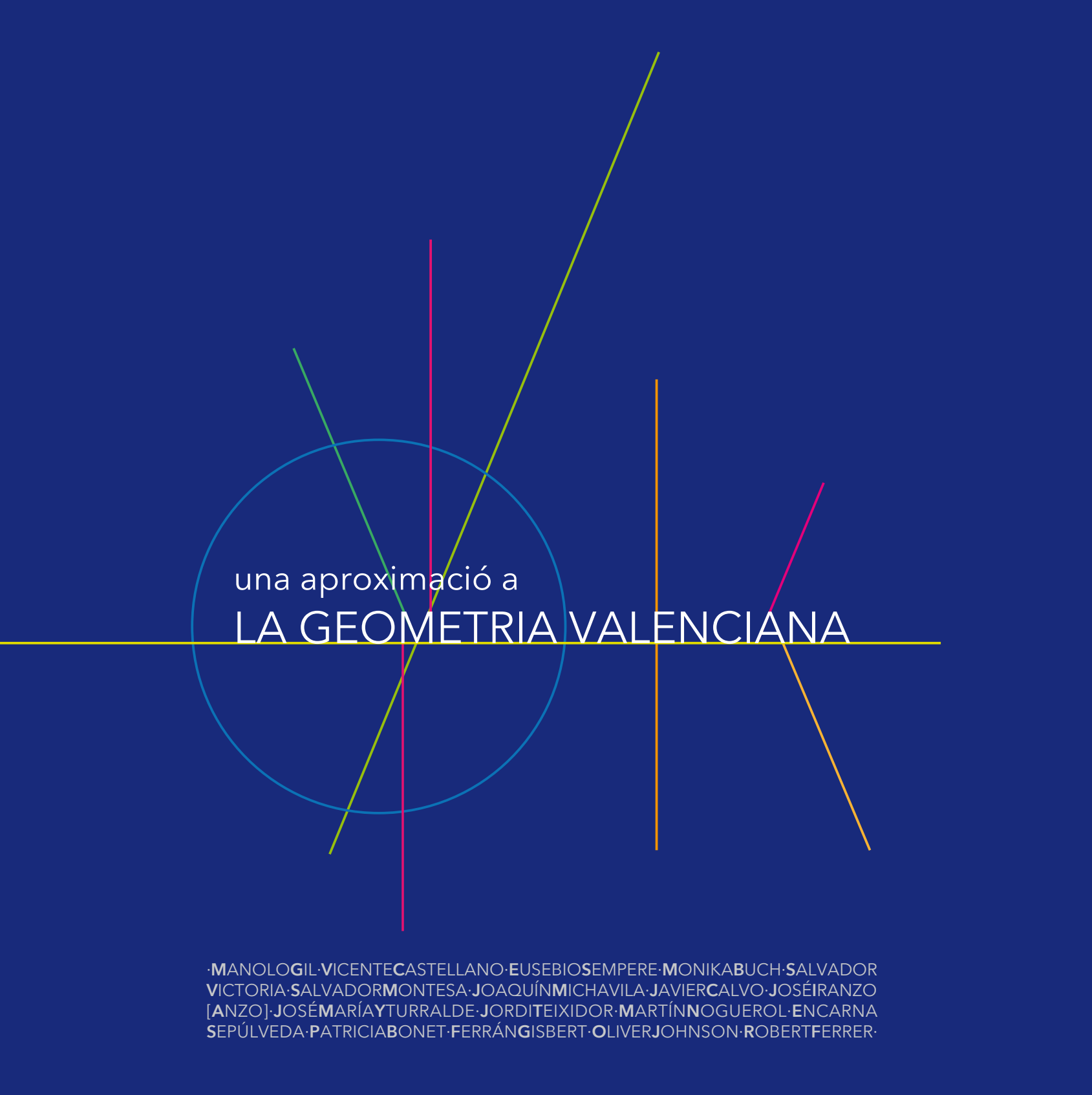




una aproximació a

LA GEOMETRIA VALENCIANA

·MANOLOGIL·VICENTECASTELLANO·EUSEBIOSEMPERE·MONIKABUCH·SALVADOR
VICTORIA·SALVADORMONTESA·JOAQUÍNMICHAVIDA·JAVIERCALVO·JOSÉIRANZO
[ANZO]·JOSÉMARÍAYTURRALDE·JORDITEIXIDOR·MARTÍNNOGUEROL·ENCARNA
SEPÚLVEDA·PATRICIABONET·FERRÁNGISBERT·OLIVERJOHNSON·ROBERTFERRER·

AJUNTAMENT DE VALÈNCIA

Regidoria de Patrimoni i Recursos Culturals
Regidora:
Gloria Tello Company

Servici de Patrimoni Històric i Artístic
Museu de la Ciutat
Directora:
María Barceló Chico

Plaça de l'Arquebisbe, 3, 46003 València

FUNDACIÓ CHIRIVELLA SORIANO DE LA COMUNITAT VALENCIANA

President
Manuel Chirivella Bonet

Vicepresidenta
Alicia Soriano Lleó

Secretari
Eugenio Chirivella Soriano

Vocals
Generalitat Valenciana:
Raquel Tamarit
-Secretaria Autònoma de Cultura-

Diputació de València:
Francesc Xavier Rius

Ajuntament de València
Glòria Tello
-Regidora de Patrimoni
i Recursos Culturals-

Miguel Chirivella Bonet
Manuel Chirivella Soriano
Margarita Soriano Lleó
Rafael Tejedor Chapín
Bienvenido Simón

La Fundació Chirivella Soriano va rebre la Medalla de les Belles Arts 2007, que li va concedir la Reial Acadèmia de BBAA de Sant Carles, per la labor que desenvolupa a favor dels artistes valencians.

La Medalla de Plata del Consell Valencià de Cultura 2007 -que es va atorgar per primera vegada- com a "Benefactora del Patrimoni" per estimular la realització d'activitats dirigides a posar en valor el patrimoni des de la iniciativa privada.

I la Medalla de Sant Carles 2013 entregada per la Facultat de Belles Arts de la Universitat Politècnica de València per la seua labor com a dinamitzadora de l'escena cultural de la nostra ciutat i per la seua destacada activitat pública.

EXPOSICIÓ

Organització
Fundación Chirivella Soriano de la C. V.

Comissariat
Fundación Chirivella Soriano de la C. V.

Disseny de l'exposició
Rafael Tejedor

Coordinació tècnica de l'exposició
Bienvenido Simón

Transport
Espais d'Art

Producció retolació
Simbols

Muntatge
Equip de la Fundació Chirivella Soriano

Assegurances
AXA

CATÀLEG

Textos
Manuel Chirivella Bonet
Javier B. Martín

Disseny gràfic i maquetació
Rafael Tejedor

Impressió i enquadernació
Procesos y soluciones gráficas

© dels textos: els autors
© de les imatges:
Fundación Chirivella Soriano de la C. V.
© de la present edició:
Ajuntament de València

ISBN: 978-84-9089-326-5
Depòsit legal: V-1423-2020

AGRAÏMENTS:

Gloria Tello Company -regidora de Patrimoni i Recursos Culturals-, Xavier Martí -cap de Secció de Museus i Monuments-, María Barceló -directora del Museu de la Ciutat-, Javier B. Martín -Ars Citerior-, Patricia Bonet, Javier Calvo, Ferran Gisbert, Oliver Jonhson, Encarna Sepúlveda.

una aproximació a LA GEOMETRIA VALENCIANA

·MANOLOGIL·VICENTECASTELLANO·EUSEBIOSEMPERE·MONIKABUCH·SALVADOR VICTORIA·SALVADORMONTESA·JOAQUÍNMICHAVILA·JAVIERCALVO·JOSÉIRANZO [ANZO]·JOSÉMARÍAYTURRALDE·JORDITEIXIDOR·MARTÍNNOGUEROL·ENCARNA SEPÚLVEDA·PATRICIABONET·FERRÁNGISBERT·OLIVERJOHNSON·ROBERTFERRER·

Museu de la Ciutat

Juliol - Novembre 2020



(valencià)

El Museu de la Ciutat, referent de l'art i la cultura valenciana, amb la finalitat d'ampliar la seua versatilitat i aprofundir en els aspectes artístics i socioculturals de la nostra societat, col·labora amb institucions, associacions i fundacions d'àmbit públic i privat.

La difusió de l'art i dels artistes valencians, amb els seus llenguatges plàstics rics i variats, constituïx una prioritat per al museu i, per això, suposa una gran satisfacció acollir, en les seues sales, l'exposició d'Art geomètric valencià amb fons propis de la Fundació Chirivella Soriano.

La geometria ha estat present en l'art al llarg de la història i és inherent al mateix desenvolupament cultural. No obstant això, és en el segle XX, amb els canvis científics, tecnològics i filosòfics, quan les formes geomètriques van consolidant-se com a manifestació artística, capaces d'expressar, per si mateixes, conceptes i significats.

Donat l'interés que l'abstracció geomètrica ha despertat en les últimes dècades, esta és una oportunitat per a conèixer el treball de diferents artistes valencians que han experimentat, al llarg de més de mig segle, amb les formes geomètriques com a mitjà de representació visual.

Des de la Regidoria de Patrimoni i Recursos Culturals de l'Ajuntament de València volem expressar el nostre agraïment i satisfacció per esta col·laboració fructífera amb la Fundació Chirivella Soriano, sens dubte, un dels centres culturals d'Art Contemporani més rellevants de les nostres terres.

*Gloria Tello Company
Regidora de Patrimoni i Recursos Culturals*

(castellano)

El Museo de la Ciudad, referente del arte y la cultura valenciana, con el fin de ampliar su versatilidad y profundizar en los aspectos artísticos y socioculturales de nuestra sociedad, viene colaborando con instituciones, asociaciones y fundaciones de ámbito público y privado.

La difusión del arte y de los artistas valencianos, con sus ricos y variados lenguajes plásticos, constituye una prioridad para el museo y, por ello, supone una gran satisfacción acoger, en sus salas, la exposición de Arte Geométrico Valenciano con fondos propios de la Fundación Chirivella Soriano

La geometría ha estado presente en el arte a lo largo de la historia y es inherente al propio desarrollo cultural. No obstante, es en el siglo XX, con los cambios científicos, tecnológicos y filosóficos, que las formas geométricas van consolidándose como manifestación artística, capaces de expresar, por sí mismas, conceptos y significados.

Dado el interés que la abstracción geométrica ha despertado en las últimas décadas, esta es una oportunidad para conocer el trabajo de diferentes artistas valencianos que han experimentado, a lo largo de más de medio siglo, con las formas geométricas como medio de representación visual.

Desde la Concejalía de Patrimonio y Recursos Culturales del Ayuntamiento de Valencia, queremos expresar nuestro agradecimiento y satisfacción por esta fructífera colaboración con la Fundación Chirivella Soriano, sin duda, uno de los Centros Culturales de Arte Contemporáneo más relevantes de nuestras tierras.

*Gloria Tello Company
Concejal de Patrimonio y Recursos Culturales*

(valencià)

Art geomètric: el substrat valencià

«Hi ha encara una diferència entre alguna cosa i res, però és purament geomètrica i no hi ha cap cosa darrere de la geometria.» (Martin Gardner)

L'ús de les formes geomètriques, això és l'art geomètric, és una manifestació inherent al desenvolupament cultural de la humanitat.

Carmen Bonell, en el seu llibre *La divina proporción: las formas geométricas*, destaca que en tots els temps ha existit i existix una «fascinación por las formas geométricas; fascinación a la que no es ajena la estética».⁽⁰¹⁾

En eixa mateixa línia Werner Heisenberg, Premi Nobel de física (1932), assenyala que estes formes provoquen «de un modo completamente directo, la sensación de algo muy bello que no requiere justificación ni explicación alguna».⁽⁰²⁾ Pel seu caràcter actiu, per la seua fertilitat (terminologia de Pablo Palazuelo) i la seua capacitat de transformació i autoimitació, estimulen la imaginació. Són formes essencials, presents en totes les arts i en totes les civilitzacions.

En 1963 Charles Bouleau publica l'obra *Tramas: la geome-*

01 Carmen Bonell. *La divina proporción: las formas geométricas*. Editorial Universitat Politècnica de Catalunya. Barcelona (1999).

02 Werner Heisenberg. Text «La ciencia y lo bello», inclòs en el llibre *Cuestiones cuánticas*. Editorial Kairós. Barcelona (1991).

tría secreta de los pintores, i com explica ell mateix es tracta d'un «estudio sobre la construcción interna de las obras, una búsqueda de las fórmulas que han regido a lo largo de los siglos la distribución de los elementos plásticos».⁽⁰³⁾ En eixa recerca emergix l'esperit de la geometria, «la geometría secreta de la obra pintada que, en todos los tiempos, ha sido para los artistas uno de los componentes esenciales de la belleza».⁽⁰⁴⁾

Una referència permanent, «un periódico retorno de la Gran Teoría de la Belleza adscrita a los imperativos de la matematización y de la geometría, mostrados ahora en su estricta sintaxis y en su propia estructura».⁽⁰⁵⁾

Durant el segle xx hem assistit a una successió contínua de moviments artístics. Un corrent sorgia de manera sobtada per a després esgotar-se i desaparèixer. Cada *isme* reemplaçava l'anterior.

Meyer Schapiro destaca esta situació de tensió emocional creada en els primers anys del segle passat en què «los pintores se justifican alegando opiniones éticas y metafísicas, o, en un intento de defender su arte, atacan el estilo precedente como la contrapartida de una postura moral o social destacada».⁽⁰⁶⁾

03 Charles Bouleau. *Tramas: la geometría secreta de los pintores*. Editorial Akal. Madrid (1996).

04 Charles Bouleau. *Tramas: la geometría secreta de los pintores*. Editorial Akal. Madrid (1996).

05 Román de la Calle. Text titulat «Constructivismos: espacios para la interrelación» inclòs en el catàleg de l'exposició *Geométrica valenciana*. Editat per Sala Parpalló. Institut Alfons el Magnànim. Diputació de València (1999).

06 Meyer Schapiro. *El arte moderno*. Editorial Aliança. Madrid (1988).

Potser la història de l'art del segle xx s'haja resolt en el contrapunt, la interferència i la fallida de les successives avantguardes.

Este fenomen de progressiu desgast és menys evident quan s'aplica a l'art geomètric.

Esta asseveració pot ser confirmada sobre la base de dos línies argumentals:

- Des d'un punt de vista històric i quantitatiu, en el transcurs del passat segle es verifica que diversos dels moviments d'avantguarda realitzen obres de caràcter geomètric.

Fins al final dels anys trenta cal citar l'avantguarda de París (1900-1914): cubisme, orfisme i Section d'Or. En eixe inici de segle altres moviments també es van aventurar en l'obra geomètrica: a Itàlia, el futurisme; a Rússia, el suprematisme; a Anglaterra, el vorticisme.

Amb el final de la Primera Guerra Mundial sorgixen agrupacions artístiques la preocupació de les quals gira al voltant del paper de l'art en la construcció d'una nova realitat. A Rússia, el constructivisme; a Holanda, el grup De Stijl, i a Alemanya, l'escola d'arts i oficis Bauhaus.

Fins als anys quaranta s'estén el constructivisme per Europa com a reacció contrària a les bases d'un art tradicional basat més en l'instint i no en la composició conscient i reflexiva que ara es propugna, en la qual l'element geomètric té un paper preponderant.

Grups artístics i publicacions avalen i proclamen esta tendència: l'Associació Constructivista i la revista *Cercle et Carré* (1929), el grup i revista *Art Concret* (1930) i l'agrupació Abstraction Création (1931-1936).

A partir dels anys quaranta el centre artístic es trasllada a

Nova York i allí sorgix, en els anys immediatament posteriors a la Segona Guerra Mundial, l'expressionisme abstracte. Paral·lelament a Europa, Max Bill proposa un art geomètric de caràcter científicomatemàtic sota la denominació *art concret*.

Després d'un breu trànsit en els anys cinquanta, en què pocs artistes als Estats Units treballen amb un llenguatge geomètric, es produïx un renaixement de diverses tendències que reafirmen els plantejaments formals. Així, en els anys seixanta, cobra notable importància l'abstracció postpictòrica, que segueix els postulats del crític Clement Greenberg. En eixe mateix període sorgixen altres moviments com l'art cinètic, l'art òptic i el minimalisme.

En els anys huitanta apareix un art geomètric que formalment no diferix molt del que es fa en els anys precedents, si bé les bases conceptuals apunten cap a la desconstrucció i la redefinició de les avantguardes anteriors. Expressió d'estes idees és el moviment Neo Geo.

No obstant això i malgrat l'evident voluntat efímera d'estos moviments és també cert que la imatge que ens va oferir l'inici i el posterior desenvolupament del segle xx (cubisme, expressionisme i constructivisme com a eixos aglutinadors) va marcar moments irrepetibles de risc i inquietud aventurera en l'art de la nostra època i que, per irrepetibles, també són perdurables.

- Des del punt de vista de l'essència conceptual, l'element geomètric atresora un major grau de permanència perquè la geometria, per a l'artista, més que un objectiu final és un mitjà vehicular d'accés a altres finalitats.

Posseïx un caràcter instrumental i, ahora, universal.

Seria prolix i també il·lustratiu fer una breu relació d'artistes plàstics contemporanis d'encuny geomètric. Aquells que ho han sigut de forma continuada o els que presenten aparents intermitències. Aparents perquè en la lògica evolutiva del llenguatge plàstic sembla existir una senda sempre conduent a l'elaboració convencional de formes, de formes geomètriques.

Eixe *trànsit geomètric*, a vegades d'anada i tornada, potser és, de manera conscient o inconscient, intel·lectualment irrenunciable. I, probablement, és així perquè l'estètica geomètrica produïx un impacte bàsicament racional en el receptor que connecta amb la mateixa essència de l'ésser humà.

Una estètica que, allunyada de qualsevol temptació elitista, sosté postulats susceptibles d'actuar com a estímul per a l'obtenció d'un nou i millor entorn social.

La mirada cap a eixes noves orientacions estètiques, l'enllaç amb els corrents avantguardistes abans ressenyats, es produïx a Espanya en els anys cinquanta del segle passat. Un retard derivat de la presència d'una guerra civil i el prolongat aïllament subsegüent.

En eixe procés de translació estètica va tindre una importància vital el pas de diversos artistes espanyols i valencians a l'altre costat dels Pirineus.

Viatges i estades, algunes prolongades en el temps, que van propiciar el coneixement i assimilació d'eixes creacions innovadores.

Alfonso de la Torre destaca eixa atracció parisenca i la qualifica com “uno de los elementos clásicos de la historia de



SEMPERE, EUSEBIO
s/t, 1974
32 x 30 cm. Oli / tela
Col·lecció Fundació Chirivella Soriano

fragmentos y rupturas por la que ha transitado el arte español desde los inicios del pasado siglo veinte, en su permanente aspiración de acercamiento a la modernidad. O, lo que es lo mismo, nuestra modernidad sustanciada, -‘atrapada’ sería mejor escribir-, entre fragmentos y rupturas”.⁽⁰⁷⁾ El fragment geomètric de l'art contemporani espanyol no es pot descriure sense l'obligada referència a una sèrie d'artistes valencians que van participar en eixe ardu camí cap a la modernitat.

Juan Manuel Bonet parla de l'existència d'un *background valenciano, fiel al marco geométrico propuesto por Sempere y por el resto de los miembros de Parpalló, el primer grupo*

07 Alfonso de la Torre. Text titulat «Vicente Castellano entre la conspiración del silencio: un retrato desde/circa los años cincuenta» inclòs en el catàleg de l'exposició *Vicente Castellano. Pintures. Exposició antològica*. Fundació Chirivella Soriano CV (2010).

en plantearse las cosas, en la Valencia de la segunda mitad de los años cincuenta, en clave geométrica, constructiva, experimental, “normativa”, como se decía en torno a 1960.⁽⁰⁸⁾ Eixa voluntat geomètrica valenciana que es va desenvolupar inicialment bé per la indubtable aportació d’Eusebio Sempere i també a través dels grups Parpalló, Art Normatiu o Abans de l’Art, s’ha consolidat en el temps com «una de las estéticas que más arraigo y continuidad ha tenido en el solar valenciano por encima de modas pasajeras. Muchos de sus representantes gozan en la actualidad de una significativa proyección nacional e internacional».⁽⁰⁹⁾ En 1999 i sota el títol de *Geométrica valenciana: la huella del constructivismo, 1949-1999* es va inaugurar a la Sala Parpalló del Centre Cultural La Beneficència de València l’exposició més àmplia i omnicomprensiva realitzada fins aleshores sobre el recorregut històric i la presència constant de l’art geomètric en l’univers plàstic valencià. Com va afirmar Rafael Prats, un dels comissaris de la mostra, per a argumentar la necessitat d’eixa revisió, «la historia plástica valenciana no se cerró, por supuesto, con Sorolla y Benlliure, sino que tuvo su desarrollo más o menos natural y se manifestó con acentos tan peculiares como los geométricos».⁽¹⁰⁾

08 uan Manuel Bonet. Text titulat «Más sobre José María Yturralde» inclòs en el catàleg de l’exposició *Yturralde*. IVAM. València. (1999-2000).

09 Pascual Patuel. Text titulat «Arte geométrico valenciano. Medio siglo de constructivismo valenciano» inclòs en el catàleg de l’exposició *Geométrica valenciana*. Editat per Sala Parpalló. Institut Alfons el Magnànim. Diputació de València (1999).

10 Rafael Prats Rivelles. Text titulat «Apuntes sobre plástica geométrica: una experiencia personal» inclòs en el catàleg de la exposició *Geométrica valenciana*. Editat per Sala Parpalló. Institut Alfons el Magnànim. Diputació de València (1999).

El professor Pascual Patuel, també comissari de la referida mostra, assenyala l’exposició d’Eusebio Sempere a la Sala Mateu de València al juliol de 1949 com «la primera manifestación constructivista que se pudo ver en Valencia, pintada por un artista valenciano».⁽¹¹⁾ En el text inclòs en el catàleg el professor Patuel fa una exhaustiva i molt documentada revisió de l’art geomètric valencià des d’eixa data iniciàtica (1949) fins al mateix any de la inauguració (1999). Una mica més de vint anys han transcorregut i la petjada geomètrica valenciana manté la seua marca indeleble. Per això ha semblat oportú tornar a portar a l’actualitat expositiva una mostra que servisca com a recordatori i pacífica reivindicació de la plàstica geomètrica valenciana. Una aproximació, com poden haver-hi moltes altres, feta sobre la base dels fons de la nostra Fundació i amb algunes aportacions dels fons de la Col·lecció Ars Citerior de la Comunitat Valenciana i d’alguns dels artistes representats. Esta exposició en el Museu de la Ciutat és fruit de la línia de col·laboració oberta entre l’Ajuntament de València i la nostra Fundació, exemple de necessària sinergia publicoprivada en l’àmbit cultural.

Amb ànim purament descriptiu dels artistes i peces exposades, es podria destacar, en primer lloc, els noms que van integrar el Grup Parpalló, que encara hui representa el fenomen més rellevant de coordinació d’artistes de l’àmbit

11 Pascual Patuel. Text titulat «Arte geométrico valenciano. Medio siglo de constructivismo valenciano» inclòs en el catàleg de l’exposició *Geométrica valenciana*. Editat per Sala Parpalló. Institut Alfons el Magnànim. Diputació de València (1999).

valencià amb un innegable i compartit esperit renovador de la vida cultural.

Es mostren peces d’Eusebio Sempere, de plena època de Parpalló, com ho és un guaix geomètric de la seua etapa parisenca, i diverses taules dels anys setanta en les quals la geometria cobra una major presència. Inserides també en els anys d’activitat del grup cal destacar els *Estudi de formes* de Manolo Gil, últimes obres en la seua producció fatalment interrompuda; les *Estructures* de Vicente Castellano, que desenvolupa a partir de 1957, formades per rectangles que se solapen els uns amb els altres sense ser perfectament regulars, i les *Escullopintures* de Salvador Montesa, formades per suports d’algeps o marbre sobre els quals es fixen estructures de ferro constituïdes per varetes, planxes i cilindres de metall. De Joaquín Michavila, que també va formar part de Parpalló, s’inclouen peces d’un període posterior (1967-1978), que representa l’etapa geomètrica per excel·lència del pintor castellanenc.

Sense formar part de Parpalló dins d’este primer grup i per raons generacionals cal incloure les *Superposicions* de Salvador Victoria, realitzades amb cartolines blanques retallades i superposades, que va presentar en la Biennal de Venècia de 1975. Posteriorment, entre 1976-1979, inicia una etapa constructivista amb formes geomètriques integrades per cercles creuats per cintes, etapa de la qual s’hi inclou una peça. Finalment, en el període 1980-1985, la seua obra s’allibera una mica de les normes geomètriques i trenca el cercle per a, més tard, omplir l’esfera amb signes de color com a record dels seus anys parisencs. També s’hi inclou



YTURRALDE, JOSÉ MARÍA
Figura imposible, 1972
160 x 160 cm. Acrílic / llenç
Col·lecció Fundació Chirivella Soriano

una peça d’esta etapa. Mereix un esment especial l’obra de Monika Buch, qui després de romandre dos cursos (1956-1958) a l’Escola d’Ulm (Hochschule für Gestaltung, HFG), on es van incorporar com a docents diversos professors procedents de la mítica Bauhaus, va iniciar la seua carrera artística que ja dura sis dècades. La petjada de l’HFG batega en la seua obra, en la qual la superposició de progressions de color sobre estructures geomètriques dona lloc a inèdites impressions visuals. Gràcies al treball de divulgació i organització de Javier B. Martín, la pintura de Monika Buch és hui ja coneguda i valorada al nostre país. En esta mostra s’exposen obres de diferents dècades perquè la seua trajectòria llarga, coherent i vigent permet eixa intercalació temporal. Un segon grup d’artistes valencians comença a desenvolupar la seua obra pictòrica a la fi dels anys seixanta i principis dels setanta del segle passat. És el temps de l’abstracció

postpictòrica, els plantejaments teòrics de Greenberg i l’inici a Espanya de l’art cibernètic, que va tindre com a gran manifestació el Seminari de Generació Automàtica de Formes Plàstiques, al Centre de Càlcul de la Universitat Complutense de Madrid, de 1968, amb el concurs dels valencians Eusebio Sempere, Soledad Sevilla i José María Yturralde. Paral·lelament, a València, es constituïx el grup Abans de l’Art (1968-1969), que va tractar de posar en valor una plàstica constructivista en un context que era més favorable a una certa figuració. Van formar part d’este col·lectiu Eusebio Sempere, Joaquín Michavila, José María Yturralde i Jordi Teixidor, i Javier Calvo hi va col·laborar en l’etapa final. D’Yturralde s’exposen peces d’eixe període temporal en què destaquen les seues *Figures impossibles*, *Estructures* i *Macles*.

En 1934 l’artista suec Oscar Reutersvärd va dibuixar nou cubs en una composició espacial impossible. Va nàixer així la primera figura triangular impossible feta de manera deliberada.

En l’art contemporani espanyol l’associació mental entre figures impossibles i Yturralde és immediata. Alfonso de la Torre assenyala que «se trataba de formas y figuras que con frecuencia tenían el aspecto de emerger desde el fondo de la pintura, pareciendo revelar su aspiración de la tridimensión: cuadrados, cubos, triángulos, círculos ya mencionados u, otrora, el deslizamiento hacia maclas extrañas».⁽¹²⁾

12 Alfonso de la Torre. Text inclòs en el catàleg de l’exposició *Yturralde. Cosmos Caos. Obras (1969-2019)*. *Diccionario Yturralde*. Centro de Arte Tomás y Valiente. CEART. Fuenlabrada (2019).

La creació, en suma, de falses perspectives. En eixe mateix sector es mostren obres d’aquella època de Jordi Teixidor, com són les *Aperspectives* sobre taula de fusta, en les quals, amb una combinació il·lògica de formes i colors, es contravé la perspectiva més ortodoxa. Una inversió de la llei de la perspectiva. Javier Calvo participa amb peces d’una primera època dedicada a l’estudi de la geometria de polígons irregulars i també amb les que fa, a partir de 1973, amb el nom genèric *Itineraris*, traçats viaris sobre el pla del quadre que semblen seguir una ruta determinada. Inicialment són figures geomètriques però canviant pel seu enllaç continu en un desenvolupament serpentejant.

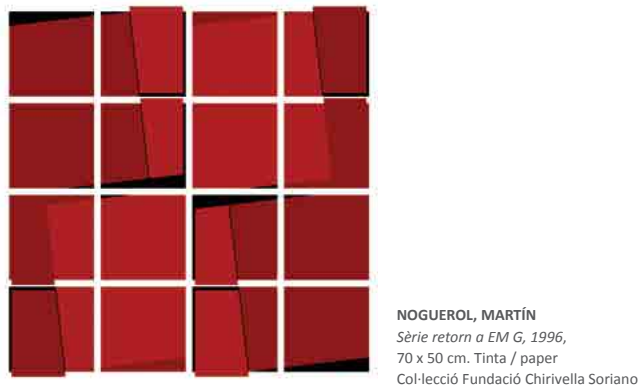
Un tercer grup d’artistes s’enquadraria en el període que transcorre des dels anys huitanta fins a l’actualitat. Període de la nostra transició política, algun dels principis de la qual seria bo rescatar hui, i de l’eclecticisme artístic. Heterogeneïtat que no impediex que l’art geomètric continue sent una opció vàlida com ho demostra el fet constatat per Carla Beatriz Franco Ruschmann en la seua tesi doctoral *Arte geométrico: análisis y tendencias de su desarrollo plástico*,⁽¹³⁾ que revela que quasi el cinquanta per cent de les exposicions realitzades a Espanya durant la dècada dels noranta per tres grans museus com el Centre d’Art Reina Sofia de Madrid, l’IVAM de València i el Museu d’Art Contemporani de Barcelona han tingut presència d’obres geomètriques. Disparitat cronològica en les obres i artistes integrats en este sector, però confirmació de la permanent vigència de

13 Carla Beatriz Franco Ruschmann. Tesi doctoral *Arte geométrico: análisis y tendencias de su desarrollo plástico*. Editorial Universidad de Granada (2003).

l’element geomètric. Anzo ja va apuntar accents geomètrics en la seua llarga i coneguda sèrie *Aïllaments* a l’hora de presentar diversos aspectes del cercol creat per la tecnologia del nostre voltant. El traçat del laberint és d’una geometria freda i la figura de l’home ocupa el centre de l’obra, l’interior del cercle. En els anys huitanta i durant els noranta es va centrar en una geometria lírica de plantejament constructivista amb quadres pintats en acrílic sobre llenç, com la peça que s’hi exposa (1988), d’ací la inclusió en este grup. En 1982 va tindre lloc la primera exposició personal de Martín Noguero i, des d’aleshores fins a hui, ha transitat a través de la geometria entenent l’art com a mètode de coneixement.

La seua pintura respon a la idea essencial de concebre l’art pictòric com una forma de relació privilegiada amb una realitat que no és visible o, dit d’una altra manera, com la manera de fer visible allò indefinit. I l’eina en eixe camí cap a allò visible és la geometria que actua com un metallenguatge que agrupa sensibilitat i raó. La seua obra s’estructura en sèries que, com assenyala Rosa María Castells, «recorre -¿hasta agotarlas?- todas las posibilidades de la línea, la forma, el ritmo o la composición».⁽¹⁴⁾ S’exposen obres de la sèrie *Retorn a EM*, composta de 162 peces i que va començar en 1996 i va prolongar fins a 2007, i una obra de la sèrie *Camins abstractes* (2006).

14 Rosa María Castells. Text titulat «Las cuatro reglas del método cartesiano para descubrir la pintura verdadera de Martín Noguero» inclòs en el catàleg de l’exposició *Martín Noguero: constructo geométrico*. Fundació Chirivella Soriano CV. València (2018-2019).



qui va mantindre una absoluta fidelitat i dedicació a l’art no figuratiu basat en la utilització de la geometria. La seua pintura, en permanent procés de síntesi, ha evolucionat cap a una geometria cada vegada més purificada que ha revelat sempre una fèrria actitud inconformista amb gran dosi d’autoexigència . Es mostren tres peces de la seua última sèrie, *Trenant el temps* (2019); un temps que no fa sinó augmentar la qualitat de les seues creacions.

De trajectòries més curtes, donada la seua edat, però ja consolidades en el panorama artístic nacional i internacional s’exposen obres d’Oliver Johnson, Patricia Bonet, Ferran Gisbert i Robert Ferrer i Martorell. Després dels primers passos expositius l’any 2000 el quefer artístic d’Oliver Johnson ha estat sumit en un permanent estat evolutiu.

Des de preocupacions essencials com el color (monocrom), la geometria i la il·luminació, l’obra d’Oliver Johnson, sem-

pre relacionada amb la pintura postminimalista dels anys huitanta, ha aconseguit la més absoluta exquisidesa tècnica. El químic britànic Arthur H. Church a principis del passat segle mantenia la consideració del color com una més d’aquelles «formes en moviment».⁽¹⁵⁾ Atrapar eixes formes i plasmar-les en un llenç, en un suport d’alumini o en qualsevol altra superfície ha sigut el gran objectiu i assoliment d’este artista.

Són suports d’alumini amb formes geomètriques prèviament preparades (rectangles, cercles, quadrats o rectangles plegats) als quals aplica pintura de carrosseria de cotxe, que donen lloc a estructures complexes i intermitències tonals o com ell mateix qualifica en diversos textos «resultats del color».

El tríptic que s’exposa (2019) és fidel exponent d’eixa tècnica.

Des de les primeres sèries la pintura de Patricia Bonet participa del minimalisme i la geometria.

Geometria de línies rectes amb insercions d’elements geomètrics que es desplacen pel llenç.

De la seua sèrie més clarament geomètrica, *Imaginarium* (2012), s’exposen dos peces en les quals s’aprecia la connexió de punts i línies rectes que originen un cos geomètric, potser una constel·lació. D’un element central s’irradien línies en moviment.

Una geometria en procés d’expansió.

El treball pictòric de Ferran Gisbert integra estudis geomètrics i alguns aspectes de l’art òptic.

Una pintura amb múltiples referències i que Juan Manuel Bonet emmarca dins d’una «línia post-rothkiana».⁽¹⁶⁾ La peça exposada, que pertany a la sèrie *Temple* (2013), presenta una composició de franges verticals que creen recorreguts sobre la superfície del llenç. La interacció del color dona lloc a una atmosfera geomètrica que se cenyix als límits del quadre però crea un efecte òptic.

La geometria com a il·lusió.

Des de la primera exposició individual l’any 2008, Robert Ferrer i Martorell s’ha situat dins de l’ampli camp de l’abstracció geomètrica.

Utilitzant materials d’allò més diversos (niló, metacrilat, compòsit, alumini) genera estructures geomètriques que es despleguen en un subtil exercici de levitat. Una picada d’ullet, un record a les caixes de llum de Sempere . S’hi exposen dos peces que pertanyen a les sèries *Porta a l’invisible* (2017) i *Estructures en construcció* (2020).

Després d’esta aproximació potser es pot afirmar l’existència d’un substrat geomètric valencià des de mitjan segle xx fins a l’actualitat.

En l’exposició col·lectiva Room Art Espai XXI, que va tindre lloc al Centre del Carmen de València (2013), es va plantejar la qüestió de la possible continuïtat d’allò normatiu en les tendències artístiques de l’art contemporani més recent. Ricard Silvestre en el seu text «Noves definicions de l’abstracció formal valenciana. Des de l’*a* més i l’*abans* a l’ara»

(2013), que s’inclou en el catàleg d’esta mostra⁽¹⁷⁾ (17), va plantejar la possibilitat de meditar en l’actualització d’algun dels pressupòsits metodològics que van definir algunes poètiques individuals incloses en Parpalló o la cohesió constructiva que va presidir el quefer del grup Abans de l’Art, impulsos creadors sorgits en els anys cinquanta del segle passat però la influència del qual sembla recobrar un sòlid paper en el present artístic valencià.

Des de la nostra Fundació hem tingut especial interés a donar a conèixer i posar en valor l’art geomètric espanyol i valencià.

Per a fer un breu repàs, l’any 2006 es va inaugurar la mostra col·lectiva *Trànsit Geomètric* amb una selecció d’artistes geomètrics espanyols bàsicament anteriors als anys noranta. Quant a exposicions individuals, s’han organitzat mostres de Vicente Castellano (2010), Javier Calvo (2014-2015), Salvador Montesa (2016), Oliver Johnson (2016-2017), Monika Buch (2018), Martín Noguerol (2018-2019) i Encarna Sepúlveda (2019-2020), tots presents en esta exposició.

Tots ells i qualsevol artista que fa discórrer la seua trajectòria per la sendera geomètrica segurament intentarà revelar plàsticament la gran pregunta que sempre hi subjau: i si fora cert que tot es reduïx a un problema geomètric? Plató ja parlava d’una geometria divina com a precedent i explicació de l’origen de totes les coses.

La geometria està en l’àmbit de l’ésser, la qual cosa ha existit

sempre sense haver nascut mai i que és captat pel nostre pensament racional.

La teoria geomètrica de l’estructura del món que apareix amb Plató ha sigut la base de la moderna cosmologia des de Copèrnic i Kepler, a través de Newton fins a arribar a Einstein.

Vivim en una època extremadament fèrtil, alhora que agitada i contradictòria. La geometria del caos manté l’existència d’un embull de línies (rectes i corbes) sobre la qual s’articulen els ressorts de la vida i de la mort, el caos i les seues formes, la guerra com a estructura, el virus com a profecia maleïda. Evidències de la gegantesca paradoxa còsmica. Ordre i caos, fixesa i transformació en un incessant fluir que mai no conclou.

La nostra vida no té solució de continuïtat, sempre és susceptible de noves formes i figures. El cercle existencial és perfecte en tant que no es tanca totalment, sempre queda una escletxa per on es filtra el sentit de la vida «completa porque no ha sido desposeída de sus posibilidades, de su capacidad de volverse siempre otra sin dejar de mantenerse fiel a sí misma».⁽¹⁸⁾ (18)

Manuel Chirivella Bonet

President de la Fundació Chirivella Soriano CV

15 Arthur Herbert Church. “Colours. An Elementary Manual for Students” Editorial Casell. Londres (1907).

16 Juan Manuel Bonet. Text inclòs en el catàleg de l’exposició III Premi Nacional de Pintura Jove de Torrevella (2009).

17 Ricard Silvestre. Text titulat «Noves definicions de l’abstracció formal valenciana. Des de l’*a* més i l’*abans* a l’ara» inclòs en el catàleg de l’exposició *Room Art Espai XXI*. Centre del Carme. València (2013).

18 Claudio Magris. «La herrumbre de los signos». Pròleg en el llibre *Una carta (De Lord Philipp Chandos a Sir Francis Bacon)* de Hugo von Hofmannsthal. Editorial Pre-Textos. València (2008).

(castellano)

Arte geométrico: el sustrato valenciano.

“Todavía hay una diferencia entre algo y nada, pero es puramente geométrica y no hay nada detrás de la geometría.” (Martin Gadner)

El empleo de las formas geométricas, esto es, el arte geométrico es una manifestación inherente al desarrollo cultural de la humanidad.

Carmen Bonell en su libro “La divina proporción. Las formas geométricas.” destaca que en todo tiempo ha existido y existe *“una fascinación por las formas geométricas, fascinación a la que no es ajena la estética.”*⁽⁰¹⁾

En esa misma línea Werner Heisenberg, Premio Nobel de Física (1932) señala que estas formas provocan *“de un modo completamente directo, la sensación de algo muy bello que no requiere justificación ni explicación alguna.”*⁽⁰²⁾

Por su carácter activo, por su fertilidad (terminología de Pablo Palazuelo) y su capacidad de transformación y autoimitación estimulan la imaginación. Son formas esenciales presentes en todas las artes y en todas las civilizaciones. En 1963 Charles Bouleau publica su obra “Tramas. La Geometría secreta de los pintores” y como el propio autor ex-

plica se trata de un *“estudio sobre la construcción interna de las obras, una búsqueda de las fórmulas que han regido a lo largo de los siglos la distribución de los elementos plásticos.”*⁽⁰³⁾

En esa búsqueda emerge el espíritu de la geometría, *“la geometría secreta de la obra pintada que, en todos los tiempos, ha sido para los artistas uno de los componentes esenciales de la belleza.”*⁽⁰⁴⁾

Una permanente referencia, *“un periódico retorno de la Gran Teoría de la Belleza adscrita a los imperativos de la matematización y de la geometría, mostrados ahora en su estricta sintaxis y en su propia estructura.”*⁽⁰⁵⁾

Durante el siglo XX hemos asistido a una continua sucesión de movimientos artísticos. Una corriente surgía de modo repentino para después agotarse y desaparecer. Cada “ismo” reemplazaba al anterior. Meyer Schapiro destaca esta situación de tensión emocional creada en los primeras años del pasado siglo donde *“los pintores se justifican alegando opiniones éticas y metafísicas, o, en un intento de defender su arte, atacan el estilo precedente como la contrapartida de una postura moral o social destacada.”*⁽⁰⁶⁾

03 Charles Bouleau. “Tramas. La geometría secreta de los pintores”. Editorial Akal. Madrid (1996).

04 Charles Bouleau. “Tramas. La geometría secreta de los pintores”. Editorial Akal. Madrid (1996).

05 Román de la Calle. Texto titulado “Constructivismos: Espacios para la interrelación” incluido en el catálogo de la exposición “Geométrica Valenciana”. Editado por Sala Parpalló. Instituto Alfonso el Magnánimo. Diputación de Valencia (1999).

06 Meyer Schapiro. “El arte moderno”. Editorial Alianza. Madrid (1988).

Quizá la historia del arte del siglo XX se haya resuelto en el contrapunto, la interferencia y la quiebra de las sucesivas vanguardias. Este fenómeno de progresivo desgaste es menos evidente cuando se aplica al arte geométrico. Esta aseveración puede ser refrendada en base a dos líneas argumentales:

- Desde un punto de vista histórico/cuantitativo en el transcurso del pasado siglo se verifica que varios de los movimientos de vanguardia realizan obras de carácter geométrico. Hasta el final de los años treinta cabe citar a la vanguardia de París (1900-1914): Cubismo, Orfismo y Sección D’Or. En esos comienzos de siglo otros movimientos también se aventuraron en la obra geométrica: En Italia el Futurismo, en Rusia el Suprematismo, en Inglaterra el Vorticismo. Con el final de la Primera Guerra Mundial surgen agrupaciones artísticas cuya preocupación gira en torno al papel del arte en la construcción de una nueva realidad. En Rusia el Constructivismo, en Holanda el grupo De Stijl y en Alemania la escuela de artes y oficios Bauhaus.

Hasta los años cuarenta se extiende el Constructivismo por Europa como reacción contraria a las bases de un arte tradicional basado más en el instinto y no en la composición consciente y reflexiva que ahora se propugna, donde el elemento geométrico tiene un papel preponderante. Grupos artísticos y publicaciones avalan y proclaman esta tendencia: la Asociación Constructivista y la revista “Cercle et Carré” (1929), el grupo y revista “Art Concret” (1930) y la agrupación “Abstraction Création” (1931-1936). A partir de los años cuarenta el centro artístico se traslada a Nueva York y allí surge, en los años inmediatamente

posteriores a la Segunda Guerra Mundial, el Expresionismo Abstracto. Paralelamente en Europa Max Bill propone un arte geométrico de carácter científico-matemático bajo la denominación de Arte Concreto. Tras un breve tránsito en los años cincuenta en el que pocos artistas en Estados Unidos trabajan con un lenguaje geométrico, se produce un renacer de varias tendencias que reafirman los planteamientos formales. Así en los años sesenta cobra notable importancia la Abstracción Pospictórica que sigue los postulados del crítico Clement Greenberg. En ese mismo período surgen otros movimientos como el Arte Cinético, el Op Art y el Minimalismo.

En los años ochenta aparece un arte geométrico que formalmente no difiere mucho de lo realizado en los años precedentes, si bien sus bases conceptuales apuntan hacia la deconstrucción y la redefinición de las vanguardias anteriores. Expresión de estas ideas es el movimiento Neo-Geo. No obstante y pese a la evidente voluntad efímera de estos movimientos es también cierto que la imagen que nos ofreció el inicio y posterior desenvolvimiento del siglo XX (cubismo, expresionismo y constructivismo como ejes aglutinadores) marcó momentos irrepetibles de riesgo e inquietud aventurera en el arte de nuestra época y que por irrepetibles también son perdurables.

- Desde el punto de vista de su esencia conceptual, el elemento geométrico atesora un mayor grado de permanencia, pues la geometría para el artista más que un objetivo final es un medio vehicular de acceso a otros fines. Posee un carácter instrumental y, a la vez, universal. Sería prolijo y también ilustrativo realizar una somera relación de artistas plásticos contemporáneos de cuño ge-

ométrico. Aquellos que lo han sido de forma continuada o aquellos otros que presentan aparentes intermitencias. Aparentes porque en la lógica evolutiva del lenguaje plástico parece existir una senda siempre conducente a la elaboración convencional de formas, de formas geométricas. Ese “tránsito geométrico”, a veces de ida y vuelta, quizá sea, consciente o inconscientemente, intelectualmente irrenunciable. Y probablemente sea así porque la estética geométrica produce un impacto básicamente racional en su receptor, conectando con la misma esencia del ser humano. Estética, que alejada de cualquier tentación elitista, sostiene postulados susceptibles de actuar como estímulo para la obtención de un nuevo y mejor entorno social.

La mirada hacia esas nuevas orientaciones estéticas, el enlace con las corrientes vanguardistas antes reseñadas se produce en España en los años cincuenta del pasado siglo. Retraso derivado de la presencia de una guerra civil y el prolongado aislamiento subsiguiente. En ese proceso de traslación estética tuvo una importancia vital el paso de varios artistas españoles y valencianos al otro lado de los Pirineos. Viajes y estancias, algunas prolongadas en el tiempo, que propiciaron el conocimiento y asimilación de esas creaciones innovadoras.

Alfonso de la Torre destaca esa atracción parisina y la califica como “*uno de los elementos clásicos de la historia de fragmentos y rupturas por las que ha transitado el arte español desde los inicios del pasado siglo veinte en su permanente aspiración a la modernidad o, lo que es lo mismo, nuestra modernidad sustanciada, “atrapada” sería mejor*



SEMPERE, EUSEBIO
Ocho rectángulos en un círculo, 1970,
61 x 57 cm., Óleo / tabla
Colección Fundación Chirivella Soriano

escribir, entre fragmentos y rupturas.” ⁽⁰⁷⁾ El fragmento geométrico del arte contemporáneo español no se puede describir sin la obligada referencia a una serie de artistas valencianos que participaron en ese arduo camino hacia la modernidad. Juan Manuel Bonet habla de la existencia de un “*back-ground valenciano, fiel al marco geométrico propuesto por Sempere y por el resto de los miembros de Parpalló, el primer grupo en plantearse las cosas, en la Valencia de la segunda mitad de los años cincuenta, en clave geométrica, constructiva, experimental, “normativa”, como se decía en torno a 1960.*” ⁽⁰⁸⁾

Esa voluntad geométrica valenciana que se desarrolló ini-

07 Alfonso de la Torre. Texto titulado “Vicente Castellano entre la conspiración del silencio. Un retrato desde /circa los años cincuenta” incluido en el catálogo de la exposición “Vicente Castellano. Pintures. Exposició antològica”. Fundación Chirivella Soriano C.V. (2010).

08 Juan Manuel Bonet. Texto titulado “Más sobre José María Yturralde” incluido en el catálogo de la exposición “Yturralde”. IVAM. Valencia. (1999/2000).

cialmente bien por la indudable aportación de Eusebio Sempere, y también a través de los grupos Parpalló, Arte Normativo o Antes del Arte, se ha consolidado en el tiempo como *“una de las estéticas que más arraigo y continuidad ha tenido en el solar valenciano por encima de modas pasajeras. Muchos de sus representantes gozan en la actualidad de una significativa proyección nacional e internacional.”*⁽⁰⁹⁾ En 1999 y bajo el título de “Geométrica Valenciana. La huella del Constructivismo 1949-1999” se inauguró en la Sala Parpalló del Centro Cultural La Beneficencia de Valencia la exposición más amplia y omnicomprensiva realizada hasta esa fecha sobre el recorrido histórico y la presencia constante del arte geométrico en el universo plástico valenciano. Como afirmó Rafael Prats, uno de los comisarios de la muestra, argumentando la necesidad de esa revisión, *“la historia plástica valenciana no se cerró, por supuesto, con Sorolla y Benlliure, sino que tuvo su desarrollo más o menos natural y se manifestó con acentos tan peculiares como los geométricos.”*⁽¹⁰⁾

El profesor Pascual Patuel, también comisario de la referida muestra, señala la exposición de Eusebio Sempere en la Sala Mateu de Valencia en Julio de 1949 como *“la primera manifestación constructivista que se pudo ver en Valencia,*

09 Pascual Patuel. Texto titulado “Arte Geométrico Valenciano. Medio Siglo de Constructivismo Valenciano” incluido en el catálogo de la exposición “Geométrica Valenciana”. Editado por Sala Parpalló. Instituto Alfonso el Magnánimo. Diputación de Valencia (1999).

10 Rafael Prats Rivelles. Texto titulado “Apuntes sobre Plástica Geométrica. Una experiencia personal” incluido en el catálogo de la exposición “Geométrica Valenciana”. Editado por Sala Parpalló. Instituto Alfonso el Magnánimo. Diputación de Valencia (1999).

pintada por un artista valenciano.”⁽¹¹⁾

En el texto incluido en el catálogo el profesor Patuel realiza una exhaustiva y muy documentada revisión del arte geométrico valenciano desde esa fecha iniciática (1949) hasta el propio año de su inauguración (1999). Algo más de veinte años han transcurrido y la huella geométrica valenciana mantiene su marca indeleble. Por ello ha parecido oportuno volver a traer a la actualidad expositiva una muestra que sirva como recordatorio y pacífica reivindicación de la plástica geométrica valenciana. Una aproximación, como pueden haber otras muchas, hecha sobre la base de los fondos de nuestra Fundación y con algunas aportaciones de los fondos de la Colección Ars Citerior de la Comunidad Valenciana y de alguno de los artistas representados.

Esta exposición en el Museo de la Ciudad es fruto del cauce de colaboración abierto entre el Ayuntamiento de Valencia y nuestra Fundación, ejemplo de necesaria sinergia público/privada en el ámbito cultural.

Con ánimo puramente descriptivo de los artistas y piezas expuestas, se podría destacar en primer lugar a aquellos nombres que integraron el Grupo Parpalló que todavía hoy representa el más relevante fenómeno de coordinación de artistas del ámbito valenciano con un innegable y compartido espíritu renovador de la vida cultural.

Se muestran piezas de Eusebio Sempere, de plena época de

11 Pascual Patuel. Texto titulado “Arte Geométrico Valenciano. Medio Siglo de Constructivismo Valenciano” incluido en el catálogo de la exposición “Geométrica Valenciana”. Editado por Sala Parpalló. Instituto Alfonso el Magnánimo. Diputación de Valencia (1999).

Parpalló como lo es un Gouasche geométrico de su época parisina, y varias tablas de los años setenta en los que la geometría cobra una mayor presencia. Insertas también en los años de actividad del grupo hay que destacar los “Estudios de Formas” de Manolo Gil obras postreras en su fatalmente interrumpida producción, las “Estructuras” de Vicente Castellano que desarrolla a partir de 1957 formadas por rectángulos que se solapan unos con otros sin ser perfectamente regulares y las “Escultopinturas” de Salvador Montesa formadas por soportes de yeso o mármol sobre los que se fijan estructuras de hierro constituidas por varillas, planchas y cilindros de metal.

De Joaquín Michavila, que también formó parte de Parpalló, se incluyen piezas de un período posterior (1967-1978) que representa la etapa geométrica por excelencia del pintor castellonense.

Sin formar parte de Parpalló dentro de este primer grupo y por razones generacionales hay que incluir las “Superposiciones” de Salvador Victoria realizadas con cartulinas blancas recortadas y superpuestas que presentó en la Bienal de Venecia de 1975. Posteriormente entre 1976-1979 inicia una etapa constructivista con formas geométricas integradas por círculos cruzados por cintas. Etapa de la que se incluye una pieza. Finalmente en el período 1980-1985 su obra se libera algo de las normas geométricas rompiendo el círculo para más tarde llenar la esfera con signos de color como recuerdo de sus años parisinos. También se incluye una pieza de esta etapa.

Mención especial merece la obra de Mónica Buch que tras permanecer dos cursos (1956-1958) en la Hochschule für Gestaltung (HFG) de Ulm, escuela a la que se incorporaron



YTURRALDE, JOSÉ MARÍA
Estructuras, 1978
69 x 69 cm., Acrílico / madera
Colección Fundación Chirivella Soriano

como docentes varios profesores procedentes de la mítica Bauhaus, inició su carrera artística que ya dura seis décadas. La huella de la HFG palpita en su obra donde la superposición de progresiones de color sobre estructuras geométricas da lugar a inéditas impresiones visuales. Gracias al trabajo de divulgación y organización de Javier B. Martín, la pintura de Mónica Buch es hoy ya conocida y valorada en nuestro país. En esta muestra se exponen obras de diferentes décadas pues su larga, coherente y vigente trayectoria permite ese intercalado temporal.

Un segundo grupo de artistas valencianos comienza a desarrollar su obra pictórica a finales de los años sesenta y principios de los setenta del pasado siglo. Es el tiempo de la Abstracción Pospictórica, los planteamientos teóricos de Greenberg y el comienzo en España del arte cibernético que tuvo como gran manifestación el Seminario de Generación Automática de Formas Plásticas en el Centro de Cálculo de la Universidad Complutense de Madrid de 1968 con el con-

curso de los valencianos Eusebio Sempere, Soledad Sevilla y José María Yturralde.

Paralelamente en Valencia se constituye el grupo Antes del Arte (1968-1969) que trató de poner en valor una plástica constructivista en un contexto que era más favorable a una cierta figuración. Formaron parte de este colectivo Eusebio Sempere, Joaquín Michavila, José María Yturralde y Jordi Teixidor y colaboró en su etapa final Javier Calvo. De Yturralde se exponen piezas de ese período temporal donde destacan sus “Figuras Imposibles”, “Estructuras” y “Maclas”.

En 1934 el artista sueco Oscar Reutersvärd dibujó nueve cubos en una composición espacial imposible. Nació así la primera figura triangular imposible hecha de forma deliberada. En el arte contemporáneo español la asociación mental entre figuras imposibles e Yturralde es inmediata.

Alfonso de la Torre señala que “*se trataba de formas y figuras que con frecuencia tenían el aspecto de emerger desde el fondo de la pintura, pareciendo revelar su aspiración de la tridimensión: cuadrados, cubos, triángulos, círculos ya mencionados u, otrora, el deslizamiento hacia maclas extrañas.*”⁽¹²⁾

La creación, en suma, de falsas perspectivas.

En ese mismo sector se muestran obras de esa época de Jordi Teixidor, como son las “Aperspectivas” sobre tablero de madera en las que con una combinación ilógica de formas y colores se contraviene la perspectiva más ortodoxa.

Una inversión de la ley de la perspectiva.

Javier Calvo participa con piezas de una primera época de-

12 Alfonso de la Torre. Texto incluido en el catálogo de la exposición “Yturralde. Cosmos Caos. Obras (1969-2019). Diccionario Yturralde.” Centro de Arte Tomás y Valiente. Ceart. Fuenlabrada (2019).

dicada al estudio de la geometría de polígonos irregulares y también con las que realiza a partir de 1973 bajo el nombre genérico de “Itinerarios”, trazados viales sobre el plano del cuadro que parecen seguir una ruta determinada. Inicialmente son figuras geométricas pero cambiantes por su enlace continuo en un desarrollo serpenteante.

Un tercer grupo de artistas vendría a encuadrarse en el período que transcurre desde los años ochenta hasta la actualidad.

Período de nuestra transición política, alguno de cuyos principios sería bueno hoy rescatar, y del eclecticismo artístico. Heterogeneidad que no impide que el arte geométrico siga siendo una válida opción como lo demuestra el hecho constatado por Carla Beatriz Franco Ruschmann en su tesis doctoral “Arte Geométrico. Análisis y tendencias de su desarrollo plástico”⁽¹³⁾ que revela que casi el cincuenta por ciento de las exposiciones realizadas en España durante la década de los noventa por tres grandes museos como el Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, el IVAM de Valencia y el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona han tenido presencia de obras geométricas.

Disparidad cronológica en las obras y artistas integrados en este sector, pero confirmación de la permanente vigencia del elemento geométrico.

Anzo ya apuntó acentos geométricos en su larga y conocida serie de “Aislamientos” presentando diversos aspectos del cerco creado por la tecnología alrededor nuestro. El trazado del laberinto es de una fría geometría, ocupando la figura del hombre el centro de la obra, el interior del círculo.

13 Carla Beatriz Franco Ruschmann. Tesis Doctoral “Arte Geométrico Análisis y tendencias de su desarrollo plástico”. Editorial Universidad de Granada (2003).

En los años ochenta y durante los noventa se centró en una “Geometría Lírica” de planteamiento constructivista con cuadros pintados en acrílico sobre lienzo, como la pieza que se expone (1988), de ahí su inclusión en este grupo.

En 1982 tuvo lugar la primera exposición personal de Martín Noguerol y desde entonces hasta hoy ha transitado a través de la geometría entendiendo el arte como método de conocimiento.

Su pintura responde a la idea esencial de concebir el arte pictórico como una forma de relación privilegiada con una realidad que no es visible, o dicho de otro modo, como la forma de hacer visible lo indefinido. Y la herramienta en ese camino hacia lo visible es la geometría que actúa como un “metalenguaje” que agrupa sensibilidad y razón.

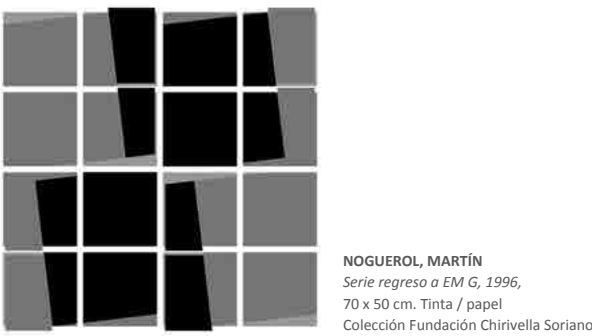
Su obra se estructura en series que como señala Rosa María Castells “*recorre -¿hasta agotarlas?- todas las posibilidades de la línea, la forma, el ritmo o la composición.*”⁽¹⁴⁾

Se exponen obras de la serie “Regreso a EM” compuesta de 162 piezas y que comenzó en 1996 y prolongó hasta 2007 y una obra de la serie “Caminos Abstractos” (2006).

En 1986 inició su andadura pictórica Encarna Sepúlveda manteniendo una absoluta fidelidad y dedicación al arte no figurativo basado en la utilización de la geometría.

Su pintura, en permanente proceso de síntesis ha evolucionado hacia una geometría cada vez más purificada, desvelando siempre una férrea actitud inconformista con gran dosis de autoexigencia.

14 Rosa María Castells. Texto titulado “Las CUATRO REGLAS del Método cartesiano para descubrir la pintura verdadera de Martín Noguerol” incluido en el catálogo de la exposición “Martín Noguerol. Constructo Geométrico.” Fundación Chirivella Soriano C.V. Valencia (2018/2019).



NOGUEROL, MARTÍN
Serie regreso a EM G, 1996,
70 x 50 cm. Tinta / papel
Colección Fundación Chirivella Soriano

Se muestran tres piezas de su última serie “Trenzando el tiempo” (2019). Un tiempo que no hace sino aumentar la calidad de sus creaciones.

De trayectorias más cortas, dada su edad, pero ya consolidadas en el panorama artístico nacional e internacional se exponen obras de Oliver Johnson, Patricia Bonet, Ferrán Gisbert y Robert Ferrer i Martorell.

Tras sus primeros pasos expositivos en el año 2000 el quehacer artístico de Oliver Johnson ha estado sumido en un permanente estado evolutivo.

Desde preocupaciones esenciales como el color (monocromo), la geometría y la iluminación, la obra de Oliver Johnson, siempre relacionada con la pintura postminimalista de los años ochenta, ha alcanzado la más absoluta exquisitez técnica.

El químico británico Arthur H. Church a principios del pasado siglo mantenía la consideración del color como una más de aquellas “*formas en movimiento.*”⁽¹⁵⁾

15 Arthur Herbert Church. “Colours. And Elementary Manual for Students” Editorial Casell. Londres (1907)

Atrapar esas formas y plasmarlas en un lienzo, en un soporte de aluminio o en cualquier otra superficie ha sido el gran objetivo y logro de este artista.

Soportes de aluminio con formas geométricas previamente preparadas (rectángulos, círculos, cuadrados o rectángulos combados) a los que aplica pintura de carrocería de coche dando lugar a estructuras complejas e intermitencias tonales o como él mismo califica en varios textos *“resultados del color.”*

El tríptico que se expone (2019) es fiel exponente de esa técnica.

Desde sus primeras series la pintura de Patricia Bonet participa del minimalismo y la geometría.

Geometría de líneas rectas con inserciones de elementos geométricos que se desplazan por el lienzo.

De su serie más claramente geométrica “Imaginarium” (2012) se exponen dos piezas en las que se aprecia la conexión de puntos y líneas rectas originando un cuerpo geométrico, quizá una constelación. De un elemento central se irradian líneas en movimiento.

Una geometría en proceso de expansión.

El trabajo pictórico de Ferrán Gisbert integra estudios geométricos y algunos aspectos del Op Art.

Una pintura con múltiples referencias y que Juan Manuel Bonet enmarca dentro de una *“línea post-rothkiana.”*⁽¹⁶⁾ La pieza expuesta, perteneciente a la serie “Templo” (2013), presenta una composición de franjas verticales que crean recorridos sobre la superficie del lienzo. La interacción del color da lugar a una atmósfera geométrica que se ciñe a los

16 Juan Manuel Bonet. Texto incluido en el catálogo de la exposición III Premio Nacional de pintura joven de Torrevieja (2009).

límites del cuadro pero creando un efecto óptico.

La geometría como ilusión.

Desde su primera exposición individual en el año 2008, Robert Ferrer i Martorell se ha situado dentro del amplio campo de la abstracción geométrica.

Utilizando materiales de lo más diverso (nylon, metacrilato, composite, aluminio) genera estructuras geométricas que se despliegan en un sutil ejercicio de levedad. Un guiño, un recuerdo a las cajas de luz de Sempere.

Se exponen dos piezas pertenecientes a las series “Porta a l’invisible” (2017) y “Estructures en construcció” (2020).

Tras esta aproximación quizá pueda afirmarse la existencia de un sustrato geométrico valenciano desde mediados del siglo XX hasta la actualidad.

En la exposición colectiva “Room Art Espai XXI” que tuvo lugar en el Centro del Carmen de Valencia (2013) se planteó la cuestión de la posible continuidad de lo normativo en las tendencias artísticas del arte contemporáneo más reciente. Ricard Silvestre en su texto “Nuevas definiciones de la abstracción formal valenciana. Desde el además y el antes al ahora” (2013) que se incluye en el catálogo de dicha muestra⁽¹⁷⁾ planteó la posibilidad de meditar en la actualización de alguno de los presupuestos metodológicos que definieron algunas poéticas individuales incluidas en Parpalló o la cohesión constructiva que presidió el quehacer del grupo Antes del Arte, impulsos creadores surgidos en los años cincuenta del pasado siglo pero cuya influencia parece cobrar un sólido papel en el presente artístico valenciano.

17 Ricard Silvestre. Texto titulado “Nuevas definiciones de la abstracción formal valenciana. Desde el además y el antes al ahora.” Incluido en el catálogo de la exposición “Room Art Espai XXI. Centro del Carmen. Valencia (2013).

Desde nuestra Fundación hemos tenido especial interés por dar a conocer y poner en valor el arte geométrico español y valenciano.

Haciendo un breve repaso en el año 2006 se inauguró la muestra colectiva “Tránsito Geométrico” con una selección de artistas geométricos españoles básicamente anteriores a los años noventa.

En cuanto a exposiciones individuales se han organizado muestras de Vicente Castellano (2010), Javier Calvo (2014-2015), Salvador Montesa (2016), Oliver Johnson (2016-2017), Mónica Buch (2018), Martín Noguerol (2018-2019) y Encarna Sepúlveda (2019-2020), todos ellos presentes en esta exposición.

Todos ellos y cualquier artista que hace discurrir su trayectoria por el sendero geométrico seguramente intentará desvelar plásticamente la gran pregunta que siempre subyace: ¿Y si fuera cierto que todo se reduce a un problema geométrico?.

Platón ya hablaba de una Geometría Divina como precedente y explicación del origen de todas las cosas.

La Geometría está en el ámbito del Ser, lo que ha existido siempre sin haber nacido nunca y que es captado por nuestro pensamiento racional.

La teoría geométrica de la estructura del mundo que aparece con Platón ha sido la base de la moderna cosmología desde Copérnico y Kepler, a través de Newton hasta llegar a Einstein.

Vivimos en una época extremadamente fértil, a la vez que agitada y contradictoria. La Geometría del Caos mantiene la existencia de una maraña de líneas (rectas y curvas) sobre

la que se articulan los resortes de la vida y de la muerte, el caos y sus formas, la guerra como estructura, el virus como profecía maldita. Evidencias de la gigantesca paradoja cósmica.

Orden y caos, fijeza y transformación en un incesante fluir que jamás concluye.

Nuestra vida no tiene solución de continuidad, siempre es susceptible de nuevas formas y figuras. El círculo existencial es perfecto en tanto no se cierra totalmente, siempre queda un resquicio por donde se filtra el sentido de la vida *“completa porque no ha sido desposeída de sus posibilidades, de su capacidad de volverse siempre otra sin dejar de mantenerse fiel a sí misma.”*⁽¹⁸⁾

Manuel Chirivella Bonet.
Presidente de la Fundación Chirivella Soriano C.V.

18 Claudio Magris. “La herrumbre de los signos”. Prólogo en el libro “UNA CARTA (De Lord Philipp Chandos a Sir Francis Bacon)” de Hugo von Hofmannsthal. Editorial Pre-Textos. Valencia (2008).

(valencià)

La via geomètrica línia i plànol

Javier B. Martín

“La geometría está en el origen de la vida, que es lo más inventivo e interminable que conocemos”⁽⁰¹⁾
Pablo Palazuelo

És coneguda la llegenda que narra l’historiador Giorgio Vasari sobre que el papa Bonifaci VIII va enviar un emissari perquè buscara l’artista adequat per a encarregar-li unes pintures en la basílica de Sant Pere. Després de visitar-ne uns quants, va ser al taller del florentí Giotto di Bondone, qui, per a donar mostra del seu talent, va executar amb pintura roja sobre un llenç blanc un cercle perfecte a mà alçada i li’l va entregar a l’emissari papal dient-li: “La vàlua d’este treball serà reconeguda”. En veure el Papa el traç geomètric, va comprendre el gran talent de Giotto i el va triar per a realitzar el projecte. Exemple preciós de la utilització de les formes geomètriques en l’art, i *si non e vero, e ben trovato*.

L’abstracció geomètrica, constructiva i concreta, forma part d’un art clàssic, reflexiu, desapassionat, que no intenta representar cap objecte i la fi del qual és l’orientació de l’espai. Este estil, d’una coherència interna impecable, està rebent al nostre país, i des de fa una dècada, un major in-

01 PALAZUELO, Pablo: “Geometría y visión”, en *Pablo Palazuelo, Geometría y visión*, Diputación Provincial de Granada, Granada, 1995, p. 99.

terés per part del públic. És per això que s’ha cregut oportú realitzar la present exposició, “*una aproximació a la Geometria Valenciana*”, per a donar a conèixer l’obra de diferents artistes relacionats amb la Comunitat Valenciana que han treballat dins d’este camp.

Les primeres manifestacions de l’art geomètric modern les podem trobar en els postulats del Suprematisme del rus Kazimir Malèvitx, que ja en 1913 sostenia que la pintura havia de ser exclusivament el resultat dels elements geomètrics, per a reflectir-hi, no sols sobre l’essència material del món fet per l’home, sinó també del seu anhel per acostar-se al misteri inexplicable de l’univers. Amb escassos mitjans plàstics (quadrats, triangles, rectangles i colors plans) Malèvitx volia demostrar que un quadre pot existir independent de qualsevol imitació del món extern i aconseguir transmetre’ns únicament sensacions pures: “L’art ja no vol estar al servici de la religió ni de l’Estat; no vol continuar il·lustrant la història dels costums; no vol saber res de l’objecte com a tal, i creu poder afirmar-se sense la —cosa—”.⁽⁰²⁾ A causa de les pressions polítiques stalinistes, en els seus últims anys es va veure obligat a realitzar una pintura de caràcter figuratiu, però tal era el seu convenciment que va voler que en ea seu propi vetlatori figurara, en la capçalera del fèretre, la seua obra “Quadrat negre sobre fons blanc”, un autèntic manifest conceptual realitzat entre 1913-1915, en el qual proclama la supremacia del color pur davall la forma del pla, i que s’ha convertit en una autèntica icona artística contemporània.

02 MALÉVITX, Kazimir: “Del cubismo al suprematismo en el arte, el nuevo realismo de la pintura en tanto que creación absoluta”, en *El nuevo realismo plástico*, Alberto Corazón, Madrid, 1975, p. 17.

Podem fixar en 1914 l’any en què va nàixer el constructivisme, moviment basat en conceptes expressats per Vladímir Tatlin. Les seues obres consistien en relleus—contra relleus, realitzats amb materials industrials com l’algeps, vidre, plàstic i metall. També va formar part d’este moviment el pintor, escultor i arquitecte Naum Gabo, un dels grans renovadors de l’escultura contemporània, a la qual va incorporar nous materials com el metacrilat. Gabo va emigrar a Berlín i més tard, en 1946, als Estats Units. Tatlin va exercir tota la seua creació artística a Rússia.

Després del conflicte de la Gran Guerra, era inevitable que la societat canviara en molts dels seus aspectes, també en l’estètica artística. En un ambient propici a la utopia, Piet Mondrian va apostar per un art que estava allunyat de tindre com a referent la naturalesa, i també de tot element “tràgic”, típic del vigent expressionisme. Mondrian desitjava realitzar una obra allunyada d’elements que es relacionaren amb el subconscient. Per a ell, el creador no ha d’influir emocionalment sobre l’espectador, perquè la seua vertadera missió és la de reflectir l’harmonia de l’univers a través d’una obra carregada de contingut ètic: “Cal interioritzar cap a l’abstracte la vida exterior; només llavors pot unir-se amb la vida interior, que és abstracta, espiritual, universal. I això és possible, ja que la vida mateixa elabora el natural en l’home fins a una naturalesa (relativament) *pura* i desfà, neteja l’espiritual (l’universal) de l’individual —li dona, per tant, una espiritualitat (relativament) *pura*”.⁽⁰³⁾ D’esta manera es va

desenvolupar un art nou, el neoplasticisme, transmissor de valors ètics i universals, que aspira a expressar plàsticament la bellesa universal. Per a aconseguir els seus propòsits, Mondrian, en 1920, va articular un llenguatge basat en l’oposició de línies horitzontals i verticals amb plans no acolorits —com a elements invariables o espirituals— i plànols amb els tres colors purs (roig, blau i groc), fent èmfasi entre l’oposició color i no color. Les línies negres horitzontals podrien representar el recorregut de la terra al voltant del Sol i les verticals els raigs que emet esta estrella. Per a Mondrian, l’equilibri plàstic s’obtenia amb una superfície gran de no color i una xicoteta de color.

Un dels grans promotors del denominat art geomètric va ser el pintor uruguaià Joaquín Torres García. Emmarcat dins de la tendència constructivista, establít un temps a Espanya i amb una important presència en el panorama artístic europeu d’entreguerres, en 1929 va fundar a París, al costat de Michel Seuphor, el moviment *Cercle et Carré*. Un any més tard, els dos van crear la revista que portaria el mateix nom, i de la qual van aparéixer només tres números.

El neerlandés Theo Van Doesburg, en el seu Manifeste de l’art concret, de 1930, definix l’art concret com el que, en oposició a l’abstracte i sense cap referència a la realitat visible, partix solament de la relació forma-color. El terme el va adoptar Max Bill i s’ha conservat com a denominació d’una tendència artística geomètrica, basada a vegades en un fons seriat.

A mitjan dècada dels quaranta es va fundar a Buenos

Aires l’Associació de Concreto-Invención ^{.⁽⁰⁴⁾} A partir d’eixe moment, l’art creat pels seus artistes fundadors es va reduir a formes geomètriques i a color, de manera que es va produir una relació directa entre l’artista i l’espectador, sense mediadors que el condicionen i proposant una visió positiva del món. Lygia Clark va escriure sobre el creador del neoplasticisme: “Mondrian: creies en l’home. Vas fer un poc més: un somni utòpic, estupend, pensant en un futur en el qual la pròpia vida `construïda´ seria una realitat plàstica”.⁽⁰⁵⁾ A més de la mateixa Lygia Clark, Alfredo Hlito, Tomás Maldonado, Hélio Oiticica i Jesús Soto, entre altres, van reflexionar sobre l’abstracció geomètrica durant els anys 40, 50 i 60 del segle passat. Alguns es van traslladar durant eixos anys al “vell continent”: Maldonado a Alemanya, a l’Escola Hfg d’Ulm;⁽⁰⁶⁾ Soto a París, davall la protecció de la Galeria Denise René,⁽⁰⁷⁾ on va coincidir amb Vasarely, Agam, Jacobsen, Sempere i Tomasello, entre altres.

Al nostre país l’art geomètric va tindre els seus començaments a la Ciutat de la llum, en la dècada dels cinquanta. Però la gran eclosió va ocórrer a principis dels seixanta, i

^[04] Conformada en 1945 per Claudio Girola, Alfredo Hlito, Enio Iommi, Tomás Maldonado i Lidy Prati.

^[05] CLARK, Lygia: “Letter to Mondrian”, en *Lygia Clark*, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 1977, p. 115.

^[06] Esta institució estava dirigida per Max Bill i va incorporar com a docents, a més del mateix Bill, Josef Albers, Johannes Itten i Walter Peterhans. Tots ells procedien de la mítica Staatliche Bauhaus (*Casa de la Construcción Estatal*), fundada en 1919 per Walter Gropius a Weimar i tancada per les autoritats nazis en 1933. A Ulm, Maldonado va ser professor de Monika Buch i junts van realitzar diverses obres en *gouache* l’any 1956.

^[07] En 1955 va organitzar la mostra *Le Mouvement*, amb la finalitat de divulgar l’art cinètic.

va tindre els seus anys d’expansió durant la dècada dels seixanta i setanta. Entre els pioners d’esta nova aventura estaven Pablo Palazuelo, emmarcat dins de l’art constructiu de caràcter líric, on el color jugava un paper important, al no tractar-se d’una geometria rígida; Francisco Sobrino, cofundador del GRAV,⁽⁰⁸⁾ amb les seues obres opticocinètiques basades en el color, les formes geomètriques, el moviment i la llum;⁽⁰⁹⁾ l’Equip 57,⁽¹⁰⁾ amb els seus plantejaments sobre la interactivitat de l’espai plàstic, la forma, el color, la línia i la massa com a elements independents i autònoms; Jorge Oteiza,⁽¹¹⁾ qui va desenvolupar la seua obra al voltant del concepte de desocupació espacial, conjugant la geometria analítica i racional de la forma cúbica amb idees desenvolupades a partir de les teories de Malèvitx; i Eusebio Sempere, qui a la fi de la dècada dels quaranta havia sigut becat amb una estada a París, on va romandre deu anys.

Els ulls del jove Sempere es van obrir a París a tots els

^[08] Grup d’Investigació d’Art Visual (GRAV), fundat a París en 1960 per Horacio García-Rossi, Hugo Demarco, Julio Le Parc, François Morellet, Denise René, Francisco Sobrino Ochoa, Johan Stein i Jean Pierre Yvaral.

^[09] “Em sent atret pel problema de la llum, que concep inseparable de la noció de moviment, no com a solució d’una nova visió estètica, sinó com un mitjà, entre altres, que em permet buscar noves possibilitats de desenvolupament”, en “Antes del Arte”, Consorci de Museus de la Generalitat Valenciana, València, 1997, pp. 126 y 127. Una bona mostra de l’obra dels seus primers anys podem veure-la en el Museo Francisco Sobrino (Guadalajara).

^[10] Configurat per Juan Cuenca, Ángel Duarte, José Duarte, Agustín Ibarrola y Juan Serrano. Alguns consideren 1955 com l’any de creació de l’Equip i 1965 com el de la dissolució total, perquè és al gener d’eixe any i a Suïssa quan es va inaugurar l’última exposició oficial del grup.

^[11] En el Museo Jorge Oteiza (Alzuza, Navarra) podem observar l’evolució de l’obra de l’escultor basc.

nous corrents artístics del moment, allí va conéixer autors que marcarien l’abstracció de tota una època, com Arp, Braque o Vasarely. En 1953 va realitzar els seus primers *gouaches* geomètrics sobre paper Canson negre.⁽¹²⁾ Va ser una etapa prolífica, perquè fins a la seua volta definitiva a Espanya, en 1960, va pintar-ne vora dos-cents.⁽¹³⁾ És en estes obres on va desenvolupar la base de tot el que arribaria a ser la producció semperiana. Les figures geomètriques planes que va pintar amb *gouache* durant esta etapa, denominada a vegades com a “Temps de París”, són seccions d’una figura geomètrica sòlida a les quals l’autor dotava d’una força anti-gravitatòria. Estes formes, familiarment denominades “*quesitos*” per l’autor, ens oferixen la representació d’un instant del procés de mobilitat de la figura i de les seues seqüències de desplaçament, aconseguides gràcies a la intensitat del color aplicat a elles, on la llum es troba atrapada en este reticle de línies. Una altra de les seues característiques és la tridimensionalitat aparent que posseïxen, malgrat l’absència de perspectiva. En 1960 va treballar sobre els seus “Relleus lluminosos”⁽¹⁴⁾ i va participar en la XXX Biennal de Venècia. Va ser a partir d’este moment quan va començar la seua

^[12] “Va ser cap a 1953 quan vaig començar amb les ratlles; em causava un gran dolor despedir-me de la figuració i els meus ulls es van omplir de llàgrimes. También presentía que al dar aquel paso comenzaba otra época dura para mí. A las rayas siguieron los relieves con juegos de luz…”, ARAZO, María Ángeles: “Vida y obra. Eusebio Sempere”, *Las Provincias*, Valencia, 6 de junio de 1975.

^[13] La major part de l’obra d’estos anys es troba en els museus IVAM i MACA, ambdós de la Comunitat Valenciana.

^[14] El seu primer relliu lluminós mòbil data de 1955. Sempere en faria al voltant de dèsset, caixes lluminoses mòbils, a més d’alguna maqueta destinada al concurs de l’absis de de la Basílica d’Aranzazu i de la piràmide lluminosa de 1967, la qual podríem considerar com l’últim relleu lluminós mòbil realitzat per l’autor. El primer relleu lluminós que va vendre va ser a la viuda de Jean Arp, Marguerite Arp.

carrera artística a Espanya: va ingressar en la galeria Juana Mordó, va ser seleccionat per a la VI Biennal de Sao Paulo, va realitzar la instal·lació d’un dels aparadors⁽¹⁵⁾ dels magatzems d’El Corte Inglés de Madrid i, al costat del seu amic Fernando Zóbel, va viure molt de prop la creació del Museu d’Art Abstracte Espanyol de Conca.⁽¹⁶⁾ Respecte a la seua obra pictòrica continuaria treballant dins de l’abstracció geomètrica lírica, allunyada de qualsevol connotació de fredor. És en els anys setanta on la geometria està més present en la seua obra, entre la qual destaca una important producció de peces sobre taula amb composicions banyades pels ocres, blaus i grisos.

També en els anys cinquanta, una jove Monika Buch es va traslladar des de València a la ciutat alemanya d’Ulm, amb el desig de conéixer el nou edifici dissenyat per Max Bill per a la Hochschule für Gestaltung (HfG. Escola Superior de Gestaltung). Monika relata la seua primera impressió de l’Escola: “Al gener de 1956 un dia esplèndid i fred vaig veure per primera vegada el magnífic edifici de la Hochschule, en la meua vida havia vist una cosa semblant, este esdeveniment va canviar tota la meua vida. Ho porte clavat en la

^[15] Al març de1963 El Corte Inglés va invitar Sempere, César Manrique, Manolo Millares, Manuel Rivera, Gerardo Rueda i Pablo Serrano a decorar els aparadors que l’empresa tenia en el carrer de Preciados. Sempere va realitzar allí l’obra titulada *Maquinaria inútil*: “es tracta d’un aparador, blanc i negre, compost d’una sèrie d’estructuras a moanera de reixetes de plànols superposats amb diverses formes... Un plànol circular, amb un motor xicotet,que gira en primer plànol. Al fons, il·luminat potentement , sobre un tub prim amb un smiciercle: un bombí”. Alfonso de la Torre: “Ida y Vuelta”, en AAVV: *Eusebio Sempere una antològica 1953-1981*, IVAM, Valencia, 1998, p. 55.

^[16] Inaugurat l’1 de juliol de 1966.

meua ment”.⁽¹⁷⁾ En esta escola, entre 1956 i 1958 va cursar estudis que estaven basats en la percepció visual segons la psicologia de la Gestalt (o psicologia de la forma), el lema de la qual és que El tot és major que la suma de les seues parts. És a dir, que la figura en què ens fixem està formada també pel fons en què es troba, per la qual cosa la suma d’eixes formes (figura i fons) és major que la figura inicial en la qual ens hem fixat. En aquell centre, Tomás Maldonado va posar en pràctica el curs “visuelle methodologie”, en el qual es realitzaven exercicis sobre temes com: figura/fons, efecte espacial, ambigüitat, exacte/inexacte, o el negre com a color. Altres estudis impartits a Ulm van ser el de les perspectives lineals a càrrec d’Albers, la geometria com a llenguatge de les formes impartit pel professor Hermann von Baravalle i Helene Nonné-Schmidt (assistent de Paul Klee en la Bauhaus). De Nonné-Schmidt, Buch va aprendre el treball amb els matisos de colors. I tot això davall la direcció de l’artista i arquitecte suís Max Bill, compromés amb l’art concret i que considerava l’obra d’art com un objecte per a l’ús espiritual.

Amb tota l’experiència acumulada a Ulm, Buch es va traslladar a Utrecht, on durant sis dècades va desenvolupar les seues idees basades en el color i en la combinatòria modular. La trajectòria dels treballs de Buch no és lineal, perquè pren i reprén idees anteriors per a continuar progressant en les seues investigacions i en els resultats plàstics que se’n deriven.

Entre els pintors valencians que van viatjar a París a la

^[17] MARTÍN, Javier: “Monika Buch. Línea y módulo”, Museo de la Universidad de Alicante, Alicante, 2017, p. 10.

recerca d’una major llibertat i nous coneixements plàstics es trobaven Vicente Castellano, que hi va arribar en 1955, i Salvador Montesa, en 1958. Prèviament ja ho havien fet Amadeo Gabino, en 1952, i Eusebio Sempere en 1948, com hem comentat anteriorment. Va ser el pintor cinètic qui va introduir a Castellano en este nou món: “Sempere va ser fonamental. Era molt intel·lectual i coneixedor de l’art contemporani. Em va obrir la visió de l’art...”.⁽¹⁸⁾ Diversos dels esmentats anteriorment van passar pel Col·legi Espanyol de la Ciutat Universitària, on Castellano va tindre l’ocasió de contactar amb Pablo Palazuelo i Salvador Victoria, entre altres. De 1957, un any després de la fundació del Grup Parpalló, del qual Vicente Castellano va ser membre fundador, són les seues peces presentades en esta exposició, caracteritzades per rectangles superposats realitzats amb oli espés, dins d’una paleta de marrons i blaus.

Alfonso de la Torre, estudiós de l’obra de Castellano, el definix com un “pintor minuciós sobre el qual es podria aplicar també el qualificatiu de líric, (...), pictopoesia feta de versos pacients, meticulosos, balades de puríssima lluentor substanciades en la construcció permanent d’històries pintades interconnectades o concebudes amb paciència, i en la segura expressió del propòsit d’elevació de l’esperit”.⁽¹⁹⁾

Després de diversos anys de residència al país veí, Salva-

^[18] BLASCO CARRASCOSA, Juan Ángel: “Rastreando la pintura de Vicente Castellano en su “aventura hacia lo desconocido”, en ... *de l’atelier, Vicente Castellano*, Ayuntamiento de Elche, Valencia, 2011, p. 11 i 12.

^[19] TORRE, Alfonso de la: “Vicente Castellano: La obra maestra desconocida”, en ... *de l’atelier, Vicente Castellano*, Ayuntamiento de Elche, Valencia, 2011, p. 28.

dor Victoria va tornar a Espanya a la fi de 1964, i es va instal·lar a Madrid,on l’any següent es va incorporar a la galeria de Juana Mordó.⁽²⁰⁾ Portava amb si el reconeixement d’haver participat en la XXX Biennal de Venècia⁽²¹⁾ (1960) i en la II Biennal de París (1961). Després d’una etapa informalista, en els setanta es va endinsar en l’abstracció geomètrica. En la primera meitat d’esta dècada, en la seua obra “s’imposa el rigor i la contenció”,⁽²²⁾ és l’etapa de les seues “superposicions”, retallables en cartó, a vegades de color monocrom gris o negre, “on es jugava amb figures elementals superposades. Estes pintures geomètriques estan en equilibri compositiu, són harmòniques sense estridències i evoquen un classicisme renaixentista”.⁽²³⁾ En la segona meitat de la dècada apareixen les denominades “cintes” que creuen els cercles de la composició realitzada amb colors, on predominen els tons rogencs i ocres. En els anys huitanta i fins a la seua mort, esdevinguda en 1994, va treballar amb l’esfera com a forma perfecta, com a figura geomètrica de l’etern. Va realitzar composicions de geometries àuries, de caràcter còsmic i gest líric, on les brotxes acaricien el llenç. A través

^[20] Galeria madrilenya en el carrer de Villanueva, 7, inaugurada el 14 de març de 1964. També van pertànyer a la galeria: Chillida, Tàpies, Zóbel, Saura, Sempere, Canogar, Farreras, Torner, Palazuelo i Rivera, entre altres. Tal va ser l’èxit que al desembre de 1975, i en col·laboració amb Manuel Mendoza, es va obrir una nova galeria, també amb el seu nom, en el carree de Castelló, número 7.

^[21] També van estar representats en el pavelló espanyol: Eusebio Sempere, Joan Vilacasas, Joan Hernández Pijuan, Gerardo Rueda, Cesar Manrique, Francisco Farreras i Luis Feito, entre altres.

^[22] CÁMARA, Jesús: “Salvador Victoria, pintor de universos”, Cartillas turolenses nº 26, Instituto de Estudios Turolenses, Diputación de Teruel, Teruel, 2002, p. 30.

^[23] GARCÍA PRATS, Ricardo: *Salvador Victoria. La vanguardia abstracta*, Ayuntamiento de Puertomingalvo, 2018, s.p.

de l’esfera va mostrar tot un món ple d’espais infinits, de colors difuminats i veladures, que continuen transmetent harmonia. En paraules del mateix Victoria: “L’esfera és metafísica i una cosa concreta, no obstant això és abstracta”.⁽²⁴⁾

Mentre els pintors espanyols damunt esmentats anaven i venien de França, amb estades més o menys prolongades, al nostre país començaven els primers moviments d’obertura i canvi artístics gràcies als grups Espacio a Canàries⁽²⁵⁾ i Parpalló a València. En tots dos hi havia presència de pintors de tendència geomètrica. El Grup Parpalló estava format per artistes heterogenis en les seues expressions plàstiques, però units per una idea de regeneració i d’introducció d’aire fresc. En el seu discurs plàstic els integrants del Grup Parpalló⁽²⁶⁾ feien referència a la unitat de criteri referent a la cerca i a l’esforç humanístic, més que en la unitat d’estils pictòrics dels seus components. A més del crític Vicent Aguilera i Cerni,⁽²⁷⁾ entre els seus primers components hi havia Manolo Gil, Salvador Montesa i Ximo Michavila, els tres amb representació en esta exposició. Més tard se’ls unirien Sempere i

^[24] Op. cit. CÁMARA, Jesús: “Salvador Victoria, pintor de universos”, p. 52.

^[25] Fundat en 1958, un del seus principals integrants seria Felo Monzón (Las Palmas de Gran Canaria, 1910-1989).

^[26] Es va fundar el 23 d’octubre de 1956 i es va dissoldre en 1961. El nom és el del jaciment paleolític on es van trobar les manifestacions artístiques més antigues de la zona valenciana, localitzat a Gandia. Al Grup Parpalló, a més dels membres fundadors, s’hi van incorporar, en diferents moments de la seua trajectòria, Rafael Alfaro, Vicente Castellano, Manuel H. Mompó, Monjales y Salvador Soria, entrealtres.

^[27] Crític d’art i assagista. Fundador i director del Museu d’Art Contemporani de Vilafamés, creat en 1970.

Amadeo Gabino,⁽²⁸⁾ qui amb els anys destacaria en el camp de l’escultura, amb els seus collages de xapes de metall bruñit.

La primera exposició com a grup va tindre lloc en 1956, en l’Ateneu Mercantil de València, i estava formada per quaranta-dos obres el caràcter de les quals era alié a qualsevol idea d’identitat plàstica. Majoritàriament eren de caràcter figuratiu, però tenien en comú l’inconformisme cap a l’acadèmic. Enmig de la pobresa sobre informació artística que es patia a la València de mitjan segle, este col·lectiu va arribar a publicar la revista “Art viu”, un intent de fer arribar una plàstica d’avantguarda a una societat submergida en una època grisa, on imperaven exclusivament els cànons oficials. En 1960, i també en l’ateneu valencià, es va donar a conèixer la primera exposició d’art normatiu, terme encunyat per Aguilera Cerni, en una mostra que, amb el títol Primera exposició conjunta d’art normatiu espanyol, va organitzar el Grup Parpalló, i en la qual també van participar l’Equip 57, l’Equip Córdoba⁽²⁹⁾ i els pintors Manuel Calvo⁽³⁰⁾ i José María de Labra.⁽³¹⁾ L’art normatiu obriria un debat al voltant del

^[28] Entre 1961 i 1965 la seua obra de tipus constructivista es va caracteritzar per estar formada per estructures geomètriques amb un important contingut arquitectònic. Cap a 1966 es definix el seu estil més característic, sense abandonar la geometria constructivista.

^[29] Desenvolupat a Còrdova entre 1959 i 1960, va estat integrat per Francisco Arenas, Segundo Castro, Manuel García, Manuel González, Alejandro Mesa i José Pizarro.

^[30] Va treballar tant en el camp de l’abstracció geomètrica com en la del realisme social.

^[31] Va començar la seue etapa constructiva en 1957. Va buscar en les figures geomètriques (cercole, triangle, pentàagon, icosaedre...) les constants del sistema de moviment que, sense anul·lar l’espaci anterior, el pots superar i donar lloc a

compromís ètic i social de l’art, però este sentit ètic no seria compartit per tots els seus components referent al concepte d’ “artista” i al del servici cap a la col·lectivitat. Així, mentre els integrants de l’Equip 57 es veien a si mateix més com a artesans o professionals plàstics, uns altres, com Labra, continuaven pensant en la idea de ser un artista, amb un concepte més tradicional, el del pintor com a creador d’“Art”.

Ximo Michavila, de formació acadèmica en BA de València, igual que Sempere i Yturralde, va comptar en els seus anys d’estudi amb els inestimables coneixements del Pare Alfons Roig, que impartia l’assignatura de Litúrgia i Cultura Cristiana però al mateix temps ensenyava imatges d’obres contemporànies que portava dels seus viatges a París, on intercanviava coneixements amb bons amics. Recordem, per exemple, l’amistat del sacerdot amb Nina Kandinsky. Michavila és un dels pintors d’esta exposició que durant uns anys va treballar dins de la geometria per a abandonar-la per un posterior interès cal al paisatge (en les seues sèries “El llac” i “El riu”), i cap a la música (en la seua sèrie “Contrapunts”). Va ser en 1957, i després d’un viatge a Itàlia on va visitar les exposicions de Kokotschka i Marinetti, quan es va adonar “que la pintura no era el que pensàvem a Espanya”.⁽³²⁾ És en eixe moment quan decidix trencar amb l’anterior i començar el seu període geometritzant tenint com a referència el paisatge, mitjançant plànols rectangulars i quadrangulars. Però va ser a partir de 1960 quan es va submergir de ple en el constructivisme i va deixar progressivament les referències

^[32] un de nou.

^[32] FORMENT, Albert: “La noche transfigurada o el último Michavila”, en *Joaquim Michavila. Contrapunto*, Diputación de Valencia, Valencia, 1978, p. 38.

a qualsevol objecte. Este període va durar vora dos dècades. En els primers anys d’esta nova marxa va realitzar composicions a manera d’estructures cristal·lines amb pintura densa en tons foscos, i va ser en l’etapa de 1967 a 1978 quan Michavila va desenvolupar les obres que es van convertir en un referent per a la història de l’abstracció geomètrica a Espanya. Són composicions caracteritzades per grans superfícies de pintura plana, amb punts de fricció entre elles. L’espai és element integrador i les formes de colors càlids són les que ajuden a trencar la possible sensació de fredor. La utilització de pigments dissolts en petroli i vernís de cera mat li proporcionava a les seues obres un acabat sense lluentors. Referent a les formes, es distingix l’evolució des d’unes primeres composicions simètriques amb un eix de divisió central, i una etapa posterior, que comprén des de 1975 fins a 1978, en la qual l’eix de simetria es desplaça generant sensació de moviment. Yturralde ens parla de l’emoció i de la mística de l’absolut quan escriu: “Sota la seua òptica carregada d’emoció i respecte, la geometria de Michavila transcendeix sense perdre la seua perfecció als nivells de la vibrant expressivitat que impliquen aspectes més sensibles”.⁽³³⁾

El mateix artista, en referir-se a la seua etapa més geomètrica, la va definir com “un període d’introspecció profunda i de reflexió sobre els paràmetres de la pintura, la forma, la composició, el color i l’espai”.⁽³⁴⁾ En 1978, i després

33 YTURRALDE, José María: “Ximo Michavila en su etapa constructivista”, en *Ximo Michavila. 50 anys de pintura*, Fundació Bancaixa, València, 2002, p. 27.

34 PATUEL, Pascual: “Michavila: geometría y ecología” en *Michavila: geometría i ecología*, Universidad de Valencia, Valencia, 2016, p. 73.

d’una difícil etapa personal, va decidir realitzar un canvi radical en la seua pintura i va abandonar l’art constructivista per sempre: “Vaig perdre molt de temps en suposar que, quan penetrara completament la psicologia i la geometria de la percepció de l’obra d’art, hauria aconseguit la meua meta. La meua equivocació va ser pensar que eixes estructures cristal·lines eren el quadre”.⁽³⁵⁾

L’obra de Salvador Montesa va evolucionar des d’una figuració a una abstracció lírica, passant per una època de gestualitat i una altra geomètrica. Va ser en 1956, en la primera exposició que va organitzar el Grup Parpalló, quan Montesa va presentar per primera vegada obres en les quals havia investigat dins d’un cert constructivisme. Esta etapa geometritzant abastaria fins a 1958, i hi va treballar amb materials més pròxims a l’escultura que a la pintura. Superfícies blanques d’algeps, marbre i taules laminades sobre les quals disposava cilindres i varetes de ferro, a vegades soldades entre si i subjectes al suport mitjançant grapes. També és freqüent en estes obres la presència de formes geomètriques de color, pintades directament sobre el suport de la peça.

Un altre dels membres del Grup Parpalló que va treballar en el camp de la geometria va ser Manolo Gil. Va ser durant un breu temps, a causa de la seua defunció amb tan sols trenta-dos anys. La influència d’Oteiza sobre l’obra de Gil va ser fonamental. Després d’un contacte en 1956 amb l’escultor basc, va sorgir en el jove pintor el seu interés per l’espai

35 CATALÁN, Miguel: “Joaquín Michavila supone la síntesis y la revisión de la pintura mediterránea”, en *Levante*, 25 de enero de 1993.

i el plànol. Figures geomètriques com les realitzades en Cartilla de figures regulars, de 1957, any de la seua mort, són una mostra de les investigacions i dels rums que hauria pogut prendre la seua trajectòria. L’estudi de la descomposició d’estes figures geomètriques anava dirigit a trencar la massa d’estes: “El pintor utilitzava cercles i quadrats, realitzats en paper retallat, que dividia en parts i que pegava en una cartilla. Sense deixar de perdre la referència a la forma original, les figures perdien el seu caràcter compacte i començaven a integrar el buit neutre del plànol que els contenia”.⁽³⁶⁾

El 13 de gener de 1966 es va signar un acord entre l’empresa IBM i la Universitat de Madrid, Universitat Complutense en l’actualitat, per a posar en marxa un Centre de Càlcul a la Ciutat Universitària. La multinacional aportaria un equip integrat per un IBM 7090 i un IBM 1401,⁽³⁷⁾ i la universitat construiria un edifici per a albergar-los. Així va entrar per primera vegada una computadora en una universitat del nostre país. L’arquitecte encarregat de portar a

36 BARREIRO LÓPEZ, Paula: “La abstracción geométrica en España (1957-1969)”, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2009, p. 192.

37 L’ IBM 1401 estava pensat per a negocis de tamany xicotet, mitjançant l’ús de targetes perforades, amb capacitat “aritmètica i lògica”, segons les instruccions dels fabricants. L’IBM 7090 va ser creat en 1958 i una de les seues característiques tècniques era l’ús de transmissors en comptes del sistema de tubs buits, la qual cosa li conferia una major velocitat. Estava pensat per a utilitzar-lo en el control de *stocks* i de la comptabilitat de les empreses. La NASA va utilitzar este computador en el coet rebutjable *Saturn V*, que va intervindre en els programes *Apollo*. En els primers set anys de al seua comercialització es van vendre 300 unitats, tot un rècord per a l’època tenit en compte que el seu cost era de tres milions de dòlars de l’època, uns vint-i-tres milions de hui.

terme la tasca va ser Miguel Fisac.⁽³⁸⁾ En el curs 1968/1969 va entrar en funcionament el Centre de Càlcul. Es van crear diversos seminaris amb la finalitat d’acostar l’ordinador a diferents camps, com el de l’arquitectura, la música, les matemàtiques, la medicina o les arts plàstiques. Este va ser denominat “Generació automàtica de formes plàstiques”, i va acabar sent el de major transcendència gràcies, entre altres coses, a la creació de beques per a facilitar l’ús de l’ordinador. En els cursos acadèmics, que van abastar de 1968 a 1972,⁽³⁹⁾ van participar Manuel Barbadillo,⁽⁴⁰⁾ Tomás García Asensio, Gerardo Delgado, Ignacio Gómez de Liaño, José Luis Gómez Perales, Luis Lugán,⁽⁴¹⁾ Ana Buenaventura, Elena Asins, Javier Seguí, Manolo Quejido, Enrique Salamanca, José Luis Alexanco, Abel Martín i els valencians, presents en esta exposició, Eusebio Sempere, Soledad Sevilla, i José María Yturralde. El treball de Sempere es va dividir en dos parts: la primera basada en la representació gràfica de funcions matemàtiques,⁽⁴²⁾ que va donar lloc a la sèrie d’obres

38 Inventor de la biga os, va dissenyar per al Centre de Càlcul un edifici en el qual va buscar un efecte plàstic amb la utilització d’un element tan “dur” com el formigó.

39 En el curs 1972-73, a excepció d’alguna comunicació, no hi va haver activitat destacable.

40 Que juntament amb José Luis Alexanco van ser els únics artistes que van aprendre a programar les computadores del Centre de Càlcul.

41 A mediados de los sesenta realizó obra constructivista. En el Centro de Cálculo, donde a diferencia del resto de los artistas interesados por el “software” de las computadoras, él se interesa por el “hardware”, es decir por la máquina en sí misma.

42 En la seua obra *Haz de septifolios*, va fer servir la funció matemàticaegüent: r = cos w* cos (6w + k). La representació gràfica d’esta funció es tradueix en una forma circular, que gira i se superposa. Els *Serpentines* poden ser la representació de la funció matemàtica denominada espiral cilíndrica o la d’un cercle que s’ha

Haz de septifolios i als *Serpentines*; i la segona en la Llei de l’Atracció de Newton per a la realització dels seus coneguts *Autorretratos*.⁽⁴³⁾ L’única possibilitat per a realitzar este dibuix era mitjançant un *plotter* (traçador), una espècie de plomí que creava una línia contínua però interrompuda. Com indicava l’autor, es tractava d’investigar matemàticament un problema plàstic, el clarobscur, la influència de les llums i ombres.

Soledad Sevilla va participar en els seminaris del Centre de Càlcul durant tres cursos. Els seus estudis amb la computadora es van centrar en el ritme modular, utilitzant formes circulars i rectangulars les quals sotmetia a girs de 90°. Estes estructures tenien un caràcter rítmic i s’expandien fins a les vores de l’obra, la qual cosa aportava una sensació de trama infinita. Com la mateixa Sevilla va declarar: “amb la utilització reiterativa de la línia intente crear un ambient màgic, mòbil i envolupant, ple de llum i penombra, que siga en gran manera un espai fictici”.⁽⁴⁴⁾ Durant 1969 va realitzar

^{anat movent a través d’un eix.}

⁴³ El que es va utilitzar en els autoretrats va ser la Llei de l’atracció de masses. Sobre una fotografia de Sempere s’hi afegia una retícula perfecta i en la intersecció de la vertical i l’horizantal es generava un punt, i a major intensitat de color més pes tenia el punt. Els informàtics tenien una matriu de, o fins a, 5 (sent 5 negre i 0 blanc). Sobre esto s’aplicava la forma de l’atracció universal, atés que els més negres eren els de major pes i els blancs no tenien pes. Qualsevol punt es veia atret pe ls que tenia al seu voltant en funció del seu pes i distància. Així, els negres atreien els negres i els blancs cap punt. A un punt se li aplicava l’atracció de tots els punts que tenia al seu voltant, i d’esta manera el punt es desplaçava del seu lloc. Segons s’augmentava el coeficient, augmentava el desplaçament i com a conseqüència la retícula es deformava.

⁴⁴ GARNERÍA, José: “Artistas en torno a Antes del Arte”, en *Antes del Arte*, Consorcio de Museos de la Generalitat Valenciana, Valencia, 1997, p. 123.

diverses serigrafies, estampades algunes d’elles per Abel Martín,⁽⁴⁵⁾ un altre dels artistes que va participar en els seminaris i que havia après la tècnica de la serigrafia a París. A Sevilla, com en diverses ocasions va reconèixer, l’ordinador sol li interessava com “una línia més d’investigació, però sense arribar a constituir mai un motiu de preocupació estètica prou fort com per a continuar per eixe camí”.⁽⁴⁶⁾ Van ser treballs que bé hauria pogut realitzar sense l’ajuda de l’ordinador i, de fet, després dels seminaris, durant set anys, va realitzar de manera exclusivament manual estructures d’abstracció geomètrica. Una altra de les característiques que molts dels seus companys de seminari veien en la seua obra era el seu caràcter poètic, tal com va escriure Sempere: “Soledad Sevilla és el resum de l’harmonia i dels sons i de la sorpresa davant l’arc de Sant Martí”.⁽⁴⁷⁾

Durant els seminaris en el Centre de Càlcul, José María Yturralde va crear les seues inconfusibles figures impossibles. Són formes obtingudes en representar amb dades bidimensionals una estructura aparentment tridimensional, creant un conflicte de percepció, perquè en la seua visió percebem que hi ha un error. En paraules del mateix pintor,

⁴⁵ A Espanya la serigrafia va ser introduïda per Abel Martín y Eusebio Sempere. Estos dos pioners van aprendre esta tècnica en els tallers d’Arcay. Durant el seu aprenentatge, Abel ja va estampar obres per a artistes de la talla de Block, Mortensen o Vasarely. Durant els cursos en el Centre de Càlcul va realitzar obra serigràfica i litografia pròpia, i també per a altres pintors que es van aventurar en l’ús de l’ordinador per a la creació de les seues obres, com ara Barbadillo, Gómez Perales, Soledad Sevilla i Yturralde.

⁴⁶ CASTAÑO ALÉS, Enrique: *Los orígenes del arte cibernético en España*, www.cervantesvirtual.com, pp. 187-188.

⁴⁷ Op cit. GARNERÍA, José: “Artistas en torno a Antes del Arte”, p. 121.

“el sistema perceptiu no obté la suficient informació per a localitzar en profunditat les diferents parts de la figura; és a dir, que la nostra experiència sensorial és impotent per a aclarir l’ambigüitat d’eixa informació. Davant la visió d’una forma impossible, el fenomen que sol presentar-se és el d’acceptar-les primerament, com a normals, però quan l’ull corre la totalitat de la figura i tracta d’analitzar-la, comprova la seua falta de sentit i crea, llavors, un conflicte entre la tendència a estructurar del procés perceptiu i l’anàlisi de la impossibilitat plantejada”.⁽⁴⁸⁾ En 1968 va presentar per primera vegada les seues figures impossibles, en l’exposició Abans de l’ Art, celebrada en el Col·legi d’Arquitectes de València. Esta etapa arribaria a la seua fi en 1973, entre altres motius per l’obtenció en 1974 de la beca atorgada per la Fundació Juan March per a l’estada en el MIT de Massachusetts. Allí va començar els seus estudis a l’octubre de 1975, on va centrar les seues investigacions en les noves tecnologies i en l’aplicació a l’art de fonts d’energia naturals, la qual cosa li va portar al desenvolupament de les seues “Estructures volants”. En 1991 va començar una nova sèrie a la qual li va donar un nom amb connotacions musicals, els Preludis, que presenten un quadrat central i un o dos quadrats dins de l’anterior que es van desplaçant en cada obra. L’autor busca dissoldre el quadrat dins de la composició, utilitzant per a això un element que domina a la perfecció: la llum. En 1995 va començar la sèrie dels Eclipsis, caracteritzada per la investigació plàstica de la llum i la forma del quadrat, però en esta ocasió no es tracta d’un quadrat exacte, sinó una

⁴⁸ PLASENCIA, Carlos “Yturralde: la búsqueda de la razón sensible”, en *Yturralde. Obra gráfica*, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 2010, pp. 35 y 37.

forma quadrada a l’estil Malèvitx, en la qual les parets verticals són menors que les horitzontals i que, a més, es mou.⁽⁴⁹⁾

A Javier Calvo l’ús de les formes geomètriques li va servir per a plasmar tota una sèrie de sentiments en composicions caracteritzades per figures amb angles, on la corba estava absent. Des de finals dels seixanta i durant la dècada dels setanta, la seua obra va mantindre una contínua evolució. En 1968 va començar a treballar amb figures planes on la simetria era una de les seues característiques principals. En 1971 va aparéixer el volum amb falses perspectives. Un any més tard van sorgir els laberints. En 1972 les formes trapezoides ocupaven tota la superfície del quadre. En 1973-74 van ser estructures “plegades” amb esquivaments sobtats que no solen tindre fi i indiquen a l’observador que continuen més enllà del bastidor de l’obra, com els denominats “itineraris” mostrats anys més tard en l’exposició Forma i Mesura en l’art espanyol actual, realitzada a les Sales d’Exposicions de la Direcció General del Patrimoni a Madrid, on els colors es tornen més vius i estan delimitats per unes línies fines quasi sempre de color blanc. La seua etapa més purament geomètrica va finalitzar en 1977. Javier Calvo no va ser alié a l’interés que ciència i art van despertar en els artistes de finals dels seixanta, i per això va participar en diferents exposicions que sota el títol Abans de l’Art van tindre lloc a Madrid (1969), Sevilla (1970) i en 1997 en la retrospectiva que va realitzar l’IVAM referent a això.⁽⁵⁰⁾ Els

⁴⁹ La sèrie dels *Eclipses* no serà desenvolupada i completada fins a uns anys més tard, de manera que va quedar només en un conjunt d’esbossos. En 2012, Yturralde reprén l’estudi dels *Eclipses*, i els presenta en gran format en ARCO 2013.

⁵⁰ En 2019 es va realitzar l’exposició *Antes del Arte. Cinquanta anys després*, amb

artistes que van participar en estes mostres, promogudes per Vicent Aguilera i Cerni, eren majoritàriament de l’entorn valencià i uns altres “les idees, inquietuds i realitzacions dels quals eren perfectament assimilables”, en paraules del crític i ideòleg.⁽⁵¹⁾

En 1966 Jordi Teixidor va començar a realitzar una obra caracteritzada per l’ús de portes i calaixos que esperen que l’espectador intervinga, encara que només siga per la intenció d’obrir-les per a veure què hi ha darrere o dins d’estes. Són estructures de fusta de formes geomètriques a les quals incorpora frontisses i tiradors.⁽⁵²⁾ En 1968 va realitzar es-cultures en metacrilat basades en l’agrupació simètrica de cristalls idèntics. Els estudis sobre les macles de la fluorita i sobre la simetria de l’hexaedre són dos exemples d’esta etapa. Amb l’arribada dels anys setanta, Teixidor va continuar utilitzant la fusta com a suport, però amb una evolució cap a formes retallades, on invertia la perspectiva per a conduir l’espectador “davant una sèrie de relacions que els diferents elements del quadre van creant. Intente que estes relacions siguen àmpliament ambigües, provocant moments absurds i irònics”.⁽⁵³⁾ Esta sèrie va ser denominada “a-prespectivas”.

José Iranzo, “Anzo”, va ser membre dels grups Estampa
 obres també de Michavila, Sempere, Sobrino, de Soto, Teixidor i Yturralde. Va comptar amb seus en la Fundació Martínez Guerrricabeitia (València) i el MACA (Alaiant).
51 Op cit. GARNERÍA, José: “Artistas en torno a Antes del Arte”, p. 90.
52 “Variaciones sobre una posibilidad” (1966) i “Posibilidad anticipada” (1967) són dos exemples d’esta etapa.
53 Op. cit. GARNERÍA, José: “Artistas en torno a Antes del Arte”, p. 133.

Popular⁽⁵⁴⁾ i Nueva Generació.⁽⁵⁵⁾ En els anys seixanta va realitzar composicions de clara geometria però amb un component figuratiu en el centre, que li atorga a l’obra una carrega pop i un missatge social. Són obres realitzades amb materials freds, on l’artista vol transmetre l’aïllament de l’individu en la societat. Coneguda és la seua sèrie“Aïllaments, iniciada en 1968. Després d’un accident de trànsit patit en els setanta, va tornar a pintar en els huitanta i noranta una nova obra, més geomètrica, més serena. Els anys de denúncia social ja havien passat.

Pintor hereu de la geometria històrica europea, l’obra geomètrica de Martín Noguerol va començar en la dècada dels huitanta i ha continuat fins a l’actualitat, compatibilitzant el seu interés en diferents branques del saber, des de l’arquitectura, les matemàtiques o la filosofia, sense deixar mai de costat la sensibilitat amb la qual l’artista dota les seues composicions. En el seu treball, realitzat amb freqüència en sèries, no se’ns escapen alguns referents de la nostra geometria històrica, com és el cas d’Elena Asins. A vegades Noguerol vol transmetre’ns conceptes complexos, difícils d’explicar amb paraules. Tal és el cas del buit o del temps. Una obra que “s’assentca en allò atemporal i allò temporal”,⁽⁵⁶⁾ com el mateixi artista ha comentat. L’obra de Martín Noguerol ha

54 Amb un missatge social i antifranquista, va estar format, entre altres, per Andreu Alfaro, Anzo, Ana Peters, Rafael Solbes, Juan Antonio Toledo i Manolo Valdés.

55 Nom amb el qual, en 1967, Juan Antonio Aguirre va designar el grup de catorze artistes que es van interessar per crear un nou estil anti informalista i van apostar per una pintura pròpia d’una generació més d’eixe moment.

56 Entrevista realitzada per Rosa Mª Castells en “Martín Noguerol. Constructo geométrico”, Fundación Chirivella Soriano de la C.V, València, 2018, p. 19.

anat madurant amb el transcórrer de diverses dècades, en les quals l’art geomètric no ha tingut el reconeixement que mereixia. D’ací l’interés del seu quefer i el d’aquells artistes que continuen creient que és un camp en el qual encara queda molt per investigar i oferir.

Patricia Bonet ha treballat tant en el camp del minimalisme com en el de la geometria. Per a la seua sèrie “Azul” (2009-2010) va realitzar obres monocromes dedicades al Mediterrani i la seua llum. En 2012 amb un conjunt de peces sota el títol “Imaginarium”, Bonet ens va oferir tretze paisatges imaginats, potser esta sèrie siga la que comporta més connotacions geomètriques dins de la seua trajectòria. I en 2015 apareixen els seus “Interlude”, composicions que ens recorden els mandalas pel seu equilibri i delicadesa, i on l’interés està centrat en la llum i l’energia de la matèria, que tendix a expandir-se en un cosmos infinit.

En el difícil camp de les interaccions entre els colors està el treball de Ferran Gisbert. La seua obra es caracteritza per generar una il·lusió geomètrica gràcies a la irradiació del color, “quan dos plànols de color es toquen, apareix una línia virtual desdibuixada que desestima el límit creant un fenomen òptic”.⁽⁵⁷⁾ Gisbert, igual que Mark Rothko, cerca crear davant les seues obres “les emocions humanes fonamentals: la tragèdia, l’èxtasi, la fatalitat”.⁽⁵⁸⁾ I si parlem sobre

57 Nota de premsa de l’exposició “TEMPLO. El proceso como forma / Ferran Gisbert”, Galería Aural, Alacant, 2013.

58 Notes d’una conversa amb Selden Rodean, 1956, en *Mark Rothko: Escritos sobre arte (1934-1969)*, Miguel López-Remiro (ed.), Paidós estética, Barcelona, 2007, p. 177.

la interacció del color hem de recordar Josef Albers, qui va dir que en la relació dels colors no hem d’obviar la intuïció, l’anàlisi, i l’experimentació, perquè els colors percebuts canvien segons la combinació que establim entre ells. Albers comparava pintar i cuinar: “És com cuinar, posar més o menys sal ho canvia tot de colp”.

Els tondos d’Oliver Johnson són la representació d’un univers propi, on la llum i el color són els seus protagonistes. Les partícules de la pintura industrial utilitzada per l’artista li oferixen noves possibilitats, entre altres, que el color de la mateixa obra canvie per a l’espectador atesa la situació d’estes últim respecte a la peça. És el que l’artista ha denominat “colors camaleònics”. El tondo és una forma de suport que ha tingut la seua vigència en diferents èpoques de la història, des de la ceràmica a la Grècia clàssica, a les pintures de Miguel Ángel o les terracotes d’Andrea della Robia a la Itàlia renaixentista. A Espanya, i dins de l’abstracció geomètrica recordem els tondos de metall pintats de Néstor Basterretxea o les taules *Apolonioidéas* de Tomás García Asensio. També dins de l’art abstracte, pel que fa a la llum i el color podem recordar Robert Delaunay com a investigador de la unió d’estos dos elements. Però tornant a l’obra d’Oliver Jhonson hem de ressaltar la netedat en el seu quefer, gràcies a la sèrie d’instruments mecànics que el mateix Jhonson dissenya per a la realització de les seues obres. Un exemple d’això són els braços articulats amb els quals escampa la pintura sobre l’alumini, produint els difuminats de colors tan propis de les seues peces. En esta mostra ens presenta obra recent de format quadre, sempre continuant dins d’eixe bon fer que el caracteritza.

L’obra recent d’Encarna Sepúlveda, que va presentar l’any passat en la Fundació Xirivella-Soriano, es caracteritza per la cerca d’allò que és més essencial i l’eliminació de tot el que considera accessori. Indagadora del que la geometria possibilita, ha treballat amb mòduls ortogonals i composicions reticulars creant superfícies compositives a manera de collage. Com va escriure la crítica i teòrica d’art Rosalind Kraus, “El reticle reafirma la modernitat de l’art modern de dos maneres diferents. Una d’elles és espacial; l’altra, temporal. En el sentit espacial, el reticle declara l’autonomia de l’esfera de l’art. Aplanada, geometritzada i ordenada, el reticle és antinatural, antimimètica i antireal. És la imatge de l’art quan este gira l’esquena a la naturalesa (...). En la mesura en què la seua orde es fonamenta en la mera relació, el reticle és una manera d’abrogar les aspiracions dels objectes naturals a tindre un orde propi i particular; el reticle mostra les relacions en el camp estètic com si es produïren en un món a part, un món alhora anterior i posterior als objectes naturals. El reticle declara al mateix temps el caràcter autònom i autoreferencial de l’espai de l’art”.⁽⁵⁹⁾ L’obra de Sepúlveda, suggestiva però complexa, ens fa transitar dins de la geometria de la trama, ens fa viatjar del que és real l que és imaginat, d’aalò que és estricte a allò que és lúdic, de la fredor del blanc i negre a la calidesa del verd i violeta.

Parlar de Robert Ferrer i Martorell és parlar de tenacitat, fidelitat i investigació dins de l’abstracció geomètrica. Perquè per a este artista, com va dir Plató, la geometria “té per objecte el coneixement del que és sempre, i no del que

naix i pereix”.⁽⁶⁰⁾ Esta és una de les constants que busca Robert Ferrer des que va acabar els seus estudis de BA, en 2004. Només quatre anys més tard tindria la seua primera exposició individual: Terra, cicles en equilibri, en La Llotgeta de València, on ens va parlar, sempre dins del llenguatge i els recursos geomètrics, de les hortes valencianes i el seu sistema de reg “a manta”, provinent de les séquies d’origen àrab. En 2010, amb les seues sèries La llum de l’horta i Estacions, va realitzar un exercici de reflexió sobre l’abstracció del pas del temps: “L’orde i l’atzar, el temps i la negació d’este temps, que és el present absolut.”⁽⁶¹⁾ L’evolució en les seues composicions ha sigut una constant, com s’observa en la sèrie “Llum en extinció” (2011-2012), exposada en el Palau de la Música de València, i on va incorporar elements mecànics rotatoris i elèctrics. Un any més tard, amb la sèrie “Transicions” va reduir la grandària dels quadrats de paper de colors, element principal en sèries anteriors, deixant pas a un nou element: el vent, que l’artista va saber representar de manera poètica amb una cinta que s’ondula sinuosament, de manera que produïx en l’espectador la falsa idea que el moviment eòlic procedix d’un cercle perforat en la part posterior de la caixa. Com va escriure Juan Manuel Bonet referent a això, són “Dispositius de formes que suren en l’espai, de fragments, de partícules, de corpuscles (...), de llums, d’ombres, de lluentors, de reflexos...”.⁽⁶²⁾ A partir de

60 PLATÓN: “La República o del Estado”, en *La República – el Banquete y otros diálogos escogidos*, Libresa, Quito, Ecuador, 2003, p. 102.

61 JOVER, Carlos: “La abstracción del tiempo”, en *La abstracción del tiempo Robert Ferrer i Martorell*, Joan Oliver “Maneu”, Palma de Mallorca, 2010, p.8.

62 BONET, Juan Manuel: “Formas breves para Robert Ferrer”, en *Robert Ferrer i Martorell. Dévoilant la matiere*, Galerie Lina Davidov, París, 2013, p. 86.

2016 va realitzar la sèrie “Porta oberta a l’invisible”, centrada en la interrelació de la llum i la matèria, i on el joc d’espais entre els diferents elements és un component més de l’obra. Peces en alumini que s’obrin cap a l’espectador, qui està a l’espera de descobrir què ha tancat l’artista en el seu interior, que tranquil·lament, sense presses, va descobrint eixe element de color que fa que cada obra siga diferent i ens faça “visible, l’invisible”. En 2020 va presentar en ARCO Estructures en construcció. Per a eixa ocasió el crític Alfonso de la Torre va escriure: “Preguntas sobre la creació, l’estructura, la posició de les formes en el món, el poètic poder de la repetició, les variacions, la trobada de contrarietats, interrogants al voltant del que és temporal, l’estructuració de les superfícies visuals o la transformació incessant”.⁽⁶³⁾ Robert Ferrer ha realitzat durant quinze anys un art coherent que transcendirà en el temps, i al qual se li pot aplicar les paraules d’eixe gran crític que va ser Julián Gállego: “este art (el geomètric) de forma i de mesura pot i ha d’influir en l’harmonia del nostre món”.⁽⁶⁴⁾

Vull acabar este text tal com el vaig començar, amb una cita de Pablo Palazuelo, un dels grans pintors de l’abstracció geomètrica: “mai podrem conèixer totes les formes, perquè no són legió, sinó abisme”.⁽⁶⁵⁾

63 TORRE, Alfonso de la: “Robert Ferrer. La luz y las sombras portantes”, Proyecto para ARCO Madrid 2020, Madrid, 2019.

64 GÁLLEGO, Julián: “Forma y medida en el arte español actual”. Ministerio de Cultura. Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, Madrid, 1977, p. 8.

65 ESTEBAN, Claude: *Traces, Figures, Traversées*, Éditions Galilée, Paris, 1985, p. 224.

(castellano)

La vía geométrica línea y plano

Javier B. Martín

“La geometría está en el origen de la vida, que es lo más inventivo e interminable que conocemos”⁽⁰¹⁾
Pablo Palazuelo

Es conocida la leyenda que narra el historiador Giorgio Vasari sobre que el Papa Bonifacio VIII envió a un emisario para que buscase al artista adecuado para encargarle unas pinturas en la basílica de San Pedro. Tras visitar a varios de ellos, fue al taller del florentino Giotto di Bondone, quien, para dar muestra de su talento, ejecutó con pintura roja sobre un lienzo blanco un círculo perfecto a mano alzada y se lo entregó al emisario papal diciéndole: “La valía de este trabajo será reconocida”. Al ver el Papa el trazo geométrico, comprendió el gran talento de Giotto y lo eligió para realizar el proyecto. Precioso ejemplo de la utilización de las formas geométricas en el arte, y *si non e vero, e ben trovato*.

La abstracción geométrica, constructiva y concreta, forma parte de un arte clásico, reflexivo, desapasionado, que no intenta representar objeto alguno y cuyo fin es la orientación del espacio. Este estilo, de una coherencia interna impecable, está recibiendo en nuestro país, y desde hace

01 PALAZUELO, Pablo: “Geometría y visión”, en *Pablo Palazuelo, Geometría y visión*, Diputación Provincial de Granada, Granada, 1995, p. 99.

una década, un mayor interés por parte del público. Es por esto que se ha creído oportuno realizar la presente exposición, *“Una aproximación a la geometría valenciana”*, para dar a conocer la obra de diferentes artistas relacionados con la Comunidad Valenciana que han trabajado dentro de dicho campo.

Las primeras manifestaciones del arte geométrico moderno las podemos encontrar en los postulados del Suprematismo del ruso Kasimir Malévich, que ya en 1913 sostenía que la pintura debía ser exclusivamente el resultado de los elementos geométricos, para reflejar, no sólo sobre la esencia material del mundo hecho por el hombre, sino también de su anhelo por acercarse al misterio inexplicable del universo. Con escasos medios plásticos (cuadrados, triángulos, rectángulos y colores planos) Malévich quería demostrar que un cuadro puede existir independiente de cualquier imitación del mundo externo, consiguiendo transmitirnos únicamente sensaciones puras: “El arte ya no quiere estar al servicio de la religión ni del Estado; no quiere seguir ilustrando la historia de las costumbres; no quiere saber nada del objeto como tal, y cree poder afirmarse sin la -cosa-”⁽⁰²⁾. Debido a las presiones políticas stalinistas, en sus últimos años se vio obligado a realizar una pintura de carácter figurativo, pero tal era su convencimiento que quiso que en su propio velatorio figurase, en la cabecera del féretro, su obra “Cuadrado negro sobre fondo blanco”, un auténtico manifiesto conceptual realizado entre 1913-1915, en el que

02 MALÉVICH, Kasimir: “Del cubismo al suprematismo en el arte, el nuevo realismo de la pintura en tanto que creación absoluta”, en *El nuevo realismo plástico*, Alberto Corazón, Madrid, 1975, p. 17.

proclama la supremacía del color puro bajo la forma del plano, y que se ha convertido en un auténtico icono artístico contemporáneo.

Podemos fijar en 1914 el año en que nació el constructivismo, movimiento basado en conceptos expresados por Vladímir Tatlin. Sus obras consistían en relieves-contr relieves, realizados con materiales industriales como el yeso, cristales, plásticos y metales. También formó parte de este movimiento el pintor, escultor y arquitecto Naum Gabo, uno de los grandes renovadores de la escultura contemporánea, a la que incorporó nuevos materiales como el metacrilato. Gabo emigró a Berlín y más tarde, en 1946, a los Estados Unidos. Tatlin ejerció toda su creación artística en Rusia.

Tras el conflicto de la Gran Guerra, era inevitable que la sociedad cambiara en muchos de sus aspectos, también en la estética artística. En un ambiente propicio a la utopía, Piet Mondrian apostó por un arte que estaba alejado de tener como referente a la naturaleza, y también de todo elemento “trágico”, típico del vigente expresionismo. Mondrian deseaba realizar una obra alejada de elementos que se relacionasen con el subconsciente. Para él, el creador no debe influir emocionalmente sobre el espectador, pues su verdadera misión es la de reflejar la armonía del universo a través de una obra cargada de contenido ético: “Hay que interiorizar hacia lo *abstracto* la vida exterior; sólo entonces puede unirse con la vida interior, que es abstracta, espiritual, universal. Y esto es posible, ya que la vida misma elabora lo natural en el hombre hasta una naturaleza (relativamente) *pura* y deshace, limpia lo espiritual (lo universal) de lo

individual –le da, pues una espiritualidad (relativamente) *pura*”⁽⁰³⁾. De esta manera se desarrolló un arte nuevo, el neoplasticismo, transmisor de valores éticos y universales, que aspira a expresar plásticamente la belleza universal. Para conseguir sus propósitos, Mondrian, en 1920, articuló un lenguaje basado en la oposición de líneas horizontales y verticales con planos no coloreados -como elementos invariables o espirituales- y planos con los tres colores puros (rojo, azul y amarillo), haciendo énfasis entre la oposición color y no color. Las líneas negras horizontales podrían representar el recorrido de la tierra alrededor del Sol y las verticales los rayos que emite esta estrella. Para Mondrian, el equilibrio plástico se obtenía con una superficie grande de no color y una pequeña de color.

Uno de los grandes promotores del denominado arte geométrico fue el pintor uruguayo Joaquín Torres García. Enmarcado dentro de la tendencia constructivista, afincado un tiempo en España y con una importante presencia en el panorama artístico europeo de entreguerras, en 1929 fundó en París, junto a Michel Seuphor, el movimiento *Cercle et Carré*. Un año más tarde, los dos crearon la revista que llevaría el mismo nombre, y de la que aparecieron sólo tres números.

El neerlandés Theo Van Doesburg, en su “*Manifeste de l’art concret*” de 1930, define el arte concreto como el que, en oposición al abstracto y sin ninguna referencia a la rea-

03 MONDRIAN, Piet: “La nueva imagen de la pintura”, en Colección de Arquitectura 9, Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma de Murcia, Valencia, 1983, p. 87.

lidad visible, parte solamente de la relación forma-color. El término lo adoptó Max Bill y se ha conservado como denominación de una tendencia artística geométrica, basada en ocasiones en un fondo seriado.

A mediados de los años cuarenta se fundó en Buenos Aires la Asociación de Concreto-Invención⁽⁰⁴⁾. A partir de ese momento, el arte creado por sus artistas fundadores se redujo a formas geométricas y a color, produciéndose una relación directa entre el artista y el espectador, sin mediadores que le condicionen y proponiendo una visión positiva del mundo. Lygia Clark escribió sobre el creador del neoplasticismo: “Mondrian: creías en el hombre. Hiciste algo más: un sueño utópico, estupendo, pensando en un futuro en el que la propia vida `construida´ sería una realidad plástica”⁽⁰⁵⁾. Además de la propia Lygia Clark, Alfredo Hlito, Tomás Maldonado, Hélio Oiticica y Jesús Soto, entre otros, reflexionaron en torno a la abstracción geométrica durante los años 40, 50 y 60 del pasado siglo. Algunos se trasladaron en esos años al “*Viejo Continente*”: Maldonado a Alemania, a la Escuela Hfvg de Ulm⁽⁰⁶⁾; Soto a París, bajo la protección de la

04 Conformada en 1945 por Claudio Girola, Alfredo Hlito, Enio Iommi, Tomás Maldonado y Lidy Prati.

05 CLARK, Lygia: “Letter to Mondrian”, en *Lygia Clark*, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 1977, p. 115.

06 Esta institución estaba dirigida por Max Bill e incorporó como docentes, además del propio Bill, a Josef Albers, Johannes Itten y Walter Peterhans. Todos ellos procedían de la mítica Staatliche Bauhaus (*Casa de la Construcción Estatal*), fundada en 1919 por Walter Gropius en Weimar y cerrada por las autoridades nazis en 1933. En Ulm Maldonado fue profesor de Monika Buch y juntos realizaron varias obras en gouache en el año 1956.

Galería Denise René⁽⁰⁷⁾, donde coincidió con Vasarely, Agam, Jacobsen, Sempere y Tomasello, entre otros.

En nuestro país el arte geométrico tuvo sus comienzos en la “*Ciudad de la luz*”, en la década de los cincuenta. Pero la gran eclosión a principios de los sesenta y tuvo sus años de expansión durante la década de los sesenta y setenta. Entre los pioneros de esta nueva aventura estaban Pablo Palazuelo, enmarcado dentro del arte constructivo de carácter lírico, donde el color jugaba un papel importante, al no tratarse de una geometría rígida; Francisco Sobrino, cofundador del GRAV⁽⁰⁸⁾, con sus obras óptico-cinéticas basadas en el color, las formas geométricas, el movimiento y la luz⁽⁰⁹⁾; el Equipo 57⁽¹⁰⁾, con sus planteamientos sobre la interactividad del espacio plástico, la forma, el color, la línea y la masa como elementos independientes y autónomos; Jorge Oteiza⁽¹¹⁾, quien desarrolló su obra alrededor del concepto de

07 En 1955 organizó la muestra *Le Mouvement*, con el fin de divulgar el arte cinético.

08 Grupo de Investigación de Arte Visual (GRAV), fundado en París en 1960 por Horacio García-Rossi, Hugo Demarco, Julio Le Parc, François Morellet, Denise René, Francisco Sobrino Ochoa, Johan Stein y Jean Pierre Yvaral.

09 “Me siento atraído por el problema de la luz, que concibo inseparable de la noción de movimiento, no como solución de una nueva visión estética, sino como un medio, entre otros, que me permite buscar nuevas posibilidades de desarrollo”, en “Antes del Arte”, Consorcio de Museos de la Generalitat Valenciana, Valencia, 1997, pp. 126 y 127. Una buena muestra de la obra de sus primeros años podemos verla en el Museo Francisco Sobrino (Guadalajara).

10 Configurado por Juan Cuenca, Ángel Duarte, José Duarte, Agustín Ibarrola y Juan Serrano. Algunos consideran 1955 como el año de creación del Equipo y 1965, como el de la disolución total, pues es en enero de este año y en Suiza cuando se inauguró la última exposición oficial del grupo.

11 En el Museo Jorge Oteiza (Alzuza, Navarra) podemos observar la evolución de

desocupación espacial, conjugando la geometría analítica y racional de la forma cúbica con ideas desarrolladas a partir de las teorías de Malévich; y Eusebio Sempere, quien a finales de la década de los cuarenta había sido becado con una estancia en París, donde permaneció diez años.

Los ojos del joven Sempere se abrieron en París a todas las nuevas corrientes artísticas del momento, conociendo a autores que marcarían la abstracción de toda una época, como Arp, Braque o Vasarely. En 1953 realizó sus primeros gouaches geométricos sobre papel Canson negro⁽¹²⁾. Fue una etapa prolífica, pues hasta su vuelta definitiva a España, en 1960, pintó casi doscientos⁽¹³⁾. Es en estas obras donde desarrolló la base de todo lo que llegaría a ser la producción *semperiana*. Las figuras geométricas planas que pintó con gouache durante esta etapa, denominada en ocasiones como “Tiempos de París”, son secciones de una figura geométrica sólida a las que el autor dotaba de una fuerza antigravitatoria. Estas formas, familiarmente denominadas “quesitos” por el autor, nos ofrecen la representación de un instante del proceso de movilidad de la figura y de sus secuencias de desplazamiento, conseguidas gracias a la intensidad del color aplicado a ellas, donde la luz se encuentra atrapada en esta retícula de líneas. Otra de sus carac-

la obra del escultor vasco.

12 “Fue hacia 1953 cuando comencé con las rayas; me causaba un gran dolor despedirme de la figuración y mis ojos se llenaron de lágrimas. También presentía que al dar aquel paso comenzaba otra época dura para mí. A las rayas siguieron los relieves con juegos de luz...”, ARAZO, María Ángeles: “Vida y obra. Eusebio Sempere”, *Las Provincias*, Valencia, 6 de junio de 1975.

13 La mayor parte de la obra de estos años se encuentra en los museos IVAM y MACA, ambos de la Comunidad Valenciana.

terísticas es la tridimensionalidad aparente que poseen, a pesar de la ausencia de perspectiva. En 1960 trabajó sobre sus “Relieves luminosos”⁽¹⁴⁾ y participó en la XXX Bienal de Venecia. Fue a partir de este momento cuando comenzó su carrera artística en España: ingresó en la galería Juana Mor-dó, fue seleccionado para la VI Bienal de Sao Paulo, realizó la instalación de uno de los escaparates⁽¹⁵⁾ de los almacenes de El Corte Inglés de Madrid y, junto a su amigo Fernando Zóbel, vivió muy de cerca la creación del Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca⁽¹⁶⁾. Respecto a su obra pictóri-ca seguiría trabajando dentro de la abstracción geométrica lírica, alejada de cualquier connotación de frialdad. Es en los años setenta donde la geometría está más presente en su obra, destacando una importante producción de piezas sobre tabla con composiciones bañadas por los ocres, azules y grises.

También en los años cincuenta, una joven Monika Buch

14 Su primer relieve luminoso móvil data de 1955. Sempere realizaría alrededor de diecisiete cajas luminosas móviles, además de alguna maqueta destinada al concurso del ábside de la Basílica de Aranzazu y de la pirámide luminosa de 1967, la cual podríamos considerar como el último relieve luminoso móvil realizado por el autor. El primer relieve luminoso que vendió fue a la viuda de Jean Arp, Marguerite Arp.

15 En marzo de1963 el Corte Inglés invitó a Sempere, Cesar Manrique, Manolo Millares, Manuel Rivera, Gerardo Rueda y Pablo Serrano a decorar los escaparates que la empresa tenía en la calle Preciados. Sempere realizó la obra titulada *Maquinaria inútil*: “se trata de un escaparate, blanco y negro, compuesto de una serie de estructuras a modo de rejillas de planos superpuestos con diversas formas... Un plano circular, con un pequeño motor, girando en primer plano. Al fondo, potentemente iluminado, sobre un fino tubo con un semicírculo: un bombín”. Alfonso de la Torre: “Ida y Vuelta”, en AAVV: *Eusebio Sempere una antológica 1953-1981*, IVAM, Valencia, 1998, p. 55.

16 Inaugurado el 1 de julio de 1966.

se trasladó desde Valencia a la ciudad alemana de Ulm, con el deseo de conocer el nuevo edificio diseñado por Max Bill para la *Hochschule für Gestaltung* (HfG. Escuela Superior de Gestaltung). Monika relata sus primera impresión de la Escuela: “En enero de 1956 un día esplendido y frío vi por primera vez el magnífico edificio de la Hochschule, en mi vida había visto algo parecido, este acontecimiento cambió toda mi vida. Lo llevo clavado en mi mente”⁽¹⁷⁾.En esta escuela, entre 1956 y 1958 cursó estudios que estaban basados en la percepción visual según la psicología de la Gestalt (o psicología de la forma), cuyo lema es que *El todo es mayor que la suma de sus partes*. Es decir, que la figura en que nos fijamos está formada también por el fondo en que se encuentra, por lo que la suma de esas formas (figura y fondo) es mayor que la figura inicial en la que nos hemos fijado. En aquel centro, Tomás Maldonado puso en práctica el curso “*visuelle methodologie*”, en el cual se realizaban ejercicios sobre temas como: figura/fondo, efecto espacial, ambigüedad, exacto/inexacto, o el negro como color. Otros estudios impartidos en Ulm fueron el de las perspectivas lineales a cargo de Albers, la geometría como lenguaje de las formas impartido por el profesor Hermann von Baravalle y Helene Nonné-Schmidt (asistente de Paul Klee en la Bauhaus). De Nonné-Schmidt, Buch aprendió el trabajo con los matices de colores. Y todo ello bajo la dirección del artista y arquitecto suizo Max Bill, comprometido con el arte concreto y que consideraba la obra de arte como un objeto para el uso espiritual.

17 MARTÍN, Javier: “Monika Buch. Línea y módulo”, Museo de la Universidad de Alicante, Alicante, 2017, p. 10.

Con toda la experiencia acumulada en Ulm, Buch se trasladó a Utrecht, donde durante seis décadas desarrolló sus ideas basadas en el color y en la combinatoria modular. La trayectoria de los trabajos de Buch no es lineal, pues toma y retoma ideas anteriores para seguir progresando en sus investigaciones y en los resultados plásticos que de ellas derivan.

Entre los pintores valencianos que viajaron a París en busca de una mayor libertad y nuevos conocimientos plásticos se encontraban Vicente Castellano, que llegó en 1955, y Salvador Montesa, en 1958. Previamente ya lo habían hecho Amadeo Gabino, en 1952, y Eusebio Sempere en 1948, como hemos comentado anteriormente. Fue el pintor cinético quien introdujo a Castellano en este nuevo mundo: “Sempere fue fundamental. Era muy intelectual y conocedor del arte contemporáneo. Me abrió la visión del arte...”⁽¹⁸⁾. Varios de los mencionados anteriormente pasaron por el Colegio Español de la Ciudad Universitaria, donde Castellano tuvo la ocasión de contactar con Pablo Palazuelo y Salvador Victoria, entre otros. De 1957, un año después de la fundación del Grupo Parpalló, del que Vicente Castellano fue miembro fundador, son sus piezas presentadas en esta exposición, caracterizadas por rectángulos superpuestos realizados con óleo espeso, dentro de una paleta de marrones y azules.

Alfonso de la Torre, estudioso de la obra de Castellano, le define como “Pintor minucioso sobre el que se podría apli-

18 BLASCO CARRASCOSA, Juan Ángel: “Rastreando la pintura de Vicente Castellano en su “aventura hacia lo desconocido”, en ... *de l’atelier, Vicente Castellano*, Ayuntamiento de Elche, Valencia, 2011, p. 11 y 12.

car también el calificativo de lírico, (...), pictopoesía hecha de versos pacientes, meticulosos, baladas de purísimo brillo sustanciadas en la construcción permanente de historias pintadas ensambladas o concebidas con paciencia, y en la segura expresión del propósito de elevación del espíritu”⁽¹⁹⁾.

Tras varios años de residencia en el país vecino, Salvador Victoria volvió a España a finales de 1964, y se instaló en Madrid, incorporándose al año siguiente a la galería de Juana Mordó⁽²⁰⁾. Traía consigo el reconocimiento de haber participado en la XXX Bienal de Venecia⁽²¹⁾ (1960) y en la II Bienal de París (1961). Tras una etapa informalista, en los setenta se adentró en la abstracción geométrica. En la primera mitad de esta década, en su obra “se impone el rigor y la contención”⁽²²⁾, es la etapa de sus “Superposiciones”, recortables en cartón, en ocasiones de color monocromo gris o negro, “donde se jugaba con figuras elementales superpuestas. Estas pinturas geométricas están en equilibrio compositivo, son armónicas sin estridencias y evocan un clasicismo renacentista”⁽²³⁾. En la segunda mitad de la década

19 TORRE, Alfonso de la: “Vicente Castellano: La obra maestra desconocida”, en ... *de l’atelier, Vicente Castellano*, Ayuntamiento de Elche, Valencia, 2011, p. 28.

20 Galería madrileña en la calle Villanueva, 7, inaugurada el 14 de marzo de 1964. También pertenecieron a la galería: Chillida, Tàpies, Zóbel, Saura, Sempere, Canogar, Farreras, Torner, Palazuelo, y Rivera, entre otros. Tal fue el éxito que en diciembre de 1975, y en colaboración con Manuel Mendoza, se abrió una nueva galería, también con su nombre, en la calle Castelló, número 7.

21 También estuvieron representados en el pabellón español: Eusebio Sempere, Joan Vilacasas, Joan Hernández Pijuan, Gerardo Rueda, Cesar Manrique, Francisco Farreras, y Luis Feito, entre otros.

22 CÁMARA, Jesús: “Salvador Victoria, pintor de universos”, Cartillas turolenses nº 26, Instituto de Estudios Turolenses, Diputación de Teruel, Teruel, 2002, p. 30.

23 GARCÍA PRATS, Ricardo: *Salvador Victoria. La vanguardia abstracta*, Ayuntami-

aparecen las denominadas “cintas” que cruzan los círculos de la composición realizada con colores, donde predominan los tonos rojizos y ocres. En los años ochenta y hasta su muerte, acaecida en 1994, trabajó con la esfera como forma perfecta, como figura geométrica de lo eterno. Realizó composiciones de geometrías áureas, de carácter cósmico y gesto lírico, donde las brochas acarician el lienzo. A través de la esfera mostró todo un mundo lleno de espacios infinitos, de colores difuminados y veladuras, que siguen transmitiendo armonía. En palabras del propio Victoria: “La esfera es metafísica y algo concreto, no obstante es abstracta”⁽²⁴⁾.

Mientras los pintores españoles antes citados iban y venían de Francia, con estancias más o menos prolongadas, en nuestro país comenzaban los primeros movimientos de apertura y cambio artísticos gracias a los grupos Espacio en Canarias⁽²⁵⁾ y Parpalló en Valencia. En ambos había presencia de pintores de tendencia geométrica. El Grupo Parpalló estaba formado por artistas heterogéneos en sus expresiones plásticas, pero unidos por una idea de regeneración y de introducción de aire fresco. En su discurso plástico los integrantes del Grupo Parpalló⁽²⁶⁾ hacían referencia a la unidad

ento de Puertomingalvo, 2018, s.p.

24 Op. cit. CÁMARA, Jesús: “Salvador Victoria, pintor de universos”, p. 52.

25 Fundado en 1958, uno de sus principales integrantes sería Felo Monzón (Las Palmas de Gran Canaria, 1910-1989).

26 Se fundó el 23 de octubre de 1956 y se disolvió en 1961. El nombre es el del yacimiento paleolítico donde se hallaron las más antiguas manifestaciones artísticas de la zona valenciana, localizado en Gandía. Al Grupo Parpalló, además de los miembros fundadores, se incorporarían, en diferentes momentos de su trayectoria, Rafael Alfaro, Vicente Castellano, Manuel H. Mompó, Monjales y Salvador Soria, entre otros.

de criterio en lo referente a la búsqueda y al esfuerzo humanístico, más que en la unidad de estilos pictóricos de sus componentes. Además del crítico Vicente Aguilera Cerní⁽²⁷⁾, entre sus primeros componentes estaban Manolo Gil, Salvador Montesa y Ximo Michavila, los tres con representación en esta exposición. Más tarde se les unirían Sempere y Amadeo Gabino⁽²⁸⁾, quien con los años destacaría en el campo de la escultura, con sus *collages* de chapas de metal bruñido.

La primera exposición como grupo tuvo lugar en 1956, en el Ateneo Mercantil de Valencia, y estaba formada por cuarenta y dos obras cuyo carácter era ajeno a cualquier idea de identidad plástica. Mayoritariamente eran de carácter figurativo, pero tenían en común el inconformismo hacia lo académico. En medio de la pobreza sobre información artística que se padecía en la Valencia de mediados de siglo, este colectivo llegó a publicar la revista “*Arte Vivo*”, un intento de hacer llegar una plástica de vanguardia a una sociedad sumergida en una época gris, donde imperaban exclusivamente los cánones oficiales. En 1960, y también en el ateneo valenciano, se dio a conocer la primera exposición de *Arte normativo*, término acuñado por Aguilera Cerni, en una muestra que, bajo el título “*Primera exposición conjunta de arte normativo español*”, organizó el Grupo Parpalló, y en la que también participaron el Equipo 57, el Equipo

27 Crítico de arte y ensayista. Fundador y director del Museo de Arte Contemporáneo de Vilafamés, creado en 1970.

28 Entre 1961 y 1965 su obra de tipo constructivista se caracterizó por estar formada por estructuras geométricas con un importante contenido arquitectónico. Hacia 1966 se define su estilo más característico, sin abandonar la geometría constructivista.

Córdoba⁽²⁹⁾ y los pintores Manuel Calvo⁽³⁰⁾ y José María de Labra⁽³¹⁾. El arte normativo abriría un debate en torno al compromiso ético y social del arte, pero este sentido ético no sería compartido por todos sus componentes en lo referente al concepto de “artista” y al del servicio hacia la colectividad. Así, mientras los integrantes del Equipo 57 se veían a sí mismo más como artesanos o profesionales plásticos, otros, como Labra, seguían pensando en la idea de ser un artista, con un concepto más tradicional, el del pintor como creador de “Arte”.

Ximo Michavila, de formación académica en BBAA de Valencia, al igual que Sempere e Yturralde, contó en sus años de estudio con los inestimables conocimientos del Padre Alfonso Roig, que impartía la asignatura de Liturgia y Cultura Cristiana pero al mismo tiempo enseñaba imágenes de obras contemporáneas que traía de sus viajes a París, donde intercambiaba conocimientos con buenos amigos. Recordemos, por ejemplo, la amistad del sacerdote con Nina Kandinsky. Michavila es uno de los pintores de esta exposición que durante unos años trabajó dentro de la geometría para abandonarla por un posterior interés hacia el paisaje (en sus series “El llac” y “El riu”), y hacia la música (en su serie

29 Desarrollado en Córdoba entre 1959 y 1960, estuvo integrado por Francisco Arenas, Segundo Castro, Manuel García, Manuel González, Alejandro Mesa y José Pizarro.

30 Trabajó tanto en el campo de la abstracción geométrica como en la del realismo social.

31 Comenzó su etapa constructiva en 1957. Buscó en las figuras geométricas (círculo, triángulo, pentágono, icosaedro...) las constantes del sistema de movimiento que, sin anular el espacio anterior, lo puede superar, dando lugar a uno nuevo.

“Contrapuntos”). Fue en 1957, y tras un viaje a Italia donde visitó las exposiciones de Kokotschka y Marinetti, cuando se dio cuenta “de que la pintura no era lo que pensábamos en España”⁽³²⁾. Es en ese momento cuando decide romper con lo anterior y comenzar su periodo geometrizable teniendo como referencia el paisaje, mediante planos rectangulares y cuadrangulares. Pero fue a partir de 1960 cuando se sumergió de pleno en el constructivismo, dejando progresivamente las referencias a cualquier objeto. Este periodo duró casi dos décadas. En los primeros años de esta nueva andadura realizó composiciones a modo de estructuras cristalinas con pintura densa en tonos oscuros, y fue en la etapa de 1967 a 1978 cuando Michavila desarrolló las obras que se convirtieron en un referente para la historia de la abstracción geométrica en España. Son composiciones caracterizadas por grandes superficies de pintura plana, con puntos de fricción entre ellas. El espacio es elemento integrador y las formas de colores cálidos son las que ayudan a romper la posible sensación de frialdad. La utilización de pigmentos disueltos en petróleo y barniz de cera mate le proporcionaba a sus obras un acabado sin brillos. En lo referente a las formas se distingue la evolución desde unas primeras composiciones simétricas con un eje de división central, y una etapa posterior, que abarca de 1975 a 1978, en la que el eje de simetría se desplaza generando sensación de movimiento. Yturralde nos habla de la emoción y de la mística de lo absoluto cuando escribe: “Bajo su óptica cargada de emoción y respeto, la geometría de Michavila trasciende sin perder su perfección

a los niveles de la vibrante expresividad que implican aspectos más sensibles”⁽³³⁾.

El propio artista, al referirse a su etapa más geométrica, la definió como “un periodo de introspección profunda y de reflexión sobre los parámetros de la pintura, la forma, la composición, el color y el espacio”⁽³⁴⁾. En 1978, y tras una difícil etapa personal, decidió realizar un cambio radical en su pintura y abandonó el arte constructivista para siempre: “Perdí mucho tiempo al suponer que, cuando penetrara completamente la psicología y la geometría de la percepción de la obra de arte, habría alcanzado mi meta. Mi equivocación fue pensar que esas estructuras cristalinas eran el cuadro”⁽³⁵⁾.

La obra de Salvador Montesa evolucionó desde una figuración a una abstracción lírica, pasando por una época de gestualidad y otra geométrica. Fue en 1956, en la primera exposición que organizó el Grupo Parpalló, cuando Montesa presentó por primera vez obras en las que había investigado dentro de un cierto constructivismo. Esta etapa geometrizable abarcaría hasta 1958, y en ella trabajó con materiales más cercanos a la escultura que a la pintura. Superficies blancas de yeso, mármol y tablas laminadas sobre las que disponía cilindros y varillas de hierro, en ocasiones soldadas

33 YTURRALDE, José María: “Ximo Michavila en su etapa constructivista”, en *Ximo Michavila. 50 anys de pintura*, Fundación Bancaja, Valencia, 2002, p. 27.

34 PATUEL, Pascual: “Michavila: geometría y ecología” en *Michavila: geometría i ecología*, Universidad de Valencia, Valencia, 2016, p. 73.

35 CATALÁN, Miguel: “Joaquín Michavila supone la síntesis y la revisión de la pintura mediterránea”, en *Levante*, 25 de enero de 1993.

entre sí y sujetas al soporte mediante garras. También es frecuente en estas obras la presencia de formas geométricas de color, pintadas directamente sobre el soporte de la pieza.

Otro de los miembros del Grupo Parpalló que trabajó en el campo de la geometría fue Manolo Gil. Fue durante un breve tiempo, debido a su fallecimiento con tan solo treinta y dos años. La influencia de Oteiza sobre la obra de Gil fue fundamental. Tras un contacto en 1956 con el escultor vasco, surgió en el joven pintor su interés por el espacio y el plano. Figuras geométricas como las realizadas en “Cartilla de figuras regulares”, de 1957, año de su muerte, son una muestra de las investigaciones y de los derroteros que hubiese podido tomar su trayectoria. El estudio de la descomposición de dichas figuras geométricas iba dirigido a romper la masa de las mismas: “El pintor utilizaba círculos y cuadrados, realizados en papel recortado, que dividía en partes y que pegaba en una cartilla. Sin dejar de perder la referencia a la forma original, las figuras perdían su carácter compacto y comenzaban a integrar el vacío neutro del plano que los contenía”⁽³⁶⁾.

El 13 de enero de 1966 se firmó un acuerdo entre la empresa IBM y la Universidad de Madrid, Universidad Complutense en la actualidad, para poner en marcha un Centro de Cálculo en la Ciudad Universitaria. La multinacional aporta-

ría un equipo integrado por un IBM 7090 y un IBM 1401⁽³⁷⁾, y la universidad construiría un edificio para albergarlos. Así entró por primera vez una computadora en una universidad de nuestro país. El arquitecto encargado de llevar la tarea a buen fin fue Miguel Fisac⁽³⁸⁾. En el curso 1968/1969 entró en funcionamiento el Centro de Cálculo. Se crearon varios seminarios con el fin de acercar el ordenador a diferentes campos, como el de la arquitectura, la música, las matemáticas, la medicina o las artes plásticas. Este fue denominado “Generación Automática de Formas Plásticas”, y acabó siendo el de mayor trascendencia gracias, entre otras cosas, a la creación de becas para facilitar el uso del ordenador. En los cursos académicos, que abarcaron de 1968 a 1972⁽³⁹⁾, participaron Manuel Barbadillo⁽⁴⁰⁾, Tomás García Asensio, Gerardo Delgado, Ignacio Gómez de Liaño, José Luis Gómez

37 El IBM 1401 estaba pensado para negocios de pequeño tamaño, mediante el uso de tarjetas perforadas, con capacidad “aritmética y lógica”, según instrucciones de los fabricantes. El IBM 7090 fue creado en 1958, y una de sus características técnicas era el uso de transmisores en vez del sistema de tubos vacíos, lo que le confería una mayor velocidad. Estaba pensado para utilizarlo en el control de stocks y de la contabilidad de las empresas. La NASA utilizó este computador en el cohete desechable *Saturno V*, que intervino en los programas *Apolo*. En los primeros siete años de su comercialización se vendieron 300 unidades, todo un record para la época teniendo en cuenta que su coste era de tres millones de dólares de la época, unos veintitrés millones de hoy.

38 Inventor de la viga hueso, diseñó para el Centro de Cálculo un edificio en el que buscó un efecto plástico con la utilización de un elemento tan “duro” como el hormigón.

39 En el curso 1972-73, a excepción de alguna comunicación, no hubo actividad destacable.

40 Que junto a José Luis Alexanco fueron los únicos artistas que aprendieron a programar las computadoras del Centro de Cálculo.

Perales, Luis Lugán⁽⁴¹⁾, Ana Buenaventura, Elena Asins, Javier Seguí, Manolo Quejido, Enrique Salamanca, José Luis Alexanco, Abel Martín y los valencianos, presentes en esta exposición, Eusebio Sempere, Soledad Sevilla, y José María Yturralde. El trabajo de Sempere se dividió en dos partes: la primera basada en la representación gráfica de funciones matemáticas⁽⁴²⁾, que dio lugar a la serie de obras “Haz de septifolios” y a los “Serpentines”; y la segunda en la Ley de la Atracción de Newton para la realización de sus conocidos “Autorretratos”⁽⁴³⁾. La única posibilidad para realizar este dibujo era mediante un plotter, una especie de plumilla que creaba una línea continua pero quebrada. Como indicaba el autor, se trataba de investigar matemáticamente un

41 A mediados de los sesenta realizó obra constructivista. En el Centro de Cálculo, donde a diferencia del resto de los artistas interesados por el “software” de las computadoras, él se interesa por el “hardware”, es decir por la máquina en sí misma.

42 En su obra “Haz de Septifolios”, empleó la función matemática siguiente: r = cos w* cos (6w + k). La representación gráfica de esta función se traduce en una forma circular, que gira y se superpone. Los *Serpentines* pueden ser la representación de la función matemática denominada espiral cilíndrica o la de un círculo que se ha ido moviendo a través de un eje.

43 Lo que se empleó en los autorretratos fue la Ley de la Atracción de Masas. Sobre una fotografía de Sempere se añadía una retícula perfecta y en la intersección de la vertical y la horizontal se generaba un punto, y a mayor intensidad de color más peso tenía el punto. Los informáticos tenían una matriz de, o hasta, 5 (siendo 5 negro y 0 blanco). Sobre esto se aplicaba la forma de la atracción universal, considerando que los más negros eran los de mayor peso y los blancos no tenían peso. Cualquier punto se veía atraído por los que tenía a su alrededor en función de su peso y distancia. Así, los negros atraían a los negros y los blancos a ningún punto. A un punto se le aplicaba la atracción de todos los puntos que tenía a su alrededor, y de esta manera el punto se desplazaba de su sitio. Conforme se aumentaba el coeficiente, aumentaba el desplazamiento y como consecuencia la retícula se deformaba.

problema plástico, el claroscuro, la influencia de las luces y sombras.

Soledad Sevilla participó en los seminarios del Centro de Cálculo durante tres cursos. Sus estudios con la computadora se centraron en el ritmo modular, utilizando formas circulares y rectangulares a las que sometía a giros de 90º. Dichas estructuras tenían un carácter rítmico y se expandían hasta los bordes de la obra, lo que aportaba una sensación de trama infinita. Como la propia Sevilla declaró, “con la utilización reiterativa de la línea intento crear un ambiente mágico, móvil y envolvente, lleno de luz y penumbra, que sea en gran manera un espacio ficticio”⁽⁴⁴⁾. Durante 1969 realizó varias serigrafías, estampadas algunas de ellas por Abel Martín⁽⁴⁵⁾, otro de los artistas que participó en los seminarios y que había aprendido la técnica de la serigrafía en París. A Sevilla, como en varias ocasiones reconoció, el ordenador solo le interesaba como “una línea más de investigación, pero sin llegar a constituir nunca un motivo de preocupación estética lo suficientemente fuerte como para continuar por ese camino”⁽⁴⁶⁾. Fueron trabajos que bien hubiera podi-

44 GARNERÍA, José: “Artistas en torno a Antes del Arte”, en *Antes del Arte*, Consorcio de Museos de la Generalitat Valenciana, Valencia, 1997, p. 123.

45 En España la serigrafía fue introducida por Abel Martín y Eusebio Sempere. Estos dos pioneros aprendieron dicha técnica en los talleres de Arcay. Durante su aprendizaje, Abel ya estampó obras para artistas de la talla de Block, Mortensen o Vasarely. Durante los cursos en el centro de Cálculo realizó obra serigráfica y litografía propia, y también para otros pintores que se aventuraron en el uso del ordenador para la creación de sus obras, como Barbadillo, Gómez Perales, Soledad Sevilla e Yturralde.

46 CASTAÑO ALÉS, Enrique: *Los orígenes del arte cibernético en España*, www.cervantesvirtual.com, pp. 187-188.

do realizar sin la ayuda del ordenador, y de hecho tras los seminarios, durante siete años, realizó de modo exclusivamente manual estructuras de abstracción geométrica. Otra de las características que muchos de sus compañeros de seminario veían en su obra era su carácter poético, tal como escribió Sempere: “Soledad Sevilla es el resumen de la armonía y de los sonidos y del asombro ante el arco iris”⁽⁴⁷⁾.

Durante los seminarios en el Centro de Cálculo, José María Yturralde creó sus inconfundibles figuras imposibles. Son formas obtenidas al representar con datos bidimensionales una estructura aparentemente tridimensional, creando un conflicto de percepción, pues en su visión percibimos que hay un error. En palabras del propio pintor, “el sistema perceptivo no obtiene la suficiente información para localizar en profundidad las distintas partes de la figura; es decir, que nuestra experiencia sensorial es impotente para aclarar la ambigüedad de esa información. Ante la visión de una forma imposible, el fenómeno que suele presentarse es el de aceptarlas primeramente, como normales, pero cuando el ojo corre la totalidad de la figura y trata de analizarla, comprueba su falta de sentido, creando entonces un conflicto entre la tendencia a estructurar del proceso perceptivo y el análisis de la imposibilidad planteada”⁽⁴⁸⁾. En 1968 presentó por primera vez sus figuras imposibles, en la exposición *Antes del Arte*, celebrada en el Colegio de Arquitectos de Valencia. Esta etapa llegaría a su fin en 1973,

47 Op cit. GARNERÍA, José: “Artistas en torno a Antes del Arte”, p. 121.

48 PLASENCIA, Carlos “Yturralde: la búsqueda de la razón sensible”, en *Yturralde. Obra gráfica*, Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, 2010, pp. 35 y 37.

entre otros motivos por la obtención en 1974 de la beca otorgada por la Fundación Juan March para la estancia en el MIT de Massachusetts. Allí comenzó sus estudios en octubre de 1975, centrando sus investigaciones en las nuevas tecnologías y en la aplicación al arte de fuentes de energía naturales, lo que le llevó al desarrollo de sus “Estructuras volantes”. En 1991 comenzó una nueva serie a la que le dio un nombre con connotaciones musicales, los *Preludios*, que presentan un cuadrado central y uno o dos cuadrados dentro del anterior que se van desplazando en cada obra. El autor busca disolver el cuadrado dentro de la composición, utilizando para ello un elemento que domina a la perfección: la luz. En 1995 comenzó la serie de los *Eclipses*, caracterizada por la investigación plástica de la luz y la forma del cuadrado, pero en esta ocasión no se trata de un cuadrado exacto, sino una forma cuadrada al estilo Malévich, en la que las paredes verticales son menores que las horizontales y que, además, se mueve⁽⁴⁹⁾.

A Javier Calvo el uso de las formas geométricas le sirvió para plasmar toda una serie de sentimientos en composiciones caracterizadas por figuras con ángulos, donde la curva estaba ausente. Desde finales de los sesenta y durante la década de los setenta, su obra mantuvo una continua evolución. En 1968 comenzó a trabajar con figuras planas donde la simetría era una de sus características principales. En 1971 apareció el volumen con falsas perspectivas. Un año más tarde surgieron los laberintos. En 1972 las for-

49 La serie de los *Eclipses* no será desarrollada y completada hasta años más tarde, quedando solo en un conjunto de bocetos. En 2012, Yturralde retoma el estudio de los *Eclipses*, y los presenta en gran formato en ARCO 2013.

mas trapezoides ocupaban toda la superficie del cuadro. En 1973-74 fueron estructuras “plegadas” con quiebros repentinos que no suelen tener fin e indican al observador que continúan más allá del bastidor de la obra, como los denominados “itinerarios” mostrados años más tarde en la exposición *“Forma y Medida en el arte español actual”*, realizada en las Salas de Exposiciones de la Dirección General del Patrimonio en Madrid, donde los colores se vuelven más vivos y están delimitados por unas finas líneas casi siempre de color blanco. Su etapa más puramente geométrica finalizó en 1977. Javier Calvo no fue ajeno al interés que ciencia y arte despertaron en los artistas de finales de los sesenta, y por ello participó en diferentes exposiciones que bajo el título *Antes del Arte* tuvieron lugar en Madrid (1969), Sevilla (1970) y en 1997 en la retrospectiva que realizó el IVAM a este respecto⁽⁵⁰⁾. Los artistas que participaron en dichas muestras, promovidas por Vicente Aguilera Cerni, eran mayoritariamente del entorno valenciano y otros “cuyas ideas, inquietudes y realizaciones eran perfectamente asimilables”, en palabras del crítico e ideólogo⁽⁵¹⁾.

En 1966 Jordi Teixidor comenzó a realizar una obra caracterizada por el empleo de puertas y cajones que esperan que el espectador intervenga, aunque solo sea por la intención de abrirlas para ver qué hay detrás o dentro de las mismas. Son estructuras de madera de formas geométricas

50 En 2019 se realizó la exposición *Antes del Arte. Cinquanta anys després*, con obras también de Michavila, Sempere, Sobrino, de Soto, Teixidor e Yturralde. Contó con sedes en la Fundación Martínez Guerricabeitia (Valencia) y el MACA (Alicante).

51 Op cit. GARNERÍA, José: “Artistas en torno a Antes del Arte”, p. 90.

a las que incorpora bisagras y tiradores⁽⁵²⁾. En 1968 realizó esculturas en metacrilato basadas en la agrupación simétrica de cristales idénticos. Los estudios sobre las maclas de la fluorita y sobre la simetría del hexaedro son dos ejemplos de esta etapa. Con la llegada de los años setenta, Teixidor continuó utilizando la madera como soporte, pero con una evolución hacia formas recortadas, donde invertía la perspectiva para conducir al espectador “ante una serie de relaciones que los distintos elementos del cuadro van creando. Intento que estas relaciones sean ampliamente ambiguas, provocando momentos absurdos e irónicos”⁽⁵³⁾. Esta serie fue denominada “a-prespectivas”.

José Iranzo, “Anzo”, fue miembro de los grupos Estampa Popular⁽⁵⁴⁾ y Nueva Generación⁽⁵⁵⁾. En los años sesenta realizó composiciones de clara geometría pero con un componente figurativo en el centro, que le otorga a la obra una carga pop y un mensaje social. Son obras realizadas con materiales fríos, donde el artista quiere transmitir el aislamiento del individuo en la sociedad. Conocida es su serie “Aislamientos”, iniciada en 1968. Tras un accidente de tráfico sufrido en los setenta, volvió a pintar en los ochenta

52 “Variaciones sobre una posibilidad” (1966) y “Posibilidad anticipada” (1967) son dos ejemplos de esta etapa.

53 Op. cit. GARNERÍA, José: “Artistas en torno a Antes del Arte”, p. 133.

54 Con un mensaje social y antifranquista, estuvo formado, entre otros, por Andreu Alfaro, Anzo, Ana Peters, Rafael Solbes, Juan Antonio Toledo y Manolo Valdés.

55 Nombre con el que, en 1967, Juan Antonio Aguirre designó al grupo de catorce artistas que se interesaron por crear un nuevo estilo anti- informalista, apostando por una pintura propia de una generación más de ese momento.

y noventa una nueva obra, más geométrica, más serena. Los años de denuncia social ya habían pasado.

Pintor heredero de la geometría histórica europea, la obra geométrica de Martín Noguerol comenzó en la década de los ochenta y ha continuado hasta la actualidad, aunando su interés en diferentes ramas del saber, desde la arquitectura, las matemáticas o la filosofía, sin dejar nunca de lado la sensibilidad con la que el artista dota a sus composiciones. En su trabajo, realizado con frecuencia en series, no se nos escapan algunos referentes de nuestra geometría histórica, como es el caso de Elena Asins. En ocasiones Noguerol quiere transmitirnos conceptos complejos, difíciles de explicar con palabras. Tal es el caso del vacío o del tiempo. Una obra que “se asienta en lo atemporal y lo temporal”⁽⁵⁶⁾, como el propio artista ha comentado. La obra de Martín Noguerol ha ido madurando con el transcurrir de varias décadas, en las que el arte geométrico no ha tenido el reconocimiento que merecía. De ahí el interés de su quehacer y el de aquellos artistas que siguen creyendo que es un campo en el que aún queda mucho por investigar y ofrecer.

Patricia Bonet ha trabajado tanto en el campo del minimalismo como en el de la geometría. Para su serie “Azul” (2009-2010) realizó obras monocromas dedicadas al Mediterráneo y su luz. En 2012 con un conjunto de piezas bajo el título “Imaginarium”, Bonet nos ofreció trece paisajes imaginados, tal vez sea esta serie la que comporta más connotaci-

56 Entrevista realizada por Rosa Mª Castells en “Martín Noguerol. Constructo geométrico”, Fundación Chirivella Soriano de la C.V, Valencia, 2018, p. 19.

ones geométricas dentro de su trayectoria. Y en 2015 aparecen sus “Interlude”, composiciones que nos recuerdan a los mandalas por su equilibrio y delicadeza, y donde el interés está centrado en la luz y la energía de la materia, que tiende a expandirse en un cosmos infinito.

En el difícil campo de las interacciones entre los colores está el trabajo de Ferran Gisbert. Su obra se caracteriza por generar una ilusión geométrica gracias a la irradiación del color, “cuando dos planos de color se tocan, aparece una línea virtual desdibujada que desestima el límite creando un fenómeno óptico”⁽⁵⁷⁾. Gisbert, al igual que Mark Rothko, busca crear ante sus obras “las emociones humanas fundamentales: la tragedia, el éxtasis, la fatalidad”⁽⁵⁸⁾. Y si hablamos sobre la interacción del color tenemos que recordar a Josef Albers, quien dijo que en la relación de los colores no debemos obviar la intuición, el análisis, y la experimentación, pues los colores percibidos cambian según la combinación que establezcamos entre ellos. Albers comparaba el pintar al cocinar: “Es como cocinar, poner más o menos sal lo cambia todo de golpe”.

Los tondos de Oliver Johnson son la representación de un universo propio, donde la luz y el color son sus protagonistas. Las partículas de la pintura industrial utilizada por el artista le ofrecen nuevas posibilidades, entre ellas que el

57 Nota de Prensa de la exposición “TEMPLO. El proceso como forma / Ferran Gisbert”, Galería Aural, Alicante, 2013.

58 Notas de una conversación con Selden Rodean, 1956, en *Mark Rothko: Escritos sobre arte (1934-1969)*, Miguel López-Remiro (ed.), Paidós estética, Barcelona, 2007, p. 177.

color de la propia obra cambie para el espectador atendiendo a la situación de este último respecto a la pieza. Es lo que el artista ha denominado como “colores camaleónicos”. El tondo es una forma de soporte que ha tenido su vigencia en diferentes épocas de la historia, desde la cerámica en la Grecia clásica, a las pinturas de Miguel Ángel o las terracotas de Andrea della Robia en la Italia renacentista. En España, y dentro de la abstracción geométrica recordemos los tondos de metal pintados de Néstor Basterretxea o las tablas “Apolonioidéas” de Tomás García Asensio. También dentro del arte abstracto, en lo que respecta a la luz y el color podemos recordar a Robert Delaunay como investigador de la unión de estos dos elementos. Pero volviendo a la obra de Oliver Jhonson tenemos que resaltar la pulcritud en su quehacer, gracias a la serie de instrumentos mecánicos que el propio Jhonson diseña para la realización de sus obras. Un ejemplo de ello son los brazos articulados con los que esparce la pintura sobre el aluminio, produciendo los difuminados de colores tan propios de sus piezas. En la presente muestra nos presenta obra reciente de formato cuadro, siempre continuando dentro de ese buen hacer que le caracteriza.

La obra reciente de Encarna Sepúlveda, que presentó el pasado año en la Fundación Chirivella-Soriano, se caracteriza por la búsqueda de lo más esencial eliminando todo lo que considera accesorio. Indagadora de lo que la geometría posibilita, ha trabajado con módulos ortogonales y composiciones reticulares creando superficies compositivas a modo de collage. Como escribió la crítica y teórica de arte Rosalind Kraus, “La retícula reafirma la modernidad del arte

moderno de dos maneras distintas. Una de ellas es espacial; la otra, temporal. En el sentido espacial, la retícula declara la autonomía de la esfera del arte. Allanada, geometrizada y ordenada, la retícula es antinatural, antimimética y antirreal. Es la imagen del arte cuando este vuelve la espalda a la naturaleza (...) En la medida en que su orden se basa en la mera relación, la retícula es una forma de abrogar las aspiraciones de los objetos naturales a tener un orden propio y particular; la retícula muestra las relaciones en el campo estético como si se produjeran en un mundo aparte, un mundo a la vez anterior y posterior a los objetos naturales. La retícula declara al mismo tiempo el carácter autónomo y autorreferencial del espacio del arte”⁽⁵⁹⁾. La obra de Sepúlveda, sugestiva pero compleja, nos hace transitar dentro de la geometría de la trama, nos hace viajar de lo real a lo imaginado, de lo estricto a lo lúdico, de la frialdad del blanco y negro a la calidez del verde y violeta.

Hablar de Robert Ferrer i Martorell es hablar de tesón, fidelidad e investigación dentro de la abstracción geométrica. Porque para este artista, como dijo Platón, la geometría “tiene por objeto el conocimiento de lo que es siempre, y no de lo que nace y perece”⁽⁶⁰⁾. Esta es una de las constantes que busca Robert Ferrer desde que terminó sus estudios de BBAA, en 2004. Solo cuatro años más tarde tendría su primera exposición individual: “*Terra, cycles en equilibri*”, en La Llotgeta de Valencia, donde nos habló, siempre dentro del

59 KRAUSS, Rosalind E.: “Retículas” en, La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos, Alianza Forma, Madrid, 1996, p.24.

60 PLATÓN: “La República o del Estado”, en La República – el Banquete y otros diálogos escogidos, Libresa, Quito, Ecuador, 2003, p. 102.

lenguaje y los recursos geométricos, de las huertas valencianas y su sistema de riego “a portón”, proveniente de las acequias de origen árabe. En 2010, con sus series “La llum de l’horta” y “Estacions”, realizó un ejercicio de reflexión en torno a la abstracción del paso del tiempo: “El orden y el azar, el tiempo y la negación de este tiempo, que es el presente absoluto”⁽⁶¹⁾. La evolución en sus composiciones ha sido una constante, como se observa en la serie “Llum en extinció” (2011-2012), expuesta en el Palau de la Música de Valencia, y donde incorporó elementos mecánicos rotatorios y eléctricos. Un año más tarde, con la serie “Transicions” redujo el tamaño de los cuadrados de papel de colores, elemento principal en series anteriores, dejando paso a un nuevo elemento: el viento, que el artista supo representar de modo poético con una cinta que se ondula sinuosamente, produciendo en el espectador la falsa idea de que el movimiento eólico procede de un círculo horadado en la trasera de la caja. Como escribió Juan Manuel Bonet a este respecto, son “Dispositivos de formas que flotan en el espacio, de fragmentos, de partículas, de corpúsculos, (...), de luces, de sombras, de brillos, de reflejos...”⁽⁶²⁾. A partir de 2016 realizó la serie “Porta oberta a l’invisible”, centrada en la interrelación de la luz y la materia, y donde el juego de espacios entre los diferentes elementos es un componente más de la obra. Piezas en aluminio que se abren hacia el espectador, quien está a la espera de descubrir qué ha encerrado el artista en su interior, que tranquilamente, sin

61 JOVER, Carlos: “La abstracción del tiempo”, en La abstracción del tiempo Robert Ferrer i Martorell, Joan Oliver “Maneu”, Palma de Mallorca, 2010, p.8.

62 BONET, Juan Manuel: “Formas breves para Robert Ferrer”, en Robert Ferrer i Martorell. Dévoilant la matiere, Galerie Lina Davidov, París, 2013, p. 86.

prisas, va descubriendo ese elemento de color que hace que cada obra sea diferente y nos haga “visible, lo invisible”. En 2020 presentó en ARCO “Estructures en construcció”. Para tal ocasión el crítico Alfonso de la Torre escribió: “Preguntas en torno a la creación, a la estructura, a la posición de las formas en el mundo, el poético poder de la repetición, las variaciones, el encuentro de contrariedades, interrogantes en torno a lo temporal, la estructuración de las superficies visuales o la transformación incesante”⁽⁶³⁾. Robert Ferrer ha realizado durante quince años un arte coherente que va a trascender en el tiempo, y al que se le pudo aplicar las palabras de ese gran crítico que fue Julián Gállego: “este arte (el geométrico) de forma y de medida puede y debe influir en la armonía de nuestro mundo”⁽⁶⁴⁾.

Quiero terminar este texto tal y como lo comencé, con una cita de Pablo Palazuelo, uno de los grandes pintores de la abstracción geométrica: “nunca podremos conocer todas las formas, porque no son legión, sino abismo”⁽⁶⁵⁾.

63 TORRE, Alfonso de la: “Robert Ferrer. La luz y las sombras portantes”, Proyecto para ARCO Madrid 2020, Madrid, 2019.

64 GÁLLEGO, Julián: “Forma y medida en el arte español actual”. Ministerio de Cultura. Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, Madrid, 1977, p. 8.

65 ESTEBAN, Claude: *Traces, Figures, Traversées*, Éditions Galilée, Paris, 1985, p. 224.

Índex onomàstic / Índice onomástico

Yaacob	AGAM	Rishon- le-Zion, Israel	1928	
Vicente	AGUILERA CERNI	València	1920 - 2005	València
Josef	ALBERS	Bottrop, Westfalia, Alemanía	1888 - 1976	New Haven, Connecticut, EEUU
José Luis	ALEXANCO	Madrid	1942	
Jean	ARP	Estrasburgo, Francia	1887 - 1966	Basilea, Suiza
Elena	ASINS	Madrid	1940 - 2015	Azpíroz, Navarra
Waldo	BALART	Banes, Holguín, Cuba	1931	
Herman	BARAVALLE von	Viena	1898 - 1973	Buchenback, Alemanía
Manuel	BARBADILLO	Cazalla de la Sierra, Sevilla	1929 - 2003	Málaga
Néstor	BASTERRETXEA	Bermeo, Vizcaya	1924	
Juan Manuel	BONET	París	1953 - 2014	Hondarribia, Guipúzcoa
Patricia	BONET	Castelló	1974	
	BONIFACIO VIII	Anagni, Italia	1230 - 1303	Roma
Max	BILL	Winterthur, Alemania	1908 - 1993	Berlín
George	BRAQUE	Argenteuil-sur-Seine, Francia	1882 - 1963	París
Monika	BUCH	València	1936	
Ana	BUENAVENTURA	Madrid	1942	
Miguel Ángel	BUONARROTI	Caprese, Italia	1475 - 1564	Roma
Javier	CALVO	València	1941	
Manuel	CALVO	Oviedo	1934 - 1918	Madrid
Miguel Ángel	CAMPANO	Madrid	1948 - 2018	Cercedilla, Madrid
Julián	CASADO	Aranjuez, Madrid	1928 - 2014	Aranjuez, Madrid
Enrique	CASTAÑOS ALÉS	Málaga	1956	
Vicente	CASTELLANO	València	1927 - 2014	València
Eduardo	CHILLIDA	San Sebastián, Guipúzcoa	1924 - 2002	San Sebastián, Guipúzcoa
Lygia	CLARK	Bello Horizonte, Brasil	1920 - 1988	Rio de Janeiro
Robert	DELAUNAY	París	1885 - 1941	Montpellier, Francia
Gerardo	DELGADO	Olivares, Sevilla	1942	
Robert	FERRER I MARTORELL	Picassent, València	1978	
Miguel	FISAC	Daimiel, Ciudad Real	1913 - 2006	Madrid
Amadeo	GABINO	València	1922 - 2004	Madrid
Naum	GABO	Briansk, Rusia	1890 - 1977	Waterbury, Connecticut, EEUU
Julián	GÁLLEGO	Zaragoza	2019 - 2006	Madrid
Manuel	CALVO	Oviedo	1934 - 2018	Madrid
Tomás	GARCÍA ASENSIO	Huelva	1940	
Manolo	GIL	Valencia	1925 - 1957	Valencia
	GIOTTO	Colle di Vespignano, Italia	1267 - 1337	Florenzia
Ferran	GISBERT	Alcoi, Alicante	1982	
Ignacio	GÓMEZ de LIAÑO	Madrid	1946	
José Luis	GÓMEZ PERALES	Madrid	1923 - 2008	Buenafuente del Sistal, Guadalajara
Ferrán	GUISBERT	Alcoy, Alacant	1982	
Alfredo	HLITO	Buenos Aires	1923 - 1994	Buenos Aires
José María	IGLESIAS	Madrid	1933 - 2005	Madrid
José	IRANZO	Utiel, València	1931 - 2005	València

Robert	JACOBSEN	Copenhague	1912 - 1993	Egtvel, Dinamarca
Oliver	JOHNSON	Luton, Reino Unido	1972	
Nina	KANDINSKY	Rusia	1899 - 1980	Gstaad, Saanen, Suiza
Vassily	KANDINSKY	Moscú	1866 - 1944	Neuilly-sur-Seine, Francia
Paul	KLEE	Münchenbuchsee, Suiza	1879 - 1940	Muralto, Suiza
Oskar	KOKOTSCHKA	Pöchlarn, Austria	1886 - 1980	Montreux, Suiza
Rosalind	KRAUSS	Washington D.C, EEUU	1941	
José María de	LABRA	A Coruña	1925 - 1994	Palma de Mallorca
Luis	LUGÁN	Madrid	1929	
Kasimir	MALÉVICH	Kiev	1878 - 1935	Leningrado
Tomás	MALDONADO	Buenos Aires, Argentina	1922 - 1918	
Filippo Tommaso	MARINETTI	Alejadría, Egipto	1876 - 1944	Bellagio, Italia
Abel	MARTÍN	Mosqueruela, Teruel	1931 - 1993	Madrid
Ximo	MICHAVILA	L’Alcora, Castelló	1925 - 2016	Albalat dels Tarongers, València
Piet	MONDRIAN	Amersfoort, Países Bajos	1872 - 1944	Nueva York
Salvador	MONTESA	Paiporta, València	1932	
Juana	MORDÓ	Salónica, Grecia	1899 - 1984	Madrid
Martín	NOGUEROL	Cehegin, Murcia	1958	
Helene	NONNÉ-SCHMIDT	Magdeburg, Alemania	1891 - 1976	Darmstadt, Alemania
Hélio	OITICICA	Rio de Janeiro	1937 - 1980	Rio de Janeiro
Jorge	OTEIZA	Orio, Guipúzcoa	1908 - 2003	San Sebastián, Guipúzcoa
Pablo	PALAZUELO	Madrid	1915 - 2007	Madrid
Manolo	QUEJIDO	Sevilla	1946	
Denise	RENÉ	París	1913 - 2012	París
Andrea della	ROBIA	Florenzia	1435 - 1525	Florenzia
Alfonso	ROIG	Bétera, València	1903 - 1987	València
Mark	ROTHKO	Daugavpils, Letonia	1903 - 1970	Nueva York
Enrique	SALAMANCA	Cádiz	1943	
Javier	SEGUÍ de la RIVA	Madrid	1940	
Eusebio	SEMPERE	Onil, Alacant	1923 - 1985	Onil, Alacant
Encarna	SEPULVEDA	Cuenca	1952	
Michel	SEUPHOR	Amberes, Bélgica	1901 - 1999	París
Soledad	SEVILLA	València	1944	
Iósif	STALIN	Gori, Georgia	1878 - 1953	Moscú
Francisco	SOBRINO	Guadalajara	1932 - 2014	Bernay, Francia
Jesús Rafael	SOTO	Ciudad Bolívar, Venezuela	1923 - 2005	París
Vladímir	TATLIN	Járkov, Ucrania	1885 - 1953	Moscú
Jordi	TEIXIDOR	València	1940	
Luis	TOMASELLO	La Plata, Argentina	1915 - 2014	París
Joaquín	TORRES GARCÍA	Montevideo, Uruguay	1874 - 1949	Montevideo, Uruguay
Alfonso de la	TORRE	Madrid	1960	
Theo	VAN DOESBUR	Utrecht, Países Bajos	1883 - 1931	Davos, Suiza
Victor	VASARELY	Pécs, Hungría	1906 - 1997	París
Giorgio	VASARI	Arezzo, Italia	1511 - 1574	Florenzia, Italia
Salvador	VICTORIA	Rubielos de Mora, Teruel	1929 - 1994	Madrid
José María	YTURRALDE	Cuenca	1942	
Fernando	ZÓBEL	Manila, Filipinas	1924 - 1984	Roma

una aproximació a LA GEOMETRIA VALENCIANA

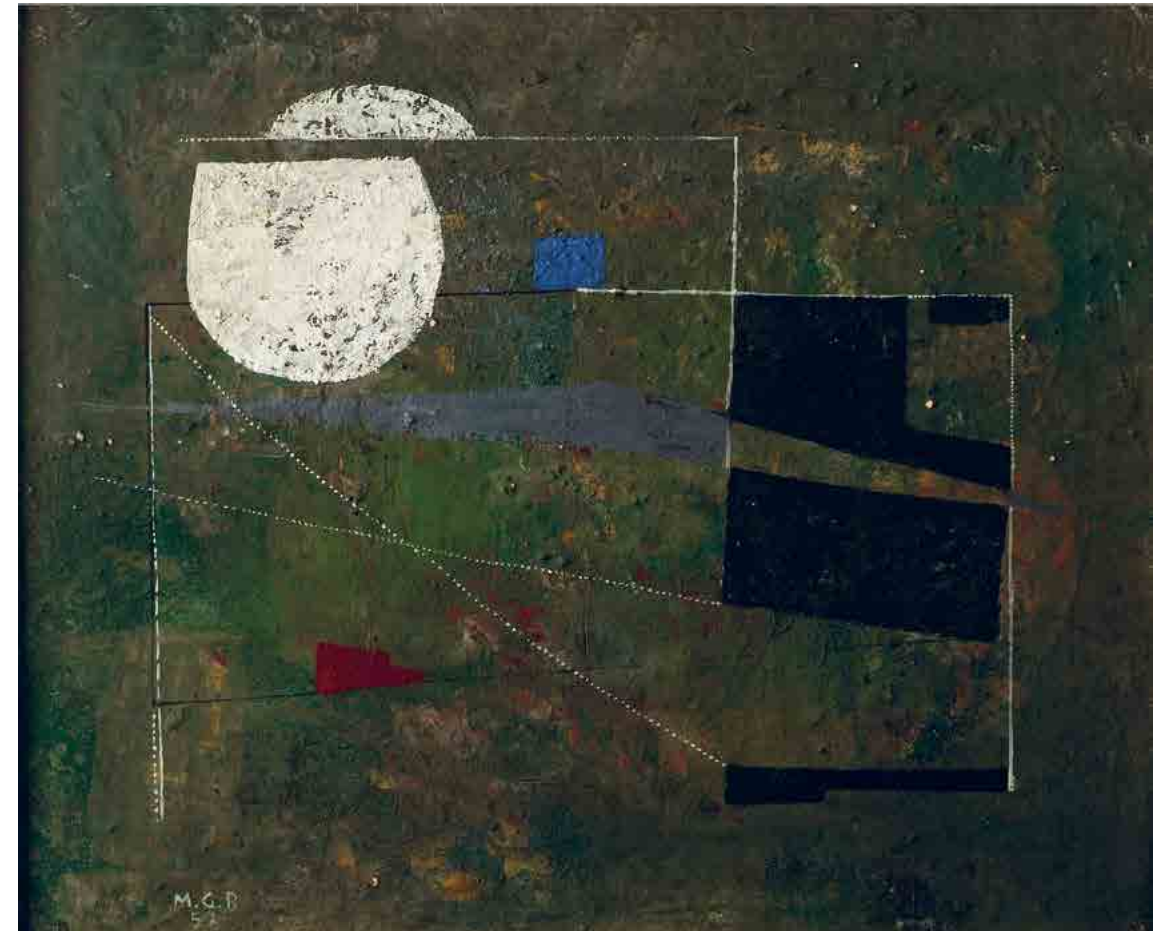
OBRAS

·MANOLOGIL·VICENTECASTELLANO·EUSEBIOSEMPERE·MONIKABUCH·SALVADOR VICTORIA·**SALVADORMONTESA**·JOAQUÍN**MICHAVILA**·JAVIER**CALVO**·JOSÉIRANZO [ANZO]·JOSÉ**MARÍA**YTURRALDE·JORDI**TEIXIDOR**·**MARTÍN**NOGUEROL·ENCARNA SEPÚLVEDA·PATRICIA**BONET**·FERRÁN**GISBERT**·**OLIVER**JOHNSON·ROBERT**FERRER**·

MANOLO GIL

Composició, 1957
60 x 72 cm., Oli / táblex
Col·lecció Fundació Chirivella Soriano

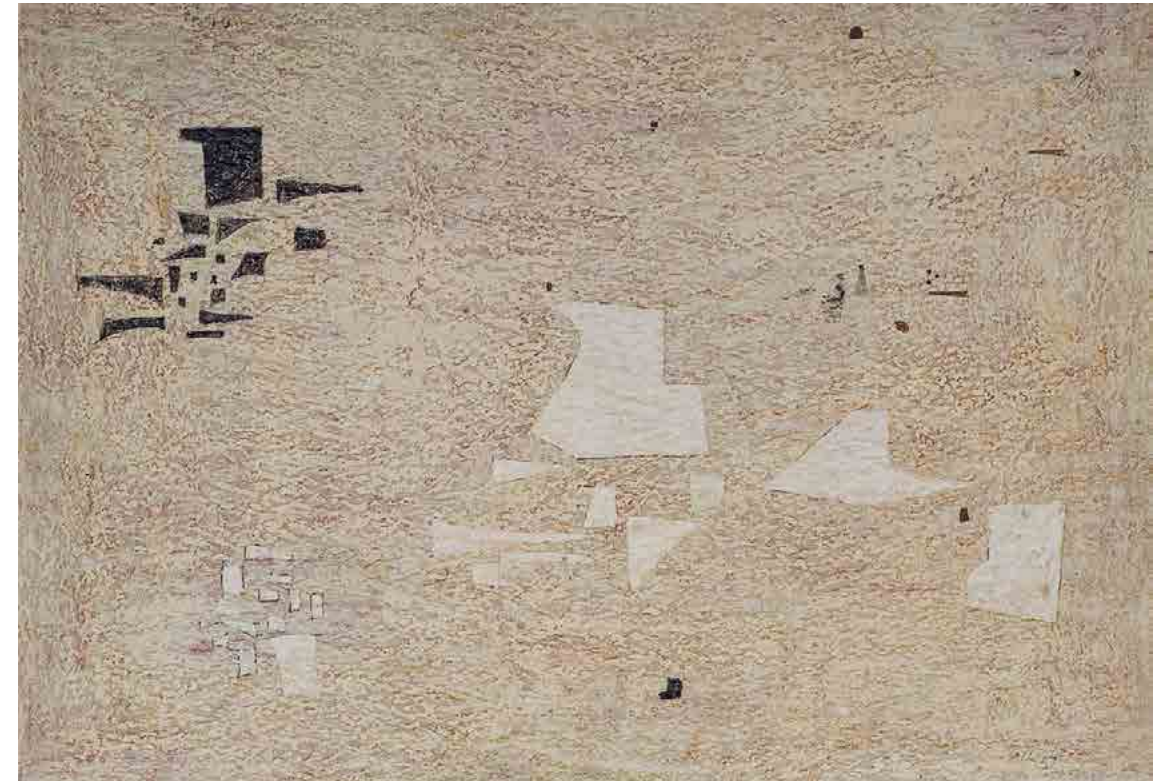
Composición, 1957
60 x 72 cm., Óleo / táblex
Colección Fundación Chirivella Soriano



MANOLO GIL

Composició (estudi de formes), 1957
35 x 52 cm., Cera / paper
Col·lecció Fundació Chirivella Soriano

Composición (estudio de formas), 1957
35 x 52 cm., Cera / papel
Colección Fundación Chirivella Soriano



VICENTE CASTELLANO

Estructures amb groc, 1957
64 x 50 cm., Mixta / táblex
Col·lecció Fundació Chirivella Soriano

Estructuras con amarillo, 1957
64 x 50 cm., Mixta / táblex
Colección Fundación Chirivella Soriano



VICENTE CASTELLANO

Estructures grises amb fons groc, 1957
50 x 65 cm., Mixta / tela
Col·lecció Fundació Chirivella Soriano

Estructuras grises con fondo amarillo, 1957
50 x 65 cm., Mixta / tela
Colección Fundación Chirivella Soriano



EUSEBIO SEMPÈRE

s/t, 1958
64,5 x 49 cm., Gouache / paper
Col·lecció Fundació Chirivella Soriano

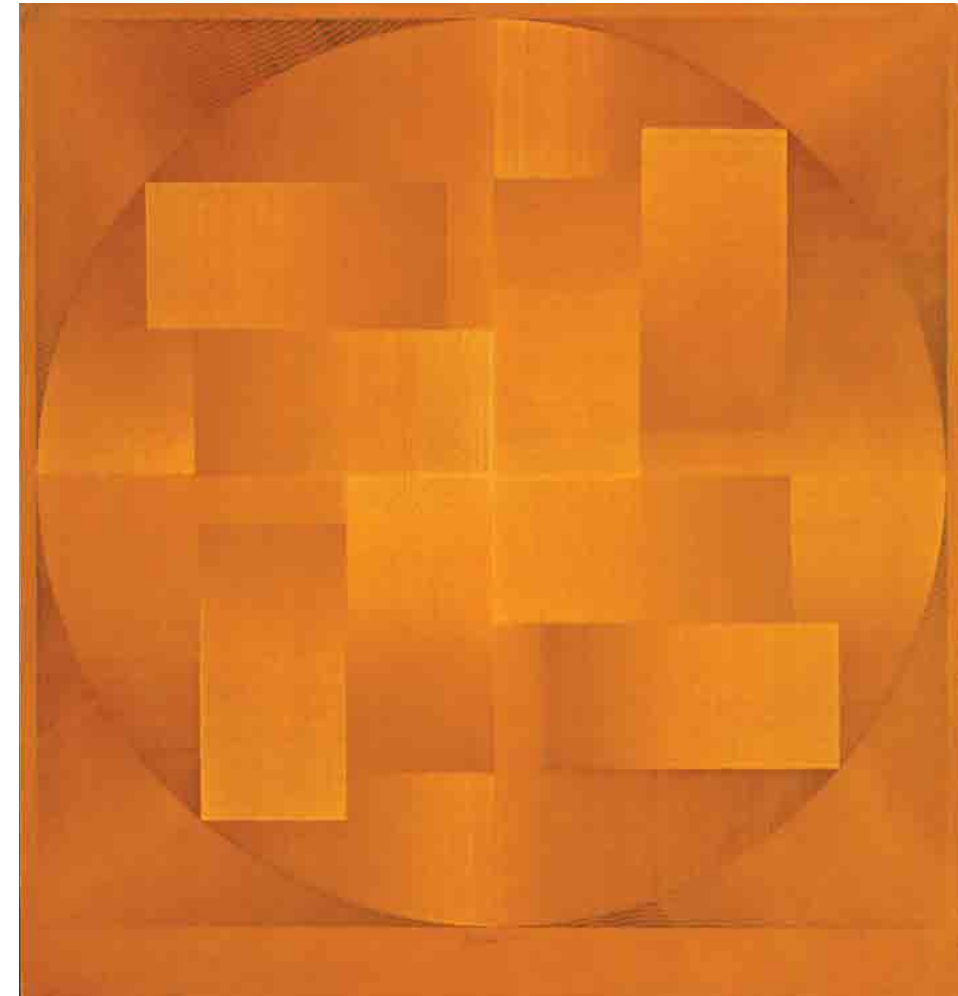
s/t, 1958
64,5 x 49 cm., Gouache / paper
Colección Fundación Chirivella Soriano



EUSEBIO SEMPÈRE

Huit rectangles en un cercle, 1970
61 x 57 cm., Oli / taula
Col·lecció Fundació Chirivella Soriano

Ocho rectángulos en un círculo, 1970
61 x 57 cm., Óleo / tabla
Colección Fundación Chirivella Soriano



EUSEBIO SEMPERE

s/t, 1974
32 x 30 cm., Oli / tela
Col·lecció Fundació Chirivella Soriano

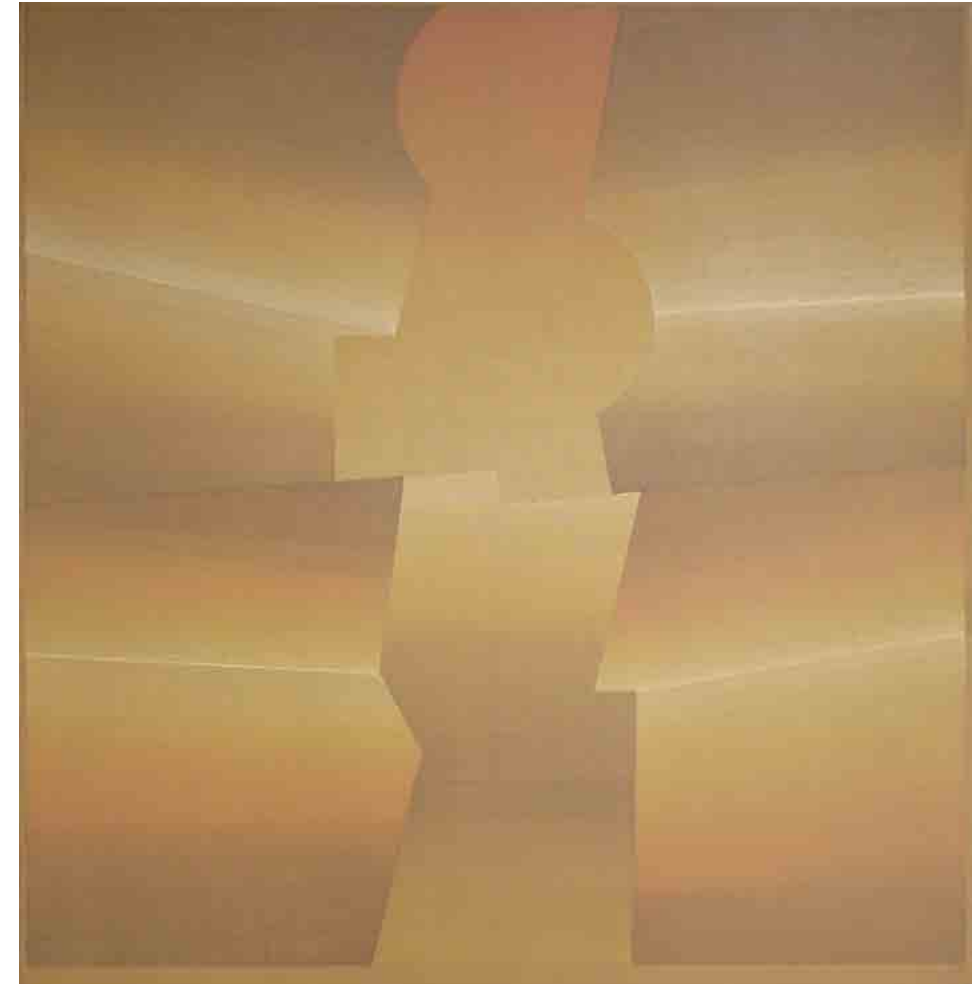
s/t, 1974
32 x 30 cm., Óleo / tela
Colección Fundación Chirivella Soriano



EUSEBIO SEMPERE

Espai ocre, 1977
62 x 60 cm., Gouache / taula
Col·lecció Ars Citerior

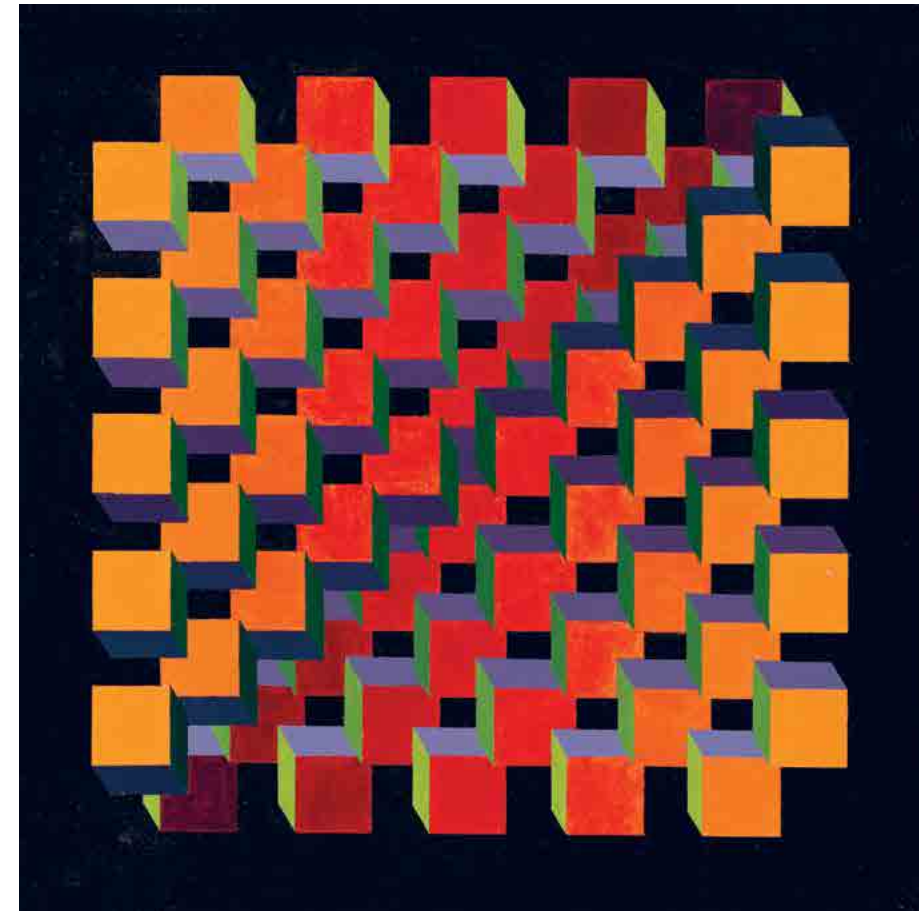
Espacio ocre, 1977
62 x 60 cm., Gouache / tabla
Colección Ars Citerior



MONIKA BUCH

s/t, 1974
49 x 49 cm., Acrílic / taula
Col·lecció Fundació Chirivella Soriano

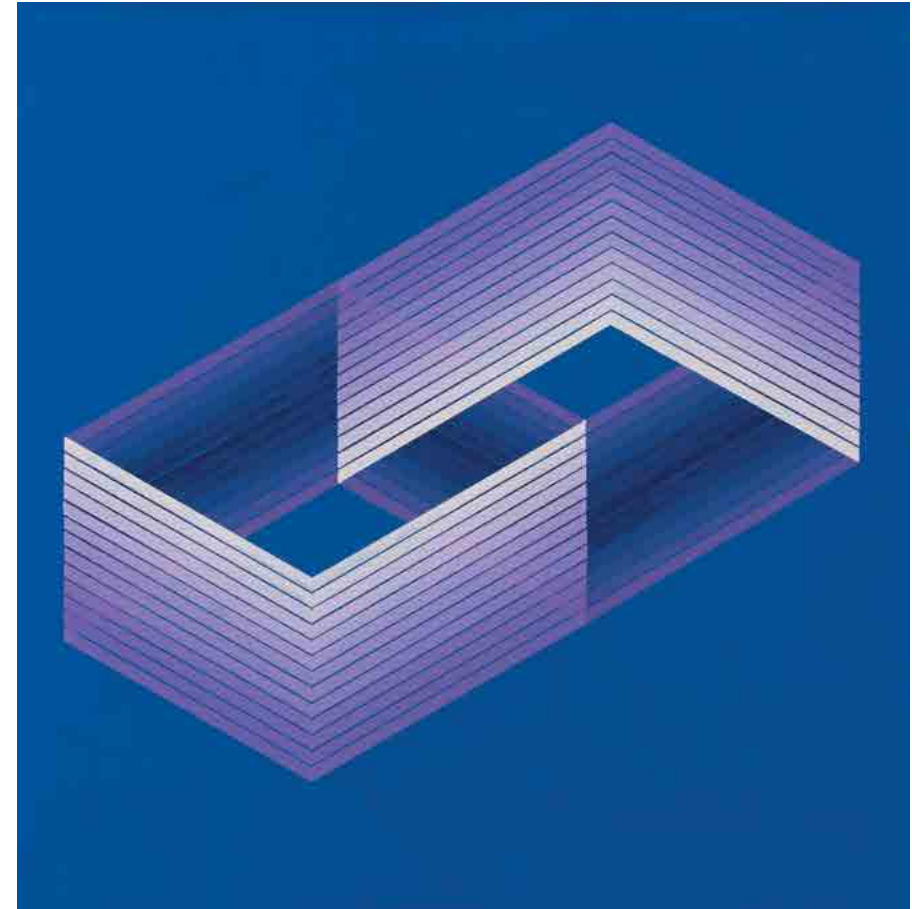
s/t, 1974
49 x 49 cm., Acrílico / tabla
Colección Fundación Chirivella Soriano



MONIKA BUCH

s/t, 1984
70 x 50 cm., Acrílic / cartolina
Col·lecció Fundació Chirivella Soriano

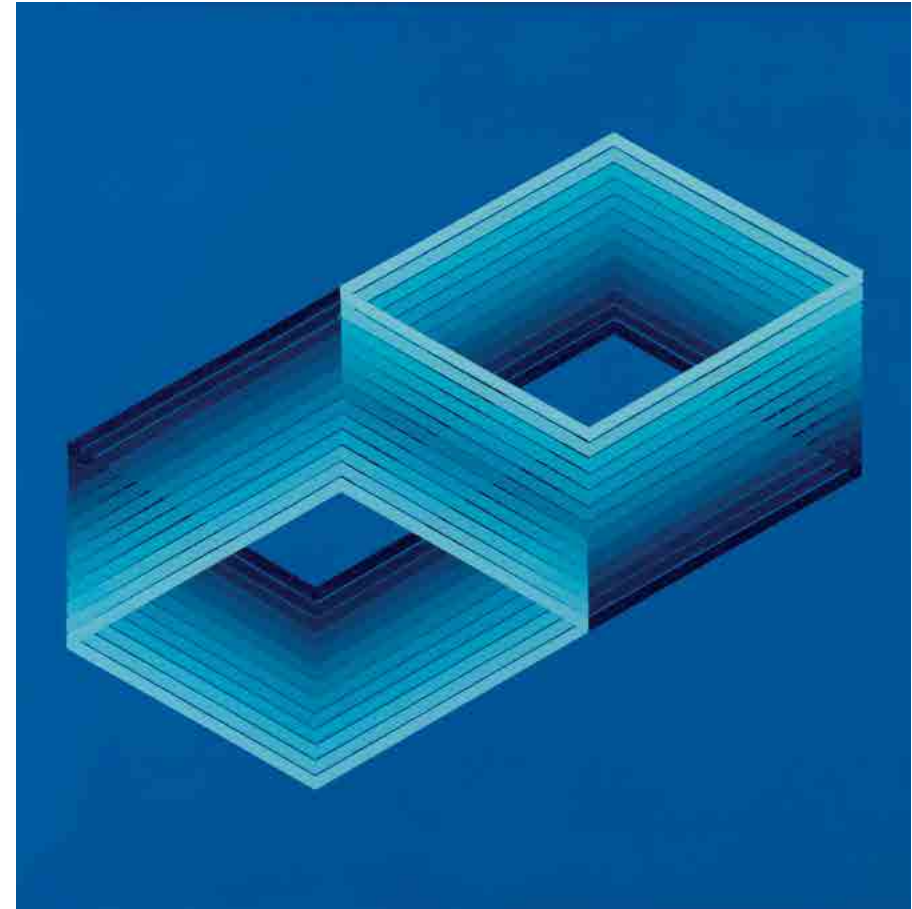
s/t, 1984
70 x 50 cm., Acrílic / cartulina
Colección Fundación Chirivella Soriano



MONIKA BUCH

s/t, 1984
70 x 50 cm., Acrílic / cartolina
Col·lecció Fundació Chirivella Soriano

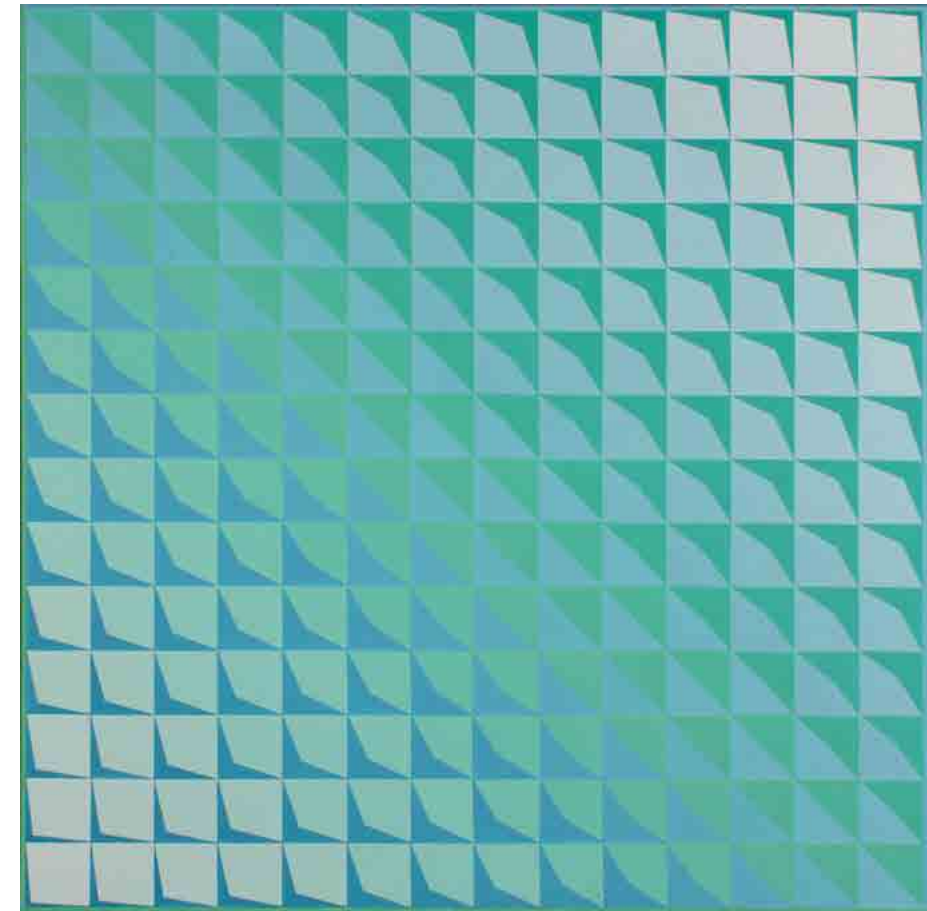
s/t, 1984
70 x 50 cm., Acrílic / cartulina
Colección Fundación Chirivella Soriano



MONIKA BUCH

s/t, 1990
100 x 100 cm., Acrílic / llenç
Col·lecció Ars Citerior

s/t, 1990
100 x 100 cm., Acrílico / lienzo
Colección Ars Citerior



SALVADOR VICTORIA

Superposicions en 5 gris nº 23, 1972
69 x 49 cm., Oli, papers, acetats / fusta
Col·lecció Ars Citerior

Superposiciones en 5 gris, nº 23, 1972
69 x 49 cm., Óleo, papeles, acetatos / madera
Colección Ars Citerior



SALVADOR VICTORIA

Superposicions en 5, 1973
72 x 50 cm., Cartolina, acetat / fusta
Col·lecció Fundació Chirivella Soriano

Superposiciones en 5, 1973
72 x 50 cm., Cartulina, acetato / madera
Colección Fundación Chirivella Soriano



SALVADOR VICTORIA

Zicy, 1978
61 x 50 cm., Oli / taula
Col·lecció Fundació Chirivella Soriano

Zicy, 1978
61 x 50 cm., Óleo / tabla
Colección Fundación Chirivella Soriano



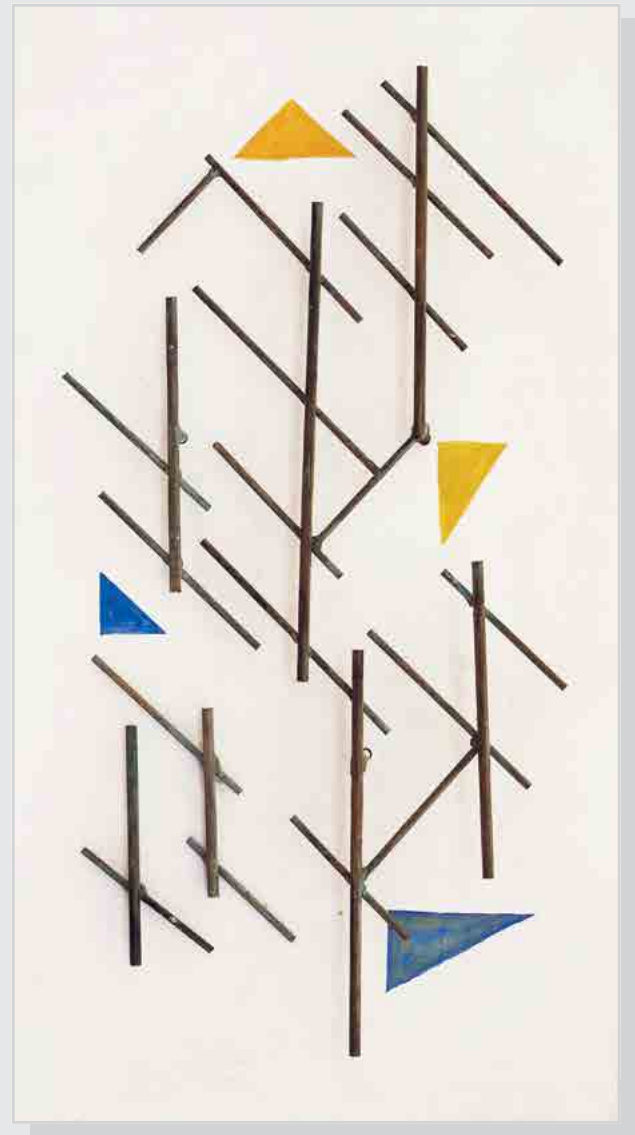
SALVADOR VICTORIA

Grin-Za, 1984
100 x 80 cm., Oli / llenç
Col·lecció Fundació Chirivella Soriano

Grin-Za, 1984
100 x 80 cm., Óleo / lienzo
Colección Fundación Chirivella Soriano



SALVADOR MONTESA	
<i>El reposo de las aves, 1958</i> 63 x 35 cm., Hierro / escayola y temple	<i>El repòs dels ocells, 1958</i> 63 x 35 cm., Ferro / escaiola i tremp
<i>Perpendicularidad y dos triángulos, 1958</i> 63 x 35 cm., Hierro / escayola	<i>Perpendicularitat i dos triangles, 1958</i> 63 x 35 cm., Ferro / escaiola
<i>Verticalidad cilíndrica, 1958</i> 60 x 29 cm., Hierro / tabla laminada	<i>Verticalitat cilíndrica, 1958</i> 60 x 29 cm., Ferro / taula laminada
<i>Dos verticales y dos círculos, 1959</i> 60 x 29,5 cm., Hierro / tabla laminada	<i>Dues verticals i dos cercles, 1959</i> 60 x 29,5 cm., Ferro / taula laminada
<i>El humo de las fábricas, 1959</i> 60 x 30 cm., Mixta / tabla laminada	<i>El fum de les fàbriques, 1959</i> 60 x 30 cm., Mixta / taula laminada
<i>Síntesis Antropomórfica I, 1960</i> 60 x 30 cm., Mixta / tabla laminada	<i>Síntesi Antropomòrfica I, 1960</i> 60 x 30 cm., Mixta / taula laminada
<i>Síntesis Antropomórfica II, 1960</i> 60 x 30 cm., Mixta / tabla laminada	<i>Síntesi Antropomòrfica II, 1960</i> 60 x 30 cm., Mixta / taula laminada
<i>Homenaje a Manolo Gil, 1960</i> 60 x 30 cm., Mixta / tabla laminada	<i>Homenatge a Manolo Gil, 1960</i> 60 x 30 cm., Mixta / taula laminada
<i>Las treinta horas del reloj, 1960</i> 60 x 30 cm., Mixta / tabla laminada	<i>Les trenta hores del rellotge, 1960</i> 60 x 30 cm., Mixta / taula laminada
Colección Fundación Chirivella Soriano	Col·lecció Fundació Chirivella Soriano







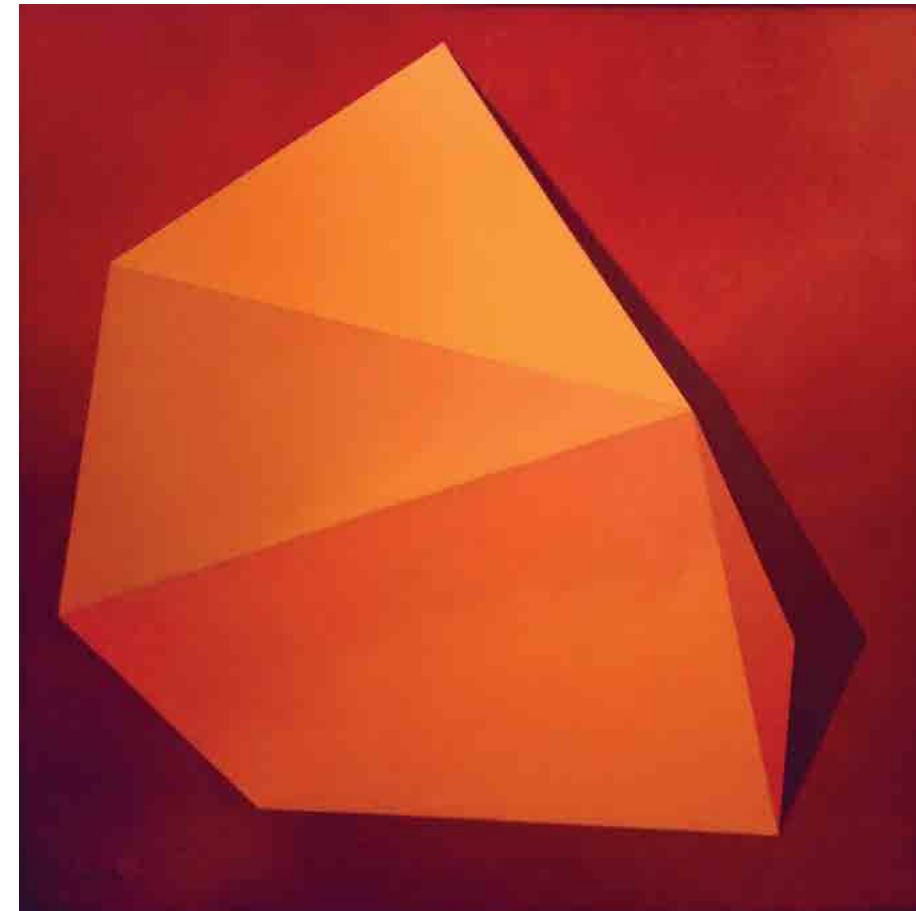




JOAQUÍN MICHAVILA

Forma emergent, 1976
80 x 80 cm., Oli / llenç
Col·lecció Ars Citerior

Forma emergente, 1976
80 x 80 cm., Óleo / lienzo
Colección Ars Citerior



JOAQUÍN MICHAVILA

Mostra d'anatomia, 1977
120 x 120 cm., Acrílic / tela
Col·lecció Fundació Chirivella Soriano

Mostra d'anatomia, 1977
120 x 120 cm., Acrílic / tela
Colección Fundación Chirivella Soriano



JAVIER CALVO

Trapezoides espaciales, 1972
102 x 100 cm., Mixta / taula
Col·lecció Fundació Chirivella Soriano

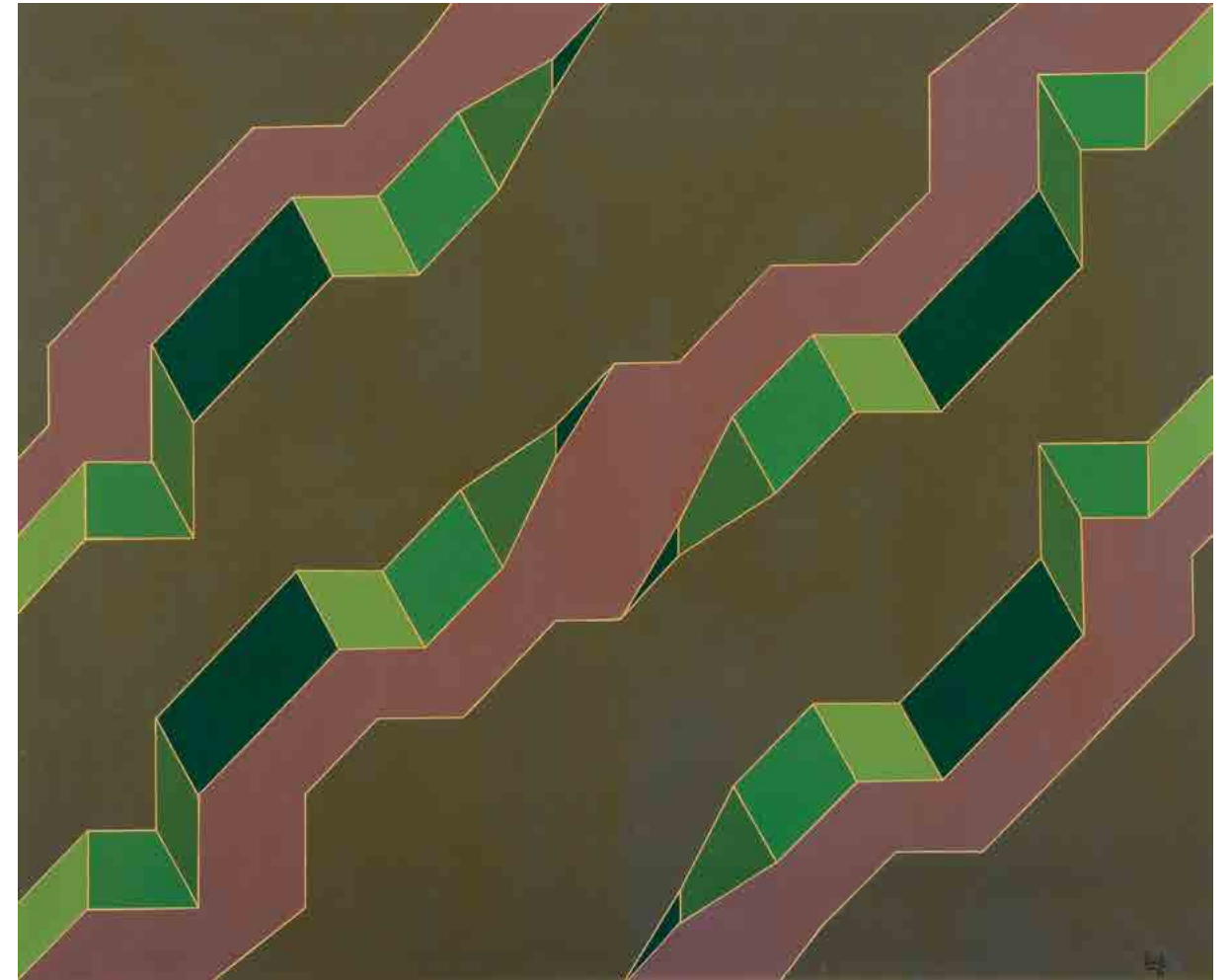
Trapezoides espaciales, 1972
102 x 100 cm., Mixta / tabla
Colección Fundación Chirivella Soriano



JAVIER CALVO

Tercer itinerari, 1973
81 x 100 cm., Acrílic / lileç
Col·lecció Fundació Chirivella Soriano

Tercer itinerario, 1973
81 x 100 cm., Acrílico / lienzo
Colección Fundación Chirivella Soriano



JAVIER CALVO

L'enfonsament del Tubentia, 1976
114 x 146 cm., Mixta / llenç
Col·lecció de l'artista

El hundimiento del Tubentia, 1976
114 x 146 cm., Mixta / lienzo
Colección del artista



ANZO, [JOSÉ IRANZO]

Anar i vindre, 1988
97 x 66 cm., Oli / llenç
Col·lecció Fundació Chirivella Soriano

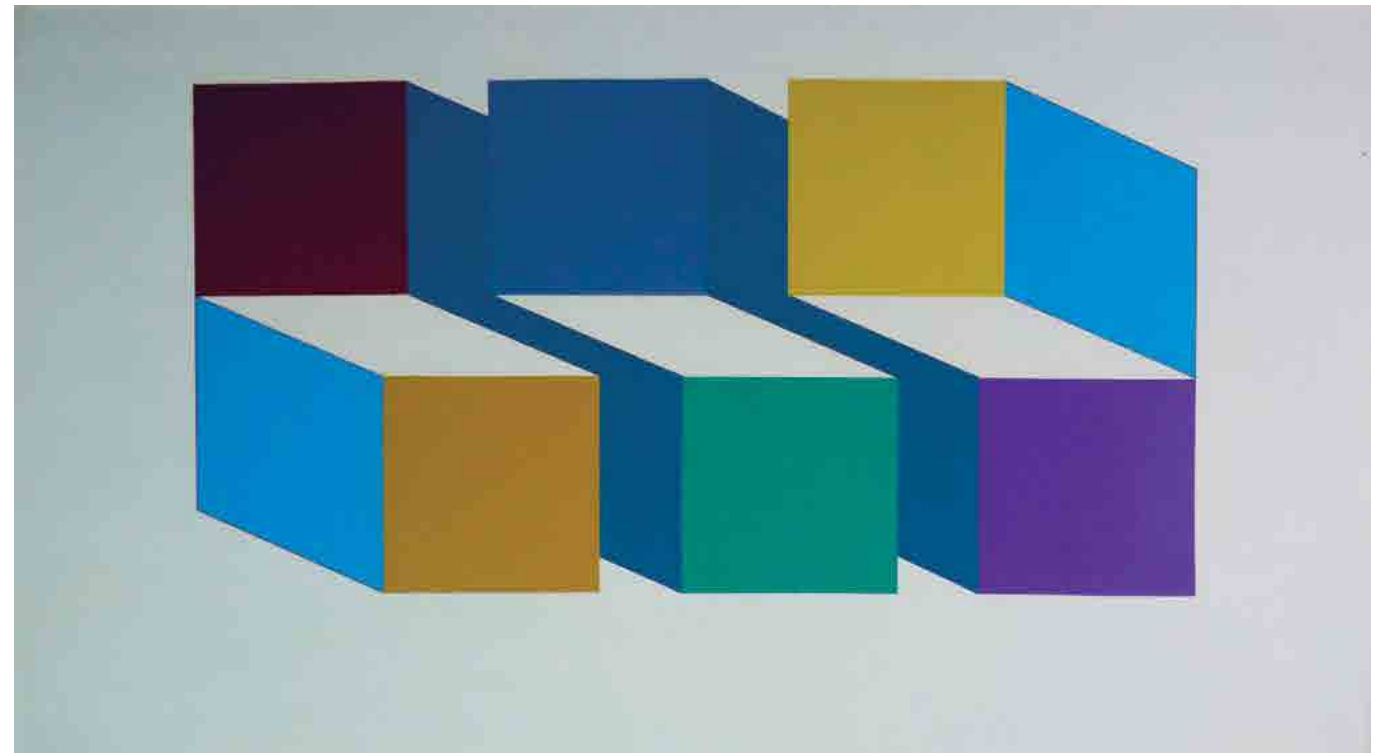
Ir y venir, 1988
97 x 66 cm., Óleo / lienzo
Colección Fundación Chirivella Soriano



JOSÉ MARÍA YTURRALDE

Figura impossible, 1969
94 x 167 cm., Acrílic / táblex
Col·lecció Ars Citerior

Figura imposible, 1969
94 x 167 cm., Acrílico / táblex
Colección Ars Citerior



JOSÉ MARÍA YTURRALDE

Prisma 4, 1972
81 x 60 x 10 cm., Acrílic / fusta
Col·lecció Fundació Chirivella Soriano

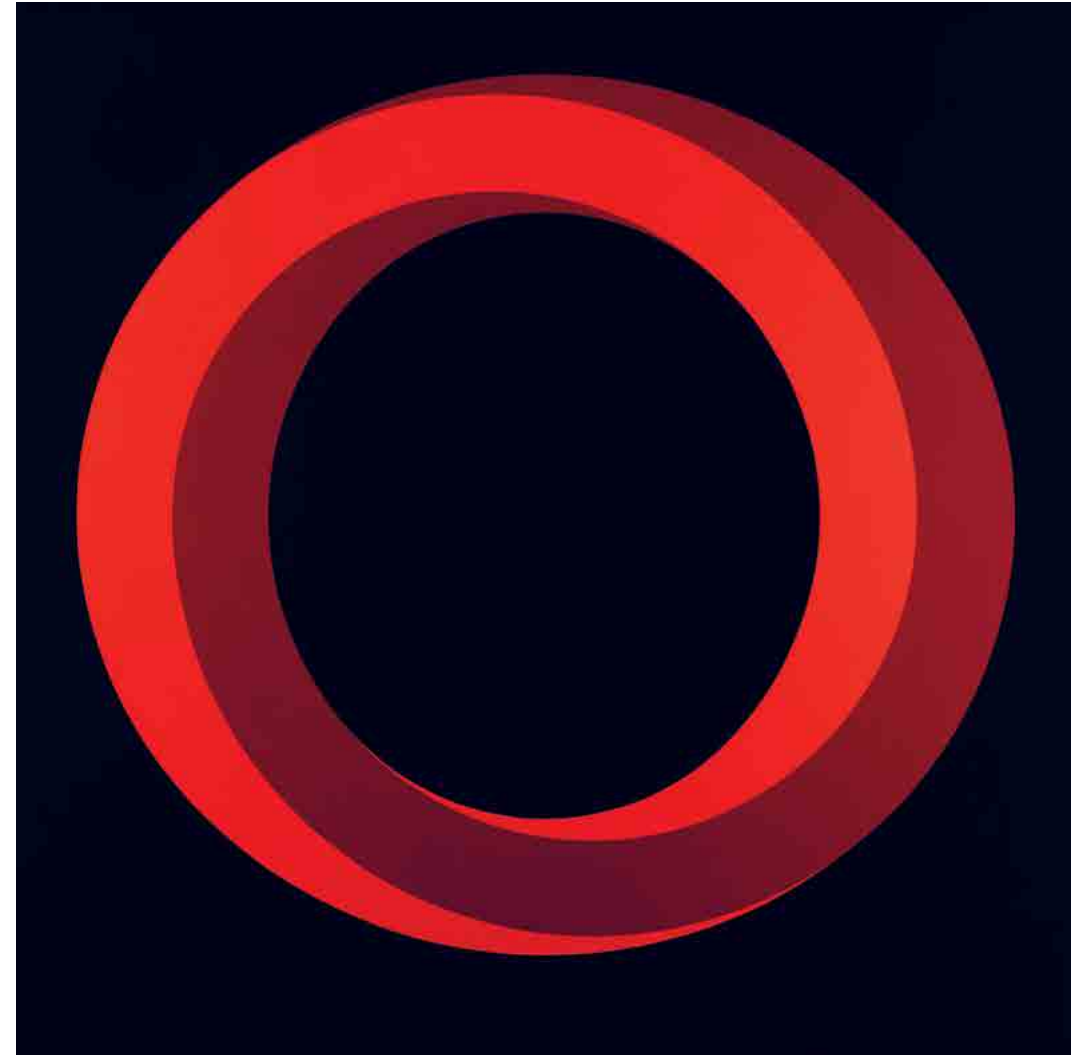
Prisma 4, 1972
81 x 60 x 10 cm., Acrílico / madera
Colección Fundación Chirivella Soriano



JOSÉ MARÍA YTURRALDE

Figura impossible, 1972
160 x 160 cm., Acrílic / llenç
Col·lecció Fundació Chirivella Soriano

Figura imposible, 1972
160 x 160 cm., Acrílico / lienzo
Colección Fundación Chirivella Soriano



JOSÉ MARÍA YTURRALDE

Estructures, 1978
69 x 69 cm., Acrílic / fusta
Col·lecció Fundació Chirivella Soriano

Estructuras, 1978
69 x 69 cm., Acrílico / madera
Colección Fundación Chirivella Soriano



JORDI TEIXIDOR

En el principi, 1971
56 x 69 x 5 cm., Oli / fusta
Col·lecció Fundació Chirivella Soriano

En el principio, 1971
56 x 69 x 5 cm., Óleo / madera
Colección Fundación Chirivella Soriano



JORDI TEIXIDOR

Accident, 1971
160 x 90 x 10 cm., Oli / Fusta
Col·lecció Fundació Chirivella Soriano

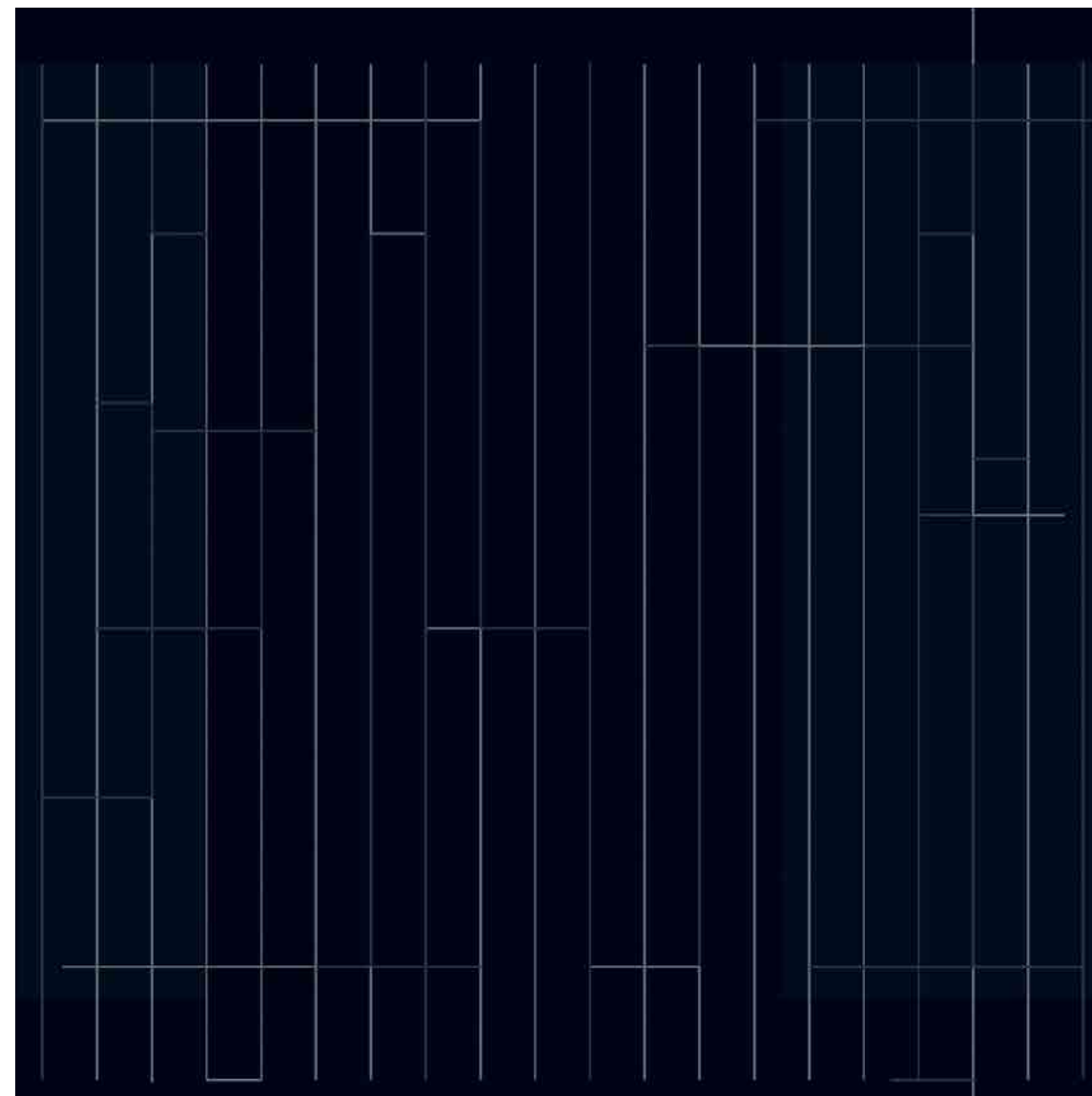
Accidente, 1971
160 x 90 x 10 cm., Óleo / madera
Colección Fundación Chirivella Soriano

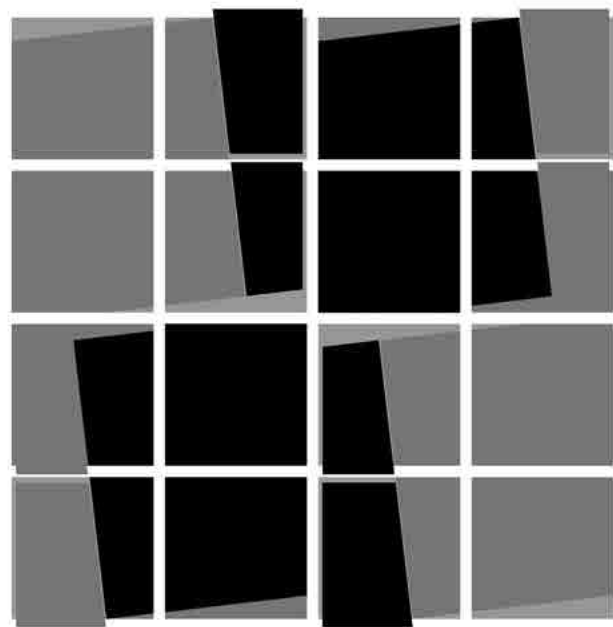


MARTÍN NOGUEROL

S/T Sèrie camins abstractes, 2006
195 x 190 cm., Acrílic / llenç
Col·lecció Fundació Chirivella Soriano

S/T Serie caminos abstractos, 2006
195 x 190 cm., Acrílico / lienzo
Colección Fundación Chirivella Soriano

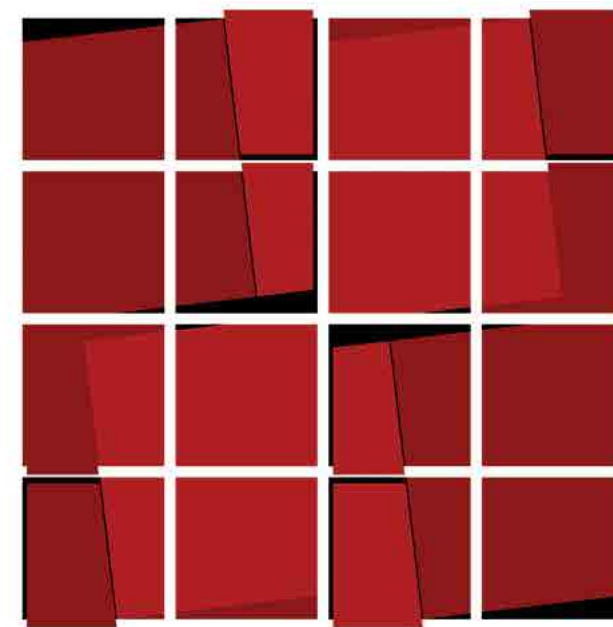
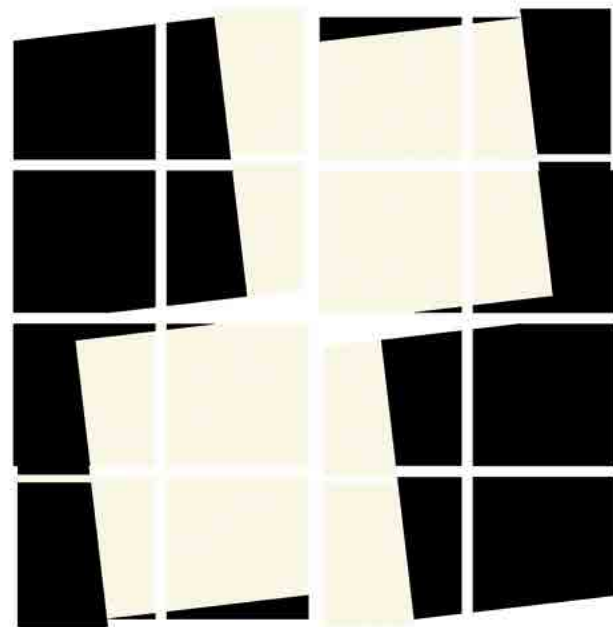




MARTÍN NOGUEROL

Sèrie retorn a EM G, 1996
 70 x 50 cm. c/u, Tinta / paper
 Col·lecció Fundació Chirivella Soriano

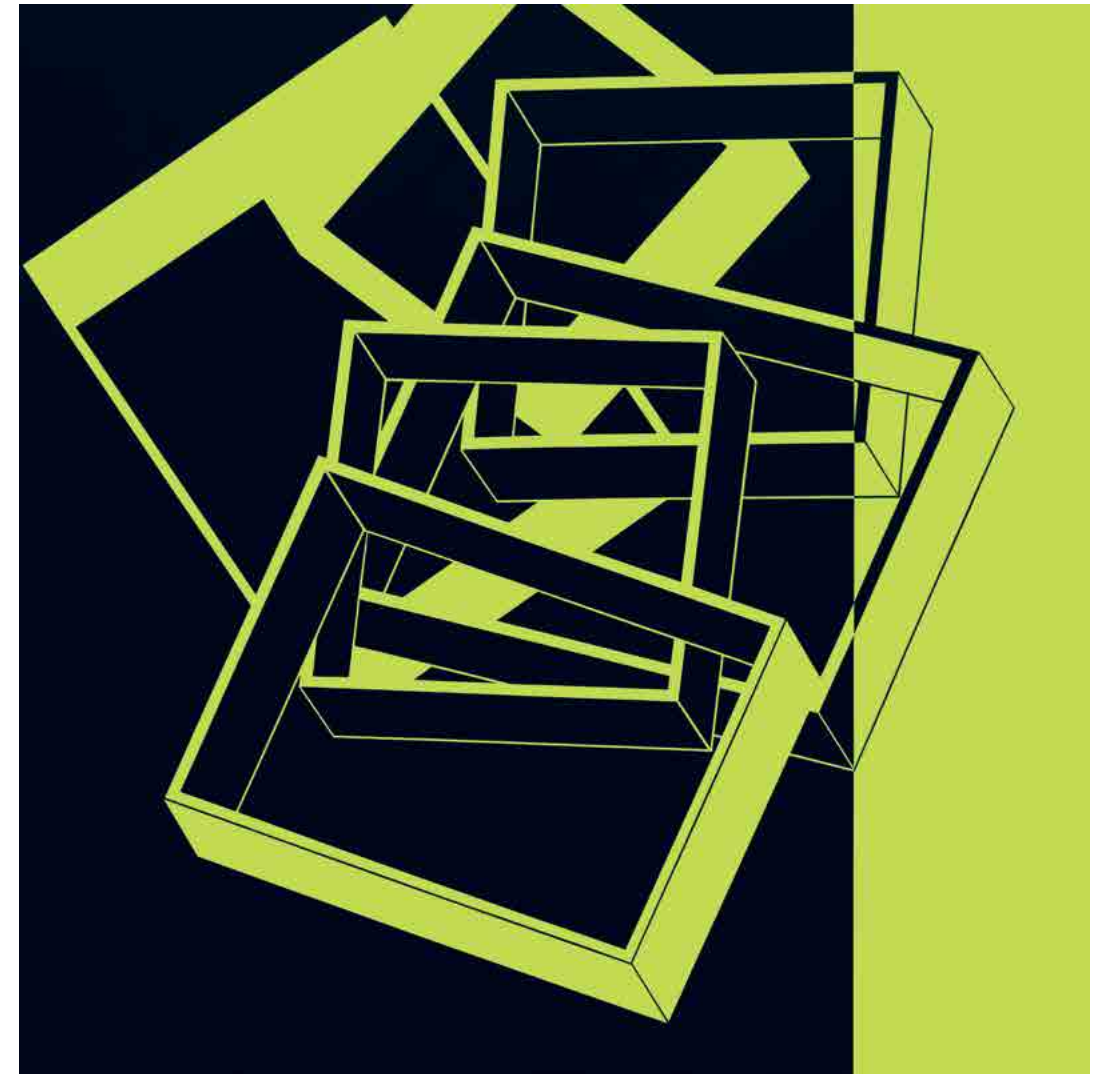
Serie regreso a EM G, 1996
 70 x 50 cm. c/u, Tinta / papel
 Colección Fundación Chirivella Soriano

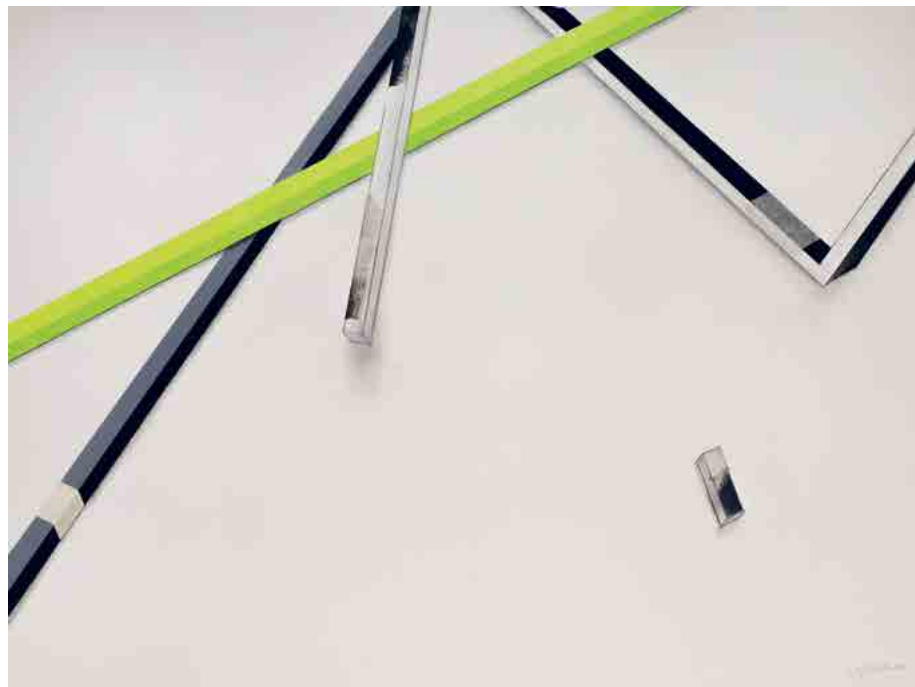


ENCARNA SEPÚLVEDA

De la sèrie Trenant el temps, 2019
180 x 180 cm., Acrílic / tela / taula
Col·lecció Fundació Chirivella Soriano

De la serie Trenzando el tiempo, 2019
180 x 180 cm., Acrílico / tela / tabla
Colección Fundación Chirivella Soriano

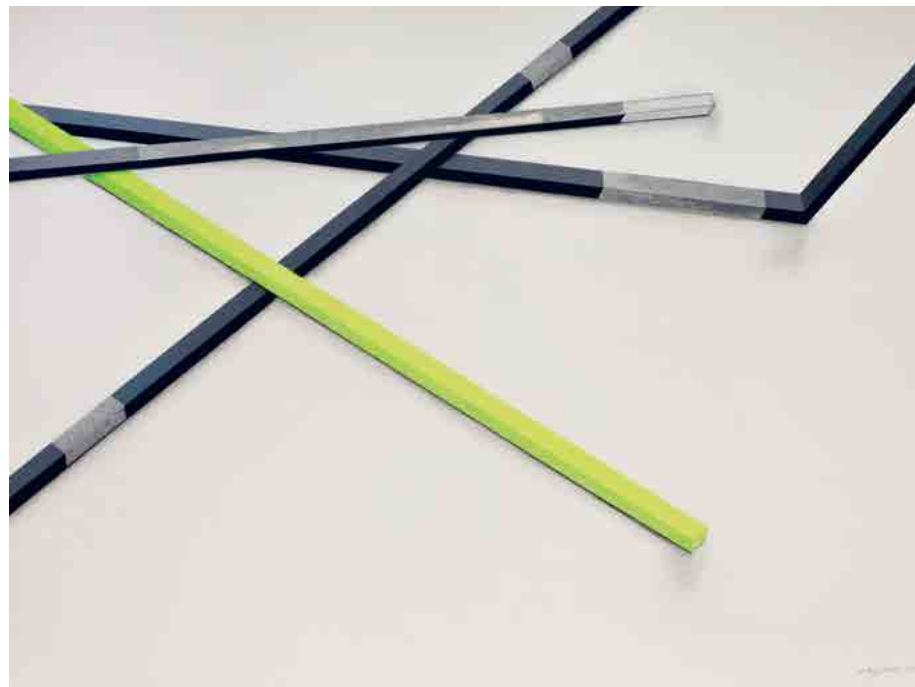




ENCARNA SEPÚLVEDA

De la sèrie Trenant el temps, 2019
 75 x 100 cm. c/u, Acrílic, grafit / paper cotó
 Col·lecció de l'artista

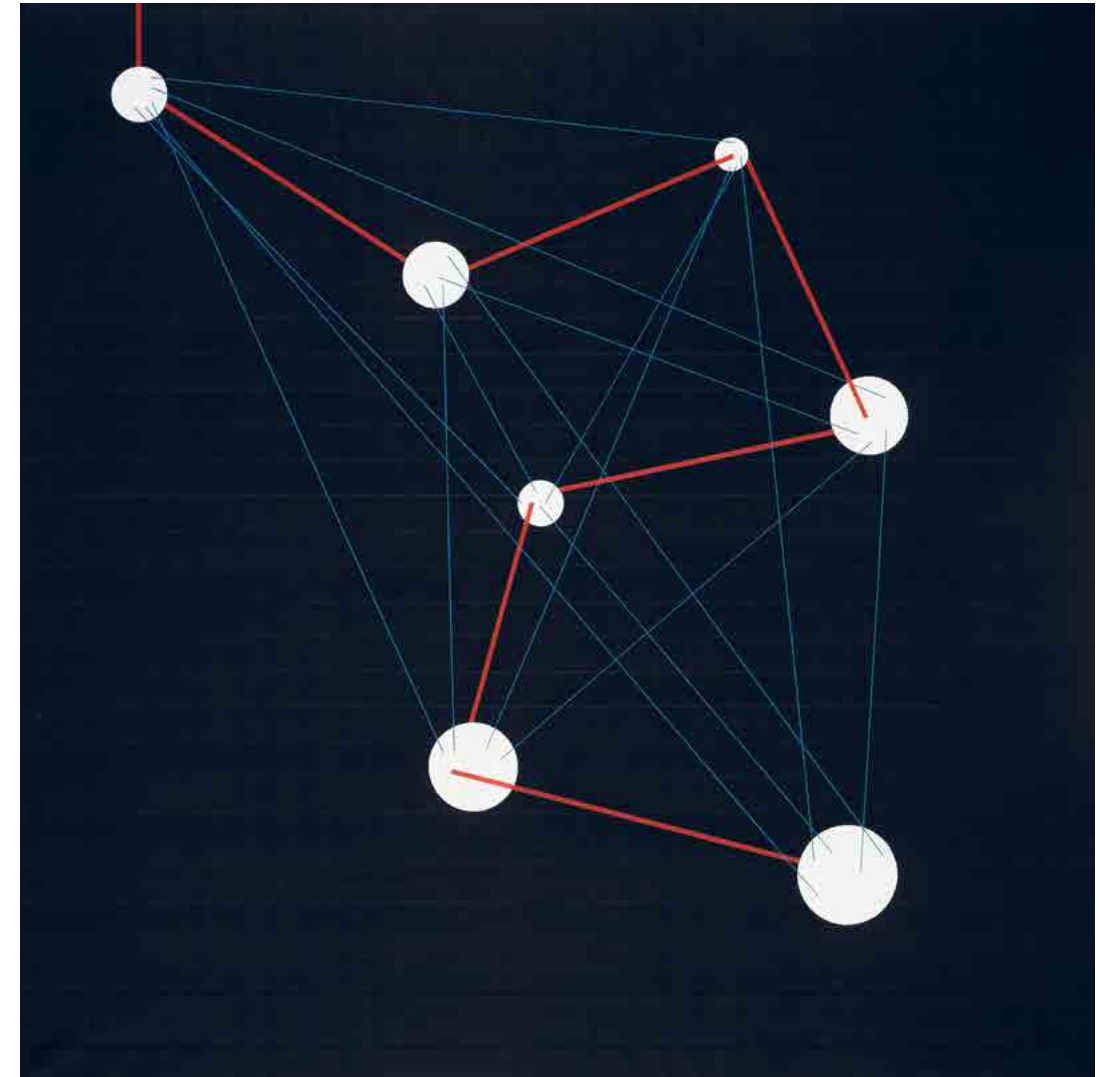
De la serie Trenando el tiempo, 2019
 75 x 100 cm. c/u, Acrílico, grafito / papel algodón
 Colección de la artista



PATRICIA BONET

Imaginarium composició I, 2012
150 x 150 cm., Acrílic / tela
Col·lecció de l'artista

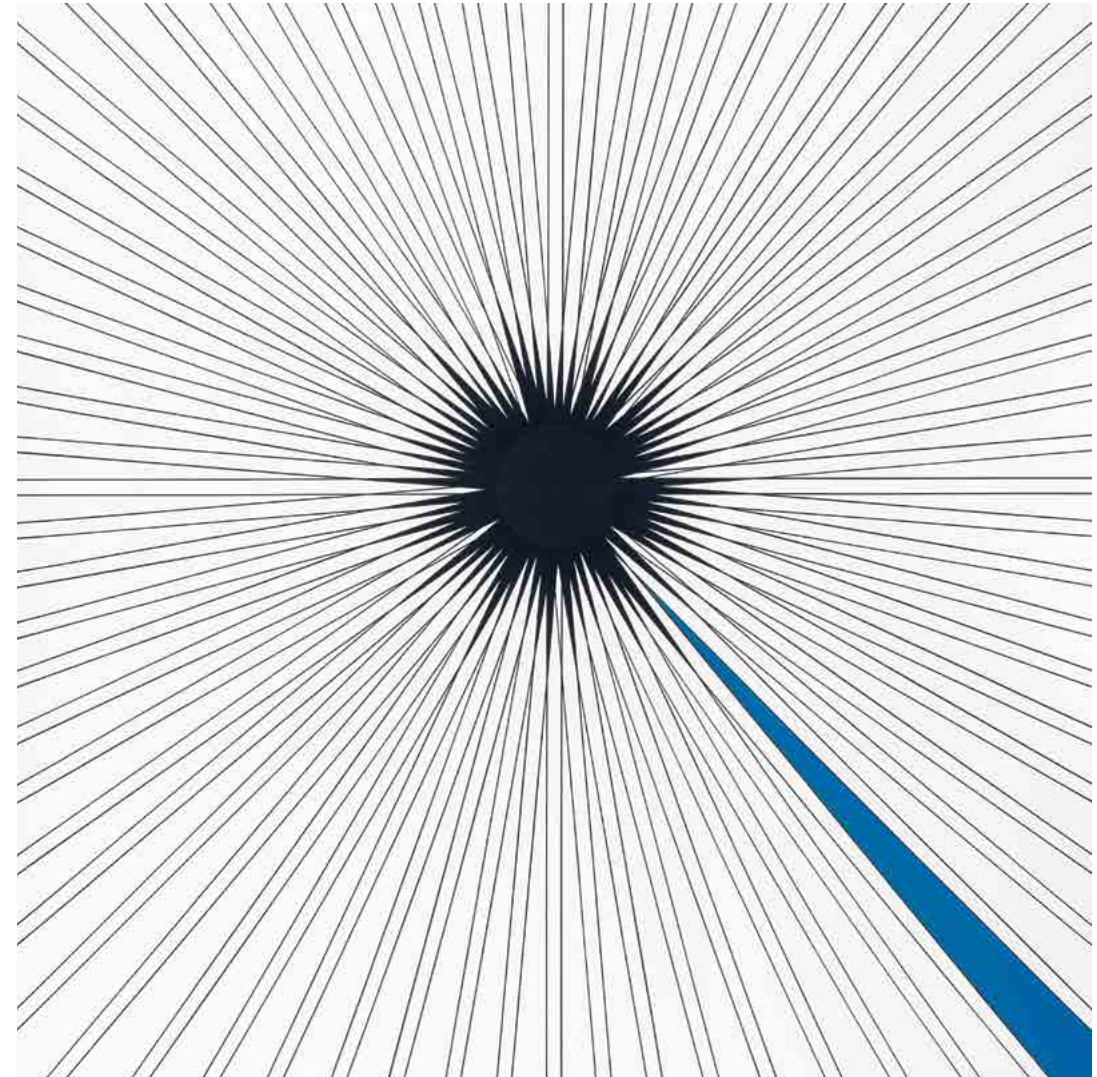
Imaginarium composición I, 2012
150 x 150 cm., Acrílico / tela
Colección del artista



PATRICIA BONET

Imaginarium composició II, 2012
150 x 150 cm., Acrílic / tela
Col·lecció de l'artista

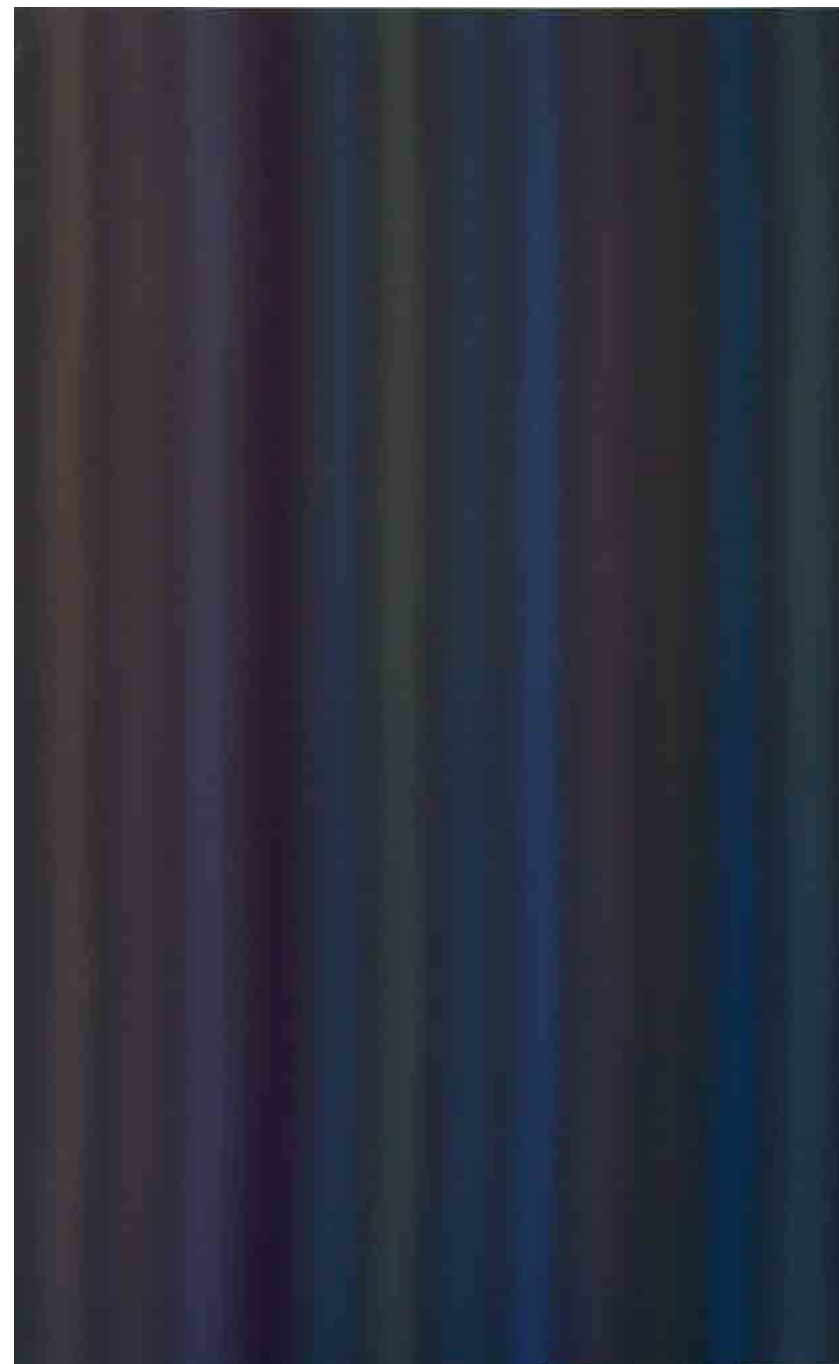
Imaginarium composición II, 2012
150 x 150 cm., Acrílico / tela
Colección del artista

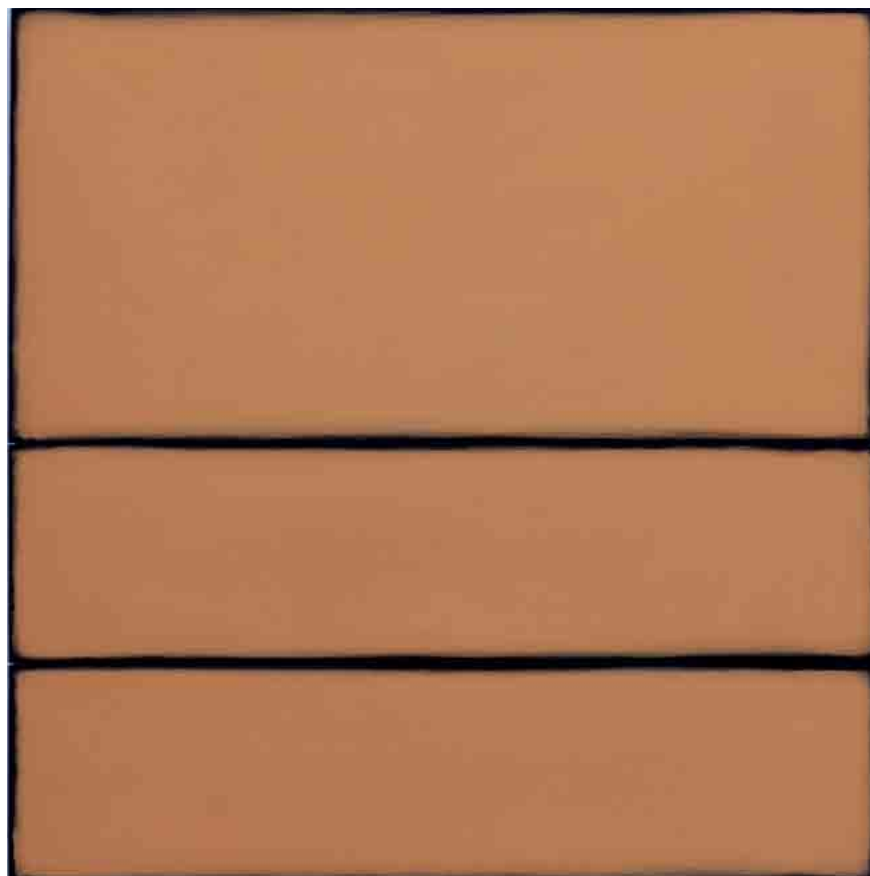


FERRAN GISBERT

Temple 5, 2013
250 x 190 cm., Acrílic / tela
Col·lecció de l'artista

Templo 5, 2013
250 x 190 cm., Acrílico / tela
Colección del artista

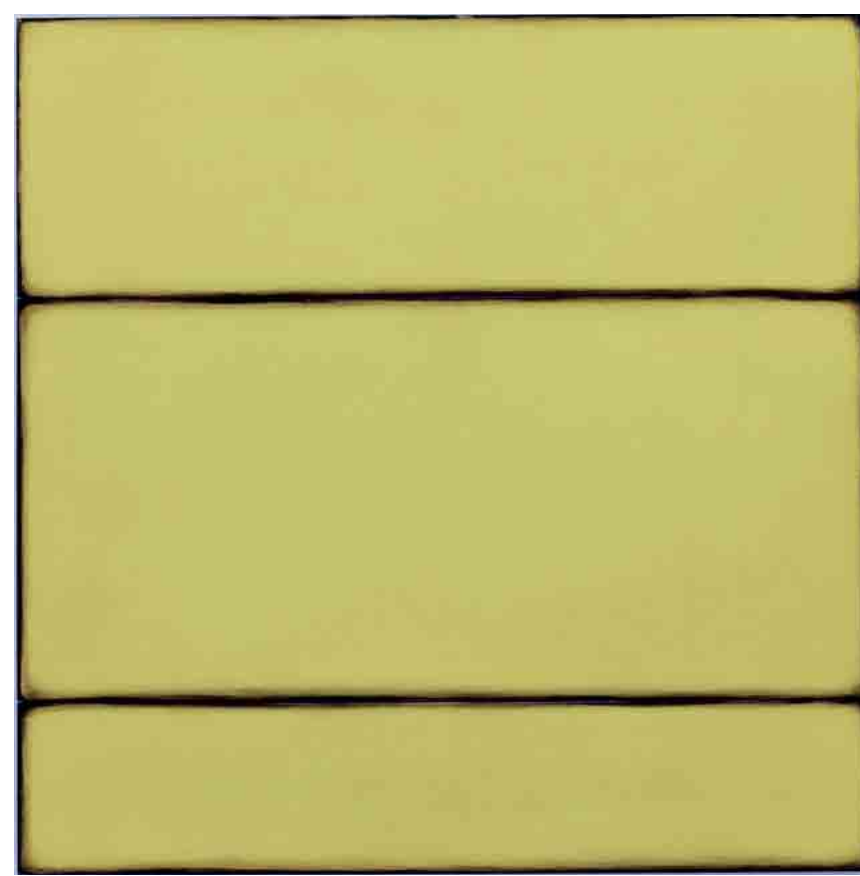
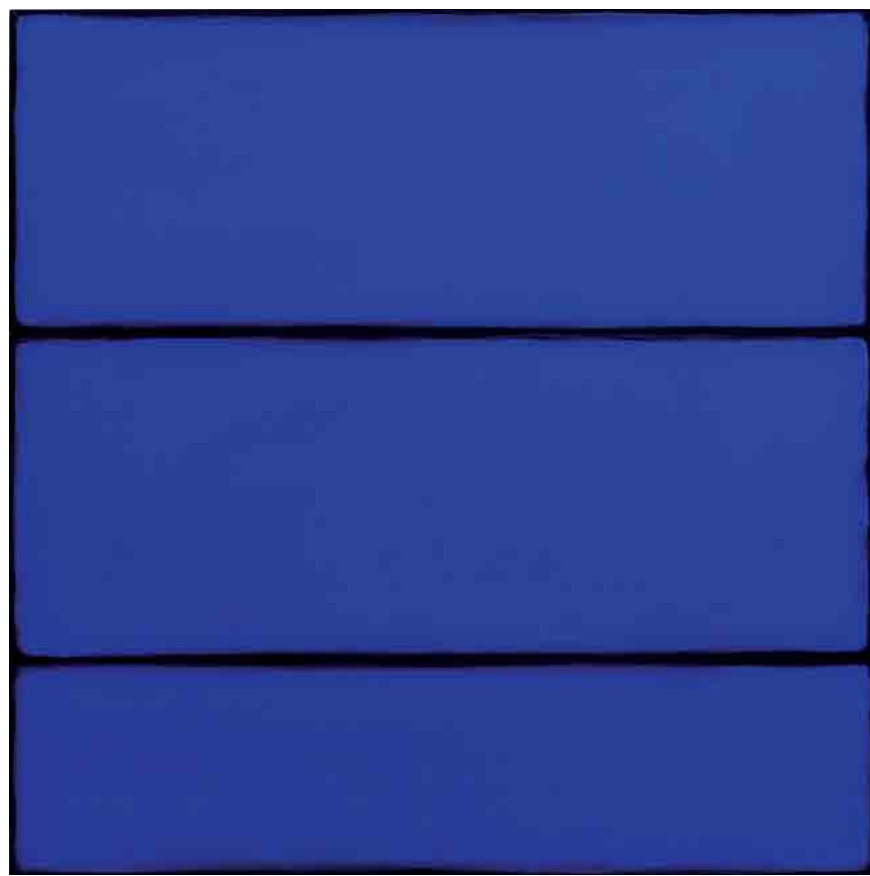




OLIVER JOHNSON

Triptic s/t, 2019
100 x 100 cm. c/u, Pintura de cotxe / alumini
Col·lecció de l'artista

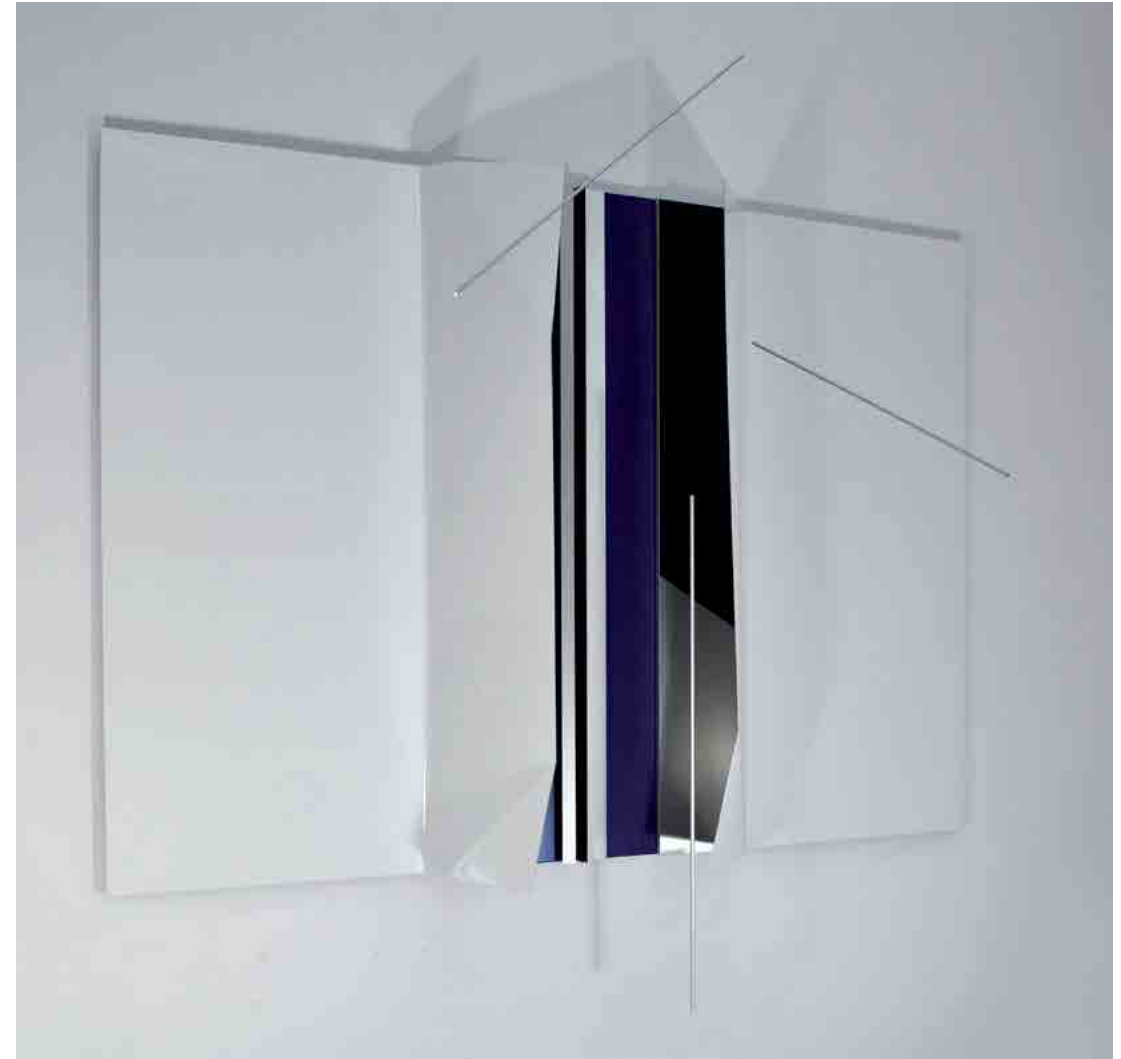
Triptico s/t, 2019
100 x 100 cm. c/u, Pintura de coche / aluminio
Colección del artista



ROBERT FERRER I MARTORELL

Serie Porta a l'invisible, 2017
90 x 130 x 20 cm., Alumini, composite, PVC, niló
Col·lecció Ars Citerior

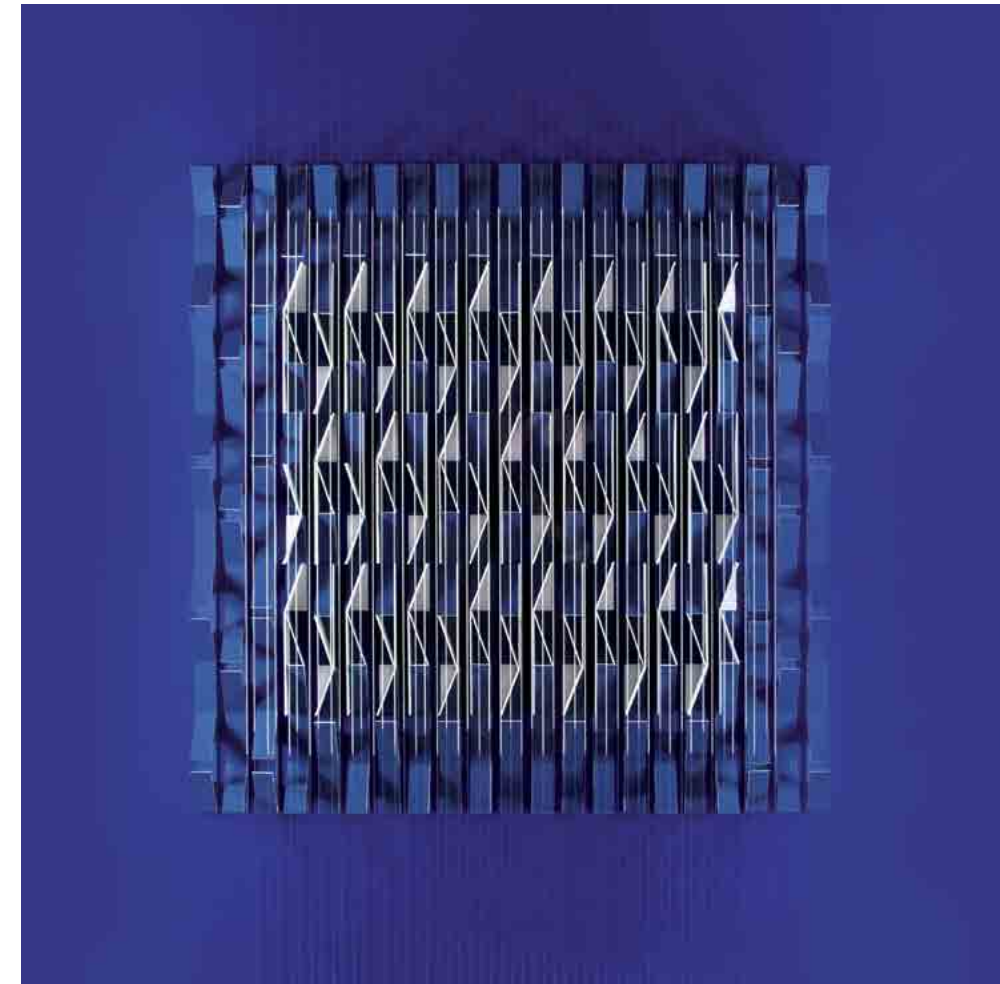
Serie Porta a l'invisible, 2017
90 x 130 x 20 cm., Aluminio, composite, PVC, nylon
Colección Ars Citerior



ROBERT FERRER I MARTORELL

Serie Estructures en construcció, 2020
100 x 100 x 9,5 cm, Paper, niló, metacrilat / fusta
Col·lecció Ars Citerior

Serie Estructures en construcció, 2020
100 x 100 x 9,5 cm, Papel, nylon, metacrilato / madera
Colección Ars Citerior





**AJUNTAMENT
DE VALÈNCIA**



CULTURAL VALÈNCIA



Fundación
Chirivella
Soriano