

**JOSÉ DÍAZ CUYÁS:**  
**EL HECHO COTIDIANO COMO PERIPECIA**

Texto publicado en el nº26 de *Afterall Journal*, una revista de arte contemporáneo de la que la Universidad Internacional de Andalucía, a través de su programa **UNIA arteypensamiento**, es co-editora.

## El hecho cotidiano como peripecia

José Díaz Cuyás

La frase que da título a este artículo, tomada del libro *Rendición de la hora* (1996), apunta a lo que considero como lo más distintivo y nuclear en el trabajo de Isidoro Valcárcel Medina (Murcia, 1937). En una primera lectura cabe relacionarla con la poética de lo cotidiano propia de las tendencias arte vida que proliferaron entre los años 60 y primeros 70. Este es, en efecto, el contexto del que se nutre su obra, en él se localiza el nudo de problemas que pasarán a constituirse en el común denominador de toda su trayectoria posterior, cuya evolución, en consecuencia con aquellos planteamientos iniciales, se caracteriza por una voluntad proteica de mudanza perpetua. La gestación de su obra madura se sitúa en el cruce, tan fértil en la segunda mitad de la década del 60, entre un literalismo de la forma, propio de las corrientes neoconcretas y minimal, y lo que podríamos denominar como un literalismo de la situación, el que es propio de toda esa amalgama de prácticas entre medios *-intermedia-* en las que el sentido de la obra ya no queda circunscrito a las piezas individuales sino a su función o activación en un acontecimiento que las sobreexcede. Esta polaridad entre la literalidad extrema de la forma y la de la situación, entre las figuras de lo concreto (de lo geométrico a la cosificación del medio) y las trazas del acontecer (del proceso al acto), es la que marca en su tensión el horizonte de cuestiones a las que intentaron dar respuesta las obras más significativas del periodo. Así se aprecia en la escena internacional, justo en el momento en que gracias al desarrollo de las comunicaciones puede por primera vez empezar a hablarse de un debate artístico intercontinental. La globalización de la escena artística -que significativamente coincidirá con el punto de máxima radicalización e inmediata despotenciación del mito de la vanguardia-, supuso un mejor conocimiento y una más acelerada irradiación de las prácticas y de las modas que de manera atropellada se desarrollaban en los principales centros artísticos. Pero más allá de la sucesión canónica de los movimientos de las últimas vanguardias, o de una esquemática historia de la influencia entre centro y periferia, lo que resulta destacable en aquel periodo de expansión de la sociedad espectacular es el hecho de que artistas distantes entre sí compartieran un mismo horizonte de problemas y desarrollarán de una manera individual y desde un ámbito local conceptos y prácticas que con el tiempo se mostrarían afines. Este ha sido el caso, entre otros, de Valcárcel Medina.

Pese a ser conocido en la actualidad como uno de los principales representantes del conceptualismo en España, no pertenece por su edad a la generación que comenzó su andadura bajo esta etiqueta en los primeros años 70. Sus inicios se remontan a principios de la década anterior cuando partiendo de una abstracción geométrica que reaccionaba contra el informalismo comienza a desarrollar una indagación pictórica determinada por la reducción formal. Desde su exposición individual en 1962 en la galería Lorca de Madrid, y a lo largo de

toda la década, permanecerá integrado en las exposiciones colectivas de arte constructivo u objetivo, una tendencia que nunca llegó a constituirse en un grupo coherente ni a legitimarse bajo un programa común. Los críticos coetáneos interpretaron aquel arte “normativo” como una voluntad de racionalización, en el marco de la dictadura, frente al subjetivismo expresivo propio de la generación anterior. Pero lo cierto es que otro tanto podría decirse de la “fría” figuración pop de contenido político o del realismo social por entonces imperantes. En el marco general de aquella década de las ideologías, el viciado y contradictorio espacio político y moral del franquismo vino a potenciar hasta el extremo una interpretación directa y esquemáticamente política de las manifestaciones artísticas. En el caso español el momento álgido del conceptualismo se produjo precisamente entre los años 1973 y 1975, coincidiendo con el recrudescimiento y la agonía final de la dictadura. A semejanza de lo que ocurrió en Argentina, sus miembros más activos se decantaron por lo que ya en la época era denominado como “conceptualismo ideológico”.<sup>1</sup> Pero no es en este frente en el que Valcárcel Medina desarrolló su actividad. Su obra siempre ha sabido mantener un sutil distanciamiento respecto al seductor lazo alegórico que el siglo XX ha tendido entre vanguardia artística y política revolucionaria que, como es sabido, alcanzó en estos años su confusión más extrema. Su modo de entender el arte y lo político, la cosa pública y lo común, tenía poco que ver ya por entonces con un credo ideológico o con la militancia partidaria. En su caso puede decirse que es el sentido ético que se manifiesta en su práctica el que dota a su trabajo de un radical contenido político. Un vínculo ético-político que queda esclarecido si atendemos al proceso que le llevó de aquel literalismo de la forma a lo que hemos denominado como un literalismo de la situación.

En su primera serie de obras constructivas, *Pinturas secuenciales* (1962), ya nos encontramos con dos temas interrelacionados que se convertirán en una constante para el resto su trabajo: el tiempo y la medida. Dicho esto a sabiendas de que el tiempo, nuestro modo de entenderlo y programarlo, no es sino medida, y que sólo cuando se concibe como sustraído al cálculo se nos muestra como ese presente inmediato e infinito en el que siempre estamos ahí. En realidad, toda su obra, a pesar de su prolífica versatilidad, tendría como tarea la de señalar las paradojas que se producen entre ese tiempo cosificado y mensurable, ordenado socialmente, y esa otra temporalidad del devenir como un ahora permanente. Tomar las medidas del tiempo, esta podría ser una buena definición de su práctica. En la evolución de su obra pictórica durante los 60, que derivará del neoconcretismo a la construcción de ambientes o instalaciones, destaca el interés expreso que manifiesta por estas dos modalidades de la temporalidad: la mensurable y la de un presente actual e incommensurable. En aquel periodo de racionalización formal Valcárcel era muy consciente de las implicaciones temporales de la forma y el lugar: “el tiempo –sostiene- es un lugar geométrico”. Pero más allá de la estricta geometría, la medida es una manera de ajustar y componer la hechura de las cosas, a ella se debe atener el sastre cuando confecciona un traje del mismo modo que le ocurre al poeta con sus versos. La acción de medir presupone un método de comparación basado en la lógica y en

---

<sup>1</sup> Vid., MARCHAN FIZ, Simón: *Del arte objetual al arte del concepto*, Madrid: Akal [Comunicación, 1972, 2ª edición ampliada 1974], 1986, p. 271.

el sistema, su resultado permite una descripción precisa y objetiva del asunto o de la cosa, pero sólo como exterioridad. El arte basado en un hacer sistemático—como es propio del neocretismo o del minimalismo—supone una neutralización de la autoexpresividad del autor, sin embargo, el que no haya asuntos “interiores” que tratar no invalida su capacidad para describir. Medir no es sólo contar en el sentido numérico, sino también en el de relatar, en el de dar cuenta de las cosas con una figura cabal, en el de establecer las relaciones de “ajuste” entre las figuras de lo exterior —lo que en la época contribuirá al recurso obsesivo por la serie—.

Aquellos primeros cuadros de 1962 consistían en planos neutros cruzados por unas pocas líneas horizontales que se desdoblaban y prolongaban entre la parte superior e inferior. Su referente era el tendido de cables en el paisaje visto a través de la ventanilla de un tren, una imagen que de manera inmediata nos sitúa ante la pantalla en una sala de proyección. Se trataba de planos fijos, pero ordenados en series y formando en potencia una secuencia narrativa que tenían como modelo la imagen-tiempo del cinematógrafo. Pintura en el límite de lo geométrico, secuencial y serial, pintura que tiende a objetivarse en acto y en presente, como corresponde al literalismo de la forma, pero también con una manifiesta voluntad de hacer descripción o relato. El propio autor se ha referido a los cuadros de estos años diciendo que en ellos se contaba “una historia espacial, reflejada en imágenes, que iban una detrás de otra, generalmente adaptadas al hábito de lectura (de izquierda a derecha y de arriba abajo...)”.<sup>2</sup> En la serie *Armarios* (1964-7), llamados así porque en ellos “se podían guardar cosas”, era el propio bastidor y su estructura el que apelaba, desde la superficie “medida” de la pared, al tiempo actual del espectador. Les siguen los *Lugares*, en los que paneles monocromos o estructuras geométricas organizan y compartimentan el espacio, a condición de que “pasara algo en ellos”. La segunda de estas “instalaciones” —como le gusta denominarlas a su autor—, la que llevaba por título *Algunas maneras de hacer esto* (1969) consistía en un “libro hecho para el lugar, y el lugar para el libro”. Los espectadores debían visitarla con una publicación hecha a propósito, *Secuencia*, y el espacio, concebido en efecto para su lectura, estaba estructurado en tres momentos según el orden de sus capítulos. En *A Continuación* (1970) quedaba enfatizada en el subtítulo, *Un relato en doce jornadas: lugares, sonidos, palabras*, esa voluntad narrativa, entendida como descripción, a la vez que se radicalizaba la temporalidad actual de las “medidas” espaciales y sonoras. La instalación constaba de módulos de metacrilato con una estructura de paralelepípedo de sólo tres lados que acoplados unos a otros configuraban el lugar y eran modificados a diario. Durante cada jornada una cinta magnetofónica registraba las sucesivas acumulaciones de sonido producidas por un generador de frecuencias. “Lo importante para mí era que sólo el que acudiera a la galería 12 días seguidos podía decir que había ‘visto’ la exposición, que sólo Fefa —la galerista— y yo la vimos”.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> VALCARCEL MEDINA, Isidoro: “La memoria propia, es la mejor fuente de documentación”, *Sin Título*, nº 1, Cuenca, 1994, p. 35.

<sup>3</sup> *Ibidem*

El cierre de este ciclo se produce con *Estructuras Tubulares*, en la que esta voluntad de hacer relato en presente, de que “pasara algo”, se traslada a la calle. La obra fue montada en el contexto los *Encuentros de Pamplona 1972*, un atípico y multitudinario festival de las últimas vanguardias nacionales e internacionales que se desarrolló bajo el franquismo en un ambiente de velada hostilidad.<sup>4</sup> La obra compartimentaba un paseo de la ciudad mediante estructuras tubulares de andamiaje industrial que construían lugares para caminar, estar de pie, sentarse o acostarse. La experiencia de colocar aquellas estructuras de hierro en el flujo y el tránsito de la ciudad tuvo un hondo significado para su autor: “presenté una obra que podría llamarse ‘plástica’ y me di cuenta de que era una obra exclusivamente social”. Esta reflexión marcará un giro definitivo en su obra y determinará toda su evolución posterior. A partir de entonces ya no pretenderá hacer mediante formas a medida –razonablemente ajustadas- un “arte habitable”, sino entregarse a un “arte del habitar”. Ya no se tratará de construir lugares adecuados para que algo ocurra en ellos, sino de abandonarse a la ciudad, sin medios convencionales ni ideas preestablecidas, para describir con exactitud el sistema de órdenes que la rigen, para dar cuenta –hacer cuentas- de lo que pasa en el *lugar* público. En estos años desarrolla obras como *Relojes* (1973), en la que se vale del registro fotográfico de los relojes-calendario situados en las calles de Madrid para hacer un relato del tiempo urbano o *12 ejercicios de medición sobre la ciudad de Córdoba* (1974) consistente en registros del ambiente y del tráfico, tanto físico como simbólico, de dicha capital. A estos ejercicios les seguirán exámenes colectivos, fotografías anónimas, acciones de arte ambulante, diccionarios de uso, grabaciones telefónicas, encuestas...

En esta nueva fase de arte público –entendiendo por público, en sentido estricto, lo que afecta al ciudadano- su proceder como artista sigue siendo equiparable al que animaba con anterioridad sus indagaciones pictóricas. De la fabricación de lugares mensurados y calibrados, en los que la voluntad descriptiva se activaba en tiempo presente, pasara a mensurar y calibrar los lugares “prefabricados” de la ciudad, volcándose en su tránsito temporal y describiendo en acto las figuras de su exterioridad. No se trataba de reordenar el espacio y los flujos de la urbe, de imponer un criterio de lo mejor, ni de explicar o exponer mediante una teoría la realidad circundante, sino de hacer una descripción activa y en presente de los “desajustes”, de las “desmedidas” contradicciones que se producen entre las diferentes lógicas o sistemas que conforman la vida en la ciudad. Su obra se seguirá basando en temas tan poco rebuscados, tan básicos y elementales, como son el tiempo y la medida, y en esa voluntad por describir, por hacer una figura cabal de lo que pasa, a la que venimos haciendo referencia. Para comprobarlo bastará con un ejemplo algo más reciente. La citada *Rendición de la hora* es una obra dividida en dos partes, la primera es una propuesta sobre el cambio horario en la que se invita al lector a modificar la hora de su reloj a diario como un ejercicio consciente con el que paliar el absurdo de “perder” o “ganar” una hora al año. Sería un ejemplo más de un “arte de la suma” y en ella se ofrecen tablas exactas de la fracción de tiempo en que se deben adelantar o retrasar los

---

<sup>4</sup> Vid. DIAZ CUYAS, José [ed.]: *Encuentros de Pamplona 1972: Fin de fiesta del arte experimental*, Madrid: MNCARS, 2009

relojes cada jornada. Entre unas cifras y otras cada día queda señalado por una frase que se vincula con la segunda parte. Este segundo apartado consiste en una versión actualizada de la literatura de almanaque en la que se recogen una serie de sentencias a modo de comentarios o aforismos sobre la luz y el tiempo. Lo cierra la número 365 que dice así: “Última voluntad: Con mis cenizas hacer un reloj de arena”. En la introducción de este libro cómico cósmico, “premoción de un inexcusable arte de la hora”, encontramos una sencilla e incisiva explicación del plan de la obra que bien podría tomarse como una consideración general sobre su “método” particular: “El proyecto que aquí se presenta no esconde más mensaje recóndito ni más supuesta intencionalidad que la de adaptar la convención social a la realidad celestial”.<sup>5</sup>

Se trata, pues, de adaptar, de ajustar los relojes, de contar las horas, y la obra ciertamente no precisa de nada más para funcionar y constituirse en máquina significante. Es suficiente con tomar, por un lado, las normas sociales y, por otro, las leyes de la Física para que la comparación señale y deje ver, “con precisión”, el sinsentido en el que se incurre al someter una legislación a otra desde la perspectiva de la experiencia común. Desde la percepción que como vivientes, como meros seres corporales hacemos de la duración y de la luz. Otro tanto podría decirse de obras tan dispares como la serie de *Arquitecturas prematuras* (1984-1992) basada en el fértil “ajuste” entre la lógica de la construcción –como práctica económica- y la lógica constructiva –como práctica técnica-, de *La ley promotora y reguladora del ejercicio, disfrute y comercialización del Arte* (1992), ejemplo literal de arte judicial, de *I.V.M Oficina de Gestión* (1994), en la que se ofrecía al público el servicio de gestionar ideas, de *2.000 d. de J.C.* (1995-2000) una historia descomunal del occidente cristiano en la que se enfrenta la lógica del hecho con la de la narración histórica, o como, entre otras muchas, se puso de manifiesto en sus diversas intervenciones con motivo de la exposición que le dedico el Museo Reina Sofía de Madrid en otoño del 2009.<sup>6</sup> Cuando hablamos de *lógicas* y de *órdenes* no se trata, en absoluto, de complejos arcanos que deban buscarse en zonas recónditas, sino de asuntos y temas sencillos, aunque fundamentales, que cualquiera puede observar. De hecho, podría decirse que todos estos proyectos pertenecen a uno de los terrenos más visitados en su obra desde los años 80, el de Perogrullo<sup>7</sup>, ese tipo de verdades a voces que a nadie se le ocultan por su obviedad pero que el cinismo reinante nos fuerza disimular: “Hoy por hoy,” decía en el año 2.000 “pienso que la obviedad (la bobada, si se quiere) es el máximo de la creatividad”.<sup>8</sup> Como cabe imaginar, el propio arte contemporáneo, sus protocolos y sus instituciones, es uno de los ámbitos más proclives para este tipo de práctica.

Como vemos fue la firmeza con que había asumido una posición literalista en lo formal – exterior- la que le permitió pasar, de manera tan consecuente, pero también con tanta brusquedad en lo aparente, a ese otro literalismo que hemos denominado de la situación –

---

<sup>5</sup> VALCARCEL MEDINA, Isidoro: *Rendición de la hora* [1996], Barcelona: Fundación Tapiés et al., 2006. p. 2.

<sup>6</sup> Un listado completo de sus piezas hasta hace unos años puede encontrarse en DIAZ CUYAS, José [ed.]: *Ir y venir de Valcárcel Medina*, Barcelona: Fundación Tapiés et al., 2006.

<sup>7</sup> Perogrullo, personaje ficticio al que se la atribuyen humorísticamente sentencias o afirmaciones tan evidentes que decirlas resulta una tontería, de aquí que se hable de “verdades de Perogrullo”. De este nombre se derivan en español el sustantivo perogrullada y el adjetivo perogrullesco.

<sup>8</sup> VALCARCEL MEDINA, Isidoro: “Arquitectura prematura”, *Fisuras*, nº8, Madrid, enero 2.000.

también exterior-. Es más, me atrevería a decir que ha sido la convicción con que ha asumido las consecuencias de este literalismo artístico –la resolución con que se ha entregado a una descripción escueta de la exterioridad-, lo que le confiere valor a su obra y le otorga su potencialidad política. El término literalismo no debe entenderse aquí como un problema formal, sino como una fuerza y como un fenómeno de época, como un deseo de proscrición de la metáfora, de eliminación de todo lo que de ficticio, figurado o convencional hay en las artes, como esa voluntad –siempre insatisfecha-, nacida en las vanguardias históricas pero generalizada en las neovanguardias de los 60, que más allá de cualquier veleidad autoexpresiva pretende mostrar en el acto artístico la inmediatez de la verdad desnuda. Esta voluntad no se limitaría a la escaramuza teórica que en torno a la cuestión de lo literal mantuvieron los artistas adscritos al minimal, ni tampoco a su extensión al *art concret* del periodo de entreguerras,<sup>9</sup> sino que puede percibirse más allá de los problemas formales, como una pulsión que con distinta intensidad recorre el siglo y se manifiesta en su expresión más extremada y radical en las últimas vanguardias, durante los años finales de la década de los 60 y los primeros 70. Algo semejante apunta Alain Badiou cuando postula una “pasión de lo real” distintiva del s.XX, una voluntad colectiva que hace equivaler el gesto artístico “a una efracción del semblante que deja ver, en estado bruto, la distancia de lo real”. Este anhelo sería el que ha llevado al arte a centrarse en el acto y no en la obra, porque la práctica de la vanguardia “sólo se piensa en presente”.<sup>10</sup>

La frase con la que iniciábamos este texto, *El hecho cotidiano como peripecia*, alude también a un modo particular de entender esta potencia del ahora. El término peripecia –del griego *peripétia*, aventura- tiene un doble sentido en español. En su uso literario equivale al *peripety* inglés y alude a una circunstancia repentina e imprevista que en las obras dramáticas cambia el estado de las cosas resultando determinante para el desenlace final. En su empleo vulgar mantiene esa cualidad de accidente no premeditado, pero pierde su carácter teleológico, trágico o providencial para referirse a los simples sucesos o vicisitudes, a las novedades imprevistas, que nos sorprenden en la vida diaria. En este sentido “profano” cada jornada, como cada viaje, tiene sus peripecias, pequeños golpes de fortuna que en su caprichosa irrupción van alterando y embrollando nuestro habitual discurrir. Sin embargo, aunque pensemos en ellas como algo exterior que “nos ocurre”, el azar que las determina, lejos de ser algo sobrevenido a nuestra planificación del tiempo, es una condición de nuestra temporalidad. Vivimos, como diría Deleuze, embrollados en lo aleatorio actual, en un *caosmos* en permanente y perpetua autogestación. Algo similar viene a decirnos Valcárcel cuando se refiere a “la constancia permanente y pertinaz del azar como la sustancia estable de nuestra contingencia”.<sup>11</sup> De aquí que para él sea inconcebible un arte que no sea “del azar”, lo que

---

<sup>9</sup> Vid. ZELEVANSKY, Lynn [ed.]: *Beyond geometry, experiments in Form, 1940-70s*, Massachusetts: The MIT Press, 2004. p.10 y ss.

<sup>10</sup> BADIOU, Alain: *El siglo*, Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2005. p. 172.

<sup>11</sup> VALCARCEL MEDINA, Isidoro: “El seguro azar”, en *Una tirada de dados: Sobre el azar en el arte contemporáneo* [Sergio Rubira y Beatriz Herráez ed.], Comunidad de Madrid, 2008. p. 28.

como ya habrá adivinado el lector poco tiene que ver con lo que se suele entender por arte aleatorio.

“El arte del azar no es manifestar una inclinación a apostar, sino actuar según un espíritu que acepta el resultado de la apuesta sea cual sea, ya que no es en ese resultado donde reside su futuro creador, sino en la forma en que adopte las medidas para echar por el camino que marque; camino que, sin duda, ha de plantearse como se plantearía cualquier otro que hubiera ‘salido’”.<sup>12</sup>

Esta autoexperiencia radical de la potencia del ahora, abierta a la contingencia y volcada a la facticidad, es la que a través de sus múltiples y diversas *peripecias* se expresa en su obra. Así es como debemos entender el modo en que Isidoro Valcárcel Medina ha enredado su vida con el arte. Es por ello que su obra no pretende, según sus propias palabras, ser “testimonio de la realidad”, sino constituirse, por el contrario, en “la realidad del testimonio”: “Como si de una cuestión moral se tratara, ¡y bien sabe Dios que se trata de eso!, la obra de arte he de ser tan fiel a su momento que sea el momento mismo. Después de su manipulación, el autor no ha de poder ser calificado de manipulador”.<sup>13</sup>

No se trata, en conclusión, de desarrollar discursos críticos sobre la realidad sino de realizar situaciones críticas, de actuar convocando circunstancias en las que todas las variables, incluida la persona que firma la obra, permanezcan en crisis y en peligro. Este permanente exponerse y aventurarse es el que le obliga, por coherencia interna, a no caer en la repetición y el que dota a su obra de una perenne diversidad. Su modo de concebir el testimonio pasa necesariamente por la experiencia personal del testigo, es inmanente a aquel que da, ofrece, o presenta esa realidad. De aquí su apelación constante al concepto de responsabilidad individual, porque de lo primero que de manera inapelable todos somos testigos es de nuestra propia “manera de estar”. Por eso su trabajo más que ser testimonio de su tiempo lo es de *su* tiempo, de su desarmada afirmación en la facticidad del presente. Relato temporal, por tanto, pero como un ejemplo de alguien que nos hace señales mientras pasa, como un modo de restituir al ámbito público ese despojamiento y esa íntima impropiedad que compartimos y nos mantiene en comunidad. Un arte lanzado a la vida, pero a una vida desposeída, sin narración histórica, sin sociología y sin biografía. Enfrentar a la programación social el realismo material de esta manera consciente de estar arrojado a la contingencia es lo que dota a su obra de crueldad y de una alegre comicidad. Una cordial invitación de su parte siempre será una provocación pasiva, porque la medida económica de su obra, su pobreza implícita, presupone en el espectador el reconocimiento, o cuanto menos la voluntad de aceptar, su propia y desnuda facticidad. La insumisa resistencia con que su obra se afirma en la potencia del ahora,

---

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 48.

<sup>13</sup> VALCARCEL MEDINA, Isidoro, *La Chuleta* [múltiple en forma de chuleta escolar con un texto sobre el acto creativo], 1991.

la carencia ostensible de recursos con que arriesga su actualización, es lo que dota a su posición ética de *un* sentido común, y en consecuencia, de una tácita y urgente efectividad política.

“El hombre inspirado escribe poemas sobre el devenir, o pinta rayos de luz inasible. Nada de eso es su cometido. Mil veces mejor, caminar con el tiempo y proyectando una sombra, sin más”.<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> VALCARCEL MEDINA, Isidoro: *Rendición de la hora* [1996], Fundación Tapiés et al.: Barcelona, 2006. p. 30.