

JOSEP ALAPONT MARTÍ

L'IVAM: una modernitat possible

L'IVAM es diu de moltes maneres. Escriure el transcurs que el museu ha seguit, ara que fa trenta anys que es va inaugurar, planteja, d'entrada, aquesta dificultat. Hi ha molts «IVAMs»; segons el qui, el quan o el com, la imatge que en resulta és sensiblement diferent.¹

L'aventura va començar en 1984, i ben aviat, en inaugurar-se el museu el 1989, el centre es va guanyar un nom i un prestigi en els circuits artístics europeus, a més de l'acceptació general de la societat valenciana. Passada la primera dècada, però, com a conseqüència d'un canvi polític i diversos canvis de cadira no gens meritosos en el Consell Rector de l'Institut, es va entrar en una progressiva decadència o refredament, cada cop més accelerat en canviar de mil·lenni —amb la breu direcció de Kosme de Barañano—, fins a arribar, finalment, a l'extrem de la ignomínia i la desolació cultural durant el mandat de Consuelo Císcar, que va durar del 2004 al 2014, any en què fou destituïda. El valor de la nova direcció, finalment, encara avui genera tota mena de suspicàcies entre els entesos, per bé que, indubtablement, se n'ha recuperat el prestigi i la credibilitat.

La història de l'IVAM és la història de les glòries i les misèries de què és capaç la política quan posa les mans en la cultura: des del gest il·lustrat —i paternalista— de fer accessible la cultura de les elits a la resta de la població, que en fou la motivació primera, fins al balafiament mafiós dels cabals públics que en va desgraciar la

Josep Alapont Martí (Catarroja, l'Horta) és llicenciat en Filosofia i estudiant de màster a la UB. Publica habitualment sobre temes culturals a *Núvol*, *Saó* i altres mitjans

¹ Agraïxo a Josep Salvador, Anacleto Ferrer, Nicolás Sánchez Durà i Xavier Serra que amb motiu d'aquest article hagin volgut compartir amb mi la seva experiència, opinions i coneixements sobre la història de l'IVAM

imatge, en els darrers anys. Entre l'un i l'altre, però, trobem més pertinent de posar el focus en l'ascensió que no pas en el declivi, a risc de ser parcials. L'exemple d'una mala gestió pot ser tant o més exemplar com el d'una de bona, però el moment fundacional del museu ens ofereix una lliçó rotunda en matèria de política museística i, en definitiva, el reflex d'una societat i d'un context que d'aleshores ençà s'han transformat profundament. Quines circumstàncies van condicionar el seu caràcter en el moment de néixer i al llarg dels anys? Què és l'IVAM, en quins béns o equipaments es concreta, i quina ha estat la seva aportació cultural «positiva» a la societat valenciana?

Així doncs, sense voler atorgar cap mena de privilegi al moment fundacional, cal reconèixer el fet que l'IVAM es va crear d'acord amb unes premisses conceptualment molt clares pel que feia a la seva naturalesa i els seus objectius bàsics: bastir una col·lecció permanent d'art modern, contenir-la en un edifici de nova planta amb unes condicions homologables a la de la resta de països i, finalment, implantar-la en un medi d'entrada poc receptiu a aquesta mena d'art, com ho era la València postfranquista, amb la bona voluntat que la societat valenciana despertés de quaranta anys de grisor i provincianisme i s'incorporés, si més no en la qüestió artística, al curs d'una modernitat que havia quedat interrompuda.

Quaranta anys foren prou anys perquè les sensibilitats s'esmussessin dramàticament i es tallés qualsevol continuïtat amb la —modesta, però existent— avantguarda valenciana d'abans de la guerra. El nivell de reconeixement artístic del gruix de la societat valenciana funcionava d'acord amb unes coordenades, encara, estrictament acadèmiques; sorollesques, per ser precís (val a dir, el problema no era pas Sorolla, de qui de fet es feu una mostra important a l'IVAM, en 1990, sinó el sorollisme i tot el que portava aparellat: l'exaltació pictòrica d'uns valors profundament antimoderns i provincians). No hi havia exposicions d'art modern i, pel cantó mercantil, la circulació d'obres d'art era escassa i força conservadora.

Els pocs artistes valencians que aspiraven a incorporar-se als moviments d'avantguarda, o bé eren forçats a emigrar, o bé, si restaven a València, havien de comptar amb l'hostilitat o indiferència del públic majoritari. La lluita antifranquista, tanmateix, fou un aglutinant poderós. I la universitat. Els setanta foren anys efervescents, i l'art ho impregnava tot: fulls volants, cartells, calendaris, programes i manifestos, etc., talment ens trobéssim al París dels anys trenta o el Moscou soviètic dels constructivistes. Perquè, fossin abstractes purs —com el grup *Antes del Arte* o, uns anys abans, el Grup Parpalló— o «neofiguratiu» *pop* —l'Equip Crònica, l'Equipo Realidad, Estampa Popular, etc.—, la creació d'una nova estètica tenia d'antuvi una voluntat ben clara d'oposició al règim franquista en la mesura en que

pressuposaven unes condicions de llibertat generals —no només privades— que el règim, manifestament, no estava disposat a garantir.

Si bé és cert que entre el final dels seixanta i l'inici dels setanta es creen les primeres institucions dedicades a l'art modern, com és el cas del Museu d'Art Abstracte Espanyol a Conca, el 1966, amb la col·lecció de Fernando Zóbel; el Museu Espanyol d'Art Contemporani de Madrid, el 1968; o, a casa nostra, el Museu d'Art Contemporani d'Alacant —a partir d'una donació d'Eusebi Sempere—, en 1977, o el Museu d'Art Contemporani de Vilafamés, sota la direcció del crític Vicent Aguilera Cerni, la primera recuperació seriosa de les institucions culturals al País Valencià va començar amb l'arribada de la democràcia i l'aprovació en 1982 de l'Estatut d'Autonomia, en el qual les competències en matèria cultural eren transferides per complet al govern autonòmic (això pel que fa a la programació i els continguts dels projectes; el pressupost, si més no indirectament, era cosa de Madrid, tant llavors com ara, i això ja sabem quin cost té per a les infraestructures culturals autonòmiques).

Llavors, la conjuntura política va fer possible que coincidissin un govern del mateix color tant a l'Ajuntament i la Diputació de València com a la Generalitat, fet que havia de facilitar la governabilitat. A la ciutat, Ricard Pérez Casado va impulsar un pla urbanístic notable, l'obra més destacada del qual fou l'enjardinament del Túria i la construcció del Palau de la Música. La Diputació va cedir els terrenys per al futur museu. Des de la Generalitat es va invertir tant en les infraestructures essencials, amb la creació i dotació de la xarxa de biblioteques públiques, com en la creació d'esdeveniments culturals més efímers i vistents, com foren la Mostra de Cinema del Mediterrani o la remodelació de l'edifici del Rialto, que finalment seria la seu de la Filmoteca i de Teatres de la Generalitat. En matèria estrictament artística, la política cultural del Consell, amb el conseller de Cultura Ciprià Císcar al capdavant, va cristal·litzar en el projecte de creació d'un museu dedicat a l'art de les avantguardes, de les quals, aleshores, no es disposava de cap col·lecció pública amb entitat al País Valencià. Era una necessitat que ja feia uns pocs anys que reconeixien algunes personalitats del país vinculades al sector cultural i artístic.

L'únic espai que llavors es podia defensar una mica en el camp de l'art modern, si en descomptem unes poques galeries, que, amb tot, tenien una empenta relativa, era la Sala Parpalló, que la Diputació de València havia posat en marxa el 1982 al carrer Landerer, sota la direcció d'Artur Heras. Era la primera sala de titularitat pública que portava a València artistes com Robert Frank, Cartier-Bresson, Kenneth Noland, Miró o Picasso, així com la primera a mostrar artistes valencians com Joan Cardells, Miquel Navarro o Carmen Calvo.

La Sala Parpalló (el nom no era innocent, es pretenia enllaçar amb l'única modernitat artística que València havia donat després de la guerra) seguia si fa no fa els mateixos propòsits que posteriorment l'IVAM assumiria. Fins i tot en el discurs expositiu s'aprecia una certa herència, més o menys reconeguda. Algun dels conservadors del futur museu, com per exemple Josep Salvador, provenia d'aquest ambient. I Vicent Todolí (que es faria càrrec de la direcció artística de l'IVAM entre els anys 1988 i 1995 sota la direcció de Carmen Alborch primer i J. F. Yvars després, i que en bona mesura mereix ser reconegut com un dels principals responsables del caràcter del museu i de la seva col·lecció, sobretot pel que fa a la línia més contemporània i internacional) també va fer algun comissariat, com per exemple el de l'exposició de Robert Frank, a qui havia conegut durant la seva estada d'estudiant a Nova York.

Amb tot, hi havia una diferència important, entre la sala i el futur museu. A la pràctica, la Parpalló funcionava com una sala d'exposicions temporals, una *Kunsthalle*, com és coneguda amb el terme alemany, la qual cosa volia dir que no tenia una col·lecció pròpia, sinó que bastia les exposicions comptant amb préstecs d'altres museus. Però, com que tampoc no tenia unes instal·lacions adequades —en matèria de garanties de seguretat i conservació, i també de dimensions—, no podia albergar grans exposicions o obres importants provinents d'altres museus i establir-hi un intercanvi fecund. El nou museu d'art modern havia de pal·liar aquest dèficit.

Un projecte de l'envergadura de l'IVAM —comptant la col·lecció, l'edifici i una dotació pressupostària suficient i sostinguda— comportava una despesa econòmica considerable, a més d'un temps d'execució prolongat. Els efectes no serien immediats. Però llavors hi havia diners per repartir, i un museu d'aquestes característiques havia de repercutir per força en la legitimitat política del nou govern autonòmic. De fet, atès l'èxit absolut de l'IVAM, el model fou immediatament exportat a gairebé la resta de les autonomies de l'Estat, amb el mateix afany de modernitat i visibilització política que empenyia el govern valencià: així, tenim el MACBA de Barcelona, en 1995 (per al qual, ben al contrari que en el cas de l'IVAM, es va crear un contenidor espectacular, però amb un contingut incert, sense rumb ni un programa expositiu clar, al principi); el Guggenheim de Bilbao (passava exactament el mateix que amb el MACBA, encara avui); l'Artium al País Basc, en 2002, o el Centre Atlàntic d'Art Modern de Las Palmas, que de fet és coetani de l'IVAM. En aquells temps de transició i incertesa es va voler fer del museu, i més encara del museu dedicat a l'art modern o contemporani, un símbol de la normalització democràtica del país —equació no gens innocent si tenim en compte que els museus són institucions de caràcter il·lustrat.

La política cultural del govern valencià de llavors tenia un perfil il·lustrat innegable. I això, encara que no escapés a un cert paternalisme institucional, vist amb la perspectiva del desfici polític dels darrers anys, se'ns apareix com una lliçó absoluta del que ha de ser una política cultural amb cara i ulls: una estratègia programada a llarg termini, conscient de l'espai cultural que ocupava però, tanmateix, prou oberta a l'exterior per no ser-ne una mera font de retroalimentació autosatisfeta. Ara bé, on hi ha llums també hi ha ombres, i amb la gestió de l'IVAM, cal esmentar-ho, no es va saber satisfer massa l'ordre de prioritats: els veïns del Carme contemplaven amb estupor com, llavors, les abundants inversions econòmiques anaven a parar al museu —al nou i també a la remodelació del convent del Carme—, mentre que el barri degenerava a un ritme vertiginós: el narcotràfic s'havia apoderat de molts pisos, i la seguretat era precària. Per acabar-ho d'adobar, una projecció urbanística inversemblant, que encara patim, va abolir qualsevol esperança de regeneració urbanística quan es va decidir orientar l'edifici d'esquena al barri.

En qualsevol cas, se'ns fa difícil pensar que avui es poguessin posar d'acord les tres administracions —Generalitat, Diputació i Ajuntament— per posar en marxa un projecte semblant. Hi hauria, avui, prou perspectiva de futur i convicció per projectar-lo? No val argüir que, com que llavors tot era tan precari i esquifit, qualsevol acció mínimament estructurada que s'emprengués ja tindria un sentit i una repercussió positiva. L'IVAM no és pas fruit de l'atzar ni d'unes circumstàncies favorables. A cops d'atzar i fortuna no es fan trenta anys, val a dir. Si el museu se sosté passades tres dècades, ha estat gràcies al fet que s'aixecava sobre unes premisses fundacionals ben sòlides quant al caràcter i el discurs que el museu tenia la possibilitat de construir.

El responsable principal d'aquesta base fou Tomàs Llorens, que va ocupar llavors la Direcció General de Patrimoni Artístic, l'òrgan que s'havia d'encarregar de posar en marxa l'Institut. Tomàs Llorens havia estat un dels crítics més solvents dels anys seixanta dins del panorama artístic valencià, junt amb Aguilera Cerni, a més d'un dels fundadors de la llibreria i editorial Concret al final dels seixanta, amb Valerià Miralles i Alfons Cucó.

La seva primera acció encaminada a la constitució del museu fou l'adquisició d'una part important de l'obra de Juli González. El conjunt de cinquanta-una escultures i prop d'un centenar de dibuixos i pintures de l'artista català va passar a constituir el nucli de la col·lecció permanent. Molts, a València, no van entendre aquesta compra. Qui era aquest Juli González per merèixer un lloc tan destacat en el nou museu?

No era la mena d'artista que s'havia creat un lloc en l'imaginari col·lectiu de la ciutadania. Picasso ja era un mite consagrat, algú com Miró també es feia estimar, però a Juli González, ací —com a Catalunya—, a tot estirar només el coneixien uns pocs crítics i erudits. Un volum escàs d'obra, feta a París majoritàriament, i, sobretot, de caràcter escultòric, potser expliquen la marginació d'aquest pare de l'escultura moderna (que de fet va participar en la famosa exposició al Pavelló de la República en l'Exposició Universal de París del 1937, juntament amb Miró o Picasso) dels discursos historiogràfics dominants, construïts al voltant de la pintura.

Però, per a Tomàs Llorens, l'obra de Juli González reunia totes les condicions que marcaven els criteris de la col·lecció, fortament condicionats per una incorporació tardana al context museístic internacional i un pressupost, comparativament, ben inferior al de la resta. Les obres mestres dels grans artistes —aquelles que marquen el tombant d'una trajectòria o la culminació d'un estil—, o bé tenien un preu exorbitant, excessiu, o bé ja formaven part d'alguna col·lecció. Juli González era un artista indiscutible, importantíssim: pertanyia al període «clàssic» de les avantguardes —anterior a la Segona Guerra Mundial—, i compartia punt per punt les premisses de les conegudes com a «avantguardes històriques» —en particular, del cubisme, per bé que també fou un precursor del surrealisme en escultura—; però, per les raons que adés esmentàvem, no havia obtingut el reconeixement dels seus contemporanis, i en conseqüència el valor de les seves obres era inferior. D'aquesta manera, en una operació francament exemplar amb les hereves del llegat Carmen Martínez i Viviane Grimminger, en la qual va mitjançar Eduardo Arroyo (que al seu torn faria una donació important de la seva obra gràfica al museu, presentada en la inauguració), l'IVAM va fer seu el llegat d'un dels artistes més importants de la modernitat artística.

El fet de reunir diverses obres del mateix creador, a més de ser expositivament més beneficiós i just amb l'artista (les hereves del fons havien pensat crear una fundació específica a França, però van saber veure que l'IVAM els oferiria unes condicions de conservació i estudi immillorables), contribuïa a singularitzar el museu, una opció que, a la llarga, va ser força més indicada que no pas l'aposta per escarassar-se a col·leccionar els *hits* del cànon modern. Calia fugir de la uniformització. Ara, si algú volia estudiar la figura de Juli González, fos d'on fos, havia de passar per força per l'IVAM —el catàleg raonat s'hi va elaborar, per exemple—, i qualsevol centre que en demanés una obra per fer una exposició, s'entenia que quedava en deute per a futurs intercanvis d'obres. Una col·lecció sòlida, completa, es traduïa en capacitat de préstec i visibilitat internacional; una col·lecció, reblava Tomàs Llorens en una entrevista concedida en 1988, atorgava credibilitat. En molt pocs anys,

L'IVAM es va posar a jugar en la mateixa lliga que la Tate o el Pompidou quant a adquisicions valuoses, tot i comptant amb un pressupost inferior.

L'opció per Juli González, doncs, satisfieia aquests criteris, diguem-ne, estratègics. De grat o per força, el museu ha hagut d'ajustar-se a aquests condicionants, fos qui fos el director, per bé que, a la pràctica, amb més o menys fortuna i criteri —i transparència. Però, com assenyalàvem adés, no és pas d'atzar, avinenteses o «ofertes» que es fa una col·lecció com la de l'IVAM. Juli González satisfieia, a més a més, una premissa que, al parer de Tomàs Llorens, havia d'apuntalar l'aportació positiva del museu en matèria de discurs museogràfic. Vegem-ho.

El MoMA (Museum of Modern Art) va ser un dels primers museus al món que es va consagrar a l'exposició d'artistes moderns com Picasso, Van Gogh o Cézanne. Era el 1929 —es va inaugurar a penes una setmana després del crac—, a Nova York. Llavors, sota la direcció d'Alfred Barr —un gestor gairebé revolucionari, notabilíssim—, crítics, historiadors i comissaris de tota mena es van sumar al discurs historiogràfic que entenia el fet modern en art, si fa no fa, com un afer d'estricta depuració tècnica i formal que, finalment, es feia culminar en l'abstracció geomètrica i expressivista que es cultivava als Estats Units tan bon punt va acabar la Segona Guerra Mundial, i que el MoMA va ajudar a legitimar i canonitzar. Des de l'impressionisme —el museu en posseïa llavors una de les col·leccions més importants del món— fins a l'expressionisme, el fauvisme, el cubisme, el futurisme, el surrealisme o els neoplasticistes de l'òrbita de Mondrian..., tots els moviments d'avantguarda sense excepció responien a l'impuls del descobriment dels propis mitjans tècnics, tot prescindint de l'exigència de «contar una història» per mitjà de figures imitades o copiades de la realitat. El quadre no era pas cap finestra oberta al món, sinó tan sols una superfície bidimensional i pigmentada amb un únic tema: ella mateixa. Les extensions monocromes d'Ad Reinhardt o l'abstracció postpictòrica de Frank Stella havien de ser l'última fita del procés d'autonomització de la pintura que era l'art modern.

Aquest era, més o menys, el consens general quant a la periodització i la naturalesa de les avantguardes històriques; era, si més no, un dels discursos més poderosos, atesa la facilitat amb què el concepte d'autonomia lliga amb el de modernitat. Però, ben mirat, en resultava una lectura força unilateral que deixava de banda tot un seguit de manifestacions artístiques que, malgrat no ajustar-se a aquestes coordenades, mereixien en la mateixa mesura l'apel·latiu de «modernes».

Juli González era un d'aquests artistes desatesos pel discurs general. L'IVAM, per les raons estratègiques que ja sabem, però també per motius ideològics profunds, va centrar el seu interès a «revisar» o tornar a interpretar les avantguardes

històriques en funció d'unes coordenades més obertes i, diguem-ne, més poroses, a fi d'oferir una imatge de la modernitat artística molt més plural, imbricada en el context sociocultural i, per què no dir-ho, també contradictòria; irreductible, en fi, a la fàcil successió espasmòdica i frenètica de moviments i contramoviments en cerca de l'extrema puresa formal abstracta que es pregonava llavors i que molts llibres de text d'avui encara propalen ingènuament.

L'IVAM, en definitiva, es va sumar al nou model museogràfic que s'havia format una dècada abans a la «vella» capital cultural d'Europa, París. Ens referim al del Centre Pompidou, que es va inaugurar en 1977. Aquest museu fou el primer projecte de volada de la política cultural europea en el terreny artístic (camp arraconat durant el lent i difícil procés de reconstrucció de postguerra, que culminava llavors) i, conceptualment, va revolucionar la idea que es tenia del museu en un moment en què, a ulls de la societat, era una institució que no convidava massa a ser visitada. El context del Maig del 68 va contribuir força a generar un clima de descrèdit envers els museus —autoritaris, elitistes, etc.—, encara que, ben mirat, els exigien uns compromisos que a la pràctica no havien tingut mai. Qui anava al museu? Fins llavors, els museus de belles arts eren minoritaris; es dirigien, només, als artistes, els erudits i la minoria culta de la societat. Eren elitistes, no hi ha cap dubte, i per regla general tendien a reproduir el punt de vista de la classe dominant. D'aquí que la cultura sorgida del Maig del 68 n'exigís la democratització i la relativització dels discursos. Ara bé, així que la garantia de l'accés universal a la cultura va passar a ocupar el centre de l'acció política —el Pompidou en fou la resposta—, també es va descobrir, en potència, una propietat dels museus que no tardaria a ser explotada: la rendibilitat econòmica de la cultura, amb l'empobriment de continguts que ben sovint porta aparellada.

El MoMA, al capdavant, no deixava de perpetuar el model vuitcentista de museu per a l'art del segle XX, fet que condicionava una lectura lineal i unidireccional de les avantguardes artístiques. Els primers a proposar una perspectiva no lineal, més oberta i adequada a l'esperit plural de les avantguardes, van ser els comissaris del Pompidou, llavors amb el prestigiós Pontus Hulten com a director (qui, al seu torn, en 1982, va tenir un paper molt semblant al de Tomàs Llorens com a director artístic en el Museu d'Art Modern de Los Angeles, un altre referent per a l'IVAM). La relativització de la cronologia va fer possible, de retruc, que els museus que, com l'IVAM, es van anar creant des d'aleshores tendissin a adoptar perspectives diferents, tot percaçant una identitat pròpia i defugint l'homogeneïtzació, però sense tampoc caure en cap mena de provincianisme o regionalisme perifèric, com de fet volien alguns sectors interessats de la cultura valenciana

sota el pretext que el nou Institut «valencià» havia de privilegiar l'estudi i la difusió de l'«art modern valencià».

En la reivindicació hi conflueixen dos fronts. D'una banda hi havia un grapat d'artistes, com Boix, Miró, Yturralde o Michavila, que, malgrat comptar amb un cert reconeixement fora de les nostres fronteres, veien com eren marginats de les col·leccions de l'IVAM. De l'altra banda, hi havia el Consell Valencià de Cultura, que va plantejar unes esmenes a la llei de l'IVAM en les quals recomanava prioritzar l'estudi i difusió de l'art valencià. Esgrimien l'argument, fal·laciós en aquest punt, que, si no ho fèiem nosaltres, no ho faria ningú. El model a seguir era el del Museu de Vilafamés, que pràcticament només exposava obra d'artistes valencians.

La proposta, potser, era benintencionada; però el cert és que, al final, el model que s'hi va imposar fou el de Tomàs Llorens. Els pocs artistes valencians moderns no formaven una tradició pròpia, i, més important encara, perdrien bona part de la seva potència i valor sense el context dels moviments d'avantguarda. D'aquí que s'optés per invertir primer a posar els fonaments, a col·leccionar les obres històricament més significatives d'aquell temps, imprescindibles per comprendre les manifestacions artístiques contemporànies. En qualsevol cas, de mica en mica el museu ha adquirit obres representatives de tots els artistes valencians consagrats, des d'Alfaro fins a Ángeles Marco, però sense crear-ne un capítol a banda, sinó integrats en el conjunt de la narrativa de l'art modern, que és una categoria que fa de mal compartimentar.

El cas de l'IVAM fou exemplar en aquests dos sentits: d'una banda, es va reconèixer la necessitat d'incorporar València als espais on es discutia i s'elaborava el llegat artístic del segle XX. I això fou possible perquè, de l'altra, seguint la petja del Pompidou, hom va saber quin lloc havia d'ocupar conceptualment en el context museístic internacional, en una època en què l'empenta dels moviments d'avantguarda artística, passada la dècada dels vuitanta, s'anava esllanguint i refredant definitivament després d'haver esgotat totes les originalitats possibles. Més que documentar —i canonitzar, si calia— l'actualitat i la novetat, com havia fet el MoMA, es tractava llavors d'intentar entendre l'època present des de la perspectiva de la seva història més recent i convulsa, que havia estat el «curt» segle XX. L'art, des de la pintura fins a la fotografia, no només n'havia estat un testimoni privilegiat i directe, sinó que també hi havia participat amb protagonisme llavors que la línia que el separava de la vida (o la política) es va fer esborradissa.

La idea de Tomàs Llorens de fer una revisió crítica de les avantguardes anava per aquí: l'art modern no va consistir —o no només— en una lluita per assolir la puresa formal. L'especificitat de l'art modern es trobava més aviat en la tendència

a dissoldre les fronteres que separaven l'activitat artística de la vida o de la política. Avui ens sembla un debat passat i potser estèril, però en el context europeu de postguerra —i, en l'àmbit espanyol, en el context de la lluita antifranquista, que adés hem esbossat—, la «funció» política de l'art fou una qüestió àmpliament discutida. El mateix Tomàs Llorens, per exemple, donava compte d'aquesta naturalesa política de les arts plàstiques en la polèmica exposició que va cocomissariar per a la Biennial de Venècia de 1976, «Espanya: Avantguarda artística i realitat social (1936-1976)», on es presentaven artistes que més endavant faria per integrar en la col·lecció de l'IVAM, com ara Saura, Tàpies, Millares, Chillida o l'Equip Crònica. El museu, de fet, es va inaugurar amb aquests noms, a banda de Pinazo, Arroyo, Renau i, és clar, Juli González, malgrat que Tomàs Llorens ja havia deixat la direcció un any abans per fer-se càrrec del Reina Sofia; va ser substituït per Carmen Alborch.

No volem pas insinuar que Llorens considerés que l'art era una segregació purament ideològica subordinada als interessos d'una col·lectivitat, però tampoc no creiem que concedís que l'avantguarda fos una cosa aliena a l'acció política o els moviments socials. En definitiva, el nucli d'aquesta estètica sintonitzava força amb les reflexions que en 1957 havien conduït Joan Fuster a escriure *El descrèdit de la realitat*. No ens fem il·lusions, deien: la pintura, sia clàssica o moderna, és heterònoma; diu alguna cosa, té un contingut comunicable, un objecte fora d'ella mateixa. No és aliena a l'aventura humana en tota la seva complexitat de grandesa i misèria. La diferència entre l'una i l'altra (la clàssica i la moderna) no fora tant la que separa el crèdit del descrèdit com la que separa la ingenuïtat o bona fe d'un realisme que reproduïx les jerarquies socials sense qüestionar-les de la pintura que es mira la naturalesa humana sense fer cap concessió a la bellesa o el bon gust. Aquesta naturalesa heterònoma de la pintura, finalment, també s'aplicaria fins i tot en aquells casos en què es rebutja explícitament la figuració, com passa amb Tàpies.

L'art modern és l'art de la crisi del paradigma de la representació, segons el qual, d'una banda, hi ha les arts en general, i de l'altra, unes en particular que són les belles arts, que tenen com a funció crear còpies adequades de la realitat. El nou paradigma d'identificació i reconeixement de l'obra d'art específicament «modern», que s'inaugura si fa no fa amb el Romanticisme, tanmateix, no qüestiona la tècnica representativa com a tal: el que qüestiona és el «què» de la representació, és a dir, quina realitat es pinta i quina queda exclosa de l'espai de visibilitat que és l'obra. Una qüestió que, tot sovint, es concreta en els aspectes formals, en «com» es pinta. Courbet, per exemple, passa en moltes històries de l'art per un dels primers artistes moderns, malgrat que fos figuratiu. La raó? Va pintar realitats que fins aleshores

havien estat negades o invisibilitzades. L'esperó de l'avantguarda no és altre que aquest. Si n'estirem el fil, trobem que «modern», com a sola categoria historiogràfica —i no com a emblema d'una «nova» època, que era el «modern» que propugnava el MoMA—, acull manifestacions artístiques força heterogènies i impregnades de realitat.

Dins d'aquest marc teòric es fan comprensibles els eixos que articulen la col·lecció de l'IVAM: d'una banda, pel que fa a la segona meitat del segle XX, giren al voltant de les noves figuracions i el Pop Art —però l'uropeu; pensem en Claes Oldenburg, que es va mostrar el mateix any de la inauguració, o en Arroyo o Anzo—; pel que fa a les avantguardes històriques i els anys trenta, giren entorn de la fotografia, les tècniques de fotomuntatge i les arts gràfiques —a més a més de les obres de González. L'obra de Renau —en dipòsit al museu des de llavors, ben conservada i convenientment restaurada, per bé que encara no pertany al «patrimoni» de tots els valencians, com volia el mateix Renau— és l'altre gran pilar de la col·lecció, que es posa en diàleg amb un conjunt únic en el panorama espanyol de cartellisme soviètic —pensem en Ródtxenko— i una bona i completa col·lecció de fotomuntadors europeus, com ara John Heartfield o Grete Stein.

Els primers anys del museu es va seguir amb aquesta política de compres, comptant amb la direcció artística de Vicent Todolí, que es va incorporar en 1988, i dels conservadors que es consagraven a l'estudi de la col·lecció, com Carlos Pérez, que n'era un expert i a més un entusiasta de la dimensió vivencial de l'art, i que, entre altres treballs, va comissariar una exposició memorable sobre els joguets de fusta de Joaquim Torres-Garcia. Fins i tot durant la breu direcció de Juan Manuel Bonet (1995-2000), que fou el primer director que el PP va nomenar —des de Madrid—, es va saber mantenir aquesta línia dedicada a l'avantguarda més heterogènia i marginal, incorporant tota mena de tècniques i formats menys convencionals, com són les publicacions il·lustrades, els cartells, els manifestos, els diaris i, en general, l'obra gràfica publicada de les avantguardes.

De resultes d'aquelles assenyades decisions, actualment l'IVAM posseeix una de les col·leccions més importants a l'Estat espanyol de material imprès original del període d'entreguerres, que encara avui, en l'era digital, ens fascina. Un museu que no incorpori aquesta mena de documents senzillament no té les eines per explicar què van ser les avantguardes. Més aviat, corre el risc de perdre's l'essencial interrelació entre l'art i la vida o l'acció política que adés esmentàvem com a nuclear dels moviments artístics del segle XX. Per poc que hi pensem, ens venen un munt d'exemples: els manifestos Dadà, les revistes dels surrealistes, les publicacions de Bauhaus, els cartellistes espanyols de la Guerra Civil, etc.

L'IVAM va optar per treure el màxim rendiment teòric d'aquests elements insuficientment valorats fins llavors, atesa la seva naturalesa reproducible. Totes aquestes peces bé mereixen ser tractades amb el mateix respecte i rigor que les obres «úniques». L'IVAM ho va saber fer des de bon començant, ja que, fet i fet, hauria estat força contradictori pretendre bastir una col·lecció de les avantguardes històriques seguint la lògica de l'obra única; simplement, perquè les avantguardes es van carregar aquesta lògica.

Per albergar les exposicions de la col·lecció que acabem d'esbossar es va projectar la construcció d'un nou edifici al carrer Guillem de Castro. Però paral·lelament a això, es va escometre la rehabilitació del convent del Carme, que havia d'albergar la línia més contemporània de l'Institut. Aquest espai va funcionar correctament fins que el conseller de Cultura Esteban González Pons, en 2002, en va arrabassar la gestió a l'IVAM per cedir-la a la directora de Patrimoni Artístic, Consuelo Císcar, que hi va organitzar una biennial ruïnosa i hi va motivar una reforma que en va desgraciar la fesomia d'una manera lamentable. L'atemptat contra el patrimoni públic que representava el desmantellament del claustre de l'Ambaixador Vich instal·lat al convent va acabar d'esgotar la paciència d'una part crítica del sector cultural valencià, que es va organitzar en l'associació Ex-Amics de l'IVAM.

No ens ha d'estranyar pas que tot plegat no fos una estratègia per esborrar el record d'una època que havia estat brillant en matèria d'exposicions d'art contemporani, exemplar en tots els aspectes. L'IVAM Centre del Carme feia el paper d'una *Kunsthalle* amb exposicions temporals d'artistes contemporanis, tant valencians a les portes de la consagració com internacionals amb una presència que només es podia explicar pel bon fer i els contactes de Vicent Todolí i el seu equip. Eren exposicions acurades, no gens convencionals quant al format, ja que havien d'instal·lar-se en un espai específic amb una càrrega de significat considerable (el convent no era un *white cube*); d'aquí que es fessin comptant sempre amb la col·laboració dels mateixos artistes. Ara bé, a més d'aquest component efímer, inherent a qualsevol exhibició, l'IVAM n'aprofitava l'exposició monogràfica o retrospectiva per adquirir algunes obres d'artistes contemporanis, fet que, de mica en mica, completava la seva col·lecció d'art més enllà dels anys setanta i vuitanta. I encara més, a fi de conservar-ne la memòria i promoure'n l'estudi, també s'hi elaboraven els catàlegs de les exposicions. El servei de publicacions de l'IVAM fou durant molts anys tot un referent, tant pel cantó de la divulgació acadèmica com pel cantó del disseny. Es va caracteritzar per la producció de catàlegs singularíssims, molt acurats i amb un disseny sobri però específic per a cada exposició i artista, segons l'encertat criteri de Manel Granell, que fins fa poc n'ha estat el principal responsable. Sense arribar a l'extrem

del llibre d'artista, el catàleg havia de ser una part més de l'exposició, una prolongació natural que en recollís el caràcter, i no pas un registre impersonal i uniforme.

Tornant al carrer Guillem de Castro, l'edifici que es va projectar per albergar les exposicions de la col·lecció permanent era idea de Carles Salvadores i Emili Giménez, que van optar per una arquitectura racionalista i funcional. El museu no té una aparença tan espectacular com el Guggenheim de Gehry, el MACBA de Meier o el Pompidou de Renzo Piano i Richard Rogers, però té la virtut, que aquests no tenen, d'estar enterament al servei de les obres que s'hi exposen. Per què s'hauria de renunciar a la tipologia tradicional de les galeries, si el temps ha demostrat que és la més eficient i respectuosa amb les peces d'art?, pensaven els arquitectes. Ara bé, aquesta estructura de sala seqüencial no és innocent: condiona una lectura cronològica i historicista, adequada per al projecte de Llorens, més conservador, però massa rígida per a la línia que porta el nou director de l'IVAM, José Miguel Cortés, que malda per adaptar l'espai del museu a uns requisits artístics i museogràfics que fa trenta anys no eren tan presents. Hem de comptar que ara l'IVAM ha deixat de tenir un espai —el convent del Carme— i que, per tant, exposicions tant d'art modern com d'art contemporani han de conviure en les a penes set sales de què disposa l'edifici. Les instal·lacions que es feien al convent del Carme difícilment es poden reproduir avui en un espai concebut fonamentalment per mostrar una col·lecció permanent.

Malgrat tot, és innegable que la nova direcció, bé que optant per altres vies artístiques, també ha sabut construir un discurs propi i singular obert als moviments socials i els fets polítics, i en un moment, a més, en què una globalització desfermada ho posa com més va més difícil.

En aquest sentit, potser la transformació més profunda que els museus han patit durant aquestes tres dècades és que s'han convertit en un engranatge més de la indústria del turisme i de l'entreteniment. Més que espais d'estudi i gaudi estètic —per al qual caldria una formació i una experiència prèvia que tot sovint no tenim perquè no hem disposat dels recursos per adquirir-la—, els museus es volen i es projecten com a espais oberts i imprevisibles on es valora més allò que pot passar que no pas allò que es mostra. I encara, en els pitjors dels casos —per fortuna no és el cas de l'IVAM—, els museus són mers contenidors buits, o amb un contingut de qualitat dubtosa. El visitant hi resta embadalit, però gairebé res no l'interpel·la.

Passa el mateix amb l'IVAM? No exactament. En comparació amb altres museus més visitats com el Guggenheim, la Tate Modern o el Pompidou, l'Institut és massa perifèric i petit per atreure aquesta mena de públic uniforme, que freqüenta altres espais com la Ciutat de les Arts i les Ciències, que precisament tenen aquest caràcter de contenidors espectaculars, però buits de contingut.

No és el cas de l'IVAM, diem, ja que el seu fort és, encara avui, el seu contingut: la col·lecció. És la base ferma que ni la pitjor gestió no ha pogut corrompre, i que s'ha construït lentament al llarg dels anys, comptant amb la dedicació de tot un equip de conservadors que han vetllat pel seu estudi i difusió. Les condicions que van motivar la creació de l'Institut ara fa trenta anys, ben probablement, serien irrepetibles en l'actualitat; hi van confluïr diversos factors, polítics, culturals i econòmics, i una generació amb idees i empena per influir en la cultura des de les noves institucions democràtiques. Amb l'IVAM, València va obrir una finestra a la modernitat. Els precedents del museu ens impel·leixen, ara, a tractar aferrissadament que resti oberta i que ningú no la tanqui mai —en la mesura en què sigui possible. Ens hi va el prestigi d'un llegat artístic excepcional que enguany ha fet trenta anys i que, no ens enganyem, encara té prou força per interpel·lar-nos. ◊

LA REVISTA DE,
DIVULGACIÓ CIENTÍFICA
DE LA UNIVERSITAT
DE VALÈNCIA

SUBSCRIV-TE ARA

METODE

Preu Subscripció anual (4 números l'any):
33€ per a Espanya, 45€ per a l'estranger. www.metode.cat