

Arte contra el sistema. Isidoro Valcárcel Medina

CAROLINA PARRA PÉREZ

RESUMEN

La **revisión** de las últimas tendencias en el arte español ha constituido un punto central para historiadores y filósofos. En este **proceso** se ha revisado el trabajo de artistas aún vivos **pero** cuya obra ha **resultado** crucial en el devenir artístico de las últimas generaciones. **Entre ellos, el** más castigado por la crítica y la historiografía artística ha sido sin duda Isidoro Valcárcel Medina (**Murcia, 1937**). Murciano de **nacimiento**, su trabajo ha cuestionado **continuamente el sistema** del arte contemporáneo.

PALABRAS CLAVE: Conceptual, **Mínimal**, Instalación, Environment, Situacionismo.

La figura de Valcárcel Medina, nacido en Murcia en 1937 es la de un artista silenciado por la crítica y la historiografía artística de nuestro país. Esto no **sólo** es debido a su actitud «radical» frente al arte y la vida, sino también a su desinterés explícito por formar parte de ese mundo del arte integrado por **Artistas** con mayúsculas, esos artistas no profesionales, sino profesionalizados, los artistas que él califica de poseedores de carnet, ese artista profesionalizado que no mantiene una actitud comprometida frente a la vida; sin duda se trata de una actitud marcadamente contra-institucional y contra-oficial, si bien, como veremos más adelante es interesante cómo utiliza esa oficialidad para hacer y decir desde ella, lo que según él no se debe'. Esa radicalidad y el rechazo del mercado artístico que ésta conlleva es lo que lo ha convertido en un interesantísimo desconocido dentro del panorama del arte contemporáneo español², si bien parece que últimamente está siendo reclamado desde distintos puntos, como muestra su

1 **Conversación con el artista**

2 No existe un **escrito** panorámico que refleje de forma **general** la obra de Valcárcel Medina. Como referencia. PARRA PÉREZ, C. *Arte, vida y concepto en Isidoro Valcárcel Medina*, en CAVECANEM, n.º 11, Murcia 2001, pág. 67 y PEREZ VILLÉN, A. *Isidoro Valcárcel Medina*. pág. 73-74. en Lápiz n.º 103. Madrid, 1994.

participación en la Bienal Internacional de Deporte y Arte (Valencia 2001), en la exposición ((Antagonismos)) del MACBA o en su participación en la Bienal Martínez Guerricabeitia (Valencia)'.³

De Murcia se trasladó a Madrid con el objetivo de cursar estudios de Arquitectura y Bellas Artes, dejando ambas carreras inacabadas para dedicarse por completo a una actividad más libre y experimental, tal y como él mismo afirmó en una carta remitida a la Comunidad de Murcia. A pesar de que considera que la arquitectura era su verdadera vocación, también opina que **fue un acto luminoso** de su vida dejar la carrera antes de ser contaminado; en su visión acerca de la creación artística no cabe la posibilidad de que sea necesaria una formación académica, más bien al contrario, aboga por una formación adquirida gracias a vivencias personales; una vida que sea creación artística o viceversa.

Sus inicios tuvieron lugar en el campo de la pintura (nunca vendió una de sus obras) con piezas tanto de carácter geométrico o normativo como reduccionista y minimalizador. Así las cosas, comienza a exponer su trabajo en Madrid en la década de los sesenta, en 1962 expone en la madrileña galería Lorca su obra; se trata de una época de contestación al Informalismo, si bien él considera que en absoluto estaba contestado sino más bien afirmado y, él pertenecía a uno de esos grupos autónomos entre los que existía uno llamado *Arte Objetivo*, al cual pertenecía sin saberlo todavía. Era una época en la que tenía veintiséis años y no conocía nada de lo que se estaba haciendo fuera, únicamente **había** hecho lo que llama el *viaje sentimental* a París⁴.

El trabajo mostrado en la galería Lorca, como hemos dicho, era plenamente **constructivo** y racional, muchos de los cuadros expuestos se componían de dos partes que eran en sí una de ellas continuación de la otra; otro tipo de obras incluía tal proceso en una sola pieza en la que generalmente hacía uso de la hendidura o el relieve. Este asunto de la fragmentación de la obra es algo que después ha tenido muchísimas manifestaciones en las artes, si bien Valcárcel Medina considera que la mayoría de las veces sin justificación alguna.

No se conserva documentación referente a tal exposición, entre otras cosas porque tal y como él mismo afirma, conservar documentación es una tarea que excede su capacidad y su ánimo y además considera que la mejor fuente de documentación es la propia memoria⁵. Aunque ha destruido toda su producción pictórica pues esos *trastos* no le hubieran permitido disfrutar de sus casas, sí conserva una de estas piezas, considerada punto clave de su paso del Informalismo, a la medida y al rigor.

En 1967 Ángel Crespo lo selecciona para el Primer Salón de Arte Constructivista, con unas piezas en las que está presente la búsqueda de lo esencial y lo mínimo. Valcárcel Medina está considerado un pionero del **Mínimal** en España, en este sentido cabe destacar que en el año 68 viajó a Nueva York sin tener la menor idea de lo que se iba a encontrar allí pues no existía información foránea, y conoció la obras minimalistas. Le sorprendió ver que lo que estaba haciendo existía, porque para él ser minimalista no era una cuestión meditada; en relación

3 Bajo la selección de obras de David Pérez.

4 Conversación con el artista.

5 MARTÍNEZ, M y MANCEBO, J. *La memoria propia es la mejor fuente de documentación*, pág. 29, Sin Título nº1, Cuenca, 1994.

a esto Valcárcel afirma: *Este es el antipapanatismo de los países subdesarrollados, esperar la certificación del exterior*⁶.

A partir de 1968 en su exposición llamada ((Secuencias)) tiene lugar un cambio en la concepción de sus obras; deja de exponer cuadros para ocupar un campo más amplio, pasando de la bidimensionalidad del lienzo a construir *Ambientes*. Los ambientes sobrepasan los límites del objeto, y el espacio que lo circunda se integra en la obra como parte esencial, perdiéndose de esta manera el sentido del marco, la obra se extiende y se puede entrar en ella, al convertirse en algo transitable dentro del espacio real, a la vez que supone la activa y real participación del espectador, que pasa a convertirse en artífice. Valcárcel Medina con tales ambientes consigue que la obra deje de ser un objeto cerrado, para ser un proceso abierto e integrador de los principios del arte-vida.

Tras esto y en el plazo de dos años monta cuatro exposiciones en la línea, aunque más escueto de lo que hoy llamamos instalaciones y que él llamaba *Lugares*. Como en los ambientes, el observador deja de estar enfrentado a la obra, y pasa a colocarse en ella, recorrerla o manipularla.

Siguiendo en esta línea de trabajo de abarcar el espacio, en 1969 tiene lugar en La Casa del Siglo XV una exposición que él califica de *divertida*⁷. En esta muestra se establecía un proceso espacial o un espacio procesual en función de un libro hecho al efecto. La sala estaba compartimentada y en los compartimentos había sillas realizadas ex profeso para sentarse a leer u ojear el libro.

Más tarde la galería madrileña Séiquer acoge «A Continuación)) (Lugares, Sonidos y Palabras)), es la primera vez que integra el sonido en una exposición espacial. La muestra abarcó un campo más amplio que el de la propia sala y fue realizada en dos lugares, la propia galería y un local en la quinta planta del edificio. Es curioso que Valcárcel entendiera el montaje como uno de aquellos cuadros del año 62 de los que hemos hablado, sólo que ahora con una superficie mayor, un espacio tridimensional de tres metros de altura para contar una historia que se apoyaba en un texto explicativo. La exposición era animada por un sonido acumulativo que con el paso de los días se iba cargando más. Esta actuación de Valcárcel Medina se puede relacionar con el Environment Art, inscrito en el ambiente neodadaísta advertido en la escena norteamericana desde la década de los cincuenta; al igual que en la citada tendencia hemos visto que Valcárcel Medina en Séiquer hace uso de la plurisensualidad, da un papel al espectador, predomina el azar y sustituye la composición por la acumulación. Lo curioso y lo importante de esta muestra para Valcárcel era que sólo la persona que acudiera a la galería durante doce días seguidos habría visto la exposición, puesto que iba variando y se iba terminando de montar (sólo la vieron él y Fefa Séiquer, directora de la galería). A este respecto Valcárcel Medina afirma: *Siempre me ha gustado requerir esfuerzos de los espectadores para sacarlos de la pasividad que el mundo del arte proporciona con gran empeño*.⁸

Su participación en los Encuentros de Pamplona en 1972 le lleva a descubrir que *el ámbito de actuación artístico no debe quedar ceñido a la imposición autoritaria de una gama*

6 MARTÍNEZ, M y MANCEBO, J. Op cit.

7 Conversación con el artista.

8 MARTINEZ, M y MANCEBO, J. Op cit.

*diversa de objetos sino, por el contrario, extenderse hacia espacios reflexivos de índole individual y social mediante la articulación de una serie de propuestas, acciones e intervenciones.*⁹ En estos Encuentros se busca *una nueva manera de habitar el arte, compartir escenarios, involucrar al espectador, hacer convivir a los sentidos, mezclar la vanguardia con lo tradicional, lo plástico con lo sonoro, atendiendo siempre a la calidad de los hechos, y a su capacidad de estar vivos*¹⁰.

Empieza a concebir una forma de arte social, esta forma de pensar y su actitud ante la vida y el arte lo hace heredero del grupo Fluxus, fundado en Alemania en 1962 y formado por artistas de vanguardia que se oponían a la tradición artística y a la profesionalización en el arte. Planteamientos tales como la eliminación progresiva de las llamadas Bellas Artes y el empleo de ellas para fines sociales, el estar en contra del objeto artístico tradicional entendido como artículo comercial etc. son propuestas heredadas del grupo alemán. En este sentido también cabría citar la herencia de Cage, con sus composiciones heterodoxas y azarosas y de Marcel Duchamp con su urinario si bien, no está de acuerdo con el uso desmesurado del Ready Made y la metáfora.

No cabe duda de que estos Encuentros han sido la mayor concentración artística ocurrida en nuestro país, puesto que gran parte de los artistas que eran significativos entonces o lo fueron **después** estuvieron allí reunidos durante una semana (Arakawa, Equipo Crónica, Guerrero, Robert Llimós, **Alcolea**, Acconci, Christo, De Maria, Oppenheim, Schnabel, Morris, Muntadas, Cage, Testa etc). Para él esta importancia estuvo repartida entre lo que **vió** y presenció y la reacción del público ante sus obras. Su montaje tuvo lugar en el centro de la ciudad, donde presentó una obra que podría calificarse de plástica y que acabó siendo exclusivamente social, pero no quiere decir exactamente que a partir de entonces haya dado un papel al espectador, ya que en las obras de participación, el público no hace sino ejercer su derecho creativo, en este caso lo que hicieron fue destruir la estructura metálica que conformaba la obra.

Su único film es «La Celosía» de 1972, basada en la novela del mismo nombre de Robbe Grillet; ésta fue pasada en la Filmoteca de Madrid y fue tal el desagrado del público que se les devolvió el dinero¹¹. La película grababa las páginas de la novela real.

Desde 1974 comienza a llevar a cabo distintas acciones dentro y fuera de España, tales como ((Conversaciones telefónicas)), «Motores», «Doce ejercicios de mediación sobre la ciudad de Córdoba»), ((Retratos callejeros)), «Examen», ((Tarjetas de intercambio))..., todas ellas nacen de un impulso necesario de relacionarse con el público, y a la vez de un riguroso planteamiento. También realiza acciones en Buenos Aires y Brasil como «36 manzanas (cuadras de Asunción)), donde mantuvo conversaciones con la gente del centro de la ciudad, pidiéndole a personas que lo acompañasen a dar una vuelta a la manzana charlando con él; hacía tres intentos en cada una de ellas, si ninguno daba fruto pasaba a otra. En Sao Paulo hizo el ((Diccionario de la **gente**» consistente en pedir a los habitantes una palabra de su idioma, con esas palabras elaboró un glosario en el que se incluían las repeticiones de términos.

9 PEREZ, D. Op cit.

10 ALEXANCO, J.L. A 25 años de los Encuentros de Pamplona. Los Encuentros de Pamplona 25 años después. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1997.

11 PÉREZ, D. op. Cit.

Realiza en estos años «La visita», experiencia entre el Body Art y la Performance que consistía en desplazarse a visitar a la persona que con la que se había citado y a la que le había vendido la visita, **así él se convierte en el objeto artístico.**

Una vez más la gente de la calle vuelve a ser coautor de la obra en la exposición realizada en 1977 en la Caja de Alicante y Murcia. En Alicante pidió a personas objetos personales para realizar la muestra y la colaboración por parte del público fue espléndida, incluso hubo personas que al no llevar nada encima que consideraran digno de una exposición de arte, llevaron a Valcárcel a sus casas para buscar algo. Este asunto se puede considerar una auténtica exposición de la vida; no obstante invitó a todos los participantes a la inauguración aunque no acudió ninguno de ellos. En el catálogo decía lo siguiente: *El arte, creador de objetos y frustrador de la creatividad personal, suple de una necesidad alienante, al igual que el deporte, que fabrica ídolos y entorpece su práctica a los demás. En un mundo que no necesitara alienación, o no subsistiría el arte, o todos serían artistas. Porque, en ese mundo, el valor de la acción habría superado o sustituido al de la obra. Ya sea trabajar por la desaparición del arte, como por su omnipresencia, son empresas que precisan para su éxito de un apoyo político y, por ello, no están al alcance del artista. Únicamente, que mientras luchar por su extinción sólo podría hacerse, minúsculamente, dejando de ejercerlo, la lucha por su generalización, permite actuar – si bien la eficacia sigue siendo minúscula. Cuando nos crucemos por las calles de Alicante, no les negaré que soy artista, sino que les propondré que empiecen a serlo ustedes también. NO me NIEGUEN su capacidad de actuación¹².*

Cuando tuvo lugar la exposición «Forma y Medida» él ya no pertenecía a la tendencia Constructivista, sin embargo fue invitado y reclamado para formar parte de la muestra, tal vez porque no sabían de su actual posición. El caso es que acabó participando, aunque de manera particular, realizando una acción el día de la inauguración en lugar de enviar una escultura o pintura como todos esperaban. La acción consistió en reunir a un grupo de secretarías que mecanografiaban un texto que él leía durante horas, el texto se iba reproduciendo en un papel continuo de colores diferentes cada rollo y en él se leían las permutaciones de la frase que él iba dictando. Después estos papeles se expusieron en la sala dando lugar a una obra plástica y constructivista. Años más tarde le dijeron que había presentado una obra totalmente fuera de lugar, opinión con la que está totalmente de acuerdo.

En el 83 y de nuevo como obra de participación presenta ((Coloquio-Conferencia)), su primera conferencia. Llegó a la mesa de conferenciante y sus palabras fueron: *Buenas tardes, queda abierto el coloquio.* De esta manera una vez más pretendía dar a los espectadores un protagonismo que él siempre ha reivindicado en el arte, ya que el espectador no puede ser pasivo, tiene la obligación de participar, convirtiéndose de esta manera tal participación en creación artística.

Un año después de la obra ((Coloquio-Conferencia)) comenzó a hacer en serio algo que desde su juventud había estado haciendo, en palabras del artista *a salto de mata*, esto es, proyectar edificaciones. Pero ya no eran proyectos *puros*, sino contaminados por orígenes sociales o culturales, ideas que se expresan arquitectónicamente pero que podrían hacerlo en

12 Catálogo de la exposición (Alaminos, Alcolca, Criado, Lootz, Navarro, Navarro Baldeweg, Serrano, Utray y Valcárcel Medina). Caja de Ahorros de Alicante y Murcia. Alicante, 1997.

otros lenguajes. Son proyectos que se limitan a poner a las claras lo evidente y, que necesitarían para ser viables otra época y otra mentalidad, es decir, son prematuros (no utópicos) pero como a la vez son tan fáciles técnicamente y tan sencillos ideológicamente, pues estando como estamos en un momento histórico donde se potencia tanto la tergiversación, está claro que no ha llegado aun su hora. Algunos ejemplos de esta arquitectura prematura son «La torre suicida», «La casa del paro», «El museo de la ruina», «La cárcel del pueblo» o «(Edificio para oficinas)», etc.

En 1990 participó en la muestra celebrada en el Círculo de Bellas Artes de la capital «Madrid espacio de interferencias»¹⁴, en esta ocasión realizó una instalación consistente en un comedor en el que diariamente se colocaba el menú de distintas instituciones benéficas, así quería poner de manifiesto el tema del mantenimiento del cuerpo como propiedad humana que se financia y subvenciona por parte de la sociedad.

Durante la década de los noventa ha llevado a cabo diversas actuaciones en distintos campos y con las que ha pretendido convertir el arte en vida o la vida en arte, frontera que para él no está nada definida. En este sentido realizó en la Galería Fúcares de Madrid el Environment «IVM»¹⁵, convirtiendo durante el tiempo la duraba la exposición el espacio en una oficina de gestión de ideas. En definitiva se trataba de una oficina que *originada por la propia burocratización del arte y por el sentido funcional que irremediamente parece acompañar al mismo, se halló dedicada de manera temporal al estudio o análisis de proyectos, promociones, programas y prospecciones que ayudasen a desarrollar un trabajo eficiente en la gestión de ideas ya fueran éstas artísticas o no*¹⁶. En esta oficina la gente podía acudir con un problema, que Valcárcel Medina con su equipo se esforzaba en resolver. Reconoce que él y su equipo resolvieron algunos.

En 1998 junto a Concha Jerez, Francesc Abad, Nacho Criado, Esther Ferrer, Juan Hidalgo, José Igés, Fernando Illana, Morquillas, Antoni Muntadas, Pere Noguera y Carles Pazos, participó en la exposición «Eppur si muove», que tuvo lugar en el Museo de la Pasión de Valladolid. Presentó una obra titulada «(Sobre el mundo)», que constaba de un gran panel dibujado a lápiz sobre cartón en el que se reproducía un mapa del mundo físico y mudo, sin ningún tipo de división administrativa, accidentes, países o intervenciones humanas; delante del mapa colgadas en un cable pendían más de cuarenta mil tirillas de papel en las que se encontraba manuscrito el nombre dado por el hombre a cada uno de los accidentes naturales".

En los últimos seis años aunque ha seguido llevando a cabo diversas actuaciones, ha estado centrado en un ambicioso proyecto consistente en escribir «dos mil historias de cosas sucedidas», una por cada año, que conforman la obra «2000 d. de JC»¹⁷, libro de tres tomos y

13 Proyectos expuestos en la Galería Urban de París junto con trabajos de Christo, Kosuth o Estella en la muestra «Architectures» en 1989.

14 MADERUELO, J. (comisario), catálogo de la exposición, *Madrid. Espacio de interferencias*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 1990.

15 CASTRO, J. *La oficina creativa*, Diario 16, Madrid, 14-11-1994.

16 PÉREZ, D. *La mirada contra la Historia (En torno a la disolución temporal del arte)*, pág 19, Valencia, 1995.

17 Este asunto se tratará en un apartado específico sobre el tema de este trabajo.

18 VALCÁRCEL MEDINA, I. *2000 d. de J.C.*, 3 vols, Madrid, 2001.

2.224 páginas. Valcárcel Medina afirma al respecto, que no se trata de un libro de historia, ni de arte, ni de literatura, sino de un acto creativo, con el que ha querido *dignificar la historia e intervenir en los acontecimientos del devenir humano*¹⁹; se trata de reescribir la historia mundial a través de sus hechos más insignificantes, una contrahistoria apoyada en sucesos documentales verídicos, interesándose por aquellos hechos que no tienen resonancia y utilizándolos en sentido irónico para bombardear el recorrido del hombre a través de los siglos. Trata aspectos como la naturaleza del hombre, el amor, el arte, la política, la sociedad, a través de un hecho real que sucede cada año, rescatado de una investigación de bibliotecas y archivos a los que acudía diariamente y tomaba nota manuscrita de aquello que le interesaba. Cada página está dedicada a un año y en cada una de ellas aparece el nombre del patrocinador, puesto que lo costeó vendiendo cada una de sus páginas a mil pesetas.

Valcárcel Medina asegura que *el arte no está pensado para resolver problemas sino para crearlos* un lema que como hemos visto aplica a sus performance e instalaciones, y en definitiva a su manera de actuar frente al arte.

ARTE SOCIAL Y LA HERENCIA DE FLUXUS

Fluxus²⁰ (flujo, fluir...) fue un grupo internacional de artistas de vanguardia creado en Alemania por George Maciunas en 1962, y activo hasta comienzos de los años setenta. Entre sus miembros no había identificación alguna de estilo y afirmaban que su objetivo era purgar el mundo de la enfermedad burguesa... del arte muerto...favorecer la corriente y el flujo revolucionarios, promover el arte vivo, el anti-arte; es un movimiento sin normas ni directrices, un estado del espíritu, una nueva forma de arte, que eleva las cosas sencillas de la vida a la categoría de obra de arte. En Fluxus todo vale y a la vez nada es imprescindible. Los artistas Fluxus se opusieron a la tradición artística y al profesionalismo en las artes, base ésta del pensamiento de Valcárcel Medina.

Aunque hubo festivales Fluxus en muchas ciudades europeas Nueva York se convirtió en el centro de actividades del movimiento, centradas fundamentalmente en los Happenings. Entre los artistas que participaron en el movimiento había miembros relevantes de la vanguardia de diversos países como Robert Filiou, Dick Higgins, Nam June Paik, Yoko Ono, Ben Vautier, George Brecht o Wolf Vostel entre otros, si bien el artista más famoso del grupo fue Joseph Beuys²¹, profesor de escultura monumental en la Academia de Bellas Artes de Dusseldorf, considerado internacionalmente como uno de los artistas que más ha influido en el desarrollo de las artes plásticas occidentales después de la Segunda Guerra Mundial. Fluxus fue el movimiento más radical y experimental de los años sesenta; sus propuestas de negación del objeto artístico fueron más allá incluso que las hechas por los artistas conceptuales unos años después.

19 EL PAÍS, Martes 31 de julio de 2001.

20 AA.VV. *Fluxus. A collective portrait*, Madrid, 1989.
HENDRICKS, J. *Fluxus Codex*, Nueva York, 1988.

21 STACHELHAUS, H. *Joseph Beuys*, Barcelona, 1990.
LAMARHE - VADEL, B. *Joseph Beuys*, Madrid, 1994.
BERNÁLDEZ, C. *Joseph Beuys*, Madrid, 1999.

La herencia más clara de Beuys²² en Valcárcel Medina se puede resumir en la frase del alemán *cada persona es un artista*. Para Valcárcel Medina las Bellas Artes han cortado las posibilidades de actuación de las personas y el arte debe ser una actividad libre y experimental, alejada de convencionalismos burgueses y que sea una actuación más de la vida, pero de una vida comprometida. En este sentido considera que un artista lo es las veinticuatro horas del día, el artista verdadero no puede dejar de serlo ni un solo minuto, cada actuación en el marco de la vida es una obra, es completa la imposibilidad de separar arte y vida. Valcárcel Medina nos invita a ser artistas, a emplear la fuerza de la autodeterminación; decir que cada persona es un artista, bajo un punto de vista antropológico, es correcto puesto que puede definirse como una forma de conducta potencial. Valcárcel Medina desacraliza el objeto artístico liberándolo de las cadenas de lo bello, predicando el cambio de las condiciones sociales y trabajando constantemente para ampliar los ambiguos límites del arte, en su obra pervive la idea de Fluxus según la cual una obra de arte no se puede determinar con arreglo a determinados criterios, categorías o manifestaciones.

Si hemos hablado de Beuys como principal representante de Fluxus, no menos importante es la herencia de Vostell²³, artista alemán que desde 1962 perteneció a Fluxus, conocido por ser uno de los principales organizadores de Happenings en Europa y, que además residió en nuestro país donde en 1976 fundó el Museo Vostell-Malpartida en Cáceres, concebido como expresión del arte de vanguardia y de encuentro del arte con la naturaleza. Su obra se ha inspirado en temas políticos con atención a la violencia y la destrucción, definiendo los disturbios estudiantiles de París del 68 como *Happenings formidables*.

EL RECUERDO DEL SITUACIONISMO

El contexto: «**Mayo del 68**», lanzó nuevos valores e implantó posiciones diferentes ante la vida, puede entenderse como la anti-revolución, una revolución cuyas armas fueron la palabra y la cultura, el fin de una modernidad y el principio de una sociedad post-industrial. Encarna el nacimiento de las tendencias ambientalistas, de los movimientos feministas y de las posturas radicales ante la guerra, dando una visión de vida en armonía con la naturaleza, rechazando la sociedad de consumo y promoviendo una nueva concepción política y educativa.

En el ámbito político después de esta fecha, se puede hablar por un lado del social totalitarismo que intenta homogeneizar el pensamiento, generalizar el gusto y la conducta y buscar la satisfacción de las necesidades primarias, por otro lado, el individualismo anarquista, que no reconoce fronteras, rechaza los nacionalismos, la división de las clases sociales y reniega de los partidos políticos.

22 Creo oportuno dejar claro que, si bien yo apunto en este trabajo distintas concomitancias entre el trabajo de Beuys y Valcárcel Medina, no es un caso en el que el artista murciano esté totalmente de acuerdo, aunque reconozco que siempre se le han hecho este tipo de comparaciones, él considera que la actitud de Beuys no llega a ser en ningún momento comprometida. Por este motivo cuando se aluden en este trabajo a puntos en común entre ambos habría que entenderlos más bien desde una visión puramente formal.

23 VOSTELL, W. *Arte enseña vida: Vostel una semana de multiestética*, Madrid, 1986.

En el ámbito educativo se ataca al autoritarismo académico, la obediencia civil y el culto al orden. Se pretende variar el curso de la vida y participar en la macro historia y en la historia cotidiana.

Yo participo, tu participas, él participa, nosotros participamos, vosotros participáis, ellos se aprovechan; Somos todos unos indeseables, El orden reina o la belleza está en la calle, son algunos de los lemas que rezaban las pancartas que se crearon en signo de protesta contra una sociedad que debía revisar su moral y su forma de concebir la vida.

En este contexto, el Situacionismo fue un movimiento radical, político y cultural centrado en Francia, pero con proyección internacional, que tuvo su momento de mayor desarrollo entre 1957 y 1972; al igual que el Surrealismo con el que en ocasiones se compara, tenía como objetivo desbaratar la vida burguesa, y nace como consecuencia de la unión de dos grupos culturales: el Movimiento por una Bauhaus imaginista y la Internacional Situacionista fundada en 1952 y disuelta veinte años después por Guy Debord, autor del documento situacionista más importante y que puede considerarse como manifiesto del grupo, nos referimos a «La Sociedad del Espectáculo»), libro escrito contra la sociedad espectacular, que vio la luz en 1967 y que los disturbios de Mayo del 68 dieron a conocer; sus protagonistas, constructores de situaciones, pedían una revolución de la vida diaria que transformase las relaciones personales y las opiniones culturales; de esta manera se instalaría una politización cultural profunda que sustituiría a las instituciones políticas convencionales. Para Debord, *la vida entera de las sociedades en las que imperan las condiciones de producción modernas se anuncia como una inmensa acumulación de espectáculos. Todo lo directamente experimentado se ha convertido en una representación*²⁴.

Como hemos dicho el alma del Situacionismo fue el francés Guy Debord, con su amigo editor y mecenas Gerard Lebovici, el artista Pinot Gallizio y los pintores que habían pertenecido al Grupo Cobra Asger Jorn y Constant A. Nieuwenhuis; Debord, a través del neo dadaísta Isidore Isou había heredado el programa anti-esteticista de las vanguardias históricas. El programa de la Internacional Situacionista durante sus siete años de existencia se extendió por París, Bruselas, Amsterdam, Milán, Munich, Londres, Los Ángeles, Venezuela..., y en ningún momento contó con más de setenta miembros, pues no buscaba ser un movimiento de masas, sino el detonador para que los individuos se lanzasen a la construcción de su propia vida. Su intención de superar el arte mediante su realización en la vida sitúa a Valcárcel Medina muy cerca de sus doctrinas, así como el deseo de un arte interactivo, de participación total, una cultura de la producción colectiva y anónima, un futuro en el que todo el mundo se convertirá en artista, son aspectos reflejados en el Manifiesto del 17 de mayo de 1960 y que Valcárcel Medina en su Ley del Arte lleva al extremo.

En 1957 con la creación de la ((Internacional Situacionista)) y la edición de la revista del mismo título Debord tuvo la posibilidad de elaborar su propuesta teórica, basada en fuentes filosóficas tales como los textos de Hegel, Feuerbach, Marx, Lukacs o los capítulos de «El Capital») sobre el fetichismo de la mercancía y la historia y conciencia de clase. Otra publicación del movimiento era «Spur», a cargo del grupo del mismo nombre formado por artistas alemanes activos en Munich entre 1958 y 1966, aunque en el 62 fueron expulsados del movimiento.

24 DEBORD,G., *La sociedad del espectáculo*, pág. 37, Valencia, Prc-textos, 2000.

En este sentido, lo que proponía el filósofo húngaro George Lukács era la exigencia de un arte que tuviese plena conciencia de su relación con la realidad social; su propósito era doble: unir estrechamente arte y proceso histórico y garantizar al arte plena autonomía respecto a cualquier tentativa de confundirlo con la propaganda y la retórica. En su opinión, *no es necesario que el arte sea superado por cualquier nueva experiencia histórica (la revolución) u organizativa (la acción cultural): el arte ya lleva a cabo su tarea y ésta es tanto mayor cuanto más se lo preserva en su especificidad y autonomía*²⁵. El pensamiento de Lukács está considerado como la manifestación más importante de la estética marxista.

Los situacionistas crearon carteles, películas y acontecimientos callejeros con la esperanza de captar la atención de los transeúntes y sacarlos de sus modos habituales de mirar y pensar. En este punto resulta interesante recordar la frase de Valcárcel Medina que dice *Siempre me ha gustado requerir esfuerzos de los espectadores para sacarlos de la pasividad que el mundo del arte proporciona con gran empeño*.

El concepto de alienación tomó especial relevancia dentro de la teoría situacionista, y sobre este concepto construye Debord su noción de espectáculo. Para Valcárcel Medina si no existiera en el mundo del arte tal alienación o no existiría el arte o todos serían artistas, considera que la existencia de tal concepto es lo que ha convertido al arte en algo exclusivo y cerrado y de eso es de lo que se debe huir. Formalmente se diría: *el arte afecta a la vida y la vida alimenta al arte*²⁶.

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, la realización del arte en la vida, la eliminación del arte o de la estética como una esfera cultural separada de la cotidianidad. Al respecto Krishan Kumar escribió sobre los situacionistas que *en lugar de apoderarse del Estado y de la economía, que era el objetivo de los más revolucionarios, pedían una revolución de la vida diaria, que transformase las relaciones personales y las opiniones culturales. A través de los cambios con respecto al sexo, la vida familiar, el trabajo y el ambiente urbano, se instalaría una politización cultural profunda, que sustituiría a las instituciones políticas convencionales*²⁷.

El cine y la arquitectura fueron para los situacionistas el campo de acción que más les interesaba; los proyectos de arquitectura prematura de Valcárcel Medina: «La torre para suicidas» (1984), «La casa del paro» (1984), «Ocupa y resiste» (1987), «La cárcel del pueblo» (1989) o el ((Edificio para oficinas)) (1884), nos llevan a recordar el proyecto de ciudad nómada «New Babylon» de Constant A. Nieuwenhuis, artista que centró su actividad en los años cincuenta y sesenta tratando de materializar el Urbanismo Unitario que, como propuesta crítica y sueño alternativo, constituyó el núcleo más claro de la impronta situacionista.

25 PERNIOLA, M; *La estética del siglo XX*, pág 167, Madrid, La balsa de la medusa, 2001.

26 DE HERNANDO, C.V. *Contra la superficie: la Internacional Situacionista y la realización del arte*. (Artículo publicado en Internet).

27 KUMAR, K; *Fontana dictionary of modern thought*, 1998.

Por otro lado, «La Celosía» de Valcárcel Medina emplea un lenguaje visual y una especie de existencialismo y de hacer tabula rasa sobre el cine, que nos llevan a «L'anti - concept» (1951) de Gil Wolman o al guión de Debord²⁸ ((Aullidos a favor de Sade)²⁹.

EL ARTE INESPERADO

Albert Boime decía lo siguiente: *mi sueño sería culminar un libro sobre arte del siglo XX con un estudio acerca de mi antiguo vecino de Binghamton, Nueva York - un electricista jubilado que solía pintar en el garaje - Su vida y su obra nos dirían más sobre nosotros mismos que toda una biblioteca llena de arte tradicional*³⁰.

Valcárcel Medina llama Arte Inesperado, a aquel que surge a cada momento, en cada instante de nuestras vidas. Si el arte conceptual reivindicaba la máxima «arte = vida», Valcárcel Medina añade algo más al considerar que el arte no es vida sin más sin vida comprometida y por tanto «vida comprometida = arte». Es a lo largo de esa trayectoria vital donde el arte tiene la obligación de manifestarse de forma imprevista, aunque no sea intencionadamente. Ha sido la unidad existente entre su vida y su obra lo que ha concedido a sus manifestaciones artísticas un alto grado de autoridad moral.

Su concepto de Arte Inesperado abarca el espacio, el tiempo, la naturaleza, la existencia y la utopía concreta, es decir su concepto de vida revestida de universalidad. Volvemos a Beuys para ocuparnos de lo que él llamó ((concepto ampliado del arte», para él una obra de arte avanzada era una creación abierta por principio y abierta a las influencias de la realidad empírica. El concepto de Arte Inesperado de Valcárcel Medina comparte con el anterior de Beuys el tema de la universalidad, del arte como un todo que envuelve la vida.

Puesto que considera el arte como «*todo acto consciente o responsable*»), entiende que toda acción en cualquier campo de la vida es una creación artística y, que por ello no se ha de ver restringido a las llamadas Bellas Artes, sino a un campo de acción mayor que va desde la política al derecho pasando por la literatura, sociología o psicología. Ahí es donde está el arte inesperado. Con motivo de un taller impartido por Valcárcel en la Universidad de Cuenca en marzo de 2001, que llevaba por título «El Arte Inesperado»), nuestro artista escribía «*El intento por convertir el arte en un producto mercantil parte de la idea de que la mercancía no puede (o no debe) ser artística. El curso propone a los asistentes que realicen un ((trabajo artístico» fuera del ámbito del arte. Y todo ello es porque si sostengo que incluso las bellas artes, haciendo un esfuerzo, pueden ser arte, queda claro que con mayor facilidad lo serán las demás especialidades o actividades*».

Es un concepto de arte muy amplio referido a todas las personas y que abarca todo el ámbito político, social, algo absolutamente interdisciplinar, que arte y vida se practiquen desde todo el ámbito educativo. *Si uno está dispuesto a ampliar el concepto de arte a modo que incluya también el concepto de ciencia, es decir, toda la creatividad humana, entonces se*

28 Aullidos por Sade, en Sin Título nº 1, Cuenca, Facultad de Bellas Artes, 1994, (Trad. José Antonio Sarmiento).

29 LÓPEZ ROJO, A., Situacionistas, Madrid, Revista Lápiz.

30 BOIME, A; *Historia social del arte moderno. I. El arte en la época de la revolución*, pág. 19 (1987), Madrid, Alianza, 1994.

*llega a la conclusión de que las cosas sólo pueden cambiarse a través de la voluntad humana. Si las personas llegan a conocer su capacidad de autodeterminación, algún día se establecerá la democracia a partir de esta voluntad*³¹.

Resumiendo, el concepto de Arte Inesperado que Valcárcel Medina propone viene a ser la realización práctica de la máxima situacionista: *Tratar de superar el arte superándolo en tanto que esfera separada*.³²

31 Entrevista a Joseph Beuys. *Düsseldorf, Kommunikation*, nº1, 1973.

32 *Manifiesto situacionista del 17 mayo de 1960*.