

LA COL·LECCIÓ

una nova presentació

DE L'IVAM

Una de les comeses principals d'un museu és augmentar i investigar les seues col·leccions. La col·lecció de l'IVAM, conformada per més de set mil obres d'art, és un patrimoni públic destinat a orientar la formació artística dels ciutadans que visiten aquest institut.

La varietat i la riquesa de la col·lecció de l'IVAM incita a conèixer d'una manera lúdica i a la vegada cognitiva la pluralitat del que ha passat en la cultura artística del segle XX.

L'IVAM ha desenvolupat durant els últims anys una gran tasca d'investigació i difusió de les seues col·leccions. Juntament als espais dedicats en aquest centre a mostrar de manera permanent les obres de Julio González i d'Ignacio Pinazo, l'IVAM dedica les seues galeries 3 i 4 a presentar, d'una manera periòdica, noves visions sobre l'evolució de l'art modern a partir dels fons del museu. No hem d'oblidar, d'altra banda, que l'IVAM continua impulsant la presentació de diverses exposicions temàtiques de la col·lecció en col·laboració amb unes altres institucions museístiques nacionals i internacionals.

Aquesta exposició té la singularitat de plantejar una visió de l'escultura del segle XX a partir dels fons de l'IVAM. En aquesta nova mostra, l'IVAM no només presenta les seues adquisicions, donacions i dipòsits recents, sinó que desenvolupa una de les línies estratègiques de la programació del museu: la revisió de l'obra dels grans escultors del segle XX i la seua relació complexa amb les altres manifestacions artístiques, principalment la pintura, com no podia ser d'altra manera en un institut el nucli vertebrador del qual és la major col·lecció d'obres de l'escultor Julio González del món.

Aquesta exposició inclou aproximadament 150 peces, entre les quals destaquen les incorporacions recents d'obres d'artistes com Jacques Lipchitz, Eduardo Chillida, Tony Smith, Esteban Vicente, Georg Baselitz, Lucebert, Manolo Valdés, o Markus Lüpertz.

SALA 1

Durant molt temps la visió de l'art modern ha estat reduïda a un enfrontament fictici entre dues maneres d'entendre la creació plàstica: l'abstracció, considerada sovint com la manifestació paradigmàtica dels nous temps; i la figuració, a la qual s'ha acusat en determinades ocasions de transferir les pautes de representació del passat. El cert és que tant l'art abstracte com l'art figuratiu formen part de la cultura visual de les societats contemporànies, i atesa l'extraordinària complexitat de les seues manifestacions i evolucions, escapen a qualsevol generalització i simplificació. Avui podem afirmar, així no obstant, que l'art modern es caracteritza per la contaminació de les tendències, així com per la mixtura entre els gèneres i les tècniques artístiques. Aquesta ha estat la seua principal virtut, i aquesta és la causa del seu formidable desenvolupament i la seua contínua evolució.

Una mirada a l'escultura moderna pot il·lustrar a la perfecció el dinamisme i la pluralitat que han caracteritzat l'art modern. L'escultura continua immersa encara en un llarg procés de metamorfosi. Va ser durant les primeres dècades del segle XX quan es van establir les bases de l'escultura moderna. Aquesta va deixar de ser narrativa i monumental, és a dir, pensada i realitzada per ocupar un espai públic, per erigir-se en un objecte autònom nascut de la lliure investigació de l'artista. La talla i el modelatge, tècniques dominants en l'estatuària tradicional, van donar pas al *muntatge* i *acoblament* de fragments, convertint l'obra escultòrica cada vegada més en una construcció. A la pedra, el marbre o el bronze es van afegir els materials procedents del desenvolupament de les noves tecnologies (acer, plàstic, alumini, etc.), de l'entorn domèstic de l'artista i, fins i tot, dels abocadors de la societat industrial.

En aquest lent procés de mutació, l'escultura va acompanyar les ruptures produïdes en la pintura. En molts casos, les va precedir i les va condicionar. Aquests complexos fenòmens d'interrelació entre els llenguatges i les tècniques artístiques és una de les línies d'investigació històrica que més li preocupen a l'IVAM en aquests moments.

Una lectura atenta del discurs expositiu que els proposem revelarà els profunds i enriquidors nexes d'unió (entesos en termes de plantejaments de composició, relació espacial, temàtica, volum i clarobscur) entre les diverses expressions artístiques d'alguns dels més importants creadors del segle XX presents en la col·lecció de l'IVAM.

SALA 2

JACQUES LIPCHITZ

Jacques Lipchitz (Druskininkai, Lituània, 1891 – Capri, Itàlia, 1973) va arribar a París a París el 1909, on va assistir a classes d'escultura en pedra i anatomia a l'École de Beaux-Arts. També va estudiar a l'Académie Julian i a l'Académie Colarossi. Tanmateix, és probable que el seu interès per la història de l'art, fonamentalment per l'art de l'antic Egipte, l'art grec arcaic i el gòtic, tinguera més pes en la seua futura evolució que els seus estudis acadèmics. El 1913 va conèixer Max Jacob i Modigliani i un any després va viatjar amb Diego Rivera a Mallorca i Madrid, on les obres que va veure al museu del Prado de Tintoretto, Goya, el Bosch i, sobretot, El Greco, van tenir per a ell l'impacte d'una revelació. A través de Diego Rivera va conèixer Picasso i uns altres artistes del cercle cubista.

La seua adscripció als principis de l'escultura tradicional va ser contrastada amb les creacions que va veure als estudis dels avantguardistes parisencs, especialment dels cubistes. Lipchitz, un dels grans renovadors de l'escultura moderna, va trobar en el cubisme una via de transformació de la seua obra anterior, trencant amb els convencionalismes de volum, naturalisme i tema, i convertint-la en objecte d'art que experimenta amb nous motius i formes. La col·laboració amb Juan Gris li va donar a Lipchitz la pauta per a la reducció de les seues formes a plans elementals i discontinus. Entre 1915 i 1925 desenvolupa la seua etapa cubista i després treballa en el que denomina "transparentes", una de les seues aportacions més influents en l'escultura posterior, en les quals juga amb els contrastos entre sòlid i buit, llum i ombra, ple i buit. Durant els anys següents reacciona davant els tràgics esdeveniments polítics europeus i comença a explorar temes mitològics i bíblics. Les seues escultures s'arrodoneixen i cobren un major dinamisme i expressivitat. El 1941 es va exiliar als Estats Units i la seua producció es decanta cap al monument públic.

La instal·lació d'aquesta donació d'escaioles i terracotes que Lipchitz conservava zelosament per considerar-les la seua veritable obra original i la seua propietat més preciosa, ha estat possible gràcies a la generositat de Hanno D. Mott i la Jacques & Yulla Lipchitz Foundation Inc., en la qual descobrim el fonament de la inspiració de l'artista, que defensava el modelatge com la seua acció primordial, la qual li permetia explorar les possibilitats expressives de la matèria i les seues possibilitats de clarobscur.

SALA 3

EDUARDO CHILLIDA

Eduardo Chillida (Sant Sebastià 1924-2002) va iniciar la carrera d'arquitectura el 1943 a Madrid, i uns anys després la va abandonar per dedicar-se a la pintura i a l'escultura. Entre 1948 i 1950 viu a la Casa de España a la Ciutat Universitària de París, on comença la seua obra escultòrica treballant materials com la pedra, la terra o el metall forjat.

Quan torna de França s'instal·la a Hernani, on s'obri una nova etapa en què descobreix les enormes possibilitats de la forja en peces on s'afegeix al desenvolupament formal en l'espai una especial atenció per la textura i el color del ferro.

La seua obra i els seus discursos teòrics estan marcats per la seua concepció de l'espai com a element simbòlic i material a la vegada, un espai com a concepte escultòric, que es pot modelar, com es talla la pedra o es forja el ferro.

L'obra i els seus discursos teòrics vénen marcats per la seua concepció de l'espai com un element simbòlic i material a la vegada, un espai com a concepte escultòric, que es pot modelar, com es talla la pedra o es forja el ferro. En l'obra escultòrica d'Eduardo Chillida podem distingir, més o menys cronològicament, una sèrie d'edats caracteritzades pel fet d'utilitzar per al seu treball, de qüestionar amb les seues mans, un determinat material. Des dels seus primers treballs en guix fins a les seues terres *lurras*, des de les seues primeres temptatives de modelar petites figures fins a la configuració d'espais públics, des dels seus primers dubtes i projectes de 1948 fins al present, hi ha en Chillida un camí recorregut, fet, suat, sofert i gaudit, construït a través del ferro, de l'acer i la fusta a l'alabastre, al formigó i a la terra. Això no vol dir que li siguen aliens uns altres materials com el plom, el bronze, el marbre o el granit, amb els quals també va experimentar al llarg de la seua carrera.

El treball en ferro d'Eduardo Chillida ha passat per una fase de caràcter instrumental i una altra de caràcter gestual. La primera es caracteritza per contenir un repertori formal d'arrel popular en la qual es percep la influència de Julio González, les formes punxegudes, la primàcia dels plans rectes i els volums de secció quadrada. En les seues obres de caràcter gestual, la forma perd importància en favor de les relacions volumetricoespaciales, de manera que els volums es trenquen, es corben i es desdobleuen per modificar i ocupar l'espai.

SALA 4

TONY SMITH

L'obra de Tony Smith (South Orange, Nova Jersey, 1912 - Nova York 1980), escultor, arquitecte, pintor i teòric, és la baula que ha permès el pas dels llenguatges avantguardistes de les primeres dècades del segle XX a les propostes que reclamen la participació de l'espectador en el fet artístic. A més, el seu treball va il·luminar el camí del grup d'artistes que s'apuntaren al corrent minimalista que va sorgir a la dècada dels anys seixanta.

Va estudiar a l'Arts Student League de Nova York entre 1934 i 1936, i posteriorment a la Nova Bauhaus de Chicago (1937-38). Va treballar d'assistent de Frank Lloyd Wright al final de la dècada dels anys trenta i, durant les dues dècades següents, es va dedicar a l'arquitectura i al disseny d'interiors, representant les propostes de Le Corbusier i Rietveld. La preocupació per l'estructura i la geometria, així com per la construcció ordenada, va ser una constant en el seu treball que es va manifestar des de molt prompte. Amic i teòric del grup d'artistes que van fundar l'Escola de Nova York, com Mark Rothko, Jackson Pollock, Clyfford Still i

Barnett Newman, va compartir amb ells la recerca d'allò sublim més enllà de referències directes al món real.

Les seues primeres investigacions escultòriques foren experimentals: projectes realitzats en el marc de la seua activitat docent i que no executaria en un primer moment. L'experiència al costat de Wright va ser la que li va permetre investigar el sistema constructiu modular, el qual es convertiria en un dels pilars de la seua producció escultòrica. A partir dels anys setanta va començar a produir construccions a partir de políedres irregulars, tetràedres o octàedres, en distints materials, com l'acer, el cartó, la fusta i el bronze, i amb diferents patines. A pesar del seu aspecte formalista, les escultures de Tony Smith posseeixen també un element orgànic, fins i tot antropomòrfic.

El grup d'obres d'aquesta sala reuneix les diferents facetes del treball de Tony Smith i la seua recerca d'un llenguatge cenyit als elements més essencials de la composició cromàtica i formal. Si la pintura d'aquest artista es va anar depurant fins aconseguir una estructura i una plasticitat eloqüents, els seus dibuixos il·lustren allò diàfan del seu pensament. Les seues formes escultòriques, basades en una geometria canviant, incorporen uns ritmes cada vegada més complexos i tómb inesperats que intensifiquen l'ambigüitat de les seues obres. El mateix artista gaudia veient com les seues escultures creixen de manera un poc descontrolada en apropiar-se de l'espai, que canvia amb l'arrelament de les seues obres més monumentals. En el seu conjunt, aquestes obres encarnen el concepte de construcció natural que torna a l'experiència artística tot el seu valor humà i espiritual.

SALA 5

Després de la Segona Guerra Mundial la situació política, social i cultural canvià radicalment tant a Europa com a Amèrica del Nord. Aquest profund canvi va tenir repercussió en l'art i va afavorir l'aparició d'un nou llenguatge caracteritzat per l'abandó progressiu de la figuració, per un interès en la matèria i en les seues capacitats expressives. A Europa apareixen diverses tendències: l'escola de París a França (Dubuffet), l'espacialisme a Itàlia (Fontana), i el grup COBRA als països nòrdics (Jorn, Appel, Lucebert). A Espanya foren els grups Dau al Set (Tàpies, Cuixart) i, anys després, El Paso a Madrid (Millares, Saura) els que van desenvolupar aquest moviment que es va anomenar informalisme i que va suposar no només una renovació del llenguatge plàstic, sinó també un intent de vigoritzar l'escena artística enfront d'uns valors culturals imperants caducs.

Als Estats Units es va viure una ecllosió artística de tal magnitud que Nova York va substituir París en el seu paper d'epicentre de l'actualitat artística i cultural. L'informalisme europeu va tenir la seua rèplica i va rebre, entre altres denominacions, el nom d'expressionisme abstracte. El procés pictòric, la tècnica i les accions dels artistes sobre les obres van adquirir una especial rellevància. Els grans formats utilitzats van permetre a més una major acció expressiva sobre la tela.

Amb l'informalisme i l'expressionisme abstracte s'abandona el cavallet i els pinzells tradicionals per tal d'obtenir una relació més directa amb l'obra, com si l'artista volguera trobar resposta a l'interior de la tela i no a través d'ella.

ESTEBAN VICENTE

Esteban Vicente (Turégano, Segòvia, 1903 - Bridgehampton, Long Island, 2001), va estudiar durant tres anys escultura a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. Entre 1928 i 1935 viu a París, Barcelona i Eivissa, i el 1936 es trasllada als Estats Units després d'esclatar la Guerra Civil Espanyola. S'instal·la a Nova York, ciutat on viurà fins al final dels seus dies, i entra en contacte amb el nucli de pintors que convertirien aquella ciutat en la metròpoli mundial de l'art. Pròxim a Jackson Pollock, Franz Kline, Mark Rothko, Barnett Newman, Ad Reinhardt, Willem de Kooning i Philip Guston, entre altres dels pioners de l'expressionisme abstracte nord-americà, la denominada Escola de Nova York, va participar d'alguns dels supòsits d'aquest grup, encara que va mantenir sempre el seu accent individual en els seus treballs.

Des de 1968 Esteban Vicente va alternar la pràctica pictòrica amb l'escultòrica —no per casualitat durant els seus anys d'estudiant a Madrid es va especialitzar en aquesta disciplina— amb la creació de les seues diminutes i delicadíssimes peces conegudes com a "joguines" o "divertiments". Aquestes obres, concebudes com a acoblaments en la més pura tradició constructivista o dadà, són unes petites escultures en què l'artista, de nou, investiga les possibilitats tàctils dels materials com són la fusta pintada, el cartó, el cartó ploma, el guix pintat, etc. El resultat és una mena de peces que destil·len frescor i espontaneïtat. Com el mateix artista va dir el 1958, i que continua sent una constant en el seu treball, "reduir allò concret a allò essencial, retenir la frescor i l'espontaneïtat, és fonamental en l'art."

La col·lecció permanent de l'IVAM compta en els seus fons amb dues pintures d'Esteban Vicente, *Número 1* (1958) i *Número 8* (1961) i dos collages, *Número 4* (1949) i *Embellished Surface* (Collage n.º 6), de 1952. Totes aquestes peces són significatives en l'obra global

d'Esteban Vicente i representen una de les seues etapes més fructíferes en coincidir-hi les seues investigacions sobre l'abstracció, el color i les qualitats tàctils dels diferents materials que l'artista ha utilitzat al llarg de la seua carrera, i que ara es complementen amb els 13 "divertiments" realitzats entre 1968 i 1997.

LUCEBERT

Lucebert (Lubertus Jacobus Swaanswijk, Amsterdam, 1924 - Alkmaar, Països Baixos, 1994) va ser una figura crucial de la poesia holandesa de postguerra i autor d'una obra plàstica de gran creativitat i poder de fascinació. Va practicar el dibuix i la pintura des de la infància, i el 1938 va assistir com a becat a l'escola d'Arts Decoratives d'Amsterdam. Inicialment va ser conegut per la seua poesia revolucionària que va sacsejar el panorama literari europeu de la postguerra. Es va unir al Grup Holandés Experimental el 1994, format pels artistes Corneille, Constant i Appel, i els poetes Kouwenaar, Elburg, Schierbeek i Campert. Poc després participa com a poeta en la fundació del grup Cobra (París, novembre de 1948) juntament a aquests mateixos artistes. Als seus inicis com a artista plàstic es va sentir atret per l'obra de Picasso, Arp i Miró, així com per la d'uns altres artistes avantguardistes. Al final de la dècada dels anys quaranta va començar a realitzar els seus dibuixos i guaixos d'éssers mítics que presenten similituds amb què apareixen en les obres d'alguns components del grup Cobra. En el seu treball s'aprecia, com a característica constant, un subtil joc poètic de línies i colors d'una gran llibertat. Vers el 1960 comença a apreciar-se en la seua obra un llenguatge mitològitzant inspirat en una figuració que li fascina i l'acosta al dibuix dels xiquets i dels malalts mentals. Lucebert ens mostra un món deforme i caricaturesc i retrata amb crueltat, però també amb simpatia, un ésser humà dominat per les seues passions, les seues pors i les seues obsessions.

Encara que va destacar com a pintor, dibuixant i poeta, Lucebert també va voler que els seus éssers fantàstics adoptaren formes tridimensionals, alguns fins i tot amb un doble rostre, que gràcies a la tècnica de la ceràmica mostren un element cromàtic que intensifica el seu poder expressiu. Aquestes ceràmiques de Lucebert són unes peces originals i úniques que il·lustren el poder d'aquest artista per poblar aquest món de figures evocadores.

L'IVAM ha rebut, gràcies a una important donació i un extraordinari dipòsit de la vídua de l'artista i de la Fundació Lucebert, un conjunt extraordinari de pintures i dibuixos que permet recórrer totes les diferents facetes creatives d'aquest artista.

SALA 6

En aquesta sala presentem una selecció d'artistes de les últimes dècades del segle XX que tenen en comú la recerca de l'expressió figurativa. Aquest nou llenguatge irromp en escena en les grans ciutats amb l'art pop i la seua empremta aconseguix desvincular-se del tractament matèric sorgit durant les dècades centrals del segle passat. En aquest llenguatge s'entremesclen l'ús d'icones i símbols, les referències crítiques a la societat urbana i industrial i un senyal de complicitat irònic a la pèrdua dels valors tradicionals.

Pintors i escultors estableixen un diàleg estret entre la línia i el dibuix, una línia orgànica amb què es persegueix la continuïtat del traç. Plans de color de temperatures càlides i fredes se superposen a través del joc de les formes, de les imatges fragmentades que produeixen en ocasions l'ambigüïtat semàntica. En unes altres ocasions, l'estudi psicològic ens parla a través del símbol i de la icona amb un llenguatge ancorat en els mestres del passat.

ANDREU ALFARO

Andreu Alfaro (València 1929) va ser membre fundador del grup Parpalló, del qual també van formar part artistes com Doro Balaguer, Salvador Soria, Monjalés, Martínez Peris, Eusebio Sempere, José M^a Yturralde i el crític d'art Vicente Aguilera Cerni. Aquest grup, defensor de tesis constructivistes i d'un ideal d'integració avantguardista de les arts, va ser un dels primers intents renovadors de l'art valencià contemporani.

Les primeres obres d'Alfaro prenen una aparença informalista i adquireixen un progressiu accent constructivista geomètric i analític. La seua inclinació definitiva per l'escultura el du a un profund estudi de la tradició constructivista europea, fonamentalment de l'avantguarda històrica russa. A partir de barres metàl·liques industrials d'aparença "minimal" crea diverses obres al final de la dècada dels seixanta, i a partir de 1972 apareixen les primeres *Generatrices* (Generatrius), en què l'única manipulació que sofrien els tubs és la seua ordenació.

L'obra d'Alfaro, des dels seus inicis fins a l'actualitat, ha insistit en la lliçó que només poden donar els autèntics creadors: que tot pot ser nou si el mètode per buscar-lo és expe-

rimentar sobre la mesura d'allò clàssic. En les obres realitzades durant la dècada de 1990, hem vist com l'escultura pot parlar també de si mateixa; en les seues *Venus*, en els seus *kouroi*, la modernitat es llegeix en les referències o, millor, en les autoreferències d'una exploració incansable sobre motius nodals de l'escultura. El mateix artista ha declarat en enfrontar nous treballs: "Torne a trobar-me ple de dubtes al mig d'un camí desconegut, sense saber on em conduirà, però amb el desig i l'ansietat de continuar, d'intentar arribar a algun lloc, de comprendre el que no se sap. Serà que potser l'home dels nostres dies no té ja la seguretat del seu protagonisme i, a pesar del seu progrés tecnològic, no està convençut de ser la mesura i la norma de totes les coses. El gran manipulador de la natura, en la seua perplexitat, sol i sense resposta, potser necessita tornar la seua mirada arreu per recolzar-se en aquella totalitat perduda."

L'obra d'Andreu Alfaro ha constituït des dels anys seixanta, i continua constituint en el present, un dels punts de referència decisius en el context de l'escultura contemporània a Espanya. Això és perquè la seua rellevància no s'ha limitat a l'àmbit de l'art espanyol, sinó que ha assolit des de fa uns anys un ampli reconeixement internacional.

SALA 7

GEORG BASELITZ

Georg Kern naix a Deutschbaselitz (antiga República Democràtica Alemanya), localitat de la qual després agafarà el seu nom artístic. Pintor, escultor i gravador, és considerat una de les figures crucials per a l'evolució de la plàstica contemporània tant pel seu discurs expressiu com per l'audàcia de la seua execució. Inscrit en ocasions en l'expressionisme, la seua obra constitueix un dels intents més aconseguits de crear destruint l'ordre compositiu. Tant en les seues pintures com en les seues escultures, Baselitz té per constants l'ús d'una violència gestual i una materialitat en brut. En les seues escultures, les figures són tallades directament del tronc, fruit de la intuïció i del reflex de l'artista més que de la programació o de la recerca del detall.

El grup d'obres de Georg Baselitz que es presenten en aquesta sala (cinc pintures i dues escultures) resumeixen i sintetitzen les maneres, les tècniques i els motius que caracteritzen la seua obra i que el condueixen ja, des dels seus inicis als anys seixanta, a trencar amb els hàbits establerts de la figuració, tant en pintura com en escultura. Tot partint de la fusta com a element expressiu, Baselitz modela les seues escultures amb l'ajuda de la motoserra, la destal o la broca en sotmetre-les a un procés de reducció formal fins conservar, únicament, el seu costat més grotesc. Mitjançant les incisions, les ferides i els talls que aquests instruments provoquen en la fusta, Baselitz construeix, com ho va fer Miquel Àngel, "eliminant el que sobra". Així, el 1990 els seus caps s'aplanen com una referència a l'estretor de Giacometti i a les màscares de Julio González (*Flachkopf* [Cap pla], 1990). Posteriorment, Baselitz, recupera la figura humana, a la qual dota de color com en *Mama Folklore* (1997), on, com ja va fer Julio González, ret homenatge a la maternitat. Des de 1969, Baselitz dona la volta als motius que componen els seus quadres (natures mortes, àguiles o figures humanes) evitant així qualsevol interpretació literària. Si en l'escultura era la serra la que tallava, en la seua pintura és el ribot o el cisell els que esquinquen o ratllen les capes de pintura perfilant figures humanes o atuells que descobreixen al seu torn els blancs, els roigs o els grocs que amagaven, com en el cas de les pintures *Aschtöpfe* (Càntirs per a cendra) de 1988-89 o *Bildfünfzehn* (Quadre quinze) de 1992-93.

SALA 8

MANOLO VALDÉS

Manolo Valdés (València 1942) va estudiar a l'Escola de Belles Arts de Sant Carles de València entre 1957 i 1959, any en què decideix dedicar-se plenament a la pintura, i posteriorment fundaria l'Equip Crònica. El 1981 inicia la seua carrera en solitari, arribant a un llenguatge personal que primordialment se centra en la revisió de la història de l'art universal.

La seua pintura pop recupera per a tradició de la pintura occidental la iconologia, és a dir, la imatge com a exemplificació i com a devoció, i no tant com a investigació, que era el sentit que li donaven les avantguardes, o com a "acció" psíquica, que era el que li atribuïen dels informalistes i expressionistes abstractes. A aquesta visió i manera d'entendre el sentit de la imatge, Valdés afegeix la textura, tot convertint la imatge plana del pop en una imatge que es dirigeix a allò matèric (a la quantitat de pigment i a l'arpillera). La frontalitat li dona la manera de fer i de manipular la matèria en aquestes quantitats. En aquesta escala i dimensió és difícil fer veladures o geometries.

Valdés utilitza la textura com a gest i com a expressió, un colp a la mirada, amb la mateixa rapidesa i violència amb què treballa. La textura de les esquerdes, els racons, els plecs, l'a-

firmació del suport mostra una lectura seqüencial, no contínua, que afavoreix el detall i que obliga a una mirada assossegada on la vista s'acompanya del tacte.

No ocorre així, però, en la seua escultura, on les esquerdes, la intarsia de fustes és totalment polida, on hi ha esquerda però no relleu, sinó brillantor com si fóra bronze. Ací es revela una de les claus de la seua escultura, que no imita simplement a la pintura que s'instal·la com a objecte que parla –no en el fragment–, sinó en el seu conjunt. L'acció de la pintura sobre la naturalesa física del suport fa que aquest s'esquince a la vegada i es conforme com una taca. Aquest tret, aquest *ductus* del suport i no *ductus* del pinzell, crea efectes visuals i qualitats lumíniques (d'ombra) segons l'opacitat, la permeabilitat i la duresa de la seua esquerda, del seu cosit.

Valdés dona així mateix un sentit espacialista a l'element gestual. No hi ha horitzó òptic, punt de fuga, sinó reverberació, rebot d'una forma evocadora. Hi ha un homenatge a l'expressionisme abstracte, a l'informalisme i a la figuració pop, al compromís social. Tot això batut, cosit, en la lleugeresa sensual d'una inspiració que prové d'un profund coneixement (emotiu) de la història de l'art. Aquest gest estructural no oblidia l'ampli repertori matèric (teles, sacs, etc.) i de color (tintes, olis, acrílics, etc.) que utilitza Valdés. Aquestes dues disciplines (pintura i escultura) constitueixen un tot que dialoga entre si i que es fecunda en la realització i en els seus problemes quotidians tant iconogràfics com matèrics. L'artista viu i treballa en la ciutat de Nova York.

SALA 9

MARKUS LÜPERTZ

Markus Lüpertz naix a Liberec/Reichenber, Bohèmia (actualment territori de Txèquia) el 1941, però de molt jove es trasllada amb la seua família a Alemanya. Cursa estudis de belles arts a Krefeld i a Düsseldorf, i el 1961 es trasllada a Berlín.

La seua obra, juntament amb la de Baselitz i Immendorf, s'emmarca dins l'anomenat neo-expressionisme alemany que va iniciar al principi dels anys seixanta una estratègia de ruptura consistent en un rebuig de les tendències predominants americanes per a potenciar les anomenades característiques "germàniques". En les seues obres es barreja el diàleg amb el passat i amb els mites clàssics, un profund sentiment religiós i les seues referències a la poesia i a la literatura.

El 1966 publica el seu "Manifest ditiràmbic", i la seua pintura és batejada també com a "ditiràmica", en un intent per definir la celebració exaltada, a través del cant, la dansa i l'embraguesa, de la fusió de l'home amb la natura.

Els anys setanta suposen un punt d'inflexió en la seua investigació plàstica; apareix una major estructuració en la composició, una recerca de l'equilibri entre l'estructura formal sorgida de l'abstracció i la interpretació figurativa. A la dècada dels vuitanta comença a experimentar amb el volum i sorgeixen les seues primeres escultures, primer en guix i posteriorment en bronze pintat en què recupera la figura humana i que denoten influències tan diverses com el classicisme grec, l'art africà, el cubisme o el surrealisme. Encara que la figuració sempre hi és present, mai no és de manera naturalista. Paisatges, calaveres, cascos, rostres femenins o herois mitològics, són records de la memòria que l'artista busca a través de la forma sempre amb un cert to irònic.

El conjunt d'obres que ara presenta l'IVAM, quatre pintures i tres escultures, sintetitzen les diferents aspectes que caracteritzen el treball de Markus Lüpertz, tant en l'escultura com en la pintura. Mitologia i història, identitat i màscara, fragmentació i reflexió, aparent brutalitat i acurada elaboració. En els seus bronzes i en les seues teles trobem influències de Tintoretto, de Rubens, de Corot, de Poussin, de Giacometti o de Picasso. Tot això dona com a resultat un univers autònom i únic que va començar amb la pintura i que, posteriorment, es va prolongar a l'escultura.

SALA 10

L'escultura moderna va experimentar una nova fase de transformació a partir dels anys seixanta del segle XX. Després d'haver estat afectada pels fenòmens d'ironització de l'art pop, de sintetització de l'art minimal i de desconstrucció per part dels diversos corrents radicals i conceptuals, l'escultura, com també la pintura, ha estat objecte durant les últimes dècades d'un important debat: el qüestionament de la seua supervivència i idoneïtat en l'era d'una societat postindustrial que ha quedat transformada per la revolució informàtica i la irrupció de la realitat virtual. Avui podem afirmar que tant la pràctica de la pintura com la de l'escultura continuen manifestant un saludable prestigi quant a les seues possibilitats d'experimentació, innovació i evocació poètica. En un món necessàriament plural, l'escultura conviu amb naturalitat interrelacionant-se amb els altres llenguatges artístics sorgits amb les noves tecnologies. Si el segle XX s'havia inaugurat amb la pèrdua de la projecció monumental de l'estatuària, avui assistim a un desenvolupament de l'escultura pública sense prece-

dents: en les nostres ciutats, en els nostres hàbitats naturals, l'escultura protagonitza un dels diàlegs amb major poder d'innovació i transformació dels nostres entorns.

La realització d'una exposició és el resultat d'un llarg i laboriós treball d'equip. En la seua gestació intervé una idea primigènica que es transformarà en el discurs argumental del muntatge. En la majoria dels casos, la idea que dóna origen a una exposició naix, al seu torn, del treball d'un investigador de la història de l'art. Aquest professional és conegut amb el nom de *comissari* de l'exposició.

Perquè les obres d'art abandonen el seu aïllament als magatzems per formar part d'un discurs expositiu, cal un minuciós treball de selecció de les peces de la qual s'ocupa, en una mostra com la que presentem dedicada a la Col·lecció Permanent, la direcció del museu juntament al Departament de Conservació. El conjunt d'obres seleccionades és objecte d'una tasca prèvia de *documentació* i *supervisió tècnica* (Biblioteca i Departament de Registre) i completada, pel que fa a les pautes de conservació preventiva, per la *intervenció* puntual realitzada a cada obra d'art per l'equip de Restauració del museu. Una vegada preparades les obres per a la seua exposició, són *fotografiades* amb la finalitat d'utilitzar les imatges en una sèrie de publicacions realitzades amb motiu de l'exposició (fullets, cartells, catàlegs, etc.). La realització del disseny i organització de les publicacions de l'IVAM, així com la difusió de la mostra als mitjans de comunicació, la realitza un equip humà coordinat des del Departament de Comunicació i Desenvolupament.

La instal·lació d'una exposició és la materialització del llarg procés de construcció d'una història per contar. En el muntatge i organització de la mostra, crucial per a la consecució de la coherència d'aquesta narració, intervé el Departament d'Administració (potser el grup humà menys visible del museu), a més dels conservadors, fusters, pintors, retoladors i tècnics especialistes en la manipulació de les obres d'art. Una il·luminació adaptada a les normes de conservació és el punt final de la instal·lació d'una mostra. És responsabilitat del personal encarregat de la Didàctica del museu que l'espectador tinga l'accés adequat als diversos nivells de lectura implícits en el discurs d'una exposició.

