

**Ir y venir  
de Valcárcel  
Medina**

La obra de Isidoro Valcárcel Medina, generada en el momento del declive del informalismo, se cuestionó desde un principio el estatus de la obra de arte, así como su valor estetizante. En las obras de 1968-1969, tras un breve período dedicado a la pintura, se hace patente la utilización del espacio como elemento condicionador de las variables de una obra. De hecho, en estas piezas ya se adivina lo que será una constante de su trabajo posterior: por un lado, la concepción de la obra como estructura en la que se manifiestan dimensiones de la realidad –consideración del lugar y del momento concretos–, y, por otro, la preocupación por su función social –entendida en un sentido amplio, no en el sentido excluyente de “denuncia” o “compromiso”–, es decir, la preocupación por la consecución de lo que él llama un “arte habitable” o un “arte para ser vivido”.

A partir de los años setenta, Valcárcel Medina abandona progresivamente el lenguaje plástico para adentrarse en toda una serie de prácticas que van desde la poesía experimental, la música y el *mail art* hasta el cine, la performance, las instalaciones y la cinta magnetofónica, que irá desarrollando durante los años siguientes. Su obra nunca se había limitado al esteticismo formal, pero en este momento, coherente con su trayectoria, pretende dismantelar las contradicciones inherentes a la simbología de los espacios expositivos y la institucionalización del hecho artístico.

Durante los años ochenta y noventa, Isidoro Valcárcel Medina ha seguido trabajando en su proyecto artístico sin desmentir sus posiciones de los años setenta. Su obra ha ido evolucionando desde propuestas objetuales susceptibles de llegar a ser *mercancías artísticas* hasta una desmaterialización que favorece la aparición de una actitud que transforma la conciencia de la percepción no tanto en obra de arte, sino en *experiencia de arte*. Esta actitud es la que le permite interrelacionar la vida con el arte y el arte con una reflexión crítica y provocadora de la realidad.

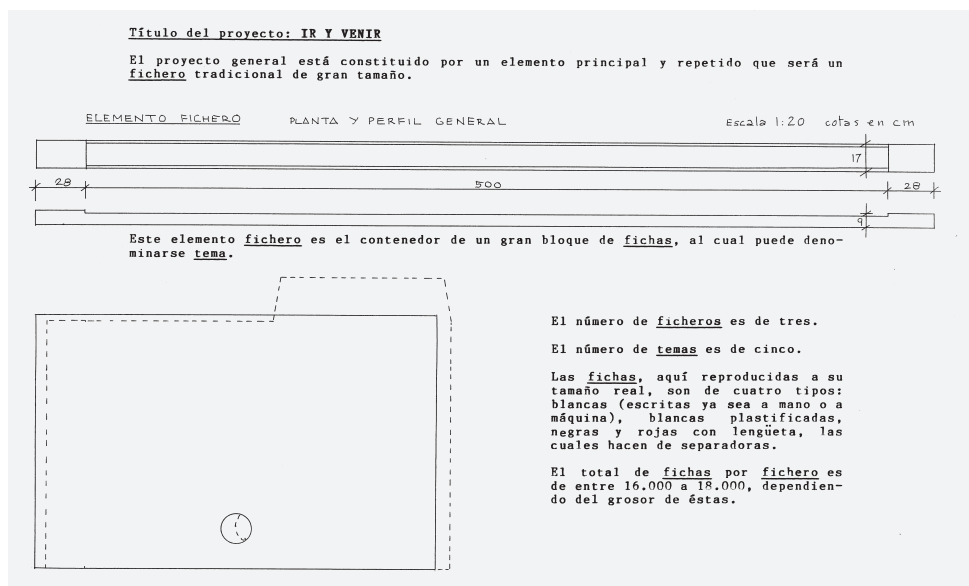
Esta exposición ha permitido la catalogación y puesta a punto de una producción artística, en gran medida desconocida por el público y silenciada por la crítica, a través de una publicación exhaustiva sobre su obra. Con motivo de esta muestra, se ha editado también el libro de artista *Rendición de la hora*.

*Ir y venir de Valcárcel Medina* pretende dar a conocer la obra de este artista (Murcia, 1937), uno de los artistas conceptuales españoles de mayor importancia no tan sólo históricamente, sino también como referente artístico de una nueva generación de jóvenes creadores. El proyecto de la Sala de Verónicas se articula en torno a tres ficheros convencionales de grandes dimensiones que recogen diferentes tipos de documentos, a través de los cuales se desarrollarán varios “argumentos”.

## Ir y venir

Durante algún tiempo anduve intentando convencer a Valcárcel de que hiciéramos juntos una exposición antológica sobre su trabajo. Desde un principio manifestó su desacuerdo con la idea de reunir en una sola muestra obras ya realizadas. Cosas viejas, fueron sus palabras exactas. Para él, como ocurre de una manera tácita con todo el arte heredero de la vanguardia, sus obras no son tanto depositarias de un sentido como portadoras de una función, meros documentos de algo que ellas no son. El problema, en esta ocasión, radicaba en el hecho de que, habiendo dedicado todo su empeño en hacer un arte del sentido común, no alcanzaba a comprender, sin contradecirse, el valor de repetir lo que ya había cumplido su función. Así las cosas, le propuse realizar una obra nueva que nos permitiera hacer una publicación en la que, aquí sí, se hiciera una memoria documentada de toda su trayectoria. Ahora el único requisito sería que asumiera como tema la idea de un arte de la gente y la idea de viaje, dos conceptos de siempre centrales en su obra. [...] La obra en cuestión, *Ir y venir*, cumple de manera precisa, aunque inesperada, con aquello que se le demandaba. De una parte, la propia muestra, concebida como una exposición en tránsito, se traslada de lugar y pasa por tres estaciones: Barcelona, Murcia y Granada. Lo hace, además, sin repetirse, constituyendo cada una de sus paradas un momento distinto, pero a su vez final, de un mismo trayecto. De otra, la instalación, constituida por tres ficheros en hilera de 5,5 metros suspendidos del techo, exige del usuario un traslado corporal para su manejo. Como ocurre en todos los sistemas de archivo tradicionales, aquí también el desplazamiento espacial apela a un movimiento de otro orden, el que nos transporta por el tiempo y dibuja las trazas de nuestra memoria. Un desplazarse, pues, que es a su vez un viajar a través de esos almacenes del olvido que son nuestros sistemas de registro. [...] Memoria común dispuesta para un uso privado y memoria privada, la del artista sobre su obra, ofrecida para el uso común. [...] Este *Ir y venir* sería un ejemplo más de ese fugarse en el tiempo, de ese dejarse llevar para no moverse que caracteriza su obra, sólo que en este caso ha sido su propio trasiego el que ha pasado a convertirse en tema. [...]

Extractos del texto de José Díaz Cuyás, "Ir y venir", *Ir y venir de Valcárcel Medina* (Barcelona: Fundació Antoni Tàpies; Murcia: Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, Dirección de Proyectos e Iniciativas Culturales; Granada: Centro José Guerrero de la Diputación de Granada, 2002): 8-9.



## El arte de figurar el tiempo

Salta a la vista que el arte de Valcárcel Medina es poca cosa, tan poca cosa que casi no es nada, apenas algunas fotos testimoniales, algunos expedientes de papel mecanografiado, algunos planos descriptivos que ni siquiera aspiran a su conclusión en maquetas, algunas tarjetas, papelitos, cartones... y poco más, muy poco más, a excepción de una película, un par de cuadros y algunos libros. Es un material tan escaso que cabe con holgura en unos cuantos cajones de una pequeña buhardilla. Por caer, todo cabría con desahogo, no ya en dos baúles, sino en un par de maletas corrientes. Poco bulto, en efecto, muy poco para constituir el grueso de su obra, el corpus de la producción de un artista que empezó a pintar hace ya muchos años, hacia finales de los años cincuenta del pasado siglo, y que, desde entonces, no ha cesado en su tarea de pergeñar obras de arte. Demasiado trabajo para un producto tan mínimo. Aunque quizás, esta decepcionante desproporción tenga su explicación, quizás haya algo más, es posible que la parquedad de este utillaje sea debida a que está formado sólo de indicios, de señales concisas que no pretenden hacerse pasar por cosas de bulto, sino tan sólo apuntar, en su brevedad, a algo más vasto. [...]

### El horizonte

[...] Si queremos seguirle la pista a este arte de cualquier cosa ya no podremos verlo, ya no destacará, sobre el fondo habitual de la escena artística, deberemos situarlo sobre este nuevo fondo que se venía construyendo desde tiempo atrás y que ahora se manifestaba como tal por pleno derecho. [...]

Si quisiéramos buscarle a este fondo un nombre propio, uno de los más justos sería, sin dudar, el de Ciudad, el lugar donde el orden de los bloques, en el aire y en el tiempo, impone su lógica de manera inapelable. Pero la ciudad entendida como ser vivo, como sujeto, como megalópolis, como la megamáquina que se ha enseñoreado del planeta, de los dominios del aire y de la tierra, como esa industriosa fábrica cuyo principal producto es la realidad que vemos, como máquina del tiempo. Ni siquiera la tierra, a sus pies, puede ya resistirse a su potencia, ahora sólo hay un fondo, el de la propia ciudad que se ha hecho

visible finalmente, y que en su autosuficiencia y exclusividad no precisa asentarse sobre nada que la funde. [...]

### La ciudad

Esta ciudad sería el fondo sobre el que destacan los gestos y las trazas de este hacer de Valcárcel Medina, su verdadero horizonte. [...] El artista, en su ciudad, pero no entendida simplemente como el lugar de la vida moderna y su espectáculo, sino como aquella que ahora ya se muestra definitivamente transfigurada en sede de lo espectacular; donde el tráfico y su movimiento, así como lo que en ella se trafica, incluidas las esperanzas y temores de la prole que la habita, se han hecho tan ostensibles, tan imperiosamente visibles, tan evidentes, que es suficiente con bajar a pie de calle, con darle una dirección u otra a nuestros pasos, con jugar, en definitiva, con la dirección y el sentido de ese tráfico, para que la imponente opacidad de la ciudad como fondo desfondado se muestre como tal. Ahora, a la opción de dibujar a los paseantes como hiciera Guys, a la de recoger en un trazo su imagen para devolver a continuación su imagen al tráfico de la ciudad, vendría a añadirse otra mucho más perentoria, pero también más propia, la de pasear, entre el tráfico, haciendo dibujo, la de tomar la propia ciudad como un soporte fugaz sobre el que trazar sentidos y direcciones. Valcárcel ha llamado a esta forma consciente de circular *passeggiata*; en sus paseos el trazo se pierde sin remedio entre el tráfico, pero poco debe importarnos si con ello ha logrado, si quiera momentáneamente, evidenciar esa opacidad del fondo de la ciudad sobre el que se desplaza. Valcárcel ha dedicado sus mayores esfuerzos a hacer figuras que se destaquen sobre ese fondo, que lo hagan visible, y lo ha hecho desde el convencimiento de que su carácter matricial e incommensurable sólo puede llegar a representarse en pureza mediante fragmentos lógicos y figuras tópicas, mediante datos concretos y descripciones escuetas. Una tarea que exige, como primer requisito, asumir la lógica cruel y estricta del tráfico, del movimiento y las metamorfosis de las cosas en la ciudad, y que obliga a dejarse arrastrar por él sin mantenerse a resguardo,

pues sólo así, sin dejar de ser transeúnte, se puede dar cuenta de su verdadera lógica. No se trata de recorrerla como el que viene de visita sabiendo a dónde va, buscando lo que ya sabe como hace el sociólogo, sino como el que viene a perderse para encontrar y señalar en los elementos tópicos las figuras de lo común. [...] Sus *Arquitecturas prematuras* son un ejemplo paradigmático. En ellas se enfrentan en el lugar dos sistemas –dos razones– contradictorios que la ciudad mantiene activos y en pugna permanente, el de la lógica común y utilitaria de la edificación y el de la lógica privada y privativa de la construcción pública. Nada más opuesto al utopismo, a lo deseado imaginado, que estas arquitecturas vinculadas a lo que su autor define como un arte de Perogrullo, o sea, ese arte que consistiría en hacer ver lo evidente, no lo que uno trae consigo, sino lo que ya está allí a los ojos de todos.

[...] Para focalizar con nitidez esos pequeños fragmentos es necesario, en primer lugar, saber *describir* con precisión y exactitud. Describir la ciudad, ésta podría ser otra manera de definir su práctica. [...]

Descripción, por tanto, pero entendida como “función creadora”, no para que la cosa quede atrapada y detenida, sino obedeciendo al orden marcado por su propio movimiento. Tras su experiencia en los *Encuentros de Pamplona* de 1972, donde presentó sus *Estructuras tubulares* y donde se estrenó *La Celosía*, Valcárcel inicia un ciclo de obras orientadas a *describir* los diversos movimientos y espacios de la ciudad. La primera de ellas es un libro llamado *Relojes* en el que se vale del registro fotográfico para relatar, mediante fotos diarias de los relojes calendarios situados en las calles de Madrid, un año del tiempo de la ciudad. En la siguiente, *Motores*, el soporte de registro es la cinta magnetofónica, de la que se sirve para relatar, mediante el sonido del motor, el trayecto de un automóvil entre Madrid y El Escorial. [...] A estas obras les sigue, en el año siguiente, 1974, la primera que el autor denomina con el término, bastante equívoco pero de uso generalizado en la época, de arte sociológico, *12 ejercicios de medición sobre la ciudad de Córdoba*. [...] A estos ejercicios les seguirán sus exámenes colectivos, las fotografías anónimas, sus anuncios

públicos, los diccionarios de uso, las grabaciones telefónicas y las encuestas. En todos ellos nos encontramos con la figura del artista como viajante, como aquel que recorre sus calles recogiendo datos, tomando medidas o preguntando a los viandantes, pero no como quien tiene ilusiones que ofrecer, no como quien viene a distribuir sus productos, sino como aquel que espera, en exclusiva, que algo se produzca en el propio viaje. [...] Recoge, de manera precisa y escueta, datos concretos, tópicos, signos o figuras de lo común, pues la nueva realidad de la ciudad, nos dice Deleuze, ya no es la Naturaleza, sino la Información. Una información que en arte no puede estar sometida a una razón superior que busque *identificar* los datos, sino a aquella que se limita estricta y rigurosamente a la tarea de dar razón de ellos, de dar cuenta de ellos según su propio orden, de *contarlos* según el doble sentido de su etimología, como cuento y como cuenta. [...] Desde este punto de vista, una misma voluntad descriptiva une todas estas obras y sienta las bases de toda su evolución posterior.

[...] El arte, pues, entendido ya no como una actividad productora de objetos, sino como actividad productora nada menos que de *realidades*, de situaciones.

[...] El arte de las situaciones “reales” no puede limitarse ni a un testimonio de las ideas, sentires u ocurrencias del artista, ni tampoco a un mero testimonio colectivo de participación, a lo que apunta, como indica el propio Valcárcel, es a los ámbitos de convivencialidad, al orden de lo público entendido ahora como el lugar propio del hombre. [...]

Una de sus principales preocupaciones es, precisamente, que esos documentos no pasen por lo que no son, que se mantengan suspendidos y “en funciones”, sin confundirse con aquello de lo que meramente son testigos, es decir, que permanezcan en precario, sin ganar sustancia ni hacer bulto. [...] El tiempo de estas cosas y de estas figuras, la temporalidad que acumulan estos documentos, ya no es el tiempo de la pintura, el de un presente permanente. El recorrido que va desde aquel joven pintor que quería hacer un “arte habitable” a este otro artista maduro que quiere hacer un “arte del

habitar”, supone el paso del cuadro como objeto representativo a la representación de lugares, a la construcción de situaciones. [...]

### El tiempo

La trayectoria de Valcárcel constituye un ejemplo especialmente revelador de la prioridad que los problemas temporales comienzan a tener en el ámbito artístico a partir de los sesenta. De una parte, porque el tiempo y su representación han sido una constante en su obra desde sus inicios; de otra, porque ha sido esa voluntad descriptiva que señalábamos más arriba, ese *contar* como medir y, a su vez, como un modo de relatar mediante fragmentos lógicos y seriados, la que se constituye en una característica común a toda su obra y parece facilitar su evolución del arte de la pintura a este del mero hacer figuras en el tiempo. Ya en su primera obra madura a inicios de los sesenta, en la serie de *Pinturas secuenciales*, el tiempo aparecía como un elemento calificativo, definitorio, de la pintura. [...] Valcárcel había optado desde sus inicios –tras un breve periodo informalista– por las corrientes no expresivas y racionalistas de la pintura que en aquellos años solían agruparse bajo el denominador común de arte constructivo. Pero lo que nos interesa destacar es cómo esta preocupación inicial por el tiempo ya apuntaba hacia una forma específica de concebir la temporalidad de la representación directamente vinculada con su potencialidad para hacer relato. Parece como si desde un inicio, cerrada para él la posibilidad de concebir un tiempo narrativo en la pintura, lo que Valcárcel pretendiera es hacer relato tomando como materia prima los restos opacos y enmudecidos, los fragmentos lógicos o formales, de una pintura ya por entonces exánime. [...]

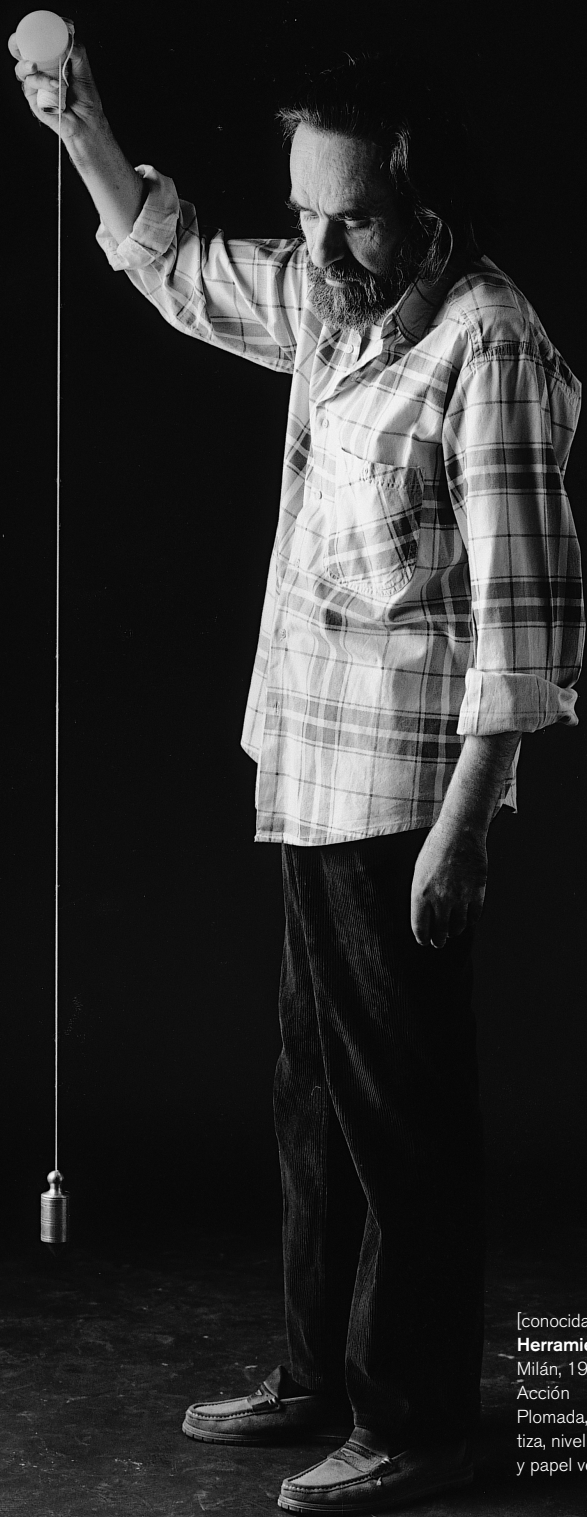
A continuación, el armazón del cuadro asumirá todo el protagonismo y el bastidor despojado de la tela ofrecerá su estructura desnuda, son sus *armarios*, cuadros, dice su autor, en los cuales “se podían guardar cosas”. Pareciera como si el único modo de retener algo en la pintura por aquel entonces fuera reducirla a su esqueleto, utilizarla como anaquel. De la ventana ciega en la pared al armario, el paso siguiente será hacer habitación, son sus *lugares*, llamados así a condición de “que pase algo en ellos”. La voluntad narrativa se in-

crementa en la misma medida en que las formas se reducen al límite de su presencia y se ciñen a la construcción y delimitación de espacios. [...] Cuando finalmente en 1972 se cierre este ciclo y pase de la habitación a la calle con sus *Estructuras tubulares*, esa voluntad de hacer relato, de que pasara algo, se traslada ahora a lo que pasa en la calle: “Presenté una obra que podría llamarse ‘plástica’ y me di cuenta de que era una obra exclusivamente social”. A partir de entonces ya no pretenderá formalizar lugares en los que algo ocurra, sino describir de manera precisa lo que pasa en el lugar, un lugar que ya sólo resulta concebible como el lugar público.

Esta deriva hacia la ciudad puede interpretarse ahora como impulsada por aquella voluntad común de la que hablábamos, la de hacer relato: la de hacerlo, primero, con los restos de la pintura; después, con los restos esparcidos del lugar público. Una voluntad que se manifestaría, en su caso, en este arte de figurar el tiempo que cohesiona su obra desde sus primeros años hasta ahora mismo, pero que sería compartida por otros artistas de su generación. Lo que en realidad compartirían entre ellos no serían tanto las maneras de hacer como esa voluntad de relatar que se vincula a un determinado modo de comprender el tiempo, más concretamente, al modo de concebir el *tiempo* de la ciudad. [...]

Su quehacer apunta en la misma dirección de aquellos que tras la conversión del cuadro en tabla rasa intentan usarla ahora como eso que ha venido a ser, un tablón o una superficie en la que tabular, en la que seguir haciendo relato, figuras de fugacidad, en la que dar cuenta del pasar del tiempo, en la que hacer anotaciones, registros, enumeraciones y recuentos de informaciones en tiempo actual. Esto es lo que ha hecho en este *Ir y venir* [...] en el que hace recuento de los recales de sus recuerdos y los nuestros, suspendiéndolos en una hilera que fuga, equiparando la memoria con ese desplazamiento al que nos obligan estos archivos del olvido, cuyo auténtico sentido no estaría en los datos allí depositados, sino en el movimiento de nuestro viaje. [...]

Extractos del texto de José Díaz Cuyás “El arte de figurar el tiempo”, op. cit., pp. 14-33.



[conocida como]  
**Herramientas de precisión**  
Milán, 1987  
Acción  
Plomada, nivel de agua, bota,  
tiza, nivel de burbuja, escalera  
y papel vegetal

Del 10 de enero al 16 de febrero de 2003  
Sala de Verónicas  
C/. Verónicas, s/n. Murcia  
De martes a sábados de 10 a 14 y de 17 a 20 h.  
Domingos y festivos de 10 a 14 h.  
Lunes cerrado



Región de Murcia  
Presidencia

Dirección de Proyectos e Iniciativas Culturales  
Murcia Cultural, S.A.



FUNDACIÓ  
ANTONI TÀPIES  
ARAGO, 255 - 08007 BARCELONA - TEL. 934 870 315



Centro José Guerrero  
Diputación de Granada

Proyecto organizado por BNV Producciones (Sevilla) y coproducido por Fundació Antoni Tàpies, Barcelona (4 octubre - 8 diciembre 2002); Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, Dirección de Proyectos e Iniciativas Culturales (Sala de Verónicas, 10 enero - 16 febrero 2003) y Centro José Guerrero de la Diputación de Granada (Salas del Palacio de los Condes de Gabia, 10 abril - 22 junio 2003).