

CONSTRUÏNT GEOMETRÏES

Rosalía Torrent
Universitat Jaume I

*L'art és la pedra on es poleixen els sentits,
s'agusa la vista, la ment i els sentiments.*

Laszlo Moholy-Nagy¹

L'autor de la citació que encapçala aquest text va ser considerat, per molts, com el paradigma de l'ala freda del moviment constructivista. Però, com veiem, reconeixia a l'art (en el seu cas a l'art geomètric) un immens poder: el d'afinar els sentits i estimular els sentiments. I és que l'art geomètric ha buscat la seua peculiar forma d'interpretar el món i organitzar-lo segons un ritme matemàtic desplegat en formes. La presumpta fredor de l'art geomètric queda desmentida en la majoria d'artistes que el practiquen perquè són capaços de generar escenes de poesia combinatòria, on la tantes vegades injuriada espiritualitat adquireix una definitiva presència. En aquest sentit, José María Yturralde és un dels pintors que utilitza la geometria per a arrancar-nos l'emoció, agasant, com diria Moholy-Nagy, la nostra ment i els nostres sentiments. Com ho va fer Rothko.

La relació de l'art i la geometria és antiga. Els primers signes de la nostra memòria gràfica ens remeten a un repertori d'imatges on la iconicitat, el reconoscible com a cosa, conviu amb un altre repertori que construeix a través del no icònic, del signe abstracte, ja siga aquest líric o expressiu o s'expressa a través de la geometria. Els primers éssers humans formulen el seu interès per l'estètica adornant les seues obres amb figures mimètiques, però també amb línies, formes geomètriques i simples o complexes interconnexions d'unes amb altres. La ceràmica grega en els segles VIII i IX abans de Crist, l'art irlandès medieval o les representacions dels àrabs, per posar tan sols tres grans exemples, posen de manifest que l'interès per l'abstracció geomètrica es dona en diferents èpoques i contextos.

Però va ser en la segona dècada del segle XX quan l'abstracció geomètrica es va instal·lar en el quadre (ja no en la ceràmica, la il·luminació o l'arquitectura) per a determinar-se com a únic subjecte d'aquell.

CONSTRUYENDO GEOMETRÍAS

Rosalía Torrent
Universitat Jaume I

*El arte es la piedra donde se pulen los sentidos,
aguza la vista, la mente y los sentimientos.*

Laszlo Moholy-Nagy¹

El autor de la cita que encabeza este texto fue considerado, por muchos, como el paradigma del ala fría del movimiento constructivista. Pero, como vemos, le reconocía al arte (en su caso al arte geométrico) un inmenso poder: el de afinar los sentidos y estimular los sentimientos. Y es que el arte geométrico ha buscado su peculiar forma de interpretar el mundo y organizarlo según un ritmo matemático desplegado en formas. La presunta frialdad del arte geométrico queda desmentida en la mayoría de artistas que lo practican, pues son capaces de generar escenas de poesía combinatoria, donde la tantas veces denostada espiritualidad adquiere una definitiva presencia. En este sentido, José María Yturralde es uno de los pintores que utiliza la geometría para arrancar-nos la emoción, aguzando, como diría Moholy-Nagy, nuestra mente y nuestros sentimientos. Como lo hiciera Rothko.

La relación del arte y la geometría es antigua. Los primeros signos de nuestra memoria gráfica nos remiten a un repertorio de imágenes donde la iconicidad, lo reconocible como cosa, convive con otro repertorio que construye a través de lo no icónico, del signo abstracto, bien sea éste lírico o expresivo o bien se exprese a través de la geometría. Los primeros seres humanos formulan su interés por la estética adornando sus obras con figuras miméticas, pero también con líneas, formas geométricas y simples o complejas interconexiones de unas con otras. La cerámica griega en los siglos VIII y IX antes de Cristo, el arte irlandés medieval o las representaciones de los árabes, por poner tan solo tres grandes ejemplos, ponen de manifiesto que el interés por la abstracción geométrica se da en diferentes épocas y contextos.

Pero fue en la segunda década del siglo XX cuando la abstracción geométrica se instaló en el cuadro

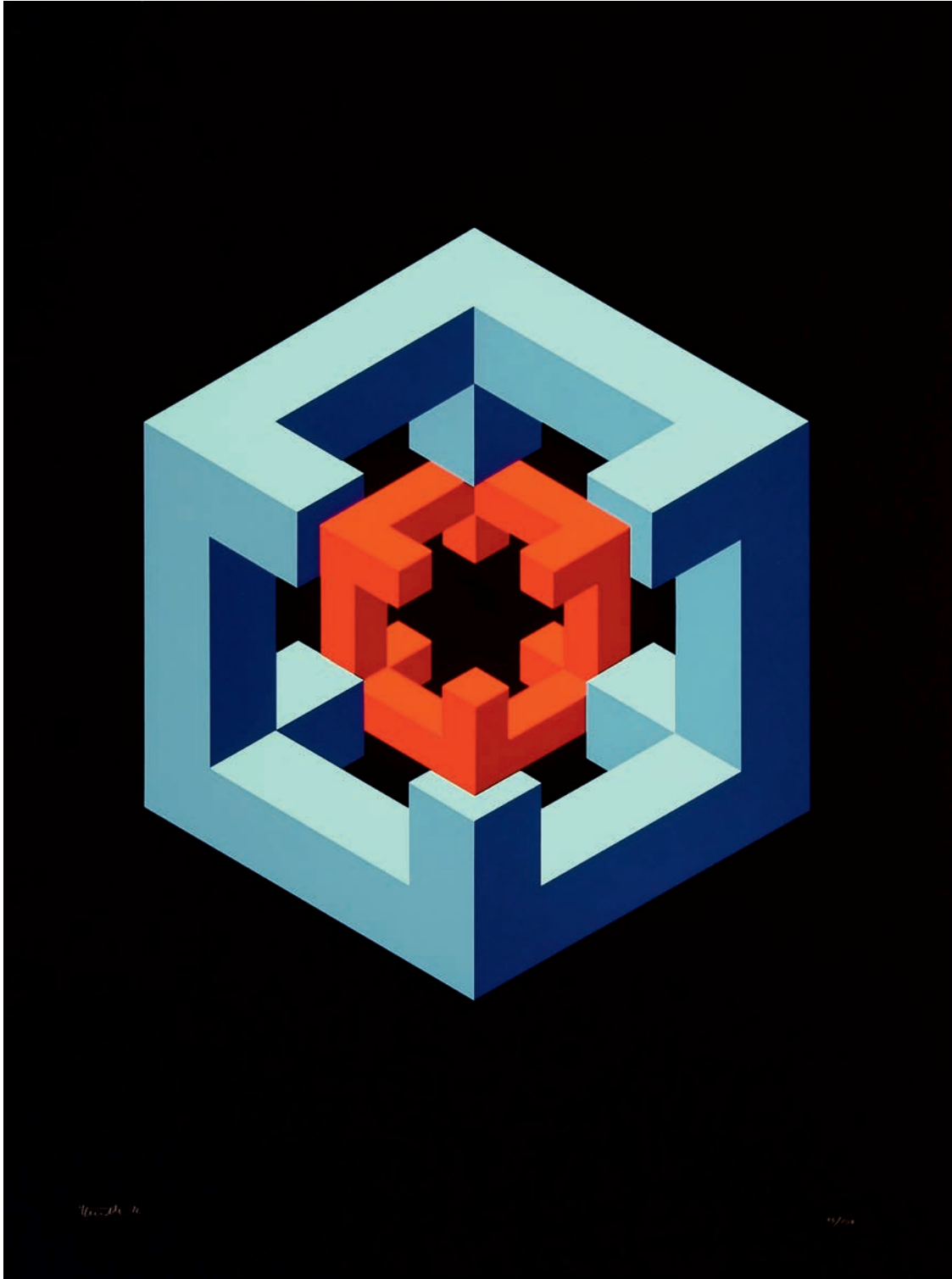


Figura imposible. Serigrafia sobre paper. 80 x 60 cm. 1972



Figura imposible. Serigrafia sobre paper. 65 x 54 cm. 1973

Des de llavors i fins al dia d'avui ha ocupat l'interès d'un bon nombre d'artistes que, en l'estela dels constructivistes però també en la de tots els artistes anteriors que van fer de la geometria casa seua, continuen explorant les seues infinites possibilitats. Un d'ells és l'artista que ja hem mencionat: José María Yturralde, la persona a qui vaig poder veure, fa ara vint anys, emmudir davant del *Quadrat negre sobre fons blanc* del suprematista Malevich a la galeria Tetriakov de Moscou. No era per a menys. El quadre, no exposat llavors al públic, era la icona de totes les generacions que havien refusat l'objecte a favor de la geometria. Era la puresa absoluta, la plena sensibilitat. Era la llibertat respecte al món circumdant, al cap i a la fi, afirmava el pintor rus: «Tota la pintura passada i actual abans del Suprematisme [...] ha estat esclavitzada per la forma de la naturalesa i espera el seu alliberament per a parlar en la seua pròpia llengua».² Aquest alliberament li vindria del moviment que ell va fundar, el suprematisme, que juntament amb el constructivisme, el neoplasticisme i en l'estela del cubisme i cubfuturisme, es decantarien per la potència de les formulacions geomètriques.

Però el suprematisme era molt més, era també una declaració ideològica; Malevich, refusant la figura, havia afirmat: «L'art ja no vol estar al servei de la religió ni de l'Estat; no vol continuar il·lustrant la història dels costums; no vol saber res de l'objecte com a tal, i creu poder afirmar-se sense la "cosa"».³ Encara que del que es tractava era d'allunyar els successos de la vida dels continguts de l'art, també es tractava de fugir d'un art llunyà al poble, en tant que s'havia construït per afavorir els interessos dels seus governants i manipuladors. Aquesta dimensió ideològica, que no sempre es reconeix en parlar de Malevich, és, no obstant això, un plausible punt de partida per a acostar-nos, almenys en els seus principis, a l'artista rus.

En relació amb aquesta idea, ens preguntem en quina mesura, a Espanya, l'art abstracte —tant el de tints informalistes com el geomètric— va ser també, a la seua manera, revolucionari. Situem-nos en el context. Al nostre país, les primeres experiències abstractes, tant les líriques com les geomètriques, daten dels anys cinquanta. El franquisme maquillava, a inicis d'aquells anys, els aspectes més agressius del règim a fi de recolzar-se en un estatus que li possibilitara l'ajuda nord-americana. El 1957 es va crear un nou govern, el dels tecnòcrates de l'Opus

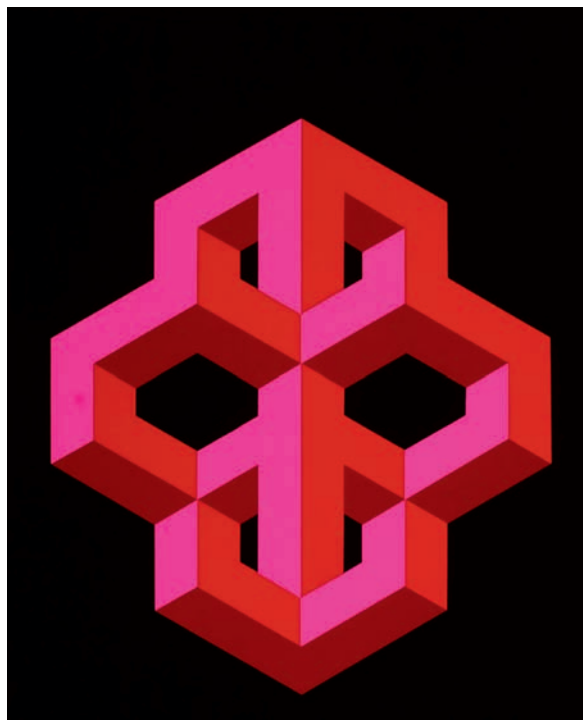


Figura impossible. Serigrafia sobre paper. 35 x 25 cm. 1972

(ya no en la cerámica, la iluminación o la arquitectura) para determinarse como único sujeto del mismo. Desde entonces y hasta el día de hoy ha ocupado el interés de un buen número de artistas que, en la estela de los constructivistas pero también en la de todos los artistas anteriores que hicieron de la geometría su casa, continúan explorando sus infinitas posibilidades. Uno de ellos es el artista que ya hemos mencionado: José María Yturralde, esa persona a la que pude ver, hace ahora veinte años, enmudecer ante el *Cuadrado negro sobre fondo blanco* del suprematista Malevich en la galería Tetriakov de Moscú. No era para menos. El cuadro, no expuesto entonces al público, era el icono de todas las generaciones que habían rehusado el objeto a favor de la geometría. Era la pureza absoluta, la plena sensibilidad. Era la libertad respecto al mundo circundante, al fin y al cabo, afirmaba el pintor ruso: «Toda la pintura pasada y actual antes del Suprematismo [...] ha estado esclavizada por la forma de la naturaleza y espera su liberación para hablar en su propia lengua.»² Esa liberación le vendría del movimiento que él fundó, el suprematismo, que junto al constructivismo, el neoplasticis-

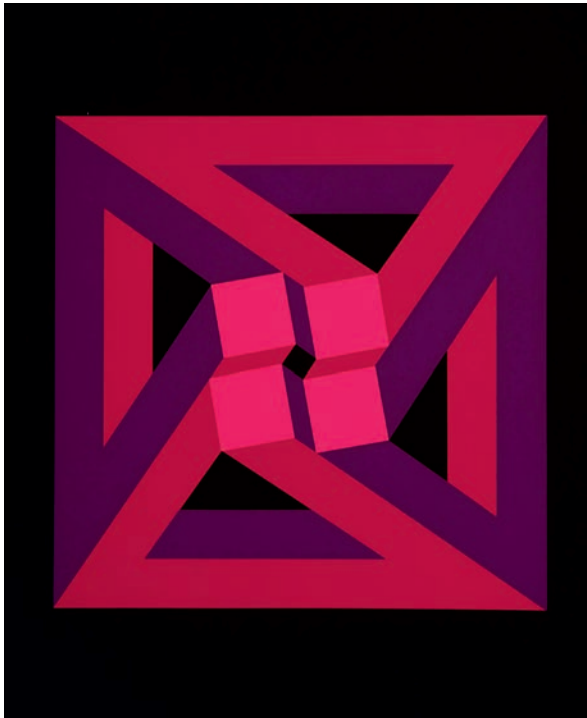


Figura imposible. Serigrafia sobre paper. 62,5 x 48 cm. 1972

Dei, un grup de gent en absolut demòcrata però que considerava que una bona gestió de l'economia «és la millor defensa contra la democràcia i el control parlamentari».⁴

No obstant això, la dictadura seguia fèrria i la gent, també els artistes, començaven a moure's en contra seua. De fet, en aquell mateix 1957 sorgeixen dos mítics grups: El Paso, a Madrid; i l'Equipo 57, amb referents a Còrdova i París. I si els informalistes d'El Paso practicaven, contra la situació social, quelcom semblant al «crit en la paret» de la tècnica cartellística, a l'Equipo 57 li interessaven les formulacions geomètriques dels constructivistes i neoplasticistes i, sobretot, es plantejava la capacitat de l'art de modificar la realitat en el determinat moment històric que es vivia a Espanya. Per això es van decantar cap al disseny, com ho feren al seu dia els constructivistes soviètics, llançant la idea que aquesta disciplina era capaç de promoure el canvi social, instal·lant-se potser, així, «en la mateixa utopia que va caracteritzar el Moviment Modern en conferir al projecte la capacitat d'incidir en els canvis socials i polítics».⁵

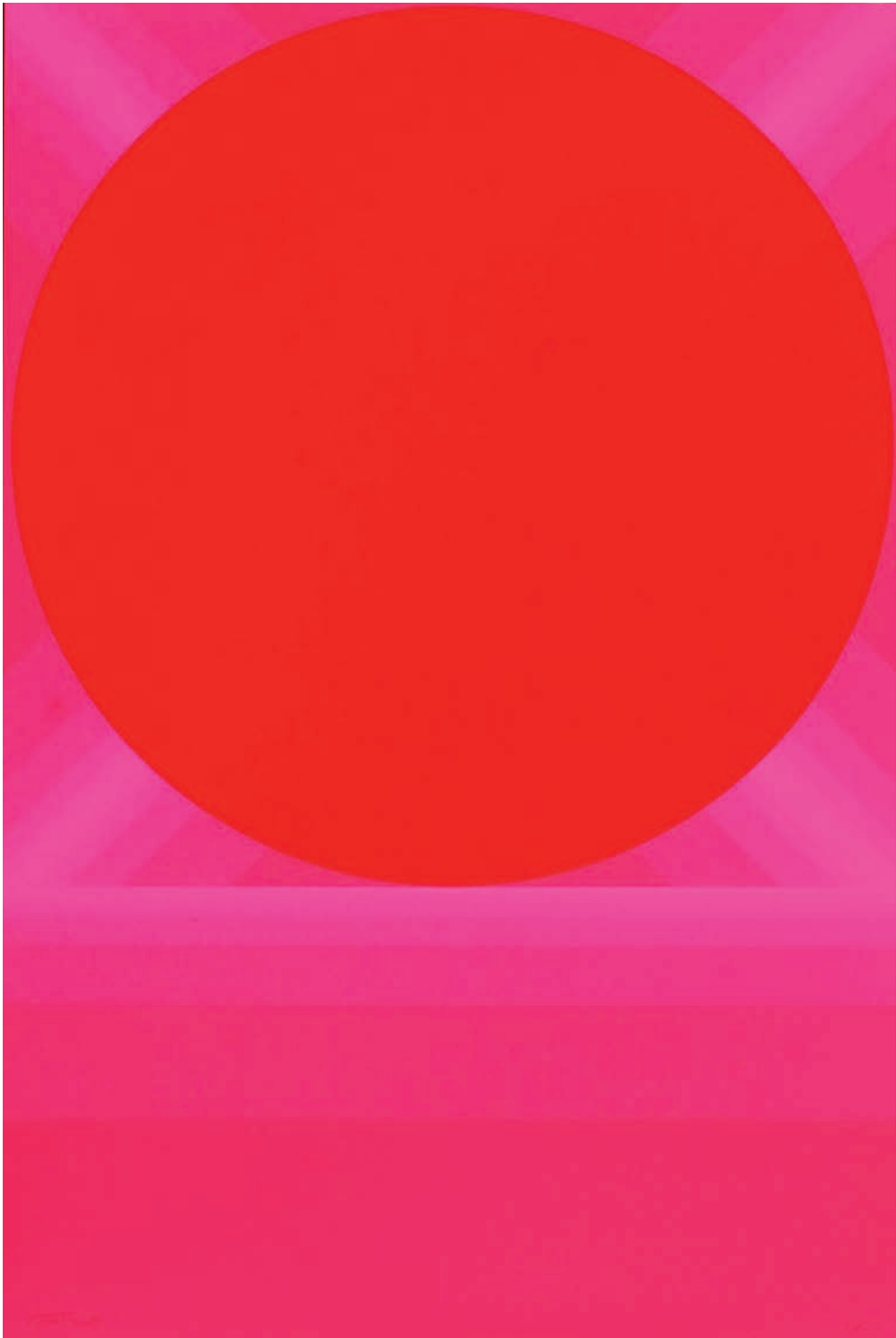
Siga com siga, la veritat és que a Espanya els primers practicants de l'abstracció geomètrica unien

mo y en la estela del cubismo y cubo-futurismo, se decantarían por la potencia de las formulaciones geométricas.

Pero el suprematismo era mucho más, era también una declaración ideológica; Malevich, rehusando la figura, había afirmado: «El arte ya no quiere estar al servicio de la religión ni del Estado; no quiere seguir ilustrando la historia de las costumbres; no quiere saber nada del objeto como tal, y cree poder afirmarse sin la "cosa"». ³ Aunque de lo que se trataba era de alejar los sucesos de la vida de los contenidos del arte, también se trataba de huir de un arte lejano al pueblo, en cuanto se había construido para favorecer los intereses de sus gobernantes y manipuladores. Esta dimensión ideológica, que no siempre se reconoce al hablar de Malevich, es sin embargo un plausible punto de partida para acercarnos, al menos en sus principios, al artista ruso.

En relación con esta idea, nos preguntamos en qué medida, en España, el arte abstracto —tanto el de tintes informalistas como el geométrico— fue también, a su modo, revolucionario. Situémonos en el contexto. En nuestro país, las primeras experiencias abstractas, tanto las líricas como las geométricas, datan de los años cincuenta. El franquismo maquillaba, a inicios de esos años, los aspectos más agresivos del régimen a fin de acodarse en un estatus que le posibilitara la ayuda norteamericana. En 1957 se crea un nuevo gobierno, el de los tecnócratas del Opus Dei, un grupo de gente para nada demócrata pero que consideraba que una buena gestión de la economía «es la mejor defensa contra la democracia y el control parlamentario».⁴

Sin embargo la dictadura seguía férrea y la gente, también los artistas, comenzaban a moverse en su contra. De hecho, en ese mismo 1957 surgen dos míticos grupos: El Paso, en Madrid; y el Equipo 57, con referentes en Córdoba y París. Y si los informalistas de El Paso practicaban, contra la situación social, algo semejante al «grito en la pared» de la técnica cartelística, al Equipo 57 le interesaban las formulaciones geométricas de los constructivistas y neoplasticistas y, sobre todo, se planteaba la capacidad del arte de modificar la realidad en el determinado momento histórico que se vivía en España. Por ello se decantaron hacia el diseño, como lo hicieran en su día los constructivistas soviéticos, lanzando la idea de que esta disciplina era capaz de promover el cambio social, instalándose quizá,



Horitzó. Serigrafia sobre paper. 46 x 31 cm. 1984

la seua praxi a un impuls social, a més de posseir un intens sentit de grup, una voluntat d'associació que era al cap i a la fi una forma de resistència. Per aquesta raó proliferen per aquells anys diversos grups, tant pròpiament artístics com de disseny o arquitectònics. Es tractava de potenciar el col·lectiu, i el cas dels artistes que treballaven les relacions art-ciència no va ser una excepció; i així estem d'acord amb Javier Rubio quan afirma «tant a la Rússia revolucionària com a l'Espanya dels seixanta, el desenvolupament d'una abstracció geomètrica apareix lligat tant a la voluntat de reaccionar contra un art hegemònic com a la de fer-ho *col·lectivament*».⁶

Però, a més, les noves línies geomètriques s'alçaven contra un tòpic estès: que la plàstica espanyola girava al voltant del gest expressionista. Quan l'any 1972 Ceferino Moreno exerceix les funcions de comissari en la Biennial de Venècia, escriu: «No sé per què s'identifica quasi sempre l'art espanyol amb l'art fonamental i, sobretot, formalment expressionista o expressivista. Certament no falten en la gran tradició espanyola noms de la dimensió suficient per a poder sostenir vàlidament l'antecedent: però pensar que tot l'art espanyol ha dissortat per aquestes vies, és tenir un coneixement parcial de la realitat de l'art a Espanya».⁷ Moreno pensava que si bé havien existit en la plàstica obres de marcada tendència subjectiva (en el pla de l'expressió) també hi havia una tradició més reflexiva, com demostrarien les pintures d'un Juan Gris o, retrotraient-nos en el temps, del mateix Zurbarán. Per aquesta raó, en plantejar l'exposició per a Venècia, opta per uns artistes entre els quals bé hauria pogut figurar el mateix Yturralde —que aniria a Venècia només sis anys després. El pavelló d'Espanya (en el qual va estar, entre altres, José María Iglesias) discorre, amb Ceferino Moreno, «per vies de racionalitat i inclou diverses formes d'analítica, formal i espacial i arriba fins a algunes expressions d'art en què el tecnològic és essencial».⁸

No obstant això, i com hem pogut apreciar, l'interès per aquest tipus d'art havia arribat ja al nostre país prou abans que Ceferino Moreno el portara a Venècia el 1972. Hem citat l'Equipo 57, que va exposar el 1960 a València, dins de la primera exposició conjunta d'art normatiu espanyol, en la qual també van participar el grup valencià Parpalló, l'Equipo Córdoba i amb José María de Labra i Manuel Calvo. És simptomàtic el nom de l'exposició mencionada: «Art Normatiu». Amb aquest nom que apel·lava a la

así, «en la misma utopía que caracterizó al Movimiento Moderno al conferir al proyecto la capacidad de incidir en los cambios sociales y políticos.»⁵

Sea como fuere, lo cierto es que en España los primeros practicantes de la abstracción geométrica unían su praxis a un impulso social, además de poseer un intenso sentido de grupo, una voluntad de asociación que era al fin y al cabo una forma de resistencia. Por esta razón proliferan por aquellos años diversos grupos, tanto propiamente artísticos como de diseño o arquitectónicos. Se trataba de potenciar lo colectivo, y el caso de los artistas que trabajaban las relaciones arte-ciencia no fue una excepción; y así estamos de acuerdo con Javier Rubio cuando afirma «tanto en la Rusia revolucionaria como en la España de los sesenta, el desarrollo de una abstracción geométrica aparece ligado tanto a la voluntad de reaccionar contra un arte hegemónico como a la de hacerlo *colectivamente*.»⁶

Pero, además, las nuevas líneas geométricas se alzaban contra un tópico extendido: el que la plástica española giraba en torno del gesto expresionista. Cuando en el año 1972 Ceferino Moreno ejerce las funciones de comisario en la Bienal de Venecia, escribe: «No sé por qué se identifica casi siempre el arte español con el arte fundamental y, sobre todo, formalmente expresionista o expresivista. Ciertamente no faltan en la gran tradición española nombres de la dimensión suficiente como para poder sostener válidamente lo antecedente: pero pensar que todo el arte español ha discurrido por esos cauces, es tener un conocimiento parcial de la realidad del arte en España.»⁷ Moreno pensaba que si bien habían existido en la plástica obras de marcada tendencia subjetiva (en el plano de la expresión) también había una tradición más reflexiva, como demostrarían las pinturas de un Juan Gris o, retrotrayéndonos en el tiempo, del mismo Zurbarán. Por esta razón, al plantear la exposición para Venecia, opta por unos artistas entre los cuales bien habría podido figurar el mismo Yturralde —que iría a Venecia solo seis años después. El pabellón de España (en el que estuvo, entre otros, José María Iglesias) discurre, con Ceferino Moreno, «por cauces de racionalidad e incluye diversas formas de analítica, formal y espacial y llega hasta algunas expresiones de arte en las que lo tecnológico es esencial.»⁸

No obstante, y como hemos podido apreciar, el interés por este tipo de arte había llegado ya a nuestro país bastante antes de que Ceferino Moreno lo

Norma —suposadament enfront de la No-Norma dels corrents informalistes— s’assenyalava la presència de nombrosos artistes que d’alguna manera s’unien entorn de la geometria. No obstant això, «la iniciativa de consolidar un front comú no va acabar concretant les seues expectatives a causa de la disparitat programàtica i d’intencions dels integrants d’aquests col·lectius».⁹ Yturralde a penes deixava l’adolescència en les dates d’aquella exposició, però els ecos dels artistes valencians treballant en les formulacions «normatives» va arribar a l’Escola de Belles Arts, així com el treball del crític d’art Vicente Aguilera Cerni, impulsor efectiu de Parpalló després de la primerenca desaparició de Manolo Gil. La seua figura és decisiva en aquesta conjuntura i en l’esmentada exposició. Més tard, el 1967, va fundar el grup *Antes del Arte*, que planteja de manera rigorosa les relacions art-ciència. I ací ja trobem, també com a membre fundador, José María Yturralde. Amb poc més de vint-i-quatre anys, ha definit un camí pel qual transitarà al llarg de tota la seua vida artística.

Un any després, Vicente Aguilera Cerni i José María Yturralde assisteixen a la primera reunió del seminari de *Generació Automàtica de Formes Plàstiques*, celebrada el dimecres 18 de desembre de 1968 al Centre de Càlcul de la Universitat de Madrid.¹⁰ Per a Enrique Castaños, els dos motius principals que van impulsar Yturralde a interessar-se per les possibilitats de l’art per computador van ser, d’una banda, «el tipus de reflexió i de discurs teòric que s’estava fent dins del grup valencià *Antes del Arte* al qual ell pertanyia i, d’una altra banda, les característiques d’ordre estructural a què havia arribat la seua obra, en concret les *Estructures seriades*, que llavors realitzava de manera molt intuïtiva, en els mesos immediatament anteriors a la seua experiència al Centre de Càlcul. Des de la seua primerenca incorporació al seminari madrileny, Yturralde va mostrar una especial sensibilitat per l’abast pràctic de l’ús de la computadora amb fins estètics, pels nous camps d’investigació oberts pels mitjans tecnològics i pels problemes de caràcter metodològic derivats d’aquests».¹¹ Com sabem, Yturralde es va anar allunyant progressivament de l’ordinador, sospite que per a preservar la seua condició de pintor modern que agrada emparar-se en la idea del clàssic.

En l’origen de les activitats proposades pel Centre de Càlcul de la Complutense de Madrid, sens dubte pesarien les experiències anteriorment citades, així com les propostes del projecte *Nueva Gene-*

lleva en Venècia en 1972. Hemos citado al Equipo 57, que expuso en 1960 en Valencia, dentro de la primera exposición conjunta de arte normativo español, que contó además con la participación del grupo valenciano Parpalló, el Equipo Córdoba y con José María de Labra y Manuel Calvo. Es sintomático el nombre de la exposición mencionada: «Arte Normativo». Con este nombre que apelaba a la Norma —supuestamente frente a la No-Norma de las corrientes informalistas— se señalaba la presencia de numerosos artistas que de algún modo se unían en torno a la geometría. No obstante, «la iniciativa de consolidar un frente común no acabó concretando sus expectativas a causa de la disparidad programática y de intenciones de los integrantes de estos colectivos.»⁹ Yturralde apenas dejaba la adolescencia en las fechas de aquella exposición, pero los ecos de los artistas valencianos trabajando en las formulaciones “normativas” llegó a la Escuela de Bellas Artes, así como el trabajo del crítico de arte Vicente Aguilera Cerni, impulsor efectivo de Parpalló tras la temprana desaparición de Manolo Gil. Su figura es decisiva en esta coyuntura y en la citada exposición. Más tarde, en 1967, fundó el grupo *Antes del Arte*, que plantea de modo riguroso las relaciones arte-ciencia. Y aquí ya encontramos, también como miembro fundador, a José María Yturralde. Con poco más de veinticuatro años, ha definido un camino por el que transitará a lo largo de toda su vida artística.

Un año después, Vicente Aguilera Cerni y José María Yturralde asisten a la primera reunión del seminario de *Generación Automática de Formas Plásticas*, celebra el miércoles 18 de diciembre de 1968 en el Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid.¹⁰ Para Enrique Castaños, los dos motivos principales que impulsaron a Yturralde a interesarse por las posibilidades del arte por computador fueron, por un lado, «el tipo de reflexión y de discurso teórico que se estaba haciendo dentro del grupo valenciano *Antes del Arte* al que él pertenecía y, de otro lado, las características de orden estructural a que había llegado su obra, en concreto las *Estructuras seriadas*, que entonces realizaba de manera muy intuitiva, en los meses inmediatamente anteriores a su experiencia en el Centro de Cálculo. Desde su temprana incorporación al seminario madrileño, Yturralde mostró una especial sensibilidad por el alcance práctico del empleo de la computadora con fines estéticos, por los nuevos campos de investigación abiertos por los medios tecnológicos y por los problemas de carácter metodológico derivados de ellos.»¹¹ Como sabemos, Yturralde se fue alejando progresivamente del ordenador,



Figura imposible. Serigrafia sobre paper. 62,5 x 48 cm. 1972

ració, patrocinat a partir de 1967 pel polifacètic Juan Antonio Aguirre. No sent un grup específic ni de bon tros homogeni, sí que observava com les noves generacions, a més d'altres actituds, posseïen un tarannà reflexiu i intel·lectual, aliè a l'expressionisme i a les resolucions informalistes. Podem dir que la qüestió que va sorgir l'any 1957 entorn de les possibilitats de l'abstracció, va ser un tema que va prendre cos en les següents dècades i els ecos de les quals han arribat intactes als nostres dies, com proven les revisitacions que es fan de l'època, com pot ser l'exposició que sobre art normatiu es va fer al Museu d'Art Contemporani d'Alacant el 2010, cinquanta anys després d'aquella primera exposició que citàvem.

Però, tornant a aquells anys, les exposicions centrades en l'abstracció geomètrica se succeeixen amb una certa freqüència, a partir de les experiències del Centre de Càlcul, iniciatives de galeries privades o sales de la Direcció General del Patrimoni. Yturralde hi participava assíduament fins que el 1978 va ser invitat a la Biennal de Venècia per a mostrar les seues estructures cúbiques volants, un dels seus experiments més bells, perquè la bellesa, no ho oblidem, és una de les aspiracions dels qui treballen amb la precisió de les lleis matemàtiques. No va participar, no obstant això, en la que el 1987 es va programar al Centre Cultural Conde Duque de Madrid. «Constructivistas españoles», que així es titulava aquella exposició, es va articular entorn d'un escàs nombre d'artistes constituïts com a grup, d'ací l'absència de Yturralde i d'altres artistes geomètrics. Amb tot, es va editar un excel·lent catàleg, encara avui una referència¹². Relacionant-la amb «Forma y medida en el arte español actual», exposició de 1977, la premsa comentava «...aquesta exposició demostra la pervivència al nostre país d'un estil que es manté viu des de principis del segle, després dels moviments rus, holandès i alemany. És la geometria...».¹³

Aquesta geometria que feia dir aquestes paraules a Julián Gállego perviu en l'obra de nombrosos artistes i en el col·lectiu dels col·leccionistes o estudiosos de l'art que el mantenen amb el convenciment de totes les línies que falten per escriure. Encara que és cert que, enfront d'altres actituds més «victoses», els hereus del constructivisme no sempre desperten l'interès mediàtic. En aquest sentit es queixa Rubio Nombrot, en recordar una exposició

sospecho que para preservar su condición de pintor moderno que gusta ampararse en la idea de lo clásico.

En el origen de las actividades propuestas por el Centro de Cálculo de la Complutense de Madrid, sin duda pesarán las experiencias anteriormente citadas, así como las propuestas del proyecto Nueva Generación, auspiciado a partir de 1967 por el polifacético Juan Antonio Aguirre. No siendo un grupo específico ni mucho menos homogéneo, sí observaba cómo las nuevas generaciones, además de otras actitudes, poseían un talante reflexivo e intelectual, ajeno al expresionismo y a las resoluciones informalistas. Podemos decir que la cuestión que surgió en el año 1957 en torno a las posibilidades de la abstracción, fue un tema que tomó cuerpo en las siguientes décadas y cuyos ecos han llegado intactos a nuestros días, como prueban las revisitaciones que se hacen de la época, como puede ser la exposición que sobre Arte Normativo se hizo en el Museo de Arte Contemporáneo de Alicante en 2010, cincuenta años después de esa primera exposición que citábamos.

Pero, volviendo a aquellos años, las exposiciones centradas en la abstracción geométrica se suceden con cierta frecuencia, a partir de las experiencias del Centro de Cálculo, iniciativas de galerías privadas o salas de la Dirección General del Patrimonio. Yturralde participaba asiduamente en ellas hasta que en 1978 fue invitado a la Bienal de Venecia para mostrar sus estructuras cúbicas volantes, uno de sus experimentos más bellos, porque la belleza, no lo olvidemos, es una de las aspiraciones de los que trabajan con la precisión de las leyes matemáticas. No participó, sin embargo en la que en 1987 se programó en el Centro Cultural Conde Duque de Madrid. «Constructivistas españoles», que así se llamaba aquella exposición, se articuló en torno a un escaso número de artistas constituidos como grupo, de ahí la ausencia de Yturralde y de otros artistas geométricos. Con todo, se editó un excelente catálogo, todavía hoy una referencia¹². Relacionándola con «Forma y medida en el arte español actual», exposición de 1977, la prensa comentaba «...esta exposición demuestra la pervivencia en nuestro país de un estilo que se mantiene vivo desde principios del siglo, tras los movimientos ruso, holandés y alemán. Es la geometría...».¹³

Esta geometría que hacía decir estas palabras a Julián Gállego pervive en la obra de numerosos artistas y en el colectivo de los coleccionistas o estudiosos del arte que lo mantienen con el convencimiento de todos los renglones que faltan por escribir. Aunque es cierto que,

celebrada a Aranjuez el 2007: «Val la pena mencionar, finalment, la magnífica «Internacional, Constructivo, Concreto, Reductivo, Inteligible», entorn dels fons del col·leccionista alemany Jürgen Blüm-Kwiatkowski. Sens dubte, la millor exposició d'art concret internacional que s'ha fet a Espanya i que va passar completament desapercibuda».¹⁴ Em torna a cridar l'atenció, a més de l'escàs ressò que va despertar aquesta exposició, el seu nom, on la paraula «constructiu» s'acompanya amb la de «concret», terme creat el 1930 per Van Doesburg i sota el qual va treballar Max Bill, que no innocentment derivaria la seua producció cap al disseny industrial fins al punt de ser un dels creadors de l'escola d'Ulm. El concret aspirava a aconseguir, mitjançant propostes molt clares, una lectura universal, aspiració compartida amb els constructivistes dels quals són claríssims descendents. Però, a més l'exposició emprava els termes «reductiu» i «inteligible»: «reduir» l'observable i reconoscible, però també les emocions, a la seua estructura (i imaginem les possibilitats que pot oferir aquesta inusitada reducció). I, a més, «inteligible», perquè els éssers humans podem no arribar a captar les figures o escenes alienes a la nostra cultura, però el llenguatge de les línies, colors i elements geomètrics construïts amb aquelles iguala els nostres sistemes perceptius. És en aquest sentit en què el constructivisme va aspirar a la igualtat de recepció entre els éssers humans.

En l'estela dels artistes russos que van inaugurar l'avantguarda més formalment rupturista, José María Yturralde ha desplegat, des que en els anys seixanta començara a visibilitzar el seu treball, una interessantíssima sèrie de recursos que fan la seua obra totalment reconoscible. Encara que l'Yturralde d'avui, amb la subtilesa del zen, no és el mateix que l'Yturralde del barroquisme geomètric d'algunes de les *Figures impossibles*, no obstant això hi ha entre les seues diferents sèries un *je ne sais quoi* que les relaciona, aquella gràcia de què parlava Montesquieu per a caracteritzar les qualitats de quelcom o d'algú que ens atrapen de forma indefectible. Contra tot pronòstic, els recursos geomètrics s'han renovat al llarg del segle XX i continuen renovant-se en el XXI. Recolzats en principi per les experiències òptiques, cinètiques i cibernètiques, també pels àmbits cinematogràfic i videogràfic, continuen renovant-se i mirant-se, no obstant això, en el quadrat negre sobre fons blanc.

frente a otras actitudes más «vistas», los herederos del constructivismo no siempre despiertan el interés mediático. En ese sentido se queja Rubio Nombrot, al recordar una exposición celebrada en Aranjuez en 2007: «Vale la pena mencionar, finalmente, la magnífica «Internacional, Constructivo, Concreto, Reductivo, Inteligible», en torno a los fondos del coleccionista alemán Jürgen Blüm-Kwiatkowski. Sin duda, la mejor exposición de arte concreto internacional que se ha hecho en España y que pasó completamente desapercibida.»¹⁴ Me vuelve a llamar la atención, además del escaso eco que despertó esta exposición, el nombre de la misma, donde la palabra «Constructivo» se acompaña con la de «Concreto», término creado en 1930 por Van Doesburg y bajo el cual trabajó Max Bill, que no inocentemente derivaría su producción hacia el diseño industrial hasta el punto de ser uno de los creadores de la escuela de Ulm. Lo concreto aspiraba a alcanzar, mediante propuestas muy claras, una lectura universal, aspiración compartida con los constructivistas de los que son clarísimos descendientes. Pero, además, la exposición empleaba los términos «Reductivo» e «Inteligible»: «Reducir» lo observable y reconocible, pero también las emociones, a su estructura (e imaginemos las posibilidades que puede ofrecer esa inusitada reducción). Y, además, «Inteligible», pues los seres humanos podemos no llegar a captar las figuras o escenas ajenas a nuestra cultura, pero el lenguaje de las líneas, colores y elementos geométricos construidos con ellas iguala nuestros sistemas perceptivos. Es en ese sentido en el que el constructivismo aspiró a la igualdad de recepción entre los seres humanos.

En la estela de los artistas rusos que inauguraron la vanguardia más formalmente rupturista, José María Yturralde ha desplegado, desde que en los años sesenta empezara a visibilizar su trabajo, una interesantísima serie de recursos que hacen su obra totalmente reconocible. Aunque el Yturralde de hoy, con la sutileza del zen, no es el mismo que el Yturralde del barroquismo geométrico de algunas de las *Figuras imposibles*, sin embargo hay entre sus diferentes series un *je ne sais quoi* que las relaciona, esa gracia de la que hablaba Montesquieu para caracterizar las cualidades de algo o de alguien que nos atrapan de forma indefectible. Contra todo pronóstico, los recursos geométricos se han renovado a lo largo del siglo XX y continúan renovándose en el XXI. Apoyados en principio por las experiencias ópticas, cinéticas y cibernéticas, también por lo cinematográfico y videográfico, continúan renovándose y mirándose, sin embargo, en el cuadrado negro sobre fondo blanco.

1. Laszlo Moholy-Nagy: *La nueva visión y Reseña de un artista*. Buenos Aires, Infinito, 1997, p. 127.
 2. Kasimir Malévich: «Del cubismo al suprematismo en arte, el nuevo realismo de la pintura en tanto que creación absoluta», a *El nuevo realismo plástico*. Madrid, Alberto Corazón, 1975, p.17.
 3. Kasimir Malévich: «Suprematisme». Manifest del moviment, redactat el 1915 per Malévich, en col·laboració amb Maiakovski i recollit per Mario de Micheli dins *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid, Alianza, 1984, p. 388.
 4. Albert Broder: *Historia económica de la España contemporánea*. Barcelona, Edicions Universitat de Barcelona y Madrid, Alianza, 2000, p. 188.
 5. Juan Serrano Muñoz: «Equipo 57 y diseño: apuntes», dins *Diseño (industrial) en Andalucía, 1920-1999*, pp. 53-54.
 6. Javier Rubio Nombrot: «La medida y la máquina», José María Iglesias. *Bienal de Venecia 1972*. Madrid, Guillermo de Osma Galería, 2009, p. 10.
 7. Ceferino Moreno. *España. XXXV Bienal de Venecia*. Madrid, Dirección general de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores, 1972, s/p.
 8. *Ibidem*.
 9. José María Báez: «Aventuras espaciales», dins *Equipo 57*. Madrid, Turner, 2007, p. 28.
 10. Vegeu l'interessant treball d'Enrique Castaños Alés: *Los orígenes de arte cibernético en España*. Disponible en línia. Consultat el 12 de gener de 2011. http://sapiens.ya.com/encaal/tesiseminario.htm#_ftn36
 11. *Ibidem*.
 12. Diu Javier Rubio Nombrot en l'article pàgina citats: «En qualsevol cas, tant l'assaig *Grupos plásticos de vanguardia en España. Constructivistas Españoles* de Manuel Conde, com els de Marín-Medina, Julián Gil, Morales y Marín y M^a José Corominas, així com l'abundosa documentació que conté, fan d'aquest catàleg la font documental per excel·lència».
 13. José Manuel Costa: «Constructivistas españoles. Geometría con ausencias», *ABC*, 29 de diciembre de 1987, p. 43.
 14. Javier Rubio Nombrot: *Ibidem*.
1. Laszlo Moholy-Nagy: *La nueva visión y Reseña de un artista*. Buenos Aires, Infinito, 1997, p. 127.
 2. Kasimir Malévich: «Del cubismo al suprematismo en arte, el nuevo realismo de la pintura en tanto que creación absoluta», en *El nuevo realismo plástico*. Madrid, Alberto Corazón, 1975, p.17.
 3. Kasimir Malévich: «Suprematismo». Manifiesto del movimiento, redactado en 1915 por Malévich, en colaboración con Maiakovski y recogido por Mario de Micheli dentro de *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid, Alianza, 1984, p. 388.
 4. Albert Broder: *Historia económica de la España contemporánea*. Barcelona, Edicions Universitat de Barcelona y Madrid, Alianza, 2000, p. 188.
 5. Juan Serrano Muñoz: «Equipo 57 y diseño: apuntes», en *Diseño (industrial) en Andalucía, 1920-1999*, pp. 53-54.
 6. Javier Rubio Nombrot: «La medida y la máquina», José María Iglesias. *Bienal de Venecia 1972*. Madrid, Guillermo de Osma Galería, 2009, p. 10.
 7. Ceferino Moreno. *España. XXXV Bienal de Venecia*. Madrid, Dirección general de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores, 1972, s/p.
 8. *Ibidem*.
 9. José María Báez: «Aventuras espaciales», en *Equipo 57*. Madrid, Turner, 2007, p. 28.
 10. Véase el interesante trabajo de Enrique Castaños Alés: *Los orígenes de arte cibernético en España*. Disponible en línea. Consultado el 12 de enero de 2011. http://sapiens.ya.com/encaal/tesiseminario.htm#_ftn36
 11. *Ibidem*.
 12. Dice Javier Rubio Nombrot en el artículo y página citados: «En cualquier caso, tanto el ensayo *Grupos plásticos de vanguardia en España. Constructivistas Españoles* de Manuel Conde, como los de Marín-Medina, Julián Gil, Morales y Marín y M^a José Corominas, así como la abundante documentación que contiene, hacen de ese catálogo la fuente documental por excelencia.»
 13. José Manuel Costa: «Constructivistas españoles. Geometría con ausencias», *ABC*, 29 de diciembre de 1987, p. 43.
 14. Javier Rubio Nombrot: *Ibidem*.