Políticas en femenino en los años del Arte Conceptual. Conversación con Concha Jerez

quaderndelesidees.press/politicas-en-femenino-en-los-anos-del-arte-conceptual/

June 5, 2015

Conversación con Concha Jerez

Instalación Interference landscapes (Kunstlerhaus,Graz, Austria, 1993).

Concha Jerez (Gran Canaria, 1941) es una artista singular en el panorama del arte contemporáneo español. Su trayectoria creativa, que inicia su transcurso en los años del arte conceptual, se ha desplegado desde múltiples registros formales y técnicos: la imagen en movimiento, el texto impreso, la palabra, el sonido, la *performance*, la instalación y la obra intermedia. También ha realizado trabajos para internet y obras radiofónicas en colaboración con el artista, teórico y compositor José Iges.

Tal y como reconoce la propia artista, sus inicios creativos estuvieron marcados por experiencias de vida determinantes: su formación en Ciencias políticas y en música; el conocimiento de las teorías anarquistas por la vía directa del ámbito familiar; el dilema de repartir su tiempo entre las tareas de madre y la necesidad creativa de artista. Con semejante substrato intelectual y vital, Concha Jerez irrumpe en la escena artística a finales de los años setenta con diversos trabajos de profundo calado crítico que enseguida se abren paso hacia las ideas de censura y autocensura. En un texto histórico[1], la artista reconoce que la imposibilidad de expresarse en libertad dio origen a sus primeros *Escritos ilegibles autocensurados* (1974).

A partir de 1977 expande su crítica en torno a la palabra hacia la prensa escrita. Le interesa analizar cómo sus estructuras —estéticas e ideológicas— se inscriben de forma inmediata en nuestras mentes y nos predeterminan. Fruto de este giro conceptual fueron las instalaciones S*ignificación del estilo* (1978) y *12 páginas de crítica de Madrid* (1979).

Precisamente con estas dos piezas Concha Jerez cerró, en el mes de junio de 1979, la emblemática historia de Sala Tres de Sabadell (1972-1979), uno de los espacios alternativos que configuran el mapa geográfico del arte conceptual en Cataluña.[2].

Maia Creus. En tu trayecto creativo, la reflexión acerca de la idea de censura y autocensura es constante. Aparece y reaparece des de múltiples formas y procedimientos. Para mí, es especialmente significativo que abordes estas ideas precisamente en los denominados años de transición, momento histórico en el que las estructuras políticas de nuestro país se preparan para dar el salto desde una dictadura militar a una democracia. Son tiempos de luz y de cambio teñidos, sin embargo, por la poderosa sombra de un pasado que de hecho nunca se fue. Es en este contexto histórico cuando tú entras en la escena del arte nada más y nada menos que con una reflexión critica en torno a la censura y la autocensura. Sin embargo, me gustaría nombrar otro contexto donde ubicar tu trabajo

Caja de Cotidianidad (MUSAC, León, 1988-2014).

Concha Jerez. En aquellos años desconocía absolutamente las teorías feministas. Mi bagaje conceptual venía de las ciencias políticas y de una actuación política en el contexto de la dictadura franquista, por lo que mi primera reflexión en torno a la idea de censura y autocensura la hice desde un planteamiento general en el contexto concreto de las expectativas políticas que emergieron con la muerte del dictador. Es ahí donde me di cuenta de que el mundo de supuestas libertades que acabábamos de alcanzar chocaba de frente ya no tan solo con la censura —realidad objetiva e histórica que coarta nuestras libertades—, sino que existía una autocensura previa a la censura. Tampoco en los denominados años de transición se podía decir todo. También dentro de las libertades democráticas se ha ido imponiendo el principio de lo políticamente correcto y de lo que no lo es. Y dentro de esta autocensura —y ahí vamos a lo femenino —, yo vi que en las mujeres se sumaba otra fuerte autocensura que era la imposibilidad de hablar como mujer. Nuestras realidades personales no se consideraban. Aunque en aquellos momentos desconocía totalmente las teorías feministas, sin embargo en la práctica —hoy me doy cuenta— era muy consciente de que en mi trabajo en torno a la censura también estaba inscrita la voz autocensurada de ser mujer.

M.C. Tu trabajo acerca de la censura/autocensura en el contexto de los años setenta y ochenta, según mi modo de ver, puede inscribirse en el contexto del deseo de libertad política femenina, directamente relacionada con el esfuerzo y la aptitud subjetiva de las mujeres de dar sentido a sus vidas. La pregunta no es qué efecto tiene haber nacido

mujer, sino cómo las mujeres se desenvuelven en la escena del mundo. La diferencia femenina en la práctica del arte significaba la clara voluntad de alterar el retorno de lo siempre igual.

C.J. Sí, es cierto lo que dices. En mis inicios yo desarrollaba mi práctica artística de forma muy independiente y, aun sin ser consciente de ello, lo hice asumiendo las contradicciones que suponía el compartir mi trabajo creativo con el de ama de casa y madre. Esta realidad pedía un gran esfuerzo personal que hoy considero de valor político.

M.C. Siguiendo con la perspectiva de iluminar el carácter femenino y, por lo tanto, político de tu trayectoria creativa, me gustaría hablar de tu relación con la palabra, el lenguaje. Del carácter lingüístico del ser y del pensar. Desde la diferencia femenina emerge la relación conflictiva entre un lenguaje culto de autoridad, un lenguaje formalizado y la búsqueda de un lenguaje natural, experiencial, no formalizado, directamente relacionado con la experiencia de vida. Aquí entran en juego los conceptos de contingencia, vulnerabilidad y dependencia directamente inmersos, tal y como nos recuerda Hannah Arendt, con la posibilidad de la singularidad, del ser yo misma. Más allá de influencias conceptuales y teóricas, tus inicios en el campo del arte están directamente implicados con el gesto íntimo y privado de poner en juego las características de tu propia experiencia. La libertad femenina ganada desde la práctica del arte.

Stand de la Galería Aural en la feria de arte Summa de 2013.

C.J. En realidad, lo que te voy a decir es muy femenino. Yo empecé a trabajar en el campo del arte mirando hacia mi interior. Mis primeras obras las realicé, como ya te dije, compaginando mi actividad creativa con la de ama de casa y madre de mis hijos. En este sentido de poner en relación lo personal y lo político, me sorprendieron enormemente los planteamientos políticos de mis compañeros conceptuales desarrollados en los encuentros del Instituto Alemán de Madrid a principios de los setenta; me parecían enormemente naif porque yo venía de una experiencia política mucho más honda, no en el sentido de políticas de partido, sino más bien de posicionamiento político centrado en lo ideológico. Por todos estos motivos, mi práctica

artística de aquellos años setenta se fue desarrollando de forma independiente. A esta primera contingencia en seguida le añadí otra: la voluntad de mantener mi obra fuera del mercado. Esta voluntad residía en mi decisión de desarrollar mi obra libremente, sin limitaciones. Por este motivo busqué ganar mi sustento en otros campos laborales, como el de la pedagogía en el progresista colegio Siglo XXI de Madrid. Poner en relación los lenguajes experimentales del arte con pedagogías innovadoras que yo misma elaboraba, me incitó a trabajar en la relación conflictiva entre lo privado de la realización de la obra de arte y su irrupción en lo público. Esta experiencia venía determinada por mi forma de hacer arte estrechamente ligada a mi interés permanente por el formato creativo de la instalación como obra *in situ*. La instalación convive con la intervención. Intervenir, ransformar, interceptar.

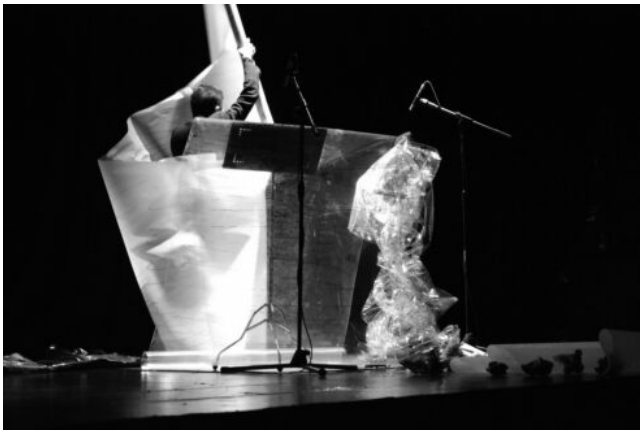
M.C. ¿Recuerdas en qué momento introduces de forma consciente la experiencia en femenino en tu práctica artística?

C.J. Mi primer acercamiento al arte desde la óptica de mujer se concretó en una instalación realizada en la galería Wewerka, en Malpartida de Cáceres, en el año 1986, donde desarrollé el concepto de límites. Dentro de los límites había el límite de la cotidianidad en femenino. Lo materialicé en una sartén en el interior de la cual había cristales rotos con escritos ilegibles autocensurados. Dentro de la sartén, una cuchara con la palabra “diario”. Y ese era mi diario de cotidianidad. Esta fue mi manera de incorporarme a un arte feminista, hablando de una realidad interior, de un mundo oculto del cual nadie quiere saber. Ni entonces ni hoy. Las mujeres continuamos obligadas a luchar por una libertad que no es la de los famosos derechos civiles. Se trata de la libertad de poder hablar y desarrollarse libremente.strong> C. Hablar de censura nos lleva a hablar de libertad, una idea de grandiosa atracción para el discurso del arte. En el marco de la teoría crítica y las perspectivas feministas, la libertad sería la perspectiva que nos induce a poner en cuestión el espacio de veracidad en el cual estamos inscritos, o sea, reconocer la imprenta (exterior) que rotula aquello que pensamos, que decimos, que podemos decir, que podemos creer. La libertad seria, pues, una disposición a salirse de sí mismo. Salirse de sí misma y hablar en femenino. ¿Te planteaste esta posibilidad?

C.J. No tan concretamente en femenino, pero sí en el extenso trabajo que he llevado a cabo con las palabras ambiguas. Las palabras ambiguas son esenciales en mi obra.

M.C. Pero la ambigüedad de la palabra, yo precisamente sí que la veo en femenino, porque es la única brecha que te permite salirte del lenguaje normativo y abrirlo.

C.J. Claro, tienes toda la razón. La ambigüedad es constante en mi obra desde el año 1984, que la utilicé junto con otras referencias claramente feministas en mi primera vídeo-instalación en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, que giraba en torno a la idea del tiempo real, tiempo virtual y tiempo mental. Asimismo, esta problemática se repite en la instalación que realicé en la Capilla del Oidor, en Alcalá de Henares, del 1989, titulada “Transgresión de tiempos”.



Perfomance Intervalo único de tiempo autocensurado (Sala de El Charco, Lanzarote, 2013).

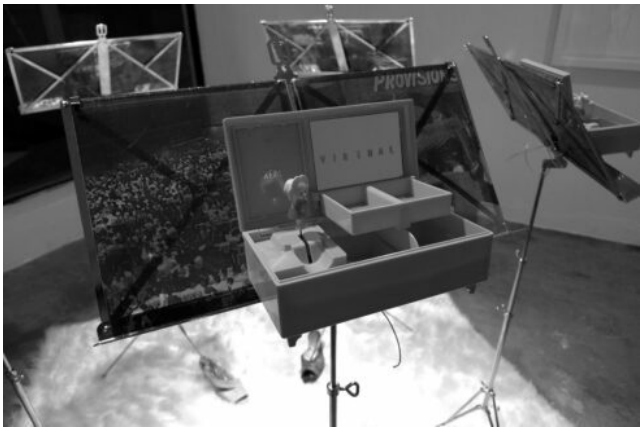
M.C. Transgresión de tiempos. Tiempo interior, tiempo individual, tiempo exterior, tiempo social. Transgredir la separación patriarcal entre tiempo y espacio privado del tiempo y el espacio público. Tiempo transgredido o tiempo expandido de la psicología, la poesía, la creatividad donde se recrean y revierten las relaciones entre lo subjetivo (privado) y lo social (político). Ahí es donde la diferencia femenina entra en juego en su posibilidad de cambiar el orden simbólico que nos ha sido legado. Precisamente aquí es donde alcanza su luz especial el uso que tú haces de la realidad material y objetual de tus trabajos. Todo lo que te rodea es la materia prima a partir de la cual creas tu discurso estético. Un arte que rehuye los saberes claros, definidos y transparentes de la universalidad masculina para hundirse en un saber finito, contingente. Un saber que no imita ni admira, ni perpetúa, sino que fluye, se transforma, porque surge de la acción real y concreta. De la relación reinventada necesariamente por tu deseo de generar ejemplaridades que provengan de tus propias experiencias y relaciones. Memoria viva con la que inventas, creas, propones otras relaciones entre las palabras y las cosas. Entre presente y pasado, entre memoria y desmemoria.

C.J. Sí, mi trabajo sobre la idea de ambigüedad se relaciona directamente con mis trabajos sobre la memoria. Y desde luego con la desmemoria. La primera obra que yo hice centrada en ello fue en Pamplona, en el año 1983. Se titulaba “Retorno a la memoria”. Pero donde empecé a elaborar más profundamente las relaciones humanas con el tiempo fue en Kassel, con la instalación de carácter absolutamente feminista titulada *In quotidianitatis memoriam* (1987). La instalación, que servía de soporte a la *performance* que realicé, ponía otra vez en escena utensilios de cocina llenos de cristales con textos ilegibles autocensurados y rollos bellísimos de papel vegetal de 20 metros de longitud llenos de una escritura que jamás sería leída, porque yo prendería fuego a esta escritura destinada al olvido. Formaba parte de la instalación la cal viva —material de limpieza, de desinfección, de olvido—. Con esta instalación y las acciones realizadas en ella, fui plenamente consciente de mi voluntad de poner en relación el espacio privado con la escena pública. Una relación compleja que tiene que ver con el mundo interior de la mujer. Un tema muy recurrente en mi trabajo, pero que al mismo tiempo se cubría y extendía a la idea de la autocensura.

M.C. La palabra inalcanzable, una idea poética que abre muchas puertas y conjeturas atraviesa todo tu recorrido creativo. ¿Qué es lo que te interesa decir con la idea de lo ilegible?

C.J. La gente, muchas veces me ha preguntado: ¿Qué es lo que escribes? Pues no lo digo, claro. Son escritos autocensurados de ideas que yo veo que se piensan y que no se pueden decir. Yo escribo, sí, no es una ficción, es una realidad. Son realidades autocensuradas. Yo quiero hacer ver que son escritos que yo escribo y que los he autocensurado. Que me los censuro yo misma. Y con ello busco crear una tensión, una posible utopía de transgresión. Como línea que recorre internamente toda mi obra yo situaría la idea de "Transgresión". Transgresión de tiempos, en la cual está el tiempo autocensurado, el tiempo de la memoria, el tiempo real, el tiempo mental, los límites del tiempo, los fragmentos de tiempo. Transgresión de actitudes, mentalidades, de acciones… Y ahora, desde la perspectiva de los años, reconozco en mi trabajo una actitud plenamente feminista que no avanza desde la teoría crítica y la filosofía, sino desde la práctica cotidiana de la acción, la *performance* y la poética objetual que permite el formato artístico de la instalación. No es por casualidad que en todas mis *performances* de aquellos tiempos yo siempre me vistiera de mujer. Dada a vestir cotidianamente en el formato cómodo del pantalón, el uso del vestido elegante y los zapatos de tacón en mis *performances* me permitían circunscribir en mi práctica artística un determinado lenguaje corporal y simbólico. Esa figura femenina elegante, que sabía hacer todo adecuadamente, me permitía desarrollar un contratiempo simbólico muy oportuno. Insisto, siempre he mirado hacia adentro, en mí. Así ha transcurrido todo mi desarrollo vital y creativo.

M.C. La acción real y concreta de transformación. Reinventar relaciones necesariamente por el deseo como mujer de generar otras formas de mirar, otras ejemplaridades que provengan de su propia voz.



Música diaria (Galería Saro León, Las Palmas de Gran Canaria, 1996).

C.J. Pero no hemos ganado. La gran maldición de los que nos dedicamos al arte es que todo lo que tocamos se nos convierte en estética, sea pasada, presente o futura. No podemos salir, es nuestra jaula, una jaula de oro, pero una jaula. Aun así yo he intentado salir de esa jaula. Te digo esto porque para mí, en el siglo XX ha habido un

camino hacia la autocensura enorme, enorme. Y lo más grave es que no solo ha sido a niveles personales, que sí que también los hay, sino también a niveles políticos. El advenimiento de la autocensura en tiempos de democracia es aplastante. Es angustioso. Yo lo vivo con verdadera angustia. De ahí que en mi trabajo esté adherida de forma continuada esta necesidad de transmitir desde mis herramientas artísticas esa sensación de que vas caminando y te vas encontrando con la autocensura en una cosa, en otra… La gente que no se autocensura es apartada políticamente, socialmente, incluso dentro de las familias también es una persona incómoda. Y desde el punto de vista de la experiencia femenina, esta autocensura tiene un desarrollo muy específico, terriblemente específico. O te autocensuras, o te conviertes en un ser extrañado, en la "loca de la colina". Yo no veo que estemos avanzando en esta cuestión; al contrario. Hoy vemos actitudes y comportamientos de hijas de madres feministas que aceptan modos de vivir sumisos al barón. Hasta que el ADN feminista no se trabaje desde el lenguaje materno, la guardería y la enseñanza, no tendremos esperanza.

M.C. El contexto artístico de los años setenta a los noventa estuvo muy abierto a la lucha feminista. Se contemplaba la posibilidad de cambiar el orden simbólico dominante, dar a luz la palabra en femenino abriendo un nuevo horizonte de mediación con el mundo. ¿Sientes que formas parte de aquella lucha?

C.J. Sí, sí. Yo la aprehendí en Alemania y Austria, donde tuve la oportunidad de relacionarme con grupos de artistas, galeristas y críticas muy concienciadas, como las fundadoras del Frauen Museum de Bonn, donde he expuesto en diversas ocasiones. Con ellas inicié mi reflexión a finales de los ochenta en torno a la relación entre la imagen femenina, los medios y la industria de consumo. Aquí cabe citar la instalación que realicé en la ciudad de Graz en Austria en el año 1993, en el contexto de tres grandes eventos culturales que se desarrollaron en torno a tres enunciados: "On line", "In control", "On the air". Los elementos protagonistas de mi instalación fueron los distintos modelos de la muñeca *Barbie*, por aquel entonces un verdadero artefacto de transmisión de conceptos retrógrados, reproduciendo los estereotipos más vulgares del lenguaje sumiso del cuerpo de la mujer. El otro era el discurso de los medios y su potencial performativo; de hecho, otro de los *leitmotiv* de mi trabajo. Esta obra y otras con discurso similar, se han ido reinventado a lo largo de mi obra. Es mi forma personal de invitar a la gente a romper con lo establecido. A crear líneas de interferencia.

M.C. Relaciones de intervención. El actuar directamente sobre la realidad como uno de los principios fundamentales de todas las formas de feminismo. Transformar.

C.J. Y repensar la palabra. Por ello el lenguaje está siempre presente en mi obra, aunque paradójicamente se relacione en muchos casos con lo ilegible autocensurado. Quisiera insistir en esta compleja relación. Soy una amante de la palabra. Del lenguaje. Para mí, la escritura ofrece un campo semántico muchísimo más amplio que la imagen. Quizá por ello los artistas conceptuales hemos utilizado el lenguaje, porque allá donde colocas una palabra, esa palabra genera enorme cantidad de imágenes. En todo caso y concluyendo, resumiría en una idea la intención de toda mi trayectoria vital y artística (por otro lado, absolutamente relacionada internamente). Mi obsesión creativa no se

dirige a gustar o no gustar, a vender o no vender. Esto me da igual. Lo que me propongo en mi obra es situar al espectador o espectadora ante mis planteamientos, mis temas, mis dudas..., con la intención, quizás utópica, de que pueda surgir en ella o en él la necesidad de pensar.

MAIA CREUS

1. 1. «Teixit de paraules i espais», catàleg: Art i escriptura, KRTU, Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1999. ↩
2. 2.Pasados 36 años de aquella histórica muestra, Concha Jerez no solamente se mantiene fiel a sus orígenes conceptuales, sino que su trabajo actual continúa atravesado por la reflexión en torno a las fisuras del lenguaje como experiencia, quizás, ineludible. ↩

Si t'ha agradat aquest article i vols rebre informació dels pròxims que publiquem, envia'ns el teu nom i el teu correu electrònic.

He llegit i acceptat les condicions establertes en l'avís legal i política de privacitat.

Maia Creus · Doctora de la facultat de geografia i historia
Maia Creus Castellana. Doctora en Història de l'Art per la Facultat de Geografia e Historia, Universitat de Barcelona. Premi ACCA de la Critica d'Art 2018 de RECERCA: Fina Miralles. Paraules fèrtils 1972-2017 (Fundació Ars i Museu d'Art de Sabadell). Ha impartit docència en Història de l'art a la Universitat Autònoma [...]

Llegir més