

Concha Jerez y José Iges: el artista como “Mutante Mediático”

Entrevista con José Manuel Costa, Abril-Mayo 2007

Hablar con Concha Jerez (Las Palmas de Gran Canaria, 1941) y José Iges (Madrid, 1951) podría convertirse en un ejercicio de nostalgia en torno a dos artistas que ya llevan hecho mucho y desde hace mucho tiempo. Sin embargo, no es el caso. En realidad ambos no sólo están en plena actividad, sino que algunas de sus obras más contundentes surgen del momento en que decidieron comenzar a realizar trabajos en común y de esto no hace tanto tiempo, porque dicha colaboración y aun de forma un poco tentativa, comenzó a primeros de los noventa pero se ha desarrollado plenamente en los últimos diez años. Así, la entrevista, cuando echa la vista atrás es más bien para explicar el trayecto que conduce hasta un presente con gran proyección de futuro y no de un repaso memorístico de algo que fue.

José Manuel Costa.- ¿Cómo empezó esta colaboración, que ha conducido a firmar proyectos en conjunto después de tanto tiempo de trabajar de manera individual?

Concha Jerez.- Comenzamos en el año 88 aunque los primeros resultados se plasmaron al año siguiente. De todas formas, aunque ambos teníamos un interés compartido en lo sonoro y en lo audiovisual, ambos pertenecíamos básicamente a una línea de trabajo, yo más visual y Pepe más en el terreno de la música propiamente dicha. Empezamos un poco con esa idea pero en aquella primera colaboración de 1989 en la Capilla del Oidor de Alcalá de Henares, todavía firmábamos por separado, aunque por supuesto el material que eligió Pepe tenía que ver con el tema de esa exposición, que era el Tiempo. Eso mismo año hubo otras dos exposiciones donde ya hubo una mayor complicidad porque determinados motivos eran en realidad puntos de escucha. Pero ya lo siguiente era una colaboración plena...

J.M.C.- ¿Como se llegó a esa colaboración plena?

José Iges .- Yo no recuerdo bien como fue el salto, pero pienso que fue un proceso natural en el cual nos dimos cuenta de que Concha estaba influyendo y tomando algunas decisiones que determinaban mi trabajo y que algunas de las cosas que yo iba planteando iban teniendo un peso en lo que ella realizaba. Eso se concretó ya en 1990 con “Tráfico de Deseos” en Hospitalet de Llobregat, instalación con semáforos parlantes, todo ello ligado a unas delimitaciones muy claras como los pasos de cebra y demás. Aquella era una obra en un espacio público pero era ya un trabajo que no hubiera surgido sin una colaboración mas madura y que se plasmó de forma completa en el 97 con nuestra aportación al Festival Ars Electrónica, donde el video y el sonido o la música eran inseparables.

J.M.C.- Se dice que cuando en el arte se introduce el factor tiempo se están abriendo las puertas a la música. Esta es una idea de la que incluso en España tuvimos experiencia temprana y para cualquiera que en los 70 fuera a una performance de ZAJ, el arte y la música eran indistinguibles y por supuesto inseparables. Sin embargo hemos necesitado todo este tiempo para que esto se entienda, para encontrar los lugares donde realizarlo de forma habitual... ¿Vosotros tenéis esas raíces en aquel conceptual español?

CJ.- En mi caso claramente si. Yo las primeras obras que hice en ese sentido fueron a raíz de mi conocimiento de Juan Hidalgo. Mis primeras performances eran muy zajianas, pero en aquellos momentos yo estaba más en el tema de la partitura abierta, del texto que genera sonidos naturales y desde luego, Juan Hidalgo me hizo ver la música de otra forma, una música que yo había comenzado a practicar con siete años y que había dejado porque no había habido nadie que me enseñara ese arte del tiempo que a mi me había interesado muchísimo.

J.I.- En mi caso no tanto. Yo conocí a Juan Hidalgo algo más tardíamente, en un taller, pero me interesó mucho porque la cosa trataba de teatro musical, algo que me fascinaba. Pero yo venia

de la electroacústica, del laboratorio Alea, de cursos que di con un ayudante de Stockhausen... A mi me interesaba el fenómeno del altavoz. Ese lenguaje radiofónico expandido es lo que informa casi todo lo que hago y yo pienso que en realidad esa es mi mayor influencia.

J.M.C.- A veces, estos trabajos multisensoriales se comparan con la Gesamtkunstwerk, la obra de arte total wagneriana. En mi opinión ese paralelismo es un sinsentido, pero quizás esté equivocado...

J.I.- Yo creo que esa es una idea romántica acotada a una realidad, que tiene un desarrollo complicado y problemático. El problema del desarrollo de esa idea es que se trata de un solo artista que lo dispone todo. Esta más cerca de la Gesamtkunstwerk Carles Santos, por ejemplo, aún con matices. Yo creo que la idea de Intermedia tiene mucho más que ver con lo que hacemos nosotros.

C.J.- Esa idea de Intermedia, como decía un amigo alemán, equivale a "estar entre sillas". Sucede cuando concibes una obra y elaboras la idea, no desde ángulos separados, sino dejando que la propia necesidad de ese desarrollo te conduzca a generar espacios mixtos, Intermedia. Yo creo que ahí está la diferencia entre lo Intermedia y la Gesamtkunstwerk: jugar con los elementos pero de forma desenfadada, no quedándote en un aparato como en el caso wagneriano donde hay unas ideas que quizás formen parte de algo global pero que puedes disgregar y hablar de unas y otras. En nuestro caso es muy difícil, imposible en realidad.

J.M.C.- Si, de hecho a mi lo que hacéis me parece una ruptura con la idea romántica en tanto no son obras acabadas y cerradas en si mismas, no son la creación de un autor único y genial...

J.I.. - Es una obra para una sociedad en la que, entendemos nosotros, no interesa mucho profundizar en esa idea de Obra de Arte Total, a no ser que lo hagas de manera casi irónica, como hace voluntaria o involuntariamente la industria del

entretenimiento. Teniendo esto último en cuenta, parece mejor tirar por otro lado, porque no puedes competir con esa industria en cuanto a medios, reflejo en prensa... Y optas por hacer otras cosas, con conceptos más resistentes.

C.J. -Por supuesto, seguramente que arrastramos la herencia romántica, pero simplemente yo no estoy en mantener esa herencia y pienso que estamos precisamente en el punto de ruptura con esa idea.

J.I. - Parece claro que las rupturas desde principios del siglo XX, Constructivismo y Futurismo sobre todo, van precisamente contra esa visión romántica y a partir de ese momento, ya en la segunda mitad del siglo, todo eso comienza a tomar carta de naturaleza gracias a las nuevas posibilidades técnicas. Lo que ha ocurrido es que cuando aparece la fotografía, la pintura comenzó a esencializarse, lo que es un claro síntoma de que el artista es un "Mutante Mediático". Eso significa que los nuevos soportes, las nuevas tecnologías, le afectan y por supuesto también los medios de comunicación le influyen de forma decisiva y le conducen a nuevos lugares y nuevas formas de ser y hacer.

C.J. - Y además afecta al proceso de su propio pensamiento. La forma de concebir y de plasmar también va cambiando, de forma consciente o inconsciente. Este es un aspecto que raramente aparece en los análisis. En mi caso lo tengo muy claro. Hay herramientas para las cuales necesito a un técnico, pero eso no impide que mi forma de elaborar obras haya cambiado, porque conozco hasta donde pueden llegar o qué pueden plantear ese tipo de herramientas.

J.M.C.- Repasando hace poco los catálogos de aquellas actividades de Arte por Ordenador que tuvieron lugar a primeros de los años setenta en el Centro de Cálculo de la Universidad Autónoma de Madrid, me resultó curioso lo minimal que eran los resultados.

J.I. - Yo, sin embargo, no lo era tanto... Pero sí Elena Asins,

Barbadillo, Soledad Sevilla. Sempere... Yo pienso en lo que estábamos hablando antes sobre cómo la tecnología incide en los resultados artísticos. El modo de operar los ordenadores en aquel tiempo tenía una manera de proceder consistente en utilizar elementos geométricos que pudieran multicombinarse y estaba claro que un factor de legitimación era el minimalismo, pero es que además tecnológicamente lo menos complicado de obtener eran juegos numéricos, permutatorios, etc.... Sin embargo, la parte musical no tuvo demasiado desarrollo hasta la segunda mitad de los 70, con Florentino Briones, Javier Maderuelo, Emiliano del Cerro, Antonio Agúndez y yo mismo... Ellos también estaban muy interesados en trabajos minimalistas con una clara influencia de la música americana... Yo sin embargo tenía otras ideas, más xenakianas si quieres, más basadas en el trabajo estocástico, en la idea de las probabilidades pero de las probabilidades cribadas, tratando de no perder de vista tener un control sobre lo que salía. Una especie de corrección expresiva a las matemáticas.

C.J. - Yo querría añadir que a mi me pasó una cosa semejante con los conceptuales. Yo estuve siempre de espectadora en las cosas del Instituto Alemán de Madrid, yo asistí pero yo me sentía como ajena. No es que yo no hiciera una obra conceptual, que la hacía, pero los planteamientos políticos que se presentaban allí, a mí, que venía de Ciencias Políticas, me parecían de niños. Paupérrimos... Y no me sentía identificada en lo personal... Era curioso teniendo en cuenta la obra que yo estaba haciendo.

J.M.C.- En esa época ese “discurso secreto” de un arte que parecía dominado por la “nueva figuración” pictórica estaba muy influido por Cage y lo que hacéis actualmente pienso que en gran medida también.

J.I.- Sí y lo tremendo es que Cage, involuntariamente, ha hecho mucho daño...

C.J. - Las malas lecturas de Cage, diría yo... Pepe le hizo una entrevista hace tiempo en el Poble Nou alrededor del I-Ching y

la producción de obras con ese método... En un momento dado, Pepe le preguntó ¿Y si no le gusta lo que sale? Y él contestó con una sonrisa de oreja a oreja y dijo: “Pues lo cambio”. Justo lo que nosotros hacíamos y en gran medida hacemos.

J.M.C.- Desde entonces, ¿cómo ha sido esta travesía del conceptual en España? Debió ser duro encontrar una acogida, interlocutores...

J.I.- Ahí tiene que decir más Concha que yo, porque mis intereses no vienen de lo conceptual, sino que yo me he adherido a ello a través de la influencia de gente como Juan Hidalgo o de la propia Concha, que también me han influido en obra que yo he hecho solo...

C.J. - Yo iba de francotiradora y tenía que buscar cómplices. Cómplices que podían estar en diferentes instituciones y que, por suerte, fui encontrando. Digamos que en momento crítico llegó con el manifiesto anti-conceptual de Juan Manuel Bonet y que provocó una reacción. Por aquella época, a principios de los ochenta lográbamos exponer, de forma bastante solidaria y sobre todo en Cataluña en lugares como Espai 3. Tras lo de Bonet, hablamos Teresa Camps y yo sobre la necesidad de poner de manifiesto el trabajo de Bados, de Valcárcel Medina, de Nacho Criado... Y también el de los artistas que habían salido de España como Muntadas, Eugenia Balcells, Francesc Torres, Angels Ribé... A partir de ahí se generó la idea de “Fuera de Formato” en el Centro de la Villa en Madrid, una exposición que mostrara cómo esa tradición del conceptual tomado desde muchos puntos de vista, muchas veces muy dispares, estaba viva y seguía haciéndose... Nuestros invitados especiales eran ZAJ, mostrando que, si bien había una tradición pictórica, también existía esta otra tradición. Aunque luego siguió todo como estaba, si exceptuamos el Instituto de la Juventud con Félix Guisasola que promovió cantidad de talleres sobre nuevos medios... En Cataluña, hay que decirlo, esa tradición no se rompió nunca. Pero en Madrid la verdad es que íbamos un poco a trompicones hasta más o menos las Muestras

de Arte Joven. Y en mi caso, a partir del 83, lo que hago es empezar a hacer cosas fuera...

J.M.C.- Es la época en que comienza un cierto nomadismo de los artistas españoles. Gente que vive fuera o que trabaja más fuera que dentro ...

J.I. - Hay que hablar de en qué época se puede realmente a poder salir de este país, a no ser que fueras hijo de familia rica, pues ellos siempre pudieron hacerlo. Yo pienso que es justamente cuando la transición democrática, quizás unos años antes. Y las actitudes de mis propios compañeros fueron diversas. Alguna gente decidió que necesitaba aprender fuera y volvía y otros se quedaron a vivir y a trabajar fuera... En el caso de los artistas visuales sucede otro tanto de lo mismo. Sin embargo en un momento dado, eso se solapa a la realidad del que tiene más complicidades fuera que dentro para poder realizar su trabajo, De hecho nosotros empezamos a funcionar mucho en Alemania o Austria porque encuentras interlocutores con los cuales conectas... Al final piensas que eso te enriquece más que estar peleando con fulanito y menganito con quienes, finalmente, no te entiendes.

C.J. - Mi primera salida fue en realidad antes de nacer, porque mis padres vivían en África pero mi madre fue a Canarias para tenerme. Como nací en el 41 se puede decir que me he hecho la historia de la aviación española volando entre África y la Península. Luego a los 17 años me fui con una beca a Estados Unidos, algo que para mí fue fundamental porque me metí en el sistema anglosajón de estudio... Una metodología muy importante. Luego estuve en París. De modo que esta idea de salir para mí era natural, y posteriormente y a partir del 83 ya comencé a salir fuera con mi obra. Por ejemplo, la conexión con radios centroeuropeas nos permitió también desarrollar un trabajo que combinaba el espacio físico y el de la radio. Y eso sucedió ya en el año 90 en Italia y al año siguiente en Austria.

J.M.C.- Yo, quizás por educación, estaba interesado en un dialogo con Alemania o Estados Unidos tanto en música como

en arte y las referencias mediterráneas y mitológicas de parte de la “nueva figuración” me chocaban... Esas no eran las referencias y el hecho de salir a Europa digo yo que tenía que influir. Por otra parte, recuerdo ahora una expresión de Muntadas sobre que él trabajaba en el “entorno protegido del arte”. Me parece muy interesante, precisamente porque me parece que vosotros también tratáis de salir de ese espacio.

J.I.- No me interesa demasiado ese “espacio protegido del arte”. Yo creo que a nosotros nos interesa el aspecto mediático y una obra que salte barreras entre la alta y la baja cultura o como se le quiera llamar, porque estos son términos periclitados. ¿Por qué no puede uno hacer una película? ¿O un programa de radio diferente? ¿O trabajar con unos semáforos en la calle? No se trata de rebajar planteamientos. Beckett, cuando hacía obras para la radio, tampoco rebajaba sus planteamientos estéticos o ideológicos... El medio te cambia, claro, pero eso es obvio.

C.J. - Nosotros trabajamos también con la idea de la interferencia y dentro de esa idea de interferencia, claro que nos interesa la utilización de todos los medios a nuestro alcance.

J.I.- Yo quería decir que una de las posibilidades que tiene el artista como “mutante mediático” como artista que quiere colonizar además el espacio de los media para su propio discurso, es utilizar un medio que ya existe como la radio, y otra es hacer mediático un canal que no existía antes. Un canal al que tú dotas de funciones comunicativas. Lo hemos hecho con los semáforos, pero yo también lo he hecho en ARCO soltando por la megafonía piezas de arte sonoro de tipo radiofónico. Espacio público frente a espacio protegido.

C.J. - Sí que ha habido muchas obras realizadas en sitios que no eran para el arte... En unas cuevas, otro tipo de lugares. Y que la gente que va a ellas, que no son del gremio del arte, ese otro público que ve desde otro punto de vista un espacio que posiblemente ya conozca... Un poco como Christo con sus intervenciones. Y hemos podido comprobar que esas intervenciones son cosas que la gente recuerda, precisamente

porque han transformado un entorno que les pertenece, que es abierto.