

CRONICA DE UNA AVENTURA: EL INSTITUTO VALENCIANO DE ARTE MODERNO

— I —

Sin duda la década de los noventa será —en Valencia y en lo tocante al ámbito de las artes plásticas— “la década del IVAM”. Ese despegue al que ahora asistimos —con sus fundadas expectativas y sus previas reticencias—, cerrando unos ochenta bien movidos en tal contexto artístico, es de hecho una especie de “cheque al portador” que de algún modo, y cada uno a su manera, espera poder endosar al nuevo *Instituto Valenciano de Arte Moderno*.

Eso es bueno, por supuesto. Señal evidente de que hacía falta algo así, que removiera profundamente estas aguas. Pero también es cierto que tan inusitada convergencia de miradas interesadas conllevará simultáneamente agudas exigencias. Y a veces pienso que precisamente nosotros somos muy dados a extremismos y fluctuaciones, que estamos fácilmente dispuestos a pasar —casi sin solución de continuidad— de la máxima expectación al más intenso escepticismo. Y el IVAM no va a ser —porque ni puede ni creo que en realidad pretenda serlo— la panacea definitiva. Quizá sea la adecuada *barandilla* o la *ventana* que necesitábamos, pero no una *varita mágica*.

El objetivo de crear en la ciudad de Valencia un centro para la investigación y difusión del arte moderno será, en realidad un indiscutible reto a la “profesionalidad” de unos y otros. El mayor reto histórico que, en este ámbito cultural, hayamos nunca asumido como planificada iniciativa, como programa y como oportunidad, capaz de propiciar amplios efectos secundarios de progresiva resonancia en nuestra sociedad.

Ese *boomerang*, directamente devuelto al contexto inmediato, viene a ser la parte aún invisible del iceberg. Y ahí es donde mejor pueden objetivarse las expectativas y convertirse en paralela realidad. De lo contrario el IVAM sería una especie de isla —dorada, sí— pero degajada de su más necesaria fución.

Afortunadamente algo parece moverse en nuestro entorno en ese concreto sentido. Incluso las infraestructuras del mercado artístico han dado señales evidentes de estar dispuestas a tomar nuevas posiciones. Pero el IVAM, junto a la estricta vertiente museística aporta —y no por azar— toda una serie de medios dedicados a la investigación y a la difusión, que apelan abiertamente a esta dinámica de incidencia social.

En tal sentido, si es cierto que el IVAM se propone “considerar el arte moderno con un enfoque principalmente histórico”, no es menos relevante que también aspira a “realizar aportaciones propias y específicas a tal historia”. Esa es una ambición institucional que bien merece ser contagiada una vez convertida en franca y rigurosa invitación.

Se ha hablado recientemente con insistencia —ante la inauguración del IVAM— de “fin de una histórica marginación”, de “redención cultural”, de “salto cualitativo hacia la internacionalidad”... Sin duda todo ello tiene un sentido y su lógica justificación ante el ambicioso y singular programa que comporta la presencia del Instituto Valenciano de Arte Moderno, con una serie de actividades que el funcionamiento de sus dos centros (el de *Julio González* y el de *El Carmen*) pondrá en marcha. Pero es una cara de la moneda, ciertamente la más brillante. La otra —la del citado *boomerang*— incrusta sus raíces en el tejido colectivo, exige y necesita respuestas y participación, con frecuencia auspiciables sólo en un plazo quizá no tan inmediato.

Este es un reto, posiblemente, nada fácil pero imprescindible, una apuesta definitiva y a largo plazo, donde sin duda seguirán trenzándose expectativas y suspicacias.

Si —como decíamos— los años noventa en el contexto de las artes plásticas, serán para Valencia “la década del IVAM” no faltarán ocasiones para hacer balance de ambas caras de la moneda, para contrastar directamente el alcance efectivo del reto, de la profesionalidad y de la respuesta.

— II —

Es difícil hablar —desde Valencia— del flamante *Instituto Valenciano de Arte Moderno* sin dejarse llevar por algún tipo de apasionamiento. Quizá el proyecto, como decíamos, ha sabido aglutinar en su entorno las más diversas expectativas, según la perspectiva profesional de cada óptica, o quizá ha servido en igual medida de revulsivo, con no poca intensidad, para motivar reacciones muy dispares. Por fortuna el IVAM —en el contexto cultural— no ha dejado a nadie indiferente, desde el momento mismo en que, hace unos años, se hizo pública la propuesta de su construcción.

En un medio como el valenciano, tan frecuentemente afectado de inercia y volcado más bien —no sólo en este contexto de las artes plásticas— a ser impenitente caja de resonancia de ecos ajenos, el impacto del IVAM vendrá a funcionar, sin duda, como elemento catalizador a múltiples niveles. De hecho lo ha venido siendo ya antes de que el proyecto se hiciera efectiva realidad. Por eso, como una auténtica asignatura pendiente, arrastrada de convocatoria en convocatoria —de manera inconsciente— a lo largo de este siglo, el logro de poner en marcha un centro de estas características bien puede considerarse —para nuestro país—, sin exageración alguna, como un acontecimiento capaz de marcar toda una inflexión.

En primer lugar, dado el alcance de su capacidad y de sus iniciativas, supondrá la inmediata incorporación de Valencia a la red de los circuitos que conforman la estrategia intercomunicativa por donde “se mueven” las principales manifestaciones del arte de nuestro siglo. De ahí el interés de que el IVAM dispusiera, de manera creciente y paulatina, de adecuados fondos propios, de acuerdo con sus posibilidades reales y la disponibilidad, cada vez más dura, del mercado internacional.

No sólo se trata de poder dar acogidas solventes. Hay que tener algo que ofrecer, con el suficiente interés, por otra parte, como para estimular la correspondiente reciprocidad y el justificado intercambio.

Lógicamente en ese aspecto patrimonial es donde se han ido apuntando las mayores dificultades. Y no sólo a nivel crematístico y de localización asequible, sino también de comprensión y entendimiento de tal política de acción en la esfera local. Ahí surgieron ya las primeras e intensas escaramuzas: el “Instituto Valenciano de Arte Moderno” no acababa de asimilarse del todo, como tal, y parecía —desde ciertos sectores— propiciarse la opción alternativa de un “Instituto de Arte (Moderno) Valenciano”.

En realidad el planteamiento de sus promotores, que es el que a fin de cuentas ha permanecido, apuntaba a que el “Instituto Valenciano” se ocupara del “Arte Moderno” internacional. Y que cuando, en esa línea, mereciera cabida la representación artística valenciana, tendría asimismo su lugar. Algo que de por sí, no conllevaba ni suponía la otra opción, que se presentaba en ciertos momentos como panacea alternativa.

Tampoco faltaron objeciones en relación al programa presentado por el nuevo centro —nominado “Julio González”, por los primeros fondos adquiridos oficialmente para la colección del IVAM— centrado fundamentalmente en la época *clásica* del “Arte Moderno” (es decir el período anterior a la segunda guerra mundial) aunque, dando acogida también a las denominadas neovanguardias como prolongación de tal modernidad. Se indicaba, con tales objeciones, que ello suponía dejar a un lado las manifesta-

ciones artísticas posteriores. Pero, en realidad, se silenciaba así que el IVAM, además del “Centro Julio González”, cuenta con el “Centro del Carmen”, que inaugurado paralelamente —y funcionando según la fórmula de *Kunsthalle*, es decir como centro de exposiciones transitorias, sin colecciones ni fondos propios— atenderá precisamente a los aportes contemporáneos de máximo interés, debidos a generaciones más jóvenes, lo que permitirá, sin duda, una mayor flexibilidad y amplitud en el proyecto conjunto del IVAM.

Desde este singular horizonte de perspectivas y posibilidades, cuya realidad ahora se pone definitivamente en marcha, justo es pensar que dadas las secciones con que cuenta la entidad —más allá de sus programas expositivos y sus fondos permanentes—, como centro de investigación y documentación y como eje de actividades culturales, paralelas, de todo tipo, su incidencia en el contexto valenciano será fundamental.

No puede separarse de estas expectativas, por ejemplo, la reciente cadena de inauguraciones de nuevas galerías en Valencia, en las pasadas temporadas, tomando posiciones y preparándose al inminente futuro. Artistas y mercado artístico han visto así ampliadas las redes de infraestructura.

Son, pues, indiscutibles los efectos secundarios que el IVAM va a generar en su entorno, entre los que también cabe esperar la presencia de sus eficaces consecuencias sobre la vertiente de la preparación e investigación universitarias, en aquellas secciones conectadas a la dinámica e historia del arte moderno y contemporáneo, así como a las especialidades de Bellas Artes.

Este efecto *boomerang*, sobre la propia sociedad que va a ser posibilitada por el nacimiento de tal proyecto, es, a mi modo de ver, tan relevante como el proyecto mismo. De hecho son inseparables, puesto que cada uno conduce al otro, lo supone y lo necesita.

— III —

La ley de creación del *Instituto Valenciano de Arte Moderno* se aprobaba el 30 de diciembre de 1986 por las Cortes Valencianas. Era el inicio oficial de un proyecto cuyo conocimiento había ido mucho antes despertando, sobre todo en su entorno próximo, unas curiosas relaciones de amor/odio, como es frecuente que ocurra con aquellas iniciativas que, dado su singular alcance, son capaces de motivar todo tipo de reacciones menos la indiferencia.

Siguiendo un intenso programa de ejecución, el proyecto se convierte, también oficialmente, en realidad con su inauguración pública el 18 de febrero de 1989. Dos fechas claves, pues, para una trayectoria que se inicia con los mejores auspicios y expectativas: es ya historia.

Pero ¿qué es, realmente, el IVAM?

Como proyecto del *Consell de la Generalitat Valenciana*, su objetivo es crear en la ciudad de Valencia un centro para la investigación y la difusión del arte moderno. Para ello se pretende, desde este centro, ofrecer un amplio programa de exposiciones temporales, generadas por el propio IVAM o por otros museos o centros, así como la constitución paulatina de colecciones permanentes de pintura, escultura, dibujo, obra gráfica original y fotografía. Además, lógicamente, se incluye la creación paulatina de un archivo y biblioteca especializados, así como la no siempre fácil realización de cursos, seminarios, conferencias y publicaciones que complementarán sus iniciativas museísticas y expositivas.

En realidad —aunque de manera desigual— se ha ido simultáneamente avanzando, durante la etapa de su gestación, en todos estos frentes para cumplir, desde un principio, parte de tales objetivos.

Es ciertamente el mayor reto que, en ese sentido, se ha llevado a cabo hasta hoy en el marco de la política cultural valenciana. La coyuntura, por lo tanto, de su inauguración no es de extrañar que despierte expectativas e interés no sólo por lo que en sí mismo el IVAM pueda ofrecer sino por lo que, a partir de su existencia y actividad, cabe esperar que a su socaire genere.

En líneas generales el Instituto Valenciano de Arte Moderno, en cuanto museo, se propone —programáticamente— considerar el arte moderno con un enfoque principalmente histórico. Su atención se centrará de manera especial —como hemos indicado— en temas y capítulos del desarrollo del arte moderno cuya imagen historiográfica no esté definida con una claridad proporcional a su importancia. Y aunque, por razones obvias, el IVAM conectará sin duda con las manifestaciones españolas y europeas de tal modernidad, se parte de la convicción de que el arte moderno es el resultado de una sensibilidad que aspira a superar cualesquiera fronteras geográficas. Es decir que, no se verá determinada por criterios localistas.

Esto justifica, por tanto, que se trate —insistimos de nuevo en ello— de un “Instituto Valenciano de Arte Moderno” y no de un “Instituto de Arte Moderno Valenciano”.

Los edificios del IVAM

Es Instituto cuenta con dos edificios para llevar a cabo en conjunto, ya indicado, de sus actividades. Uno es el *Centro Julio González*, de nueva planta, del que es autor del proyecto Emilio Giménez, y que dispone de 15.000 metros de espacio útil, el 60% del cual —accesible al público— se encuentra en su mayor parte ocupado por las nueve galerías destinadas a exposiciones permanentes y temporales.

Por su parte el *Centro del Carmen*, situado a muy escasa distancia del anterior, es un edificio al que debe su nombre tradicional el barrio valenciano en que se encuentra ubicado el IVAM, es un relevante conjunto monumental de la ciudad, cuyo inicio de construcción se remota al siglo XIII, como convento de la Orden de los Carmelitas Calzados, contando con distintas intervenciones históricas posteriores durante los siglos XIV, XVI, XVII y XX. A mediados del XIX el complejo conventual fue desamortizado y en él se instalaron la Real Academia de San Carlos, el Museo Provincial y la Escuela Superior de Bellas Artes. En la actualidad ninguna de tales instituciones tenía allí su sede, por lo que el edificio, desocupado, se incorpora al IVAM, para acoger principalmente la exhibición de exposiciones de carácter temporal.

Las colecciones permanentes del IVAM

En la medida en que para la constitución de los fondos de colección permanentes hay que tener muy en cuenta la lógica limitación de recursos, toda la adquisición de obra está presidida por criterios necesariamente muy restrictivos en cuanto a calidad, significación histórica, coherencia y especificidad de las colecciones. Y aunque se dará prioridad a la adquisición de piezas destinadas a su exposición permanente, se espera —en cualquier caso— que, determinados aspectos de la historia del arte moderno que no puedan ser cubiertos adecuadamente por las colecciones de pintura y escultura se subsanen mediante colecciones no menos selectivas y coherentes de dibujos.

En la actualidad —entre los fondos— se cuenta por un lado con la colección de *Julio González* (dibujos, esculturas y pinturas) que fue, como se ha indicado, el núcleo inicial de la colección permanente. Asimismo se plantea, como proyecto a largo plazo, el atender al arte español de postguerra, por lo que se ha tomado como punto de partida la generación del informalismo (*Saura, Millares, Chillida, Tápies*, etc...) teniendo ya obra el IVAM de tales artistas.

Otro tanto cabe afirmar de las colecciones relativas a *Sempere, Equipo Crónica y Eduardo Arroyo*.

Recientemente se ha entrado en la fase de adquisición de obras de artistas extranjeros que se consideran relevantes dentro del programa del IVAM, como *Fontana, Masson, Lindner, Torres García*...

Mención aparte merecen la adquisición de la amplia colección de *Pinazo*, que en realidad supo abrir la puerta del inicio de la modernidad en Valencia. También, dentro de este contexto seguirán adquisiciones de otros pintores valencianos y españoles de finales del XIX y en especial del siglo XX que desempeñaron papeles semejantes.

LAS EXPOSICIONES INAUGURALES DEL IVAM

Tras la unánime y positiva acogida que ha ribeteado la inauguración del *Instituto Valenciano de Arte Moderno*, bien está que —comentados ya ampliamente sus objetivos y características generales— se preste ahora atención específica a una de sus más relevantes vertientes: la expositiva.

Como es sabido existen —en el edificio de nueva planta— una serie de salas destinadas, con carácter permanente, a la exhibición de las fundamentales colecciones que integran los fondos del IVAM. En tal sentido, desde su apertura oficial se han fijado las galerías 2 y 3 para mostrar respectivamente la colección de esculturas, pinturas, dibujos y piezas de orfebrería de Julio González y las pinturas y dibujos de Joan y Roberta González. También la galería 7 se ha reservado para la muestra permanente de la obra de Ignacio Pinazo (pinturas y dibujos).

Se cuenta, asimismo, con otra serie de colecciones en los citados fondos del Instituto, pero su exhibición no se incluye en el programa permanente. Tal es el caso, por ejemplo, de la muestra temporal que también formó parte del conjunto expositivo de la inauguración, dedicada al “Informalismo Español”, con obras de Chillida, Millares, Saura y Tápies.

Sin embargo, llamó poderosamente la atención del público valenciano la exposición antológica del *Equipo Crónica: 1965-1981*, que viajó posteriormente a Barcelona al “Centre de Cultura Contemporànea de la Casa de la Caritat” y a Madrid al Centro Reina Sofía. Esta muestra permitió contemplar la relevante tarea pictórica desarrollada a lo largo de diecisiete años por el tandem Rafael Solbes y Manuel Valdés. Algunas de las obras colgadas se mostraron en público por vez primera, otras muchas no se habían exhibido nunca en España y la mayoría sólo en galerías comerciales habían podido contemplarse.

En general el orden de la exposición respetó la articulación en series, tal como el equipo mismo trabajaba y concebía sus aportaciones pictóricas, quitando quizá el bloque dedicado al “período inicial”. La última serie, en la que trabajaban cuando fallece Rafael Solbes —denominada “Lo público y lo privado”—, quedó interrumpida. Pero en la exposición se mostró una buena parte de lo, en ella, realizado.

Inaugurar el IVAM con una antología del Equipo Crónica, e iniciar en Valencia el circuito de esta muestra tenía ciertamente mucho de testimonial. Y es algo que no debe, pues, pasarse por alto en estas líneas.

Otro tanto cabría decir en relación al hecho de dar cabida ahora, también, a los fotomontajes de la amplia serie

“Fata Morgana USA/ The American Way of Live”, de Josep Renau. Tras el convenio firmado entre la Consellería de Cultura y la valenciana Fundación Renau, toda una serie de fondos relativos a los trabajos de este artista han quedado depositados en el IVAM. La decisión de que una parte de ellos se mostrara en esta conyuntura inaugural no fue, por lo tanto, una cuestión impremeditada.

De una y otra muestra —de la correspondiente al Equipo Crónica y de la relativa a los fotomontajes de “Fata Morgana”— se editaron sendas publicaciones dignas del más merecido elogio.

Por otro lado, es conocido el catálogo que —coincidiendo con la exposición de los fondos del IVAM, de la colección “Julio González”, en el Centro Reina Sofía— fue entonces editado y que volvió también a publicarse para esta ocasión inaugural.

Fundamental fue además la primera de cinco exposiciones que —a largo plazo— está previsto dedicar a los dibujos de Picasso, dentro de la serie de muestras que en torno al dibujo en el arte del siglo XX el IVAM tiene programadas. Esta muestra, que ahora comentamos, se centró en los dibujos del período 1899-1917, es decir desde los inicios de la madurez artística de Picasso hasta el fin del cubismo en sentido estricto. Se recogían cuarenta trabajos, procedentes de colecciones internacionales diferentes, en una sala adecuada para la mostración de este tipo de obra. El catálogo fue asimismo todo un documento al respecto.

Por otro lado, en el Centro del Carmen —edificio que esperamos pase pronto a otras fases de restauración— se exhibieron inauguralmente obras de José María Sicilia (Madrid, 1954), de grandes formatos (300 x 300 cm.), en unas inmensas e impresionantes salas (galería Ferreres y galería Embajador Vich de dicho conjunto monumental) que llegaban a minimizar los muy considerables tamaños de las telas de Sicilia, pintadas todas ellas en 1987. Esta muestra y había pasado antes por el Museo de Arte Contemporáneo de Burdeos y por el Palacio Velázquez de Madrid.

El inicio —con esta cota— auguraba y exigía, a la vez, un futuro de rigor y responsabilidad. El IVAM contaba con unánime respaldo y con los mejores auspicios, como se pudo constatar en la misma coyuntura de la inauguración: los deseos, al fin, se habían hecho realidad.

LAS ACTIVIDADES POSTERIORES DEL IVAM

Clausuradas las exposiciones temporales que se mostraron para la apertura del IVAM, los meses siguientes fueron pródigos en inauguraciones. Así en el Centro Julio

González se abrieron escalonadamente muestras dedicadas a la obra gráfica de *Eduardo Arroyo* (ya en los fondos de la institución), a una extensa retrospectiva de *Pierre Soulages* que presentó un amplio y solvente panorama del quehacer artístico de este informalista francés y a las interesantes propuestas de *John Baldessari* (titulada “Ni por esas”) y de *Josef Koudelka*, miembro de la ya histórica Agencia Fotográfica Magnum, que aportaba el conjunto de series realizadas desde 1961 a 1987, donde se recogían escenas de la vida de los gitanos, de los acontecimientos de Praga del 68, de su vida en el exilio y de sus últimas experiencias con obras panorámicas.

De este modo se demostraba el compromiso adquirido por la institución de atender también —y no de manera sólo tangencial sino plena, como se iría luego constatando— a las manifestaciones y desarrollos de la fotografía. Sector éste que cuenta asimismo con adecuadas instalaciones en el centro para su debido estudio, laboratorio, archivo e investigación.

El Centro del Carmen dio, por su parte, acogida a la exposición itinerante de pintura y escultura del último decenio en Valencia, titulada “Modos de Ver”, donde figuraron los nombres de J. Baldeón, C. Calvo, F. Machado, A. Marco, E. Martínez, E. Navarro, M. Navarro, P. Romero y M. Sáez. Seleccionados por los comisarios J.V. Aliaga y J.M. García Cortés.

La temporada 1989-1990 se abría, tras el obligado paréntesis de verano, con un nuevo rosario expositivo: Servía de enlace entre una y otra fase de las temporadas la muestra de *Nicolás de Lekuona* (“Fotografías y fotocollages”) cuya obra muy variada y breve en el tiempo (1932-1937) ha supuesto históricamente un importante legado de aportes y experiencias, por un lado como testimonio insustituible de la época de la IIª República, en la que se inscribe, y, por otro, como expresión de su incorporación a las vanguardias. La muestra recogía casi un centenar de trabajos entre fotografías y fotomontajes.

Septiembre traía, a su vez, dos sólidos nombres: *Claes Oldenburg* (“A Bottle of Notes and Some Voyages”) y *Antonio Saura* (Pinturas 1956-1985). El primero, un clásico ya del Pop Art, plenamente identificado en su quehacer con el ambiente cotidiano, desarrolla toda una serie de imágenes metamórficas a partir del agigantamiento o deformación de mil objetos, de los que extrae sorprendentes proyectos de intervención urbana. Esta exposición tuvo un particularísimo interés. Por su parte, la selección de piezas de Saura, estructurada en torno a una serie de temas principales (retratos de mujer, crucifixiones, multitudes y perro de Goya) configuraba quizás la muestra más solvente de un representante básico del Grupo El Paso, en la cual se presentaban obras realizadas entre 1956 y 1985. Era, de

hecho, una peculiar antológica que daba una perfecta visión de su itinerario pictórico.

Richard Prince, con sus imágenes robadas, aisladas y redefinidas a partir de los medios de comunicación, junto con el juego de los textos retomados de los mismos contextos de los mass-media, ocupó el espacio del Centro del Carmen. Durante más de una década se había dedicado Prince a fotografiar imágenes publicitarias e ilustraciones de revistas diversas, recortando textos, refotografiándolos y montándolos de nuevo, alterados unos y otros y extraídos de sus respectivos contextos. La muestra no dejó de sorprender, así como también el libro *Spiritual America* concebido por el propio artista y editado en la colección “Centre del Carmen”.

La atención a la fotografía seguía, su marcado y óptimo trayecto: *Gabriel Cualladó* y *Walker Evans* eran, en tal sentido, el adecuado broche fotográfico de 1990. El valenciano G. Cualladó ofrecía una recopilación antológica de su obra de la década de los cincuenta, dando cabida a sus reportajes sobre París, el Rastro, la Albufera... así como una selección de “copias de época” y diverso material tanto de sus inicios como de su producción reciente. J. Vicente Monzó fue el comisario de la muestra; siendo precisamente él el responsable de la selección de fotografía del IVAM merece, desde aquí, un público reconocimiento a su intensa y atinada labor.

Walker Evans, con su amplio reportaje titulado “La Habana 1933”, constituyó todo un documento de la época y de su destacado quehacer. Sin duda es ya uno de los nombres míticos de la fotografía (1903-1975).

Per Kirkeby, por su parte, con sus “Pinturas y Esculturas” cerraba el año en el Centro del Carmen. Este artista danés, encuadrado habitualmente en la década de los setenta, se asocia por lo general con nombres como George Baselitz y Markus Lupertz, a pesar de que, en realidad, da a sus obras un carácter propio, dentro del marco de la tradición nórdica, donde se enfrentan, de algún modo, el individuo y el paisaje, tal como iniciaron en su momento E. Munch y luego Asger Jorn. Su muestra recogía una selección de pinturas de los años ochenta y esculturas en bronce y ladrillo realizadas para esta ocasión, con materiales de una factoría valenciana.

Sin embargo el IVAM iba a vivir, en la bisagra del tránsito entre 1989 y 1990, el síndrome de la exposición retrospectiva sobre *Joaquín Sorolla*, que reunía obras procedentes de las colecciones públicas y privadas de Estados Unidos, España, Francia, Japón, Italia, Suiza y Suecia. Y a la que no faltó una especie de polémica “postdata” —aún hoy en litigio— referida a la autoría de unas pequeñas tablas incluidas en la muestra. Pero este dato pertenece a los márgenes —siempre apasionantes y apasionados— que acompañan, a veces, a los hechos artísticos...

LA VISITA DE SOROLLA AL IVAM

Hablar de Sorolla en Valencia sigue, a pesar del tiempo, despertando especiales pasiones y drásticos partidismos. Su figura sin duda mitificada y su herencia de sorollismos —que aún no ha dejado de ser inexplicablemente oportunista— coadyuban en buena medida al pábulo respectivo de entusiasmos y suspicacias. Por ello con la amplia exposición de casi un centenar de obras de Joaquín Sorolla que el IVAM ha programado, en colaboración con el californiano “San Diego Museum of Art”, de nuevo la cuestión vuelve al candelerero de la actualidad.

Al inaugurarse la muestra, por mi parte dejé escrito que me atrevía a aventurar que el Instituto Valenciano de Arte Moderno recibiría en ese período expositivo —precisamente de la mano de Sorolla— más visitantes valencianos que los que globalmente había conseguido convocar a lo largo del escaso año de su existencia, según las puntuales estadísticas del Instituto. Quizá así aquel sueño suyo de levantar en Valencia un *Palau de les Arts*, del que también participaban los numerosos artistas encuadrados en la “Associació de la joventut artística valenciana”, de principios de siglo, quedaría ahora —mutatis mutandis— reivindicado por fin, como proyecto. Y no me equivoqué.

Y tal avalancha —esperada— de visitantes ha sido por cierto, sociológicamente hablando, la mejor prueba del alcance “popular” que posee esa mítica resonancia suya, de la que antes hablábamos. En realidad las obras de Joaquín Sorolla tienen así muchos “valores” añadidos, de carácter extraestético, que nacen de —y a la vez refuerzan— ese *aura* de excepcionalidad y de influencia que se ha entretejido de manera inseparable con su histórica figura. Buen objetivo de análisis y de estudio, pues, para una sociología del gusto...

Pero, aunque nuestras preocupaciones e intereses no se muevan, al menos por el momento, por tales derroteros, sí que nos gustaría subrayar ciertos extremos tanto en relación a los efectos receptivos que la obra pictórica de Sorolla ha generado como respecto a la fundamentación justificada de esa misma resonancia.

Sin duda han venido a aliarse —en tal sentido— toda una serie de elementos, de entre los que destaca la clara función referencial de su *naturalismo* pictórico, entendido como un “realismo evolucionado de pintura al aire libre” que hábilmente vino a concitar en su quehacer tanto la presencia de una serie de valores sólo en principio puramente visuales como a refrendar, de manera paralela, el imperativo de adscribir, extraer y correlacionar tales valores con la inmediata e instantánea reproducción de la realidad. Una realidad entre cotidiana y un tanto idealizada,

a caballo entre el vitalismo que aporta la espontaneidad de su metodología pictórica y el relativo verismo visual que globalmente facilita.

De esta suerte se ponía en marcha una estrategia estética que —permaneciendo al margen de los registros de vanguardia— aportaba un cierto aire de “modernidad” y que —haciendo suya una línea plenamente conservadora, en lo que a las pautas históricamente coetáneas de investigación de los lenguajes artísticos se refiere— conseguía “imponerse” como perfectamente adecuada al gusto de toda una serie de estratos sociales, tanto a nivel local, nacional como internacional de aquella coyuntura histórica.

De ahí el equívoco con que se aplican —ya en los textos de la época— expresiones como “modernismo” o “impresionismo” a tales estrategias y resultados pictóricos, tomando su acepción en un sentido tan general e impropio como socorrido, pero propiciando así, siempre, una cierta cobertura de actualización y novedad que ayudaba, con sus connotaciones, a desarrollar en su entorno ecos de evidente y sesgada innovación.

Sorolla supo —tras una serie de etapas en su trayectoria: pintura de historia, pintura de compromiso social— adscribirse a este lenguaje, buscando su propio camino, atravesando un amplio haz de influencias locales (Pinazo, F. Domingo, Muñoz Degraín) y sobre todo internacionales (Bastien-Lepage, Menzel, Zorn, Johansen...) que especialmente en Francia y países escandinavos contaba con sólidos representantes.

De hecho parece ser que siempre insistía —como es, por otra parte, habitual— en la necesidad de “hallar el propio camino”, de conseguir un lenguaje personal, de no limitarse a remedar pautas estéticas ajenas. Tales consejos —que, en su taller o en su breve dedicación docente, daba a sus alumnos— no evitaron sin embargo que, *malgré lui* se fuera abriendo, tras él, la larga sombra de un sorollismo practicante junto a los eslabones de un sorollismo relativo al gusto perceptivo aún —incluso hoy— no periclitado. Y que, en realidad, a fuer de justos y sinceros, no conviene retrotraer ni proyectar de manera mecánica y simplista sobre el quehacer personal de Joaquín Sorolla.

Junto a la función referencial de su “naturalismo” y a las connotaciones que tanto la instantaneidad, la pincelada corta y ancha con pocos matices en sí misma, el aclarado de su paleta, la reducción de colores e insistencia en ciertas gamas, la fuerza de su pincel, la resolución de los reflejos lumínicos, así como su atención constante al espacio, a la corporeidad, a la creación de ambientes o a captar aspectos fugitivos de la naturaleza supusieron, no hay que olvidar tampoco ese interés primordial suyo por plasmar —desde una visión optimista de la realidad, no ajena quizás a la creencia en las posibilidades de progreso y desarrollo social, como puede confirmarse en sus escritos y declara-

ciones— un cierto modo de entender el *genus loci* de su entorno, principalmente en lo que se refiere al contexto valenciano, aunque no sólo a él.

Ciertamente Sorolla fue un hombre tan pragmático como eficaz en lo que se refiere a la planificación de su trayectoria profesional. Dotado, constante y plenamente entregado a su quehacer artístico supo oportunamente estar, en cada coyuntura, donde, con quien y como convenía. Algo nada fácil si tenemos en cuenta sus propios orígenes socioeconómicos. Pero a través de una interminable cadena de becas, premios, medallas, encargos y reconocimientos logró la promoción y el lanzamiento internacional de su obra —especialmente entre 1905 y 1911: en etapas consecutivas de penetración expositiva en París (1906), Berlín (1907), Londres (1908) y Estados Unidos (1909-1911)— y consolidar, con ello, definitivamente su posición personal y profesional, no sin que en torno a su obra se abriera en cada caso, como es sabido, una insistente y encadenada polémica que bien puede seguirse a través de los textos críticos de la época.

Sin duda conviene entender la trayectoria de Joaquín Sorolla, vinculándola tanto a sus intenciones como a sus condicionamientos para no caer en los extremos habituales del alarde casi mítico, ni en la desmesura opuesta. En realidad consiguió dominar, cada vez con mayor perfección, un “modo de hacer” con técnicas y efectos de cuño personal, aglutinando influencias y marcándose determinados objetivos de actuación artística que supo cubrir y rentabilizar. Y ese lenguaje de Sorolla —tan fácilmente reconocible— posee simultáneamente una serie de ventajas en su versatilidad y un determinado techo en su despliegue, sobre todo si históricamente se le quiere encuadrar debidamente, toda vez que se mantuvo en realidad al margen de la línea fundamental del proceso de investigación y desarrollo lingüístico que estructura el eje de la modernidad en el tránsito artístico entre ambos siglos y que se expande de manera arrolladora por el primer tercio del siglo XX. (Sorolla muere, como es sabido, en 1923 aunque el ataque de himiplejia le inutiliza profesionalmente desde 1920).

Desde ese concreto horizonte de comprensión conviene, pues, partir, sin discusión, para encuadrar justamente su quehacer. Otra cosa es que estratégicamente se nos quiera recordar que además de las embravecidas aguas vanguardistas, en el panorama de este histórico período, también han existido otras opciones y otros remansos cuyo conocimiento y apreciación pueden oportunamente venir a completar la descripción global de esa apasionante y atractiva época.

En esas corrientes paralelas, no menos sólidamente implantadas, tienen su respectivo campo de acción muchos

nombres de las artes plásticas valencianas del momento, entre ellos —y de manera destacada por el eco de su intervención— el de Joaquín Sorolla. Y en ese específico conetexto es donde hay que hacerle justicia.

El IVAM le abría sus puertas en este diciembre de 1989, quizá reemplazando las funciones que para sí —de haber sido viable ya en estas fechas— deberían haber asumido, de manera mucho más connatural, los espacios expositivos del San Pio V.

Claro está que, a partir de algunos de sus apuntes o haciendo hincapié en determinados tratamientos parciales de ciertas obras cuyas podrían ir rastreándose conexiones, influencias y ecos que acabaran de algún modo por acercar un tanto a Sorolla a un cierta relectura histórica de los vericuetos —más que caminos— por donde ha transcurrido la difícil y complicada trayectoria de nuestra “modernidad”, tal como se ha hecho ya con otros artistas valencianos. Pero considero que ese tipo de sesgos y artilugios metodológicos no hacen sino decantar la interpretación del conjunto de sus obras en una dirección forzada, como si se quisiera —ante todo— más que analizar unos datos en su globalidad, probar con ello una determinada tesis. Y no es éste el caso, ni creo que deba serlo.

Otros eran los objetivos de esta muestra, al margen ahora ya de dónde, físicamente, se ha llevado a cabo. Y colocar a Joaquín Sorolla en el marco axiológico que de hecho le corresponde en el seno de la historia del arte valenciano es, sin duda, fundamental.

Coetánea de la modernidad, que no acaba de llegarnos ni de asumirse —y que aún tardaría lo suyo en hacerse efectiva entre nosotros—, su obra vivaz y espectacular es quizás uno de los más adecuados ejemplos de cómo nuestro arte y con qué características iba desarrollando su trayectoria de engarces y eslabones en el momento clave del relevo de siglos. Esa *lectura histórica*, trenzada de comparaciones —a base de ausencias y presencias—, arroja plenamente el significado, sin duda alguna relevante, del comentado acontecimiento expositivo. Que se aprovechara o no la concreta coyuntura para hacerlo es ya otra cuestión.

En cualquier caso un centenar de obras de Sorolla —como parte definitoria de nuestra zigzagueante historia artística— nos visitaba. Ese era el tema. Lo demás —expectativas y polémicas incluidas— se nos han dado generosamente y por añadidura. Y aquí hemos pretendido recogerlas, a manera de crónica.

ROMAN DE LA CALLE