

Miguel Álvarez Fernández (M.A.F.): A la hora de iniciar un diálogo como éste, uno siente que el carácter genuinamente *intermedia* de *Argot* –esto es, la forma en que la obra se desborda a sí misma a través de una multiplicidad de medios que tiende al infinito– podría propiciar una multiplicidad correlativa de posibles aproximaciones a vuestra propuesta estética. Pero, en lugar de intentar penetrar ahora en la obra a través de una de esas vías, a través de uno de los medios activados en/por vuestro discurso (como podría ser el medio radiofónico, la instalación, la *performance*...), quizá podríamos comenzar con un salto, y suscitar la siguiente cuestión: ¿qué hay, en *Argot*, detrás de esos medios? En otras palabras –que exigen pedir disculpas por su apariencia de retruécano–: ¿con qué median esos medios?

José Iges (J.I.): Comenzando por un final, te recuerdo que el texto base de la obra acaba enunciando lo siguiente: “Comprende el mismo *Argot*”. De modo que una conclusión posible es que si el artista y el “usted” al que el texto también alude son capaces de relacionarse “entre y a través de la obra”, es entonces la obra la que media entre ellos, y en consecuencia yo diría que todas las formulaciones posibles de *Argot* mediarían entre el artista –nosotros – y el espectador u oyente. Hasta ahí llega también la *autoreferencia* –especulativa/especular – de la obra.

Concha Jerez (C.J.): Por otra parte *Argot* es el primer ejemplo de una obra en proceso en nuestro trabajo conjunto: comienza como *radioperformance* que se realiza sobre una instalación, pero luego esos materiales condensados toman forma en una sola instalación, dando lugar a una obra visual interMedia. Es un modo de hacer que luego hemos desarrollado en proyectos como *Force In*, *Bazar de Utopías Rotas* o *Terre di nessuno*, y que denominamos *RadioRamificaciones* –para más información, consultar: www.radioramificaciones.com–. Y, por otro lado, forma parte de una categoría de obras que durante los 90 llamábamos *Interferencia en los medios*, entendiendo por “medio” según los casos la radio, un museo, una iglesia o los semáforos de una avenida, por ejemplo. Pero entendiendo también que con la obra interferíamos esos medios intentando provocar un extrañamiento en el oyente o espectador que le abriese a otros códigos interpretativos.

M.A.F.: Parece, pues, que de un lado *Argot* podría entenderse ubicada entre el espectador y el artista, y ciertamente una perspectiva de este tipo no diferiría respecto a planteamientos analíticos aplicables a otras manifestaciones artísticas de nuestro pasado histórico... Pero también resulta posible, por otro lado, considerar que la configuración discursiva de eso que acabamos de denominar “artista” es, en *Argot*, algo muy evanescente, algo que en el manifestarse de la obra carece, casi absolutamente, de peso alguno. Me refiero, por intentar expresarlo aún en otras palabras, a vuestra huida de cualquier vestigio de psicologismo en la articulación formal de la obra, al hecho de que las formulaciones lingüísticas que

tejen y destejen el discurso de *Argot* muy difícilmente pueden interpretarse como una *expresión* de vuestro "carácter", de vuestra "persona" (y cabe aquí aludir al desarrollo de este aspecto en vuestra instalación de 2005 que responde, precisamente, a ese título). Ese proceso de despersonalización se correspondería, ya desde la dimensión estrictamente formal de la materialización radiofónica de la obra, con la decisión de entrecruzar varios idiomas en ese tejido, idiomas que nunca resuenan a través de vuestras propias voces, sino con timbres y formas de articulación que parecen aspirar al modelo de neutralidad propio de una voz radiofónica sin rostro y que, de hecho, enuncian sentencias que parecen haber sido extraídas de algún tipo de diccionario (lo que nos remite a otra configuración textual que aspira al anonimato).

En conclusión, y si asumimos o incorporamos en nuestro análisis esa disolución del "yo" del autor que, me parece, se plantea en *Argot*, el anterior binomio "espectador-artista" (entendido como un eje mediado por la propia obra) se truncaría en el segundo de sus extremos, y revitalizaría la cuestión inicial: ¿entre qué cosa y qué cosa cabe ubicar, entonces, *Argot*? De tus palabras, Concha, podría deducirse otra hipótesis, la posibilidad de que *Argot* se yerga entre el espectador y el propio medio que sustenta –en cada una de sus variantes– la obra. ¿No apunta en esa dirección el extrañamiento al que te referías?

J.I.: Me interesa mucho eso que dices de la "despersonalización" presente en el texto de la obra. Antes que nada quizá convendría precisar que el texto es la esencia de la obra, y que al volcarse en distintos medios y soportes da lugar a las variadas formulaciones de la misma. Formulaciones que, por lo demás, podrían llevarse casi al infinito, como casi infinitos son los soportes posibles de escritura y no pocos son los medios posibles para transportar el texto de un emisor a un receptor.

Pero volviendo a lo primero, es verdad que *Argot* forma parte del grupo de obras que son más "exteriores" a nosotros, lo que no quiere decir que no la sintamos como propia. Es decir: en todas las obras artísticas el/la autor/a pone algo de sí, es indudable, pero algunas tienen más que ver con su subjetividad que con la búsqueda o reflejo de un cierto mundo objetivo, exterior a él/ella, y otras no. Cuando en *Argot* se encadenan esas frases tan asertivas, tan secas, lo primero que cabe pensar es que el artista se ha puesto al margen, "está del otro lado". Y en todo caso quizá se le puede encontrar "entre y a través", como en un juego de espejos. Es algo que sucede también en una serie nuestra de obras iniciada en 1990 bajo el título de *Laberinto de lenguajes*. Hay en común la creación de un laberinto **interlingüístico**, explotado en el espacio y en el tiempo en que la obra tiene lugar, pues además en dicha serie y en la versión primera de *Argot* estamos hablando de **radioperformances**.

Te referías también a nuestra instalación *Persona*, que según lo expuesto antes se sitúa en el polo opuesto de *Argot* pues en ella hay

una mayor subjetividad –o **intersubjetividad**, si se prefiere–, aunque sólo sea porque casi todos los materiales de la misma surgen del trabajo de campo con un grupo reducido de personas –una muestra poblacional, diríamos en términos estadísticos– del que nosotros también formábamos parte.

C.J.: En primer lugar la noción de “extrañamiento” tiene que ver en nuestras obras de interferencia con esa idea de los **ready-made** de Duchamp de crear, como él dice, “otros pensamientos para esos objetos”. En la obra para el Museum Moderner Kunst teníamos un poderoso medio de la Era Ilustrada, el medio museo, y otro aún más poderoso de nuestra época, la radio. La obra se situaba “entre” ambos medios y los enlazaba “a través” del texto. También servían a ese propósito los pequeños espejos que situábamos sobre atriles, conteniendo fragmentos de texto y a la vez atrapando parte de los ricos frescos del techo, las obras que el propio museo exhibía y, claro está, también a los espectadores y a mí como **performer**. Yo iba activando conforme a la partitura los lectores de **cassette** situados sobre algunos de los atriles –porque sobre otros había receptores de radio– y de esos **cassettes** salía el deletreo en los cuatro idiomas, que sondaban los espacios del museo: los “medían”, diríamos, y al hacerlo los hacían tangibles para el oyente de la radio. Hay que decir que yo vengo sirviéndome del espejo en mis instalaciones desde hace ya bastante tiempo para, entre otras cosas, apropiarme del lugar y convertirlo en un no-lugar, lo que nos conduce de lo real a lo virtual y de ello a lo mental, por aludir a términos que también he empleado en algunas piezas e instalaciones. Aquí convertíamos también, por el procedimiento indicado, los espacios físicos del museo en espacios sonoros para la radio, lo que los hacía pasar de lo real tridimensional a su abstracción sonora mental.

M.A.F.: Comentas, José, que “el texto es la esencia de la obra, y que al volcarse en distintos medios y soportes da lugar a las variadas formulaciones de la misma”... Lo fascinante para mí es que ese texto (cualquier texto), a su vez, puede también pensarse como un medio, como un contenedor de significados y significantes. Estaríamos, pues, en presencia de algo así como un juego de muñecas rusas –que se van introduciendo unas en otras–, aunque quizás resulte más apropiada la metáfora –que tú mismo planteas– del juego de espejos. Pero no sé si, desde esta configuración, vuestra posición como artistas ante la obra sería la de una “Alicia a través del espejo”, o más bien la de un Lewis Carroll. Es decir, me pregunto cuál es vuestra sensación de distancia respecto al juego de lenguaje en el que el receptor de *Argot* se ve atrapado.

J.I.: Yo te diría que veo a *Argot* como un texto nómada, un texto en busca de nuevos soportes de escritura. Y desde luego es un texto en principio lineal que se niega a ser leído linealmente, al ser explotado en forma de polifonía sonora, de laberinto, descompuesto en espejos, instalado en diferentes medios y soportes como dije, de interferencia.

Lo cual genera tensiones y no sólo en el plano estético, pues interferir es también una cierta forma de invasión vírica.

M.A.F.: Hablábamos de distancias, y hay algo en tus palabras, Concha, que me parece fabuloso: la intuición de que los medios no medien, sino que midan, y que esa medición sea lo que haga tangible la realidad. Todo esto me remite a multitud de trabajos vuestros –a “solo” y en colaboración– en los que el número y la mensuración están absolutamente presentes, desde tus *Límites de medición* (1987), hasta las *Mediciones de signos* (1999), pasando por los *Modos de contar* (1989) de José, y vuestro *Punto singular* (de ese mismo año), o llegando incluso a *Terre di nessuno* (2002) –pues, ¿en qué otra cosa se basa el parchís que en el hecho de contar?.

Nuestro siempre sorprendente idioma –en el que, como nos recuerda Gustavo Bueno, no podemos hablar sin hacer filosofía– nos conduce a relacionar tu idea de que *los medios, en realidad, miden* con otra: la de que *las cuentas, en realidad, cuentan*. Es decir, que los medios son los que cuentan, son los que –todo lo *mcluhanianamente* que se quiera – *nos* cuentan. Y esto abre, entre otros, un derrotero que nos remite a ciertos aspectos de la realidad mediática en torno a los cuales vuestras obras reflexionan: el hecho de que sólo quienes manejan los medios son, cada vez más, los que *cuentan*. O, dicho a la inversa, que aquellos que no manejan ni son representados por los medios, *no cuentan*. Por ello, y retornando al caso de *Argot* y a su relación con lo museístico (un medio típicamente ilustrado y, en esa medida, pasado de moda –o, si se prefiere, “salido de cuentas”¹–), se me ocurre preguntaros si vuestro trabajo persigue, de alguna forma, rehabilitar ese medio, intentar que el museo pueda, incluso hoy, *contarnos* (algo).

C.J.: Hay dos cuestiones que para mí son importantes y que he desarrollado a lo largo de muchos trabajos: una es la idea de la medición y otra es mi/nuestra relación con el medio museo. La medición, tal como yo la he venido trabajando, es algo que siempre parte de un concepto que expando en el espacio, lo que genera una idea de la medición que sería la del espacio “entre”. En cuanto al tema “museo”, no está para mí obsoleto en sí mismo en la medida en que le proporcionemos una extensión o cambio de uso, más allá de ser un archivo del arte. Lo que me ha interesado es el uso de ese contenedor mediático para plantear y difundir las nuevas ideas del arte y los artistas. Conviene recordar que la obra se ha escrito/inscrito/instalado en otros recintos museísticos como el Museo de Bellas Artes de Álava –en el *hall* de entrada: otro lugar de paso, otro espacio “entre”– o el museo temporal creado por la exposición Fluxus Virus (1992) en un *parking* de Colonia, en lo que era a la vez

¹ El DRAE define la expresión “salir de cuentas” como “Haber cumplido el período de gestación sin dar a luz”. ¿Puede definirse mejor el proyecto, siempre inacabado, de la Modernidad?

una transgresión funcional del lugar y una extensión de la noción tradicional de museo.

En el caso de *Argot*, entramos al medio museo produciendo una interferencia a partir de elementos de lenguaje, intentando provocar una nueva percepción de ese espacio y haciendo del mismo un contenedor sonoro y visual que nosotros enfrentamos con el espacio sonoro de la radio. Recuerda que nosotros situábamos nuestros elementos –atriles con espejos y *walkman* o receptores de radio, según los casos– tanto entre obras como en lugares de paso del edificio –escaleras, vestíbulos– para invitar al visitante a vivir otra relación con el museo como espacio físico y contenedor cultural a la vez. Y para vivir de paso el espacio de la radio dentro del museo y el espacio del museo en el de la radio. Es un doble proceso de transferencia, que se une al ya aludido de interferencia y que incorpora otro: la modulación entre un espacio y otro. Y con ello se plantea de modo efímero otro uso, pues al espacio del museo se le dota de otro valor al margen del archivo de obras que contiene. Nosotros, en San Antonio Abad, lugar habitual de exposiciones artísticas, operamos desde esas ausencias presentes en la memoria del visitante pues colocamos –instalamos – nuestro discurso sobre el arte en un espacio habitualmente dedicado a ser contenedor/exhibidor de arte, no añadiendo una idea de museo sobre otra sino procediendo a su sustitución por el puro discurso sobre el arte.

J.I.: Retomo lo que dices sobre contar, medir y mediar. Contar una historia remite, como la música, a la memoria. Es lo que sucede con el texto “oralizado” de *Argot*, que por cierto se transforma en una cierta letanía a cuatro voces mixtas. Medir supone una distancia entre el sujeto y el objeto de la medición, cosa que ocurre en *Argot* cuando se confronta su contenido entre varios medios y/o soportes. Al final diría que es el texto el que (nos) mide. Por su parte, todo medio se debate entre la apelación a la memoria y su abolición. Y como no hay medio sin distancia, de algún modo el usuario del medio es a la vez su producto en términos económicos –como en la economía de la cultura lo es cada espectador/usuario de una determinada propuesta cultural – y lo que media entre el medio como superestructura y el mensaje que lanza como propuesta. El solipsismo de todo medio, ese juego permanente de rebote entre el medio y su mensaje al que el usuario asiste como mirón, está presente en *Argot* en ese proceso de transferencia entre medios y soportes, pero a la vez puesto en cuestión por el de interferencia –que pone el acento conceptual en ese rebote para neutralizarlo –. Y el mismo mensaje está modulado por los medios y soportes en los que se instala.

M.A.F.: Antes se había apuntado la posibilidad de que el eje de análisis que presume la polaridad “espectador-artista” no resultase particularmente productivo en *Argot*. Pero ahora me doy cuenta de que ello no sólo obedecería a que en vuestra obra el papel del artista se desfigure respecto a las expectativas fijadas convencionalmente.

También el espectador ocupa en *Argot* una posición estructural que no coincide exactamente con la que le viene otorgando convencionalmente el museo (por no hablar de la radio más estandarizada). Al escucharte decir, Concha, que pretendéis “invitar al visitante a vivir otra relación con el museo como espacio físico y contenedor cultural a la vez”, igual que cuando José menciona que “veo a *Argot* como un texto nómada, un texto en busca de nuevos soportes de escritura”, parece evidenciarse que –como tú mismo anticipabas, José – ese espectador es el verdadero medio de la obra. Pienso en el espectador que se refleja –junto a Concha, los frescos y las demás obras del museo – en los pequeños espejos colocados sobre atriles en el Museum Moderner Kunst, espejos que también contienen fragmentos del texto. Y pienso en el espectador como un soporte de escritura, esto es, de memoria. ¿Es la obra –*Argot* – lo que se inscribe en la memoria de ese espectador, o acaso la obra es, precisamente, ese proceso de inscripción?

No sé si en cualquiera de los dos casos cabría describir esa concepción del espectador como “especular”, en oposición a lo “espectacular” de ciertos planteamientos museísticos dentro de los cuales el espectador *cuenta*, sí, pero sólo en un plano estadístico (el que apela al número de visitas anuales). A partir de vuestra descripción de *Argot*, el espectador podría pensarse no como un producto (ni un subproducto) de la industria museística “espectacularizada”, sino, más bien, como un productor (el productor de sentido de la obra en él inscrita).

C.J.: Yo creo que en *Argot* se dan a la vez los dos procesos que apuntas: la obra se inscribe en la memoria del espectador con esas relaciones especulares que le incluyen en el lugar como presencia reflejada y al mismo tiempo se da el proceso de inscripción basado en la explosión de lo sonoro en el espacio que lo alberga. De ese modo la obra se construye a la vez en el espacio y en el espectador, desde sus fragmentos. Y nunca será igual para dos espectadores diferentes, pues la inscripción en el lugar obedece a patrones objetivables y la realizada en la memoria de cada espectador es totalmente subjetiva. La concepción espectacular que señalas en ciertos criterios expositivos obedece en general a un modelo que considera al espectador como algo externo y superficial. Yo prefiero considerarlo siempre más ligado a lo especular-especulativo como herramienta que conduce al conocimiento.

J.I.: El texto de la obra puede resultar bastante hermético. Y algunas de las cosas que afirma como verdades tienen un punto de provocación. En cuanto al hermetismo, acaso es un aroma que nos evoca a los *argotiers* en lo que estos tenían de escuela esotérica, y es pertinente recordar que la versión de la obra como Laberinto InterMedia emplea justamente como planta para la instalación una estilización del Juego de la Oca, juego tradicionalmente reconocido como una representación simbólica del Camino de Santiago, en donde al final (en el *Finis Terrae*) se accedía al Conocimiento, con

mayúscula. Nosotros no pretendemos tanto, pero nos gusta el guiño a ese hermetismo en una obra llena de ventanas, abierta de puro cerrada se podría decir, tan **autorreferente** y distante en su deriva fragmentaria y especular. Siguiendo con ese razonamiento, el espectador de la obra puede también ser visto como un observador de ese proceso de inscripción al que aludes, como quien asiste a una demostración matemática o a un deshielo, pero ese proceso moviliza a la vez encuentros de contrarios, desorientaciones y paradojas que tienen consecuencias estéticas y conceptuales, quizá por proyectarse desde ese hermetismo al que aludía, pues todo ello genera una tensión.

M.A.F.: ¡Y lo que quizá resulte más provocador sea ese impulso pre-moderno que las posibilidades de una interpretación hermética de *Argot* propician! Pues ciertamente esas lecturas nos remiten a los **argotiers**, descritos por Fulcanelli como “descendientes herméticos de los *argo-nautas*, los cuales mandaban la nave *Argos*, y hablaban la lengua *argótica* mientras bogaban hacia las riberas afortunadas de Cólquida en busca del famoso *Vellocino de oro*. (...) Todos los Iniciados se expresaban en *argot*, lo mismo que los (...) *Frimasons*, o francmasones de la Edad Media, que edificaron las obras maestras *argóticas* que admiramos en la actualidad. También ellos, estos *nautas* constructores, conocían el camino que conducía al Jardín de las Hespérides...”². Desde este fascinante punto de vista esotérico, si los constructores medievales de catedrales escribían en piedra sus libros de Alquimia, también tiene sentido pensar en vuestro trabajo sobre *Argot* como una forma de escritura; una escritura en la que, como veíamos, vuestra autoría –vuestra *personalidad*– desaparece del proceso, como sucedía con los constructores de las catedrales medievales; y una escritura cuyo soporte último –como también sucede en el camino de la Alquimia– es el individuo, y no la materia... ¡Hasta el reverberante final de la versión radiofónica de *Argot* nos recuerda, con esas texturas formadas mediante el repetitivo movimiento paralelo de sus cuatro voces, a un *organum quadruplum* como los que Perotinus componía en el entorno de la catedral de Notre-Dame de París mientras ésta comenzaba a erguirse en el s. XII!

J. I.: *Argot* es escritura en busca de soporte, como ya dije. Ello dota a la obra –y lo digo con toda ironía– de posibilidades casi infinitas para el merchandising: imagino frases significativas del texto en camisetas o en ceniceros, lo que es otra variante de la pérdida de la

2 Fulcanelli, *El misterio de las catedrales*, Barcelona, Plaza & Janés, 1974, p. 62. “Para nosotros, *arte gótico* no es más que una deformación ortográfica de la palabra *argótico*, cuya homofonía es perfecta, de acuerdo con la *ley fonética* que rige, en todas las lenguas y sin tener en cuenta la ortografía, la cábala tradicional. La catedral es una obra de *art goth* o de *argot*” (Ibíd.).

autoría, y de más cosas, muy de nuestra postmodernidad del "todo a cien".

Pero efectivamente hay elementos arcaizantes en esta obra que nos remiten a los cánones imitativos tanto como a los ecos y reflejos practicados por el Barroco. Y que en el fondo se favorecen de la puesta en juego de unas posibilidades tecnológicas concretas, como son la realimentación entre magnetófonos o el tratamiento en multipista. Probablemente es hija de una época que ha abandonado deliberadamente el subjetivismo romántico y se ha encontrado con soluciones de un pasado pre-moderno en una puesta en escena actual. Es decir: estamos ante una obra que se desenvuelve en el tiempo pero que se intenta situar un poco fuera de él, quizá para pretender dar un salto por encima de lo contingente, de hacer su discurso intemporal. Del mismo modo que no tengo claro hasta qué punto la obra parasita un espacio o dialoga con él.

C.J.: Quizá sea interesante recordar que los primeros pasos de esta obra son de 1990, como proyecto para una catedral: la de Colonia. De ahí viene su título, que hace referencia a los constructores de catedrales, como ya se ha dicho. Aunque el proyecto no prosperó, lo que pretendíamos era poner en diálogo el medio catedral y el medio radio –la mítica WDR de Colonia–, como luego ocurriría con el museo y la radio en Viena. Entretanto habíamos hecho otra propuesta para la catedral de Burgos, que tampoco fue aceptada. En ambos proyectos el texto no había tomado aún su forma definitiva. Desde luego no nos importaría montarla en un futuro en una catedral, ahora que parecen aceptarse mejor en dichos lugares algunas contaminaciones estéticas contemporáneas.

M.A.F.: Pues esperemos que el ya largo –pero aún impredecible– camino de *Argot* pueda continuar transitando e inscribiéndose en nuevas superficies, como esas que mencionas y, por supuesto, en los individuos que por allí deambulen. Aquí, ya en el borde del *Finis Terrae* particular de este enriquecedor diálogo, sólo queda la sospecha de que quizá las palabras que se han ido inscribiendo en estas páginas –y que, ahora mismo, continúan instalándose en la cabeza de algún lector– sean, en realidad, una nueva manifestación del carácter vírico de ese texto en busca de nuevos soportes de escritura.