



**S O B  
R E -  
N O 4**



**SUMARIO**  
**Contents**

**05 EDITORIAL**

**07 CAMPO**

07-17 Miguel Ángel Melgares. *Retóricas del tiempo, performance y algunas estrategias para una capitalización de lo efímero. Rhetorics of time, performance and some strategies for a capitalization of the ephemeral*

18-26 Carlos García Sánchez. *Prácticas de re-trazamiento: arte pirata, lo político y otras ciudades. Re-tracement practices: pirate art, the political and other cities*

27-40 Ramón Pérez Sendra. *La edición y difusión en el graffiti. Una aproximación a la escena granadina de los noventa. The publication and spreading of graffiti. An approach to the 1990s scene in Granada*

41-50 Hortensia Mínguez García y Carles Méndez Llopis. *Didácticas de la edición en posgrado. Estrategias pedagógicas para conceptualizar relatos contemporáneos. Editing didactics in postgraduate studies. Pedagogical strategies to conceptualize contemporary stories*

**51 ENCARTE**

51-80 Carma Casulá. *Al Natural\_PR5. Parque Regional Sureste de la Comunidad de Madrid. Al Natural\_PR5. Southeast Regional Park, Community of Madrid*

**81 PANORAMA**

81-96 Paula V. Álvarez. *La edición en arquitectura: cultura de la edición vs. cultura del libro. Editing Architecture: Culture of the Edition vs Culture of the Book*

97-106 Ricardo Hernández Soriano. *La gestión cultural en los Colegios de Arquitectos Balance de trece años entre dos siglos. The cultural management of the chambers of architects. A thirteen-year assessment, between two centuries*

107-116 Amelia Vilaplana. *Anatomía doméstica de la ciudad. Disección de «Mínimos y máximos» en la revista Arquitectura. Domestic anatomy of the city. Dissection of "Mínimos y máximos" within the magazine Arquitectura*

**117 PASAJES**

117-143 Moisés Puente. *Coleccionar arquitectura. 10 colecciones de la Editorial Gustavo Gili. Collecting Architecture. 10 Collections of Gustavo Gili Publishing House*

**144-157 CORRESPONDENCIAS**

144-152 David Arredondo. *Entrevista a Francesco Careri. Interview with Francesco Careri*

153-157 Isabel Tejada. *Entrevista a Isidoro Valcárcel Medina. Interview with Isidoro Valcárcel Medina*

**158 ESTUDIO**

158-181 Laboratorios Editoriales. *II Encuentros Sobre. 22 marzo 2017. ETSAG*

**182 EDITLABS**

182-191 1. Taller Cómo exponer la edición  
2. Taller de edición en arquitectura

**192-193 NOTA CURRICULAR DE LOS PARTICIPANTES**

**194 CITA DE CIERRE**

194-219 Oriol Vilanova. *Ex aequo*

**PANTALLA**

Portada realizada a partir de un proyecto de Isidoro Valcárcel Medina

# ISIDORO VALCÁRCEL MEDINA

Entrevista realizada por Isabel Tejada Martín  
en Murcia, 2006

---

## INTERVIEW WITH ISIDORO VALCÁRCEL MEDINA

**ABSTRACT:** Isidoro Valcárcel Medina (Murcia, 1937) received the National Plastic Arts Award in 2007 and the Velázquez Plastic Arts Award in 2015. His artistic practice relates to the ideas of situation and reality, rather than to the production of objects. His artwork ranges from proposals that may well become artistic merchandise, to the dematerialization of pieces, therefore producing experiences instead of works of art.

This interview revolves around the idea that creating a museum or an art collection produces an inevitable change in the absolute meaning of the work of art, because this process implies a re-edition of the context in which it was generated.

**KEYWORDS:** Isidoro Valcárcel Medina, artistic object, museification, exhibition, re-edition, reification.

**RESUMEN:** Isidoro Valcárcel Medina (Murcia, 1937) es Premio Nacional de Artes Plásticas en 2007 y Premio Velázquez de Artes Plásticas en 2015. Su práctica artística se desenvuelve dentro de parámetros más relacionados con las situaciones y lo real que con la producción de objetos, evolucionando desde propuestas que bien pudieran convertirse en mercancías artísticas hasta una desmaterialización que deviene no tanto en obra sino en experiencia.

La entrevista discurre a partir del argumento que sugiere que durante el proceso de museificación o de colección de una obra de arte se produce indefectiblemente una modificación de su significado absoluto, en tanto que ese proceso implica una re-edición del contexto en que se generó.

**PALABRAS CLAVE:** Isidoro Valcárcel Medina, objeto artístico, museificación, exposición, re-edición, cosificación.



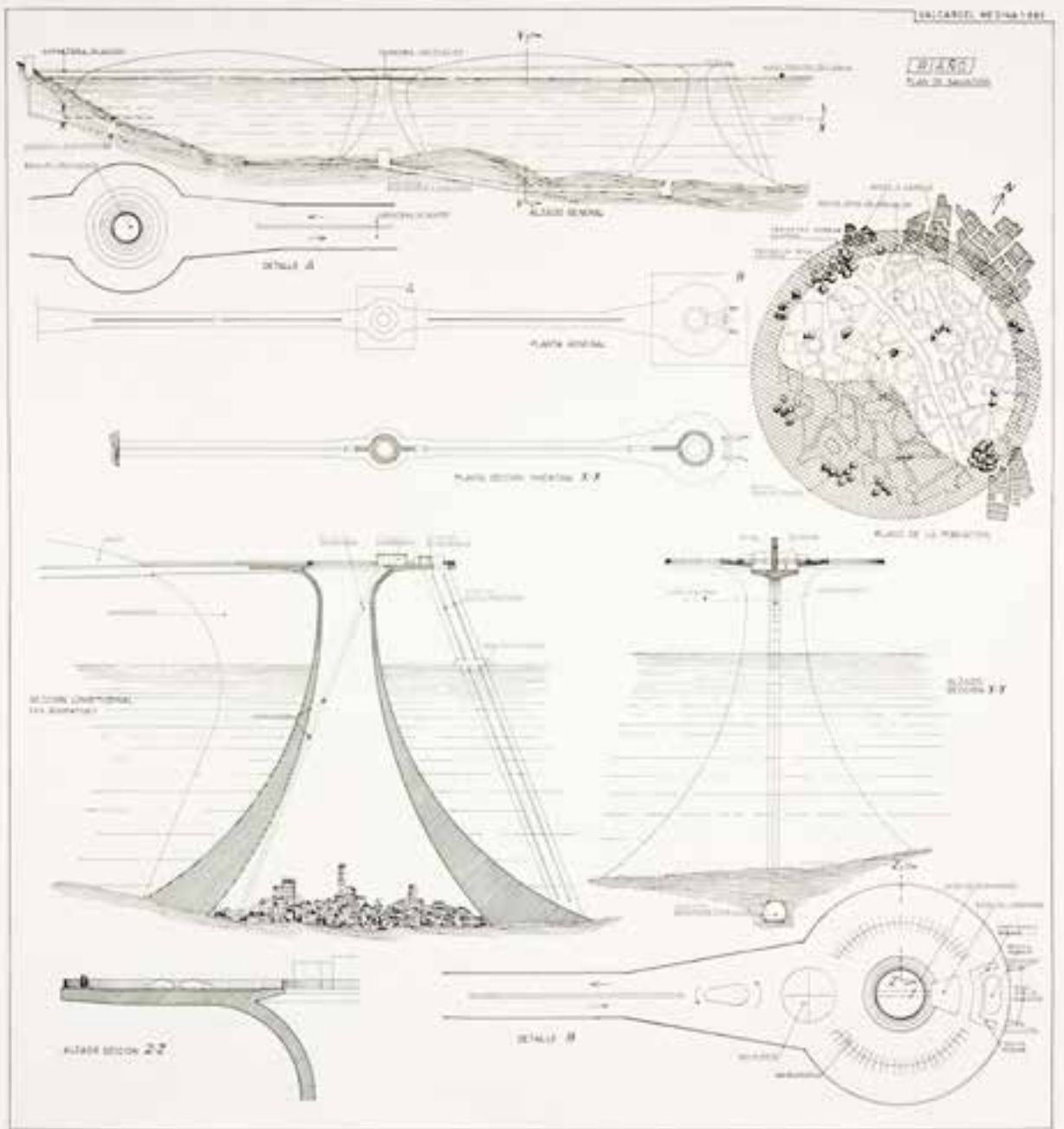


Figura 1: Isidoro Valcárcle-Medina. *Riño*. Proyecto Arquitecturas prematuras (1984-1992).

Resulta llamativo lo poco que se ha escrito en referencia al cambio de estatus de los objetos artísticos modernos y contemporáneos. Es algo que, sin embargo, ha sido profusamente reflexionado y tratado desde Foucault y Malraux hasta Pomian, en el caso de este último sus trabajos respecto a la capacidad que dichos objetos tienen de ser semióforos son impagables. El ejemplo más claro se produce con la aparición del coleccionismo italiano en el Renacimiento pero, sobre todo, con la profusión de galerías de pinturas que se generaron en Europa durante el siglo XVII, galerías que, sin duda, son el antecedente de los actuales museos. En ese momento se construyó el concepto de arte como se coleccionó, conservó o contempló desde finales del siglo XVIII, es decir, entendido cada objeto como un ente autónomo ajeno a su contexto original de producción pero, sobre todo, a su función primigenia, fuera esta devocional, alegórica, representativa, ritual, etc.

Como diría Malraux, una virgen dolorosa dejaba de serlo para convertirse en un *tiziano*, un lavatorio pasaba a ser un *tintoretto*, etc. Y lo que es más, de ser objetos diseñados y pensados para un espacio específico (un oratorio, una sala de recepciones, una galería genealógica de retratos, etc), estas obras eran arrancadas de su entorno, un entorno que les daba sentido y que ellas connotaban, para pasar a ser albergadas en espacios diseñados específicamente para la contemplación de arte. Las obras se convirtieron mayoritariamente en objetos portátiles que pasaban de una mano a otra. La reflexión es sencilla si nos hacemos la siguiente pregunta: ¿Han visto en alguna ocasión a alguien rezar delante de la *Anunciación* de Fra Angelico en el Museo del Prado? La respuesta es no. Incluso, esta voracidad contemplativa ha llegado a los propios espacios religiosos. Piensen cuántos de los visitantes que se paran delante de la *Santa Teresa* de Bernini en la romana capilla Cornaro son en realidad feligreses. Paradójicamente resulta más común encontrar a usuarios meditando ante la serie *Seagram* de Rothko en la Tate Modern de Londres.

Estas cuestiones aparentemente no deberían trasladarse al ámbito de lo moderno y contemporáneo ya que la mayor parte de las obras generadas desde finales del siglo XIX conocían en el momento de su producción su función contemplativa y ya ponían los acentos en los discursos formales, metalingüísticos y, en ocasiones, políticos; los autores y autoras sabían que su fin es pasar de mano en mano, de una colección a otra e incluso acabar en las salas o almacenes de un museo. Sin embargo, hemos asistido desde el siglo XX hasta hoy a fórmulas que han supuesto forzados cambios de estatus en los objetos. Esto ha sido menos común con los cuadros de caballete o con las esculturas de peana, pero ha supuesto un auténtico desbarajuste, por no decir un desastre, en lo que respecta a obras de carácter instalativo, performativas, conceptuales, etc, ya que con la desaparición de sus contextos originales de exposición, presentación o manifestación, con la entrada en las colecciones de museos o privadas, muchas de ellas han perdido mucho más que su contexto temporal o espacial, han perdido su sentido e, incluso su formalización original, cuando no han pasado a convertirse en otra cosa: por ejemplo, los restos de muchas performances de Beuys se presentan hoy como esculturas o instalaciones en muchos museos.

La tesis doctoral que defendimos en 2009 en la UPV<sup>1</sup> (bajo la dirección de los doctores Carrillo Castillo y Domènech Ibáñez), analizaba esta cuestión en importantes obras de las vanguardias históricas, desde *Fountain* de Duchamp hasta *Guernica* de Picasso. También contamos con una publicación centrada exclusivamente en el caso de las neovanguardias nacidas en los años 60 y 70 que bajo el título *El montaje expositivo como traducción*<sup>2</sup>, se publicó en 2006.

Durante la elaboración de este segundo ensayo hice entrevistas a muchos artistas con preguntas similares a las que ofrezco en este documento que aquí publicamos con Isidoro Valcárcel-Medina, hasta hoy inédito, y que se llevó a cabo con la intención de desvelar la opinión de los artistas respecto a la transformación de sus trabajos durante el proceso de museificación o de colección.

Isabel Tejada

<sup>1</sup> Tejada Martín, I. (2009). *De la exposición a la re-exposición: desplazamientos semánticos de la obra de arte de las vanguardias históricas en su proceso de museificación. De la insurrección a la vuelta al orden*. Tesis doctoral. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.  
<sup>2</sup> Tejada Martín, I. (2006). *El montaje expositivo como traducción: fidelidades, traiciones y hallazgos en el arte contemporáneo desde los años 70*. Madrid: Trama editorial.

1

**[Isabel Tejada]. ¿Siempre crea obras para exposiciones o para presentaciones públicas? Cítenos y háganos, por favor, de las obras –si las hay– que no se pensaran para ser expuestas. Si, y pese a esto, ha realizado obras para no ser expuestas y se han expuesto alguna vez ¿qué participación tuvo usted?, ¿decidió usted los dispositivos de presentación?**

[Isidoro Valcárcel Medina] Aunque con mucha frecuencia realizo trabajos para ser expuestos, creo que la mayor parte de los míos no se hicieron con esa intención; si bien casi todos admiten que se los exponga y ese añadido suele dar lugar a problemas que hay que resolver y que muchas veces son insospechados y hasta positivos. Según esto, el aliciente de planificar la exhibición de algo no pensado para ello me ha implicado siempre y creo que nunca lo he dejado al criterio exclusivo del supuesto encargado de la exposición.

Para dar algún ejemplo, como hay tantos, me acojo a uno de reciente ejecución: Al vivir en una calle de nombre poco atractivo Manuel Fernández y González, decidí al mudarme a ella, proyectar una lápida para colocarla en algún punto de la misma, al modo de las que para otros ilustres se hace en el barrio en que vivo (El «barrio de las letras», con calles dedicadas a Cervantes, Lope, Quevedo, etc.).

La lápida consiste, en lugar de en un relato de la vida y obra de este escritor de folletines, en una lista de apellidos españoles acabados en «ez» (título de la obra), llegando a incluir 808 de éstos.

Pero en este caso, precisamente ahora estoy preparando alguna presentación –que, por supuesto, no será una lápida– de poco coste para exponerla en la muestra que organiza una sala. Aún no se como va a ser la cosa, pero desde luego no será como la hubiera hecho el ayuntamiento, al que ni siquiera he llegado a proponérselo.

2

**[IT] Cuando diseña o piensa una obra para exponer, ¿se plantea qué dispositivos de presentación debe contemplar? ¿En qué momento surgen estas preguntas?, ¿al principio, una vez realizada la obra, o cuando va a ser expuesta?**

[IVM] Por supuesto que al principio. La modalidad de comunicación de la obra es parte integrante de ella. Y en este sentido, la obra puede incluso no tener más opción que la de ser contada de viva voz, sin más apoyadura física o documental...; pues también ésta sería una opción a calibrar.

3

**[IT] ¿Qué papel tiene en su trabajo el espectador?**

[IVM] Esta es una cuestión cien veces planteada, pero la respuesta es sencilla: para mí el espectador no tiene ninguna influencia en la ideación o conceptualización del trabajo, pero afecta absolutamente en cuanto al digamos respeto con el que ha de presentarse la obra

4

**[IT] ¿Ha realizado obras que no deban conservarse? ¿Y obras de carácter procesual o en cuyo discurso y estrategias de presentación se encuentre su futura desaparición física? Cítelas y descríbalas, por favor. Si es así y una vez desaparecidas ¿las ha vuelto a realizar en alguna ocasión?**

[IVM] Para empezar todas aquellas obras de carácter fugaz que suceden una vez y que, de no tomarse documentación de ellas –¡como debe ser!–, desaparecen de todo lo que no sea recuerdo. De esas tengo muchas.

Otras, no tan fugaces, son percederas y deben tratarse igual que las anteriores. Y por supuesto, ambas, no deberían realizarse por segunda vez.

De las primeras puedo citar todas las interacciones callejeras de otras épocas (así, el saludo lanzado a alguien de la acera de enfrente mientras se aguarda la apertura del semáforo).

De las segundas puedo referirme a los dibujos realizados en los muros de la galería La Caja Negra, que fueron borrados al día siguiente de su conclusión, a fin de que las salas siguieran funcionando normalmente. Aunque hay imágenes de este trabajo, no fueron tomadas por mí, pero al ser un trabajo hecho en público tampoco era lógico prohibir que desde fuera pudiera hacerse.

5

**[IT] ¿Ha dotado a alguna obra performativa con un soporte físico pasado el tiempo?**

I.V. Aunque no estoy muy seguro de lo que preguntas, creo poder responder que no

6

**[IT] ¿En alguna ocasión ha incluido en una exposición documentación de obras desaparecidas? ¿Lo han hecho otros por usted? Si es así ¿qué tipo de presentación le ha dado?**

[IVM] No recuerdo haberlo hecho por mi propia voluntad, pero si creo que en alguna ocasión se ha podido hacer eso sin que yo me opusiera a ello.

Se trata de una cuestión de concepto sobre la autenticidad del esfuerzo creativo. Pienso que hay mucho (en todos los asuntos propuestos) de planteamiento ético. No quiero decir que la presentación aludida deba estar vedada, ya que incluso puede resultar estimulante para el público, sino que personalmente (en mi caso) no estaría justificada.

7

**[IT] ¿Ha convertido en obra algo que en su origen consideró documento?**

[IVM] Sí, y creo que eso refuerza la idea de que no hay tema o materia que no sea, en potencia, artística.

Pondré el ejemplo de «obra póstuma», que está integrada por un material de origen laboral y monetario, el cual, con pos-



terioridad, me atreví a convertir en una obra de significación artística, sin que mediara manipulación digamos creativa

8

**[IT] ¿Elabora documentos cuando vende una obra que especifiquen su montaje, sus modos de presentación o sus posibles protocolos de conservación o restauración? ¿Hasta qué punto considera que estas condiciones deban cumplirse?**

[IVM] En el hipotético y poco frecuente caso de esa venta, en modo alguno elaboraría documentos de ningún género. Otra cosa sería poder dar instrucciones, incluso por escrito, con vistas al montaje o cosas por el estilo. Y desde luego, ni la conservación ni la restauración me provocan el menor interés.

9

**[IT] Cuando ha realizado exposiciones, ¿sus trabajos se han mostrado como usted los había pensado? Si no ha sido así, ¿en qué términos se planteó la imposibilidad de mostrarlas tal y cómo las pensó?**

[IVM] Antes que nada, y como en tantas otras ocasiones, en el arte hay que hacer lo que se pueda. Es importante resaltar que el autor está supeditado a las circunstancias, nunca al revés. Dicho esto, las citadas circunstancias deben ser explotadas al máximo, pero no violentadas. Por lo demás, siempre cabe la posibilidad de retirarse si se piensa que el resultado no va a ser aceptable.

Por lo demás, casi siempre mis trabajos se han mostrado según mi criterio, si bien ese criterio me parece que nunca ha sido intolerante, aunque si firme.

10

**[IT] ¿Ha realizado instalaciones? Si es así, dígame si considera que una nueva presentación la convierte en otra obra.**

[IVM] Sólo tengo un caso en que una instalación mía ha sido repetida, y justamente ahora estoy en ello. Se trata de un trabajo de 1969 que se monta en el MACBA tal como estuvo en su momento en La Casa del siglo XV.

Razones extraprofesionales han influido en este caso, pero no estoy en modo alguno disconforme, y pienso que la reproducción está saliendo perfecta. Solamente dudo de que vuelva a hacer algo por el estilo.

Ahora bien, es obligado que una nueva realización implique una nueva obra, Eso va a en la esencia del arte... y es algo que depende íntegramente del autor, el cual decide sobre el sentido meramente repetitivo (en cuyo caso y por esta vez no sería autor) de su actuación o el sentido absolutamente creativo de su manipulación.

11

**[IT] ¿Ha realizado obras que dejen absolutamente abierto al futuro montador o curador la decisión de cómo presentarlas o cómo interpretarlas? Cítelas y descríbalas, por favor.**

[IVM] Sí y es una apertura enriquecedora. Muchos de mis tejidos pueden ser colocados en el suelo y en la pared tanto vertical como horizontalmente y me interesa mucho las transformaciones que sufren simplemente cambiando la dirección en que deben ser vistos.

Creo que nunca he hecho eso. Procuero ceder todas las posibilidades interpretativas a quien actúa a la vez que yo y con los mismos intereses, pero soy incapaz de desentenderme.

También en la mayor actualidad se ha producido yo creo que el único caso del montaje de una obra mía (además, particularmente compleja) sin estar yo presente, pero he enviado tal cantidad de planos e instrucciones que quiero imaginar que todo habrá ido bien. Lo que ha ocurrido es simplemente que había que desplazarse a 10.000 kilómetros y no tenía ganas, pero lo he echado de menos.

12

**[IT] ¿Suelen llamarle las instituciones para preguntar sobre los dispositivos de montaje y presentación de una obra que guarden en sus colecciones o que deseen mostrar en alguna exposición?**

[IVM] No, sólo lo hacen para consultar sobre su conservación. Pues la verdad es que tal y como viene la pregunta, no. Ninguna institución tiene obra mía. Otra cosa es que exponga alguna obra que yo ceda o que alguien que la tenga ceda. En ese caso, y respetando la sabiduría del exhibidor, soy yo quien se ofrece a dar orientación sobre tales dispositivos.

13

**[IT] ¿Qué piensa de una posible museificación futura de su trabajo? ¿Cree que un museo es el lugar adecuado para él? ¿Una presentación futura en un museo, activa o desactiva su trabajo?**

[IVM] No me apetece la museificación (horrible palabra y horrible concepto).

De ninguna manera un museo puede aspirar a ser lugar adecuado para una obra idealmente viva (al menos un museo al uso).

Creo que el almacenamiento museístico desactiva cualquier trabajo.