

Ipoustéguy

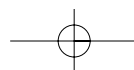
Eros + Thanatos

A cura di / Edité par
Flavio Arensi
Pascal Odille

Con la collaborazione di / Avec la collaboration de
Alberto Buffetti

Testi di / Textes de
Flavio Arensi
Luigi Carluccio
Ipoustéguy
Annette Michelson
Pascal Odille
Franco Solmi

Allemandi & C.



Ipoustéguy Eros + Thanatos

Palazzo Leone da Perego, Legnano
25 ottobre / octobre 2008 /
1° febbraio / février 2009.



Iniziativa / Initiative



Città di Legnano
Lorenzo Vitali
Sindaco / Maire
Maurizio Cozzi
Assessore alla Cultura / Adjoint au Maire
Délégué à la Culture



Flavio Arensi
Direttore artistico / Directeur artistique
Claudio Martino
Coordinamento / Coordination
Gabriella Nebuloni
Segreteria organizzativa / Secrétariat d'organisation
Francesco Garrone
Consulente opere grafiche /
Consultant travaux graphiques
Monica Breda
Doriana Cozzi
Leonardo Gibelli
Mara Rusconi
Gianluigi Colombo
Staff / Staff

Col contributo di / Avec la contribution de



Regione Lombardia
Roberto Formigoni
Presidente / Président
Massimo Zanella
Assessore alle Culture, Identità e Autonomie /
Adjoint au Maire délégué aux Cultures,
Identités et Autonomies



Fondazione Ticino Olona, Milano / Milan



AMGA, Legnano



Alberto Buffetti Arte

Col patrocinio di / Avec le soutien de



Provincia di Milano
Daniela Benelli
Assessore alla Cultura, Culture e Integrazione /
Conseillère générale chargée de la Culture,
des Cultures et de l'Intégration

Col patronato di / Sous l'égide de



Consolato Generale di Francia a Milano /
Consulat Général de France à Milan
Jean-Michel Despax
Console Generale / Consul Général

Mostra a cura di /
Exposition organisée sous la direction de
Flavio Arensi
Pascal Odille

Segreteria scientifica / Secrétariat scientifique
Camille Letord
Emmanuelle Suin
Florence Saül
Marine Bougaran
Aude Clérempuy

Catalogo a cura di / Catalogue édité par
Flavio Arensi
Pascal Odille

Con la collaborazione di / Avec la collaboration de
Alberto Buffetti

Comitato promotore / Comité promoteur
Lorenzo Vitali
Sindaco del Comune di Legnano / Maire de Legnano
Maurizio Cozzi
Assessore alla Cultura del Comune di Legnano /
Adjoint au Maire Délégué à la Culture de Legnano
Claudio Martino
Direttore dei Servizi Culturali del Comune
di Legnano / Directeur des Services Culturels
de Legnano
Flavio Arensi
Direttore artistico del Palazzo Leone da Perego
e della Pinacoteca di Legnano / Directeur artistique
du Palazzo Leone da Perego et de la Pinacoteca
de Legnano
Alberto Buffetti
Operatore culturale / Opérateur culturel
Françoise Robert
Marie-Pierre Robert
Dominique Robert
Jean-Michel Despax
Console Generale di Francia a Milano /
Consul Général de France à Milan
Pascal Odille
Critico d'arte / Critique d'art
Stefano Castelli
Critico d'arte / Critique d'art
Paola Forni
Gallerista / Galeriste
Ettore Greco
Scultore / Sculpteur
Luca Melloni
CLP Relazioni Pubbliche, Milano / Milan
Vittorio Sgarbi
Critico d'arte / Critique d'art
Alain Toubas
Gallerista / Galeriste

Comunicazione / Communication



CLP Relazioni Pubbliche, Milano / Milan

Ufficio Stampa / Bureau de presse

Elisabetta Benetti
Comune di Legnano / Commune de Legnano
Manuela Petrulli
Carlo Ghielmetti
CLP Relazioni Pubbliche, Milano / Milan

Progetto grafico / Projet graphique



Vittoriano Ferioli
Roberto Ricco
Emanuela Prodan

Assicurazione / Assurance
Reale Mutua Assicurazioni, agenzia di
Legnano / agence de Legnano

Allestimento / Montage de l'exposition
Colombo Allestimenti

Traduzione / Traduction
Irène Molina
Giuliana Olivero

Trasporti / Transports
Logfret, Roissy

Fotografia / Photographie
Vivian Van Blerk, Parigi / Paris

Ringraziamenti / Remerciements

Questa mostra non si sarebbe potuta realizzare senza il sostegno permanente e indispensabile di Françoise Robert, moglie di Ipoustéguy, e dei suoi figli Marie-Pierre e Dominique, presenti con la loro calorosa accoglienza e disponibilità in ogni tappa del progetto. Un sentito ringraziamento alla città di Legnano e alla sua Amministrazione, capace di credere in programmi culturali alternativi alle mode, che indagano in profondità il mondo dell'arte e il nostro tempo. Ai patrocinatori che ci continuano a sostenere, al Consolato Generale di Francia a Milano. Ad Alberto Buffetti, che ha condiviso e arricchito questo viaggio meraviglioso alla ricerca di Ipoustéguy. A Patrice Polini per la sua partecipazione alla stesura e alla scelta dei testi, così come all'aiuto prezioso di Colette Chourau qui Sepel. Ringraziamo allo stesso modo coloro che con il loro aiuto hanno contribuito generosamente alla riuscita di questa mostra: Camille Letord, Emmanuelle Suin, Florence Saül, Marine Bougaran, Aude Clérempuy, Delphine André, Adriana e Sara Buffetti, Nino Sindoni, Ettore Greco, Luca Melloni, Carlo Ghielmetti, Manuela Petrulli, Francesco Mandressi, Luigia Valsecchi, Paolo Girotti, Marco Mazzoni, Oreste Bellinzona, Francesco Garrone, Stefano

Castelli, Andrea Pardini, Giorgio de Conto, Alain Toubas e la Ferioli Group. Un particolare pensiero di gratitudine alla Galleria Beckel Odille Boïcos di Parigi, il cui contributo è stato indispensabile; a Paola Forni e Silvia Mainardi della Galleria Forni di Bologna, sempre presenti e gentili; a Umberto Allemandi, Sara Pittatore, Valentina Razeto e a tutto lo staff della casa editrice. A Vittorio Sgarbi per la vicinanza. Ad Andreea e tutta la mia famiglia.

Cette exposition n'aurait pu être réalisée sans le soutien permanent et indispensable de Françoise Robert, épouse d'Ipoustéguy, et de ses enfants Marie-Pierre et Dominique, présents à chaque étape du projet, qui a bénéficié de leur accueil chaleureux et de leur grande disponibilité.

Un vif remerciement à la ville de Legnano et à son administration, capable de croire en des programmes culturels alternatifs par rapport aux modes, explorant en profondeur le monde de l'art ainsi que notre époque. À ceux qui continuent à nous accorder leur parrainage et leur soutien, au Consulat Général de France à Milan. À Alberto Buffetti, qui a partagé et enrichi ce voyage merveilleux à la recherche d'Ipoustéguy. À Patrice Polini pour sa participation à la rédaction et au choix des textes, ainsi que l'aide précieuse de Colette Chourau qui Sepel.

Nous remercions également ceux qui par leur aide ont généreusement contribué à la réussite de cette exposition: Camille Letord, Emmanuelle Suin, Florence Saül, Marine Bougaran, Aude Clérempuy, Delphine André, Adriana e Sara Buffetti, Nino Sindoni, Ettore Greco, Luca Melloni, Carlo Ghielmetti, Manuela Petrulli, Francesco Mandressi, Luigia Valsecchi, Paolo Girotti, Marco Mazzoni, Oreste Bellinzona, Francesco Garrone, Stefano Castelli, Andrea Pardini, Giorgio de Conto, Alain Toubas et Ferioli Group.

Une pensée particulièrement reconnaissante à la Galerie Beckel Odille Boïcos de Paris, dont la contribution a été indispensable; à Paola Forni et Silvia Mainardi de la Galleria Forni de Bologne, toujours présentes avec gentillesse; à Umberto Allemandi, Sara Pittatore, Valentina Razeto et toute l'équipe de la maison d'édition. À Vittorio Sgarbi pour s'être montré proche. À Andreea et toute ma famille.

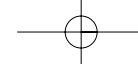
La mostra è dedicata alla memoria di Tiziano Forni.
L'exposition est dédiée à la mémoire de Tiziano Forni.

Crediti / Crédits

© Città di Legnano / Ville de Legnano
© Palazzo Leone da Perego, Legnano
© Indivision Ipoustéguy
© Vivian Van Blerk, Parigi / Paris
© Gli autori / Les auteurs (testi / textes)

In copertina / Couverture

Scène comique de la vie moderne, 1976



È con vivo interesse che la Lombardia accoglie la prima mostra antologica italiana dedicata a Ipoustéguy, approfondendo quel percorso di avvicinamento e di confronto con le poetiche artistiche del nostro tempo. Dopo diverse mostre dedicate ai maestri nati nel Novecento, ancora una volta il nostro territorio, e in particolare il Comune di Legnano, accoglie le opere di un grande artista europeo.

Si tratta di un incontro che affonda le sue radici nel passato. Fu proprio lo scultore e disegnatore Jean Robert, in arte Ipoustéguy, a intrecciare, a partire dagli anni sessanta, una serie di rapporti duraturi con il nostro Paese che lo avrebbero portato, nel giro di pochi anni, a un fecondo soggiorno carrarese, inizio di un rapporto di scambio proficuo con la cultura figurativa italiana.

È anzitutto, dunque, un rapporto che passa attraverso la carnalità della materia quello che lega Ipoustéguy alla nostra terra. Al pari di tanti artisti lombardi, indagati nel percorso di ricerca di Palazzo Leone da Perego, anche lo scultore francese, nel plasmare la pietra e il bronzo, ha lavorato cercando dentro la materia il segno di una forma capace di portare alla luce il sentire di una autentica e appassionata umanità.

Uno dei massimi studiosi italiani d'arte, Mario de Micheli, accostava Ipoustéguy a Bacon, Giacometti e Cremonini. A pochi anni dalla sua scomparsa, dopo la nostra regione, anche altri paesi, come l'Australia, renderanno omaggio alla figura e all'opera di Ipoustéguy, sottolineandone l'universalità del lascito e il suo posto nella cultura contemporanea.

La Lombardia, dunque, con consapevolezza e orgoglio, vuole additare una strada, dando vita a un momento di riflessione corale sull'opera di un maestro che, a distanza di quasi un secolo dalla sua nascita, non smette di attirare l'attenzione degli artisti di tutto il mondo.

Con questi sentimenti esprimo l'augurio che questa esposizione possa costituire un'occasione di reale incontro tra questo artista e i cittadini della Lombardia.

ROBERTO FORMIGONI
Presidente della Regione Lombardia

C'est avec un vif intérêt que la Lombardie accueille la première exposition anthologique dédiée en Italie à Ipoustéguy, poursuivant ainsi, tout en l'approfondissant, un parcours de rapprochement et de confrontation avec les poétiques artistiques de notre époque. Après plusieurs expositions consacrées aux maîtres nés dans le courant du XXe siècle, notre territoire, et la commune de Legnano en particulier, accueille encore une fois les œuvres d'un grand artiste européen.

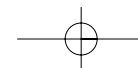
Il s'agit ici d'une rencontre qui plonge ses racines dans le passé. En effet, le sculpteur et dessinateur Jean Robert, Ipoustéguy de son nom d'artiste, établit à partir des années soixante toute une série de rapports durables avec notre pays, qui devaient le conduire, en l'espace de quelques années, à séjourner avec profit à Carrare, ce qui marqua le début d'une suite d'échanges féconds avec la culture figurative italienne.

Ce lien d'Ipoustéguy avec notre terre est donc avant tout un rapport qui passe par la sensualité de la matière. De même que tant d'artistes lombards, que le Palazzo Leone da Perego a cherché à connaître au long de son parcours, le sculpteur français, lui aussi, en travaillant la pierre et le bronze, a tenté de retrouver au cœur de la matière le signe d'une forme capable de mettre en lumière le sentiment d'une humanité authentique et passionnée.

L'un des grands spécialistes d'art italiens, Mario de Micheli, rapprochait Ipoustéguy de Bacon, de Giacometti et de Cremonini. À quelques années de sa disparition, après notre région d'autres pays tels que l'Australie rendront hommage à la figure et à l'œuvre d'Ipoustéguy, soulignant l'universalité de son héritage et la place qu'il occupe dans la culture contemporaine. La Lombardie est par conséquent consciente et orgueilleuse d'indiquer une voie, en suscitant un moment de réflexion collective à propos de l'œuvre d'un maître qui, à presque un siècle de distance de sa naissance, ne cesse d'attirer l'attention des artistes du monde entier.

Ces sentiments m'amènent à exprimer le vœu que cette exposition puisse constituer une véritable occasion de rencontre entre cet artiste et les habitants de la Lombardie.

ROBERTO FORMIGONI
Président de la Région Lombardie



*Ora ha una voce e un sangue
ogni cosa che vive.
Ora la terra e il cielo
sono un brivido forte,
la speranza li torce,
li sconvolge il mattino,
li sommerge il tuo passo,
il tuo fiato d'aurora.
Sangue di primavera
tutta la terra trema
di un antico tremore.*

CESARE PAVESE,
You, wind of March

Poter attendere che qualcosa succeda. Che un tremore, l'antico tremito della creazione, possa ridestare l'alito della vita dalla polvere, dal tempo, dalla materia, dalle mani, dai corpi: dalla morte. Da dove possa venire una risposta; dove cercare la strada di una corrispondenza tra ciò che sembra inesorabilmente destinato a divaricarsi, tra l'opacità di quella esperienza il cui sentimento è lucidamente descritto da Leopardi come il «non poter essere soddisfatto da alcuna cosa terrena, né, per dir così, della terra intera; [...] e sempre accusare le cose d'insufficienza e di nullità, e patire mancamento e vòto» e l'inesausta spinta verso la soddisfazione, che è la natura stessa della libertà, cioè dell'uomo?

«Eppure sono certo [...] che mi basterebbe l'impossibile. L'impossibile! L'ho cercato ai confini del mondo e di me stesso. Ho teso le mani». Le parole che Camus mette sulle labbra di Caligola trovano una clamorosa cassa di risonanza nei moti del maggio francese, per il quale lo stesso Ipoustéguy produce alcune *affiches*: «Siate realisti: chiedete l'impossibile». Nel motto brandito nelle strade e nelle piazze si esprimeva, seppur confusa e presto tristemente normalizzata dall'affermarsi di un nuovo potere, la coscienza di un'umanità vissuta come desiderio senza misura.

Questo è il realismo di Ipoustéguy. Nessun altro realismo al di fuori di questo. Nessuna realtà al di fuori di questa, perché la risultante della sottrazione del desiderio alla realtà è la morte; cioè il livello dell'esperienza senza attrazione, senza moto, senza coscienza dell'io.

Non c'è che il realismo della realtà, cioè della vita. L'atto supremo della volontà e della ragione è una fede per nulla cieca: credere a quello che i propri occhi vedono. Credere che ciò che i propri occhi vedono possa, se interrogato, rispondere, corrispondere.

L'uomo occidentale racchiude nel profondo del suo codice genetico le estreme possibilità della sua dissolvimento e della sua grandezza, il germe della malattia mortale e la possibilità della salvezza. Alla seduzione cieca del dualismo platonico, fondata sulla negazione di realtà al corpo desiderante e dell'imperfetta finitezza dell'esperienza a favore di un mondo ideale, fa da contrafforte lo scandalo dell'incarnazione, cioè quello di una alterità assoluta che paradossalmente scardina qualsiasi dualismo.

Caro cardo salutis. La carne è cardine della salvezza. L'attrazione affettiva dei corpi degli uomini, al pari dell'attrazione gravitazionale dei corpi celesti, genera un cosmo, un ordine, un moto ordinato che può sconfiggere la sorda implosione nel nulla. Nella scultura di Ipoustéguy la coscienza di appartenere al modo d'essere della corporeità è l'annuncio della sua condizione. Il corpo genera lo spazio e lo spazio è il luogo della relazione, della reciprocità del dramma.

In questo orizzonte vita e arte gemono il travaglio di una coincidenza: l'opera è il termine medio della comunicazione, di una vocazione unica dell'artista e di chi della sua opera può godere.

Poter guardare e guardando vedere. Poter vedere e vedendo desiderare; cioè vivere.

MAURIZIO COZZI
Assessore alla Cultura del Comune di Legnano

*Maintenant chaque chose vivante
a une voix et un sang.
Maintenant la terre et le ciel
sont un puissant frisson,
l'espoir les tord,
le matin les bouleverse,
ton pas les submerge,
ton souffle d'aurora.
Sang de printemps
toute la terre tremble
d'un ancien tremblement.*

CESARE PAVESE,
You, wind of March

Pouvoir attendre que quelque chose advienne. Qu'un tremblement, l'ancien tremblement de la création, puisse ranimer le souffle de la vie de la poussière, du temps, de la matière, des mains, des corps: de la mort. D'où pourrait venir une réponse; où chercher la voie d'une correspondance entre ce qui semble destiné inexorablement à s'écarter, entre l'opacité d'une expérience dont le sentiment est lucidement décrit par Leopardi comme le fait de «ne pouvoir être satisfait par aucune chose terrestre, ni, pour ainsi dire, de la terre entière; [...] et toujours accuser les choses d'insuffisance et de nullité, et souffrir le manque et le vide», et l'élan inépuisé vers la satisfaction, qui est la nature même de la liberté, c'est-à-dire de l'homme: «Je sais pourtant [...] qu'il suffirait que l'impossible soit. L'impossible! Je l'ai cherché aux limites du monde, aux confins de moi-même. J'ai tendu mes mains». Les mots que Camus met dans la bouche de Caligula trouvent une caisse de résonance éclatante dans les événements de mai 1968, à l'occasion desquels Ipoustéguy lui-même produit quelques *affiches*: «Soyez réalistes: demandez l'impossible». Dans les slogans brandis dans les rues et sur les places s'exprimait, encore que confuse et bientôt tristement normalisée par l'affirmation d'un nouveau pouvoir, la conscience d'une humanité vécue comme désir sans limites.

C'est là le réalisme d'Ipoustéguy. Aucun autre réalisme en dehors de celui-là. Aucune réalité en dehors de celle-là, parce que la résultante de la soustraction du désir à la réalité est la mort; c'est-à-dire un niveau d'expérience sans attraction, sans mouvement, sans conscience du moi. Il n'y a que le réalisme de la réalité, c'est-à-dire de la vie. L'acte suprême de la volonté et de la raison est une foi qui est loin d'être aveugle: croire à ce que voient les yeux. Croire que ce que les yeux voient peut, si on l'interroge, répondre, correspondre. L'homme occidental renferme au plus profond de son code génétique les possibilités extrêmes de sa dissolution et de sa grandeur, le germe de la maladie mortelle et la possibilité du salut.

À la séduction aveugle du dualisme platonicien, fondée sur la négation de la réalité du corps désirant et la finitude imparfaite de l'expérience en faveur d'un monde idéal, fait contrefort le scandale de l'incarnation, c'est-à-dire celui d'une altérité absolue qui débusque paradoxalement n'importe quel dualisme.

Caro cardo salutis. La chair est le pivot du salut. L'attraction effective des corps humains, de même que l'attraction gravitationnelle des corps célestes, engendre un cosmos, un ordre, un mouvement ordonné qui peut vaincre la sourde implosion du néant. Dans la sculpture d'Ipoustéguy la conscience d'appartenir à la manière d'être de la matérialité est l'annonce de sa condition. Le corps engendre l'espace et l'espace est le lieu de la relation, de la réciprocité du drame. Dans cet horizon la vie et l'art secrètent le tourment d'une coincidence: l'œuvre est le moyen terme de la communication, d'une vocation unique de l'artiste et de celui qui peut jouir de son œuvre.

Pouvoir regarder et en regardant voir. Pouvoir voir et en voyant désirer; autrement dit vivre.

MAURIZIO COZZI
Adjoint au Maire Délégué à la Culture de Legnano.

Sommario / Sommaire

12	Il presente di Ipoustéguy FLAVIO ARENSI
20	Le présent d'Ipoustéguy FLAVIO ARENSI
29	Testimonianze critiche in Italia / Témoignages critiques en Italie
30	Jean Ipoustéguy ANNETTE MICHELSON
31	Jean Ipoustéguy ANNETTE MICHELSON
32	Jean Ipoustéguy LUIGI CARLUCCIO
34	Jean Ipoustéguy LUIGI CARLUCCIO
36	Un maestro dell'immagine FRANCO SOLMI
38	Un maître de l'image FRANCO SOLMI
41	Sculture / Sculptures
113	Dipinti / Peintures
127	Disegni / Dessins
153	Opere esposte / Œuvres présentées
163	Biografia PASCAL ODILLE
166	Biographie PASCAL ODILLE
169	Esposizioni / Expositions
172	Bibliografia essenziale / Bibliographie essentielle

Il presente di Ipoustéguy

FLAVIO ARENSI

La difficoltà, oggi, di presentare Ipoustéguy (1920-2006) potrebbe riferirsi alla crisi stessa della scultura, scegliendo del vocabolo «crisi» il suo valore etimologico di piega decisa, e intendendo come scultura la pratica di realizzare un oggetto per collocarlo nell'ambiente. L'ostacolo deriva dalla complicazione di definire alcuni lemmi e stabilire il divario tra il senso passato e quello attuale di ciascuno di essi: niente è ingannevole come l'uso di parole identiche per nozioni dissimili; soprattutto da quando le installazioni scultoree sostituiscono vieppiù il coinvolgimento dello spazio alla sua semplice occupazione, spostando l'interesse dall'oggetto al luogo. Il tentativo di aggregare materia a spazio di Kurt Schwitters (1887-1948) della Merzbau a Hannover, dagli anni venti fino quasi la fine del decennio successivo, attesta le prime urgenze concettuali di una progressiva presa di spazio del prodotto scultoreo, che anche Ipoustéguy considera, forse in termini più architettonici, ma senza mai veramente abbandonare il presupposto del mestiere di «artigiano» della scultura, nel significato autentico di creatore di un manufatto d'arte. Sia Schwitters sia il francese ritengono primario il racconto o il raccontare: il tedesco dedica ogni stanza della Merzbau a un amico e posa un reliquiario laico espressivo del loro rapporto, l'altro, soprattutto fra gli anni sessanta e novanta, realizza la tenace testimonianza di un accadimento. Principi di converso elusi dal sistema concettuale dell'installazione, tanto nei prodromi degli anni settanta quanto oggi, in virtù di altri presupposti: la superficie educata di Isamu Noguchi (1904-1988) trasforma il contesto in scultura di se stesso, Dan Flavin (1933-1996) chiede allo spazio di conferire senso all'idea creativa (ricevendone a sua volta), «At the edge of the world» di Anish Kapoor (1954) al Kanal di Axel Vervoordt addirittura incide sull'orientamento e lo stato d'animo dello spettatore. Le parole del britannico Tony Cragg chiariscono con fermezza un distinguo importante: «Mi interessano le questioni che cerco di sviluppare nei miei lavori, e non l'effetto che questi avranno una volta "messi in scena". Preferirei collocare un'opera di cui sono convinto in una cornice inadeguata, piuttosto che cambiare l'opera per renderla più adatta a essere esposta in una certa cornice»¹. In definitiva la scultura prescinde dallo spazio e rimane uguale a se stessa pur nel mutare dell'intorno, così, nella «Venere degli stracci» di Michelangelo Pistoletto (1933) il punto focale indugia pur sempre sul calco della dea greca, nonostante il contesto. Il discrimine sta, dunque, nella propensione centrifuga del congegno installativo che muove tutto al suo esterno, o meglio induce artatamente l'esterno a piegarsi a nuovi uffici, mentre Ipoustéguy mantiene ogni valore significativo all'interno del manufatto, con una notevole forza di tensione centripeta: ciascun frangente apre e risolve nei confini ideali della scultura. Si pensi ad alcune composizioni, oppure all'enorme «L'homme construit sa ville» del 1978 (p. 13) di Berlino, che deriva dalla più piccola «Ecbatane» del 1965, la città dalle sette muraglie, capitale dell'impero dei Medi poi degli Achemidi, conquistata da Alessandro Magno e qui presa come massa geometrica (p. 14); il concetto si svolge all'interno di un percorso narrativo in cui le forme contengono la sostanza degli avvenimenti senza bisogno di appendici *extra moenia*: l'uomo medesimo costruisce lo spazio vivente, la sua città, la sua storia. Non per nulla Mario de Micheli (1914-2004) intitola *Ipoustéguy e il sentimento della storia*, uno degli studi de *Il disagio della civiltà e le immagini* nel quale accomuna lo scultore con Francis



L'homme construit sa ville, 1978.

Bacon (1909-1992), Alberto Giacometti (1901-1966), Leonardo Cremonini (1925), perché sintomatici del loro tempo nonché fermi oppositori dell'arbitrio e della gratuità estetica in favore della presa di coscienza umana, anche o soprattutto, contro il rischio di perdere la propria identità. Queste prerogative che possono forse giudicarsi fuori corso, quando invece molto attuali, rischiano, per superficialità critica, di inchiodare Ipoustéguy ad ambiti accessori o retrivi senza riconoscergli il ruolo di modernizzatore capace di volgere la stagione passata in una nuova era, mantenendo il forte legame con la tradizione, eppure innovandola senza sfuggirla, anzitutto senza spersonalizzarsi e spersonalizzare. Certo il gusto diseducato del pubblico dipende in buona misura dalla responsabilità dello specialista e degli enti espositivi (universitari) che di rado azzardano letture non propedeutiche al mercato e alla *routine* delle piccole scuole di pensiero, preferendo i territori sicuri di una proposta artistica omologata (perfino omologante) che non disturbi e soprattutto non inviti a essere presenti nel mondo. Le prime righe del saggio di Luigi Carluccio (1911-1981) del 1968, indicano un orientamento interpretativo, in particolare qualora si cerchi di decifrare Ipoustéguy con l'occhio disattento e veloce della cronaca odierna: «Ecco un artista che ci prende al primo assalto, ma che è difficile da prendere» (p. 32): tale fatica ad agguantarlo non giustifica d'altronde la decennale disattenzione da parte degli storici, dei critici, dei mercanti, tutti correi di un'imperdonabile cecità.

Questa mostra, benché non presenti che poco dell'ampio catalogo professionale del maestro, dà conto delle due maggiori direttrici sulle quali viaggia la sua poetica: la morte e la sensualità, ovvero le pulsioni che cadenzano il carattere psichico e biologico di ogni essere, però non all'interno di un quadro psicopatologico, anzi come affermazioni della vita e più largamente della realtà. Non si fraintenda tuttavia questo realismo col plagio pedissequo del modello (concreto o mentale che sia), piuttosto lo si legga come il referto di un incontro o avvenimento reso dal filtro personale della sperimentazione che digerisce i fatti (utopie) nelle viscere più profonde: il realismo di Ipoustéguy non copia la realtà ma la sogna, la ripensa. «Scène comique de la vie moderne» del 1976 (tav. 36), realizzata due anni dopo la morte prematura della figlia decenne Céline, della quale Ipoustéguy apprende la notizia per telefono poiché impegnato nelle cave di Carrara, è un'epifania tragica, di



Ecbatane, 1965.

sobrietà implacabile, senza sbavature pur rivelando il dolore nell'attimo stesso della sua concreta percezione, lasciando invece campo allo stupore taciuto. L'apparecchio telefonico serve da detonatore del feroce scoppio di tutte le parti fisiche del soggetto, scardinate, strappate loro malgrado, alzate dalla struttura ossea che tiene tuttavia unito un uomo gettato all'improvviso nella tortura della pena (ancora più evidente la deflagrazione nel piccolo studio «discorticato», tav. 35). Dopo un biennio, Ipoustéguy rilegge l'evento ristabilendone i connotati con fraseggi che travalicano la verità fattuale, in quel surrealismo che non è cartellonistica, bensì metafisica, nei lembi poetici frequentati anche dall'amico Cremonini, non a caso il pittore cui il maestro chiede il ritratto di Céline ben sapendo non potrebbe mai essere un semplice «ritratto» («Ostacoli, percorsi e riflessi», 1975-1976, p. 26). È questa d'altronde l'inafferrabilità di Ipoustéguy, l'attitudine a sbaragliare l'osservatore, impegnandolo attivamente nel partecipare della scultura anziché subirla passivamente, senza fissare una sola linea di condotta, ma zigzagando fra piani interpretativi talvolta opposti. Si può (paradossalmente) capire lo sconcerto dei committenti del monumento «Mort de l'évêque Neumann» del 1976 (p. 17) al primo canonizzato americano e il loro insensato rifiuto alla sua collocazione (oggi nella chiesa di Dun-sur-Meuse in Francia): il corpo bronzeo avvizzito e mummificato staglia dal marmo bianco, nell'indifferenza generale di persone che camminano al suo fianco, rese per calzature e poche caviglie, metafora del loro vivere assenti. Neumann giace sdraiato, scomposto, con tre volti-maschere (una delle tematiche ricorrenti dello scultore). Le facce corrispondono ad altrettante età del canonico o stadi spirituali; da una nuvola bianca, come fosse l'unica vera presenza capace del dialogo col santo, il sorriso tutelare della figlia Céline illumina la struttura. Se in «Scène comique» l'artista afferma come un pugno ben assestato alla bocca dello stomaco l'intera durezza dell'incontro con la morte, il cenno concitato e coinvolto della presa di coscienza,

za, in «Mort de l'évêque Neumann» sono enunciati al contrario serenità e indifferenza incoscienze. Il percorso che conduce Ipoustéguy a queste due opere, per taluni versi complementari, germina da una visione letteraria e colta in cui la *vanitas* poetica si confonde con gli ingredienti della natura morta. Esempi come il disegno «Tête de mort» del 1941, (tav. 55), e l'omonimo bronzo del 1961 (tav. 11), così come le altre teste e crani degli anni d'esordio, sono in «Roger ou Le peuple des morts» del 1959 (tav. 8), di gusto architettonico, i pretesti letterari per rappresentare il grande teatro del mondo e del sonno eterno, coi canoni dotti della cultura europea, tuttavia senza una vera implicazione personale col genere umano. Invece, con «Mort du père» (1967-1968, p. 19), Ipoustéguy cerca un dialogo nuovo col mistero della vita, forse più che con quello della fine. Originariamente dedicato a Giovanni XXIII (1881-1963), egli appone la maschera funeraria del genitore dopo aver ricevuto notizia della sua scomparsa; il papa-padre, al centro della scena, circondato dai cardinali con la tiara e il volto tumefatto, esprime ancora uno stimolo di ragionamento politico-sociale: celebrazione della perdita e chiusura di un'epoca, ingresso in quella successiva, coi toni lucidi della pietra, dell'acciaio inox o del bronzo patinato. Il tema accresce con accenti macabri nelle tele della serie «Mort du pape» (tavv. 51-53), dove il padre non ha sostituito il ruolo del vescovo di Roma, e la cadenza delle teste cardinalizie batte il ritmo di una processione dolorante, dai forti connotati espressivi. Le facce stravolte assistono la salma che imbroglia scheletro e pastorale, costole e damaschi, in quella che sembra più una vampiresca deposizione-esposizione del potere che non una veglia religiosa. Con l'ansante e candido marmo dell'«Agonie de la mère» del 1971 (p. 21), e il più sintetico e scabro prototipo «Esquisse» (tav. 33), Ipoustéguy scivola sui corpi sfiorati dalla malattia e dai fantasmi, li veste di un lusso apparente da cui presto traspare la pena, il compatimento, affiorano i gesti di una condivisa relazione. La morte della madre, sembra la prima cerimonia di una realtà fatta ragione intima, rivelazione agli uomini di un miraggio personale. Una morte insomma, che soprattutto dopo «Scène comique», non è più soltanto fantasma collettivo, ma autobiografia di un'afflizione. Pur nella sua spigolosità lanciata e quasi irritante «Petite mort» (tav. 45) è un piccolo assemblaggio del 1997, un *objet trouvé* che diventa sponda dei pensieri e sommario di una vita in equilibrio precario, mantenendosi come verso di un poema personale, ritorno maturo alla *vanitas*, questa volta scabra, senza fronzoli ricercati: basta un bucranio per avvertire l'ultimo atto della nostra recita (l'unico teschio vero fra i tanti riprodotti da Ipoustéguy, una sorta di lascito naturale). Tuttavia, la decisiva presa d'atto dell'inevitabile sconfitta terrena, il disincanto del saluto finale, con le ampie anse inferte dalle tante ferite degli anni e dalle impronte della memoria, avviene con «Âge des conclusions» del 1998 (tav. 42), secondo vertice di un inventato tetragono in cui si considerano le età delle domande, dei verdeti, delle possibilità e delle soluzioni. «Animula vagula blandula, piccola anima smarrita e soave [...] che dopo aver riscaldato il corpo si appresta a lasciarlo», così inizia e così si conclude *Mémoires d'Hadrien* di Marguerite Yourcenar, in cui sentiamo la voce di un vecchio affaticato, nondimeno vigile, attento, eppure tormentato dall'ultimo viaggio. Allo stesso modo, l'uomo indebolito che si profila nel bronzo scuro di Ipoustéguy china la fronte sulla propria fragilità, fragilità collettiva, forse una cognizione fredda, quasi cinica, forse il conforto di un comune destino da condividere col resto dell'umanità, cui nessuno trova scampo né rimedio. Una porta da oltrepassare obbligatoriamente, anzi il varco d'uscita dalle sorti di questa dimensione. «Homme passant la porte» del 1966 (tav. 19), per altro ben conosciuta in Italia perché proposta in molte delle esposizioni monografiche delle gallerie fra il 1968 e 1971, marca questo trapasso toccando il maggior numero di valenze possibili. Senza dubbio si tratta della porta stretta evangelica, ma anche delle continue iniziazioni cui siamo sottoposti nello svolgersi della normale attività quotidiana. Successivo a «La Terre» (tav. 14) e «Homme» (p. 23), rispettivamente del 1962 e del 1963, entrambe esposte nella sala persona-

le alla XXXII Biennale di Venezia del 1964, questo bronzo riassume la svolta antropologica di Ipoustéguy e nel contempo ridefinisce l'approccio architettonico fin qui mostrato. Di sicuro si può intuire tutta la potenza di «Homme qui marche» di Auguste Rodin (1840-1917) e la tensione esistenziale della versione giacomettiana, ma c'è uno scarto verso la carnalità che lo svizzero non riesce mai a raggiungere, e rispetto al maestro ottocentesco si sente tutto il peso del tempo presente, e quel velato accento di visionarietà che infrange le regole classiche, forse più consono all'azzardo di Émile-Antoine Bourdelle (1861-1929), alla intelligenza di Ivan Meštrović (1883-1962). «Petit Val de Grâce» del 1977 (tav. 39), dal nome dell'ospedale militare parigino, è l'attraversamento di una di queste porte, è l'uomo (il milite) ferito poi risanato, cui restano le cicatrici della battaglia, ancora una volta della storia: di una bellezza quasi sensuale, ma non crudele come invece sono alcune liquefazioni di Augusto Perez (1929-2000), soprattutto gli ermafroditi. Sensualità che è eros, ricerca di completezza, sentirsi l'uno dell'altro, e così vincere la solitudine. Talvolta, per caso o per ventura, artisti separati da grandi distanze fisiche o temporali, si incontrano nell'esperienza vivida del linguaggio, non importa se concreto o volitivo: stupisce che senza alcun confronto i corpi amorosi di «Maison» (tav. 38) si intreccino ai versi delle quartine di Patrizia Valduga, e su quelle stillino momenti di felicità, fondendosi senza più alcun distinguo di sesso, in un unico concetto biologico-organico di appartenenza a una casa comune: «Per me dentro di me oltre la mente / il suo corpo su me come una coltre / ma oltre il corpo in me furiosamente / in me fuori di me oltre per oltre». L'erotismo di Ipoustéguy è difatti un inno alla vita, ironico, irriverente del bigottismo, divertito, ma soprattutto rispettoso dell'esistenza, come tutto il suo lavoro; persino quando molto esplicito («Cherche cramouille», 1972, tav. 31) tenta di andare oltre il primo aspetto percettivo, di rendere anche i più minuti e facili fra gli atti, come la stretta di mano, la danza («Danseuse», 1991, tav. 40), suggestioni biografiche. Se il tema della morte chiude con «Âge des conclusions», come un frutto avvizzito prima di cadere dal ramo, l'amore in Ipoustéguy, con tutte le differenti declinazioni, pare un fiore che si apre man mano il tempo trascorre. Non è difficile trovare il suo primo sbocciare nelle figure geometrizzate degli anni cinquanta, con i blocchi che richiamano le novità tedesche della Bauhaus, o cercando lontane influenze, i macigni precolombiani, le grandi teste olmeche, le gigantesche pietre celtiche col loro sapore archetipale. «Bloc» del 1959 (tav. 3) è una chiara apertura di volumi che compongono un accordo di forme, affrontando una modalità simile a certi intenti di Giuliano Vangi (1931), artista che ha subito sicuramente il fascino del francese. Con l'evolversi della propria identità, Ipoustéguy aggiunge alla forma schematica il sapore del corpo umano, la figura si fa più sinuosa, le curve prendono il sopravvento, in qualche modo richiamano e smentiscono le levigature astratte di Costantin Brâncuși (1876-1957) (dichiarando di averne rotto l'«œuf», e accolgono le figure di Henry Moore (1898-1986), come «Helmet» del 1939-1940 (si pensi a «Le fond du rire» del 1966, tav. 22). Tutti questi ingredienti conferiscono alla scultura maggiore carnalità e, a partire dal 1967, con la collaborazione dello Studio Nicoli di Carrara, egli conquista una superficie di ancor maggiore seduzione, cui nel tempo si affianca il bilinguismo marmo-metallo. La leggerezza morbida degli «Alvéole» (tavv. 29-30) sintetizza il proposito di una grammatica erotica del tattile, dove i vuoti e i pieni si avvicendano per ricreare l'idea dell'unione sessuale, nell'eleganza eloquente che pochi altri artisti coevi non figurativi hanno raggiunto, come forse Eduardo Chillida (1924-2002) e Giò Pomodoro (1930-2002). L'eros diventa infine superficie, piacere di percepire la pelle della statua scorrere sotto il palmo della mano, giocando con i differenti materiali, nella ricerca continua di nuovi codici. Nei lunghi soggiorni carraresi molti dei lavori più interessanti del maestro come «La naissance» (tav. 25) o «Les plongeuses» (tav. 24) entrambe del 1968, vestono il doppio abito della fusione e della formatura in pietra, con risulta-



Mort de l'évêque
Neumann, 1976.

ti intenzionalmente dissimili seppure originati della stessa matrice. Le linee che nel marmo scorrono come lingue in fuga (e non è difficile ritrovare certi segni adottati da Floriano Bodini [1933-2005] sul finire degli anni sessanta), nel bronzo trovano riflessi più arditi. «La naissance», in particolare, nella seconda versione, abdica alla pulizia del marmo originale per scegliere una patina luccicante e preziosa; l'evento si concentra sul particolare del parto senza dar conto di altro, due mani sono già nel grembo materno e stringono il nascituro. Non è la prima scultura in cui il toccare o toccarsi diviene una necessità impellente della materia, che si piega a tale obbligo necessario e chiama lo spettatore a fare altrettanto in prima persona, ma la dolcezza dell'evento qui contrasta con i tagli e le prospettive. Ipoustéguy non aggira mai l'ostacolo, impatta contro la realtà, esaltando questo scontro, rilevandone tutte le evenienze che possono capitare al singolo, anche irritando; il sesso, la nascita, la morte, sono lettere di un alfabeto che scandisce la maturazione dell'essere vivente, senza falsi pudori, accentuando la ferocia di alcune condotte, sorridendo dall'ambiguità della natura e delle sue forme («Le calice», tav. 32). Tutto fluisce indistintamente, succede poi consuma, nello scorrere durevole di una verità che si rinnova da generazione in generazione. Non vi è mai una cesura fra un argomento e l'altro, tutto si compie come nella recita di un lungo cantico mitologico. La giostra dell'esistenza gira inesorabile, il creato stesso dischiude le valve dei suoi segreti per coloro che ne vogliono ascoltare i misteri. Tutti siamo insieme frutto, animale, madre, padre, figlio, vagina, petto bagnato di piacere, sesso indurito; unica sostanza scissa fra il sé e l'altro prima di riunirsi, come l'amante dalla doppia faccia di «Maison», con un volto rivolto all'amato e l'altro a godere del suo intimo piacere. Ipoustéguy non rinuncia a descrivere ogni singolo momento della vita, dal concepimento («Lune de miel», tav. 27) al parto, fino all'agonia dei moribondi, ogni istante è sacro e meritorio di uno sguardo. Analizzan-

do l'intero catalogo della sua opere, diventa evidente la circolarità dei motivi scultorei, che seguono negli anni uno sviluppo a spirale, ripetendosi e chiarendosi di volta in volta. Una ripetitività che è misura della nostra esperienza in terra, come aveva scritto la poetessa francese Louise Labé (1524-1566), cui lo scultore dedica un monumento pubblico a Lione:

Io vivo, io muoio, mi brucio e m'annego,
ho caldo estremo mentre soffro il freddo.
La vita m'è troppo tenera e troppo dura,
ho grandi affanni confusi con la gioia.

Nello stesso tempo io rido e lacrimo.
Assai gravi tormenti nel piacere soffro,
il mio ben se ne va e in eterno dura,
secco e verdeggio nello stesso tempo.

Così, incostantemente Amore mi conduce,
e quando penso d'aver maggior dolore,
d'improvviso mi trovo fuor dell'affanno.

Poi quando credo la mia gioia esser certa,
e d'aver raggiunto il desiderato bene,
ritorno, allora, al mio primo dolore².

L'incredibile vantaggio, oggi, di presentare Jean Robert, in arte Ipoustéguy, sta nella possibilità di sostenere un viaggio ininterrotto nella lunga tradizione scultorea occidentale, ritrovando parametri e approdi dei grandi maestri antichi, fino alle più recenti avanguardie. Questo artista inteso, ingegnoso, capace d'ispirare e sostenere lo sforzo di molti colleghi, mette in stallo, come spesso avviene coi grandi maestri, la terminologia consueta della critica e sfugge alle etichette, ritenendo il suo «fare» un impegno costante al servizio della scultura, alla quale affida l'impegno di comunicare, ma soprattutto egli concede all'uomo un attimo di attenzione, un attimo di emozione.

¹ J. WOOD, *Termini e Condizioni*, in L. PRATESI (a cura di), *Tony Cragg. Material thoughts*, Electa, Milano 2007.

² L. LABÉ, *Œuvres Complètes*, Flammarion, Parigi 1986.

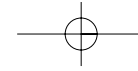
Mort du père, 1967-1968.



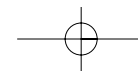
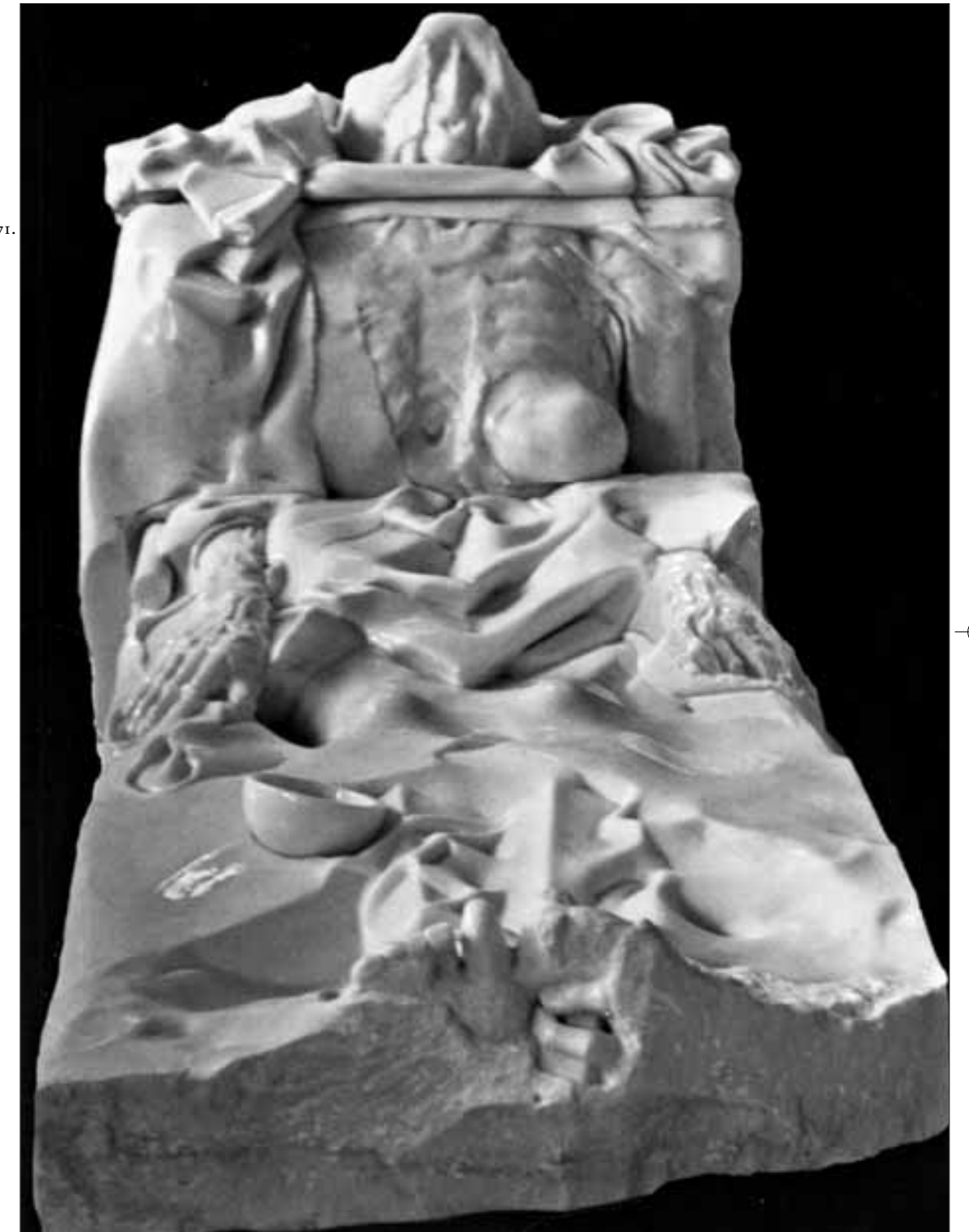
Le présent d'Ipoustéguy

FLAVIO ARENSI

La difficulté, aujourd'hui, de présenter Ipoustéguy (1920-2006) pourrait avoir un rapport avec la crise même de la sculpture, si l'on retient du mot «crise» sa valeur étymologique de pli décisif, et si l'on entend comme sculpture la pratique consistant à réaliser un objet pour le situer dans un environnement. L'obstacle dérive de la complication de définir certains mots et de préciser l'écart entre leur sens passé et celui que chacun d'eux possède actuellement: rien n'est plus trompeur que l'usage de mots identiques qui recouvrent des notions dissemblables; surtout depuis que les installations sculpturales remplacent de plus en plus la simple occupation de l'espace par une participation active, déplaçant l'intérêt de l'objet vers le lieu qu'il occupe. La tentative de Kurt Schwitters (1887-1948) d'agrèger la matière à l'espace dans le Merzbau à Hanovre à partir des années vingt jusque vers la fin de la décennie suivante, témoigne des premières urgences conceptuelles concernant une prise d'espace progressive du produit sculptural, qu'Ipoustéguy lui aussi considère, peut-être en termes plus architecturaux, mais sans jamais vraiment abandonner la pré-supposition de la sculpture comme métier d'«artisan», dans sa signification authentique de création d'un ouvrage d'art. Tant Schwitters que le Français tiennent pour primordial le récit ou le fait de raconter: l'Allemand dédie chaque pièce du Merzbau à un ami et pose un reliquaire laïque comme expression de leur rapport, l'autre, surtout entre les années soixante et quatre-vingt-dix, réalise le témoignage tenace d'un événement. Principes qu'éluide au contraire le système conceptuel de l'installation, aussi bien dans les prodromes des années soixante-dix qu'aujourd'hui, en vertu d'autres prémisses: la surface éduquée d'Isamu Noguchi (1904-1988) transforme le contexte en sculpture de soi-même, Dan Flavin (1933-1996) demande à l'espace de conférer un sens à l'idée créatrice (qui le lui rend à son tour), «At the edge of the world» d'Anish Kapoor (1954) au Kanaal d'Axel Vervoordt influe même sur l'orientation et l'état d'esprit du spectateur. Les mots du Britannique Tony Cragg mettent fermement en lumière une distinction importante: «Ce qui m'intéresse, ce sont les questions que j'essaie de développer dans mes travaux et non pas l'effet que ceux-ci auront une fois "mis en scène". Je préférerais placer une œuvre qui me convainc dans un cadre inadéquat plutôt que modifier l'œuvre pour la rendre davantage adaptée à être exposée dans un certain cadre»¹. En définitive, la sculpture est indépendante de l'espace et reste égale à elle-même lors même que ce qui se trouve autour d'elle change: ainsi, dans la «Venere degli stracci» de Michelangelo Pistoletto (1933), le point focal continue à effleurer le moulage de la déesse grecque, en dépit du contexte. Par conséquent la ligne de partage se situe dans la propension centrifuge du dispositif de l'installation qui déplace tout ce qui lui est extérieur, ou plutôt induit par un artifice l'extérieur à se plier à de nouvelles fonctions, alors qu'Ipoustéguy maintient toute sa valeur significative à l'intérieur de l'ouvrage, avec la force considérable d'une tension centripète: chaque occurrence s'ouvre et se résout à l'intérieur des confins idéaux de la sculpture. Pensons à certaines compositions, ou bien à l'énorme «L'homme construit sa ville» de 1978 (p. 13) de Berlin, dérivant de la petite «Ecbatane» de 1965 (la ville aux sept murailles, capitale de l'empire des Mèdes, puis des Achéménides, conquise par Alexandre le Grand et prise ici comme masse géométrique, p. 14); le concept se développe à l'in-



Agonie de la mère, 1971.



térieur d'un parcours narratif dans lequel les formes contiennent la substance des événements, sans aucun besoin d'appendices *extra moenia*: l'homme lui-même construit l'espace vivant, sa ville, son histoire. Ce n'est pas un hasard si Mario de Micheli (1914-2004) intitule *Ipoustéguy e il sentimento della storia* (Ipoustéguy et le sentiment de l'histoire) l'une des études du volume *Il disagio della civiltà e le immagini* (Le malaise de la civilisation et les images), dans laquelle il rapproche le sculpteur de Francis Bacon (1909-1992), Alberto Giacometti (1901-1966), Leonardo Cremonini (1925), car ils sont non seulement symptomatiques de leur temps, mais aussi de fermes opposants de l'arbitraire et de la gratuité esthétique en faveur d'une prise de conscience humaine, même et surtout pour conjurer le risque de perdre son identité. Ces prérogatives, qui peuvent être considérées peut-être comme dépassées, alors qu'elles sont au contraire très actuelles, risquent, par superficialité critique, d'enfermer Ipoustéguy dans un contexte accessoire ou rétrograde, sans lui reconnaître un rôle de modernisateur capable de transformer la saison passée en une ère nouvelle, en conservant un lien solide avec la tradition, la rénovant sans la fuir, surtout sans se dépersonnaliser et sans dépersonnaliser. Certes, le goût peu éduqué du public dépend pour une bonne part de la responsabilité des spécialistes et des organismes préposés aux expositions (universitaires), qui se risquent rarement à des lectures qui ne soient pas fonction du marché et de la routine des petites écoles de pensée, préférant se confiner aux territoires plus sûrs d'une proposition artistique homologuée (même homologante) qui ne dérange pas et surtout n'invite pas à être présents au monde. Les premières lignes de l'essai de Luigi Carluccio (1911-1981) de 1968 indiquent une orientation interprétative, en particulier si l'on tente de déchiffrer Ipoustéguy avec l'œil rapide et distrait des comptes rendus d'aujourd'hui: «Voici un artiste qui nous prend au premier assaut mais lui-même est difficile à prendre» (p. 34): toutefois cette difficulté à le saisir ne saurait justifier une distraction décennale de la part des historiens, des critiques, des marchands, tous complices d'un aveuglement impardonnable. Cette exposition, bien qu'elle ne présente qu'une petite partie du vaste catalogue professionnel du maître, met en évidence les deux lignes directrices principales qui orientent sa poétique: la mort et la sensualité, c'est-à-dire les pulsions qui rythment le caractère psychique et biologique de chaque être, non pas à l'intérieur d'un cadre psychopathologique, mais au contraire comme affirmation de la vie et plus largement de la réalité. Qu'on ne confonde pas cependant ce réalisme avec un plagiat servile du modèle (qu'il soit concret ou mental); il faut le voir plutôt comme la narration d'une rencontre ou d'un événement à travers le filtre personnel de l'expérimentation qui digère les faits (utopies) au plus profond des viscères: le réalisme d'Ipoustéguy ne copie pas la réalité mais la rêve, la re-pense. «Scène comique de la vie moderne» de 1976 (pl. 36), réalisé deux ans après la mort prématurée de Céline, sa fille de dix ans, qu'Ipoustéguy apprend par téléphone car il est occupé à ce moment-là par son travail dans les marbrières de Carrare, est une épiphanie tragique, d'une sobriété implacable, sans bavures, qui révèle la douleur dans l'instant même de sa perception concrète, laissant place à la stupeur muette. L'appareil téléphonique sert de détonateur à l'explosion féroce de toutes les parties physiques du sujet, disloquées, arrachées malgré elles, haussées au-dessus de la structure osseuse qui continue à tenir uni un homme propulsé à l'improviste dans la torture de la peine (déflagration encore plus évidente dans la petite étude d'écorché, pl. 35). Deux ans après l'événement, Ipoustéguy le relit en rétablissant ses particularités à l'aide de phrasés qui dépassent la vérité des faits, avec un surréalisme qui n'est pas de la technique de publicitaire, mais de la métaphysique, dans les limbes poétiques fréquentés également par son ami Cremonini; ce n'est pas un hasard si c'est à ce peintre que le maître demande le portrait de Céline, tout en sachant bien que ce ne pourrait jamais être un simple «portrait» («Ostacoli, percorsi e riflessi», 1975-1976, p. 26). C'est là d'ailleurs le caractère insaisissable d'Ipoustéguy, son aptitude à mettre l'observateur



Homme, 1963.

en déroute, le forçant à participer activement à la sculpture au lieu de la subir passivement, sans fixer une seule ligne de conduite, mais en zigzaguant entre des plans interprétatifs parfois opposés. On peut (paradoxalement) comprendre le trouble de ceux qui avaient commandé le monument «Mort de l'évêque Neumann» de 1976 (p. 17) dédié au premier canonisé américain et leur refus insensé de sa mise en place (aujourd'hui dans l'église de Dun-sur-Meuse en France): le corps de bronze flétri et momifié se détache sur le marbre blanc, dans l'indifférence générale de personnes marchant à côté de lui, rendues à l'aide de chaussures et de quelques chevilles, métaphore de leur vivre dans l'absence. Neumann gît étendu, disloqué, avec trois visages-masques (l'un des thèmes récurrents du sculpteur). Ces visages correspondent aux différents âges du chanoine ou à des stades spirituels; du haut d'un nuage blanc, comme si c'était la seule vraie présence capable de dialoguer avec le saint, le sourire tutélaire de sa fille Céline éclaire la structure. Si dans «Scène comique» l'artiste affirme par un coup de poing asséné au creux de l'estomac toute la dureté de la rencontre avec la mort, signe fébrile d'une implication et d'une prise de conscience, dans «Mort de l'évêque Neumann» sont énoncées au contraire une sérénité et une

indifférence inconsciente. Le parcours qui conduit Ipoustéguy à ces deux œuvres, par certains côtés complémentaires, germe à partir d'une vision littéraire érudite dans laquelle la *vanitas* poétique se confond avec les ingrédients de la nature morte. Des exemples tels que le dessin «Tête de mort» de 1941, (pl. 55), et le bronze homonyme de 1961 (pl. 11), tout comme les autres têtes et crânes des années de ses débuts, deviennent dans «Roger ou Le peuple des morts» de 1959 (pl. 8), d'un goût architectural, des prétextes littéraires pour représenter le grand théâtre du monde et du sommeil éternel, selon les canons savants de la culture européenne, mais sans véritable implication personnelle avec le genre humain. Au contraire, avec «Mort du père» (1967-1968, p. 19), Ipoustéguy recherche un nouveau dialogue avec le mystère de la vie, peut-être plus qu'avec celui de la fin. Dédié à l'origine à Jean XXIII (1881-1963), il y appose le masque funéraire de son père après avoir reçu la nouvelle de sa disparition; le pape-père, au centre de la scène, entouré par les cardinaux portant la tiare et avec le visage tuméfié, exprime encore une incitation au raisonnement politico-social: célébration de la perte et clôture d'une époque, entrée dans la suivante, avec les tons brillants de la pierre, de l'acier inox ou du bronze patiné. Ce thème s'accroît et prend des accents macabres dans les toiles de la série «Mort du pape» (pl. 51-53), où le père n'a pas remplacé l'évêque de Rome dans son rôle, et la cadence des têtes des cardinaux bat la mesure d'une procession douloureuse, aux traits fortement expressifs. Les visages bouleversés entourent le corps où s'emmêlent squelette et croix pastorale, côtes et damas, dans ce qui ressemble davantage à une déposition-exposition vampiresque du pouvoir qu'à une veillée religieuse. Avec le marbre d'un blanc haletant de l'«Agonie de la mère» de 1971 (p. 21), et le prototype plus synthétique et âpre d'«Esquisse» (pl. 33), Ipoustéguy glisse sur des corps effleurés par la maladie et les fantasmes, les revêt d'un luxe apparent d'où transparaissent rapidement la peine, la compassion, et où affleurent les gestes d'une relation partagée. La mort de la mère semble la première cérémonie d'une réalité devenue raison intime, révélation faite aux hommes d'un mirage personnel. En somme, une mort qui, surtout après «Scène comique», n'est plus seulement un fantôme collectif, mais l'autobiographie d'une affliction. Malgré son caractère anguleux, élancé et presque irritant, «Petite mort» (pl. 45) est un petit assemblage de 1997, un objet trouvé qui devient support des pensées et sommaire d'une vie en équilibre précaire, demeurant comme le vers d'un poème personnel, retour plus mûr à la *vanitas*, cette fois-ci concise et sans recherche de fioritures: un bucrane suffit à nous faire saisir le dernier acte de la représentation (seul crâne véritable parmi tous ceux qu'a reproduits Ipoustéguy, une sorte de legs naturel). Mais la prise de conscience décisive de l'inévitable défaite terrestre, le désenchantement du congé final, avec les vastes détours infligés par les nombreuses blessures des ans et les traces de la mémoire, se produit avec «Âge des conclusions» de 1998 (pl. 42), deuxième sommet d'un quadrangle inventé où sont examinés les âges des questions, des verdicts, des possibilités et des solutions. «Animula vagula blandula, petite âme, âme tendre et flottante [...], compagne de mon corps qui fut ton hôte, tu vas descendre dans ces lieux pâles, durs et nus», c'est ainsi que commencent et se concluent les *Mémoires d'Hadrien* de Marguerite Yourcenar, où nous percevons la voix d'un vieil homme fatigué, néanmoins vigilant, attentif, bien qu'il soit tourmenté par le dernier voyage. De la même manière, l'homme affaibli qui se profile dans le sombre bronze d'Ipoustéguy penche le front sur sa propre fragilité, fragilité collective, peut-être une connaissance froide, presque cynique, peut-être la consolation d'un destin commun à partager avec le restant de l'humanité, auquel personne ne trouve issue ni remède. Une porte qu'il faut obligatoirement franchir, ou plutôt le passage qui nous fait sortir de cette dimension. «Homme passant la porte» de 1966 (pl. 19), bien connu d'ailleurs en Italie car il a été proposé par les galeries dans de nombreuses expositions monographiques entre 1968 et 1971, marque ce passage en touchant le plus grand nombre de valences pos-

sibles. Il s'agit sans aucun doute de la porte étroite de l'Évangile, mais également des initiations continues auxquelles nous sommes soumis au cours de notre activité quotidienne normale. Postérieur à «La Terre» (pl. 14) et «Homme» (p. 23), respectivement de 1962 et 1963, tous deux exposés dans une salle personnelle à la XXXIIe Biennale de Venise en 1964, ce bronze résume en lui le tournant anthropologique d'Ipoustéguy et redéfinit en même temps l'approche architecturale présentée jusqu'ici. Si l'on peut entrevoir à coup sûr toute la puissance de l'«Homme qui marche» d'Auguste Rodin (1840-1917) et la tension existentielle de la version de Giacometti, il y a cependant un écart vers la sensualité que le Suisse n'arrive jamais à combler, tandis que par rapport au maître du XIXe siècle on sent tout le poids du temps présent, ainsi que l'accent voilé d'un visionnaire qui transgresse les règles classiques, peut-être plus proche de l'audace d'Emile-Antoine Bourdelle (1861-1929) ou de l'intelligence d'Ivan Meštrović (1883-1962). «Petit Val de Grâce» de 1977 (pl. 39), du nom de l'hôpital militaire de Paris, représente la traversée de l'une de ces portes, c'est l'homme (le soldat) blessé et puis guéri, qui porte encore les cicatrices de la bataille, à nouveau de l'histoire: d'une beauté quasi sensuelle, mais non pas cruelle comme le sont au contraire certaines liquéfactions d'Augusto Perez (1929-2000), surtout les hermaphrodites. Sensualité qui est éros, recherche de complétude, sensation d'appartenir l'un à l'autre et de vaincre ainsi la solitude. Parfois, hasard ou chance, des artistes séparés par de grandes distances physiques et temporelles se rencontrent dans la vive expérience du langage, peu importe qu'il soit concret ou volitif: il est étonnant que sans aucune confrontation les corps amoureux de «Maison» (pl. 38) s'entremêlent aux vers des quatrains de Patrizia Valduga, et y distillent des moments de bonheur, se fondant sans la moindre distinction de sexe en un unique concept biologique et organique d'appartenance à une maison commune: «Pour moi en moi au-delà de l'esprit / son corps sur moi comme un manteau / mais au-delà du corps en moi furieusement / en moi en dehors de moi par-delà l'au-delà». L'érotisme d'Ipoustéguy est en effet un hymne à la vie, ironique, irrévérencieux envers la bigoterie, amusé, mais surtout respectueux de l'existence, comme tout son travail; même lorsqu'il est très explicite («Cherche cramouille», 1972, pl. 31), il essaie d'aller plus loin que le premier aspect perceptif, de transformer les actes les plus menus et les plus faciles, comme la poignée de main ou la danse («Danseuse», 1991, pl. 40), en suggestions biographiques. Si le thème de la mort s'achève avec «Âge des conclusions», comme un fruit gâté avant de tomber de la branche, l'amour chez Ipoustéguy, dans toutes ses déclinaisons, semble un fleur qui s'ouvre au fur et à mesure que le temps passe. Il n'est pas difficile de le voir éclore pour la première fois dans les figures géométrisées des années cinquante, avec les blocs qui rappellent les nouveautés allemandes du Bauhaus et, si l'on cherche des influences plus lointaines, les monuments précolombiens, les grandes têtes olmèques, les gigantesques pierres celtiques avec leur caractère d'archétypes. «Bloc» de 1959 (pl. 3) est une évidente ouverture de volumes qui composent un accord de formes, affrontant une modalité semblable à certaines recherches de Giuliano Vangi (1931), artiste qui a subi sans aucun doute l'attrait du Français. Avec l'évolution de son identité, Ipoustéguy ajoute à la forme schématique la saveur du corps humain, la figure devient plus sinueuse, les courbes prennent le dessus, rappellent et démentent en quelque sorte les polissages abstraits de Costantin Brâncuși (1876-1957) (il déclare qu'il a cassé son «œuf»), et accueillent les figures de Henry Moore (1898-1986), comme «Helmet» de 1939-1940 (pensons à «Le fond du rire» de 1966, pl. 22). Tous ces ingrédients confèrent à la sculpture davantage de sensualité et à partir de 1967, avec la collaboration de l'atelier Nicoli de Carrare, il maîtrise une surface encore plus séduisante, à laquelle se joint avec le temps le bilinguisme marbre-métal. La souple légèreté des «Alvéole» (pl. 29-30) synthétise le propos d'une grammaire érotique du tactile, où les vides et les pleins se succèdent pour recréer l'idée de l'union sexuelle,



Ostacoli, percorsi e riflessi, 1975-1976.

dans une élégance éloquente que peu d'autres artistes contemporains non figuratifs ont atteinte, à l'exception peut-être d'Eduardo Chillida (1924-2002) et Giò Pomodoro (1930-2002). L'éros devient enfin surface, plaisir de sentir la peau de la statue glisser sous la paume de la main, jouant avec les différents matériaux, dans une recherche continue de nouveaux codes. Au cours de ses longs séjours à Carrare, de nombreux travaux parmi les plus intéressants du maître tels que «La naissance» (pl. 25) ou «Les plongeuses» (pl. 24), tous deux de 1968, revêtent le double costume de la fusion et du modelage en pierre, avec des résultats intentionnellement dissemblables bien que provenant de la même matrice. Les lignes qui courent dans le marbre comme autant de langues en fuite (il n'est pas difficile de retrouver certains signes adoptés par Floriano Bodini [1933-2005] vers la fin des années soixante), trouvent dans le bronze des reflets plus audacieux. «La naissance», en particulier, dans sa seconde version, renonce à la netteté du marbre original en faveur d'une patine brillante et précieuse; l'événement se concentre sur le détail de l'accouchement, sans rien montrer d'autre, deux mains sont déjà à l'œuvre dans le giron maternel, enserrant l'enfant qui va naître. Ce n'est pas la première sculpture dans laquelle toucher ou se toucher devient une nécessité impérieuse de la matière, qui se plie à cette contrainte nécessaire et appelle le spectateur à en faire personnellement autant, mais ici la douceur de l'événement contraste avec les coupes et les perspectives. Ipoustéguy ne contourne jamais l'obstacle, prend la réalité de front, exaltant cet affrontement, révélant toutes les éventualités pouvant être le lot de chacun, parfois au risque d'irriter; le sexe, la naissance, la mort sont les lettres d'un alphabet qui scande la matura-

tion de l'être vivant, sans fausses pudeurs, en accentuant la férocité de certaines conduites et en souriant de l'ambiguïté de la nature et des formes («Le calice», pl. 32). Tout ruisselle indistinctement, survient et se consume dans l'écoulement durable d'une vérité qui se renouvelle de génération en génération. Il n'y a jamais de césure entre un sujet et l'autre, tout s'accomplit comme dans la récitation d'un long cantique mythologique. La roue de l'existence tourne inexorablement, le créé lui-même entrouvre les valves de ses secrets pour ceux qui veulent en écouter les mystères. Nous sommes tous à la fois fruit, animal, mère, père, enfant, vagin, poitrine humide de plaisir, sexe durci; unique substance scindée entre soi et l'autre avant de se réunir, comme l'amant à la double figure de «Maison», avec un visage tourné vers l'aimé et l'autre qui jouit de son plaisir intime. Ipoustéguy ne renonce pas à décrire chaque moment de la vie, de la conception («Lune de miel», pl. 27) à l'accouchement, jusqu'à l'agonie des moribonds, chaque instant est sacré et mérite un regard. Si l'on analyse le catalogue entier de ses œuvres, le caractère circulaire des motifs sculpturaux devient évident: ils suivent au cours des ans un développement en spirale, se répétant et s'éclaircissant d'une fois à l'autre. Une répétitivité qui est la mesure de notre expérience terrestre, comme l'avait écrit Louise Labé (1524-1566), femme poète française, à laquelle le sculpteur dédie un monument public à Lyon:

Je vis, je meurs; je me brûle et me noie;
J'ai chaud extrême en endurant froidure:
La vie m'est et trop molle et trop dure.
J'ai grands ennuis entremêlés de joie.

Tout à un coup je ris et je larminoie,
Et en plaisir maint grief tourment j'endure;
Mon bien s'en va, et à jamais il dure;
Tout en un coup je sèche et je verdoie.

Ainsi Amour inconstamment me mène;
Et quand je pense avoir plus de douleur,
Sans y penser je me trouve hors de peine.

Puis quand je crois ma joie être certaine,
Et être au haut de mon désiré heur,
Il me remet en mon premier malheur².

Le privilège incroyable, aujourd'hui, de présenter Jean Robert Ipoustéguy de son nom d'artiste, réside dans la possibilité d'accomplir un voyage ininterrompu à travers la longue tradition de la sculpture occidentale, qui permet de retrouver certains paramètres et accomplissements des grands maîtres anciens, jusqu'aux avant-gardes les plus récentes. Cet artiste intense, ingénieux, capable d'inspirer et de soutenir l'effort de nombreux collègues, refoule dans une impasse, comme c'est souvent le cas avec les grands maîtres, la terminologie habituelle de la critique, échappe aux étiquettes et considère que pour lui «faire» équivaut à un engagement constant au service de la sculpture, à laquelle il confie le soin de communiquer; mais surtout il accorde à l'homme un instant d'attention, un instant d'émotion.

¹ J. WOOD, *Termini e Condizioni*, in L. PRATESI (édité par), *Tony Cragg. Material thoughts*, Electa, Milan 2007.

² L. LABÉ, *Œuvres complètes*, Flammarion, Paris 1986.



Testimonianze critiche in Italia / Témoignages critiques en Italie

La prima mostra italiana di Ipoustéguy la si deve al genio intuitivo del critico Luigi Carluccio e del gallerista Mario Tazzoli (Galleria Galatea), affiancati dal gusto straordinario del pittore Enrico Colombotto Rosso. Costoro seppero presentare in Italia alcuni degli artisti più innovativi e importanti del panorama internazionale, ben prima che la lenta compagine di storici e critici d'arte potessero accorgersi del loro linguaggio innovativo. Di seguito riportiamo due scritti di Luigi Carluccio e Franco Solmi, rispettivamente a presentazione della mostra personale di Ipoustéguy alla Galleria Galatea di Torino del 1968 e alla Galleria Forni di Bologna del 1971.

Si tratta di saggi mai pubblicati prima in francese, e di difficile reperimento in Italia, così come la breve presentazione delle opere esposte alla XXXII Biennale di Venezia del 1964 per il padiglione francese, scritta da Annette Michelson.

On doit la première exposition italienne d'Ipoustéguy au génie intuitif du critique Luigi Carluccio et du galeriste Mario Tazzoli (Galleria Galatea), secondés par le goût extraordinaire du peintre Enrico Colombotto Rosso. Ce furent eux qui présentèrent en Italie certains des artistes les plus innovants et importants du panorama international, bien avant que la lente compagnie des historiens et des critiques d'art ne s'aperçoive de leur langage novateur. Nous rapportons ci-dessous deux textes de Luigi Carluccio et de Franco Solmi, qui ont servi respectivement de présentation à l'exposition personnelle d'Ipoustéguy à la Galleria Galatea de Turin en 1968 et à la Galleria Forni de Bologne en 1971. Il s'agit d'essais difficilement trouvable en Italie et qui n'ont jamais été publiés en français auparavant; il en est de même pour la brève présentation des œuvres exposées à la XXXIIe Biennale de Venise de 1964, au pavillon français, écrite par Annette Michelson.

Jean Ipoustéguy

ANNETTE MICHELSON

Per la sua vastità e per i suoi fini, l'opera di Ipoustéguy, pervasa di storia e di senso monumentale, tanto per le dimensioni come per la sua funzione essenziale, deriva da quella visione che colloca l'uomo al centro di un universo, in cui si cancellano i confini tra l'organico e l'inorganico.

Questa realtà, questa visione si esprime mediante una proliferazione tematica, i cui motivi vengono esposti successivamente o simultaneamente, e presentano un carattere inevitabilmente contrastante o dialettico. Così, all'inizio, una forma ovoidale aperta, inquietante presagio di vita, di distruzione e di morte-nella-vita, offre il pretesto formale a una serie di meditazioni sull'eternità e il tempo, sull'essere e il divenire, sul mito e la storia.

La spiegazione di questi temi essenziali da parte di uno spirito aperto all'eterna proposta della storia, che rimette in discussione valori apparentemente metastorici, proprio questo chiarimento, ottenuto attraverso una costruzione architettonica rigorosa e una sintassi specificamente scultorea, finisce col dare a quest'opera una qualità euristica, e una dimensione unica all'epoca di Ipoustéguy e nostra.

Sculpture di Ipoustéguy esposte alla XXXII Biennale di Venezia:

- «Cenotafio», 1957, latta.
- «Granchio e uccello», 1958, bronzo.
- «Casco spaccato», 1958, bronzo.
- «Davide e Golia», 1959, bronzo.
- «Seneca», 1959, bronzo.
- «Roger o Il popolo dei morti», 1959, bronzo.
- «Elmo n° 2», 1960, bronzo.
- «San Giovanni d'Acari», 1960, bronzo.
- «Cuma», 1960, bronzo.
- «Micene», 1960, bronzo.
- «Il buon Dio», 1960, bronzo.
- «Uomo che ride», 1960, bronzo.
- «Vespa», 1961, bronzo.
- «Testa di morto», 1961, bronzo.
- «Di lontano la terra», 1962, bronzo a cera perduta.
- «La Terra», 1962, bronzo.
- «Remoulus o Uomo che scende da un veicolo», 1962, bronzo.
- «La collina del Lorrain», 1962, bronzo.
- «La portaerei», 1962, bronzo.
- «Forte Donatello», 1962, bronzo.
- «Erba e melograno», 1962, bronzo a cera perduta.
- «Onda», 1963, bronzo.
- «Treno che fuma», 1963, bronzo.
- «Uomo», 1963, bronzo.

Jean Ipoustéguy

ANNETTE MICHELSON

Par son ampleur et les buts qu'elle se propose, l'œuvre d'Ipoustéguy, pénétrée d'histoire et de sens du monumental, tant par ses dimensions que du fait de sa fonction essentielle, découle d'une vision qui place l'homme au centre d'un univers où s'efface la frontière entre l'organique et l'inorganique.

Cette réalité, cette vision s'expriment au moyen d'une prolifération thématique dont les motifs sont exposés successivement ou simultanément et présentent un caractère inévitablement contrastant ou dialectique. Ainsi, au début, une forme ovoidale ouverte, inquiétant présage de vie, de destruction et de mort-dans-la-vie, fournit un prétexte formel à une série de méditations sur l'éternité et le temps, sur l'être et le devenir, sur le mythe et l'histoire. Une telle explication de ces thèmes essentiels de la part d'un esprit ouvert à la proposition éternelle de l'histoire, remettant en discussion des valeurs apparemment métahistoriques, une telle élucidation, obtenue grâce à une construction architecturale rigoureuse et une syntaxe spécifique sculpturale, finit par conférer à cette œuvre une qualité heuristique et une dimension unique à l'époque d'Ipoustéguy, la nôtre.

Sculptures exposées à la XXXIIe Biennale de Venise

- «Cénotaphe», 1957, fer-blanc.
- «Crabe et oiseau», 1958, bronze.
- «Casque fendu», 1958, bronze.
- «David et Goliath», 1959, bronze.
- «Sénèque», 1959, bronze.
- «Roger ou Le peuple des morts», 1959, bronze.
- «Heaume n° 2», 1960, bronze.
- «Saint-Jean-d'Acari», 1960, bronze.
- «Cuma», 1960, bronze.
- «Mycènes», 1960, bronze.
- «Le bon Dieu», 1960, bronze.
- «Homme qui rit», 1960, bronze.
- «Guêpe», 1961, bronze.
- «Tête de mort», 1961, bronze.
- «Au loin la terre», 1962, bronze, fonte à la cire perdue.
- «La Terre», 1962, bronze.
- «Remoulus ou Homme descendant d'un véhicule», 1962, bronze.
- «La colline du Lorrain», 1962, bronze.
- «Porte-avions», 1962, bronze.
- «Fort Donatello», 1962, bronze.
- «Graine et grenade», 1962, bronze, fonte à la cire perdue.
- «Vague», 1963, bronze.
- «Train qui fume», 1963, bronze.
- «Homme», 1963, bronze.

Jean Ipoustéguy

LUIGI CARLUCCIO

Ecco un artista che ci prende al primo assalto, ma che è difficile da prendere; perché noi possiamo, sì, intuire subito la grandezza delle intenzioni, la forza con cui egli enuclea una presenza formale dell'assoluto, ma lui ci porge scarsi riferimenti stilistici entro cui racchiudere, come in una sequenza logica, la continuità del suo fare. Ipoustéguy muove quasi sempre da una constatazione elementare, o diciamo piuttosto ch'egli può indugiare esprimendo una forza costante, che cioè non consuma la sua potenzialità, sulla prima constatazione elementare di una forma, che in tale costanza diventa a volte ossessiva, perché essa soddisfa tutte le sue esigenze di azione e di conoscenza. È come un blocco compatto, denso di suggerimenti, le cui definizioni, e quindi «identificazioni», sono contenute ai margini, quasi per rispettare il nodo di vita del quale, pur attraverso la gabbia di ferro della materia inorganica percepiamo le sottili pulsazioni, le contrazioni e le crepe, le fosse, le voragini, i gonfiori, le eruzioni ch'esse producono. Le «teste» di Ipoustéguy sono la testimonianza più prossima del suo indugiare sulla semplice esistenza di una forma o presenza elementare dell'assoluto e ciò che l'artista definisce «tactiles» sono una indicazione avanzata delle condizioni primarie del suo lavoro. Non una semplice presa di possesso di natura ottica ma una vera e propria penetrazione dialettica dell'oggetto, un'adesione viva e sensitiva alla forma inerte che però si ravviva attraverso la molteplicità degli echi fisici, dei rimandi, delle modificazioni sensoriali reciproche e delle implicazioni che tali modificazioni suggeriscono intorno alla natura e all'ampiezza del dato conoscitivo.

Se poi l'artista procede verso la realizzazione di un più grande disegno ciò avviene ancora per successive constatazioni elementari, in una specie di gioco serrato, e a volte persino avventato su rischi sconcertanti, di aggregazioni degli elementi, di incastri, di blocchi; cioè, di nuovo, un gioco rude e perentorio di quantità, di pesi, di masse, che presentano in una dimensione dilatata le stesse voragini, gli stessi gonfiori, le stesse crepe ed eruzioni. E non sono allora semplici indicazioni morfologiche, ma, semmai, vie di penetrazione, itinerari esplosivi verso l'interno dell'opera, verso il suo nodo primordiale, verso il campo di fuoco della lotta dell'artista con l'angelo, il momento di decisione che bisogna scavalcare: ed è un nodo per il quale le consuete nozioni di spazio e tempo e, giacché deve necessariamente manifestarsi in figure, anche le nozioni di numero e di prospettiva non hanno che un senso relativo, si accomodano al fine di esprimere un furore che è materico e psichico, una volontà di esistere, tesa oltre il labirinto manieristico, che scarta i limiti e modifica le relazioni tra essere e non essere e accetta lo stesso dubbio amletico come una terza autentica, anzi efficace, ipotesi del vero.

Il terzo braccio di «Alessandro», come già la terza gamba dell'«Uomo»; le discordanze di «Remoulus», le incongruenze di «Uomo che spinge una porta», sono il residuo attivo di questo dubbio, l'avverarsi della presenza concreta dentro, sopra, attraverso un'immagine concreta di un'ipotesi che non è soltanto di natura fantastica. Voglio dire che il problema più scoperto nell'opera di Ipoustéguy non è quello di giustificare una somma di rinunce accettate per compiacere una volontà di stilizzazione o di coerenza formale, quanto quello di giustificare la sua incapacità alla rinuncia, alimentata dalla speranza di poter arrivare allo stile con la pienezza

delle intenzioni, conservando intatti l'energia, l'impegno e la disponibilità dell'artista, lasciando che questi elementi del fare mostrino il loro carattere di necessità e diventino così elementi di stile.

«Alessandro davanti a Ecbatana» e «Donna nel bagno» sono i poli opposti e in un certo senso persino polemici che possono coesistere all'interno del campo d'attività di Ipoustéguy; due immagini che cancellano Braque e Rodin, il rigore e la passione sensuale e al tempo stesso scavalcano le norme correnti della visualità pura, che nella stessa misura per vie apparentemente diverse contribuiscono a consolidare l'opera di Ipoustéguy in una zona che è immensa e tuttavia non consuma o svilisce la sua concentrazione vitale. «Alessandro» è la specie archeologica, la «Donna» la specie erotica di un medesimo impulso ad essere integralmente oggetti della vita dentro la vita, oggetti reali dentro la realtà. Nell'«Alessandro» (che i torinesi possono vedere sistemato presso la sede della SAI, in corso Galileo Galilei) la figura si stacca forse dal muro della tomba della memoria, o vi rientra per assumervi la misura dell'eternità. È una figura fatta di blocchi cretacei; un insieme di scaglie e di corazzature dal quale si sciolgono gli arti carnosì a indicare la persistente capacità d'aggressione, la volontà di possesso, la presa, la lusinga, anche la carezza come una tentazione che fa parte dell'uomo compresso dal potere; una parte inalienabile. Ecbatana, la città, sta rattappata davanti ad Alessandro, raggomitolata, chiusa su se stessa come un ragno, come un granchio che finge la sua morte sorpreso da un gesto sospetto; o come un fiore diurno sul quale è scesa d'improvviso l'ombra. Forse «Alessandro davanti a Ecbatana» è un poema sul silenzio della caccia, sull'immobilità nell'agguato, sull'attrazione dell'orrore, sulla sospensione panica che ci attanaglia quando arriviamo alle soglie della crudeltà. Forse è anche un discorso intorno al lento piacere, all'indicibile voluttà che accomuna i due termini della violenza, il carnefice e la vittima. Ecbatana può anche essere l'immagine della femmina rannicchiata a nascondere la sua bellezza e le sue provocazioni, ma consapevole che la sua sola presenza, il semplice fatto di esistere costituiscono una sfida.

In opposizione appunto alla calma ambigua e intensa di Ecbatana, «Donna nel bagno» è una trappola che scatta. Sentiamo la cerniera che salta. Le squame e le corazzature si sfogliano su gangli invisibili, sollevando brandelli di maschera che sono brandelli di carne. Crudele *peeling* che non può aver fine se deve rispondere alla volontà dell'artista d'arrivare nel profondo nudo di un nudo. Con la sua struttura sconvolta e sconvolgente, priva di coperture e di difese sino a poter sembrare insieme tragica, grottesca ed erotica questa immagine scopre la natura viscerale delle motivazioni dalle quali con impeto e determinazione che non hanno uguali nella scultura d'oggi, Ipoustéguy prende l'avvio per rendere visibile, plasticamente riconoscibile, l'aggraviata logica della nostra adesione agli eventi ed ai fenomeni della vita.

Jean Ipoustéguy

LUIGI CARLUCCIO

Voici un artiste qui nous prend au premier assaut, mais lui-même est difficile à prendre; car s'il est vrai que nous pouvons saisir immédiatement la grandeur de ses intentions et la force avec laquelle il arrive à dégager une présence formelle de l'absolu, il nous offre peu de références stylistiques capables d'embrasser, comme dans une séquence logique, la continuité de sa démarche. Ipoustéguy part presque toujours d'une constatation élémentaire; disons plutôt qu'il peut s'attarder, tout en exprimant une force constante, qui ne consume pas d'un coup toute sa potentialité, sur la première constatation élémentaire d'une forme que cette constance rend parfois obsessive, parce qu'elle satisfait à toutes ses exigences d'action et de connaissance. Tel un bloc compact, riche en suggestions, dont les définitions, et par conséquent les «identifications», sont reléguées dans les marges, comme pour respecter le nœud vital dont nous percevons, même à travers la cage de fer de la matière inorganique, les pulsations subtiles, les contractions et les fissures, les fosses, les abîmes, les boursouffures, les éruptions qu'elles produisent.

Les «têtes» d'Ipoustéguy sont le témoignage le plus proche de sa façon de s'attarder sur la simple existence d'une forme, ou présence élémentaire de l'absolu, et ce que l'artiste définit comme «tactiles» sont une indication supplémentaire des conditions primordiales de son travail. Qui ne se réduit pas à une simple prise de possession de nature optique, mais est au contraire une véritable pénétration dialectique de l'objet, une adhésion vivante et sensible à la forme inerte, qui se ranime toutefois à travers la multiplicité des échos physiques, des renvois, des modifications sensorielles réciproques et des implications que ces modifications suggèrent à propos de la nature et de l'ampleur de la donnée cognitive.

Si l'artiste s'adonne à la réalisation d'un dessein plus important, cela se fait encore par constatations élémentaires successives, dans une sorte de jeu serré, allant même parfois jusqu'à la témérité de risques déconcertants, d'agréments d'éléments, d'emboîtements, de blocs; c'est-à-dire de nouveau un jeu rude et péremptoire de quantités, de poids, de masses, présentant dans une dimension dilatée les mêmes abîmes, les mêmes boursouffures, les mêmes fissures et éruptions. Ce ne sont pas dans ce cas de simples indications morphologiques, mais plutôt des voies de pénétration, des itinéraires explosifs vers l'intérieur de l'œuvre, vers son noyau primordial, vers le champ incandescent de la lutte de l'artiste avec l'ange, moment décisif qu'il faut dépasser: c'est un noyau pour lequel les notions habituelles d'espace et de temps et, puisqu'il doit nécessairement se manifester par des figures, également les notions de nombre et de perspective n'ont qu'un sens relatif et s'adaptent afin d'exprimer une fureur qui a trait à la matière et au psychisme, une volonté d'exister qui va au-delà du labyrinthe du maniérisme, repoussant les limites et modifiant les relations entre être et ne pas être, et qui accueille le doute d'Hamlet comme une troisième hypothèse authentique et même efficace, du vrai.

Le troisième bras d'«Alexandre devant Ecbatane», ainsi que la troisième jambe de l'«Homme passant la porte», les discordances de «Remoulus», les incohérences de l'«Homme poussant une porte» sont le résidu actif de ce doute, l'accomplissement d'une présence concrète à l'intérieur, au-dessus, au travers de l'image concrète d'une hypothèse qui n'est pas seulement de nature fantasti-

que. Je veux dire que le problème le plus évident dans l'œuvre d'Ipoustéguy n'est pas tant celui de justifier une somme de renoncements acceptés pour satisfaire à une volonté de stylisation ou de cohérence formelle, que de justifier son incapacité à renoncer, alimentée par l'espoir d'atteindre le style dans la plénitude de ses intentions, en conservant intactes l'énergie, la rigueur et la disponibilité de l'artiste et en permettant à ces éléments de prouver leur caractère de nécessité et de devenir ainsi des éléments du style.

«Alexandre devant Ecbatane» et «Femme au bain» sont les pôles opposés, en un certain sens polémiques, qui peuvent coexister à l'intérieur du champ d'activité d'Ipoustéguy; deux images qui effacent Braque et Rodin, la rigueur et la passion sensuelle, et dépassent en même temps les règles habituelles de la visualité pure qui, dans la même mesure, par des voies apparemment diverses, contribuent à affermir l'œuvre d'Ipoustéguy dans une zone qui, tout en étant immense, ne consume ni ne dégrade sa concentration vitale. «Alexandre» est l'espèce archéologique, la «Femme» l'espèce érotique d'une même tendance à être intégralement objets de la vie à l'intérieur de la vie, objets réels à l'intérieur de la réalité. Dans l'«Alexandre» (que les Turinois peuvent voir installé au siège de la SAI, corso Galileo Galilei), la figure se détache peut-être du mur de la tombe de la mémoire, ou bien y rentre pour y prendre la mesure de l'éternité. C'est une figure faite de blocs argileux; un ensemble d'éclats et de cuirassements d'où se dégagent les membres charnus, indiquant la capacité d'agression persistante, la volonté de possession, la prise, le plaisir et aussi la caresse comme une tentation faisant partie de l'homme comprimé par le pouvoir; une partie inaliénable.

Ecbatane, la ville, est recroquevillée devant Alexandre, pelotonnée, refermée sur elle-même comme une araignée, comme un crabe faisant semblant d'être mort, surpris par un geste suspect; ou comme une fleur diurne sur laquelle l'ombre est descendue à l'improviste. Peut-être «Alexandre devant Ecbatane» est-il un poème sur le silence de la chasse, sur l'immobilité de l'affût, sur l'attraction de l'horreur, sur la suspension panique qui nous tenaille lorsque nous parvenons au seuil de la cruauté. Peut-être est-ce aussi une illustration du lent plaisir, de l'indicible volupté qui unit les deux extrémités de la violence, le bourreau et la victime. Ecbatane peut être aussi l'image de la femme tapie pour cacher sa beauté et ses provocations, mais consciente que sa seule présence, le simple fait d'exister, constituent un défi.

En opposition au calme ambigu et intense d'Ecbatane, «Femme au bain» est un piège qui se déclenche. Nous entendons la charnière sauter. Les éclats et les cuirassements s'effeuillent sur des ganglions invisibles, soulevant des lambeaux de masque qui sont des lambeaux de chair. *Peeling* cruel qui ne peut connaître de fin sans devoir répondre à la volonté de l'artiste d'atteindre la nudité profonde d'un nu. Avec sa structure bouleversée et bouleversante, sans couvertures ni défenses jusqu'à paraître tout à la fois tragique, grotesque et érotique, cette image dévoile la nature viscérale des motivations dont part Ipoustéguy, avec une fougue et une détermination sans égales dans la sculpture d'aujourd'hui, pour rendre visible, plastiquement reconnaissable, la logique enchevêtrée de notre adhésion aux événements et aux phénomènes de la vie.

Un maestro dell'immagine

FRANCO SOLMI

La mostra di Jean Ipoustéguy si apre a Bologna in sintonia che a me pare perfetta con il dispiegarsi di una situazione italiana ed europea tesa a verificare, nell'arte come nella letteratura nel cinema e nel teatro, la «sconfitta sociale» dell'artista, costretto a produrre per il mercato della cultura quella merce apprezzata ma ormai incomprensibile che è il prodotto di fantasia. Questo, per sua natura, sfugge alle categorie della realtà istituzionalizzata, ne è, anzi, la negazione in quanto vi si sfalsano completamente le categorie su cui si basa l'armonia societaria. L'opera porta in sé un ordine disordinante capace, se non di disgregare, di mettere in discussione quello, ideologicamente determinato, attraverso cui la realtà «si presenta».

Nel presente l'artista non organico al sistema sconta l'inattualità che gli garantisce l'autonomia; può così instaurarsi nel suo lavoro il precario equilibrio di interrogativi irrisolti e la serenità contraddittoria che concretizza un momento dell'immaginazione che non ha preso il potere: quello che non mi è sembrato inesatto definire la moderna «arte d'immagine».

Non starò a ripetermi su ciò che, a mio avviso, differenzia questa dall'arte della figurazione, nuova o vecchia che sia, o dalla serie degli «eventi» consumabili (non meno che dalla «concettualità» già consumata), perché l'opera di Ipoustéguy ne è testimonianza tanto immediata e autorevole da costituire, solo col mostrarsi, la negazione degli schemi trionfalistici consueti alle avanguardie e alle retroguardie. Essa mi pare una riprova di come le operazioni su tempi lunghi (che, nella realtà dello sperimentalismo, attivo su tempi brevissimi, mi sembra possano qualificarsi come i tempi dell'utopia) siano ancor oggi le sole capaci di garantire risultati «duraturi» (e per ciò stesso alternativi, *autres*, e comunque inspiegabili alla luce dell'ideologia del rapido consumo) all'opera d'arte sottratta alla «realtà del presente» attraverso una contemporanea assunzione del tempo (e dello spazio) nelle sue dimensioni storiche e astoriche, e quindi resa «indefinibile»: un mistero, ancora una volta, della immaginazione.

La dimidiata «realtà del presente» abitata dalle copie conformi e dagli oggetti biologici costruttivi nelle ideologie massificanti appartiene a un tempo della cronaca che l'arte di Ipoustéguy comprende ma in cui è ben lontana dall'esaurirsi, instaurandosi in essa una dimensione totalmente impregiudicata; la dimensione, appunto, del «tempo dell'immagine». Che questa, con tutta la sua carica di individualismo partecipante fino ai limiti d'una lucida ossessione, sia propria di Ipoustéguy, mi pare lo abbia confermato lui stesso: «Moi, partant d'une obsession formelle (je pense que c'est l'oeuf, ou l'utérus, ou le poing) je la développe et je voudrais qu'elle agglutine, qu'elle annexe de proche en proche le monde environnant / gens et choses et paysage / cela peut donner aussi bien mes tactiles que "Le discours sous Mistra" ou "Alexandre devant Ecbatane" (qui sont une tentative de sculpture-paysage). Chez moi la plastique n'est que le résultat de mes "mobiles d'être" intimes».

Il recupero dell'intimismo in forme aggressive e coinvolgenti, fa di Ipoustéguy il testimone irripetibile della situazione contraddittoria dell'uomo moderno che là ove abbia la forza di restare individuo assomma in sé una tale pluralità di dimensioni, logiche ed alogiche insieme da renderlo socialmente incomprensibile. Ed ecco la temporalità colma di contraddizioni cronologiche di

quel «Discours sous Mistra» che, composto nel 1964, resta, senza dubbio, una delle tappe fondamentali del lavoro dello scultore francese che vi seppe realizzare, in stranita unità, un assunto dialettico e pluralistico capace di coinvolgere, contendendole in una sorte di modernissimo «mistero laico», anche le leggi paralizzanti del linguaggio societario non escluso quel concettualismo integrato che Kant avrebbe definito della «bellezza aderente». L'opera di Ipoustéguy si situa così, contemporaneamente e con lucidissima contraddizione, al di fuori e al di dentro delle dimensioni socialmente funzionali dello spazio e del tempo, penetrando le regioni, del tutto incommensurabili, di una temporalità e di una spazialità psicologiche. L'opera ne risulta enormemente arricchita, indefinibile alla luce di un univoco concetto di esteticità; quasi un processo che, improvvisamente arrestatosi nel momento in cui il «fingere» artistico si concretizza in fatto plastico, si presenta come «classicità» frantumata, immagine concreta di una contraddizione.

Colse benissimo questo aspetto fondamentale Walter Lewino quando, in una pubblicazione del 1966, riferendosi al già ricordato «Discours sous Mistra», scriveva che l'opera «n'est ni démonstration ni poème: c'est une somme, une manière de débat symphonique et contradictoire. Il pose des questions, n'y répond pas toujours; raconte des histoires; greffe incidente sur incidente; s'attarde pour le plaisir d'un bon mot, d'une image; ouvre des parenthèses, omet de les fermer». E ancora, in un altro punto dello stesso testo: «L'objet sculpture est dépassé. Le "Discours" ne demeure objet que dans la mesure où, à l'usage de la société, il porte en lui ses contre-objets et les contre-objets de ses objets». Oggetto e negazione dell'oggetto, la scultura di Ipoustéguy, dal «Discours» a la «Femme au bain», da l'«Homme poussant une porte» / straordinario esempio del «realismo irrazionale» a cui può approdare l'immaginazione ai «Tactiles», a «Le danseur», agli «Études de jambe», fino alle opere ultimissime, ripete ai limiti dell'ossessione un discorso che, per essere tutto interiore all'oggetto estetico non è meno aperto alla penetrazione del lettore il quale, anzi, è provocato a partecipare, ad entrare nel mondo dell'immagine per viverne la contraddittoria ricchezza, e a ritrovare in sé le contrastanti tensioni di cui s'intesse questo, davvero inquietante, barocco moderno.

La coscienza di una impregiudicata partecipazione alla vita dell'anti-oggetto che è la sua scultura permane, del resto, lucidissima in Ipoustéguy: «Le sculpteur» sono ancora parole sue «est celui qui a le don d'appréhender son élaboration de plusieurs points de l'espace à la fois, et sa probité professionnelle l'oblige à localiser autour d'elle le plus grand nombre possible de lieux d'observation: j'y ajoute un poste supplémentaire situé au cœur même de la sculpture. Voilà le sculpteur: il se déplace autour de son obsession; il y pénètre et, s'il a de la conviction vous allez avec lui».

L'accento alla probità professionale assume, riferito a questo straordinario artista, un sapore che va assai oltre le piccole polemiche sul «mestiere» per investire le questioni ben più profonde di un «fare arte» secondo i modi dell'altera modestia che fu, sempre, dei grandi creatori d'immagini. Ed ecco il potente disporsi delle masse, l'insinuante gioco della luce, l'improvviso frangersi e ritrovarsi della materia in volumi in cui pare rapprendersi l'impeto di natura degli antichi cicli megalitici e insieme, ricomporsi l'ordine meraviglioso del più classico «fingere» plastico.

Il linguaggio di Ipoustéguy fonda la sua prorompente modernità sul fondo d'ancestrali memorie, portando con incredibile naturalezza a convivere, in una sintesi possente, il peso rude di materie immemorabilmente corrose e la più abbacinata lucidità dell'acciaio e del cristallo.

Antico e moderno, linguaggi ormai desueti e frasi attualissime, entrano così a far parte, con pari legittimità, del racconto di questo maestro dell'immagine la cui opera si propone all'oggi come un interrogativo, e al passato come una risposta inquietante e modernissima in cui è coinvolto l'uomo e la sua storia più intima e sconosciuta.

Un maître de l'image

FRANCO SOLMI

L'exposition de Jean Ipoustéguy s'ouvre à Bologne en parfaite syntonie, me semble-t-il, avec l'évolution d'une situation italienne et européenne où tend à s'affirmer, dans l'art comme dans la littérature, le cinéma et le théâtre, la «défaite sociale» de l'artiste, contraint de produire pour le marché de la culture cette marchandise appréciée, mais désormais incompréhensible, qu'est le produit de l'imagination. Celui-ci, par sa nature, échappe aux catégories de la réalité institutionnalisée, et en est même la négation, en ce sens que les catégories sur lesquelles se base l'harmonie de la société y sont complètement en porte-à-faux. L'œuvre porte en elle un ordre désordonnant capable, sinon de désagréger, tout au moins de mettre en discussion l'ordre, déterminé idéologiquement, selon lequel la réalité «se présente».

Aujourd'hui, l'artiste qui n'est pas inséré dans le système paie l'inactualité qui garantit son autonomie; ainsi peut s'instaurer dans son travail un équilibre précaire entre des doutes irrésolus et une sérénité contradictoire caractérisant un moment de l'imagination qui n'a pas pris le pouvoir: ce qu'il ne m'a pas semblé inexact de définir comme l'«art d'image» moderne.

Je ne voudrais pas me répéter au sujet de ce qui, d'après moi, différencie cet art de la figuration, qu'elle soit nouvelle ou ancienne, ou de la série des «événements» consommables (tout comme de la «conceptualité», déjà consommée), parce que l'œuvre d'Ipoustéguy en est un témoignage si immédiat et prestigieux qu'elle constitue, par le seul fait de se montrer, la négation des codes triomphalistes habituels aux avant-gardes et aux arrière-gardes. Elle me paraît confirmer le fait que les opérations sur la longue durée (face à la réalité de l'expérimentalisme, qui agit sur une durée très courte, elle me semble pouvoir être qualifiée de durée de l'utopie) sont aujourd'hui encore les seules capables de garantir des résultats «durables» (et par là-même alternatifs, autres, et en tout cas inexplicables à la lumière de l'idéologie de la consommation rapide) à une œuvre d'art soustraite à la «réalité du présent» grâce à une perception contemporaine du temps (et de l'espace) dans ses dimensions historiques et anhistoriques, et par conséquent rendue «indéfinissable»: un mystère, encore une fois, de l'imagination. La partielle «réalité du présent», habitée par les copies conformes et les objets biologiques constructifs dans certaines idéologies massifiantes appartient à un temps de la chronique que l'art d'Ipoustéguy comprend mais dans lequel il est loin de s'épuiser, car s'y instaure une dimension totalement suspendue; la dimension, précisément, du «temps de l'image». Que celle-ci, avec toute sa charge d'individualisme participant, jusqu'à la limite d'une obsession lucide, soit le propre d'Ipoustéguy, il l'a, me semble-t-il, confirmé lui-même: «Moi, partant d'une obsession formelle (je pense que c'est l'œuf, ou l'utérus, ou le poing) je la développe et je voudrais qu'elle agglutine, qu'elle annexe de proche en proche le monde environnant / gens et choses et paysage / cela peut donner aussi bien mes tactiles que "Le discours sous Mistra" ou "Alexandre devant Ecbatane" (qui sont une tentative de sculpture-paysage). Chez moi la plastique n'est que le résultat de mes "mobiles d'être" intimes».

Sa récupération de l'intimisme, dans des formes qui agressent et interpellent, fait d'Ipoustéguy le témoin exclusif de la situation contradictoire de l'homme moderne qui, là où il a la force de rester un individu, réunit en lui-même une telle pluralité de dimensions, à la fois logiques et alogiques,

qu'il en devient socialement incompréhensible. Voici donc la temporalité pleine de contradictions chronologiques du «Discours sous Mistra»; composé en 1964, il reste sans aucun doute l'une des étapes fondamentales de l'œuvre du sculpteur français, qui sut atteindre là, dans une unité éparse, à une assertion dialectique et pluraliste capable de contenir également, en les affrontant dans une sorte de «mystère laïque» extrêmement moderne, les lois paralysantes du langage sociétal, sans exclure le conceptualisme intégré que Kant aurait défini comme celui de la «beauté adhérente». L'œuvre d'Ipoustéguy se situe ainsi, dans une contradiction très lucide, à la fois en dehors et à l'intérieur des dimensions socialement fonctionnelles de l'espace et du temps, pénétrant les régions, parfaitement incommensurables, d'une temporalité et d'une spatialité psychologiques. L'œuvre en apparaît énormément enrichie, indéfinissable à la lumière d'un concept de valeur esthétique univoque; presque un processus qui, s'arrêtant à l'improviste au moment où la «fiction» artistique se concrétise en un fait plastique, se présente comme un «classicisme» morcelé, image concrète d'une contradiction.

Walter Lewino a fort bien saisi cet aspect fondamental, lorsque dans une publication de 1966, se référant au «Discours sous Mistra» déjà cité, il écrivait que l'œuvre «n'est ni démonstration ni poème: c'est une somme, une manière de débat symphonique et contradictoire. Il pose des questions, n'y répond pas toujours; raconte des histoires; greffe incidente sur incidente; s'attarde pour le plaisir d'un bon mot, d'une image; ouvre des parenthèses, omet de les fermer». Et encore, dans un autre passage du même texte: «L'objet sculpture est dépassé. Le "Discours" ne demeure objet que dans la mesure où, à l'usage de la société, il porte en lui ses contre-objets et les contre-objets de ses objets». Objet et négation de l'objet, la sculpture d'Ipoustéguy, du «Discours» à «Femme au bain», de l'«Homme poussant une porte», exemple extraordinaire de «réalisme irrationnel» auquel peut aborder l'imagination, en passant par les «Tactiles», «Le danseur», les «Études de jambe», jusqu'aux toutes dernières œuvres, répète à la limite de l'obsession un discours qui, tout en étant tout à fait intérieur à l'objet esthétique, n'en est pas moins ouvert à la pénétration du lecteur, lequel est même poussé à participer, à entrer dans le monde de l'image pour en vivre la richesse contradictoire, et à retrouver en lui-même les tensions contrastantes dont est tissé ce baroque moderne, réellement inquiétant. La conscience d'une participation ouverte à la vie de l'anti-objet qu'est sa sculpture demeure, du reste, extrêmement lucide chez Ipoustéguy: «Le sculpteur», ce sont encore ses mots «est celui qui a le don d'appréhender son élaboration de plusieurs points de l'espace à la fois, et sa probité professionnelle l'oblige à localiser autour d'elle le plus grand nombre possible de lieux d'observation: j'y ajoute un poste supplémentaire situé au cœur même de la sculpture. Voilà le sculpteur: il se déplace autour de son obsession; il y pénètre et, s'il a de la conviction, vous allez avec lui». S'agissant de cet artiste extraordinaire, l'allusion à la probité professionnelle prend une saveur qui dépasse de très loin les petites polémiques à propos du «métier», pour aborder les questions bien plus profondes d'une façon de «faire de l'art» avec la modestie hautaine qui a toujours été le propre des grands créateurs d'images. Voici donc le puissant agencement des masses, le jeu insinuant de la lumière, le bris soudain de la matière et sa recombinaison en volumes dans lesquels paraît se figer la violence naturelle des anciens cycles mégalithiques et en même temps se reconstruire l'ordre merveilleux de la «fiction» plastique la plus classique.

Le langage d'Ipoustéguy fonde sa modernité impétueuse sur la base de souvenirs ancestraux, faisant cohabiter avec un naturel incroyable, en une synthèse puissante, le poids rude de matières corrodées de temps immémorial et la luisance la plus éblouissante de l'acier et du cristal.

Ancien et moderne, langages désormais désuets et phrases parfaitement actuelles font ainsi partie, avec la même légitimité, du récit de ce maître de l'image dont l'œuvre se propose face au présent comme une interrogation et au passé comme une réponse inquiétante et très moderne, englobant l'homme et son histoire la plus intime et la moins commune.

Opere esposte / Œuvres présentées

Tutte le opere per le quali non è stata precisata alcuna fonte sono tratte dalla collezione dell'artista. / Toutes les œuvres pour lesquelles aucune mention n'est précisée sont issues de la division Ipoustéguy. Legenda / Légende P.A.: prova d'artista E.A.: épreuve d'artiste

Sculpture / Sculptures

1. «Jeanne d'Arc» («Giovanna d'Arco»), 1957
Bronzo, 38 x 38 x 45 cm.
P.A. I/IV.

FONDERIA: Tesconi & C. Fonderia d'Arte Snc, Pietrasanta (Lucca).
COLLEZIONE: privata, Parigi.
BIBLIOGRAFIA: P. GAUDIBERT, E. ARTAUD, M. CHASSAT, *Ipoustéguy*, Éditions Cercle d'Art, Parigi 1989, p. 18.

1. «Jeanne d'Arc», 1957
Bronze, 38 x 38 x 45 cm.
E.A. I/IV.

FONDEUR: Tesconi & C. Fonderia d'Arte Snc, Pietrasanta (Lucca).
COLLECTION: privée, Paris.
BIBLIOGRAPHIE: P. GAUDIBERT, E. ARTAUD, M. CHASSAT, *Ipoustéguy*, Éditions Cercle d'Art, Paris 1989, p. 18.

2. «Césarienne» («Cesareo»), 1958
Bronzo, 16,5 x 25 x 12 cm.
P.A.
FONDERIA: Susse Fondeur, Arcueil.

2. «Césarienne», 1958
Bronze, 16,5 x 25 x 12 cm.
E.A.
FONDEUR: Susse Fondeur, Arcueil.

3. «Bloc» («Blocco»), 1959
Bronzo, 27 x 35 x 37 cm.
P.A. I/IV.
FONDERIA: Tesconi & C. Fonderia d'Arte Snc, Pietrasanta (Lucca).

3. «Bloc», 1959
Bronze, 27 x 35 x 37 cm.
E.A. I/IV.
FONDEUR: Tesconi & C. Fonderia d'Arte Snc, Pietrasanta (Lucca).

4. «Du Guesclin» («Du Guesclin»), 1959
Bronzo, 23 x 34 x 34 cm.
P.A. I/III.
FONDERIA: Valsuani Fondeur, Bagneux (Parigi).
BIBLIOGRAFIA: *Ipoustéguy*, catalogo della mostra (Albert Loeb Gallery, New York, 17 marzo - 18 aprile 1964), Albert Loeb Gallery, New York 1964; *Ipoustéguy. Werke 1956-1978*, catalogo della mostra (Staatliche Kunsthalle, Berlino, 14 gennaio - 5 aprile 1979), Staatliche Kunsthalle, Berlino 1979, p. 49.

4. «Du Guesclin», 1959
Bronze, 23 x 34 x 34 cm.
E.A. I/III.
FONDEUR: Valsuani Fondeur, Bagneux (Paris).
BIBLIOGRAPHIE: *Ipoustéguy*, catalogue de l'exposition (Albert Loeb Gallery, New York, 17 mars - 18 avril 1964), Albert Loeb Gallery, New York 1964; *Ipoustéguy. Werke 1956-1978*, catalogue de l'exposition (Staatliche Kunsthalle, Berlin, 14 janvier - 5 avril 1979), Staatliche Kunsthalle, Berlin 1979, p. 49.

5. «Sénèque» («Seneca»), 1959
Bronzo, 22 x 16 x 18 cm.
2/6.
FONDERIA: Valsuani Fondeur, Bagneux (Parigi).
BIBLIOGRAFIA: A. MICHELSON, *Jean Ipoustéguy*, in *Catalogo della XXXII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*, catalogo della mostra (Venezia, 20 giugno - 18 ottobre 1964), Biennale di Venezia, Venezia 1964, p. 217; *Ipoustéguy. Werke 1956-1978*, catalogo della mostra (Staatliche Kunsthalle, Berlino, 14 gennaio - 5 aprile 1979), Staatliche Kunsthalle, Berlino 1979, p. 45.

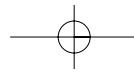
5. «Sénèque», 1959
Bronze, 22 x 16 x 18 cm.
2/6.
FONDEUR: Valsuani Fondeur, Bagneux (Paris).
BIBLIOGRAPHIE: A. MICHELSON, *Jean Ipoustéguy*, in *Catalogo della XXXII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*, catalogue de l'exposition (Venise, 20 juin - 18 octobre 1964), Biennale di Venezia, Venise 1964, p. 217; *Ipoustéguy. Werke 1956-1978*, catalogue de l'exposition (Staatliche Kunsthalle, Berlin, 14 janvier - 5 avril 1979), Staatliche Kunsthalle, Berlin 1979, p. 45.

6. «Roger Binne» («Roger Binne»), 1959
Bronzo, 33 x 21 x 20 cm.
1/6.
FONDERIA: Susse Fondeur, Arcueil.
COLLEZIONE: privata, Parigi.
BIBLIOGRAFIA: P. GAUDIBERT, E. ARTAUD, M. CHASSAT, *Ipoustéguy*, Éditions Cercle d'Art, Parigi 1989, p. 22; *Ipoustéguy. Werke 1956-1978*, catalogo della mostra (Staatliche Kunsthalle, Berlino, 14 gennaio - 5 aprile 1979), Staatliche Kunsthalle, Berlino 1979, p. 48.

6. «Roger Binne», 1959
Bronze, 33 x 21 x 20 cm.
1/6.
FONDEUR: Susse Fondeur, Arcueil.
COLLECTION: privée, Paris.
BIBLIOGRAPHIE: P. GAUDIBERT, E. ARTAUD, M. CHASSAT, *Ipoustéguy*, Éditions Cercle d'Art, Paris 1989, p. 22; *Ipoustéguy. Werke 1956-1978*, catalogue de l'exposition (Staatliche Kunsthalle, Berlin, 14 janvier - 5 avril 1979), Staatliche Kunsthalle, Berlin 1979, p. 48.

7. «Champignons» («Funghi»), 1959
Bronzo, 32 x 22 x 24,5 cm.
P.A.
FONDERIA: Valsuani Fondeur, Bagneux (Parigi).

7. «Champignons», 1959
Bronze, 32 x 22 x 24,5 cm.
E.A.



FONDEUR: Valsuani Fondevur, Bagneux (Paris).

8. «Roger ou Le peuple des morts» («Roger o Il popolo dei morti»), 1959
Bronzo, 150 x 132 x 127 cm.
P.A. I/IV.

FONDERIA: Tesconi & C. Fonderia d'Arte Snc, Pietrasanta (Lucca).
BIBLIOGRAFIA: A. MICHELSON, *Jean Ioustéguy*, in *Catalogo della XXXII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*, catalogo della mostra (Venezia, 20 giugno - 18 ottobre 1964), Biennale di Venezia, Venezia 1964, p. 217; *Ioustéguy. Werke 1956-1978*, catalogo della mostra (Staatliche Kunsthalle, Berlino, 14 gennaio - 5 aprile 1979), Staatliche Kunsthalle, Berlino 1979, p. 44; J. IPOUSTÉGUY, E. ARTAUD, *Entretiens. Ioustéguy, parlons...*, Diagonales, Éditions Cercle d'Art, Parigi 1993, p. 79.

8. «Roger ou Le peuple des morts», 1959
Bronze, 150 x 132 x 127 cm.
E.A. I/IV.

FONDEUR: Tesconi & C. Fonderia d'Arte Snc, Pietrasanta (Lucca).
BIBLIOGRAPHIE: A. MICHELSON, *Jean Ioustéguy*, in *Catalogo della XXXII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*, catalogue de l'exposition (Venise, 20 juin - 18 octobre 1964), Biennale di Venezia, Venise 1964, p. 217; *Ioustéguy. Werke 1956-1978*, catalogue de l'exposition (Staatliche Kunsthalle, Berlin, 14 janvier - 5 avril 1979), Staatliche Kunsthalle, Berlin 1979, p. 44; J. IPOUSTÉGUY, E. ARTAUD, *Entretiens. Ioustéguy, parlons...*, Diagonales, Éditions Cercle d'Art, Paris 1993, p. 79.

9. «Étude de femme» («Studio di donna»), 1959
Bronzo, 52 x 33 x 21 cm.
P.A. I/III.
FONDERIA: Bruno Cuffini Fonderie d'Art, Tain-l'Hermitage.

9. «Étude de femme», 1959
Bronze, 52 x 33 x 21 cm.
E.A. I/III.
FONDEUR: Bruno Cuffini Fonderie d'Art, Tain-l'Hermitage.

10. «Homme qui rit» («Uomo che ride»), 1960
Bronzo, 26,5 x 24,5 x 21 cm.
P.A. I/III.
FONDERIA: Valsuani Fondevur,

Bagneux (Parigi).
BIBLIOGRAPHIE: A. MICHELSON, *Jean Ioustéguy*, in *Catalogo della XXXII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*, catalogo della mostra (Venezia, 20 giugno - 18 ottobre 1964), Biennale di Venezia, Venezia 1964, p. 217; *Ioustéguy*, catalogo della mostra (Albert Loeb Gallery, New York, 17 marzo - 18 aprile 1964), Albert Loeb Gallery, New York 1964; *Ioustéguy. Werke 1956-1978*, catalogo della mostra (Staatliche Kunsthalle, Berlino, 14 gennaio - 5 aprile 1979), Staatliche Kunsthalle, Berlino 1979, p. 52.

10. «Homme qui rit», 1960
Bronze, 26,5 x 24,5 x 21 cm.
E.A. I/III.

FONDEUR: Valsuani Fondevur, Bagneux (Paris).
BIBLIOGRAPHIE: A. MICHELSON, *Jean Ioustéguy*, in *Catalogo della XXXII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*, catalogue de l'exposition (Venise, 20 juin - 18 octobre 1964), Biennale di Venezia, Venise 1964, p. 217; *Ioustéguy*, catalogue de l'exposition (Albert Loeb Gallery, New York, 17 mars - 18 avril 1964), Albert Loeb Gallery, New York 1964; *Ioustéguy. Werke 1956-1978*, catalogue de l'exposition (Staatliche Kunsthalle, Berlin, 14 janvier - 5 avril 1979), Staatliche Kunsthalle, Berlin 1979, p. 52.

11. «Tête de mort» («Testa di morto»), 1961
Bronzo, 17 x 19,5 x 24 cm.
P.A. I/III.
FONDERIA: Susse Fondevur, Arcueil.
BIBLIOGRAFIA: A. MICHELSON, *Jean Ioustéguy*, in *Catalogo della XXXII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*, catalogo della mostra (Venezia, 20 giugno - 18 ottobre 1964), Biennale di Venezia, Venezia 1964, p. 217; *Ioustéguy*, catalogo della mostra (Albert Loeb Gallery, New York, 17 marzo - 18 aprile 1964), Albert Loeb Gallery, New York 1964; P. GAUDIBERT, E. ARTAUD, M. CHASSAT, *Ioustéguy*, Éditions Cercle d'Art, Parigi 1989, p. 108.

11. «Tête de mort», 1961
Bronze, 17 x 19,5 x 24 cm.
E.A. I/III.
FONDEUR: Susse Fondevur, Arcueil.
BIBLIOGRAPHIE: A. MICHELSON, *Jean Ioustéguy*, in *Catalogo della XXXII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*, catalogue de l'exposition (Venise, 20

juin - 18 octobre 1964), Biennale di Venezia, Venise 1964, p. 217; *Ioustéguy*, catalogue de l'exposition (Albert Loeb Gallery, New York, 17 mars - 18 avril 1964), Albert Loeb Gallery, New York 1964; P. GAUDIBERT, E. ARTAUD, M. CHASSAT, *Ioustéguy*, Éditions Cercle d'Art, Paris 1989, p. 108.

12. «Guêpe» («Vespa»), 1961
Bronzo, 19 x 26 x 26 cm.
P.A. I/III.

FONDERIA: Valsuani Fondevur, Bagneux (Parigi).
BIBLIOGRAFIA: A. MICHELSON, *Jean Ioustéguy*, in *Catalogo della XXXII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*, catalogo della mostra (Venezia, 20 giugno - 18 ottobre 1964), Biennale di Venezia, Venezia 1964, p. 217.

12. «Guêpe», 1961
Bronze, 19 x 26 x 26 cm.
E.A. I/III.

FONDEUR: Valsuani Fondevur, Bagneux (Paris).
BIBLIOGRAPHIE: A. MICHELSON, *Jean Ioustéguy*, in *Catalogo della XXXII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*, catalogue de l'exposition (Venise, 20 juin - 18 octobre 1964), Biennale di Venezia, Venise 1964, p. 217.

13. «Urne» («Urna»), 1961
Bronzo, 24 x 36 x 27 cm.
P.A.
FONDERIA: Valsuani Fondevur, Bagneux (Parigi).

13. «Urne», 1961
Bronze, 24 x 36 x 27 cm.
E.A.
FONDEUR: Valsuani Fondevur, Bagneux (Paris).

14. «La Terre» («La Terra»), 1962
Bronzo, 190 x 50 x 70 cm.
P.A. I/III.
FONDERIA: Susse Fondevur, Arcueil.
BIBLIOGRAFIA: A. MICHELSON, *Jean Ioustéguy*, in *Catalogo della XXXII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*, catalogo della mostra (Venezia, 20 giugno - 18 ottobre 1964), Biennale di Venezia, Venezia 1964, p. 217; M. TROCHE, *Ioustéguy. Sculptures et dessins de 1957 à 1978*, catalogo della mostra (Fondation Nationale des Arts Graphiques et Plastiques, Parigi, 20 giugno - 15 agosto 1978), Fondation Nationale des Arts Graphiques

et Plastiques, Parigi 1978; *Ioustéguy. Werke 1956-1978*, catalogo della mostra (Staatliche Kunsthalle, Berlino, 14 gennaio - 5 aprile 1979), Staatliche Kunsthalle, Berlino 1979, p. 73; P. GAUDIBERT, E. ARTAUD, M. CHASSAT, *Ioustéguy*, Éditions Cercle d'Art, Parigi 1989, p. 24; T. BERTRAND, *Rimbaud, l'enfant lettré*, Éditions Cercle d'Art, Parigi 1991, p. 32; J. IPOUSTÉGUY, E. ARTAUD, *Entretiens. Ioustéguy, parlons...*, Diagonales, Éditions Cercle d'Art, Parigi 1993, p. 77.

14. «La Terre», 1962
Bronze, 190 x 50 x 70 cm.
E.A. I/III.

FONDEUR: Susse Fondevur, Arcueil.
BIBLIOGRAPHIE: A. MICHELSON, *Jean Ioustéguy*, in *Catalogo della XXXII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*, catalogue de l'exposition (Venise, 20 juin - 18 octobre 1964), Biennale di Venezia, Venise 1964, p. 217; M. TROCHE, *Ioustéguy. Sculptures et dessins de 1957 à 1978*, catalogue de l'exposition (Fondation Nationale des Arts Graphiques et Plastiques, Paris, 20 juin - 15 août 1978), Fondation Nationale des Arts Graphiques et Plastiques, Paris 1978; *Ioustéguy. Werke 1956-1978*, catalogue de l'exposition (Staatliche Kunsthalle, Berlin, 14 janvier - 5 avril 1979), Staatliche Kunsthalle, Berlin 1979, p. 73; P. GAUDIBERT, E. ARTAUD, M. CHASSAT, *Ioustéguy*, Éditions Cercle d'Art, Paris 1989, p. 24; T. BERTRAND, *Rimbaud, l'enfant lettré*, Éditions Cercle d'Art, Paris 1991, p. 32; J. IPOUSTÉGUY et E. ARTAUD, *Entretiens. Ioustéguy, parlons...*, Diagonales, Éditions Cercle d'Art, Paris 1993, p. 77.

15. «Braise» («Brace»), 1964
Bronzo, 13 x 30 x 25 cm.
P.A.
FONDERIA: Valsuani Fondevur, Bagneux (Parigi).
BIBLIOGRAFIA: *Ioustéguy: sculptures récentes*, catalogo della mostra (Galerie Claude Bernard, Parigi, 20 settembre - 26 ottobre 1985), Galerie Claude Bernard, Parigi 1985.

15. «Braise», 1964
Bronze, 13 x 30 x 25 cm.
E.A.
FONDEUR: Valsuani Fondevur, Bagneux (Paris).
BIBLIOGRAPHIE: *Ioustéguy: sculptures récentes*, catalogue de l'exposition (Galerie Claude Bernard, Paris,

20 septembre - 26 octobre 1985), Galerie Claude Bernard, Paris 1985.

16. «Dynamite» («Dinamite»), 1964
Bronzo, 25,5 x 16,5 x 20,5 cm.
P.A.
FONDERIA: Valsuani Fondevur, Bagneux (Parigi).
BIBLIOGRAFIA: *Ioustéguy. Werke 1956-1978*, catalogo della mostra (Staatliche Kunsthalle, Berlino, 14 gennaio - 5 aprile 1979), Staatliche Kunsthalle, Berlino 1979, p. 85.

16. «Dynamite», 1964
Bronze, 25,5 x 16,5 x 20,5 cm.
E.A.

FONDEUR: Valsuani Fondevur, Bagneux (Paris).
BIBLIOGRAPHIE: *Ioustéguy. Werke 1956-1978*, catalogue de l'exposition (Staatliche Kunsthalle, Berlin, 14 janvier - 5 avril 1979), Staatliche Kunsthalle, Berlin 1979, p. 85.

17. «Viens» («Vieni»), 1966
Bronzo, 25 x 16 x 6 cm.
P.A. I/III.

FONDERIA: Valsuani Fondevur, Bagneux (Parigi).
BIBLIOGRAFIA: *Ioustéguy. Werke 1956-1978*, catalogo della mostra (Staatliche Kunsthalle, Berlino, 14 gennaio - 5 aprile 1979), Staatliche Kunsthalle, Berlino 1979, p. 148.

17. «Viens», 1966
Bronze, 25 x 16 x 6 cm.
E.A. I/III.
FONDEUR: Valsuani Fondevur, Bagneux (Paris).
BIBLIOGRAPHIE: *Ioustéguy. Werke 1956-1978*, catalogue de l'exposition (Staatliche Kunsthalle, Berlin, 14 janvier - 5 avril 1979), Staatliche Kunsthalle, Berlin 1979, p. 148.

18. «Le gisant» («Il giacente»), 1966
Bronzo, 29,5 x 14,5 x 11,5 cm.
1/9.
FONDERIA: Valsuani Fondevur, Bagneux (Parigi).
BIBLIOGRAFIA: *Ioustéguy. Werke 1956-1978*, catalogo della mostra (Staatliche Kunsthalle, Berlino, 14 gennaio - 5 aprile 1979), Staatliche Kunsthalle, Berlino 1979, p. 152.

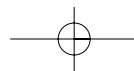
18. «Le gisant», 1966
Bronze, 29,5 x 14,5 x 11,5 cm.
1/9.
FONDEUR: Valsuani Fondevur, Bagneux (Paris).
BIBLIOGRAPHIE: *Ioustéguy. Werke 1956-*

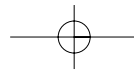
1978, catalogue de l'exposition (Staatliche Kunsthalle, Berlin, 14 janvier - 5 avril 1979), Staatliche Kunsthalle, Berlin 1979, p. 152.

19. «Homme passant la porte» («Uomo che passa attraverso la porta»), 1966
Bronzo, 200 x 128 x 125 cm.
P.A. III/III.

FONDERIA: Godard Fonderie d'Art, Malakoff.
BIBLIOGRAFIA: L. CARLUCCIO, *Ioustéguy*, catalogo della mostra (Galleria Galatea, Torino, 29 febbraio - 25 marzo 1968), Galleria Galatea, Torino 1968, pp. 6-7; *Ioustéguy*, catalogo della mostra (Galleria Odyssea, Roma, 18 aprile - 20 maggio 1968), Galleria Odyssea, Roma 1968, pp. 6-7; F. SOLMI, *Ioustéguy*, catalogo della mostra (Galleria Forni, Bologna, 9-30 ottobre 1971), Galleria Forni, Bologna 1971, p. 7; M. TROCHE, *Ioustéguy. Sculptures et dessins de 1957 à 1978*, catalogo della mostra (Fondation Nationale des Arts Graphiques et Plastiques, Parigi, 20 giugno - 15 agosto 1978), Fondation Nationale des Arts Graphiques et Plastiques, Parigi 1978; *Ioustéguy. Werke 1956-1978*, catalogo della mostra (Staatliche Kunsthalle, Berlino, 14 gennaio - 5 aprile 1979), Staatliche Kunsthalle, Berlino 1979, pp. 136-137, 140-143; P. GAUDIBERT, E. ARTAUD, M. CHASSAT, *Ioustéguy*, Éditions Cercle d'Art, Parigi 1989, p. 125; J. UPDIKE, B. MATTHIEUSSENT, *Un simple regard. Essais sur l'art*, Pierre Horay, Parigi 1990, p. 134; J. IPOUSTÉGUY, E. ARTAUD, *Entretiens. Ioustéguy, parlons...*, Diagonales, Éditions Cercle d'Art, Parigi 1993, p. 69.

19. «Homme passant la porte», 1966
Bronze, 200 x 128 x 125 cm.
E.A. III/III.
FONDEUR: Godard Fonderie d'Art, Malakoff.
BIBLIOGRAPHIE: L. CARLUCCIO, *Ioustéguy*, catalogo de l'exposition (Galleria Galatea, Turin, 29 février - 25 mars 1968), Galleria Galatea, Turin, 1968, p. 6-7; *Ioustéguy*, catalogue de l'exposition (Galleria Odyssea, Rome, 18 avril - 20 mai 1968), Galleria Odyssea, Rome 1968, p. 6-7; F. SOLMI, *Ioustéguy*, catalogue de l'exposition (Galleria Forni, Bologne, 9-30 octobre 1971), Galleria Forni, Bologne 1971, p. 7; M. TROCHE, *Ioustéguy. Sculptures et dessins de 1957 à 1978*, catalogue de l'exposition (Fondation Nationale des





Arts Graphiques et Plastiques, Paris, 20 juin - 15 août 1978), Fondation Nationale des Arts Graphiques et Plastiques, Paris 1978; *Ipoustéguy. Werke 1956-1978*, catalogo de l'exposition (Staatliche Kunsthalle, Berlin, 14 janvier - 5 avril 1979), Staatliche Kunsthalle, Berlin 1979, p. 136-137, 140-143; P. GAUDIBERT, E. ARTAUD, M. CHASSAT, *Ipoustéguy*, Éditions Cercle d'Art, Paris 1989, p. 125; J. UPDIKE, B. MATTHIEUSSENT, *Un simple regard. Essais sur l'art*, Pierre Horay, Paris 1990, p. 134; J. IPOUSTÉGUY, E. ARTAUD, *Entretiens. Ipoustéguy, parlons...*, Diagonales, Éditions Cercle d'Art, Paris 1993, p. 69.

20. «Esquisse de l'homme passant la porte» («Abbozzo di uomo che passa attraverso la porta»), 1966 Bronzo, 29 x 25 x 10 cm.

P.A. I/III.

FONDERIA: Valsuani Fondateur, Bagneux (Parigi).

BIBLIOGRAFIA: *Ipoustéguy. Werke 1956-1978*, catalogo della mostra (Staatliche Kunsthalle, Berlino, 14 gennaio - 5 aprile 1979), Staatliche Kunsthalle, Berlino 1979, p. 144; P. GAUDIBERT, E. ARTAUD, M. CHASSAT, *Ipoustéguy*, Éditions Cercle d'Art, Parigi 1989, p. 144.

20. «Esquisse de l'homme passant la porte», 1966

Bronze, 29 x 25 x 10 cm.

E.A. I/III.

FONDEUR: Valsuani Fondateur, Bagneux (Paris).

BIBLIOGRAPHIE: *Ipoustéguy. Werke 1956-1978*, catalogo de l'exposition (Staatliche Kunsthalle, Berlin, 14 janvier - 5 avril 1979), Staatliche Kunsthalle, Berlin 1979, p. 144; P. GAUDIBERT, E. ARTAUD, M. CHASSAT, *Ipoustéguy*, Éditions Cercle d'Art, Paris 1989, p. 144.

21. «Tête d'Alexandre» («Testa di Alessandro»), 1966 Bronzo, 56 x 37 x 43 cm.

FONDERIA: Fonderia d'Arte, Verona.

COLLEZIONE: Galleria Forni, Bologna. BIBLIOGRAFIA: L. CARLUCCIO, *Ipoustéguy*, catalogo della mostra (Galleria Galatea, Torino, 29 febbraio - 25 marzo 1968), Galleria Galatea, Torino 1968, p. 16 (la scultura è presentata col titolo di «Étude pour Alexandre» senza essere inserita nell'armatura esterna e definitiva); *Ipoustéguy*, catalogo della mostra (Galleria Odyssea, Roma, 18 aprile - 20 maggio 1968), Galleria Odyssea,

Roma 1968, p. 3 (la scultura è presentata col titolo di «Étude pour Alexandre» senza essere inserita nell'armatura esterna e definitiva); F. SOLMI, *Ipoustéguy*, catalogo della mostra (Galleria Forni, Bologna, 9-30 ottobre 1971), Galleria Forni, Bologna 1971, p. 15 («Étude d'Alexandre»); *Ipoustéguy. Werke 1956-1978*, catalogo della mostra (Staatliche Kunsthalle, Berlino, 14 gennaio - 5 aprile 1979), Staatliche Kunsthalle, Berlino 1979, p. 156.

21. «Tête d'Alexandre», 1966 Bronze, 56 x 37 x 43 cm.

FONDEUR: Fonderia d'Arte, Vérone.

COLLECTION: Galleria Forni, Bologne.

BIBLIOGRAPHIE: L. CARLUCCIO, *Ipoustéguy*, catalogo de l'exposition (Galleria Galatea, Torino, 29 février - 25 mars 1968), Galleria Galatea, Torino 1968, p. 16 (la sculpture, qui n'est pas insérée dans l'armature externe et définitive, est présentée sous le titre «Étude pour Alexandre»); *Ipoustéguy*, catalogue de l'exposition (Galleria Odyssea, Rome, 18 avril - 20 mai 1968), Galleria Odyssea, Rome 1968, p. 3 (la sculpture, qui n'est pas insérée dans l'armature externe et définitive, est présentée sous le titre «Étude pour Alexandre»); F. SOLMI, *Ipoustéguy*, catalogue de l'exposition (Galleria Forni, Bologne, 9-30 octobre 1971), Galleria Forni, Bologne 1971, p. 15 («Étude d'Alexandre»); *Ipoustéguy. Werke 1956-1978*, catalogue de l'exposition (Staatliche Kunsthalle, Berlin, 14 janvier - 5 avril 1979), Staatliche Kunsthalle, Berlin 1979, p. 156.

22. «Le fond du rire» («Il fondo del riso»), 1966 Bronzo, 56 x 33 x 31 cm.

P.A. I/III.

FONDERIA: Fonderia d'Arte, Verona. BIBLIOGRAFIA: L. CARLUCCIO, *Ipoustéguy*, catalogo della mostra (Galleria Galatea, Torino, 29 febbraio - 25 marzo 1968), Galleria Galatea, Torino 1968, p. 15; *Ipoustéguy*, catalogo della mostra (Galleria Odyssea, Roma, 18 aprile - 20 maggio 1968), Galleria Odyssea, Roma 1968, p. 4; F. SOLMI, *Ipoustéguy*, catalogo della mostra (Galleria Forni, Bologna, 9-30 ottobre 1971), Galleria Forni, Bologna 1971, p. 17.

22. «Le fond du rire», 1966 Bronze, 56 x 33 x 31 cm.

E.A. I/III.

FONDEUR: Fonderia d'Arte, Vérone. BIBLIOGRAPHIE: L. CARLUCCIO, *Ipoustéguy*, catalogue de l'exposition

(Galleria Galatea, Turin, 29 février - 25 mars 1968), Galleria Galatea, Turin, 1968, p. 15; *Ipoustéguy*, catalogue de l'exposition (Galleria Odyssea, Rome, 18 avril - 20 mai 1968), Galleria Odyssea, Rome 1968, p. 4; F. SOLMI, *Ipoustéguy*, catalogue de l'exposition (Galleria Forni, Bologne, 9-30 octobre 1971), Galleria Forni, Bologne 1971, p. 17.

23. «Encéphale» («Encefalo»), 1966 Bronzo, 43 x 25 x 24 cm.

P.A. I/III.

FONDERIA: Valsuani Fondateur, Bagneux (Parigi).

BIBLIOGRAFIA: L. CARLUCCIO, *Ipoustéguy*, catalogo della mostra (Galleria Galatea, Torino, 29 febbraio - 25 marzo 1968), Galleria Galatea, Torino 1968, p. 4; *Ipoustéguy*, catalogo della mostra (Galleria Odyssea, Roma, 18 aprile - 20 maggio 1968), Galleria Odyssea, Roma 1968, p. 4; F. SOLMI, *Ipoustéguy*, catalogo della mostra (Galleria Forni, Bologna, 9-30 ottobre 1971), Galleria Forni, Bologna 1971, p. 9; *Ipoustéguy. Werke 1956-1978*, catalogo della mostra (Staatliche Kunsthalle, Berlino, 14 gennaio - 5 aprile 1979), Staatliche Kunsthalle, Berlino 1979, p. 144; P. GAUDIBERT, E. ARTAUD, M. CHASSAT, *Ipoustéguy*, Éditions Cercle d'Art, Parigi 1989, p. 23.

23. «Encéphale», 1966

Bronze, 43 x 25 x 24 cm.

E.A. I/III.

FONDEUR: Valsuani Fondateur, Bagneux (Paris).

BIBLIOGRAPHIE: L. CARLUCCIO, *Ipoustéguy*, catalogue de l'exposition (Galleria Galatea, Turin, 29 février - 25 mars 1968), Galleria Galatea, Turin, 1968, p. 4; *Ipoustéguy*, catalogue de l'exposition (Galleria Odyssea, Rome, 18 avril - 20 mai 1968), Galleria Odyssea, Rome 1968, p. 4; F. SOLMI, *Ipoustéguy*, catalogue de l'exposition (Galleria Forni, Bologne, 9-30 octobre 1971), Galleria Forni, Bologne 1971, p. 9; *Ipoustéguy. Werke 1956-1978*, catalogue de l'exposition (Staatliche Kunsthalle, Berlin, 14 janvier - 5 avril 1979), Staatliche Kunsthalle, Berlin 1979, p. 144; P. GAUDIBERT, E. ARTAUD, M. CHASSAT, *Ipoustéguy*, Éditions Cercle d'Art, Paris 1989, p. 23.

24. «Les plongieuses» («Le tuffatrici»), 1968

Bronzo, 36 x 155 x 150 cm.

1/8.

FONDERIA: Tesconi & C. Fonderia d'Arte Snc, Pietrasanta (Lucca).

BIBLIOGRAFIA: M. TROCHE, *Ipoustéguy. Sculptures et dessins de 1957 à 1978*, catalogo della mostra (Fondation Nationale des Arts Graphiques et Plastiques, Parigi, 20 giugno - 15 agosto 1978), Fondation Nationale des Arts Graphiques et Plastiques, Parigi 1978; *Ipoustéguy. Werke 1956-1978*, catalogo della mostra (Staatliche Kunsthalle, Berlino, 14 gennaio - 5 aprile 1979), Staatliche Kunsthalle, Berlino 1979, pp. 162-163; P. GAUDIBERT, E. ARTAUD, M. CHASSAT, *Ipoustéguy*, Éditions Cercle d'Art, Parigi 1989, p. 37; J. IPOUSTÉGUY, E. ARTAUD, *Entretiens. Ipoustéguy, parlons...*, Diagonales, Éditions Cercle d'Art, Parigi 1993, p. 74.

24. «Les plongieuses», 1968 Bronze, 36 x 155 x 150 cm.

1/8.

FONDEUR: Tesconi & C. Fonderia d'Arte Snc, Pietrasanta (Lucca).

BIBLIOGRAPHIE: M. TROCHE, *Ipoustéguy. Sculptures et dessins de 1957 à 1978*, catalogue de l'exposition (Fondation Nationale des Arts Graphiques et Plastiques, Paris, 20 juin - 15 août 1978), Fondation Nationale des Arts Graphiques et Plastiques, Paris 1978; *Ipoustéguy. Werke 1956-1978*, catalogue de l'exposition (Staatliche Kunsthalle, Berlin, 14 janvier - 5 avril 1979), Staatliche Kunsthalle, Berlin 1979, pp. 162-163; P. GAUDIBERT, E. ARTAUD, M. CHASSAT, *Ipoustéguy*, Éditions Cercle d'Art, Paris 1989, p. 37; J. IPOUSTÉGUY, E. ARTAUD, *Entretiens. Ipoustéguy, parlons...*, Diagonales, Éditions Cercle d'Art, Paris 1993, p. 74.

25. «La naissance» («La nascita»), 1968 Bronzo, 100 x 80 x 90 cm.

P.A. I/IV.

FONDERIA: Godard Fonderie d'Art, Malakoff.

BIBLIOGRAFIA: F. SOLMI, *Ipoustéguy*, catalogo della mostra (Galleria Forni, Bologna, 9-30 ottobre 1971), Forni, Bologna 1971, p. 5; M. TROCHE, *Ipoustéguy. Sculptures et dessins de 1957 à 1978*, catalogo della mostra (Fondation Nationale des Arts Graphiques et Plastiques, Parigi, 20 giugno - 15 agosto 1978), Fondation Nationale des Arts Graphiques et Plastiques, Parigi 1978; *Ipoustéguy. Werke 1956-1978*, catalogo della mostra (Staatliche Kunsthalle, Berlino, 14 gennaio - 5 aprile 1979), Staatliche Kunsthalle, Berlino 1979, p. 225; P. GAUDIBERT, E. ARTAUD,

M. CHASSAT, *Ipoustéguy*, Éditions Cercle d'Art, Parigi 1989, p. 204; J. UPDIKE, B. MATTHIEUSSENT, *Un simple regard. Essais sur l'art*, Pierre Horay, Parigi 1990, p. 145.

25. «La naissance», 1968 Bronze, 100 x 80 x 90 cm.

E.A. I/IV.

FONDEUR: Godard Fonderie d'Art, Malakoff.

BIBLIOGRAPHIE: F. SOLMI, *Ipoustéguy*, catalogue de l'exposition (Galleria Forni, Bologne, 9-30 octobre 1971), Forni, Bologne 1971, p. 5; M. TROCHE, *Ipoustéguy. Sculptures et dessins de 1957 à 1978*, catalogue de l'exposition (Fondation Nationale des Arts Graphiques et Plastiques, Paris, 20 juin - 15 août 1978), Fondation Nationale des Arts Graphiques et Plastiques, Paris 1978; *Ipoustéguy. Werke 1956-1978*, catalogue de l'exposition (Staatliche Kunsthalle, Berlin, 14 janvier - 5 avril 1979), Staatliche Kunsthalle, Berlin 1979, p. 225; P. GAUDIBERT, E. ARTAUD, M. CHASSAT, *Ipoustéguy*, Éditions Cercle d'Art, Paris 1989, p. 204; J. UPDIKE, B. MATTHIEUSSENT, *Un simple regard. Essais sur l'art*, Pierre Horay, Paris 1990, p. 145.

26. «Petit buisson»

(«Piccolo cespuglio»), 1970

Ceramica, 8,5 x 15 x 10,5 cm.

ATELIER: E. Kieser, Bensheim.

26. «Petit buisson», 1970

Ceramica, 8,5 x 15 x 10,5 cm.

ATELIER: E. Kieser, Bensheim.

27. «Lune de miel»

(«Luna di miele»), 1970

Ceramica, 8,5 x 21,5 x 9,5 cm.

ATELIER: E. Kieser, Bensheim.

27. «Lune de miel», 1970

Ceramica, 8,5 x 21,5 x 9,5 cm.

ATELIER: E. Kieser, Bensheim.

28. «La brouette» («La carriola»), 1970

Ceramica, 26,5 x 28 x 11 cm.

ATELIER: E. Kieser, Bensheim.

28. «La brouette», 1970

Ceramica, 26,5 x 28 x 11 cm.

ATELIER: E. Kieser, Bensheim.

29. «Alvéole G» («Alveolo G»), 1970

Marmo bianco, 66 x 31 x 45 cm.

ATELIER: Studio Carlo Nicoli, Carrara. BIBLIOGRAFIA: *Ipoustéguy. Werke 1956-1978*, catalogo della mostra (Staatliche Kunsthalle, Berlino, 14 gennaio - 5 aprile 1979), Staatliche Kunsthalle, Berlino 1979, p. 166-167.

14 gennaio - 5 aprile 1979), Staatliche Kunsthalle, Berlino 1979, pp. 166-167.

29. «Alvéole G», 1970

Marbre blanc, 66 x 31 x 45 cm.

ATELIER: Studio Carlo Nicoli, Carrara. BIBLIOGRAPHIE: *Ipoustéguy. Werke 1956-1978*, catalogue de l'exposition (Staatliche Kunsthalle, Berlin, 14 janvier - 5 avril 1979), Staatliche Kunsthalle, Berlin 1979, p. 166-167.

30. «Alvéole I» («Alveolo I»), 1970

Marmo grigio venato, 66 x 31 x 45 cm.

ATELIER: Studio Carlo Nicoli, Carrara.

30. «Alvéole I», 1970

Marbre gris veiné, 66 x 31 x 45 cm.

ATELIER: Studio Carlo Nicoli, Carrara.

31. «Cherche cramouille»

(«In cerca dell'umida natura»), 1972

Bronzo, fusione a cera persa,

11 x 42 x 19 cm.

P.A.

FONDERIA: Valsuani Fondateur, Bagneux (Parigi).

BIBLIOGRAFIA: *Ipoustéguy. Werke 1956-1978*, catalogo della mostra (Staatliche Kunsthalle, Berlino, 14 gennaio - 5 aprile 1979), Staatliche Kunsthalle, Berlino 1979, p. 170.

31. «Cherche cramouille», 1972

Bronze, fonte à la cire perdue,

11 x 42 x 19 cm.

E.A.

FONDEUR: Valsuani Fondateur, Bagneux (Paris).

BIBLIOGRAPHIE: *Ipoustéguy. Werke 1956-1978*, catalogue de l'exposition (Staatliche Kunsthalle, Berlin, 14 janvier - 5 avril 1979), Staatliche Kunsthalle, Berlin 1979, p. 170.

32. «Le calice» («Il calice»), 1970

Bronzo lucido realizzato in due elementi,

26,5 x 15,5 x 15 cm.

P.A. I/IV.

FONDERIA: Godard Fonderie d'Art, Malakoff.

32. «Le calice», 1970

Bronze poli à deux éléments,

26,5 x 15,5 x 15 cm.

E.A. I/IV.

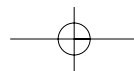
FONDEUR: Godard Fonderie d'Art, Malakoff.

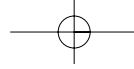
33. «Esquisse de l'agonie de la mère»

(«Abbozzo di agonia della madre»), 1971

Bronzo realizzato in vari elementi,

39 x 18 x 25 cm.





P.A. I/IV.
FONDEUR: Valsuani Fondev, Bagnaux (Paris).
BIBLIOGRAPHIE: *Ipoustéguy. Werke 1956-1978*, catalogo della mostra (Staatliche Kunsthalle, Berlino, 14 gennaio - 5 aprile 1979), Staatliche Kunsthalle, Berlino 1979, p. 302.

33. «Esquisse de l'agonie de la mère», 1971
Bronze à plusieurs éléments,
39 x 18 x 25 cm.

E.A. I/IV.
FONDEUR: Valsuani Fondev, Bagnaux (Paris).

BIBLIOGRAPHIE: *Ipoustéguy. Werke 1956-1978*, catalogo de l'exposition (Staatliche Kunsthalle, Berlin, 14 janvier - 5 avril 1979), Staatliche Kunsthalle, Berlin 1979, p. 302.

34. «Érose en sommeil»
(«Érose nel sonno»), 1975
Marmo bianco di Carrara,
24 x 70,5 x 48 cm.

ATELIER: Studio Carlo Nicoli, Carrara.
FONDERIA: Tesconi & C. Fonderia d'Arte Snc, Pietrasanta (Lucca).

BIBLIOGRAFIA: M. TROCHE, *Ipoustéguy. Sculptures et dessins de 1957 à 1978*, catalogo della mostra (Fondation Nationale des Arts Graphiques et Plastiques, Parigi, 20 giugno - 15 agosto 1978), Fondation Nationale des Arts Graphiques et Plastiques, Parigi 1978; *Ipoustéguy. Werke 1956-1978*, catalogo della mostra (Staatliche Kunsthalle, Berlino, 14 gennaio - 5 aprile 1979), Staatliche Kunsthalle, Berlino 1979, p. 176.

34. «Érose en sommeil», 1975
Marbre blanc de Carrare, 24 x 70,
5 x 48 cm.

ATELIER: Studio Carlo Nicoli, Carrare.
FONDEUR: Tesconi & C. Fonderia d'Arte Snc, Pietrasanta (Lucca).

BIBLIOGRAPHIE: M. TROCHE, *Ipoustéguy. Sculptures et dessins de 1957 à 1978*, catalogue de l'exposition (Fondation Nationale des Arts Graphiques et Plastiques, Paris, 20 juin - 15 août 1978), Fondation Nationale des Arts Graphiques et Plastiques, Paris 1978; *Ipoustéguy. Werke 1956-1978*, catalogue de l'exposition (Staatliche Kunsthalle, Berlin, 14 janvier - 5 avril 1979), Staatliche Kunsthalle, Berlin 1979, p. 176.

35. «Petit écorché»
(«Piccolo scorticato»), 1976
Bronzo, 64 x 30 x 34 cm.

P.A. I/IV.
FONDERIA: Tesconi & C. Fonderia

d'Arte Snc, Pietrasanta (Lucca).
BIBLIOGRAFIA: M. TROCHE, *Ipoustéguy. Sculptures et dessins de 1957 à 1978*, catalogo della mostra (Fondation Nationale des Arts Graphiques et Plastiques, Parigi, 20 giugno - 15 agosto 1978), Fondation Nationale des Arts Graphiques et Plastiques, Parigi 1978; J. UPDIKE, B. MATTHIEUSSENT, *Un simple regard. Essais sur l'art*, Pierre Horay, Parigi 1990, p. 137.

35. «Petit écorché», 1976
Bronze, 64 x 30 x 34 cm.
E.A. I/IV.

FONDEUR: Tesconi & C. Fonderia d'Arte Snc, Pietrasanta (Lucca).
BIBLIOGRAPHIE: M. TROCHE, *Ipoustéguy. Sculptures et dessins de 1957 à 1978*, catalogue de l'exposition (Fondation Nationale des Arts Graphiques et Plastiques, Paris, 20 juin - 15 août 1978), Fondation Nationale des Arts Graphiques et Plastiques, Paris 1978; J. UPDIKE, B. MATTHIEUSSENT, *Un simple regard. Essais sur l'art*, Pierre Horay, Paris 1990, p. 137.

36. «Scène comique de la vie moderne»
(«Scena comica della vita moderna»), 1976
Bronzo realizzato in sette elementi, 220 x
125 x 125 cm.

P.A. I/IV.
FONDERIA: Tesconi & C. Fonderia d'Arte Snc, Pietrasanta (Lucca).

BIBLIOGRAFIA: M. TROCHE, *Ipoustéguy. Sculptures et dessins de 1957 à 1978*, catalogo della mostra (Fondation Nationale des Arts Graphiques et Plastiques, Parigi, 20 giugno - 15 agosto 1978), Fondation Nationale des Arts Graphiques et Plastiques, Parigi 1978; *Ipoustéguy. Werke 1956-1978*, catalogo della mostra (Staatliche Kunsthalle, Berlino, 14 gennaio - 5 aprile 1979), Staatliche Kunsthalle, Berlino 1979, pp. 375-379; P. GAUDIBERT, E. ARTAUD, M. CHASSAT, *Ipoustéguy*, Éditions Cercle d'Art, Parigi 1989, pp. 49-151; «Le Cahier du Collège International de Philosophie. Toucher et dire», Éditions Osiris, Parigi 1989, p. 235; T. BERTRAND, *Rimbaud, l'enfant lettré*, Éditions Cercle d'Art, Parigi 1991, p. 39.

36. «Scène comique de la vie moderne»,
1976
Bronze à sept éléments,
220 x 125 x 125 cm.

E.A. I/IV.
FONDEUR: Tesconi & C. Fonderia d'Arte Snc, Pietrasanta (Lucca).
BIBLIOGRAPHIE: M. TROCHE, *Ipoustéguy. Sculptures et dessins de 1957 à*

1978, catalogue de l'exposition (Fondation Nationale des Arts Graphiques et Plastiques, Paris, 20 juin - 15 août 1978), Fondation Nationale des Arts Graphiques et Plastiques, Paris 1978; *Ipoustéguy. Werke 1956-1978*, catalogue de l'exposition (Staatliche Kunsthalle, Berlin, 14 janvier - 5 avril 1979), Staatliche Kunsthalle, Berlin 1979, p. 375-379; P. GAUDIBERT, E. ARTAUD, M. CHASSAT, *Ipoustéguy*, Éditions Cercle d'Art, Paris 1989, p. 49-151; «Le Cahier du Collège International de Philosophie. Toucher et dire», Éditions Osiris, Paris 1989, p. 235; T. BERTRAND, *Rimbaud, l'enfant lettré*, Éditions Cercle d'Art, Paris 1991, p. 39.

37. «Triptyque» («Trittico»), 1976
Bronzo, 24 x 46,5 x 19 cm.

P.A. I/IV.
FONDERIA: Tesconi & C. Fonderia d'Arte Snc, Pietrasanta (Lucca).
BIBLIOGRAFIA: M. TROCHE, *Ipoustéguy. Sculptures et dessins de 1957 à 1978*, catalogo della mostra (Fondation Nationale des Arts Graphiques et Plastiques, Parigi, 20 giugno - 15 agosto 1978), Fondation Nationale des Arts Graphiques et Plastiques, Parigi 1978.

37. «Triptyque», 1976
Bronze, 24 x 46,5 x 19 cm.
E.A. I/IV.

FONDEUR: Tesconi & C. Fonderia d'Arte Snc, Pietrasanta (Lucca).
BIBLIOGRAPHIE: M. TROCHE, *Ipoustéguy. Sculptures et dessins de 1957 à 1978*, catalogue de l'exposition (Fondation Nationale des Arts Graphiques et Plastiques, Paris, 20 juin - 15 août 1978), Fondation Nationale des Arts Graphiques et Plastiques, Paris 1978.

38. «Maison» («Casa»), 1976
Bronzo realizzato in due elementi, 120 x
125 x 100 cm.

P.A. I/IV.
FONDERIA: Tesconi & C. Fonderia d'Arte Snc, Pietrasanta (Lucca).
BIBLIOGRAFIA: M. TROCHE, *Ipoustéguy. Sculptures et dessins de 1957 à 1978*, catalogo della mostra (Fondation Nationale des Arts Graphiques et Plastiques, Parigi, 20 giugno - 15 agosto 1978), Fondation Nationale des Arts Graphiques et Plastiques, Parigi 1978; *Ipoustéguy. Werke 1956-1978*, catalogo della mostra (Staatliche Kunsthalle, Berlino, 14 gennaio - 5 aprile 1979), Staatliche Kunsthalle, Berlino 1979, pp. 238-245; P. GAUDIBERT, E. ARTAUD,

M. CHASSAT, *Ipoustéguy*, Éditions Cercle d'Art, Parigi 1989, pp. 52-147; J. UPDIKE, B. MATTHIEUSSENT, *Un simple regard. Essais sur l'art*, Pierre Horay, Parigi 1990, pp. 142-143.

38. «Maison», 1976
Bronze à deux éléments,
120 x 125 x 100 cm.
E.A. I/IV.

FONDEUR: Tesconi & C. Fonderia d'Arte Snc, Pietrasanta (Lucca).
BIBLIOGRAPHIE: M. TROCHE, *Ipoustéguy. Sculptures et dessins de 1957 à 1978*, catalogue de l'exposition (Fondation Nationale des Arts Graphiques et Plastiques, Paris, 20 juin - 15 août 1978), Fondation Nationale des Arts Graphiques et Plastiques, Paris 1978; *Ipoustéguy. Werke 1956-1978*, catalogue de l'exposition (Staatliche Kunsthalle, Berlin, 14 janvier - 5 avril 1979), Staatliche Kunsthalle, Berlin 1979, p. 238-245; P. GAUDIBERT, E. ARTAUD, M. CHASSAT, *Ipoustéguy*, Éditions Cercle d'Art, Paris 1989, p. 52-147; J. UPDIKE, B. MATTHIEUSSENT, *Un simple regard. Essais sur l'art*, Pierre Horay, Paris 1990, p. 142-143.

39. «Petit Val de Grâce»
(«Piccola Val de Grâce»), 1977
Bronzo, 99 x 64 x 79 cm.
P.A. I/IV.

FONDERIA: Tesconi & C. Fonderia d'Arte Snc, Pietrasanta (Lucca).

39. «Petit Val de Grâce», 1977
Bronze, 99 x 64 x 79 cm.
E.A. I/IV.

FONDEUR: Tesconi & C. Fonderia d'Arte Snc, Pietrasanta (Lucca).

40. «Danseuse» («Danzatrice»), 1991
Bronzo, 60 x 28 x 18 cm.
2/8.

FONDERIA: Bruno Cuffini Fonderia d'Art, Tain-l'Hermitage.

40. «Danseuse», 1991
Bronze, 60 x 28 x 18 cm.
2/8.

FONDEUR: Bruno Cuffini Fonderia d'Art, Tain-l'Hermitage.

41. «Âge des interrogations»
(«Età delle domande»), 1998
Bronzo, 166 x 77 x 48 cm.
1/8.

FONDERIA: Fusion SATL, Charbonnières-Les-Vieilles.

41. «Âge des interrogations», 1998
Bronze, 166 x 77 x 48 cm.
1/8.

FONDEUR: Fusion SATL, Charbonnières-Les-Vieilles.

42. «Âge des conclusions»
(«Età delle conclusioni»), 1998
Bronzo, 166 x 77 x 48 cm.
1/8.

FONDEUR: Fusion SATL, Charbonnières-Les-Vieilles.

42. «Âge des conclusions», 1998
Bronze, 166 x 77 x 48 cm.
1/8.

FONDEUR: Fusion SATL, Charbonnières-Les-Vieilles.

43. «Hermaphrodite»
(«Ermafrodita»), 1997
Conchiglia, guscio di lumaca
e cornio, 23 x 31 x 28 cm.
Esemplare unico.
COLLEZIONE: dell'artista.

43. «Hermaphrodite», 1997
Coquillage, coquille d'escargot
et corne, 23 x 31 x 28 cm.
Pièce unique.
COLLECTION: de l'artiste.

44. «Pin féminin»
(«Pino femminile»), 1990
Legno e resina artistica,
18 x 11 x 10 cm.
Esemplare unico.

BIBLIOGRAFIA: *Ipoustéguy. Werke 1956-1978*, catalogo della mostra (Staatliche Kunsthalle, Berlino, 14 gennaio - 5 aprile 1979), Staatliche Kunsthalle, Berlino 1979, p. 318.

44. «Pin féminin», 1990
Bois et résine d'art, 18 x 11 x 10 cm.
Pièce unique.

BIBLIOGRAPHIE: *Ipoustéguy. Werke 1956-1978*, catalogue de l'exposition (Staatliche Kunsthalle, Berlin, 14 janvier - 5 avril 1979), Staatliche Kunsthalle, Berlin 1979, p. 318.

45. «Petite mort» («Orgasmo»), 1997
Bronzo, cranio ed elastomero,
45 x 32 x 15 cm.
Esemplare unico.

45. «Petite mort», 1997
Bronze, crâne et élastomère,
45 x 32 x 15 cm.
Pièce unique.

Dipinti / Paintures

46. «Adam et Ève»
(«Adam ed Eva»), 1967
Olio su tela, 131 x 196 cm.
BIBLIOGRAFIA: F. MONNIN, *Ipoustéguy - chirurgie*, Éditions de la Différence, Parigi 2006, p. 85.

46. «Adam et Ève», 1967
Huile sur toile, 131 x 196 cm.
BIBLIOGRAPHIE: F. MONNIN, *Ipoustéguy - chirurgie*, Éditions de la Différence, Parigi 2006, p. 85.

47. «Bonjour monsieur Léopard»
(«Buongiorno signor Léopard»), 1967
Olio su tela, 131 x 196 cm.
BIBLIOGRAFIA: F. MONNIN, *Ipoustéguy - chirurgie*, Éditions de la Différence, Parigi 2006, p. 43.

47. «Bonjour monsieur Léopard», 1967
Huile sur toile, 131 x 196 cm.
BIBLIOGRAPHIE: F. MONNIN, *Ipoustéguy - chirurgie*, Éditions de la Différence, Parigi 2006, p. 43.

48. «Païsa» («Païsa»), 1967
Olio su tela, 131 x 196 cm.
BIBLIOGRAFIA: F. MONNIN, *Ipoustéguy - chirurgie*, Éditions de la Différence, Parigi 2006, p. 49.

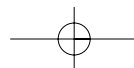
48. «Païsa», 1967
Huile sur toile, 131 x 196 cm.
BIBLIOGRAPHIE: F. MONNIN, *Ipoustéguy - chirurgie*, Éditions de la Différence, Parigi 2006, p. 49.

49. «Innocence défilant sur son histoire
(commémoration)» (Innocenza che scorre
sulla sua storia [commemorazione]), 1967
Olio su tela, 115 x 196 cm.
BIBLIOGRAFIA: F. MONNIN, *Ipoustéguy - chirurgie*, Éditions de la Différence, Parigi 2006, p. 37.

49. «Innocence défilant sur son histoire
(commémoration)», 1967
Huile sur toile, 115 x 196 cm.
BIBLIOGRAPHIE: F. MONNIN, *Ipoustéguy - chirurgie*, Éditions de la Différence, Parigi 2006, p. 37.

50. «Manolette» («Manolette»), 1967
Olio su tela, 131 x 196 cm.
BIBLIOGRAFIA: F. MONNIN, *Ipoustéguy - chirurgie*, Éditions de la Différence, Parigi 2006, p. 55.

50. «Manolette», 1967
Huile sur toile, 131 x 196 cm.
BIBLIOGRAPHIE: F. MONNIN,



Ipoustéguy - chirurgie, Éditions de la Différence, Paris 2006, p. 55.

51. «Mort du pape I» («Morte del papa I»), 1967
Olio su tela, 131 x 196 cm.
BIBLIOGRAFIA: *Ipoustéguy. Werke 1956-1978*, catalogo della mostra (Staatliche Kunsthalle, Berlino, 14 gennaio / 5 aprile 1979), Staatliche Kunsthalle, Berlino 1979, pp. 126-127; P. GAUDIBERT, E. ARTAUD, M. CHASSAT, *Ipoustéguy*, Éditions Cercle d'Art, Parigi 1989, p. 130; F. MONNIN, *Ipoustéguy - chirurgie*, Éditions de la Différence, Parigi 2006, p. 50.

51. «Mort du pape I», 1967
Huile sur toile, 131 x 196 cm.
BIBLIOGRAPHIE: *Ipoustéguy. Werke 1956-1978*, catalogue de l'exposition (Staatliche Kunsthalle, Berlin, 14 janvier / 5 avril 1979), Staatliche Kunsthalle, Berlin 1979, p. 126-127; P. GAUDIBERT, E. ARTAUD, M. CHASSAT, *Ipoustéguy*, Éditions Cercle d'Art, Paris 1989, p. 130; F. MONNIN, *Ipoustéguy - chirurgie*, Éditions de la Différence, Paris 2006, p. 50.

52. «Mort du pape II» («Morte del papa II»), 1967
Huile sur toile, 131 x 196 cm.
BIBLIOGRAFIA: *Ipoustéguy. Werke 1956-1978*, catalogo della mostra (Staatliche Kunsthalle, Berlino, 14 gennaio / 5 aprile 1979), Staatliche Kunsthalle, Berlino 1979, pp. 126-127; F. MONNIN, *Ipoustéguy - chirurgie*, Éditions de la Différence, Parigi 2006, p. 51.

52. «Mort du pape II», 1967
Huile sur toile, 131 x 196 cm.
BIBLIOGRAPHIE: *Ipoustéguy. Werke 1956-1978*, catalogue de l'exposition (Staatliche Kunsthalle, Berlin, 14 janvier / 5 avril 1979), Staatliche Kunsthalle, Berlin 1979, p. 126-127; F. MONNIN, *Ipoustéguy - chirurgie*, Éditions de la Différence, Paris 2006, p. 51.

53. «Mort du pape III» («La morte del papa III»), 1967
Olio su tela, 131 x 196 cm.
BIBLIOGRAFIA: *Ipoustéguy. Werke 1956-1978*, catalogo della mostra (Staatliche Kunsthalle, Berlino, 14 gennaio / 5 aprile 1979), Staatliche Kunsthalle, Berlino 1979, pp. 126-127; F. MONNIN, *Ipoustéguy - chirurgie*, Éditions de la Différence, Parigi 2006, p. 52.

53. «Mort du pape III», 1967
Huile sur toile, 131 x 196 cm.
BIBLIOGRAPHIE: *Ipoustéguy. Werke 1956-1978*, catalogue de l'exposition (Staatliche Kunsthalle, Berlin, 14 janvier / 5 avril 1979), Staatliche Kunsthalle, Berlin 1979, p. 126-127; F. MONNIN, *Ipoustéguy - chirurgie*, Éditions de la Différence, Paris 2006, p. 52.

54. «Autopsie» («Autopsia»), 1967
Olio su tela, 131 x 196 cm.
BIBLIOGRAFIA: F. MONNIN, *Ipoustéguy - chirurgie*, Éditions de la Différence, Parigi 2006, p. 34.

54. «Autopsie», 1967
Huile sur toile, 131 x 196 cm.
BIBLIOGRAPHIE: F. MONNIN, *Ipoustéguy - chirurgie*, Éditions de la Différence, Paris 2006, p. 34.

Disegni / Dessins

55. «Tête de mort» («Testa di morto»), 1941
Carboncino su carta, 40 x 31,2 cm.
Esemplare unico.

55. «Tête de mort», 1941
Fusain sur papier, 40 x 31,2 cm.
Pièce unique.

56. «Sanguine nu de femme» («Sanguigna nudo di donna»), 1941
Sanguigna su carta, 40 x 31 cm.
Esemplare unico.

56. «Sanguine nu de femme», 1941
Sanguine sur papier, 40 x 31 cm.
Pièce unique.

57. «Soldat endormi» («Soldato dormiente»), 1941
Inchiestro su carta, 18 x 24 cm.
Esemplare unico.

57. «Soldat endormi», 1941
Encre sur papier, 18 x 24 cm.
Pièce unique.

58. «Cariatide» («Cariatide»), 1947
Inchiestro e tempera su carta, 20 x 14 cm.

58. «Cariatide», 1947
Encre et tempera sur papier, 20 x 14 cm.

59. «Car Dieu sait» («Perché Dio sa»), 1955
Inchiestro su carta, 30 x 23,5 cm.
Esemplare unico.

59. «Car Dieu sait», 1955
Encre sur papier, 30 x 23,5 cm.
Pièce unique.

60. «Cuirassé en Méditerranée» («Corazzata nel Mediterraneo»), 1955
Guazzo su carta, 12 x 19,5 cm.
Esemplare unico.

60. «Cuirassé en Méditerranée», 1955
Gouache sur papier, 12 x 19,5 cm.
Pièce unique.

61. «Sexe» («Sesso»), 1957
Inchiestro su carta, 33 x 50,4 cm.
Esemplare unico.

61. «Sexe», 1957
Encre sur papier, 33 x 50,4 cm.
Pièce unique.

62. «La Terre» («La Terra»), 1959
Tecnica mista su carta, 63 x 48 cm.

62. «La Terre», 1959
Techniques mixtes sur papier, 63 x 48 cm.

63. «Cruche» («Brocca»), 1970
Carboncino su carta, 50 x 65 cm.
Esemplare unico.

63. «Cruche» 1970
Fusain sur papier, 50 x 65 cm.
Pièce unique.

64. «Louis» («Louis»), 1970
Carboncino su carta, 50 x 64,8 cm.
Esemplare unico.

64. «Louis», 1970
Fusain sur papier, 50 x 64,8 cm.
Pièce unique.

65. «Étude de scène comique de la vie moderne» («Studio di scena comica della vita moderna»), 1976
Carboncino su carta, 76,5 x 56 cm.
Esemplare unico.

65. «Étude de scène comique de la vie moderne», 1976
Fusain sur papier, 76,5 x 56 cm.
Pièce unique.

66. «Dans le noir et sous la lune» («Nel buio e sotto la luna»), 1979
Carboncino su carta, 58 x 75,5 cm.

66. «Dans le noir et sous la lune», 1979
Fusain sur papier, 58 x 75,5 cm.

67. «Dans le noir et sous la lune. Planète» («Nel buio e sotto la luna. Pianeta»), 1979
Carboncino su carta, 58 x 75,5 cm.

67. «Dans le noir et sous la lune. Planète», 1979
Fusain sur papier, 58 x 75,5 cm.

68. «Dans le noir et sous la lune. Songe» («Nel buio e sotto la luna. Sogno»), 1979
Carboncino su carta, 58 x 75,5 cm.

68. «Dans le noir et sous la lune. Songe», 1979
Fusain sur papier, 58 x 75,5 cm.

69. «Dans le noir et sous la lune. Sylvie» («Nel buio e sotto la luna. Sylvie»), 1979
Carboncino su carta, 58 x 75,5 cm.

69. «Dans le noir et sous la lune. Sylvie», 1979
Fusain sur papier, 58 x 75,5 cm.

70. «Dans le noir et sous la lune» («Nel buio e sotto la luna»), 1979
Carboncino su carta, 58 x 75,5 cm.

70. «Dans le noir et sous la lune», 1979
Fusain sur papier, 58 x 75,5 cm.

71. «Dans le noir et sous la lune» («Nel buio e sotto la luna»), 1979
Carboncino su carta, 58 x 75,5 cm.

71. «Dans le noir et sous la lune», 1979
Fusain sur papier, 58 x 75,5 cm.

72. «Dans le noir et sous la lune» («Nel buio e sotto la luna»), 1979
Carboncino su carta, 58 x 75,5 cm.

72. «Dans le noir et sous la lune», 1979
Fusain sur papier, 58 x 75,5 cm.

73. «Nu à la pomme» («Nudo con mela»), 1985
Acquerello su carta, 69,8 x 49,8 cm.

73. «Nu à la pomme», 1985
Aquarelle sur papier, 69,8 x 49,8 cm.

74. «La douche» («La doccia»), 1985
Acquerello su carta, 69,8 x 49,8 cm.
Esemplare unico.

74. «La douche», 1985
Aquarelle sur papier, 69,8 x 49,8 cm.
Pièce unique.

Biografia

PASCAL ODILLE

Jean Robert detto Ipoustéguy nasce nel 1920, due anni dopo la fine della prima guerra mondiale, a Dun-sur-Meuse, nei pressi di Verdun, proprio nei luoghi che erano stati teatro della «grande carneficina». «La Mosa»¹, soleva dire l'artista, «è una regione in cui la guerra ha sempre imperversato. Siamo cresciuti al suono della tromba». Vi trascorrerà tutta l'infanzia. Descrive il padre come «tenero e gentile»; la madre, in compenso, «rigorosa e concentrata sull'educazione, gli rende la vita difficile».

Nel suo romanzo autobiografico, *Chronique des jeunes années*, racconta le sue passeggiate nelle campagne dei dintorni «costellate di piccole cavità a forma di imbuto, punteggiature che, avevamo saputo molto presto, erano i segni lasciati dalle granate. Eravamo circondati da vestigia di guerra». «Perlustravo il terreno sapendo benissimo che ciò su cui camminavo era la morte». Ben presto, questa morte, Ipoustéguy «inizia a discernere, a ravvisarla con sgomento nel quotidiano più benevolo e persino nei ricordi più radiosi che la sua malignità richiama con insistenza. Si dispiega ovunque».

Per tutta l'infanzia manterrà segreta la volontà di diventare pittore, che già sente di avere: suo padre, falegname ebanista, pur essendo lui stesso un pittore dilettante, tiene in scarsa considerazione quel genere di mestiere.

A diciotto anni si trasferisce a Parigi. Un pomeriggio d'inverno del 1938, la sua attenzione è attratta da un manifesto che pubblicizzava dei corsi serali di arti plastiche della città di Parigi. Quella sera stessa era presente nella classe di Robert Lesbounit, che sarebbe divenuto suo maestro; vi studierà pittura e disegno. A Parigi scoprirà inoltre il Louvre e la sua passione per la storia dell'arte.

Nel 1943 sposa Geneviève Gilles, dalla quale nel 1945 avrà un figlio, Dominique.

Nel 1946 ottiene il primo premio di disegno al concorso generale dei corsi serali. L'anno seguente, insieme con il suo professore e alcuni compagni, inizia un affresco monumentale nella chiesa di Saint-Jacques da Montrouge. È in questo periodo che adotta il patronimico del nonno materno, Ipoustéguy, «quel patron fonditore» nella lontana Charente-Maritime, che all'epoca della prima guerra mondiale «rifiutò per convinzione ideologica di fabbricare un bel mucchio di granate usate dai nostri soldati».

È a Choisy, a partire dal 1949, che Ipoustéguy e un gruppo di amici decidono di riunirsi per affittare dalla vedova del ceramista Lenoble gli atelier in fondo al suo giardino. Vi rimarrà per la gran parte della sua vita. «Il posto era ottimo: c'era molto spazio, io stavo all'esterno, lavoravo il gesso e il cemento». Questo atelier resterà sempre un luogo di accoglienza e di incontro per molti giovani artisti.

Nello stesso periodo, Ipoustéguy conosce il mercante Kahnweiler, che aveva notato il suo lavoro in una mostra del 1952.

Per un anno gli fa vedere le sue *gonaches* e i suoi disegni, poi un giorno gli confida la sua decisione di diventare scultore. Ma Kahnweiler lo mette in guardia: «Non sono mai riuscito a vendere una scultura in tutta la mia vita, la mia cantina è piena di Manolo e di Laurens. È a suo rischio e pericolo».

All'epoca la ricerca di Ipoustéguy in materia di scultura è di tipo «architettonico»: volumi e forme geometriche si moltiplicano in modelli di gesso oggi scomparsi.

«Il caso volle che, al momento in cui intrapresi la scultura, lo spirito del tempo, la moda escludessero la figura umana dall'arte. Negli anni cinquanta, per aggirare il linguaggio dell'«astratto», utilizzavo uno stratagemma: scolpivo città, architetture, masse percorse da vuoti, i quali si inscrivevano in maniera geometrica nello spazio. Era un modo per apprendere una mia forma peculiare e per resistere a quella pressione, a quel divieto di rappresentare l'umano».

Nel 1956 è invitato al XII Salon de Mai, dove presenta «Rose», un gesso da cui in seguito trarrà una versione in marmo. Nel 1958, scolpisce «Casque fendu», un'opera il



cui intento dichiarerà essere quello di «rompere l'uovo di Brâncuși»: un gesto altamente simbolico di rottura con l'astrattismo.

Già nel 1959 figura nell'opera di Michel Seuphor, *La Sculpture de ce siècle*; così come, un anno più tardi, sarà citato in *Le dictionnaire de la sculpture moderne* edito da Hazan.

Nel 1962 Ipoustéguy incontra Claude Bernard, che aveva scoperto una delle sue opere al Salon de Mai. Molto rapidamente, organizza nella sua galleria la prima esposizione personale. È Claude Bernard che, per i successivi venticinque anni, agevolerà la promozione e la diffusione della sua opera. Grazie al suo sostegno, Ipoustéguy avrà accesso all'impiego del bronzo e del marmo. Libero dalle costrizioni della vita materiale, da quel momento in poi potrà dedicarsi a tempo pieno al suo lavoro di artista. Inoltre, la frequentazione della galleria di Claude Bernard sarà per lui occasione di incontri e di amicizie con altri grandi scultori e pittori dell'epoca: César, Roel d'Haese, Eugène Dodeigne, André Masson, Paul Rebeyrolle e Sam Szafran.

Come è lo stesso Ipoustéguy ad affermare, un viaggio in Grecia si rivelerà decisivo per il suo percorso artistico: è ormai ben determinato a trattare il corpo umano nudo «in via prioritaria e nella sua interezza», rompendo così definitivamente ogni legame con l'astrattismo. Al suo ritorno scolpisce «La Terre» e quindi «Homme», simboli trionfanti di questo rinnovato interesse per la figura.

Nel 1963 sposa Françoise Delacourtière, unione da cui nasceranno Céline nel 1965 e Marie-Pierre nel 1969.

Nel 1964, in occasione della XXXII Biennale di Venezia, riceve il prestigioso Premio Bright. Lo stesso anno ha luogo la sua prima personale all'estero, presso la Albert Loeb Gallery di New York. Ben presto le sue opere vengono accolte nei musei: allo Hirshhorn Museum and Sculpture Garden di Washington, al The Carnegie Museum di Pittsburgh, al Museum of Modern Art di Reno, all'Art Institute di Chicago, al Metropolitan Museum of Art di New York, al Solomon R. Guggenheim Museum of Art di New York, oltre che in collezioni private come la Rockefeller Collection di New York. In questi anni Ipoustéguy si dedica essenzialmente a reinventare il corpo umano, a raffigurarlo attraversato da pulsioni sia erogene sia mortifere, intricate o smembrate. Lo scheletro, la colonna vertebrale, il bacino, la muscolatura si palesano attraverso piastre di metallo. Il corpo è segnato da lacerazioni, «devastato dalle cicatrici della vita, gli sfregi della memoria: un essere umano in preda a un mondo industriale aggressivo che lo frammenta e lo dilania».

Nel 1965 Ipoustéguy scolpisce «Ecbatane». Inizialmente l'opera è realizzata in polistirene espanso, materiale industriale ultraleggero, e costituisce un procedimento rivoluzionario per il tempo. La complessità della scultura è ridotta al personaggio storico di Alessandro. «Di fronte a Ecbatana, Alessandro rivela a ogni interpretazione un nuovo essere. È lui, per poi essere sempre diverso, tanto da entrare nella città arretrando, ritraendo il piede in un medesimo gesto, tanto da portare l'armatura nel momento in cui la sua corazza esplode, tanto da presentarsi potente nel momento in cui è sconfitto».

Dal 1966 al 1967, Ipoustéguy si dedica intensamente alla pittura. Utilizza lo studio dell'amico Sam Szafran, conosciuto da Claude Bernard qualche anno prima. Realizza opere figurative, monocromie di bianchi, forse quello stesso bianco della materia pittorica che di lì a poco lo indurrà a lavorare il marmo.

Ancora il 1966 vede la creazione di «Homme passant la porte» e di «Femme au bain», che contribuirà decisamente a far conoscere l'artista al grande pubblico.



Nell'agosto del 1967, Ipoustéguy si reca a Carrara nell'atelier di Nicoli, il quale lo mette direttamente alla prova dandogli un pezzo di marmo bianco, degli strumenti e qualche consiglio. Fra lo stupore generale, in appena una settimana ne verrà fuori una scultura intitolata «Le grand coude».

In seguito tornerà spesso a Pietrasanta o a Carrara. Se degli assistenti sgrasseranno i blocchi selezionati, lui si riserverà, sempre da solo, il lavoro di scultura vero e proprio. Vi trae un piacere virtuosistico, lo stesso che immediatamente si percepisce davanti alle sue opere. «C'è sempre un pezzo di marmo sotto lo scalpello, e una forma sotto un'altra che attende».

Quando, nel febbraio 1968, apprende la scomparsa improvvisa del padre, Ipoustéguy sta lavorando al tema della morte di papa Giovanni XXIII, soggetto già affrontato l'anno prima in pittura. Sostituisce allora la testa e le mani del papa con dei calchi del viso e delle mani di suo padre: l'opera diventa così «Mort du père». In questo modo Ipoustéguy tiene fede alla promessa fatta al padre in gioventù, quando quest'ultimo si preoccupava per la precarietà del mestiere d'artista: «Un giorno ti farò diventare un papa!». Sarà, questa, una delle sue sculture più famose. Attualmente si trova alla National Gallery of Victoria di Melbourne, in Australia. Il suo prezzo di vendita era stato talmente elevato per l'epoca, da costituire oggetto di un'interpellanza al parlamento australiano.

Nel maggio 1968, Ipoustéguy prende parte al clima di rivolta che coinvolge un'intera generazione di giovani. Inizialmente frequenta con assiduità l'«atelier popolare», situato nei locali delle Belle Arti di Parigi, dove crea e stampa le famose affiche del maggio, affisse sui muri della città. Produce anche una serie di linografie politiche, delle quali la più conosciuta rimane «Le temps des cerises».



Fa seguito una serie di opere a carattere erotico, come «Érose en sommeil», «Le chemin de fer japonais», «Le pèlerin» e soprattutto «Gange fleuve de mythes», «sessi come serpenti e nodi di esseri umani sulle scalinate che scendono nel Gange alla ricerca di altri sessi in attesa, mandorle spaccate...».

Nel 1971 Ipoustéguy riceve la sua prima committenza ufficiale: si tratta di «Homme forçant l'unité», per il Centro franco-tedesco di ricerca in fisica nucleare di Grenoble.

Nel novembre del 1974, l'indomani del suo arrivo a Carrara, l'artista subisce uno choc brutale: apprende al telefono della morte improvvisa della figlia Céline, di dieci anni. Interrompe allora la serie a tema erotico a cui sta lavorando. Attanagliato dal dolore e dalle domande, riprenderà a poco a poco il lavoro, realizzando «Petit écorché», uno studio che due anni più tardi diverrà «Scène comique de la vie moderne», opera tesa a rappresentare l'istante traumatico, indicibile, quello dell'annuncio «della notizia più orribile di tutta la sua vita».

Nel 1975, giunge dagli Stati Uniti una committenza importante: «Mort de l'évêque Neumann». Si tratta di rappresentare la morte del primo vescovo americano canonizzato, che aveva consacrato la propria vita ai più bisognosi. Abbandonato da tutti, nell'ora della morte il vescovo ha accanto a sé soltanto una bambina cieca, raffigurata con i tratti di Céline. L'opera, giudicata troppo violenta nel modo di rappresentare, verrà rifiutata. Oggi si trova nella chiesa di Dun-sur-Meuse, città natale dell'artista.

Due anni dopo, un'altra committenza, questa volta una scultura per l'ospedale di Val de Grâce, viene rifiutata a due riprese, ma finisce per essere accettata e collocata sulla rotonda d'ingresso del nuovo ospedale.

Nel 1978 è dedicata a Ipoustéguy una retrospettiva alla Fondation Nationale des Arts Graphiques et Plastiques, in rue Berryer a Parigi, e l'anno dopo una alla Kunsthalle di Berlino, dove vengono esposte 242 opere. Per l'occasione la municipalità di Berlino commissiona «L'homme construit sa ville», replica ingrandita e rimaneggiata di «Ecbatane»: la scultura verrà collocata davanti al nuovo Palazzo Internazionale dei Congressi nel 1979.

Il 1981 è l'anno della consacrazione dell'artista da parte della stampa nazionale. «Le Nouvel Observateur» pubblica un dossier speciale dal titolo «L'énigme Ipoustéguy». L'anno seguente il Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris espone duecento disegni, che vanno dal 1946 al 1976. Nel 1984 il Comune di Lione propone all'artista di realizzare un complesso scultoreo in collaborazione con l'architetto Delfante per la risistemazione di Place Louis Pradel. L'insieme si compone di una grande fontana piramidale, di una statua della poetessa rinascimentale francese Louise Labé e di un ritratto del vecchio sindaco della città. In seguito, nel 1987, Ipoustéguy realizzerà anche «Fontaine Béraudière».

Nel 1984 è insignito del titolo di Cavaliere della Legion d'onore dall'allora ministro della Cultura Jack Lang. Il presidente François Mitterrand gli commissiona una scultura. Ipoustéguy decide di rappresentare Arthur Rimbaud: sarà «L'homme aux semelles devant», oggi collocata di fronte alla Bibliothèque de l'Arsenal a Parigi.

Nel 1988, lo scultore è interessato al contrasto di luce e ombra, che diventa soggetto stesso della rappresentazione. In occasione di una mostra presso la Gallerie D.M. Sarver presenterà una serie di sculture e di acquerelli dedicati al tema della frutta. Lo stesso anno riceve una committenza importante per il Consiglio Generale di Seine-Saint-Denis in occasione del bicentenario della Rivoluzione francese: «À la santé de la Révolution», un grande complesso piramidale composto da cinque elementi, distribuito a terrazze su una collinetta del parco dipartimentale Jean Moulin di Bagnolet, che sarà la sua ultima opera monumentale.

Dall'aprile al settembre del 1999, a Chelsea, in Gran Bretagna, avrà luogo una retrospettiva organizzata dalla British Royal Society of Sculptors.

Da lì in avanti, Ipoustéguy continuerà a indagare, servendosi sia del disegno che del bronzo, in modi sempre nuovi e fecondi, le proprie riflessioni sulla natura dell'essere umano e sulle sue diverse identità. Fino al termine della sua vita, animato da un'intensa pulsione vitale e da un autentico piacere ludico creativo, l'artista continuerà a esplorare la questione della rappresentazione «al crocevia tra interiore ed esteriore, tra architettonico e umano, tra fluido e fisso, tra molteplice e unico». La sua virtuosità «barocca» gli permetterà di rispondere all'esuberanza della natura, alla complessità dell'organico e di tradurre tanto l'erotico, il mistico, la nascita, la morte che il reale.

Pur considerandosi, con modestia, più un «indicatore di tendenze» che uno scrittore, nondimeno Ipoustéguy ha pubblicato svariati libri, di cui alcuni a carattere autobiografico (*Chronique des jeunes années*).

La mostra retrospettiva di Palazzo Leone da Perego a Legnano è la prima allestita dopo la scomparsa dell'artista, avvenuta nel febbraio 2006.

¹ La Mosa (in francese Meuse) è un fiume che nasce in Francia, scorre attraverso il Belgio e l'Olanda e sfocia nel Mare del Nord; è anche un dipartimento francese della regione Lorena [N.d.T.].

Biographie

PASCAL ODILLE

Jean Robert dit Ipoustéguy naît en 1920, deux ans après la fin de la Première Guerre Mondiale, à Dun-sur-Meuse, près de Verduns, sur les lieux mêmes qui ont été le théâtre du «grand carnage». «La Meuse», disait-il, «c'est le pays où la guerre a toujours sévi. On a été élevés au son du clairon». Il y passera toute son enfance. Il décrit son père comme «tendre et gentil»; sa mère, en revanche, «stricte et formatrice, lui mène la vie dure».

Dans son roman autobiographique, *Chronique des jeunes années*, il raconte ses balades dans la campagne alentour «constellée de petits entonnoirs, ponctuations dont nous sûmes très tôt qu'elles étaient la marque des obus. Nous étions environnés de vestiges guerriers». «Je foulais le sol tout en comprenant que je ne marchais que sur de la mort». Cette mort, très tôt, il «commence à la discerner, à la deviner avec effacement dans le quotidien le plus débonnaire et jusque dans le souvenir le plus radieux que sa malignité ressasse. Elle s'explique partout».

Toute son enfance, il gardera secrète sa volonté de devenir peintre qu'il sent déjà présente en lui: son père, menuisier ébéniste, et pourtant lui-même peintre amateur, a peu de considération pour ce genre de métier.

A dix-huit ans il vient s'installer sur Paris. Un après-midi de l'hiver 1938, son attention est attirée par une affiche proposant des cours du soir d'art plastique de la ville de Paris. Le soir même, il intègre les classes de Robert Lesbouit qui va devenir son maître; il y étudiera la peinture et le dessin. Il découvre aussi le Louvre et se passionne pour l'histoire de l'art.

En 1943 il épouse Geneviève Gilles dont il aura un fils, Dominique, en 1945.

En 1946 il obtient le premier prix de dessin au concours général des cours du soir. L'année d'après, accompagné de son professeur et d'autres camarades, il attaque une fresque monumentale à l'église Saint-Jacques de Montrouge. C'est à cette époque qu'il adopte le patronyme de son grand père, maternel, Ipoustéguy, «ce patron fondeur» installé en Charente-Maritime, qui lors de la Première Guerre Mondiale, «refusa par conviction idéologique de fabriquer une partie du fabuleux pascos de grenades utilisées par nos soldats».

C'est à Choisy, à partir de 1949, qu'Ipoustéguy et un groupe d'amis décident de se réunir pour louer à la veuve du céramiste Lenoble les ateliers du fond de son jardin. Il y restera une grande partie de sa vie. «L'endroit était favorable: il y avait de la place, j'étais dehors, je travaillais le plâtre et le ciment». Cet atelier restera toujours un lieu d'accueil et de rencontre pour de nombreux jeunes artistes. A la même époque, il rencontre le marchand Kahnweiler, qui avait remarqué son travail lors d'une exposition en 1952. Pendant une année, Ipoustéguy lui montrera ses gouaches et ses dessins puis, un jour, lui fait part de sa décision de devenir sculpteur. Kahnweiler le prévient alors: «Je n'ai jamais réussi à vendre une sculpture de ma vie, ma cave est pleine de Manolo et de Laurens. A vos risques et périls».

À l'époque, ses recherches en matière de sculpture sont d'ordre «architectural»: volumes et formes géométriques se multiplient à travers des modèles en plâtre aujourd'hui disparus.

«Il s'est trouvé qu'au moment où j'ai commencé la sculpture, l'air du temps, la mode, excluaient la figure humaine dans l'art. Dans les années cinquante, pour contourner le langage de "l'abstrait", j'utilisais un biais: je sculptais des villes, des architectures, des masses parcourues par des vides, celles-ci s'inscrivaient de façon géométrique dans l'espace. C'était une manière d'apprendre ma forme et de résister à cette pression, cette interdiction de représenter l'homme».

En 1956 il est invité au XIIe Salon de Mai. Il y présente «Rose», plâtre dont il réalisera plus tard un marbre. En 1958, il sculpte «Casque fendu», à propos duquel il déclarera avoir ainsi «brisé l'œuf de Brâncuși»; un geste hautement symbolique de rupture avec l'abstraction.



Dès 1959 il figurait déjà dans l'ouvrage de Michel Seuphor, *La Sculpture de ce siècle*; de même il sera cité, un an plus tard, dans *Le dictionnaire de la sculpture moderne* édité chez Hazan.

En 1962, Ipoustéguy rencontre Claude Bernard, qui avait découvert une de ses œuvres au Salon de Mai. Très rapidement, il organise dans sa galerie sa première exposition personnelle. C'est Claude Bernard qui facilitera la promotion et la diffusion de son œuvre pendant vingt-cinq ans. Grâce à son soutien, Ipoustéguy aura accès à l'emploi du bronze et du marbre. Libéré des contraintes de la vie matérielle, il pourra dès lors se consacrer à temps complet à son œuvre. La fréquentation de la galerie Claude Bernard sera également pour lui l'occasion de rencontrer et de se lier d'amitié avec d'autres grands sculpteurs et peintres de son époque: César, Roel d'Haese, Eugène Dodeigne, André Masson, Paul Rebeyrolle et Sam Szafran.

C'est selon l'artiste lui-même, un voyage en Grèce qui va s'avérer décisif quant à son cheminement artistique: désormais il entend traiter le corps humain nu «en priorité et dans son entier», rompant ainsi définitivement tout lien avec l'abstraction. A son retour, il sculpte «La Terre» puis «Homme», symboles triomphants de ce nouvel intérêt pour la figure.

En 1963 il épouse Françoise Delacouturière. De cette union naîtront Céline en 1965 et Marie-Pierre en 1969.

En 1964 il reçoit lors de la XXXIIe Biennale de Venise le prestigieux Prix Bright. La même année a lieu sa première exposition personnelle à l'étranger, à la Albert Loeb Gallery à New York. Très vite ses œuvres sont accueillies dans les

musées: au Hirshhorn Museum and Sculpture Garden de Washington, au The Carnegie Museum de Pittsburgh, au Museum of Modern Art de Reno, à l'Art Institute de Chicago, au Metropolitan Museum of Art de New York, au Solomon R. Guggenheim Museum of Art de New York ainsi que dans les collections privées comme la Rockefeller Collection de New York.

A cette époque, Ipoustéguy s'attachera essentiellement à réinventer le corps humain, à le figurer traversé de pulsions tant érogènes que mortifères, intriquées ou désintriquées. Le squelette, la colonne vertébrale, le bassin, la musculature surgissent à travers des plaques de métal. Le corps est traversé de déchirures, «ravagé par les cicatrices de la vie, les coutures de la mémoire: un homme en proie à un monde industriel agressif qui le fragmente et le déchiquette».

En 1965, Ipoustéguy sculpte «Ecbatane». L'œuvre sera réalisée dans un premier temps en polystyrène expansé, matériau industriel ultra léger et procédé révolutionnaire à l'époque. La complexité de la sculpture est réduite au personnage historique d'Alexandre. «Alexandre en face d'Ecbatane révèle à chaque interprétation un nouvel être. C'est lui sans l'être à nouveau, tel qu'il entre dans la ville tout en retirant son tout, en retirant son pied dans un même geste, tel qu'il s'est mis en armure alors que sa cuirasse éclate, tel qu'il se présente puissant alors qu'il est vaincu».

De 1966 à 1967, Ipoustéguy se consacrera beaucoup à la peinture. Il utilise l'atelier de son ami Sam Szafran, rencontré chez Claude Bernard quelques années auparavant. Ce sont des peintures figuratives, des camaïeux de blancs, ce même blanc de la matière picturale qui le conduira peut-être à penser par la suite au travail du marbre.

L'année 1966 verra également la création de l'«Homme passant la porte» et de «Femme au bain» qui contribuera beaucoup à faire connaître Ipoustéguy au grand public.

En août 1967, il se présente à Carrare dans l'atelier de Nicoli: celui-ci le met d'emblée à l'essai en lui donnant un morceau de marbre blanc, des outils et quelques conseils. A l'étonnement général, il en dégagera, en à peine une semaine, une sculpture intitulée «Le grand coude».

Par la suite, il retournera souvent à Pietrasanta ou à Carrare. Si des assistants dégrossissent les blocs choisis, il se réservera, toujours seul, le travail de sculpture proprement dit. Il y prend un plaisir virtuose que l'on éprouve immédiatement face à ses œuvres. «Il y a toujours du marbre sous le ciseau et une forme sous une autre qui attend».

Lorsqu'il apprend la mort subite de son père en février 1968, Ipoustéguy travaillait sur le thème de la mort du pape Jean XXIII, sujet déjà abordé l'année précédente en peinture. Il substitue alors la tête et les mains du pape par des moulages du visage et des mains de son père: l'œuvre devient alors «Mort du père». Ipoustéguy réalise ainsi la promesse faite dans sa jeunesse à son père qui s'inquiétait de la précarité du métier d'artiste: «Un jour je te ferai en papier».

Elle deviendra une de ses plus célèbres sculptures. Elle est conservée à la National Gallery of Victoria de Melbourne en Australie. Son prix de vente avait été à l'époque, si élevé, qu'il fut l'objet d'une interpellation au Parlement australien.



En mai 1968, Ipoustéguy participa à la flambée de révolte de toute une jeune génération. Assidu dans un premier temps à l'«atelier populaire», installé dans les locaux des Beaux-Arts de Paris, il élabore et imprime les célèbres affiches de mai, placardées sur les murs de la ville. Une série de linogravures politiques voit le jour dont la plus connue reste «Le temps des cerises».

Il s'ensuit une série d'œuvres à caractère érotique telles que: «Érose en sommeil», «Le chemin de fer japonais», «Le pèlerin» et bien sûr «Gange fleuve de mythes», «des sexes serpents et noués d'hommes sur les escaliers qui descendent vers le Gange à la recherche d'autres sexes en attente, amandes fendues».

En 1971 Ipoustéguy reçoit sa première commande officielle. Il s'agit de l'«Homme forçant l'unité», pour le Centre franco-allemand de recherche de physique nucléaire à Grenoble.

En novembre 1974, le lendemain de son arrivée à Carrare, l'artiste subit un grand choc: il apprend au téléphone le décès brutal de sa fille Céline, âgée de 10 ans. Il interrompt alors les suites érotiques sur lesquelles il travaillait. Tenaillé par la souffrance et les interrogations, il se remettra peu à peu au travail. Il réalise alors le «Petit écorché», étude qui deviendra deux ans plus tard «Scène comique de la vie moderne» qui vient représenter l'instant traumatique, indicible, de l'annonce de la «nouvelle la plus effroyable de sa vie».

En 1975, une commande importante arrive des États-Unis: «Mort de l'évêque Neumann». Il s'agit de représenter la mort du premier évêque américain canonisé, qui avait consacré sa vie au service des plus démunis. Abandonné de tous, il n'a auprès de lui, à l'heure de sa mort, que la présence d'une petite fille aveugle. Elle sera représentée sous les traits de Céline. L'œuvre jugée trop violente dans sa représentation sera refusée. Elle est maintenant dans l'église de Dun-sur-Meuse, ville natale de l'artiste.

Ipoustéguy en 1977 réalise une nouvelle commande d'une sculpture pour l'hôpital du Val de Grâce: refusée à deux reprises, elle finit par être acceptée et placée sur la rotonde d'entrée du nouvel hôpital.

En 1978 lui est consacrée une rétrospective à la Fondation Nationale des Arts Graphiques et Plastiques, rue Berryer à Paris et l'année suivante une autre à la Kunsthalle de Berlin où 242 œuvres seront présentées. C'est à cette occasion que la ville de Berlin commandera «L'homme construit sa ville», réplique agrandie et remaniée d'«Ecbatan»: elle sera placée devant le nouveau Palais International des Congrès en 1979.

1981 est l'année de la consécration de l'artiste dans la presse nationale. «Le Nouvel Observateur» publiera un dossier spécial: «L'énigme Ipoustéguy». L'année d'après le Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris expose 200 dessins allant de 1946 à 1976.

En 1984, la municipalité de Lyon propose à l'artiste de réaliser un complexe sculptural en collaboration avec l'architecte Delfante pour le réaménagement de la Place Louis Pradel.

L'ensemble se compose d'une grande fontaine pyramidale, d'une statue de la poétesse de la Renaissance française Louise Labé et d'un portrait de l'ancien maire de la ville. Plus tard, en 1987, il sculptera également «Fontaine Béraudier».

Il sera fait Chevalier de la Légion d'Honneur en 1984 par le ministre de la culture Jack Lang.

Le Président François Mitterrand lui commande une sculpture. Ipoustéguy choisit de représenter Arthur Rimbaud: ce sera «L'homme aux semelles devant», placé aujourd'hui face à la Bibliothèque de l'Arsenal à Paris.

En 1988, le sculpteur s'intéresse alors au jeu de l'ombre et de la lumière, qui devient le sujet même de la représentation. C'est à l'occasion d'une exposition à la Galerie D.M. Sarver qu'il présentera une série de sculptures et d'aquarelles sur le thème des fruits.

La même année, il reçoit une commande importante du Conseil Général du Département de Seine-Saint-Denis à l'occasion du bicentenaire de la Révolution française: «À la santé de la Révolution». Ce grand complexe pyramidal composé de cinq éléments, étagés sur une petite butte du parc départemental Jean Moulin à Bagnolet, sera sa dernière pièce monumentale.

D'avril à septembre 1999 se tiendra à Chelsea, en Grande Bretagne, une rétrospective à l'initiative de la British Royal Society of Sculptors. Par la suite, Ipoustéguy continuera à explorer tant par le dessin que par le bronze, d'une manière toujours renouvelée et féconde, ses réflexions sur la nature de l'homme et sur ses différentes identités. Jusqu'à la fin de sa vie, animé par une formidable pulsion vitale et un vrai plaisir ludique créatif, il continuera à explorer la question de la représentation «au croisement de l'intérieur et de l'extérieur, de l'architectural et de l'humain, du fluide et du figé, du multiple et de l'unique».

Sa virtuosité «baroque» lui permettra de répondre à l'exubérance de la nature, à la complexité de l'organique et de traduire aussi bien l'érotique, le mystique, la naissance, la mort que le réel.

Bien que se considérant modestement lui-même plus comme un «indicateur de tendances» que comme un écrivain, Ipoustéguy a également publié plusieurs livres dont certains autobiographiques (*Chronique des jeunes années*).

L'exposition rétrospective du Palazzo Leone da Perego à Legnano est la première réalisée depuis la disparition de l'artiste en février 2006.

ESPOSIZIONI / EXPOSITIONS

Mostre personali / Personnelles

1962

«Ipoustéguy», Galerie Claude Bernard, Paris.

1963

Galerie Claude Bernard, Paris.

1964

«Ipoustéguy», Hanover Gallery, London, 14 luglio / juillet / 29 agosto / août.
«Ipoustéguy», Albert Loeb Gallery, New York.

1965

«Ipoustéguy», Städtisches Museum, Schloss Morsbroich, Leverkusen, 10 décembre / décembre / 16 gennaio / janvier 1966.

1966

«Ipoustéguy», Württembergischer Kunst, Stuttgart, 25 marzo / mars / 24 aprile / avril.
«Ipoustéguy», Galerie Claude Bernard, Paris, novembre / novembre.
Galerie Thomas, München.

1967

Galerie Birch, Copenhagen.

1968

«Ipoustéguy», Galleria Galatea, Torino, 29 febbraio / février / 25 marzo / mars.
«Ipoustéguy», Galleria Odyssea, Roma, 18 aprile / avril / 20 maggio / mai.
«Ipoustéguy», Galleria La Nuova Pesa, Roma, 10-26 ottobre / octobre.
«Ipoustéguy», Kunsthalle, Darmstadt, 11 octobre / octobre / 23 novembre / novembre 1969.
«Ipoustéguy. Marbres», Galerie Claude Bernard, Paris, novembre / novembre.
Pierre Matisse Gallery, New York.

1969

«Ipoustéguy. Études anatomiques, dessins», Galerie Claude Bernard, Paris, novembre / novembre.

1970

«Jean Ipoustéguy», Galerie Veranneman, Bruxelles, 22 octobre / octobre / 14 novembre / novembre.
«Ipoustéguy», Kunsthalle, Basel.
«Ipoustéguy», Nationalgalerie, Berlin.
Badischer Kunstverein, Karlsruhe.
Mostra itinerante / Exposition itinérante, Darmstadt.
Von der Heydt Museum, Wuppertal.

1971

«Ipoustéguy», Galleria Forni, Bologna, 9-30 ottobre / octobre.
Galerie Claude Bernard, Paris.

1972

«Tactiles. Ipoustéguy», Galerie Claude Bernard, Paris.
Galerie Buchholz, München.

1973

«Ipoustéguy», Galleria Il Gabbiano, Roma, 10 novembre / novembre / 10 dicembre / décembre.
Tolarno Gallery, Melbourne.

1974

«Ipoustéguy. Zehn Kalmadelradierungen», Galerie Rothe, Heidelberg, 13 settembre / septembre / 10 ottobre / octobre.
«Ipoustéguy», Artel Galerie, Genève, octobre / octobre / novembre / novembre.
Centro d'Arte, Palermo.
«Ipoustéguy, Suite prussienne 1973-1974», Nationalgalerie, Berlin, 22 maggio / mai / 1° luglio / juillet.
«Léonard ou la fin de l'humanité», Galerie Claude Bernard, Paris.

1975

«Ipoustéguy, Suite prussienne 1973-1974», Galerie Claude Bernard, Paris, gennaio / janvier.
«Jean Ipoustéguy. Skulpturer-tegninger», Louisiana Museum, Humlebaek, 23 agosto / août / 5 ottobre / octobre.

1976

Galeria Juana Mordo, Madrid.
Galeria Trece, Barcelona.

1978

«Ipoustéguy. Sculptures et dessins de 1957 à 1978», Fondation Nationale des Arts Graphiques et Plastiques, Paris, 20 giugno / juin / 15 agosto / août.
Galleri Haaken, Oslo.

1979

«Ipoustéguy. Werke 1956-1978», Staatliche Kunsthalle, Berlin, 14 gennaio / janvier / 5 aprile / avril.
«Ipoustéguy», Galerie Alice Pauli, Lausanne, 8 febbraio / février / 31 marzo / mars.

«Ipoustéguy. Sculptures et dessins», Musée Ingres, Montauban, 29 giugno / juin / 9 settembre / septembre.
Musée des Beaux-Arts, Pau.

1981

«Dans le noir et sur la lune. Ipoustéguy», Galerie Claude Bernard, Paris.

1982

«Ipoustéguy. Les dessins», Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, 6 maggio / mai / 13 giugno / juin.
Musée des Beaux-Arts, Lyon.

1983

«Ipoustéguy. Skulptur og tegning», Carlsberg Glyptotek, Copenhagen, 23 giugno / juin / 31 agosto / août.
«Sculpture and ten works on paper», Solomon R. Guggenheim Museum of Art, New York.
Galerie Française Friedrich, Köln.

1984

Claude Bernard Gallery, New York.

1985

«Jean Ipoustéguy. Dessins», Galerie Municipale de l'Hôtel de Ville, Nancy, septembre / septembre.
«Ipoustéguy. Sculptures récentes», Galerie Claude Bernard, Paris, 20 septembre / septembre / 26 octobre / octobre.

1988

«Ipoustéguy. Aquarelles et bronzes», Galerie D.M. Sarver, Paris, 3 maggio / mai / 4 giugno / juin.

1989

«Ipoustéguy, paysages, bronzes», Galerie D.M. Sarver, Paris.
«Ipoustéguy, paysages, bronzes», Galerie am Tiergarten 62, Hannover.
Heitland Foundation, Celle.

1990

«Bronzes: jeunes filles et autres», Galerie D.M. Sarver, Paris.

1991

Hôtel du Département, Bobigny.
Maison de la Culture, Nevers.

1992

«Ipoustéguy. Werke 1979-1991», Staatliche Kunsthalle, Berlin.
Galerie am Tiergarten 62, Hannover.
Lehninger Institut, Lehnin.
Ludwig Galerie Schloss, Oberhausen.

1993

Galerie Briance, Paris.

1994

«Ipoustéguy trait et lumière. Dessins et aquarelles de 1974-1994», Galerie Municipale, Vitry-sur-Seine, 10 giugno / juin / 3 luglio / juillet.
Espace Parefeuille, Uzès.
Gerhard Marek Hans, Bremen.

1995

«Ipoustéguy. Œuvres récentes», Galerie Claude Bernard, Paris.
Église Sainte-Foy, Mirmande.

1997

French Institute, Alliance Française, Washington.
Galerie D.M. Sarver, Paris.

1997

Boca Raton Museum of Art, Boca Raton.

1998

Espace Saint-Louis, Hôtel du Département, Bar-le-Duc.

1999

«Head, Hand and Heart, a retrospective exhibition of the work of Ipoustéguy», Chelsea Harbour, London.
Galerie Behrens, Ludwigsburg.
Roemer und Pelizaeus Museum, Hildesheim.

2001

Musée Ipoustéguy, Centre Culturel du Val Dunois, Dun-sur-Meuse.

2008

«Ipoustéguy, acquarelli e sculture», Compagnia del Disegno, Milano, 7 ottobre / octobre / 31 dicembre / décembre.
«Eros + Thanatos», Palazzo Leone da Perego, Legnano, 25 ottobre / octobre / 1° febbraio / février 2009.
«Ipoustéguy. Œuvres sur papier et sculptures», Galerie Beckel Odille Boicos, Paris

Mostre collettive / Collectives**1944**

Galerie de l'Atelier, Paris.

1945

Galerie Visconti, Paris.

1952

Galerie Nationale des Beaux-Arts, Paris.

1954

Galerie de Beaune, Paris.
Galerie Saint-Laurent, Bruxelles.

1956

XII Salon de Mai, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, 5-27 maggio / mai.

1957

«Hommage à Brancusi», Galerie de Verneuil, Paris.

1958

Exposition Internationale de Sculpture, Galerie Claude Bernard, Paris.

1960

«Cent sculpteurs de Daumier à nos jours», Musée d'Art et Industrie, Saint-Étienne, 26 marzo / mars / 29 maggio / mai.

1961

VI Biennale Middelheim, Antwerpen.
The Carnegie Museum, Pittsburgh.
Roma / New York Art Foundation, Roma.

1962

«Six sculpteurs», Galerie Breteau, Paris.
«Three sculptors: Berrocal, Ipoustéguy, Müller», Albert Loeb Gallery, New York.
Galerie Birch, Copenhagen.
Mostra Internazionale di Scultura, Galleria Toninelli, Spoleto (Perugia).

1963

«Trois sculpteurs, César, Roel d'Haese, Ipoustéguy», Galerie Claude Bernard, Paris.

1964

XXXII Biennale Internazionale d'Arte, Venezia, 20 giugno / juin / 18 ottobre / octobre.
«Internationale der Zeichnung», Mathildenhöhe, Darmstadt, 12 settembre / septembre / 15 novembre / novembre.
The Pittsburgh International Exhibition of Contemporary Painting and Sculpture, The Carnegie Museum, Pittsburgh, 30 ottobre / octobre / 10 gennaio / janvier 1965.
«Documenta III», Kassel.
«Figuration et Défiguration», Musée des Beaux-Arts, Gand.
«Painting and sculpture of a decade. 1954-1964 at the Tate Gallery», Tate Gallery, London.

1965

«Connaissance des Arts Plastiques Contemporains», Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris.
Bienal de Artes, São Paulo.
Keukenhof, Zeist.
Tokyo Biennial, Tokyo.

1966

Sonsbeek '66, Arnhem.

1967

«Guggenheim International exhibition 1967. Sculpture from twenty nations», Solomon R. Guggenheim Museum of Art, New York, ottobre / octobre / agosto / août 1968.
«César, Roel d'Haese, Ipoustéguy», Galería Juana Mordo, Madrid.
«Il Tempo dell'immagine», Museo Civico, Bologna.
«Sculpture 1947-1967», Musée d'Art Moderne, Grenoble.
«Sculpture. A generation of innovation», Art Institute, Chicago.
«Selections 1967», Pierre Matisse Gallery, New York.
Exposition universelle, Montréal.

1968

«Reiche des Phantastischen», Städtische Kunsthalle, Recklinghausen.
«The Obsessive Image», Institute of Contemporary Arts, London.

1969

«Art 1969», Atheneumin Taidemuseo, Helsinki.
«Sculpture», Koninklijk Museum voor Schönen Kunste, Antwerpen.
Wiener Secession, Wien.

1970

«Zeitgenossen. Das Gesicht unserer Gesellschaft im Spiegel der heutigen Kunst», Städtische Kunsthalle, Recklinghausen.
Expo '70, Osaka.
Musée des Arts Décoratifs, Lausanne.

1971

«Albrecht Dürer, 1471-1971», Germanischen Nationalmuseums, Nürnberg, 21 maggio / mai / 1° agosto / août.
«Arte Francesa depois 1950», Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.
IV Exposition Internationale de Sculpture Contemporaine, Musée Rodin, Paris.
I International Exhibition of Modern Sculpture, The Hakone Museum of Art, Tokyo.

1972

«Primitifs du XX siècle», Château d'Ancy-le-Franc, Ancy-le-Franc.

1973

«Masters of Modern Sculpture», Seibu Gallery, Tokyo.
II Nemzetközi Képzőművészeti Biennálé, Mücsarnok, Budapest.

1974

«L'Homme et son empreinte», Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris.
Fondation Veranneman, Kruishoutem.

1975

«La jambe», Château-Musée de Dieppe, Dieppe, 31 maggio / mai / 15 settembre / septembre.
«Realismus und Realität», Kunstverein, Darmstadt.
X Biennale Internazionale del Bronzetto e della Piccola Scultura, Museo Civico, Padova.
V Exposition Internationale du Petit Bronze, Musée Rodin, Paris.

1976

«Boîtes», Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, Paris.
«Dessins étranges, objets et sculptures insolites», Centre National d'Art et Culture Georges Pompidou, Paris.
«Un siècle de dessins de sculpteurs. 1850-1975», Musée des Beaux-Arts, Calais; Musée des Beaux-Arts, Pau.

1977

«L'écrouché», Ecole des Beaux-Arts, Rouen, gennaio / janvier / febbraio / février.
«Les mains regardent», Atelier des Enfants, Centre National d'Art et Culture Georges Pompidou, Paris.

1978

«Chemins de la création», Château d'Ancy-le-Franc, Ancy-le-Franc.

1979

«Beispiele realistischer Plastik in Europa», Kunsthalle, Bremen.
«Escultura e vida», Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.

1980

«Skulpturen für die Landesgartenschau», Ulmer Museum, Ulm.
Musée de la Sculpture en Plein Air, Paris.

1982

«Dessins français contemporains», Musée-Galerie de la Seita, Paris.
«La délirante», Centre National d'Art et Culture Georges Pompidou, Paris.
«Plastiken auf der Ziegelhütte», Ziegelhütte, Darmstadt.
International Energy Exposition, Knoxville.

1983

Chicago International Art Exposition, Navy Pier, Chicago, 19-24 maggio / mai.

1986

«Symmetrie in Kunst, Natur und Wissenschaft», Mathildenhöhe, Darmstadt, 1° giugno / juin / 24 agosto / août.

1988

«Le corps dans tous ses états», Musée Municipal, Cambrai.
«The return of Marco Polo Auction», Sotheby's, London / New York.

1990

Dialog 90. Praha-Pariz, Vystavní sin Manes, Praha, giugno / juin / agosto / août.

1991

«Matière et sculpture. 50 ans de dialogue», Hôtel du Département, Évreux, 24 maggio / mai / 6 luglio / juillet.

1994

«Tendances de la sculpture contemporaine figurative», Musée Municipal, Cambrai, 1° octobre / octobre / 26 marzo / mars 1995.

1997

«Made in France», Centre National d'Art et Culture Georges Pompidou, Paris.

1998

«Artefakte der Hoffnung», Bischöfliches Ordinariat, Mainz.

2000

«L'homme qui marche de Rodin à Mimran», Palais Royal, Paris, 20 marzo / mars / 12 giugno / juin.

2008

«L'arte per la strada. I manifesti del Maggio francese», Sala Bolaffi, Torino, 9 aprile / avril / 6 maggio / mai 2008.

Opere in musei / Œuvres dans les musées

Abu Dhabi, National Museum of Saadiyat Island.
Baltimore, Baltimore Museum of Art.
Berlin, Nationalgalerie.
Bobigny, Fonds Départemental d'Art Contemporain.
Chicago, Art Institute.
Copenhagen, Carlsberg Glyptotek.
Darmstadt, Hessisches Landesmuseum.
Grenoble, Musée d'Art Moderne.
Hannover, Sprengel Museum.

London, Tate Gallery.
London, Victoria and Albert Museum.
Lyon, Musée des Beaux-Arts.
Melbourne, National Gallery of Victoria.
New York, The Museum of Modern Art.
New York, Solomon R. Guggenheim Museum of Art.
Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.
Paris, Musée de la Sculpture en Plein Air.
Pittsburgh, The Carnegie Museum.
Tokyo, Hakone Museum of Art.
Toulouse, Artothèque.
Troyes, Musée d'Art Moderne.
Washington, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden.

**BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE/
BIBLIOGRAPHIE ESSENTIELLE**
**Opere a carattere generale /
Ouvrages généraux**
1940

J. IPOUSTÉGUY «*La Fam de Knut Hamsun*», edizione a spese dell'autore / édition à compte d'auteur.

1956

XII Salon de Mai, catalogo della mostra / catalogue de l'exposition (Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, 5-27 maggio / mai 1956), Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, p. 25.

1957

XIII Salon de Mai, catalogo della mostra / catalogue de l'exposition (Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, 4-30 maggio / mai 1957), Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, p. 23.

1959

M. SEUPHOR, *Ipoustéguy*, in *La Sculpture de ce siècle. Dictionnaire de la sculpture moderne*, Éditions du Griffon, Neuchâtel, p. 282.

1960

M. ALLEMAND, *Cent sculpteurs de Dammier à nos jours*, catalogo della mostra / catalogue de l'exposition (Musée d'Art et Industrie, Saint-Étienne, 26 marzo / mars - 29 maggio / mai 1960), Imprimerie Le Henaff, Saint-Étienne, p. 39.

D. CHEVALIER, *Ipoustéguy*, in *Dictionnaire de la sculpture moderne*, Hazan, Paris, pp. 141-142.

J. IPOUSTÉGUY, *Les Guerres du Milieu*, edizione a spese dell'autore / édition à compte d'auteur.

XVI Salon de Mai, catalogo della mostra / catalogue de l'exposition (Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, 11 giugno / juin - 14 luglio / juillet 1960), Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, p. 39.

1962

Antagonismes 2. L'objet, catalogo della mostra / catalogue de l'exposition (Musée des Arts Décoratifs, Paris, 1962), Imprimerie Tournon, Paris, p. 69.

Ipoustéguy, catalogo della mostra / catalogue de l'exposition (Galerie Claude Bernard, Paris, giugno / juin 1962), Dermont, Paris. *XVIII Salon de Mai*, catalogo della mostra / catalogue de l'exposition (Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, 6-27 maggio / mai 1962), Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, pp. 28-29.

1963

XIX Salon de Mai, catalogo della mostra / catalogue de l'exposition (Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, 28 aprile / avril - 19 maggio / mai 1963), Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, p. 33.

1964

J. ASHBERY, *Ipoustéguy*, catalogo della mostra / catalogue de l'exposition (Hanover Gallery, London, 14 luglio / juillet - 29 agosto / août 1964), London. D. ASHTON, W. HAFTMANN, C. G. HEISE, W. HOFMAN, H. W. SABAI, *Internationale der Zeichnung*, catalogo della mostra / catalogue de l'exposition (Mathildenhöhe, Darmstadt, 12 settembre / septembre - 15 novembre / novembre 1964), Mathildenhöhe, Darmstadt, pp. 26-127.

A. MICHELSON, *Jean Ipoustéguy*, in *Catalogo della XXXII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*, catalogo della mostra / catalogue de l'exposition (Venezia, 20 giugno / juin - 18 ottobre / octobre 1964), Biennale di Venezia, Venezia.

Ipoustéguy, catalogo della mostra / catalogue de l'exposition (Albert Loeb Gallery, New York, 1964), New York. *The Pittsburgh International Exhibition of Contemporary Painting and Sculpture*, catalogo della mostra / catalogue de l'exposition (The Carnegie Museum, Pittsburgh, 30 ottobre / octobre 1964 - 10 gennaio / janvier 1965), The Carnegie Museum, Pittsburgh.

1965

J. CLAUS, D. FREY, *Ipoustéguy*, catalogo della mostra / catalogue de l'exposition (Städtisches Museum, Schloss Morsbroich, Leverkusen, 10 dicembre / décembre 1965 - 16 gennaio / janvier 1966), Leverkusen.

XXI Salon de Mai, catalogo della mostra / catalogue de l'exposition (Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, 3-23 maggio / mai 1965), Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, p. 12.

1966

M. ADELMANN, M. C. LACOSTE, *Europäische Plastik der Gegenwart*, Hans E. Günther, Stuttgart, pp. 29-30. M. DE MICHELI, *La Scultura del Novecento. Parte seconda*, n. 110, Fabbri Editori, Milano.

W. LEWINO, *Ipoustéguy*, catalogo della mostra / catalogue de l'exposition (Galerie Claude Bernard, Paris, novembre / novembre 1966), Paris. *Ipoustéguy*, catalogo della mostra / catalogue de l'exposition (Württembergischer

Kunst, Stuttgart, 25 marzo / mars - 24 aprile / avril 1966), Stuttgart. *II Salon International de Galeries Pilotes*, catalogo della mostra / catalogue de l'exposition (Musée Cantonal des Beaux-Arts, Palais de Rumine, Lausanne, 12 giugno / juin - 2 ottobre / octobre 1966), Musée Cantonal des Beaux-Arts, Lausanne.

1967

E. F. FRY, *Guggenheim International exhibition 1967. Sculpture from twenty nations*, catalogo della mostra / catalogue de l'exposition (Solomon R. Guggenheim Museum of Art, New York, ottobre / octobre 1967 - agosto / août 1968), The Solomon R. Guggenheim Museum, New York, pp. 80-141.

Ipoustéguy, catalogo della mostra / catalogue de l'exposition (Galerie Birch, Copenhagen, 1967), Copenhagen. *César, Roel d'Haese, Ipoustéguy*, catalogo della mostra / catalogue de l'exposition (Galeria Juana Mordo, Madrid, 1967), s.l. *Exposition d'arts plastiques au XVIII congrès du Parti Communiste Français*, Paris.

1968

L. CARLUCCIO, *Ipoustéguy*, catalogo della mostra / catalogue de l'exposition (Galleria Galatea, Torino, 29 febbraio / février - 25 marzo / mars 1968), Galleria Galatea, Torino.

A. GLUCKSMANN, *Ipoustéguy. Marbres*, catalogo della mostra / catalogue de l'exposition (Galerie Claude Bernard, Paris, novembre / novembre 1968), Galerie Claude Bernard, Paris.

B. KRIMMEL, *Ipoustéguy*, catalogo della mostra / catalogue de l'exposition (Kunsthalle, Darmstadt, 11 ottobre / octobre 1968 - 23 novembre / novembre 1969), Kunsthalle, Darmstadt.

H. SYLVESTRE, *Ipoustéguy*, catalogo della mostra / catalogue de l'exposition (Galleria La Nuova Pesa, Roma, 10-26 ottobre / octobre 1968), Galleria La Nuova Pesa, Roma.

Ipoustéguy, catalogo della mostra / catalogue de l'exposition (Galleria Odyssea, Roma, 18 aprile / avril - 20 maggio / mai 1968), Galleria Odyssea, Roma.

1969

J. IPOUSTÉGUY, *Leaders et Enfants nus*, libro-oggetto con 8 illustrazioni tipografiche su alluminio / livre-objet avec 8 illustrations typographiques sur aluminium, Soleil Noir, Paris. H. SYLVESTRE, *Procès*, illustrato con 19 linografie di Ipoustéguy / illustré de 19 linogravures d'Ipoustéguy, Electa, Milano.

P. W. SCHWARTZ, *The hand and eye of the sculptor*, Praeger, New York, pp. 120-143. *Ipoustéguy. Études anatomiques, dessins*, catalogo della mostra / catalogue de l'exposition (Galerie Claude Bernard, Paris, novembre / novembre 1969), Galerie Claude Bernard, Paris. *L'œil écoute. Exposition Internationale d'Art Contemporain*, catalogo della mostra / catalogue de l'exposition (Palais des Papes, Paris, giugno / juin - settembre / septembre 1969), Paris.

1970

J. DYPREAU, *Jean Ipoustéguy*, catalogo della mostra / catalogue de l'exposition (Galerie Veranneman, Bruxelles, 22 ottobre / octobre - 14 novembre / novembre 1970), Galerie Veranneman, Bruxelles.

1971

A. M. HAMMACHER, *L'évolution de la sculpture moderne. Tradition et Innovation*, Éditions Cercle d'Art, Paris.

F. SOLMI, *Ipoustéguy*, catalogo della mostra / catalogue de l'exposition (Galleria Forni, Bologna, 9-30 ottobre / octobre 1971), Galleria Forni, Bologna.

Albrecht Dürer, 1471-1971, catalogo della mostra / catalogue de l'exposition (Germanischen Nationalmuseums, Nürnberg, 21 maggio / mai - 1° agosto / août 1971), Prestel Verlag, München.

1972

G. DELEUZE, *Un Nouvel Archiviste*, illustrato con 4 disegni e un'incisione di Ipoustéguy su rame a puntasecca / illustré de 4 dessins et d'une gravure d'Ipoustéguy sur cuivre à la pointe sèche, Fata Morgana, Montpellier.

Ipoustéguy, catalogo della mostra / catalogue de l'exposition (Galerie Buchholz, München, 1972), München.

Tactiles. Ipoustéguy, catalogo della mostra / catalogue de l'exposition (Galerie Claude Bernard, Paris, 1972), Galerie Claude Bernard, Paris.

1973

J. LEYMARIE, G. NERET, *Masters of Modern Sculpture*, catalogo della mostra / catalogue de l'exposition (Seibu Gallery, Tokyo, 1973), s.l.

30 internationale Künstler in Berlin, catalogo della mostra / catalogue de l'exposition (Beethoven-Halle, Bonn, 14-27 dicembre / décembre 1973), Berlin.

Ipoustéguy, catalogo della mostra / catalogue de l'exposition (Galleria Il Gabbianò, Roma, 10 novembre / novembre - 10 dicembre / décembre 1973), Tilligraf, Roma.

1974

E. ARSAN, *L'Hypothèse d'Eros*, Éditions Filipacchi, Paris, pp. 169-174. A. DEL GUERCIO, *L'oggetto, l'immagine, il tempo*, Fiorentino, Napoli, pp. 305-310.

H. VON KLEIST, *Tremblement de terre au Chili*, illustrato con 10 incisioni di Ipoustéguy su rame a puntasecca / illustré de 10 gravures d'Ipoustéguy sur cuivre à la pointe sèche, Rothe, Heidelberg.

R. LEBEL, *Léonard ou la fin de l'Humilité*, illustrato con 11 tavole di Ipoustéguy incise su rame a puntasecca / illustré de 11 planches d'Ipoustéguy gravées sur cuivre à la pointe sèche, Soleil Noir, Paris.

H. MICHAUX, *Ipoustéguy. Zehn Kalmadraderungen (Dix pointes sèches)*, catalogo della mostra / catalogue de l'exposition (Galerie Rothe, Heidelberg, 13 settembre / septembre - 10 ottobre / octobre 1974), Galerie und Edition Rothe, Heidelberg.

Ipoustéguy, catalogo della mostra / catalogue de l'exposition (Artel Galerie, Genève, ottobre / octobre - novembre / novembre 1974), Artel Galerie, Genève.

Ipoustéguy, catalogo della mostra / catalogue de l'exposition (Centro d'Arte, Palermo, 1974), s.l.

Ipoustéguy. Suite prussienne 1973-1974, catalogo della mostra / catalogue de l'exposition (Nationalgalerie, Berlin, 22 maggio / mai - 1° luglio / juillet 1974), Nationalgalerie Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Berlin.

1975

Ipoustéguy. Suite prussienne 1973-1974, catalogo della mostra / catalogue de l'exposition (Galerie Claude Bernard, Paris, gennaio / janvier 1975), Galerie Claude Bernard, Paris.

Jean Ipoustéguy. Skulpturen-tegninger, catalogo della mostra / catalogue de l'exposition (Louisiana Museum, Humlebaek, 23 agosto / août - 5 ottobre / octobre 1975), Humlebaek.

La jambe, catalogo della mostra / catalogue de l'exposition (Château-Musée de Dieppe, Dieppe, 31 maggio / mai - 15 settembre / septembre 1975), Imprimerie Artistique, Lavaur.

Michelangelo, con un'incisione realizzata da Ipoustéguy al bulino pneumatico / avec une gravure exécutée au burin pneumatique par Ipoustéguy, Bruckman, München.

1976

J. IPOUSTÉGUY, *Ronds dans l'O et le Pessimisme*, 25 serigrafie / 25 illustrations sérigraphiques, Sigart, Roma.

W. J. STRACHAN, *Towards Sculpture*, Thames and Hudson, London, pp. 102-105.

1977

J. GUILLERME, J. P. MOUILLESEUX, H. ROCQUET, B. VENOT, *L'écorché*, catalogo della mostra / catalogue de l'exposition (École des Beaux-Arts, Rouen, gennaio / janvier - febbraio / février 1977), Rouen, pp. 107, 170.

J. IPOUSTÉGUY, «Les corbeaux», incisione su rame a puntasecca / gravure sur cuivre à la pointe sèche, Neo Oswald.

P. LEONARD, *Le Dessin*, catalogo della mostra / catalogue de l'exposition (Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, 17 febbraio / février - 12 aprile / avril 1977), Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris.

W. VON LÖHNEYSSEN, *Mistra. Griechenlands Schicksal im Mittelalter*, Prestel, München, pp. 470-471.

1978

M.-T. BAUDRY, D. BOZO, A. CHASTEL, J. THIRION, *La sculpture: méthode et vocabulaire. Principes d'analyse scientifique*, Imprimerie Nationale, Paris.

J. IPOUSTÉGUY, *Sauve qui peut, Robin! Ou le don hérétique*, Grasset, Paris.

M. TROCHE, *Ipoustéguy. Sculptures et dessins de 1957 à 1978*, catalogo della mostra / catalogue de l'exposition (Fondation Nationale des Arts Graphiques et Plastiques, Paris, 20 giugno / juin - 15 agosto / août 1978), Fondation Nationale des Arts Graphiques et Plastiques, Paris.

Jean Ipoustéguy, catalogo della mostra / catalogue de l'exposition (Galleri Haaken, Oslo, 1978), s.l.

Sculptures, catalogo della mostra / catalogue de l'exposition (Centre Municipal d'Activités Culturelles, Choisy-le-Roi, 1978), s.l.

1979

H. SYLVESTRE, P. BAROUSE, *Ipoustéguy. Sculptures et dessins*, catalogo della mostra / catalogue de l'exposition (Musée Ingres, Montauban, 29 giugno / juin - 9 settembre / septembre 1979), Ateliers du Moustiers, Montauban.

Ipoustéguy. Werke 1956-1978, catalogo della mostra / catalogue de l'exposition (Staatliche Kunsthalle, Berlin, 14 gennaio / janvier - 5 aprile / avril 1979), Staatliche Kunsthalle, Berlin.

Ipoustéguy, catalogo della mostra / catalogue de l'exposition (Galerie Alice Pauli, Lausanne, 8 febbraio / février - 31 marzo / mars 1979), Galerie Alice Pauli, Lausanne.

1980

P. ARDOUIN, M. SCEVE, P. DU GUILLET, L. LABÉ, *L'amour à Lyon au*

temps de la Renaissance, Nizet, Paris, p. 395.
J.-L. DAVAL, A. MURE, *II Symposium de sculpture*, catalogo della mostra / catalogo de l'exposition (Parc de la Cerisaie, Lyon, 1980), s.l.

S. GUILLOT DE SUDIRAUT, A. IRLANDES, A. JOUFFROY, A. J. LAFERRIERE, M. LE BOT, D. LE BRETON, S. MOREAU, H. ORIONE, F. PLUCHART, *Tours multiple*, catalogo della mostra / catalogue de l'exposition (Tours, 8 febbraio / février - 23 marzo / mars 1980), Tours, pp. 54-55.
25 Jahre Kunstpreis der Stadt Darmstadt, catalogo della mostra / catalogue de l'exposition (Kunsthalle, Darmstadt, 13 aprile / avril - 1° giugno / juin 1980), Darmstadt.

1981

M. DE MICHELI, *Il disagio della civiltà e le immagini*. Bacon, Giacometti, Cremonini, *Ipoustéguy*, Jaca Book, Milano, pp. 85-95.
U. JAEGLI, *Grundrisse*, Luchterhand, Darmstadt, pp. 139-144.

Dorothee Selz. Sculptures aujourd'hui, Sigma 17, Bordeaux, pp. 26-35.
Lieux de l'imaginaire, catalogo della mostra / catalogue de l'exposition (Galerie Municipale, Vitry-sur-Seine, 1981), s.l.

1982

I. JIANOU, A. LARDERA, G. XURIGUERA, *La Sculpture moderne en France depuis 1950*, Arted Éditions d'Art, Paris.

I. MÜHLENDORPH, *Il passato e la presenza: bozzetti e fotografie*, catalogo della mostra / catalogue de l'exposition (Pietrasanta, 1982), pp. 30-31.

Ipoustéguy, les dessins, catalogo della mostra / catalogue de l'exposition (Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, 6 maggio / mai - 13 giugno / juin 1982), SMI, Paris.

Les peintres et sculpteurs amis de la musique, catalogo della mostra / catalogue de l'exposition (Festival d'Art Sacré, Mairie de Paris 15 novembre / novembre - 15 dicembre / décembre 1982), Paris.
Perspective 82. Im Rahmen der Art 13 82, catalogo della mostra / catalogue de l'exposition (Art Internationale Kunstmesse, Basel, 16-21 giugno / juin 1982), Basel, pp. 58-59.

1983

M. ASMUSSEN, *Ipoustéguy. Skulptur og tegning*, catalogo della mostra / catalogue de l'exposition (Carlsberg Glyptotek, Copenhagen, 23 giugno / juin - 31 agosto / août 1983), Carlsberg Glyptotek.
T. M. MESSER, *Sculpture and ten works on paper*, catalogo della mostra / catalogue de

l'exposition (Solomon R. Guggenheim Museum of Art, New York, 1983), s.l.
Bronzen von der Antike bis zur Gegenwart, catalogo della mostra / catalogue de l'exposition (Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster, 14 marzo / mars - 29 maggio / mai 1983), Stiftung Preussischer Kulturbesitz, Berlin.

Chicago International Art Exposition, catalogo della mostra / catalogue de l'exposition (Navy Pier, Chicago, 19-24 maggio / mai 1983), Chicago, p. 20.

1984

V. ENDICOTT BARNETT, *100 works by modern masters from the Guggenheim Museum*, Abrams, New York, pp. 138, 178.
Ile Biennale européenne de sculpture de Normandie, catalogo della mostra / catalogue de l'exposition (Centre d'Art Contemporain, Jouy-sur-Eure, 19 maggio / mai - 2 settembre / septembre 1984), Jouy-sur-Eure.

1985

D. MONNIER, J. IPOUSTÉGUY, *Entretien, juillet 1985*, in *Nancy Pépinière. Fête de la sculpture*, catalogo della mostra / catalogue de l'exposition (Nancy, 27 luglio / juillet - 30 settembre / septembre 1985), Nancy, pp. 14-22.

H. READ, *Histoire de la sculpture moderne*, Arted Éditions d'Art, Paris, pp. 312, 339.
H. SYLVESTRE, *Ipoustéguy. Sculptures récentes*, catalogo della mostra / catalogue de l'exposition (Galerie Claude Bernard, Paris, 20 settembre / septembre - 26 ottobre / octobre 1985), Galerie Claude Bernard, Paris.

Jean Ipoustéguy. Dessins, catalogo della mostra / catalogue de l'exposition (Galerie Municipale de l'Hôtel de Ville, Nancy, settembre / septembre 1985), s.l.

1986

R. LE NORMAND-ROMAIN, H. REINHOLD, B. ROSE, J.-L. DAVAL, *L'aventure de la sculpture moderne, XIXe et XXe siècles*, Skira, Genève.
B. KRIMMEL, *Symmetrie in Kunst, Natur und Wissenschaft*, catalogo della mostra / catalogue de l'exposition (Mathildenhöhe, Darmstadt, 1° giugno / juin - 24 agosto / août 1986), Darmstadt, pp. 132-133, 263-265.

1987

E. ARTAUD, G. VALBON, *Visite d'ateliers en Seine Saint-Denis*, catalogo della mostra / catalogue de l'exposition (Espace de Recherche et de Création Artistique, Conseil Général du Département de Seine-Saint-Denis, Montreuil, 1987), s.l.

J. T. DEMETRION, *An introduction to the Hirshhorn museum and sculpture garden*, Smithsonian Institution, New York, p. 62.
XXXVIII Salon National des Armées, catalogo della mostra / catalogue de l'exposition (Paris, 11-20 settembre / septembre, 1987), pp. 18-19.

1988

E. ARTAUD, *Fonds départemental d'art contemporain. Acquisitions 1988*, catalogo della mostra / catalogue de l'exposition (Espace de Recherche et de Création Artistique, Conseil Général du Département de Seine-Saint-Denis, Montreuil, 1988), s.l.

P. ASSOULINE, *L'homme de l'art. D. H. Kahnweiler*, Baland, Paris, p. 401.
H. CUECO, P. GAUDIBERT, *L'Arène de l'art*, Galilée, Paris.

J.-L. FERRIER, *L'Aventure de l'Art au XX siècle*, Éditions du Chêne, Paris.
P. KJELLBERG, *Le nouveau guide des statues de Paris*, La Bibliothèque des Arts, Paris, pp. 59-61, 71.

Ipoustéguy. Aquarelles et bronzes, catalogo della mostra / catalogue de l'exposition (Galerie D.M. Sarver, Paris, 3 maggio / mai - 4 giugno / juin 1988), Galerie D.M. Sarver, Paris.

Le corps dans tous ses états, catalogo della mostra / catalogue de l'exposition (Musée Municipal, Cambrai, 1988), s.l.

1989

E. ANDREASENS, H. BEHRNDT, C. SABROE, *Linie - form - farve: Erik Andreasens privatsamling på Sophienholm*, catalogo della mostra / catalogue de l'exposition (Sophienholm, Lyngby, 8 aprile / avril - 7 maggio / mai 1989), Lyngby, pp. 24-25.

E. ARTAUD, L. CREMONINI, L. CURZI, P. GAUDIBERT, M. JOSEPH, MANUEL, M. LE BOT, G. VALBON, G. XURIGUERA, *Quoi l'éternité*.

Acquisitions 1989. Fonds départemental d'art contemporain, catalogo della mostra / catalogue de l'exposition (Espace de Recherche et de Création Artistique, Conseil Général du Département de Seine-Saint-Denis, Montreuil, 1988), s.l.
P. GAUDIBERT, E. ARTAUD, M. CHASSAT, *Ipoustéguy*, Éditions Cercle d'Art, Paris.

O. KAEPPELLIN, *Ipoustéguy, paysages, bronzes*, catalogo della mostra / catalogue de l'exposition (Galerie D.M. Sarver, Paris; Galerie am Tiergarten 62, Hannover, 1989), s.l.

Collection 1986-1989. Fonds départemental d'art contemporain, catalogo della mostra / catalogue de l'exposition (Espace de Recherche et de Création Artistique,

Conseil Général du Département de Seine-Saint-Denis, Montreuil, 1989), s.l., pp. 110-111.

Der Zehntel Verleitung des Groben Preises der Heiland Foundation, catalogo della mostra / catalogue de l'exposition (Heiland Foundation, Celle, 1989), s.l., pp. 72-75.

1990

E. ARTAUD, P. GAUDIBERT, J. KOTALIK, J. SOZANSKY, *Dialog 90. Praha-Pariz*, catalogo della mostra / catalogue de l'exposition (Vystavni sin Manes, Praha, giugno / juin - agosto / août 1990), s.l.

J. UPDIKE e B. MATTHEUSSENT, *Un simple regard. Essais sur l'art*, Pierre Horay, Paris, pp. 133-147.

Ipoustéguy: arcs et traits. Dessins de 1985 à 1988, Éditions Cercle d'Art, Paris.
Bronzes: jeunes filles et autres, catalogo della mostra / catalogue de l'exposition (Galerie D.M. Sarver, Paris, 1990), Galerie D.M. Sarver, Paris.

1991

T. BERTRAND, *Rimbaud, l'enfant lettré*, Éditions Cercle d'Art, Paris.

Matière et sculpture. 50 ans de dialogue, catalogo della mostra / catalogue de l'exposition (Hôtel du Département, Évreux, 24 maggio / mai - 6 luglio / juillet 1991), Évreux, pp. 96-97.

1992

A. BOSQUET, *Jean Ipoustéguy*, catalogo della mostra / catalogue de l'exposition (Ludwig Galerie Schloss, Oberhausen, 1992), s.l.

G. GASSIOT-TALABOT, P. GAUDIBERT, O. PLASSARD, T. RASPAIL, *Figurations critiques, 11 artistes des figurations critiques 1965-1975*, catalogo della mostra / catalogue de l'exposition (Musée d'Art Contemporain, Lyon, 1992), Lyon, Elac, pp. 83-85, 141, 169-172.
M. VON LIPP, *Jean Ipoustéguy. Das plastische Werk*, Johannes-Gutenberg Universität, Mainz.

Ipoustéguy. Werke 1979-1991, catalogo della mostra / catalogue de l'exposition (Staatliche Kunsthalle, Berlin, 1992), Éditions Cercle d'Art, Paris.

1993

P. DESCARGUES, F. DI DIO, M. GOUTIER, J.-M. MASSADAU, *Le soleil noir, recherches, découvertes, trajectoires*, catalogo della mostra / catalogue de l'exposition (Nîmes, Carré d'Art, Bibliothèque, Nîmes, 7 maggio / mai - 28 agosto / août 1993), Nîmes.
J. IPOUSTÉGUY, E. ARTAUD, *Entretiens*.

Ipoustéguy, parlons..., Diagonales, Éditions Cercle d'Art, Paris.

1994

E. ARTAUD, *Ipoustéguy trait et lumière. Dessins et aquarelles de 1974 1994*, catalogo della mostra / catalogue de l'exposition (Galerie Municipale, Vitry-sur-Seine, 10 giugno / juin - 3 luglio / juillet 1994), s.l.

A. AURIS, *L'atelier de Jean Ipoustéguy*, in J. BORREIL, M. MATIEU, *Ateliers I. Esthétique de l'écart*, L'Harmattan, Paris, pp. 53-88.
L. BOURGEOIS, *Louise Labé et les poètes lyonnais de son temps*, Éditions d'Art et d'Histoire, Lyon.

F. DE MEREDIEU, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, Bordas, Paris.
J. IPOUSTÉGUY, *Le balmoral des anxieux*, Soleil Natal, Paris.

F. MAGNY, *Tendances de la sculpture contemporaine figurative*, catalogo della mostra / catalogue de l'exposition (Musée Municipal, Cambrai, 1° ottobre / octobre 1994 - 26 marzo / mars 1995), Cambrai, pp. 36-41.

Ipoustéguy, aquarelles et dessins. Postille pour une biographie, catalogo della mostra / catalogue de l'exposition (Espace Parefeuille, Uzès, 1994), s.l.

XIII Salon d'Angers, catalogo della mostra / catalogue de l'exposition (Angers, 1994), s.l.

LXXXIII Salon Régional de la Société Artistique de l'Aube et de Champagne, catalogo della mostra / catalogue de l'exposition (Salon de la Société Artistique de l'Aube, Troyes, 1994), s.l.

1995

A. BOSQUET, *Bronze, Marbre, Ipoustéguy. Notes sur la sculpture*, Éditions de la Différence, Paris.

J. IPOUSTÉGUY, *L'ombre est toujours juvénile*, Mcier, Montigny.

J.-P. RAMA, *Le Bronze d'Art et ses techniques*, Vial, Dourdan.
100 créateurs pour l'église, catalogo della mostra / catalogue de l'exposition (Église Saint-Jean, Troyes, 28 novembre / novembre 1994 - 25 gennaio / janvier 1995), Ville de Troyes, p. 21.
Ipoustéguy. Œuvres récentes, catalogo della mostra / catalogue de l'exposition (Galerie Claude Bernard, Paris, 1995), Paris.

1997

J. IPOUSTÉGUY, *Chronique des jeunes années*, Éditions de la Différence, Paris.

1998

A. M. HAMMACH, *La Sculpture*, Éditions Cercle d'Art, Paris.

1999

J. IPOUSTÉGUY *Le Dessin de ma vie*, edizione a spese dell'autore / édition à compte d'auteur, Paris.

2000

M. DUPRÉ, *Autres Rimbaud*, E.C. Éditions, Paris.
J. IPOUSTÉGUY, *Les Passerelles du Purgatoire*, Éditions de la Différence, Paris.
L'homme qui marche: de Rodin à Mimran, catalogo della mostra / catalogue de l'exposition (Paris, Jardins du Palais Royal, 20 marzo / mars - 12 giugno / juin 2000), Éditions du Regard, Paris.

2001

D. CROISSET-VEYRE, *Ipoustéguy l'œuvre sculpté. Catalogue raisonné 1938-2000*, Éditions de la Différence, Paris.

2003

L'illustre passion. Ipoustéguy, Éditions de la Différence, Paris.

2006

F. MONNIN, *Ipoustéguy - chirurgie*, Éditions de la Différence, Paris.

Film e documentari / Films et documentaires

J. KEBADIAN, F. RENBERG, *Cérémonie pour une victoire*, Mk Productions, 1964.

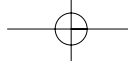
J. KEBADIAN, F. RENBERG, *Ceuf noir du soldat blanc*, INA Télévision française, 1968.
B. RENAUDINEAU, *La mort du père*, Sous-Vent Films Productions, 1970.

J. KEBADIAN, F. RENBERG, *Ipoustéguy et son œuvre sculpté*, INA Télévision française, 1976.

J. KEBADIAN, F. PRENANT, *Histoire d'une sculpture*, Delamare Productions, 1980.

J. KEBADIAN, *Apsaras*, 7 - FR3 - CNRS Audiovisuel - CNC - Ministère des Affaires Étrangères, 1988.

J. KEBADIAN, *Ipoustéguy, l'âge de la décision*, Playa Films - Andana Films, 1999.



© 2008 UMBERTO ALLEMANDI & C., TORINO
COORDINAMENTO EDITORIALE LINA OCARINO
REDAZIONE SARA PITTATORE
VIDEOIMPAGINAZIONE ELISABETTA PADUANO
FOTOLITO CHIAROSCURO, TORINO
FINITO DI STAMPARE NEL MESE DI OTTOBRE 2008
DA CAST, MONCALIERI (TORINO)
DISTRIBUTORE ESCLUSIVO ALLE LIBRERIE
MESSAGGERIE LIBRI

