252</sup>. Einstein y Freud intercambiaron comentarios sobre la guerra (lo funesto, *unheilwollste*) como una psicosis de odio y aniquilamiento, una destrucción superlativa en la que puede obtenerse placer<sup>253</sup>. En medio del hastío general (definitorio de la lógica del supermercado) el arte simula la violencia, cuando en realidad es *pura nulidad*, o, en palabras de Houellebecq, una *mondadura*<sup>254</sup>.

---

249 "El Cronos de Concha Jerez no responde a las iras y antojos de los dioses olímpicos sino, más bien a la conciencia de una retahíla de obstáculos, trabas y autocensuras que impiden que el individuo perciba su propio tiempo interior sin dejarse llevar por las reglas e imposiciones externas" (Juan Vicente Aliaga: "El tiempo hendido" en *Concha Jerez*, Contraparada 10, Palacio Almuñé, Murcia, 1989).

250 Hablando de Sarajevo señala Žižek que el rasgo clave de la constelación ideológica que caracteriza nuestra época de triunfo mundial de la democracia liberal es la universalización de la noción de víctima: "Esa mirada perpleja de un niño famélico o herido que se dirige a la cámara, pérdida e inconsciente de lo que está sucediendo alrededor –una niña somalí hambrienta, un muchacho de Sarajevo cuya pierna ha sido arrancada por una granada–, es hoy la imagen sublime que cancela todas las demás imágenes, la primicia tras la cual están todos los reporteros gráficos" (Slavoj Žižek: *Las metástasis del goce. Seis ensayos sobre la mujer y la causalidad*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 2003, p. 316).

251 "Gregorovius añade que los ataques bárbaros dan nacimiento a la arqueología romana. ¿La destrucción de las torres de Nueva York es el principio de un arqueología americana? En todo caso, hay que entender que lo que sucedió pertenece al Imperio: sé que es difícil pensar, pero hasta la locura asesina de Al Qaeda pertenece al Imperio. [...] hemos entrado en el periodo bizantino del Imperio. Lo que está siendo construido sobre las ruinas de las Torres Gemelas es un Imperio absoluto contra los fantasmas del Mal" (Toni Negri: *Del retorno. Abecedario biopolítico*, Ed. Debate, Barcelona, 2003, p. 154).

252 El vacío (el espacio para la articulación del deseo) está saturado: la consecuencia necesaria de la proximidad excesiva del objeto *a*, en términos lacanianos, respecto de la realidad, es un des-realización de la realidad misma: "la realidad ya no está estructurada mediante ficciones simbólicas; los fantasmas que regulan la hipertrofia imaginaria intervienen directamente en ella. Y es entonces cuando la violencia entra en escena, bajo la forma del *pasaje à l'acte* psicótico" (Slavoj Žižek: *Las metástasis del goce. Seis ensayos sobre la mujer y la causalidad*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 2003, p. 124).

253 Cfr. Jacques Derrida: *Estados de ánimo del psicoanálisis*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 2001, p. 65.

254 En un breve texto habla Houellebecq de la penosa experiencia de acudir a la escuela de arte de Avignon y ver una serie de cortometrajes de jóvenes artistas que iban de lo hilarante a lo extraño sin excluir, casi siempre, lo penoso, como quedaba ejemplificado en un video de Jacques Lizène en el que su pene sobresalía por una placa de contrachapado, accionado por un nudo corredizo, una especie de materialización de la miseria sexual. "[...] el testimonio sobre nuestra época que implican cosas como ésta es de una precisión que le deja a uno impresionado. He pensado en eso durante toda la tarde, y no he podido escapar de esta conclusión: el arte contemporáneo me deprime; pero me doy cuenta de que representa, con mucho, el mejor comentario reciente sobre el estado de las cosas. He soñado con bolsas de basura rebosando filtros de café, de mondaduras, de trozos de carne en salsa. He pensado en el arte como mondadura, y en los pedazos de sustancia que se quedan pegados a las mondaduras" (Michel Houellebecq: "El arte como mondadura" en *El mundo como supermercado*, Ed. Anagrama, Barcelona, 2000, p. 76).

El paso de la ilusión a la desilusión estética tiene carácter de *duelo* o bien lleva a un reciclaje de la Historia (cita, apropiación, imitación, etc.): una parodia y, al mismo tiempo, una palinodia del mundo del arte, en la que éste se venga de sí mismo, pareciendo buscar la redención en los desechos: "Por supuesto, este *remake*, este reciclaje, pretende ser irónico, pero esa ironía es como la urdimbre desgastada de una tela: no es más que el resultado de la desilusión de las cosas, una desilusión en cierta manera fósil"<sup>255</sup>. Hay que comprender, en medio de la proliferación del *sarcasmo artístico*, que la retórica de la desmitificación cínica exige cierta moderación. Si la comedia puede ser, sin ningún género de dudas, uno de los mejores dinamizadores de la reflexión o, por lo menos, el acto que baja del pedestal lo mistificado<sup>256</sup>, también se puede sacar partido, como hicieron según Jameson algunos artistas postmodernos, de la parodia del original. El peligro es que esa mímetización de lo parodiado puede acarrear, con facilidad, la impostura. Si el hombre que ríe puede estar atrocemente marcado<sup>257</sup>, el parodista disfruta, sin apenas riesgo, jugando con las cartas marcadas. "A la gran épica, a lo peculiarmente épico, al narrar, le pertenecen como un elemento de su verdad una cierta estupidez, una incompreensión, un no saber de qué va, algo para lo que de ningún modo basta el concepto tradicional de ingenuidad"<sup>258</sup>. Como en el cuento *El traje nuevo del emperador*, los estúpidos son siempre los otros<sup>259</sup>: *sólo el rumor acaba con la mentira*. Tal vez lo que tenga que hacer el arte es *no dejar de hablar de lo que le falta*, cuando ya se ha entregado a la orgía y al cansancio subsiguiente<sup>260</sup>. Aunque hemos recibido una sobredosis de *ridiculez* no hemos superado ninguna prueba, como le gusta hacer vertiginosamente a la televisión-de-concurso-perpetuo<sup>261</sup>. Lo que tenemos aún (en

---

255 Jean Baudrillard: "La ilusión y la desilusión estéticas" en *La ilusión y la desilusión estéticas*, Ed. Monte Ávila, Caracas, 1997, p. 15.

256 "Lo que más me gusta de la comedia es que es la forma de arte más subversiva que existe. Organicé una exposición en el New Museum en 1982 que se titulaba *The Art of Subversión* [El arte de la subversión], con trabajos que primero me habían hecho reír y luego pensar. El humor puede hacernos cambiar de ideas, tirar un prejuicio de un pedestal con una sola cachajada" (Marcia Tucker: *40 años en el arte neoyorquino. Una vida corta y complicada*, Ed. Turner, Madrid, 2009, p. 240).

257 "Podría evocarse a Hugo, su novela tardía (1869), quizás la más bella, en todo caso la más cautivadora, *El hombre que ríe*. Es la historia de un niño abandonado, convertido en inválido por los *comprachico*, que le han roto la boca de tal forma que han dado a su fisonomía una risa perpetua. Bajo el melodrama atraviesa un angustia real y siempre actual sobre la naturaleza y el sentido del monstruo como redentor del hombre, del horror como camino al bien, de lo repugnante como acceso a lo Bello" (Jean Clair: *De Inmundo*, Ed. Arena, Madrid, 2007, p. 47).

258 Theodor W. Adorno: *Beethoven. Filosofía de la música*, Ed. Akal, Madrid, 2003, p. 39.

259 "Aquí se resume todo el problema de la estupidez. El estúpido siempre es el otro. En secreto nos reímos del tonto hipócrita que es tan estúpido como para creerse lo del traje. Pero mientras tanto, ese tonto inexistente determina nuestras acciones. Por si las moscas, elogiamos el traje del emperador y de ese modo no hacemos más que convertirnos en el tonto que tanto tememos" (Matthijs van Boxsel: *Enciclopedia de la estupidez*, Ed. Síntesis, Madrid, 2003, p. 178).

260 Zizek señala que el verdadero exceso no consiste en practicar nuestra fantasías íntimas en lugar de hablar de ellas, "sino, precisamente, *hablar* sobre ellas, permitiéndoles invadir el medio del gran Otro hasta el punto que uno puede literalmente "fornicar con palabras", hacer caer la barrera elemental, constitutiva entre el lenguaje y el goce" (Slavoj Zizek: *Visión de paralaje*, Ed. Fondo de Cultura Económica, 2006, p. 243).

261 Sobre la lógica de la humillación presente en los juegos de la televisión y el despojamiento frenético del sentido

nuestra cultura superviviente de la incredulidad postmoderna) son *síntomas mórbidos*<sup>262</sup>. La promiscuidad, el fin del *pathos* de la distancia, provocan una suerte de *efecto Larsen* generalizado<sup>263</sup>: el amplificador se acopla con el sonido que se acaba de emitir. Hemos completado el fin de la ilusión estética. *Nunca vemos otra cosa que la televisión*<sup>264</sup>. Nuestra imaginación está habituada, no cabe duda, a la *distopía crítica*, habitamos, anticipadamente, el desastre metropolitano<sup>265</sup>, haciendo zapping, como nos recuerda provocadoramente la instalación interactiva *Net-Ópera*, decidiendo si unos "idiotas" se quedan o se van de la reclusión catódica, en ese circo pavoroso que nos acuna<sup>266</sup>.

Frente a la "tabuización"<sup>267</sup> nuestra época prefiere todo lo literal. Concha Jerez no participa, ni mucho menos, de esa dinámica de explicitación obscena en la que hay que hacer que todo sea visible (en un vértigo *freak* delirante que incita a "gozar del síntoma"), sabedora de que en la "ideología de la claridad y la transparencia" puede que no haya otra cosa

---

del ridículo, cfr. Gérard Imbert: *El zoo visual. De la televisión espectacular a la televisión especular*, Ed. Gedisa, Barcelona, 2003, pp. 158-160.

262 Una de las sentencias más citadas de los cuadernos de la prisión de Gramsci es aquella en la que advierte que la crisis consiste "precisamente en que lo viejo está muriendo y lo nuevo no puede nacer; en este interregno aparece una gran variedad de síntomas mórbidos".

263 "La abolición de la distancia, del *pathos* de la distancia, hace que todo quede indeterminado. Incluso en el ámbito físico: la proximidad excesiva del receptor y de la fuente de emisión crea un efecto Larsen que interfiere en las ondas. La proximidad excesiva del evento y de su difusión en tiempo real, genera indeterminación, una virtualidad del evento que lo despoja de su dimensión histórica y lo sustrae de la memoria. Estamos inmersos en un efecto Larsen generalizado" (Jean Baudrillard: *La agonía del poder*, Ed. Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2006, pp. 60-61).

264 "Según cuenta Susan Sontag, cuando estaba viendo la retransmisión televisiva de la llegada de los hombres a la Luna, algunos de los presentes afirmaron que todo aquello no era nada más que una escenificación. Entonces, ellas les preguntó: "Pero entonces, ¿qué es lo que estáis viendo?". Y ellos respondieron: "¡Estamos viendo la tele!". Había comprendido todo" (Jean Baudrillard: *La agonía del poder*, Ed. Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2006, p. 66).

265 "Parece que la alternativa reza así: o "somos incapaces de imaginar el futuro" (Jameson) o lo único que hay es "la imaginación del desastre" (Sontag). En realidad puede sintetizarse en lo que Bruce Franklin acertadamente resumió: "El único futuro que parece imaginable en Hollywood es un futuro mejor". Hasta el extremo de que las ciudades del futuro en las distopías no reflejan ya el futuro de la humanidad sino sus últimos días. Son ciudades del "día después" de aquellos holocaustos nucleares que han hecho la Tierra inhabitable. Por ello se aconseja a los supervivientes que emigren al espacio exterior. Porque la Tierra entera es una ciudad sin futuro y el hombre está al final de su historia. De las metrópolis de los comienzos a finales del siglo XX hay un abismo. No se trata sólo de subrayar las semejanzas arquitectónicas y hasta cierto punto ver las segundas como el proceso de la ruina de las primeras. El enfoque es distinto: más que el camino de la perfección a la ruina de la perfección, se trata ahora de las "ruinas en inversión" de que hablaba Smithson, es decir, que las ciudades que se levantan de la ruina misma. De ahí esa "estética del reciclaje" que presentan, están hechas con remiendos de todos los estilos, materiales y humanos" (José Luis Molinuevo: "La orientación estética" en Simón Marchán Fiz (comp.): *Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes*, Ed. Paidós, Barcelona, 2006, p. 96)

266 "Una obsolescencia cada vez más rápida afecta a los productos que constituyen objeto preferente del comercio de los individuos, de las imágenes y de las cosas: periodístico, publicitario, audiovisual, industrial, político. El fantasma es aquí el *zapping* de los *imperator*. Los príncipes de la antigua Roma sólo se complacían en consagrar para experimentar el placer sádico y omnipotente de profanar a continuación con su pulgar" (Pascal Quignard: *Las sombras errantes*, Ed. Elipsis, Barcelona, 2007, p. 113).

267 "[Adorno] habla de *Tabuirung* ("tabuización"). Una operación de conjuro caracteriza en general todos los insultos que un idealista dirige al materialista. Y dicha conjura tiende a consagrar y prohibir a la vez un tabú. El tabú está a la vez religiosamente excluido, silenciado, reducido al silencio, consagrado y sacrificado, golpeado por una prohibición y golpeado sin más" (Jacques Derrida: *El animal que luego estoy si(gui)endo*, Ed. Trotta, Madrid, 2008, p. 124).

que una voluntad de ocultación en la que lo importante está opacado. Esta creadora ha deconstruido la lógica del voyeurismo, introduciéndose en los lugares y procesos centrales de la biopolítica, situándose, sin perder su estricto código ético de evitar la impostura (esa tendencia a ponerse patéticamente en el lugar del otro para usurpar su discurso potencial o, peor, degenerar en un exotismo pseudo-tolerante), en las zonas de exclusión, en los espacios de la (video)vigilancia, vale decir en las mutaciones del panoptismo “carcelario”. Una obra muy importante en esa revisión de las “sociedades de control” es la instalación intermedia, sonora y visual, titulada *El lado oscuro del espejo* (1997-2001) que fue realizada para la sala de exposiciones Can Palauet de Mataró, que tuvo su origen en *Paréntesis de interferencia*, llevada a cabo durante quince días, en diciembre de 1994, en el Centro Penitenciario de Carabanchel de Madrid<sup>268</sup>. En ella Concha Jerez mostraba la dicotomía entre vigilante y vigilado, recogiendo las conversaciones privadas que tuvieron lugar en el interior de la cárcel que pasan a ser presentadas en un espacio público expositivo, dota a un no-lugar reclusivo de una realidad de *lugar crítico*. No escapamos, tan fácilmente como creemos, del *significante-amo* de la misma forma que no podemos sustraernos a la obligación de tomar decisiones en medio de la confusa multiplicidad de la realidad<sup>269</sup>. A veces da la impresión de que el proyecto carcelario benthamiano se habría convertido en el modelo de la sociedad misma. Con el panóptico, una sujeción real nace mecánicamente de una relación ficticia, de suerte que, como apuntara Foucault, no es necesario recurrir a medios de fuerza para obligar al condenado a mantener una buena conducta, al loco a estar tranquilo o al obrero a trabajar cuando el que está sometido conscientemente a un campo de visibilidad reproduce por su cuenta las coacciones del poder. La “absolutización democrática” del panóptico tiene como base el principio voyeurista, esto es, una exigencia continua de visibilidad<sup>270</sup>. La sociedad del *control* y la disuasión permanente apenas deja resquicios para la crítica porque parecería que el único objetivo es “estar unidos contra la crisis” que es la forma maquiavélica que imponer la aceptación del desmantelamiento de lo poco que quedaba del Estado del Bienestar para imponer planetariamente la servidum-

---

268 Dentro del proyecto “Arte Sitiado”(Prisión de Carabanchel, 1994) del que yo mismo fui comisario.

269 “Nadie como John F. Kennedy proporcionó una descripción concisa de esta cuestión: “La esencia de la decisión final resulta impenetrable para el observador; y a menudo, sin duda también para el que decide”. Este gesto decisivo que nunca puede basarse en razones es el del amo. Una característica básica del mundo posmoderno es lo que intenta hacer de esta actividad estructurante del *significante-amo*: la complejidad del mundo necesita ser afirmada incondicionalmente. Cada *significante-amo* que implique imponer algo de orden debe ser reconstruido, dispersado: “la moderna fijación en la “complejidad” del mundo no es sino un deseo generalizado de atonía”(Alain Badiou: *Logique des mondes*)” (Slavoj Žizek: *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*, Ed. Paidós, Barcelona, 2009, p. 49).

270 “La etiqueta Full TV se aplica por todas partes, a todo, en todos los dominios: Ver Todo, Todo Visible. Tal es la creencia seminal del mundo hipermoderno. Lo que dominaba antaño era una cultura del secreto. Silencio y ojos cerrados. Los tiempos han cambiado. Nuestra época es de plena luz. En la nueva civilización, todo debe confesarse enteramente en lo visible, y todo lo visible debe ser visto” (Gérard Wajcman: *El ojo absoluto*, Ed. Manantial, Buenos Aires, 2011, p. 17).

bre al Capital Financiero. El *ojo de Polifemo* sigue controlando nuestro comportamiento<sup>271</sup>.

Concha Jerez consigue, con sus intervenciones, cuestionar la “neutralidad” del espacio expositivo<sup>272</sup>, generando un *efecto global* que tiene la estructura memorable de los relatos, compone una *narración espacial* en la que es obligado un recorrido, una implicación crítica, vale decir, tenemos que activar aquel “coeficiente artístico” al que aludiera Duchamp<sup>273</sup>. Walter Benjamin, en su ensayo sobre Leskow, caracteriza al narrador como alguien que trae la noticia de la lejanía, tal como se refiere al que ha viajado de retorno a casa, con la noticia del pasado que prefiere confiarse al sedentario. Pero es la misma experiencia la que nos dice que el arte de la narración está tocando a su fin, como si fuera imposible intercambiar experiencias, sentarse a gozar de la escucha. Acaso faltan personas capaces de dar consejos, esto es, de transmitir esa sabiduría que está entretejida en los materiales de la vida. El relato se aproxima a su conclusión porque el aspecto épico de la verdad declina. Cada historia llama a su continuación, obliga al que escucha a retener lo dicho; cuanto más olvidado de sí está el que escucha, tanto más profundamente se impregna de su memoria<sup>274</sup>. Falta la paciencia que permitía arrancar imágenes del torbellino que a veces se denomina “escritura del desastre”. La atmósfera de “urgencia” de las instalaciones de Concha Jerez atrapa al espectador, le dispone para escuchar las ideas que sobre la utopía tienen voces anónimas; en sus obras se medita sobre las figuras patéticas de lo paradisiaco en nuestra sociedad, escuchando un relato que es, en sí mismo, *abismo del entusiasmo*, definiendo una tarea tanto ética cuanto poética: “Seleccionar en la nueva humanidad planetaria aquellos caracteres que permita su supervivencia, remover el diafragma sutil que separa la mala publicidad mediática de la perfecta exterioridad que se

---

271 “Hoy Polifemo ha cambiado el ojo panóptico por millones de miradas y otros registros conectados en red. Los actuales programas informáticos rastrean las huellas digitales que los ciudadanos dejamos al usar las tarjetas de crédito o de la seguridad social, los teléfonos móviles, Internet, los sistemas de control biométrico o los de posicionamiento global (GPS). [...] El *Ojo de Polifemo* de Jerez e Iges pone además en evidencia que tanto el concepto como la función de las cámaras de video e Internet han cambiado desde su condición de medio democratizador de comunicación y participación ciudadana –defendido por la cultura– a un instrumento de vigilancia integral de ciudadanos convertidos en colaboradores sumisos de un sistema de control y seguridad, amparado por los mercados y los Estados” (Karin Ohlenschläger: “Media\_mutaciones” en *Concha Jerez y José Iges. Media\_mutaciones*, Tabacalera, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid, 2015, p. 35-37).

272 “[...] las instalaciones de Jerez/Iges, al interrogarse sobre la comunicación, ponen en tela de juicio sus canales, es decir, los espacios expositivos y los media (como la radio o Internet), proponiendo una forma *otra* de usarlos y habitarlos. En este sentido, funcionan como heterotopías, *lugares* que duplican/traspone las reglas del juego para invitarnos a transgredirlas. En la primera instalación de *El Ojo de Polifemo* (1997-2009), por ejemplo, el espacio de exposición se correspondía con el interior de dos *containers* donde se mostraban los mecanismos de vigilancia del propio espacio de exposición. Se ponía así en evidencia que las tecnologías de la comunicación, en este caso el video, lo son también de control, y se invitaba al visitante a reflexionar sobre su propio papel en el complejo entramado del ver y ser visto” (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 *Concha Jerez y José Iges. Media\_mutaciones*, Tabacalera, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid, 2015, p. 99).

273 Cfr. Marcel Duchamp: “El proceso creativo” en *Duchamp du Signe*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1978, pp. 162-163.

274 Cfr. Walter Benjamin: “El narrador” en *Para una crítica de la violencia*, Ed. Taurus, Madrid, 1991, p. 118.



comunica a sí misma -ésta es la tarea política de nuestra generación"<sup>275</sup>. La experiencia característica de la vida metropolitana parece estar marcada por el signo de la desposesión no únicamente en la forma de algo que no se nos concede sino como la certeza de que aún en lo más definido *falta algo* o incluso hay un suplemento que exhibe obscenamente su desajuste. El sistema de la decepción generalizada en el que nos situamos, ese tiempo en el que proliferan las redes autoprogramadas y de repetibilidad infinita, produce una suerte de catarata de éxtasis sucesivos que parecen destinados a enfriar la intensidad de la mirada, a sustituirla por el acatamiento mecánico a las prótesis de visión<sup>276</sup>. Concha Jerez ha meditado, de una forma muy intensa, sobre las formas de vigilancia y control, de lo que, en términos foucaultianos, tiene que denominarse "formas de visibilidad" y "dispositivos de enunciación". Desde la disciplina de los cuerpos se ha evolucionado hasta un *control de la mirada*, en un *panoptismo electrónico* que intenta frenar cualquier posibilidad de rebeldía, romper todas las trincheras o barricadas de la resistencia. "No existe relación de poder sin la constitución correlativa de un campo de saber, ni de saber que suponga y constituya al mismo tiempo unas relaciones de poder"<sup>277</sup>. Parece que ya no fuera necesario arrancar declaraciones a nadie, someter el cuerpo a torturas, cuando se multiplican en la televisión los rituales pavorosos de los sentimientos, la *transparencia del mal* que es esa obscenidad absoluta en al que los sujetos entregan su intimidad al mayor de los ridículos. En la vejación inconsciente se producen heridas más profundas de las que cualquier disciplina podría imaginar. El paisaje electrónico ha conseguido *organizar la incertidumbre*, planificar sorpresas y lanzar profecías que se consumen en una fracción de segundo. No hay nada que esperar cuando el deseo siente náuseas ante la abundancia de las sollicitaciones, esa cínica prodigalidad del *poder diseminado*. Lo que Concha Jerez muestra es la dificultad para encontrar un modo de rendir testimonio de esta "conspiración de la necesidad". Pera caer en el desánimo sería una forma de complicidad; un primer paso en esta *resistencia creativa* sería rendir testimonio del fracaso, mostrar los escombros, las ruinas de nuestra sociedad, hacer del testigo un exponente del *carácter destructivo*, evitar que se convierta en alguien que responde a las preguntas planteadas. "El carácter destructivo sólo conoce una consigna: hacer sitio; sólo una actividad: despejar"<sup>278</sup>. La voluntad negativa borra incluso las huellas de la destrucción, por todas partes ve caminos, tal es su obstinado aferrarse a las encrucijadas.

---

275 Giorgio Agamben: *La comunidad que viene*, Ed. Pre-textos, Valencia, 1996, p. 42.

276 Cf. Paul Virilio: *La máquina de visión*, Ed. Cátedra, Madrid, 1989, pp. 79-88.

277 Michel Foucault: *Vigilar y castigar*, Ed. Siglo XXI, Madrid, 1984, p. 34.

278 Walter Benjamin: "El carácter destructivo" en *Discurso interrumpidos I*, Ed. Taurus, Madrid, 1972, p. 159.

Boris Groys sostiene que bajo las condiciones de la modernidad hay dos formas de producir y hacer llegar al público una obra de arte: como mercancía o como instrumento de propaganda política. Los artistas no sólo utilizan los documentos de actualidad, con lo que se mantienen "frente a la historia", sino también los *producen* enteramente, con lo que no sólo contemplan el acontecimiento sino lo intervienen en contacto con él. El dilema de la politización del arte como respuesta a la estetización de la política que Benjamin puso sobre la mesa en el tiempo de la imposición fascista, reaparece en el siglo XXI, justamente cuando un neo-imperialismo del miedo ha dado paso a una conciencia abismal de la crisis económica. Godard afirma que no se trata de mostrar las cosas verdaderas, sino de mostrar como son verdaderamente las cosas, retomando a Brecht que en 1935 nombraba las *cinco dificultades para decir la verdad*: la inteligencia de la fidelidad, la moral de lo trágico, el sentimiento de urgencia, la voluntad de experiencia y el coraje de santidad. Ser realista en el arte implica, para el autor de *Madre coraje*, ser realista también fuera del arte. La *pasión de lo real* persiste en el arte contemporáneo tras aquella búsqueda (surrealista y en general propia de las vanguardias) de una "belleza convulsa"; nuestro "desobramiento" puede que no sea otra cosa que una continuación del pensamiento materialista y afortunadamente ateo que llevó, entre otras cosas, a una *desacralización* de la obra de arte e incluso a una descomposición de la idea romántica del artista<sup>279</sup>. Una época marcada por la biopolítica del miedo<sup>280</sup>, en la que las ideologías, según declaran voceros autorizados, han "finalizado", algunos procesos plásticos intentan dar cuenta de *la vida precaria*, reconsiderando el sentido de la comunidad pero a partir de la dimensión frágil de la corporalidad. En muchos momentos da la impresión de que el arte ya no sea otra cosa que un *efecto*, algo más delirante que cómico<sup>281</sup>. Una suerte de imperio de las *flow experiences*<sup>282</sup>, de ese fluir sin dejar mucho rastro. No pasa nada, es lo mismo, lo hemos pasado bien. Insisto, un

---

279 Cfr. Alain Badiou: *El siglo*, Ed. Manantial, Buenos Aires, 2005, p. 194.

280 "Con la administración especializada, despolitizada y socialmente objetiva, y con la coordinación de intereses como nivel cero de la política, el único modo de introducir la pasión en este campo, de movilizar activamente a la gente, es haciendo uso del miedo, constituyentemente básico de la subjetividad actual. Por esta razón la biopolítica es en última instancia una política del miedo que se centra en defenderse del acoso o de la victimización potenciales" (Slavoj Žižek: *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*, Ed. Paidós, Barcelona, 2009, p. 56).

281 "No es necesario que el dispositivo sea fácilmente identificado como "arte", visto que el arte no es más que un efecto producido. Se va borrando la obra en beneficio de la experiencia, borrando el objeto en beneficio de una cualidad estética volátil, vaporosa o difusa, a veces con una desproporción chistosa o, al contrario, con una casi equivalencia tautológica entre los medios desplegados y el efecto buscado. De un pandemio de objetos puede surgir un único y fugaz efecto cómico terminal" (Yves Michaud: *El arte en estado gaseoso*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 2007, p. 32).

282 "[Mihaly Csikszentmihalyi] inició el estudio de las actividades que llama *autotéticas* y de las experiencias de absorción como las de los jugadores de ajedrez, de los compositores de música, de los alpinistas, de los especialistas de arte, de los deportistas de lo extremo, etc. Con base en lo que describen los que realizan estas experiencias, le pareció posible agruparlas bajo el término genérico de *flow experiences*, porque simplemente las personas interrogadas utilizan continuamente esta palabra, *flow*, o flujo para referirse a su absorción sin esfuerzo en una actividad que nace por sí misma, que se desarrolla bien, que constituye una especie de esfera autónoma en la vida consciente" (Yves Michaud: *El arte en estado gaseoso*, Ed Fondo de Cultura Económica, México, 2007, p. 136).

infantilismo complaciente, como si solamente tuviéramos que esperar más regalos, chucherías o sencillamente una canción de cuna<sup>283</sup>.

En cierta medida, la información e incluso el arte, servirían para escenificar fantasmas que están radicalmente desubjetivados, que nunca podrían ser asumidos por el sujeto. “Esto nos lleva a un problema crucial: si nuestra experiencia de la “realidad” está estructurada por el fantasma, y si el fantasma sirve como pantalla que nos protege del peso insoportable de lo real, entonces *la realidad misma puede funcionar como fuga del encuentro con lo real*. En la oposición entre sueño y realidad, el fantasma queda del lado de la realidad, y es en los sueños donde nos encontramos con lo real traumático. No es cierto que los sueños son para aquellos que no pueden soportar la realidad; por el contrario, la realidad es para aquellos que no pueden soportar (lo real que se anuncia en sus) sueños”<sup>284</sup>. Todo cae en una especie de pozo sin fondo: desde los viejos ideales políticos a Lehman Brothers. Estamos, no hace falta insistir en ello, en una bancarrota total<sup>285</sup>. Puede que también en muchos dominios del arte se haya producido, sin que nadie quiera responsabilizarse, otra *estanflación*. Incluso ciertas modalidades estéticas contemporáneas que ejecutan un “retorno (brutal) a lo real”<sup>286</sup> provocan, con demasiada frecuencia, ataques de narcolepsia. Tanto en la política como en la estrategia militar es obligado difundir noticias falsas<sup>287</sup>, asumiendo, como hace Boris Groys, que los *mass media* no son sólo el canal de comunicación sino la máscara que oculta el vacío absoluto. “Nuestros dirigentes –advertía Susan Sontag- nos han informado que consideran que la suya es una tarea manipuladora: cimentación de la confianza y administración del duelo. La política, la política de una democracia –que conlleva desacuerdos, que fomenta la sinceridad- ha sido reemplazada por la psicoterapia. Suframos juntos, faltaría más. Pero no

---

283 “[...] es preciso encarar seriamente la infantilización del arte actual, no sólo porque amenaza con trivializar todo un espacio cultural en el que debería primar la reflexión, el análisis y la madurez creativa, sino porque forma parte de una puerilización general de la sociedad que apunta a un futuro bastante negro: los ciudadanos van perdiendo capacidad para responsabilizarse de reclamar derechos y cumplir deberes. Frente a la supuesta rebeldía del mundo juvenil, se revela su conformismo, su sometimiento a los dictados de los productores para el consumo” (Elena Vozmediano: “Arte en la edad del pavo” en *Revista de Occidente*, nº 333, Madrid, Febrero, 2009, p. 61).

284 Slavoj Žižek: *Cómo leer a Lacan*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 2008, pp. 64-65.

285 Cfr. Javier Montes: “Crisis de mercado, arte y “valores tóxicos”” en *Revista de Occidente*, nº 333, Madrid, Febrero, 2009, pp. 104-112.

286 “En el arte contemporáneo encontramos a menudo brutales intentos de “retorno a lo real” que despiertan al espectador (o al lector) de su dulce sueño y le recuerdan que está percibiendo una ficción. [...] En el teatro, hay acontecimientos brutales que ocasionalmente nos despiertan a la realidad del escenario (como degollar una gallina en escena). En lugar de conferir a estos gestos una suerte de dignidad brechtiana, y percibirlos como versiones de la alienación, deberíamos denunciarlos por lo que son: el opuesto exacto de lo afirman ser: *modos de escaparse de lo real*, intentos desesperados de evitar lo real de la ilusión en sí, lo real que surge al modo de un espectáculo ilusorio” (Slavoj Žižek: *Cómo leer a Lacan*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 2008, p. 66).

287 “En el invierno de 2001, el Ministerio de Defensa estadounidense anunció la creación reservada, por no llamarla “furtiva”, de la Oficina de Influencia Estratégica (OSI [Office of Strategic Influence]). Puesta bajo control de Douglas Feith, subsecretario de Defensa a cargo de la gestión política, esta oficina, auténtico “Ministerio de la Desinformación”, se encargaba de la difusión de noticias falsas destinadas a influir sobre un enemigo terrorista igualmente difuso a su vez” (Paul Virilio: *El accidente original*, Ed. Amorrortu, Buenos Aires, 2009, p. 37).

seamos estúpidos juntos”<sup>288</sup>. Lo malo es que, tal vez, la “comunidad venidera” sea la forma en la que estamos unidos *soportando*, mal que bien, lo indigesto o deambulando por una paisaje, literalmente, de naderías. Concha Jerez reivindica el juego, más allá de la “ludificación” tecnológica<sup>289</sup>, dando rienda suelta al deseo de *crear un no-lugar de cotidianidad*<sup>290</sup>. Las heterotopías críticas de esta creadora invitan a jugar pero también adquieren la forma de juegos conocidos como la rayuela o al juego de la oca, como sucede en *Argot* o con el parchís en *Terre di Nessuno*<sup>291</sup>.

La forma ramificada del poder que, en última instancia, mantiene la estrategia discursiva de *mentir a lo grande*<sup>292</sup>. Vivimos, inconscientemente, en el país de los lotófagos, estableciendo leyes para la memoria histórica pero al mismo tiempo incapacitados para comprender que la dimensión de lo monumental (esa sociedad enferma por la pulsión conmemoradora) que está cimentado en la vacuidad total<sup>293</sup>. Concha Jerez consigue con su obra atravesar o desmantelar el “mito de la comunicación”<sup>294</sup>, en un proceso creativo en el que sigue des-

---

288 Susan Sontag: “11-9-2001” en *Al mismo tiempo. Ensayos y conferencias*, Ed. De Bolsillo, Barcelona, 2008, p. 115.

289 ““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 Rivière 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, p. 111).

290 “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” en *Concha Jerez. Del lugar al no-lugar*, Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián, 2001, p. 15).

291 “La idea *borgiana* de 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” en *Concha Jerez. José Iges. Terre di Nessuno*, Fundación Telefónica, Madrid, 2002, p. 17).

292 “¡Déjame decirte una o dos cosas acerca del poder! El poder –apunta el senador Roark, el monstruoso padre del monstruoso Junior en *The Yellow Bastard* de Frank Miller- no viene de una placa o de una pistola. El poder viene de mentir, y de mentir a lo grande, y conseguir que todo el maldito mundo esté de acuerdo contigo. Una vez que están de acuerdo con lo que en el fondo saben que no es verdad, los tienes atrapados. Eres su jefe. Puedes darle la vuelta a sus ideas y te aplaudirán. Puedes convertir en santo a un chalado como mi todopoderoso hermano”.

293 “Como intuyó Huxley, la participación activa en la sociedad y en la historia no excluye en absoluto la erección de grandes y costosos monumentos cuyo tema es la caída de las grandezas terrenales y la vacuidad de los deseos humanos; es más: honores, riquezas y pompa son valorables precisamente en cuanto se los siente y vive como nada. Por ello mismo, son simulacros de la muerte no sólo las tumbas, sino también las iglesias, los palacios, las instituciones, las obras, la sociedad toda” (Mario Perniola: *La sociedad de los simulacros*, Ed. Amorrortu, Buenos Aires, 2012, pp. 125-126).

294 “Si los mitos nos proveen de una llave para interpretar el mundo –llave acaso o, sobre todo, ilusoria y simplificada- 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 sólo 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*, Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián, 2001, p. 55).

plegando una estrategia (especulativa pero también polémica, activadora de paradojas y marcada por la transgresión de temporalidades) de interferencia<sup>295</sup>. "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"<sup>296</sup>. La suya es una obra que, valga la paradoja, acota territorios de forma "nómada", convirtiendo el acto de caminar en un ejercicio reflexivo<sup>297</sup>. Atravesando el *argot del arte* cobramos conciencia de la energía crítica de la *interferencia instalativa* planteada por Concha Jerez<sup>298</sup>. Allí donde la ambigüedad o la ilegibilidad podrían llevar a la estupefacción o al des-interés, 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.

---

295 "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 interferencia) 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).

296 Concha Jerez: "Del lugar al no-lugar" en *Concha Jerez. Del lugar al no-lugar*, Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián, 2001, p. 7.

297 Son características de esa actitud "nómada", la instalación *Caminant Entre* (Fundació "la Caixa", Tarragona, 2003) que dará origen a la pieza de video-arte *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 parezca complicado, no existe realmente un salto brusco cuando las imágenes vuelven a mostrar los pies descalzos sobre arena de inicio. De alguna manera, la incorporación de este vídeo de las huellas de la artista –que ya habían 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 cualquier caso de sus diversas acepciones, es una constante en el conjunto de la producción de Jerez" (Alberto Flores: "Vestigios y señales de video" en *Concha Jerez. Ideas instaladas*, Ed. Cromoimagen, Madrid, 2007, p. 27).

298 La radio-performance e instalación *Argot* (1991-2012) constituye una verdadera declaración de intenciones de Concha Jerez y José Iges: "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*" (Hénar Rivière 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. Medio\_mutaciones*, Tabacalera, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid, 2015, p. 97).

Tenemos que *atravesar temporalidades*, colaborar en la construcción de un *diario* que no sea una mera acumulación de lo anecdótico o la pirotecnia seductora de los simulacros. El *TIEMPO DIA-RIO* que Concha Jerez dispone en Verónicas implica una extraordinaria ontología del límite, un diagnóstico de singular densidad filosófica de lo que nos pasa. Lo que esta artista busca es “materializar” las ideas, aunque lo que se esté indagando sea una realidad evanescente o casi intangible<sup>299</sup>. El *lenguaje performativo* de Concha Jerez nos enseña a escribir, leer y mirar de otras maneras, nos invita a tomar la palabra en su complejidad, subrayando que allí donde todo parece “claro” lo que se está acaso es poniendo trabas a la voluntad interpretativa que trata de desentrañar lo oculto<sup>300</sup>. No podemos bañarnos dos veces en el mismo río (el recuerdo heracliteano de una subjetividad mutante que acaso solamente persista como “limo”) pero si podemos sumergirnos de nuevo en la obra de Concha Jerez que es una narración ininterrumpida, pertinente, que frente a la pulsión banal del presente (ese extraño hechizo de lo insignificante que es monumentalizado, por ejemplo, en el *reality show*) y la neutralización (en la vitrina museal) de los presuntos radicalismos<sup>301</sup> nos invita a pensar y sentir un *tiempo denso*<sup>302</sup>. La crecida del río Segura en 1989 arrastraba, entre otras cosas, el tronco de un árbol que, en las fotografías coloreadas de Concha Jerez tiene

---

299 “El arte, dirá Concha Jerez: “es ante todo una propuesta que, llegado el justo momento, puede materializarse”. Pese a lo dicho, llama la atención el énfasis puesto por esta autora sobre las realidades que son poco o escasamente concretas, casi intangibles: la música, el silencio, la memoria, el tiempo, el texto” (Juan Vicente Aliaga: “El tiempo hendido” en *Concha Jerez*, Contraparada 10, Palacio Almuñi, Murcia, 1989).

300 “La cuestión del lenguaje, ya sea por la negación de significados, con los textos ilegibles que Concha Jerez realiza ante los espectadores, ya sea por la afirmación de su sentido crítico, con la incorporación de palabras escritas, como en el caso de Kosovo, Macedonia, Pristina,... que aparecen en una partitura que José Iges manejaba en *The Scenary*, o bien con textos leídos por ambos, como sucedía en *Del arte de la Crítica a la razón del Arte* (1994), es fundamental en las *performances* de estos artistas, así como la mezcla de todo tipo de sonidos, que contribuyen a construir una arquitectura efímera, visual y sonora, dentro de esa otra arquitectura que acogerá las distintas acciones. La complejidad de recursos que reúnen sus actuales acciones, con los medios tecnológicos que utilizan, permite hablar de sus *performances* como unos espacios temporales en los que aparece el lenguaje hablado y/o escrito como transmisor de ideas, al tiempo que el lenguaje espacial, el lenguaje visual y sonoro y el lenguaje radiofónico, junto a conceptos habituales en ellos como los de medida y de tiempo, sirven para transgredir contenidos, estéticas y conceptos y sobre todo son gestos que sirven para poner al espectador en entredicho y que éste difícilmente pueda dejar de posicionarse ante sus propuestas” (Gloria Picazo: “*Performances intermedia* de Concha Jerez y José Iges” en *Concha Jerez. José Iges. Terre di Nessuno*, Fundación Telefónica, Madrid, 2002, p. 105).

301 “La incorporación de la contracultura en el circuito museístico y publicitario supuso un *game over* en toda regla: los niños se hicieron mayores, los hippies devinieron yuppies y las armas de destrucción masiva que habrían de acabar con el arte *tout court* se volvieron, como un boomerang, contra las aspiraciones de revolución y autenticidad de sus creadores. La calle se sustituyó por la vitrina, el cóctel molotov por el canapé. Aquella irrupción espontánea de nuevos modos de relación interpersonal (revolución sexual), nuevas formas de trabajo (régimen de producción flexible) y nuevas formas de organización (en red) no supuso en fin que la sociedad del espectáculo y consumo, sino que dieron materia prima a las agencias de publicidad para potenciar un consumismo auténtico y diferencial, basado en una economía de la obsolescencia planificada donde, de acuerdo con la lógica del Gattopardo, todo cambia para mantenerse siempre igual: no importa lo que compres, siempre será “chic radical” (como demuestra Thomas Frank en *La conquista de lo cool*)” (Ernesto Castro: *Un palo al agua. Ensayos de estética*, Ed. Micromegas, Murcia, 2016, pp. 16-17).

302 “Los temas que son objeto de interés de la artista apenas sufren aquí variación alguna. Esto es, dicho con sus propias palabras: “los temas sobre los que trabajo no cambian, me doy cuenta de que mi trabajo se desarrolla como capítulos de una misma narración; retomo cuestiones que he tocado hace años de forma diferente y también suelo reutilizar elementos que han sido parte de otras obras”” (Alberto Flores: “Vestigios y señales de vídeo” en *Concha Jerez. Ideas instaladas*, Ed. Cromoimagen, Madrid, 2007, p. 23).

algo de presencia fantasmal. Años después, esta creadora vuelve a caminar entre tiempos y espacios, entreteje un relato cotidiano, nos invita a sentarnos en sillas que son unidades de interferencia para contemplar nuestra historia pero sobre todo para pensar lo que tenemos que hacer en el presente. Ofrece un *verdadero icono* de la crisis por medio de una obra que trata, en el sentido más radical, del *fluir de la vida*<sup>303</sup>.

---

303 "Este fluir de la vida en general, y en particular, en este lugar concreto, en relación con este RIO, que transforma continuamente desde los cimientos el edificio, LOS MOLINOS, hasta el paisaje más cercano y el más lejano, es el protagonista de la TRANSGRESIÓN DEL LÍMITE DIARIO"(Concha Jerez: "Transgresión del límite diario. Proyecto de Concha Jerez para Los Molinos de Agua de Murcia" en *Concha Jerez, Contraparada 10*, Palacio Almodí, Murcia, 1989). Esa atención a lo que fluye, a lo que pasa (en el sentido del río heracliteano) nos obliga a asumir, como hace concha Jerez, una *actitud crítica* que, según Michel Foucault, consiste en "una crítica permanente de nosotros mismos", una crítica de lo que decimos, pensamos y hacemos, "a través -advierte en su texto "Qu'est-ce les Lumières"- de una ontología histórica de nosotros mismos". Tenemos que evitar que la cultura sea una mera fábrica del consenso que disuelve y recicla los gérmenes de disensión "transformándolos en elementos de ornamentación de la vida administrada, en elementos decorativos del gobierno de los vivos" (Alain Brossat: *El gran hartazgo cultural*, Ed. Dado, Madrid, 2016, p. 170). Hay que continuar, aunque sea en una "nota a pie de página", desplegando la extrañeza, sacando partido de la *ostranenie*, interfiriendo en lo cotidiano.











IA-RIO 23/4/1999



IA-RIO 23/4/1999



IA-RIO 23/4/1999



IA-RIO 23/4/1999



IA-RIO 23/4/1999



IA-RIO 23/4/1999



IA-RIO 23/4/1999



IA-RIO 23/4/1999























1992 / Bo

1999 - 1999

Peggy M

Maia Famosa

1991 - 1991

Luada Cantos

May

Marcel

7th March



MORLEY

MORLEY

del

del

MORLEY

MORLEY

MORLEY

MORLEY

Bla keyword

MORLEY

MORLEY

MORLEY

MORLEY

MORLEY

MORLEY

MORLEY

MORLEY

MORLEY

Nic

La

MORLEY

MORLEY

activista

























REAL





VIRTUAL









CASA

CASA

CASA

CASA





UNIDAD  
DE  
INTERFERENCIA

UNIDAD  
DE  
INTERFERENCIA



2007





## POISED, BETWEEN TIMES, FLOWING IN LUCID UNTIMELINESS

[Ostranenie and “footnotes” on Concha Jerez’s process of artistic interferences].

Beware! Something utterly wicked and mischievous is being announced here:  
*incipit parodia*, no doubt...<sup>1</sup>

I feel I need to offer a *fabric of words and spaces*, in a text to “accompany” Concha Jerez’s process of installational interferences,<sup>2</sup> in the certainty that the *extraordinary* can, in every sense, pass unnoticed and violence can come to be our everyday visual “landscape”, the thing that has led us to *chronic narcolepsy*. “Decentrement’ thus first designates the ambiguity, the oscillation between symbolic and imaginary identification—the undecidability as to where my true point is, in my ‘real’ self or in my external mask, with the possible implication that my symbolic mask can be ‘more true’ than what it conceals, the ‘true face’ behind it.”<sup>3</sup> Decentrement (rather than the Cartesian theatre of central consciousness, which constitutes the focus of subjectivity) is, in a sense, a means of identifying the void. Even when *localised*, painting is out of joint. “*The time is out of joint*. The world is going badly. It is worn but its wear no longer counts. Old age or youth—one no longer counts in that way. The world has more than one age. We lack the measure of the measure. [...] Contretemps. *The time is out of joint*. Theatrical speech, Hamlet’s speech before the theater of the world, of history, and of politics. The age is off its hinges. Everything, beginning with time, seems out of kilter, unjust, dis-adjusted. The world is going very badly, it wears as it grows, as the Painter also says at the beginning of *Timon of Athens* (which is Marx’s play, is it not). For, this time, it is a painter’s speech, as if he were speaking of a spectacle or before a tableau: ‘How goes the world?—It wears, sir, as it grows.’”<sup>4</sup> In these (*mis*)times of banality, art is a kind of *unidentified object*. We unconsciously withdraw to the bunker or the crypt,<sup>5</sup> where, rather than an allegory or embodiment of freedom, we might find a kind of *indecision* or, to put

1 Friedrich Nietzsche: *The Gay Science*, Cambridge University Press, Cambridge, 2001, p. 2.

2 Concha Jerez herself speaks of that “fabric”: “The behaviour of the word adhering to a space is radically opposed to that of the written word” (Concha Jerez: “Del lugar al no-lugar” in *Concha Jerez. Del lugar al no-lugar*, Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián, 2001, p. 9).

3 Slavoj Žižek: *The Plague of Fantasies*, Verso, London & New York, 1997, p. 141.

4 Jacques Derrida: “Wears and Tears (Tableau of an ageless world)” in *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning, and the New International*, Routledge, New York & London, 1994, pp. 77–78.

5 The phenomenon of cryptic incorporation, described by Abraham and Torok, was analysed by Jacques Derrida in *Fors*, where he discusses the singularity of a space that can be defined as external and internal at the same time: the crypt is therefore “a place enclosed in another but rigorously separated from it, isolated by the general space through walls, a fence, an *enclave*”.

it in more (psycho)physical terms, an *intolerable claustrophobia*.<sup>6</sup> Virilio maintained that in the era of globalisation, everything is played out between two themes, which are also two terms: foreclosure (*Verwefung*: rejection, denial) and exclusion or the *locked-in syndrome*.<sup>7</sup>

Some artists are able to remain standing on that perilous ridge which separates (and brings together) the marvellous and the commonplace. It is precisely there, and not in some vacuous transcendentalism, that the *exceptional* should emerge, by entering deep into a reality that is *idiotic*, in the etymological sense of the word, to achieve other *intensities*, works I would venture to call *magnificent*, in which the coruscation of pleasure and the pulsation of the concept need not be in conflict. When the strategy of fossilisation has imposed what Baudrillard calls a *trans-aestheticization of banality* and works are, literally, superstitious objects,<sup>8</sup> and creative processes have come to resemble a hasty choice of *souvenirs*, it is time to reconsider the meaning of art, as a journey to find oneself, something that ultimately becomes a line of resistance, such as Concha Jerez offers, to the vague aestheticisation of hegemonic spectacularisation.<sup>9</sup> In the contemporary world, even though it may not be apparent, there is a relentless *hounding* of exceptional individuals,<sup>10</sup> while it seems we have forgotten about pain and misery.<sup>11</sup> On the

6 "General availability will induce unbearable claustrophobia; excess of choice will be experienced as the impossibility to choose; universal direct participatory community will exclude all the more forcefully those who are prevented from participating in it. The vision of cyberspace opening up a future of unending possibilities of limitless change, of new multiple sex organs, and so on, conceals its exact opposite: an unheard-of imposition of radical closure. This, then, is the Real awaiting us, and all endeavours to symbolize this Real, from utopian (the New Age or 'deconstructionist' celebrations of the liberating potentials of cyberspace) to the blackest dystopian ones (the prospect of total control by a God-like computerized network...), are just that: so many attempts to avoid the true 'end of history', the paradox of an infinity far more suffocating than any actual confinement" (Slavoj Žižek: *The Plague of Fantasies*, Verso, London & New York, 1997, p. 154).

7 "The locked-in syndrom [*sic*] is a rare neurological state that translates as complete paralysis, an inability to speak, but with one's consciousness and intellectual faculties perfectly intact. The setting up of synchronization and free trade is the temporal compression of interactivity. The temporal compression of interactivity reacts on the real space of our usual immediate activities. You can't understand globalization without thinking about *activity* as well as *mentality*" (Paul Virilio & Sylvère Lotringer: *Crepuscular Dawn*, Semiotext(e), Los Angeles, CA, 2002, p. 75).

8 See Jean Baudrillard: "Aesthetic Illusion and Disillusion" in *The Conspiracy of Art*, Semiotext(e), Los Angeles, CA, 2005, p. 126.

9 "Her [Concha Jerez's] work actively resists the type of world being constructed before our eyes. For Jerez, reality, everything around us, is raw material from which she creates her discourse as a systematic critique of the culture of spectacle and consumption, the sophisticated control exerted over individuals in developed societies, the narrow and deceptive margins of freedom we are allowed, the manipulation of information, or the many forms of depredation practised by states in pursuit of their economic and political interests. But instead of what could be a mere manifestation of malaise at the kind of world we find ourselves living in, Jerez offers various strategies designed to suggest that utopia can still have the potential to reorganise the consciousness of individuals to realise that things can be otherwise, and that every one of us has a share of responsibility" (Alicia Murria: "Concha Jerez: dispositivos de interferencia" in *Concha Jerez. Entre utopía y realidad*, Espacio Caja Burgos, Burgos, 2001).

10 "Suffering is increasing to such a point that there is no longer room for heroism. [...] The hounding of humanity has been long prepared, a hounding from which there is no escape" (Ernst Jünger: *La emboscadura*, Ed. Tusquets, Barcelona, 1988, p. 53).

11 "Is there misery, *this* misery, even in what is most ordinary in the megalopolis? [...] The megalopolis, in any case, is perfectly well organized to ignore or forget these questions, this question. And nevertheless, the forgetting of forgetting still makes enough of a sign for writing—art, literature, and philosophy all mixed together—to insist on bearing witness to the fact that there is something left behind" (Jean-François Lyotard: "The Zone" in *Postmodern Fables*, University of Minnesota Press, Minneapolis, MN, 1997, pp. 31–32).

other hand, we suffer, naturally without being aware of it, a strategy of taming inherited from the literary project that was called “the Ludovico method” in *A Clockwork Orange*: saturated with horror, vomiting in the face of disaster. Or, perhaps, trying to leave the worst behind, we become subjects in flight,<sup>12</sup> rushing headlong, hoping there is a *runaway*.<sup>13</sup> Our lost steps, the only happy ones, perhaps, can be reclaimed in aesthetic experience when we escape the totalisations of the eye and accept the strangeness of the everyday.

We are saturated with what Clark called the *practice of negation*, understood as both a defence of (deliberate) clumsiness and a celebration of insignificance.<sup>14</sup> Pretexts, excuses and the feeblest of justifications have finally been worn away and all that remains is the feeling Virilio described as *picnolesy* (“this is something I have seen before”). On this question we certainly find an obvious ambiguity in contemporary artistic attitudes, making it difficult to tell whether they are forms of semiotic resistance, poses of straightforward revolutionary decadence or cynical gestures in which any critical strategy has been replaced by theatricality. “One simply does not believe repeated warnings that the end is nigh, particularly when those issuing the warnings are comfortably settling down as institutions in their own right. Much activity that was once considered potentially subversive, mostly because it held out the promise of an art that could not be made into a commodity, is now as thoroughly academic as painting and sculpture.”<sup>15</sup> As well as a compulsive fetishisation of documents (and at the same time a mystification of processuality), *parody* is becoming unusually important. One must bear in mind that it is impossible to perform a convincing parody of an intellectual position without having a prior affiliation with what one parodies, “without having and wanting an intimacy with the position one takes in or as the object of parody. Parody requires a certain ability to identify, approximate, and draw near; it engages an intimacy with the position it appropriates that troubles the voice, the bearing, the performativity of the subject such that the audience or

12 “The era of lack of metaphysical refuge, to recall Lukács’s definition of modernism, generalised the habit of taking flight. By its formal disposition of progress, the world flees from itself: from each position of the world in flight, continuations of escapes are prepared” (Peter Sloterdijk: *Extrañamiento del mundo*, Ed. Pre-textos, Valencia, 2001, p. 119).

13 “When a phenomenon reaches an absolute speed, it sets a ‘runaway’ in motion [escape lanes or runaway truck ramps, those sections branching off the main road to help lorries, for example, to reduce speed and not crash when their brakes have failed]. *The ‘runaway’ is under way*. This is a state of emergency” (Paul Virilio & Sylvère Lotringer: *Crepuscular Dawn*, Semiotext(e), Los Angeles, CA, 2002, pp. 161–162).

14 Clark referred to *practices of negation* as a decisive form of innovation in method, materials or iconography, “whereby a previously established set of skills or frame of reference—skills and references which up till then had been taken as essential to artmaking of any seriousness—are deliberately avoided or travestied, in such a way as to imply that only by such incompetence or obscurity will genuine painting get done. [...] Deliberate displays of painterly awkwardness, or facility in kinds of painting that were not supposed to be worth perfecting; the use of degenerate or trivial or ‘inartistic’ materials; denial of full conscious control over the artifact; automatic or aleatory ways of doing things; a taste for the vestiges and margins of social life; a wish to celebrate the ‘insignificant’ or disreputable in modernity; the rejection of painting’s narrative conventions; the false reproduction of painting’s established genres; the parody of previously powerful styles” (Timothy Clark quoted in Brandon Taylor: *The Art of Today*, Everyman Art Library, London, 1995, p. 116).

15 Thomas Lawson: “Last Exit: Painting” in *Artforum* 20, October 1981, pp. 40–47 (p. 46).

the reader does not quite know where it is you stand, whether you have gone over to the other side, whether you remain on your side, whether you can rehearse that other position without falling prey to it in the midst of the performance".<sup>16</sup> Whereas parody involves a relationship of desire and ambivalence, all that is apparent in the proliferation of stylistic plagiarism is a pathetic longing for celebrity, an urge to achieve fame, however meagre, by adopting an inherently outworn ironic stance that ultimately functions as an excuse.<sup>17</sup>

Some people think this is a good time to begin a *remythification of the art world* (precisely because of its obvious degradation), now that the prevailing trend, quite blatantly, is an enormous passion for the code, an obvious feature of many appropriation artists, "subcultural *bricoleurs*: virtuosos of the code, these connoisseurs are its best producers/consumers, seduced by its abstract manipulations, 'trapped in the factitious, differential, encoded, systematized aspect of the object' (Baudrillard)".<sup>18</sup> When every cultural creation seem calculated to produce the maximum impact leading to immediate obsolescence, it could even be said that there is a degeneration implicit in the democratisation of art and, ultimately, a lack of recognition of *excellence*.<sup>19</sup> I repeat, we are trapped in the strategy of parody, fascinated by the convenience of mannerism, incapable of facing the risk of venturing into a poetics outside our comfort zone. In this system of complicities and coalitions, essentially neutralising in their effect, artists like Concha Jerez emerge, fully conscious of being out of step with the times, prepared to engage in a *critical process*, knowing that those slogans that demanded paradise *now* have been echoed in an *aestheticisation of politics*, the definitive entrenchment of the culture of simulation and of an epigonic consciousness, capable of turning everything that opposes it into part of its own mechanism by piously and paternalistically acknowledging its "right to express itself". Spectacle has merged with reality, discomposing it; according to Guy Debord, the globalisation of the false is also the falsification of the globe. The society whose modernisation has reached the stage of the integrated spectacle is characterised by the combined effect of five principal features: incessant technological renewal, integration of state and economy, generalised secrecy, unanswerable lies and an eternal present. "The new conditions of integrated spectacular society have driven its critique into genuine clandestinity,

---

16 Judith Butler: "Merely Cultural" in *Social Text* 52/53, 1997, pp. 265–277 (p. 266).

17 "Irony has also been subsumed. A vaguely ironic, slightly sarcastic response to the world has now become a clichéd, unthinking one. From being a method that could shatter conventional ideas, it has become a convention for establishing complicity" (Thomas Lawson: "Last Exit: Painting" in *Artforum* 20, October 1981, pp. 40–47 (p. 47).

18 Hal Foster: *Recodings: Art, Spectacle, Cultural Politics*, Bay Press, Seattle, WA, 1985, p. 175.

19 "The transformation of great exhibitions into *amusement parks*, the character both violent and ephemeral of transgressive artistic operations, the predominance of quantity over quality, the poking fun at the public, the reduction of professionalism to managerial flexibility, the cynical utilization of artists and critics, the homologation of cultural products, the spread of a climate of unanimous consent around the *stars*, the disappearance of a critical ability, the lack of conditions for original growth and development, the disregard of excellence" (Mario Perniola: *Art and Its Shadow*, Continuum, New York & London, 2004, p. xvii).

not because it is in hiding but because it is hidden by the ponderous stage-management of diversionary thought”.<sup>20</sup> We are living in a period in which domination requires *generalised conspiracy*: watchfulness (as Concha Jerez and José Iges demonstrated in exemplary fashion in their exhibition *La mirada del testigo. El acecho del guardián* [*The Gaze of the Witness / The Watching of the Guardian*] at the Sala América in Vitoria in 1998) watches itself, confounding its own presuppositions. On the other hand, denial has been so perfectly stripped of its thought that for some time it has been dissipated. Even so, the description of the “satanic mill” or, in Max Weber’s terms, the *iron cage* cannot lead to a funerary and, in short, rhetoricised attitude. In contrast, a power needs to be extracted from *fallen ideals* that will subvert the real, in the sense of that which aspires to be immovable.

Concha Jerez’s multisensory works (acoustic as well as visual) describe the media landscape and its paradoxical logic in an extremely subtle, albeit elliptic, way, but without seeking to “fix” an apparently perfect mechanism. She makes use of an aesthetic for which we need to invoke the concept of *bricolage*, coined by Lévi-Strauss, which includes four characteristics: *découpage* (or severing), performed or extant messages or materials, *assemblage* (montage), and discontinuity or heterogeneity.<sup>21</sup> “‘Collage’ is a transfer of materials from one context to another, and ‘montage’ is the ‘dissemination’ of these borrowings through the new settings”.<sup>22</sup> We can now understand that “art of bricolage” to which Kosuth refers as a *post-critical* practice, whose task is to think through the consequences for representation (criticism) of the new mechanical means of reproduction, with the aim of *interrupting* established discourses and practices. Concha Jerez’s *strategy of interference* can be related to *interruption* as mobilised by Brecht in epic theatre, to constantly undermine the audience’s illusion, since this illusion is an obstacle in his theatre, which aims to use the elements of reality in new experimental arrangements; the viewer recognises the real situation not with satisfaction, as in naturalism, but with astonishment. Consequently, epic theatre does not reproduce situations, but rather discovers them. The nature of Concha Jerez’s installations is more critical than epic, although they certainly do make use of that interruption of emotions and of conventional “judgements of taste” in general. Interference should be understood as a modulation of *ostranenie*,<sup>23</sup> a deliberate process of defamiliarisation which concludes with the

---

20 Guy Debord: *Comments on the Society of the Spectacle*, Verso, London, 1998, pp. 53–54.

21 See Claude Lévi-Strauss: *The Savage Mind*, The University of Chicago Press, 1966.

22 Gregory L. Ulmer: “The Object of Post-Criticism” in Hal Foster (ed.): *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Bay Press, Port Townsend, WA, 1983, p. 84.

23 José Iges comments that the notion of interference he deploys with Concha Jerez is equivalent to “defamiliarisation”, to quote the term used by the Russian formalist Shklovsky: “if we think about the general laws of perception, we see that when actions are habitualised they become mechanical. Applying this concept here, arising initially from literary analysis, where Shklovsky called it *ostranenie*—applying it as a procedure, I mean—can restore the intensity, the originality, the ability to transmit information, of an element which, in Gillo Dorfles’s words, ‘would otherwise become automatic and devoid of interest, by using a device that ‘defamiliarises’ it from its usual associative context’” (José Iges: “Buenas referencias” in *Concha Jerez. Del lugar al no-lugar*, Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián, 2001, p. 49).

desire to intervene in *specific spaces*.<sup>24</sup> As she herself explains: "To me, an installation is a work in which there are two compositional axes, one of them internal, the one that draws together the whole narrative developed in the work through the various elements, and another outside it, which, by maintaining certain relationships absolutely inseparable from the intrinsic nature of that work, occupies the place. That place acts as a support for the work, inseparable from it, to the point that its existence depends on its connection to that place. So when the installation is over in that specific place, the work no longer exists. The thing is that in many cases, when my installations have come to an end, I have subsequently produced works that arose as later developments of their contents. When I put them in other places using the same elements, those new places that house them become new supports. On other occasions, when the specific place no longer interests me, the works start to function on their own, rearranging their elements along a compositional axis located inside them".<sup>25</sup> The interest of this artist in architecture<sup>26</sup> (particularly in spaces such as stairs, when we don't know whether we are going up or down) is clear, but what her interventions do, above all, is *weave themselves into the space itself*,<sup>27</sup> and they certainly succeed in clarifying what is happening in the place.<sup>28</sup>

Concha Jerez is a master at working with *ambiguous* spaces and situations, as she did in the magnificent installation she produced in the Círculo de Bellas Artes in 1984, with the mirrors on the steps and the numbering from 1 to 40, making words characterised by ambiguity appear in particular programmes every forty turns of the videotape machine. Sometimes it is as if this artist were reacting to a form of contemporary subjectivity whose general state is none other than *hebrephrenia*; indifference to the world, as Adorno pointed out, ends up stripping

---

24 "The origin of my installations lies in an interest in using a specific space as a support" (Concha Jerez interviewed by Gloria Picazo in *Concha Jerez. Del lugar al no-lugar*, Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián, 2001, p. 21).

25 Concha Jerez interviewed by Gloria Picazo in *Concha Jerez. Del lugar al no-lugar*, Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián, 2001, p. 23.

26 "In her earliest interventions she subtly reveals the inherent time of the place. She evokes the 'here and now' linked to the very moment of the action. She weaves together the fragments of her personal memory and other elements of the place or its inhabitants. Through all this she presents a distinctive temporal organisation of the space. She composes temporary architectures articulated in the intersection and interaction of times of various densities" (Karin Ohlenschläger: "Del lugar al no-lugar: construcciones en el tiempo" in *Concha Jerez. Del lugar al no-lugar*, Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián, 2001, p. 57).

27 "All my installations develop from the concept of 'intervention': some basic elements, linked to the space, fix the narrative. So the 'intervention' makes that internal narrative burst into life in that space, making it cling to the space itself like a creeper" (Concha Jerez interviewed by Gloria Picazo in *Concha Jerez. Del lugar al no-lugar*, Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián, 2001, p. 25). "Intervention therefore speaks to us of a specific and/or partial modification of a particular space without compromising the general and/or overall installation, but rather, on the contrary, enhancing it" (Juan Vicente Aliaga: "El tiempo hendido" in *Concha Jerez, Contraparada 10, Palacio Almuñí, Murcia, 1989*).

28 "In her interventions Concha Jerez reflects on space, particular spaces, architectures, outer and inner space and their implications in human life. Simple elements, simplified objects imbued with that subjective evaluation but chosen as being comprehensible to collective memory, shape Concha Jerez's conceptual and aesthetic syntax, with aestheticism as an added value, thought raised to the level of artistic language. In her installations her works appear clarifying, suggesting constant, day-to-day living that pervades the architectures or spaces studied" (Martín Páez Burruezo: "Concha Jerez, mágica realidad" in *Concha Jerez, Contraparada 10, Centro de Arte Palacio Almuñí, Murcia, 1989*).

away all feelings from the non-self, in narcissistic indifference to the fate of humanity, which ultimately makes strange aesthetic sense. "In certain schizophrenics, the process by which the motor apparatus becomes independent leads to the infinite repetition of gestures or words. [...] Similar behavior is familiar in patients who have been overwhelmed by shock."<sup>29</sup> The contemporary individual is characterised by the fact that the self is absent, in a pattern similar to that of catatonic states, although people commonly go from *mental fossilisation* to excessive agitation, with senseless rituals, in which they also follow the compulsive rhythm of repetition. Subjects do not act unconsciously, they simply reflect objective features; so when they smile with extreme complicity at the *minimal catastrophes of contemporary art*, in many cases all they are doing is conforming to the childishness that is obviously the style of the broken. But I repeat, there is no great tragedy here, no painful laceration; on the contrary, *the dismantling of the self reinforces narcissism and its collective ramifications*. "As-if phenomena" (that *global ironisation*) involve proto-psychotic states in which the subject takes refuge in the "ideological spectacle".<sup>30</sup>

For decades (especially in the period of the so-called "postmodern condition") we have been settled, or rather bogged down, in *the age of neutralisations and depoliticisations* predicted by Carl Schmitt.<sup>31</sup> The de-ideologisation of political cultures means a transition from cultural politics grounded in ideology to a cultural operation based on the simulacrum. Critical public opinion and plebiscitary and explanatory public opinion are followed by an inert, implosive, shattered, atomised mass that defends itself from the media with an exercise in apathy, assigns anomalous meanings to the messages that reach it, and momentarily comes together in groups, conforming to models devoid of any intellectual coherence. This has led some sociologists to speak of "an end to the social". Luckily we have not entered a fossil state, but rather the depressing socio-economic scenario has generated an explosion of oppositional movements, that is to say, a *practice of indignation* underpinned by a resistance to the subtle but unrelenting imposition of technocracy. All violence which, as Walter Benjamin warned us, defends itself as a means to an end, is either a law maker or a defender of law, equating the first category to "mythic violence".<sup>32</sup> In present-day societies, the liking for order and subjugation

---

29 Theodor W. Adorno: "Stravinsky and Restoration" in *Philosophy of Modern Music*, Continuum, London, 2007, p. 129.

30 "This 'inner distance' of the subject towards the 'totalitarian' discourse, far from enabling the subject to 'elude the madness' of the 'totalitarian' ideological spectacle, is the very factor on account of which the subject is effectively 'mad'. Now and then, Adorno himself has a presentiment of it—as, for example, when he implies that the subject 'beneath the mask' who 'feigns' his captivation must already be 'mad', 'hollow'. It is in order to escape this void that the subject is condemned to take refuge in the ceaseless ideological spectacle—if the 'show' were to stop for a moment, his entire universe would disintegrate..." (Slavoj Žižek: *The Metastases of Enjoyment: On Women and Causality*, Verso, London & New York, 2005, p. 21).

31 See Carl Schmitt: "The Age of Neutralizations and Depoliticizations" in *The Concept of the Political*, The University of Chicago Press, Chicago, 2007, pp. 80–96.

32 See Walter Benjamin: "A Critique of Violence" in *Selected Writings, Vol. I (1913–1926)*, Harvard University Press, Cambridge, 1996, p. 249.

has taken on a hysterical undertone while at the same time we witness how the de-realisation of society goes hand in hand with a culturalisation by which signifiers prevail everywhere over signifieds, referents over references, and mediations over the immediate.

History, with a capital *H*, has been swamped by a tsunami of narratives, or to put it another way, by a diarrhoea of stories and anecdotes. "Life in neoliberal societies", claims Christian Salmon, parodying the famous opening lines of Marx's *Das Kapital* and also Guy Debord's appropriation of it in *The Society of the Spectacle*, "appears as a vast collection of stories".<sup>33</sup> After the delegitimisation of grand narratives (transmitters of the social bond) with which Lyotard opened *The Postmodern Condition*, it seems that the only form of "discourse" that escapes alive from unrelenting suspicion is the narrative or, to be more exact, its dizzying proliferation that takes over the desiring subject. In his magnificent essay *Storytelling, Bewitching the Modern Mind*, Salmon mapped the uses of narratives ranging from business to politics, from militarization to academia.<sup>34</sup> *Storytelling*, now synthesised in *Storytelling saison 1 : Chroniques du monde contemporain*, is simply the expression of the age-old human need to narrate ourselves, to identify ourselves, to give meaning to our experiences in stories that now, with the global impact of the Internet, generate an even greater space. Whether in narrative marketing (a specific form of behaviour) or in the legal and political sphere (the age of the archive and global surveillance recording the subject's behaviour), whether in macropolitics (from lobbyists to spin-doctors and other assorted species of "government advisors") or cybernetically expanded narratives (blogs, chats and other *twitterish* variations), stories never stop *codifying us* in an apparently "seductive" yet essentially behaviourist guise. With an undeniable flair for parody, Christian Salmon wittily uses the structure of Machiavelli's *The Prince* to recount an era of uninhibited dismantling of politics. The main actors in this "melodrama" are Tony Blair, George W. Bush, Berlusconi, Sarkozy and even Aznar, though it is not a case of merely putting together a group portrait of neoliberalism in its death throes but of composing what Salmon calls a "fictional character", an *experimental homo politicus*,<sup>35</sup> that is, an example of post-democratic domination that sometimes wears the mask of a plenipotentiary counsellor (alpha male in the Washington ecosystem) and is quite often cloned from the standardised behaviour of Barak Obama, a

---

33 Christian Salmon: *La estrategia de Sherezade. Apostillas a Storytelling*, Península, Barcelona, 2011, p. 19.

34 "Storytelling is believed to be a panacea, whether to successfully close a business deal or to get rival factions to sign a peace treaty, to launch a new product or to get a labour group to accept a major change, including their own sacking, to design a 'serious' video game or to heal soldiers' war traumas. It is used by teachers as a tool in teaching and by psychologists as a means of healing traumas. It is a response to a crisis in meaning in organisations and a propaganda tool, an immersive mechanism and the instrument to draw up individual profiles, a technique for the visualization of information and a terrible weapon of dis-information..." (Christian Salmon: *Storytelling. La máquina de fabricar mentiras y formatear las mentes*, Península, Barcelona, 2010, p. 34).

35 "He had in mind a fictional character, an experimental post-democratic *Homo politicus*, a victim of a very widespread evil which David Axelrod, advisor to Barack Obama, has called the 'Wizard of Oz syndrome'" (Christian Salmon: *La estrategia de Sherezade. Apostillas a Storytelling*, Península, Barcelona, 2011, pp. 29–30).



president who reached sublime levels of enthusiasm while using his rhetoric of “change” to mouth what were actually empty clichés. Without reaching the feverish state of mind that affected Lord Chandos, according to Hofmannsthal, and fascinated by Bartleby’s “I would prefer not to”, the citizen caught up in the digital revolution went from credulity to astonishment in a fraction of a second, without needing that never-ending tale which, like Scheherazade’s, endlessly defers the final execution.

Concha Jerez’s work can be understood as a critique of culture from a perspective of reactive nihilism, with a marked interest in generating events that reactivate the problematic dimension of history. Without lapsing into demagoguery, it addresses the *political dimension of conceptual art*, which could be seen primarily as a therapeutic approach of linguistic elucidation. In his programmatic essay “Art after Philosophy”, Kosuth considered that the viability of art, in a age in which traditional philosophy has become unreal, depends on its decision not to serve as entertainment or decoration. The prospect of discouragement is there even for those who choose to understand the task of art as creating tension by definition. Conceptual art is not unconcerned with the outcomes of the grand narratives that some theorists such as Lyotard see as the hallmark of the advent of *postmodernity*; the dream of history as unending progress, foundations as units of meaning and the understanding of reason as plenitude and the power of the subject are disseminated in a microphysical network, in the urgency of local rationality or, to be more precise, in the activation of dissent. Rather than a philologist or someone given to metatheory, a conceptual artist is an engaged anthropologist and a historian. It is a type of visual behaviour that resists the eclipse of meaning and examines the forms of cultural malaise that Freud understood as a decentring of structures. Properly speaking, the grammatical twist performed by conceptual art is a certain kind of *ready-made by negation*, that is, a de-fetishisation of the Duchampian method. One has to choose between two possibilities: resisting de-identification or relocating this celebration as part of the process. The art required of us is *bricolage*, a confluence of elements of mass culture, narratives and even masks of the “original”. The artist’s activity as an anthropologist is intrasocial, and therefore cannot take refuge in the aesthetics of surprise but has to involve saturation of codes. Conceptual artists work intensively on context. It is important to remember Benjamin’s comments in “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction”, when he argues that the function of art has been inverted (in the process of destroying its aura), shifting its basis from ritual to political praxis. But the ritualised celebration of the authentic, in (allegedly) auratic art, has now become the baptism of the inauthentic. Grammatical context is a form of prosody which functions as

a cultural critique: "without the grammar that culture offered, punctuation begins with art."<sup>36</sup> Concha Jerez's activity in this problematic area of conceptual art is undoubtedly nuanced by the *processual* nature of her work, the influence of Cage's constellation, the Fluxus movements<sup>37</sup> and the radical meaning of her installations, crystallised in the concept of *interference*. So it is not so much a matter of accelerating the *end of art history*, or of rooting its practice in the limitation of its denotational field, but rather of configuring the experience of the subject in a social network through the various uses of language, but also in the relationship of perplexity with objects that accompany us, albeit in a peripheral or insignificant way. In his book *Del arte objetual al arte de concepto*, Simón Marchán Fiz defined a series of developments of a materialist nature in conceptual art, raising the question of the relationship between ideology and knowledge. Artistic practice is seen as a means by which to resonate with anthropological processes, with the prospect of an emancipatory theory opposed to certain forms of social behaviour, and this requires carrying out an *inversion of conceptual art*, that is, of its reduction to mere tautologies.

Concha Jerez is an artist capable of embracing *mediatic transmutation*<sup>38</sup> on the basis of her particular approach to the concept art process,<sup>39</sup> adopting aspects of minimalism, analysed by Wollheim as a making of a work of art by *allowing materials to be*, in which the elements of decision and dismantling take on new pre-eminence, together with a feeling of sterility or rhetoric of devastation.<sup>40</sup> However, it is clear that some aspects of minimalisation are lucidly assimilated by this artist, aware that serial structures were a severe blow to the dominant abstract gesturality, as well as a "collapse of the history of art", the feature of *dislocation* which has forced us at this change of century, over and over again, to face the question of

---

36 Joseph Kosuth: "Statement for *Ex libris*, Frankfurt (For W.B.)" in *Art After Philosophy and After*, The MIT Press, Massachusetts, 1991, p. 252.

37 On this point, see Henar Rivière Ríos: "Entre y a través. Reflexiones sobre la relación de la obra de Concha Jerez y José Iges con Fluxus y Zaj" in *Concha Jerez y José Iges. Media\_mutaciones*, Tabacalera, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid, 2015, pp. 88–145.

38 Karin Ohlenschläger has pointed out that Concha Jerez and José Iges are artists sensitive to mediatic transmutation: "In the transition from the analogical era to digital culture, coinciding with the start of their collaboration, a series of practices that had been foreshadowed in the preceding decades began to take on a special value: the dematerialisation of the artwork and the use of information as raw material for artistic creation, suggested by Conceptualism; the emphasis on action and creative processes through Performance; interdisciplinary practices, underpinned by the convergence of visual, stage and sound arts proposed by Fluxus; the conception of the artwork as an open, evolving system, developed by Systemic Art; and the new collaborative proposals or participatory actions in which the audience participates in the process of creation" (Karin Ohlenschläger: "Media\_mutaciones" in *Concha Jerez y José Iges. Media\_mutaciones*, Tabacalera, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid, 2015, p. 21).

39 "Jerez had a sound musical training and long experience as a follower of conceptual art, or rather concept art, as she likes to specify when referring to her work, supplemented by an objectual formalisation which incorporates the poetics of the materials of *arte povera*. For her, the affinity with Fluxus, especially through the iconic figure of the German artist resident in Spain Wolf Vostell, marks a turning point in her work, and the same is true of Cage. In the Spanish context she has a close relationship with the members of ZAJ, especially with Juan Hidalgo and Esther Ferrer, but also with Nacho Criado and Valcárcel Medina" (Alicia Murriá: "Terre di Nessuno. O las grietas de la realidad" in *Concha Jerez. José Iges. Terre di Nessuno*, Fundación Telefónica, Madrid, 2002, pp. 13–15).

40 See Richard Wollheim: "Minimal Art" in *Minimal Art*, Salas Koldo Mitxelena, San Sebastian 1996, p. 31.

the *place of the artwork*.<sup>41</sup> Rosalind E. Krauss regards minimalism not so much as a break with the course of history, but rather as the fulfilment of the development of modern sculpture since Rodin, coinciding with the crystallisation of two currents of thought, phenomenology and structural linguistics, in which the signified is understood to depend on the way in which any form of being contains the latent experience of its opposite, the simultaneity that always brings with it an implicit experience of sequence.<sup>42</sup>

Everything that can be transmitted in a symbolic exchange is always as much an absence as a presence. It serves to create that kind of fundamental alternation, appearing at one point and then disappearing only to reappear at another: it circulates, leaving behind it the sign of its absence in the place it came from. A work of art must be understood as a *function of the veil*, established as an imaginary act of apprehension and place of desire, expressing the relationship with the beyond, central to any articulation of the symbolic relationship: "It is a matter of a descent to the imaginary plane of the ternary rhythm of subject-object-beyond, fundamental to the symbolic relation. To put it another way, the function of the veil is a projection of the intermediary position of the object"<sup>43</sup>. But Concha Jerez's work does not function as a veil; it has a mirror-like quality, and the gaze finds disquieting reflections in it. A mirror image seems like the threshold of the visible world, the identification, or rather *transformation*, produced in the subject (an *I* function) on assuming an image that constitutes the *symbolic matrix*, before language restores it to universality and introduces it into elaborate social situations.<sup>44</sup> Apuleius, accused of magic for possessing a mirror, made an effective eulogy of it, saying that the mirror, for its virtue of capturing images, outdoes clay, which lacks energy, marble, which lacks colour, and painting, which has neither body nor volume, and that it is capable of capturing the movement of the image better than anything else, within its restricted limits: "by trapping the movement of objects and persons that pass in front of it, the mirror manages to express in fragments the passing of the years in the life of a man and his changes."<sup>45</sup> But in fact the mirror *does not retain anything*, its quicksilver backing repels all memory and the only thing that remains is the longing of those who contemplate their reflection in it. In some works Concha Jerez uses the mirror image

---

41 This is the problematic axis of the seminal conversation between Catherine David and Paul Virilio; see *Colisiones*, Arteleku, San Sebastián, 1995, pp. 51–53.

42 See Rosalind E. Krauss: *Passages in Modern Sculpture*, The MIT Press, Cambridge, 1977, pp. 4–5. On minimalism's relationship with phenomenology, see Simón Marchán Fiz: *La historia del cubo*, Rekalde, Bilbao 1994. A key critical essay on the theoretical underpinnings of minimalism is Hal Foster: "Lo esencial del minimalismo" in *Minimal Art*, Salas Koldo Mitxelena, San Sebastian 1996, pp. 99–121.

43 Jacques Lacan: "La función del velo" in *El Seminario 4. La Relación de Objeto*, Paidós, Barcelona, 1994, p. 159.

44 See Jacques Lacan: "The Mirror Stage as Formative of the *I* Function as Revealed in Psychoanalytic Experience" in *Écrits*, W.W. Norton, New York & London, 2006, II, 5, p. 76.

45 Manlio Brusatin: "Imágenes que aparecen y desaparecen" in *Historia de las imágenes*, Julio Ollero, Madrid 1992, p. 45.

as a combination of a reflection of identity and a radical lack of self-knowledge, expanding and, at the same time, compressing spaces, alluding to a craving for knowledge but also to the negation of transparency by virtue of the quicksilver.<sup>46</sup>

Concha Jerez's works reflect *critical situations* and, to a large extent, exhibit "broken dreams". Freud pointed out that every dream, once fully interpreted, is revealed as the fulfilment of a desire; in other words, a dream is the hallucinatory realisation of an unconscious desire.<sup>47</sup> "The creation of symbols is partial compensation for the denial of satisfaction, under pressure from the reality principle, of all the organism's impulses and desires. It is a partial liberation, in compromise form, from reality, a return to the infantile paradise with its 'all is permitted' and its hallucinatory wish fulfilment. The biological state of the organism during sleep is itself a partial resumption of the intrauterine situation of the foetus. We—unconsciously, of course—reenact that state, we play out a return to our mother's womb: We are undressed, we curl up under the blanket, we draw our knees up, bend our neck—in short, we recreate the foetal position; our organism is sealed away from all outside stimuli and influences; finally, our dreams, as we have seen, partially restore the reign of the pleasure principle."<sup>48</sup> Dreams trap us and take us to the *abyss* of the colossal-sublime, of tenderness, of the frayed memory of the *womb*. There is a *deep truth* here; Plato himself defended the *experience of the dream*<sup>49</sup> against the prejudice that one must "free oneself from appearances". Of course, there is a knot or labyrinthine structure that distances us from a clear vision of what we dream; as Freud himself stated, the keystone of dreams is *the unknown*, something that lies beyond the net-like entanglement of the intellectual world.<sup>50</sup> Delirium must be allowed to speak, in its own

---

46 "Concha Jerez is attracted by the reflective power of mirrors, which are capable of distorting images, but which, unlike glass, do not let us see what is behind them. [...] for this Spanish artist the essential point is the idea of illusion and mirage, that which breaks through the limits of a concrete reality, quite apart from the involvement of a possible audience in the spectacle" (Aurora García: "Reflexiones a partir de un trabajo" in *Concha Jerez*, Contraparada 10, Palacio Almuñí, Murcia, 1989).

47 "Very early on Freud had the idea, reformulated in 1900, that dreams are hallucinatory realisations of unconscious desires, and immediately afterwards they struck him as the model for the form of primary functioning characterised by a slippage in meaning from representation to representation depending on processes such as displacement and condensation, whose importance would be detected in the elaboration of the dream" (Catherine Desprats-Péquignot: *El psicoanálisis*, Alianza, Madrid, 1997, p. 47).

48 Valentin N. Voloshinov: *Freudianism. A Marxist Critique*, Verso, London New York, 2012, pp. 78-79.

49 "The *Theaetetus* (157E ff.) will argue that even the delusions of sense, dream-images and the hallucinations of insanity must not be simply ignored: we cannot deny that the dreamer or the madman has just that experience that he does have" (Francis MacDonald Cornford: *Plato and Parmenides*, Routledge, Abingdon & New York, 2010, p. 244).

50 "In the best-interpreted dreams we often have to leave one passage in obscurity because we observe during the interpretation we have here a tangle of dream-thoughts that cannot be unravelled, and which furnishes no fresh contribution to the dream-content. This, then, is the keystone of the dream, the point at which it ascends into the unknown. For the dream-thoughts which we encounter during the interpretation commonly have no termination, but run in all directions into the net-like entanglement of our intellectual world. It is from some denser part of this fabric that the dream-wish then arises" (Sigmund Freud: *The Interpretation of Dreams*, Wordsworth Classics, London, 1988, pp. 367-368).

language;<sup>51</sup> it does not matter that all that remains of dreams is a vague geometry, the mark of spiralling movements, the indistinct memory of the labyrinth; our passions are reincarnated as waste, the fragments do not point to any totality or absolute where reconciliations (abstract, intellectual, fossilised), take place. "It is futile to want to go back to after 'afterwards' (because one would have to go back to illusions fed by the belief that there will always be an 'afterwards'). Futile, and undesirable. It is futile to bemoan the loss (through excess) of the 'real', because ultimately, as Baudrillard says: 'no one has ever been interested in the real. It is the place of disenchantment, the place of a simulacrum of accumulation against death.' The real is of interest not for its form, but for its *materiality*, for what Schelling called *Das Schreckliche* and what Plato glimpsed (by a kind of 'bastard reasoning', since it cannot be directly seen) as *chôra*, the 'matrix' of being."<sup>52</sup> Materiality, as Concha Jerez's work lucidly reveals, is *catastrophe*, a warning of the imminence of the destruction of the object.

Concha Jerez establishes a line of resistance against understanding the present as dissemination, a superficial view that allows forms to be used as disguises. The individual is distracted by the play of masks and fails to notice the models of exclusion each of its gestures entails. To accompany metaphysics in its decline, that is, to deform a tradition of culture based on a belief in the exponential development of knowledge and in freedom through overcoming difficulties with technique, obliges us to adopt an *untimely* form of behaviour, or, going back to a central idea in this artist, to develop a *strategy of interference*, primarily articulated in Concha Jerez's case by creating *installations*.<sup>53</sup> Nature as we encounter it in our daily lives is obviously the media, a space related not to the idea of place but to what the anthropologist Marc Augé has called *non-places*: transit desks, processes of remorseless urgency, paradoxical sequences calculated to produce apathy.<sup>54</sup> The mechanism of contemporary visibility and its forms of enunciation does not need the discipline of bodies, nor does its rhetoric require establishing a precise taxonomy; it functions by uprooting everything from its territory,

---

51 "I do not think we should colonise delirium by superimposing an alien rationality on it. It must be allowed to speak as far as possible in its own language. What our expansive, hospitable reason faces here is not an unfamiliar antagonist, but traumas identical to its own. It accepts the audacious possibility of failure with which everyone (being a delirious as well as a rational animal) tries to fill the empty spaces of experience. But it recognises, in a broad sense, that it sometimes lapses into delirium—out of prejudice, states of passion or incomplete information—overstepping the bounds of what is empirically and 'logically' demonstrable and constructing, without realising it, insubstantial edifices of conjectures which it comes to believe. That same reason knows, however, that if, out of fear, it prefers the techniques of dull-wittedness, as Montaigne so ironically suggests, it is condemned to idiocy" (Remo Bodei: *Las lógicas del delirio. Razón, afectos, locura*, Ed. Cátedra, Madrid, 2002, p. 118).

52 Félix Duque: *La fresca ruina de la tierra. (Del arte y sus desechos)*, Ed. Calima, Palma de Mallorca, 2002, p. 115.

53 Concha Jerez defines the installation as "a unique work generated from a concept and/or from a visual narrative created by the artist in a specific space. A complete interaction is established in it between the elements introduced and the space considered as a total work" (Concha Jerez in the interview with Javier Maderuelo: "Todo está en la realidad" in *Concha Jerez. In Quotidianitatis Memoriam*, Hall K 18, Kassel, 1987, p. 8).

54 See Marc Augé: *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, Verso, London & New York, 1995.

pretending that taboos have been dismantled, turning ecstasy in the face of simulation into utter astonishment. Concha Jerez operates at the boundary of artistic genres, if indeed these still retain any specificity, to *write differently*, to transform the bewildering torrent of information into erasure, to present a space for meditation, dismantling the cold rituals of the modern "vision machine" which coexists with unseeing, pupil-less eyes.<sup>55</sup>

"Although my work has arisen from thinking about the physical *place/space*", declared Concha Jerez in 2001, "in the last few years, since the emergence of the new reality of the *non-place* fostered by the new technologies that drive the virtual space, this *non-place* has also occupied a crucial space in its production."<sup>56</sup> Since the 1980s her work has gradually and resolutely explored philosophical questions, without losing any of its critical edge; in other words, always focusing attention on the socio-political problems of our age.<sup>57</sup> We have reached a point where terror is treated as spectacle, and war and human misery are constantly served up to us in a kind of "*mass*" *Ludovico technique*. "Fear is one of the symptoms of our time".<sup>58</sup> For Jünger the basic question is whether it is possible to free human beings from fear, since they not only feel fear but also instill it in others.<sup>59</sup> Very often art endeavours to rid us of fear, though it is not so easy to pave over cracked ground, when precisely what is destroying us is *terror*. "Imaginary is the word given to any procedure that tends to make bearable what is not. Desire is unbearable. Steeling oneself to bear the unbearable is imaginary."<sup>60</sup> The fact that people feel the need to check the news several times a day is in itself a sign of anxiety. We can *watch everything*, mixed together in a kind of *fast food of images*, all merging into each other, juxtaposing a violent attack, a political statistic, an athletics record and an incredible figure reached in the sale of a "work of art". "The end of fear is the beginning of a process that makes merchandise a means, perhaps the only means, of exorcising what is left of it and the violence that goes with fear: the unpredictable, that which belongs not to art but to history."<sup>61</sup> Concha

---

55 See Paul Virilio: *The Vision Machine*, British Film Institute, London & Indiana University Press, Bloomington, 1994.

56 Concha Jerez: "Del lugar al no-lugar" in *Concha Jerez. Del lugar al no-lugar*, Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián, 2001, p. 7.

57 "Although my first conceptual works in the early seventies had an absolutely socio-political content, in the eighties I concentrated more on contents of a philosophical kind, concepts of time, memory, limits. But I've reached a point in my own development, basically due to the dynamics of society now, where I feel I need to work on socio-political subjects" (Concha Jerez interviewed by Gloria Picazo in *Concha Jerez. Del lugar al no-lugar*, Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián, 2001, pp. 29–31).

58 Ernst Jünger: *La emboscadura*, Ed. Tusquets, Barcelona, 1988, p. 63.

59 "[...] These same human beings not only suffer from anxiety; they are at the same time feared. Their mood shifts from anxiety to hatred if they see that the person they had been in fear of just a moment before suddenly weakens" (Ernst Jünger: *La emboscadura*, Tusquets, Barcelona, 1988, p. 66).

60 Jean-Francois Lyotard: "El Imaginario postmoderno y la cuestión del otro en el pensamiento y la arquitectura" in *Pensar-Componer/Construir-Habitar*, Ed. Arteleku, San Sebastián, 1994, p. 36.

61 Remo Guidieri: *El museo y sus fetiches. Crónica de lo neutro y de la aureola*, Ed. Tecnos, Madrid, 1997, pp. 16–17.

Jerez never stops meditating on transience, always looking for meanings in places,<sup>62</sup> while our “risk society” is dominated by paranoia.

“Everyone is afraid of the truth. The truth also appears in dreams, but disguised, condensed and displaced, obeying the laws of a language that does not belong to life. The truth is clumsy, brutal, it advances in swipes and not by the straight path: just like sex.”<sup>63</sup> The Real, which eludes all symbolisation, is crushed by the *reality (show)*, and the documentary or “dogmatic” truth (in the cinematographic sense coined by Lars von Trier’s colleagues) presents, more than ever, the *idiocy of the world*. As Tom Wolfe suggested, we are dazzled by the *Afghan* light of the television set, affected by strange illnesses, gripped by pathetic fantasies, like that which leads people, for example, to praise Michael McDonough’s *e-house 2000* because it includes a SCADA computer program which, among other technological contrivances, enables the owner to turn on the dishwasher from Tokyo. Strange pleasures: all the plates are nice and clean when you get home, sanitisation and home automation joining forces to certify a flat EEG. But perhaps, rather than cybernetically *getting things done at home from a distance*, our behaviour—brutal, fascinated by *demolition*—is as *catastrophic* and immediate as that of the dog; in other words, the fold of our behaviour is the result of the interaction of anger and fear, according to the model devised by Zeeman.<sup>64</sup> Without wishing to exaggerate, I suspect that in our *ice age* sex has been replaced by fear,<sup>65</sup> and rather than the need to seek pleasure, *what is manifested is hatred*.<sup>66</sup> Peter Handke wrote that “‘Don’t be afraid, it’s me’ is the most beautiful phrase ever spoken; a phrase for a pair of lovers”,<sup>67</sup> a phrase that sounds naïve, as if by uttering it we were *betraying* a reality that is abysmally troubled, when it is actually panic that *takes hold of us* and there is no one that offers any reassuring *name or location*. The aesthetic of

---

62 “‘Time is volume and depth of meaning’, as Paul Virilio also says. And experiencing and visualising this volume is precisely what characterises a major part of Concha Jerez’s work. Over the years she has developed various lines of investigation on the relationship between time and space. Her work reveals time to us as a field of resonances condensed in matter, but also as a rapid and disruptive stream of space. The *arrow of time* which sets its seal of expiry on the irreversible processes of living and inert systems acquires a distinctive presence both in her projects devoted to the moment of action and in others on the memory of a place, an object, a person or a group. Both in her radiophonic compositions and video installations and more recently in her net.art pieces with José Iges she has managed to present time in the most diverse forms” (Karin Ohlenschläger: “Del lugar al no-lugar: construcciones del tiempo” en *Concha Jerez. Del lugar al no-lugar*, Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián, 2001, p. 57).

63 Leopoldo María Panero: “Dejar de beber. Algunas observaciones sobre la verdad” in *Y la luz no es nuestra*, Libertarias/ Prodhufi, Madrid, 1993, p. 139.

64 On this folding of the behaviour of dogs, according to Zeeman, see Omar Calabrese: *El lenguaje del arte*, Paidós, Barcelona, 1987, p. 223. See also Alexander Woodcock & Monte Davis: *Catastrophe Theory*, E.P. Dutton, New York, 1978, pp. 132–135.

65 “*Sex no longer exists, it has been replaced by fear*. Fear of the other, of the dissimilar, has won out over sexual attraction” (Paul Virilio: “From Sexual Perversion to Sexual Diversion” in *Open Sky*, Verso, New York, 2008, p. 113).

66 On this point see Algirdas Julien Greimas: “On Anger: A Lexical Semantic Study” in *On Meaning: Selected Writings in Semiotic Theory*, Frances Pinter, London, 1987, pp. 148–164.

67 Peter Handke: *Fantasías de la repetición*, Prames, Zaragoza, 2000, p. 88.

absence that characterises a world in vertiginous transformation<sup>68</sup> might be in need of the “mystic pad”, which is associated with the destruction drive.<sup>69</sup> The *enframing-agitator* would end up as a lost archive, an erased surface or, in Lacanian terms, the barred subject. In the face of the drift towards “empty trivia”, Concha Jerez seeks to rediscover *places-and-non-places* where meaning can be reactivated, albeit precisely on the basis of erasures or of complex and ambiguous processes, trying to make it possible for the necessary to be viewed or the unheard-of to be heard from the perspective of everyday experience.

Sound is certainly very important in Concha Jerez’s aesthetics, and obviously in the interventions produced jointly with José Iges, where the *fluxus imprint* is recognisable;<sup>70</sup> these artists, truly engaged in *intermedia* production,<sup>71</sup> lucidly adopt the teachings of Fluxus and, of course, of Cage.<sup>72</sup> His reformist “musical ideas” undoubtedly had important re-percussions

---

68 “Peter Reich tried very early on to elaborate an aesthetic grounded in absence: ‘To sum up: a work of art has more or less the same function for an adult that the object of transition has for a child. The object of transition helps to objectively overcome the absence of the mother.’ In other words, the aesthetic of absence teaches us precisely to overcome this absence. It overcomes even the reason for it: the absence of happiness. In any process of transformation something disappears and something appears. The old vanishes and the new emerges. Consequently, transformation generates absence. The aesthetic of absence accompanies an era of absences. The more radically the world is transformed, the more fundamental this aesthetic will be. It is the world in transformation, and not the disappearance of the world, that constitutes the true object of the aesthetic of absence” (Peter Weibel: “La Era de la Ausencia” in Claudia Giannetti (ed.): *Arte en la era electrónica. Perspectivas de una nueva estética*, L’Angelot, Barcelona, 1997, pp. 120–121).

69 “The model of this singular ‘mystic pad’ also incorporates what may seem, in the form of a destruction drive, to contradict even the conservation drive, what we could call here the *archive drive*. It is what I called earlier, and in view of this internal contradiction, *archive fever*. There would indeed be no archive desire without the radical finitude, without the possibility of a forgetfulness which does not limit itself to repression. Above all, and this is the most serious, beyond or within this simple limit called finiteness or finitude, there is no archive fever without the threat of this death drive, this aggression and destruction drive. This threat is *in-finite*, it sweeps away the logic of finitude and the simple factual limits, the transcendental aesthetics, one might say, the spatio-temporal conditions of conservation. [...] There is not one archive fever, one limit or one suffering of memory among others: enlisting the in-finite, archive fever verges on radical evil” (Jacques Derrida: *Archive Fever: A Freudian Impression*, The University of Chicago Press, Chicago & London, 1996, pp.19–20).

70 “I must make a distinction between the way I use sound in performances in my individual works and in those produced with José Iges. In the former, my way of using sound arises from a context of ‘natural’ sound: that which is created by handling certain materials, by my walking, or sometimes, while walking or not walking, by speaking a few words... In short, it has been sound created in the Fluxus tradition. In my work there are performances that are directly connected to my installations and others produced independently, in which I aim to create an atmosphere with a set of elements among which I wander about. The performances produced with José Iges are very different: they have organised, pre-existing sound which is carefully worked out, edited, etc., and also actions that can generate sound in themselves, but always supported by a recording” (Concha Jerez interviewed by Gloria Picazo in *Concha Jerez. Del lugar al no-lugar*, Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián, 2001, p. 35).

71 Jerez and Iges have adopted the notion of “intermedia” put into circulation by Dick Higgins in 1966. See his seminal essay “Intermedia”, first published in *Something Else Newsletter* (New York), vol. 1, no. 1 (1966). See also Dick Higgins: “Synesthesia and Intersenses: Intermedia” in *Horizons, the Poetics and Theory of the Intermedia*, Southern Illinois University Press, Carbondale, IL, 1984. “Higgins’s great achievement, in response to Maciunas’s attempts, was to come up with a word that simply *described* a dynamic of overlappings and artistic hybridisations. But precisely for this reason he also managed to create a metaphor and an image of the experience of our time and of the way of being and behaving that it imposes on us at both the collective and the individual level: displacement, transition, miscegenation, constant mutation” (Henar Riviére Ríos: “Entre y a través. Reflexiones sobre la relación de la obra de Concha Jerez y José Iges con Fluxus y Zaj” in *Concha Jerez y José Iges. Media\_mutaciones*, Tabacalera, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid, 2015, p. 105).

72 “Whilst the Californian composer [John Cage] had previously inspired Fluxus (a movement on which he exerted a



in the second half of the twentieth century, like an expanding shock wave emanating from a creative artist who, above all, needed *percussion*.<sup>73</sup> It was the film director Oscar von Fischinger who conveyed to Cage the idea that one had only to brush against an object to get a sound out of it.<sup>74</sup> From the activity of *percussing reality*, this musician gradually evolved towards complexity and indeterminacy,<sup>75</sup> but above all to an understanding of the importance of *duration* in music. In his famous lecture *Composition as Process* Cage stated that the materials for piano preparation "were chosen as one chooses shells while walking along a beach",<sup>76</sup> and yet the music he generated was not exactly easy; Cage pointed out that the difficulty of *Etudes Australes* for piano, for example, can be resolved in performance, and it would thus be demonstrated that "the impossible was not impossible". Curiously enough, the *prepared piano* opened a space for the emergence of the *pianist*, that performer who is capable of confronting the unheard-of, personified in exemplary fashion by David Tudor.<sup>77</sup>

Cage was interested above all in *listening to silence*: "By silence, I mean the multiplicity of activity that constantly surrounds us. We call it 'silence' because it is free of *our* activity. It does not correspond to ideas of order or expressive feeling."<sup>78</sup> Cage discovered a positive consideration of silence in Satie and Webern. It is presented not as absence or negation but as presence, of equal importance as sound, and this restores the balance of the sound world. Cage's mission was to *clarify structure*, whether with sounds or with silences. Once silence had been liberated, time became music. Cage rejected the concept of harmony for which silence is pure negation, non-being, and questioned musical structure, since if silence does not exist we have only sounds, but at that point one begins to realise that one no longer has any need for structure.<sup>79</sup> Cage is at his most radical in renouncing the *desire for structure*, and even the

---

decisive influence), Concha Jerez does not hesitate to recognise both as the main sources of inspiration for her first visual installations" (Alberto Flores: "Vestigios y señales de vídeo" in *Concha Jerez. Ideas instaladas*, Ed. Cromoimagen, Madrid, 2007, p. 15).

73 "Percussion music is a contemporary transition from keyboard-influenced music to the all-sound music of the future. Any sound is acceptable to the composer of percussion music; he explores the academically forbidden 'non-musical' field of sound insofar as is manually possible" (John Cage: "The Future of Music: Credo" in *Silence*, Wesleyan University Press, Middletown, CT, 1961, p. 5).

74 "When I was introduced to him, he began to talk with me about the spirit which is inside each of the objects of this world. So, he told me, all we need to do to liberate that spirit is to brush past the object, and to draw forth its sound. That's the idea which led me to percussion. In all the many years which followed [...] I never stopped touching things, making them sound and resound, to discover what sounds they could produce. Wherever I went, I always listened to objects" (John Cage: *For the Birds*, Marion Boyars, Boston, 1981, pp. 73-74).

75 "Cage's compositional activity gradually opened up more and more towards absolute indeterminacy in which he ended up considering that not only anything he did but even anything he decided to listen to was music" (Tomás Marco: *Pensamiento musical y siglo XX*, Ed. Fundación Autor, Madrid, 2002, p. 360).

76 John Cage: *Silence*, Wesleyan University Press, Middletown, CT, 1961, p. 18.

77 See John Cage: *For the Birds*, Marion Boyars, Boston, 1981, pp. 120 and 124.

78 John Cage quoted in C.H. Waddington (ed.): *Biology and the History of the Future*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 1972, p. 37.

79 Concha Jerez has meditated on silence in line with Cage's ideas, as in her installation in the Capilla del Oidor in 1989: "[...]

wish for expression, even if he thereby incurs the possibility of saying nothing. This gesture places him in the wake of Duchamp,<sup>80</sup> namely in his conception of chance as a creative device; we have spoken of silence as the totality of *unwanted* sounds. Exchanging sound and silence means resorting to chance. The reception of Eastern thought, especially Zen, is essential in Cage; there is a gaze directed to Eastern knowledge of unknowing, to the need to recover ignorance, innocence or nakedness as a form of knowledge (*nirvana is samsara/samsara is nirvana*). Cage applied the *I Ching* to the composition of a series of piano pieces which he significantly entitled *Music of Changes*. What that book teaches is *acceptance*. In short, its lesson is that if we want to use the operations of chance we have to accept the result. The composer thus becomes a cartographer, since if he agrees to be guided, the music will be free of his personal taste. The *liberation of the self* that Cage undertakes, with a history whose origins extend from Nietzsche to the avant-garde, stages a *music adrift*, whose results are unpredictable.

Music depends on chance, on the “hic et nunc”, because ultimately time is its radical measure. Sound, according to Cage, is that which is *unceasing*; silence is morphology pure and simple. In *Silence*, Cage tells how in 1951 he entered an anechoic chamber and instead of “hearing” silence, as he expected, he heard two sounds: “When I described them to the engineer in charge, he informed me that the high one was my nervous system in operation, the low one my blood in circulation. *Until I die there will be sounds*. And they will continue following my death. One need not fear about the future of music.” Cage’s conclusion that silence does not exist<sup>81</sup> complements, even though it may seem to contradict, Octavio Paz’s statement that silence is (sometimes) music, but music is not silence but *tends* towards it. And indeed, silence appears as sound that occurs *accidentally*, that which is *accepted* without having been foreseen. To the Schoenbergian paradox (repetition-variation) Cage adds the notion of something *other*, which cannot be cancelled out. “An element that has nothing to do with either repetition or variation; something which does not enter into the battle of those two terms, and which rebels against being placed or replaced in terms of... *That term is chance*.”<sup>82</sup> To think about chance, Cage uses the example of Mallarmé: the white page, on which the slightest spot or mark, the slightest hole, the smallest defect is

---

in a wall framed in a niche, a work was produced related to silence understood in musical terms, which Concha Jerez had already undertaken in 1980. Initially it was a book that denied the existence of silence, because in music—a fundamental element in this artist’s formation—it is only a pause not entirely devoid of sounds, both mental and physical” (Aurora García: “Reflexiones a partir de un trabajo” in *Concha Jerez*, Contraparada 10, Palacio Almudí, Murcia, 1989).

80 On several occasions Concha Jerez has expressed her interest in Marcel Duchamp. “Duchamp interests her above all for his transposition of the object to a purely mental world. ‘I very often use objects as terminals for ideas, as conduits for expressing the concept, in a way that parallels Duchamp’s intention’, she declares, seeing *The Large Glass* as a work that develops over time, in a continuous dynamic process, but without excluding the idea of a sediment, a contradictory conjunction that lends the work the highest degree of mystery” (Aurora García: “Reflexiones a partir de un trabajo” in *Concha Jerez*, Contraparada 10, Palacio Almudí, Murcia, 1989).

81 See John Cage: *For the Birds*, Marion Boyars, Boston, 1981, p. 20.

82 John Cage: *For the Birds*, Marion Boyars, Boston, 1981, p. 45.

enough to see that there is no silence. According to Cage, Mallarmé's vertigo was futile, but it is also true that for the author of *Un coup de dés* the problem was not the blank page but the space in which the signs seem *shipwrecked*, signs of an accident: it is the vertigo of that which lacks a defined form. Daniel Charles himself has referred to Cage's work as a *poetics of vertigo*, that poetics Octavio Paz recognised when he found him to be not so much a great musician as a poet, a sage and a clown, "like those old Taoist and Buddhist masters in China and Japan. An inventor of sublime jokes, a funambulist dancing on the tightrope of nonsense".<sup>83</sup> Concha Jerez and José Iges undoubtedly *learned the fascinating lesson of Cage*, but above all they felt an affinity with the reinterpretation of that "quest for encoded silence" undertaken by zaj.<sup>84</sup> Musical practice in zaj took place in an unstable or imprecise space, "midway between silence and the murmur of everyday life, between rejection of formal fabrication and calm affirmation of a primary material and concrete order".<sup>85</sup> Juan Hidalgo has spoken, in an interview, of Cage's discovery that there is no silence in nature, recalling Cage's experience in the anechoic chamber.<sup>86</sup> What is required is a *passion for listening*, a subtle ability to notice the surge of the blood, the music of the nervous system, that which goes unnoticed but without which we simply could not live: "The music of zaj is only obliquely music, an obliqueness that lends a different kind of density to a way of acting, but also to a way of listening that is soon filled with accretions".<sup>87</sup> This *oblique music* takes concrete form, above all, as *annotation*, additional elements, not collages, the remnant that is not an excess but a deficit.<sup>88</sup> What matters is what we listen to when we remain silent.<sup>89</sup> The new music is really a new attitude to listening.<sup>90</sup> The train, the one that went, in the spirit of Cage, *in*

83 Octavio Paz in Manuel Ulacia: "Conversación con Octavio Paz" in *Octavio Paz. Premio "Miguel de Cervantes" 1981*, Ed. Anthropos, Barcelona, 1990, p. 65.

84 On Concha Jerez's relationship with zaj, see Henar Rivière Ríos: "Entre y a través. Reflexiones sobre la relación de la obra de Concha Jerez y José Iges con Fluxus y Zaj" in *Concha Jerez. José Iges. Media-mutaciones*, Tabacalera, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid, 2015, pp. 113–115.

85 José Díaz Cuyás: "zaj ¿Un cuento chino?" in *zaj*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1996, p. 29.

86 Juan Hidalgo interviewed by Carlos Jiménez: "Zaj: el oído en el ojo" in *LÁPIZ*, no. 56, Madrid, February 1989, p. 44.

87 Llorenç Barber: "acercamientos varios al fenómeno Zaj desde el mundo musical" in *Zaj*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1996, p. 34.

88 A remarkable musical reflection from Juan Hidalgo on this question of silence is the etcetera, for any number of performers, entitled *deafening silence*: "for a long time, indeterminate or to be determined, remain silent thinking actively of all kinds of sounds and/or images, colours, beings, objects, things, for Fetes Musicales de la Sainte-Baume 1979 madrid, may 1979".

89 On 29 August 1952 David Tudor performed 4'33" at Woodstock, indicating the start of each part by closing the piano lid and opening it at the end. Calvin Tomkins recalls that 'in the hall at Woodstock, the back of which was open to the forest, the listeners who paid attention could hear the sound of wind in the trees during the first movement; during the second, there was a patter of raindrops on the roof; during the third, the audience perceived the other "sounds not intended" by the composer and added its own perplexed mutterings to them. Whether it was a case of art imitating nature or nature imitating art is an unresolved question'. 'In 4'33", the audience, in dialogue with the surroundings (noises of cars, rain, etc.), is music, it creates a "work". What Cage says is taken to the limit: [...] 'we must arrange everything in such a way that people realise it is they who are doing something, and not that something is being done to them'" (Llorenç Barber: *Cage*, Ed. Círculo de Bellas Artes, Madrid, 1985, p. 33).

90 "Not an attempt to understand something that is being said, for, if something were being said, the sounds would be given the shapes of words. Just an attention to the activity of sounds" (John Cage: *Silence*, Wesleyan University Press, Middletown, CT, 1961, p. 9).

*search of lost silence*, a project related to a gift, or rather a legacy, from Duchamp,<sup>91</sup> continues on its way.<sup>92</sup>

We certainly do have to look, listen and think *differently*, and to achieve this the first thing Concha Jerez does, when she starts a work, is to *measure the space*,<sup>93</sup> something she does mentally but may also fix using video. From 1984 (specifically in the installation *¿Subes, trepas, descendes en la escalera o...? [Are you going up, climbing, going down the stairs or...?]*, produced at the Círculo de Bellas Artes for the first Madrid International Video Festival) she began to use video as an *engaged-gaze* that captures both space and time.<sup>94</sup> An imposing video-projection “presides” over the space of Sala Verónicas in Murcia, as if it were an *altar*; in those images we see how Concha Jerez measures-and-walks between that space and the Segura River Watermills in which she performed an intervention in 1989. Putting on an exhibition in a space that has had unequivocal religious functions<sup>95</sup> undoubtedly obliges one to consider the dimension of the sacred in contemporary culture. In *Freud and Philosophy: An Essay on Interpretation*, Ricoeur speaks of the sacred as the *Totally-Other*, understanding separation as the setting apart exercised by the sentinel function of the horizon of the cultural project of man, giving rise to the appearance of the idol: the reification of the horizon as a thing, the fall of the sign to the level of

---

91 “One of the last works I received was a previously unknown musical project by Marcel Duchamp. It was given to me by Teeny Duchamp and begins with the hypothesis of a freight train of which several cars pass under a loading funnel; the train takes on no coal or liquid, only notes. That brings about a distribution of notes in different octaves, and the production of new scales of musical sounds” (John Cage: *For the Birds*, Marion Boyars, Boston, 1981, p. 243).

92 In 1978, having been invited by the city of Bologna to carry out a project, Cage, with the assistance of Juan Hidalgo and Walter Marchetti, put on *John Cage’s Train: In Search of Lost Silence*, subtitled “three excursions in a prepared train, variations on a theme by Tito Gotti”. This *railway happening* was more of a life experience than a piece of music; Cage said: “it is about enjoying all the sounds, all the noises of a moving train: the whistles, the brakes, etc. In short, there will be a great abundance of sounds, even though its title is ‘in search of lost silence’”. In “The Future of Music: Credo”, Cage speaks of “organisation of sound” as something that can enable us get away from *music* as a sacred term: “Wherever we are, what we hear is mostly noise. When we ignore it, it disturbs us. When we listen to it, we find it fascinating. The sound of a truck at fifty miles per hour. Static between the stations. Rain. We want to capture and control these sounds, to use them not as sound effects but as musical instruments” (John Cage: *Silence*, Wesleyan University Press, Middletown, CT, 1961, p. 3).

93 “When I enter an architectural space I slowly walk around it. I MEASURE it with my mind, in a dialogue of limits. I SEE it in a journey from the grandiloquence of its structure, its repetitive, mirror-like, sometimes even stimulatingly allogical development, to those details of complicity that complete the architectural discourse itself. I HEAR it in the interaction with special forms of measurement such as those concerning fullness/emptiness and emptiness/silence in visual reality and through concepts of time” (Concha Jerez: “Del lugar al no-lugar” in *Concha Jerez. Del lugar al no-lugar*, Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián, 2001, p. 9).

94 Speaking of the time factor in her work, Concha Jerez explains: “Hence the interest throughout all my work, from the video-installation in 1984 in which I included video for the first time, using open camera and capturing that time factor, as an element of place as well” (Concha Jerez interviewed by Gloria Picazo in *Concha Jerez. Del lugar al no-lugar*, Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián, 2001, p. 23).

95 In 1989 Concha Jerez performed an intervention in the Capilla del Oidor in Alcalá de Henares and in the ruins of the Church of Santa María. In that chapel is the font in which Miguel de Cervantes is said to have received the sacrament of baptism. “Concha Jerez has filled it with water again, inserting the word INTERIOR, composed of metal letters, at the bottom. The walls of the baptismal enclosure, so strongly connoted by the signs of their architecture, are covered by the artist’s hand with phrases and numbers that refer to the various stages of homo sapiens in relation to the present and alternately mentioning the dual concept that represents the ‘leitmotif’ of the exhibition: INTERIOR TIME and EXTERIOR TIME” (Aurora García: “Reflexiones a partir de un trabajo” in *Concha Jerez*, Contraparada 10, Palacio Almuñé, Murcia, 1989).

the supernatural and supracultural object. This process of objectivisation gives birth at once to metaphysics and religion: "metaphysics makes God into a supreme being; and religion treats the sacred as a new sphere of objects, institutions, and powers within the world of immanence—of objective spirit—and alongside the objects, institutions, and powers of the economic, political, and cultural spheres."<sup>96</sup> Yet before finding itself immersed in and compared with other human realities and entities, the sacred is the radically different, something with a manifest superiority over everything else. That superiority is manifested, among other reasons, by the profound fear in which it is swathed. Rudolf Otto recognises the characters of this terrifying and irrational experience; it uncovers the *feeling of horror* in the presence of the sacred, in the face of this *mysterium tremendum*, in the face of this *maiestas* from which a crushing superiority and power emanate. We discover religious fear in the presence of the *mysterium fascinans*, where the perfect wholeness of being unfolds. Otto designates all these experiences as *numinous*, provoked by the revelation of an aspect of divine power. The numinous is singularised as *ganz andere*, something totally and radically different: it has no resemblance to anything human or cosmic, and before it man experiences the feeling of nullity, of "being no more than a creature", of being, to return to the words of Abraham when he addressed the Lord, nothing more than "ashes and dust" (*Genesis* 18.27). The sacred is always manifested as a reality of a totally different order from "natural" realities. Yet being different is a central point in the ordering of those natural realities. Wherever we find common elements insofar as social systems are concerned, we will also find a natural system of symbols, a system common to all cultures, recurrent and always intelligible. "Society was not simply a model which classificatory thought followed; it was its own divisions which served as divisions for the system of classification. The first logical categories were social categories; the first classes of things were classes of men in which these things were integrated. [...] The centre of the first scheme of nature is not the individual; it is society."<sup>97</sup> Durkheim's famous phrase "*society is God*" means that wherever a culture produces an image of society, that image is infallibly endowed with a sacred character, and conversely that the idea of God can only be constructed on the foundations of the idea of society. And if the sacred is the separation and exteriority that safeguards the unity of that which excludes it, this is largely thanks to the natural proclivity of the mind to *divide and subdivide* which Lévi-Strauss presented as characteristic of all societies.<sup>98</sup> But the purpose of dividing is mainly to control: the most important division is that which prohibits, anathematises, excommunicates, punishes, excludes, that is to say, that which establishes the *taboo*. The restrictions of culture, which we experience as pressures against nature, are products as human as nature itself; the existence of

---

96 Paul Ricoeur: *Freud and Philosophy: An Essay on Interpretation*, Yale University Press, New Haven & London, 1970, p. 530.

97 Mary Douglas: *Natural Symbols, Explorations in Cosmology*, Routledge, London & New York, 2003, p. xxxiii.

98 See Claude Lévi-Strauss: *The Raw and the Cooked: Mythologiques*, University of Chicago Press, 1983.

some system of restrictions (primarily sexual) is a necessary condition in any human civilisation. "If all discipline and all *sacred considerations* were suddenly to disappear from the collective consciousness of a society, if the predominance of our super-ego were suddenly to lose all validity, within the space of two generations all human civilization would be a pile of ruins."<sup>99</sup>

"Modern nonreligious man assumes a new existential situation: *he regards himself solely as the subject and agent of history*, and he refuses all appeal to transcendence. In other words, he accepts no model for humanity outside the human condition as it can be seen in the various historical situations. Man *makes* himself, and he only makes himself completely in proportion as he desacralizes himself and the world. The sacred is the prime obstacle to his freedom. He will become himself only when he is totally demysticized. He will not be truly free until he has killed the last god."<sup>100</sup> The emergence of a new symbolic field requires man to accept and risk his power: to configure himself creatively; in other words, to construct himself as a *transgressor being* and a murderer, a destroyer of limits. We must commit two murders: that of God and that of Man. The risk is great, because what one is attacking is Order, but also suffering, violence, the mentality of atonement. As Cioran said: "in appearance, man provided himself with gods because of his need to feel protected, to have a guarantee; in fact, he did it because of his *eagerness to suffer*." Now, in this halted time, everything is *too near*, we are seduced by the event, merged with the total screen.<sup>101</sup> Our *mania for hygiene* could be a confirmation that the sacred is not as far removed from us as we think.<sup>102</sup> What is curious is that in art, as in the case of the *compulsive presentation of the residual* in some of Concha Jerez's installations, compared with everyday life, there is a proliferation of the scatological, as if only in excrement could some truth or pleasure be found.<sup>103</sup> We want to sully or profane everything, but without then being

---

99 Leszek Kolakowski: *Tratado sobre la mortalidad de la razón*, Monte Ávila, Caracas, 1969, p. 57.

100 Mircea Eliade: *The Sacred and the Profane*, Harvest Books, New York, 1968, pp. 202–203.

101 "There also, one can perhaps make use of the old metaphors of pathology. If hysteria was the pathology of the exacerbated staging of the subject, a pathology of expression, of the body's theatrical and operatic conversion: and if paranoia was the pathology of organisation, of the structuration of a rigid and jealous world; then with communication and information, with the immanent promiscuity of all these networks, with their continual connections, we are now in a new form of schizophrenia. No more hysteria, no more projective paranoia, properly speaking, but this state of terror proper to the schizophrenic: too great a proximity of everything, the unclean promiscuity of everything which touches, invests and penetrates without resistance, with no halo of private protection, not even his own body, to protect him anymore. [...] It is the end of interiority and intimacy, the overexposure and transparency of the world which traverses him without obstacle. He can no longer produce the limits of his own being, can no longer play nor stage himself, can no longer produce himself as mirror. He is now only a pure screen, a switching centre for all the networks of influence" (Jean Baudrillard: "The Ecstasy of Communication" in Charles Jencks (ed.): *The Post-Modern Reader*, Academy Editions, London, 1992, p. 156).

102 "The sacred, the unclean, that which defiles and that which must be set apart (or concealed from view) are not clearly distinct. The sacred has never been so omnipotent as it is in modern societies. We have never before separated ourselves to this same extent from corpses, menstrual blood, spit, snot, urine, faeces, belches, scabs, dust and mud. We are all obsessive priests in our kitchens. We are insane tyrants in our bathrooms" (Pascal Quignard: *Las sombras errantes*, Ed. Elipsis, Barcelona, 2007, p. 110).

103 "What can be the meaning of this party in the society that the gods have deserted? Can man alone be the object of a carnival and enjoy these mortifications and these faecal ceremonies as though they were put on just for him? Back to excreta, to the primitive faecal bath. Dark pleasure of latrines and ambiguous fascination with toilets. An infancy of

capable of accepting that our excess leads to blindness. Oedipus (that sacred and cursed being, king and beggar, poison and cure, foreigner and brother, guilty and innocent, native and exile, manifestation of power and also of the greatest weakness) is, for us, something worse than an enigma, a *stranger*. "By his very existence, Oedipus poses the city the question of whether it will be able to discern, in the dirt and deformity of this excremental outcast, the sacred power to transform the city state (*sacred* means both blessed and cursed). Sacred things are dangerous because they are contaminated as well as being transformative."<sup>104</sup> Disgust and sanctification, sacred and execrable, united dualities that continue to show *ambivalence*.<sup>105</sup> In tragic culture one transcends suffering, waste and breakdown through the very act of recognising their reality. The classic lesson of tragedy is that it cannot recognise that the only cure for terror is justice, "and terror arises when legitimacy breaks down".<sup>106</sup> The problem is that the form of *catharsis* we have canonised (devotion to the emetic or mere stupefaction in the face of the "indigestible") is not enough to deliver us from monsters. Some people think nothing is sacred<sup>107</sup> while others perceive a faithfulness to the divine in our "transgressive" impulses.<sup>108</sup> Jean Clair wrote: "Art has tamed every domain of the visible and invisible world, animals, plants, seas and fields, cities and deserts, monsters, angels, demons and gods; even dogs, according to Rimbaud. But it does not seem to have tamed horror."<sup>109</sup> Concha Jerez does not trust in a *cathartic purification*, but rather her interferences, in the manner of Brechtian interruption, promote thoughtful distancing (instead of uncritical empathy, avoiding emotion subjection), prompting us, perhaps, to intervene for reasons of solidarity. In the formerly sacred space of Sala Verónicas, this artist seeks to displace *dogmatism* towards a (far from literalist) exposition of the disastrous state of the world; where once faith strained towards the transcendent, we now contemplate accumulations of

---

art, maybe, bathing in dirty nappies" (Jean Clair: *De Immundo*, Ed. Arena, Madrid, 2007, p. 26).

104 Terry Eagleton: *Terror sagrado. La cultura del terror en la historia*, Ed. Complutense, Madrid, 2007, p. 36.

105 See Jean Clair: *De Inmundo*, Ed. Arena, Madrid, 2007, p. 43–44. Giorgio Agamben has questioned this paradigm of the "ambivalence of the sacred", whose theoretical basis is said to lie in Robertson Smith's *Lectures on the Religion of the Semites* (1889), extending to Émile Durkheim's *Elementary Forms of Religious Life* and, of course, Freud's *Totem and Taboo*. The notion of the *numinous* proposed by Rudolf Otto in *The Idea of the Holy* is the culmination of the transference of the religious to the sphere of psychological emotion. *Homo sacer* and *sacratio*, for Agamben, are not the manifestation of the fluctuating duality of the sacred but the originary figure of life taken into the sovereign ban, preserving "the memory of the originary exclusion through which the political dimension was first constituted" (Giorgio Agamben: *Homo sacer: Sovereign Power and Bare Life*, Stanford University Press, Stanford, CA, 1998, p. 83).

106 Terry Eagleton: *Terror sagrado. La cultura del terror en la historia*, Ed. Complutense, Madrid, 2007, p. 37.

107 "Nothing is sacred. Everyone has the right to express and personally profess any opinion, any ideology, any religion. No idea is unacceptable, not even the most aberrant, the most abhorrent. There is no idea, no declaration, no belief that must be exempt from criticism, from derision, from ridicule, from humour, from parody, from caricature, from imitation. 'I will repeat it in every way possible', wrote Georges Bataille, 'the world is only habitable on condition that nothing is respected.' And Scutenaire: 'There are things one does not joke about. Not enough!' What makes sacred, kills. Excretion arises from adoration. When made sacred, the child is a tyrant, woman is an object, life a disembodied abstraction" (Raoul Vaneigem: *Nada es sagrado, todo se puede decir*, Ed. Melusina, Barcelona, 2006, p. 12).

108 "In 1954, in *Roberte ce soir*, [Klossowski] delivered the formula in which the debatable notion of *sacer*, imagined by Rudolf Otto, seems to take on the status of law: 'We insult God for existing, so we believe in Him, which proves that we secretly love Him!'" (Jean Clair: *De Immundo*, Ed. Arena, Madrid, 2007, p. 55).

109 Jean Clair: *La barbarie ordinaria. Music en Dachau*, Ed. La Balsa de la Medusa, Madrid, 2007, p. 35.

ordinariness in which information literally folds in on itself, forcing us to establish a decoding which amounts to *adopting a political stance*. Nevertheless, Concha Jerez does not forget the ritual function of the space in which she installs her works; on the contrary, she arranges the pieces on walls endowed, in every sense, with *memory*. Where formerly the collective cohesion of (religious) worship performed its function, the viewer of (apparently secularised) culture now wanders, in an obvious reappearance of the auratic in an age of absolute *unbelief*, an age emotionally stirred by news of disasters which ultimately produce not so much the effect of *numinous sacredness* as what we might call a “pseudo-tolerant hypnosis”.

Catastrophe theory tries to explain discontinuity as a phenomenon that is almost always of a positional nature,<sup>110</sup> though it could also be considered or forced as a theory of analogies, a *remote* causality, like the fluttering of a butterfly’s wings in Amazonia that leads to a meteorological disturbance in London. But it so happens that rather than a connection with the heterogeneous (in some sense an *expanded metaphorisation*), our world, subjected to an overdose of terror, prefers a *literal* description, a *specification* of the worst. We could go back to Leonardo da Vinci’s recommendation that a battle should be depicted with corpses half covered in dust, blood painted in its true colour, also mixed with dust, while men grind their teeth or beat their faces with their fists in their death throes. One must *show disturbing images in detail*, in the certainty that the pitiless gaze of art goes beyond the limits of fear.<sup>111</sup> It is important to bear in mind that the terrible is not something strange, an inconceivable reality from which we are completely separated; on the contrary, *it is here*: dread inhabits our homes. Ernst Bloch wrote in *The Principle of Hope*: “These days houses in many places look as if they are ready to leave. Although they are unadorned or for this very reason, they express departure.”<sup>112</sup> We could even believe that some people, rather than living in houses, seem to be camping in them, that they are only there provisionally or perhaps they enjoy a nomadic existence.<sup>113</sup> The truth is that de-internalisation paved the way for the most devastating void; the space allotted to us is *clinical* and extremely cold. *The warmth went*

---

110 “Thom uses differential topology to start from the opposite premise [to timeless Greek geometry]: that changes of form (in processes as well as objects) are real, and that the aim of science is to grasp what he calls the universe’s ‘ceaseless creation, evolution and aestruction of forms’” (Alexander Woodcock & Monte Davis: *Catastrophe Theory*, E.P. Dutton, New York, 1978, p. 27).

111 “But pity, far from being the natural twin of fear in the dramas of catastrophic misfortune, seems diluted—distracted—by fear, while fear (dread, terror) usually manages to swamp pity. Leonardo is suggesting that the artist’s gaze be, literally, pitiless. The image should appal and in that *terribilità* lies a terrible kind of beauty” (Susan Sontag: *Regarding the Pain of Others*, Hamish Hamilton, London, 2003, p. 67).

112 Ernst Bloch: *The Principle of Hope*, vol. 2, The MIT Press, Cambridge, MA, 1995, p. 733.

113 “It is curious to observe young couples when they live together, whether married or not; you go to visit them and it is as if they were camping: they have not bought any furniture, there are a few boxes, a few bits of wood, they haven’t bought a bed, they sleep on a mattress on the floor, as if they were only passing through. This, for me, is a fundamental idea: we are all passing through. We cannot put an anchor down anywhere, we can only pass through” (Alain Robbe-Grillet: “Ciudad imaginaria, ciudad real” in *Creación*, no. 12, Instituto de Estética y Teoría de las Artes, Madrid, 1994, p. 85).



*out of things a long time ago*,<sup>114</sup> and all that remains from the fires of the past, even museally, is the *politics of ashes*.<sup>115</sup> The modern experience of uprootedness appears, singularly, both in Benjamin and in Heidegger: the aesthetic experience is revealed as a defamiliarisation that demands a labour of recomposition and readaptation. "However, the aim of this is not to reach a final recomposed state. Instead, aesthetic experience is *directed towards keeping the disorientation alive*."<sup>116</sup> Between moving house and the discomfort of a shabby home we have learnt not to raise our hopes too high. We have all seen the supermarket trolleys, just around the corner, recycled by the homeless, and the feeling of panic could, for a second, lead us to *imaginarily put ourselves in this position of helplessness*. Paul Auster wondered: "At what moment does a house stop being a house? When the roof is taken off? When the windows are removed? When the walls are knocked down? At what moment does it become a pile of rubble?"<sup>117</sup> While it is true, as Alexander Mitscherlich pointed out, that a house becomes a true home as long as what takes me back there is not just habit, but the living continuity of relationships with others, the pursuit of shared feeling and learning (*a still sincere interest in life*), we cannot lose sight of the idea that there are also unequivocally negative elements in that intimacy.<sup>118</sup>

Just when the bunker has become militarily obsolete, a remnant that is not easy to demolish,<sup>119</sup> we have (mentally and existentially) *installed ourselves* in it. *Bunkerisation* is a consequence, among other things, of global television and cybernetic networking.<sup>120</sup> The crypt of wartime

---

114 "Warmth is ebbing from things. Objects of daily use gently but insistently repel us. Day by day, in overcoming the sum of secret resistances—not only the overt ones—that they put in our way, we have an immense labour to perform. We must compensate for their coldness with our warmth if they are not to freeze us to death, and handle their spiny forms with infinite dexterity if we are not to bleed to death. From our fellow men we should expect no succour. Bus conductors, officials, workmen, salesmen—they all feel themselves to be representatives in a refractory material whose menace they take pains to demonstrate through their surliness. And in the denaturing of things—a denaturing with which, emulating human decay, they punish humanity—the country itself conspires" (Walter Benjamin: "One-Way Street" in *Selected Writings Vol. 1. 1913-1926*, Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, 1996, p. 454).

115 "The transition of the museum from modernism to postmodernism is the transition of politics: *from a politics of ruins to a politics of ashes*" (Jean-Louis Déotte: "Patocka, Europa y su espíritu" in *Catástrofe y olvido. Las ruinas, Europa, el Museo, Cuarto Propio*, Santiago de Chile, 1998, p. 155).

116 Gianni Vattimo: "Art and Oscillation" in *The Transparent Society*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1992, p. 51.

117 Paul Auster: *The Invention of Solitude*, Faber & Faber, London Boston, 1988, p. 26.

118 "That said, the home never refers to something unequivocally positive, but rather to something in which, at best, the positive is uppermost. What is oppressive, restrictive, rough and formless, and secretly agonising also lurks—whatever the mixture of elements—in the folds of memory, as long as the word "home" is not associated with a society, or with art, or similar things, but designates above all else the place someone comes from" (Alexander Mitscherlich: "Confesión al mundo cercano. ¿Qué es lo que convierte una vivienda en un hogar?" in *La inhospitalidad de nuestras ciudades*, Alianza, Madrid, 1969, p. 134). (Alexander Mitscherlich: "Confesión al mundo cercano. ¿Qué es lo que convierte una vivienda en un hogar?" in *La inhospitalidad de nuestras ciudades*, Alianza, Madrid, 1969, p. 134).

119 "Banal remnants, these works have taken on the basic consistence of slopes that are protected only because they are so difficult to demolish. Astounding examples of the blindness of an epoch to itself, these primitive works announce a new architecture founded no longer on the physical proportions of man, but on his physic faculties" (Paul Virilio: "Bunker Archaeology" in *The Paul Virilio Reader*, Columbia University Press, New York, 2004, pp. 12–13).

120 I have examined this issue of bunkerisation in Fernando Castro Flórez: "Zona. Una historia verdadera. (En las trincheras)" in *Escaramuzas. El arte en el tiempo de la demolición*, CendeaC, Murcia, 2003, pp. 87–117.

anxiety has been metamorphosed into the living room with a TV altar on which one can also place those dreadful trophies of travel, those *souvenirs* which, more than anything, reveal the lack of any kind of experience. “*The desert advances*. The wilderness is already inside. But also, and in the same respect, as a living contradiction, we are sedentary, because it no longer matters where we go. Everything is being prepared so that we ‘feel at home’ no matter where we are— in other words, evicted. In this regard, one need only recall the slogan of a well-known German travel agency: ‘Let us programme your holidays’.”<sup>121</sup> We are suffering from the *Babel syndrome* specific to our Multiverse,<sup>122</sup> though it is quite likely that after a *programmed holiday* (on which we have to see what we *must* see) we might fall victim to what is vaguely known as the *Stockholm syndrome*, that is, becoming familiar with our guides/executioners and even returning with pleasure to the torture of tourism as the only way of facing *dead time*. We have to leave home, come what may, even if our destination turns out to be simply contemptible, a hovel in which to be fleeced. Because ultimately individuals are aware of the inhospitable, unhomely nature of the *Cainite city*.<sup>123</sup> That first man, who mythically built walls to enclose land and founded a “habitable” space, was delirious, someone who had lost his way. It is not surprising that in our precarious existence, full of fear, we take refuge in the bunker, especially when it is widely suspected that perhaps, despite the home fire kept burning in our memory, a house has never been a home. “Every ‘home’ is felt as such when it is already too late: when it has already been lost. ‘Home’ is the place of childhood (with a lack of delimiting and classifying language: dominant language), the place of games, the warm, wide prolongation of the maternal cloister. And it is impossible—and even if it were not, it would be undesirable and disappointing—to return to it.”<sup>124</sup> The house, that place, to put it at its simplest, in which we usually eat, is, in very many respects, *the indigestible*.<sup>125</sup> At this

121 Félix Duque: *El mundo por de dentro. Ontotecnología de la vida cotidiana*, Serbal, Barcelona, 1995, pp. 126–127.

122 “What [...] constitutes the experience of this polycentric Multiverse, of this mobile *texture* in which we move, is the simultaneous—and sometimes catastrophic—*recurrence* of different stages, the difficult *transaction* between different ways of life [...]: in short, the *miscegenation* of cultures and technologies, the constant *hermeneutics of technology*. This, to my mind, is the problem and the challenge this *era* faces: its *contemporaneity* with all preceding eras” (Félix Duque: *El mundo por de dentro. Ontotecnología de la vida cotidiana*, Serbal, Barcelona, 1995, p. 103).

123 “According to *Genesis*, the origin of the city was not attributable solely—or even mediately—to the primordial Crime, but to something far more serious: Cain refused to obey Yahweh and, in his *technological hubris*, “godforsaken”, he and his descendants settled permanently, building walled cities that were doubly enclosed: horizontally and peripherally, by establishing the distinction between the countryside and the city, and vertically, by roofing the houses inside the city to protect them from a sky that was no longer their protector. Cainite man (city-dwelling, “civilised”) made his home *in opposition*: to the earth—which, according to Yahweh’s curse, was to deny him its fruits—and to the hostile and threatening sky. Literally, ever since, human habitation has risen defiantly amid the *inhospitable*, the *unhomely* (in German, *das Unheimliche*, that which is alien to any home, and, by extension, the uncanny)” (Félix Duque: *El mundo por de dentro. Ontotecnología de la vida cotidiana*, Serbal, Barcelona, 1995, p. 75).

124 Félix Duque: *El mundo por el dentro. Ontotecnología de la vida cotidiana*, Serbal, Barcelona, 1995, pp. 82–83.

125 “Fellow diners are those that share a table, recognising each other as non-edible, indigestible. From this non-recognition in the provisions, the separation is emphasised by raising the floor of the altar that consecrates the conspiracy: the table. The kitchen is therefore indistinguishable from the podium, the pulpit, the altar: it is a hearth raised for hands, for ideas, a ritual table for symbolic work. This hearth, a source of warmth and culture, will have been the centre for many lifetimes, later evicted by excesses, rehashes, designs, frozen foods... that promise an eternity without decay, a stainless

point we have to return to that idea of the *unheimlich* which, as Schelling put it, is everything that should remain secret and hidden but is made manifest. It was Sigmund Freud who, in a famous text from 1919, associated the *uncanny* with the fear that an object without life might somehow be animate,<sup>126</sup> but it is also related to panic over the possibility of losing one's eyes, that is to say, the paradox of *seeing oneself blinded*. The obsession with castration and the experience of the double as a return to the same situation underpin a kind of *ill-fatedness*, given concrete form in a criminality that can never go away.

"The uncanny is in reality nothing new or alien, but something which is familiar and old-established in the mind and which has become alienated from it only through the process of repression."<sup>127</sup> Sometimes what was not supposed to "appear" comes out through a slip of the tongue or is trapped in a torrent of words, in those *labyrinths of languages* that Concha Jerez has not failed to explore.<sup>128</sup> We are trapped, literally, in "non-sense" codes, bogged down in *argot*, slang, which, as Concha Jerez and José Iges point out, can be an area of complicities in which one must *interfere*.<sup>129</sup> In a short text that she entitled "Unidades de interferencia" ("Units of interference") Concha Jerez wrote that individuals in their inescapable solitude are currently

---

home, an unadorned structure, a function without a use, and culminate in catering services, fast food and precooked meals. The bribery is completed with sweet flavours and devices, acidifiers, artificial flavourings, preservatives, gadgets and pretentious implements—ideologies of nutrition that turn consumerism into a source of wonder, and mask the knowledge of the encounter. In this transition, the eyes subjugate the entire body, design is more important than use, and cooking disappears. It is then that visuality, virtuality, prevail over touch, condemning us to starvation" (Juan Luis Moraza: "DIESTÉTICA" in José Ramón Amondarain. *Sípidos*, Sala América, Vitoria, 2001, pp. 48–49).

126 "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, ingeniously constructed dolls and automata" (Sigmund Freud: "The Uncanny" in *Writings on Art and Literature*, Stanford University Press, California, 1997, p. 201).

127 Sigmund Freud: "The Uncanny" in *Writings on Art and Literature*, Stanford University Press, California, 1997, p. 217.

128 "Spoken/written language as a transmitter of ideas, concepts which, combined with those of spatial language, sound language, radio language, concepts of measurement and of time, transgress contents, aesthetics and concepts and act as a vehicle for a journey which, using the labyrinth as a medium, leads us to enter that Inner Time Limit that occurs inside people, depending on themselves, their inner rhythm and their Memory" (Concha Jerez: text on *Labyrinth of languages* in *Acciones. Mediciones de la Ciudad de la Mente. Narraciones parásitas*, Dirección General de la Vivienda, la Arquitectura y el Urbanismo, Madrid, 1999, p. 20).

129 "This is true of *Argot* (1991), a work we presented at the Museum Moderner Kunst in Vienna. It combines sound located in a physical place with sound that comes live from a non-place, radio. In *Argot*, the whole sound work is created from a self-referential text by Iges and me on contemporary art—art, artist and work—which is heard in four languages; between and through—key words in this text—are combined with another that is heard repeatedly, 'interferences', and they are produced both in that physical space and in the radio space. So the sound discourse wanders from place to non-place" (Concha Jerez interviewed by Gloria Picazo in *Concha Jerez. Del lugar al no-lugar*, Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián, 2001, p. 37). "The *Argot* project (1991–2015) constitutes a challenge, tackled by the two of them [Concha Jerez and José Iges] over the last twenty-four years, in such varied media and contexts as radio, video, the museum, or now in a former tobacco factory. On each occasion the words were installed in different supports: first in the airwaves of Austrian public radio, then in the staircase and halls of mirrors of a Baroque palace, which at that time was the site of the Museum Moderner Kunst of Vienna, on the concrete of a garage, and on the white walls of a gallery, always working with the same words and concepts written on mirrors, supported on music stands or, as on this occasion, on the old boxes of cigarette filters found in the abandoned rooms of the Tabacalera tobacco factory" (Karin Ohlenschläger: "Media\_mutaciones" in *Concha Jerez y José Iges. Media\_mutaciones*, Tabacalera, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid, 2015, p. 25).

subjected to an obscene cascade of empty or merely hypocritical discourse, formulas repeated precisely so as to undermine the lack of conviction with which they are uttered: "politicians have forgotten the word UTOPIA; they think only of a petty-minded present, with no imagination for change, still dominated by the masters of War and Destruction."<sup>130</sup> But it is not only the discourse of power that has forgotten the meaning of freedom and the demand for transformation of the established order; there are also philosophical schools of thought for which an ironic/nostalgic inventory of the talismans of progress is perhaps the only "utopia" still possible, the only condition of humanity that can be imagined or even desired in later modernity, which has supposedly witnessed the (anomalous or monstrous) fulfilment of the hopes placed in rationalisation.<sup>131</sup> Through her works Concha Jerez champions critical and enlightened thought against the "aesthetics of disenchantment" or sceptical cynicism.<sup>132</sup>

The discourse of the end of utopia is thoroughly familiar: there is no starting point, no foundation, no origin, no external theoretical or political alternative from which to begin to create a new world. Both the path of ideology and that of utopia, that of political mediation and that of social renewal, seem to be blocked. Fidel Castro's emotive evocation of those who share an ideal<sup>133</sup> sounds outdated, yet postmodern "scepticism" is also completely outmoded, and we are heartily sick of hearing about the dystopian: once you turn off the screen the issue of reality as a non-place becomes a very real problem. Andreas Huyssen was right when he said that "today this logic of *disillusionment* is exhausted"<sup>134</sup> and that the work of art is making a comeback in an age of unlimited reproduction, dissemination and simulation: "the desire for history, for the original work of art, the original museal object is parallel, I think, to the desire for the real at a time when reality eludes us more than ever."<sup>135</sup> In *The Eighteenth Brumaire of Louis Napoleon*,

---

130 Concha Jerez: "Unidades de interferencia" in *Concha Jerez. Unidades de Interferencia*, La General, Caja de Ahorros de Granada, 1994, p. 9.

131 See Gianni Vattimo: "Utopia, Counter-utopia, Irony" in *The Transparent Society*, Polity Press, Cambridge, 1992, p. 85.

132 "One of the major themes of this turn of the century is the lack of faith in a whole philosophy and attitude that come from the French Revolution and are completely devalued nowadays by contemporary society. [...] On the one hand there's that absence of concepts of utopia, both within society and in politics. In other earlier times people spoke of an ideal society, an ideal city, but that has disappeared now, and quite suddenly. All the same, together with this there are little utopian spaces appearing, certain utopian objects that convey values and aim in some way to create patterns of behaviour, focusing basically on the present, I would say, rather than the future, such as those Barbie dolls or those Walt Disney figures, which present us with a dream world and are somehow patterns of capitalist society, of a liberal kind" (Concha Jerez interviewed by Gloria Picazo in *Concha Jerez. Del lugar al no-lugar*, Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián, 2001, pp. 31–33).

133 "The fact is, when men carry the same ideals in their hearts, nothing can isolate them—neither prison walls nor the sod of cemeteries. For a single memory, a single spirit, a single idea, a single conscience, a single dignity will sustain them all" (Fidel Castro: "History Will Absolve Me" in Castro Internet Archive, on <http://www.marxists.org/history/cuba/archive/castro/1953/10/16.htm>).

134 Andreas Huyssen: "Memories of Utopia" in *Twilight Memories. Marking Time in a Culture of Amnesia*, Routledge, New York, 1995, p. 95.

135 Andreas Huyssen: "Memories of Utopia" in *Twilight Memories. Marking Time in a Culture of Amnesia*, Routledge, New York, 1995, p. 101.

Marx underlined the key importance of the ideological imaginary as a factor of historic efficacy. In the face of the behaviourist-depressing discourse which defends the status quo, determined to make everybody share the same millstone, convincing us that we can only go out on the street with a mask of cynicism,<sup>136</sup> an *ethic and an aesthetic of resistance* should emerge, as Concha Jerez proposes, emphasising, from the outset, the importance of what we could call the *illusion* of politics. It would by no means be a matter of dissimulating mediocrity or of perpetuating a cultural policy that fluctuates between concealment and enthusiasm.<sup>137</sup>

We know and have experienced the allure of nihilism<sup>138</sup> and we even make the effort to guard what is memorable: "Toutes les révolutions entrent dans l'histoire, et l'histoire n'en regorge point". It is said by a habitué of circles of demolition experts, someone who re-wrote his life as an exercise in danger. It is not easy to will backwards, in the Nietzschean manner, and we cannot escape resentment as if it were a speck of dust on a piano.<sup>139</sup> Some artists imagine a future that has yet to happen, feeling, as Marc Augé notes, that it is incumbent upon art to salvage what is most precious from the ruins and works of the past: "the meaning of time, all the more provocative and moving for the fact that it cannot be reduced to history, inasmuch as it is conscious of a lack, the expression of an absence, pure desire."<sup>140</sup> What is the point of letting out a terrifying scream? Why do so if it is ultimately pure theatre? Even those who were looking for inhumanity or cruelty succumbed to the taxidermy of the stage.<sup>141</sup> There is

---

136 "Ideals have come to an end, and people talk of the end of ideologies, of history, of culture, as a field of ethics, and even of love ("Love is over!" sing Van-Van, a salsa group). For some, we have entered an "age of acquiescence", in which there is little hope that the future will be any different from the present, unless it is through a catastrophe. [...] But if we speak of post-utopia rather than anti-utopia it is because the prevailing cynicism does not mean that the future has been deactivated" (Gerardo Mosquera: "Arte y política: contradicciones, disyuntivas, posibilidades" in *Caminar con el diablo. Textos sobre arte, internacionalismo y culturas*, Exit, Madrid, 2010, p. 137).

137 "The place of politics is therefore occupied by what Marx and Engels defined in *The Holy Family* as the *illusion* of politics: the protagonists of the French Revolution needed this illusion, on which the ideological imaginary is founded, 'to hide from themselves the limited bourgeois content of their struggles and maintain the enthusiasm at the high level appropriate to great historical tragedy'. Marx's words, therefore, reveal the two basic characteristics of cultural politics: on one hand, the *concealment* of a reality dimly perceived as sordid behind the original model, the ideal, the value; and on the other, *enthusiasm*, emotional fervour, passionate engagement, which make it possible to extol the new struggles and exalt in one's fantasy the proposed tasks: idealisation and sublimation" (Mario Perniola: *La sociedad de los simulacros*, Amorrortu, Buenos Aires, 2012, pp. 41–42).

138 "I headed first of all towards that very alluring milieu where an extreme nihilism no longer had any interest in knowing about or continuing any previously accepted way of life or use of the arts" (Guy Debord: *Panegyric, Volumes 1 & 2*, Verso, London & New York, 2004, p. 14).

139 "The impossibility of 'wanting Troy to have been sacked', of which Aristotle speaks in the *Nichomachean Ethics*, is what torments the will, transforming it into resentment. This is why Zarathustra is the one who teaches the will to 'will backwards' (*zurückwollen*) and to transform every 'thus it was' into a 'thus I willed it': 'this alone is liberation.' Solely concerned with repressing the spirit of revenge, Nietzsche completely forgets the laments of what was not or could not have been otherwise" (Giorgio Agamben: "Bartleby, or On Contingency" in *Potentialities: Collected Essays in Philosophy*, Stanford University Press, Stanford, CA, 1999, p. 267).

140 Marc Augé: *Le temps en ruines*, Ed. Galilée, Paris, 2003, p. 97.

141 "Some years later, I heard him give a lecture at the Sorbonne (but I didn't go up to him at the end). He was talking about art in the theatre and in my half-asleep state of attention I saw him stand up all of a sudden; I realized what he was saying: he had decided to make us privy to the state of mind of Thyestes when he grasped he was eating his

no longer any emergency brake for the train of the revolution<sup>142</sup> because all we can see is the destruction of discourse, as if all the slogans were “grounded” in nostalgia for something that can no longer take place. The rhetoric of the revolution and that of democratic freedom are complicit in a depressing global state.

Dialectical thought has revealed the distinctive dialectic that is established between myth and rationality so as to be able to dismiss both the rhetoric of the void and ecstasy in the presence of the “happy world” as “ideology” (false consciousness of reality). Concha Jerez’s demand that art should interfere in a mediated world, which does nothing but amplify its violence without limits, is articulated, in the art field, as the deployment of a *deconstructive* narrative. The passage through broken utopias is revealed by means of *kitsch* objects, producing a description of our civilisation as *pastiche*. We must remember that kitsch involves a proxy experience and leads to an almost total lack of sensation, to uncritical acceptance of the given. Theodor W. Adorno understood the modern character of kitsch when he pointed out that the sphere of objects that function in conspicuous consumption is really a domain of artificial imaginary; they are created by the desperate impulse to escape from abstract sameness of things by a sort of self-constructed and futile promise of happiness. Whereas on the one hand kitsch is an expression of self-deception and delusion turned into something “sweet” or comfortable, in a more radical sense it is the image of a “moral vacuum”.<sup>143</sup> Bad taste, rubbish, forms designed for superficial entertainment, but also tangible embodiments of beauty, romanticism within everyone’s reach: the comfortable life needs timely doses of tweekness. Kitsch is a lifestyle

---

own children. In front of an auditorium filled with bourgeois (there were hardly any students), he held his belly in both hands and let out the most unearthly scream that ever issued from the throat of a man. This was as disturbing as it might have felt had one of our friends abruptly gone raving mad. It was dreadful (perhaps the more so for having been only *acted*)” (Georges Bataille: “Surrealism from Day to Day” in Georges Bataille & Michel Leiris: *Correspondence*, Seagull Books, London New York, 2008, pp. 56–57).

142 “As the German philosopher Walter Benjamin wisely wrote, ‘revolution is not a runaway train; it is the application of the emergency brake’. In other words it is trying to stop, to control the prevailing anarchy in order to return to a certain order. As Benjamin underlined, it does not consist in trying to reach the stars, but in returning to our creatureliness, returning to our human finitude and frailty [...] The irony I am trying to illustrate is that in the current social order, to a certain extent authority itself is anarchist; it is conspiring with criminality, which means that rebelling and transgression are part of everyday routine” (Terry Eagleton: *Terror sagrado. La cultura del terror en la historia*, Complutense, Madrid, 2007, p. 29).

143 Hermann Broch speaks of kitsch as a representation of evil. “From a contemporary historical viewpoint, I find the idea of the relationship between neurosis and kitsch rather significant, not least because it is based on the evil inherent in kitsch. It is not mere chance that Hitler (like his predecessor Wilhelm II) was an enthusiastic disciple of kitsch. He liked the full-bodied type of kitsch and the saccharine type. He found both ‘beautiful’. Nero too was an ardent supporter of beauty, and possibly even more artistically gifted than Hitler. The firework spectacle of Rome in flames and the human torches of Christians impaled in the imperial gardens was certainly prized artistic currency for the aesthetic emperor, who showed how he could remain deaf to the screams of pain coming from his victims or even appreciate them as an aesthetic musical accompaniment” (Hermann Broch: “Notes on the Problem of Kitsch” in Gillo Dorfles (ed.), *Kitsch: The World of Bad Taste*, Bell Publishing Company, New York, 1969, p. 65).

that acquires the status of a *social ideal*,<sup>144</sup> even if it is not raised to the level of self-consciousness. Concha Jerez gives superficial hedonism a bitter taste, reflecting back, with mirrors, a desire for consumption that is, structurally, a manifestation of decadence and concealment of poverty. All those objects that help us “kill time” shore up the terrible truth of the expression: it does not matter that what we have in our hands are fakes; the terrible thing is that their truth conceals cynicism. Walking *through broken utopias* means accepting the “fragmentariness” of our world but without giving up a *critical stance* on that account.<sup>145</sup> Following the “demolition” of grand narratives we find ourselves in a landscape riddled with residues and refuse where, as José Iges notes, we have to deploy an *aesthetic of reconstruction from fragments of a culture*.<sup>146</sup> We have to build, fearlessly, from the residual, explore the abandoned, everything that seems “worn out” by consumer society.<sup>147</sup> In a sense, it is a matter of taking advantage of “disorientation”, learning to generate a creative domain from the obsolete, conceptually reactivating that which has been used up and discarded on the edges of civilisation in dumping grounds (of any kind) that are “no man’s lands”.<sup>148</sup> Objects are undoubtedly filled with memory and Concha Jerez tries to get them to address us critically.<sup>149</sup>

---

144 See Valérie Arrault: *L'Empire du kitsch*, Ed. Klincksiek, Paris, 2010.

145 “The theme of utopia and broken utopia has led me since 1983 along a line of progression to the latest project in the series I did in Graz in 1994. In *Caminando a través de interferencias más allá de las utopías rotas* (“Walking through Interferences beyond Broken Utopias”) I presented an ideological, position-taking approach. Since we face a fragmentary reality, in a world in which grand ideas are disintegrating in our hands, my projects are increasingly produced from fragments, sometimes concentrated in small modified objects or non-material elements, such as sound or video, which are not only added spaces but also added contents” (Concha Jerez interviewed by Gloria Picazo in *Concha Jerez. Del lugar al no-lugar*, Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián, 2001, p. 33).

146 “In short, we build, deliberately and primarily, with fragments of our culture in the form of residues of that culture, recombined in various ways. And this is an ethical stance, not just an aesthetic one. Our wealthy millennial societies face a serious problem: getting rid of or (as the case may be) reprocessing waste. An economic system like ours—and its value system which makes it possible—generates all sorts of surpluses: human (the unemployed, immigrants, drug addicts...; in other words, cripples of various classes), industrial (toxic substances of varied nature, interplanetary debris), domestic (plastic, organic waste...). We could say that one of the distinctive features of our civilisation is generating rubbish, and that levels of wellbeing could even be measured by the tons of refuse of every kind that a country produces per inhabitant/year. This being so, our works use some of that refuse. As I have already said, it is a decision that entails an ethical attitude, which, as one can tell from what has been said and from the works themselves, involves an aesthetics of reconstruction from the fragments of a culture. Our culture. But not in order to reconstruct it from those fragments, but to show it up in its raw complexity” (José Iges: “Buenas referencias” in *Concha Jerez. Del lugar al no-lugar*, Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián, 2001, p. 51).

147 “One can consequently speak of a felicitous conjunction between the moving image and the idea of a *residue*. Both in her solo output and in the works produced in co-authorship with José Iges, Concha Jerez has used waste materials, pieces of dolls, disused technological items, residual sounds and remnants of every kind generated by consumer society as working tools” (Alberto Flores: “Vestigios y señales de vídeo” in *Concha Jerez. Ideas instaladas*, Ed. Cromoimagen, Madrid, 2007, p. 13).

148 “To put it another way: *no man’s lands* in our approach are imprecisely or unclearly regulated places as well as spaces for chaos, constructed with remnants taken from our cultural and media dumping sites, with the intention of generating disorientation” (José Iges: “Reflexiones en torno a las *Tierras de nadie*” in *Concha Jerez. José Iges. Terre di Nessuno*, Fundación Telefónica, Madrid, 2002, p. 27).

149 “It is quite easy for me to create new objects but I am very interested in the associations that all those reused elements bring with them, like the ones José Iges has mentioned or others that I have used in various installations, such as second-hand clothes, old shoes or disused pieces of equipment that are recycled or left in a heap, and that

The question, which arose on the occasion of the 1989 exhibition in the Segura River Watermills, is what we can “hear” in the *diary* in which the “river” itself plays the leading role.<sup>150</sup> The *diario* [diary] composed by Concha Jerez is a complex *counter-utopia*, a dismantling of our social models, based on extreme elements and symbols: toys and kitchen items, music and footwear, mass media images and playing cards. There are displacements of meaning, from the everyday to the archetype, and from the information a “narrative force of paradox” is extracted.<sup>151</sup> I am thinking of works like *Música diaria* (*Daily Music*), in which the music stands (present in many works, such as *Retorno al comienzo* [*Back to the Beginning*], *Espejismo límite* [*Mirage Limit*] and *Argot 2. Inter-media Labyrinth*) support music boxes inside which the words *mental*, *virtual*, *medida* and *real* (*mental*, *virtual*, *measurement* and *real*) have been arranged. The woman is chained to a type of classical music that has become banal through repetition in advertising; the object draws us not towards a time of melancholy, but in the direction of a precipice of signs, reflections, or rather introductions into the space that lies behind the mirror. Instead of a score, what are shown are collages of media images: the closeness of misery and extreme violence to international capitalist society, modern architecture and the place of the dispossessed is not an artifice; on the contrary, that is our *daily landscape*. She had already made use of this kind of critical attitude through collage in *Golden Stars*, establishing, in this case, an interpretation which updated Goya’s *Disasters*.<sup>152</sup> The politics of dialogue, that utopia which bureaucracy sells come hell or high water, had to appear at dilapidated windows found on rubbish dumps, or sometimes bright, like the one in *Caminando a través de utopías rotas* (*Walking through Broken Utopias*) (which reintroduces elements from an intervention performed in Graz in 1994). The glass reflects an exterior that has disappeared; identity coexists with illegible writing. The fine boundary is sometimes broken, contained in abandoned women’s shoes, disturbing single remnants, with the other one missing, in which I find an allegory of death. This is a double female enchainment which throws the promise of music into the well of abjection. Julia Kristeva has

---

contain their own memory and a wealth of visual potential. We also act similarly with images, as we did in *Net-Ópera*, which is a *jigsaw puzzle* and at the same time a theatre” (Concha Jerez in conversation with Alicia Murriá in *Concha Jerez. José Iges. Terre di Nessuno*, Fundación Telefónica, Madrid, 2002, p. 77).

150 “Reflection as a starting point and transgression as a method, of the content of the word DIARIO [*daily, diary, newspaper*], of the breaking down of that word into DIA-RIO [*day-river*] and the comparison of the second part of it, RIO [*river*] with the same letters in reverse: OIR [*hear*]” (Concha Jerez: “Transgresión del límite diario. Proyecto de Concha Jerez para Los Molinos de Agua de Murcia” in *Concha Jerez, Contraparada 10*, Palacio Almuadí, Murcia, 1989).

151 José Iges: “De las mañas del cazador, del sabio y de su famoso dedo” in *Concha Jerez, La General, Caja de Ahorros de Granada*, 1994, p. 5.

152 “One should not forget that the artist herself has gone so far as to declare that ‘I identify with Goya, who took his brushes out into the street to be a witness of his era’, just as one should also recall that Wolf Vostell, who, like Concha Jerez, always produced a critical reading of his own time, presented the major environment *La Quinta del Sordo* at documenta in Kassel in 1977 and the catalogue entitled *Vietnam Sinfonie/Desastres de Guerra*, published by this Spanish-German artist at the Van Loo gallery in Munich as a homage to Goya” (Alberto Flores: “Vestigios y señales de vídeo” in *Concha Jerez. Ideas instaladas*, Ed. Cromoimagen, Madrid, 2007, p. 21).



noted that the *abject* does not necessarily have to do with dirtiness or health; it mainly involves a disturbance of identity, system or order, rooted in the superego; it is a perversion that does not give up or accept prohibition, a rule or a law, but deflects it, misdirects it, corrupts it. Referring us to a fetish or to the subject by using those shoes marked by time represents, once again, an intervention in the everyday. The shipwreck of utopia<sup>153</sup> obliges us to rewrite the present, albeit, as Concha Jerez proposes, using *illegible writing*. This artist began producing “illegible texts” in 1974: “By doing this I was trying to share with the viewer that suffocating sensation you have when you cannot freely express what you feel, and not just for political or social reasons, but for reasons that are sometimes very, very personal.”<sup>154</sup> It is a matter of showing the illegible, reporting the unspoken, interfering in an obscene culture which, ultimately, muzzles what is not “suitable”.<sup>155</sup> Concha Jerez smudges the writing, interfering in the dominance of the media<sup>156</sup> to embark on a path of understanding the present that is not that of mere “platitude”. Her (self-) censored textuality imposes a rhythm which demands a different reading of reality, or, to put it in other terms, through those graphic forms beats the desire for the unheard-of, for what could sound different.<sup>157</sup>

---

153 “In general, the installation *Walking through Interferences beyond Broken Utopias* has a considerable specific weight in Concha Jerez’s career because it marks the end of a stage characterised by her special interest in the idea of utopia (especially applied to broken utopias), which was not to reappear until the large-scale installation *Restos Anónimos del Naufragio [Anonymous Remains of the Shipwreck]* (Centro de Arte La Regenta, Las Palmas de Gran Canaria, 2002), where it was applied to the impossibility of creating utopias which marked the first half of the twentieth century” (Alberto Flores: “Vestigios y señales de video” in *Concha Jerez. Ideas instaladas*, Ed. Cromoimagen, Madrid, 2007, pp. 17–19).

154 Concha Jerez interviewed by Gloria Picazo in *Concha Jerez. Del lugar al no-lugar*, Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián, 2001, p. 27.

155 “Illegible writing appears again and again, as in Concha Jerez’s individual work, to visibilise thoughts that are normally kept hidden. The act of deletion is usually related to fear, insecurity and self-protection when faced with a perceived excess of control. But this self-censorship may also arise from interests, proprieties or strategies in response to which one chooses to keep quiet. Even if the individual is not even aware of these mechanisms, that which is not named tends to have a presence and an influence on reality, sometimes even greater than one would wish. Precisely because it does not have an assigned identity, the shadow of what is self-censored is projected from the very depths of the individual and collective unconscious onto actions or ways of thinking and feeling. In this way it ends up interfering with the rational side to a much greater degree than one recognises” (Karin Ohlenschläger: “Media\_mutaciones” in *Concha Jerez y José Iges. Media\_mutaciones*, Tabacalera, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid, 2015, p. 31).

156 “Smudging as a paradoxical means of showing appears in Concha Jerez’s solo work from the beginning of her artistic career to the mid-seventies. The origin of her conceptual work lay precisely in her ‘self-censored illegible writings’, with which she intervened on the contemporary press by covering up certain new stories to highlight others and cause the subterranean media manoeuvres of power to emerge” (Henar Rivière Ríos: “Entre y a través. Reflexiones sobre la relación de la obra de Concha Jerez y José Iges con Fluxus y Zaj” in *Concha Jerez y José Iges. Media\_mutaciones*, Tabacalera, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid, 2015, p. 109).

157 “[Concha Jerez] introduces illegible, undecipherable texts as worn-out residues of the preferentially chosen system of communication. The latest writings which the artist calls ‘self-censored’ are passages which cannot be openly expressed but whose existence can only be suggested in a veiled way, and which are presented as uneven consequences that have a lot to do with what is happening in the field of music. The earliest texts of this kind arose in 1974 on white paper surfaces, but from 1983 she undertook numerous transcriptions from a specific text, transforming the words and phrases into lines based on the structure of music: sounds, rests, bars, etc. A very important event in this process was meeting Philip Corner in 1982, as he introduced her to John Cage’s notion of the open score. Prior to these last dates she had worked with found papers from books or newspapers, and even on official documents. Her intention, then, was to transmit concepts of space and rhythm that were already contained in those texts and that by

There is no doubt that we are not only surrounded by stereotyped discourses and by a type of communication that reveals, more than anything, its stagnation, subjected to the logic of voracious consumption in which what is being consumed are actually empty trivialities or, quite simply, objects that make up an insufferable though dominant iconography of tweekness. Kitsch objects, from pound shops or variety stores, function as a final pathetic embodiment of *paradise*. The lamps that light our way, those elements that welcomed travellers on arrival at their destination (included in the installation that Concha Jerez produced at the Museo del Ferrocarril in 1995), are occupied by Walt Disney characters, dolls, miniature versions of bourgeois interiors with a sofa and a television set showing a frozen image of a child. But not only are those emblems of the poverty of experience present; the parody extends to the flame shape of the bulb and the background with shadows superimposed on it which are pieces torn from newspaper pictures salvaged from the rubbish tip of history. It is depressingly bleak imagery in which Concha Jerez makes us read social roles, subtle forms of discrimination; these playthings of the electronic era in its infancy are constructed in the Far East on ships that do not put into port so as to avoid paying tax. When one becomes aware of this, the doll's smile ceases to be a sign of purity and is transformed into a grimace, a trace of slave-labour exploitation compressed in plastic. The mechanism involved in such works is similar to that of Brechtian theatre:<sup>158</sup> at the very moment when empathy might arise the spell is abruptly broken by interruption or interference. The little kitchen in *Diario interior (Interior Diary)* (1996) captures our attention, and as we look inside, the face of an old woman appears; it would be difficult to find the melancholy aura of old portraits embedded there: each fragment of her skin is a scar made by suffering in the world. The face of *exile*, the dispossession of those who have been forced to leave their own country, speaks to us from the place of fire, though what now illuminates it is a hypnotic light, as if the whole scene were just a bad dream. From the limits of life the call is made, or rather supported, in the children's shoes filled with broken glass on which a sleepless hand has written something that can only be understood as self-censorship: the subject has been *crossed out*. Concha Jerez's exhibition at the Propac gallery in Madrid in 1976 was precisely entitled *Self-Censorship*, and since then she has never stopped saying and exhibiting what she thinks without abandoning that mode of *encryption* which, at the same time, shows what cannot yet be uttered.

---

transcending, in the self-censored work, the pure linguistic meaning immediately required by the reader, were now accessible to a viewer with a different, broader perspective" (Aurora García: "Reflexiones a partir de un trabajo" in *Concha Jerez*, Contraparada 10, Palacio Almuñí, Murcia, 1989).

158 In the installation *Habitación de Lectura 1492-1992 (Reading Room 1492-1992)*, by Concha Jerez and José Iges, we hear the lines of Bertold Brecht's poem *Questions from a Worker Who Reads*, demanding the identity of the anonymous men and women who accompanied heroes in their victories and defeats: those who built their cities, fed them and paid for them. "What is revealed behind these questions is a critique of a hegemonic history written from the perspective of the victors; hence the urgent need to recover the memory of those who endured the events of a History that ought to include the plurality of experiences and stories" (Karin Ohlenschläger: "Media\_mutaciones" in *Concha Jerez y José Iges. Media\_mutaciones*, Tabacalera, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid, 2015, p. 29).

In 1984 Concha Jerez felt the need to give visibility to her *actions*,<sup>159</sup> which can lead to public performances or pieces recorded on video, as she has done in this case for the show in Sala Verónicas in Murcia: a journey connecting the space of this former convent converted into a gallery with the Segura River Watermills where she intervened in 1989. One needs to measure space as *phenomenological experience*,<sup>160</sup> as well as to engage in a creative process of temporal dialogue. The project she deployed in the Watermills, entitled *RÍO/OÍR (River/Hear)*, functioned as an intense dialogue between past and present, in a *transgression of times*.<sup>161</sup> Commenting on the 1989 project in Murcia, Concha Jerez points out that the Segura River Watermills offer a set of conditions that are stimulating to the mind, and consequently to the creative faculties: "The RIO [*river*], a generator of life, settlements, forms of culture..., in the development of Murcia. This RIO as a substratum of this building."<sup>162</sup> The evocation of that river Heraclitus spoke of, in which we cannot bathe twice,<sup>163</sup> is woven into the *continuum of times*.<sup>164</sup> In 1989 the river was full of debris from the flood; in 2016 she has reintroduced photographs from that time in a process of *recollective recycling* and deploys a "temporal dialogue" in Sala Verónicas in which the transparency of the *Caja de cotidianidad (Box of*

159 "[...] her arrival in the world of performance art, which took place in 1984, the year she decided that certain actions that were necessary for organising installations and had been carried out in private up till then should not be concealed from the viewer" (Alberto Flores: "Vestigios y señales de video" in *Concha Jerez. Ideas instaladas*, Ed. Cromoimagen, Madrid, 2007, p. 11).

160 Aurora García argues that the fundamental concepts around which Concha Jerez's work revolves are measurement, time, limits and memory. "What attracts her about space is its dynamic, permeable nature, its mutability, something that only artists are in a position to understand actively—by turning that understanding into a concrete action—when they enter it and interpret it according to their own personal dimensions, their own faculties and their vision of the world. In this respect, Concha Jerez agrees with Merleau-Ponty when he observes that for philosophy and art, space is not that of geometers, who are able to distance themselves and fly over it, but rather an experience lived from within, told from one's own perspective, for after all, as the author of *Phenomenology of Perception* says, 'the world is around me, not in front of me'" (Aurora García: "Reflexiones a partir de un trabajo" in *Concha Jerez*, Contraparada 10, Palacio Almuadí, Murcia, 1989).

161 Transgression of times is the crux of a number of Concha Jerez's works: "The same theme reappears in the sound installation *RÍO/OÍR*, produced in Murcia, at Los Molinos del Segura, a disused industrial building with the river's waters flowing under its floor, a symbolic *continuum* which the artists take advantage of. This was an intervention comprising twenty-one sound points, distributed in the walls of the building, which led the viewer to a perceptual experience of space as well as an emotional encounter through the various objects, which included containers of water from the river itself and images and texts alluding once again to that transgression between past and present" (Alicia Murriá: "Instalaciones visuales y sonoras: fragmentos y ecos del mundo" in *Concha Jerez. José Iges. Terre di Nessuno*, Fundación Telefónica, Madrid, 2002, p. 121).

162 Concha Jerez: "Transgresión del límite diario. Proyecto de Concha Jerez para los Molinos de Agua de Murcia" in *Concha Jerez*, Contraparada 10, Palacio Almuadí, Murcia, 1989.

163 "Time is understood as a continuous flux in the manner of Heraclitus's panta rhei theory: an incessant becoming" (Juan Vicente Aliaga: "El tiempo hendido" in *Concha Jerez*, Contraparada 10, Palacio Almuadí, Murcia, 1989). "Under the building runs the RIO [*river*], a constant witness to that phrase of Heraclitus: 'IT IS IMPOSSIBLE TO STEP TWICE INTO THE SAME RIVER, FOR THOSE WHO STEP INTO IT ALWAYS IMMERSE THEMSELVES IN DIFFERENT WATERS'" (Concha Jerez: "Transgresión del límite diario. Proyecto de Concha Jerez para los Molinos de Agua de Murcia" in *Concha Jerez*, Contraparada 10, Palacio Almuadí, Murcia, 1989).

164 "The underlying idea as a starting point is flowing in a continuum of Present and Past time and the transgression of limits between the two, in relation to External and Internal Time" (Concha Jerez: "Transgresión del límite diario. Proyecto de Concha Jerez para los Molinos de Agua de Murcia" en *Concha Jerez*, Contraparada 10, Palacio Almuadí, Murcia, 1989).

*Everyday Life*) interacts with the light twinkling through the screen of the former convent: the life of women voluntarily confined and that of the obituaries of other women (well known or anonymous, but ultimately always important) also creates an existential link. We also have to listen with our eyes to *Música diaria* (*Everyday Music*) (1991–1996), in which what rests on the music stands is not a score but a photographic landscape expressing the vertigo of consumption. This space which once had religious functions houses a “fragmented diary” where the *Residuos de utopías rotas* (*Residues of Broken Utopias*) (1994–1999) are deposited, with a temporary street market fortuitously incorporated into an installation which, to a degree, *focuses* the effect that the “sublimating” play of art has on us: the objects are *framed* memories which, to coin a paradox, are displaced beyond the conventional limit.

Art is not consumed in the manner of a gourmet; Concha Jerez stirs pieces of glass with a spoon in a paella pan (a work developed in connection with the 1987 performance *In Quotidianitatis Memoriam*), cooking up an incisive reality. The need for Western thought to establish limits and measurements runs into serious difficulties, and this is materially expressed in glass laboratory vessels containing a heterogeneous mixture: pieces of paper, hairs, playing cards with coal, slivers of iron with a musical score, straw with letters in which ambiguous words have been written. Through the glass we see the conflicts of our time, which are often concealed; our gaze is trapped in the mirror, while thought loses its footing in this world of things bridged by memory. Nihilism is the permanent fissure, the failure of enthusiasm. Concha Jerez addresses the interstices of our culture, touching a raw nerve: by making our moral destitution visible, she imposes a different relationship with space in which real experiences are formulated,<sup>165</sup> making an exemplary critique of these times of wholesale imposture. Bloch thought that the mirror of the culture of our time always has the ambivalence of something halfway between evasion and consolation. At the end of modernity, the utopian dimension of art as a desire to transpose boundaries encounters wreckage of the “dream factory”. Awakening from the spell, reading between the lines, resisting the siren songs of spectacle are some of the paths of this distinctive *aesthetic of resistance*. Concha Jerez shatters the landscape of deception, circumscribes and curbs the lies deployed by controlled thought which raises its voice with the sole hope of echoing back a sound that will impose silence.

We have to raise the question of how to give an account of everyday experience, or rather, how to write the *diary* in the manner of Concha Jerez, in the certainty that the word has

---

<sup>165</sup> “I am interested in placing the viewer in front of the work on the basis of the questions they may formulate, stimulating their capacity to be puzzled, creating in them a different way of relating to space” (Concha Jerez interviewed by Javier Maderuelo: “Todo está en la realidad” in *Concha Jerez. In Quotidianitatis Memoriam*, Hall K 16, Kassel, 1987, p. 8).

a tremendous capacity for intervention but at the same time a potential for systematic concealment. In a sense, what Concha Jerez *always* does is to intervene in spaces with words. "Words may appear as fragments scattered in the space, creating a kind of constellation of letters, of a disjointing, mysterious nature. Or they may totally occupy a place, piling up on top of each other, losing their semantic capacity and consequently expanding their semiotic content, giving rise to complex sensations. And they may disappear, transformed into lines of various thicknesses, concealing their content, both visual and semantic, to emphasise their dimension, integrated into the surface of a space."<sup>166</sup> What is encrypted in the crypt, if you will pardon the pun, refers not so much to the transcendent as to immanence, to experience grounded in life, in other words, to everyday traces. The centre of the Sala Verónicas space in Murcia is occupied by *Caja de cotidianidad (Box of Everyday Life)* (1988–2001); this piece was created in 1988 as *Caixa de quotidianitat* for the Sala de Exposiciones de la Fundació Caixa de Pensions in Barcelona. In that first version the floor of the work was completely covered with the clothes of people in the local area of the Sala Montcada where she had produced it. In 2001, in the Koldo Mitxelena gallery in San Sebastián, she replaced those clothes with newspapers containing news of the Basque Country, inserted into glasses of chacolí. Concha Jerez declares: "I am aiming to modify the emphasis on everyday events which currently rests, to an extreme degree, on mediated writings which claim to describe to us *what is happening in the world*, although they really offer us a particular version depending on the media outlet that publishes them."<sup>167</sup> This work, apparently minimalist but actually developed *processually*, evolves from its status as an installation<sup>168</sup> to its category as a piece, in an intense meditation on the essence of *place*,<sup>169</sup> but above all an exploration of time, which Concha Jerez interprets in its external and internal dimensions. As she says: "By external time we mean the time in which a person moves according to factors outside themselves, in which the social rhythm predominates, produced by the set of people and situations of which it is composed. Internal time, on the other hand, is that which takes place inside people, according to themselves, their internal rhythm and their personal history. This distinction, however, is rarely found in a pure form, because there are

---

166 Concha Jerez: "Del lugar al no-lugar" in *Concha Jerez. Del lugar al no-lugar*, Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián, 2001, p. 11.

167 Concha Jerez: "Del lugar al no-lugar" in *Concha Jerez. Del lugar al no-lugar*, Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián, 2001, p. 13.

168 "To me", says Concha Jerez, "an installation is a complex unique work in which the artist develops a dialogue with the space, endowing it with a certain narrative meaning, even if it is cryptic, because there have to be connotations, a coherence with the place. As I delve into my own history I am also aiming to explore the history of the space" (Concha Jerez quoted in Aurora García: "Reflexiones a partir de un trabajo" in *Concha Jerez, Contraparada 10*, Palacio Almudí, Murcia, 1989).

169 "Although place is the origin of all her installations (which arise in a space that defines what the materials, the structure or the content of the work in itself are to be), many of these projects, initially conceived as unique works created for specific spaces, have gradually turned into pieces or environments" (Alberto Flores: "Vestigios y señales de vídeo" in *Concha Jerez. Ideas instaladas*, Cromoimagen, Madrid, 2007, p. 11).

constant spillovers due to the circumstances surrounding people all the time, and these even make it difficult for them to perceive their internal time.”

Certainly the temporality with which Concha Jerez is concerned is not “abstract” but always refers to our *crisis period*, when everything *flows*, in Bauman’s sense, in truly uncritical inconsistency. The perception that the corruption of political ideals is systemic runs through the work of some artists who want to draw *an image* from clichés in order to turn it against them, generating a kind of *counterinformation*, which, as Gilles Deleuze argued, is only effective when it becomes an act of resistance. “What is the relationship between the work of art and communication? The work of art is not communication. The work of art has nothing to do with counterinformation. [...] It has something to do with information and communication—in the same way as the act of resistance. What, then, is this mysterious relationship between the work of art and the act of resistance, when in fact those who resist often do not have the time or sometimes the necessary cultivation to have a relationship with art? I don’t know. [...] All acts of resistance are not works of art. In a certain manner, all works of art are not acts of resistance, but in another way they are.”<sup>170</sup> A work resists if it is able to see the event “in what is happening”, if it is capable of “dislocating” the vision, that is, *involving it* in what concerns us, and at the same time correcting the thought itself, that is, explaining it and developing it, making it explicit or criticising it, by a concrete act.

As Debord argues, the modern spectacle expresses what society *can do*, but in such an expression what is *permitted* is the complete opposite of the *possible*: “The spectacle is the preservation of unconsciousness within the practical change of the conditions of existence. It is its own product, and it has made its own rules: it is a pseudo-sacred entity.”<sup>171</sup> The subjugation and control of appearances<sup>172</sup> in the society of the spectacle produces the irony associated, according to Gramsci, with a somewhat amateurish scepticism that barely provides a cover for disillusionment or fatigue, without serving to build a cultural world, while the sarcasm he describes as “passionate” is suited to historical-political action. We are caught up in an agonistic play of power, where the former domination has become *hegemonic* within an opulent society in which all opposition and alternatives have disappeared, because “we are not succumbing to oppression or exploitation, but to profusion and unconditional care—to the power of those who make sovereign decisions about our well-being”<sup>173</sup> and shower us

170 Gilles Deleuze: “What Is the Creative Act?” in Sylvère Lotringer & Sande Cohen (eds.), *French Theory in America*, Routledge, New York & London, 2001, p. 106.

171 Guy Debord: *The Society of the Spectacle*, Black & Red, 1983, paragraph 25.

172 “The spectacle presents itself as something enormously positive, indisputable and inaccessible. It says nothing more than ‘that which appears is good, that which is good appears’. The attitude which it demands in principle is passive acceptance which in fact it already obtained by its manner of appearing without reply, by its monopoly of appearance” (Guy Debord: *The Society of the Spectacle*, Black & Red, 1983, paragraph 12).

173 Jean Baudrillard: *The Agony of Power*, Semiotext(e), Los Angeles, 2010, p. 88.

with favours—security, prosperity, welfare—which overwhelm us with an infinite debt that is impossible to pay off. The remarkable interactive multimedia installation *Net-Ópera* (1999–2001) by Concha Jerez and José Iges presents and, at the same time, reconstructs the *myth of communication*, using a *mise-en-scène* that is literally a “theatre of the world” in which we witness a journey through the most absolute devastation, when everything ends up being residual.<sup>174</sup> In this work we find a parody of the vacuous and spectacular representation of reality offered by the media, a whistle-stop tour of a world which, as Ignacio Ramonet says, “tends to replace reality with a staged version”.<sup>175</sup> We can amuse ourselves with a Click & Win competition, a virtual pinball game on a visual rubbish tip, an interactive collage of images of night-time bombing raids over Belgrade, tortured children in Chinese orphanages, squatters violently evicted in Barcelona, Afghan, Rwandan or Chechen refugee camps, a devastating panorama of misery,<sup>176</sup> which has an element of “Ludovico Treatment” about it, leading society to be anaesthetised or, occasionally, to an explosion of rebelliousness brought on by moral *indignation*.

Everything that happens is turned into a *stage set* and the subject disposed to engage in *channel-hopping* in the mediatic domain of the “intolerable”.<sup>177</sup> The gurus of capitalism have decided to speak in the most platitudinous way possible while continuing to make delirious connections in a vocational *fabulation of the world*.<sup>178</sup> “The *Homo oeconomicus* of

---

174 On the subject of *Net-Opera*, Concha Jerez informs us: “Elements drawn from graphic ‘media’ such as the press and TV are put into circulation with fragments of buildings devoted to theatre and and opera; above all, creatures from *Commedia dell’Arte*, Chinese and Japanese theatre and comics evolve. It is a critical version of our present reality: the Great Theatre of the World unfolds before our eyes on two screens placed opposite each other, while sounds of footsteps, broken glass, drum machines and the melody of a music box reach our ears. Over that ‘instrumental music’ the various scenes of this alleged opera offer a wide range of vocal articulations, from pure *bel canto* to shouting, including a stalls section full of surprises and the lapidary words of Calvino: residues of a culture reduced to scraps which is our everyday stage set” (Concha Jerez: “Del lugar al no-lugar” in *Concha Jerez. Del lugar al no-lugar*, Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián, 2001, p. 19).

175 “[Concha Jerez and José Iges] start from a critical view of the world around us, the way in which news media are structured, the impoverished and manipulated forms imposed on the media; media culture, where television sells a separate reality of its own, a world where, as José Iges says, in Ignacio Ramonet’s words: *Reality tends to be replaced with a staged version*. And, one might add, where all that exists is what becomes—what *is turned into—news*” (Alicia Murriá: “*Terre di Nessuno. O las grietas de la realidad*” in *Concha Jerez. José Iges. Terre di Nessuno*, Fundación Telefónica, Madrid, 2002, p. 15).

176 “*Net-Opera* takes the pulse of a perpetually miserable present. It suggests the multidimensionality and simultaneity of a reality which, in the space of media flows, acquires a phantasmagorical character with hypnotic and anaesthetic properties” (Karin Ohlenschläger: “Del lugar al no-lugar: construcciones en el tiempo” in *Concha Jerez. Del lugar al no-lugar*, Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián, 2001, p. 63).

177 In *Net-Opera*, icons alluding to games, luxury and popular culture move across a media landscape, all of them residues from the media rubbish tip of our time: “Other figures from high opera culture appear together with headless, cut-out icons from comics, footballers or Barbie and Ken dolls in their best clothes with their faces covered by a one euro coin. The viewer can animate these icons through an ironic click & win competition. Every click of the mouse produces a change of scene and the user experiences the sensation of directing a predefined media narrative, but immediately discovers the corporate cynicism, the symbolic violence with which multinational communication groups orchestrate the narratives of contemporary events: a world in which, according to the artists themselves, *everything becomes a stage set*, decontextualised and turned into an object of visual consumption” (Karin Ohlenschläger: “*Media\_mutaciones*” in *Concha Jerez y José Iges. Media\_mutaciones*, Tabacalera, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid, 2015, pp. 37–39).

178 I cannot resist quoting the opening lines of Rosabeth Moss Kanter’s bestseller *On the Frontiers of Management*:

the liberal tradition, able to optimise his interests, a great calculator in the face of the Eternal, is finished. Make way for *Homo ludens*, who is increasingly tending to turn into *Homo narrens*, the narrator of himself, prepared to go to any lengths to capture the attention of his peers, who themselves tend to be similarly disposed."<sup>179</sup> Virilio speaks of a *democracy of public emotion* in which the orthodox form of communication is "hystericalisation".<sup>180</sup> This carnivalisation of all areas of life arose in the wake of the era of polarities which saw the development of the politics of sacrifice and guilt straining to follow the dictates of the "big Other", whereby nobody "really believed" in anything.<sup>181</sup> Now that we have fulfilled the dream of being hyper-connected, the suspicion also arises that the strategy of dissuasion has full authority to keep watch over everything that happens. Though perhaps ultimately nothing is "under control"; as Mark Weiser, director of technology at PARC, put it, "If the computational system is invisible as well as extensive, it becomes hard to know what is controlling what, what is connected to what, where information is flowing, how it is being used, what is broken (versus what is working correctly, but not helpfully) and what are the consequences of any given action (including simply walking into a room)".<sup>182</sup> On the tour of Sala Verónicas we go from the action of *walking among times and spaces* (on that path that leads us from the present moment to 1989 and the space of the Segura River Watermills), we walk round the transparency of the *Caja de Cotidianeidad (Box of Everyday Life)* and through the screen we detect the twinkling of the emergency lights in the installation *Jardín de Ausentes (Garden of the Absent)* (2002). Our gaze is *piqued* before confronting the thoughtful survey of what the twentieth century represented, in a video projection which mixes crucial political events of the modern age in the accretion of newspapers with essential characters in that era of revolutions, cruelty and utopias, an outpouring of the admirable and the tragic, of disasters and also of guiding principles, emerging from the remains of a boat bound only for the scrapyards.

---

"Question: What do shamrocks, symphony orchestras, gazelles, federations, atoms and molecules, schools of sharks, virtual networks, whitewater rafting, jazz bands, diamonds, and ant colonies have in common? Answer: Not much. But all of them have been invoked to describe the properties of a new organizational model that is replacing top-down bureaucratic machines." Christian Salmon reacted swiftly and ironically by comparing this listing to the "Chinese encyclopaedia" Borges introduces in *The Analytical Language of John Wilkins*, which in turn found its complete philosophical "sublimation" in Michel Foucault's *The Order of Things*.

179 Christian Salmon: *Kate Moss Machine*, Península, Barcelona, 2010, p. 126.

180 "And so, after the launch, almost a century ago, of *ecstatic consumption*, we would look on powerless, or very nearly, at the booming of a form of communication no longer 'ecstatic' but openly hysterical. Audiovisual interactivity has already mastered the secret of this, thanks to the possibilities of an instantaneous commutation in collective emotions, and this, on a worldwide scale, the synchronization of mindsets cleverly rounding off the old standardization of opinions of the industrial era" (Paul Virilio: *The Original Accident*, Polity Press, Cambridge, 2007, p. 59).

181 "If nobody 'really believed', and if everybody knew that nobody believed, *what* was then the agency, the gaze for whom the spectacle of belief was staged? It is here that we encounter the function of the 'big Other' at its purest. In everyday reality, life may be dreadful and dull, but all is well as long as all this remains hidden from the gaze of the 'big Other'" (Slavoj Žižek: *Enjoy Your Symptom! Jacques Lacan in Hollywood and Out*, Routledge, New York & London, 2001, p. 40).

182 Cited in Howard Rheingold: *Smart Mobs. The Next Social Revolution*, Basic Books, 2003, p. 87.



Artificial and emergency lights endlessly revolving in Concha Jerez's installations turn the architecture into a kind of phantasmagorical area or exclusion zone. The *paradise of dreams* takes on the proportions of a *heterotopia*.<sup>183</sup> This interior scarcely allows us to reach "another place", that territory where the imagination manages to be permanently set free. Perhaps the doors and windows have been closed to arrest an *overflowing of ruins*. The cards have been "put on the table", but the table top has disappeared under the weight of debris from the city, objects, old clothes, broken fragments of works by Concha Jerez herself. What is shared, sitting in this space, together with the *iconography of desolation*, is a series of voices or a multiple murmuring containing the hope of something different. The entropic landscape acquires the qualities of a utopia. In his *Theses on the Philosophy of History* Benjamin recalls a work by Paul Klee entitled *Angelus Novus* which shows an angel looking as if he is about to move away from something that has astonished him. "His face is turned towards the past. Where we perceive a change of events, he sees one single catastrophe which keeps piling wreckage upon wreckage and hurls it in front of his feet."<sup>184</sup> He would like to stay, awaken the dead and make whole what has been smashed, but a storm is blowing "from paradise" (what we call progress) which strains his wings and irresistibly propels him. Thought and art have to leap over the historical *continuum* in order to split it, refusing to accept that canticle of the "memento mori". Ruins can no longer be seen as remains of past splendour, as emblems of reconciliation or pale embodiments of transcendental meaning; what is broken and lying on the ground obliges us to adopt a *materialist view*; it calls not so much for indignation as for rebellion. Melancholy sees things from the perspective of loss, and despising the world leads to awareness of the vanity of all things. But that bucolic utopia, which has been reflected in so many works of art, cannot be sustained as a discourse in an age in which loneliness and bitterness are common currency. The terrible sign of the phrase *Et in Arcadia Ego* (even in paradise death is present) vanishes when there are worse things to fear than what used to be considered the *ultimate*. In the Gardens of Bomarzo, on a huge open-mouthed mask, the words "Every thought flies" are written, with intentional ambiguity, perhaps prefiguring that other phase at the end of the first poem to "draw a thought in space", Mallarmé's *Un*

---

183 On this, see Michel Foucault's essential essay "Different Spaces", included in J. D. Faubion (ed.), *Aesthetics, Method, and Epistemology: Essential Works of Foucault, Volume 2*, Penguin, London, 1967, pp. 175–185. José Iges has stated that this text has been very important for formulating the theory of their own sound works. "Those *interferences*, which is what artistic interventions in a space that has sometimes become so routinised always are, have been a breath of fresh air; they have given us, as artists, a new expressive space—a heterotopic space, perhaps, since it is both a space 'of otherness' and a sort of 'magic carpet' for our most daring projects—but at the same time working with a new medium involves a certain amount of adapting to its idiosyncracies, and beyond this it can involve a certain pigeon-holing of the artist and his or her output. This point has been made in another context by Concha Jerez—an artist who has been producing large-scale installations since the 1970s—when she or both of us have been sent to 'do battle' with situations and spaces that no other artist would dare tackle" (José Iges interviewed by Miguel Álvarez-Fernández: "El artista como mutante mediático" in *Concha Jerez y José Iges. Media\_mutaciones*, Tabacalera, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid, 2015).

184 Walter Benjamin: "Theses on the Philosophy of History" in *Illuminations*, Schocken, 1969, pp. 257–258.

*coup de dés*: "Every thought emits a throw of the dice." Concha Jerez deploys the *astuteness* of visual thought in a *critical hinge of vision*. We *urgently* need to listen to those voices; we have to scour the wasteland for something that prefigures what we desire. Much of what is most authentic in our culture was animated by a *utopian ontology*. Modesty and realism require that we set aside the millennial dream, but it would be untruthful to deny that those who dreamed it were right. Or to forget that our new clarity of vision emanates directly from a catastrophic failure of human potential. It is not certain that a model of culture, a heuristic programme for future progress or a place from which to make a critique of the cynicism of our time can be devised without an inner core of utopia. Viewers have to sit in chairs which are *units of interference*,<sup>185</sup> take their time, gaze at a padded bench, a place to sleep, solely occupied by an absent body (that of Concha Jerez), meditate on those junk objects living under the flashing light of lamps that do not induce nostalgia. Consumption reduces us to ashes or rubble, while society puts up facades of *standardisation*. Fredric Jameson has argued that postmodern society, from which utopia has been banished as illusory, is characterised by a depthlessness, which finds its prolongation both in contemporary theory and in a whole new culture of the image or the simulacrum, with the consequent weakening of historicity and, simultaneously, the appearance of an emotional ground tone which fluctuates between the (degraded) sublime and an astonishment that embraces pastiche.<sup>186</sup> Perhaps we need to accept that the documents of culture are also documents of barbarism, albeit in this typically fin-de-siècle *lite* version. According to Adorno, the one thing art does not have to fear is the nihilism of impotence; rabid criticism of culture is not in itself radical: "If affirmation is indeed an aspect of art, this affirmation is no more totally false than culture—because it failed—is totally false. Culture checks barbarism, which is worse."<sup>187</sup> On the threshold of the gaze, where (if I may be allowed to appropriate from Goya) reason produces monsters and sleep stirs up the individual's depths of passion and criticism, utopia acts as a revulsive. Concha Jerez presents her *resistance* as an untimely form of behaviour. When cultural philistinism gains ground it is not enough to raise one's voice or exhibit the monuments and traces of beauty, especially when dissonance has been revealed as the basis of truth. Concha Jerez knows that a certain irony is called for regarding the *fate of art in the posthumous era of culture*.<sup>188</sup> We have become poor, our imagination

185 "Concha Jerez uses philosophical concepts such as *space* and *time* as if they were literary elements, abstract concepts in a narrative of everyday events. In short, Concha sensitively employs these simple aspects of life in order to make the most remote spaces that have stirred her poetic sensibility accessible to us. She thereby translates *non-existent* phenomena into poetic forms, always based, for these phenomena, on that *non-existent* course of history" (Martín Páez: "Concha Jerez, mágica realidad" in *Concha Jerez*, Contraparada 10, Palacio Almuñé, Murcia, 1989).

186 See Fredric Jameson: *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham, NC, 1991, p. 6.

187 Theodor W. Adorno: *Aesthetic Theory*, Continuum, London & New York, 2004, p. 328.

188 "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

has dried up, and therefore we have to start from scratch, “begin with a little and build up further”,<sup>189</sup> walk into that wind which blows us away both from the ruins and from those hopes we deposited in the earth to aspire to something as difficult as happiness. To open our eyes, on the threshold where it is difficult to see anything, pass through the twinkling lights, sit down and meditate, think about everything we have abandoned, out of cowardice, apathy or thoughtlessness, and finally measure the body, feel time.

A crucial piece by Concha Jerez is *Units of interference* (1994) from the installation *Interferent landscapes* produced for the Kunstlerhaus in Graz in 1993, which, in the artist’s own words, was “about the duality between elements that transmit retrograde values of our society, which they try harder to sell us every day despite their uselessness, and the innate ability of every human being to *interfere* with their ideas. It is a piece that presents a non-place of interference”.<sup>190</sup> We know that each technique proposes an *innovation of the accident*,<sup>191</sup> the event that Virilio wanted to *expose*, demonstrating that it is improbable, rare, and yet inevitable. “Clearly, it would no longer be a matter of exposing new objects, reliefs of various accidents, to the morbid curiosity of visitors in order to achieve some new romanticism of the technological ruin, like a derelict who embellishes his wounds to soften up the passerby. Having polished the brass of the first steam trains in the museums of the twentieth century, we are hardly going to deliberately blacken the charred remains of state-of-the-art technologies. No, it would be a matter of creating a new kind of scenography in which *only what explodes and decomposes is exposed*.”<sup>192</sup> But it is equally true that the catastrophe can be something as ancient as *habitation* itself; in other words, one of the prime places for accidents, stumbling, *falling to earth* is the *home*, which, as in *Endgame*, can often have the stench of a corpse. There the technique is always the same: *to put everything in its place*, to stop chaos from

---

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 centres on the work of non-existent 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: *Comments on the Society of the Spectacle*, Verso, London, 1998, pp. 77–78).

189 Walter Benjamin: “Experience and Poverty” in *Selected Writings Vol. 2, Part 2: 1927–1934*, Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, MA & London, 2005, p. 732.

190 Concha Jerez: “Del lugar al no-lugar” in *Concha Jerez. Del lugar al no-lugar*, Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián, 2001, p. 17.

191 “The innovation of the ship already entailed the innovation of the *shipwreck*. The invention of the steam engine, the locomotive, also entailed the invention of the *derailment*, the rail disaster. The same goes for nascent aviation, airplanes innovating the crash on the ground, the air disaster. To say nothing of the automobile and the pile-up at high speed, or of electricity and electrocution, or especially of those major *technological hazards* resulting from the development of the chemical and nuclear industries. Each period of technical evolution, with its set of instruments and machines, involves the appearance of specific accidents, revealing in negative the growth of scientific thought” (Paul Virilio: “The Accident Museum” in *A Landscape of Events*, The MIT Press, Massachusetts, 2000, p. 54).

192 Paul Virilio: “The Accident Museum” in *A Landscape of Events*, The MIT Press, Massachusetts, 2000, p. 58.

taking over. The archive and the home overlap in many ways. What underlies archive fever (*Nous sommes en mal d'archive*) is a burning passion that consumes us: "It is never to rest, interminably, from searching for the archive right where it slips away. It is to run after the archive, even if there's too much of it, right where something in it anarchives itself. It is to have a compulsive, repetitive, and nostalgic desire for the archive, an irrepressible desire to return to the origin, a homesickness, a nostalgia for the return to the most archaic place of absolute commencement. No desire, no passion, no drive, no compulsion, indeed no repetition compulsion, no 'mal-de' can arise for a person who is not already, in one way or another, *en mal d'archive*. Now the principle of the internal division of the Freudian gesture, and thus of the Freudian concept of the archive, is that at the moment when psychoanalysis formalizes the conditions of archive fever and of the archive itself, it repeats the very thing it resists or which it makes its object."<sup>193</sup> Concha Jerez accumulates objects and press cuttings in enormous *memory archives*, where she collects information about abuse of women, for example, in a genuine work in progress.<sup>194</sup>

Hal Foster has argued that the dialectic of reification and reanimation persists precisely when digital reordering transforms artefacts into information; what takes place is not the Benjaminian disappearance of the aura but a kind of compensatory projection which turns everything, even the insignificant, into an object of admiration. "More and more", we read in "Archives of Modern Art", one of the essays in *Design and Crime*, "the mnemonic function of the museum is given over to the electronic archive, which might be accessed almost anywhere, while the visual function is given over not only to the exhibition-form of art but to the museum-building as spectacle."<sup>195</sup> Archivistic repetition or a documentary amalgam<sup>196</sup> can uncover the impossibility of any pedagogy. The indistinct documents available in the archive call into question the arrival of the future and their disparity puts a halt to any fit of interpretation. At the end of Derrida's "thesis" in *Archive Fever*, we read: "Nothing is less reliable, nothing is less clear today than the

---

193 Jacques Derrida: *Archive Fever. A Freudian Impression*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1996, p. 91.

194 "For example, for a long time I have been collecting information about abused women which I have not yet used, but some day I will. This accumulated information gradually comes out later in some projects, although it is always a very small part of what I have been collecting" (Concha Jerez interviewed by Gloria Picazo in *Concha Jerez. Del lugar al no-lugar*, Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián, 2001, p. 33).

195 Hal Foster: "Archives of Modern Art" in *Design and Crime: And Other Diatribes*, Verso, London New York, 2002, p. 82.

196 "[...] it has been pointed out that many of the most important *mega-exhibitions* of the last decade (biennials, Documentas and Manifestas, though *not* art fairs) have at times resembled the kind of documentary film festivals which are frequented by Discovery Channel, History Channel or National Geographic Channel to exchange their products, by which this powerful section of the art world ends up looking like a kind of CNN of (and for) aesthetes disenchanting with politics or intellectuals hostile to television. Whatever its impact and its effects, the strong dominance of photography and documentary film—of crypto-, pseudo- or quasi-documentary film and photography, under the guise of a critical reflection on the pressing need and/or *impossibility* of the documentary task in contemporary culture—within the globalised circuit of art today obviously helps to underscore the politics of *inclusion* of the art world" (Dieter Roelstraete: "La función *repeat*. Deimantas Narkevicius y la memoria" in *Deimantas Narkevicius. La vida unánime*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2008, p. 72).

word 'archive'.<sup>197</sup> Nothing is thus more troubled and more troubling. All documents on view, the whole of reality digitalised, with cutting, clipping and compiling put on hold. The materialisation of the accident in an exhibition (a *scenographic* archive of what explodes and is decomposed), as one can see in *Unknown Quantity*, the exhibition conceived by Paul Virilio for Fondation Cartier pour l'Art Contemporain (2002), ends up as a kind of traumatic hypnosis of 9/11. All disasters, from earthquakes in Japan to the floods that keep alive the myth of the great Deluge, from raging forest fires to the nuclear mushroom, from Chernobyl to the blazing oil wells of Iraq during the first Gulf War, from the sinking of the Titanic to the Prestige oil spill, speak a kind of *Babelian* language, whose precarious archive is as fated to failure as that Tower that defied the heavens. "If the tower of Babel had been finished, architecture would never have existed. It was only the impossibility of finishing it that made architecture possible, and for many languages to have a history. This history should always be understood in relation to a divine being who is finite. Perhaps one of the features of the postmodern movement is to bear this *failure* in mind."<sup>198</sup> *Everything falls to earth*; the catastrophic, as Concha Jerez indicates in many of her interventions, is the sign of our unhinged time. The boat that appears in *Garden of the Absent*, no longer fit for anything but the scrapyards, refers to a shipwreck tinged with "global terror" after the attack on the World Trade Center. In a sense, the Americans were already prepared for the collapse of the Twin Towers; this event that *looked like a movie* was marked by paranoia.<sup>199</sup> *They had to fall*, it was part of their architectural quality: they had their cataclysmic fate tattooed on them;<sup>200</sup> this "cloned" space was a challenge that *had to be destroyed*: they were a constant material expression of the violence of globalisation.<sup>201</sup>

Man is the symbolic animal who starts work on the myth on the unbreachable backdrop of the wall of Nothing. The combination of historical images, news and disaster in the *Garden of the Absent*

197 Jacques Derrida: *Archive Fever. A Freudian Impression*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1996, p. 90.

198 Jacques Derrida: "La metáfora arquitectónica" in *No escribo sin luz artificial*, Cuatro, Valladolid, 1999, p. 139.

199 "By accumulating stereotypes of cataclysms, disaster movies reflected the crisis of collective consciousness (paranoia) of the Americans at a time when their firmest convictions (the omnipresence of their army, the integrity of their president, the supremacy of the dollar, self-sufficiency in energy) were collapsing, for historical reasons" (Ignacio Ramonet: "Las películas-catóstrofe norteamericanas" in *La golosina visual*, Debate, Madrid, 2000, p. 65).

200 In a conversation about 9/11, Jacques Derrida cites an article by Terry Smith ("Target Architecture: Destination and Spectacle before and after 9-11") in which he speaks of an "architecture of trauma" and in turn quotes a comment by Joseph B. Juhas on Yamasaki in *Contemporary Architects*, published in 1994, in which he notes that "The WTC had been our Ivory Gates to the White City [...] Though, at least when viewed from a distance, the WTC still shimmers—it is at the moment thoroughly besmirched by its unfortunate role as a target for Middle-East terrorism. [...] Of course, any 'stability' based on the suppression of open systems becomes an element in a drama which in its own terms must terminate in cataclysm", cited by Jacques Derrida in Giovanna Borradori: *Philosophy in a Time of Terror: Dialogues with Jürgen Habermas and Jacques Derrida*, University of Chicago Press, Chicago & London, 2003, pp. 186–187.

201 "The violence of globalization also involves architecture, and hence the violent protest against it also involves the destruction of that architecture. In terms of collective drama, we can say that the horror for the 4,000 victims of dying in those towers was inseparable from the horror of living in them—the horror of living and working in sarcophagi of concrete and steel" (Jean Baudrillard: "Requiem for the Twin Towers" in *The Spirit of Terrorism and Other Essays*, Verso, London & New York, 2003, p. 41).

suggests a dark horizon, broken by the “emergency” lights, as if we only kept ourselves awake on the basis of uncanny events.<sup>202</sup> One cannot console anyone for the fact that they have to die;<sup>203</sup> not even when looking at photographs of a loved one can we rid our minds of bitter *thoughts of the end*.<sup>204</sup> “As Derrida said, every poem runs the risk of lacking meaning and it would be nothing without that risk. And more than death, what makes us afraid, as Eliot said, is the terrible moment of not having anything to think about. Nothing to think about, nothing to talk about and nothing to feel: only a terrible, beautiful *nerve meter*.”<sup>205</sup> *That is the great catastrophe: (having) nothing to think about*. The only thing that remains is a kind of purring, nervous gestures that cling on to anything, the old preoccupation with certain objects. We should remind ourselves of the sacredness, in certain archaic cultures, of certain objects and images in which a *social ontology* was deposited, that is to say, an existential certainty, absolutely essential for cultures whose Being was by no means assured, but who were perpetually under threat and, especially, subject to imminent catastrophe.<sup>206</sup> Ultimately, beyond social thermodynamics, all gifts are *poisoned*,<sup>207</sup> forming part of the *retributive mentality*, the chain in which suffering is coded in a current account. The child who is now aware of the family imposture of Santa Claus begins to think of everything as *merchandise*, gifts that he could buy for *himself*. As Walter Benjamin perceptively remarked: “And one thing, therefore, can never be made good: having neglected to run away from home. From forty-eight hours’ exposure in those years, as if in a caustic solution, the crystal of life’s happiness forms.”<sup>208</sup> On the other hand, it seems that individuals prefer to “put down roots” in the *poverty of experience* or, in a few cases, to think of a new *positive concept of barbarism*.<sup>209</sup> We have to return, without

---

202 “And, once more: what is the origin of the uncanny effect of silence, darkness and solitude? Do not these factors point to the part played by danger in the genesis of what is uncanny, notwithstanding that in children these same factors are the most frequent determinants of the expression of fear? And are we after all justified in entirely ignoring intellectual uncertainty as a factor, seeing that we have admitted its importance in relation to death?” (Sigmund Freud: “The Uncanny” in *Writings of Art and Literature*, Stanford University Press, California, 1997, p. 223).

203 Hans Blumenberg: *La inquietud que atraviesa el río. Un ensayo sobre la metáfora*, Península, Barcelona, 1992, p. 129. “Man, then: a restless and dubitative being, enterprising and hungry, curious and anxious, the only animal that mistrusts and makes plans to reach a happiness that is stolen from him... Without the mantle of sense, no other animal on earth can have experienced so strongly the absolute need to find consolation” (Jorge Pérez de Tudela: “Estudio introductorio” in Hans Blumenberg: *Paradigmas para una metaforología*, Trotta, Madrid, 2003, p. 33).

204 “The photograph is undialectical: it is a denatured theater where death cannot ‘be contemplated’, reflected and interiorized; or again: the dead theater of Death, the foreclosure of the Tragic, excludes all purification, all *catharsis*” (Roland Barthes: *Camera Lucida*, Hill and Wang, New York, 1997, p. 90).

205 Leopoldo María Panero: *Teoría del miedo*, Igitur, Tarragona, 2000, p. 9.

206 See Ernesto de Martino: *Il mondo magico. Prolegomeni a una storia del magismo*, Bollati Boringhieri, Turín, 1997.

207 See Marcel Mauss: “Gift-Gift” in *Sociedad y ciencias sociales. Obras III*, Barral, Barcelona, 1972, pp. 44–48.

208 Walter Benjamin: “One-Way Street” in *Selected Writings Vol. 1: 1913–1926*, Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, 1996, p. 446.

209 “Indeed [let’s admit it], our poverty of experience is not merely poverty on the personal level, but poverty of human experience in general. Hence, a new kind of barbarism. Barbarism? Yes, indeed. We say this in order to introduce a new, positive concept of barbarism. For what does poverty of experience do for the barbarian? It forces him to start from scratch; to make a new start; to make a little go a long way; to begin with a little and build up further, looking neither left nor right” (Walter Benjamin: “Experience and Poverty” in *Selected Writings Vol. 2, Part 2: 1931–1934*, Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, 2006, p. 732).

anxiety, to the open country, to that vision of nihilism that is, today, an architectural desert.<sup>210</sup> Concha Jerez is well aware that even the concept of art has been *demolished*, just when “the original is the ruin itself”.<sup>211</sup> Despite everything, *we are able to live in the midst of demolition*, that word that could sum up everything.<sup>212</sup> We need to remember that *in the beginning was the clearing*; the first thing that has to be done is extirpate, destroy, burn.<sup>213</sup>

Perhaps when everything is collapsing or has already fallen a process of *critical recollection* needs to be activated. Concha Jerez repeatedly uses certain objects, such as glasses or windows, which function as *fragments of memory*.<sup>214</sup> The glass containers with burnt remains inside are presented to us as if we had to “experiment” in a laboratory on what has already happened on a global scale, which is nothing more nor less than the expansion of *wasteland* or, in Concha Jerez’s and José Iges’s terms, *no man’s lands*,<sup>215</sup> spaces of confusion or of *passage* that are distinguished from “heterotopias”.<sup>216</sup> Javier Maderuelo has pointed out that Concha Jerez works by putting forward *ambiguous and equivocal readings* of reality in order to make us uneasy and uncomfortable about systems of knowledge: “in Concha Jerez’s works, various objects, carefully chosen and manipulated, are intentionally placed at specific points in a particular space. The aim of this simple and generally unspectacular operation is to cause a spark of ignition in reasonably

---

210 “The insecurity of even the busy areas puts the city dweller in the opaque and truly dreadful situation in which he must assimilate, along with the isolated monstrosities from the open country, the abortions of urban architectonics” (Walter Benjamin: “One-Way Street” in *Selected Writings Vol. 1. 1913-1926*, Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, 1996, p. 454).

211 Félix Duque: *La fresca ruina de la tierra. (Del arte y sus desechos)*, Calima, Palma de Mallorca, 2002, p. 149.

212 “*Humare*, the Latin word for *to bury*, has gone under. The new word is *demolish*. Demolish, demolition, gone. Demolish so there’s nothing to be seen” (John Berger: *King: A Street Story*, Bloomsbury, London, 2000, p. 454).

213 “Before the birth of all culture, it was surely not a matter of fertilising the earth through farming, given that an invention cannot appear before it has actually been invented, but of extirpating, suppressing, prohibiting, destroying, completely killing the plants to try to clear a place and exclude everything that sprouts there; not only what we now call weeds but everything; invent a clearing; cleaning for the sake of emptiness, that inanity which, in Greek, means the origin: purification or whitewashing in the course of sacrifice” (Michel Serres: *Los orígenes de la geometría*, Siglo XXI, Mexico, 1996, p. 42).

214 “It is true that those paths are very closely connected to the use of particular objects, and I would even say to the repeated use of certain objects. Some of them have come to form part of my work, almost like signs that are progressively repeated. They have become icons, so to speak, as is the case with glasses, for example. I am interested in used glasses, which I exchange with particular people for new ones, and I have often used them in my works, because of the interest for me of the fragments of anonymous memory contained in them, as elements of personal and social relations in our Mediterranean culture” (Concha Jerez interviewed by Gloria Picazo in *Concha Jerez. Del lugar al no-lugar*, Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián, 2001, p. 27).

215 “*No man’s lands* are therefore essentially domains *in between*. For that very reason they are also spaces that potentially foster disorientation. They are like landscapes swathed in mist. They are territories of indeterminacy or confusion of the rules generated by two perfectly regulated systems, pockets of (relative) disorder caused by the neighbouring order” (José Iges: “Reflexiones en torno a las *Tierras de nadie*” in *Concha Jerez. José Iges. Terre di Nessuno*, Fundación Telefónica, Madrid, 2002, p. 23).

216 “This notably distinguishes *no man’s lands* from *heterotopias*, as the latter are spaces for *otherness*, for *deviant attitudes* (socially speaking), which means that in such spaces there is a certain suspension or explicit abolition of—a certain distancing from—the rules established by that society, whereas *no man’s lands* are simply spaces of *confusion*, of *passage*” (José Iges: “Reflexiones en torno a las *Tierras de nadie*” in *Concha Jerez. José Iges. Terre di Nessuno*, Fundación Telefónica, Madrid, 2002, p. 23).

alert viewers that will set their brain working to be able to take in states of reality."<sup>217</sup> In the Museo Pablo Gargallo, in 1997, Concha Jerez produced a work *in situ* which is a textbook case of her ability to adapt to the context and maintain a dialectic relationship with her own career, reintroducing and modifying previous works which really form part of a *process*.

In late modernity, works are machines or instruments for investigation rather than inert or timeless objects. One might think of a "subjective accidentality", a movement of aesthetic construction in which conflicts are not sublimated, but rather one tries to find some coherence from the explosion of fragments, giving the works a temporal density in which they are subjected to processes of erosion: a kind of activation of the *geopolitics* of the concepts. *En el umbral de la mirada (On the Threshold of the Gaze)* is an installation in which the objects (chairs, debris, a bench or a table that cannot support anything) are as important as the flashing lights, that artificial atmosphere which indicates that one is entering a dangerous place, or rather the area of risk. We have distinguish between a confinement that limits and recognises no exteriority and the threshold, which is a point of contact with a external space that must remain empty. "It is important here that the notion of the 'outside' is expressed in many European languages by a word that means 'at the door' (*fores* in Latin is the door of the house, *thyrathen* in Greek literally means 'at the threshold'). The *outside* is not another space that resides beyond a determinate space, but rather, it is the passage, the exteriority that gives it access—in a word, it is its face, its *eidós*."<sup>218</sup> The threshold is not, in this sense, another thing with respect to the limit; it is, so to speak, the experience of the limit itself, the experience of being-*within* an *outside*. The gaze strives to extract the permanent form of a fleeting process (the vision, the glance) and its general purpose seems to be to discover a second surface (something present, above all, in the French word *re-gard*) beneath the first, the mask of appearances. The threshold of the gaze may be the dream or the realm of shadows, although it also refers to subliminal perception, that form of the "unconceptualisable" that breaks through unfiltered to the territory of the will. Instead of the "distracted gaze" that often accompanies art, Concha Jerez prepares her visual devices in such a way that the *sabotaging* nature of the gaze is activated; in other words, the power that prevents empathetic fixing or mere ornamental enjoyment. When the threshold is crossed, the gaze discovers an explosion of lights and is able to read phrases about *paradise*: luxury and destitution, urgency and surveillance, mirrors and childhood fantasies, the dream and the witness's search for the truth. Concha Jerez has stated that "Video surveillance began to interest me in the early 1990s when I did *Goethe as a Voyeur* at the Kunstmuseum in Wiesbaden, in which I incorporated it into the narrative discourse of the installation and

217 Javier Maderuelo: "Todo está en la realidad" in *Concha Jerez. In Quotidianitatis Memoriam*, Hall K 16, Kassel, 1987, p. 8.

218 Giorgio Agamben: *The Coming Community*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1993, p. 68.



linked it to the concept of Real Time, emphasising the continuous surveillance of the public in museums, which was exteriorised in a light-hearted way by openly displaying those images on two monitors placed outside, under the stony gaze of the figure of Goethe".<sup>219</sup> That surveillance is stricter in the installation *El lado oscuro del espejo* (*The Dark Side of the Mirror*) (1997), arising from the work done in Carabanchel prison in 1995, but the work in which she presented a radical approach to contemporary systems of control was *The Eye of Polyphemus* (1997), produced with José Iges and presented again in the stunning exhibition *La mirada del testigo. El acecho del guardián* (*The Gaze of the Witness / The Watching of the Guardian*) at the Sala América in Vitoria in 1998.<sup>220</sup>

We live, to some extent, in the *penal colony* described by Franz Kafka, exchanging the roles of surveillor and surveilled in a full-scale escalation of paranoid conspiracy theory, with a sordid legitimisation of *torture*, consolidating a political unconscious of a phobic nature. Our catharsis does not rid the land of monsters;<sup>221</sup> on the contrary, it is a post-hangover reaction, an everyday vomiting or an impassive gobbling of breakfast cereals. "Every man flees from catastrophe. And yet catastrophe spoke to us, catastrophe is our gaze and we saw through our arsehole. And this despite that fact that, the morning after the drunken night, it was the flies that showed us the way. No wonder alcoholics do not remember anything."<sup>222</sup> Every event is now demonstrating that the fall, ruin, ashes are the *certain fate*.<sup>223</sup> We know what the *prohibition* is: to transform the catastrophe into aesthetic beauty, transform destruction into something admirable.<sup>224</sup> And yet *we fall into the trap*, we unremittingly deploy the sublimation

219 Concha Jerez interviewed by Gloria Picazo in *Concha Jerez. Del lugar al no-lugar*, Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián, 2001, pp. 39–41.

220 I refer the reader to the lengthy essay I published in the catalogue of that exhibition: Fernando Castro Flórez: "Babelismo, obsolescencia y vigilancia (en abismo). Comentarios en forma de hipertexto" in *Concha Jerez y José Iges. La mirada del testigo. El acecho del guardián*, Sala América, Vitoria, 1998, pp. 14–89.

221 "Catharsis: Greek for 'purging' or 'cleansing'. One controversial etymology derives it from the Greek *katheiro*: 'to rid the land of monsters'" (Bruce Chatwin: *The Songlines*, Penguin Books, 1988, p. 163).

222 Leopoldo María Panero: "Dejar de beber. Algunas consideraciones sobre la verdad" in *Y la luz no es nuestra*, Libertarias/Prodhufi, Madrid, 1993, p. 140.

223 "The difficulty of this question [the ruin of the event] can be summed up in the affinity that Latin creates between event (the case, *casus*), from *cadere* (fall), and ruin, which comes from *ruere* (fall, crumble). Here a whole field is opened up, defined by questions such as these: What is it that ruins an event that falls on a surface of singular or collective inscription (an experience, a testimony)? What experience can be had of what is already ruined? What other trace can be left that is no more than ashes?" (Jean-Louis Déotte: "Renan: la nación como olvido común" in *Catástrofe y olvido. Las ruinas, Europa, el Museo*, Cuarto Propio, Santiago de Chile, 1998, p. 25).

224 "Elias Canetti, in an essay on the diary of Dr. Hachiya from Hiroshima, asks what it means to survive such a vast catastrophe, and says that the answer can be gauged only from a text which, like Hachiya's observations, is notable for precision and responsibility. 'If there were any point,' writes Canetti, 'in wondering what form of literature is essential to a thinking, seeing human being today, then it is this.' The same may be said of Nossack's account of the destruction of the city of Hamburg, which is unique even in his own work. The ideal of truth inherent in its entirely unpretentious objectivity, at least over long passages, proves itself the only legitimate reason for continuing to produce literature in the face of total destruction. Conversely, the construction of aesthetic or pseudo-aesthetic effects from the ruins of an annihilated world is a process depriving literature of its right to exist" (W.G. Sebald: *On the Natural History of Destruction*, Random House, New York, 2003, pp. 52–53).

of the *worst*. We ought to put all our nostalgia for the rag and bone man behind us, just as the rhetoric raised from rubbish dumps should bear in mind that the phoenix burns in the bonfire of its own shit.<sup>225</sup> Our fate, as Concha Jerez's aesthetic of *interference and intervention* shows, is to develop *criticism* from the work in ruins or reduced to ashes,<sup>226</sup> to adjust the *materialist* gaze, to (fragmentarily) map a world to which meteorites have returned. "At a time when the public is interested in the meteoric feats of Halley's comet, it would perhaps be appropriate to mentally picture each incident, each accident that occurs, as a sort of 'factual meteorite' whose impact is prepared in the dark, within the time depth of materials, of the machine, a propitious darkness, analogous to that of a firmament concealing future collisions."<sup>227</sup> The primordial (filmic) catastrophe is the *derailing*<sup>228</sup> that shatters the classical landscape, keeping the viewer at a remove from the "drama", behind that *modern glass* which is the material on which no prints are preserved, or rather the limit at which the experience of the collapse of experience arises.<sup>229</sup> Now that collective amnesia has been consummated, there is a *display cabinet for everything*, whether it be a piece of schmaltz, a slogan or a pile of dung. The crucial point is that even accidents have found their museum, that obscene place we still call *television*.<sup>230</sup> Without

225 "The Phoenix, the firebird, is reborn from its ashes; but it is the bird itself, after a long journey back up the Nile, that sets fire to its own father, which carries it on its back. It rubs its wings and embraces it on a bonfire made with its own excrement, which embalms it, like the bodies of female Christian saints: the Phoenix only shits cinnamon" (Catherine Clément: *Vidas y leyendas de Jacques Lacan*, Anagrama, Barcelona, 1981, pp. 198-199).

226 "In his *Goethe*, Walter Benjamin writes (not just in a highly alchemical sense) that the 'object' of criticism, which comes after the history of art, is the ruined or consumed work, or rather the *ashes*. But ashes are too volatile an element to give form to something, for a type to be expressed in them. Ash is not a material that is not yet *formed*; a type of matter, in Aristotle's sense, that cannot accede to being other than through form. Ash is a trace that is erased when it is deposited. A trace in which the movement of the erasure of its existence remains evident: a trace that is more than a trace. Or less than a trace. To the extent that the trace is the way of being (the being itself) of that which has been erased and which, in itself, had only existence, that of a datum ("reality", "lived experience"), and ash, this event which was existence, was consumed even before leaving a trace, a pure meteorite, ending on that surface of natural inscription which is the atmosphere where it is revealed and appears, for which exponent inscription without memory is then both revelation and destruction" (Jean-Louis Déotte: "Scheerbar, la cultura del vidrio" in *Catástrofe y olvido. Las ruinas, Europa, el Museo, Cuarto Propio*, Santiago de Chile, 1998, p. 172).

227 Paul Virilio: "The Accident Museum" in *A Landscape of Events*, The MIT Press, Massachusetts, 2000, p. 57.

228 "*Catástrofe*. The word. Our fetish word of the moment. Cinema was born from the alarm (the idea) of a disaster. Unfounded, of course: not the naivety or primitivism but simply the inexperience of the illustrious bothers Louis and Auguste (prompted by scientist passion rather than by cunning) exempts them from the least intention of causing panic. What the future masters of cinema quickly learned is that in this business of the fairground booth (a cutthroat business), a train arriving at the station is fine, it's great, but how much better it would be if it crashed into another train, or plunged into a ravine or was derailed! At a time when cranks were still being used to start cars, the film industry had already printed hundreds, thousands of kilometres on celluloid with images of trains causing danger, conducting chases and wrecking trucks and cars on level crossings. Keaton and Lloyd, Roach and Sennett, among many others, had discovered the potential of disasters on railway tracks or on the road and the immense pleasure audiences derived from seeing them represented on the white screen" (Jordi Batlle Caminal: *Catastrorama. Una agitada excursión por el universo de las disaster movies*, Glénat, Barcelona, 1998, pp. 9-10).

229 "Poverty of experience. This should not be understood to mean that people are yearning for new experience. No, they long to free themselves from experience; they long for a world in which they can make such pure and decided use of their poverty—their outer poverty, and ultimately also their inner poverty—that it will lead to something respectable" (Walter Benjamin: "Experience and Poverty" in *Selected Writings Vol. 2. Part 2, 1931-1934*, Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, 2006, p. 734). See Jean-Louis Déotte: "W. Benjamin, ¿se puede todavía hablar de experiencia?" in *Catástrofe y olvido. Las ruinas, Europa, el Museo, Cuarto Propio*, Santiago de Chile, 1998, pp. 194-196.

230 "[...] the *accident museum* exists, I've come across it: it is a TV screen" (Paul Virilio: "The Accident Museum" in *A*

realising it we chase *our own shadows*, trapped, certainly, in a *no man's land*,<sup>231</sup> when the logic of exclusion prevails in a world in which it seems that "everything human is alien to us".<sup>232</sup>

Aristotle warned that the accident reveals the substance,<sup>233</sup> while Rene Thom, in *Stabilité structurelle et morphogènese*, writes that it is tempting to view the history of nations as a series of catastrophes.<sup>234</sup> Conflating these two ideas, we might suggest that our *situation* is (post-) historically coded in the photograph of the executive covered in dust and soot, sitting with his computer in the midst of the rubble of the Twin Towers. Once again, being overexposed to public horror we inevitably sublimate the catastrophe: the photographic sediments of the Grand Demolition have a *strange beauty*, even if there is something sacrilegious in saying so.<sup>235</sup> We are *lulled* by the video of the planes crashing into the architectural emblems of power. Fortunately we are at home, *far away* (so we think from our position of imperial cynicism) *from where such terrible things happen*.<sup>236</sup> We are *compulsive channel-hoppers* and come across all kinds of madness, the serious ravages of the epidemic of stupidity: things are so drastic that laughter has to be *canned*. Moreover, everything is mutilated, "humour itself has become foolish, ridiculous."<sup>237</sup> The gaze of catatonic-viewers does not want to settle on what surrounds them; they prefer to surrender to the *media catastrophe* that inhabits the home which, as we all know, is a *place where everything can go wrong*.<sup>238</sup> We are afraid to look round

---

*Landscape of Events*, The MIT Press, Massachusetts, 2000, p. 57).

231 "In the interactive installation *Terre di Nessuno. Arenas Movedizas* [*No Man's Lands: Shifting Sands*] (2002–2008), the user is confronted with the uncertainties, tensions and conflicts inherent in the slippery ground of global information networks, television and the Internet. Two trapezoidal projections envelop the viewer in a constant flow of images interrupted only by the sudden appearances of flags of *Terre di Nessuno*" (Karin Ohlenschläger: "Media\_mutaciones" in *Concha Jerez y José Iges. Media\_mutaciones*, Tabacalera, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid, 2015, p. 39).

232 "I think 'no man's lands' are spaces that can be either unregulated or subject to changing regulations, but that definition is increasingly a cartography of our world: the so-called 'crisis' may put paid to the 'Welfare State' simply by the adoption of measures that divert public funds from social purposes to cover the failed financial ventures of an elite at the risk of any contingency" (José Iges interviewed by Miguel Álvarez-Fernández: "El artista como mutante mediático" in *Concha Jerez y José Iges. Media\_mutaciones*, Tabacalera, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid, 2015, p. 163).

233 Paul Virilio used this question as a starting point from which to develop his reflections in *Unknown Quantity*, Thames & Hudson, Fondation Cartier pour l'Art Contemporain, 2002, p. 6.

234 "What better example of a generalized catastrophe than the disintegration of a great empire like that of Alexander the Great! But in a theme like that of humanity itself, one cannot see more than the surface of things. Heraclitus said: 'You could not discover the limits of the soul although you were to travel all paths: such is the depth of its form'" (Thom cited in Alexander Woodcock & Monte Davis: *Catastrophe Theory*, E.P. Dutton, New York, 1978, p. 168).

235 "There is beauty in ruins. To acknowledge the beauty of photographs of the World Trade Center ruins in the months following the attack seemed frivolous, sacrilegious. The most people dared say was that the photographs were "surreal", a hectic euphemism behind which the disgraced notion of beauty covered. But they *were* beautiful, many of them—by veteran photographers such as Gilles Peress, Susan Meiselas and Joel Meyerowitz, among others" (Susan Sontag: *Regarding the Pain of Others*, Hamish Hamilton, London, 2003, pp. 67–68).

236 Chomsky pointed out that if we review hundreds of years of history we see that imperialist countries have been basically invulnerable: "There are plenty of atrocities, but they're somewhere else" (Noam Chomsky: *Power and Terror: Post 9/11 Talks and Interviews*, Seven Stories Press, Toronto, 2003, p. 14).

237 Theodor W. Adorno: "Trying to Understand *Endgame*" in *The Adorno Reader*, Blackwell Publishers, 2000, p. 290.

238 "The home is a place where things can go wrong" (David Lynch in Chris Rodley: *Lynch on Lynch*, Faber and Faber,

because, as in *Angelus Novus*, we may only see piles of wreckage.<sup>239</sup> We swing back and forth between a *convulsive, barbaric laughter*<sup>240</sup> and a (*nihilist*) *vision of ashes*. In Concha Jerez's piece *Diario Límite (A Diary of Extremity)* (1996) we see a photograph of some children in a refugee camp, placed inside a portable cast iron stove, under a grill. We can establish an analogy between this strange vision, something horrifying illuminated by flashing Christmas lights, and the harsh reality of the exiles seeking "freedom" in Europe, fleeing from terrible conflicts such as the one ravaging Syria, to find death behind the shipwreck.

With austericide in full swing (a way of naming *kleptocracy* of anarcho-capitalist systems who understand "liberalism" to mean nothing more than applying the logic of the casino: the house always wins), the cretins who claim to be acting as political leaders came up with the fateful phrase that we had to "tighten our belts", or, following the logic of the beatitudes, to make "sacrifices" for a common good that merely fills the pockets of a few, some of them particularly corrupt. "The community affirms its unity in the sacrifice, a unity that emerges from the moment in which division is most intense, when the community enacts its dissolution in the mimetic crisis and its abandonment to the endless circle of vengeance."<sup>241</sup> The community can go back to being at peace and at one with itself at the expense of a victim who not only is unable to defend himself but does not call for revenge; his death will not be able to provoke further unrest and will enable the crisis to be overcome, given it unites everyone against it. Sacrifice is nothing but another form of violence, though it purports to be *the last word*. The victim has to be completely arbitrary, or rather, he must not be responsible.<sup>242</sup> "The

---

London, 2005, p. 10).

239 "A Klee painting named 'Angelus Novus' shows an angel looking as though he is about to move away from something he is fixedly contemplating. His eyes are staring, his mouth is open, his wings are spread. This is how one pictures the angel of history. His face is turned towards the past. Where we perceive a change of events, he sees one single catastrophe which keeps piling wreckage upon wreckage and hurls it in front of his feet. The angel would like to stay, awaken the dead, and make whole what has been smashed. But a storm is blowing from Paradise; it has got caught in his wings with such violence that the angel can no longer close them. This storm irresistibly propels him into the future to which his back is turned, while the pile of debris before him grows skyward. This storm is what we call progress." (Walter Benjamin: "Theses on the Philosophy of History" in *Illuminations*, Schocken, 1969, pp. 257–258).

240 "Holding on to things has become the monopoly of a few powerful people, who, God knows, are no more human than the many; for the most part, they are more barbaric, but not in the good way. Everyone else has to adapt—beginning anew and with few resources. They rely on the men who have adopted the cause of the absolutely new and have founded it on insight and renunciation. In its buildings, pictures and stories, mankind is preparing to outlive culture, if need be. And the main thing is that it does so with a laugh. This laughter may occasionally sound barbaric. Well and good. Let us hope that from time to time the individual will give a little humanity to the masses, who one day will repay him with compound interest" (Walter Benjamin: "Experience and Poverty" in *Selected Writings Vol. 2, Part 2: 1931–1934*, Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, 2006, p. 735).

241 René Girard: *Things Hidden Since the Foundation of the World*, Stanford University Press, 1987, p. 24.

242 "Only an arbitrary victim can resolve the crisis because acts of violence, as mimetic phenomena, are identical and distributed as such within the community. No one can assign an origin to the crisis or judge degrees of responsibilities for it. Yet the surrogate victim will eventually appear and reconcile the community; the sheer escalation of the crisis, linked to progressively accumulating mimetic effects, will make the designation of such a victim automatic" (René Girard: *Things Hidden Since the Foundation of the World*, Stanford University Press, 1987, p. 25).

victim is a person who comes from elsewhere, a well-known stranger. He is invited to a feast which ends with his lynching. Why? He has done something that he should not have done; his behaviour is seen as fatal; one of his gestures was misinterpreted. Here again we only have to imagine a real victim, a real stranger, and everything becomes clear. If the stranger behaves in a strange or insulting way in the eyes of his host, it is because he conforms to other customs. Beyond a certain threshold of ethnocentrism, the stranger becomes, for better or worse, truly mythological. The smallest misunderstanding can be disastrous.”<sup>243</sup> The victim, in this dynamic of *hostipitality*, is a scapegoat, an innocent being<sup>244</sup> on which the weight of an inflexible law will fall, as we can see in *Leviticus*. This being who “wards off punishments”<sup>245</sup> is, in short, the receptacle of collective anxieties and conflicts. In another piece in the series *Diario interior (Inner Diary)*, included in the Sala Verónicas exhibition, Concha Jerez has placed a photograph of an old Salvadorian woman who had been through the appalling experience of fifteen members of her family being killed. In a sense, that is the true contemporary *face of the Veil of Veronica*, a woman who suffers beyond all sacrificial reason, when no conflict can be resolved and revenge continues imposing its interminable dynamic.

An enormous effort would be required to take the doors that separate us from the “scene of the crime” off their hinges, when we have a bitter conscience: *the time is out of joint*.<sup>246</sup> Perhaps the supreme unhingement is the messianic idea itself.<sup>247</sup> We live with the *unsettling*

---

243 René Girard: *The Scapegoat*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1989, p. 32.

244 “*The victim is a scapegoat*. Everyone has a clear understanding of this expression; no one has any hesitation about its meaning. Scapegoat indicates both the innocence of the victims, the collective polarization in opposition to them, and the collective end result of that polarization. The persecutors are caught up in the ‘logic’ of the representation of persecution from a persecutor’s standpoint, and they cannot break away” (René Girard: *The Scapegoat*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1989, p. 39).

245 “The expression scapegoat comes from *caper emissarius*, a term in the Vulgate that is a liberal interpretation of the Greek *apopompaioi*: ‘one who wards off illnesses’. The latter term, in the Greek translation of the Bible known as the Septuagint, is itself a liberal interpretation from the Hebrew, the exact translation of which would read: ‘destined to Azazel’. It is generally thought that Azazel is the name of an ancient demon said to inhabit the desert. In Chapter 16 of *Leviticus* the ritual treatment of the goat is described as follows: ‘And Aaron shall lay both his hands upon the head of the live goat, and confess over him all the iniquities of the people of Israel, and all their transgressions, all their sins; and he shall put them upon the head of the goat, and send him away into the wilderness by the hand of a man who is in readiness. The goat shall bear all their iniquities upon him to a solitary land; and he shall let the goat go in the wilderness’ (*Leviticus* 16, 20–22). In the eighteenth century researchers and others related the Jewish ritual of the scapegoat to other rituals that obviously resembled it. In his *Histoire philosophique*, for example, Raynal writes of the Hindus: ‘They have a horse in their rites, which corresponds to the scapegoat of the Jews’” (René Girard: *Things Hidden Since the Foundation of the World*, Stanford University Press, 1987, p. 131).

246 “Contretemps. *The time is out of joint*. Theatrical speech, Hamlet’s speech before the theater of the world, of history, and of politics. The age is off its hinges. Everything, beginning with time, seems out of kilter, unjust, dis-adjusted. The world is going very badly, it wears as its grows, as the Painter also says at the opening of *Timon of Athens* (which is Marx’s play, is it not)” (Jacques Derrida: *Specters of Marx. The State of the Debt, the Work of Mourning, and the New International*, Routledge & New York, 1994, pp. 77–78).

247 See Slavoj Žižek: *The Metastases of Enjoyment: Six Essays on Woman and Causality*, Verso, London & New York, 1994, p. 197. “For nature is Messianic by reason of its eternal and total passing away. To strive after such passing, even for those stages of man that are nature, is the task of world politics, whose method must be called nihilism” (Walter Benjamin: “Theologico-Political Fragment” in *Reflections*, Schocken, 1986, p. 313).

*familiarity of terror*<sup>248</sup> and all the raving (artistic) madman does is stick out his tongue. Time, as Concha Jerez well knows, is blocked by various kinds of obstacles, or rather, much of what happens is subject to (self-)censorship.<sup>249</sup> Everything, even that which terrorised us, ends up being *grotesque*, that is, ornamental. For instance, it is extremely easy to accept *the worst* when we are witnessing the *universalization of the notion of the victim*, transformed into a "sublime image".<sup>250</sup> It is no exaggeration to say that the ground zero (the empty plot or clearing that attracts the voracious gaze of the tourist: the place where *there is no longer anything to be seen*) of the ruins will be the foundations of the Empire.<sup>251</sup> Through the hyperrealism of contemporary mass media, which saturate the void that keeps a space open for symbolic fiction, *violence comes onto the stage* in a process that could be called *psychosis*.<sup>252</sup> Einstein and Freud exchanged comments on war (the terrible, the *unheilvollste*) as a psychosis of hate and annihilation, a superlative destruction from which pleasure can be derived.<sup>253</sup> Amidst the general tedium (the hallmark of the logic of the supermarket), art simulates violence, when it is actually *pure nothingness*, or, as Houellebecq put it, *peelings*.<sup>254</sup>

248 "[...] September 11 thus appears from the point of view of power like a gigantic challenge in which world power loses face. And this war, far from taking up the challenge, will not erase the humiliation of September 11. There is something terrifying in the fact that this virtual world order can make its entrance in the 'real' with such facility. The terrorist event was strange. It was an unbearable strangeness. As for the non-war, it inaugurates the worrying familiarity of terror" (Jean Baudrillard: *The Mask of War*, translated by Alex Barder, on ctheory.net).

249 "Concha Jerez's Chronos does not correspond to the wraths and whims of the Olympian gods, but rather to an awareness of a string of obstacles, impediments and self-censorships that prevent individuals from perceiving their own inner time without being carried away by external rules and impositions" (Juan Vicente Aliaga: "El tiempo hendido" in *Concha Jerez*, Contraparada 10, Palacio Almudí, Murcia, 1989).

250 Speaking of Sarajevo, Žižek argues that the key feature of the ideological constellation that characterises our era of world triumph of liberal democracy is the universalisation of the notion of the victim: "This perplexed gaze of a starved or wounded child who just stares into the camera, lost and unaware of what is going on around them—a starved Somali girl, a boy from Sarajevo whose leg has been butchered by a grenade—is today a sublime image that cancels out all other images, the ultimate scoop that all photo-reporters are after" (Slavoj Žižek: *The Metastases of Enjoyment: Six Essays on Woman and Causality*, Verso, London & New York, 1994, p. 214).

251 "Gregorovius adds that the barbarian attacks gave birth to Roman archaeology. Is the destruction of the Twin Towers in New York the beginning of an American archaeology? In any case, it must be understood that what happened pertains to the Empire: I know that it is difficult to think, but even the murderous madness of Al Qaeda pertains to the Empire. [...] we have entered the Byzantine period of the Empire. What is being constructed on the ruins of the Twin Towers is an absolute Empire against the phantoms of Evil" (Toni Negri: *Del retorno. Abecedario biopolítico*, Debate, Barcelona, 2003, p. 154).

252 The void (the space for the articulation of desire) is saturated: the necessary consequence of the overproximity of *objet a*, in Lacanian terms, to reality is a de-realisation of reality itself: "reality is no longer structured by symbolic fictions; fantasies which regulate the imaginary overgrowth get a direct hold on it. And it is here that violence comes on to the stage, in the guise of the psychotic *passage à l'acte*" (Slavoj Žižek: *The Metastases of Enjoyment: Six Essays on Woman and Causality*, Verso, London & New York, 1994, p. 76).

253 See Jacques Derrida: *Estados de ánimo del psicoanálisis*, Paidós, Buenos Aires, 2001, p. 65.

254 In a short text Houellebecq speaks of the embarrassing experience of attending the art school in Avignon and seeing a series of short films by young artists which ranged from the hilarious to the bizarre and included, almost always, the dreadful, as exemplified in a video by Jacques Lizène in which his penis projected through a plywood board, operated by a slipknot, a kind of materialisation of sexual misery. "[...] the testimony of our era implied by things like this is so accurate that it makes a deep impression on you. I thought about it all afternoon, and I couldn't avoid this conclusion: contemporary art depresses me, but I realise that it represents by far the best recent commentary on the state of things. I dreamed of bags of rubbish overflowing with coffee filters, peelings, bits of meat in sauce. I thought of art as peelings, and the bits of stuff that are stuck to the peelings" (Michel Houellebecq: "El arte como mondadura"

The passage from aesthetic illusion to disillusion has the character of a *duel*, or else leads to a recycling of History (quotation, appropriation, imitation, etc.): a parody and, at the same time, a palinode of the art world, in which the latter takes revenge on itself, seemingly seeking redemption in refuse: "Of course these remakes and this recycling intend to be ironic, but their irony is like a worn weft of fabric, it only results from the disillusion of things; it is fossilized irony."<sup>255</sup> It must be understood, amidst the proliferation of artistic sarcasm, that the rhetoric of cynical demystification requires a certain moderation. While comedy may be, without a doubt, one of the best stimulants for reflection, or at least the act that knocks objects of mystification off their pedestals,<sup>256</sup> one can also make use, as some postmodern artists did, according to Jameson, of parody of the original. The danger is that this mimicry of the object of parody can easily entail imposture. While the man who laughs may be cruelly marked,<sup>257</sup> the parodist enjoys the privilege, with hardly any risk, of playing with marked cards. "In the great epic, in the epic as such and in all narrative, there exists, as an intrinsic element of their truth, a certain stupidity, an incomprehension, a not-being-in-the-know — something by no means adequately conveyed by the traditional notion of naivety."<sup>258</sup> As in the story of *The Emperor's New Clothes*, it is always the others who are stupid:<sup>259</sup> *only rumours dispel lies*. Perhaps what art has to do is *not stop talking about what it lacks*, when it has already given itself over to orgy and subsequent fatigue.<sup>260</sup> Although we have received an overdose of *absurdity* we have not passed any test, as perpetual-quiz-show-television likes to do so vertiginously.<sup>261</sup> What we still have (in our culture that has survived postmodern scepticism) are *morbid symptoms*.<sup>262</sup>

---

in *El mundo como supermercado*, Anagrama, Barcelona, 2000, p. 76).

255 Jean Baudrillard: "Aesthetic Illusion and Disillusion" in *The Conspiracy of Art*, Semiotext(e), Los Angeles, CA, 2005, p. 111.

256 "What I like best about comedy is that it's the most subversive art form around. I organized a show at the New Museum in 1982 called The Art of Subversion, which was about work that first made me laugh and then made me think. Humor can change someone's mind, jar a prejudice off its pedestal in the space of a single laugh" (Marcia Tucker: *A Short Life of Trouble: Forty Years in the New York Art World*, Ed. University of California Press, Berkeley, 2008, p. 194).

257 "One could recall Hugo's late novel (1869), perhaps the most beautiful, certainly the most enthralling, *The Man Who Laughs*. It is the story of an abandoned child, turned into an invalid by the *Comprachicos*, who have mutilated his mouth in such a way that they have given his face a perpetual smile. Beneath the melodrama runs a real and always modern anxiety about the nature and meaning of the monster as a redeemer of humanity, horror as a path to good, the repellent as a way to reach the Beautiful" (Jean Clair: *De Inmundo*, Ed. Arena, Madrid, 2007, p. 47).

258 Theodor W. Adorno: *Beethoven: The Philosophy of Music*, Stanford University Press, Stanford, CA, 1998, p. 35.

259 "This sums up the whole problem of stupidity. It is always the other person who is stupid. We secretly laugh at the hypocritical fool who is so stupid as to believe in the clothes. But meanwhile, that non-existent fool determines our own actions. Just to be on the safe side, we praise the emperor's clothes and thereby simply become the fool we are so afraid of being" (Matthijs van Boxsel: *Enciclopedia de la estupidez*, Ed. Síntesis, Madrid, 2003, p. 178).

260 Žižek argues that the true excess does not lie in putting our innermost fantasies into practice instead of just talking about them, "but, precisely, talking about them, allowing them to invade the medium of the big Other to such an extent that one can literally 'fuck with words,' that the elementary, constitutive, barrier between language and *jouissance* breaks down" (Slavoj Žižek: *The Parallax View*, The MIT Press, Cambridge, MA & London, 2006, p. 189).

261 On the logic of humiliation present in television quiz shows and the frenetic stripping away of the sense of the ridiculous, see Gérard Imbert: *El zoo visual. De la televisión espectacular a la televisión especular*, Ed. Gedisa, Barcelona, 2003, pp. 158–160.

262 One of the most frequently quoted maxims in Gramsci's prison notebooks is the one that warns that the crisis

Promiscuity and the end of the *pathos* of distance produce a kind of generalised Larsen effect:<sup>263</sup> the amplifier produces feedback with the sound that has just been emitted. We have finally completed the end of aesthetic illusion. *We never watch anything but television.*<sup>264</sup> There is no doubt that our imagination is accustomed to *critical dystopia*; we inhabit the metropolitan disaster in advance,<sup>265</sup> channel-hopping, as the interactive installation *Net-Opera* provocatively reminds us, by deciding whether some “idiots” stay or leave their televisual imprisonment, in that dreadful circus that lulls us.<sup>266</sup>

Rather than “tabooisation”,<sup>267</sup> our era prefers to have everything literal. Concha Jerez does not engage—far from it—in that process of obscene explicitation in which everything has to be made visible (in a delirious freakshow frenzy that encourages you to “enjoy the symptom”), as she knows that behind the “ideology of clarity and transparency” may lie nothing other than a desire for concealment in which what is important is made opaque. This artist has deconstructed the logic of voyeurism, delving into the central places and processes of biopolitics, positioning herself in exclusion zones, in the spaces of (video)surveillance, in other words, in the mutations of “imprisoning” panopticism, without abandoning her strict ethical code of avoiding imposture (that tendency to put oneself pathetically in the position

---

consists “precisely in the fact that the old is dying and the new cannot be born; in this interregnum a great variety of morbid symptoms appear”.

263 “By the abolition of distance, of the *pathos* of distance, everything becomes undecidable. When an event and the broadcasting of that event in real time are too close together, the event is rendered undecidable and virtual; it is stripped of its historical dimension and removed from memory. We are in a generalised feedback effect” (Jean Baudrillard: *The Intelligence of Evil, or the Lucidity Pact*, Berg Publishers, Oxford, 2005, p. 75).

264 “Susan Sontag tells a good story about the pre-eminence of the medium and of images; as she is sitting in front of the television watching the moon landing, the people she is watching with tell her they don’t believe it at all. “But what are you watching, then?” she asks. “Oh, we’re watching television!” Fantastic” (Jean Baudrillard: *The Intelligence of Evil, or the Lucidity Pact*, Berg Publishers, Oxford, 2005, p. 78).

265 “The alternative seems to go as follows: either ‘we are incapable of imagining the future’ (Jameson) or all we have is ‘the imagination of disaster’ (Sontag). In fact the matter can be summed up in Bruce Franklin’s pertinent phrase: ‘The only future that seems unimaginable in Hollywood is a better one.’ To the point that the cities of the future in dystopias reflect not the future of humankind but its final days. They are cities of ‘the day after’ of those nuclear holocausts that have made the Earth uninhabitable. The survivors are therefore advised to emigrate to outer space. Because the entire Earth is a city without a future and man is at the end of his history. There is a gaping chasm between the metropolises of the beginning of the twentieth century and those at the end. It is not just a matter of underlining the architectural similarities and seeing the latter, to a certain extent, as the ruination of the former. The focus is different: now it is not so much a matter of the path from perfection to the ruin of perfection, but rather of the ‘ruins in reverse’ that Smithson spoke of; in other words, the cities rise from the ruins themselves. This is the reason for the ‘aesthetic of recycling’ they display: they are patched together from all kinds of styles, both material and human” (José Luis Molinuevo: “La orientación estética” in Simón Marchán Fiz (comp.): *Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes*, Paidós, Barcelona, 2006, p. 96).

266 “An increasingly rapid obsolescence affects the products that constitute the favoured objects of the commerce of individuals, of images and of things: journalistic, advertising, audiovisual, industrial, political. The phantom here is the *channel-hopping of imperatores*. The *principes* of ancient Rome only indulged in consecration in order to experience the sadistic and omnipotent pleasure of subsequent profanation with their thumb” (Pascal Quignard: *Las sombras errantes*, Ed. Elipsis, Barcelona, 2007, p. 113).

267 “[Adorno] speaks of ‘tabooization [Tabuirung].’ An operation of conjuration is what in general characterizes all the insults with which the idealist berates the materialist. And this conjuration tends at the same time to consecrate and to forbid a taboo. The taboo is at once religiously excluded, kept in silence, reduced to silence, consecrated, and sacrificed, branded as forbidden or just plain branded” (Jacques Derrida: *The Animal That Therefore I Am*, Fordham University Press, New York, 2008, p. 103).



of others in order to usurp their potential discourse, or worse, to degenerate into a pseudo-tolerant exoticism). A very important work in that review of “societies of control” is the intermedia sound and visual installation entitled *El lado oscuro del espejo* (*The Dark Side of the Mirror*) (1997–2001), produced for the Can Palauet exhibition room in Mataró, whose origin lies in *Paréntesis de interferencia* (*Parenthesis of Interference*), carried out over fifteen days in December 1994 at the Carabanchel Prison in Madrid.<sup>268</sup> Here Concha Jerez showed the dichotomy between surveillor and surveilled by recording the private conversations that took place inside the prison and come to be presented in a public exhibition space, endowing a reclusive non-place with a reality as a *critical place*. We cannot escape as easily as we think from the *Master-Signifier*, just as we cannot evade the obligation of making decisions in the midst of the confusing multiplicity of reality.<sup>269</sup> One sometimes gets the impression that the Benthamian prison project has become the model of society itself. With the Panopticon, a real subjugation arises mechanically from a fictitious relationship, so that, as Foucault pointed out, it is not necessary to resort to the use of force in order to oblige the convict to behave well, the madman to remain calm or the worker to work, when the person who is consciously subjected to a field of visibility reproduces the coercion of power by himself. The “democratic absolutisation” of the Panopticon is based on the voyeuristic principle, that is, on a continuous demand for visibility.<sup>270</sup> The society of permanent *control* and deterrence hardly leaves any openings for criticism because it would seem that the only aim is to “maintain a united front against the crisis”, which is the Machiavellian way of enforcing acceptance of the dismantling of the little that remained of the Welfare State in order to impose servitude to Financial Capital on a global scale. The *eye of Polyphemus* continues to control our behaviour.<sup>271</sup>

---

268 As part of the “Arte Sitiado” (“Art under Siege”) project (Carabanchel Prison, 1994), of which I myself was the curator.

269 “None other than John F. Kennedy provided a precise description of this point: ‘the essence of ultimate decision remains impenetrable to the observer—often, indeed, to the decider himself.’ This decisive gesture which can never be fully grounded in reasons is that of a Master. A basic feature of our postmodern world is that it tries to dispense with this agency of the ordering Master-Signifier: the complexity of the world needs to be asserted unconditionally. Every Master-Signifier meant to impose some order on it must be deconstructed, dispersed: ‘the modern apology for the “complexity” of the world is really nothing but a generalized desire for atony’ (Alain Badiou: *Logique des mondes*)” (Slavoj Žižek: *Violence: Six Sideways Reflections*, Profile Books, London, 2008, pp. 29–30).

270 “The label Full TV is applied everywhere, for everything, in all domains: See Everything, Everything Visible. Such is the seminal belief of the hypermodern world. What used to hold sway was a culture of secrecy. Silence and closed eyes. Times have changed. Our era is lived in the spotlight. In the new civilisation, everything must be fully and visibly confessed, and everything visible must be seen” (Gérard Wajcman: *El ojo absoluto*, Manantial, Buenos Aires, 2011, p. 17).

271 “Nowadays Polyphemus has exchanged his panoptic eye for millions of networked gazes and other records. Current computer programs track the digital traces we citizens leave when we use credit cards or social security cards, mobile phones, the Internet and biometric or GPS control systems. [...] *The Eye of Polyphemus* by Jerez and Iges also reveals that both the concept and the function of video cameras and the Internet have changed from being a democratising medium of communication and public participation—defended by culture—to an instrument of comprehensive surveillance of citizens who have become submissive collaborators in a system of control and security under the aegis of markets and States” (Karin Ohlenschläger: “Media\_mutaciones” in *Concha Jerez y José Iges. Media\_mutaciones*, Tabacalera, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid, 2015, pp. 35–37).

Concha Jerez manages, through her interventions, to question the “neutrality” of the exhibition space,<sup>272</sup> producing a *overall effect* that has the memorable structure of stories, composing a *spatial narrative* in which we are obliged to follow a path, a critical engagement; in other words, we have to activate that “artistic coefficient” Duchamp referred to.<sup>273</sup> Walter Benjamin, in his essay on Leskov, characterises the narrator as someone who brings news from afar, as it is related to someone who has travelled back home, with news from the past that he prefers to confide to a sedentary listener. But experience itself tells us that the art of narrative is coming to an end, as if it were impossible to exchange experiences and to sit down and enjoy listening. Perhaps there is a lack of people capable of giving advice, that is, of transmitting the wisdom that is woven into the fabric of real life. Every story calls for its continuation, obliging the listener to retain what has been said; the more the listener forgets himself, the more profoundly he is impregnated with his memory.<sup>274</sup> The patience that enabled images to be snatched from the whirlwind, sometimes called “disaster writing”, is lacking. The atmosphere of “urgency” in Concha Jerez’s installations captures the viewers, making them willing to listen to the ideas on utopia spoken by anonymous voices; her works meditate on the pathetic figures of the paradisiacal element in our society, listening to a story that is, in itself, a *abyss of enthusiasm*: “Selecting in the new planetary humanity those characteristics that allow for its survival, removing the thin diaphragm that separates bad mediated advertising from the perfect exteriority that communicates only itself—this is the political task of our generation.”<sup>275</sup> The characteristic experience of metropolitan life seems to be marked by the sign of dispossession, not only in the form of something not granted to us, but as the certainty that in what is most definite there is still *something missing* or there is even a supplement that obscenely exhibits its maladjustment. The system of generalised deception in which we live, that time in which self-programmed and infinitely repeatable networks are proliferating, produces a sort of cascade of successive ecstasies which seem designed to cool the intensity of the gaze, replacing it with mechanical

---

272 “[...] by questioning themselves about communication, the installations of Jerez/Iges question their channels, that is, exhibition spaces and media (such as radio or the Internet), suggesting an *other way* of using and inhabiting them. In this sense they function as heterotopias, *places* that duplicate/transpose the rules of the game to invite us to transgress them. In the first installation of *El ojo de Polifemo* [*The Eye of Polyphemus*] (1997–2009), for example, the exhibition space corresponded to two containers where the surveillance mechanisms of the exhibition space itself were shown. It thereby revealed that the technologies of communication, in this case video, are also mechanisms of control, and it invited viewers to reflect on their own role in the complex structure of seeing and being seen” (Henar Rivièrre Ríos: “Entre y a través. Reflexiones sobre la relación de la obra de Concha Jerez y José Iges con Fluxus y Zaj” in *Concha Jerez y José Iges. Media mutaciones*, Tabacalera, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid, 2015, p. 99).

273 See Marcel Duchamp: “The Creative Act (1957)” in Michel Sanouillet & Elmer Peterson (eds), *The Writings of Marcel Duchamp*, Da Capo, New York, 1989, pp. 138–140.

274 See Walter Benjamin: “The Storyteller” in Michael McKeon (ed.), *Theory of the Novel: A Historical Approach*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore & London, 2000, p. 79.

275 Giorgio Agamben: *The Coming Community*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1993, p. 65.

compliance with the prostheses of vision.<sup>276</sup> Concha Jerez has meditated very intensely on forms of surveillance and control, on what in Foucauldian terms must be called “forms of visibility” and “enunciation devices”.

From the discipline of bodies there has been an evolution to the *control of the gaze*, in an *electronic panopticism* that seeks to curtail any possibility of rebellion, to break all the trenches or barricades of resistance. “There is no power relation without the correlative constitution of a field of knowledge, nor any knowledge that does not presuppose and constitute at the same time power relations.”<sup>277</sup> It is as if it were no longer necessary to drag statements out of anyone, to subject the body to tortures, when dreadful emotional rituals, the *transparency of evil*, which is that absolute obscenity in which individuals offer up their intimacy to the greatest ridicule, proliferate on television. Constant humiliation produces deeper wounds than any discipline could imagine. The electronic landscape has managed to *organise uncertainty*, plan surprises and issue prophecies which are fulfilled in a fraction of a second. There is nothing to hope for when desire feels nauseated at the abundance of requests, that cynical prodigality of *disseminated power*. What Concha Jerez shows is the difficulty of finding a way of bearing witness to this “conspiracy of stupidity”. But to succumb to discouragement would be a form of complicity; a first step in this *creative resistance* would be to bear witness to the failure, show the debris, the ruins of our society, make the witness an exponent of the *destructive character*, avoid him becoming someone that answers the questions raised. “The destructive character’s only watchword is: Make room; his only activity: clearing out.”<sup>278</sup> Negative will erase even the traces of destruction, seeing paths everywhere, so obstinately does it cling to crossroads.

Boris Groys maintains that under the conditions of modernity there are two ways of producing a work of art and bringing it to the public: as merchandise or as an instrument of political propaganda. Artists not only use documents of contemporaneity, thereby keeping “face to face with history”, but also wholly *produce* them, and thus not only observe events but also come into contact with them and modify them. The dilemma of the politicisation of art as a response to the aestheticisation of politics, which Benjamin raised in the time of fascist domination, reappears in the twenty-first century, just when a neo-imperialism of fear has given way to a tremendous awareness of economic crisis. Godard said that it is not a matter of showing real things, but of showing how things really are, echoing Brecht,

---

276 See Paul Virilio: *The Vision Machine*, British Film Institute, London & Indiana University Press, Bloomington, 1994, pp. 72-80.

277 Michel Foucault: *Discipline and Punish*, Vintage Books, New York, 1995, p. 27.

278 Walter Benjamin: “The Destructive Character” in Irving Wohlfarth, “No-Man’s-Land: On Walter Benjamin’s ‘Destructive Character’”, *Diacritics* 8.2 (Summer, 1978), p. 47.

who in 1935 listed the *five difficulties for writing the truth*: the intelligence of faithfulness, the morality of the tragic, the feeling of urgency, the will of experience and the courage of sainthood. Being a realist in art, for the author of *Mother Courage*, implies also being a realist outside art. The *passion for the real* persists in contemporary art after that quest (of the surrealists and of avant-garde movements in general) for a “convulsive beauty”; our “worklessness” (*désœuvrement*) may be simply a continuation of the materialist and fortunately atheist thought that led, among other things, to a *deconsecration* of the work and even a decomposition of the romantic idea of the artist.<sup>279</sup> In an era marked by the biopolitics of fear,<sup>280</sup> in which ideologies, according to authoritative spokespersons, are “finished”, some visual processes try to give an account of *the precarious life*, reconsidering the meaning of community but on the basis of the fragile dimension of corporality. One often gets the impression that art is now nothing more than an *effect*, more delirious than comic.<sup>281</sup> A kind of empire of *flow experiences*,<sup>282</sup> of that flow that does not leave much of a trace. Never mind, it doesn’t matter, we had a good time. I repeat: an indulgent infantilism, as if all we had to do was to wait for more gifts, sweets, or simply a lullaby.<sup>283</sup>

To a certain extent, information, and even art, serve to stage fantasies that are radically desubjectified, that could never be accepted by the subject. “This brings us to a further crucial complication: if what we experience as ‘reality’ is structured by fantasy, and if fantasy serves as the screen that protects us from being directly overwhelmed by the raw Real, then *reality itself can function as an escape from encountering the Real*. In the opposition between dream and reality, fantasy is on the side of reality, and it is in dreams that we encounter

---

279 See Alain Badiou: *The Century*, Polity Press, Cambridge, 2007, p. 154.

280 “With the depoliticised, socially objective, expert administration and coordination of interests as the zero level of politics, the only way to introduce passion into this field, to actively mobilise people, is through fear, a basic constituent of today’s subjectivity. For this reason, bio-politics is ultimately a politics of fear; it focuses on defence from potential victimisation or harassment” (Slavoj Žižek: *Violence: Six Sideways Reflections*, Profile Books, London, 2008, p. 40).

281 “It is not necessary that the mechanism be readily identified as “art”, given that art is no more than an effect. The work is being erased to make way for experience, erasing the object to make way for a volatile, vaporous or diffuse aesthetic quality, sometimes with a laughable lack of proportion or, on the contrary, with an almost tautological equivalence between the means deployed and the effect sought. A pandemonium of objects can give rise to a unique and fleeting final comic effect” (Yves Michaud: *El arte en estado gaseoso*, Fondo de Cultura Económica, Mexico, 2007, p. 32).

282 “[Mihaly Csikszentmihalyi] initiated the study of what he calls *autotelic* behaviour and experiences of absorption such as those of chess players, composers, mountaineers, art specialists, extreme sports practitioners, etc. On the basis of how those who undergo such experiences describe them, it seemed to him that they could be grouped under the generic term *flow experiences*, simply because the people questioned constantly use the word *flow* to refer to the state of effortless absorption in an activity that arises on its own and develops freely, constituting a kind of independent sphere in conscious life” (Yves Michaud: *El arte en estado gaseoso*, Fondo de Cultura Económica, Mexico, 2007, p. 136).

283 “[...] the infantilisation of art today needs to be addressed seriously, not only because it threatens to trivialise a whole cultural space in which reflection, analysis and creative maturity should be paramount, but because it forms part of a generalised childishness of society that points to a fairly stark future: citizens gradually lose the capacity to take responsibility for standing up for rights and fulfilling duties. Instead of the supposed rebelliousness of world youth, we see their conformism, their submission to the dictates of producers for consumption” (Elena Vozmediano: “Arte en la edad del pavo” in *Revista de Occidente*, no. 333, Madrid, February, 2009, p. 61).

the traumatic Real—it is not that dreams are for those who cannot endure reality, reality itself is for those who cannot endure (the Real that announces itself in) their dreams”.<sup>284</sup> Everything falls into a kind of bottomless pit: from old political ideals to Lehman Brothers. We are, it need hardly be said, totally bankrupt.<sup>285</sup> It may be that another *stagflation* has occurred in many domains of art, without anyone wanting to take responsibility. Even certain contemporary aesthetic modes that execute a “(brutal) return to the real”<sup>286</sup> too often bring on attacks of narcolepsy. Both in politics and in military strategy one is obliged to spread false information,<sup>287</sup> accepting, as Boris Groys does, that the mass media are not just the channel of communication but the mask that conceals the absolute void. Susan Sontag commented: “Our leaders have let us know that they consider their task to be a manipulative one: confidence-building and grief management. Politics, the politics of a democracy—which entails disagreement, which promotes candor—has been replaced by psychotherapy. Let’s by all means grieve together. But let’s not be stupid together”.<sup>288</sup> The trouble is that the “community to come” may be the way in which we are united in *enduring*, with difficulty, the indigestible or wandering through a landscape, literally, of nothings. Concha Jerez upholds the virtues of play, beyond technological “ludification”,<sup>289</sup> giving free rein to the desire to *create a non-place of everyday life*.<sup>290</sup> This artist’s critical heterotopias are an invitation to play, but also take the form of familiar games such as *rayuela* (hopscotch) or *el juego de la oca* (snakes and ladders), as in *Argot*, or *parchís* (ludo) in *Terre di Nessuno*.<sup>291</sup>

284 Slavoj Žižek: *How to Read Lacan*, Granta Books, London, 2006, p. 57.

285 See Javier Montes: “Crisis de mercado, arte y ‘valores tóxicos’” in *Revista de Occidente*, no. 333, Madrid, February, 2009, pp. 104–112.

286 “In contemporary art, we often encounter brutal attempts to ‘return to the real’, to remind the spectator (or reader) that he is perceiving a fiction, to awaken him from the sweet dream. [...] In theatre, there are occasional brutal events that awaken us to the reality of the stage (like slaughtering a chicken on set). Instead of conferring on these gestures a kind of Brechtian dignity, perceiving them as visions of alienation, one should rather denounce them for what they are: the exact opposite of what they claim to be — *escapes from the Real*, desperate attempts to avoid the real of the illusion itself, the Real that emerges in the guise of an illusory spectacle” (Slavoj Žižek: *How to Read Lacan*, Granta Books, London, 2006, pp. 58–59).

287 “In the winter of 2001, the US Defense Department announced the quiet, not to say furtive, creation of a new Office of Strategic Influence (OSI). Placed under the control of the Under-Secretary of Defense charged with politics, Douglas Feith, this information operation, a veritable ‘Disinformation Department’, was tasked with the diffusion of false information designed to influence ‘the hearts and minds’ of a terrorist enemy, itself just as diffuse...” (Paul Virilio: *The Original Accident*, Polity Press, Cambridge, 2007, p. 18).

288 Susan Sontag: “9.11.01” in *At the Same Time: Essays and Speeches*, Farrar, Straus and Giroux, New York, 2007, p. 105.

289 “In technology the other is always present—The Other, not oneself”, Paik dixit. With Jerez and Iges we could add that to a large extent the function of the artist is to remind the Other of their own presence as spectator/user of technology, art and so-called reality” (Hénar Rivière Ríos: “Entre y a través. Reflexiones sobre la relación de la obra de Concha Jerez y José Iges con Fluxus y Zaj” in *Concha Jerez y José Iges. Media\_mutaciones*, Tabacalera, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid, 2015, p. 111).

290 “This piece”, says Concha Jerez of *Caja de cotidianidad* (*Box of Everyday Life*), “creates a non-place of everyday life by constructing a compartment supported by a mediatised reality, through the mediation of that reality and thereby in the readings made of that reality through underlying everyday phenomena in the structurings carried out from them” (Concha Jerez: “Dellugar al no-lugar” en *Concha Jerez. Dellugar al no-lugar*, Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián, 2001, p. 15).

291 “The Borgesian idea of the labyrinth is mixed with the image of a game almost everyone knows, *parchís* (ludo);

A ramified form of power that, ultimately, maintains the discursive strategy of *lying big*.<sup>292</sup> We live, unconsciously, in the land of lotus-eaters, making laws for historical memory but at the same time incapable of understanding that the dimension of monumentality (in this society with its pathological impulse for commemoration) is rooted in utter vacuousness.<sup>293</sup> Concha Jerez manages through her work to dissect or dismantle the “myth of communication”,<sup>294</sup> in a creative process in which she continues to deploy a strategy (speculative but also polemical, activating paradoxes and marked by the transgression of temporalities) of interference.<sup>295</sup> As she writes in the introduction to the catalogue of her show at Koldo Mitxelena (2001): “From the idea of self-censorship, formulated in my first Installation in 1976 and present right up to my current work, other ideas have gradually arisen, on which I have traced particular narratives over the course of these years. Concepts of time; paths leading from memory; ideas concerning limits and everyday life; the decision to transgress, to generate interferences, to create labyrinths, to transmit mirages; confronting broken utopias, with scenery; experiencing the gaze; compiling inventories as a witness under a watchful gaze; perhaps believing one is approaching thresholds of paradises or moving amid a traffic of desires, while guards keep watch; travelling through everyday paradises, though everyday music. Not forgetting the dark side of the mirror.”<sup>296</sup> Hers is a type of work, if you will pardon the paradox, that circumscribes

---

chosen for its specific nature as a territorial game and one in which the rules are continually altered, introducing a disorientating factor for those trying to find points of reference in each of the various installations and in the route connecting them” (Alicia Murriá: “*Terre di Nessuno*. O las grietas de la realidad” in *Concha Jerez*. José Iges. *Terre di Nessuno*, Fundación Telefónica, Madrid, 2002, p. 17).

292 “Let me tell you a thing or two about power!”, explains Senator Roark, the monstrous father of the equally monstrous Junior in Frank Miller’s *The Yellow Bastard*. “Power don’t come from a badge or a gun. Power comes outta lying and lying big and getting the whole damn world to play along with you. Once you got everybody agreeing with what they know in their hearts ain’t true you got em by the balls. You’re the boss. You can turn reality on its head and they’ll cheer you on. You can make a saint out of a gibbering nutcase like my high and mighty brother.”

293 “As Huxley intuited, the active participation in society and in history does not exclude at all the construction of great and expensive monuments whose theme is the fall of earthly greatness and the emptiness of human desire. In fact, honours, riches and pomp are appreciated precisely because they are felt and lived as nullities. Tombs, therefore, are not the only simulacra of death, but also churches, palaces, institutions, works and society as a whole” (Mario Perniola: “Being-Toward-Death and The Simulacrum of Death” in *Ritual Thinking: Sexuality, Death, World*, Humanity Books, New York, 2001, p. 143).

294 “If myths provide us with a key to interpret the world—perhaps, or especially, an illusory, simplifactory key—we are now dedicated to the “myth of communication”. This hardly needs to be emphasised. That such communication really occurs, or that it is just an illusion, like the old notions of liberty, equality and fraternity—seeds, now in recession, of a democracy that merely seems like the least bad system—is something that everyone has to answer by looking inside, towards their own personal relationships, and outside, towards the classic and electronic ‘media’” (José Iges: “Buenas referencias” in *Concha Jerez. Del lugar al no-lugar*, Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián, 2001, p. 55).

295 “Jerez approaches the concept of interference through visual clashes and paradoxes; the objects she chooses are carefully selected and include resonances of all kinds, from the pathetic kitsch of her dolls and cheap toys (in the Landscapes of Interference modules) to images of the horror of war from the pages of newspapers or the Disasters of Goya, which she has also used occasionally; recycled materials, fortuitously found objects, waste products of consumption (Inner Portrait and Inner Daily Limit); mirrors projecting back at us a reflected reality that requires, once again, a relocation of the gaze; disused functional objects and banal objects carrying inescapable associations, turned into metaphors of a world in disorder. Time and desolation are inscribed in them” (Alicia Murriá: “Concha Jerez: dispositivos de interferencia” in *Concha Jerez. Entre utopia y realidad*, Espacio Caja Burgos, Burgos, 2001).

296 Concha Jerez: “Del lugar al no-lugar” in *Concha Jerez. Del lugar al no-lugar*, Koldo Mitxelena Kulturunea, San

territories “nomadically”, turning the act of walking into an exercise in thought.<sup>297</sup> Cutting through the *argot of art* we become aware of the critical energy of the *installational interference* proposed by Concha Jerez.<sup>298</sup> Where ambiguity or illegibility could lead to stupefaction or to dis-interest, she maintains *critical engagement*, highlights the mirages of our age and *teaches us to read* where the sign is erased: to foster the emergence of “another meaning”: through “self-censorship” she reveals the “consensual fiction” of mediatised reality.

We have to *traverse temporalities*, collaborate in constructing a diary that is not a mere accumulation of the anecdotal or the seductive pyrotechnics of simulacra. The *DIA-RIO TIME* that Concha Jerez lays out in Verónicas involves a remarkable ontology of limits, a diagnosis, of exceptional philosophical density, of what is happening to us. What this artist is seeking to do is to “materialise” ideas, even if what is being explored is an evanescent or even intangible reality.<sup>299</sup> Concha Jerez’s *performative language* teaches us to write, read and look differently; it invites us to take the word in its complexity, emphasising that where everything seems “clear,” what we may actually be doing is curtailing the interpretative will that tries to decipher what is concealed.<sup>300</sup> We cannot step twice into the same river (the Heraclitean

---

Sebastián, 2001, p. 7.

297 Characteristic of this “nomadic” approach is the installation *Caminant Entre (Walking Between)* (Fundació “la Caixa”, Tarragona, 2003), which led to the video-art piece *Caminando Entre*. “In a clear reference to the steps taken by Concha Jerez in her childhood in North Africa, the recording began with her bare feet walking on the sand, and then went on to complicate the discourse by adding other kinds of ground and footwear, culminating in her steps on the asphalt surface of the city, so that although it might seem complicated in principle, there is really no abrupt leap when we return to the initial images of bare feet on sand. In a way, incorporating the artist’s footprints—which had already been used in the installation *Terre di Nessuno*, produced months before, with José Iges, at the Fundación Telefónica in Madrid—in this video represents an allusion to the idea of walking which, in one or other of its various senses, is a constant element in Jerez’s output as a whole” (Alberto Flores: “Vestigios y señales de vídeo” in *Concha Jerez. Ideas instaladas*, Ed. Cromoimagen, Madrid, 2007, p. 27).

298 The radio-performance and installation *Argot* (1991–2012) constitutes a veritable declaration of intent on the part of Concha Jerez and José Iges: “In this piece they reflect on the relationship between the artist and ‘the world’ using a text, which, like the tent of a nomad, is portable and suitable to be unfolded and set up in a range of settings: ‘Between the artist and the world is the work/ The artist is on the other side./ *Between and across./ INTERFERENCES*” (Hénar Rivière Rios: “Entre y a través. Reflexiones sobre la relación de la obra de Concha Jerez y José Iges con Fluxus y Zaj” in *Concha Jerez y José Iges. Medio\_mutaciones*, Tabacalera, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid, 2015, p. 97).

299 “Art”, says Concha Jerez, ‘is above all an idea that can be materialised when the right moment arrives’. Despite this statement, a striking emphasis is placed by this artist on realities that are scarcely or not at all concrete, almost intangible: music, silence, memory, time, text” (Juan Vicente Aliaga: “El tiempo hendido” in *Concha Jerez*, Contraparada 10, Palacio Almuñi, Murcia, 1989).

300 “The question of language, whether by negation of meanings, through the illegible texts Concha Jerez presents to viewers, or by affirmation of their critical sense, through the incorporation of written words, as in the case of Kosovo, Macedonia, Pristina... which appear in a score José Iges handled in *The Scenary*, or through texts read by both of them, as occurred in *Del arte de la Crítica a la razón del Arte [From the Art of Criticism to the Rationale of Art]* (1994), is crucial in the performances of these artists, as well as the mixture of all kinds of sounds, which help to construct a temporary architecture of images and sound within that other architecture that accommodates the various actions. Such is the complexity of resources brought together in their current actions, with the technological means they employ, that their performances can be described as temporal spaces in which spoken and/or written language appears as a transmitter of ideas, while at the same time spatial language, visual and sound language and radio language, together with concepts they habitually use such as measurement and time, serve to transgress contents, aesthetics and concepts,

reminder of a changing subjectivity that only persists, perhaps, as “silt”), but we can immerse ourselves again in Concha Jerez’s work, a pertinent, uninterrupted narrative which, as against the banal impulse of the present (that strange spell cast by the insignificant, monumentalised, for example, in the *reality show*) and neutralisation (in the museum display case) of alleged radicalisms,<sup>301</sup> invites us to think and feel a *dense time*.<sup>302</sup> When the Segura River burst its banks in 1989 it swept away, among other things, a tree trunk which has a certain ghostly presence in Concha Jerez’s photographs. Years later, this artist walks again between times and spaces, interweaving an everyday story, inviting us to sit down on chairs that are units of interference to contemplate our history, but above all to think what we have to do in the present. She offers a *true icon* of the crisis through work that in the most radical sense is about the *flow of life*.<sup>303</sup> ¡Cuidado! Algo esencialmente siniestro y mordaz se prepara: *Incipit parodia, de eso no hay duda...*<sup>304</sup>.

---

and above all are gestures that serve to question the viewer and make it difficult for him or her to avoid adopting a stance towards their works” (Gloria Picazo: “*Performances intermedia* de Concha Jerez y José Iges” in *Concha Jerez. José Iges. Terre di Nessuno*, Fundación Telefónica, Madrid, 2002, p. 105).

301 “When the counterculture was incorporated into the museum and advertising circuit it was well and truly ‘game over’: children became adults, hippies turned into yuppies and the weapons of mass destruction that were supposed to do away with art *tout court* turned, like a boomerang, against the aspirations of their creators to revolution and authenticity. The street was replaced by the display case, Molotov cocktails gave way to canapés. That spontaneous irruption of new modes of interpersonal relationships (the sexual revolution), new forms of work (the flexible production system) and new kinds of organisation (networks) did not mark the end of spectacle and consumer society, but rather provided advertising agencies with raw material to promote a genuine and distinctive consumerism based on an economy of planned obsolescence in which, by the logic of the Gattopardo, everything changes in order to always stay the same: never mind what you buy, it will always be ‘radical chic’ (as Thomas Frank shows in *The Conquest of Cool*)” (Ernesto Castro: *Un palo al agua. Ensayos de estética*, Ed. Micromegas, Murcia, 2016, pp. 16–17).

302 “The themes this artist is interested in scarcely vary. In her own words: ‘the themes I work on do not change; I realise that my work develops like chapters of a single narrative; I return to questions that I touched on years ago in a different way and I also tend to reuse elements that have been part of other works’” (Alberto Flores: “Vestigios y señales de video” in *Concha Jerez. Ideas instaladas*, Ed. Cromoimagen, Madrid, 2007, p. 23).

303 “This flow of life in general, and in particular, in this specific place, in relation to this RIO [*river*], which continuously transforms the building, THE WATERMILLS, from its foundations, to the nearest and most distant landscape, is the protagonist of the TRANSGRESSION OF THE DAILY LIMIT” (Concha Jerez: “Transgresión del límite diario. Proyecto de Concha Jerez para Los Molinos de Agua de Murcia” in *Concha Jerez, Contraparada 10*, Palacio Almudí, Murcia, 1989). This attention to what flows, what passes (in the sense of the Heraclitean river), obliges us to adopt a *critical approach*, as Concha Jerez does, consisting, according to Michel Foucault, of “a permanent critique of ourselves”, a critique of what we say, think and do, “through a historical ontology of ourselves”, as he says in his text “Qu’est-ce les Lumières?”. We must prevent culture from being a mere consensus factory that dissolves and recycles the seeds of dissent “by transforming them into elements of ornamentation of managed life, decorative elements of the government of the living” (Alain Brossat: *El gran hartazgo cultural*, Ed. Dado, Madrid, 2016, p. 170). We must continue, albeit in “footnotes”, deploying defamiliarisation, making use of *ostranenie*, interfering in the everyday.

304 Friedrich Nietzsche: *La gaya ciencia*, Ed. Edimat, Madrid, 1999, p. 28.



**OBRAS EN EXPOSICIÓN**  
**WORKS ON EXHIBITION**

## TRÁNSITO DE TIEMPOS DIA-RIOS (2016)

### Vídeoinstalación

Materiales: video que integra grabaciones de vídeo con fotos.

Obra videográfica de nueva producción que plantea el tránsito entre el Tiempo Pasado que protagonizaba la anterior obra de 1989 de la Concha Jerez en Los Molinos de Agua del Río Segura, centrada en el DIA-RIO, con el Tiempo Presente en el que se sitúa el proyecto específico que se presenta en el espacio de Verónicas medido a nivel sonoro por el Tiempo Real. Toma como base las video-acciones de la autora recorriendo en Tiempo Presente los espacios de Los Molinos y de Verónicas. A las imágenes en movimiento se superponen imágenes estáticas procedentes del Tiempo Pasado. Simultaneando las imágenes videográficas, una obra sonora va marcando los cuatro intervalos de 4'33" (en cita explícita de la conocida obra de John Cage) mediante el enunciando de los diversos segundos y minutos que van transcurriendo, invitando al espectador a valorar el tiempo presente que va transcurriendo como un intervalo único.

## THE PASSAGE OF DIA-RIO TIMES (2016)

### Video installation

Materials: video incorporating video recordings with photos.

A new video production presenting the passage between Past Time, which played the central part in Concha Jerez's earlier work in 1989 in the Segura River Watermills centre, focusing on DIA-RIO, and Present Time, in which the specific project being shown in Sala Verónicas is located, measured in sound by Real Time. It takes the artist's video actions as a basis, travelling through the spaces of the Watermills and Verónicas in Present Time. Superimposed on the moving images are static images from Past Time. Simultaneously with the video images, a sound-work marks the four intervals of 4'33" (explicitly quoting the famous piece by John Cage) by stating the seconds and minutes as they elapse, inviting the viewer to experience the passage of present time as a single interval.

DIA-RIO plays on the multiple meanings of the Spanish word diario (daily / everyday / diary / newspaper), as well as the meanings of its parts: día (day) and río (river).



## DIARIO AUTOCENSURADO (2016)

Obra Intermedia.

Materiales: atril, luz negra, poliéster translúcido y carboncillo.

Intervención específica para Verónicas en los seis balcones situados en la parte superior de la Sala y en el coro alto de la misma. En cada uno de los balcones, un atril y un tubo de luz negra adherido al mismo, aparecen recubiertos por una obra realizada en poliéster cuyo contenido se desarrolla en escritos ilegibles autocensurados. Las Intervenciones en los seis balcones se unen mediante otra intervención realizada directamente sobre la pared del coro alto recubierto en su totalidad por escritos ilegibles autocensurados.

## SELF-CENSORED DIARY (2016)

Intermedia work

Materials: music stand, blacklight, translucent polyester and charcoal

An intervention designed specifically for Sala Verónicas on the six balconies in the upper part of the gallery and the upper choir. On each balcony a lectern with a blacklight tube stuck to it can be seen covered by a work created in polyester whose content takes the form of self-censored illegible texts. The interventions on the six balconies are connected by another intervention produced directly on the wall of the upper choir, totally covered with self-censored illegible texts.





## CAJA DE COTIDIANIDAD. Versión Murcia. (1998-2014)

### Obra Intermedia.

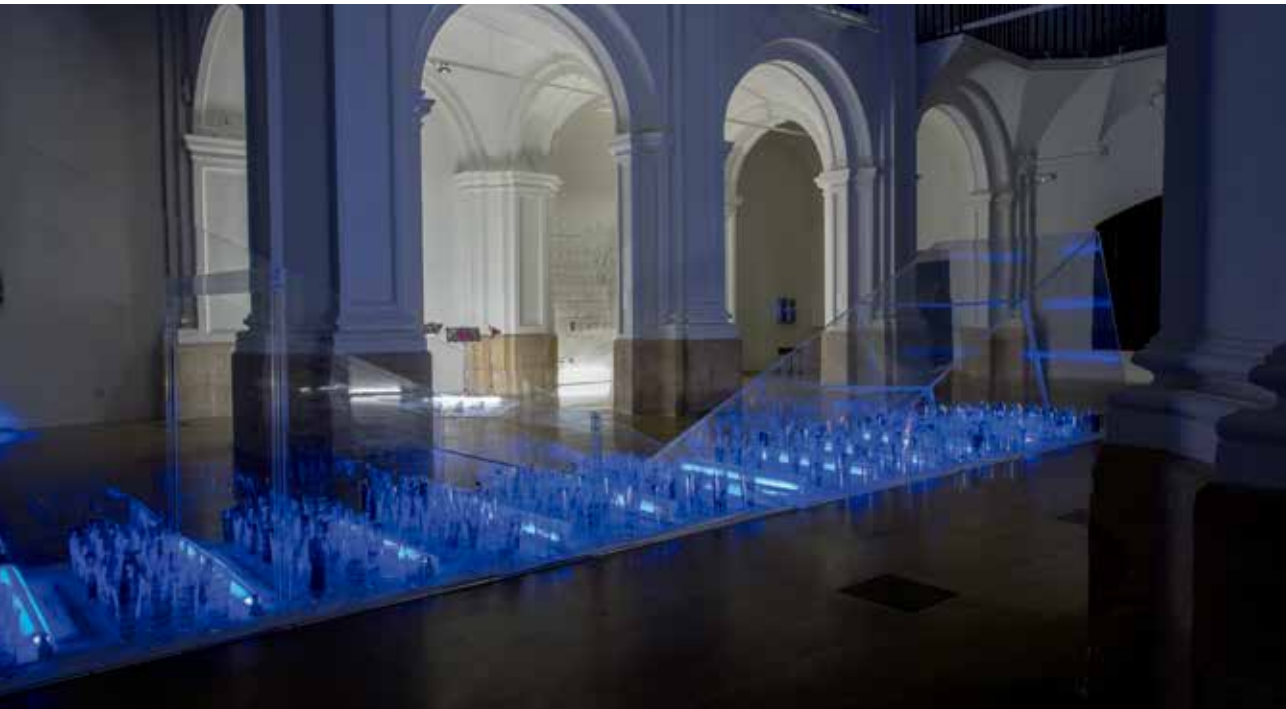
Materiales: metacrilato, vasos de cristal, mármol, sábanas blancas, tubos con luz negra y acetatos intervenidos. La gran caja funciona como un contenedor de Memoria donde se hace convivir, a través de 120 retratos mentales trazados por la artista, a mujeres relevantes reconocidas por la historia junto a otras que, siendo también relevantes por su trabajo y aportaciones, han sido silenciadas o excluidas de la "historia oficial" por el simple hecho de ser mujeres y cuya existencia se recupera a través de 120 necrológicas intervenidas. Junto a ellas, los retratos mentales de otras 120 mujeres anónimas cuya valía nunca fue reconocida públicamente por la sociedad. En los espacios intermedios, junto a los fluorescentes de luz negra, recubiertos por papel con trazos ilegibles, se suceden losas de mármol con los nombres de grandes creadores de la humanidad.

## BOX OF EVERYDAY LIFE. Murcia version (1998–2014)

### Intermedia work

Materials: plexiglass, glass tumblers, marble, white sheets, blacklight tubes and modified acetates.

The big box functions as a Memory container, in which, through 120 mental portraits drawn by the artist, important women recognised by history are placed side by side with other women who, though also important for their work and their contributions, have been silenced or excluded from "official history" merely because they are women, and whose existence is recovered through 120 modified obituaries. Together with these are mental portraits of a further 120 anonymous women whose worth was never publicly recognised by society. In the spaces between them, along with the fluorescent blacklights, there is a succession of marble tombstones bearing the names of great creative figures of humanity.





### Dibujos del proyecto DIA-RIO (1989)

Dibujos que sobre fotocopias de fotografías editadas en papel vegetal fueron realizados en su totalidad por la autora en 1989 como parte original de su proyecto DIA-RIO para Los Molinos del Agua. Desde la disposición de la obra en el plano arquitectónico a detalles de las piezas, se revela el modo de proceder analítico de Concha Jerez. Son obras que nunca han sido mostradas públicamente con anterioridad.

### Drawings from the DIA-RIO project (1989)

Drawings on photocopies of photographs printed on vegetable parchment, executed in their entirety by the artist in 1989 as an original part of her DIA-RIO project for the Watermills. From the layout of the work on the architectural plan to details of the pieces, they reveal Concha Jerez's analytical method of operation. They are works that have never been shown in public before.







1 PÁG. DEL NEW YORK TIMES = 100 PÁGS DE ESTÉTICAS (1982)

Pieza de análisis mediático.

Materiales: poliéster, lápiz, fotocopia, metacrilatos, tornillos.

El magna vertiginoso y banal de la prensa puede ser sometido a revisión crítico-estética, tratando de conseguir en la variación de lo insustancial un sentido inadvertido. En este caso, una portada de un periódico importante se utiliza para la elaboración de una obra combinatoria realizada por la autora a partir de una página de portada del New York Times de 1982; en dicha página sustituyó los textos originales por líneas rectas del mismo tamaño que los mismos. Con las líneas sustitutorias de los textos, llevó a cabo un trabajo de permutaciones a partir de los distintos bloques, tomados de tres en tres.

1 PAGE OF THE NEW YORK TIMES = 100 PAGES OF AESTHETICS (1982)

Media analysis piece

Materials: polyester, pencil, photocopy, plexiglass, screws.

The bewildering outpouring of banality in the press can be subjected to critical and aesthetic review, in an attempt to find a previously unnoticed meaning in variations on insignificance. In this case, Concha Jerez uses a front page of the New York Times from 1982 as the basis for creating a combinatorial work, replacing the original texts on this page with straight lines of the same size. With the lines that replace the texts she carries out a study in permutations based on the different blocks, three at a time.



## MESA CON MENU DEL DIA (1994-2016)

Pieza InterMedia

Materiales: mesa, paellera, cristales con escritos autocensurados, TV con el texto MENU DEL DIA y antena  
Pieza que reflexiona sobre la integración diaria de la TV en nuestras vidas como parte de nuestro MENU DEL DIA. Los programas de televisión constituyen nuestra particular "dieta", en ocasiones difícilmente digerible tal y como simboliza que lo "comestible" sean propiamente cristales que transparentan tanto como ocultan lo que nos pasa.

## TABLE WITH MENU OF THE DAY (1994-2016)

InterMedia piece

Materials: table, paella pan, panes of glass with self-censored texts, TV with the text MENU OF THE DAY and aerial.

A piece reflecting on the daily integration of TV into our lives as part of our MENU OF THE DAY. Television programmes constitute our particular "diet", which is sometimes barely digestible, symbolised by the fact that the "edible" material consists of panes of glass which both reveal and conceal what is happening to us.





## DIARIO LÍMITE (1996)

### Pieza InterMedia

Materiales: cocinilla de hierro, luces de Navidad, zapatitos viejos y fotomontaje adherido sobre metacrilato

A diario miles de seres humanos tienen que abandonar sus casas para huir de horrores de todo tipo, tratando de buscar un "espacio de esperanza". Como sabemos, sus vidas precarias encuentran habitualmente en el "mundo soñado" el rechazo y la exclusión cuando no la más triste de las muertes. En un momento en el que Europa está mostrando la peor de sus caras en el "conflicto de los refugiados", seguimos contemplando los rostros de niños que sufren como si fuera un paisaje para el despliegue de la compasión inercial o de la tolerancia represiva. En esta pieza, integrada por una cocinilla rústica con parrilla para asar, hay un fotomontaje translúcido con imágenes de niños de un campo de refugiados de 1996 iluminados por un conjunto de luces de colores de Navidad en intermitencia. Bajo cada una de las cuatro patas se sitúa un zapatito viejo de un niño con cristales con escritos ilegibles en su interior.

## A DIARY OF EXTREMITY (1996)

### InterMedia piece

Materials: portable cast iron stove, Christmas lights, old children's booties and photomontage mounted on plexiglass.

Every day thousands of human beings have to abandon their homes to escape horrors of every kind, in search of a "space of hope". As we know, in the "world they dreamed of" their precarious existence is usually met with rejection and exclusion, if not with a miserable death. At a time when Europe is showing itself at its worst in the "refugee conflict", we continue to gaze at the faces of suffering children as if they were a landscape in which to display inert compassion or repressive tolerance. In this piece, comprising a primitive portable stove with a grill, there is a translucent photomontage with images of children in a refugee camp in 1996 lit by a set of flashing Christmas lights. Under each of the four feet is an old child's bootie with glass bearing illegible texts inside it.



RETRATO INTERIOR DE ROSARIO. (1996-1997)

Obra Intermedia.

Materiales: foco de luz negra, parrilla y foto impresa sobre acetato.

Obra realizada a partir de una fotografía –tomada de la prensa británica– del rostro de una anciana salvadoreña (nacida en 1898) forzada a huir de su pueblo. Junto a ella aparecen manuscritos los nombres y las fechas de nacimiento y muerte de los quince miembros de su familia que habían sido asesinados. Un retrato del sufrimiento acumulado y también un “verdadero icono” de la demanda de justicia.

INNER PORTRAIT OF ROSARIO (1996–1997)

Intermedia work

Materials: blacklight spotlight, grille and photo printed on acetate.

A work constructed from a photograph, taken from the British press, of the face of an old Salvadorian woman (born in 1898) forced to flee from her village. With her are the handwritten names and dates of birth and death of the fifteen members of her family who had been murdered. It is a portrait of accumulated suffering and also a “true icon” of the demand for justice.





**I  
N  
T  
E  
R  
I  
O  
R**

### JARDIN DE AUSENTES. (2002)

Instalación Intermedia.

Materiales: proyección de vídeo con sonido, sillas plegables, espejos, luces giratorias de emergencia.

Esta obra es una reflexión de la autora sobre el siglo XX, mediante un recorrido de imágenes que reflejan acontecimientos socio- políticos aparecidos en la prensa escrita que se alternan con imágenes de personajes fundamentales en la evolución del pasado siglo. Ambas imágenes emergen de manera alterna de los restos de un viejo buque anclado y a la espera de su desguace. Las sillas negras funcionan como unidades de interferencia y bajo ellas las luces de emergencia alertan al visitante. Cuarenta pequeños espejos sobre los que aparecen escritas palabras ambiguas interactúan con las imágenes del vídeo que se reflejan en ellos lanzando destellos y replicas en todas las direcciones. De manera simultánea escuchamos fragmentos sonoros grabados de personajes como Marinetti, Ramón Gómez de la Serna, Gertrud Stein, Joyce, Borges, Schwitters, Orson Welles, Artaud o Ginsberg

### GARDEN OF THE ABSENT (2002)

Intermedia installation

Materials: video projection with sound, folding chairs, mirrors, revolving emergency lights.

In this work the artist reflects on the twentieth century through a sequence of images reflecting socio-political events that appeared in the press, alternating with pictures of characters essential to the development of the last century. The two sets of images emerge alternately from the remains of an old ship at anchor waiting to be scrapped. The black chairs function as units of interference, and the emergency lights under them alert the viewer. Forty little mirrors with ambiguous words written on them interact with the video images reflected in them, projecting flashes of light and replications in all directions. At the same time we hear sound recordings of characters such as Marinetti, Ramón Gómez de la Serna, Gertrude Stein, Joyce, Borges, Schwitters, Orson Welles, Artaud and Ginsberg.



## RESIDUOS DE UTOPIAS ROTAS (1994-1999)

Instalación foto-objetual.

Materiales: fotografía a color, fotografías antiguas, marcos, caja de música

En esta obra se plantea un diálogo en el tiempo entre restos deteriorados de objetos (encontrados en diversos momentos y lugares de Europa) pertenecientes todos ellos al pasado. Estos objetos y fotografías evocan las Utopías Rotas y nos recuerdan la voluntad de transformación que dinamizó a la sociedad en su proceso histórico. La fotografía a color recoge una suerte de "instalación azarosa" que surgió al realizar una intervención en ESC (Graz, Austria, 1994): un mercadillo local vino a interactuar, casualmente, con la obra *Walking Through Interferences Beyond Broken Utopias*. Esta obra, en conjunto, plantea la necesidad de rememorar y recuperar el impulso crítico-utópico más allá de la nostalgia por un pasado que, en todos los sentidos, ha perdido los colores y apenas puede ser enmarcado.

## REMNANTS OF BROKEN UTOPIAS (1994–1999)

Photo-objectual installation

Materials: colour photograph, old photographs, frames, music box

This work suggests a dialogue in time among damaged remains of objects (found at various times and places in Europe), all belonging to the past. These objects and photographs evoke Broken Utopias and remind us of the desire for transformation which drove society in its historical process. The colour photograph records a kind of "fortuitous installation" which arose when performing an intervention in ESC (Graz, Austria, 1994): a local street market happened to interact, by chance, with the work *Walking Through Interferences Beyond Broken Utopias*. This piece, as a whole, raises the need to recall and recover the critical and utopian impulse, beyond nostalgia for a past which, in every sense, has lost its colour and can hardly be framed.



## MÚSICA DIARIA (1991-1996)

### Pieza InterMedia

Materiales: atriles, cajas de música intervenidas, fotomontajes en metacrilatos, zapatos viejos con cristales y tela de peluche sintético.

La música de nuestra vida cotidiana está formada por los elementos fragmentarios del "paisaje mediático". Sobre unos atriles se han dispuesto en vez de unas partituras unas imágenes extraídas de los periódicos sobre las que reposan unas cajas de música intervenidas que aluden tanto a la economía y el consumo del "todo a cien" cuanto a la representación de la mujer, encadenada a roles subalternos. Funcionan como "base" de la pieza una serie de zapatos encontrados por la calle que contienen cristales con escritos ilegibles.

## EVERYDAY MUSIC (1991–1996)

### InterMedia piece

Materials: music stands, modified music boxes, photomontages on plexiglass, old shoes with pieces of glass and synthetic plush.

The music of our everyday lives is formed of the fragmentary elements of the "media landscape". On music stands, instead of scores, images taken from newspapers have been arranged, with modified music boxes resting on them, alluding both to the "pound shop" or "variety store" consumer economy and to the representation of women, chained to subaltern roles. A series of shoes found in the street, containing pieces of glass bearing illegible texts, functions as the "base" of the piece.





Intervalo único de tiempo autocensurado. Performance

/ 30 / 6 / 2016 / 20 H / SALA VERÓNICAS / MURCIA /



















entonces





