

## TIEMPO Y MEMORIA EN LA OBRA DE CONCHA JEREZ

Alberto E. FLORES GALÁN

Concha Jerez vive una etapa de intensa actividad. Al mismo tiempo, no duda en reconocer que sus treinta años de creación artística y sus sesenta de existencia vital son algo más que una excusa para mirar atrás. De hecho, la exposición *Lekutik Ezlekura / Del Lugar al No-Lugar*, que supuso su presentación individual en el Koldo Mitxelena de San Sebastián, puede entenderse como una visión crítica que la artista intermedia española realiza sobre el conjunto de su obra. Si a esto añadimos una relación con Extremadura más fuerte de lo habitual, de la mano de su paso por el III Ciclo de Música Contemporánea del Museo Vostell Malpartida con *Vostelliana [Del Torbellino al (No) Silencio]* y de la exposición de la obra firmada junto a José Iges *Net Opera* en el MEIAC de Badajoz, estamos ya ante una razón de peso que justifique la existencia de este artículo. Entre los muchos conceptos que vertebran la obra de Jerez, los de tiempo y memoria son los que mejor se ajustan a una mirada retrospectiva.

En su condición de artista conceptual seducida por las posibilidades expresivas del paso del tiempo y por la memoria, Concha Jerez (Las Palmas de Gran Canaria, 1941) ha venido conjugando ambos conceptos desde los inicios de su trayectoria. De igual modo, tanto tiempo como memoria han mostrado diferentes caras a medida que la artista presentaba nueva obra o ampliaba su repertorio. Por otra parte, y dejando a un lado otros conceptos igualmente significativos en su obra, son dos de los rasgos de identidad fundamentales de la obra de una figura sustancial dentro de la generación de artistas conceptuales surgidos en los años setenta.

El **concepto tiempo** forma parte del material de trabajo de la artista incluso desde una primerísima y poco conocida etapa minimalista que gira en torno a su exposición individual realizada en el Ateneo madrileño en 1975. En estos trabajos minimalistas, que parten de estructuras primarias y utilizan exclusivamente el color negro, plano y línea esquivan a tiempo un aspecto que podíamos denominar como «de diseño» y se centran en los huecos que dejan las propias líneas, entendidos como la huella que deja el paso del tiempo. Este interés por la huella se advierte en obras en las que artistas fascinados por el gesto como Antoni Tàpies o Franz

Kline nos permiten reconstruir el recorrido realizado por sus pinceles o en lo trabajos más violentos y menos cerebrales de Lucio Fontana. La idea del paso del tiempo es uno de los ingredientes esenciales de la obra sobre papel de Concha Jerez *Sumario de un Proceso Político Clandestino*, realizada en 1974 en referencia al juicio por el asesinato de Carrero Blanco e integrada por seis hojas de papel divididas en dos partes. En la zona superior aparecen textos ilegibles y unas líneas que simulan atar estos escritos, mientras que sólo escritos ilegibles ocupan la parte inferior. En estas seis hojas, que deben leerse de izquierda a derecha, la parte escrita va teniendo cada vez menor presencia, de tal modo que en la última hoja de papel apenas es apreciable. Esta progresión alude al concepto tiempo y al olvido en el que poco a poco van cayendo los condenados por el citado asesinato. En esta misma línea se inscribe la instalación *La Autocensura*, que se realizaría un año más tarde en la galería madrileña Propac, en la que acumulación de textos ilegibles o escritos borrados con diferentes intensidades hacen también referencia al paso del tiempo. Y también con los trabajos en los que Concha Jerez analiza el seguimiento de una noticia determinada en la prensa diaria, que podría suponer una puesta al día del *1-30 Settembre* (1-30 Septiembre) de Piero Manzoni teñida de sentimientos y emoción, pues pudiera hacer también referencia a los últimos instantes que un anciano, enfermo o excluido social disfruta antes de pasar a ocupar definitivamente el «lado oscuro del espejo», sobre el que Jerez reflexionara en su instalación *La Fosca del Mirall* (Lo Oscuro del Espejo), exhibida durante el verano de 1997 en las salas del Can Palauet de Mataró.

La instalación de Concha Jerez *Ambiguo / Concreto*, realizada en 1984 en el Centro Cultural Arganzuela de Madrid, tiene en la memoria, la ambigüedad y la concreción sus mayores rasgos de identidad. Sin embargo, también tiene en la idea de tiempo otra razón de ser. Uno de los elementos utilizados aquí por Concha Jerez fue el serrín, lo que supone una novedad a medio camino respecto al tema que nos ocupa, puesto que en una instalación en la que las conexiones entre sus diferentes elementos ofrecen múltiples posibilidades, sólo puede relacionarse con el tiempo por dos motivos. Primero, en el período de tiempo necesario para su recolección y, segundo, en el modo de exponer este tiempo desordenadamente, al resultar ciertamente complicado que el serrín pueda volver a su estado primigenio de leño de madera. Asimismo, al estar cargado de vivencias personales de la artista, puede entenderse como el equilibrio entre memoria y tiempo. Una variante del concepto tiempo muy similar a la que acabo de mencionar es lo que domina la instalación *Muros*, realizada por Concha Jerez en la Casa Municipal de Cultura de Avilés en 1986. Concretando, si en la chatarra o en los objetos devueltos por el mar el concepto tiempo se sitúa en un lugar equidistante entre memoria y aprehensión del lugar, la hierba fresca que iba perdiendo verdor a medida que transcurrían los días de exposición o el trabajo realizado a partir de una hoja editada por la propia sala (situada, por tanto, en la órbita de las *Date Paintings* de On Kawara) incluyen ya un concepto tiempo perfectamente definido. En la instalación *Al Teatro: Espejismo de memoria* y, que intervino en 1987 la fachada principal y la parte inferior del Teatro Calderón de Va-

lladolid con motivo de la 9.<sup>a</sup> Muestra Internacional de Teatro, incluyó en este último lugar una serie de fechas que partían de las que se corresponden con los primeros restos de *Homo Sapiens*.

En la instalación visual y sonora *Transgresión de Tiempos*, realizada en 1989 en colaboración con el compositor madrileño José Iges en la Capilla del Oidor de Alcalá de Henares, el tiempo ya es el auténtico protagonista. Y es, sobre todo, el punto de partida, pues el propósito de los creadores fue, más que una reflexión perceptora del tiempo interior y el tiempo exterior, una invitación al espectador a tender un puente entre ambos<sup>1</sup>. Muchos de los elementos que integraban la instalación fueron intervenidos con frases alusivas a los tiempos interior y exterior. Además, una de las partes de la instalación, la que fue denominada *Tiempo Interior Autocensurado* y ocupó la parte central de la capilla, estaba compuesta por cuarenta cañerías de humos (dispuestas de un modo un tanto minimalista que hundía sus raíces en la pieza de Jerez *Sinfonía de las Cuarenta Cartas de Solicitud*) que escondían en su interior otras tantas hojas de papel con escritos ilegibles. La similitud con las *Línee* (Líneas) de Piero Manzoni no es fruto de la casualidad, puesto que los trabajos realizados por el italiano en los años sesenta contienen de algún modo el discurrir lineal del tiempo y el tiempo necesario para su realización. Arropadas por la exposición de piezas de Concha Jerez *DIARIO*, la instalación intermedia visual y sonora de Concha Jerez y José Iges *RIO-OIR* y la instalación *DIA-RIO*, firmada en solitario por la artista, formaron parte de la trilogía *Transgresión del Límite Diario*, que en 1989 supuso la única intervención artística realizada en el Centro Cultural y Museo Hidráulico de Los Molinos del Segura, entonces recientemente reconstruido por Juan Navarro Baldeweg. *Día-Río* se llevó a cabo en la totalidad de la planta baja del edificio y tomó como punto de partida *el discurrir en un Continuum de Tiempos Presente y Pasado y la transgresión de límites entre ambos en relación con los Tiempos Interior y Exterior*<sup>2</sup> (como puede apreciarse, el referente de la instalación de Alcalá de Henares posee un peso considerable) y apoyó su discurso en la célebre afirmación de Heráclito *es imposible meterse dos veces en el mismo río, pues quienes se meten sumérgense en aguas siempre distintas*. El recubrimiento de treinta y dos ruedas de molino con una ligera capa de polvo de pimentón no disimula la deuda contraída con la hierba fresca de *Muros*, pues aquí también fue perdiendo olor y color según transcurría el tiempo. Además de otras intervenciones en las que se aludía a diversas ideas de tiempo mediante la utilización del lenguaje, merece ser destacada especialmente la titulada *Continuum Interior 1/21*, en la que 21 urnas de cristal se rellenaron con fotografías de inmundicias arrastradas por el río Segura sobre las que la artista había escrito la fecha y hora concretas de su realización y por agua recogida del propio río. O dicho de otro modo, una completa simbiosis entre la idea de *continuum* de Heráclito y las *Date Paintings* del artista conceptual japonés On Kawara.

<sup>1</sup> JEREZ, C. e IGES, J., CD-ROM *Polyphemus'Eye*, Museo Inmaterial, Idética Multimedia, Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas, Ministerio de Asuntos Exteriores, 1997.

<sup>2</sup> JEREZ, C., «Transgresión del Límite Diario». Catálogo de la exposición *Concha Jerez / José Iges. Transgresión del Límite Diario*, Contraparada 10, Ayuntamiento de Murcia, 1989.

En 1989, con motivo del 5.º Festival Internacional de Música Contemporánea de Alicante, Concha Jerez y José Iges presentaron en el Castillo de Santa Bárbara *Punto Singular* (en realidad, fue un concierto intermedia de Iges sobre una instalación visual de Jerez). Este proyecto es el resultado de la conjunción de dos de las características principales de la obra de Concha Jerez: el concepto tiempo y la diferenciación entre lo real, lo mental y lo virtual. La parte visual de la instalación, realizada en solitario por Concha Jerez, proponía un recorrido por unos lugares determinados del Castillo de Santa Bárbara (que necesitaba, obviamente, del tiempo para desarrollarse). Asimismo, la parte sonora, realizada por José Iges, tuvo como punto de partida la frase *este sonido y esta palabra miden lo mismo: ocho segundos*<sup>3</sup> y la intervención sobre los peldaños invitaban al visitante a reflexionar sobre la idea de lo mental, lo virtual y lo real aplicada al concepto tiempo.

Si bien toda *performance* necesita del tiempo para desarrollarse, en algunas acciones de Concha Jerez el tiempo ha tenido una importancia añadida. Es el caso, por ejemplo, de la acción que dio origen a la instalación *Thou Art. ar(n')t You, me or...?*, en la cual Jerez utilizó el fuego para hacer referencia al antes y al después y para recordar a una serie de personas que habían significado algo importante en su vida. Asimismo, el concepto tiempo definió el desarrollo de las acciones que bajo el nombre de *Paréntesis de Interferencias* Concha Jerez realizó en 1994 en el Centro Penitenciario de Carabanchel. Las entrevistas realizadas en cada una de las seis galerías a reclusos no pudieron durar más que la media hora marcada por una cinta de *cassette*. Además, el concepto tiempo fue el trasfondo de todas estas acciones, pues en un centro penitenciario tiene una presencia más que considerable. De igual modo, la mayor parte de las instalaciones realizadas por Concha Jerez y José Iges han tenido una versión radiofónica posteriormente o han nacido de una *performance* intermedia. Así, por ejemplo, la *performance* radiofónica *Bazaar of Broken Utopias*, realizada en 1993 en Innsbruck en un simposio titulado *On the Air*, organizado por el programa *KunstRadio / RadioKunst* de la ORF (el equivalente austriaco del programa radiofónico español *Ars Sonora*), han sido el punto de partida de una serie de trabajos centrados en la idea de bazar de utopías rotas, de los que en España resulta el mejor conocido el espacio intermedia *Bazar de Utopías Rotas*, exhibido en 1995 en el Círculo de Bellas Artes de Madrid. Por su parte, las diferentes versiones de *Laberinto de Lenguajes*, que parten de la *performance* titulada *Labirinto di Linguaggi 3*, desarrollada en 1990 en el festival Audiobox de Matera y de *Argot*, cuya primera versión se realizó en 1991 en el Museum Moderner Kunst de Viena, se relacionan con el tiempo al desarrollarse en tiempos y espacios diferentes.

Si cualquier *performance* es difícilmente comprensible sin el concepto tiempo, algo similar puede aplicarse al arte radiofónico. Hasta la fecha, Concha Jerez ha realizado, en solitario o con la colaboración de José Iges o Vicenç Altaió, diversas obras de arte sonoro o radiofónico. Entre ellas, citaremos las obras individuales *Laberinto Límite* (1990) y *La Dama Invisible* (1991), los trabajos realizados junto a

<sup>3</sup> JEREZ, C. e IGES, J., CD-ROM *Polyphemus'Eye*, *op cit.*

Altaió *Santa Inocencia* (1991) y *Santa del Movimiento Perpetuo* (1992) y los firmados junto a Iges *Spoken Madrid* (RTVE Música, 1992), *La Ciudad de Agua* (Hyades Arts, 1994), *Le Sifflement du Cheval de Fer traverse la Seuil du Paradis* (1995) y *El Diario de Jonás* (U.M. / Unió Músics, 1997).

Capítulo aparte merece la sistemática utilización por parte de Concha Jerez de objetos muy viejos, usados y desgastados que, por su situación equidistante entre tiempo y memoria, ocuparán en este trabajo el punto de unión entre ambos. A diferencia del *funk art* desarrollado en los años cincuenta por Edward Kienholz, Paul Thiek, Bruce Conner o Colin Self, que se centra especialmente en todo lo que de podrido, andrajoso, vulgar o enfermizo pudieran tener los objetos viejos, Concha Jerez busca conscientemente, mediante la incorporación de este tipo de objetos en su obra, un concepto tiempo que se aleja de las ideas de nostalgia o memoria. Si el *funk* pretende ser un antagonismo de la pureza impersonal que define gran parte del arte contemporáneo, Concha Jerez considera que la idea de tiempo aporta el principal valor de los objetos muy viejos y muy usados. Precisamente debemos a este interés de la artista de escapar de la nostalgia ajena la corta vida de los objetos con evidentes huellas de uso como elementos característicos de su arte. Sin embargo, su importancia es esencial en la instalación *Significación del Estilo*, realizada en 1978 en la galería Ovidio de Madrid<sup>4</sup>. En esta instalación, que es la segunda que la artista realiza en la capital de España, aparecen por primera vez los *ready-mades* en la producción de Jerez, teniendo éstos como rasgo diferenciador (y en esto se distancian radicalmente de los de Marcel Duchamp) el desgaste producido por el paso del tiempo. Entre otros objetos muy usados, incluyó un tamiz, una caja de sellos, una carpeta clasificadora o una lona militar.

Como se ha señalado, los objetos viejos se sitúan entre los límites indefinidos que separan los conceptos de tiempo y **memoria**. Este último ha sido considerado por Concha Jerez como una de las principales señas de identidad de su trabajo<sup>5</sup>. Ya se ha indicado que un concepto de memoria bastante libre era apreciable entre líneas en la instalación *Significación del Estilo*. Esta circunstancia no es en absoluto irrelevante, pues nos muestra a la memoria, aunque solamente esbozada, en una época relativamente temprana (1978). Con posterioridad, la instalación *196 Pàgines d'Estètiques + un Espai*, llevada a cabo en 1981 en la sala barcelonesa Metrònom, incluyó, entre otros trabajos, un análisis de la estética y la estructura de una cajetilla de cigarrillos «Ideales», un elemento que, pese a su estética decididamente *pop*, constituyó uno de los objetos más cotidianos durante la posguerra para el sector de la población más humilde<sup>6</sup>. La instalación *Retorno a la Memoria*, realizada en 1983 en la sala de exposiciones de la Caja de Ahorros de Navarra de Pamplona, ocupa

<sup>4</sup> JEREZ, C., «Una Propuesta sobre la Significación del Estilo», Catálogo de la exposición *Concha Jerez. Significación del Estilo*, Galería Ovidio, Madrid, 1978.

<sup>5</sup> MADERUELO, J., «Todo está en la Realidad», *Concha Jerez. In Quotidianitatis Memoriam*, Hall K18, Kassel, 1987.

<sup>6</sup> JEREZ, C., Catálogo de la exposición *Concha Jerez: 196 Pàgines d'Estètiques + un Espai. Instal·lació*, Centre de Documentació d'Art Actual Metrònom, Barcelona, 1981.

por derecho propio un lugar en este apartado. A partir de la estructura de una carta concreta, Concha Jerez hizo un recorrido por su memoria personal aplicada a la Historia del Arte<sup>7</sup> que puso en relación con estéticas de la vida cotidiana resaltando, de paso, la memoria colectiva del lugar mediante la utilización de tierra y de cantos rodados de la zona. Concha Jerez se distanció de cualquier idea de antología en un repaso a «su» Historia del Arte, nada convencional en lo que se refiere a las proporciones. Planteó, en primer lugar, el enfrentamiento del artista con el espacio tridimensional (escultura) y con el espacio habitable (arquitectura) para pasar a continuación a evocar la idea duchampiana de objeto encontrado, la revolución sonora provocada por John Cage a este concepto y el paso dado por Joseph Kosuth del objeto al concepto<sup>8</sup>. De este modo, el salto que Concha Jerez realiza desde los albores del arte hacia figuras emblemáticas de la creación del siglo XX (Duchamp, Kosuth y Cage) debe entenderse como una declaración de intenciones y, sobre todo, como una rememoración de la figura de estos últimos.

La primera versión de la instalación *Retorno al Comienzo*, realizada en 1983 en el Museo Vostell de Malpartida de Cáceres, tenía a la citada instalación *Retorno a la Memoria* como punto de partida y principal referente. Al igual que la instalación de Pamplona, *Retorno al Comienzo* incidió en el carácter local de la memoria, en concreto mediante la utilización de una medida de media fanega (que funcionó como evocación de los campos que rodean al museo) y el apropiacionismo de una ventana del propio museo, que permaneció permanentemente abierta. La medida de media fanega tiene una importancia significativa. En primer lugar, su utilización introduce un nuevo punto de vista en lo que se refiere a la aprehensión del lugar, pues la artista desecha una solución que dio buenos resultados en Pamplona (la utilización de tierra y piedras del lugar) para provocar una alusión indirecta a los campos de Malpartida. Conviene recordar que este elemento fue utilizado con una finalidad similar por Wolf Vostell en uno de los trabajos sobre papel que componen la serie *V.O.A.EX.* En lo que se refiere a la ventana abierta, ésta permitió escuchar el sonido del entorno e introdujo una reflexión en torno a lo que este sonido invariable en el tiempo tiene de memoria. La segunda y definitiva versión de *Retorno al Comienzo*, que en la actualidad ocupa un espacio especialmente diseñado para ella en la nave del museo que acoge desde el 9 de Julio de 1998<sup>9</sup> la colección de artistas conceptuales y la donación realizada por el coleccionista Gino di Maggio, ha incorporado un nuevo elemento de memoria colectiva al introducir ropa usada y las cenizas de una partitura visual realizada a partir del texto de Wolf Vostell *¿Por qué Malpartida de Cáceres?*, escrito en 1979 y publicado por la delegación de cultura de dicha localidad extremeña.

La ropa usada, sin llegar a tener la importancia que tiene en Christian Boltanski, sí ha tenido una presencia considerable en el trabajo de Concha Jerez. Normalmente,

<sup>7</sup> JEREZ, C., Catálogo de la exposición *Concha Jerez: Retorno a la Memoria*, Caja de Ahorros de Navarra, Pamplona, 1983, p. 3.

<sup>8</sup> *Ibidem.*

<sup>9</sup> LOZANO BARTOLOZZI, M.<sup>a</sup> M., *Wolf Vostell*, Editorial Nerea, Hondarribia (Guipúzcoa), 2000, p. 108.

la utilización de este elemento va asociada al deseo de capturar personas ausentes y de tomar en consideración la memoria colectiva. Sin embargo, las diversas formas de exponer ropas usadas aportan una riqueza de matices mayor de lo previsible. Así, por ejemplo, la incorporación de ropa usada junto con cristales y pequeños objetos encontrados en la pieza *Huellas de Solitude* (1986), uno de los proyectos presentados en la trilogía *Espejismos de Solitude* consistente en un camino que, uniendo Stuttgart con Ludwigsbourg, tomaba el palacio de Solitude como punto central, guarda relación con el sendero de ropa vieja de la instalación *Caixa de Quotidianitat* (Fundació Caixa de Pensions, Barcelona, 1988) y se aleja, en su disposición, de la ropa vieja que ocupó junto con dos monitores de vídeo la parte superior de una gran mesa en la instalación *Osnabrück: Osna-Brück* (realizada en 1988 en el ayuntamiento de Osnabrück con motivo del Europaisches Medienkunst Festival) o de la segunda versión de *Retorno al Comienzo*. Y todos estos ejemplos se distancian de la instalación *La Fosca del Mirall*, que ocupó las salas del Can Palauet de Mataró en 1997. La ropa y objetos usados de esta última procedían de obras anteriores de Concha Jerez o de las acciones desarrolladas en el Centro Penitenciario de Carabanchel, lo que se acerca más a la memoria personal o a una memoria matizada por circunstancias concretas que a la memoria colectiva. Por otra parte, es posible apreciar otras variantes de la misma idea de aprehensión de un lugar y de su memoria en las hojas secas que Concha Jerez tomó del parque situado frente al Kunstmuseum de Norrköping que pasaron a formar parte de la instalación *Would You Like to Climb Up or Descendre dans l'Escalier?* (Norrköping Kunstmuseum, 1983) o los elementos tomados de un recorrido realizado por Malpartida de Cáceres en la instalación *Límites* (Galería Wewerka, 1986).

La *performance* con la que Concha Jerez concluyó el ambiente *Music for the Memory of a Meeting*, llevada a efecto en 1984 en el Janfru Ane Teatret de la localidad danesa de Äalborg, significó la primera acción desarrollada por la artista ante un público. Para la realización de la *performance*, la artista dibujó sobre el suelo del teatro el plano del apartamento madrileño en el que había convivido hasta aquel momento con su ex-esposo y sus hijos y fue colocando en él elementos cargados de memoria personal. Otra *performance* en la cual Jerez desplegó todo un arsenal de memoria personal es la reivindicable y poco conocida *Between us*, realizada en 1984 con el artista conceptual holandés Pier Van Dyck. Ambos acababan de concluir una breve relación personal y realizaron una *performance* que versaba sobre esta ruptura. Sentados en torno a una mesa, los dos *performers* escribieron letra a letra sus nombres con trozos de tiza y siguiendo las indicaciones de tiradas de dados. El resultado de la acción fue un garabato imposible de descifrar que debe entenderse como la reafirmación del individualismo y el fracaso de la comunicación. En la misma línea que *Between us*, aunque con un concepto de memoria más privado, se inscribe *Soliloquio 3*, la participación de Concha Jerez junto a Darío Corbeira y Francisco Felipe en 1987 en una muestra alternativa a la Documenta 8 de Kassel titulada *Gruppenkunstwerke*. En esta obra, que pese a que debía ser conjunta derivó en tres trabajos individuales, Concha Jerez presentó diez viejas peceras llenas de

agua (elemento básico para la configuración de la vida) y de elementos autobiográficos que consideraba definitorios de determinadas etapas de su vida<sup>10</sup>. Así, cada pecera hacía relación a un intervalo de cinco años de la vida de Concha Jerez, incluyendo cada una referencias muy sutiles a estas fracciones de tiempo. Dos años antes de esta participación en *Gruppenkunstwerke*, Jerez había realizado en los Festivales de Navarra la *performance* titulada *Memoria, Ambigüedad, Concreción o...?* en la que la memoria venía de la mano de una partitura ilegible de veinte metros de papel translúcido que remitía a un recorrido realizado por la ciudad de Pamplona. La *performer* quemó esta partitura introducida en doce tientos de barro que formaban un círculo que pudiera hacer referencia a *Retorno a la Memoria*<sup>11</sup>, una instalación curiosamente realizada también en Pamplona. Tampoco puede pasar desapercibida la afirmación de la artista *detrás de cada ventana hay un microcosmos*<sup>12</sup>, indudablemente ligada al mundo de la memoria. Especialmente en la instalación *Muros*, realizada en 1986 en la Casa Municipal de Cultura de Avilés y significando, de paso, la primera muestra de este tipo desarrollada en la citada localidad asturiana<sup>13</sup>. La mayor parte de los elementos utilizados en *Muros* hacían referencia a la memoria de un lugar castigado. De este modo, chatarra, aguas contaminadas, edificios en ruinas u objetos devueltos por el mar se situaron en un lugar equidistante entre tiempo y memoria. De entre la extensa producción de Concha Jerez en la que la memoria es protagonista, *Muros* es, sin duda alguna, la instalación en la que ésta nos ofrece su lado más amargo, puesto que en realidad toda la obra gravita en torno a la decadencia económica y social que sacudió a una zona que hasta ese momento se contaba entre las más prósperas de España.

El concepto de memoria afecta sólo tangencialmente a las instalaciones *Límites de Medición* y *Espejismos de Solitude*, desarrolladas en 1986 en el Canal de Isabel II de Madrid y en el palacio de Solitude respectivamente. En ambos casos, un edificio histórico cargado de memoria funciona más como un vehículo que como un fin, pues si en el primer ejemplo el concepto base era una búsqueda del equilibrio entre los conceptos de límite y de medida aplicados a la vida y al arte, en el segundo Concha Jerez hace referencia, como Orson Welles en casi toda su filmografía, a la soledad del poderoso<sup>14</sup> mediante un juego con la doble acepción de la palabra *solitude*. Por el contrario, en la instalación-intervención *Al Teatro: Espejismo de Memoria* y, realizada en 1987 en el Teatro Calderón de Valladolid con motivo de la 9.ª Muestra

<sup>10</sup> JEREZ, C., «In Quotidianitatis Memoriam», *Concha Jerez: In Quotidianitatis Memoriam*, Hall K18, Kassel, 1987, p. 18.

<sup>11</sup> JEREZ, C., *Mediciones de la Ciudad de la Mente. Narraciones Parásitas*, Dirección General de la Vivienda, la Arquitectura y el Urbanismo, Madrid, 1999, p. 12.

<sup>12</sup> TORRES, R., «A Pie de Obra. Conversación con Concha Jerez», *El Arte como Camino: Memoria, Proyecto y Futuro*, Taller de Arte Contemporáneo Madrid - 2. Centro Penitenciario Madrid - 2 / Fundación Colegio del Rey. Alcalá de Henares (Madrid), 1990.

<sup>13</sup> ANÓNIMO, «Concha Jerez, los Muros y el Concepto», *Papeles Plástica*, n.º 80, Casa Municipal de Cultura, Avilés, 1986, p. 321.

<sup>14</sup> RUBIO, M., «El Tema del Poder en Orson Welles», *Nickel Odeon*, n.º 16, Otoño 1999, Nickel Odeon Dos S.A., Madrid, pp. 220 y ss.

Internacional de Teatro, Jerez ensancha de nuevo los límites de la memoria. En este caso la memoria tenía una importancia fundamental en la intervención realizada por la artista en todos los espejos de la fachada principal del teatro, en los que incluyó datos en forma de grafismo. Estos datos fueron las fechas de los primeros restos de *homo sapiens* encontrados hasta aquel momento, cuarenta palabras ambiguas, los nombres de las quince compañías participantes en la muestra de teatro, nombres de grandes dramaturgos, etc. En 1990, el Museum Wiesbaden organizó la muestra colectiva *Künstlerinnen des 20. Jahrhunderts* (Artistas del siglo XX), dedicada en exclusiva a mujeres artistas contemporáneas. Concha Jerez tuvo el privilegio de compartir espacio con las más ilustres artistas del momento (Rebecca Horn, Jenny Holzer, Cindy Sherman, etc.) y presentó *Goethe as a Voyeur*, una instalación-intervención que hundía sus raíces en *Al Teatro: Espejismos de Memoria* y, participando, por lo tanto, del mismo concepto de memoria que su precedente vallisoletano. Esta obra *in situ* intervino la fachada principal del Museum Wiesbaden y se desarrolló en tres grandes intervenciones. La memoria tenía aquí una doble vertiente. En primer lugar, estaba presente en la filosofía de un museo que, para no perder la costumbre de lo que sucede en Alemania, exhibía «un poco de todo», lo que provocó un excitante diálogo entre una soberbia colección de fósiles y obra de arte contemporáneo. Además, realizó otra alusión a una memoria de carácter más local al tomar las aguas del emblemático balneario de Wiesbaden como materia de trabajo. En concreto, la tercera de las intervenciones se realizó en los espacios entre los capiteles de los veinticuatro pares de columnas que sustentan el museo. Estos espacios permanecían unidos mediante cajas transparentes de metacrilato que incluyeron en su interior fotografías tomadas cada hora en la icónica fuente de la que emanan aguas del balneario de Wiesbaden.

La instalación *Osnabrück: Osna-Brück*, a la que ya se ha hecho referencia en el apartado dedicado a la abundante utilización de ropa usada, participa de la memoria a través de otros elementos. El lugar (sin él, ninguna instalación podría desarrollarse<sup>15</sup>) posee aquí una importancia añadida al tratarse de la Sala de Paz del Ayuntamiento de Osnabrück, donde se firmó la Paz de Westfalia. Además, en esta instalación intermedia Jerez utilizó por primera vez una grabación con cámara de vídeo para aprehender un lugar, pues realizó un recorrido por la ciudad, cámara en mano, cuyo resultado fue exhibido en dos monitores y en diálogo con proyecciones de diapositivas, trabajos sobre acetato y la citada ropa usada.

En 1992, Brigitte March organizó en el castillo de Presteneck la muestra colectiva *Force Sight*. En esta exposición, en la que también participaron Lawrence Weiner, Marie-Jo Lafontaine o nuestro Antoni Muntadas, Concha Jerez y José Iges presentaron la instalación visual y sonora *Force In*. Los artistas tomaron la escalera del castillo como elemento central de la instalación y al propio edificio como testigo mudo de la historia<sup>16</sup>. La parte sonora de la obra consistió en una grabación ininte-

<sup>15</sup> MURRÍA, A., «En Estado de Alerta. Entrevista con Concha Jerez», *Lápiz*, n.º 141, Madrid, 1998, p. 25.

<sup>16</sup> JEREZ, C. e IGES, J., CD-ROM *Polyphemus' Eye*, *op cit.*

rumpida de cincuenta y cinco minutos que incluía la lectura cada ocho segundos de los números correspondientes a los años transcurridos desde 1582 (fecha de la construcción del castillo) y 1992 (fecha de la realización de la instalación)<sup>17</sup>. Sobre esta grabación aparecía otra con dos sonidos superpuestos: por un lado, un montaje de textos y rumores cotidianos y, por otro, los nombres de personajes ilustres del arte, la ciencia o la cultura que desarrollaron su obra en este intervalo de tiempo. Visualmente, cada uno de los cuarenta y cinco escalones de la escalera acogió en su parte izquierda un libro de artista y en su lado derecho una cifra correspondiente a algún año especialmente significativo<sup>18</sup>. En 1993, con motivo de la exposición colectiva *Bright Light* (comisariada también por Brigitte March), Concha Jerez y José Iges presentaron en la misma escalera de caracol la instalación intermedia *Broken Utopias*, que puede entenderse como una continuación de *Force In*. Manteniendo la escalera como eje y la idea del castillo como receptor de la memoria del lugar, Jerez e Iges utilizaron los libros de artista abiertos de *Force In*, si bien en esta ocasión cerrados, a los que añadieron juguetes *kitsch* rotos. Un año más tarde, la puesta al día de la parte sonora de *Force In* más la pieza *Broken Utopias* aplicada a los cinco siglos paradigmáticos de la Historia de España (se partió de 1492 en lugar de 1582) constituyó el sonido de la instalación *Inventario*, exhibida en el centro de arte «La Fábrica» de la localidad palentina de Abarca de Campos. En esta ocasión, la idea de memoria (presente con claridad en el título de la instalación) sufrió una alteración más que significativa al abandonarse definitivamente todas las referencias al castillo de Presteneck. Por el contrario, el interés de Concha Jerez y José Iges fue un acercamiento iconoclasta hacia la idea de memoria. Además, la memoria personal de Concha Jerez fue en la instalación *Inventario* más importante de lo que pudiera pensarse en un principio, pues reutilizó los espejos de plástico con los que había intervenido en 1987 la fachada principal del Teatro Calderón de Valladolid en la instalación *Al Teatro: Espejismo de Memoria* y. A medio camino entre la memoria personal y la colectiva, estos espejos aluden también a todo lo que de esta última tiene el mundo del teatro. Con el paso de los años, la instalación *Inventario* derivaría en la pieza homónima que en la actualidad forma parte de la colección de artistas conceptuales del Museo Vostell Malpartida. La pieza *Inventario* conserva el sonido de la instalación de Abarca de Campos y de *Force In*. Sin embargo, la parte visual apenas guarda relación con alguno de los precedentes señalados. Pese a todo, una renovada idea de memoria se muestra a través de dos aspectos. En primer lugar, todos estos procesos de transformación afectan necesariamente a la memoria personal de Concha Jerez y José Iges. Y por último, la parte visual la compone básicamente una estantería sobre la que los artistas han colocado determinados objetos cuidadosamente seleccionados. Estos objetos, en su mayor parte obsoletos, son entendidos por Concha Jerez y por José Iges como fragmentos de memoria y habían estado esperando largo tiempo en el taller de la artista hasta su utilización definitiva.

<sup>17</sup> JEREZ, C. e IGES, J., «Force In. 1992», Catálogo de la exposición *Force Sight*, Internationale Kunst der Gegenwart, Schloss Presteneck, Steim am Kocher, 1992, p. 66.

<sup>18</sup> JEREZ, C. e IGES, J., CD-ROM *Polyphemus'Eye*, *op cit.*

El 8 de Marzo de 1995 se inauguró en el Museo Nacional del Ferrocarril de Madrid la exposición colectiva *20 Mujeres Artistas*, organizada desde la Dirección General de la Mujer de la Comunidad de Madrid y comisariada por Monfragué Fernández-Lavandera. Pese a una denominación propia de Casa de Cultura, Concha Jerez participó en esta muestra junto con artistas españolas libres de toda sospecha como Carmen Calvo, Natividad Navalón, o Paloma Navares. De entrada, el lugar a intervenir (el museo se estableció sobre la antigua estación de Delicias) ha sido depositario de memoria colectiva durante muchos años. Concha Jerez presentó en esta exposición su instalación *Viajante de Paraísos Fragmentados*, que tenía su razón de ser en la intención de sacar a la luz la memoria inherente a un lugar como una antigua estación de ferrocarril. Mediante leves intervenciones realizadas por Concha Jerez sobre la maquinaria y demás objetos que constituyen la colección permanente del Museo del Ferrocarril, la artista invitaba al espectador a reflexionar sobre la memoria que éstos esconden. El material con el que Jerez trabajó principalmente fue acetato transparente, sobre el que incluyó escritos ilegibles que recordaban al espectador que, pese a todo, resulta ciertamente complicado descifrar aquello que se esconde en las profundidades de la memoria de las personas con las que cohabitamos el mundo. Además, espejos de plástico situados perpendicularmente a las vías ofrecían el reflejo de los visitantes en diálogo con grandes locomotoras. Finalmente, los farolillos que la artista intervino a lo largo de la estación destilan memoria personal como ningún otro elemento de la instalación, pues en realidad los pequeños paraísos imaginarios (construidos básicamente con objetos *kitsch*) que éstos incluyen en su interior remiten a la fascinación que Jerez ha sentido desde pequeña por las leves llamas de estos faroles. En otro orden de cosas, *Viajante de Paraísos Fragmentados* es la instalación de Concha Jerez en la que la unión de fragilidad y memoria ofrece mejores resultados. La utilización de materiales poco resistentes alude indirectamente a la fragilidad del ser humano. De ahí que Concha Jerez quisiera integrar en esta instalación la pieza *Diario Límite Interior* (cuyos elementos fundamentales son una banca y lana de Malpartida de Cáceres). En esta pieza, realizada entre 1986 y 1988, la memoria tenía un peso específico nada desdeñable que, en el contexto de la antigua estación de Delicias, ofrecía una riqueza de matices digna de ser tomada en consideración. En efecto, es fácilmente imaginable la sensación de fragilidad y extrema vulnerabilidad que inundaba en ese lugar a los emigrantes interiores que se desplazaban en tren en los años sesenta. Por último, conviene destacar el propósito de poner al día la memoria del lugar, por lo que utilizó objetos *kitsch* en lugar de objetos que pudieran remitir al pasado.

Concha Jerez reutiliza abundantemente elementos que han formado parte de instalaciones e intervenciones para la creación de piezas. En este punto, todos estos elementos remiten a la memoria personal de la artista. Sin embargo, no sería del todo correcto enumerar el largo listado de piezas únicamente por este motivo. Sí merece la pena detenerse, no obstante, en las instalaciones que retoman elementos de obras previas. La instalación *12 Hojas de Críticas de Arte pertenecientes a 7 Periódicos de Madrid* (Espai Tres de Sabadell, 1979), por ejemplo, estaba integrada

por la mayor parte de las hojas de periódico que meses antes habían formado parte de la instalación *Significación del Estilo* (Galería Ovidio, Madrid, 1978). Como ya se ha señalado, la instalación *Retorno al Comienzo* (Museo Vostell Malpartida, 1983) es hija natural de *Retorno a la Memoria* (Sala de la Caja de Ahorros de Navarra, Pamplona, 1983). No es de extrañar, por tanto, que la utilización en ambos casos del mismo papel continuo y de la silla, la mesa y la máquina de escribir aluda de un modo u otro a la memoria personal de Concha Jerez. Mención especial merecen las diversas versiones de la instalación *Inside Time Limit*, la participación de Jerez en la muestra itinerante *Artistas Españolas en Europa*, que viajó de 1989 a 1991 por las ciudades de Turku (Finlandia), Åarhus (Dinamarca), Stuttgart, Bonn y París. En realidad *Inside Time Limit* es una recreación libre de la pieza *Tiempo Interior Autocensurado*, que fue presentada en 1989 en la Capilla del Oidor de Alcalá de Henares formando parte de la instalación intermedia *Trangresión de Tiempos*. Ya se ha indicado que la instalación de Concha Jerez y José Iges *Force In* (llevada a efecto en 1992 en el castillo de Presteneck) derivó en su momento en *Broken Utopias* (Castillo de Presteneck, 1993) y en la instalación *Inventario* (Centro de Arte La Fábrica, Abarca de Campos, 1994) y cómo ésta, a su vez, dio lugar, a la pieza que con idéntico nombre se exhibe actualmente en el Museo Vostell Malpartida. También se ha señalado que la instalación *Inventario* incorporó los cristales que habían intervenido el Teatro Calderón de Valladolid en 1987. Una situación similar puede apreciarse en la instalación multimedia de Concha Jerez y José Iges *Argot* (Museum Moderner Kunst de Viena, 1991) y en la recreación que ambos autores realizaron de la misma en la pieza visual y sonora *Argot 2. Intermedia Labyrinth*, que formó parte en 1992 de la exposición colectiva *Fluxus-Virus*, celebrada en el Kaufhof-Parkhaus de Colonia y comisariada por Christel Schüppenhauer. Por último, todas las *performances* realizadas con el laberinto de lenguajes como tema (*Labirinto di Linguaggi 3* en el festival *Audiobox* de Matera en 1990, *Labyrinthe de Langages 4* en la casa de España de París en 1991 y *Kielten Labirinti* en el festival de arte radiofónico *Wings of Sound* de Helsinki en 1993) se acercan más a la memoria personal que a la reutilización de elementos.

En 1994, Heidi Grundmann comisarió en el Kunsthall Tirol de Hall la exposición colectiva *Zeitgleich*, producida por Transit y por el programa de la ORF KunstRadio / RadioKunst. En realidad, la exposición (en la que también participaron Bill Fontana, Alvin Lucier y otros símbolos del arte sonoro) se desarrolló en la antigua fábrica de sal que es hoy la Kunsthalle Tirol de la citada localidad austriaca. Para esta ocasión, Concha Jerez y José Iges presentaron *Food for the Moon*, un *remake* de trabajos previos que incluyó, por ejemplo, la obra sonora de *Bazaar of Broken Utopias* (Innsbruck, 1993) y de una parte visual procedente de *Broken Utopias* (Castillo de Presteneck, 1993) tiene en todas estas reutilizaciones de elementos un indudable toque de memoria personal. Sin embargo, la instalación se centra tanto o más que en esta memoria personal en la memoria colectiva. Se trata, por tanto, de una búsqueda de la memoria colectiva a través de la memoria personal.

Capítulo aparte merecen todas las ramificaciones surgidas de *Broken Utopias* (Castillo de Presteneck, 1993). Por una parte se encuentran las *performances* intermedia de Concha Jerez y José Iges *Bazaar of Broken Utopias* (ORF Landesstudio Tirol, 1993, con motivo del simposio *On the Air*), *Food for the Moon* (Landenmuseum Mainz, 1994), *Alimento para la Luna* (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1994), *Bazaar of Broken Utopias* (Galerie am Fischmark, Erfurt, 1995) y las versiones de *Bazar de Utopías Rotas* desarrolladas en la Fundació Pilar i Joan Miró de Palma de Mallorca en 1997 y en el MACBA de Barcelona en 1988). Y por otra, las instalaciones *Food for the Moon 3/94* (Kunsthalle Tirol, 1994), *Bazar de Utopías Rotas* (Círculo de Bellas Artes, Madrid, 1995 y Museo de la Pasión, Valladolid, 1998).

Con la instalación de Concha Jerez *Trayecto de Interferencias*, realizada en 1994 en la galería Trayecto de Vitoria, se inauguran una serie de trabajos que tienen a las banderas de los países miembros de la Comunidad Económica Europea como ingrediente esencial. El elemento central de esta instalación, que por otra parte es origen visual de *Bazaar of Broken Utopias*, era una mesa recubierta en su parte superior por espejos de plástico en la cual se suponía debían sentarse los presidentes de gobierno de los doce países miembros en ese momento de la Comunidad Europea. El lugar destinado a cada representante de Estado tenía una banderita del país correspondiente y un plato y una copa llenos de cristales rotos con escritos ilegibles. En el centro de la mesa, casi a modo de fuente, un globo terráqueo partido por la mitad, con escritos ilegibles y una televisión en funcionamiento en su interior. Por sí misma, esta obra se aleja radicalmente de las ideas de tiempo o memoria. Sin embargo, las diferentes versiones de la misma se relacionan con la memoria personal de Concha Jerez y la circunstancia de que en las sucesivas versiones se hubiera ampliado el número de países miembros de la C.E.E. (lo que obligaba a la instalación a actualizarse) enlaza con el concepto tiempo. La segunda versión de *Trayecto de Interferencias* tuvo lugar, bajo la denominación de *Golden Stars*, ese mismo año en la galería Schüppenhauer de Colonia, volviendo a verse con el mismo nombre en la Galerie am Fischmark de la localidad alemana de Erfurt. Otras variantes de esta obra fueron *The Nomad of Memory* (Staditsche Galerie Böblingen, 1997) y *Mesa de Conflictos*, que formó parte de la exposición de piezas de Concha Jerez *Shadows of the Scenary* (Galería Schüppenhauer, Colonia, 1999). Una disposición espacial bien diferente de la idea que sustenta *Trayecto de Interferencias* es la que pudo apreciarse en la instalación de Concha Jerez y José Iges *Bazar de Utopías Rotas* (Círculo de Bellas Artes, Madrid, 1995).

Durante el invierno del año 2000 la galería Schüppenhauer de Colonia exhibió la muestra colectiva *Positions*, en la que se exhibían obras de Concha Jerez junto a trabajos de Daniel Spoerri, Ben Patterson, Mary Bauermeister, Ben Vautier y el joven artista suizo Freddy Paul Grunert. La artista conceptual española presentó en esta instalación la pieza efímera titulada *Utopias*, que estaba integrada por los esqueletos de tres mesas que habían sido utilizados para la obra anterior *Golden Stars*, lo que añade un factor importante de memoria. La utilización de luz negra también

podría entenderse como una recuperación de la memoria de Jerez e Iges en relación con la galería Schüppenhauer, al haber sido ésta empleada con anterioridad en una obra titulada, en clara referencia a una pintura de Marc Chagall, *Les Amoureux au-dessus de la Ville*. Y como nuevo factor de memoria, la pieza incluyó el sonido del CD de Jerez e Iges utilizado para *Broken Utopias* (Castillo de Presteneck, 1993).

Finalmente, la obra exclusivamente sonora firmada por Concha Jerez en solitario o junto a José Iges o Vicenç Altaió tiene en la memoria uno de sus componentes esenciales. El punto de partida de *El Diario de Jonás*, una auténtica apología de la memoria editada por el sello discográfico balear Unió Músics en 1997, son veinte recuerdos de Concha Jerez y otros tantos de José Iges. Estos cuarenta recuerdos son enumerados en la grabación y se relacionan con sonidos de percusión o electrónica en vivo cuyas partituras parten igualmente de los mismos, pudiéndose hablar, por consiguiente, de diversas traducciones de estos cuarenta textos. El resto del material sonoro (varios CD's arropan a la instrumentación tanto en estudio como en directo) se corresponde con otros aspectos de la memoria, pues parten fundamentalmente de objetos sonoros que, de un modo u otro, están colmados de memoria. Otra obra sonora de Concha Jerez y José Iges en la que la memoria es protagonista es *La Ciudad de Agua*, editada por Hyades Arts en 1994. Esta composición transcurre en la Alhambra de Granada y toma a su distintivo sonoro de mayor importancia (el agua) como vertebrador del mismo<sup>19</sup>. Sin embargo, al indudable peso de la memoria en semejante marco hay que añadir el interés de José Iges y Concha Jerez de mostrar lo que sucede hoy en la Alhambra y los textos tomados de la arquitectura de la misma incluyen aquellos en que el monumento habla en primera persona. Las múltiples grabaciones del sonido del agua de la Alhambra remiten directamente a la idea de memoria. Sobre todo la fuente a la que los autores dedicaron una atención especial que, según la tradición, era utilizada por la comunidad para realizar un viaje iniciático en el que se purificaban pies y manos.

Tras este repaso a la evolución de los conceptos de memoria y tiempo en la obra de Concha Jerez, debe advertirse que éstos no son más que dos de los muchos ingredientes con los que la artista elabora sus piezas, *performances* o instalaciones. Quizás ambos tengan mucho en común, pero en el muestrario de los conceptos utilizados habitualmente por Jerez no poseen un peso específico mayor que otros que hunden sus raíces en el arte conceptual (sonido y silencio, cotidianidad, vida o lenguaje) o que definen con mayor claridad la propuesta de la artista (interferencia, límites, medida). Por otra parte, también debe recordarse que son muchos los artistas que se interesan por el tiempo y la memoria. En el mes de abril de 2001, sin ir más lejos, el castellonense E.A.C.C. (Espai d'Art Contemporani de Castelló) inauguraba la muestra colectiva *Lugares de la Memoria*, con obras de Doris Salcedo, Chris Marker, Antoni Muntadas, Mirosław Balka, Eugenio Dittborn, el cineasta francés Jean-Luc Godard y Félix González Torres.

<sup>19</sup> CUADRAS, F., «Comentario a cierto Repertorio Paisajístico», *Simposio de Música Electroacústica En Red O. AMEE*, Còclea, Orquesta del Caos, Centre de Cultura Contemporània, Barcelona.



FIG. 1. *Concha Jerez y José Iges, Bazar de Utopías Rotas, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 1995.*



FIG. 2. *Concha Jerez y José Iges, Bazar de Utopías Rotas (fragmento), Círculo de Bellas Artes, Madrid, 1995.*

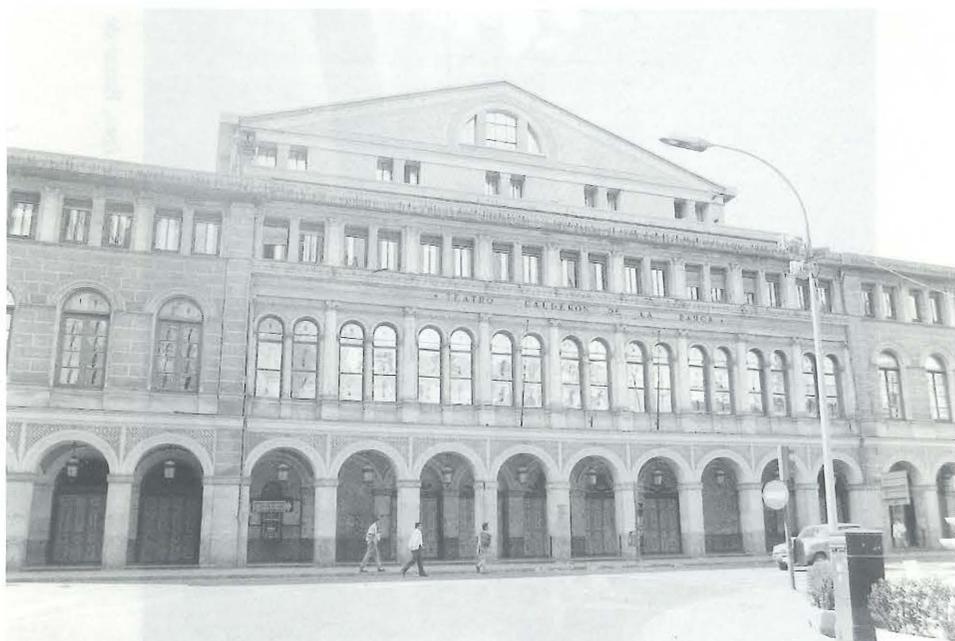


FIG. 3. *Concha Jerez, Al Teatro: Espejismo de Memoria y, Teatro Calderón, Valladolid, 1987.*



FIG. 4. *Concha Jerez, Inside Time Limit, Haus der Wirtschaft, Stuttgart.*

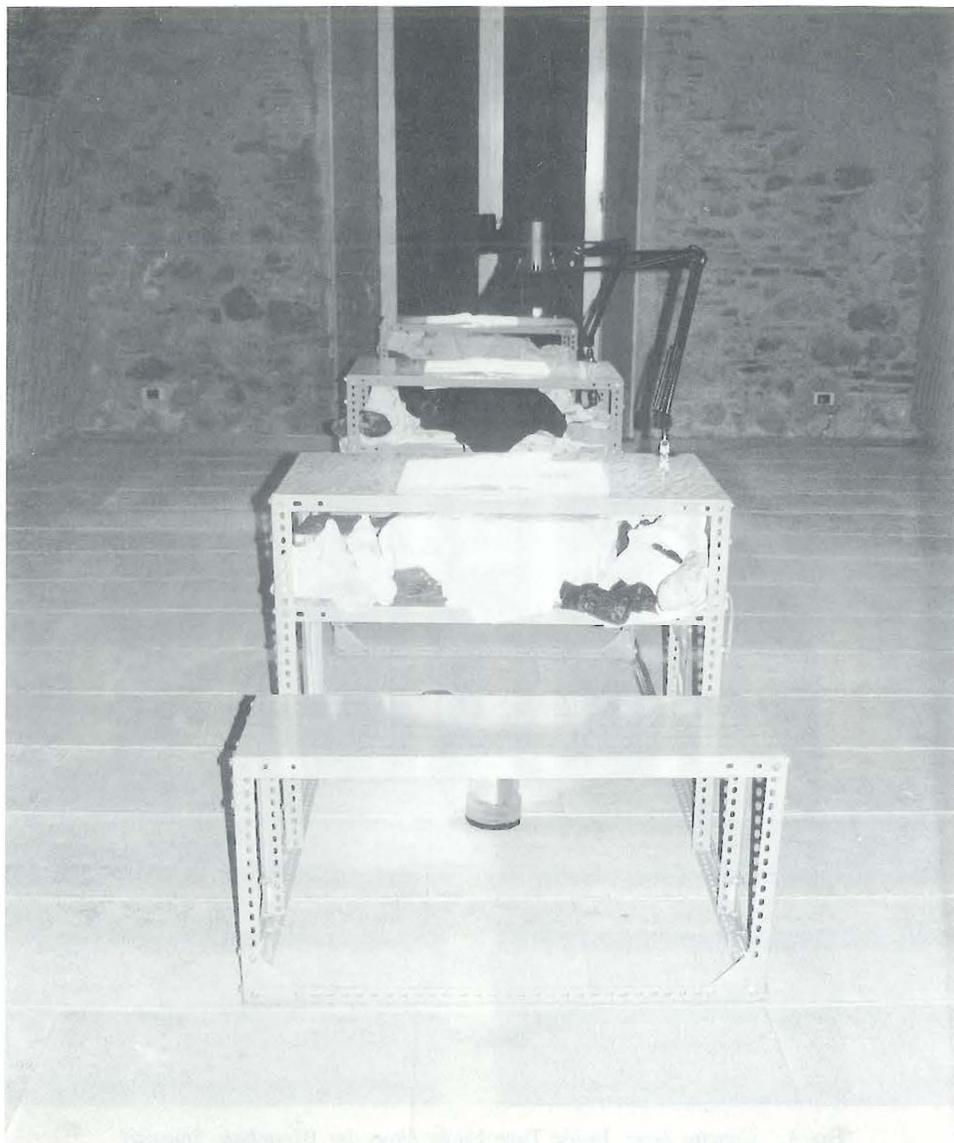


FIG. 5. *Concha Jerez, La Fosca de Mirall (fragmento 1), Can Palauet, Mataró, 1997.*



FIG. 6. Concha Jerez, *La Fosca de Mirall (fragmento 2)*, Can Palauet, Mataró, 1997.



FIG. 7. *Concha Jerez, Retorno al Comienzo (fragmento), Museo Vostell Malpartida, Cáceres, 1983.*



FIG. 8. *Concha Jerez*, Caixa de Quotidianitat, Sala de la Fundació Caixa de Pensions, Barcelona, 1988.



FIG. 9. *Concha Jerez*, Osnabrück: Osna-Brück, Ayuntamiento de Osnabrück, 1988.