

La experiencia estética de Isidoro Valcárcel Medina: discurso vital y producción artística en el último cuarto del siglo XX

ROSA BENÉITEZ ANDRÉS*

*En definitiva,
yo no pretendo sino demostrar
que hay que buscar soluciones
puesto que existen problemas.¹*

Resumen

La estrecha vinculación existente entre la actividad artística de Isidoro Valcárcel Medina y el ámbito de la praxis vital exige un acercamiento a su trabajo que reformule algunos de los conceptos y perspectivas adoptados, hasta el momento, en relación al binomio arte-vida. Partiendo de la obra del autor como de algunos de los textos dedicados a la producción del mismo, en este artículo se trata de reconfigurar el complejo y singular entramado que Valcárcel Medina elabora a propósito de las posibles interacciones entre experiencia y creación.

Palabras clave

Isidoro Valcárcel Medina, arte-vida, vanguardia, testimonio, arte prematuro, De Certeau y cotidianidad.

Abstract

The close links between the work of Isidoro Valcárcel Medina and the matter of the praxis of life needs a kind of approach that restates some of the previously adopted concepts and perspectives in relation to the topic of life-art connection. Departing from his work, as much as from some texts whose topic is those very productions, the aim of this paper is to throw some light on the complex and singular framework which Valcárcel Medina produces onto the possible interactions between experience and creation.

Key words

Isidoro Valcárcel Medina, life-art, avant-garde, testimony, premature art, De Certeau and cotidianity.

* * * * *

La producción del discurso artístico, tanto el propio como el —en principio— ajeno a la obra, lleva asociada una serie de problemas teóricos

* Universidad de Salamanca. Dirección de correo electrónico: beneitezr@usal.es.

¹“Todo arte es político...”, conversación entre Isidoro Valcárcel Medina, Juan Hidalgo y José Luis Brea, celebrada en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, el 28 de Marzo de 1989 (BREA, J. L., *Before and After the Enthusiasm / Antes y después del entusiasmo 1972-1992*, Amsterdam, Publishers and Contemporary Art Foundation, 1989, p. 116).

y pragmáticos que determinan, en gran medida, la recepción del mismo. Al situarse en el marco de la crítica resulta posible detectar que, en muchas ocasiones, estas narraciones *ad hoc*, en el mejor de los casos, no hacen sino eclipsar, fagocitar, degradar, tergiversar e, incluso, simplificar el discurso artístico. En lugar de acompañar, no completar, en vez de relacionar, nunca diluir, terminan, en cierta medida, por usurparlo. Por ello, el cuestionamiento crítico y la reformulación constante de estas estructuras interpretativas debe ser uno de los horizontes teóricos a alcanzar por la Historia, la Teoría y la Crítica, del mismo modo que buena parte del arte basa su producción en este mismo prurito.

En este sentido, es ya algo recurrente encontrar en algunos de los escritos dedicados a la figura de Isidoro Valcárcel Medina cierto tópico hermenéutico, asociado a las vanguardias, que vehicula la perspectiva en ellos expuesta y que, por tanto, acaba por determinar el sentido final de sus planteamientos. Tal fórmula defiende que este artista aboga, en gran parte de su obra, por una equiparación —que no comparación— entre el arte y la vida,² proponiendo con ello una concepción de aquél que lo ligaría de manera indisoluble a ésta.

Pero tales afirmaciones, sobre todo cuando se las relaciona o iguala con el contexto de las Vanguardias históricas,³ el de *Fluxus* o, incluso, con el movimiento de la *Internacional Situacionista*, han de ser matizadas. En efecto, cuando Isidoro Valcárcel Medina plantea la posibilidad de unir arte y vida no lo hace con pretensiones disolutivas, como sería el caso de los Situacionistas, por ejemplo, sino como forma coherente de entender el arte. De este modo, el planteamiento resultaría muy simple: por un lado, de poco o nada sirve trabajar, hacer arte, en torno a planteamientos críticos con el presente, si después se contradicen dichas propuestas con comportamientos vitales en total oposición a ellos. Es decir, Valcárcel Medina no podría, según esta idea, tratar de desmontar,

² Cada actuación en el marco de la vida es una obra, es completa la imposibilidad de separar arte y vida; Sin embargo el punto de mayor cohesión entre Valcárcel Medina y la doctrina situacionista está en la disolución que éstos pretendían llevar a cabo de la frontera del arte y la vida (PARRA PÉREZ, C., "Arte contra el sistema. Isidoro Valcárcel Medina", *Imafronte*, 15, Murcia, Universidad de Murcia, 2000, pp. 232 y 234), o por otro lado, *ni siquiera firmaba sus acciones, porque consideraba que el arte era la vida misma* [PARGERISAS, P., *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos. En torno al Arte conceptual en España. 1964-1980*, Madrid, Akal, 2007, p. 301].

³ No es posible olvidar, en este punto, lo paradójico del concepto de "autonomía" del arte, en su relación con las Vanguardias históricas, señalado por Peter Bürger: *el doble carácter del arte en la sociedad burguesa consiste en que su distancia relativa a los procesos sociales de producción y reproducción contiene tanto un momento de libertad como un momento de falta de compromiso, de falta de consecuencias. Por eso se entiende que el intento de los vanguardistas por reintegrar el arte a los procesos de la vida sea en sí mismo una empresa en gran medida contradictoria. La libertad (relativa) del arte frente a la praxis vital es la condición de la posibilidad de un conocimiento crítico de la realidad* (BÜRGER, P., *Teoría de la vanguardia*, Trad. Jorge García e intr. Elio Piñón, Barcelona, Península, 2000, p. 104).

en sus obras, el *aurático* mercado artístico y, a su vez, comercializar estos trabajos auspiciado por un valor de cambio excesivamente abultado por la industria cultural. No es posible olvidar, en este sentido, la dirección marcada por trabajos como la propuesta llevada a cabo en su “acción monetaria” (*s/t*) de 1979, la intervención del artista en el ciclo “La acción” de 1994 en el MNCARS⁴ o la “Ley reguladora del ejercicio, disfrute y comercialización del arte”.⁵

Desde tal posición, se sigue, además, la segunda fase del argumento, que no es otra que la del compromiso declarado por la producción artística de Valcárcel Medina con la realidad o el contexto histórico, y que lleva a pensar que, necesariamente, ambas esferas han de estar unidas, sobre todo, en función de la tarea asignada a éste: el arte tiene que ser otro modo de *hacer la vida*. Decía David Pérez, con similar propósito, en el prólogo a *3 ó 4 conferencias*:

*La vida, por tanto, no surge como retórica artística del entusiasmo (...) Tampoco se configura como meta para el arte (...) sólo puede actuar como requisito. Como requisito del arte y también como ingrediente. Un ingrediente a partir del cual éste puede quedar desenmascarado como instrumento institucionalizado de un quehacer sustentado en la especialización.*⁶

Resulta pertinente, entonces, recordar aquí la oposición hecha por Valcárcel Medina entre “arte utópico” y “arte prematuro”, entendiendo al primero como aquél que, detectando una falla en la vida, busca situar a ésta en un tiempo venidero que evade la urgencia de cambio del presente, mientras que el segundo, lejos de escapar al momento actual, lo rebasa con una propuesta —aún— inadecuada al presente. Por tanto, en lugar de *retratar* el mundo deseado para un futuro, todavía por venir, el “arte prematuro” muestra la mejora del momento actual. Sitúa en el espacio —como en origen lo haría la *utopía*— un tiempo de acción diferente:

Y es que no se presta atención al declarado carácter negativista de la utopía; aunque no fuera más que porque, antes que visión del futuro, sólo es una interpretación del presente: es porque el presente no me cuadra por lo que planifico el futuro.

⁴Toda la correspondencia mantenida entre Valcárcel Medina y las autoridades pertinentes del MNCARS, así como con el defensor del pueblo en funciones, pueden consultarse en CARRILLO, J., ESTELLA, I. y GARCÍA MERÁS, L., *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, Barcelona, Arteleku-Diputación Foral de Guipúzcoa, Centro José Guerrero-Dip. de Granada, Museo d'Art Contemporani de Barcelona, Universidad Internacional de Andalucía-UNIA arteypensamiento, 2005, pp. 301-310.

⁵VALCÁRCEL MEDINA, I., “Ley reguladora del ejercicio, disfrute y comercialización del arte”, *Sin título*, I, Cuenca, Centro de Creación Experimental, Universidad de Castilla La Mancha, 1994, pp. 44-76 [disponible en: <http://www.uclm.es/cdce/sin/sin1/valcar2.htm>, (fecha de consulta: 7-VI-2011)].

⁶VALCÁRCEL MEDINA, I., *3 ó 4 Conferencias*, León, Universidad de León, Plástica & Palabra, 2002, p. 15.

*En realidad, lo que hace el utopista es retrasar la batalla de hoy. (...) cobardía de la utopía, su carácter evasivo, su empeño por situarse en dimensiones diferentes de las que comportan el riesgo, su pretensión de anular el espacio y disolver el tiempo, en suma, de no estar presente (...).*⁷

Tal sería el caso de la serie “Arquitecturas prematuras”, desarrollada por el artista entre 1984 y 1992, en la que no encontramos más que la firme intención de dar lugar a un presente deslocalizado —delatado además por el título de las propias obras: “Edificio para parados” (1984), “Torre para suicidas” (1984), “Colonia de chabolas” (1985), “Museo de la ruina” (1986), “La Chantría” (1990), etc.

Todas ellas tratarían de hacer patentes, aunque sea de manera gráfica y, en cierto modo, irónica, las carencias a las que se enfrenta la sociedad contemporánea, así como el grado de ignorancia al que dichas faltas han sido sometidas por parte de la Administración pública. Así, en una entrevista publicada en 1994 por la revista del Centro de Creación Experimental de la Universidad de Castilla La Mancha, *Sin Título*, comentaba el autor en relación a estos trabajos:

*Eran ideas que se expresaban arquitectónicamente, pero que podían hacerlo en otro lenguaje. El uso de los planos, y, sobre todo, de unos planos tan ortodoxos, es un recurso no menos irónico que las ideas mismas en ellos testimoniadas. La finalidad de esta arquitectura no es más que meter el dedo en la llaga del poder; el cual, pudiendo hacer no mueve un dedo, y se regocija en su propia inmundicia.*⁸

En todos estos proyectos arquitectónicos, que nunca llegaron a realizarse de manera efectiva, Valcárcel Medina buscaría evidenciar la absoluta contradicción existente entre la realidad más inmediata del espacio urbano y las estructuras que pretendidamente lo configuran. Al hilo de esta tesitura, recogía José Díaz Cuyas en *Ir y Venir de Valcárcel Medina*, catálogo dedicado a la producción del artista, algunos fragmentos de “La chuleta”,⁹ articulándolos de la siguiente manera:

El contenido del arte frente a las estructuras, dice el artista, es el de evidenciarlas, mostrarlas, darlas a conocer. Para ello hay un camino previo que es el de desarrollarlas

⁷ *Ibidem*, pp. 127-128. Este texto reproduce parte de la acción “Utopía”, desarrollada por el artista en las IV Jornadas de estudio de la imagen, *Utopías*. Canal de Isabel II, Madrid, el 9 de Abril de 1999.

⁸ VALCÁRCCEL MEDINA, I., “La memoria propia, es la mejor fuente de documentación”, *Sin título*, I, Cuenca, Centro de Creación Experimental, Universidad Castilla La Mancha, 1994, p. 7 [disponible en: <http://www.uclm.es/cdce/sin/sin1/valcar1.htm>, (fecha de consulta: 7-VI-2011)].

⁹ VALCÁRCCEL MEDINA, I., *La chuleta*, Madrid, 1991. Texto, Objeto, Papel; 96,5 x 5 cm [(Múltiple en forma de chuleta escolar con un texto sobre el acto creativo) PRESENTACIÓN Galería Alfonso Alcolea, Barcelona, abril-mayo 1991 (exposición individual). Información recogida en VV. AA., *Ir y venir de Valcárcel Medina*, Barcelona, Fundación Antoni Tàpies/ Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, Dirección de Proyectos e Iniciativas Culturales/ Dip. de Granada, 2002, pp. 24].

*del contexto general; aislarlas de las otras co-estructuras que, en su armonía universal, hacen aparecer lo nefasto como inapelable.*¹⁰

O dicho de manera más exacta, en relación a una de las obras mencionadas, si gran parte del arte de finales del siglo XX no trata sino de salir de las paredes de los centros culturales, qué posición más consecuente con dicha situación que la de construir un museo cuyo principal fin es el de derrumbarse.¹¹ Se trata, de este modo, de cuestionar aquello que por habitual pasa por normal, un *arte de Perogrullo*,¹² en palabras del propio Valcárcel Medina, que incide en los modelos prefijados de la vida social, con la voluntad de llevar a cabo una reformulación constante sobre los mismos: *lo interesante —escribía nuestro autor— es hacer las preguntas (...). Una pregunta contestada ya no es una pregunta sino una respuesta; y las respuestas son aburridas.*¹³

El sentido, por tanto, de éstas y otras de las obras de Valcárcel Medina es el de devolver la experiencia a la forma, facilitar el medio gracias al cual estos lenguajes, estas construcciones, recuperen la capacidad de ser los mecanismos cognoscitivos con los que hacer efectiva una realidad de estructuras o patrones que nunca han de ser entendidos como fijos.

De este modo, podríamos resaltar aquí dos estrategias artísticas, especialmente vinculadas entre sí, en el trabajo de Valcárcel Medina. Por un lado, aquella que busca dar *realidad al testimonio* y, por otro, la que persigue trazar itinerarios alternativos a los comúnmente consabidos. Indudablemente, en ambas, el papel que juega la experiencia cotidiana de los individuos es decisivo, ya que proporciona el material sobre el que escribir estos otros comportamientos, alejados de ese magma de acciones homogeneizadas y normativizadas.

En relación a la primera estrategia, en 1990 y dentro del marco de la exposición *Madrid, espacio de interferencias*, Valcárcel Medina presentó su “No necesita título”, una acción —e instalación— en la que el artista recogía, durante casi tres meses, los menús ofrecidos por diferentes instituciones benéficas de Madrid. El trabajo consistía en acudir diariamente a estos centros y solicitar la ración de alimentos que allí se ofrecía a aquellas per-

¹⁰ *Ibidem*, p. 16.

¹¹ *Construir museos en una época en la que no hay obras para guardar (entre otras cosas porque críticamente se dice que el arte de hoy no es para preservarlo, sino que es efímero)... no es sino un regodeo en la propia sinrazón. Ahora, institucionalmente, se argumenta que en estos momentos el museo es una obra en sí... ¿y cuándo no lo ha sido? En fin, son excusas de niños tontos, pero resabiados* [VALCÁRCEL MEDINA, I., “La memoria propia, es la mejor fuente...”, *Sin título*, *op. cit.*, p. 7].

¹² VV. AA., *Ir y venir de Valcárcel...*, *op. cit.*, p. 23.

¹³ PÉREZ, D., “Isidoro Valcárcel Medina: El arte como vida y la vida como obsesión”, *Lápiz (Revista Internacional de Arte)*, 97, Madrid, noviembre 1993, p. 36 (Texto inédito perteneciente al escrito “Prólogo a una recopilación de encuestas”, elaborado por el autor en 1978).

sonas que, en situación de precariedad, lo demandasen. Posteriormente, esa comida era expuesta en una sala habilitada para ello en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, acompañada de una cartela, a modo de ficha técnica, en la que se indicaba el nombre del plato y su lugar de procedencia. Esta obra *no necesita título*¹⁴ porque, probablemente, cualquier formulación lingüística, más allá de aquella que nombra o denota la realidad mostrada, poco o nada contribuye a su comprensión. La función, entonces, de la intervención era la de posibilitar la aparición y dar presencia a un hecho que por ser mínimo, común y ya corriente, queda relegado al ámbito de lo aceptado:

*Sin duda, el material de un artista es su momento histórico. La fidelidad a ese momento se plasma en la elección de sus temas (llamémoslo así), porque el arte da testimonio de la realidad inmediata. Pero la novedad en esta hora es que el arte no sea ya la idea tradicional que lo presentaba como testimonio de la realidad, sino que se haya convertido en la realidad del testimonio.*¹⁵

Con ello, un testimonio, el de una población situada, otra vez, en los límites de la sociedad, cobraba existencia real y efectiva, al ser extraído de su espacio habitual. Así, del mismo modo que la descontextualización —entre otros dispositivos— de objetos cotidianos produjo cierto tipo de arte que resaltaba la importancia de ese contexto dentro del ámbito estético, este realojamiento de situaciones asumidas es capaz de conferirles la relevancia que la costumbre les ha arrebatado. No se trata ya, entonces, de representación, sino de simple presentación de una realidad que no teníamos presente. Con esta *jugarreta*, como la llamaría De Certeau, no sólo se pone en jaque a aquellos organismos destinados a ocuparse de dichas realidades, sino a la *institución arte* misma, como lugar de conservación y exhibición de *bienes culturales*.

Lo mismo podría decirse del libro *2000 d. de J. C.*,¹⁶ en el que un relato, al margen del institucional, articula los dos mil años de historia de la civilización cristiana. Esta obra, al hacer énfasis no sólo en los periodos y procesos históricos más relevantes, y ya categorizados por la historiografía

¹⁴ Resultan especialmente acertadas las palabras que David Pérez dedica a esta intervención: *Utilizando el recurso del moderno y autosuficiente Sin título, se nos plantea la deconstrucción de éste al contraponer su aparente objetividad —la neutra desideologización de su discurso— con el comentario, sin duda alguna, innecesario que ofrece la instala(ción) realizada, un proyecto en el que las palabras huelgan —si es que lo hacen— más por redundancia, que por banalidad* (PÉREZ, D., *Sin marco: Arte y actitud en Juan Hidalgo, Isidoro Valcárcel Medina y Esther Ferrer*, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2008, p. 148).

¹⁵ VALCÁRCEL MEDINA, I., *La chuleta*, Madrid, 1991. Texto, Objeto, Papel; 96,5 x 5 cm [(Múltiple en forma de chuleta escolar con un texto sobre el acto creativo) PRESENTACIÓN Galería Alfonso Alcolea, Barcelona, abril-mayo 1991 (exposición individual). Información recogida en VV. AA., *Ir y venir de Valcárcel...*, *op. cit.*, p. 27].

¹⁶ VALCÁRCEL MEDINA, I., *2000 d. de J. C.*, Madrid, Entreascuas, 2001, 2.000 pp.

oficial, sino también en los pequeños sucesos, las anécdotas mínimas y los acontecimientos habitualmente no considerados en las narraciones científicas, vuelve a poner en duda el orden instaurado y posibilita la aparición, una vez más, de una realidad ignorada.

Siguiendo esta línea, en 1977, Valcárcel Medina realizó en Alicante una exposición en la que fue *ayudado* por los habitantes de esta ciudad, quienes, tras la petición del artista (que les abordaba en plena calle), contribuían con algunos objetos personales a la muestra. En esta intervención, más allá de la implicación real de los posibles espectadores, ahora autores,¹⁷ de la obra y del cuestionamiento de lo que pueda ser considerado como objeto artístico, encontramos una propuesta de modificación radical del espacio cultural. La sala de exhibición se convierte en punto de encuentro, en un lugar de confluencia, donde *ejercitarse* en el medio artístico. Por eso, para Valcárcel Medina, el arte no es una cuestión de contempladores y contemplados, sino de creatividad indefinida que aumenta, de manera exponencial, con el contacto entre individuos. Ahora bien, para llegar a esa situación es necesario, como decíamos, *entrenarse*, actitud que dista notablemente del tipo de relación con el arte, promovida por gran parte de las políticas culturales nacionales:

*No es admisible aquello de bajar el listón para que sean los más los que consigan rebasarlo, salvarlo. Lo que haría falta es hacer más gimnasia. La gente, por la que tanto me preocupo como bien decís, creo yo, llega al arte catapultada no desde una necesidad personal, íntima, sino catapultada desde una cultura institucionalizada pensada para saciar, pero no para calmar la sed. Esto es importante. Se le aconseja la hartura pero no el disfrute. Se le sugiere records pero no gimnasia.*¹⁸

Nos acercamos, de este modo, a la segunda de las operaciones mencionadas, la que escapa de los órdenes impuestos y procura la creación de espacios de resistencia en la cultura contemporánea, ámbito donde el arte conceptual español cobra especial relevancia.

En este sentido, resulta especialmente adecuado acudir aquí al trabajo que Michel de Certeau y su grupo de investigación recogió en los dos volúmenes que constituyen *La invención de lo cotidiano*. Este filósofo e historiador francés trató de rastrear aquellas prácticas, *artes de hacer*, que a pesar

¹⁷ En una conferencia impartida en el ciclo *Distància: art espectador*, Castelló de la Ribera, Alicante, el 27 de septiembre de 1997, decía Valcárcel Medina: *Cuando se inicia una disertación sobre el tema del espectador en el mundo del arte es preciso hacer, en mi caso, una advertencia de capital importancia: este espectador sólo existe porque ese mundo de la creatividad está mal formado. Pretendo decir con esto que no debería existir un contemplador no autor, rigurosamente considerados ambos. Es la contrahecha estructura cultural la que permite el sinsentido de un hombre que se limita a mirar lo que otros hacen* (VV. AA., *Ir y venir de Valcárcel...*, op. cit., p. 80).

¹⁸ "Valcárcel Medina en conversación con José Díaz Cuyás y Nuria Enguita Mayo", entrevista recogida *ibidem*, p. 89-90.

de situarse bajo los modelos, códigos o reglas presentes en toda sociedad, son capaces de introducir estrategias personales con las que interrumpir la continuidad de las direcciones fijadas por su contexto vital. De este modo, tales comportamientos, al alternar las restricciones propias de este tipo de pactos —que en la mayoría de las ocasiones resultan ser tanto impuestos, como acordados—, con multitud de usos personales, modifican en mayor o menor medida el orden convenido.

La tesis defendida por De Certeau es que, frente a la generalizada concepción de que en un estudio social sólo se pueden constatar la pasividad de los consumidores y la masificación de sus conductas, existen múltiples tácticas que evidencian la posible heterogeneidad de los comportamientos sociales. Y para ello, recurre a las prácticas cotidianas de los individuos, entendiendo a éstas como uno de los resquicios en los que aún se pueden encontrar los medios disponibles con los que alterar las estructuras de la vida social.

Desde este punto de vista, surgen aquí dos cuestiones relacionadas con esa vinculación, presente en la obra de Valcárcel Medina, entre el arte y la vida y los *usos* de aquél sobre ésta. Si recordamos la mencionada “Ley reguladora del ejercicio, disfrute y comercialización del arte”¹⁹ y acudimos a la caracterización que su autor hace de la actividad artística, nos encontramos con que en el “Artículo 5” se expresa lo siguiente:

1. A los efectos de la aplicación de esta Ley, se entenderá por Obra de Arte todo acto consciente y responsable, así como su resultado, si lo hubiere.

2. Cuando se produzca la coincidencia y confluencia de los dos supuestos considerados en el párrafo anterior, y hubiere de hacerse una distinción sobre la categoría de ambos, la Obra de Arte estaría constituida, en primer lugar, por el acto creativo.²⁰

Valcárcel estaría poniendo de relieve aquí que si realmente debe existir una regulación de aquello a lo que llamamos arte, ésta tendría que ajustarse a las mismas reglas que articulan los distintos ámbitos sociales, políticos o económicos de la vida en comunidad. Siguiendo, así, las proposiciones *acto consciente y responsable* y *acto creativo*, resulta sencillo obtener dos posibles conclusiones. Por un lado, que si en un primer acercamiento a la obra de Valcárcel Medina ésta pudiera entenderse como un arte que queda diluido en el conjunto del devenir de la existencia, es decir, en la vida, la anterior afirmación del autor nos obliga a establecer —al menos en lo referente a su producción— un límite, una frontera, entre uno y otra. Efectivamente, se pide como requisito de la obra de arte que sea un *acto*

¹⁹ VALCÁRCCEL MEDINA, I., “Ley reguladora del ejercicio, disfrute y comercialización...”, *op. cit.*

²⁰ *Ibidem*, p. 5.

consciente y responsable, hecho que, por otra parte, no podría ser aplicado a muchos de los comportamientos de la vida social.²¹

Asimismo, y como cabría esperar, que exista un límite, no una limitación, no quiere decir que no haya relación entre ambas esferas, siendo estos espacios intersticiales uno de los mejores lugares en los que efectuar conexiones entre territorios.

Tampoco han de tomarse estos dos requisitos expuestos como los únicos encargados de configurar qué sea la obra de arte,²² pero sí como aquellos que nos permiten desmontar algunas de las sentencias que atraviesan los escritos sobre Valcárcel Medina. Por otro lado, y siguiendo el razonamiento anterior, el que la obra de arte venga determinada por la presencia de la *capacidad creativa*, nos lleva a relacionar, de manera inevitable, dichas prácticas con esas *artes de hacer* a las que se refería De Certeau, en tanto que vías con las que interrumpir las conductas preestablecidas.

En su trabajo, De Certeau reclama que junto al estudio de los usos que los sujetos desarrollan en su actividad diaria, ha de incluirse una reflexión sobre las *maneras* en las que ejecutan esos usos. Es decir, según esta perspectiva todavía existiría un espacio en el que intervenir y *fabricar* nuevos comportamientos sobre una producción dada:

*La fabricación por descubrir es una producción, una poética, pero oculta, porque se disemina en las regiones definidas y ocupadas por los sistemas de producción (televisiva, urbanística, comercial, etcétera) y porque la extensión cada vez más totalitaria de estos sistemas ya no deja a los consumidores un espacio donde identificar lo que hacen de los productos.*²³

Esa *poética* —término que deriva del vocablo griego ποιειν y hace referencia a un tipo de producción que aúna trabajo intelectual y material— sitúa todo este campo de acción en el mismo lugar en el que Valcárcel Medina enmarcaba al arte: la *creación*.

Todas las prácticas resaltadas por De Certeau, las espaciales, las conceptuales, las temporales, las lingüísticas —que además son entendidas por el filósofo en tanto que escamoteos y subversiones— encuentran su ejecución en la obra de este artista: desde la resistencia a los horarios oficiales

²¹ *Queda el elemento de consciencia. Es el que imposibilita la ecuación arte=vida. Porque ni el arte repetitivo —de formas o actitudes— es vida consciente, ni la vida mecánica puede estimarse como comportamiento consciente* (Fragmento perteneciente al “Manifiesto del arte ambulante”, Madrid, 1976, recogido en VV. AA., *Ir y venir de Valcárcel...*, op. cit., p. 149).

²² A pesar de que podría resultar pertinente —en un escrito de Historia y Teoría del arte— proponer una definición de este tipo de prácticas, tal intención escapa a los intereses y objetivos aquí planteados. Por ello, no entraremos a discutir cuáles son las cualidades que distinguen al arte de otros actos *conscientes y responsables* o *creativos*, aunque sí podemos remitir a la definición planteada por Isidoro Valcárcel Medina en la citada “Ley reguladora del ejercicio, disfrute y comercialización...”, op. cit.

²³ DE CERTEAU, M., *La invención de lo cotidiano. I. Artes de Hacer*, Trad. Alejandro Pescador, México D.F., Universidad Iberoamericana, 1999, p. XLIII.

que supone “Rendición de la hora”, hasta el *lo que quiero es caminar*²⁴ con el que contestó a los periodistas de la rueda de prensa en la que se presentaba la exposición *Valcárcel Medina. Otoño de 2009* del MNCARS. Éstas no son simples prácticas invertidas de la dominación, sino que poseen, a su vez, una capacidad afirmativa y creativa que hacen del trabajo de Valcárcel Medina un magnífico ejemplo de esos posibles nuevos órdenes vitales puestos de relieve por las prácticas artísticas y del poder creativo de la ironía.

Tras este recorrido, volvamos ahora al punto de partida, a esa unión entre arte y vida presente en Valcárcel Medina. En una acción de 1976, nuestro autor, preconizando lo que ya anunció Walter Benjamin en el proyecto de *Los Pasajes* sobre el *hombre anuncio*,²⁵ se paseó por las calles de Madrid acompañado de una pizarra transportable —al estilo de las de conocidas “se vende oro”— en la que podían leerse determinados enunciados elaborados por el propio artista. En uno de ellos, la inscripción expresaba lo siguiente: *si es verdad que nos hemos liberado del arte ha llegado el momento de decir: viva la vida y si es que seguimos necesitando el arte ha llegado el momento de asimilarlo a la vida.*²⁶

A partir de tal afirmación, podríamos pensar que esta asimilación del arte a la vida, en lugar de remitir a la disolución de uno en la otra —y viceversa—, consiste más bien en elaborar metáforas, en alterar la articulación con la que organizamos nuestra existencia, para comprenderla, asimilarla. Con el fin de ver más claramente el alcance de este procedimiento, resulta pertinente aquí recurrir al volumen *Esto no es una pipa* de Michael Foucault. En él, su autor examinaba la fuerte inversión que Magritte habría operado sobre el ámbito de la representación, al disociar el procedimiento de la similitud y el de la semejanza, poniendo en acción a la primera contra la segunda. El sentido de esta oposición radicaría, según el filósofo francés, en que la *semejanza* —remitiendo a un patrón, un elemento original que ordena y jerarquiza a partir de sí todas las copias que se pueden hacer de él— implica una referencia primera que prescribe y clasifica el trabajo posterior. Por el contrario, lo *similar* se desarrollaría en series que no parten de un principio hacia un fin, de forma unidireccional, sino que más bien, se extienden de pequeñas diferencias en pequeñas diferencias. Por ello, y según Foucault, *la semejanza da a conocer lo que es bien visible; la similitud*

²⁴ CASTRO FLÓREZ, F., “Crónica de una caminata circunstancial”, *ABCD*, 958, (Madrid, 26-IX-2009), p. 33. Resulta interesante, en este sentido, la distancia que desde la perspectiva hasta ahora expuesta, tendría esta caminata con respecto a la *deriva* situacionista, y su vinculación con la figura del *flâneur*.

²⁵ *El hombre anuncio es la última encarnación del flâneur* (BENJAMIN, W., *Libro de los pasajes*, edición de Rolf Tiedemann, trad. Luis Fernández, Isidro Herrera y Fernando Guerrero, Madrid, Akal, 2005, M19, 2, p. 454).

²⁶ Texto recogido en PÉREZ, D., “Isidoro Valcárcel Medina: El arte como vida...”, *op. cit.*, p. 36.

*da a ver lo que los objetos reconocibles, las siluetas familiares, ocultan, impiden ver; hacen invisible,*²⁷ una vez más, *da realidad*. En este sentido, el proceso de asimilación volvería a cuestionar lo aparente, las estructuras normalizadas y los modos de percepción asentados, para proponer vías alternativas con las que relacionarnos con lo real. Entonces, retomando las palabras de Valcárcel Medina, si, como resulta evidente, todavía no *nos hemos liberado del arte*, por qué no continuar con su reclamo y *asimilarlo a la vida*, por qué no hacer que las prácticas artísticas rastreen las contradicciones propias a la existencia, en lugar de pretender que éstas repitan el orden que normalmente se le impone.

De esta manera se comprende cómo el arte puede ser coherente y, por tanto, similar a la vida, a saber, no equiparándolo a las conductas regularizadas, sino a esas *artes de hacer* con las que los individuos sortean los órdenes impuestos y se acercan a la indeterminación de lo real. Es en esta perspectiva donde debe situarse la vinculación entre arte y vida en Isidoro Valcárcel Medina y no desde posturas *identificadorias*, que conlleven la paradójica reducción del arte a la existencia: *no olvidar nunca que vivir y ejercer oficios que se le parecen tanto son cuestiones morales.*²⁸ Y ahí está la clave: *ejercicios que se le parecen* y que no son idénticos a ella, pero que deben guardar una coherencia entre sí y un fuerte compromiso entre ellos. No es una separación radical, sino la creación de lugares o espacios permeables.

²⁷ FOUCAULT, M., *Esto no es una pipa: ensayo sobre Magritte*, trad. Francisco Monge, Barcelona, Anagrama, 1981, p. 68.

²⁸ VV. AA., *Ir y venir de Valcárcel...*, *op. cit.*, p. 65. (Reproduce: "La Situación", texto con el que participó en el Festival *La Situación*, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Cuenca, 1993. Publicado en *Zehar*, 23, San Sebastián, agosto-septiembre-octubre 1993, pp. 13-14).

