



VNIVERSITAT  
ID VALÈNCIA



COLEGIO MAYOR  
SAN JUAN DE RIBERA  
1916-2016

CENTRE CULTURAL  
LA NAU  
VNIVERSITAT ID VALÈNCIA

VNIVERSITAT ID VALÈNCIA  
Fundació General  
Col·lecció Martínez Guerricabelta

GALERIA JAVIER LOPEZ & FER FRANCES



yturralde

cartografies del sublim



**Yturrealde. Cartografies del sublim**  
**pàg 6**

**Textos en valencià**  
**pàg 61**

**Textos en castellà**  
**pàg 119**

**Postludio, 2010**  
Acrílic sobre llenç  
280 x 400 cm

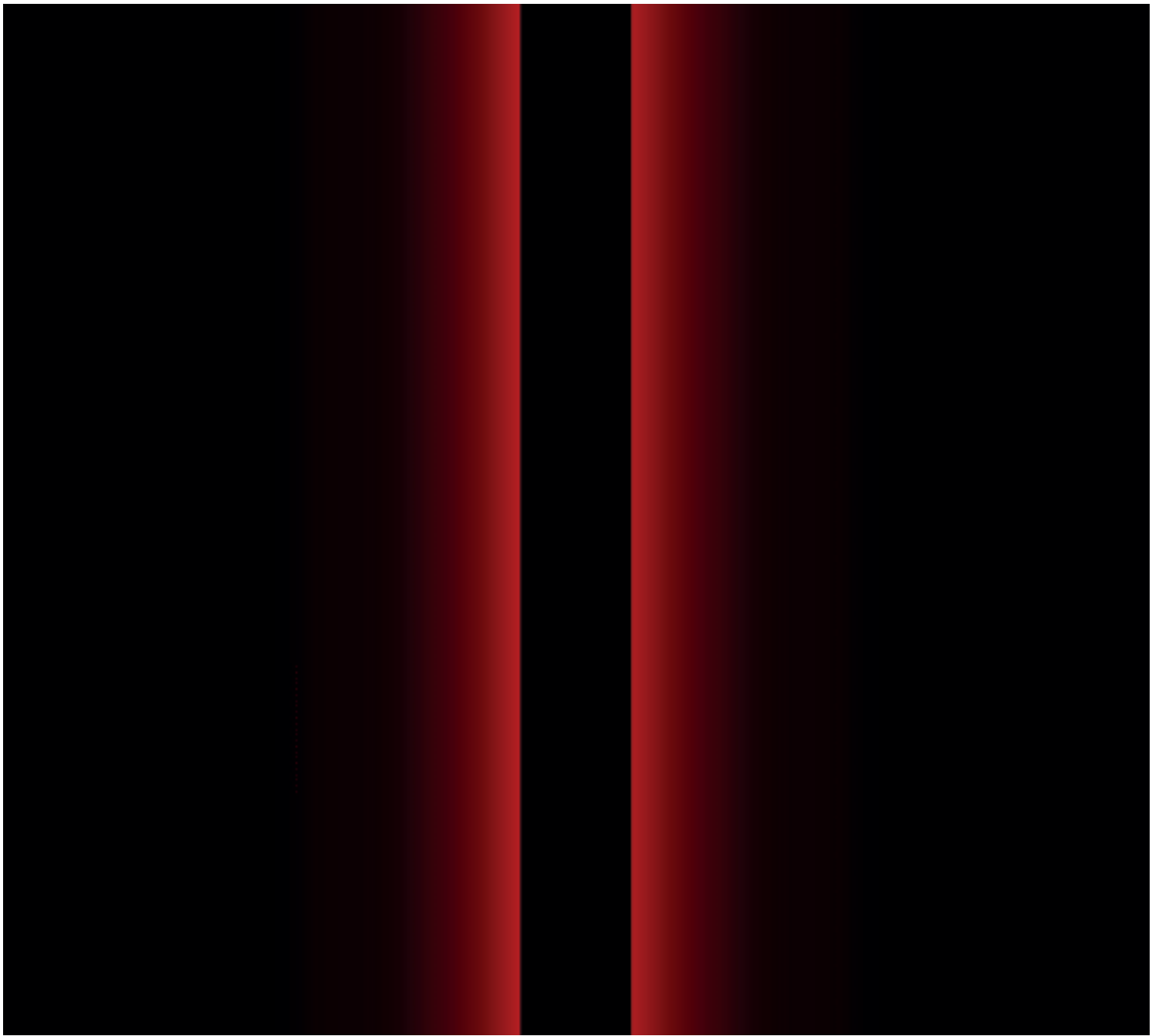




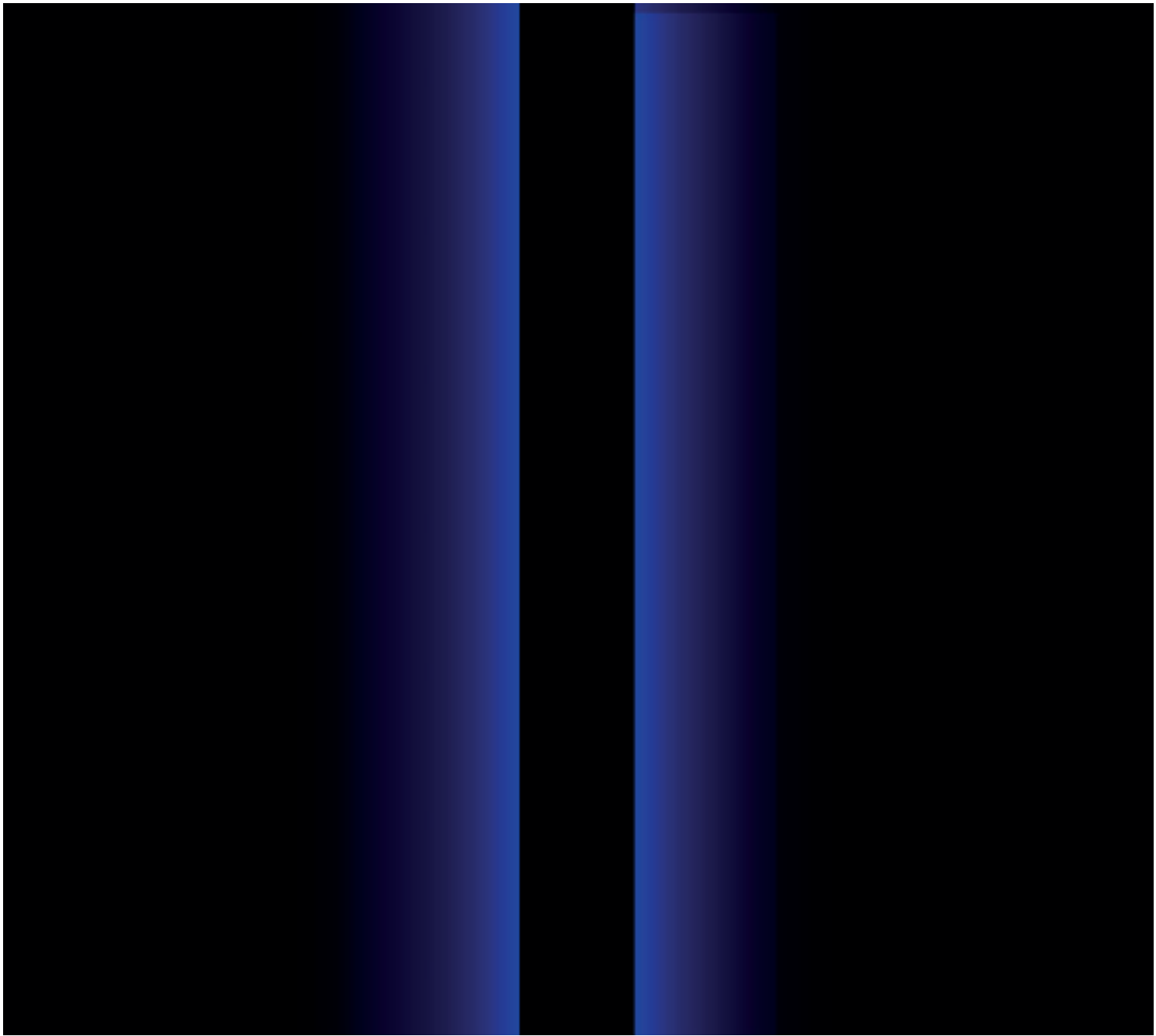
Diphda, 2015  
Acrílic sobre llenç  
170 x 187 cm



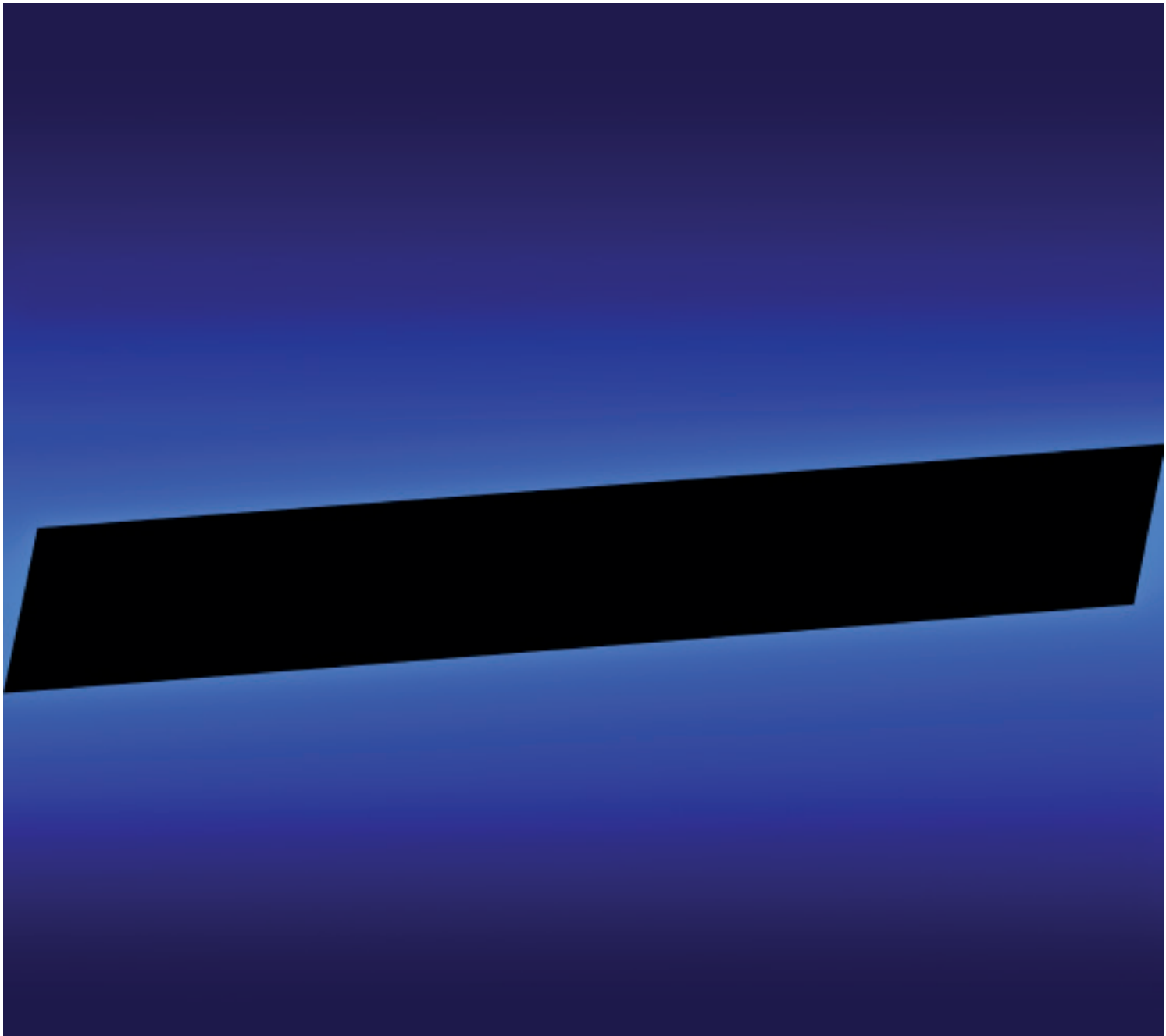
Izar, 2012  
Acrílico sobre llenç  
170 x 187 cm



**Menkib, 2012**  
Acrílic sobre llenç  
170 x 187 cm



**Scheat, 2015**  
Acrílic sobre llenç  
170 x 187 cm

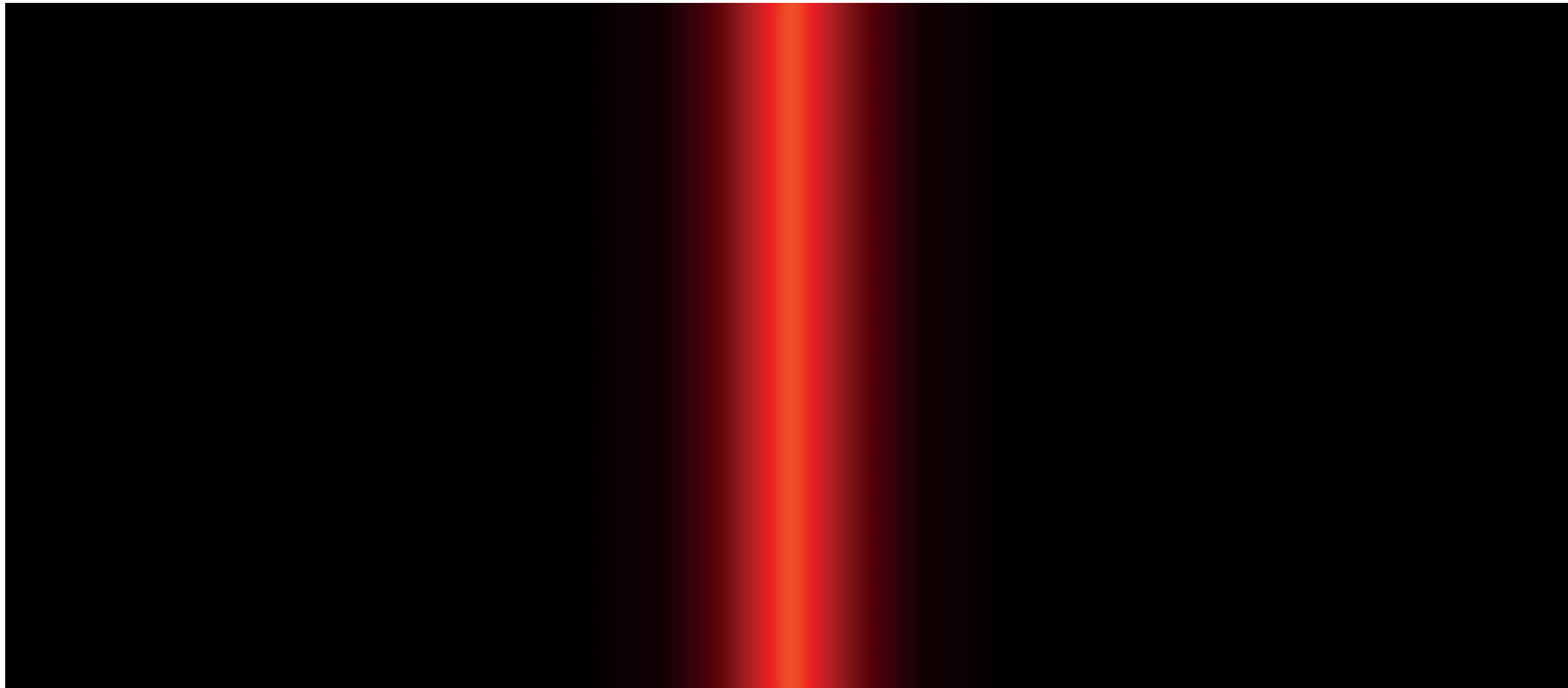




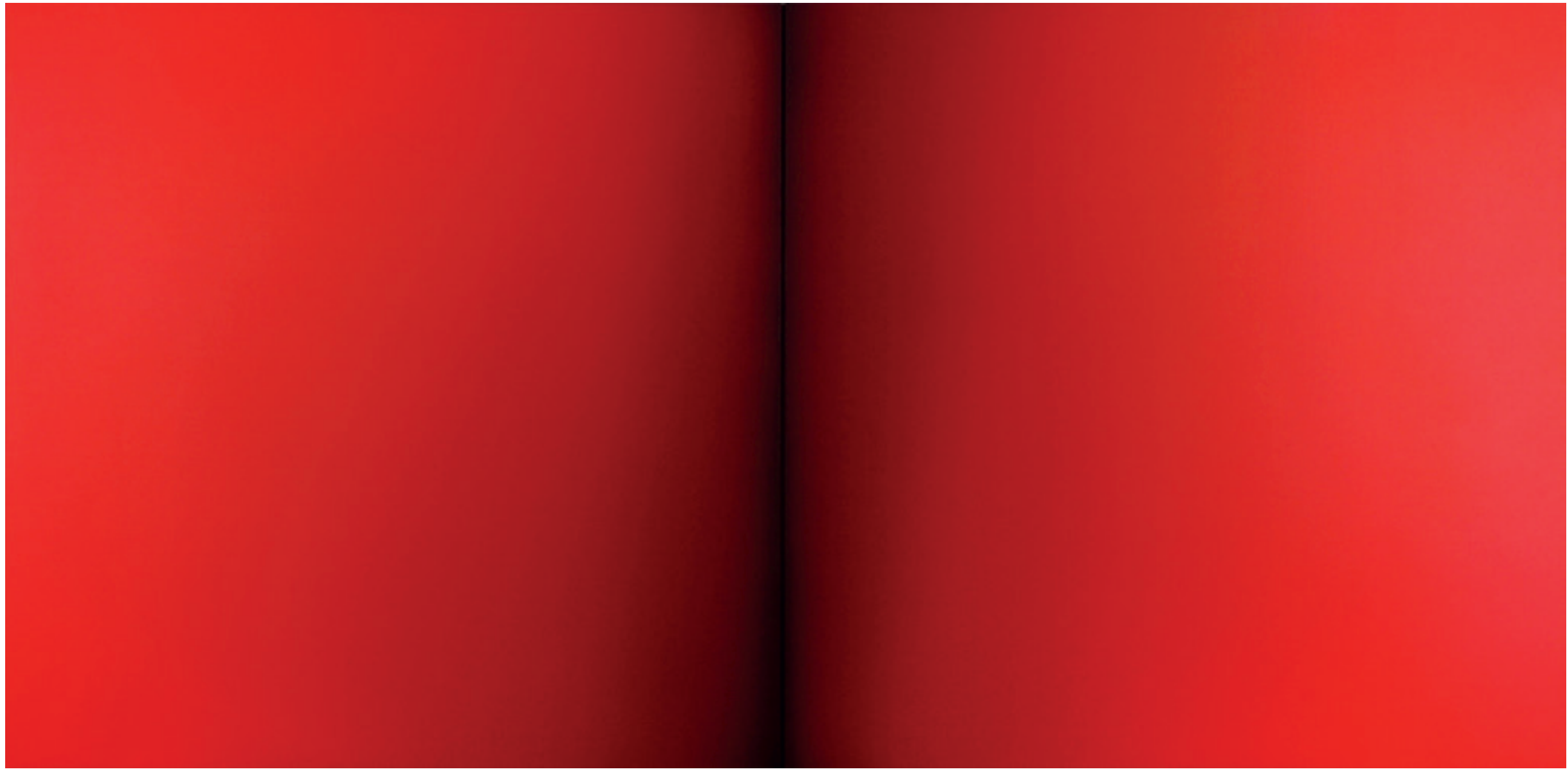
Citrinitas, 2016  
Acrílic sobre llenç  
280 x 330 cm



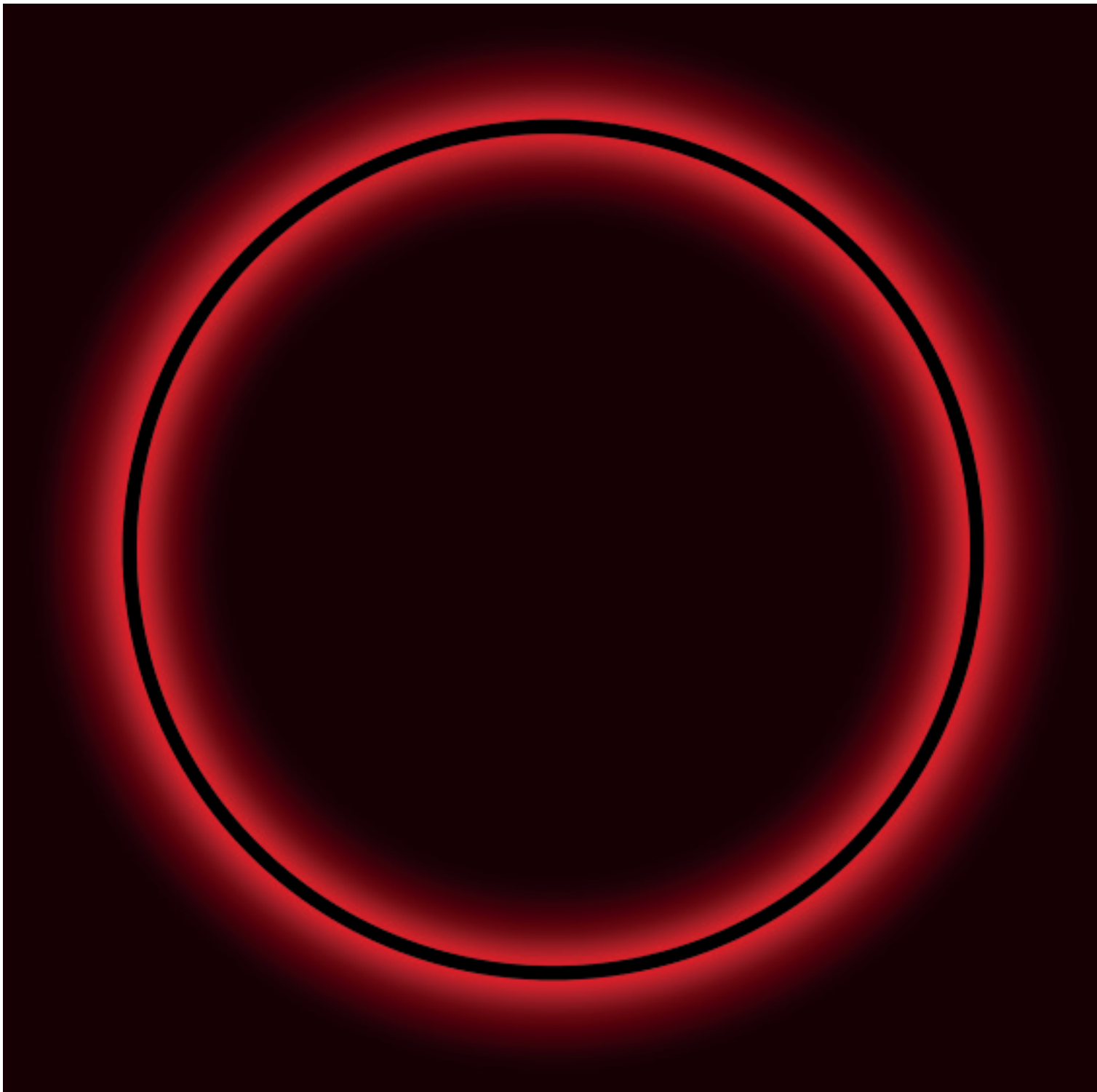
Dawn, 2012  
Acrilic sobre llenç  
150 x 300 cm



**Deneb, 2009**  
Acrílic sobre llenç  
170 x 340 cm

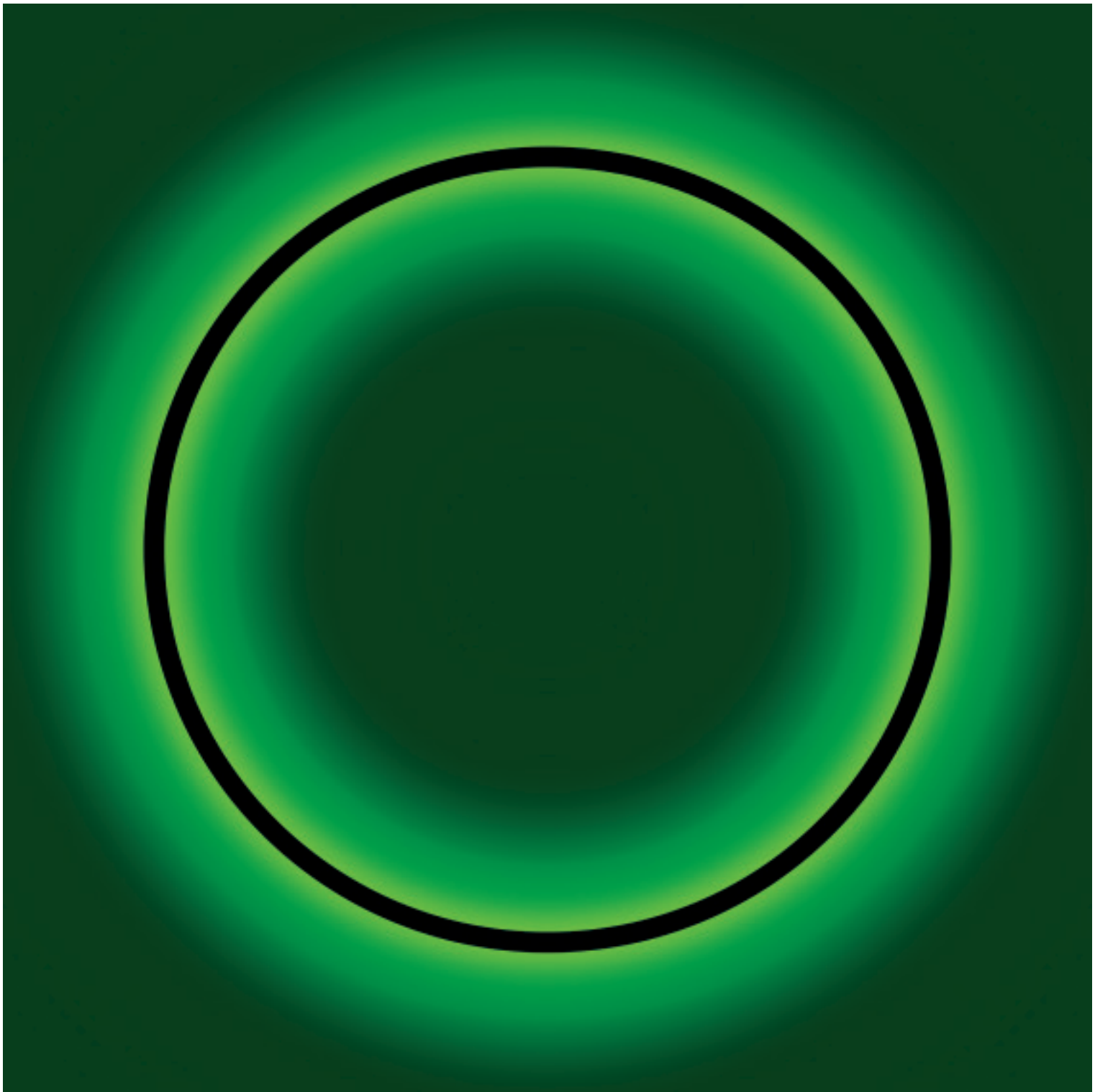


Sabda, 2016  
Acrilic sobre llenç  
190 x 190 cm

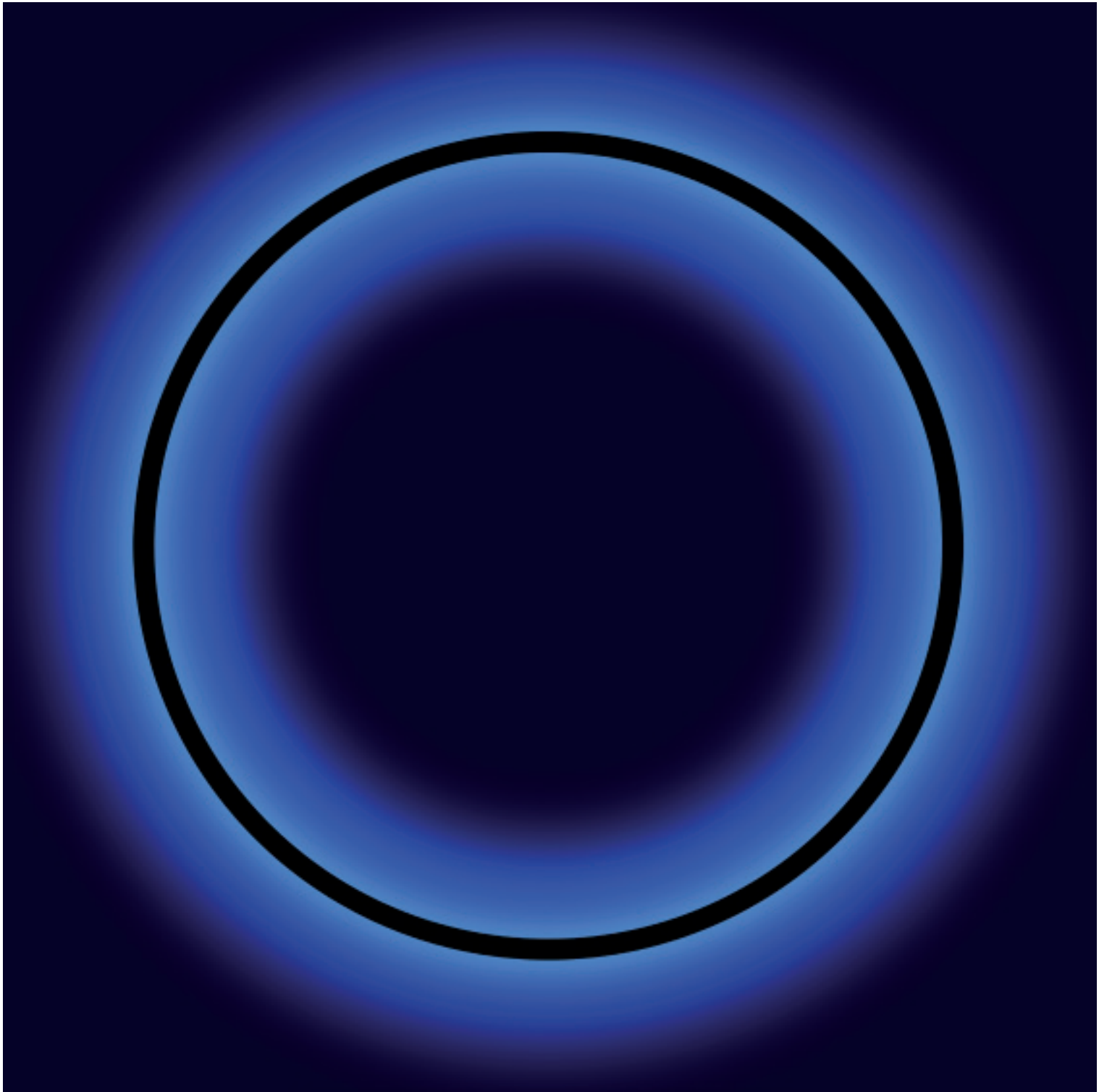




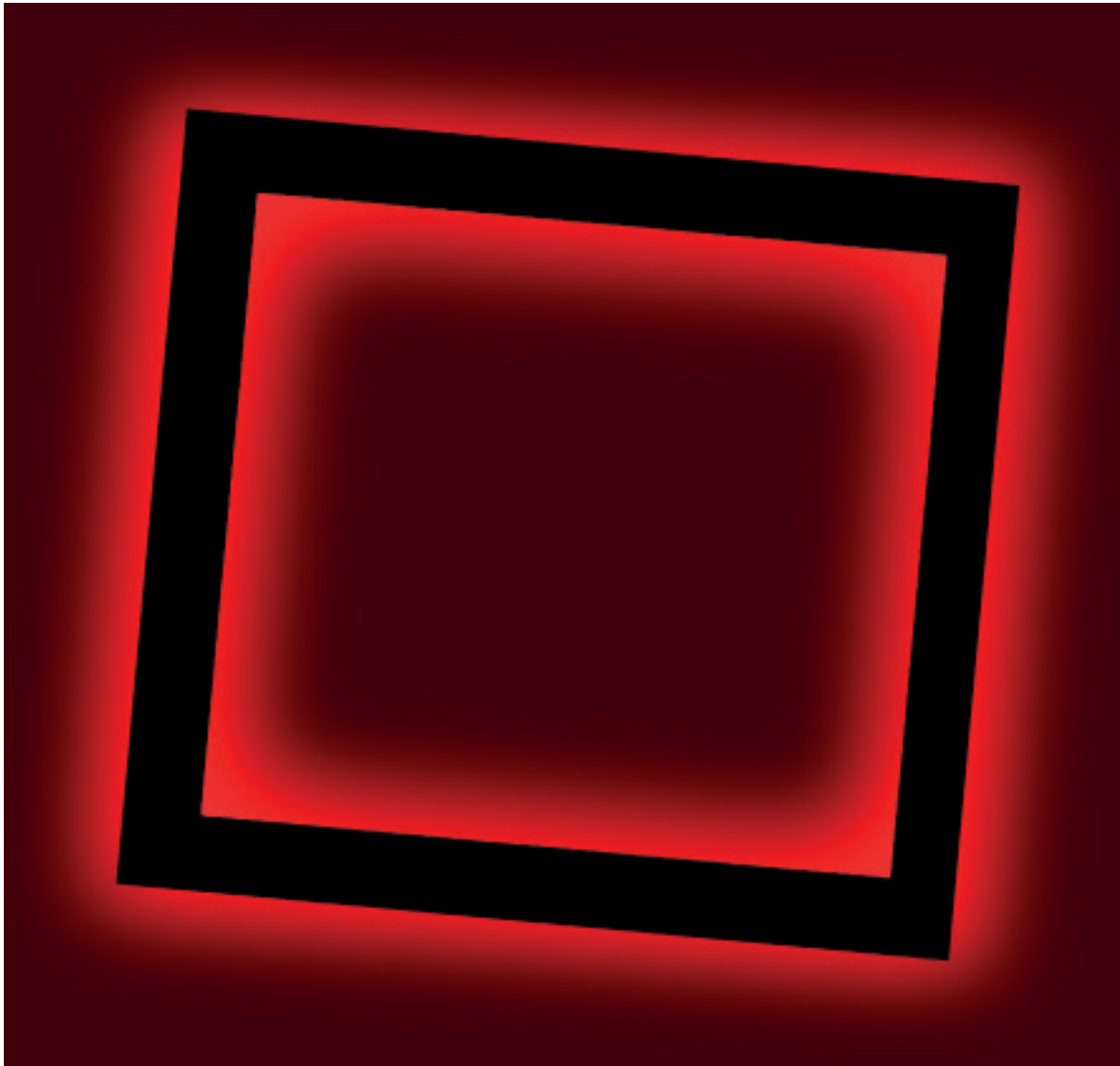
**Dryad**, 2016  
Acrílic sobre llenç  
190 x 190 cm



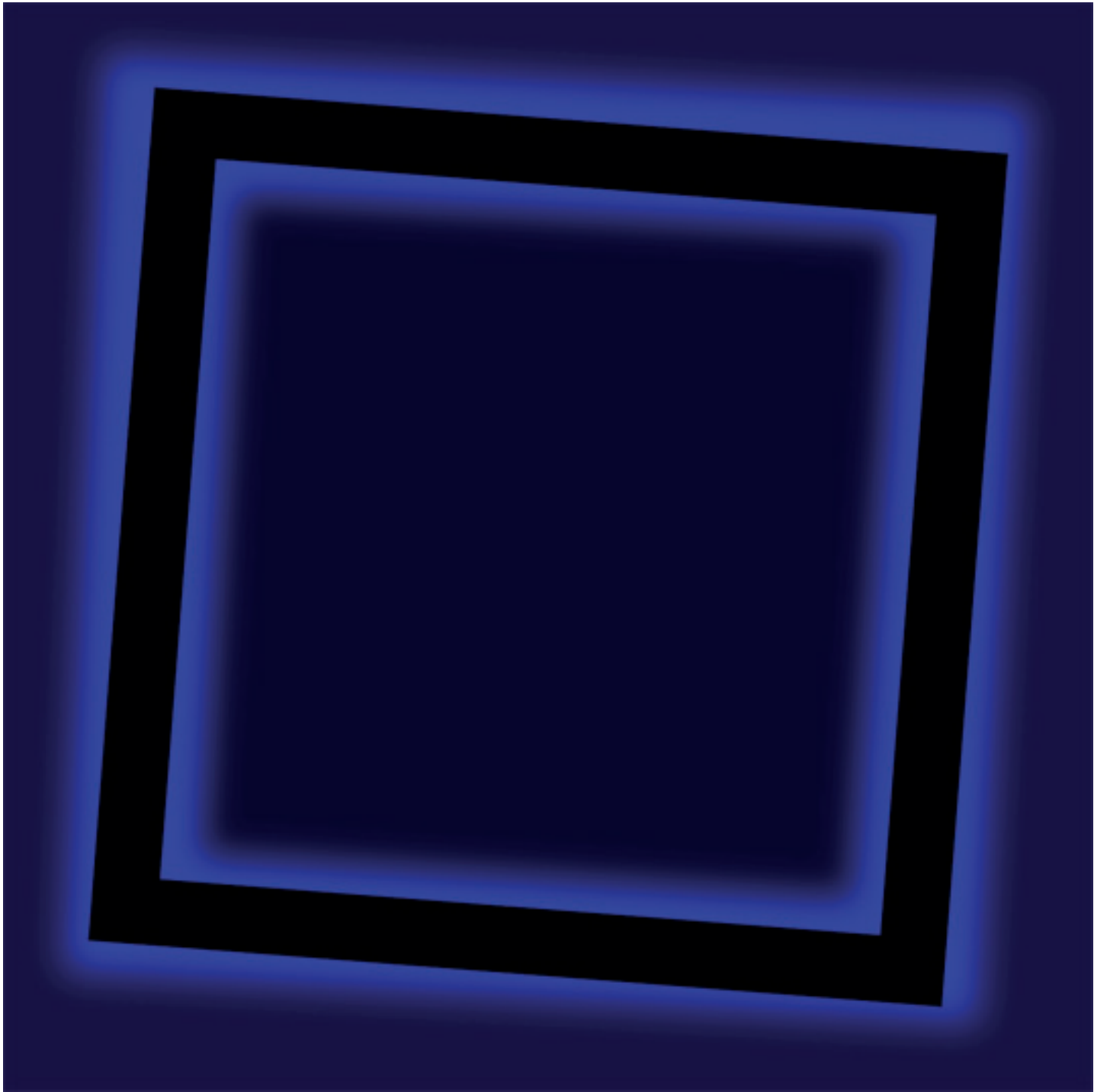
**Karana**, 2016  
Acrílico sobre llenç  
190 x 190 cm



**Endure**, 2016  
Acrílic sobre llenç  
135 x 150



**Sedna, 2016**  
Acrílic sobre llenç  
170 x 170





**Alhena, 2014**  
Acrílic sobre llenç  
150 x 165



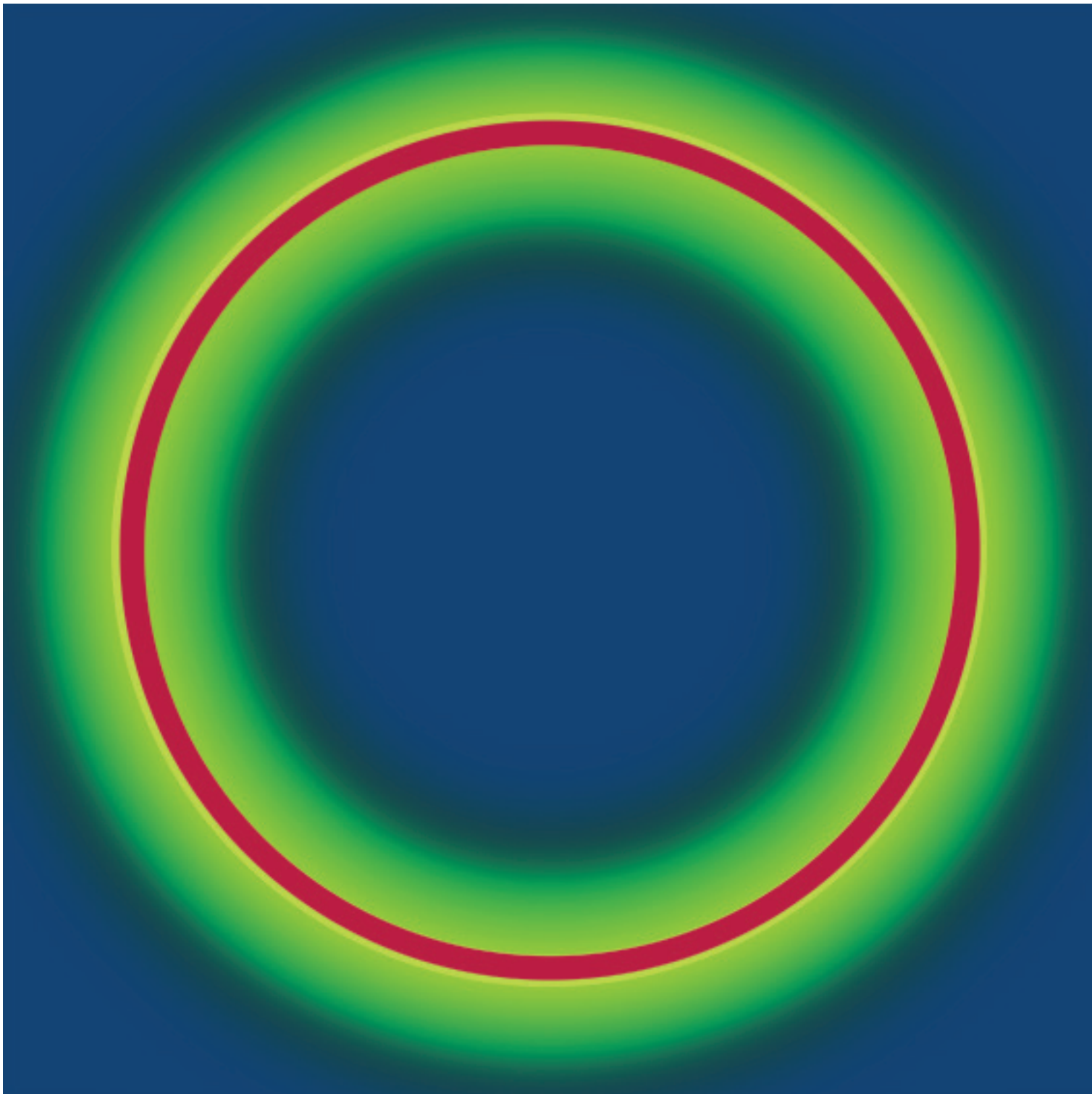
**Merak, 2012**  
Acrílic sobre llenç  
150 x 165



**Pollux**, 2012  
Acrílic sobre llenç  
150 x 165

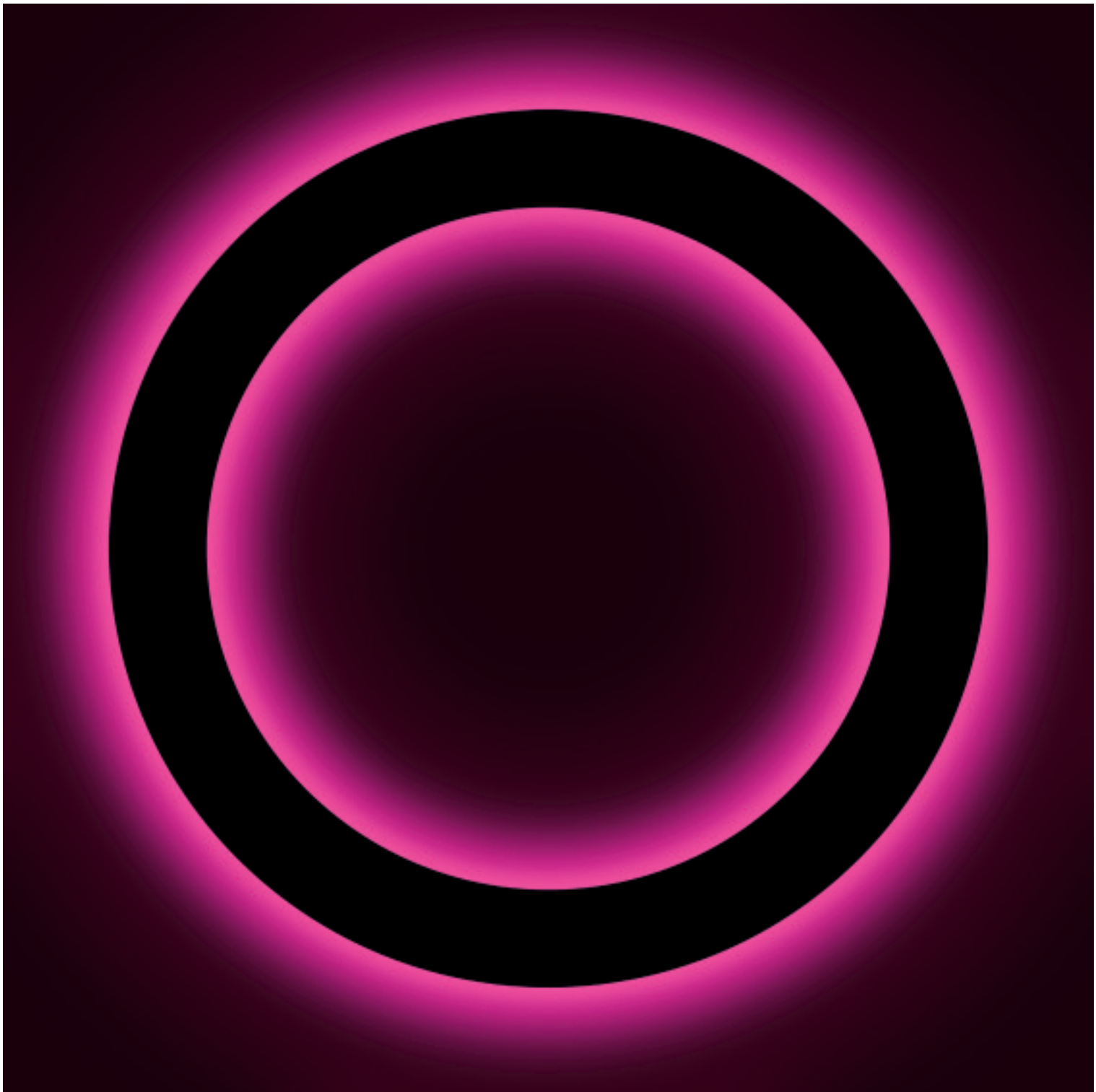


**Cloris, 2016**  
Acrílic sobre llenç  
190 x 190

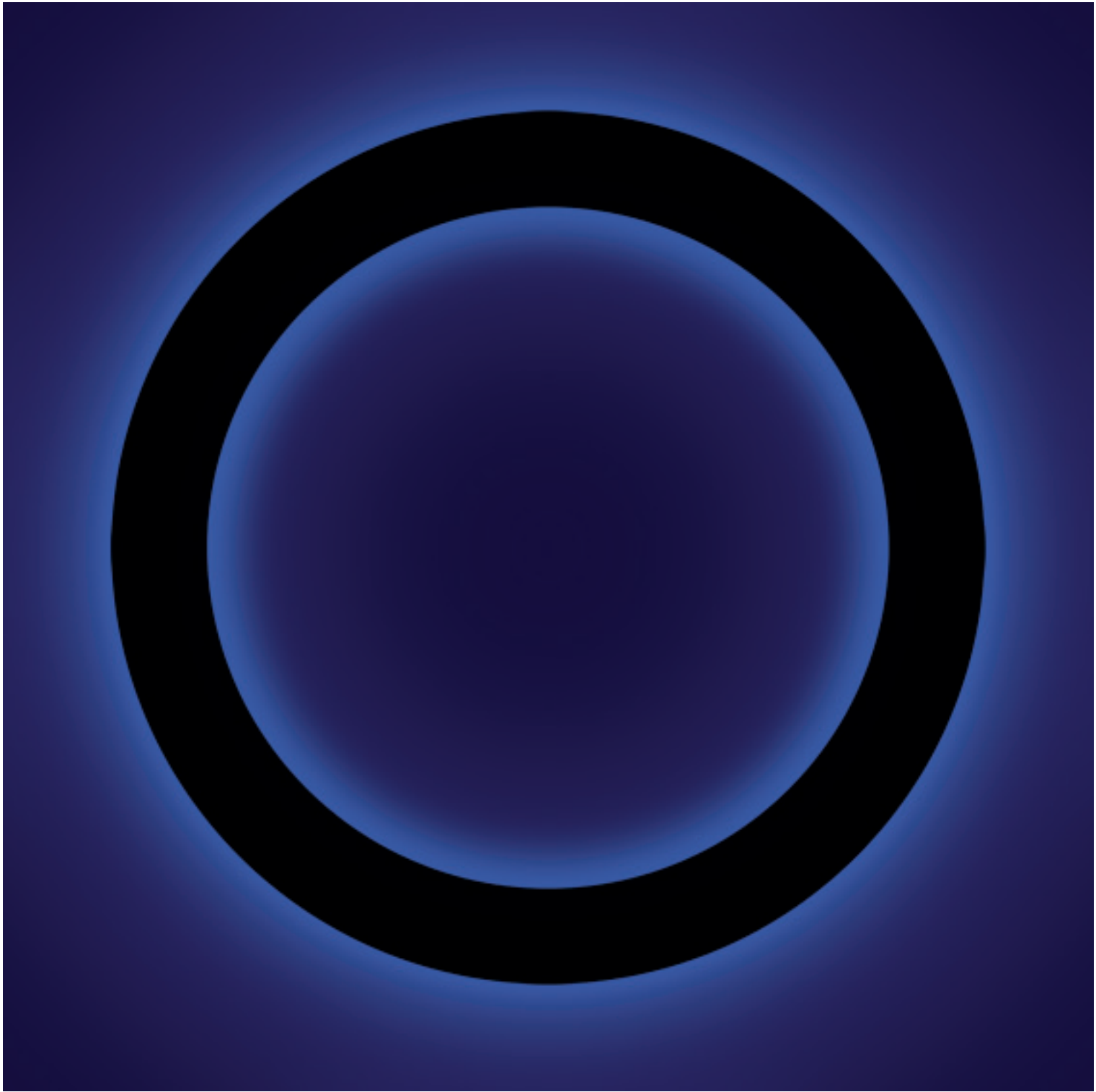




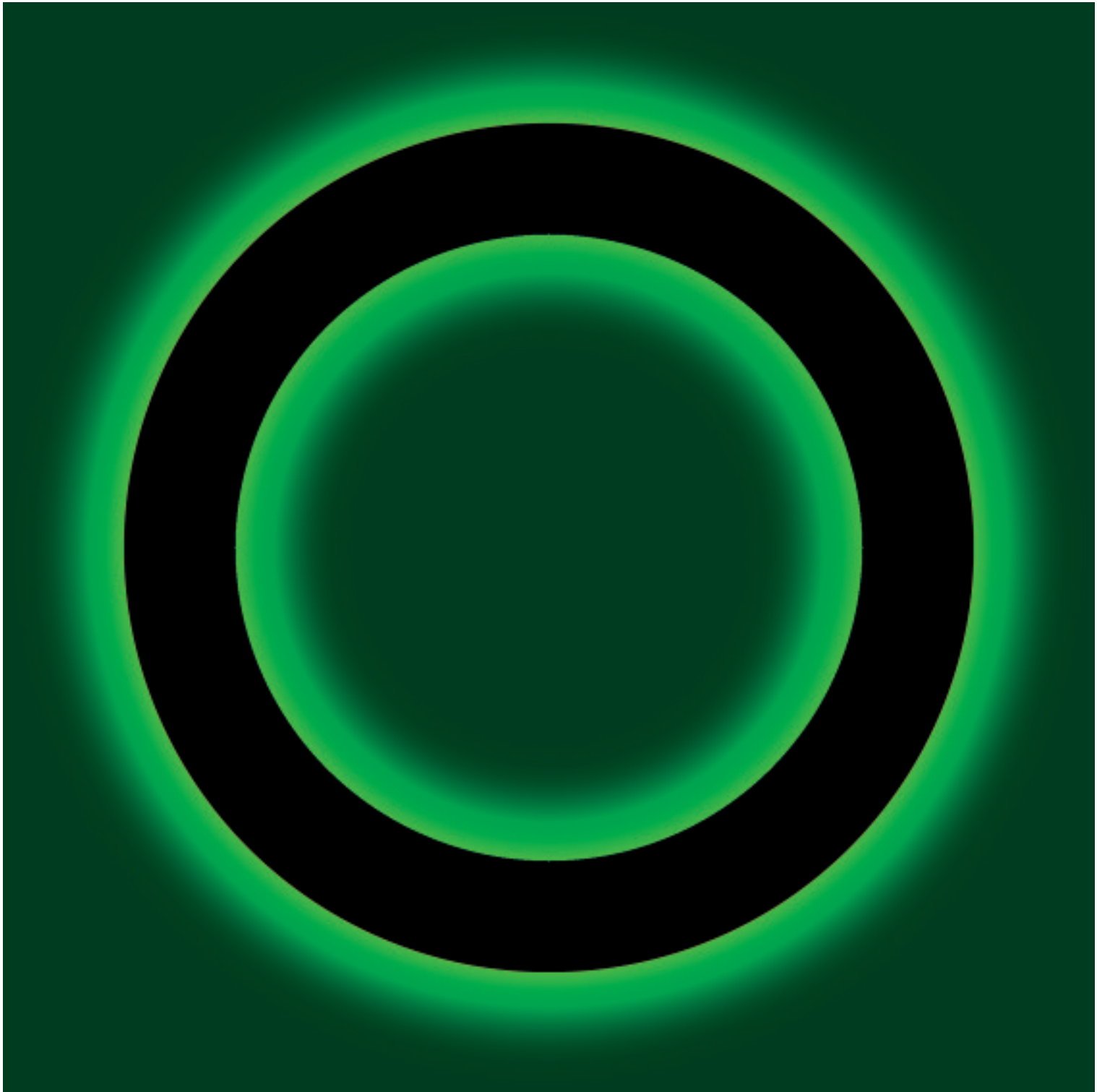
**Dice, 2015**  
Acrílic sobre llenç  
190 x 190



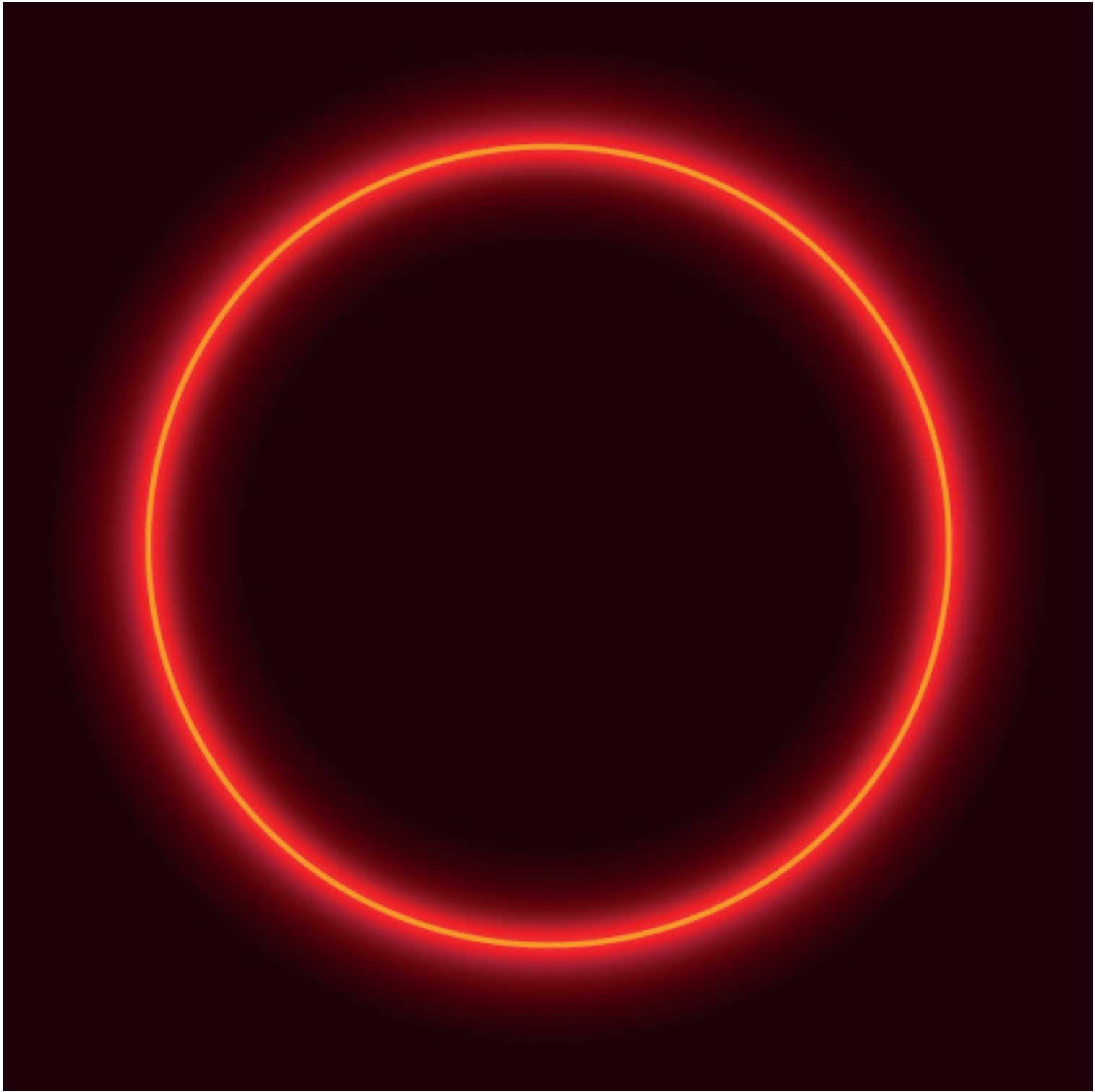
**Eirene, 2015**  
Acrílic sobre llenç  
190 x 190



**Eunomia, 2015**  
Acrílic sobre llenç  
190 x 190



Hestia, 2016  
Acrílic sobre llenç  
190 x 190

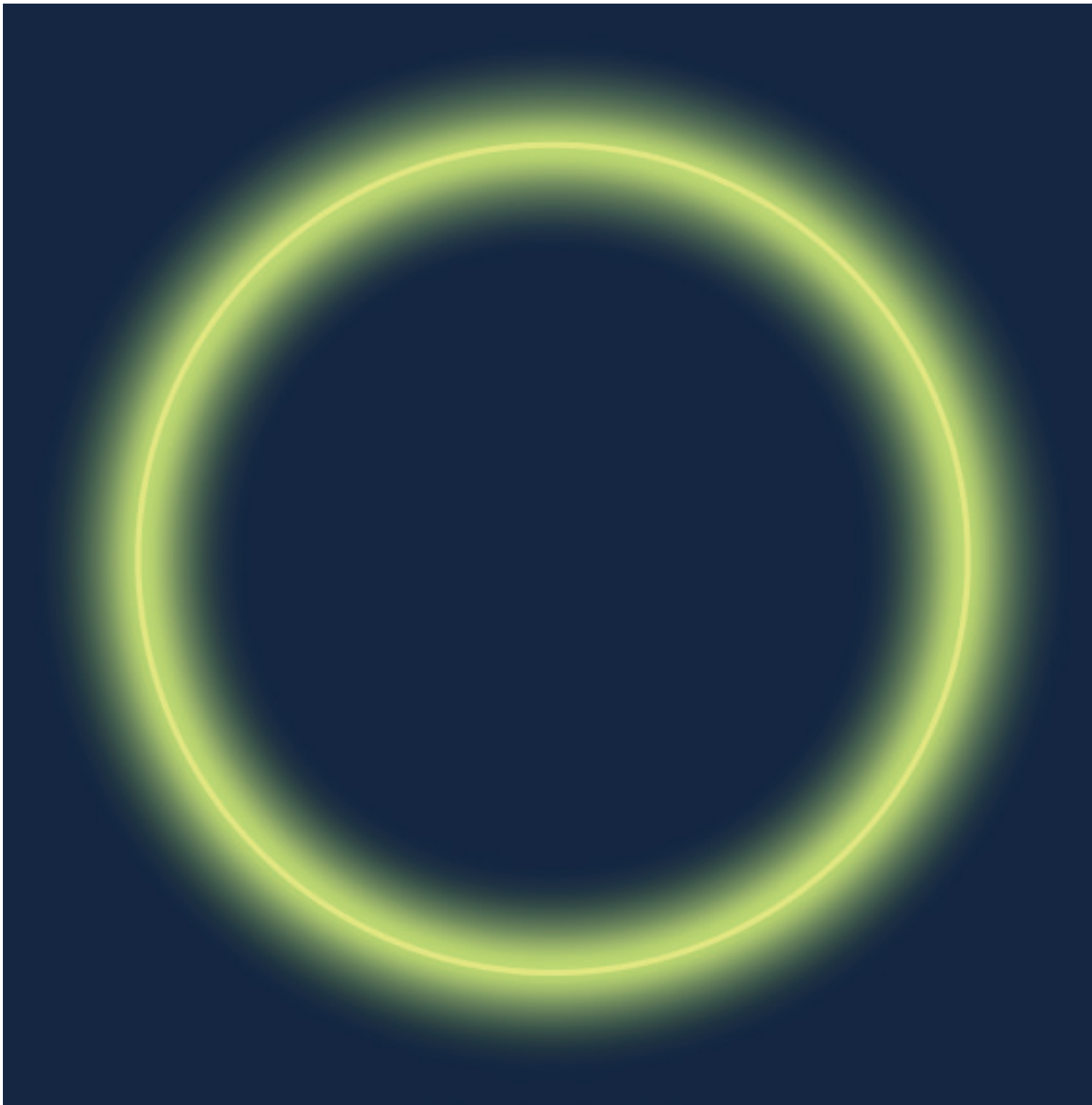




**Ouranos, 2016**  
Acrílic sobre llenç  
190 x 190



**Uroboros, 2016**  
Acrílic sobre llenç  
190 x 190





Textos en valencià

**A propòsit de l'exposició "Cartografies del sublim"**

***Esteban Morcillo Sánchez***

***Antoni Ariño Villarroya***

pàg 62

**El (nostre) pintor i la (nostra) Universitat**

***José Santiago Pons Doménech***

***Vicente Montesinos Santalucía***

***Santiago Pastor Vila***

pàg 64

**De pintura al límit. Yturralde**

***Santiago Pastor Vila***

pàg 66

**Yturralde: establint connexions en el temps, l'espai i la vida**

***Roger F. Malina***

pàg 82

**La pintura visionària d'Yturralde**

***Ignacio Gómez de Liaño Alamillo***

pàg 92

**José María Yturralde i els precedents d'Antes  
del Arte, amb una especial consideració al context  
italià dels anys seixanta i un breu epíleg**

***Tomàs Llorens Serra***

pàg 96

**Converses a Yturralde**

***Santiago Pastor Vila, amb transcripcions  
de les entrevistes a Montesinos, Ramos,  
De la Calle, Llorens i Yturralde***

pàg 110

## A propòsit de l'exposició “*Cartografies del sublim*”

**Esteban Morcillo Sánchez**

Rector de la Universitat de València

**Antoni Ariño Villarroya**

Vicerector de Cultura i Igualtat de la Universitat de València

Els Estatuts de la Universitat de València recullen expressament la funció de “difusió de la cultura en el si de la societat”. És cert que les vocacions primàries de la institució, ensenyar i investigar, ja afavoreixen directament i per si soles el desenvolupament social; tot i això, no podem completar la nostra contribució a la societat contemporània si no fem arribar els resultats del nostre esforç als *altres*, entès aquest destinatari abstracte en el sentit més ampli possible.

És evident que amb l'activitat dels artistes passa una cosa semblant. El seu compromís creador és autònomament valuós, però exigeix arribar a *l'altre* per a desplegar tota la seua potència.

Això és fonamentalment el que pretenem fer amb aquesta exposició d'Yturralde: establir una connexió entre el seu treball més recent i la societat valenciana. A més a més, ho fem convençuts de l'extraordinari interès estètic de les seues propostes, però, i per damunt de tot, també confiant en el seu poder transformador, com a instruments que desperten en nosaltres sentiments i reflexions de profund abast.

Tanmateix, el fet d'estendre exactament ara aquest pont està motivat per altres raons. La primera té a veure amb el fet que Yturralde va ser col·legial becari del Col·legi Major Sant Joan de Ribera de Burjassot, i que aquest compleix el 2016 cent anys. Però, més enllà de l'efemèride, el que volem és reconèixer explícitament la importància d'aquesta institució, que amb tants èxits ha contribuït a la nostra societat, especialment al món universitari. La segona és que no s'entén el treball d'Yturralde, precisament per haver-se format intensament en aqueix col·legi

major amb estudiants d'altres disciplines, si no és d'acord amb el personal diàleg que estableix entre l'art i la ciència. La tercera i última és que el que pot entendre's per *condició universitària* caracteritza intensament la seua trajectòria. Com a estudiant a l'Escola de Belles Arts de València, com a investigador al MIT, com a catedràtic a la UPV... en totes aquestes tasques Yturralde ha demostrat una clara combinació d'afany de conèixer i de responsabilitat crítica envers el que ocorre al nostre temps.

Les obres que s'inclouen a l'exposició majoritàriament han estat realitzades durant aquests dos darrers anys. Amb aquestes es persegueix presentar uns instruments de guia, unes cartografies, que ens ajuden a moure'ns per l'àmbit de la sublimitat. La llum és el personatge central del discurs i amb la plasmació de les seues variacions se'ns crida a la contemplació i simultàniament se'ns posa en tensió. Junt amb aquesta es mantenen presents geometries bàsiques que tracten d'ocultar-la o es construeixen gràcies a ella. En tot cas, l'elementalitat formal conviu amb un complex rerefons d'interessos i passions.

Volem fer palesa la gran implicació del comissari de la mostra i també evidenciar el nostre agraïment per la seua generosa dedicació als nombrosos col·laboradors, tant a les personalitats entrevistades com a l'excel·lent nòmina de crítics que han contribuït amb un text.

En definitiva, amb aquesta mostra no només complim una de les funcions que són inherents a la Universitat, aquella consistent a difondre a la nostra societat el millor de la cultura contemporània, sinó que també satisfem gratament una altra aspiració: retre un homenatge més que just al que és el degà dels col·legis majors valencians.



## El (*nostre*) pintor i la (*nostra*) Universitat

**José Santiago Pons Doménech**

Director del Col·legi Major Sant Joan de Ribera - Burjassot

**Vicente Montesinos Santalucía**

President de l'Associació d'Antics Col·legials  
del Col·legi Major Sant Joan de Ribera - Burjassot

**Santiago Pastor Vila**

Comissari de l'exposició

Ben prompte, en començar a organitzar les activitats commemoratives del I Centenari del Col·legi Major Sant Joan de Ribera de Burjassot, es va estimar convenient incidir en la vessant artística, i es va proposar tot seguit a la Universitat de València que acollira aquesta exposició individual d'Yturralde. Hem de dir que immediatament vam rebre tot el suport de la nostra *alma mater* pel que fa a aquesta iniciativa. D'algun manera, durant el temps de maduració del projecte, nosaltres simplement hem hagut de fer confluïr l'extraordinari valor intrínsec del treball de l'artista amb la ferma voluntat de difondre'l a la societat que ha demostrat la Universitat. Per això, només podem dir que estem molt agraïts per aqueixos dos generosos impulsos proporcionats a la nostra celebració: el de l'autor i el del Centre Cultural La Nau.

Fem ús al títol de les paraules *nostre* i *nostra* lluny de tota connotació possessiva. Allò que volem denotar amb aquestes és la forta intensitat i la llarga duració que caracteritzen les nostres vinculacions amb Yturralde i amb la Universitat de València. Mostrar al públic les més recents creacions d'aquest artista, encara imbuïdes conceptualment d'aquell debat entre l'art i la ciència que es va veure afavorit pel seu pas pel nostre col·legi major, en aquest marc universitari és una qüestió que ens resulta feliçment pròxima a la nostra raó de ser.

Al llarg d'aquests primers cent anys d'existència, la nostra institució s'ha mantingut determinadament fidel al seu esperit fundacional, reconeixent

el talent i donant suport a l'esforç dels nostres col·legials becaris. Aquest suport, que és fruit de l'originària conjunció de la sensibilitat social de la fundadora, Carolina Álvarez Ruiz, i de l'ànim que hi va imprimir el qui era aleshores capellà, i posteriorment rector, del Reial Col·legi Seminari de Corpus Christi, Félix Senent Belenguer, ha perdurat al llarg d'aquest segle de vida gràcies a l'enorme compromís dels distints directors i membres del patronat que s'han succeït al front de la institució. Amb el foment de l'excel·lència acadèmica i l'aposta per una formació integral dels universitaris que han passat per ací hem pretès contribuir al millor desenvolupament de la nostra societat. Creiem que la constatació d'aquest influx positiu en l'entorn es pot realitzar analitzant les trajectòries dels nostres col·legials. Tanmateix, és evident que no és el camp de l'art precisament, sinó altres, on s'han desenvolupat majoritàriament les seues carreres professionals. Tot i això, el fet que no hi haja un gran nombre d'artistes en la nostra llista de becaris no comporta en absolut que siga insignificant la seua aportació a les diferents disciplines que han conreat, especialment a la pintura. No és difícil, de fet, enllestir una mena de discurs explicatiu del que ha sigut una bona part de l'art valencià des dels anys vint del passat segle fins avui centrant-se en alguns d'ells. La terna Blat, Lozano i Yturralde és la més significativa, ja que transita des de l'ocàs de l'academicisme que representa el primer fins a l'abstracció geomètrica que és desenvolupada per l'últim; passant per la revisió sintètica de l'apropament al paisatge amb què Lozano continuava la tradició valenciana instituïda per les figures cabdals de les acaballes del segle XIX i les primeries del XX: Pinazo i Sorolla.

Si més no, el cas d'Yturralde és especialment adient als efectes que ens ocupen perquè constitueix un paradigma de la fecunda simbiosi que pot donar-se al nostre col·legi entre diferents disciplines universitàries. Confiem que a les noves generacions de col·legials s'incorporen estudiants de Belles Arts que renoven i completen aquesta relació de la nostra institució amb les investigacions de caire plàstic més innovadores que vagen sorgint en un futur. Tant de bo no es faça esperar aquesta situació tan enyorada, ja que tal vegada podria activar-se amb una visita il·lusionada d'algun/na jove a aquesta mostra.

# De pintura al límit. Yturralde

Santiago Pastor Vila  
Comissari de l'exposició

## Del binomi art/ciència al parell tot/res

“Horizons” es refereix ací a aquesta tirada humana que tendeix cap a la noció o obertura d'aqueixa realitat, des de l'infinitament menut fins a l'incomensurable, a una experiència pictòrica que intenta transcendir la seua pròpia orgànica materialitat per accedir a aqueix possible llindar de l'il·limitat, que expresse a través de la llum-color o l'absència d'aquests, el positiu-negatiu sempre vibrant de la matèria, de l'energia polsant que, com un gran riu que amb el seus corrent i vòrtex en el seu llarg periple cap al mar generen aquella distant línia difusa que uneix o separa, on mai arribem i ens dilueix en la turbulència unidimensional de la seua ona, potser com a simbòlica extensió de la nostra consciència i en travessar aqueix final, potser podrem accedir a un nou començament. Entropia. José María Yturralde, 2012.

Yturralde és un pintor que treballa intensament en els límits d'aquesta disciplina artística. I és que les seues valuoses propostes, tot i ser estrictament pictòriques, aprofundeixen en qüestions incardinades generalment en altres camps de coneixement, com poden ser els casos de la ciència o de la metafísica.

No ens equivoquem quan diem que, emprant aquest llenguatge d'expressió per a abordar idees que li són en principi alienes, transcendeix el marc que definiria allò que prompte es convertiria, en cas contrari, en una espècie de metapintura, plenament auto-reflexiva. En conseqüència, amb independència de l'extraordinari valor plàstic intrínsec de les peces que compon i de la seua vertadera passió per aquesta disciplina artística, pot

afirmar-se que els seus treballs superen la condició d'art abstret en ell mateix.

S'ha considerat diverses vegades que és pròxim a allò que comunament s'entén pel paradigma d'artista total, que enfonsa les arrels modernes en la figura de Leonardo da Vinci, sobretot pel que fa a la seua producció dedicada a la tensió art-ciència, que va ser l'autèntic motor de la seua activitat al llarg de les dues primeres dècades de la seua carrera.

López-Piñero va proposar en aqueix sentit una idea de clar interès. Pensava que el treball d'Yturralde s'erigia amb encert en un model d'acostament a una de les dues cultures que va establir Snow, la científica, des de l'altra, la humanística, dins de la qual podria comprendre's el camp de l'art.

Només introduïrem un matís en relació amb aquest judici: realment, més que una aproximació, les seues obres d'aquells anys van arribar a representar una opció radical per les maneres de fer científiques (no direm ací mètodes científics, sense que, tot i això, calga entendre-ho com un demèrit).

Aqueixa translació d'una estratègia de treball rigorosament objectiva i ordenada a un àmbit en què, pel que sembla, tot hauria de ser governat per la llibertat expressiva i la (il·) lògica de l'imprevisible, categories ambdues a les quals havien estat sotmesos els sistemes artístics de l'informalisme europeu i de l'expressionisme americà des de la fi de la segona guerra mundial, era molt més que un principi de síntesi o trobada, en la nostra opinió. Era realment fer prevaldre una alternativa sobre l'altra o, millor dit, reconèixer que només –o almenys d'una manera extraordinàriament predominant– té validesa i legitimitat ontològica una d'aquestes: la científica. D'aquesta forma s'estava donant carta de naturalesa a l'art sols en la mesura en què poguera constituir-se en via d'aproximació al coneixement sensible des d'aqueix tipus d'enfocament.

No era l'interès d'Yturralde, per tant, com sí que ho era –i ho havia sigut anteriorment el d'altres– limitar-se a referenciar metafòricament els valors de la ciència o dels avanços tecnològics. Cenyir-se a il·lustrar-los, al capdavant. Ben al contrari, aspirava a convertir l'exercici artístic en una acció que seguia idealment –que no en la pràctica, atès que el plantejament no era en absolut ingenu, ja que no deixava de reconèixer la plena autonomia del art, assumint la validesa de les seues pròpies maneres de fer– el model de la ciència moderna. A més, era el seu objectiu desenvolupar-lo amb els millors i més potents mitjans que poguera brindar la tècnica a la societat a cada moment.

Aquestes paraules seues així demostren aqueix afany d'emulació: "els supòsits metodològics amb els quals opere parteixen de la pretensió d'assimilar i utilitzar racionalment



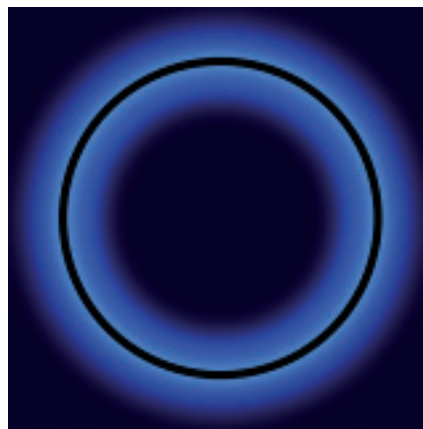
(De dalt a baix)

Yturralde, José María L. (1942). Ouranos, 2016. Acrílic sobre llenç.

Yturralde, José María L. (1942). Karana, 2016. Acrílic sobre llenç.

Primera imatge de la cara oculta de la lluna. Feta el 1959 per la sonda soviètica Lluna 3

Yturralde, José María L. (1942): Cercle negre, 2015. Acrílic sobre llenç.



els coneixements científics de diverses disciplines i dur-los al context de la creació plàstica a tots els nivells, i ampliar així el repertori idiomàtic artístic amb nocions bàsiques dels assoliments conceptuals del nostre temps”.

Els avanços de la societat contemporània no podien, d'acord amb el que adés hem exposat, mantenir-se fora del radi d'acció de l'art. I en la mesura en què aquests nous assoliments ampliaren i feren més complex el possible camp d'actuació, les seues pròpies especificitats permetrien fins i tot circumscriure's exclusivament a alguns d'aquests. Conseqüentment, un pintor com Yturralde podia actuar legítimament amb la dedicació prioritària a una sola parcel·la del constructe art-ciència, per exemple, a la del desafiament logicoperceptual de les figures impossibles, cosa que podia ser així, perquè en aqueix àmbit s'obrien davant ell –això sí– amplíssimes possibilitats de desenvolupament conceptuals i formals que abans eren impensables en les àrees d'estudi a les quals era comú dirigir la praxi artística.

Aquesta possibilitat d'especialització radical, tant temàtica com estilística, era similar en certa manera a allò que es va derivar de la irrupció, deguda a Foucault, d'un nou terme en el nostre sistema cultural: *intel·lectual específic*. Amb aquest se substituïa el paradigma instaurat per Zola, que podríem anomenar *intel·lectual general*, per un altre que aquest pensador personificava en Oppenheimer. És cert que això no es devia tant a les oportunitats que oferien els nous desenvolupaments científics i tecnològics sinó que, sobretot, era causat pels riscos que es poden associar a un mal ús d'aquells. El cas més evident en aquella època era el de l'energia nuclear vinculada a finalitats bèl·liques, que podia arribar a reportar terribles conseqüències per a la humanitat, atesa la conjuntura que imposava la incipient guerra freda.

Tot i això, com que la lògica (econòmica) del nostre món no ens deixa, en general, avaluar socialment de manera separada els beneficis i els riscos, era més que raonable



(De dalt a baix)

Yturralde, José María L. (1942): Estructura volant octaèdrica. Participació en la Biennial de Venècia, 1978. Fotografia. Col·lecció particular de l'artista

Yturralde, José María L. (1942): Estructura volant octaèdrica. Participació en la Biennial de Venècia, 1978. Fotografia de detall. Col·lecció particular de l'artista

advertir que una part del discurs de la contemporaneïtat de l'art al principi de la segona meitat del segle XX havia de centrar-se en el referent quasi mític que constituïen les noves aportacions de l'àmbit científic i del tecnològic, mentre que altres tendències es veurien afectades pel temor latent a les pitjors conseqüències que aquestes contribucions del progrés podien comportar.

Aquesta ha sigut la forma que hem escollit per a explicar la noció de proximitat al límit del pictòric: referir-nos a la radicalitat

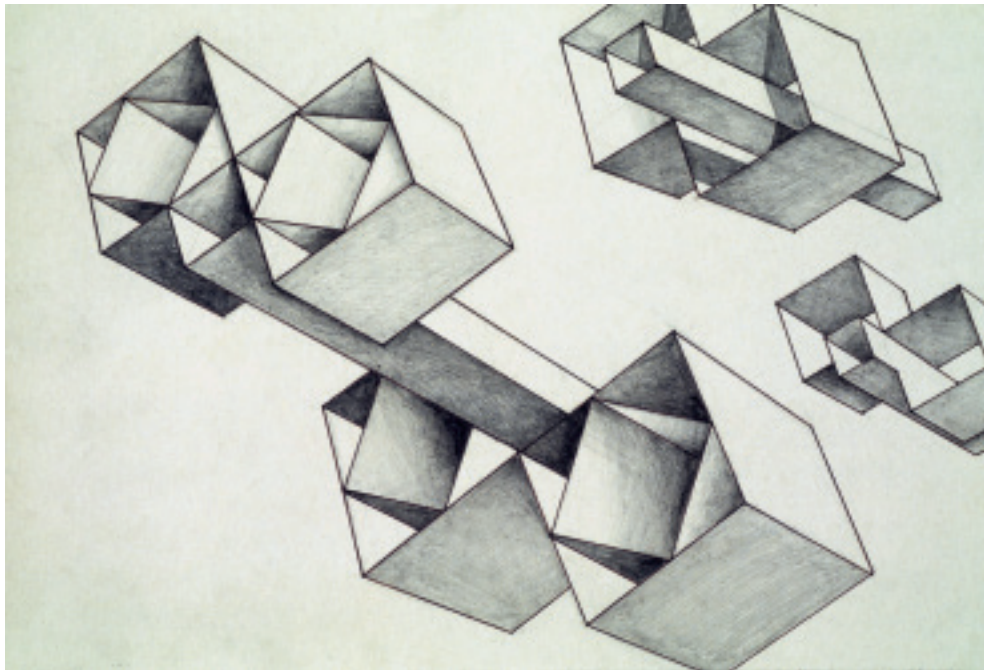


d'un plantejament que encara batega en la seua producció actual i que el caracteritza especialment; i allunyar-lo, *a priori*, de tot convencionalisme que pugua envoltar el concepte de pintor, diguem, sensible i bàsicament expressionista. Així i tot –i això és fonamental–, no esperem que implique restar la més mínima vinculació a allò que veritablement significa “ser pintor”. Ací és on reprèn força la idea de López-Piñero d'acostament i decau la de conversió íntegra i fermament radical que he tractat d'exposar jo. És a dir: Yturralde és un pintor que s'ha instal·lat sovint al límit que separa el món de l'art del de la ciència, però per això no ha deixat pas de ser essencialment un pintor, en allò que millor que representa ser-ho, a pesar del que podria deduir-se de la radicalitat de les seues

primeres preses de posició estètiques.

Així, aquesta dedicació a la intersecció art-ciència que es dona en la primera part de la trajectòria d'Yturralde va evolucionar des dels qüestionaments perceptius –en els quals l'important, més enllà de l'atractiva presentació gràfica d'aquells objectes inviàbles, era la interpel·lació a l'enteniment humà– fins a les poètiques de les milotxes geomètriques que s'elevaven al cel i es mantenien allí amb aparença ingràvida, gràcies als impulsos energètics del vent, passant per les imatges generades pels làsers que vibraven al so –possem per cas– del *Rèquiem* de Mozart.

Noteu que els desafiaments de la perspectiva, la representació més que tridimensional, el vincle entre l'estructura espacial d'un cos i l'aprofitament d'energia per part



Yturralde, José María L.  
(1942): Projecte d'estructura  
volant, 1976. Retolador so-  
bre paper. Col·lecció parti-  
cular de l'artista

d'aquest mateix, el tractament conjunt de diferents disciplines tècniques i artístiques... conformaven un variat catàleg de projectes de recerca, i que tots estaven sotmesos a una finalitat poètica però imbuïts d'unes maneres de fer properes a la ciència, o almenys a l'estudi i la utilització dels materials conceptuals que els seus resultats proporcionen. O no és propi de la ciència generar models falsables, o altres, explicatius de realitats encara incompreses o predir el comportament d'objectes en els medis que els acullen o barrejar accions per detectar influències mútues...?

En canvi, no és Leonardo l'únic artista del Renaixement amb qui es pot dialogar a través de l'obra d'Yturralde. Un altre dels seus contemporanis, el Bosch, que va desaparèixer fa just ara cinc-cents anys, il·lustra un altre paradigma, particularment aliè al mètode científic, al qual el nostre pintor pot vincular-se magnèticament. L'espiritual i el màgic formen part també dels temes que més fortament catalitzen l'activitat artística d'aquest artista ara com ara. Sense dificultats podrien establir-se certes connexions entre l'ànim transcendent del pintor neerlandès i moltes de les peces que des dels anys vuitanta del passat segle XX ha estat realitzant Yturralde. Per descomptat, aquestes influències no es plasmen en l'espai dels resultats, sinó que subjauen en l'apartat de les motivacions i les preocupacions, en el domini del que és traslladable a l'espectador només subliminalment. Així i tot, no és sols la declarada incursió, reflexiva i inicial, al misteriós (en el món de l'alquímia, per exemple) el que ens interessa ara sinó les capacitats de connotació i evocació que això pot generar en les seues obres.

Ambdues funcions són nuclearment pròpies d'algunes línies de cultiu de l'abstracció; no de la que es va denominar *hard-edge* al principi, però sí, per exemple, de la *colour field painting* que ens va llegar Rothko. Encara que la connotació pot donar-se també en l'art figuratiu, allò que, en relació amb aquesta, ací ens porta als quadres clàssics del Bosch



(De dalt a baix)

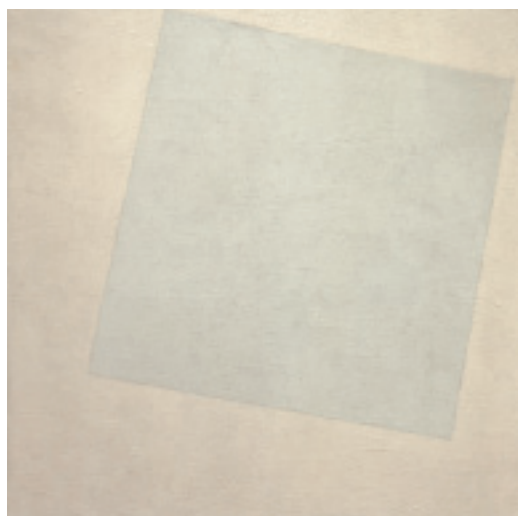
Yturralde, José María L. (1942): Figura imposible circular, 1972. Acrílic i pintura plàstica sobre llenç. Col·lecció Fundació Xirivella Soriano

Yturralde, José María L. (1942): Cercle negre, 2015. Acrílic sobre llenç.



és que s'hi puguem designar referents ocults que només poden desvelar-se per sofisticats mecanismes d'associació. Allò que ens fa referir-nos a l'evocació és assignable, en canvi, a la centralitat que aconsegueixen els efectes dels dots expressius de l'artista. Aquests determinen una acurada factura material, fruit d'un sofisticat ús de la tècnica pictòrica, que ens recorda els reeixits esforços de la seua formació acadèmica, però ja al marge de l'emparedat que proporciona el reconeixement explícit d'una realitat assumida que comporta tota figuració.

És a dir, l'interès per la inoculació de factors connaturals a la metodologia científica en l'art va ser gradualment substituït en l'avanç de la seua carrera per un gir cap a referents més



(D'esquerra a dreta)

Malevic, Kasimir (1878-1935):  
Suprematist Composition:  
White on White, 1918. Nova  
York, Museum of Modern Art  
(MoMA).. Oli sobre llenç, 79,4 x  
79,4 cm. Imatge digital © 2016,  
The Museum of Modern Art,  
Nova York/Scala, Florence

Yturralde, José María L.  
(1942): Eclipsi negre, 1987-  
06. Acrílic sobre llenç.  
Col·lecció Universitat Poli-  
tècnica de València

llunyans a l'objectivament plausible, i més propers al transcendent i a l'inabastable, així com també a l'expressió d'emocions sentides perquè foren captades estèticament durant una posterior i pausada contemplació. Ara, en els seus llenços es connoten interessos i s'evoquen sentiments. Mantenir-los aferrissadament implícits és un objectiu fonamental, i amb això configura una nova poètica personal, sorgida a recer del desenvolupament de les subjectivitats que va portar la postmodernitat, que ja veu la ciència com un referent simbòlic i la geometria com un mer mitjà de suport, i no pas com els orígens i fins principals de les seues reflexions.

En la seua obra anterior –d'això, cal no oblidar-se'n–, els desafiaments a la raó eren concrets i explícits. Amb aquesta última asseveració no volem més que destacar una diferència essencial a l'hora de comprendre la seua evolució, sense tractar, en absolut, d'atorgar més consistència a una de les dues posicions respecte a l'altra.

Tant és així que actualment el seu interès pels forats negres i l'estudi de les singularitats que impliquen podrien conduir-lo a prendre, per exemple, la idea de la curvatura de l'espai-temps com una base capaç de motivar l'activació d'un determinat procés creatiu. Però aqueixa nova sèrie es produiria en tot moment sota el signe de la metàfora i amb

la vocació que les obres que l'havien de conformar despertaren sensacions, si més no, mínimament evocadores d'aqueixa condició tan immensament potent, que és alhora tan imperceptible per a nosaltres des d'ací.

Tot i això, en etapes anteriors podria haver-se assajat un problema tan complex com el de la representació de l'espai generalitzat  $n$ -dimensional amb una amplitud considerable, no com a fons respecte al qual plantejar insinuacions (que de ben segur no estarien exemptes d'interès, d'altra banda), sinó amb la finalitat d'aconseguir assoliments objectivables que facilitarien la directa transmissió del nou coneixement creat i així contribuirien al desenvolupament d'aquella espècie de *revolució científica* que es volia produir en l'art.

Els principis d'aquesta intencionalitat transformadora de l'art amb el guiatge de la ciència a la qual acabem de referir-nos solen situar-se en la segona meitat de la dècada dels anys seixanta del segle passat, entorn de la seua participació en el grup *Antes del Arte*, liderat per Aguilera Cerni, que l'any 1968 explicava que aquest col·lectiu (o, millor dit, suma d'individualitats) procurava apuntar a l'"arxiconegut i dramàtic desfasament existent entre l'estat actual de les ciències i la informació bàsica utilitzada pels diferents mitjans i tendències de l'art". Tot i això, molts



dels treballs de la seua etapa d'estudiant de Belles Arts ja havien denotat prèviament aquest interès per la ciència, que havia anat creixent, igual que el que professava per la naixent informàtica, durant la primera meitat de la mateixa dècada, a causa de la seua convivència amb estudiants d'aqueixes disciplines que també eren col·legials becaris de l'aleshores anomenat Col·legi Major del Beat Joan de Ribera de Burjassot. El ple desenvolupament d'aquesta faceta *procientífica* es va aconseguir durant la dècada següent, en la qual va ser fonamental el seu pas per la universitat tecnològica nord-americana per antonomàsia: el MIT, concretament pel seu Center for Advanced Visual Studies.

En canvi, l'atracció per les immenses potencialitats expressives de l'art abstracte són fruit del seu enorme coneixement experiencial de les obres de les avantguardes històriques europees, al qual va contribuir enormement la seua intensa relació amistosa i intel·lectual amb el pare Alfons Roig, i de la seua vinculació als artistes del grup de Cuenca, especialment a Rueda, Zóbel i Torner. No és, així, insignificant la influència que va generar en Yturralde l'informalisme abstracte a través de l'obra de Tàpies *Gran de équerre*, de 1962, a la qual va accedir mentre treballava com a conservador del que havia de ser el Museu d'Art Abstracte d'aquella ciutat durant algunes temporades dels dos anys previs a l'obertura.

Generalment, se'l sol incardinar dins d'allò que s'ha convingut a denominar abstracció geomètrica espanyola. Com és sabut, més que pròpiament un moviment unitari, es tracta d'una amalgama de propostes diverses, grupals o personals, imbuïdes dels postulats normativistes que, en paral·lel a les emergents opcions pop instituïdes sota l'òptica del realisme social, van succeir el corrent informalista al nostre país.

No es pot objectar res respecte a aquesta classificació pel que fa a les seues primeres dues dècades de carrera. En la mesura en

què aquesta taxonomia acull aqueix alt grau de diversitat, podria mantenir-se fins i tot per a més endavant, ja que l'adscripció dels diferents artistes que la integren podria basar-se prioritàriament en el fet que no abandonaren allò que és fonamental: una dedicació a l'art no figuratiu basada en la utilització de la geometria. Yturralde, en una certa manera, roman fidel a aquest plantejament.

Així i tot, si atenem al fet que, *a priori* i utilitzant els predicats de la matriu d'estil que va instituir Danto, es tracta d'un art que és, de manera bàsica i simultània, no representatiu i no expressiu, no sembla que siga una classificació del tot adequada a la seua poètica actual, ja que hi està limitada l'apreciació de la condició expressiva, que és fins i tot directament negada per alguns integrants d'aquest corrent.

En qualsevol cas, no és difícil reconèixer alhora un fil conductor al llarg de tota l'evolució diacrònica que ha seguit. Aquesta unitat en la diversitat pròpia, o viceversa, és conseqüència de una confiança sostinguda en la validesa i la vigència de les bases conceptuals que animen la seua pintura.

Aquesta fermesa en l'essencial no cal entendre-la de cap manera com un immobilitz-



Antonio Tàpies, Gran ics, 1962. Feldspat, pigments i càrregues aglutinades amb PVA sobre llenç, 195 x 130 cm. Col·lecció Fundación Juan March, Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca. Imatge: © Cortesia Fundación Juan March, Madrid. Foto: Santiago Torralba



Yturralde, S/T, 1965. Tècnica mixta, 130 x 270 cm. UV001739. Col·legi Major Lluís Vives, Universitat de València

me acrític i, per això, no ha impedit que s'haja replantejat flexiblement el discurs que ha anat adoptant en cadascun dels diferents estadis que formen la seua trajectòria. Ha possibilitat, en canvi, que aprofundira enormement en els seus temes de recerca, i haja accedit així a resultats que no haurien sigut assolibles si els objectius hagueren canviat amb freqüència o hagueren sigut alternativament dispersos.

Considere que una bona part de l'interès que Yturralde diposita en les filosofies orientals té a veure precisament amb la capacitat de concentració dilatada en el temps que aquells corrents de pensament dediquen a conceptes d'aparença simple però d'extraordinària densitat conceptual. No és nou en aqueix sentit el paral·lelisme establert entre la seua obra i els haikus japonesos. De fet, el seu treball pot arribar a entendre's com una mena d'aforismes pictòrics en què la immensitat del cognoscible es condensa en termes plàstics breus i rotunds, poderosos en definitiva.

Crec que són igualment qüestions clau les dues següents: la seua aposta per la pintura com a disciplina que garanteix simultàniament la interacció comunicativa que és pròpia de l'art en els plans intel·lectual i reflexiu (en qui la pensa fent-la i en qui reflexiona en observar-la) i emocional i sensible (en qui s'emociona fent-la i en qui frueix en observar-la); i l'opció per l'abstracció i el seu desenvolupa-

ment en termes mínims però intensos, emprant rigorosament estratègies que combinen recursos geomètrics amb els efectes expressius que brinda la llum (el color).

De fet, en les seues obres, la llum (el color) i la geometria s'alien per desentranyar les condicions de l'absolut. Les seues actuacions estan centrades en problemes de caràcter global, rellevants i d'extraordinària complexitat, sempre en el punt de confluència que articula la hibridació de disciplines.

Aquesta presa de posició en els límits, sobre els quals tant va teoritzar el seu admirat Trias, es produïa, al principi, mitjançant la reflexió entorn del binomi art/ciència. Tanmateix, ara s'ha girat més cap al parell no-res/tot, i és molt habitual que el buit i la plenitud, el mínim i el màxim cohabitin dialècticament en els seus llenços.

## Cartografies del sublim

Encara que la llum i l'ombra estiguen pintades en el mateix pla, la primera cosa que salta a la vista és la llum, que no sols destaca del fons, sinó que sembla que es troba més a prop. Això mateix ocorre amb el sublim i la passió en els discursos: es troben més prop de la nostra ànima per una mena d'afinitat natural i per la seua esplendor, ja que sempre reclamen més atenció que les figures i deixen velat a l'ombra el seu artifici. Longí.

Hem considerat apropiat referir-nos a l'exercici de cartografiar i al seu resultat, pel que té de formidable procés de síntesi d'informació encaminat a generar un valuós element de guia. En traçar mapes geogràfics, es condensa de forma molt simplificada, intensament elemental, la tremenda complexitat de la realitat física del nostre món. A aquest efecte, és necessari, bàsicament, el recurs a signes convencionals i la identificació d'una escala, que entendrem ací no sols com a element de relació dimensional sinó també, àmpliament, com una espècie de clau de descriptació.

Però l'ús metafòric que, podent associar-se a tot l'anterior, ens resulta interessant precisament als efectes que perseguim és el següent: l'aplicació del procés de cartografiar, o en definitiva de descriure, allò que, per ser inexistent o plenament desconegut, pot ser només imaginat.

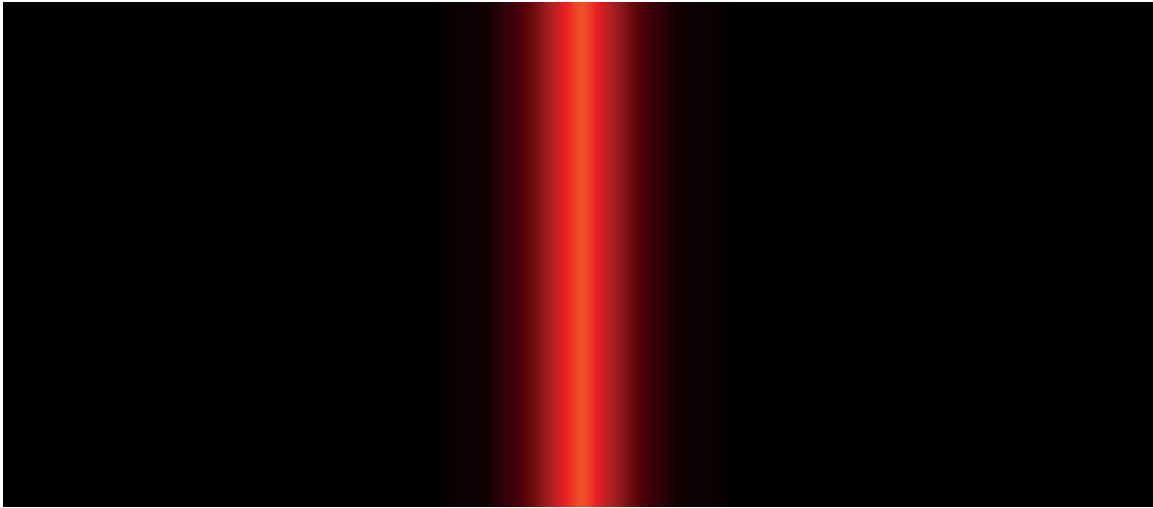
Italo Calvino, en referència a *les seues ciutats*, associava indissolublement la condició d'invisibles a la d'inventades i, doncs, a la d'irreals. La pintura, en la mesura que és art visual, hauria d'ocupar-se, primerament i entès superficialment, del visible, de l'existent i observable. No és el cas, com és obvi, de qualsevol plantejament basat en l'abstracció. L'invisible pot inventar-se i esdevenir real; o existir *per se*, encara que no s'encarne físicament de cap forma. I, a més, aquesta realitat s'aconsegueix no sols com a signe o objecte material, sinó també com a idea o forma que pot ser objecte de reflexió intel·lectual o experimentació estètica. És aquí on la creació del nou concepte o significat es produeix amb l'assistència de les maneres en

què es narra homòlogament allò que sí que pot admirar-se en l'entorn, natural o artificial, que és aprehensible en definitiva.

En *Les ciutats invisibles* es percep un clar cinisme prepotent del Gran Khan quan pregunta inicialment a Polo: "I tu? Tornes de comarques tan llunyanes com aquestes i només saps dir-me els pensaments que li vénen a qui pren la fresca a la nit assegut al portal de casa. De què t'aprofita aleshores viatjar tant?". Són òbvies les similituds del que significa aquest passatge amb el judici que algunes persones estranyes al món de l'art, o al coneixement de la seua història, aboquen sobre una peça abstracta en contemplar-la sense la predisposició necessària.

Tot i això, el que es pretén ací amb la comprensió d'aquestes és arribar a enarborar una altra qüestió, també plantejada de Khubilai a Marco, però aquesta vegada després d'haver sentit les seues múltiples i virtuoses narracions: "Tu, que explores al teu voltant i veus els signes, sabràs dir-me cap a quin d'aquests futurs ens impulsen els vents propicis?". Resulta clar que la funció medidora que exerceix la sensibilitat de l'artista acabarà sent útil per a redreçar el rumb que seguiran les nostres societats, no tant de manera que pugui imposar-se com de manera que afavorirà subtilment que s'aconsegueixca, en plena llibertat, un millor destí. Cal prescindir de qualsevol atribut estrictament i limitadament pragmàtic, pel que fa a aquesta utilitat, sense que això signifiqui que per aquest motiu estiga mancat d'importància.

Per tant, la utilització del símil de les



(De dalt a baix)

Yturralde, José María L. (1942):  
Dawn, 2012. Acrílic sobre llenç.

Yturralde, José María L. (1942):  
Deneb, 2009. Acrílic sobre llenç.

Mark Rothko, Sense títol, (negre,  
roig, negre), (1968). Oli sobre  
paper encolat sobre llenç, 83 x  
65 cm. Col·lecció Abelló, Madrid  
Foto: Joaquín Cortes



cartografies té a veure amb la confiança en les possibilitats del producte de l'activitat artística com a element implícitament –però també àmpliament– orientador.

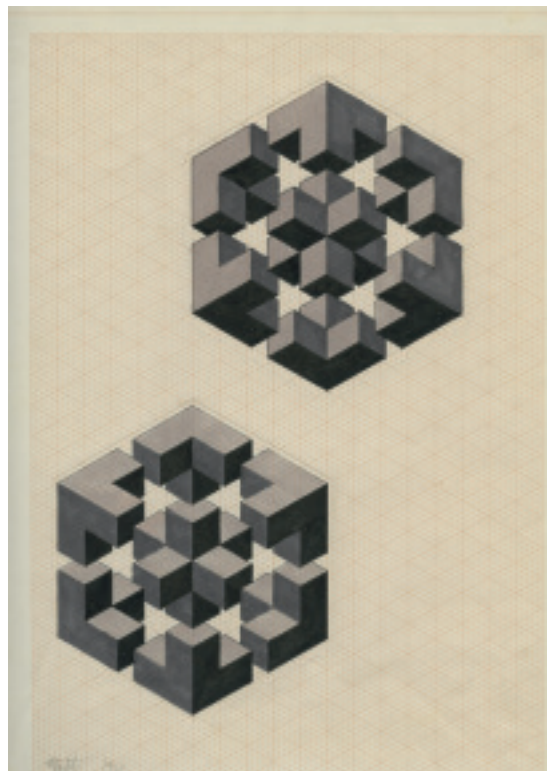
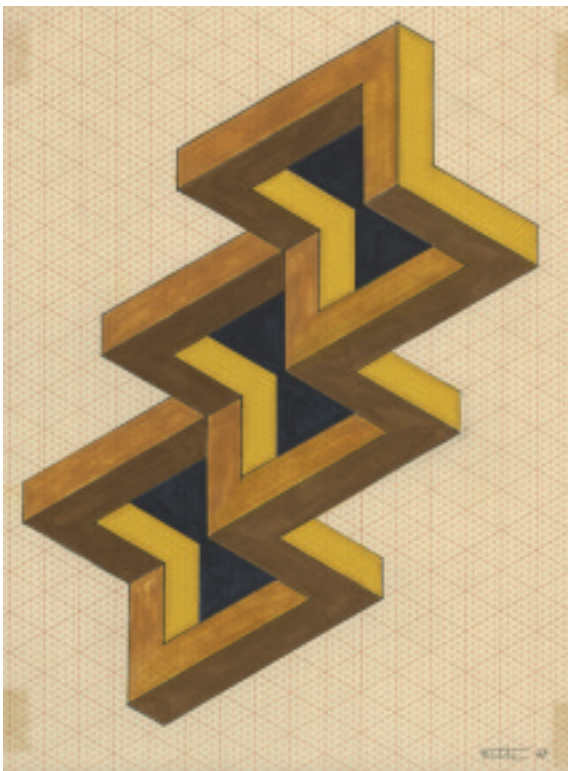
En definitiva, considerem que en l'atles del Gran Khubilai Khan es podrien haver incorporat aquestes peces que componen l'exposició, si li les haguera pogudes mostrar el nostre particular pintor, com igualment es va fer amb “els mapes de les terres promeses visitades amb el pensament però encara no descobertes o fundades: la Nova Atlàntida, Utopia, la Ciutat del Sol, Ocèana, Tamoé, Harmonia, New-Lanark, Icària”.

Ningú que conega mínimament l'obra d'Yturralde no se sorprendrà del fet que la frase triada per al títol de l'exposició i d'aquest apartat del text continga l'adjectiu *sublim*. Les seues pintures, sempre al límit del marc associat a aquesta disciplina, com ja hem dit en el punt anterior, han evocat de manera contínua i intensa, fins i tot en les fases de caràcter més marcadament objectiu, emocions que poden associar-se al que sol

entendre's, en termes abstractes, per sublim.

Així, de fet, en relació amb el seu treball, sembla clar que són aplicables les diferents caracteritzacions derivades de les tres accepcions que el diccionari normatiu dóna per al terme *sublim*. D'acord amb aquests tres vessants diferenciats i tal com imposa l'anàlisi de les seues obres, poden denotar-se tres aspectes d'especial rellevància en qualsevol proposta artística i, per tant, en la seua: la matèria primera que és objecte de la seua reflexió, la seua pròpia manera de creació i acció personal, i els resultats objectuals o la manera de conformació d'aquests. És a dir, són sublims tots i cadascun, però ho són per motius diferents. El primer, perquè la base que desencadena el procés es troba dins de l'àmbit de l'excels, eminent o d'elevació extraordinària. El segon, perquè cultiva l'art, i la tècnica, amb grandesa admirable. I el tercer, perquè les seues obres estan dotades d'extremada noblesa, elegància i gravetat.

D'aquesta forma, en el procés de creació artística d'Yturralde, igual que ocorre en els



(D'esquerra a dreta)

Yturralde, José María L.  
(1942): Projecte de milotxa,  
1978. Retolador sobre pa-  
per. Col·lecció particular de  
l'artista

Yturralde, José María L.  
(1942): Esbossos de figures  
impossibles, 1972. Retolador  
sobre paper. Col·lecció parti-  
cular de l'artista.

d'altres artistes que han jugat i juguen intensament, com ell, en el camp de l'abstracció contemporània, el sublim impera en les tres fases en què pot dividir-se esquemàticament la creació de l'obra artística: la d'activació i ideació, la que constitueix en si el mateix procés creador i la que té a veure amb l'objectivació, objectual i/o conceptual, del producte. I és que, pel que fa a ell en concret, la condició de sublim és inherent tant al substrat sobre el qual s'edifica la seua obra i al seu motor original que l'impulsa a realitzar-la (en el qual, paradoxalment a l'inici, ja són molt presents trets lligats fortament al fi, a la finalitat) com l'element en què es condensa materialment tot l'esforç en última instància. Això, sense obviar que és consubstancialment sublim també el mateix procés pictòric que s'interposa entre ambdós extrems.

Per tant, causa, manera i conseqüència es consideren sublimes, i això pot entendre's així a la llum del resultat mateix, de l'obra mateixa, de les conseqüències que desferma. L'objecte que resulta del procés és capaç de condensar el fons i donar mostra del procés de formalització, de manera que funcionalment satisfà les dues expectatives que es vinculen a tot acte comunicatiu o de recepció d'una activitat expressiva.

És molt comú referir-se a Longí quan s'assaja entorn de la sublimitat. En la seua obra de preceptiva i retòrica expressa molt al començament que "el sublim és una elevació i culminació del llenguatge", i declara voler centrar-se en els mitjans per a obtenir aquest to elevat. Únicament hi articula un paral·lelisme amb la pintura, que és el que hem citat a l'inici d'aquest apartat.

Les fonts principals de la sublimitat que estableix aquest pensador són cinc: les dues primeres, innates, i les altres tres, producte de l'art. Es tracta concretament de les següents: (i) concepció elevada de pensaments; (ii) passió vehement i inspirada; (iii) doble formació de figures, segons que siguin del pensament i de l'expressió; (iv) la dicció noble (selecció de paraules, al·locució

metafòrica i poliment del llenguatge) i (v) la dignitat i l'elevació d'estil en la composició.

No hi ha dubte de la implicació d'aquestes estratègies en el plantejament artístic d'Yturalde. Com ocorria amb l'acte comunicatiu oral que pretenia millorar Longí, és clar també que totes aquestes estratègies contribueixen a millorar la recepció estètica de les seues obres per part de l'observador.

Explica Bodei en la seua obra *Paesaggi soblimi* ('Paisatges sublimes') que el canvi de paradigma que es dona en la civilització occidental des de mitjan segle XVIII i que fa passar de la supremacia del bell a la del sublim es basa en "l'intent de l'home de construir-se a si mateix posant-se ja no directament enfront de Déu a través de l'oració i l'èxtasi, sinó agonísticament enfront de la natura indòmita i salvatge, amb la finalitat de reflectir-s'hi i veure's intel·lectualment i moralment superior".

En un altre llibre anterior, *Le forme del bello* ('Les formes del bell'), Bodei també ho havia explicat d'una altra manera, tot i que compartint un fons similar: "La 'dignitat' del pensament i la noblesa d'esperit no és una altra cosa que la dignitat del sublim: davant les dimensions i les fosques forces del món, sóc conscient de la meua nul·litat, del risc de ser esclafat i anorreat pel seu poder, de ser un junc doblegat per tots els vents, però 'un junc que pensa'. És precisament aqueix rampell d'orgull, aqueixa revenja moderna del pensament i de la humanitat contra la natura sencera el que suscita el sentiment del sublim".

Com és evident, una superació d'aquest tipus sols té sentit si s'admet l'extraordinària grandesa del paisatge que cal batre, en la mesura que és aquell el que legitimarà la nostra nova posició com a veritablement preponderant.

Quan els expressionistes abstractes americans migren de la representació natural a la condensació d'altres emocions abandonant tot mitjà figuratiu, s'obrirà pas un altre acostament a la sublimitat que, si bé sol interpretar-se com una impossibilitat

de superar la magnificència de les riqueses naturals de l'Amèrica del Nord, pretenem explicar ací com una consideració que el ver-tader fi al qual cal acostar-se és d'una transcendència espiritual suprema, que l'absolut supera la contingència del material. Renaix amb força la concepció platònica de l'ideal i s'estableix un paral·lelisme amb les religions, que atorguen la condició de verdadera realitat a una cosa que resta fora del tangible.

La recuperació de l'estira-i-arronsa del tema del sublim es dóna quan arriben dos filòsofs del segle XVIII: Burke i Kant. Els seus plantejaments són ben diferents. Per a Burke, l'important és que el sublim és efecte del temor a allò que de terrible té la natura. En canvi, en el cas de Kant, el fonamental és que un objecte de la natura pot arribar a fer-nos "intuïble la superioritat de la determinació raonable de les nostres facultats de conèixer sobre la major facultat de la sensibilitat".

Kant havia escrit en la seua *Crítica de la facultat de jutjar* (1790) que "el bell en la natura es refereix a la forma de l'objecte, que consisteix en la seua limitació", mentre que "el sublim, en canvi, pot trobar-se en un objecte sense forma, en la mesura que en aquest, o ocasionada per aquest, és representada l'absència de límits" (I part, llibre II, paràgraf 23).

Apareix amb aquest pensador la vinculació del concepte d'infinít o il·limitat a la idea de sublim. Defineix dos tipus de sublim: el "matemàtic" i el "dinàmic". El primer es correspon amb un temor davant l'extensió infinita de l'univers. El segon està associat a capacitat destructiva de les forces de la natura.

En un dels darrers textos escrits per Yturalde, el que constitueix l'últim capítol del seu llegat intel·lectual en forma de llibre, *Entropia*, i que es refereix a la seua sèrie "Horizons", explica com reflexiona "a través de la pintura, sobre les idees de l'espai, el temps, la infinitud i el sublim, on el buit, bressol energètic de tot inici, és ací l'origen d'una direcció espacial llunyan. Un horitzó de successos com a llindar de nous, desconeguts universos".



Fernando Zóbel, amb els braços plegats (centre de la imatge), envoltat d'artistes, col·leccionistes i amics en la inauguració del Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca l'1 de juliol de 1966. Yturalde és el primer per l'esquerra. Anotacions manuscrites de Zóbel. Imatge: © Cortesia Fundación Juan March, Madrid. Foto: Fernando Nuño

És cert que l'atenció al concepte del "sublim matemàtic" queda patent en vincular la infinitud al sublim i d'ocupar-se'n, sense que n'hi haja, però, un temor declarat. Però no pot obviar-se que està present igualment el "sublim dinàmic", no com a forces destructives del nostre món sinó com a forces desconegudes i incontrolables de l'espai sideral.

De fet, reconeix també en aquest text "l'esbalaïment davant la renovada visió del concepte de paisatge que ens mostren els ara evidents grans espais insondables, cosa que ens desvelen les actuals tecnologies". Ha plantejat també en altres fòrums el seu interès per l'altre extrem, pel de les dimensions mínimes, com, per exemple, el món nanotecnològic, cosa que és en certa manera similar.

Així i tot, fa la següent excepció: "per descomptat, no tracte d'il·lustrar res d'això, simplement intent transmetre l'estructura emotiva que em produeixen tals esdeveniments i en el fons continuen sent les eternes preguntes, les del cèlebre quadre de Paul Gauguin: d'on venim?, qui som?, on anem?".

És ací on de manera més palmària s'adverteix el seu posicionament personal enfront



del sublim. Incorpora el component de la tradició europea, partint d'una mescla de sorpresa pel natural i un orgull pels assoliments morals (i científics i tecnològics) de la societat; però s'acosta també a la revisió nord-americana quan se centra no pas en la representació explícita del domini sobre el natural, sinó en la translació de les emocions que sent enfront d'aquells. Això últim és molt pròxim a una concepció abstracta del sublim canònica.

Rosenblum va ser l'historiador de l'art que va encunyar el concepte del "sublim abstracte", objecte de les recerques pictòriques dels expressionistes abstractes de l'Escola de Nova York. Es referia, en el seminal article de 1961 "The Abstract Sublime", publicat en *ARTnews* 59, núm. 10, a la seua "heroica cerca d'un mite propi que encarnara el poder sublim del sobrenatural", indagació sobre la qual pesava la tradició heretada dels romàntics europeus dels segles XVIII i XIX, però filtrada pel sedàs propi de la cultura nord-americana. Els quatre mestres del sublim abstracte que identificava en els seus diferents escrits eren Newman, Still, Rothko i Pollock.

Aquest crític complementava amb consideracions molt rellevants el criteri estèsament compartit que tots ells havien rebutjat els plantejaments cubistes, el seu "vocabulari geomètric" i la seua "estructura intel·lectual", per a accedir a un "tipus nou d'espai, creat per dilatades superfícies de llum, color i nivell". Expressament insistia que aqueixa

ruptura amb la tradició cubista, més enllà del formal, es devia a "raons espirituals que, entre les ansietats de l'era atòmica, semblen correspondre's de sobte amb la tradició romàntica de l'irracional i el formidable, així com també amb el vocabulari romàntic de les energies il·limitades i els espais infinits".

No és un altre lloc diferent, com ja devem haver apreciat, aquell en què Yturralde desplega els seus dots. Per aqueixa raó considere que gravita, *a priori*, en aqueixa òrbita d'agents interessats pel "sublim abstracte". Alguns podrien pensar que no pot passar-se de llarg que una certa influència del "sublim natural" –o pròxim al "dinàmic", en terminologia kantiana– és també patent en el seu treball.

Si bé és cert que sí que existeix un estat de esbalaïment que activa la seua pintura i que aquest és fruit d'una admiració múltiple (per la llunyania espaciotemporal, per la vastitud del nostre espai sideral, per la naturalesa dels planetes llunyans que s'albiren amb telescopis; o també per l'inapeciablement petit, per la matèria que és objecte de les recerques nanotecnològiques...), en tot cas, la mateixa impossibilitat de contemplar aquells paisatges, d'aprehendre'ls visualment, fa que el mecanisme d'evocació d'aquests quede dins l'enquadrament del sublim abstracte. I tot això, a pesar que gaudisquen d'aqueixa condició d'element natural i que hi estiga latent l'esbalaïment pel fet que siga l'home contemporani el qui estiga explorant-los i aspirant a dominar-los.



Paul Gauguin (1848–1903). D'où venons? Qu'éssons-nous? Où allons-nous?, 1897-98. Oli sobre llenç, 39,1 x 374,6 cm. Museum of Fine Arts, Boston



Tanmateix, no va ser aqueix orgull causat pel domini de l'humà sobre el natural, sinó la visió apocalíptica que impregnava el temor al futur durant la guerra freda la pedra de toc que va traslladar l'interès dels artistes de l'Escola de Nova York a la cerca de nous significats transcendentals. El sublim va reaparèixer en ells, tal com era concebut per Burke, com a acostament al temor del terrible, però, en aquest cas, no al dels elements naturals, sinó a allò que artificialment ha creat l'home. Però aquella reacció enfront de l'hecatombe el que reclamava precisament era poder posar a la disposició de l'individu contemporani una espècie de poder taumatúrgic que el fera tolerar allò que, en definitiva, era una falta d'esperança.

Tant l'article de Newman "The Sublime is Now", publicat en *Tiger's Eye* el 1948, com la seua obra *Vir Heroicus Sublimis* van motivar els posicionaments dels primers articles de Rosenblum. El judici que emet l'historiador referent al treball d'aquest artista és molt indicatiu d'una cosa que volem també destacar en referència a Yturralde: "Newman valentament abandona les seguretats de les geometries pictòriques que li són familiars a favor dels riscos d'iniciatives pictòriques no provades, i com aquestes, ell produeix impressionantment simples misteris que evolucionen el primitiu moviment de creació".

El text de Newman sol entendre's com un manifest amb ànsies diferenciadores, que esperava que fóra útil per a distingir el nou treball d'alguns dels pintors d'avantguarda americans del moment de tota forma d'abstracció practicada al Vell Continent. La noció o categoria estètica de sublim –millor dit, la seua adopció de l'original europeu i la seua transformació evolutiva als EUA– seria aviat objecte de comparació.

A aquest efecte, partint de l'ideal de bellesa de la Grècia clàssica i centrant-se en el canvi de paradigma que la modernitat pretenia operar sobre aqueix mateix cànon revisat que encara pervivia des del Renaixement,

era necessari demostrar la ineficàcia de l'art europeu per a fer avançar el significat del sublim. Així expressava les raons del fracàs: "l'art modern, pres sense contingut sublim, era incapaç de crear una nova imatge sublim". A l'Amèrica del Nord, en canvi, podien trobar una resposta adequada, alliberats de tot lligam històric i "negant completament que l'art haja de preocupar-se pel problema de la bellesa i per on trobar-la".

"En comptes d'erigir *catedrals* a partir de Crist, de l'home o de la vida, estem creant-les a partir de nosaltres mateixos, dels nostres propis sentiments", deia manifestament Newman.

La rotunda frase final del seu text condensa, a més, la base conceptual de la consideració de la seua actitud com a plantejament innovador i plenament extensible, en la mesura en què "pot ser entès per qualsevol que el mire sense les nostàlgiques ulleres de la història".

No crec que Yturralde abandone l'ús de les ulleres de la història, però estic convençut que les seues no són unes simples ulleres nostàlgiques i, per tant, podrà pintar en aqueix nou límit entre les dues concepcions de sublim que he procurat, de manera diferent d'ell –això sí–, cartografiar. En fer-ho, obtindrà noves obres "pòlides, pulcres, llises i impecables" però –cosa que és segura– desproveïdes de qualssevol de les xarxes atribuïbles a aqueixos qualificatius que vinguen imposades per les immediateses de la nostra societat positiva, d'acord amb el que planteja el sud-coreà Byung-Chul Han. Ocuparan espais cada vegada més sofisticats, en què es garantirà la distància contemplativa, i provocaran una millor sinergia entre art i arquitectura.

Sospite que s'hi continuarà reconeixent feliçment el ressò dels plantejaments d'Albers i Rothko, artistes pels quals ell sent tanta estima. I crec que romandrà al marge de les derives cap al *more playful*, tot i el suggeriment personal de Greenberg, derives

en què *sí que* es van instal·lar altres, com també el seu molt admirat Halley.

En conclusió, per molt inextricables que siguin els territoris ignots, l'art es demostra com un possible mitjà d'exploració no exempt d'eficiència, fins i tot en termes assimilables en certa manera als científics. Les indagacions que sensiblement realitza un artista es plasmen en peculiars mapes que ens proveeixen no tant d'informació codificada en el pla de la utilitat pràctica

com d'un altre tipus de continguts també extensius, i que no ho són només en el pla emocional sinó també en el racional.

Les futures contribucions que, en reinterpretar-se, es faran d'aquestes obres d'art d'Yturralde, com a objectes de la nostra cultura material que sobreviuran a la nostra època, subjecta de manera indefectible a la contingència temporal que li és naturalment pròpia, constituïran, sense cap dubte, noves vies de coneixement extraordinàriament valuoses.



Newman, Barnett (1905-1970): *Vir heroicus sublimis*, 1950-51. Nova York, Museum of Modern Art (MoMA). Oli sobre llenç, 242,2 x 541,7 cm. Imatge digital© 2016, The Museum of Modern Art, Nova York/Scala, Florence

# Yturralde: establint connexions en el temps, l'espai i la vida

Roger F. Malina  
Investigador. UT Dallas. School of Arts,  
Technology and Emerging Communication

L'extensa i constant trajectòria d'Yturralde es caracteritza per estar artísticament i estèticament impulsada per l'efecte d'emprar la ciència i la tecnologia com a estratègia. Des dels seus pioners treballs d'art informàtic de 1968 a Madrid fins a les seues obres de *sky art* en la dècada de 1980 o en les pintures realitzades en la seua darrera etapa, defensa l'ús conjunt de diverses vies de coneixement, enllaçant les arts i les ciències. Aquest text se centra en les obres i les idees d'Yturralde, amb el contrast de les dels anys 1960 amb les de l'actualitat, i l'establiment de connexions entre el seu treball amb les històries, més àmplies, de l'art i de la tecnologia, de la ciència de la percepció, així com també amb les matemàtiques transcendents i de dimensions superiors.

Per on cal començar a tractar el continuat viatge artístic de seixanta anys d'Yturralde? En revisar dècades de pintura, art informàtic, *sky art* i *performances* d'Yturralde, em sorprenen el sentit de viatge i la cerca interior de sentit, d'estructures que aporten sentit i que creen experiències que el posen a prova.

Avui dia reconeixem Yturralde com un precursor i pioner en la història de l'art informàtic. De 1968 a 1973 va participar en una sèrie de seminaris acadèmics en el Centre de Càlcul de la Universitat de Madrid, centre que havia acabat de rebre un ordinador central d'IBM, el primer a l'Espanya del moment. Entre altres coses, Yturralde va desenvolupar un generador de figures impossibles (1), obra amb la qual va contribuir a la primera exposició d'art informàtic a Espanya, el 1972. La mostra incloïa també treballs de Knowlton, Csurì, Nake, Noll, Mohr i altres.



Yturralde, José María L.  
(1942): Cometes al cel,  
1972. Fotografia. Col·lecció  
particular de l'artista

La seua cerca de figures impossibles és part d'un qüestionament més ampli sobre la "realitat". El 1978 ell mateix va escriure (2):

En l'univers del qual tots nosaltres formem part ens qüestionem la nostra pròpia realitat a través de les diverses vies de coneixement que ens són disponibles.

Prosegueix establint el programa de la relació art-ciència que avui s'ha convertit en un desenvolupament sociològic internacional creixent. Afirmar:

"Fonamentalment, aquestes vies estan determinades per les ciències i l'art. Aquestes dues disciplines no són sistemes aïllats sobre els quals puguem parlar en termes absoluts; més aviat són el producte de diverses investigacions de la realitat que

moltes cultures han establert com la clau primordial en el comportament humà."

Afirmar: "Aquestes dues disciplines són complementàries; cadascuna influeix l'altra, i sovint activen un considerable enriquiment mutu".

Fixa un programa:

"1. Un interès per explorar i explicar el procés creatiu propi de l'artista.

2. L'intent de crear art al més alt nivell artístic i imatges clarament comunicades. Això implica el tractament d'un contingut estètic o de dades com a forma d'informació mesurable.

3. Un interès per produir diversos graus de tensió psicològica i emocional en l'espectador."

Tan simple com complicat.

### **Metàfores sobre art-ciència: l'arbre de la coneixement i la xarxa de coneixement**

En els nostres sistemes cognitius sovint ens referim a la metàfora de l'"arbre del coneixement". Les arts i les ciències se situen en branques diferents. Amb subbranques per a la pintura, l'escultura, el teatre, etc.; i amb altres per a la física, la biologia, l'enginyeria, la filosofia, etc. A mesura que l'arbre creix, les branques se separen. En general, les nostres institucions culturals, universitats i centres de recerca s'han organitzat utilitzant estructures que reflecteixen aquesta metàfora. La majoria dels individus viuen en una sola branca. I el "considerable enriquiment mutu" que Yturralde invoca recau sobre infreqüents individus que, com ell, són àgils i mòbils, i sobre llocs segurs que faciliten travessar d'una branca a una altra pels llocs segurs que així ho permeten.

Una metàfora diferent és la de la xarxa del coneixement. Aquesta metàfora s'ha fet

molt familiar per l'ús d'Internet. Entenem que la xarxa és alhora física, social i conceptual. Els nodes estan fixats. Hi ha vincles forts i febles. La xarxa semàntica lliga termes i idees. I la xarxa és socialment i semiòticament dinàmica: ha anat evolucionant per incorporar útils connexions que poden ser temporals o a llarg termini. Desafortunadament, no sabem encara com cal construir organitzacions que constituïsquen una xarxa de coneixement.

La trajectòria d'Yturralde fins al moment demostra una notable capacitat per a guiar-se a través dels llocs segurs que estenen ponts entre les xarxes de coneixement que travessen les arts i les ciències. Això és marcat pels seus viatges físics: el Centre de Càlcul de Madrid o el Centre d'Estudis Visuals Avançats del MIT (CAVS), la seua tasca a l'URSS i les seues visites a l'Uzbekistan, la seua feina a la Universitat Politècnica de Va-

lència, entre altres llocs. Però això reafirma que la naturalesa de la majoria de les seues pràctiques interdisciplinàries és que estan localitzades i constituïdes, que ocorren en llocs on el “mutu enriquiment” que Yturalde propugna es dona a través de la col·laboració i el diàleg interpersonal. Sovint aquests llocs són de vida curta. Ni el CAVS del MIT ni el Centre de Càlcul existeixen avui dia.

Aquesta anàlisi de metàfores ens recorda que cal que separem, quan siga possible, els problemes conceptuals o teòrics de les qüestions sociològiques que comporten les connexions entre les arts, les ciències i la

tecnologia. Randall Collins, en el seu *The Sociology of Philosophies: A Global Theory of Intellectual Change* (3), ens recorda de quina manera la història de les idees està emmarcada en la història dels llocs i és fruit dels papers que exerceixen els individus especials, tal com és el cas d'Yturalde. Una vegada vaig escriure que en qualsevol família, amb diversos xiquets, hi ha colons i nòmades, que són trets d'una part profunda de la personalitat dels individus. Algunes persones se senten com a casa en la seua pròpia disciplina, altres sols troben sentit amb l'exploració nòmada, tant geogràfica com intel·lectual.

## Art i tecnologia

Un bon exemple d'aquesta connexió entre idees, persones i llocs és György Kepes, amb un historial de llocs que comprenia l'estudi de László Moholy-Nagy a Berlín, la Nova Bauhaus a Chicago i l'incipient CAVS del MIT. El CAVS va ser una “prova d'existència” de l'enriquiment mutu que propugna Yturalde, però no sols hi havia alta tecnologia, com làsers o holografia, sinó l'interès per l'art en llocs públics i intervencions artístiques. Això, naturalment, el va portar, a l'*sky art* i als projectes de milotxes que Yturalde es va posar a desenvolupar, treball que el finat Otto Piene, el següent director del CAVS va abandonar. Piene va continuar sent un defensor de l'art de l'espai i va recuperar per a usos artístics espai extern propietat de l'Estat o de l'exèrcit.

Així, en part, aquest interès del CAVS pel compromís públic reflectia l'ambigu rol social de la ciència i la tecnologia en un lloc com el MIT en els anys seixanta i setanta. Inevitablement, aquest període estava marcat per la guerra del Vietnam i l'emergència de la guerra d'alta tecnologia, que s'ha accelerat en els darrers cinquanta anys. Com van

posar de manifest García Bravo i García (1), en els seixanta els ordinadors centrals s'associaven al control governamental, i a Espanya, amb el règim de Franco; alguns artistes van ser acusats de “ciberfeixisme” i tant als Estats Units com a Europa el moviment que fonia art i tecnologia va defallir.

Van haver de passar moltes dècades fins que l'ordinador personal va transformar la integració social d'aquestes tecnologies. Ara bé, continua el risc que algunes classes de producció artística puguen ser tan condicionades per la tecnologia que es mantingueren en els modes demo i tecno-art sense implicar-se en el programa d'Yturalde consistent a “crear art al nivell estètic més alt que siga possible, i imatges clarament comunicants”. En diverses àrees de la tecnologia, ara és el món empresarial el que marca la direcció, més que no el militar (per exemple: videojocs, mitjans socials) i veiem, per això, les obres fortament tenyides per aquest origen mercantil. Hi ha una inevitable, i irresoluble, tensió entre l'aplicació de noves tecnologies en les arts i en els àmbits

corporatius o governamentals. Yturralde insisteix en primer lloc en els objectius estètics. “Això implica el tractament del contingut estètic o les dades com una forma d’informació mesurable”.

Aquestes qüestions es van tractar intensament en les conferències Art Transition del MIT, i el CAVS va ser un lloc “segur” per a certa classe d’exploracions artístiques i assumpcions de risc que eren difícils de preveure en una organització com aquesta, dedicada al desenvolupament tecnològic, en la qual l’enfocament empresarial o militar sovint

pot dominar. El MIT Media Lab va encarar les disputes institucionals amb aquestes paradoxes tal com van ser reflectides en el Centre de Càlcul a Madrid, convertit, amb el seu programa de recerca, en un centre informàtic.

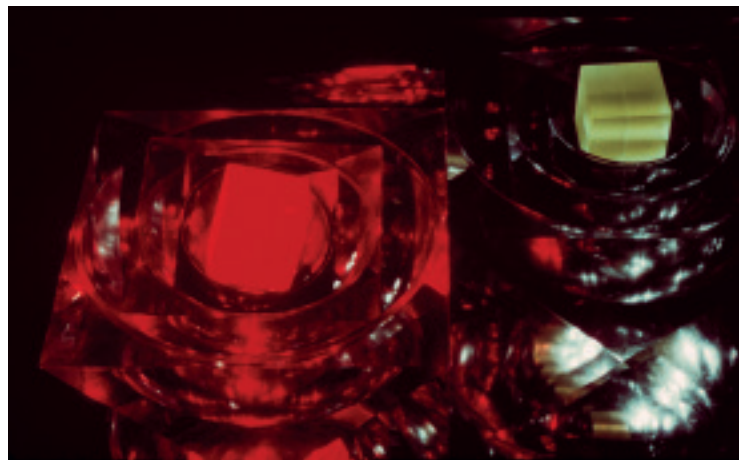
La tornada d’Yturralde a la pintura, i a l’estudi de “dissenys visuals enigmàtics” (1) reafirma, tanmateix, que el seu art informàtic era una resposta als seus qüestionaments i les seues cerques estètiques i que explorar com els ordinadors facilitarien un cert tipus d’exploracions seria difícil sense aquests mateixos ordinadors.



(De dalt a baix)

Yturralde, José María L. (1942):  
Figura impossible, 1968. Serigrafia.  
Col·lecció particular de l'artista

Yturralde, José María L. (1942):  
Reflections, homenatge a Kepler  
III, 1968. Làsers i tècnica mixta.  
Col·lecció particular de l'artista





## Art i ciència

Després de les figures impossibles, hi ha l'àrea de les matemàtiques de dimensions superiors. Linda Dalrymple Henderson, en el seu assaig sobre la quarta dimensió i la geometria no euclidiana en l'art modern (4), repassa els dos últims segles d'exploració artística i científica. És un segle amb una inacabable fascinació i obsessió per les estructures transcendents. En el cas d'Yturralde, com ocorre en altres, el sentit dels espais que es troben més enllà de la nostra percepció remet no sols a la qüestió de dimensions superiors, sinó també a l'univers físic que hi ha més enllà de la nostra experiència. La qüestió de la ingravitació ens porta a qüestions com la del contingut del buit o la de la deformació de l'espai deguda als forats negres. I avui, naturalment, els misteris de l'energia fosca i la matèria fosca, amb una existència que s'infereix però que té una naturalesa desconeguda. Com Henderson documenta, l'acoblament de les matemàtiques de dimensions superiors i l'estructura de l'espai convergeix en els postulats de la teoria de cordes i en els models cosmològics contemporanis.

Alguns dels artistes l'obra dels quals és documentada per Henderson actuaven per indagacions espirituals; altres, en canvi, perseguïen avanços matemàtics i en geometries no euclidianes. En ells ressonen les velles cerques de sagrades geometries de segles anteriors. En el cas d'Yturralde la conquesta espiritual és secular. Tal com Juncosa cita del diari d'Yturralde (5):

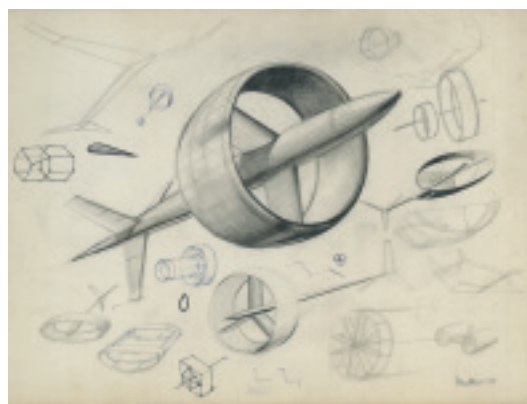
“La meua intenció ha sigut aconseguir una atmosfera de fluida transparència, de comunió amb un tipus d'energia en lenta expansió, i aqueixa energia es refereix a la sensibilitat i l'emoció, a una experiència poètica. Potser hi ha un element espiritual o místic, però no crec que la sensualitat, la pura vida, l'ací i l'ara d'aquest esdeveniment

sigués específicament religiós o sagrat.”

Yturralde fa ancorar la seua obra en la pròpia experiència estètica, en l'associació entre les matemàtiques i les arts que s'ha donat al llarg dels segles, i en la profunda convicció que les matemàtiques ocupen un lloc especial per a dotar el món de sentit. Ara bé, Eugene Wigner, en el seu assaig sobre la “irracional efectivitat de les matemàtiques” (6), elimina qualsevol aspecte místic. Finalitza així el seu assaig:

“Deixeu-me acabar amb una nota alegre. El miracle de la procedència del llenguatge de les matemàtiques per a la formulació de les lleis de la física és un meravellós regal que ni entenem ni mereixerem. Hauríem d'estar agraïts per açò i esperar que mantinga la seua validesa en les futures recerques i que s'estenga, per a millor o per a pitjor, al nostre plaer, fins i tot encara que potser també ho faça per al nostre desconcert, a les àmplies branques del saber.”

Això ressona en Yturralde quan diu que està involucrat en “una sistemàtica i precisa cerca dels patrons elementals amb base en les matemàtiques i en l'estructura geomètrica de la realitat sensorial”.



Yturralde, José María L. (1942): Projectil o coet, 1980. Llapis sobre paper. Col·lecció particular de l'artista

## Abans i ara

El 1967 Yturralde va exposar en la IX Biennial de São Paulo abans de començar a assistir als seminaris del Centre de Càlcul. Per casualitat, o potser per sincronia, aquell va ser l'any que mon pare, Frank Malina, treballava en el primer número de la revista *Leonardo*. Aquell primer número va aparèixer al gener de 1968. György Kepes va ser membre fundador del consell editorial, Otto Piene s'hi va incorporar després, i tant els avui pioners de l'art informàtic, Frieder Nake i Herbert W. Franke, com l'expert en estètica Frank Popper són vells membres de consell. Com s'ha exposat més amunt, la història de les xarxes socials que vinculen les arts i les ciències depenen dels transgressors en dominis clau que sovint exerceixen activitats híbrides en tots dos camps o que col·laboren estretament amb col·legues d'altres àrees. Un altre membre exemplar del primer consell de *Leonardo* va ser el finat A. L. Copley, investigador mèdic però també destacat expressionista abstracte de l'Escola de Nova York

El 2015 vam publicar un article sobre Yturralde escrit per Esteban García Bravo i Jorge A. García (1). He exercit com a editor executiu de *Leonardo* des de 1982 i, quan escric aquest treball, tinc la sensació d'estar ficat en la comunicació intergeneracional. Tal com he argumentat abans, la visió artística d'Yturralde és tan simple, però alhora tan complexa en el seu desenvolupament, en part, a causa de les nostres estructures socials i la nostra manera d'organitzar-nos, però també perquè molts dels conceptes i realitzacions queden fora del nostre abast. La "sistemàtica i precisa cerca dels patrons elementals amb base en l'estructura matemàtica i geomètrica de la realitat sensible", pròpia d'Yturralde, és un objectiu a llarg termini.

Simple i complex. És el mateix abans i ara? Què és diferent ara de quan els artistes estaven interessats a fer ús de la ciència i la tecnologia en els seixanta?

Quan mon pare va fundar la revista *Le-*

*onardo*, estava treballant com a artista pioner en art cinètic, encara que era alhora un pioner en ciència i enginyeria aeroespacial. Va haver d'afrontar la mateixa hostilitat dels crítics d'art d'aquella època a la qual es refereix Yturralde. "Si haves d'endollar una obra –sostenien– era clar que no era una bella art". Mon pare va haver de fer d'electricista per instal·lar les seues obres cinètiques en les galeries de París. Actualment, la cultura digital és tan omnipresent que l'accés a la tecnologia informàtica és el que menys importa, a pesar que els artistes treballen ara en les fronteres de moltes tecnologies emergents, que van des de les bioarts a les arts de l'espai o l'ús de materials nous. Evidentment, hi ha àmbits del món de l'art que s'han fet seus i han ajudat a defensar la comunitat creativa amb obres que estenen ponts entre les arts, la ciència i les noves tecnologies. Allò que potser resulta nou és l'alfabetització tècnica i científica de molts artistes, que desmenteix el mite de "les dues cultures" proposat per C. P. Snow. Així i tot, l'alfabetització cultural de molts científics és ara tan fluixa com en l'època de C. P. Snow.

La revista *Leonardo* ha abanderat des de l'inici que els artistes escriguen sobre el seu propi treball. En els seixanta els crítics d'art impedièn l'accés a la literatura i a la discussió pública i posaven el focus sobre l'expressionisme abstracte i la modernitat. La revista *Leonardo* va promoure, ben al contrari, que els artistes escrigueren com a complement a la seua activitat creativa. Els científics, que ni tenen la formació ni la intenció de ser escriptors, escriuen sobre el seu treball científic com a complement de la recerca. Avui dia, la mateixa pàgina web d'Yturralde ([www.yturralde.org](http://www.yturralde.org)) és un molt bon exemple de com són les pràctiques actuals dels artistes contemporanis. Els artistes que desitgen escriure poden fer-ho, però també





Centre de Càlcul de la Universitat de Madrid en els anys setanta. Imatge cortesia de la Universitat d'Alacant

poden mostrar el seu treball directament al públic. La situació ha canviat i no hi ha dubte que Internet afavoreix la circulació de l'obra que no té el suport de les institucions.

Un tercer camp és la relació de la ciència i la tecnologia amb la societat en el sentit més ampli. Com s'ha analitzat adés, el treball que connecta les "vies de coneixement" científica i artística és una cerca mil·lenària. Durant la primera meitat del segle XX va haver-hi diverses àrees d'interacció d'art-ciència i art-tecnologia. Eric R. Kandel (7) aborda com en la Viena del final del segle XIX es van donar interaccions entre els investigadors mèdics, centrats en els nous avanços en psicologia i les ciències cognitives, i la comunitat artística, sovint provocades per entorns socials de cafès o la societat de saló. Amb la Bauhaus i l'emergència dels nous mitjans, com la fotografia i el cinema, el treball experimental tenia existència però no estabilitat institucional (la vida de la Bauhaus va ser molt curta). La relació de la ciència i la tecnologia amb la societat en el seu conjunt va patir una dramàtica transició durant la segona guerra mundial i després, quan els go-

verns va passar a ser finançadors dominants i establidors de prioritats en molts camps de la ciència i l'enginyeria. Vannevar Bush (8), en el seu informe per al president Eisenhower, *Science, the Endless Frontier* ('Ciència, la frontera sense fi'), va insistir que el foment de la ciència bàsica era un mandat i responsabilitat per al govern. Va elaborar el punt de vista tecnòfil i optimista segons el qual, igual que la ciència bàsica va dur a les aplicacions militars que van permetre als aliats guanyar la guerra, també així aquest mètode podia ser usat per a afrontar les necessitats socials i fer un món millor. La realitat del nostre conflictiu món de l'antropocè contrasta amb aquest *tecnooptimisme* que va sorgir de la segona guerra mundial. Aquesta "amalgama compacta" entre govern i ciència està enfonsant-se actualment a causa de l'estancament de la inversió en ciència i de la creixent desconfiança pública. En els seixanta la ciència i la tecnologia eren prerrogatives "reials", i molta de l'activitat artística en general o artística-tecnològica estava impulsada per les grans companyies (Bell, Phillips...). Actualment, el paisatge s'ha alterat de manera radi-

cal. La cultura digital ha modificat el context per a l'apropiació artística de la ciència i de la tecnologia, i la cultura d'Internet facilita noves formes de col·laboració. La Unió Europea, per exemple, ha llançat recentment el programa STARTS (Science, Technology and the Arts) per finançar projectes que combinen art i tecnologia amb aplicacions comercials.

La lògica de STARTS és art-ciència-tecnologia > creativitat i innovació > emprenedors > ocupació, un programa que instrumentalitza la comunitat activa en la relació art-ciència-tecnologia d'una manera que di-

vergeix del programa d'Yturralde de "produir diversos graus de tensió psicològica i emocional en l'espectador" i "aconseguir una atmosfera de fluida transparència, de comunió amb una mena d'energia en lenta expansió, energia que remet a la sensibilitat i a l'emoció, a una experiència poètica". La simplicitat compositiva i la intensitat estètica del treball més recent d'Yturralde (*Enso, Horizons*) que recorren tant a les ciències de la percepció com als conceptes de transcendència, ens recorden la base interna de l'activitat d'Yturralde durant la seua trajectòria nòmada.



Yturralde, José María L. (1942):  
Eclipsi solar, 1988. Fotografia.  
Col·lecció particular de l'artista

## Pensament de cloenda

He esmentat més amunt que em trobe implicat en la comunicació intergeneracional, ja que el meu treball em posa en contacte amb pioners com Yturralde i estudiants adolescents, igualment encaminats a crear art recorrent a la ciència i la tecnologia actuals. La visió d'Yturralde és simple i complexa, i al llarg de la seua trajectòria algunes coses han canviat i altres perduren. Ell mateix diu: "En l'univers del qual formem part, qüestionem la nostra pròpia realitat per mitjà de les diverses vies de coneixement que tenim a l'abast" i que "la pintura persegueix un nou ordre, una nova dimensió perceptiva" que "estimule l'acte d'interpretació en l'espectador i li procure un estat d'activa participació per mitjà de reconstruccions mentals". La gran confiança en si mateix i la seua extraordinària perícia, qualitats que Yturralde ha desplegat al llarg de la seua continuada trajectòria, el fan un exemple dels beneficis provinents de l'apropiació de la ciència i la tecnologia en les arts dins de les realitats dels contextos socials. Edward W. Said (9), en la seua argumentació de l'"estil tardà" dels artistes creatius, indica que l'interès no se centra tant en la saviesa, l'harmonia, la serenitat i la conclusivitat sinó més aviat en la intransigència, la dificultat i la contradicció no resoltes. En comparar les primeres abstraccions geomètriques d'Yturralde de 1965 amb les seues resplendents i ambigües abstraccions darreres, ens adonem que aquesta tasca és, de fet, una figura impossible: l'estil primerenc i el final acaben per tancar, junts, el cercle.



(De dalt a baix)

Gustavo Goebel Weyne, Brazilian, 1933–2012: Cartell IX Biennial de Sao Paulo, 1958

Cartell Electro-peinture. Franck J. MALINA, 1955. Galerie Colette Allendy. Ranelagh (Argentina)



## Referències

1. GARCÍA BRAVO, I. i GARCÍA, J. A. “Yturralde: Impossible Figure Generator”, en *Leonardo*, vol. 48, núm. 4. MIT Press, 2015.
2. YTURRALDE, J. M. “Ambiguous Structures”, en *Hypergraphics: Visualising Complex Relationships in Art, Science And Technology* (D. Brisson, ed.), AAAS Selected Symposia Series, Westview Press, Boulder, CO, 1978.
3. COLLINS, R. *The Sociology of Philosophies: A Global Theory of Intellectual Change*. Harvard University Press, 2009.
4. HENDERSON, L. D. *The Fourth Dimension and Non-Euclidian Geometry in Modern Art*. Princeton University Press, 1983.
5. JUNCOSA, E. *Transfinite: The Sublime of Yturralde’s Latest Work*. CAC Málaga, 2015. (Referit al diari personal d’Yturralde inclòs en al catàleg de la seua exhibició individual a l’IVAM el 1999).
6. WIGNER, E. “The Unreasonable Effectiveness of Mathematics in the Natural Sciences”, en *Communications in Pure and Applied Mathematics*, vol. 13, núm. 1. John Wiley & Sons, 1960.
7. KANDEL, E. R. *The Age of Insight: The Quest to Understand the Unconscious in Art, Mind, and Brain, from Vienna 1900 to the Present*. Random House, 2012.
8. BUSH, V. *Science, the Endless Frontier; a Report to the President on a Program for Postwar Scientific Research*. United States of America. Office of Scientific Research and Development, 1945.
9. SAID, E. W. *On Late: Style Music and Literature Against the Grain*. Pantheon Books, 2006.

# La pintura visionària d'Yturralde

Ignacio Gómez de Liaño Alamillo  
Escriptor

Quan, en el curs 1969-1970, vaig iniciar al Centre de Càlcul de la Universitat de Madrid les meues recerques en el camp de la perceptrònica i la pintura, i en el de la gramàtica i l'arquitectura, vaig trobar un ampli i variat elenc d'artistes amb obres que em van fer una gran impressió. Probablement, les que més em van impactar van ser les Figures impossibles de José María Yturralde. Aquelles pintures mostraven en el tradicional espai bidimensional del paper o del llenç cossos geomètrics de tres dimensions l'existència de les quals era, malgrat tot, impossible, ja que exigien, per a poder existir, una quarta dimensió que només podia aportar el temps. Les Figures impossibles plantejaven importants interrogants sobre la percepció i sobre les virtualitats de l'espai en què resideixen els cossos físics. Traçar-les implicava, certament, un especial enginy geomètric, i, sobretot, suscitava en la ment no poques preguntes, com si amb elles l'artista haguera fet un relat d'intriga que acabava captivant el qui es parava a contemplar-les.

Yturralde presentava d'una forma tan persuasiva els cossos geomètrics —impossibles i, tanmateix, tan sorprenentment versemblants—, que creava una tensió emo-

cional. En examinar les figures sentia, i ara ho he tornat a sentir, que el seu poder de persuasió estava íntimament lligat a la personal manera de l'artista d'usar el color. Una forma esplendorosa, al mateix temps que subtilment pensada. Aqueix culte al color no tenia parell entre els pintors constructivistes de la seua generació, encara que potser se'n podrien trobar precedents en figures, d'altra banda molt dissímils, com són les d'Eusebi Sempere, Victor Vasarely i Cruz-Díez. En tot cas, Yturralde s'ho havia manegat per aconseguir que ciència i emoció caminaren alhora, i que la fredor de la geometria i la calidesa del color confluïren en el curs de les singulars figures il·luminades per l'artista amb una capacitat conciliadora que no ha d'estranyar-nos, ja que Yturralde ha dit que per a ell «no hi ha tendències antagòniques sinó més aviat complementàries». Potser hem de veure aquí una de les claus de la seua trajectòria d'artista i d'investigador.

I eren també persuasives les Figures impossibles perquè l'artista havia aconseguit donar als elements geomètrics un caràcter extraordinàriament tectònic, amb la conseqüència de convertir-los en misterioses arquitectures flotants que, a la manera de naus espacials o

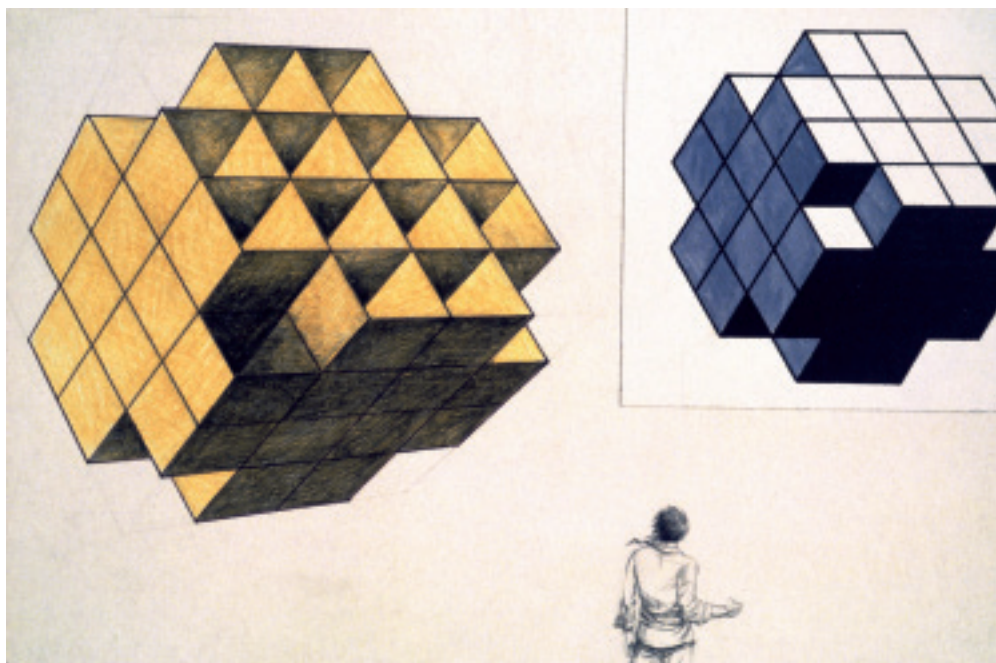


d'estrany habitacles, solcaven els espais interestel·lars. «Buscava la ingravitació, el vol, havia d'expressar la noció que som un tot viatjant en aquesta nau gegantina que és la nostra Terra», ha dit Yturralde, qui, després de les Figures impossibles, es desplegarà per un món poblat d'Estructures volants i Estructures flotants.

L'espai, heus ací una de les preocupacions principals d'Yturralde, que sempre recordarà aquella frase que va sentir el 1975 al professor de cristal·lografia Arthur Loeb, de la Universitat de Harvard: «L'espai no és un buit passiu, sinó que posseeix forces, estructura i energies que el componen i travessen constantment». En efecte, Yturralde explorarà a fons la idea d'espai com a realitat travessada de tensions i distensions, de forces positives i negatives, d'irradiacions i absorcions, d'emoció i d'esperit. Si amb les Figures impossibles tractava d'explorar la idea de l'espai i del temps anant més enllà del llegat cubista, i si del seu afany per fer dels sòlids regulars un joc infinit —i matemàticament analitzat— que traspasse les

fronteres de l'espai per incidir en el temps, s'entén que, després de la seua creativa recerca de les Figures impossibles, ideara, en els anys vuitanta, tot un món d'Estructures volants i Estructures flotants amb les quals aspirava a alliberar als cossos de la força gravitatòria que els encadena a la Terra a fi de fer-los flotar i circular en l'espai.

Si esgarrapem en les figures impossibles i en les estructures volants, allò que s'hi descobreix —i així podem suggerir una altra clau de l'art d'Yturralde— és el desig i la consegüent articulació del projecte d'ascendir al pla de la *coincidentia oppositorum*, de superar i harmonitzar les contradiccions, i per aqueixa via anar més enllà de les condicions que ens imposa la natura pel simple fet de residir al món. Amb raó ha dit Yturralde que «necessitava explorar formes capaces d'expressar altres possibles geometries, que denotaren la idea de l'horitzó com a infinit inassolible, les estructures quàntiques i les seues manifestacions energètiques», centrant-se cada vegada «més en la llum i el

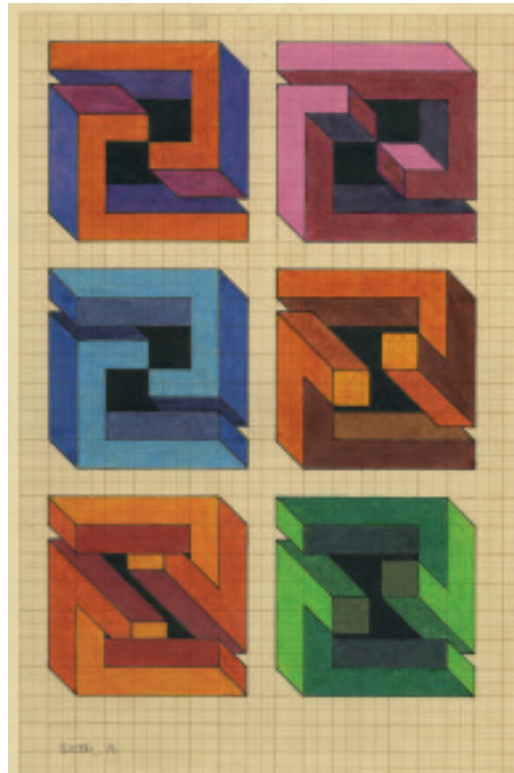


Yturralde, José María L. (1942): Projecte de cometa, 1973. Retolador sobre paper. Col·lecció particular de l'artista

color, en els conceptes del sublim i l'absolut, en la idea del buit, un buit ple de capacitats i, per descomptat, en l'espai-temps com un ens flexible i aglutinador que, solcat d'energia i matèria, es manifesta de formes extraordinàries als nostres limitats sentits». I això ho feia Yturralde remuntant-se a les formes pures representades pels cinc sòlids regulars que tracta Plató en el *Timeu*: el tetraèdre (foc), el cub (terra), l'octàedre (aire), l'icosàedre (aigua) i el dodecàedre (èter), per dur a terme, des d'aqueixos àtoms de la forma corpòria, el seu gran joc estètic de transcendir els límits.

La idea del sublim, de l'absolut, del buit ple (permeteu-nos la paradoxa) de possibilitats i energies a què es refereix Yturralde on millor l'ha posada de manifest és en el conjunt d'obres que ha realitzat en les darreres dècades. Em referisc als *Preludios* i *Postludios*, a tots aquells quadres que porten noms mitològics d'estels i de constel·lacions, amb les Hores —Dice (Dike), Irene (Eirene), Eunòmia i Tal·lo— com a insubstituïbles comensals en el convit de l'Espai-Temps que serveix l'Infinit-Transfinit. En aqueixes obres l'artista ha tractat de fer de la pintura una espècie d'energia, un motor de transcendència. O, per dir-ho amb les seues pròpies paraules: «La meua intenció ha sigut aconseguir una atmosfera de fluïda transparència, de comunió amb una certa energia de lenta expansió, aqueixa energia que es refereix a la sensibilitat i a l'emoció, a una vivència poètica.» (Diario 1998-1999).

A vegades, allò que posa davant els nostres ulls l'artista és una porta que amb prou feines aconsegueix ocultar l'abisme de llum que irradia l'interior a on la mateixa porta convida a entrar. En efectuar el seu moviment de penetració, el contemplador es veurà eixint del seu món quotidià i introduint-se al fons últim i lluminós de si mateix. El color es fa en aqueixos quadres còmplice de la llum i de la pura energia. D'una llum-energia que ens promet una forma transcendida de veure, que



Yturralde, José María L. (1942): Esbossos de figures impossibles, 1973. Retolador sobre paper. Col·lecció particular de l'artista

ens convida a anar fins al fons per així transformar-nos en éssers de pura llum. A voltes, aqueixa porta es transforma en un cercle nimbat de resplendor que ens incita a rodar i rodar en un espai ultraterrenal. *Retrats de l'Aura*, aquests quadres són una anticipació o preparació d'altres maneres més elevades de vida.

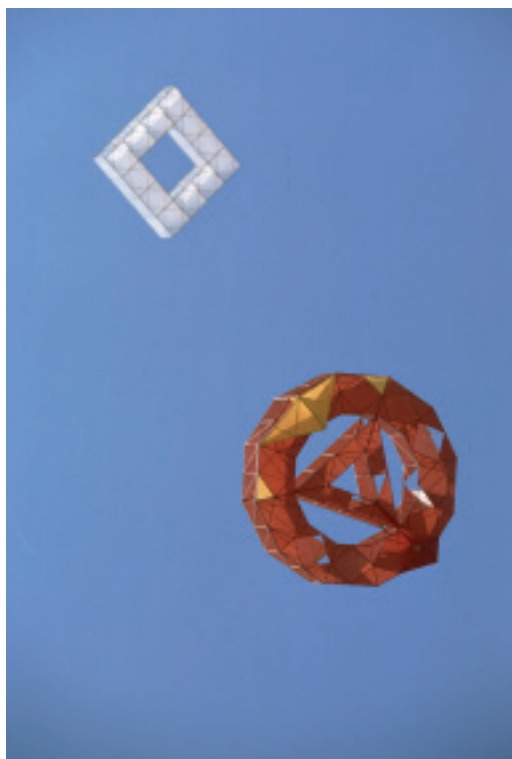
Amb les referències mitològicocronòmiques, afavorides per Cronos, el déu del temps, i per Cora-Cosmos, la guardiana de l'espai, l'artista ens convida a veure molts dels seus quadres d'aqueixa època investits de valors mitològics en què es poden entreveure, formant un bell conjunt, mandales i jardins zen de temples budistes de Kyoto, especulacions taoistes sobre el yin i el yang, les experiències místiques i visionàries de Teresa de Cepeda, de Juan de Yepes i, sobretot, del fra Luis de León de l'«alma región luciente», el moviment ascendent-descendent per l'escala de Jacob, que es confon amb les escales de Ramon Llull, els somnis visionaris de gnòstics i neoplatònics, i somiejos, també, d'una ciència que aspira a ser art, sobretot art.

Daniel Giralt-Miracle ha assenyalat que «Yturralde tenia un interès per la ciència solament equiparable al de Salvador Dalí». A tan oportuna observació, hi afegiria que, de la mateixa manera que les figures toves, filamentoses, ameboides —descobertes per Dalí a la fi de 1926—, serien inconcebibles sense el seu coneixement dels dibuixos neurològics de Ramón y Cajal, i fins i tot de la literatura protosurrealista d'aquest gran científic, fundador de la neurociència, segons es manifesta en els seus *Cuentos de vacaciones* (narraciones pseudocientíficas), de la mateixa manera Yturralde entronca no sols amb Dalí sinó amb el mateix Ramón y Cajal (la principal vocació del qual era ser pintor) en el desig de tots dos de combinar art i ciència, el microscopi (o l'ordinador en el cas d'Yturralde) i el pinzell.

Si Cajal va dir que «dibuixar és analitzar» i en un dels seus *Cuentos*, que «l'art i el coneixement exigeixen passió, devoció, esforç i mètode, i la tecnologia ens ajuda», Yturralde, com si es fera ressò d'aquelles declaracions, ha dit, segons registra Enrique Juncosa en «Transfinito: El estilo sublime del último Yturralde», que amb la seua obra pretén aportar, al costat de «la naturalitat» i «l'energia», «el coneixement de la natura com un mecanisme penetrable al saber científic, allò que és formal, els llenguatges geomètrics: les matemàtiques!». La ciència, de nou, ens apareix com un instrument especialment valuós per a l'artista, cosa que, per cert, sabien molt bé Leonardo da Vinci i Velázquez.

Quan mire d'abastar la trajectòria artística d'Yturralde, se'm presenta com la forma d'«aconseguir una atmosfera de fluïda transparència, de comunió amb una certa energia en lenta expansió» fins a reeixir a combinar amb l'emoció «una vivència poètica», segons s'expressa Yturralde mateix. Però encara se'm presenta més clarament com el relat d'un viatge. Des de la inicial visió d'un món on s'harmonitzen els contraris, veiem que l'artista-viatger ascendeix en un vol incontenible, alhora que

estructurat, per un espai travessat d'energia, fins a arribar a les fondàries últimes de la realitat, i descobrir-ne la irradiació lluminosa. O, més exactament, fins a arribar al forat negre i veure que és un forat que irradia energia i esplendor, i que introdueix en la ment del viatger la idea del més enllà fins a situar-lo a les portes d'aquella altra realitat en què la ment es complau a veure la realitat última i vertadera.



Yturralde, José María L. (1942): Cometes al cel, 1972. Fotografia. Col·lecció particular de l'artista



# José María Yturralde i els precedents d'*Antes del Arte*, amb una especial consideració al context italià dels anys seixanta i un breu epíleg

Tomàs Llorens Serra  
Historiador de l'Art

## I

José María Yturralde es va donar a conèixer en el món de l'art espanyol cap al final dels anys seixanta a través de tres exposicions col·lectives i una d'individual. La primera col·lectiva es titulava *Nueva generación* i havia sigut organitzada a l'abril de 1967 a Madrid a la Galería Amadís, un espai institucional que dirigia llavors el pintor i crític Juan Antonio Aguirre. Reunia, juntament amb el mateix Aguirre, José Luis Alexanco, Anzo (pseudònim de José Iranzo), Elena Asins, Manuel Barbadillo, Pablo Manuel Egido, Jordi Galí, Pedro García Ramos, Julián Gil, Luis Gordillo, Julio Plaza, Jordi Teixidor i José María Yturralde. La llista d'artistes permet apreciar a

primera vista l'heterogeneïtat del grup, una qualitat assumida i defensa per Aguirre. El propòsit de l'exposició –escrivia–, no era defensar una nova tendència artística, sinó registrar l'aparició d'una generació disposada a imprimir un nou rumb en l'escena de l'art espanyol (Aguirre 1967a, p. 643). El que tenien en comú era sobretot el desig de trencar amb l'art de la generació anterior. O, més precisament, amb el seu tarannà excessivament ideologitzat, constrictiu i sorrut o, com es diria poc més tard, amb la poètica de "la veta brava": la que representaven Tàpies, Saura, Millares, Guinovart, Lucio Muñoz, els realistes de Madrid, etc.

La importància de *Nueva generación* s'havia de revelar amb el pas del temps. Alguns dels artistes que es van donar a conèixer llavors, especialment Luis Gordillo, havien d'ocupar un paper important en l'art espanyol dels últims anys del règim franquista i els primers de la democràcia. Va ser ja en democràcia quan van tornar a definir-se com a grup, aquesta vegada amb major coherència interna i projecció pública, amb l'etiqueta, també generacional, de "1980". Com escriu Valeriano Bozal (Bozal 2013, II, p. 291), "1980 va començar molt abans. Alguns autors diuen que en 1973 o 1974, altres, en 1972. No és aventurat dir que els seus inicis són inclús anteriors: en 1967 Juan Antonio Aguirre, pintor i crític, organitzava a la Sala Amadís de Madrid una exposició titulada *Nueva generación...*". I, efectivament, la intenció desideològica, el menyspreu de la "veta brava", l'aire desinhibit, el gaudi *cool* de la pintura com a plaer o mania personal són trets d'una postmodernitat les arrels de la qual poden apreciar-se, com escriu Bozal, en l'exposició organitzada per Aguirre en 1967. O, per precisar més, en l'actitud i l'obra d'alguns dels artistes que hi van participar, incloent-hi el mateix Juan Antonio Aguirre. No, en canvi, en la d'altres. I és oportú precisar-ho ací perquè Yturralde es trobava entre els segons.

La primera exposició individual d'Yturralde va tenir lloc a la Galeria Eburne també en 1967. En realitat, pot considerar-se com una extensió de *Nueva generación*, ja que el programa inicial de la galeria, que acabava d'obrir, estava molt influït per Juan Antonio Aguirre. Més significatives van ser les altres dues exposicions col·lectives que he mencionat més amunt: *Arte objetivo*, organitzada a Madrid a les sales de la Direcció General de Belles Arts a l'octubre de 1967, i *Antes del arte*, organitzada a València, al Col·legi d'Arquitectes, a l'abril de 1968. En contrast amb *Nueva generación*, ambdues eren transgeneracionals i aspiraven a una certa homogeneïtat de tendència, encara que fóra més de doctrina que de llenguatge. *Arte ob-*



Yturralde, José María L. (1942): Portada i contraportada del catàleg de l'exposició *Antes del arte* al Col·legi Oficial d'Arquitectes de València, 1968. Impressió sobre paper. Col·lecció particular de l'artista

*jetivo* agrupava 21 artistes. Crec innecessari donar-ne la llista completa; em limitaré a assenyalar, juntament amb la d'Yturralde, la presència d'alguns altres pintors de *Nueva generación*. El text de presentació, encomanat a Àngel Crespo (Crespo 1967, p. 642), un crític conegut per la seua vinculació inicial a l'informalisme, era escàs de conceptes i imprecís d'escriptura. L'exposició va ser atacada eficaçment per Aguirre (Aguirre 1967b, p. 643) i va passar sense deixar empremta en la historiografia posterior.

*Antes del arte* es va deure a una iniciativa de Vicente Aguilera Cerni. N'hi va haver tres edicions, la primera de les quals va tenir lloc a València a la sala d'exposicions del Col·legi d'Arquitectes. Hi van participar dos pintors valencians veterans (Joaquim Michavila i Eusebi Sempere), un altre pintor espanyol, també veterà, resident a París (Francisco Sobrino) i dos joves pintors valencians: Ramón de Soto i José María Yturralde. A la sala podien sentir-se composicions musicals de Tomás Marco i altres músics pròxims al Gru-

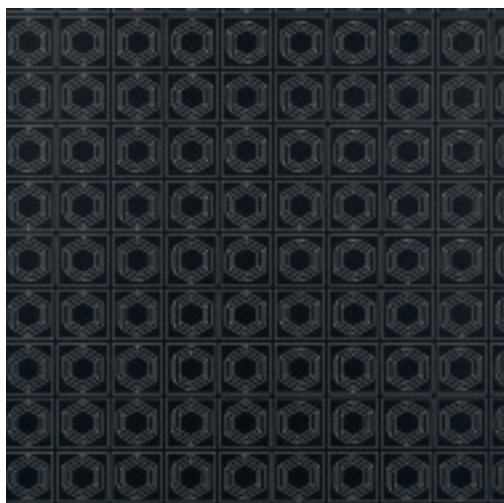
po Alea com a part integrant de l'exposició. En contrast amb *Nueva generación*, els artistes reunits en aquesta col·lectiva, incloent-hi els músics, estaven units per la intenció deliberada de treballar com a grup i constituir un moviment. La segona exposició d'*Antes del arte* va tenir lloc a Madrid a la Galeria Eurocasa a l'octubre de 1968. En aquesta es van incorporar al grup Eduardo Sanz, Soledad Sevilla i Jordi Teixidor. La tercera va tenir lloc a Barcelona, a la Galeria As al febrer de 1969 (Patuel 1992). Després d'aquesta última exposició, el grup es va dissoldre, no per decisió expressa, sinó per simple distanciament entre els seus membres. Convençuts, cal suposar, que el projecte havia tingut poc èxit.

No obstant això, i malgrat la seua breu duració i de l'escassa atenció pública de què va ser objecte en el seu moment, *Antes del arte* sí que ha deixat empremta en la història de l'art espanyol de la segona meitat del segle XX i ha experimentat una significativa recuperació historiogràfica. Podem atribuir-la a dues raons. En primer lloc, al fet que va ser l'antecedent principal del Seminario de Generación Automática de Formas Plásticas, que es va desenvolupar a Madrid, al Centre de Càlcul de la Universitat Complutense, a partir de desembre de 1968 i al llarg de l'any següent. En contrast amb *Antes del arte*, el seminari va gaudir de suports importants. Des d'un generós patrocini econòmic d'IBM fins a la implicació activa del Col·legi d'Arquitectes, passant per la simpatia d'un ampli sector de la crítica d'art madrilenya. Va tenir al seu dia una projecció pública significativa i s'ha incorporat després a la historiografia com una de les fites inicials de les noves avantguardes artístiques espanyoles dels anys setanta (Castaños 2000).

La segona raó de la recuperació pòstuma d'*Antes del arte* consisteix en la coherència doctrinal que li va imprimir el crític valencià Vicente Aguilera Cerni, a la iniciativa del qual es va deure la creació del grup. Per als catàlegs de les dues primeres exposicions Aguilera va escriure dos tex-

tos ambiciosos i ben articulats (que han de considerar-se en realitat dues versions del mateix text; la segona, molt més llarga que la primera) que han quedat incorporats al canó historiogràfic de la crítica d'art espanyola del segle XX (Aguilera 1968).

Paula Barreiro ha caracteritzat el text com la culminació d'una línia doctrinal que el crític valencià havia estat conreant des dels seus començaments en la crítica d'art amb la seua vinculació al Grup Parpalló al final dels anys 50 (Barreiro 2015) i, sobretot, amb l'exposició col·lectiva *Arte normativo*, comissariada per ell en 1960. La historiadora assenyala, com a elements de continuïtat entre *Arte normativo* i *Antes del arte*, la defensa del caràcter racional de la creació artística i l'interès per fer-la recolzar en els progressos de la ciència i la tecnologia. Es tracta d'una hipòtesi plausible, però exigeix algunes matisacions. Amb l'excepció d'Eusebi Sempere, cap dels artistes que havien format part de Parpalló no es va integrar en *Antes del Arte*. Més encara: Andreu Alfaro, un dels membres més actius de Parpalló i, probablement, qui, durant els anys seixanta, defensava a València amb major vehemència i èxit l'abstracció geomètrica, es va oposar de manera pública i repetida a la nova iniciativa d'Aguilera. Quant al pensament del mateix crític, la veritat és que entre el final dels cinquanta i el final dels seixanta les seues



Yturralde, José María L. (1942): Figures impossibles sorgides com a variacions sobre una mateixa base, 1968. Serigrafia. Col·lecció particular de l'artista

posicions van anar variant. Al començament de la dècada la seua atenció es va desplaçar des de l'“art normatiu” cap a la revisió de l'informalisme espanyol. Aguilera veia llavors en la pintura de Saura i Millares una posició de compromís social que podia obrir un camí d'eixida a l'informalisme. En els anys centrals de la dècada Aguilera es va centrar prioritàriament en la proposta del que ell mateix va denominar “crònica de la realitat”. Va ser només a partir de 1967 quan va tornar a prioritzar la defensa del que genèricament podem denominar abstracció geomètrica. Però aquesta vegada ho feia amb una argumentació molt diferent de la de *Parpalló* o *Arte normativo*.

La diferència principal consistia en la seua convicció que, juntament amb la crisi de l'informalisme, s'havia produït també una crisi de la modernitat artística pròpiament dita. L'art modern havia mort o estava moribund. Era això el que obligava a tornar a començar des de zero. És el que afirma, ja des de les seues primeres línies, el primer manifest d'*Antes del Arte*: “Esperem que el títol '*Antes del arte*' llance una certa llum sobre el plantejament d'aquesta exposició./ No es tracta d'exhibir obres 'artístiques', autoproposades com a resoltes a nivell lingüístic. Tampoc no es pretén refutar cap corrent o tendència d'aqueixes activitats que han estat rebent el multívoc nom d'art' [...].D'ací ve que hàgem de deixar ben assentada una afirmació inicial: el camp ara triat és previ al de les formulacions de l'art” (Aguilera 1968, p. 51).

Aguilera s'havia familiaritzat amb aquesta idea nova, la d'una crisi terminal de l'art modern, a través d'un debat que s'havia anat produint a Itàlia al llarg dels anys seixanta. El tret d'eixida l'havia donat la prestigiosa revista literària i cultural *Il Verrì*, vinculada al molt actiu i influent Gruppo 63 de Milà, amb un número monogràfic titulat *Dopo l'informale*, publicat al juny de 1961 (*Il Verrì* 1961). Hi van contribuir crítics d'art de gran pes, com Umbro Apollonio, secretari general de la Biennal de Venècia; Francesco



Andreu Alfaro: Portada del catàleg del Grup Parpalló, Sala Gaspar, Barcelona, 1959. Imatge: © Cortesia Col·lecció Andreu Alfaro

Arcangeli, deixeble de Longhi (a qui havia de substituir poc després en la càtedra d'Història de l'Art de Bolonya); Giulio Carlo Argan, catedràtic de la Universitat de Roma; Enrico Crispolti, deixeble destacat de Lionello Venturi, i els joves milanesos Renato Barilli i Umberto Eco, valors emergents del Gruppo 63. No puc fer ací justícia a la riquesa del debat. Em limitaré a assenyalar que Aguilera mantenia en aquells anys relacions personals i professionals amb molts dels crítics que hi van participar, especialment amb Umbro Apollonio i Giulio Carlo Argan. I van ser les tesis que va defensar Argan en aquella ocasió les que van determinar l'evolució que portaria el crític valencià a concebre el projecte d'*Antes del arte*.





(De dalt a baix)

Antonio Saura. La grande foule (La gran gentada), 1963. Oli sobre llenç, 220 x 515 cm. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Manuel Millares, Sarcófago para Felipe II, 1963. Pintura, xapa metàl·lica i fustes sobre arpillera cosida, 130,5 x 197,5 cm. Col·lecció Fundació Juan March, Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca. Imatge: © Cortesia Fundació Juan March, Madrid. Foto: Santiago Torralba



## II

Les tesis d'Argan es troben en un ambiciós assaig publicat en el número mencionat d'*Il Verri* i titulat "Salvezza e caduta nell'arte moderna" (Argan 1961). Per a Argan, més que d'una crisi de l'informalisme, d'allò de què calia parlar era de l'informalisme com a art de la crisi. Una crisi que era de naturalesa antropològica i econòmica i afectava la societat moderna en el seu conjunt. El seu origen últim es trobava en la desconexió, inherent al sistema capitalista, entre la lògica de la producció i la lògica del consum, i en la submissió de la primera a la segona. L'hegemonia absoluta del consum, amb la con-

següent alienació del treball, era el que estava conduint l'home modern a una "desolada soledat de l'individu en la societat" de la qual donaven testimoni la literatura i l'art de la postguerra. El projecte del moviment modern, nascut en les primeres dècades de segle amb la vocació d'implicar la creació artística en la racionalització de la producció (De Stijl, Bauhaus, etc.), havia sigut derrotat. La seua crisi seria una manifestació més de la crisi de l'humanisme que denunciava la filosofia existencialista, des de Camus i Sartre fins a Heidegger. Aguilera, que considerava Argan el seu "mestre absolut" (Barreiro, 2010),

va traduir personalment l'assaig i el va publicar el 1963, i el va situar, emblemàticament, com el primer text del primer número de *Suma y Sigue del Arte Contemporáneo*, la revista que constituïa el seu projecte cultural més ambiciós i al qual dedicaria els seus principals esforços durant els anys seixanta.

Una argumentació molt pareguda, per cert, encara que centrada en la situació del disseny industrial, hauria d'arribar a València quatre anys després, exposada pel pintor i dissenyador argentí Tomás Maldonado, que era aleshores director de la Hochschule für Gestaltung d'Ulm, l'escola de disseny fundada per Max Bill que havia reproduït en la postguerra alemanya el model de la Bauhaus, de la qual es considerava hereva. La seua conferència es va produir en el marc d'unes conversacions sobre disseny industrial organitzades pel Col·legi d'Arquitectes de València i va tenir un efecte memorable en el món arquitectònic i artístic valencià (AA. DD. 1968 i Llorens 1998). És pertinent mencionar aquest fet ací perquè corria el mes d'abril de 1967 i Yturralde estava ja començant a treballar en les seues "figures impossibles" i Aguilera, que, per cert, no va prendre part en les conversacions sobre disseny industrial (Alfaro havia tingut un paper determinant en l'organització d'aquestes), estava ja planejant l'exposició d'*Antes del arte* que va tenir lloc al mateix Col·legi d'Arquitectes a l'abril de 1968.

Tornant al debat italià, la següent fita rellevant després del número d'*Il Verrì* es va produir el 1963, quan Argan va ser nomenat president de la IV Biennal de San Marino i va configurar una edició temàtica titulada *Oltre l'informale*. En el jurat, juntament amb Argan, prenen part Vicente Aguilera, el francès Pierre Restany i altres crítics italians pròxims a Argan, com Apollonio i la molt influent Palma Bucarelli, directora de la Galleria Nazionale di Arte Moderna de Roma des del començament de la postguerra. El jurat va concedir el primer premi de la Biennal *ex aequo* al

grup Zero, constituït a Düsseldorf el 1957, i al Gruppo N, constituït a Pàdua el 1961. Zero actuava com una agrupació oberta i canviant d'artistes, alguns dels quals eren pròxims al Nouveau Réalisme de Restany. La seua inclusió en el palmarès de San Marino es justificava pel fet que des que s'havia constituït es presentava com una alternativa notòria a l'informalisme, però podia entendre's també com una concessió d'Argan a Restany, qui estava llavors en l'apogeu de la seua influència europea. Més significatiu va ser el premi atorgat al Gruppo N, format per cinc artistes joves de Pàdua que, en el seu manifest fundacional, datat en 1961, s'havien definit com una agrupació de "dissenyadors orientats a la investigació experimental en equip". Aquest fet, el seu interès en la percepció visual i l'apel·lació a certes nocions de la Gestaltpsychologie, els adscriu al que Argan estava començant a identificar en aquell moment com la millor resposta a la crisi de l'informalisme. Per tal de corroborar el seu suport a la nova tendència, el jurat va atorgar un dels dos segons premis al Gruppo 1 (l'altre va ser atorgat a l'artista iugoslau Dusan Dzamonja). Es tractava d'un altre grup experimental constituït molt recentment a Roma, que havia fet la seua primera exposició a la Galleria Quadrante de Florència (amb un text de presentació de Palma Bucarelli, molt pròxima a Argan i membre, per cert, del jurat de San Marino) poques setmanes abans de ser premiat. Entre les medalles d'or, i confirmant la mateixa orientació crítica, n'hi va haver una per al parisenc Groupe de Recherche d'Art Visuel i una altra per a Getulio Alviani. I entre les "asenyalacions", una per a l'espanyol Equipo 57, una altra per al Gruppo T de Milà i una altra per al veterà dissenyador Bruno Munari. Restany va obtenir, a més de l'*ex aequo* al grup Zero, altres compensacions en forma de medalles d'or o "mencions especials" atorgades a artistes adscrits al Nouveau Réalisme.

Argan, que havia estat ja algun temps publicant en el diari *Il Messaggero*, de Roma, va

donar carta de naturalesa a la nova tendència en una sèrie de tres articles titulats “La ricerca gestaltica” (publicat el 24 d’agost) “Forma e formazione” (10 de setembre) i “Le raggioni del gruppo” (21 de setembre). Els textos es van publicar més tard en castellà, amb una introducció d’Aguilera, en *Suma y Sigue del Arte Contemporáneo* (Aguilera/Argan 1965). El primer començava constatant la proliferació d’imatges en la societat de consum de masses, apuntava la seua relació amb l’alienació característica de la societat capitalista contemporània (en la mateixa perspectiva de l’article publicat en *Il Verri* el 1961) i descrivia els nous corrents d’investigació visual recentment premiats a San Marino com un esforç per contrarestar els efectes negatius d’aqueix fenomen per mitjà d’una investigació al voltant del “funcionament perceptiu de la imatge”. El segon article, de caràcter més general i filosòfic, entrava a les nocions d’objecte, forma i intencionalitat, en relació amb la investigació d’aqueixos nous corrents artístics. En el conjunt d’aqueixos dos primers articles Argan identificava les altres dues opcions artístiques que oferia l’actualitat juntament amb la “gestáltica”, a saber: l’art de denúncia social i el Nouveau Réalisme (en el qual incloïa el neodadaisme –New Dada– i l’art pop). Cap de les dues no oferia una resposta vàlida a la problemàtica de l’alienació, perquè es limitaven, en el millor dels casos, a constatar la negativitat de la situació, però no oferien cap valor positiu que permetera contrarestar-la. El tercer article contenia un atrevit argument de naturalesa sociològica. Per tal de contrarestar l’alienació de la societat de consum de masses, els artistes havien de fugir de la subjectivitat i treballar en grup, com els científics. El grup de treball, constituït per a la cerca de la veritat, era el millor antídoto contra la massa, constituïda històricament pel capitalisme per a l’engany i la manipulació. I conclouïa amb una referència de gran efecte retòric: “Cal no oblidar que la massa, o qui la dirigeix i se n’aprofita [...] té por del grup orgànic i compromès, detesta la comunitat organitzada per a un fi creatiu, odia mortalment la societat en movi-

ment. Per tal de destruir-la des de l’arrel, sempre és capaç de generar des de les tenebres de les seues pròpies vísceres un tipus monstruós d’allò que és ‘singular’ o d’allò que és ‘únic’: el dictador, Hitler” (Argan 1963, p. 10).

Darrere de l’argumentació d’Argan, sobretot en els dos primers articles, és fàcil veure elements importants de les posicions de Rudolf Arnheim, un psicòleg i historiador alemany el llibre del qual, *Art and Visual Perception* (1954), traduït a l’italià i publicat per Feltrinelli en 1962, estava exercint en aquells moments una fascinació generalitzada en els sectors més avançats de l’art italià (Gillo Dorfles en va escriure el pròleg de la segona edició, ja en els anys setanta). En un segon terme, però més determinant potser, s’hi aprecia la convergència d’Argan amb l’*Estetica. Teoria della formatività* (1954) de Luigi Pareyson. Pareyson era un filòsof deixeble de Croce (com el mateix Argan), enormement respectat a Itàlia, la irradiació del qual anava més enllà dels àmbits acadèmics per a incidir profundament en la vida literària i artística italiana dels anys seixanta, com ho testimoniava particularment el cas del Gruppo 63 de Milà. Umberto Eco, per exemple, havia sigut deixeble de Pareyson i, de fet, el substrat teòric del seu últim i important llibre, *Opera aperta* (1962) no podia entendre’s sense tenir en compte aquest fet. La convicció, compartida per Eco i Argan, que la llibertat, com a valor moral positiu, radica necessàriament en una participació activa de l’individu en la constitució de la forma dels objectes que constitueixen el seu món, deriva de Pareyson (i, en últim terme, de Croce).

Una setmana després del tercer article publicat en *Il Messaggero*, entre el 28 i el 30 de setembre de 1963 (i costa creure que no n’hi haguera hagut un acurat càlcul de dates), Argan presidia a Verucchio el XII Convegno Internazionale di Artisti, Critici e Studiosi d’Arte. La seua breu intervenció preliminar estava dedicada a la funció de la crítica, un tema aparentment innocu, però

acuradament triat en funció de les circumstàncies. Argan menciona, en efecte, un poc de passada, però amb oportunitat polèmica, l'expressió "mort de l'art". "El perill de la mort de l'art", escriu Argan, "no és una falsa alarma. Però el perill no està en el fet que l'art mora de mort natural, per l'esgotament o la incapacitat dels artistes, sinó per l'obstacle que la societat present posa a la seua funció" (Argan 1963b). I és que, convocat quasi immediatament després de la Biennal de San Marino i dels articles d'*Il Messaggero*, el Convegno va ser manifestament i profundament polèmic. Una dotzena d'artistes romans coneguts, entre els quals destacava Piero Dorazio, probablement la figura emergent més destacada de l'art italià d'aquells anys, va escriure una carta als organitzadors per tal de dir que s'abstienien de participar per l'actitud "opressora" d'Argan. Es referien, per descomptat, als premis de San Marino, però anaven més enllà. La crítica d'art, escrivien, té com a funció interpretar i jutjar les tendències existents, no crear-ne altres de noves, i Argan "tendeix a forçar el curs de la realitat i a alterar la substància i la perspectiva de l'art, emprant els artistes com a instruments d'una política personal i sense respectar-los com a protagonistes del procés creatiu" (AA. DD. 1963).

Aguilera va participar en el Convegno acompanyat d'alguns pintors espanyols, invitats, cal suposar, per la seua mediació. Entre ells es trobaven, significativament, Ángel Duarte, antic membre de l'Equipo 57, i Gerardo Rueda, però també Pepe Ortega, fundador d'Estampa Popular, exiliat aleshores a París, i Eduardo Arroyo, resident també a París, que acabava de rebre una de les medalles d'or de San Marino. Al crític valencià, la polèmica li va haver de resultar perturbadora, perquè en tornar a Espanya, es va posar a escriure un llarg article titulat "Consideraciones sobre un congreso" que va incloure immediatament en el número 3 de *Suma y Sigue del Arte Contemporáneo*,

que estava en galeries (Aguilera 1963). Encara que la seua argumentació és poc nítida, el text tracta de conciliar l'opció experimental d'Argan amb la d'un art de denúncia social defensat sobretot pel crític comunista Mario de Micheli. És raonable suposar que en aquesta presa de posició Aguilera s'alineava, en part almenys, amb Arroyo i Ortega, que havien anat a Verucchio representant precisament el corrent de denúncia social.

Amb una certa inversió cronològica, atribuïble a la premsa amb què havia publicat les "consideracions", la ressenya pròpiament dita del Convegno es va publicar en el número següent de *Suma y Sigue*, a la primavera de 1964, en la secció de "Documentos", sense firma ni indicació d'autor. Juntament amb aquella es van publicar també els textos de les ponències del mateix Aguilera, de Pierre Francastel, de Franco Flarer (un eminent investigador mèdic i pintor irrellevant, vist generalment amb simpatia en els ambients artístics italians del moment), de Pierre Restany, de Nello Ponente, així com el discurs de cloenda d'Argan (Aguilera 1964a i b).

La ponència de Francastel, titulada "Art i ciència", va ser decebedora. El vell professor havia sigut invitat probablement amb l'esperança que donara suport a l'*arte gestáltica*. Al cap i a la fi, *Peinture et société* havia sigut, també a Itàlia, un dels llibres més influents dels anys 50 i la seua defensa de la confluència entre la història de l'art i la de la ciència havia deixat empremtes que podien detectar-se encara en les posicions que ara defenia Argan. No obstant això, arribat a Verucchio, Francastel va haver de comprendre que no comprenia res del que estava succeint i va fer una intervenció curta i evasiva. Restany, que va llegir un dels seus típics textos grandiloqüents i buits, va ser el gran perdedor. Si, tres mesos abans, en la Biennal de San Marino, el Nouveau Réalisme s'havia mantingut com una alternativa operativa a l'informalisme, ara, després dels articles d'Argan en *Il Messaggero*, estava sent descartat per la gran majoria dels partici-



pants en el Convegno. En unes declaracions a la premsa fetes poc després, Restany es va desfogar renegant de l'*arte gestaltica*, de San Marino, d'Argan i d'Itàlia en general.

La ponència d'Aguilera, titulada "Llibertat i alienació", recolzava ostensiblement, encara que sense citar-los, en els arguments de *Salvezza e caduta nell'arte moderna*, l'assaig d'Argan publicat dos anys abans, però el seu propòsit pareixia més aviat reivindicar la tradició espanyola d'abstracció geomètrica, començant per la pròpia experiència de l'autor en l'episodi d'*Arte normativo* de 1960, i insistint en els casos d'Equipo 57 i Oteiza. La conclusió era sorprenent: era aqueixa mateixa tradició la que portava lògicament (segons una lògica de l'autor que va trobar escassos seguidors entre els altres participants), "cap a qualsevol modalitat del que podríem anomenar 'realisme crític' o 'realisme social'" (Aguilera 1964b, p. 53).

La ponència més interessant i millor rebuda va ser sens dubte la de Nello Ponente. Es va referir directament a Argan i va criticar els premis de San Marino, especialment l'atorgat al Gruppo 1, amb la qual cosa va contribuir a aclarir l'ambient. D'altra banda, no obstant això, s'adheria sense reserves al menyspreu del Nouveau Réalisme. I, cosa que era més important, a les bases teòriques de l'anàlisi d'Argan. Acceptava els arguments que havia usat per a defensar l'opció "gestàltica". Però aqueixos mateixos arguments, deia Ponente, podien servir per a defensar altres opcions alternatives, incloent-hi, per exemple, la pintura de Dorazio, el líder del grup de pintors que amb la seua carta havia originat la polèmica, o la de Lichtenstein, "ja que aqueixa experiència no es presenta com a 'realisme de l'objecte', sinó com a elaboració d'una dada i, per consegüent, com a formació" (una intuïció admirable, per cert, per a un crític europeu en 1963) (Ponente 1963, p. 57).

El discurs de cloenda d'Argan va ser concís i equilibrat. En aparença s'alineava

amb les posicions majoritàries. "Per una part, tenim artistes que s'emporten davant de la problemàtica de la producció industrial i de les tècniques connexes [...]. D'una altra part, està, per exemple, la posició de Vedova, responent a la crida de la indubtable realitat de certs fets que no podem ignorar". I, més avall: "Per una part, tenim els corrents que avui s'anomenen (provisionalment) 'gestàltics' [...]. Per un altre costat, tenim corrents que tendeixen a mantenir invariables, almenys, alguns elements de la tradició operativa tradicional de l'art". *Arte gestaltica*, doncs, d'una banda, realisme de denúncia, per l'altra. En aquesta segona opció el Nouveau Réalisme i tendències assimilades eren insuficients perquè "es limiten a extraure indicis o símptomes que, tanmateix, no sempre tenen un significat de denúncia". Juntament amb aquestes tres opcions, de les quals, en realitat, només en valien dues, Argan reconeixia la validesa de certes trajectòries individuals. Els exemples que citava i comentava favorablement, juntament amb el ja descomptat de Vedova, eren Fontana i, en una ostentació d'elegància intel·lectual, el del mateix Dorazio. Davant de l'amenaça de la mort de l'art, aqueixes posicions eren igualment vàlides. Igualment vàlides, sí, però... igualment eficaces? L'agulló enverinat arribava al final, embolicat en uns termes tan abstractes i ambigus que era difícil reconèixer-lo. La trajectòria de l'art modern discorre enterament sobre l'abisme de la seua mort. Precisament per això, "la revolució és avui l'únic procés evolutiu de la història". Les constatacions i les denúncies no basten. L'artista ha de proposar la revolució, i només pot fer-ho plantejant-se el problema de l'operativitat de les imatges en els seus propis termes tècnics. (És a dir, només l'*arte gestaltica*, amb la seua apel·lació a la *gestaltung - formativitat*, pot proposar la revolució de manera eficaç. Argan no ho diu però queda sobreentès. La seua posició no ha variat) (Argan, 1963b, p. 58-59).

Després del Convegno de Verucchio la polèmica va prosseguir al llarg de quasi dos anys. La trobem en les principals revistes culturals del país: *La Fiera Letteraria*, *Arte Oggi*, *Avanti...*. Intervenien en favor de l'*arte gestaltica* els crítics pròxims a Argan, incloent-hi, per exemple, la jove Lea Vergine, futura destacada militant del feminisme. Hi intervenien en contra tots els altres: el pintor Renato Guttuso, l'historiador de l'arquitectura Bruno Zevi, Carla Lonzi, una deixeble de Longhi, i també, en el futur, destacada militant feminista... Els temes s'entrecruaven i s'ampliaven. El premi a Rauschenberg, concedit el 1964 per la Biennal de Venècia, va replantejar la qüestió de l'art pop amb una virulència que, uns mesos enrere, a Verucchio, hauria sigut inimaginable. Els grups premiats a San Marino van patir diverses crisis internes. L'*arte gestaltica* es va reformular com a *arte programata* en una transformació que, alhora que l'ampliava i l'estabilitzava, suavitzava les arestes més tallants del moviment.

No duraria molt. Al llarg de la segona meitat dels anys seixanta es va produir a Itàlia un important canvi polític i cultural. La generació que havia ascendit a la vida pública durant la postguerra va anar sent substituïda.

El recanvi incidia també sobre les principals institucions artístiques, des de la Biennal de Venècia fins a la Universitat i els museus. El nou col·leccionisme d'art, més minoritari, però més potent que el de començaments de la dècada, s'orientava cap al mercat de Nova York,

comprava art pop o, poc després (Panza di Biumo), *minimal*. Si comprava a Itàlia, apostava per les tendències emergents: l'*arte povera*, les instal·lacions, l'art corporal (*body art*)... En els anys del canvi de dècada el discurs de la vella esquerra cultural, hereva, d'una banda, del marxisme i, per una altra, de la Il·lustració, es veia segregat o condicionat per unes noves minories fanàtiques i destructives, disposades a arribar fins i tot al crim polític (com s'hauria de veure poc després). Enfront d'aqueixes transformacions Argan es va allunyar de l'art contemporani. Del procés, n'hi ha abundants testimonis. En un estudi recent Carlota Sylos Calò arreplega la resposta que el professor romà donava el 1972 a una enquesta sobre el futur de l'art. La pregunta estava formulada en els termes següents: "Quines obres i quins moviments artístics del nostre temps seran considerats significatius d'ací a deu, vint o trenta anys; quins corrents, quines personalitats s'imposaran com a indispensables als futurs historiadors de l'art?". La resposta d'Argan va ser: "Serà deliri apocalíptic, però crec que no hi haurà ni artistes ni historiadors de l'art. Els últims supervivents estudiaran Picasso i Pollock com a relíquies d'una civilització desapareguda". (Argan 1972, citat en Sylos Calò 2013, p. 223). Picasso i Pollock. Ni tan sols una menció a l'*arte gestaltica*. Des de la perspectiva de la nova dècada, el professor romà sospitava que, mentre ell estava encara lluitant, aclaparat per l'ansietat de la seua imminència, la mort de l'art havia ocorregut ja des de feia temps.



(D'esquerra a dreta)

Pollock, Jackson (1912-1956):  
Flame, c. 1934-38. Nova York, Museum of Modern Art (MoMA). Oli sobre llenç muntat sobre tauler compost, 51,1 x 76'2 cm. Imatge digital © 2016 The Museum of Modern Art, Nova York/Scala, Florence

Picasso, Pablo. Trois têtes de mouton (Tres caps de moutó), 1939. Oli sobre llenç, 65 x 89 cm. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia

## Breu epíleg

A la tornada a València, després del Congreŕo de Verucchio, Aguilera es va dedicar principalment a tres projectes relacionats amb l'art de denúncia social que havia defès allí. El primer va ser d'abast limitat: em refereŕc a *Espanya Libre* [titulada deliberadament en castellà pels organitzadors italians], una exposició col·lectiva transgeneracional, que anava des de Julio González i Picasso fins a Manolo Valdés, i el propòsit principal de la qual era recordar que Espanya continuava sent una dictadura. Havia sigut organitzada per un comitè de crítics presidit per Argan, però el determinant en el desenvolupament del projecte van ser les actuacions coordinades de Mario de Micheli des d'Itàlia i del mateix Aguilera des d'Espanya. L'exposició es va inaugurar a Rímini a l'estiu de 1964 i va itinerar a continuació per unes quantes ciutats italianes. El segon projecte va ser la participació del crític valencià en la gènesi d'\**Estampa Popular de València* i de l'Equip Crònica, un procés que va tenir lloc al llarg de 1964, però que el va continuar ocupant al llarg dels dos anys següents. El tercer va consistir a promoure una nova tendència de l'art espanyol, la qual va denominar Crònica de la Realitat, la primera i única exposició de la qual va tenir lloc a Barcelona el 1965, però que es va mantenir present en l'art espanyol durant dos o tres anys. De tots aqueixos projectes, se n'ha escrit abundantment i no ens concerneixen ací.

El retorn de l'atenció d'Aguilera a l'art d'experimentació formal o visual es va produir segurament de manera progressiva, però es va convertir en la seua nova prioritat a partir de 1966 o 1967. Ho va afavorir un clima general que podia apreciar-se en el món artístic europeu els anys centrals de la dècada dels seixanta. La seua culminació va ser la concessió del gran premi de la Biennial de Venècia al Groupe de Recherche d'Art

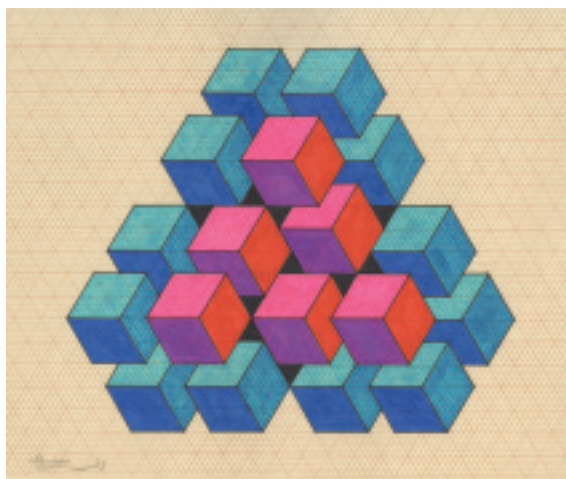
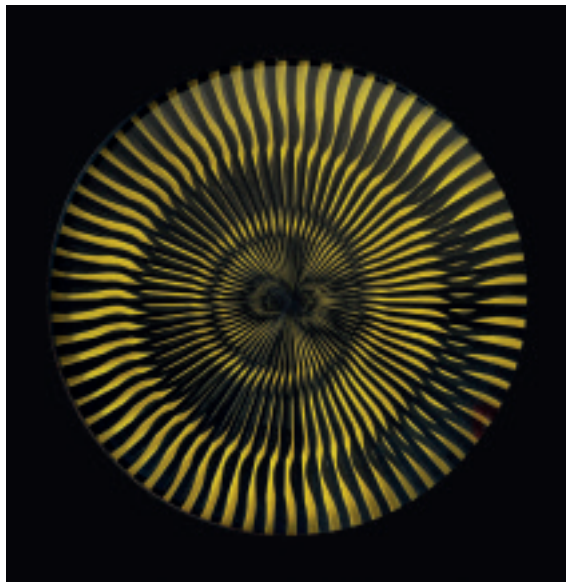
Visuel el 1966. Aguilera havia seguit atentament la creació del grup i les seues primeres activitats, i *Suma y Sigue del Arte Contemporáneo* havia publicat el seu manifest fundacional en el número 7-8 (abril de 1965), un any abans del premi de Venècia. A Espanya la nova tendència artística s'alimentava també, en part almenys, d'un nou interès generalitzat per l'arquitectura i el disseny industrial, dues disciplines que van aconseguir en aquells anys un alt grau de visibilitat social, sobretot a Catalunya. Les Conversacions de Disseny Industrial, mencionades més amunt, organitzades a València el 1967, en dates pròximes a l'obertura a la ciutat d'una nova escola d'arquitectura, van ser estímuls significatius per al nou projecte d'Aguilera. L'estímul més important, de totes maneres, va ser l'aparició a València, a partir de 1966, d'un nucli d'artistes joves que començaven a treballar seriosament i sistemàticament en la investigació formal de la visualitat.

Entre ells, els més importants eren José María Yturralde i Jordi Teixidor. Especialment el primer, la presència del qual va ser decisiva en la primera edició d'*Antes del arte*. Com s'ha assenyalat repetidament (per exemple, Patuel 1992 o Barreiro 2010), si es comptabilitzen les obres incloses en cadascuna de les tres exposicions fundacionals del nou moviment, Yturralde és, amb diferència, l'artista més representat. La lectura dels dos textos escrits per Aguilera corrobora aqueixa conclusió. Els exemples que cita i comenta amb major detall, com, per exemple, la figura radial de McKay i les *Figures impossibles*, procedeixen d'obres d'Yturralde.

Com he escrit en començar aquest assaig, el grup d'artistes reunits entorn d'*Antes del Arte* era transgeneracional. En van formar part artistes de generacions, trajectòries i interessos diversos. Aquest fet queda reflectit en el text fundacional. Aguilera classifica la investigació del grup dividint-la en tres línies principals. La

primera se centrava en els processos òptics de la visió. Hi podríem reconèixer aproximadament el que internacionalment es denominava *op art*. L'última línia se centrava en una investigació formal estructural susceptible de rebre una formulació geomètrica o matemàtica. Es tractava d'una línia de llarga duració històrica, els orígens de la qual podien rastrejar-se en l'art abstracte geomètric de les dècades centrals del segle XX, i que havia de tornar a florir (per poc de temps) al Seminario de Generación Automática de Formas Plásticas desenvolupat a Madrid poc després. La línia central, aquella a la qual dedica més temps com a exposició, era la que ell mateix denominava "gestàtica". Se centrava en l'estudi de la fenomenologia de la percepció, per si mateixa, i el seu camp estava estretament relacionat amb el de la psicologia. No pot dubtar-se que, en configurar aquesta línia central d'*Antes del Arte*, Aguilera seguia les tesis que, cinc anys enrere, havia desenvolupat a Itàlia Giulio Carlo Argan, incloent-hi la seua reflexió (implícita, més expressa en el cas d'Aguilera) sobre el tema de la mort de l'art.

Però, vista des del coneixement que tenim avui de la llarga i rica trajectòria d'Yturralde, aqueixa conclusió no deixa d'implicar una paradoxa. I és que, si en el seu naixement, l'obra de l'artista valencià es configura entorn el projecte de reduir la noció d'art al seu nivell zero i gravita al voltant del nucli noètic de la mort de l'art, com caldria caracteritzar el sentit d'aqueixa trajectòria? Com un progressiu redescobriment, no de l'art, sinó de la pintura? Com un lent viatge al futur orientat cap a l'origen?



(De dalt a baix)

Yturralde, José María L.  
(1942): Variació derivada de la figura radial de McKay, 1967. Plàstic, fusta i motor. Col·lecció particular de l'artista

Yturralde, José María L.  
(1942): Esbós de figura impossible, 1973. Retolador sobre paper. Col·lecció particular de l'artista



## Referències bibliogràfiques

- (AA. DD. 1963) Carla Accardi, Piero Dorazio, Achile Perilli, Gastone Novelli, Toti Scialoja, Giulio Turcato i altres: Carta dirigida als organitzadors del XII Convegno Internazionale di Artisti, Critici e Studiosi d'Arte, Verucchio 1963, citada parcialment en (Aguilera 1964a)
- (AA. DD. 1968) AA. DD. *Conversaciones sobre diseño industrial*, València, abril 1967, *Valencia Semana Gráfica*, 1968. Després de les intervencions dels ponents, entre els quals es trobava Tomás Maldonado, es va produir un extens debat informal. El full, publicat uns mesos després de l'acte, recull només una ponència, la d'Alexandre Cirici Pellicer (probablement l'únic autor que va escriure i enviar el text) i parts del debat, en el qual de vegades es recullen intervencions de Maldonado.
- (Aguilera 1963) "Consideraciones sobre un congreso", *Suma y Sigue del Arte Contemporáneo*, 3, gener a març de 1963 p. 26-33.
- (Aguilera 1964a) "El XII Convegno Internazionale di Artisti, Critici e Studiosi d'Arte", *Suma y Sigue del Arte Contemporáneo*, 4, juliol a setembre de 1963 (publicat realment el 1964) p. 48-49 (sense signatura ni indicació d'autor).
- (Aguilera 1964b) "Libertad y alienación", ponència presentada al XII Convegno Internazionale di Artisti, Critici e Studiosi d'Arte, Verucchio 1963, en *Suma y Sigue del Arte Contemporáneo*, 4, juliol a setembre de 1963 (publicat realment el 1964) p. 49-54.
- (Aguilera 1968) Vicente Aguilera Cerni, "Antes del Arte", en *Antes del Arte*, catàleg d'exposició, València, Colegio de Arquitectos, abril 1968. Reproduït amb nota preliminar de l'autor en Vicente Aguilera Cerni, *La postguerra: documentos y testimonios*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, Servicio de Publicaciones, 1975, 2 vol. La segona versió, molt més extensa, es va publicar amb el títol "Experiencias ópticas, perceptivas, estructurales", en el catàleg de la segona exposició del grup, Madrid, Galería Eurocasa, octubre 1968, i va ser reproduïda, en Vicente Aguilera Cerni, *El arte impugnado*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1969.
- (Aguilera/Argan 1965) Vicente Aguilera Cerni (ed.) Giulio Carlo Argan, "Temas y problemas del arte actual", en *Suma y Sigue del Arte Contemporáneo* 7-8, abril de 1965, p. 3-10. Reuneix, precedits d'una breu introducció d'Aguilera, la traducció castellana dels tres articles d'Argan 1963a) als quals afegeix un quart article publicat precedentment, "Aut aut", (*Il Messaggero*, 7 d'agost de 1963).
- (Aguirre 1967a) Juan Antonio Aguirre, "Nueva Generación (Notas sobre el qué y el quién de un grupo)" en *Nueva Generación*, catàleg d'exposició, Madrid, Galería Amadís, maig 1967. Reproduït en Francisco Calvo Serraller, *España, Medio siglo de arte de vanguardia 1939-1985*, vol. I, Madrid, Fundación Santillana - Ministerio de Cultura, 1985.
- (Aguirre 1967b) Juan Antonio Aguirre, "Arte Objetivo", en *Artes* núm. 87, Madrid, novembre 1967. Reproduït en Francisco Calvo Serraller, *España, Medio siglo de arte de vanguardia 1939-1985*, vol. I, Madrid, Fundación Santillana - Ministerio de Cultura, 1985.
- (Argan 1961) Giulio Carlo Argan, "Salvezza e caduta nell'arte moderna", *Il Verri*, 1961, 3 p. 3-42. Reproduït en una col·lecció d'assajos de l'autor publicada sota el mateix títol de l'assaig: G. C., Argan *Salvezza e caduta nell'arte moderna*, Milà, Il Saggiatore, 1964. Traduït com a "Salvación y caída en el arte moderno" en *Suma y Sigue del Arte Contemporáneo*, 1 octubre-desembre de 1962 (aparegut el 1963), sense números de pàgina.

- (Argan 1963a) Sèrie de tres articles sobre l'arte *gestaltica* publicats en *Il Messaggero* en agost i setembre de 1963: "La ricerca gestaltica" (24 d'agost), "Forma e formazione" (10 de setembre) i "Le ragioni del gruppo" (21 de setembre). Ací els cite per la traducció castellana d'Aguilera/Argan 1965).
- (Argan 1963b) Giulio Carlo Argan, "La funzione della critica" i "Discorso di chiusura" [sense títol] intervencions en el XII Convegno Internazionale di Artisti, Critici e Studiosi d'Arte, Verucchio, 1963. Aquests dos textos pareixen haver sigut publicats per primera vegada en la traducció castellana de Vicente Aguilera Cerni en *Suma y Sigue del Arte Contemporáneo*, 4, juliol a setembre de 1963 (publicat realment el 1964).
- (Argan 1972) Sense títol. Entrevista realitzada per Marisa Volpi i publicada en "L'arte domani", *Futuribili VI*, gener-febrer de 1972 p. 42-43.
- (Barreiro 2010) Paula Barreiro "Una conversación con Vicente Aguilera Cerni", Isabel Pérez (ed.) *Arte normativo: 50 aniversario de la primera exposición conjunta d'art normatiu espanyol*, València, Generalitat Valenciana. Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2010.
- (Barreiro 2015) Paula Barreiro, "Art, ciència i tecnologia: Vicente Aguilera Cerni i *Antes del Arte* enfront 'les dues cultures'", en *Col·lectius artístics a València sota el franquisme*, catàleg d'exposició, València, IVAM 2015, p. 157-172.
- (Bozal 2013) Valeriano Bozal, *Historia de la pintura y la escultura del siglo XX en España*, (2 vol.), Madrid, Ant. Machado Libros, 2013.
- (Castaños 2000), Enrique Castaños, *Los orígenes del arte cibernético en España: El Seminario de Generación Automática de Formas Plásticas en el Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid (1968-1973)*, Alacant, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (<http://www.cervantesvirtual.com/obra/los-origenes-del-arte-ciber-netico-en-espana-el-seminario-de-generacion-automatica-de-formas-plasticas-de-centro-de-calculo-de-la-universidad-de-madrid-1968-1973-0/>).
- (Crespo 1967) & Ángel Crespo, "Arte objetivo" en *Arte objetivo*, catàleg d'exposició, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, octubre 1967. Reproduït en Francisco Calvo Serraller, *España, Medio siglo de arte de vanguardia 1939-1985*, vol. I, Madrid, Fundación Santillana - Ministerio de Cultura, 1985.
- (Il Verri 1961) *Il Verri*, 1961, 3, Número especial dedicat a explorar la situació històrica de l'art modern després de la culminació de l'informalisme. Articles d'Umbro Apollonio, Francesco Arcangeli, Giulio Carlo Argan, Renato Barilli, Enrico Crispolti i Umberto Eco.
- (Llorens 1998) Tomàs Llorens, "Conversaciones de diseño industrial: Valencia abril de 1967. Una nota de recuerdo personal", D. Giralt-Miracle, Juli Capella i Quim Larrea (eds.), *Diseño industrial en España*, catàleg d'exposició, Madrid, Museo Nacional - Centro de Arte Reina Sofía, maig de 1998, p. 96-97.
- (Patuel 1992) Pascual Patuel, "Antes del arte (1968-1969)", *Ars Longa*, 1992, p. 97-107.
- (Ponente 1963) Nello Ponente, "Intervención" [sense títol] en el XII Convegno Internazionale di Artisti Critici e Studiosi d'Arte, Verucchio 1963. La cite per la traducció castellana publicada en *Suma y Sigue del Arte Contemporáneo*, 4, juliol a setembre de 1963 (publicat realment el 1964).
- (Sylos Calò 2013) Carlota Sylos Calò, "Giulio Carlo Argan e la critica d'arte degli Anni Sessanta, tra rivoluzione e contestazione", *Horti Hesperidum* 2013, II, p. 199-227.

# Converses a Yturralde

Santiago Pastor Vila, amb transcripcions  
de les entrevistes a Montesinos, Ramos,  
De la Calle, Llorens i Yturralde

Ni a Madrid, ni a Catalunya, encara que així va estar previst en part en algun moment. Aquestes converses van ser en terres valencianes, però seguint, això sí, una estructura similar a la d'aquells llibres d'entrevistes del final dels seixanta de Salvador Pàniker.

El tema, l'abast i el marc temporal eren, és clar, molt diferents aquesta vegada. No es tractava de recopilar visions de la societat espanyola d'aquell moment, tan necessitada de canvis, sinó de reunir reflexions sobre el treball d'Yturralde al llarg de la seua ja dilatada trajectòria. Sí que s'aspirava, però, a fer que coincidiren dos aspectes. L'un era la centralitat que calia atorgar a la rellevància intel·lectual dels entrevistats (uns quants dels quals, com en aquelles converses (les de Madrid), antics col·legials del Col·legi Major Sant Joan de Ribera de Burjassot). L'altre tenia a veure amb la voluntat de superposar discursos diversos construïts a partir de preguntes similars, convençuts que les diferents vies d'aproximació a un mateix objecte d'anàlisi descobririen horitzons de rica complexitat, i confirmarien algunes posicions i en contraposarien d'altres.

Així, la intenció primigènica era comple-

tar un relat coral dens i d'interès, coherent amb la magnitud de l'evolució artística d'Yturralde. És cert que partíem d'una situació privilegiada: uníem un immillorable planter de personalitats disposades a col·laborar al fet constatable que el treball d'aquest artista havia suscitat sempre reflexions de profunditat per part de la crítica i els historiadors de l'art. No ens sembla menys cert que, arribat el final, pot apreciar-se la consecució de l'objectiu escoltant qualsevol passatge d'aquestes quasi quatre hores d'enregistrament en les quals ens il·lustren Vicente Montesinos, Isidro Ramos, Romà de la Calle i Tomàs Llorens.

El grandíssim valor de totes i cadascuna de les seues aportacions prové de la conjunció de la seua extraordinària saviesa amb el coneixement particular de la carrera de l'artista. Il·luminen claus que cobreixen un rang conceptual molt ampli. Vicente Montesinos aborda aspectes fonamentals de l'etapa formativa de l'artista i s'endinsa en la influència que en el treball d'Yturralde tenen les matemàtiques, la música i la literatura. Isidro Ramos narra l'experiència del Centre de Càlcul de la Universitat de Madrid de primera mà, en

la seua qualitat d'analista informàtic que va desenvolupar bona part dels programes que allí es van utilitzar. Romà de la Calle ofereix claus de comprensió del seu plantejament estètic, explica com van evolucionar els estudis artístics a València o el paper que va exercir Vicente Aguilera en el món artístic de fa mig segle, apostant adés per l'art normatiu, adés pel realisme social. Tomàs Llorens exposa temes fonamentals sobre el decurs històric de l'art modern, i, dialogant amb l'artista, indaga en els seus començaments, confirma l'admiració que sent per altres pintors, com són els casos de Vasarely i Rothko, però també de Rouault, i ens en descobreix matisos.

Aquests fragments que transcrivim a continuació no són més que breus mostres que proven el que s'ha exposat més amunt.

### Vicente Montesinos

“Abans de venir al Col·legi, efectivament, José María ja disposa d'un bagatge cultural important, que –hi estic d'acord– correspon a la influència que ha tingut sobre ell una persona com Alfons Roig, extraordinàriament influent. Una persona peculiar, que jo vaig conèixer, per cert, a la seua residència a Alzira, fa molt de temps. La primera eixida de José María d'Espanya no és a Alemanya. És a París. Té disset anys i coneix llavors de primera mà artistes que per a ell han sigut molt influents, com Kandinski, Modigliani, Staehl, Delaunay, els *fauve* (Matisse, Rouault...), fins i tot Cézanne o Monet.

Després, sí. El 61 i el 62 va a Alemanya i, a més d'estudiar l'obra dels artistes que ha esmentat, coneix i es familiaritza amb moviments tan importants en la seua trajectòria particular, personal com a artista, com l'expressionisme alemany (*Die Brücke, Der Blaue Reiter*), com els programes, tant intel·lectual com aplicat, de la Bauhaus.

Em pregunta pel Col·legi. L'any 61 José

María oposita. Unes oposicions molt rigoreses, com solen ser les d'entrada al Col·legi, i obté una beca per a estudis. El Col·legi és una institució molt especial. És acadèmicament molt exigent amb els col·legials, i a canvi ofereix un àmbit cultural, d'enriquiment personal, de contacte entre estudiants de diferents disciplines, que provenen de la literatura, de l'art, de la filosofia, del dret i, per descomptat, també de les ciències. Ambient en el qual José María completa la seua formació i adquireix aqueix esperit crític, aqueix desenvolupament de la seua capacitat intel·lectual, aqueixa capacitat de diàleg, d'introspecció, de contacte amb altres disciplines que caracteritzen tan bé a la seua obra.

El contacte de José María amb els estudiants, amb els col·legials del Sant Joan de Ribera, com ens passa a molts de nosaltres, no es limita solament al període del Col·legi, sinó que es fa extensiu a la seua carrera professional. De fet, és aconsellat per López Piñero, que és catedràtic d'Història de la Ciència i deixeble de Laín Entralgo. També treballa amb Isidro Ramos, al Centre de Càlcul de la Complutense de Madrid. Crec que també treballa amb Mariano Aguilar, catedràtic d'Òptica Fisiològica. I aquests quatre noms que he esmentat són tots ells col·legials de Burjassot.

Així que, sense cap dubte, i crec que José María estarà d'acord amb mi, la influència que ha tingut el Col·legi en ell, en la seua obra, en la seua vida, és determinant. Com dic, aqueix esperit crític, aqueix contacte intel·lectual amb moltes disciplines, aqueixa obertura... són qualitats del Col·legi que s'han transmès fins avui, en els últims cent anys, perquè el Col·legi compleix en aquest moment el seu centenari. Se celebra aquest Centenari amb una sèrie d'actes entre els quals es troba l'exposició de José María. I em congratule que el Col·legi haja continuat fidel als seus propòsits en tot aquest període de temps.”

“Les matemàtiques del segle XX han tingut un desenvolupament espectacular. Quines són les raons d'això? Jo les atribuiria



al següent: d'una banda, la major quantitat de recursos destinats a recerca i, per una altra, els requeriments de la ciència, exigent en el segle XX (potser el segle XX pot anomenar-se de debò el segle de la ciència). I llavors les demandes a les matemàtiques són molt intenses, provinents de camps tan variats com la física, la química, la biologia, la medicina, les ciències socials, l'economia... i també de les tècniques: què cal dir de la informàtica, de l'enginyeria de comunicacions, del maneig de les grans bases de dades, de la criptografia, de la cursa espacial, de la robòtica...? Per descomptat, dels ordinadors. I també –per què no dir-ho?–, de les demandes de la indústria bèl·lica.

No obstant això, i malgrat constatar aqueixa importància de les matemàtiques, i aqueixa resposta de les matemàtiques a les demandes de les ciències i de les tècniques, vull insistir en una cosa que potser és nova en el segle XX. I és que una bona part de les matemàtiques, potser la part més abstracta, es converteix en independent, absolutament autònoma, i desenvolupa estructures que tenen valor exclusivament per la coherència intrínseca, per l'elegància, per l'harmonia interna. I jo crec que en açò està molt pròxima a l'art, perquè l'art ha sigut, durant un període extensíssim de temps, un art servicial, un art que ha posat l'èmfasi en la reproducció, en la representació. I de sobte, en el segle XX, l'art s'independitza, i es converteix també, de la mateixa manera en què abans parlava de les matemàtiques, en una disciplina autònoma i, per tant, necessita estructures abstractes que troba també en aqueix món molt especial del pensament de les matemàtiques.

Fixeu-vos-hi: què hi ha més abstracte que la construcció d'unes teories en què apareixen aspectes tan fonamentals com l'anàlisi de l'infinit, com estructures molt sofisticades: teoria de grups, teoria de conjunts, lògica, topologia algebraica, anàlisi funcional...?

Jo vull llegir-vos una citació d'un dels artistes més influents del segle XX, tant en l'aspecte pictòric com en l'aspecte teòric (a

més que ha influït extraordinàriament, i ja ho he esmentat abans, en José María), que és Vassili Kandinski.

Fixeu-vos-hi: Kandinski escriu en un llibre que és fonamental, que es diu *Punt i línia sobre el pla*, en la introducció:

Les recerques que serveixen de base a la nova ciència artística tenen dues metes i responen a dos tipus de requeriments.

1. Els requeriments de la ciència en general, que naixen de l'impuls del saber deslligat de necessitats pràctiques: la ciència pura.
2. Requeriments pel que fa a l'equilibri de les forces creadores, que es poden classificar com a intuïció i càlcul: és l'anomenada ciència pràctica.

Doncs bé, no hi ha ciència més pura, i jo crec que és aqueix el sentit que vol donar Kandinski a les seues paraules, que les matemàtiques. I d'ací ve la fascinació que l'art, i també la filosofia, ha tingut per les matemàtiques. En aqueix aspecte, José María és un exemple paradigmàtic. La utilització de la geometria, dels ordinadors, de la composició, de l'estructura, de la teoria del color, de les figures impossibles, fins i tot dels objectes voladors, de la seua concepció depurada de l'art abstracte... fan d'ell un representant d'aqueix diàleg entre la ciència i l'art.

Fixeu-vos-hi: José María, com jo esmentava abans, ha treballat al Centre de Càlcul de la Complutense; ha estat com a becari, fins i tot després com a col·laborador, al MIT, on ha rebut ensenyaments de geometria o d'ordinadors, i precisament en aqueixa interacció de la ciència i l'art vull esmentar un text de José María, entre els molts que en té escrits, el títol del qual ja és revelador: *Hypergraphics. Visualising Complex Relationship in Art, Science, and Technology.*”

## Isidro Ramos

“José María Yturralde feia, en aquells moments, i més endavant, més encara, una pintura sustentada en un llenguatge en el qual l'aspecte de l'estructura era molt important. Les estructures en matemàtiques, en àlgebra, en física... són una forma de caracteritzar una observació. I això, efectivament, fa que la pintura (les *Figures impossibles*, per exemple) d'Yturralde tinguen un fàcil o un possible suport formalitzat o una formalització en llenguatges científics.”

“Partíem de la base que existeix un món extern a nosaltres, allò que és genèricament la natura, i un d'intern, que és la cultura. El primer és captat sensorialment i, per a ser comunicat i per a compartir, amb un mateix, a través dels processos de reflexió, o amb altres, els continguts semàntics de cadascun, és necessari sustentar-ho en un llenguatge. Aquest llenguatge pot ser escrit, oral, pictòric... Han aparegut al llarg de la història molts llenguatges. És necessari i imprescindible aqueix suport lingüístic que ens permetrà mostrar les conceptualitzacions que fem de la natura en la part que anomenem cultura.

En les ciències dures, en la física, per exemple, o en la matemàtica, històricament ha sigut normal utilitzar llenguatges formalitzats per a representar les conceptualitzacions que es feien de la natura. En física, una imatge té color, té dimensions, té posició, té lluminositat... i cadascun d'aquests conceptes es pot percebre i es pot formalitzar dins d'unes mètriques. I açò permet crear una vista d'aqueix objecte extern sustentada en llenguatges formalitzats. Aqueixos llenguatges formalitzats permeten definir regles sintàcticament i semànticament ben definides, cosa que possibilita la creació d'aqueixos objectes culturals complexos que anomenem teories, que han possibilitat el desenvolupament de la ciència. Per exemple, la teoria de la relativitat d'Einstein, o la de Maxwell, on el llenguatge formalitzat són

les equacions diferencials, que permetran justament un tractament formal i, per tant, la creació d'una teoria. Teories que després es validen al laboratori per comprovar si efectivament és una teoria correcta o no. La teoria es crea: la crea el científic. I açò és el que ha possibilitat el naixement de la ciència al llarg de la història, i les seues aplicacions via la tecnologia.

En el cas de l'art i, en general, de la creació musical, pictòrica, escultòrica, arquitectònica... no es tenia la història de sustentar en llenguatges formalitzats els objectes, en aquest cas obres artístiques, que es produïen. Però açò va canviar quan treballs previs del món de l'art, com la pintura modular de Manuel Barbadillo, o com les *Figures impossibles* d'Yturralde, o els treballs de Piet Mondrian, o els treballs d'Eusebi Sempere... van crear objectes en els quals l'aspecte estructural es podia plasmar des d'aqueixa vista estructural en llenguatges formals.

En el cas d'Eusebi Sempere, les figures de Lissajous, a través d'equacions diferencials.

En el cas de Manuel Barbadillo, mitjançant una generalització de les gramàtiques de Chomsky, on fer palesos objectes bidimensionals, que eren els quadres, es feia a través d'enriquir l'estructura algebraica, que és el monòide que sustenta les gramàtiques, amb una concatenació bidimensional. I açò permetia convertir la vista estructural d'aqueixes obres en un terme en aqueixa àlgebra.

A partir d'aquell moment, òbviament, aqueixos termes que representaven aqueixes obres concretes fetes per José María Yturralde, Barbadillo, etc. permetien inferir formalment quines regles respectaven. Aqueixes regles, una vegada inferides en el procés de detectar, en l'obra prèvia del pintor, o de l'escultor, o del músic, etc., quins patrons seguien i formalitzar-los en regles. Aquestes constituïen una teoria: una teoria formal. En aqueixa teoria formal es podien realitzar processos de deducció, o, en el cas d'una gramàtica, de generació, usant aquei-

xes regles, amb la qual cosa generàvem l'obra pictòrica que ja havia realitzat l'artista i altres mostres de pintura, o de música... que seguien les mateixes regles, que l'artista no havia produït però que seguien o captaven el seu estil. Estrictament com es fa en el cas d'una ciència dura com és la física.

Calia validar. Calia veure que efectivament aqueixa obra novament generada era acceptable des de la perspectiva de l'experimentació. I a tal efecte organitzàrem exposicions a Madrid, a París, als Estats Units, perquè va ser una aproximació molt moderna: estem parlant del final dels seixanta i començament dels setanta, per a validar empíricament, a força d'exposar les obres originals de Mondrian, d'Eusebi Sempere, de José María Yturralde, de Barbadillo... i aquelles que nosaltres generàvem automàticament, i veure si efectivament en aqueix laboratori que és una exposició allò satisfia el concepte d'acceptabilitat, de bellesa, etc.

I així vam fer. Vam fer exposicions internacionals, vam publicar llibres i articles que van ser en l'època molt ben rebuts.”

### Romà de la Calle

“Hem arribat a la figura clau que ens ocupa: José María López Yturralde.

Per entendre una part d'aqueixa poètica, fa uns anys, vaig presentar un llibre que havia escrit ell, que és una mena de biografia. Els capítols a mi em van resultar molt interessants. Per això vaig dir que sí a la presentació, perquè m'aclarien elements que fins i tot la seua tesi, que vaig dirigir, no m'havia aclarit.

Quan una persona dirigeix una tesi d'al·gú, no sols és que és un alumne, és que és un amic. És que necessàriament entres en el seu àmbit de preocupacions. I això és el que em va passar, no sols amb ell, sinó també amb altres de tota aquesta època.

L'Escola de Belles Arts es converteix en

Facultat. I el trànsit de l'Escola a la Facultat és important per a aqueixos protagonistes. Estem gravant a la Universitat de València. En aquest espai, a la sala de reunions, que és a prop, es va votar el no-ingrés de la Facultat de Belles Arts en aquesta Universitat.

Jo hi vaig estar present per qüestió d'atzar. Havia tornat de la Complutense, ja estava en la meua càtedra. Havia de transformar aquella assignatura en dos o tres assignatures, en un departament. I em van pregar que fóra secretari de la Facultat. Era la factura del trasllat. No vaig poder dir que no. I aqueix rol va durar quasi vuit anys. Això vol dir que vaig viure molts moments, no sols el de l'Escola-Facultat de Belles Arts, sinó també el del Conservatori de Música, una història paral·lela també de nos.

Per què la nostra Universitat diu que no? Els arguments que es donaren en aqueixa reunió vingueren després de la meua defensa. Per a mi que vinguera ací hauria estat ideal, amb la meua mirada de comprensió estètica, amb les tesis que ja estava dirigint... (a la majoria dels catedràtics els vaig dirigir la tesi). Yturralde és un bon exemple en aquest sentit. La majoria dels arguments eren la no-capacitat ni hàbit de recerca, tant en el cas dels músics com en aquest. Avui ja no es pot dir això. Com canvien les coses! Tal vegada, sense saber-ho, van fer un favor a la Facultat, anant-se'n al Politècnic, en el sentit més tècnic. Però aquest és un altre tema, encara que volia subratllar-lo.

Això vol dir que el meu contacte amb aquell àmbit fou extraordinari. Jo em sent part de les dues coses. Més encara: tinc les dues medalles d'honor, tant d'aquesta casa, a Filosofia, com d'aquella, a Belles Arts.

Yturralde sempre fou una mena d'*outsider* del seu context acadèmic. Li interessava molt el tema de la relació art-ciència. En un moment donat, de menut, volia ser pilot, volia ser dissenyador d'avions, volia ser... Li interessaven moltíssimes coses que tenien a veure amb uns temes molt determinats que després apareixe-

ran en la seua modulació artística plural.

Li interessa l'art en moviment, li interessen les combinacions de formes inviades (pictòricament et sorprenen, si foren tridimensionals, serien inviades). I aqueix interès el farà estar al MIT dels Estats Units, i al Centre de Càlcul de Madrid. En un moment determinat, els contactes amb el grup de Cuenca. Ens trobem en aqueix art normatiu: en aqueixa relació entre música, arquitectura, moviment... en la pintura.

Tinc informació, no sols per ell, sinó per altres, que m'han dit que era, quan estudiava a Belles Arts, un dels millors dibuixants i retratistes. Però diríem que no era la seua obsessió. Un podria tenir mà i se la nuga, perquè tal vegada la facilitat pot ser tremendament negativa.

Li interessa allò que no es feia en el seu context. Però per a aprovar ha de fer les seues acadèmies, els seus paisatges, els seus retrats... Però a ell li interessa estudiar especialment el buit, el ple, les estructures, les formes, els cromatismes... I com dialoga tot això en un conjunt.

Bé és cert que els seus viatges d'àmbit internacional el posen en contacte especialment amb l'art òptic. Però és que en aqueix art òptic hi ha una quantitat d'herències d'aqueixa abstracció geomètrica com a estructura de sustentació del color. No és doncs que varie. És que ell va modulant. Perquè un mira el context, un mira els seus projectes, i així ho percep. I és cert que, com a artista, de vegades mira al mercat. Quan juguem sols al misticisme, quan des de la Història o la Teoria volem explicar la diacronia de l'art, sovint se'ns va de les mans. Perquè el mercat hi és, els comissaris hi són, els museus hi són, les sales de subhastes hi són...

Però ell ha tingut la sort de descobrir una mena de programa d'aqueixa poètica determinada, en aqueix concepte d'art, amb un ideal. En el seu cas sí que estan els tres elements de la poètica. Amb una variabilitat determinada. No és l'artista que té una

única poètica. No. Perquè el seu concepte d'art va modulant-se. I el programa va estructurant-se. Clar que el descobriment dels ordinadors li facilita aqueixa combinatòria, de formes, de gradació de colors... Algú diu que és que ja és fàcil. No és fàcil. Igual que un pren el pinzell i el cartabó, usa l'ordinador. I aquest és el sentit. Què és l'instrument? Quin és l'objectiu? I quina és la intencionalitat?

No hi ha poètica sense intencionalitat. Com tampoc es pot explicar l'esdevenir de l'obra sense atendre a l'observador. Però Yturralde ha estat sempre obligat a ser observador prioritari i essencial de les seues obres. Perquè ell juga essencialment a la percepció, a la imaginació i a l'intel·lecte. Aqueix joc determinat és bàsic.

I en un moment determinat, els corrents d'aire (volia ser pilot) el faran descobrir, diríem, ell ho diu així, les milotxes: estructures voladores determinades. Amb una herència del context de primavera valenciana de les milotxes i dels jocs.

Qui no ho ha vist no pot fer-se una idea de la impressió que fa veure com aquell element, que pareix estàtic a terra, pot alçar-se i mantenir-se, i com el seu moviment implica un càlcul extraordinari. Com no veure darre d'aqueix joc el càlcul geomètric, és a dir, de formes, és a dir, matemàtic?

Art i ciència.”

### Tomàs Llorens

“El treball d'Yturralde, efectivament, enllaça amb una tradició del moviment modern que es remunta als anys vint i trenta, i que es caracteritza per posar la pintura en estreta relació amb l'arquitectura i amb el disseny; i al mateix temps, per tant, amb una nova configuració de la manera de viure de l'home modern.

Aqueixa tradició associa molt freqüentment la ruptura que comporta l'art modern amb el desenvolupament de les ciències de

la natura. Açò és, el desenvolupament de la física, de les matemàtiques, de la química... però sobretot i també amb els desenvolupaments de la tecnologia, tant en el món de l'arquitectura com en el món del disseny, com en el món de les arts plàstiques.

Aquesta tradició va ser forta, diguem, en la segona meitat dels anys vint. En la segona meitat dels anys trenta comença a afeblir-se com a conseqüència dels canvis històrics que es produeixen en aquells anys, començant per la guerra civil espanyola i el conflicte bèl·lic mundial que comença ja a aparèixer juntament.

I renaix després amb força en la postguerra. I es converteix en una tradició important, que a París està representada fonamentalment per un saló periòdic, el *salon des réalités nouvelles*, que es produeix tots els anys, i que té la galeria Denise René de París com un dels seus promotors més destacats.

Als Estats Units apareix vinculada més aviat a moviments de recerca que es desenvolupen a partir de la importació de certs models de recerca en el camp del disseny i, al mateix temps, en el camp de les Belles Arts, que s'havien desenvolupat a Europa en els anys vint i trenta.

L'exemple més clar és el de la Bauhaus. Després de la segona guerra mundial es generen uns moviments semblats als Estats Units inspirats en aquest precedent, algunes vegades adoptant també artistes que havien exercit com a professors en les institucions europees i que ara continuen aqueixa feina als Estats Units.

De totes maneres, aqueix corrent, que de manera molt genèrica es pot denominar abstracció geomètrica atenint-nos a les seues característiques formals, durant els anys quaranta, cinquanta i seixanta, no és majoritari. Està sempre en minoria respecte del corrent de l'expressionisme abstracte, o de l'informalisme a Europa, que és el corrent majoritari dins de l'art abstracte.

I això és així fins a la crisi de l'informalisme i de l'expressionisme abstracte que es produeix entorn de 1960-62-63. I a par-

tir d'aqueix moment hi ha una temptativa, diguem, una nova vida per als moviments relacionats amb aqueixa abstracció geomètrica. I la pintura d'Yturralde en els seus orígens s'inscriu en aqueixa nova onada de pintura geomètrica que es dona a tot Europa, i també als Estats Units, encara que en menor mesura, al llarg dels anys seixanta.”

“El canvi important que es produeix al llarg dels anys vuitanta en l'obra d'Yturralde té a veure d'alguna manera amb la tornada o la nova exaltació de la pintura que es dona a tot Europa en aqueixa dècada. Però jo crec que hi ha una continuïtat, i és precisament el que fa més interessant potser l'obra d'Yturralde, allò que la singularitza. Perquè, dins d'aqueixa tradició en la qual Yturralde s'inscriu, que és la que posa en relació l'art amb la ciència i està oberta al desenvolupament de la tecnologia (incloent-hi la informàtica, que incideix des del final dels anys seixanta en els plantejaments artístics d'aqueixos anys), darrere d'aqueix corrent dels anys seixanta, fins i tot, diria jo, darrere de la tradició de la pintura que en l'època de Barr es deia abstracció geomètrica, hi ha sempre una intenció, una inspiració romàntica, que està molt dissimulada, naturalment, perquè els plantejaments cada vegada més positivistes i més pròxims a la recerca científica dels anys vint i trenta l'emascaren, que, efectivament, apunta cap a la perdurabilitat de la categoria del sublim.

Açò, en el corrent de l'abstracció geomètrica, no es dona d'una manera molt visible. Però, per exemple, en l'obra de Mondrian és molt perceptible aqueixa perdurabilitat de l'interès pel valor del sublim. Aqueix valor estètic que apareix en el romanticisme, com explica Robert Rosenblum, i que perdura, de vegades d'una manera més visible, de vegades d'una manera menys visible, al llarg de tota la pintura europea dels segles XIX i XX. I que aconsegueix, tal com explica Rosenblum, florir d'una manera esplèndida en l'obra de Rothko dels anys seixanta o setanta.

I, efectivament, jo crec que l'impacte de l'obra de Rothko va ser molt important en el gir que l'obra d'Yturralde realitza al llarg dels anys vuitanta.”

Altres personalitats que no hi han pogut participar (malgrat acceptar amablement la nostra petició de fer-ho, només per inconvenients de tipus merament organitzatiu o per la nostra limitada disponibilitat de mitjans) haurien tractat en les seues intervencions, per exemple, de la importància de la metafísica en la conformació del posicionament estètic d'Yturralde o del paper d'una institució tan important en el foment de l'abstracció geomètrica al nostre país com és la Fundació Juan March, que també va impulsar la carrera de l'artista.

Tant a ells com als qui sí que ens han pogut brindar els fruits del seu magisteri solament podem estar-los-en agraïts. Com també ho estem a Salvador Pàniker, enginyer i filòsof, un home de ciència i també d'arts, que trava relacions entre les cultures oriental i occidental, que no sols comparteix clarament interessos profunds amb Yturralde, sinó que també ens ha proporcionat un model, si més no llunyà, d'aproximació interpretativa i històrica a l'obra d'un artista que deia a Tomàs Llorens recentment: **“Aquestes geometries que estan sorgint ara, noves, diferents, que van de l'infinitament menut de les teories quàntiques a l'infinitament gran, doncs, m'han com seduït. I continue per ací tractant d'entendre en què consisteix l'espai, en què consisteix el temps, i d'on venim, on anem, etc. Aqueixes preguntes clàssiques que ens fem tots. Però, per descomptat, des d'un punt de vista, el meu, que és fonamentalment pictòric, poètic i emocional”**.



Fotografia de l'artista, 2016.  
Foto: Adolfo Plasencia





Textos en castellano

**A propósito de la exposición “Cartografías de lo sublime”**

***Esteban Morcillo Sánchez***

***Antoni Ariño Villarroya***

pág 120

**(Nuestro) pintor y (nuestra) Universitat**

***José Santiago Pons Doménech***

***Vicente Montesinos Santalucía***

***Santiago Pastor Vila***

pág 122

**De pintura al límite. Yturralde**

***Santiago Pastor Vila***

pág 124

**Yturralde: estableciendo conexiones  
en el tiempo, el espacio y la vida**

***Roger F. Malina***

pág 140

**La pintura visionaria de Yturralde**

***Ignacio Gómez de Liaño Alamillo***

pág 150

**José María Yturralde y los precedentes de Antes  
del Arte, con una especial consideración al contexto  
italiano de los años 60 y un breve epílogo**

***Tomàs Llorens Serra***

pág 154

**Conversaciones en Yturralde**

***Santiago Pastor Vila, con transcripciones  
de las entrevistas a Montesinos, Ramos,***

***De la Calle, Llorens e Yturralde***

pág 168



## A propósito de la exposición “*Cartografías de lo sublime*”

**Esteban Morcillo Sánchez**

Rector de la Universitat de València

**Antonio Ariño Villarroya**

Vicerrector de Cultura e Igualdad de la Universitat de València

Los Estatutos de la Universitat de València recogen expresamente la función de “difusión de la cultura en el seno de la sociedad”. Es cierto que las vocaciones primeras de la institución, enseñar e investigar, ya favorecen directamente y por sí solas el desarrollo social; aun así, no podemos completar nuestra contribución a la sociedad contemporánea si no hacemos llegar los resultados de nuestro esfuerzo a los *demás*, entendido este destinatario abstracto en el sentido más amplio posible.

Es evidente que con la actividad de los artistas pasa algo parecido. Su compromiso creador es autónomamente valioso, pero precisa llegar al *otro* para desplegar toda su potencia.

Eso es fundamentalmente lo que pretendemos hacer con esta exposición de Yturralde: establecer una conexión entre su trabajo más reciente y la sociedad valenciana. Además, lo hacemos convencidos del extraordinario interés estético de sus propuestas; pero, y por encima de todo, también confiando en su poder transformador, como instrumentos que despiertan en nosotros sentimientos y reflexiones de profundo alcance. Aun así, el hecho de tender exactamente ahora este puente está motivado por otras razones. La primera tiene que ver con que Yturralde fue colegial becario del Colegio Mayor San Juan de Ribera de Burjassot, y a que este cumple en 2016 cien años. Pero, más allá de la efeméride, lo que queremos es reconocer explícitamente la importancia de esta institución, que con tantos éxitos ha contribuido en nuestra sociedad, especialmente en el mundo universitario. La segunda es que no se entiende el trabajo de Yturralde, precisamente por haberse formado intensamen-

te en ese colegio mayor con estudiantes de otras disciplinas, si no es de acuerdo en el personal dialogo que se establece entre el arte y la ciencia. La tercera y última es que lo que se puede entender por condición universitaria caracteriza intensamente su trayectoria. Como estudiante en la Escuela de BBAA de Valencia, como investigador en el MIT, como catedrático en la UPV... en todas estas tareas Yturralde ha demostrado una clara combinación del afán de conocer y de responsabilidad crítica hacia lo que ocurre en nuestro tiempo.

Las obras que se incluyen en la exposición han sido mayoritariamente realizadas durante estos dos últimos años. Con ellas se persigue presentar unos instrumentos de guía, unas cartografías, que nos ayuden a movernos por el ámbito de la sublimidad. La luz es el personaje central del discurso y con la plasmación de sus variaciones nos llama a la contemplación y de manera simultánea nos pone en tensión. Junto a ella se mantienen presentes geometrías básicas que tratan de ocultarla o que se construyen gracias a ella. En todo caso, la elementalidad formal convive con un complejo trasfondo de intereses y pasiones.

Queremos poner de relieve la gran implicación del comisario de la muestra y también evidenciar nuestro agradecimiento por la generosa dedicación de numerosos colaboradores, tanto a personalidades entrevistadas como a la excelente nómina de críticos que han contribuido con un texto.

En definitiva, con esta muestra nada más cumplimos una de las funciones que son inherentes a la Universitat, aquella consistente en difundir a nuestra sociedad lo mejor de la cultura contemporánea, y además satisfacemos gratamente otra aspiración: rendir un homenaje más que justo al que es el decano de los colegios mayores valencianos.

## **(Nuestro) pintor y (nuestra) Universitat**

**José Santiago Pons Doménech**

Director del Colegio Mayor San Juan de Ribera - Burjassot

**Vicente Montesinos Santalucía**

Presidente de la Asociación de antiguos colegiales  
del Colegio Mayor San Juan de Ribera - Burjassot

**Santiago Pastor Vila**

Comisario de la exposición

Muy pronto, al comenzar a organizar las actividades conmemorativas del I Centenario del Colegio Mayor San Juan de Ribera de Burjassot, se estimó conveniente incidir en la vertiente artística, proponiendo a continuación a la Universitat de València que acogiera esta exposición monográfica de Yturralde. Debemos decir que inmediatamente recibimos todo el apoyo de nuestra *alma mater* respecto a esta iniciativa. De algún modo, durante el tiempo de maduración del proyecto, nosotros hemos tenido simplemente que hacer confluir el extraordinario valor intrínseco del trabajo del artista con la firme voluntad de difundir a la sociedad que ha demostrado la Universitat. Por ello, solo podemos decir que estamos muy agradecidos por esos dos poderosos impulsos proporcionados a nuestra celebración: el del autor y el del Centre Cultural La Nau. En el título utilizamos las palabras *nuestro* y *nuestra* lejos de toda connotación posesiva. Lo que queremos destacar con ellas es la fuerte intensidad y la larga duración que caracterizan nuestras vinculaciones con Yturralde y con la Universitat de València. Mostrar al público las más recientes creaciones del artista, todavía imbuidas conceptualmente de aquel debate entre el arte y la ciencia que se vio favorecido por su paso por nuestro colegio mayor, en este marco universitario es una cuestión que nos resulta felizmente próxima a nuestra razón de ser. A lo largo de estos primeros cien años de existencia, nuestra institución se ha mantenido determinadamente fiel a su espíritu fundacional, reconociendo el talento y apoyando el esfuerzo de nuestros colegiales becarios. Este apoyo, que es fruto de la originaria conjunción de la sen-

sibilidad social de la fundadora, D<sup>a</sup> Carolina Álvarez Ruiz, y del ánimo que imprimió quien era entonces capellán y posteriormente rector, del Real Colegio Seminario de Corpus Christi, D. Félix Senent Belenguer, ha perdurado a lo largo de este siglo de vida gracias al enorme empeño de los distintos directores y miembros del patronato que se han sucedido al frente de la institución. Con el fomento de la excelencia académica y la apuesta por una formación integral de los universitarios que han pasado por aquí hemos pretendido contribuir al mejor desarrollo de nuestra sociedad. Creemos que la constatación de este influjo positivo en el entorno se puede realizar analizando las trayectorias de nuestros colegas. Asimismo, es evidente que no es el campo del arte precisamente, sino otros, donde se han desarrollado mayoritariamente sus carreras profesionales. Aun así, el hecho de que no haya un gran número de artistas en nuestro listado de becarios no comporta en absoluto que sea insignificante su aportación en las diferentes disciplinas que han cultivado, especialmente en la pintura. No es difícil, de hecho, articular una especie de discurso explicativo de lo que ha sido una buena parte del arte valenciano desde los años 20 del pasado siglo hasta hoy centrándose en algunos de ellos. La terna Blat, Lozano e Yturralde es la más significativa, pues transita desde el ocaso del academicismo que representa el primero, hasta la abstracción geométrica que desarrolla el último, pasando por la revisión sintética del acercamiento al paisaje con que Lozano continuaba la tradición valenciana instituida por las figuras insignes de finales del s.XIX y principios del s.XX: Pinazo y Sorolla. Cuando menos, el caso de Yturralde es especialmente adecuado a los efectos que nos ocupa porque constituye el paradigma de la fecunda simbiosis que puede darse en nuestro colegio entre diferentes disciplinas universitarias. Confiemos en que a las nuevas generaciones de colegas se incorporen estudiantes de BBAA que renueven y completen esta relación de nuestra institución con las investigaciones de carácter plástico más innovadoras que vayan surgiendo en un futuro. Ojala no se haga esperar esta situación tan deseada, ya que tal vez podría activarse con una visita ilusionada de algún/a joven a esta muestra.

# De pintura al límite. Yturralde

Santiago Pastor Vila  
Comisario de la exposición

## Del binomio arte/ciencia al par todo/nada

“Horizons” se refiere aquí a esa querencia humana que tiende hacia la noción o apertura de esa realidad, desde lo infinitamente pequeño hasta lo inconmensurable, a una experiencia pictórica que intenta trascender su propia orgánica materialidad para acceder a ese posible umbral de lo ilimitado, que expreso a través de la luz-color o su ausencia, el positivo-negativo siempre vibrante de la materia, de la energía pulsante que como un gran río cuya corriente y vórtices en su largo periplo hacia el mar, generan aquella distante línea difusa que une o separa, que nunca alcanzamos y nos diluye en la turbulencia unidimensional de su onda, quizás como simbólica extensión de nuestra conciencia y al atravesar ese final, quizás podamos acceder a un nuevo comienzo. *Entropía*. José María Yturralde, 2012.

Yturralde es un pintor que trabaja intensamente en los límites de esta disciplina artística. Y es que sus valiosas propuestas, aun siendo estrictamente pictóricas, ahondan en cuestiones incardinadas generalmente en otros campos de conocimiento, como pueden ser los casos de la ciencia o de la metafísica.

No nos equivocamos al decir que, empleando ese lenguaje de expresión para abordar ideas que le son en principio ajenas, trasciende el marco que definiría lo que pronto se convertiría, de lo contrario, en una especie de metapintura, plenamente autorreflexiva. En consecuencia, con independencia del extraordinario valor plástico intrínseco de las piezas que compone y de su verdadera pasión por esta disciplina

artística, puede afirmarse que sus trabajos superan la condición de arte ensimismado.

Se ha considerado en varias ocasiones que está próximo a lo que se entiende comúnmente por el paradigma de artista total, que hunde sus raíces modernas en la figura de Leonardo da Vinci, sobre todo en lo que afecta a su producción dedicada a la tensión arte-ciencia, que fue el verdadero motor de su actividad a lo largo de las dos primeras décadas de su carrera.

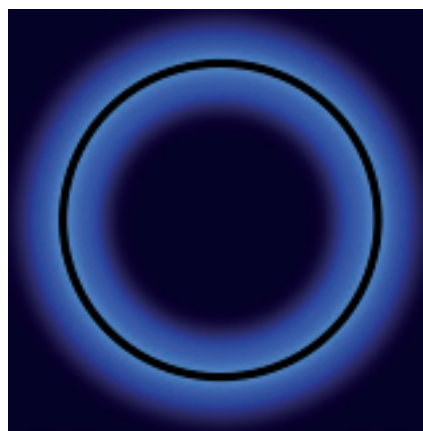
López-Piñero propuso en ese sentido una idea de claro interés. Pensaba que el trabajo de Yturralde se erigía certeramente en un modelo de acercamiento a una de las dos culturas que estableció Snow, la científica, desde la otra, la humanística, dentro de la cual podría comprenderse el campo del arte.

Solo introduciremos un matiz en relación a este juicio: realmente, más que una aproximación, sus obras de esos años llegaron a representar una opción radical por los modos científicos (no diremos aquí métodos científicos, sin que deba entenderse, pese a ello, como un demérito).

Esa traslación de una estrategia de trabajo rigurosamente objetiva y ordenada a un ámbito en el que, al parecer, todo debiera ser gobernado por la libertad expresiva y la (i) lógica de lo imprevisible, categorías ambas a las que habían estado sometidos los sistemas artísticos del informalismo europeo y del expresionismo americano desde el fin de la segunda guerra mundial, era mucho más que un principio de síntesis o encuentro, en nuestra opinión. Era realmente primar una alternativa sobre la otra; o, mejor dicho, reconocer que solo, o al menos de forma extraordinariamente predominante, tiene validez y legitimidad ontológica una de ellas: la científica. De esta forma se estaba dando carta de naturaleza al arte solo en la medida en que pudiera constituirse en vía de aproximación al conocimiento sensible bajo ese tipo de enfoque.

No era el interés de Yturralde, por lo tanto, como sí lo era, y había sido anteriormente, el de otros, limitarse a referenciar metafóricamente los valores de la ciencia o de los avances tecnológicos. Ceñirse a ilustrarlos, en definitiva. Antes al contrario, aspiraba a convertir el ejercicio artístico en una acción que seguía idealmente (que no en la práctica, puesto que el planteamiento no era en absoluto ingenuo, ya que no dejaba de reconocer la plena autonomía del arte, asumiendo la validez de sus propias maneras de hacer) el modelo de la ciencia moderna. Además era su objetivo desarrollarlo con los mejores y más potentes medios que brindase la técnica a la sociedad en cada momento.

Estas palabras suyas así demuestran ese afán de emulación: “los supuestos metodológicos con los que opero parten de la pretensión de asimilar y utilizar racionalmente los conocimientos científicos de diversas disciplinas y



(De arriba a abajo)

Yturralde, José María L. (1942). *Ouranos*, 2016. Acrílico sobre lienzo.

Yturralde, José María L. (1942). *Karana*, 2016. Acrílico sobre lienzo.

Primera imagen de la cara oculta de la luna. Tomada en 1959 por la sonda soviética Luna 3

Yturralde, José María L. (1942): *Círculo negro*, 2015. Acrílico sobre lienzo.



llevarlos al contexto de la creación plástica a todos los niveles, ampliando así el repertorio idiomático artístico con nociones básicas de los logros conceptuales de nuestro tiempo”.

Los avances de la sociedad contemporánea no podían, de acuerdo con lo expuesto anteriormente, mantenerse fuera del radio de acción del arte. Y en la medida en que estos nuevos logros ampliasen y complejizasen el posible campo de actuación, sus propias especificidades permitirían incluso circunscribirse exclusivamente a algunos de ellos. Consecuentemente, un pintor como Yturralde podía actuar legítimamente con la dedicación prioritaria a una sola parcela del constructo arte-ciencia, por ejemplo a la del desafío lógico-perceptual de las figuras imposibles. Esto podía ser así puesto que en ese ámbito se abrían ante él, eso sí, amplísimas posibilidades de desarrollo conceptuales y formales que antes eran impensables en las áreas de estudio a las que era común dirigir la praxis artística.

Esta posibilidad de especialización radical, tanto temática como estilística, era similar en cierto modo a lo que se derivó de la irrupción, debida a Foucault, de un nuevo término en nuestro sistema cultural: el de “intelectual específico”. Con el mismo se reemplazaba el paradigma instaurado por Zola, que podríamos llamar de “intelectual general”, por otro que este pensador personificaba en Oppenheimer. Es cierto que esto no era debido tanto a las oportunidades que ofrecían los nuevos desarrollos científicos y tecnológicos, sino que, sobre todo, estaba causado por los riesgos que se pueden asociar a un mal uso de los mismos. El caso más evidente por aquel entonces era el de la energía nuclear vinculada a fines bélicos, que podía alcanzar terribles consecuencias para la humanidad dada la coyuntura que imponía la incipiente guerra fría.

No obstante, comoquiera que la lógica (económica) de nuestro mundo no nos deja generalmente evaluar socialmente de forma separada los beneficios y los riesgos, era más que razonable advertir que una parte del



(De arriba a abajo)

Yturralde, José María L.  
(1942): Estructura volante octaédrica. Participación en la Bienal de Venecia, 1978. Fotografía. Colección particular del artista

Yturralde, José María L.  
(1942): Estructura volante octaédrica. Participación en la Bienal de Venecia, 1978. Fotografía de detalle. Colección particular del artista

discurso de la contemporaneidad del arte a principios de la segunda mitad del siglo XX iba centrarse en el referente casi mítico que constituían las nuevas aportaciones de lo científico y de lo tecnológico, mientras que otras tendencias se verían afectadas por el temor latente a las peores consecuencias que dichas contribuciones del progreso podían encerrar.

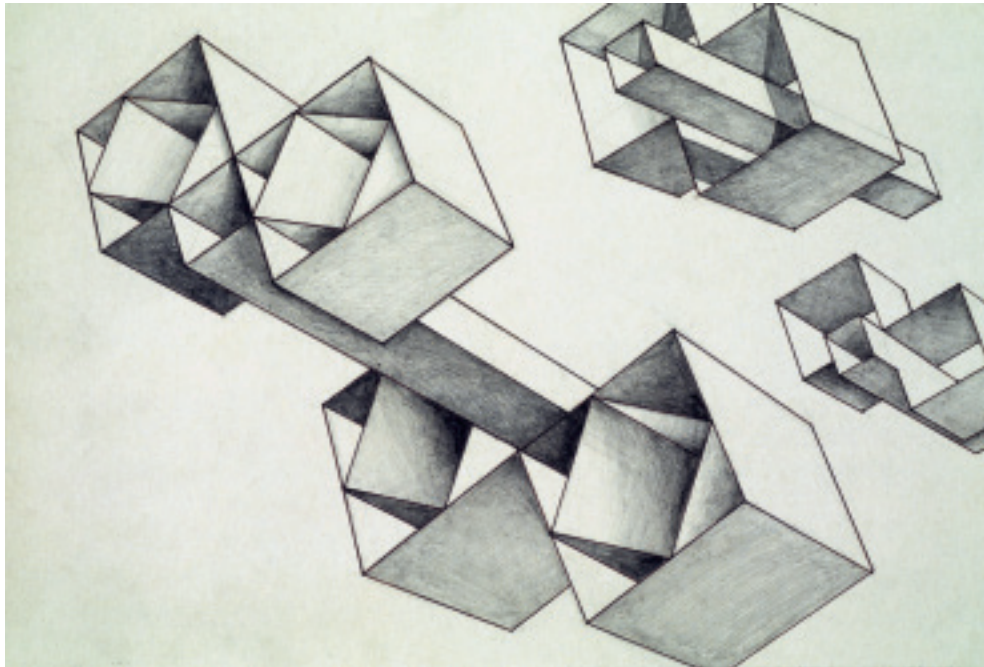
Esta ha sido la forma que hemos escogido para explicar la noción de proximidad al límite de lo pictórico: aludir a la radicalidad de un planteamiento que aún late en su

producción actual y que le caracteriza especialmente; alejándole, *a priori*, de todo convencionalismo que pueda rodear al concepto de pintor, digamos, sensible y básicamente expresionista. Sin embargo, y esto es fundamental, no esperamos que ello suponga restarle la más mínima vinculación a lo que “ser pintor” verdaderamente significa. Aquí es donde retoma fuerza la idea de López-Piñero de acercamiento y decae la de conversión íntegra y firmemente radical que hemos tratado de exponer nosotros. Es decir: Yturralde es un pintor que se ha instalado frecuentemente en el límite que separa el mundo del arte del de la ciencia, pero no por ello ha dejado de ser esencialmente un pintor, en cuanto a lo mejor que ello representa, a pesar de lo que pudiera deducirse de la radicalidad de sus primeros posicionamientos estéticos.

Así, esta dedicación a la intersección arte-ciencia que se da en la primera parte de la trayectoria de Yturralde evolucionó

desde los cuestionamientos perceptivos en los que lo importante, más allá de la atractiva presentación gráfica de aquellos objetos inviables, era la interpelación al entendimiento humano, hasta las poéticas de las cometas geométricas que se elevaban en el cielo y se mantenían allí con apariencia ingravida gracias a los impulsos energéticos del viento, pasando por las imágenes generadas por los láseres que vibraban al son de, por ejemplo, el *Réquiem* de Mozart.

Nótese que los desafíos de la perspectiva, la representación más que tridimensional, el vínculo entre la estructura espacial de un cuerpo y el aprovechamiento de energía por parte del mismo, el tratamiento conjunto de distintas disciplinas técnicas y artísticas... conformaban un variado catálogo de proyectos de investigación, y que todos ellos estaban sometidos a una finalidad poética pero imbuidos de unos modos cercanos a la ciencia, o al menos al estudio y la utilización



Yturralde, José María L. (1942): Proyecto de estructura volante, 1976. Rotulador sobre papel. Colección particular del artista



de los materiales conceptuales que sus resultados proporcionan. ¿O no es propio de la ciencia generar modelos falsables, u otros explicativos de realidades aún incomprendidas, o predecir el comportamiento de objetos en los medios que los acogen, o mezclar acciones para detectar influencias mutuas...?

En cambio, no es Leonardo el único artista del Renacimiento con el que se puede dialogar a través de la obra de Yturralde. Otro de sus contemporáneos, El Bosco, quien desapareció hace justo ahora 500 años, ilustra otro paradigma, particularmente ajeno al método científico, al que nuestro pintor puede vincularse magnéticamente. Lo espiritual y lo mágico forman parte también de los temas que más fuertemente catalizan la actividad artística de este artista hoy por hoy. Sin dificultades podrían establecerse ciertas conexiones entre el ánimo transcendente del neerlandés y muchas de las piezas que desde los años ochenta del pasado siglo XX viene realizando Yturralde. Por supuesto, estas influencias no se plasman en el espacio de los resultados, sino que subyacen en el apartado de las motivaciones y preocupaciones, en el dominio de lo que es trasladable al espectador solamente subliminalmente. No obstante, no es solo la declarada incursión, reflexiva e inicial, en lo misterioso (en el mundo de la alquimia, por ejemplo) lo que nos interesa ahora, sino las capacidades de connotación y evocación que esto puede generar en sus obras.

Ambas funciones son nuclearmente propias de algunas líneas de cultivo de la abstracción; no de la que se denominó *hard-edge* en un principio, pero sí, por ejemplo, de la *colour field painting* que nos legó Rothko. Aunque la connotación puede darse también en el arte figurativo, lo que nos trae aquí a los cuadros clásicos de El Bosco en relación con ella es que se designen en ellos referentes ocultos que solo pueden desvelarse por sofisticados mecanismos de asociación. Aquello que nos hace aludir a la evocación es asignable, en cambio, a la centralidad que consiguen los efectos



(De arriba a abajo)

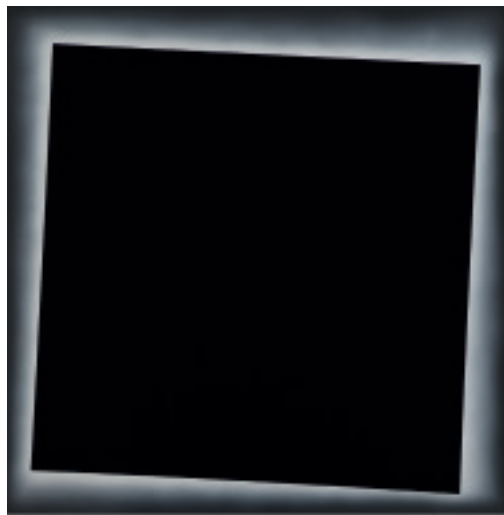
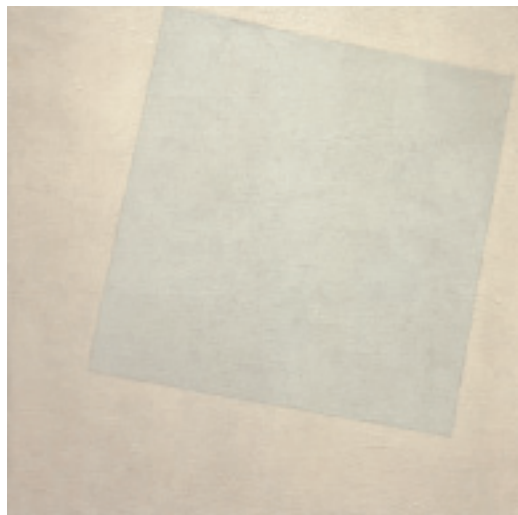
Yturralde, José María L. (1942): Figura imposible circular, 1972. Acrílico y pintura plástica sobre lienzo. Colección Fundación Chirivella Soriano

Yturralde, José María L. (1942): Círculo negro, 2015. Acrílico sobre lienzo.



de las dotes expresivas del artista. Estos determinan una cuidada factura material, fruto de un sofisticado empleo de la técnica pictórica, que nos recuerda a los exitosos esfuerzos de su formación académica. Pero ya al margen del amparo que proporciona el reconocimiento explícito de una realidad asumida que conlleva toda figuración.

Es decir, el interés por la inoculación de factores connaturales a la metodología científica en el arte fue paulatinamente sustituido durante el avance de su carrera por un giro hacia referentes más lejanos a lo objetivamente plausible, y más cercanos a lo transcendente y a lo inasible, así como a la expresión de emociones sentidas para que fuesen captadas



(De izquierda a derecha)

Malevic, Kasimir (1878-1935):  
Suprematist Composition:  
White on White, 1918. Oleo  
sobre lienzo, 79,4 x 79,4 cm.  
Digital image © 2016, The  
Museum of Modern Art, New  
York/Scala, Florence

Yturralde, José María L.  
(1942): Eclipse negro, 1987-06.  
Acrílico sobre lienzo. Colec-  
ción Universitat Politècnica  
de València

estéticamente durante una posterior y pausada contemplación. Ahora, en sus lienzos se connotan intereses y se evocan sentimientos. Mantenerlos denodadamente implícitos es un objetivo fundamental, y con ello configura una nueva poética personal, surgida al albur del desarrollo de las subjetividades que trajo la postmodernidad, que ya ve a la ciencia como un referente simbólico y a la geometría como un mero medio de soporte, y no como los orígenes y fines principales de sus reflexiones.

En su obra anterior, y eso no ha de olvidarse, los desafíos a la razón eran concretos y explícitos. Con esta última aseveración no queremos más que resaltar una diferencia esencial a la hora de comprender su evolución; sin tratar, en absoluto, de otorgar mayor consistencia a una de las dos posturas respecto a la otra.

Tanto es así que actualmente su interés por los agujeros negros y el estudio de las singularidades que implican podrían conducirle a tomar, por ejemplo, la idea de la curvatura del espacio-tiempo como una base capaz de motivar la activación de un determinado proceso creativo. Pero esa nueva serie se produciría en todo momento bajo el signo de la metáfora y con la vocación de que las obras que la conformasen despertasen sensaciones siquiera mínimamente evocadoras de esa condición tan inmensamente potente, que es a la vez tan

imperceptible para nosotros desde aquí.

Pese a ello, en etapas anteriores podría haberse ensayado un problema tan complejo como el de la representación del espacio generalizado  $n$ -dimensional con una amplitud considerable, no como fondo al respecto del cual plantear insinuaciones (que a buen seguro no estarían exentas de interés, por otro lado), sino con la finalidad de alcanzar logros objetivables que facilitasen la directa transmisión del nuevo conocimiento creado, contribuyendo así al desarrollo de esa especie de *revolución científica* que se quería producir en el arte.

Los principios de esa intencionalidad transformadora del arte de la mano de la ciencia a la que acabamos de referirnos suelen situarse en la segunda mitad de la década de los años sesenta del pasado siglo en torno a su participación en el grupo Antes del Arte, liderado por Aguilera Cerni, quien en el año 1968 explicaba que este colectivo (o mejor dicho suma de individualidades) procuraba apuntar al “archisabido y dramático desfase existente entre el estado actual de las ciencias y la información básica utilizada por los distintos medios y tendencias del ‘arte’”. Sin embargo, muchos de los trabajos de su etapa de estudiante de Bellas Artes ya habían denotado previamente ese interés por la ciencia, que se había ido acre-

centando, al igual que el que profesaba por la naciente informática, durante la primera mitad de la misma década, debido a su convivencia con estudiantes de esas disciplinas que también eran colegiales becarios del entonces llamado Colegio Mayor del Beato Juan de Ribera de Burjassot. El pleno desarrollo de esta faceta *procientífica*, se alcanzó durante la década siguiente, en la que fue fundamental su paso por la universidad tecnológica estadounidense por antonomasia: el MIT, concretamente por su Center for Advanced Visual Studies.

En cambio, la atracción por las inmensas potencialidades expresivas del arte abstracto son fruto de su enorme conocimiento experiencial de las obras de las vanguardias históricas europeas, al que contribuyó enormemente su intensa relación amistosa e intelectual con el padre Alfons Roig, y de su vinculación a los artistas del grupo de Cuenca, especialmente a Rueda, Zóbel y Torner. No es baladí, así, la influencia que generó en Yturralde el informalismo abstracto a través de la obra de Tàpies *Grande Équerre*, de 1962, a la que accedió mientras trabajaba como conservador del que iba a ser el Museo de Arte Abstracto de dicha ciudad, durante algunas temporadas de los dos años previos a su apertura.

Generalmente se le suele incardinar dentro de aquello que se vino a denominar abstracción geométrica española. Como es sabido, más que propiamente un movimiento unitario, se trata de una amalgama de propuestas diversas, grupales o personales, imbuidas de los postulados normativistas que, en paralelo a las emergentes opciones pop instituidas bajo la óptica del realismo social, sucedieron a la corriente informalista en nuestro país.

No se puede objetar nada al respecto de esta clasificación en lo que afecta a sus primeras dos décadas de carrera. En la medida en que esta taxonomía acoge ese alto grado de diversidad, podría mantenerse in-

cluso para más adelante, ya que la adscripción de los distintos artistas que la integran podría basarse prioritariamente en que no abandonaran lo fundamental: una dedicación al arte no figurativo basada en la utilización de la geometría. Yturralde, en cierto modo permanece fiel a ese planteamiento.

Sin embargo, si atendemos a que, *a priori* y utilizando los predicados de la matriz de estilo que instituyó Danto, se trata de un arte que es básica y simultáneamente no representacional y no expresivo, no parece, que sea una clasificación del todo adecuada a su poética actual, por cuanto está limitada en ella la apreciación de la condición expresiva, que es incluso directamente negada por algunos integrantes de esta corriente.

En cualquier caso, no es difícil reconocer, al mismo tiempo, un hilo conductor a lo largo de toda la evolución diacrónica que ha seguido. Esa unidad en la diversidad propia, o viceversa, es consecuencia de una confianza sostenida en la validez y vigencia de las bases conceptuales que animan su pintura.

Esa firmeza en lo esencial no cabe entenderla de ningún modo como un inmovilismo acrítico, y por ello no ha impedido



Antonio Tàpies, Gran ics [Gran equis], 1962. Feldespato, pigmentos y cargas aglutinadas con PVA sobre lienzo, 195 x 130 cm. Colección Fundación Juan March, Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca. Imagen: © Cortesía Fundación Juan March, Madrid. Foto: Santiago Torralba



Yturralde. S/T, 1965.  
Técnica Mixta 130 x 270.  
UV001739. Colegio Mayor  
Lluís Vives, Universitat de  
València

que se haya replanteado flexiblemente el discurso que ha ido adoptando en cada uno de los distintos estadios que forman su trayectoria. Ha posibilitado, en cambio, que profundizara enormemente en sus temas de investigación, accediendo así a resultados que no hubieran sido alcanzables si los objetivos hubieran cambiado con frecuencia o sido, alternativamente, dispersos.

Considero que buena parte del interés que Yturralde deposita en las filosofías orientales tiene que ver precisamente con la capacidad de concentración dilatada en el tiempo que esas corrientes de pensamiento dedican a conceptos de apariencia simple pero extraordinaria densidad conceptual. No es nuevo en ese sentido el paralelismo establecido entre su obra y los haikus japoneses. De hecho, su trabajo puede llegar a entenderse como una suerte de aforismos pictóricos en los que la inmensidad de lo cognoscible se condensa en términos plásticos breves y rotundos, poderosos en definitiva.

Creo que son igualmente cuestiones clave las dos siguientes: su apuesta por la pintura como disciplina que garantiza simultáneamente la interacción comunicativa que es propia del arte en los planos intelectual y reflexivo (en el que la piensa haciéndola y en el que reflexiona al observarla) y emocional y sensible (en el que se emociona haciéndola y en el que fruye al observarla); y la opción por la abstracción y su

desarrollo en términos mínimos pero intensos, empleando rigurosamente estrategias que combinan recursos geométricos con los efectos expresivos que brinda la luz (el color).

De hecho, en sus obras, la luz (el color) y la geometría se alían para desentrañar las condiciones de lo absoluto. Sus actuaciones están centradas en problemas de carácter global, relevantes y de extraordinaria complejidad, siempre en el punto de confluencia que articula la hibridación disciplinar.

Este posicionamiento en los límites, sobre los que tanto teorizó su admirado Trías, se producía, al principio, mediante la reflexión en torno al binomio arte/ciencia. No obstante, ahora, se ha girado más hacia el par nada/todo, siendo muy habitual que el vacío y la plenitud, lo mínimo y lo máximo, cohabiten dialécticamente en sus lienzos.

## Cartografías de lo sublime

Aunque la luz y la sombra estén pintadas en el mismo plano, lo primero que salta a la vista es la luz, que no solo destaca del fondo, sino que parece estar más cerca. Lo mismo ocurre con lo sublime y la pasión en los discursos, están más cerca de nuestra alma por una suerte de afinidad natural y por su esplendor, pues siempre reclaman más atención que las figuras y dejan velado en la sombra su artificio. Longino

Hemos considerado apropiado referirnos al ejercicio de cartografiar y a su resultado por cuanto tiene de formidable proceso de síntesis informacional encaminado a generar un valioso elemento de guía. Al trazar mapas geográficos, se condensa de forma muy simplificada, intensamente elemental, la tremenda complejidad de la realidad física de nuestro mundo. Es necesario para ello, básicamente, el recurso a signos convencionales y la identificación de una escala, que entenderemos aquí no solo como elemento de relación dimensional sino, ampliamente, como una especie de clave de descriptación.

Pero el uso metafórico que, pudiendo asociarse a todo lo anterior, nos resulta interesante precisamente a los efectos que perseguimos es el siguiente: la aplicación del proceso de cartografiar, o en definitiva de describir, aquello que, por ser inexistente o plenamente desconocido, puede ser solamente imaginado.

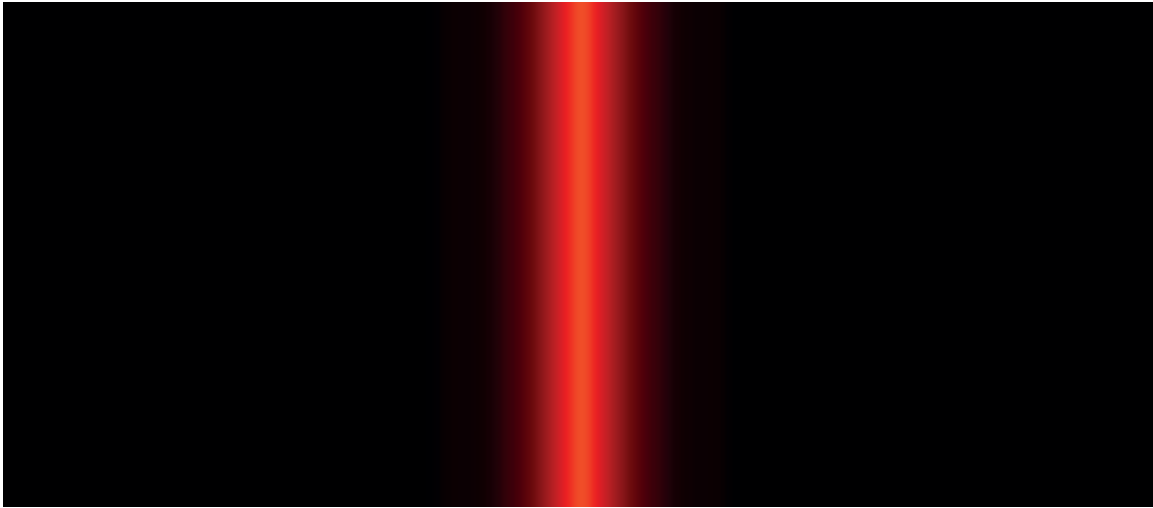
Italo Calvino, en referencia a *sus ciudades*, asociaba indisolublemente la condición de invisibles a la de inventadas y, por ende, a la de irreales. La pintura, en tanto arte visual, tendría que ocuparse, primeramente y entendido superficialmente, de lo visible, de lo existente y observable. No es el caso, como es obvio, de cualquier planteamiento basado en la abstracción. Lo invisible, puede inventarse y devenir real; o existir *per se* aunque no se encarne físicamente de modo alguno. Y, además, esta realidad se alcanza no solo en cuanto a signo u objeto material, sino también en cuanto a idea o forma que puede ser objeto de reflexión intelectual o

experimentación estética. Es ahí donde la creación del nuevo concepto o significado se produce asistiéndose de las maneras en que se narra homológicamente aquello que sí que puede admirarse en el entorno, natural o artificial, que es aprehensible en definitiva.

En *Las ciudades invisibles*, se percibe un claro cinismo prepotente del Gran Kan cuando pregunta inicialmente a Polo “¿Y tú? Vuelves de comarcas tan lejanas y todo lo que sabes decirme son los pensamientos que se le ocurren al que toma el fresco por la noche sentado en el umbral de su casa. ¿De qué te sirve entonces viajar tanto?”. Son obvias las similitudes de lo que significa este pasaje con el juicio que algunas personas ajenas al mundo del arte, o al conocimiento de su historia, vierten sobre una pieza abstracta al contemplarla sin la predisposición necesaria.

Sin embargo, lo que se pretende aquí con la comprensión de las mismas es llegar a enarbolar otra cuestión, también planteada de Kublai a Marco, pero esta vez tras haber escuchado sus múltiples y virtuosas narraciones: “Tú que exploras a tu alrededor y ves los signos, sabrás decirme hacia cuál de esos futuros nos impulsan los vientos propicios”. Resulta claro que la función mediadora que ejerce la sensibilidad del artista terminará siendo útil para enderezar el rumbo que sigan nuestras sociedades, no tanto de modo que pueda imponerse, como de forma que favorezca sutilmente que se alcance, en plena libertad, un mejor destino. Debe prescindirse de cualquier atributo estricta y limitadamente pragmático, en lo que





(De arriba a abajo)

Yturralde, José María L. (1942):  
Dawn, 2012. Acrílico sobre lienzo.

Yturralde, José María L. (1942):  
Deneb, 2009. Acrílico sobre lienzo.

Mark Rothko, Sin título, (negro,  
rojo, negro), (1968). Óleo sobre  
papel encolado sobre lienzo, 83 x  
65 cm. Colección Abelló, Madrid  
Foto: Joaquín Cortes

se refiere a esta utilidad, sin que ello signifique que carezca, por ello, de importancia.

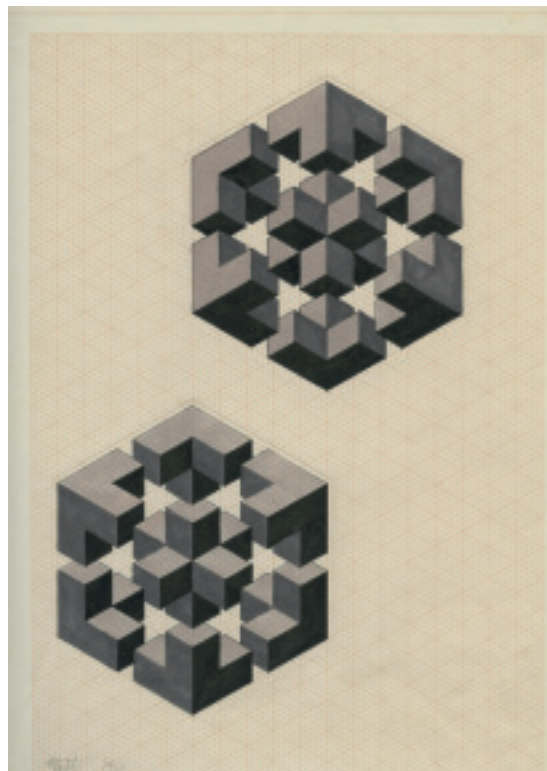
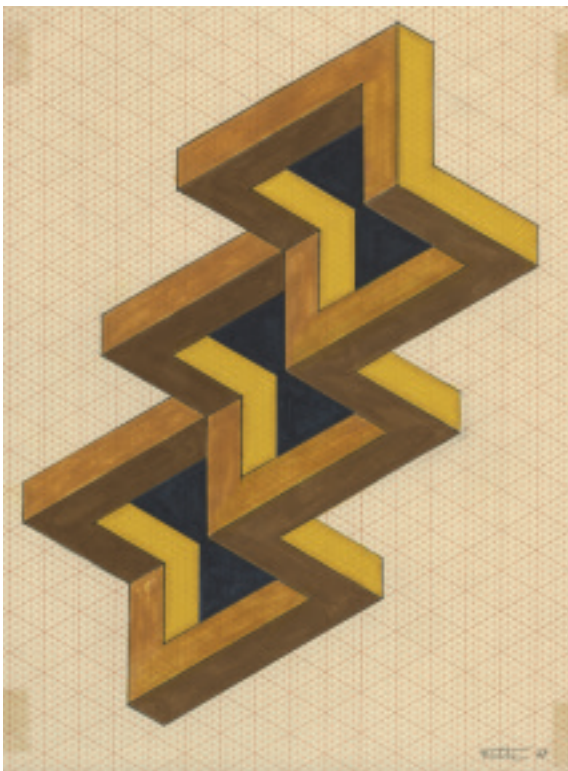
Por lo tanto, el empleo del símil de las cartografías tiene que ver con la confianza en las posibilidades del producto de la actividad artística como elemento implícita aunque ampliamente orientador.

En definitiva, consideramos que en el atlas del Gran Kublai Kan se podrían haber incorporado estas piezas que componen la exposición, de habérselas podido mostrar nuestro particular pintor, como igualmente se hizo con “los mapas de las tierras prometidas visitadas con el pensamiento pero todavía no descubiertas o fundadas: la Nueva Atlántida, Utopía, la Ciudad del Sol, Océana, Tamoé, Armonía, New-Lanark, Icaria”.

A nadie que conozca mínimamente la obra de Yturralde le sorprenderá el hecho de que la frase elegida para el título de la exposición y de este apartado del texto contenga el adjetivo *sublime*. Sus pinturas, siempre al límite del marco asociado a esta disciplina, como ya hemos dicho en el punto anterior, han evocado continua

e intensamente, incluso en las fases de carácter más marcadamente objetivo, emociones que pueden asociarse a lo que suele entenderse, en términos abstractos, por sublime.

Así, de hecho, en relación a su trabajo, parece claro que son aplicables las distintas caracterizaciones derivadas de las tres acepciones que la RAE da del término *sublime*. De acuerdo con estas tres vertientes diferenciadas, y tal y como impone el análisis de sus obras, pueden denotarse tres aspectos de especial relevancia en cualquier propuesta artística, y, por ende, en la suya: la materia primera que es objeto de su reflexión, su propio modo de creación y acción personal, y los resultados objetuales o la manera de conformación de los mismos. Es decir, son sublimes todos y cada uno de ellos, pero lo son por motivos distintos. El primero, porque la base que desencadena el proceso está dentro del ámbito de lo excelso, eminente o de elevación extraordinaria. El segundo, porque cultiva el arte, y la técnica, con grandeza admirable. Y el tercero,



(De izquierda a derecha)

Yturralde, José María L. (1942): Proyecto cometa, 1978. Rotulador sobre papel. Colección particular del artista

Yturralde, José María L. (1942): Bocetos de figuras imposibles, 1972. Rotulador sobre papel. Colección particular del artista

porque sus obras están dotadas de extrema nobleza, elegancia y gravedad.

De esta forma, en el proceso de creación artística de Yturralde, al igual que ocurre en los de otros artistas que han jugado y juegan intensamente, como él, en el campo de la abstracción contemporánea, lo sublime impera en las tres fases en las que puede dividirse esquemáticamente la creación de la obra artística: la de activación e ideación, la que constituye en sí el propio proceso creador y la que tiene que ver con la objetivación, objetual y/o conceptual, del producto. Y es que en lo que respecta a él concretamente, la condición de sublime es inherente tanto al sustrato sobre el que se edifica su obra, y a su motor original que le impulsa a realizarla (en el que, paradójicamente al inicio, ya están muy presentes rasgos ligados fuertemente al fin, a la finalidad) como al elemento en el que se condensa materialmente todo el esfuerzo en última instancia. Ello sin obviar que es consustancialmente sublime también el propio proceso pictórico que se interpone entre ambos extremos.

Por lo tanto, causa, modo y consecuencia se consideran sublimes, y esto puede entenderse así a la luz del propio resultado, de la propia obra, de las consecuencias que desata. El objeto que resulta del proceso es capaz de condensar el fondo y dar muestra del proceso de formalización, de modo que funcionalmente satisface las dos expectativas que se vinculan a todo acto comunicativo o de recepción de una actividad expresiva.

Es muy común referirse a Longino al ensayar en torno a la sublimidad. En su obra de preceptiva y retórica expresa muy al comienzo que “lo sublime es una elevación y culmen del lenguaje”, y declara querer centrarse en los medios para obtener este tono elevado. Únicamente articula en la misma un paralelismo con la pintura, que es el que hemos citado al comienzo de este apartado.

Las fuentes principales de la sublimidad que establece este pensador son cinco, las dos primeras, innatas, y las otras tres, pro-

ducto del arte. Se trata concretamente de las siguientes: (i) concepción elevada de pensamientos; (ii) pasión vehemente e inspirada; (iii) doble formación de figuras, según sean del pensamiento y de la expresión; (iv) la dicción noble (selección de palabras, alocución metafórica y pulimento del lenguaje) y (v) la dignidad y elevación de estilo en la composición.

No cabe duda de la implicación de estas estrategias en el planteamiento artístico de Yturralde. Como ocurría con el acto comunicativo oral que pretendía mejorar Longino, es claro también que todas ellas contribuyen a una mejor recepción estética por parte del observador de sus obras.

Explica Bodei, en su obra *Paisajes sublimes*, que el cambio de paradigma que se da en la civilización occidental, desde mediados del siglo XVIII, y que hace pasar de la supremacía de lo bello a la de lo sublime se basa en “el intento del hombre de construirse a sí mismo poniéndose ya no directamente frente a Dios a través de la oración y el éxtasis, sino agonísticamente frente a la naturaleza indómita y salvaje, con el fin de reflejarse en ella y verse intelectualmente y moralmente superior”.

En otro libro anterior, *La forma de lo bello*, Bodei también lo había explicitado de otra manera, aunque compartiendo un fondo similar: “La ‘dignidad’” del pensamiento y la nobleza de espíritu no es otra cosa que la dignidad de lo sublime: ante las dimensiones y las oscuras fuerzas del mundo, soy consciente de mi nulidad, del riesgo de ser aplastado y anonadado por su poder, de ser un junco doblegado por todos los vientos, pero “un junco que piensa”. Es precisamente ese arrebatado de orgullo, ese desquite moderno del pensamiento y de la humanidad contra la naturaleza toda, lo que suscita el sentimiento de lo sublime.”

Como es evidente, una superación de este tipo solo tiene sentido si se admite la extraordinaria grandeza del paisaje a batir, en la medida que es aquel el que legitimará nuestra nueva posición como verdaderamente preponderante.



Cuando los expresionistas abstractos americanos migren de la representación natural a la condensación de otras emociones abandonando todo medio figurativo, se abrirá paso otro acercamiento a la sublimidad que, si bien suele interpretarse como una imposibilidad de superar la magnificencia de las riquezas naturales de Norteamérica, pretendemos explicar aquí como una consideración de que el verdadero fin al que acercarse es de una transcendencia espiritual suprema, que lo absoluto supera la contingencia de lo material. Renace con fuerza la concepción platónica de lo ideal y se establece un paralelismo con las religiones, que otorgan la condición de verdadera realidad a algo que queda fuera de lo tangible.

La recuperación del pulso del tema de lo sublime se da al llegar a dos filósofos del s.XVIII: Burke y Kant. Sus planteamientos son bien distintos. Para Burke, lo importante es que lo sublime es efecto del temor a lo que de terrible tiene la naturaleza. En cambio, en el caso de Kant, lo fundamental es que un objeto de la naturaleza puede llegar a hacernos “intuible la superioridad de la determinación razonable de nuestras facultades de conocer sobre la mayor facultad de la sensibilidad”.

Kant había escrito en su *Crítica del Juicio* (1790) que “lo bello en la naturaleza se refiere a la forma del objeto, que consiste en su limitación”, mientras que “lo sublime, en cambio, puede encontrarse en un objeto sin forma, en cuanto en él, u ocasionada por él, es representada la ausencia de límites”. (I parte, libro II, parágrafo 23).

Aparece con este pensador la vinculación del concepto de infinito o ilimitado a la idea de sublime. Define dos tipos de sublime: el “matemático” y el “dinámico”. El primero se corresponde con un temor ante la extensión infinita del universo. El segundo está asociado a capacidad destructiva de las fuerzas de la naturaleza.

En uno de los últimos textos escritos por Yturralde, el que constituye el último capítulo de su legado intelectual en forma



Fernando Zóbel, cruzado de brazos (centro de la imagen), rodeado de artistas, coleccionistas y amigos en la inauguración del Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca el 1 de julio de 1966. Yturralde es el primero por la izquierda. Anotaciones manuscritas de Zóbel. Imagen: © Cortesía Fundación Juan March, Madrid. Foto: Fernando Nuño

de libro, *Entropía*, y que se refiere a su Serie Horizons, explica cómo reflexiona “a través de la pintura, sobre las ideas del espacio, el tiempo, la infinitud y lo sublime, donde el vacío, cuna energética de todo inicio, es aquí el origen de una dirección espacial lejana. Un horizonte de sucesos como umbral de nuevos, desconocidos universos”.

Es cierto que la atención al concepto de lo “sublime matemático” queda patente al vincular la infinitud a lo sublime y ocuparse de ello, sin que exista, sin embargo, temor declarado frente a ello. Pero no puede obviarse que está presente igualmente lo “sublime dinámico”, no tanto en cuanto a fuerzas destructivas de nuestro mundo, sino en cuanto a fuerzas desconocidas e incontrolables del espacio sideral.

De hecho, reconoce también en dicho texto “el asombro ante la renovada visión del concepto de paisaje que nos muestran los ahora evidentes grandes espacios insondables, lo que nos desvelan las actuales tecnologías”. Ha planteado también en otros foros su interés por el otro extremo, por el de las dimensiones mínimas, como, por ejemplo, el mundo de lo nanotecnológico, lo que es en cierto modo similar.

Sin embargo hace la siguiente salvedad: “por supuesto no trato de ilustrar nada de esto, simplemente intento transmitir la estructura emotiva que me producen tales acontecimientos y en el fondo, siguen siendo las eternas preguntas, las del célebre cuadro de Paul Gauguin: ¿de dónde venimos?, ¿quiénes somos?, ¿adónde vamos?”

Es aquí donde de forma más palmaria se advierte su posicionamiento personal frente a lo sublime. Incorpora la componente de la tradición europea, partiendo de una mezcla de asombro por lo natural y orgullo por los logros morales (y científicos y tecnológicos) de la sociedad; pero se acerca también a la revisión norteamericana al centrarse, no en la representación explícita del dominio sobre lo natural, sino en la traslación de las emociones que siente frente a los mismos. Eso último es muy próximo a una concepción abstracta de lo sublime canónica.

Rosenblum fue el historiador del arte que acuñó el concepto de lo “sublime abstracto”, objeto de las investigaciones pictóricas de los expresionistas abstractos de la escuela de Nueva York. Aludía en el seminal artículo de 1961, “The Abstract Sublime”, publicado en ARTnews 59, nº 10, a su “heroica búsqueda de un mito propio que encarnara el poder sublime de lo sobrenatural”, indagación sobre la que pesaba la tradición heredada de los románticos europeos de los siglos XVIII y XIX, pero filtrada por el tamiz

propio de la cultura estadounidense. Los cuatro maestros de lo sublime abstracto que identificaba en sus distintos escritos eran Newman, Still, Rothko y Pollock.

Este crítico complementaba con consideraciones muy relevantes el criterio extendidamente compartido de que todos ellos habían rechazado los planteamientos cubistas, su “vocabulario geométrico” y su “estructura intelectual”, para acceder a un “tipo nuevo de espacio, creado por dilatadas superficies de luz, color y nivel”. Expresamente insistía en que esa ruptura con la tradición cubista, más allá de lo formal, se debía a “razones espirituales que, entre las ansiedades de la era atómica, parecen corresponderse de repente con la tradición romántica de lo irracional y lo formidable, así como con el vocabulario romántico de las energías ilimitadas y los espacios infinitos”.

No es otro lugar distinto, como habremos apreciado, aquel en el que Yturralde despliega sus dotes. Por esa razón consideramos que gravita, *a priori*, en esa órbita de agentes interesados por lo “sublime abstracto”. Algunos podrían pensar que no puede pasarse de largo que cierta influencia de lo “sublime natural”, o próximo al “dinámico” en terminología kantiana, es también patente en su trabajo.

Si bien es cierto que sí que existe un estado de sobrecogimiento que activa su pintura, y que este es fruto de una admiración múltiple (por la lejanía espacio-tempo-



Paul Gauguin (1848-1903).  
¿De dónde venimos? ¿Qué  
somos? ¿Adónde vamos?,  
1897-98. Óleo sobre lienzo,  
391 x 374.6 cm. Museum of  
Fine Arts Boston

ral, por la vastedad de nuestro espacio sideral, por la naturaleza de los planetas lejanos que se avistan con telescopios; o también por lo inapreciablemente pequeño, por la materia que es objeto de las investigaciones nanotecnológicas...), en todo caso la propia imposibilidad de contemplar esos paisajes, de aprehenderlos visualmente, hace que el mecanismo de evocación de los mismos quede dentro del encuadre de lo sublime abstracto. Y todo ello a pesar de que gocen de esa condición de elemento natural y de que esté latente el sobrecogimiento porque sea el hombre contemporáneo el que esté explorándolos y aspirando a dominarlos.

Sin embargo, no fue ese orgullo causado por el dominio de lo humano sobre lo natural, sino la visión apocalíptica que impregnaba el temor al futuro durante la guerra fría la piedra de toque que trasladó el interés de los artistas de la Escuela de Nueva York a la búsqueda de nuevos significados trascendentes. Lo sublime reapareció en ellos, tal y como era concebido por Burke, como acercamiento al temor a lo terrible, pero, en este caso, no al de los elementos naturales, sino al de lo artificialmente creado por el hombre. Pero esa reacción frente a la hecatombe, lo que reclamaba precisamente era poder poner a disposición del individuo contemporáneo una especie de poder taumáturgico que le hiciera sobrellevar lo que, en definitiva, era una falta de esperanza.

Tanto el artículo de Newman "The sublime is Now", publicado en *Tiger's Eye* en 1948, como su obra *Vir Heroicus Sublimis* motivaron los posicionamientos de los primeros artículos de Rosenblum. El juicio que emite el historiador al respecto del trabajo de este artista es muy indicativo de algo que queremos también destacar en referencia a Yturralde: "Newman valientemente abandona las seguridades de las geometrías pictóricas que le son familiares a favor de los riesgos de iniciativas pictóricas no probadas, y como ellas, él produce impresio-

nantemente simples misterios que evocan el primitivo movimiento de creación".

El texto de Newman suele entenderse como un manifiesto con ansias diferenciadoras, que esperaba que fuera útil para distinguir el nuevo trabajo de algunos de los pintores de vanguardia americanos del momento de toda forma de abstracción practicada en el viejo continente. La noción o categoría estética de sublime, mejor dicho su adopción del original europeo y su transformación evolutiva en EE.UU., iba a ser el objeto de comparación.

Para ello, partiendo del ideal de belleza de la Grecia clásica y centrándose en el cambio de paradigma que la modernidad pretendía operar sobre ese mismo canon revisado que todavía pervivía desde el Renacimiento, era necesario demostrar la ineficacia del arte europeo para hacer avanzar el significado de lo sublime. Así expresaba las razones del fracaso: "el arte moderno, tomado sin contenido sublime, era incapaz de crear una nueva imagen sublime". En Norteamérica, en cambio, podían encontrar una respuesta adecuada, liberados de cualquier atadura histórica y "negando completamente que el arte deba preocuparse por el problema de la belleza y por dónde encontrarla".

"En lugar de erigir *catedrales* a partir de Cristo, del hombre o de la vida, estamos creándolas a partir de nosotros mismos, de nuestros propios sentimientos", decía manifiestamente Newman.

La rotunda frase final de su texto condensa, además, la base conceptual de la consideración de su actitud como planteamiento innovador y plenamente extensible, en la medida en que "puede ser entendido por cualquiera que lo mire sin las nostálgicas gafas de la Historia".

No creo que Yturralde abandone el uso de las gafas de la Historia, pero estoy convencido de que las suyas no son unas simples gafas nostálgicas y, por ello, podrá pintar en ese nuevo límite entre las dos concepciones de sublime que he procurado, de manera distinta a él, eso sí, cartografiar. Al hacerlo, obtendrá nuevas obras "pulidas, pulcras, lisas e impec-

bles” pero, y esto es seguro, desprovistas de cualesquiera de las lacras atribuibles a esos calificativos que vengán impuestas por las inmediateces de nuestra sociedad positiva, de acuerdo con lo que plantea el surcoreano Byung-Chul Han. Ocuparán espacios cada vez más sofisticados, en los que se garantice la distancia contemplativa, provocando una mejor sinergia entre arte y arquitectura.

Sospecho que se seguirán reconociendo felizmente en ellas los ecos de los planteamientos de Albers y Rothko, artistas por los que tanto aprecio siento. Y creo que permanecerá al margen de las derivas hacia lo *more playful*, a pesar de la sugerencia personal de Greenberg, en las que sí que se instalaron otros, como su también muy admirado Halley.

En conclusión, por muy inextricables que sean los territorios ignotos, el arte se

demuestra como un posible medio de exploración no exento de eficiencia, incluso en términos asimilables en cierto modo a científicos. Las indagaciones que sensiblemente realiza un artista se plasman en peculiares mapas que nos proveen no tanto de información codificada a nivel de utilidad práctica como de otro tipo de contenidos también extensivos, y que no lo son solo en el plano emocional sino también en el racional.

Las futuras contribuciones que, al reinterpretarse, se harán de estas obras de arte de Yturralde, en cuanto a objetos de nuestra cultura material que sobrevivirán a nuestra época, sujeta indefectiblemente a la contingencia temporal que le es naturalmente propia, constituirán, sin lugar a dudas, nuevas vías de conocimiento extraordinariamente valiosas.



Newman, Barnett (1905-1970)  
Vir heroicus sublimis, 1950-51.  
Oleo sobre lienzo, 242.2 x 541.7 cm.  
Digital image© 2016, The Museum of  
Modern Art, New York/Scala, Florence

# Yturralde: estableciendo conexiones en el tiempo, el espacio y la vida

Roger F. Malina  
Investigador. UT Dallas. School of Arts,  
Technology and Emerging Communication

La extensa y constante carrera de Yturralde se caracteriza por estar artística y estéticamente impulsada por el efecto de emplear la ciencia y la tecnología como estrategia. Desde sus pioneros trabajos de arte computacional en 1968 en Madrid, hasta sus trabajos de sky art en los 1980s o en las pinturas realizadas en su etapa última, aboga por el uso conjunto de varias vías de conocimiento, enlazando las artes y las ciencias. Este texto se centra en el trabajo y las ideas de Yturralde, contrastando las de los años 1960s con las de la actualidad, desarrollando conexiones entre su trabajo y las más amplias historias del arte y de la tecnología, de la ciencia de la percepción, así como de las matemáticas transcendentales y de dimensiones superiores.

¿Dónde empezar a analizar el vigoroso viaje artístico de 60 años de Yturralde? Al revisar décadas de pintura, arte informático, sky art y performances de Yturralde, me sorprenden el carácter de viaje y la búsqueda interior de significados, así como aquellas estructuras que crean conocimiento y que generan experiencias que lo ponen a prueba.

Hoy en día reconocemos a Yturralde como un precursor y pionero en la historia del arte computacional. Desde 1968 a 1973,

participó en una serie de seminarios académicos en el Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, institución que había acabado de recibir un ordenador central de IBM, el primero en la España del momento. Entre otras cosas, Yturralde desarrolló un generador de figuras imposibles (1), que fue la obra con la que contribuyó a la primera exposición de arte informático en España, en 1972. La muestra incluía también trabajos de Knowlton, Csuri, Nake, Noll, Mohr y otros.

Su búsqueda de figuras imposibles es parte de un cuestionamiento más amplio acer-



Yturralde, José María L. (1942): Cometa en el cielo, 1972. Fotografía. Colección particular del artista



ca de la “realidad”. En 1978 él mismo escribió (2): “En el universo del que todos nosotros formamos parte, nos cuestionamos nuestra propia realidad a través de varias vías de conocimiento que nos son disponibles.”

Prosigue estableciendo la agenda de la relación arte-ciencia, que hoy se ha convertido en un creciente desarrollo sociológico internacional. Expone al respecto: “Fundamentalmente, estas vías están determinadas por las ciencias y el arte. Estas dos disciplinas no son sistemas aislados sobre los que podamos hablar en términos absolutos; más bien, son el producto de diversas investigaciones de la realidad que se han establecido como la clave primordial en el comportamiento humano.”

Argumenta en referencia a esta rela-

ción arte-ciencia: “Estas dos disciplinas son complementarias; cada una influencia a la otra, a menudo activando un considerable enriquecimiento mutuo”.

Fija una agenda, en definitiva, consistente en los siguientes tres puntos:

- “1. Un interés por explorar y explicar el propio proceso creativo del artista.
2. El intento de crear imágenes al más alto nivel artístico posible, así como imágenes claramente comunicantes. Esto implica el tratamiento de un contenido estético o de datos como una forma de información medible.
3. Un interés en producir varios grados de tensión psicológica y emocional en el espectador.”

Tan simple como complicado.

### **Metáforas sobre la relación arte-ciencia: el árbol de la sabiduría y la red de conocimiento**

En nuestros sistemas de conocimiento a menudo nos referimos a la metáfora del “árbol de la sabiduría”. Las artes y las ciencias están en ramas diferentes. Con sub-ramas para la pintura, la escultura, el teatro y demás; y con otras para la física, la biología, la ingeniería, la filosofía, etc. A medida que el árbol crece, las ramas se separan. En general, nuestras instituciones culturales, universidades y centros de investigación están organizados utilizando estructuras que reflejan esta metáfora. La mayoría de las personas viven en una sola rama. Y el “considerable enriquecimiento mutuo” que Yturralde invoca recae sobre inusuales individuos que, como él, son ágiles y se mueven, cruzando de una rama a otra por los lugares seguros que así lo permiten.

Una metáfora diferente es la de la red del conocimiento. Esta metáfora se ha convertido en muy familiar por el uso de internet.

Entendemos que la red es al mismo tiempo física, social y conceptual. Los nodos están fijados y se generan fuertes o débiles vinculaciones entre ellos. La red, en términos semánticos liga términos con ideas, y es social y semióticamente dinámica. Ha ido evolucionando para incorporar útiles conexiones que pueden ser temporales o a largo plazo. Desafortunadamente no sabemos aún cómo construir organizaciones que encarnen las virtudes propias de una red de conocimiento.

La carrera de Yturralde hasta el momento demuestra una notable capacidad para navegar a través de los lugares seguros que tienden puentes entre las redes de conocimiento que cruzan las artes y las ciencias. Esto es así tanto por sus viajes físicos (su paso por el Centro de Cálculo de Madrid o el Centro de Estudios Visuales Avanzados del MIT (CAVS), y su trabajo

en la URSS o sus visitas a Uzbekistán son muestras de ello) como por su trabajo en la *Universitat Politècnica de València* entre otros sitios. Pero esto refuerza que la naturaleza de la mayoría de sus prácticas interdisciplinarias es que ellas están incardinadas en lugares en los que el “mutuo enriquecimiento” que Yturralde defiende se desarrolla a través de la colaboración y el diálogo interpersonal. A menudo estos lugares son de vida corta, desgraciadamente. De hecho, ni el CAVS del MIT ni el Centro de Cálculo existen hoy en día.

Este análisis metafórico nos recuerda que necesitamos separar, cuando sea posible, los problemas conceptuales o teóricos de las cuestiones sociológicas que se dan

en las conexiones entre las artes, las ciencias y la tecnología. Randall Collins, en su “Sociología de las filosofías: una teoría global del cambio intelectual”(3), nos recuerda cómo la historia de las ideas está enmarcada en la historia de los lugares y es fruto de los roles que desempeñan los individuos especiales, como es el caso de Yturralde. Una vez escribí cómo en cualquier familia, con varios niños, pueden distinguirse condiciones propias de colonos y de nómadas, configurando rasgos muy profundos de la personalidad de los individuos. Algunas personas se sienten como en casa en su propia disciplina, otras solo encuentran sentido mediante la exploración nómada, tanto en lo geográfico como en lo intelectual.

## Arte y Tecnología

Un buen ejemplo de esta conexión entre ideas, personas y lugares es György Kepes, cuyo historial de lugares comprendía ámbitos como el estudio de László Moholy-Nagy en Berlín, la Nueva Bauhaus en Chicago y el incipiente CAVS del MIT. El CAVS fue una “prueba de existencia” del enriquecimiento mutuo que promueve Yturralde, pero no solo se utilizaban allí recursos de alta tecnología, como láseres u holografía, que supo aprovechar, sino que también se mostraba interés por el arte en el espacio público y otros tipos de intervenciones artísticas, lo que también le influyó. Esto le llevó, efectivamente, al sky art y a los proyectos de cometas que Yturralde se puso a desarrollar, trabajo del que el último Otto Piene, quien fue el siguiente director del CAVS, tras Kepes, fue un abandonado. Piene continuó siendo un precursor del arte del espacio, recuperando el espacio exterior para usos artísticos, más allá de los propósitos gubernamentales o militares.

Así, en parte, este interés del CAVS por el compromiso público reflejaba el ambiguo rol social de la ciencia y la tecnología en un lugar como el MIT en los 1960s y 70s. Inevitablemente este periodo estaba marcado por la guerra de Vietnam y la emergencia de la guerra de alta tecnología, que se ha acelerado en los últimos 50 años. Como se puso de manifiesto por García Bravo y García (1), en los 1960s los ordenadores centrales estaban asociados con el control gubernamental, y en España, bajo el régimen de Franco, algunos artistas fueron acusados de “ciberfascismo”, siendo que tanto en EE.UU. como en Europa el movimiento que fundía arte y tecnología tambaleó.

Pasaron varias décadas hasta que el ordenador personal transformó la integración social de estas tecnologías. Sin embargo, permanecía el riesgo de que algunas clases de producción artística pudieran ser tan dirigidas por la tecnología que se mantuvieran a niveles de *demo*, tecno-arte, modos que no alcanzan aquel punto

de los propósitos de Yturralde consistente en “crear arte al nivel estético más alto que sea posible, e imágenes claramente comunicantes”. En varias áreas de la tecnología, ahora es el mundo empresarial el que está marcando la dirección, por encima del militar (p.e. videojuegos, *social media*) y vemos, por ello, el trabajo fuertemente teñido por este origen mercantil. Hay una inevitable, e irresoluble, tensión entre la aplicación de nuevas tecnologías en las artes y en los ámbitos corporativos o gubernamentales. Yturralde insiste en primer lugar en los objetivos estéticos. “Esto implica el tratamiento del contenido estético o los datos como un modo de información medible.”

Estas cuestiones fueron tratadas intensamente en las conferencias Art Transition del MIT, y el CAVS fue un lugar “seguro” para

cierta clase de exploraciones artísticas y asunciones de riesgo que eran difíciles de prever en una organización como esta, dedicada al desarrollo tecnológico, en la que el enfoque empresarial o militar puede a menudo dominar. El *MIT Media Lab* surgió por causa de las disputas institucionales debidas a estas paradojas, de modo similar a como ocurrió con la conversión del Centro de Cálculo en Madrid, con su proyecto de investigación, en un centro de computación.

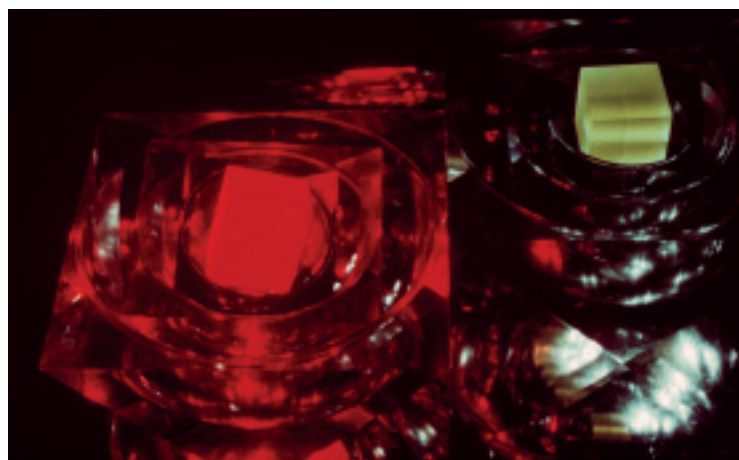
El retorno de Yturralde a la pintura, y al estudio de “diseños visuales enigmáticos” (1) refuerza, sin embargo, que su arte informático era una respuesta a sus cuestionamientos estéticos y búsquedas, estando enfocado a explorar cómo los ordenadores permitirían ciertas clases de reconocimientos que serían difíciles sin ellos.



(De arriba a abajo)

Yturralde, José María L. (1942):  
Figura imposible, 1968. Serigrafía.  
Colección particular del artista

Yturralde, José María L. (1942):  
Reflections, homenaje a Kepler III,  
1968. Láser y técnica mixta. Colección particular del artista





## Arte y Ciencia

Tras las figuras imposibles, se encuentra el área de las matemáticas de dimensiones superiores. Linda Dalrymple Henderson, en su ensayo sobre la cuarta dimensión y la geometría no euclídeana en el arte moderno (4), revisa los dos últimos siglos de exploración artística y científica. Es un siglo con una inacabable fascinación y obsesión por las estructuras transcendentales. En el caso de Yturralde, como ocurre en el de otros, el sentido de los espacios que se encuentran más allá de nuestra percepción remite no solo a la cuestión de dimensiones superiores, sino también al universo físico que hay más allá de los límites de nuestra experiencia. La cuestión de la ingravidez nos lleva a cuestiones como la del contenido del vacío, o la de la deformación del espacio debida a los agujeros negros. Y hoy, por supuesto, con los misterios de la energía oscura y la materia oscura, cuya existencia está inferida pero cuya naturaleza es desconocida. Como Henderson documenta, el acoplamiento de las matemáticas de dimensiones superiores y la estructura del espacio converge en los postulados de la teoría de cuerdas y en los modelos cosmológicos contemporáneos.

Algunos de los artistas cuya obra es documentada por Henderson actuaban por indagaciones espirituales; otros, en cambio, perseguían avances matemáticos y en geometrías no-euclídeanas. En ellos se aprecian ecos de las viejas búsquedas de sagradas geometrías que acaecían en los siglos anteriores. En el caso de Yturralde la conquista espiritual es secular. Tal y como Juncosa cita del diario de Yturralde (5): “Mi intención ha sido lograr una atmósfera de fluida transparencia, de comunión con un tipo de energía en lenta expansión, y esa energía se refiere a la sensibilidad y la emoción, a una experiencia poética. Quizás hay un elemento espiritual o místico, pero no creo que la

sensualidad, la propia vida, el aquí y el ahora de este evento sea específicamente religioso o sagrado”.

Yturralde ancla su obra en la propia experiencia estética, en la asociación entre las matemáticas y las artes que se ha dado a lo largo de los siglos, y en la profunda convicción de que las matemáticas ocupan un lugar especial en la dotación de sentido al mundo. Eugene Wigner, en su ensayo sobre la “irracional efectividad de las matemáticas” (6), sin embargo, elimina cualesquiera aspectos místicos. Finaliza su ensayo así:

“Déjenme terminar con una nota alegre. El milagro de la procedencia del lenguaje de las matemáticas para la formulación de las leyes de la física es un maravilloso regalo que ni entendemos ni mereceremos. Deberíamos estar agradecidos por ello y esperar que mantenga su validez en las futuras investigaciones y que se extienda, para mejor o para peor, a nuestro placer, incluso aunque quizás también lo haga para nuestro desconcierto, a las amplias ramas del saber.”

Esto se refleja en Yturralde cuando dice que está involucrado en “una sistemática y precisa búsqueda de los patrones elementales que tienen su base en las matemáticas y en la estructura geométrica de la realidad sensorial”.



Yturralde, José María L. (1942): Proyectil o cohete, 1980. Lápiz sobre papel. Colección particular del artista

## Entonces y Ahora

En 1967, Yturralde expuso en la IX Bienal de Sao Paulo antes de que empezara a participar en los seminarios del Centro de Cálculo. De casualidad, o quizás por sincronicidad, aquel fue el año en que mi padre, Frank Malina, estaba trabajando en el primer número de la revista Leonardo. Aquella primera edición apareció en enero de 1968. György Kepes fue miembro fundador del comité editorial, Otto Piene se unió más tarde, y tanto los que se consideran hoy pioneros del arte informático, Frieder Nake y Herbert W. Franke, como el experto en estética Frank Popper fueron durante mucho tiempo consejeros. Como se ha expuesto más arriba, la historia de las redes sociales que vinculan las artes y las ciencias dependen de los transgresores en dominios clave que frecuentemente desempeñan actividades híbridas en ambos campos, o colaboran próxima e intensamente con colegas de otras áreas. Otro miembro ejemplar del primer consejo de Leonardo fue el fallecido A.L. Copley, un investigador médico que era a la sazón un prominente pintor expresionista de la escuela neoyorquina.

En 2015 publicamos un artículo sobre Yturralde escrito por Esteban García Bravo y Jorge A. García (1). He ejercido como editor ejecutivo de Leonardo desde 1982 y, como ya he mencionado aquí, tengo la sensación de estar involucrado en la comunicación intergeneracional. Tal y como he argumentado antes, la visión artística de Yturralde es muy simple, pero a la vez muy compleja en su desarrollo, en parte, a causa de nuestras estructuras sociales y del modo de organización común, pero, también, porque muchos de los conceptos y realizaciones quedan fuera de nuestro alcance. La “sistemática y precisa búsqueda de los patrones elementales cuya base está en la estructura matemática y geométrica de la

realidad sensible”, a la que alude Yturralde, es, realmente, un objetivo a largo plazo.

Simple y complejo. ¿Igualmente, antes y ahora? ¿Qué es diferente ahora respecto a cuando el artista estaba interesado en usar la ciencia y la tecnología en los 1960s?

Cuando mi padre fundó la revista Leonardo, estaba trabajando como artista pionero en arte cinético, aunque era a la vez un pionero en ciencia e ingeniería aeroespacial. Afrontó la misma hostilidad de los críticos de arte de aquella época a la que se refiere Yturralde. “Si tienes que enchufar una obra no es, obviamente, arte”, argumentaban. Mi padre tuvo que trabajar como electricista para instalar sus obras cinéticas en las galerías de París. Actualmente, la cultura digital es tan penetrante que el acceso a la tecnología informática es lo menos relevante, a pesar de que los artistas trabajan ahora en las fronteras de diversas tecnologías emergentes, como pueden ser las que van desde el bio-arte a las artes del espacio o el uso de materiales novedosos. Evidentemente, distintos ámbitos del mundo del arte han detectado la oportunidad y ayudado a promover la comunidad creativa cuyos resultados tienden puentes entre las artes, la ciencia y las nuevas tecnologías. Lo que tal vez resulte nuevo es el alto grado de alfabetización técnica y científica de muchos artistas, desmintiendo el mito de “las dos culturas” propuesto por C.P. Snow. Sin embargo, la alfabetización cultural de muchos científicos sigue siendo quizás tan pobre hoy como lo era en la época de este autor.

La revista Leonardo ha abanderado desde su inicio los escritos de los artistas sobre su propio trabajo. En los 1960s, los críticos de arte bloquearon a los mismos el acceso a la literatura y a la discusión pública, poniendo el foco sobre el expresionismo abstracto y la modernidad. La revista Leonardo promovió,



Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid en los años setenta. Imagen Cortesía de la Universidad de Alicante

por el contrario, los escritos de artistas como un complemento a su actividad creativa. Los científicos, que no están formados para intentar ser escritores, escriben generalmente sobre su trabajo científico como un complemento a la investigación. Hoy en día, la propia página web de Yturralde ([www.yturralde.org](http://www.yturralde.org)) es un muy buen ejemplo de cómo son las prácticas actuales de los artistas contemporáneos. Los artistas que desean escribir pueden hacerlo, pero también pueden mostrar su trabajo directamente al público. La situación ha cambiado y no hay duda de que internet favorece la circulación de la obra, especialmente la que no ha sido financiada por las instituciones.

Un tercer aspecto es la relación de la ciencia y la tecnología con la sociedad en sentido amplio. Como se ha analizado antes, el trabajo que enlaza las “maneras de comprender” científica y artística es una búsqueda milenaria. Durante la primera mitad del siglo XX hubo diversas áreas de interacción en los pares arte-ciencia y arte-tecnología. Eric R. Kandel (7) aborda cómo en la Viena de finales del siglo XIX se dieron interacciones entre los investigadores mé-

dicos, centrados en los nuevos avances en psicología y en las ciencias cognitivas, y la comunidad artística, a menudo provocadas por encuentros sociales en *cafés* o en otros espacios propios de las sociedades de salón. Con la Bauhaus y la emergencia de los nuevos medios, como la fotografía y el cine, el trabajo experimental pudo desarrollarse pero no fue institucionalmente estable (la vida de la Bauhaus fue muy corta). La relación de la ciencia y la tecnología con la sociedad en su conjunto sufrió una dramática transición durante la segunda guerra mundial, cuando los gobiernos se convirtieron en financiadores dominantes, y verdaderos fijadores de prioridades, en muchos campos de la ciencia y la ingeniería. Vannevar Bush (8) en su informe para el presidente Eisenhower, “Ciencia, la frontera sin fin”, insistió en que el fomento de la ciencia básica era un mandato y responsabilidad gubernamental. Justificó el punto de vista filo-técnico y optimista fundado en que las aplicaciones militares que permitieron a los aliados ganar la guerra fueron posibles gracias a la ciencia básica, de modo que este método podía ser

usado para afrontar las necesidades sociales y hacer un mundo mejor. La realidad de nuestro conflictivo mundo del antropoceno contrasta con este tecno-optimismo que proliferó tras la segunda guerra mundial. Esta “amalgama compacta” entre gobierno y ciencia está descomponiéndose, por causa del estancamiento de la inversión en ciencia y de la creciente desconfianza pública.

En los 1960s, la ciencia y la tecnología eran funciones regaladas, y mucha de la actividad artística en general o artística-tecnológica estaba impulsada por las grandes corporaciones (Bell, Phillips...). Actualmente el paisaje se ha alterado dramáticamente. La cultura digital ha modificado el contexto en cuanto a la procedencia de adoptar los modos científicos y tecnológicos en el arte, y la cultura de internet habilita nuevas formas de colaboración. La Unión Europea, por ejemplo, ha lanzado recientemente el programa STARTS (Science, Technology and the Arts) para financiar proyectos que combinen arte y tecnología

con aplicaciones comerciales. La razón de ser de STARTS sigue el discurso que consiste en que la intersección arte-ciencia-tecnología, en un ambiente de creatividad e innovación, produce el surgimiento de emprendedores que garantizan la creación futura de empleo, una agenda que instrumentaliza la comunidad activa en pro de la relación arte-ciencia-tecnología de una forma que diverge de dos de los principales objetivos de Yturralde, consistentes en “producir varios grados de tensión psicológica y emocional en el espectador” y en “alcanzar una atmósfera de fluida transparencia, de comunión con una suerte de energía en lenta expansión, referida a la sensibilidad y a la emoción, a la experiencia poética en definitiva”. La simplicidad compositiva y la intensidad estética del trabajo más reciente de Yturralde (Enso, Horizons) rayan tanto en el ámbito de las ciencias de la percepción como en el de los conceptos de transcendencia, nos recuerdan cuál es la base interna de la actividad de Yturralde durante su carrera nómada.



Yturralde, José María L. (1942): Eclipse solar, 1988. Fotografía. Colección particular del artista

## Pensamiento de cierre

He mencionado más arriba que me encuentro involucrado en la comunicación intergeneracional en la medida en que mi trabajo me lleva a entrar en contacto con pioneros como Yturralde y estudiantes jóvenes, igualmente encaminados a crear arte recurriendo a la ciencia y tecnología actuales. La visión de Yturralde es a la vez simple y compleja, he dicho, y a lo largo de su carrera algunas cosas han cambiado mientras que otras perduran. Él mismo dice: “En el universo del que formamos parte, cuestionamos nuestra propia realidad a través de varias vías de conocimiento que nos son disponibles” y que “pintando persigue un nuevo orden, una nueva dimensión perceptiva que estimule el acto de interpretación en el espectador y procure un estado de activa participación por medio de reconstrucciones mentales”. La gran confianza en sí mismo, y su extraordinaria pericia, cualidades que Yturralde ha desplegado a lo largo de su continuada carrera aún en curso lo convierten en un ejemplo de los beneficios provenientes de la asimilación de los modos de la ciencia y la tecnología en las artes dentro de las realidades de los contextos sociales. Edward W. Said (9) en su argumentación del “estilo tardío” de los artistas creativos, indica que el interés no se centra tanto en la sabiduría, la armonía, la serenidad y el cierre; sino más bien en la intransigencia, la dificultad y la contradicción no resueltas. Al comparar las primeras abstracciones geométricas de Yturralde de 1965 con sus resplandecientes y ambiguas últimas abstracciones, caemos en la cuenta de que esta tarea pasa a ser, de hecho, una especie de figura imposible, en la que el estilo temprano y el tardío terminan por cerrar, juntos, el círculo.



(De arriba a abajo)

Gustavo Goebel Weyne, Brazilian, 1933–2012: Cartel IX Biennial de Sao Paulo, 1958

Cartel Electro-peinture. Franck J. MALINA, 1955. Galerie Colette Allendy, Ranelagh (Argentina)





## Referencias

1. GARCÍA BRAVO, E. y GARCÍA, J.A.. *Yturalde: Impossible Figure Generator*, en *Leonardo*. Vol. 48, No. 4. MIT Press, 2015.
2. YTURRALDE, J.M.. *Ambiguous Structures*, en *Hypergraphics: Visualizing Complex Relationship in Art, Science And Technology*. Brisse Ed. AAAS Selected Symposium 2, 1978.
3. COLLINS, R.. *Sociología de las filosofías: una teoría global del cambio intelectual*. Hacer, 2009.
4. HENDERSON, L. D.. *The Fourth Dimension and Non-Euclidian Geometry in Modern Art*. Princeton University Press, 1983.
5. JUNCOSA, E.. *Transfinito: El estilo sublime del último Yturalde*. CAC Málaga, 2015. (En referencia al diario personal de Yturalde que se transcribió al catálogo de su exposición individual en el IVAM en 1999).
6. WIGNER, E.. *The Unreasonable Effectiveness of Mathematics in the Natural Sciences*, en "Communications in Pure and Applied Mathematics, vol. 13, No. 1". John Wiley & Sons, Inc., 1960.
7. KANDEL, E.R.. *La era del inconsciente: la exploración del inconsciente en el arte, la mente y el cerebro*. Paidós, 2013.
8. BUSH, V.. *Science, the endless frontier; a report to the President on a program for postwar scientific research*. United States of America. Office of Scientific Research and Development, 1945.
9. SAID, E.W.. *Sobre el estilo tardío. Música y literatura a contracorriente*. Debate, 2013.

# La pintura visionaria de Yturralde

Ignacio Gómez de Liaño Alamillo  
Escritor

Cuando en el curso 1969-1970 inicié en el Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid mis investigaciones en el campo de la perceptrónica y la pintura, y en el de la gramática y la arquitectura, me encontré con un amplio y variado elenco de artistas cuyas obras hicieron gran impresión en mí. Probablemente, las que más me impactaron fueron las *Figuras imposibles* de José María Yturralde. Esas pinturas mostraban en el tradicional espacio bidimensional del papel o del lienzo cuerpos geométricos de tres dimensiones cuya existencia era sin embargo imposible, pues exigían, para poder existir, una cuarta dimensión que solo podía aportar el tiempo. Las *Figuras imposibles* planteaban importantes interrogantes sobre la percepción y sobre las virtualidades del espacio en el que residen los cuerpos físicos. Su trazado implicaba, ciertamente, un especial ingenio geométrico, y, sobre todo, suscitaba en la mente no pocas preguntas, como si con ellas el artista hubiese hecho un relato de intriga que acababa cautivando al que se paraba a contemplarlas.

Yturralde presentaba de forma tan persuasiva los cuerpos geométricos —imposibles y, sin embargo, tan asombrosamen-

te verosímiles—, que creaba una tensión emocional. Al examinar las figuras sentía, y ahora lo he vuelto a sentir, que su poder de persuasión estaba íntimamente ligado a la personal forma de usar el color del artista. Una forma esplendorosa al tiempo que sutilmente pensada. Ese culto al color no tenía parangón entre los pintores constructivistas de su generación, aunque tal vez se le podrían encontrar precedentes en figuras, por otro lado muy disímiles, como son las de Eusebio Sempere, Victor Vasarely y Cruz-Díez. En todo caso, Yturralde se las había arreglado para conseguir que ciencia y emoción fuesen a la par, y que lo frío de la geometría y lo cálido del color confluyesen en el cauce de las singulares figuras alumbradas por el artista con una capacidad conciliadora que no debe extrañarnos, pues Yturralde ha dicho que para él "no hay tendencias antagónicas sino más bien complementarias." Tal vez debamos ver ahí una de las claves de su trayectoria de artista y de investigador.

Y eran también persuasivas las *Figuras imposibles* porque el artista había conseguido dar a los elementos geométricos un carácter extraordinariamente tectónico, con la consecuencia de convertirlas en misterio-

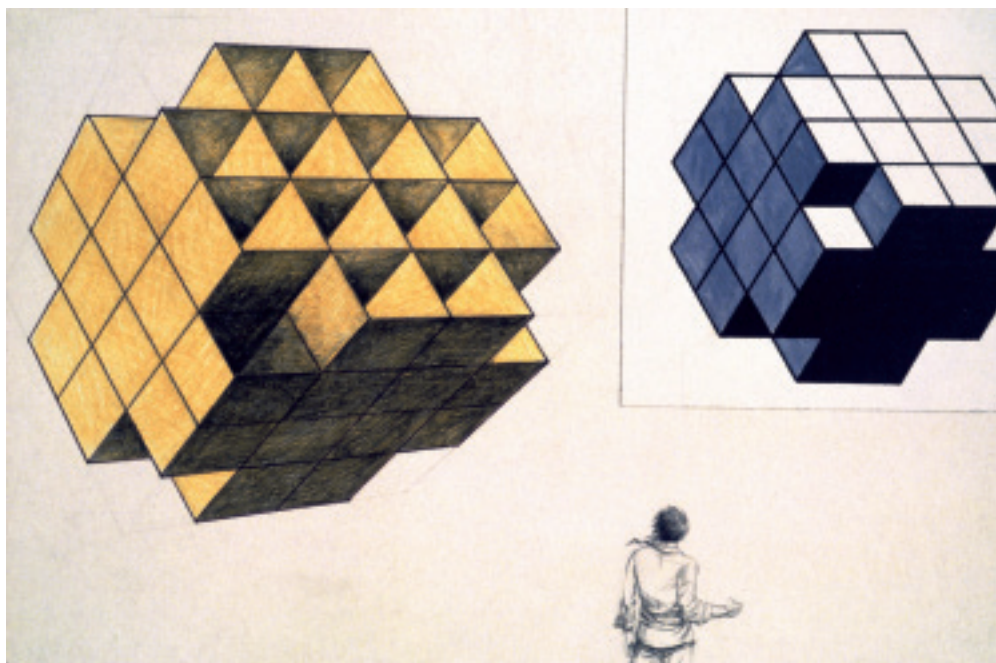


sas arquitecturas flotantes que, a modo de naves espaciales o de extraños habitáculos, surcasen los espacios interestelares. "Buscaba la ingravidez, el vuelo, tenía que expresar la noción de que somos un todo viajando en esta nave gigantesca que es nuestra Tierra", ha dicho Yturralde quien, tras las *Figuras imposibles*, se desenvolverá en un mundo poblado de *Estructuras Volantes* y *Estructuras Flotantes*.

El espacio, he ahí una de las preocupaciones principales de Yturralde, quien siempre recordará aquella frase que oyó en 1975 al profesor de cristalografía Arthur Loeb, de la Universidad de Harvard: "El espacio no es un vacío pasivo, sino que posee fuerzas, estructura y energías que lo componen y atraviesan constantemente." En efecto, Yturralde explorará a fondo la idea de espacio como una realidad atravesada de tensiones y distensiones, de fuerzas positivas y negativas, de irradiaciones y absorciones, de emoción y de espíritu. Si con las *Figuras imposibles* trataba de explorar la idea del

espacio y del tiempo yendo más allá del legado cubista, y si de su afán por hacer de los sólidos regulares un juego infinito —y matemáticamente analizado— que traspasase las fronteras del espacio para incidir en el tiempo, se entiende que, después de su creativa investigación de las *Figuras Imposibles*, idease, en los años ochenta, todo un mundo de *Estructuras Volantes* y *Estructuras Flotantes* con las que aspiraba a liberar a los cuerpos de la fuerza gravitacional que los encadena a la Tierra a fin de hacerlos flotar y circular en el espacio.

Si arañamos en las figuras imposibles y en las estructuras volantes lo que se descubre —y así podemos sugerir otra clave del arte de Yturralde— es el deseo y la consiguiente articulación del proyecto de ascender al plano de la *coincidentia oppositorum*, de superar y armonizar las contradicciones, y por esa vía ir más allá de las condiciones que nos impone la Naturaleza por el simple hecho de residir en el Mundo. Con razón ha dicho Yturralde que "necesitaba explorar

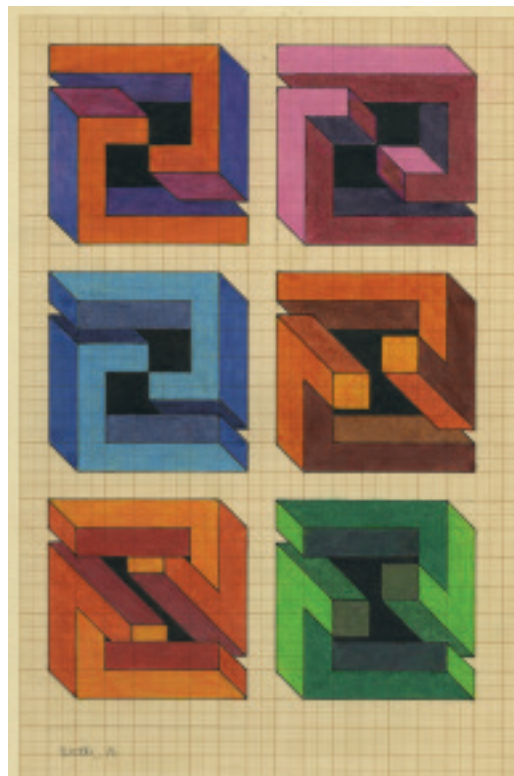


Yturralde, José María L. (1942): Proyecto de cometa, 1973. Rotulador sobre papel. Colección particular del artista

formas capaces de expresar otras posibles geometrías, que denotaran la idea del horizonte como infinito inalcanzable, las estructuras cuánticas y sus manifestaciones energéticas", centrándose cada vez "más en la luz y el color, en los conceptos de lo sublime y lo absoluto, en la idea del vacío, un vacío lleno de capacidades y, por supuesto, en el espacio-tiempo como un ente flexible y aglutinador que, surcado de energía y materia, se manifiesta de formas extraordinarias a nuestros limitados sentidos." Y esto lo hacía Yturralde remontándose a las formas puras representadas por los cinco sólidos regulares de que trata Platón en el *Timeo*: el Tetraedro (Fuego), el Cubo (Tierra), el Octaedro (Aire), el Icosaedro (Agua) y el Dodecaedro (Éter), para desde esos átomos de la forma corpórea llevar a efecto su gran juego estético de trascender los límites.

La idea de lo sublime, de lo absoluto, del vacío lleno (permítaseme la paradoja) de posibilidades y energías, a que se refiere Yturralde, donde mejor lo ha puesto de manifiesto es en el conjunto de obras que ha realizado en las últimas décadas. Me refiero a los *Preludios* y *Postludios*, a todos esos cuadros que llevan nombres mitológicos de estrellas y de constelaciones, con las Horas (Dike, Eirene, Eunomía y Talo) como insustituibles comensales en el banquete del Espacio-Tiempo que sirve el Infinito-Transfinito. En esas obras el artista ha tratado de hacer de la pintura una especie de energía, un motor de trascendencia. O, para decirlo, con sus propias palabras: "Mi intención ha sido lograr una atmósfera de fluida transparencia, de comunión con cierta energía de lenta expansión, esa energía que se refiere a la sensibilidad y a la emoción, a una vivencia poética (*Diario 1998-1999*)."

A veces, lo que pone ante nuestros ojos el artista es una puerta que a duras penas logra ocultar el abismo de luz que irradia el interior al que la propia puerta invita a entrar. Al efectuar su movimiento de pene-



Yturralde, José María L. (1942): Bocetos de figuras imposibles, 1973. Rotulador sobre papel. Colección particular del artista

tración, el contemplador se verá saliendo de su mundo cotidiano e introduciéndose en el fondo último y luminoso de sí mismo. El color se hace en esos cuadros cómplice de la luz y de la pura energía. De una luz-energía que nos promete una forma trascendida de ver, que nos invita a ir hasta el fondo para así transformarnos en seres de pura luz. A veces, esa puerta se transforma en un círculo nimbado de resplandor que nos incita a rodar y rodar en un espacio ultraterreno. Retratos del Aura, estos cuadros son una anticipación o preparación de otros modos más elevados de vida.

Con las referencias mitológico-astro-nómicas, auspiciadas por Cronos, el dios del Tiempo, y por Cora-Cosmos, la guardiana del Espacio, el artista nos invita a ver muchos de sus cuadros de esa época investidos de valores mitológicos en los que se pueden atisbar, formando un bello conjunto, mandalas y jardines zen de templos budistas de Kioto, especulaciones taoístas sobre el Yin y el Yang, las experiencias místicas y visionarias de Te-

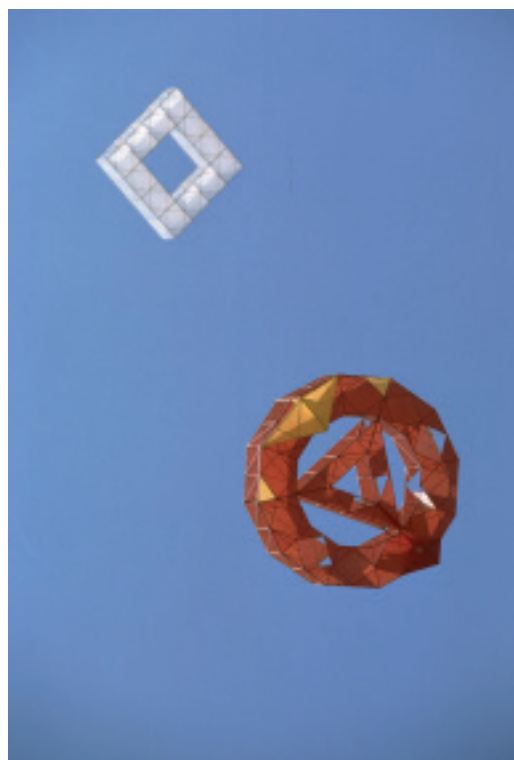
resa de Cepeda, Juan de Yepes y, sobre todo, el fray Luis de León del "alma región luciente", el movimiento ascendente-descendente por la Escala de Jacob, que se confunde con las escalas de Raimundo Lulio, los sueños visionarios de gnósticos y neoplatónicos, y los ensueños, también, de una ciencia que aspira a ser arte, sobre todo arte.

Daniel Giralt-Miracle ha señalado que "Yturralde tenía un interés por la ciencia solamente equiparable al de Salvador Dalí". A tan oportuna observación añadiría que, de la misma manera que las figuras blandas, filamentosas, ameboides —descubiertas por Dalí a finales de 1926—, serían inconcebibles sin su conocimiento de los dibujos neurológicos de Ramón y Cajal, y y aun de la literatura proto-surrealista de este gran científico, fundador de la Neurociencia, según se manifiesta en sus *Cuentos de vacaciones (narraciones pseudocientíficas)*; de la misma manera Yturralde entronca no solo con Dalí, sino con el propio Ramón y Cajal (cuya vocación principal era la de ser pintor) en el deseo de ambos de combinar arte y ciencia, el microscopio (o el ordenador en el caso de Yturralde) y el pincel.

Si Cajal dijo que "dibujar es analizar" y en uno de sus *Cuentos*, que "el arte y el conocimiento exigen pasión, devoción, esfuerzo y método, y la tecnología nos ayuda"; Yturralde, como si se hiciese eco de esas declaraciones, ha dicho, según registra Enrique Juncosa en *Transfinito: El estilo sublime del último Yturralde*, que con su obra pretende aportar, junto a "la naturalidad" y "la energía" "el conocimiento de la naturaleza como un mecanismo penetrable al saber científico, lo formal, los lenguajes geométricos, ¡las matemáticas!". La ciencia, de nuevo, nos aparece como un instrumento especialmente valioso para el artista, cosa que por cierto sabían muy bien Leonardo da Vinci y Velázquez.

Cuando trato de abarcar la trayectoria artística de Yturralde se me presenta como la forma de "lograr una atmósfera de fluida

transparencia, de comunión con una cierta energía en lenta expansión" hasta conseguir combinar con la emoción "una vivencia poética", según se expresa el propio Yturralde. Pero todavía se me presenta más claramente como el relato de un viaje. Desde la inicial visión de un mundo en el que se armonizan los contrarios, vemos cómo el artista-viajero asciende en un vuelo incontenible, a la par que estructurado, por un espacio transido de energía, hasta arribar a los fondos últimos de la realidad, y descubrir su irradiación luminosa. O, más exactamente, hasta arribar al *agujero negro* y ver que es un agujero que irradia energía y esplendor, y que introduce en la mente del viajero la idea del Más Allá hasta situarle a las puertas de esa otra realidad en la que la mente se complace en ver la realidad última y verdadera.



Yturralde, José María L. (1942): Cometas en el cielo, 1972. Fotografía. Colección particular del artista

# José María Yturralde y los precedentes de Antes del Arte, con una especial consideración al contexto italiano de los años 60 y un breve epílogo

Tomàs Llorens Serra  
Historiador del Arte

## I

José María Yturralde se dio a conocer en el mundo del arte español hacia el final de los años 60 a través de tres exposiciones colectivas y una individual. La primera colectiva se titulaba *Nueva Generación* y había sido organizada en abril de 1967 en Madrid en la Galería Amadís, un espacio institucional que dirigía entonces el pintor y crítico Juan Antonio Aguirre. Reunía, junto al propio Aguirre, a José Luis Alexanco, Anzo (seudónimo de José Iranzo), Elena Asíns, Manuel Barbadillo, Pablo Manuel Egido, Jordi Galí, Pedro García Ramos, Julián Gil, Luis Gordillo, Julio Plaza, Jordi Teixidor y José María Yturralde. La lista

de artistas permite apreciar a primera vista la heterogeneidad del grupo, una cualidad asumida y defendida por Aguirre. El propósito de la exposición, escribía, no era defender una nueva tendencia artística, sino registrar la aparición de una generación dispuesta a imprimir un nuevo rumbo en la escena del arte español (Aguirre 1967 a, p 643). Lo que tenían en común era sobre todo el deseo de romper con el arte de la generación anterior. O, más precisamente, con su talante excesivamente ideologizado, constrictivo y ceñudo, o, como se diría poco más tarde, con la poética de “la veta brava”, la que representaban



Tàpies, Saura, Millares, Guinovart, Lucio Muñoz, los realistas de Madrid, etc.

La importancia de *Nueva Generación* se había de revelar con el paso del tiempo. Algunos de los artistas que se dieron a conocer entonces, especialmente Luis Gordillo, iban a ocupar un papel importante en el arte español de los últimos años del régimen franquista y los primeros de la democracia. Fue ya en democracia cuando volvieron a definirse como grupo, esta vez con mayor coherencia interna y proyección pública, bajo la etiqueta, también generacional, de “1980”. Como escribe Valeriano Bozal (Bozal 2013, II, p 291) “1980 empezó mucho antes. Algunos autores dicen que en 1973 o 1974, otros en 1972. No es aventurado decir que sus atisbos son incluso anteriores: en 1967 Juan Antonio Aguirre, pintor y crítico, organizaba en la Sala Amadís de Madrid una exposición titulada *Nueva Generación...*”. Y efectivamente, la intención desideologizadora, el menosprecio de la “veta brava”, el aire desinhibido, el goce cool de la pintura como placer o manía personal, son rasgos de una postmodernidad cuyas raíces pueden atisbarse, como escribe Bozal, en la exposición organizada por Aguirre en 1967. O, por precisar más, en la actitud y obra de algunos de los artistas que participaron en ella, incluyendo al propio Juan Antonio Aguirre. No, en cambio, en la de otros. Y es oportuno precisarlo aquí porque Yturralde se encontraba entre los segundos.

La primera exposición individual de Yturralde tuvo lugar en la Galería Eburne también en 1967. En realidad puede considerarse como una extensión de *Nueva Generación*, ya que el programa inicial de la galería, que acababa de abrir, estuvo muy influido por Juan Antonio Aguirre. Más significativas fueron las otras dos exposiciones colectivas que he mencionado más arriba: *Arte objetivo*, organizada en Madrid en las Salas de la Dirección General de Bellas Artes en octubre de 1967, y *Antes del Arte*, organizada en Valencia, en el



Yturralde, José María L. (1942): Portada y contraportada del catálogo de la exposición *Antes del Arte* en el Colegio Oficial de Arquitectos de Valencia, 1968. Impresión sobre papel. Colección particular del artista

Colegio de Arquitectos, en abril de 1968. En contraste con *Nueva Generación* ambas eran transgeneracionales y aspiraban a una cierta homogeneidad de tendencia, aunque fuera más de doctrina que de lenguaje. *Arte objetivo* agrupaba a 21 artistas. Creo innecesario dar la lista completa; me limitaré a señalar, junto a la de Yturralde, la presencia de algunos otros pintores de *Nueva Generación*. El texto de presentación, encomendado a Ángel Crespo (Crespo 1967, p 642), un crítico conocido por su vinculación inicial al informalismo, era escaso de conceptos e impreciso de escritura. La exposición fue atacada eficazmente por Aguirre (Aguirre 1967 b, p 643) y pasó sin dejar huella en la historiografía posterior.

*Antes del Arte* se debió a una iniciativa de Vicente Aguilera Cerni. Hubo tres ediciones, la primera de las cuales tuvo lugar en Valencia en la sala de exposiciones del Colegio de Arquitectos. En ella participaron dos pintores valencianos veteranos, Joaquín Michavila y Eusebio Sempere, otro pintor español, también veterano, residente en París,

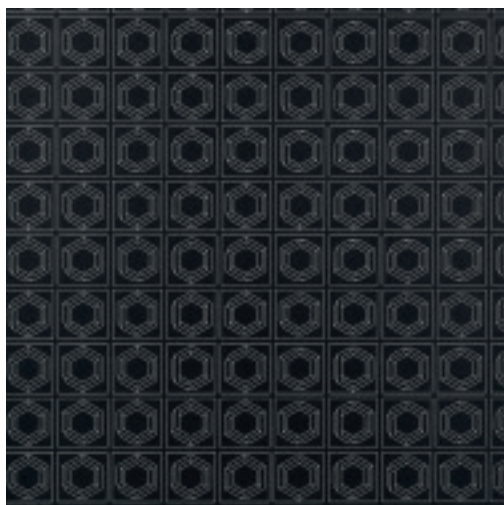
Francisco Sobrino, y dos jóvenes pintores valencianos, Ramón de Soto y José María Yturralde. Composiciones musicales de Tomás Marco y de otros músicos próximos al Grupo Alea podían escucharse en la sala como parte integrante de la exposición. En contraste con *Nueva generación*, los artistas reunidos en esta colectiva, incluyendo los músicos, estaban unidos por la intención deliberada de trabajar como grupo y constituir un movimiento. La segunda exposición de *Antes del arte* tuvo lugar en Madrid en la Galería Eurocasa en octubre de 1968. En ella se incorporaron al grupo Eduardo Sanz, Soledad Sevilla y Jordi Teixidor. La tercera tuvo lugar en Barcelona, en la Galería As en febrero de 1969 (Patuel 1992). Tras esta última exposición el grupo se disolvió, no por decisión expresa, sino por simple distanciamiento entre sus miembros. Convencidos, cabe suponer, de que el proyecto había tenido poco éxito.

Sin embargo, y a pesar de su breve duración y de la escasa atención pública de que fue objeto en su momento, *Antes del Arte* sí ha dejado huella en la historia del arte español de la segunda mitad del siglo XX y ha sido objeto de una significativa recuperación historiográfica. Podemos atribuirla a dos razones. En primer lugar a que fue el antecedente principal del Seminario de Generación Automática de Formas Plásticas, que se desarrolló en Madrid, en el Centro de Cálculo de la Universidad Complutense, a partir de diciembre de 1968 y a lo largo del año siguiente. En contraste con *Antes del arte*, el Seminario gozó de apoyos importantes. Desde un generoso patrocinio económico de IBM hasta la implicación activa del Colegio de Arquitectos, pasando por la simpatía de un amplio sector de la crítica de arte madrileña. Tuvo en su día una proyección pública significativa y se ha incorporado luego a la historiografía como uno de los hitos iniciales de las nuevas vanguardias artísticas españolas de los años 70 (Castaños, 2000).

La segunda razón de la recuperación póstuma de *Antes del Arte* estriba en la

coherencia doctrinal que le imprimió el crítico valenciano Vicente Aguilera Cerni, a cuya iniciativa se debió la creación del grupo. Para los catálogos de las dos primeras exposiciones Aguilera escribió dos textos ambiciosos y bien articulados (que deben considerarse en realidad dos versiones del mismo texto, la segunda mucho más larga que la primera) que han quedado incorporados al canon historiográfico de la crítica de arte española del siglo XX (Aguilera 1968).

Paula Barreiro ha caracterizado el texto como la culminación de una línea doctrinal que el crítico valenciano había venido cultivando desde sus comienzos en la crítica de arte con su vinculación al *Grupo Parpalló* a finales de los años 50 (Barreiro 2015) y, sobre todo, con la exposición colectiva *Arte normativo* comisariada por él en 1960. La historiadora señala, como elementos de continuidad entre *Arte Normativo* y *Antes del Arte*, la defensa del carácter racional de la creación artística y el interés por apoyarla en los progresos de la ciencia y la tecnología. Se trata de una hipótesis plausible, pero exige algunas matizaciones. Con la excepción de Eusebio Sempere, ninguno de los artistas que habían formado parte de *Parpalló* se integraron en *Antes del Arte*. Es más, Andreu Alfaro, uno de los miembros más activos de *Parpalló* y probablemente, el que, durante los años 60, defendía en Valencia



Yturralde, José María L. (1942): Figuras imposibles surgidas como variaciones sobre una misma base, 1968. Serigrafía. Colección particular del artista

con mayor vehemencia y éxito la abstracción geométrica, se opuso de manera pública y repetida a la nueva iniciativa de Aguilera. En cuanto al pensamiento del propio crítico, la verdad es que entre el final de los 50 y el final de los 60 sus posiciones fueron variando. A comienzos de la década su atención se desplazó del “arte normativo” hacia la revisión del informalismo español. Aguilera veía entonces en la pintura de Saura y Millares una posición de compromiso social que podía abrir un camino de salida al informalismo. En los años centrales de la década Aguilera se centró prioritariamente en la propuesta de lo que él mismo denominó “crónica de la realidad”. Fue solo a partir de 1967 cuando volvió a priorizar la defensa de lo que genéricamente podemos denominar abstracción geométrica. Pero esta vez lo hacía con una argumentación muy diferente de la de *Parpalló* o *Arte normativo*.

La diferencia principal estribaba en su convicción de que, junto a la crisis del informalismo, se había producido también una crisis de la modernidad artística propiamente dicha. El arte moderno había muerto o estaba moribundo. Era eso lo que obligaba a volver a comenzar desde cero. Es lo que afirma, ya desde sus primeras líneas, el primer manifiesto de *Antes del arte*: “*Esperamos que el título ‘Antes del Arte’ arroje alguna claridad sobre el planteamiento de esta exposición./ No se trata de exhibir obras “artísticas”, autopropuestas como resueltas a nivel lingüístico. Tampoco se pretende refutar ninguna corriente o tendencia de esas actividades que vienen recibiendo el multívoco nombre de ‘arte’ [...] De ahí que debemos dejar bien sentada una afirmación inicial: el campo ahora elegido es previo al de las formulaciones del arte*” (Aguilera 1968, p 51).

Aguilera se había familiarizado con esta idea nueva, la de una crisis terminal del arte moderno, a través de un debate que se había venido produciendo en Italia a lo largo de los años 60. El pistoletazo de salida lo había dado la prestigiosa revista literaria y cultural *Il Verri*, vinculada al muy activo e



Andreu Alfaro. Portada del catàleg del Grup Parpalló, Sala Gaspar, Barcelona, 1959. Imagen: © Cortesía Colección Andreu Alfaro

influyente *Gruppo 63* de Milán, con un número monográfico titulado *Dopo l'Informale* publicado en junio de 1961 (*Il Verri* 1961). Contribuyeron al mismo críticos de arte de gran peso, como Umbro Apollonio, Secretario General de la Bienal de Venecia, Francesco Arcangeli, discípulo de Longhi (a quien había de sustituir poco después en la cátedra de Historia del Arte de Bolonia), Giulio Carlo Argan, catedrático de la Universidad de Roma, Enrico Crispolti, discípulo destacado de Lionello Venturi, y los jóvenes milaneses Renato Barilli y Umberto Eco, valores emergentes del *Gruppo 63*. No puedo hacer aquí justicia a la riqueza del debate. Me limitaré a señalar que Aguilera mantenía en aquellos años relaciones personales y profesionales con muchos de los críticos que participaron en él, especialmente con Umbro Apollonio y Giulio Carlo Argan. Y fueron las tesis que defendió Argan en aquella ocasión las que determinaron la evolución que iba a llevar al crítico valenciano a concebir el proyecto de *Antes del Arte*





(De arriba a abajo)

Antonio Saura. La grande foule (La gran muchedumbre), 1963. Óleo sobre lienzo, 220 x 515 cm. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Manuel Millares, Sarcófago para Felipe II, 1963. Pintura, chapa metálica y maderas sobre arpillera cosida, 130,5 x 197,5 cm. Colección Fundación Juan March, Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca. Imagen: © Cortesía Fundación Juan March, Madrid. Foto: Santiago Torralba



## II

Las tesis de Argan se encuentran en un ambicioso ensayo publicado en el número mencionado de *Il Verrì* y titulado *Salvezza e caduta nell'Arte Moderna* (Argan 1961). Para Argan, más que de una crisis del informalismo, de lo que había que hablar era del informalismo como *arte de la crisis*. Una crisis que era de naturaleza antropológica y económica y afectaba a la sociedad moderna en su conjunto. Su origen último se encontraba en la desconexión, inherente al sistema capitalista, entre la lógica de la producción y la lógica del consumo, y en la sumisión de la primera a la segunda. La hegemonía absoluta del consumo, con

la consiguiente alienación del trabajo, era lo que estaba conduciendo al hombre moderno a una “desolada soledad del individuo en la sociedad” de la que daban testimonio la literatura y el arte de la postguerra. El proyecto del movimiento moderno, nacido en las primeras décadas de siglo con la vocación de implicar la creación artística en la racionalización de la producción (De Stijl, Bauhaus, etc.), había sido derrotado. Su crisis sería una manifestación más de la crisis del humanismo que denunciaba la filosofía existencialista, desde Camus y Sartre a Heidegger. Aguilera, que consideraba a Argan su “maestro absoluto”

(Barreiro 2010), tradujo personalmente el ensayo y lo publicó en 1963, situándolo, emblemáticamente, como el primer texto del primer número de *Suma y Sigue del Arte Contemporáneo*, la revista que constituía su proyecto cultural más ambicioso y al que iba a dedicar sus principales esfuerzos durante los años 60.

Una argumentación muy parecida, por cierto, aunque centrada en la situación del diseño industrial, habría de llegar a Valencia cuatro años después, expuesta por el pintor y diseñador argentino Tomás Maldonado, que era entonces director de la *Hochschule für Gestaltung* de Ulm, la escuela de diseño fundada por Max Bill que había reproducido en la postguerra alemana el modelo de la Bauhaus, de la que se consideraba heredera. Su conferencia se produjo en el marco de unas conversaciones sobre diseño industrial organizadas por el Colegio de Arquitectos de Valencia y tuvo un efecto memorable en el mundillo arquitectónico y artístico valenciano (AAVV 1968 y Llorens 1998). Es pertinente mencionar este hecho aquí porque corría el mes de abril de 1967 e Yturralde estaba ya empezando a trabajar en sus “figuras imposibles” y Aguilera, que por cierto no tomó parte en las conversaciones sobre diseño industrial (Alfaro había jugado un papel determinante en su organización), estaba ya planeando la exposición de *Antes del Arte* que tuvo lugar en el mismo Colegio de Arquitectos en abril de 1968.

Volviendo al debate italiano, el siguiente hito relevante tras el número de *Il Verri* se produjo en 1963, cuando Argan fue nombrado presidente de la IV Bienal de San Marino y configuró una edición temática titulada *Oltre l'Informale*. En el jurado, junto a Argan, tomaban parte Vicente Aguilera, el francés Pierre Restany y otros críticos italianos próximos a Argan, como Apollonio y la muy influyente Palma Bucarelli, directora de la Galleria Nazionale di Arte Moderna de Roma desde el comienzo de la postguerra. El jurado concedió el primer premio de la Bienal *ex aequo* al grupo *Zero*, constituido en Düsseldorf en 1957,

y al *Gruppo N*, constituido en Padua en 1961. *Zero* actuaba como una agrupación abierta y cambiante de artistas, algunos de los cuales estaban próximos al *Nouveau Réalisme* de Restany. Su inclusión en el palmarés de San Marino se justificaba por el hecho de que desde su constitución se presentaba como una alternativa notoria al informalismo, pero podía entenderse también como una concesión de Argan a Restany, que estaba entonces en el apogeo de su influencia europea. Más significativo fue el premio otorgado al *Gruppo N*, formado por cinco artistas jóvenes de Padua que, en su manifiesto fundacional, fechado en 1961, se habían definido como una agrupación de “diseñadores orientados a la investigación experimental en equipo”. Este hecho, su interés en la percepción visual y la apelación a ciertas nociones de la *Gestaltpsychologie*, les adscribía a lo que Argan estaba empezando a identificar en aquel momento como la mejor respuesta a la crisis del informalismo. Para corroborar su apoyo a la nueva tendencia el jurado otorgó uno de los dos segundos premios al *Gruppo 1* (el otro fue otorgado al artista yugoeslavo Dusan Dzamonja). Se trataba de otro grupo experimental constituido muy recientemente en Roma, que había hecho su primera exposición en la Galería Quadrante de Florencia (con un texto de presentación de Palma Bucarelli, muy próxima a Argan y miembro, por cierto, del Jurado de San Marino) pocas semanas antes de ser premiado. Entre las medallas de oro, y confirmando la misma orientación crítica, hubo una para el parisino *Groupe de Recherche d'Art Visuel* y otra para Getulio Alviani. Y entre las “señalaciones”, una para el español Equipo 57, otra para el *Gruppo T* de Milán y otra para el veterano diseñador Bruno Munari. Restany obtuvo, además del *ex aequo* al grupo *Zero*, otras compensaciones en forma de medallas de oro o “señalaciones” otorgadas a artistas adscritos al *Nouveau Réalisme*.

Argan, que llevaba algún tiempo publicando en el diario *Il Messaggero* de Roma, dio carta de naturaleza a la nueva tendencia en

una serie de tres artículos titulados “*La ricerca gestaltica*” (publicado el 24 de agosto) “*Forma e formazione*” (10 de septiembre) y “*Le ragioni del gruppo*” (21 de septiembre). Los textos se publicaron más tarde en castellano, con una introducción de Aguilera, en *Suma y Sigue del Arte Contemporáneo* (Aguilera/Argan 1965). El primero empezaba constatando la proliferación de imágenes en la sociedad de consumo de masas, apuntaba a su relación con la alienación característica de la sociedad capitalista contemporánea (en la misma perspectiva del artículo publicado en *Il Verrì* en 1961) y describía las nuevas corrientes de investigación visual recientemente premiadas en San Marino como un esfuerzo por contrarrestar los efectos negativos de ese fenómeno mediante una investigación acerca del “funcionamiento perceptivo de la imagen”. El segundo artículo, de carácter más general y filosófico, entraba en las nociones de objeto, forma e intencionalidad, en relación con la investigación de esas nuevas corrientes artísticas. En el conjunto de esos dos primeros artículos Argan identificaba las otras dos opciones artísticas que ofrecía la actualidad junto a la “gestáltica”, a saber: el arte de denuncia social y el *Nouveau réalisme* (en el que incluía el *new Dada* y el *pop art*). Ninguna de las dos ofrecía una respuesta válida a la problemática de la alienación porque se limitaban, en el mejor de los casos, a constatar la negatividad de la situación, pero no ofrecían ningún valor positivo que permitiera contrarrestarla. El tercer artículo contenía un atrevido argumento de naturaleza sociológica. Para contrarrestar la alienación de la sociedad de consumo de masas los artistas tenían que huir de la subjetividad y trabajar en grupo, como los científicos. El grupo de trabajo, constituido para la búsqueda de la verdad, era el mejor antídoto contra la masa, constituida históricamente por el capitalismo para el engaño y la manipulación. Y concluía con una referencia de gran efecto retórico: “No se olvide que la masa, o quien la dirige y aprovecha [...] teme al grupo orgánico y comprometido, detesta la comunidad organizada para un fin creativo, odia

mortalmente a la sociedad en movimiento. Para destruirla desde la raíz siempre es capaz de generar desde las tinieblas de sus propias vísceras un tipo monstruoso de lo ‘singular’ o lo ‘único’: el dictador, Hitler” (Argan 1963, p 10).

Detrás de la argumentación de Argan, sobre todo en los dos primeros artículos, es fácil ver elementos importantes de las posiciones de Rudolf Arnheim, un psicólogo e historiador alemán cuyo libro, *Art and Visual Perception* (1954), traducido al italiano y publicado por Feltrinelli en 1962, estaba ejerciendo en aquellos momentos una fascinación generalizada en los sectores más avanzados del arte italiano (Gillo Dorfles escribió el prólogo de su segunda edición, ya en los años 70). En un segundo término, pero más determinante quizá, se aprecia la convergencia de Argan con la *Estetica. Teoria della Formatività* (1954) de Luigi Pareyson. Pareyson era un filósofo discípulo de Croce (como el propio Argan), enormemente respetado en Italia, cuya irradiación iba más allá de los ámbitos académicos para incidir profundamente en la vida literaria y artística italiana de los años 60, como lo testimoniaba particularmente el caso del *Gruppo 63* de Milán. Umberto Eco, por ejemplo, había sido discípulo de Pareyson y, de hecho, el substrato teórico de su último e importante libro, *Opera Aperta* (1962), no podía entenderse sin tener en cuenta este hecho. La convicción, compartida por Eco y Argan, de que la libertad, como valor moral positivo, radica necesariamente en una participación activa del individuo en la constitución de la forma de los objetos que constituyen su mundo, deriva de Pareyson (y, en último término de Croce).

Una semana después del tercer artículo publicado en *Il Messaggero*, entre el 28 y el 30 de septiembre de 1963 (y cuesta creer que no hubiera habido un cuidadoso cálculo de fechas), Argan presidía en Verucchio el *XII Convegno Internazionale di Artisti, Critici e Studiosi d'Arte*. Su breve intervención preliminar estaba dedicada a la función de la crítica, un tema aparentemente inocuo, pero cuidadosamente elegido en función de las circunstancias. Argan

menciona en efecto, un poco de pasada, pero con oportunidad polémica, la expresión “muerte del arte”. “*El peligro de la muerte del arte*, escribe Argan, *no es una falsa alarma. Pero el peligro no está en que el arte muera de muerte natural, por el agotamiento o la incapacidad de los artistas, sino por el obstáculo que la sociedad presente pone a su función*” (Argan 1963 b). Y es que, convocado casi inmediatamente después de la Bienal de San Marino y de los artículos de *Il Messaggero*, el *convegno* fue manifiesta y profundamente polémico. Una docena de artistas romanos conocidos, entre los que destacaba Piero Dorazio, probablemente la figura emergente más destacada del arte italiano de aquellos años, escribió una carta a los organizadores para decir que se abstendrían de participar por la actitud “opresora” de Argan. Se referían, por supuesto, a los premios de San Marino, pero iban más allá. La crítica de arte, escribían, tiene como función interpretar y juzgar las tendencias existentes, no crear otras nuevas, y Argan “tiende a forzar el curso de la realidad y a alterar la sustancia y la perspectiva del arte, empleando a los artistas como instrumentos de una política personal y sin respetarles como protagonistas del proceso creativo” (AAVV 1963).

Aguilera participó en el *convegno* acompañado de algunos pintores españoles, invitados, cabe suponer, por su mediación. Entre ellos se encontraban, significativamente, Ángel Duarte, antiguo miembro del Equipo 57 y Gerardo Rueda, pero también Pepe Ortega, fundador de Estampa Popular, exiliado entonces en París, y Eduardo Arroyo, residente también en París, que acababa de recibir una de las medallas de oro de San Marino. Al crítico valenciano la polémica le debió resultar perturbadora, porque a su vuelta a España, se puso a escribir un largo artículo titulado “Consideraciones sobre un congreso” que incluyó inmediatamente en el número 3 de *Suma y Sigue del arte contemporáneo*, que estaba en galeradas (Aguilera 1963). Aunque su argumentación es poco nítida, el texto trata de conciliar la opción experimental de

Argan con la de un arte de denuncia social defendida sobre todo por el crítico comunista Mario de Micheli. Es razonable suponer que en esta toma de posición Aguilera se alineaba, en parte al menos, con Arroyo y Ortega, que habían ido a Verucchio representando precisamente la corriente de denuncia social.

Con una cierta inversión cronológica, atribuible a la prisa con que había publicado las “consideraciones”, la reseña propiamente dicha del *Convegno* se publicó en el número siguiente de *Suma y Sigue*, en la primavera de 1964, en la sección de “Documentos”, sin firma ni indicación de autor. Junto a ella se publicaron también los textos de las ponencias del propio Aguilera, de Pierre Francastel, de Franco Flarer (un eminente investigador médico y pintor irrelevante, visto generalmente con simpatía en los ambientes artísticos italianos del momento), de Pierre Restany, de Nello Ponente así como el discurso de clausura de Argan (Aguilera 1964 a y b).

La ponencia de Francastel, titulada “Arte y ciencia”, fue decepcionante. El viejo profesor había sido invitado probablemente con la esperanza de que apoyara el *arte gestaltica*. Al fin y al cabo *Peinture et société* había sido, también en Italia, uno de los libros más influyentes de los años 50 y su defensa de la confluencia entre la historia del arte y la de la ciencia había dejado huellas que podían detectarse todavía en las posiciones que ahora defendía Argan. Sin embargo, llegado a Verucchio, Francastel debió comprender que no comprendía nada de lo que estaba sucediendo e hizo una intervención corta y evasiva. Restany, que leyó uno de sus típicos textos grandilocuentes y vacíos, fue el gran perdedor. Si, tres meses antes, en la Bienal de San Marino, el *Nouveau Réalisme* se había mantenido como una alternativa operativa al informalismo, ahora, tras los artículos de Argan en *Il Messaggero*, estaba siendo descartado por la gran mayoría de los participantes en el *convegno*. En unas declaraciones a la pren-



sa hechas poco después, Restany se desahogó renegando del *arte gestaltica*, de San Marino, de Argan y de Italia en general.

La ponencia de Aguilera, titulada *Libertad y alienación*, se apoyaba ostensiblemente, aunque sin citarlos, en los argumentos de *Salvezza e caduta nell'Arte Moderna*, el ensayo de Argan publicado dos años antes, pero su propósito parecía más bien el de reivindicar la tradición española de abstracción geométrica, comenzando por la propia experiencia del autor en el episodio de *Arte normativo* de 1960, e insistiendo en los casos de Equipo 57 y Oteiza. La conclusión era sorprendente: era esa misma tradición la que llevaba lógicamente (según una lógica del autor que encontró escasos seguidores entre los demás participantes) “hacia cualquier modalidad de lo que pudiéramos llamar ‘realismo crítico’ o ‘realismo social’” (Aguilera 1964 b, p 53).

La ponencia más interesante y mejor recibida fue sin duda la de Nello Ponente. Se refirió directamente a Argan y criticó los premios de San Marino, especialmente el otorgado al *Gruppo 1*, con lo que contribuyó a aclarar el ambiente. Por otra parte, sin embargo, se adhería sin reservas al menosprecio del *nouveau réalisme*. Y, lo que era más importante, a las bases teóricas del análisis de Argan. Aceptaba los argumentos que había usado para defender la opción “gestáltica”. Pero esos mismos argumentos, decía Ponente, podían servir para defender otras opciones alternativas, incluyendo por ejemplo la pintura de Dorazio, el líder del grupo de pintores que con su carta había originado la polémica, o la de Lichtenstein, “ya que esa experiencia no se presenta como ‘realismo del objeto’, sino como elaboración de un dato y por consiguiente como formación” (una intuición admirable, por cierto, para un crítico europeo en 1963) (Ponente 1963, p 57).

El discurso de clausura de Argan fue conciso y equilibrado. En apariencia se alineaba con las posiciones mayoritarias. “Por una parte tenemos artistas que se emplazan ante la problemática de la producción industrial y de las

técnicas conexas [...] De otra parte está –por ejemplo– la posición de Vedova, respondiendo a la llamada de la indudable realidad de ciertos hechos que no podemos ignorar”. Y, más abajo, “Por una parte, tenemos las corrientes que hoy se llaman (provisionalmente) ‘gestálticas’ [...] Por otro lado tenemos corrientes que tienden a mantener invariables, al menos, algunos elementos de la tradición operativa tradicional del arte”. *Arte gestaltica*, pues, por un lado, realismo de denuncia por el otro. En esta segunda opción el *nouveau réalisme* y tendencias asimiladas eran insuficientes porque “se limitan a extraer indicios o síntomas que, sin embargo, no siempre tienen un significado de denuncia”. Junto a estas tres opciones, de las que en realidad solo valían dos, Argan reconocía la validez de ciertas trayectorias individuales. Los ejemplos que citaba y comentaba favorablemente, junto al ya descontado de Vedova, eran Fontana y, en un alarde de elegancia intelectual, el del mismo Dorazio. Ante la amenaza de la muerte del arte esas posiciones eran igualmente válidas. Igualmente válidas, sí, pero... ¿igualmente eficaces? El aguijón envenenado llegaba al final, envuelto en unos términos tan abstractos y ambiguos que era difícil reconocerlo. La trayectoria del arte moderno discurre enteramente sobre el abismo de su muerte. Precisamente por eso, “la revolución es hoy el único proceso evolutivo de la historia”. Las constataciones y las denuncias no bastan. El artista tiene que proponer la revolución, y solo puede hacerlo planteándose el problema de la operatividad de las imágenes en sus propios términos técnicos. (Es decir, solo el *arte gestaltica*, con su apelación a la *gestaltung – formatività*, puede proponer la revolución de modo eficaz. Argan no lo dice pero queda sobreentendido. Su posición no ha variado) (Argan, 1963 b, pp 58-59).

Tras el *Convegno* de Verucchio la polémica prosiguió a lo largo de casi dos años. La encontramos en las principales revistas culturales del país: *La fiera letteraria*, *Arte oggi*, *Avanti* .... Intervenían a favor del *arte gestaltica* los críticos próximos a Argan,

incluyendo por ejemplo a la joven Lea Vergine, futura destacada militante del feminismo. Intervenían en contra todos los demás, el pintor Renato Guttuso, el historiador de la arquitectura Bruno Zevi, Carla Lonzi, una discípula de Longhi, y también, en el futuro, destacada militante feminista... Los temas se entrecruzaban y se ampliaban. El premio a Rauschenberg, concedido en 1964 por la Bienal de Venecia, replanteó la cuestión del *Pop Art* con una virulencia que, unos meses atrás, en Verucchio, hubiera sido inimaginable. Los grupos premiados en San Marino sufrieron diversas crisis internas. El *arte gestaltica* se reformuló como *arte programata* en una transformación que, al tiempo que lo ampliaba y lo estabilizaba, suavizaba las aristas más cortantes del movimiento.

No duraría mucho. A lo largo de la segunda mitad de los años 60 se produjo en Italia un importante cambio político y cultural. La generación que había ascendido a la vida pública durante la postguerra fue siendo sustituida.

El recambio incidía también sobre las principales instituciones artísticas, desde la Bienal de Venecia a la Universidad y los museos. El nuevo coleccionismo de arte, más minoritario, pero más potente que el de comienzos de la década, se orientaba hacia el mercado de Nueva York, compraba arte *pop*, o, poco después (Panza di Biuno), *minimal*. Si compraba en Italia, apostaba por las tendencias emergentes: el *arte povera*, las instalaciones, el *body art*... En los años

del cambio de década el discurso de la vieja izquierda cultural, heredera por una parte del marxismo, por otra de la Ilustración, se veía secuestrado o condicionado por unas nuevas minorías fanáticas y destructivas, dispuestas a llegar incluso al crimen político (como se habría de ver poco después). Frente a esas transformaciones Argan se alejó del arte contemporáneo. Del proceso hay abundantes testimonios. En un estudio reciente Carlota Sylos Calò recoge la respuesta que el profesor romano daba en 1972 a una encuesta sobre el futuro del arte. La pregunta estaba formulada en los siguientes términos: “¿Qué obras y qué movimientos artísticos de nuestro tiempo serán considerados significativos dentro de diez, veinte o treinta años, qué corrientes, qué personalidades se impondrán como indispensables a los futuros historiadores del arte?”. La respuesta de Argan fue: “Será delirio apocalíptico, pero creo que no habrá ni artistas ni historiadores del arte. Los últimos supervivientes estudiarán a Picasso y a Pollock como reliquias de una civilización desaparecida” (Argan 1972, citado en Sylos Calò 2013, p 223). Picasso y Pollock. Ni siquiera una mención al *arte gestaltica*. Desde la perspectiva de la nueva década, el profesor romano sospechaba que, mientras él estaba todavía luchando, embargado por la ansiedad de su inminencia, la muerte del arte había ocurrido ya desde hacía tiempo.



(De izquierda a derecha)

Pollock, Jackson (1912-1956).  
Flame, c. 1934-38. Oleo sobre  
lienzo montado sobre tabla,  
51.1 x x 76'2 cm. Imagen di-  
gital © 2016 The Museum of  
Modern Art, Nova York/Scala,  
Florence

Picasso, Pablo  
Tres cabezas de cordero, 1939.  
Óleo sobre lienzo, 65 x 89 cm.  
Museo Nacional Centro de  
Arte Reina Sofía

## Breve Epílogo

A su vuelta a Valencia, tras el *Convegno* de Verucchio, Aguilera se dedicó principalmente a tres proyectos relacionados con el arte de denuncia social que había defendido allí. El primero fue de alcance limitado, me refiero a *España Libre* [titulada deliberadamente redactada en castellano por los organizadores italianos], una exposición colectiva transgeneracional, que iba desde Julio González y Picasso hasta Manolo Valdés y cuyo propósito principal era recordar que España seguía siendo una dictadura. Había sido organizada por un comité de críticos presidido por Argan, pero lo determinante en el desarrollo del proyecto fueron las actuaciones coordinadas de Mario de Micheli desde Italia y del propio Aguilera desde España. La exposición se inauguró en Rimini en el verano de 1964 e itineró a continuación por varias ciudades italianas. El segundo proyecto fue la participación del crítico valenciano en la génesis de *Estampa Popular de Valencia* y de *Equipo Crónica*, un proceso que tuvo lugar a lo largo de 1964, pero que le siguió ocupando a lo largo de los dos años siguientes. El tercero consistió en promover una nueva tendencia del arte español, a la que denominó “Crónica de la Realidad”, cuya primera y única exposición tuvo lugar en Barcelona en 1965, pero que se mantuvo presente en el arte español durante dos o tres años. De todos esos proyectos se ha escrito abundantemente y no nos conciernen aquí.

El retorno de la atención de Aguilera al arte de experimentación formal o visual se produjo seguramente de manera progresiva, pero se convirtió en su nueva prioridad a partir de 1966 o 1967. Lo propició un clima general que podía apreciarse en el mundo artístico europeo en los años centrales de la década de los 60. Su culminación fue la concesión del gran premio de la Bienal de Venecia al *Groupe de Recherche d'Art Visuel* en 1966. Aguilera había seguido atentamente la creación del grupo y sus primeras actividades, y *Suma y Sigue del Arte Contemporáneo* había publicado su ma-

nifiesto fundacional en el número 7-8 (abril de 1965), un año antes del premio de Venecia. En España la nueva tendencia artística se alimentaba también, en parte al menos, de un nuevo interés generalizado por la arquitectura y el diseño industrial, dos disciplinas que alcanzaron en aquellos años un alto grado de visibilidad social, sobre todo en Cataluña. Las *Conversaciones de Diseño Industrial*, mencionadas más arriba, organizadas en Valencia en 1967, en fechas próximas a la apertura en la ciudad de una nueva escuela de arquitectura, fueron estímulos significativos para el nuevo proyecto de Aguilera. El estímulo más importante, de todos modos, fue la aparición en Valencia, a partir de 1966, de un núcleo de artistas jóvenes que comenzaban a trabajar seria y sistemáticamente en la investigación formal de la visualidad.

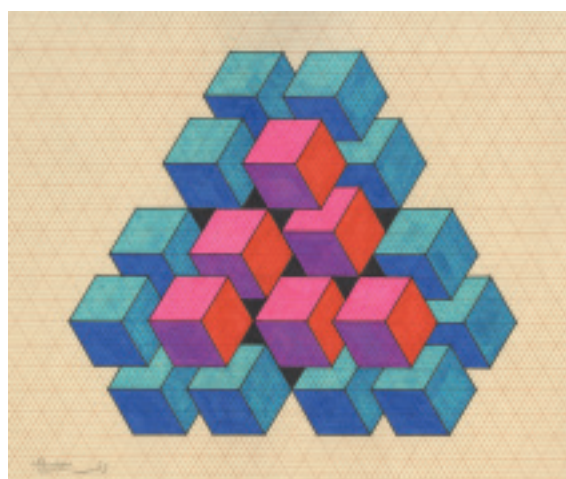
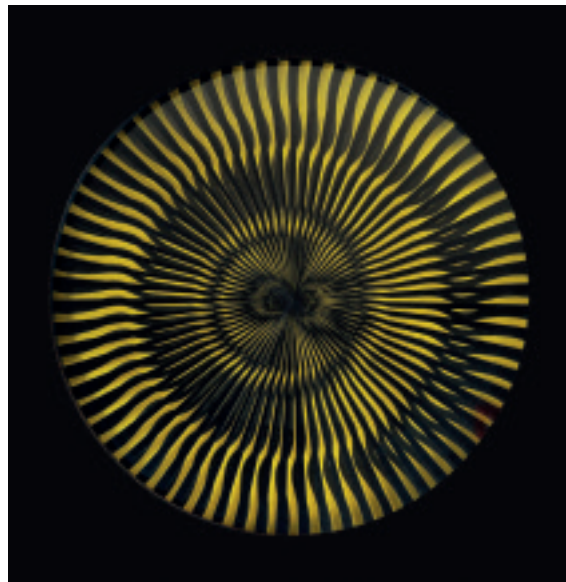
Entre ellos, los más importantes eran José María Yturralde y Jorge Teixidor. Especialmente el primero, cuya presencia fue decisiva en la primera edición de *Antes del Arte*. Como se ha señalado repetidamente, (por ejemplo *Patuel 1992* o *Barreiro 2010*), si se contabilizan las obras incluidas en cada una de las tres exposiciones fundacionales del nuevo movimiento, Yturralde es, con diferencia, el artista más representado. La lectura de los dos textos escritos por Aguilera corrobora esa conclusión. Los ejemplos que cita y comenta con mayor detalle, como por ejemplo la figura radial de McKay y las figuras imposibles, proceden de obras de Yturralde.

Como he escrito al comenzar este ensayo, el grupo de artistas reunidos en torno a *Antes del Arte* era transgeneracional. Formaron parte de él artistas de generaciones, trayectorias e intereses diversos. Este hecho queda reflejado en el texto fundacional. Aguilera clasifica la investigación del grupo dividiéndola en tres líneas principales. La primera se centraba en los procesos ópticos de la visión. En ella podríamos reconocer aproximadamente lo que internacionalmen-



te se denominaba *op art*. La última línea se centraba en una investigación formal estructural susceptible de recibir una formulación geométrica o matemática. Se trataba de una línea de larga duración histórica, cuyos orígenes podían rastrearse en el arte abstracto geométrico de las décadas centrales del siglo XX, y que había de volver a florecer (por poco tiempo) en el Seminario de Generación Automática de Formas Plásticas desarrollado en Madrid poco después. La línea central, aquella a cuya exposición Aguilera dedica más tiempo, era la que él mismo denominaba “gestáltica”. Se centraba en el estudio de la fenomenología de la percepción, en cuanto tal, y su campo estaba estrechamente relacionado con el de la psicología. No cabe ninguna duda de que, al configurar esta línea central de *Antes del Arte*, Aguilera seguía las tesis que, cinco años atrás, había desarrollado en Italia Giulio Carlo Argan, incluyendo su reflexión (implícita, más expresa en el caso de Aguilera) sobre el tema de la muerte del arte.

Pero, vista desde el conocimiento que tenemos hoy de la larga y rica trayectoria de Yturralde, esa conclusión no deja de implicar una paradoja. Y es que, si en su nacimiento, la obra del artista valenciano se configura en torno al proyecto de reducir la noción de arte a su nivel cero y gravita en torno al núcleo noético de la muerte del arte, ¿cómo habría que caracterizar el sentido de esa trayectoria? ¿Como un progresivo redescubrimiento, no del *arte*, sino de la *pintura*? ¿Como un lento viaje al futuro orientado hacia el origen?



(De arriba a abajo)

Yturralde, José María L. (1942): Variación derivada de la figura radial de Mc Kay, 1967. Plástico, madera y motor. Colección particular del artista

Yturralde, José María L. (1942): Boceto de figura imposible, 1973. Rotulador sobre papel. Colección particular del artista

## Referencias Bibliográficas

- (AAVV 1963) Carla Accardi, Piero Dorazio, Achile Perilli, Gastone Novelli, Toti Scialoja, Giulio Turcato y otros: *Carta dirigida a los organizadores del XII Convegno Internazionale di Artisti, Critici e Studiosi d'Arte*, Verucchio 1963, citada parcialmente en (Aguilera 1964 a)
- (AAVV 1968) AAVVV *Conversaciones sobre diseño industrial*, Valencia abril 1967, Valencia *Semana Gráfica*, 1968. Tras las intervenciones de los ponentes, entre los que se encontraba Tomás Maldonado, se produjo un extenso debate informal. El folleto, publicado varios meses después del evento, recoge solo una ponencia, la de Alexandre Cirici Pellicer (probablemente el único autor que escribió y envió el texto) y partes del debate, en el que a veces se recogen intervenciones de Maldonado.
- (Aguilera 1963) "Consideraciones sobre un congreso", *Suma y Sigue del Arte Contemporáneo*, 3, enero a marzo 1963 pp 26-33
- (Aguilera 1964 a) "El XII Convegno Internazionale di Artisti, Critici e Studiosi d'Arte", *Suma y Sigue del Arte Contemporáneo*, 4, julio a septiembre de 1963 (publicado realmente en 1964) p 48-49 (sin firma ni indicación de autor)
- (Aguilera 1964 b) "Libertad y alienación", ponencia presentada en el XII Convegno Internazionale di Artisti, Critici e Studiosi d'Arte, Verucchio 1963, en *Suma y Sigue del Arte Contemporáneo*, 4, julio a septiembre de 1963 (publicado realmente en 1964) pp 49-54
- (Aguilera 1968) Vicente Aguilera Cerni, "Antes del Arte", en *Antes del Arte*, catálogo de exposición, Valencia, Colegio de Arquitectos, abril 1968. Reproducido con nota preliminar del autor en Vicente Aguilera Cerni *Documentos y testimonios*, 2 vols, Madrid, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia. La segunda versión, mucho más extensa, se publicó, con el título "Experiencias ópticas, perceptivas, estructurales", en el catálogo de la segunda exposición del grupo, Madrid, Galería Eurocasa, octubre 1968 y fue reproducida, en Vicente Aguilera Cerni, *El arte impugnado*, Madrid, cuadernos para el Diálogo, 1969
- (Aguilera/Argan 1965) Vicente Aguilera Cerni (ed) Giulio Carlo Argan "Temas y problemas del arte actual", en *Suma y Sigue del Arte Contemporáneo* 7-8, abril 1965., pp 3-10. Reúne, precedidos de una breve introducción de Aguilera, la traducción castellana de los tres artículos de Argan 1963 a) a los que añade un cuarto artículo publicado precedentemente, *Aut aut*, ( *Il Messaggero* 7 de agosto de 1963
- (Aguirre 1967 a) Juan Antonio Aguirre, "Nueva Generación (Notas sobre el qué y el quién de un grupo)" en *Nueva Generación*, catálogo de exposición, Madrid, Galería Amadís, mayo 1967. Reproducido en Francisco Calvo Serraller, *España, Medio siglo de arte de vanguardia 1939-1985, vol I*, Madrid, Fundación Santillana y Ministerio de Cultura, 1985
- (Aguirre 1967 b) Juan Antonio Aguirre, "Arte Objetivo", en *Artes* nº 87, Madrid, noviembre 1967. Reproducido en Francisco Calvo Serraller, *España, Medio siglo de arte de vanguardia 1939-1985, vol I*, Madrid, Fundación Santillana y Ministerio de Cultura, 1985
- (Argan 1961) Giulio Carlo Argan, "Salvezza e caduta nell'Arte Moderna" *Il Verri*, 1961,3 pp 3-42. Reproducido en una colección de ensayos del autor publicada bajo el mismo título del ensayo, G. C. Argan *Salvezza e caduta nell'Arte Moderna*, Milán, *Il Saggiatore*, 1964. Traducido como "Salvación y caída en el arte moderno" en *Suma y Sigue del Arte Contemporáneo*, 1 octubre-diciembre 1962 (aparecido en 1963), sin números de página.

- (Argan 1963 a) Serie de tres artículos sobre el arte gestáltica publicados en *Il Messaggero* en agosto y septiembre de 1963: *La ricerca gestáltica* (24 de agosto), *Forma e formazione* (10 de septiembre) y *Le raggioni del gruppo* (21 de septiembre). Aquí los cito por la traducción castellana de Aguilera/Argan 1965)
- (Argan 1963 b) Giulio Carlo Argan, “La funzione della critica”, y “Discurso de clausura” [sin título] intervenciones en el XII Convegno Intenazionale di Artisti, Critici e Studiosi d’Arte, Verucchio 1963. Estos dos textos parecen haber sido publicados por primera vez en la traducción castellana de Vicente Aguilera Cerni en *Suma y Sigue del Arte Contemporáneo*, 4, julio a septiembre de 1963 (publicado realmente en 1964)
- (Barreiro 2010) “Una conversació amb Vicente Aguilera Cerni”, Isabel Pérez (ed) *Arte normativo: 50 aniversari de la primera exposició conjunta d’art normatiu espanyol*, Valencia, Consorci de Museus, 2010
- (Barreiro 2015) Paula Barreiro “Art, ciència i tecnologia: Vicente Aguilera Cerni i Antes del Arte enfront “les dos cultures””, en *Col·lectius artístics a València sota el Franquisme*, catàleg de exposició, Valencia, IVAM 2015, pp 157-172
- (Bozal 2013) Valeriano Bozal, *Historia de la pintura y la escultura del siglo XX en España*, (2 vols) Madrid, La Balsa de la Medusa, 2013
- (Castaños 2000), Enrique Castaños, *Los orígenes del arte cibernético en España: El Seminario de Generación Automática de Formas plásticas en el Centro de Cálculo de la universidad de Madrid (1968-1973)*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (<http://www.cervantesvirtual.com/obra/los-origenes-del-arte-cibernetico-en-espana-el-seminario-de-generacion-automatica-de-formas-plasticas-de-centro-de-calculo-de-la-universidad-de-madrid-1968-1973-0/>)
- (Crespo 1967) Angel Crespo, “Arte Objetivo” en *Arte objetivo*, catàleg de exposició, Madrid, Salas de la Dirección General de Bellas Artes, octubre 1967. Reproducido en Francisco Calvo Serraller, *España, Medio siglo de arte de vanguardia 1939-1985*, vol I, Madrid, Fundación Santillana y Ministerio de Cultura, 1985
- (Il verri 1961) *Il Verri*, 1961,3, Número especial dedicado a explorar la situación histórica del arte moderno tras la culminación del informalismo. Artículos de Umbro Apollonio, Francesco Arcangeli, Giulio Carlo Argan, Renato Barilli, Enrico Crispolti y Umberto Eco.
- (Llorens 1998) Tomàs Llorens, “Conversaciones de diseño industrial: Valencia abril de 1967. Una nota de recuerdo personal”, D. Giral-Miracle, Juli Capella y Quim Larrera (eds.) *Diseño industrial en España*, catàleg de exposició, Madrid, Museo Nacional y Centro de Arte Reina Sofía, mayo de 1998, pp 96-97.
- (Patuel 1992) Pascual Patuel, “Antes del arte (1968-1969)”, *Ars Longa*, 1992, pp 97-107
- (Ponente 1963) Nello Ponente, “Intervención” [sin título] en el XII Convegno Internazionale di Artisti, Critici e Studiosi d’Arte, Verucchio 1963. La cito por la traducción castellana publicada en *Suma y Sigue del Arte Contemporáneo*, 4, julio a septiembre de 1963 (publicado realmente en 1964)

# Conversaciones en Yturralde

Santiago Pastor Vila, con transcripciones  
de las entrevistas a Montesinos, Ramos,  
De la Calle, Llorens e Yturralde

Ni en Madrid, ni en Cataluña; aunque así estuvo previsto en parte en algún momento. Estas conversaciones fueron en tierras valencianas, pero siguiendo, eso sí, una estructura similar a la de aquellos libros de entrevistas de finales de los sesenta de Salvador Pániker.

El tema, el alcance y el marco temporal eran, claro está, muy distintos esta vez. No se trataba de recopilar visiones de la sociedad española de aquel momento, tan necesitada de cambios; sino de reunir reflexiones acerca del trabajo de Yturralde a lo largo de su ya dilatada trayectoria. Sí que se aspiraba, sin embargo, a que coincidieran dos aspectos. Uno era la centralidad que había que otorgar a la relevancia intelectual de los entrevistados (varios de ellos, como en aquellas conversaciones (las de Madrid), antiguos colegas del Colegio Mayor San Juan de Ribera de Burjassot). El otro tenía que ver con la voluntad de superponer discursos diversos contruidos a partir de preguntas similares, convencidos de que las distintas vías de aproximación a un mismo objeto de análisis descubrirían horizontes de rica

complejidad, confirmándose algunas posiciones y contraponiéndose otras.

Así, la intención primigenia era completar un relato coral denso y de interés, coherente con la magnitud de la evolución artística de Yturralde. Es cierto que partíamos de una situación privilegiada: uníamos un inmejorable plantel de personalidades dispuestas a colaborar al hecho constatable de que el trabajo de este artista había suscitado siempre reflexiones de calado por parte de la crítica y los historiadores del arte. No nos parece menos cierto que, llegado el final, puede apreciarse la consecución del objetivo escuchando cualquier pasaje de estas casi cuatro horas de grabación en las que nos ilustran Vicente Montesinos, Isidro Ramos, Romà de la Calle y Tomàs Llorens.

El grandísimo valor de todas y cada una de sus aportaciones proviene de la conjunción de su extraordinaria sabiduría con el conocimiento particular de la carrera del artista. Alumbran claves que cubren un rango conceptual muy amplio. Vicente Montesinos aborda aspectos fundamentales de la etapa formativa del artista y se adentra

en la influencia que en el trabajo de Yturralde tienen las matemáticas, la música y la literatura. Isidro Ramos narra la experiencia del Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid de primera mano, en su calidad de analista informático que desarrolló buena parte de los programas que allí se utilizaron. Romà de la Calle ofrece claves de comprensión de su planteamiento estético, explica cómo evolucionaron los estudios artísticos en Valencia o el papel que desempeñó Vicente Aguilera en el mundo artístico de hace medio siglo, apostando ora por el arte normativo, ora por el realismo social. Tomàs Llorens expone temas fundamentales sobre el devenir histórico del arte moderno, y, dialogando con el artista, indaga en sus comienzos, confirma la admiración que siente por otros pintores, como son los casos de Vasarely y Rothko, pero también de Rouault, y nos descubre matices.

Estos fragmentos que transcribimos a continuación no son más que breves muestras que prueban lo que se ha expuesto más arriba.

### Vicente Montesinos

“Antes de venir al Colegio, efectivamente, José María ya dispone de un bagaje cultural importante, que, estoy de acuerdo, corresponde a la influencia que ha tenido sobre él una persona como Alfonso Roig, extraordinariamente influyente. Una persona peculiar, que yo conocí, por cierto, en su residencia en Alzira, hace mucho tiempo.

La primera salida de José María de España no es a Alemania. Es a París. Tiene 17 años y conoce entonces de primera mano a artistas que para él han sido muy influyentes como Kandinsky, Modigliani, Staehl, Delaunay, los *fauve* (Matisse, Rouault...), incluso Cézanne o Monnet.

Después sí. En el 61 y el 62 va a Alemania y, además de estudiar la obra de los artis-

tas que ha mencionado, conoce y se familiariza con movimientos tan importantes en su trayectoria particular, personal como artista, como el expresionismo alemán (*Die Brücke*, *Der Blaue Reiter*), como los programas, tanto intelectual como aplicado, de la Bauhaus.

Me pregunta por el Colegio. En el año 61 José María oposita. Unas oposiciones muy rigurosas, como suelen ser las de entrada al Colegio, y obtiene una beca para estudios. El Colegio es una institución muy especial. Es académicamente muy exigente con los colegiales, y a cambio ofrece un ámbito cultural, de enriquecimiento personal, de contacto entre estudiantes de distintas disciplinas, que provienen de la literatura, del arte, de la filosofía, del derecho, y por supuesto también de las ciencias. Ambiente en el que José María completa su formación y adquiere ese espíritu crítico, ese desarrollo de su capacidad intelectual, esa capacidad de diálogo, de introspección, de contacto con otras disciplinas que caracterizan tan bien a su obra.

El contacto de José María con los estudiantes, con los colegiales del San Juan de Ribera, como nos pasa a muchos de nosotros, no se limita solamente al periodo del Colegio, sino que se hace extensivo a su carrera profesional. De hecho, es aconsejado por López Piñero, que es catedrático de Historia de la Ciencia y discípulo de Laín Entralgo. También trabaja con Isidro Ramos, en el Centro de Cálculo de la Complutense de Madrid. Creo que también trabaja con Mariano Aguilar, catedrático de Óptica Fisiológica. Y estos cuatro nombres que he mencionado son todos ellos colegiales de Burjassot.

Así que, sin lugar a dudas, y creo que José María estará de acuerdo conmigo, la influencia que ha tenido el Colegio en él, en su obra, en su vida, es determinante. Como digo ese espíritu crítico, ese contacto intelectual con muchas disciplinas, esa apertura... son cualidades del Colegio que se han transmitido hasta hoy, en los últimos cien años, porque el Colegio cumple en este momento



su centenario. Se celebra este Centenario con una serie de actos entre los cuales está la exposición de José María. Y me congratulo de que el Colegio haya permanecido fiel a sus propósitos en todo este periodo de tiempo.”

“Las matemáticas del siglo XX han tenido un desarrollo espectacular. ¿Cuáles son las razones de esto? Yo las atribuiría a lo siguiente: por una parte, la mayor cantidad de recursos destinados a investigación, y por otra, los requerimientos de la ciencia, exigente en el siglo XX (quizá el siglo XX puede llamarse de verdad el siglo de la ciencia). Y entonces las demandas a las matemáticas son muy intensas, provenientes de campos tan variados como la física, la química, la biología, la medicina, las ciencias sociales, la economía... y también de las técnicas, ¿qué decir de la informática, de la ingeniería de comunicaciones, del manejo de las grandes bases de datos, de la criptografía, de la carrera espacial, de la robótica...?, por supuesto, de los ordenadores, y también, ¿por qué no decirlo?, de las demandas de la industria bélica.

Sin embargo, y a pesar de constatar esa importancia de las matemáticas, y esa respuesta de las matemáticas a las demandas de las ciencias y de las técnicas, quiero insistir en una cosa que quizás es nueva en el siglo XX. Y es que una buena parte de las matemáticas, quizás la parte más abstracta, se convierte en independiente, absolutamente autónoma, y desarrolla estructuras que tienen valor exclusivamente por la coherencia intrínseca, por la elegancia, por la armonía interna. Y yo creo que en esto está muy próxima al arte, porque el arte ha sido, durante un periodo extensísimo de tiempo, un arte servicial, un arte que ha puesto el énfasis en la reproducción, en la representación. Y de pronto, en el siglo XX, el arte se independiza, y se convierte también, de la misma manera en la que antes hablaba de las matemáticas, en una disciplina autónoma, y por tanto necesita de estructuras abstractas que encuentra también en ese mundo muy especial del pensamiento de las matemáticas.

Fíjense, ¿qué hay más abstracto que la construcción de unas teorías en que aparecen aspectos tan fundamentales como el análisis del infinito, como estructuras muy sofisticadas: teoría de grupos, teoría de conjuntos, lógica, topología algebraica, análisis funcional...?

Yo quiero leerles una cita de uno de los artistas más influyentes del siglo XX, tanto en el aspecto pictórico, como en el aspecto teórico (además que ha influido extraordinariamente, y ya lo he mencionado antes, en José María) que es Wasily Kandinsky.

Fíjense, Kandinsky escribe en un libro que es fundamental, que se llama *Punto y línea sobre el plano*, en la introducción:

“Las investigaciones que sirven de base a la nueva ciencia artística tienen dos metas y responden a dos tipos de requerimientos.

1. Los requerimientos de la ciencia en general, que nacen del impulso del saber desligado de necesidades prácticas: la ciencia pura.
2. Requerimientos con respecto al equilibrio de las fuerzas creadoras, que se pueden clasificar como intuición y cálculo: es la llamada ciencia práctica.”

Pues bien, no hay ciencia más pura, y yo creo que es ese el sentido que quiere dar Kandinsky a sus palabras, que las matemáticas. Y de ahí la fascinación que el arte, y también la filosofía, ha tenido por las matemáticas. En ese aspecto, José María es un ejemplo paradigmático. La utilización de la geometría, de los ordenadores, de la composición, de la estructura, de la teoría del color, de las figuras imposibles, incluso de los objetos volantes, de su concepción depurada del arte abstracto... hacen de él un representante de ese diálogo entre la ciencia y el arte.

Fíjense, José María, como yo mencionaba antes, ha trabajado en el Centro de Cálculo de la Complutense, ha estado como

becario, incluso después como colaborador, en el MIT, donde ha recibido enseñanzas de geometría o de ordenadores, y precisamente en esa interacción de la ciencia y el arte quiero mencionar un texto de José María, entre los muchos que tiene escritos, en el que el título ya es revelador: *Hypergraphics. Visualising complex relationship in Art. Science, and Technology.*”

### Isidro Ramos

“José María Yturralde hacía, en aquellos momentos, y más adelante, más todavía, una pintura soportada sobre un lenguaje en el que el aspecto de la estructura era muy importante. Las estructuras en matemáticas, en álgebra, en física... son una forma de caracterizar una observación. Y eso, efectivamente, hace que la pintura (las figuras imposibles, por ejemplo) de Yturralde, tengan un fácil o un posible soporte formalizado o formalización en lenguajes científicos.”

“Partíamos de la base de que existe un mundo externo a nosotros, lo que es genéricamente la naturaleza, y uno interno que es la cultura. El primero es captado sensorialmente, y, para ser comunicado y para compartir, con uno mismo, a través de los procesos de reflexión, o con otros, los contenidos semánticos de cada uno, es necesario soportarlo sobre un lenguaje. Este lenguaje puede ser escrito, oral, pictórico... Han aparecido a lo largo de la historia muchos lenguajes. Es necesario e imprescindible ese soporte lingüístico que nos va a permitir mostrar las conceptualizaciones que hacemos de la naturaleza en la parte que llamamos cultura.

En las ciencias duras, en la física, por ejemplo, o en la matemática, históricamente fue normal utilizar lenguajes formalizados para representar las conceptualizaciones que se hacían de la naturaleza. En física, una imagen tiene color, tiene dimensiones, tiene

posición, tiene luminosidad... y cada uno de estos conceptos se puede percibir y se puede formalizar dentro de unas métricas. Y eso permite crear una vista de ese objeto externo soportada sobre lenguajes formalizados. Esos lenguajes formalizados permiten definir reglas sintáctica y semánticamente bien definidas, lo que posibilita la creación de esos objetos culturales complejos que llamamos teorías que han posibilitado el desarrollo de la ciencia. Por ejemplo, la teoría de la relatividad de Einstein, o la de Maxwell, donde el lenguaje formalizado son las ecuaciones diferenciales, que van a permitir justamente un tratamiento formal, y por lo tanto la creación de una teoría. Teorías que luego se validan en el laboratorio para comprobar si efectivamente es una teoría correcta o no. La teoría se crea: la crea el científico. Y esto es lo que ha posibilitado el nacimiento de la ciencia a lo largo de la historia, y sus aplicaciones vía la tecnología.

En el caso del arte y, en general, de la creación musical, pictórica, escultórica, arquitectónica... no se tenía la historia de soportar sobre lenguajes formalizados los objetos, en este caso obras artísticas, que se producían. Pero esto cambió cuando trabajos previos del mundo del arte, como la pintura modular de Manuel Barbadillo, o como las figuras imposibles de Yturralde, o los trabajos de Piet Mondrian, o los trabajos de Eusebio Sempere... crearon objetos en los que el aspecto estructural se podía plasmar desde esa vista estructural en lenguajes formales.

En el caso de Eusebio Sempere, las figuras de Lissajous, a través de ecuaciones diferenciales.

En el caso de Manuel Barbadillo, a través de una generalización de las gramáticas de Chomsky, donde dar cuenta de objetos bidimensionales, que eran los cuadros, se hacía a través de enriquecer la estructura algebraica, que es el monoide que soporta las gramáticas, con una concatenación bidimensional. Y eso permitía



convertir la vista estructural de esas obras en un término en ese álgebra.

A partir de ese momento, obviamente, esos términos que representaban esas obras concretas hechas por José María Yturralde, Barbadillo, etc. permitían inferir formalmente qué reglas respetaban. Esas reglas, una vez inferidas en el proceso de detectar, en la obra previa del pintor, o del escultor, o del músico, etc., qué patrones seguían y formalizarlos en reglas. Estas constituían una teoría: una teoría formal. En esa teoría formal se podían realizar procesos de deducción, o, en el caso de una gramática, de generación, usando esas reglas, con lo cual generábamos la obra pictórica que ya había realizado el artista y otras muestras de pintura, o de música... que seguían las mismas reglas, que el artista no había producido pero que seguían o captaban su estilo. Estrictamente como se hace en el caso de una ciencia dura, como es la física.

Había que validar. Había que ver que efectivamente esa obra nuevamente generada era aceptable desde la perspectiva de la experimentación. Y para eso organizamos exposiciones en Madrid, en París, en EE.UU., porque fue una aproximación muy moderna, estamos hablando de finales de los sesenta y comienzos de los setenta, para validar empíricamente, a base de exponer las obras originales de Mondrian, de Eusebio Sempere, de José María Yturralde, de Barbadillo... y aquellas que nosotros generábamos automáticamente, y ver si efectivamente en ese laboratorio que es una exposición aquello satisfacía el concepto de aceptabilidad, de belleza, etc.

Y así hicimos. Hicimos exposiciones internacionales, publicamos libros y artículos que fueron en la época muy bien recibidos.”

### Romà de la Calle

“Hemos llegado a la figura clave que nos ocupa: José María López Yturralde.

Para entender parte de esa poética, hace unos años, presenté un libro que había escrito él, que es una especie de biografía. Los capítulos a mí me resultaron muy interesantes. Por eso dije que sí a la presentación, porque me aclaraban elementos que incluso su tesis, que dirigí, no me había aclarado.

Cuando una persona dirige una tesis de alguien, no solo es que es un alumno, es que es un amigo. Es que necesariamente entras en su ámbito de preocupaciones. Y esto es lo que me pasó, no solo con él, sino también con otros de toda esta época.

La Escuela de BB.AA. se convierte en Facultad. Y el tránsito de la Escuela a la Facultad es importante para esos protagonistas. Estamos grabando en la *Universitat de València*. En este espacio, en el salón de reuniones, que está cerca, se votó el no ingreso de la Facultad de BB.AA. en esta Universidad.

Yo estuve presente por cuestión de azar. Había vuelto de la Complutense, ya estaba en mi cátedra. Tenía que transformar aquella asignatura en dos o tres asignaturas, en un departamento. Y me pidieron que fuera secretario de la Facultad. Era la factura del traslado. No pude decir que no. Y ese rol duró casi ocho años. Esto quiere decir que viví muchos momentos, no solo el de la Escuela-Facultad de BB.AA. sino también el de Conservatorio de Música, una historia paralela también de “noes”.

¿Por qué nuestra Universidad dice que no? Los argumentos que se dieron en aquella reunión, vinieron después de mi defensa. Para mí que viniera aquí hubiera sido ideal, con mi mirada de comprensión estética, con las tesis que ya estaba dirigiendo... (a la mayoría de los catedráticos les dirigí la tesis). Yturralde es un buen ejemplo en este sentido. La mayoría de los argumentos era la no capacidad ni hábito de investigación, tanto en el caso de los músicos como en este. Hoy ya no se puede decir esto. ¡Cómo cambian las cosas! Tal vez, sin saberlo, hicieron un favor a la Facultad, yendo al Politécnico, en el

sentido más técnico. Pero ese es otro tema, aunque quería subrayarlo.

Esto quiere decir que mi contacto con aquel ámbito fue extraordinario. Yo me siento parte de las dos cosas. Es más, tengo las dos medallas de honor, tanto de esta casa, en Filosofía, como de aquella, en BB.AA..

Yturralde siempre fue una especie de outsider de su contexto académico. Le interesaba mucho el tema de la relación Arte-Ciencia. En un momento dado, cuando era niño, quería ser piloto, quería ser diseñador de aviones, quería ser... Le interesaban muchísimas cosas que tenían que ver con unos temas muy determinados que después aparecerán en su modulación artística plural.

Le interesa el arte en movimiento, le interesan las combinaciones de formas inviables (pictóricamente te sorprenden, si fueran tridimensionales serían inviables). Y ese interés le hará estar en el MIT de EE. UU., y en el Centro de Cálculo de Madrid. En un momento determinado, los contactos con el grupo de Cuenca. Estamos en ese arte normativo: en esa relación entre música, arquitectura, movimiento... en la pintura.

Tengo información, no solo por él, sino por otros, que me han dicho que era, cuando estudiaba en BB.AA., uno de los mejores dibujantes y retratistas. Pero diríamos que no era su obsesión. Uno podría tener mano y se la anuda, porque tal vez la facilidad puede ser tremendamente negativa.

Le interesa lo que no se hacía en su contexto. Pero para aprobar tiene que hacer sus academias, sus paisajes, sus retratos... Pero a él le interesa estudiar especialmente el vacío, el pleno, las estructuras, las formas, los cromatismos... Y cómo dialoga todo esto en un conjunto.

Bien es cierto que sus viajes a nivel internacional le ponen en contacto especialmente con el arte óptico. Pero es que en ese arte óptico hay cantidad de herencias de esa abstracción geométrica como estructura de sustentación del color. No es pues que

varíe. Es que él va modulando. Porque uno mira el contexto, uno mira sus proyectos, y así lo percibe. Y es cierto que como artista a veces mira al mercado. Cuando jugamos solo al misticismo, cuando desde la Historia o la Teoría queremos explicar la diacronía del arte, a menudo se nos va de las manos. Porque el mercado está ahí, los comisarios están ahí, los museos están ahí, las salas de subastas están ahí...

Pero él ha tenido la suerte de descubrir un tipo de programa de esa poética determinada, en ese concepto de arte, con un ideal. En su caso sí que están los tres elementos de la poética. Con una variabilidad determinada. No es el artista que tiene una única poética. No. Porque su concepto de arte va modulándose. Y el programa va estructurándose. Claro que el descubrimiento de los ordenadores le facilita esa combinatoria, de formas, de gradación de colores... Alguien dice que es que ya es fácil. No es fácil. Igual que uno coge el pincel y el cartabón, usa el ordenador. Y este es el sentido. ¿Qué es el instrumento? ¿Cuál es el objetivo? ¿Y cuál es la intencionalidad?

No hay poética sin intencionalidad. Como tampoco se puede explicar el devenir de la obra sin atender al observador. Pero Yturralde ha estado siempre obligado a ser observador prioritario y esencial de sus obras. Porque él juega esencialmente a la percepción, a la imaginación y al intelecto. Ese juego determinado es básico.

Y en un momento determinado, las corrientes de aire (quería ser piloto) le harán descubrir, diríamos, él lo dice así, los *catxirulos*: estructuras volantes determinadas. Con una herencia del contexto de primavera valenciana de las cometas y de los juegos.

Quien no lo ha visto no puede hacerse una idea de la impresión que produce ver cómo aquel elemento, que parece estático en el suelo, puede levantarse y mantenerse, y cómo su movimiento implica un cálculo extraordinario. ¿Cómo no ver detrás de ese

juego el cálculo geométrico, es decir de formas, es decir matemático?  
Arte y ciencia.”

### Tomàs Llorens

“El trabajo de Yturralde, efectivamente, enlaza con una tradición del movimiento moderno que se remonta a los años 20 y 30, y que se caracteriza por poner la pintura en estrecha relación con la arquitectura y con el diseño; y al mismo tiempo, por tanto, con una nueva configuración de la manera de vivir del hombre moderno.

Esa tradición asocia muy frecuentemente la ruptura que trae consigo el arte moderno con el desarrollo de las ciencias de la naturaleza. Esto es el desarrollo de la física, de las matemáticas, de la química... pero sobre todo y también con los desarrollos de la tecnología, tanto en el mundo de la arquitectura, como en el mundo del diseño, como en el mundo de las artes plásticas.

Esta tradición fue fuerte, digamos, en la segunda mitad de los años 20. En la segunda mitad de los años 30 empieza a debilitarse como consecuencia de los cambios históricos que se producen en esos años, empezando por la guerra civil española y el conflicto bélico mundial que empieza ya a aparecer junto con ella.

Y renace luego con fuerza en la postguerra. Y se convierte en una tradición importante, que en París está representada fundamentalmente por un salón periódico, el *salon des réalités nouvelles*, que se produce todos los años, y que tiene a la galería Denise René de París como uno de sus promotores más destacados.

En EE.UU. aparece vinculada más bien a movimientos de investigación que se desarrollan a partir de la importación de ciertos modelos de investigación en el campo del diseño y al mismo tiempo en el campo de las BB.AA., que se habían desarrollado en

Europa en los años 20 y 30.

El ejemplo más claro es el de la Bauhaus. Después de la segunda guerra mundial, se generan unos movimientos parecidos en EE.UU. inspirados en este precedente, algunas veces adoptando también a artistas que habían ejercido como profesores en las instituciones europeas y que ahora continúan ese trabajo en EE.UU..

De todos modos, esa corriente, que de modo muy genérico se puede denominar como abstracción geométrica ateniéndonos a sus características formales, durante los años 40, 50 y 60, no es mayoritaria. Está siempre en minoría respecto de la corriente del expresionismo abstracto, o del informalismo en Europa, que es la corriente mayoritaria dentro del arte abstracto.

Y esto es así hasta la crisis del informalismo y del expresionismo abstracto que se produce en torno a 1960-62-63. Y a partir de ese momento hay una tentativa, digamos, una nueva vida para los movimientos relacionados con esa abstracción geométrica. Y la pintura de Yturralde en sus orígenes se inscribe en esa nueva oleada de pintura geométrica que se da en toda Europa, y también en EE.UU., aunque en menor medida, a lo largo de los años 60.”

“El cambio importante que se produce a lo largo de los años 80 en la obra de Yturralde tiene que ver de algún modo con el retorno o la nueva exaltación de la pintura que se da en toda Europa en esa década. Pero yo creo que hay una continuidad, y es precisamente lo que hace más interesante quizá la obra de Yturralde, lo que la singulariza. Porque, dentro de esa tradición en la que Yturralde se inscribe, que es la que pone en relación el arte con la ciencia y está abierta al desarrollo de la tecnología (incluida la informática que incide desde finales de los años 60 en los planteamientos artísticos de esos años), detrás de esa corriente de los años 60, incluso, diría yo, detrás de la tradición de la pintura que en la época de Barr se llamaba

abstracción geométrica, hay siempre una intención, una inspiración romántica, que está muy disimulada, naturalmente, porque los planteamientos cada vez más positivistas y más próximos a la investigación científica de los años 20 y 30 la enmascaran, que, efectivamente, apunta hacia la perduración de la categoría de lo sublime.

Esto, en la corriente de la abstracción geométrica, no se da de un modo muy visible. Pero, por ejemplo, en la obra de Mondrian es muy perceptible esa perduración del interés por el valor de lo sublime. Ese valor estético que aparece en el romanticismo, como explica Robert Rosenblum, y que perdura, a veces de un modo más visible, a veces de un modo menos visible, a lo largo de toda la pintura europea de los siglos XIX y XX. Y que alcanza, tal y como explica Rosenblum, a florecer de un modo espléndido en la obra de Rothko de los años 60 ó 70.

Y, efectivamente, yo creo que el impacto de la obra de Rothko fue muy importante en el giro que la obra de Yturralde realiza a lo largo de los años 80.”

Otras personalidades que no pudieron participar (aun aceptando amablemente nuestra petición de hacerlo, solo por inconvenientes de tipo meramente organizativo o por nuestra limitada disponibilidad de medios) hubieran tratado en sus intervenciones sobre, por ejemplo, la importancia de la metafísica en la conformación del posicionamiento estético de Yturralde, o sobre el papel de una institución tan importante en el fomento de la abstracción geométrica en nuestro país, como es la Fundación Juan March, que también impulsó la carrera del artista.

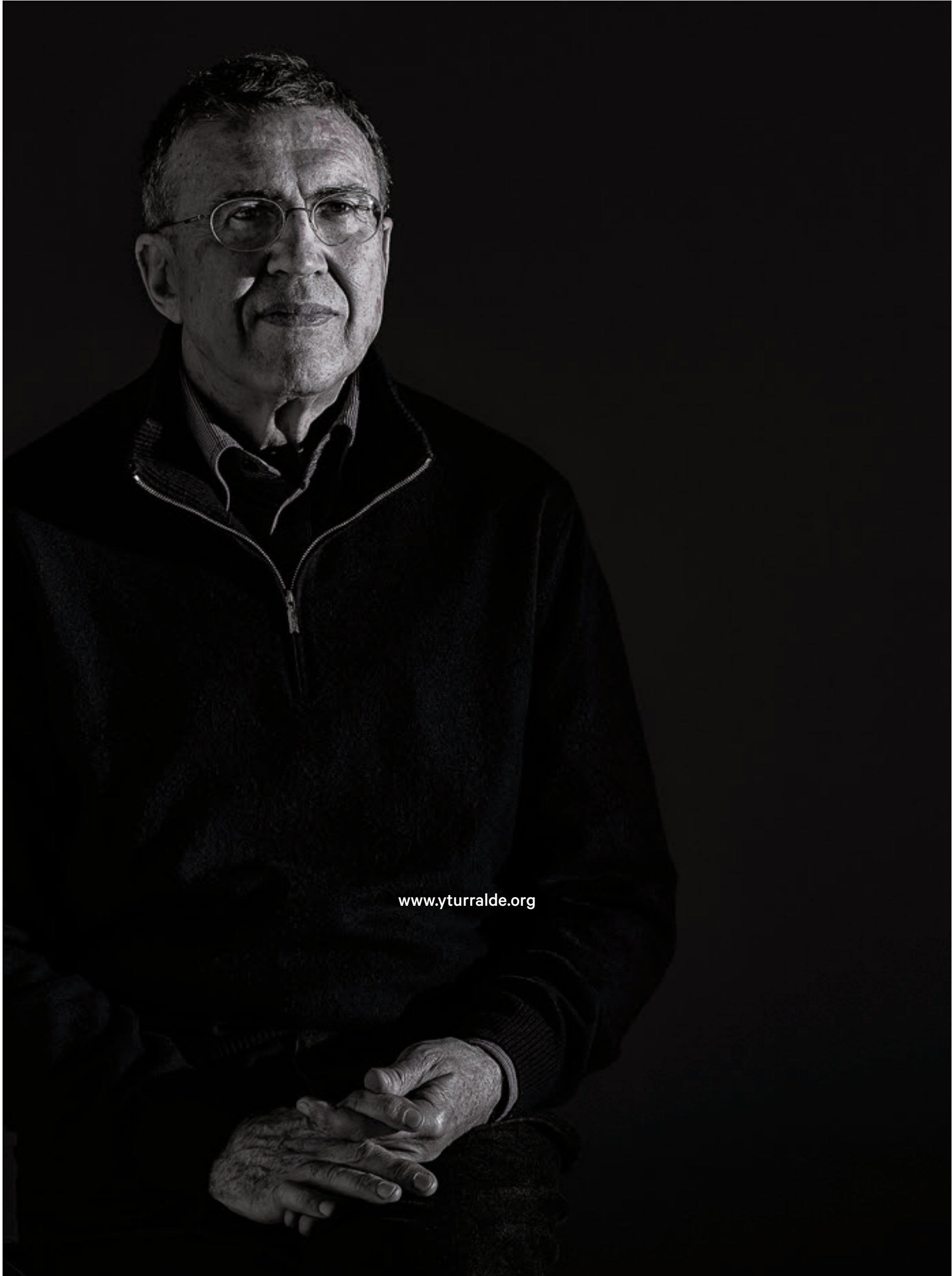
Tanto a ellos como a los que sí que nos pudieron brindar los frutos de su magisterio solo podemos estarles agradecidos. Como también lo estamos a Salvador Pániker, ingeniero y filósofo, un hombre de ciencia y también de artes, que trama relaciones en-

tre las culturas oriental y occidental, que no solo comparte claramente intereses profundos con Yturralde, sino que nos ha proporcionado un modelo, siquiera lejano, de aproximación interpretativa e histórica a la obra de un artista que le decía a Tomàs Llorens recientemente: “Estas geometrías que están surgiendo ahora nuevas, distintas; que van de lo infinitamente pequeño de las teorías cuánticas, a lo infinitamente grande, pues, como que me han seducido. Y sigo por ahí tratando de entender en qué consiste el espacio, en qué consiste el tiempo, y de dónde venimos, adónde vamos, etc. Esas preguntas clásicas que nos hacemos todos. Pero por supuesto desde un punto de vista, el mío, que es fundamentalmente pictórico, poético y emocional”.



Fotografía del artista, 2016.  
Foto: Adolfo Plasencia

Fotografia de l'artista en 2016,  
realitzada pel fotògraf Salvador Àlvaro.



[www.yturralde.org](http://www.yturralde.org)



YTURRALDE.  
CARTOGRAFIES DEL SUBLIM

*Centre Cultural La Nau  
de la Universitat de València.  
Sala Martínez Guerricabeitia  
21/11/16 – 29/01/17*

**Rector de la Universitat de València**  
Esteban Morcillo Sánchez

**Vicerector de Cultura i Igualtat**  
Antonio Ariño Villaroya

**Director del Col·legi Major Sant  
Joan de Ribera - Burjassot**  
José Santiago Pons Doménech

**Organitza i produeix**  
Vicerektorat de Cultura i Igualtat  
de la Universitat de València  
Centre Cultural La Nau de la  
Universitat de València  
Col·legi Major Sant Joan  
de Ribera - Burjassot  
Associació d'Antics Col·legials  
del Col·legi Major Sant Joan  
de Ribera - Burjassot

**Col·labora**  
Fundació General de la  
Universitat de València  
Col·lecció Martínez Guerricabeitia  
Galeria Javier López &  
Fer Francés, Madrid

EXPOSICIÓ

**Comissariat**  
Santiago Pastor Vila

**Coordinació del projecte**  
Norberto Piqueras Sánchez

**Gestió de préstecs i registre**  
Manuel Martínez Tórtola

**Gestió administrativa**  
Soledad Sánchez Puértolas  
Raquel Moret Alfonso

**Disseny gràfic**  
Dídac Ballester

**Comunicació**  
Magda Ruiz Brox  
Maite Ibáñez Giménez

**Difusió**  
Antoni Esteve Blay

**Muntatge**  
Santi Andrés Laguna  
Francisco Burguera Pérez  
Álvaro David García  
Pedro Herráiz Merino

**Transport**  
Art i Clar

**Assegurances**  
Mapfre Seguros

**Visites guiades**  
Voluntaris Culturals de la  
Universitat de València  
Pilar Pérez Pacheco

**Assistència en sala**  
Esfera Proyectos Culturales

**Producció audiovisual**  
Taller d'Audiovisuals de la  
Universitat de València (TAU)  
**Especialistes entrevistats**  
Vicente Montesinos Santalucía  
Isidro Ramos Salavert  
Román de la Calle de la Calle  
Tomàs Llorens Serra

**Aplicació àudio-guia per a  
discapacitats visuals**  
Feedback Cultural  
Fernando Ortiz  
Miguel Arce  
Alejandro Pagán

CATÀLEG

**Edita**  
Universitat de València

**Coordinació de l'edició**  
Santiago Pastor Vila  
Norberto Piqueras Sánchez

**Disseny i maquetació**  
Dídac Ballester  
Raquel Navalón

**Textos**  
Ignacio Gómez de Liaño Alamillo  
Tomàs Llorens Serra  
Roger F. Malina  
Santiago Pastor Vila

**Fotografies**  
Galeria Javier López &  
Fer Francés, Madrid  
Photo SCALA, Florence  
Museo Centro de Arte Reina  
Sofía (MNCARS)  
Fundación Juan March, Madrid  
Universitat d'Alacant  
Col·lecció Andreu Alfaro  
Colección Abelló  
Museum of Fine Arts, Boston  
Fundació Xirivella Soriano  
Universitat Politècnica de València

**Traduccions i correccions**  
Servei de Política Lingüística  
de la Universitat de València  
Santiago Pastor Vila  
Soledad Sánchez Puértolas

**Impressió**  
LAIMPRESSA CG

Aquest catàleg s'ha imprès en:  
Gardapat Kiara 150 g i  
Arcoprint Milk 100 g

Tipografia:  
Calibre Regular i Medium

**Agraïments:**  
Román de la Calle de la Calle  
Tomàs Llorens Serra  
Sofía Martínez Escribano  
Vicente Montesinos Santalucía  
Nuria Pareja  
Isidro Ramos Salavert

Dipòsit legal: V-2836-2016  
ISBN: 978-84-9133-021-9

© De les imatges: els autors  
© Dels textos: els autors  
© D'aquesta edició:  
Universitat de València







VNIVERSITAT  
ID VALÈNCIA



COLEGIO MAYOR  
SAN JUAN DE RIBERA  
1916-2016

CENTRE CULTURAL  
LA NAU  
VNIVERSITAT ID VALÈNCIA

VNIVERSITAT ID VALÈNCIA  
Fundació General  
Col·lecció Martínez Guesricabalita

GALERIA JAVIER LOPEZ & FER FRANCES

ISBN: 978-84-9133-021-9



9 788491 330219