

## INTERLUDIOS DE YTURRALDE. CRÓNICA DE UNA EVOLUCIÓN.

Desde que la modernidad vino a delimitar los ámbitos operativos de la ciencia, de la filosofía, la teología y el arte, existe una saga de artistas que se resiste a la progresiva especialización disciplinar por la que se viene disgregando la unidad cultural de occidente.

En el arte contemporáneo, tal resistencia no sólo se ha manifestado bajo la forma de una evasión romántica que, no exenta de cierto candor, posibilita el libre ejercicio especulativo de un utopismo más o menos absoluto, sino que también se ha presentado formulada desde el compromiso con la historia, en el esfuerzo consciente por impedir un proceso contemplado como síntoma de una degradación más profunda que aliena al ser humano.

El origen de esta escisión se halla precisamente en la base histórica de la modernidad, justo en el momento en que la universalidad de la cultura medieval se rompe en el seno de unas generaciones que pretendieron engrandecer su legado. El Renacimiento planteó la espectacular revisión de los principios culturales, traduciendo la complejidad del universo natural a la razón geométrica y, haciendo de la perspectiva lineal el nexo aglutinante, propuso al arte como lugar común donde ciencia y filosofía se fundían en la trascendencia teológica de la proporción matemática aún divinizada.

Desde el *Parangón* del tratado leonardino hasta nuestros días, la historia del arte no ha cesado de plantear formulaciones a cuyo conjuro han sido asimiladas las verdades de la ciencia. La proverbial gama de proyecciones que las estructuras matemáticas presentan en los diferentes modos de clasicismo, la incorporación a la pintura de conclusiones extraídas del estudio de las leyes ópticas, la utilización de la psicología mediante la sistemática de las leyes gestálticas o la asimilación de las contemporáneas teorías de la comunicación son algunos de los hitos que jalonan los intentos conciliadores de la perdida unidad natural, ética y estética.

A estas alturas de su obra, a nadie puede sorprender el hecho de que inscribamos a José María

Yturralde entre aquellos artistas que conciben la plástica como un sistema osmótico que permite una respiración coordinada con la ciencia. Es la suya una vocación de Renacimiento que tiende a concebir la actividad intelectual desde la unidad orgánica de la multiplicidad disciplinar, impulsándolo a transgredir el hermetismo cultural de los recintos estancos, caminando por el borde de los abismos alzados entre los distintos sistemas del conocimiento.

Fue a mediados de los años sesenta cuando se produjo la especial conjunción de inclinaciones personales y conocimientos adquiridos que señalan el comienzo de su carrera. En primer lugar el abandono del informalismo con plena conciencia de su rechazo, tanto en su concepción europea como en su versión norteamericana. El conocimiento de las poéticas abstractas de vanguardia, ya en su vertiente lírica kandinskyana —de la que tuvo prontas noticias en su condición de discípulo de Alfons Roig—, como en la racional neoplástica de Mondrian. Su fascinación por la lógica argumentativa del experimentalismo cromático de Josef Albers. El estudio de la física óptica en la Universidad de Valencia. Sus contactos con la estética numérica de Max Bill, el Op-art de Vasarely, el luminocinetismo de Schöffer y, finalmente, su proximidad con el discurso ideológicamente comprometido de Aguilera Cerni, son componentes que explican su adhesión a una poética que, presidida por una ética cuyo origen se halla en el constructivismo ruso y en la Bauhaus, pretende la acción social del arte mediante el estudio científico del diseño y su integración funcional en la arquitectura, haciendo de las artes plásticas una forma de investigación a la búsqueda de una comunicabilidad universal contemplada en la significativa expresión del arte *antes del Arte*.

En este contexto ha de comprenderse el sentido de los estudios encaminados a la *generación automática de formas plásticas* que, según el mismo Yturralde, debían surgir de una «... *eficacia comunicativa y por lo tanto responder a una «intención» creando un estado de control exhaustivo de las formas y medios expresivos, en*



concordancia con una información adecuada de los datos, estímulos de las formas y colores, direcciones lógicas pregnantes, luz, movimiento, etc., y su utilización racional en la expresividad».<sup>(1)</sup>

Este posicionamiento o, mejor, esta declaración de principios, parece una expresión sintética del modelo comunicacional de Lasswell. Persigue la formulación de un lenguaje capaz de introducir elementos de índole racional en la expresividad, legítimándolo científicamente como transmisor de las oscilaciones emocionales del «universo tenso y paradójico en que vivimos»<sup>(2)</sup> con plena garantía de entendimiento.

Los años sesenta suponen su familiarización con las teorías de la comunicación y fundamentalmente con la Teoría Matemática de la Información. En ella y en el conocimiento de la obra de Arnheim podemos considerar basados conceptos tales como el de redundancia o el de entropía, así como la contradicción de sus acepciones según sean definidas en el terreno de la información o en el estructural perceptivo. Tales conceptos sostienen las reflexiones plásticas con las que se inicia uno de los aspectos más interesantes en la obra de Yturralde: la definición de una oposición existencial entre la estructura formal visible y su negación paradójica.

Las *Figuras Imposibles* fueron el primer derivado de este planteamiento. Estructuradas siguiendo exhaustivamente la ortogonalidad del espacio euclídeo, estas figuras ven perturbado su natural proceso de configuración mediante la resolución imprevista de la perspectiva axonométrica. El espectador, cuyas conexiones gestálticas en el proceso de formación de *patterns* se fundamentan en la previsibilidad parcial de lo que seguirá, partiendo de la información visual que precede, se ve sorprendido ante lo no-pre-visto. De esta manera la ruptura de la lógica visual euclídea genera una situación de confusión en la facultad que permite efectuar las conexiones estructurales entre los distintos elementos de la forma, situación que se transforma a su vez en un sentimiento de perplejidad que hace explícito el entramado emotivo del universo humano en conflicto.

El espectador se ve obligado a reconocer su error al entender como sólidas estas figuras cuya única posibilidad de existencia se halla en el plano bidimensional. La figura deviene así en *Figura* cuya existencia se urde en un *topos* en el que las leyes de la física tridimensional pueden ser burladas. Finalmente, la relación establecida entre la previsibilidad estructural y su interrupción sorpresiva, resulta ser

la forma en que se expresa el universo metafísico de la complejidad humana.

Su adscripción idealista otorga a la obra de Yturralde un interés espiritualista que la humaniza y que, creemos, ha sido poco considerada hasta la fecha. Si desde una posición puramente teórica establece una concepción epistemológica por la que son necesarios postulados racionales que, a priori, planifiquen la acción del artista, desde el punto de vista espiritual, nunca exento de cierto grado de misticismo, se admite la presencia de lo aleatorio, de la imposibilidad de ordenar todos los factores que concurren en cualquier proceso humano. Existe un patente desagrado ante la arbitrariedad y existe una voluntad expresa de lograr que la obra tenga su base en leyes racionalmente planteadas en conexión con principios científicos, pero esto no impide que, de una manera o de otra, siempre se halle presente una componente que escapa al dominio de la lógica. Precisamente, lo que nos intriga en el artista conque es la manera en que hace patente el factor aleatorio, lo imprevisible de la existencia humana. Lo verdaderamente paradójico en el caso de las *Figuras Imposibles* es precisamente la apariencia científica que adquiere la paradoja.

A principios de los años setenta su obra comienza a experimentar un cambio en las estrategias de configuración teórica, que le lleva a desplazar su centro fundamentador desde los principios de eficacia comunicacional hasta la preocupación por la representación de la naturaleza misma de la estructura espacial, que se define como «conjunto soporte básico que conforma una totalidad significativa, y físicamente estable, capaz de provocar una respuesta emocional característica».<sup>(3)</sup>

La nueva estrategia debía poner de manifiesto las estructuras que conectan la experiencia del espacio ilimitado, no configurado, con el espacio acotado que, según el artista, aparece «instintivamente ligado a las formas geométricas que parten del cuadrado».<sup>(4)</sup> Sus

(1) Yturralde, J.M<sup>o</sup>.: *Generación automática de formas plásticas*, Madrid, 1969.

(2) *Ibidem*.

(3) Yturralde, J.M<sup>o</sup>.: Texto de presentación de la exposición realizada en la Galería Juan Mas, Madrid, 1975. La misma definición es realizada en el catálogo de la exposición Yturralde, Galería Lucas, Gandía, 1978.

(4) *Ibidem*. Es preciso subrayar la utilización del término *instintivamente* para resaltar, una vez más, la naturaleza, no racional sino intuitiva, que el propio Yturralde otorga a la relación original de un proceso que desemboca, en la regularización geométrica del vacío.



estudios sobre la óptica del láser y el conocimiento de sus posibilidades de diseño tridimensional, le permiten concebir proyectos como *Nubes y estructura de láser*, cuyos bocetos son expuestos en la muestra que comentaremos más adelante. En estos proyectos se revela la ambición de estructurar el espacio infinito estableciendo relaciones entre el caos fluido e imprevisible del éter y la estructura geométrica dibujada a una escala cósmica.

En este sentido el año 1975 marca un hito significativo en su carrera. La beca concedida por la fundación March para cursar estudios de geometría en el Center for Advanced Visual Studies del Massachusetts Institute of Technology, le permite familiarizarse con las teorizaciones de la multidimensionalidad y la espacialidad riemanniana, cerrándose así el ciclo de investigación iniciado a principios de la década sobre la estructuración del espacio al incorporar a su obra el concepto de *hipersólido*.

A partir de este momento Yturralde abandona la concepción euclídea del espacio y analiza las posibilidades plásticas de los postulados extraídos de las matemáticas aplicadas a la astronomía más actual. Verifica la estructuración del espacio ilimitado como contenedor de sólidos geométricos de más de tres dimensiones y, asimismo, estudiando a Riemann, se abrirá a las posibilidades conceptuales que brinda la comprensión del espacio curvo.

En este intento de actualización científica de la creación plástica, sigue vigente el compromiso ético adquirido en la década anterior. La contribución a la mejora de las condiciones sociales por medio de la incidencia del arte en el espíritu del ser humano realizada a través de la manipulación de sus sistemas perceptivos: «... colaborar en la investigación del correcto uso y adecuación del espacio a las necesidades y posible mejora de las condiciones de interrelación espacial entre los hombres, la naturaleza y las fuentes energéticas, su consumo y distribución refiriéndome fundamentalmente a todo tipo de estímulos sensoriales que a través del espacio y del tiempo «informan» estructurando nuestra experiencia perceptiva».<sup>(5)</sup>

La elaboración de la obra viene determinada por una doble consideración: la que se delimita en lo plástico como arquitectura y la que atiende a las necesidades emotivas. Es lo que Yturralde denomina sentido *matemático* y *vivencial*<sup>(6)</sup> respectivamente. No se trata de una búsqueda sistemática de los signos geométricos elementales que se funden en la percepción para la generación de supersignos, se trata, como en el caso de las *Figuras Imposibles*, de

evidenciar plásticamente, en su condición gestáltica, la naturaleza de dichas estructuras en su relación con la emoción humana.

Desde el aspecto matemático-arquitectural, la edificación del espacio aparece en toda su dimensión como un proceso que comienza en el ámbito de la geometría tridimensional con el punto, continúa con la línea y el plano para generar el volumen y, desde aquí, proyectarse a un universo *meta-euclídeo* que se contempla como *hiper-espacio* de N dimensiones, *imposible* en un mundo tridimensional.

Considerando la cuestión en sentido vivencial-expresivo, tal postura aparece claramente inmersa en un idealismo que obvia las condiciones del entorno material en que se dan las relaciones emocionales. Basada en el conocimiento científico, la obra de Yturralde hace presente estructuras cuya posibilidad se sitúa en un mundo que se nos define inminente y necesario. Es decir, un ejercicio de metafísica por el cual el universo matemático ha sido dotado de consistencia actual, para igualarse con una tensión espiritual situada —más allá de toda consideración material— en el existencial ontológico.

Hay en esta actitud una revisión del *Timeo* platónico similar en su sentido constructivo a la efectuada por el Quattrocento italiano, precisamente allí donde se dice «... todos los géneros constituidos de esta manera recibieron de él su figura, por la acción de las Ideas y los Números. Pues, en la medida en que era posible, de estos géneros... el Demiurgo ha hecho un conjunto, el más bello y mejor».<sup>(7)</sup> Yturralde iguala la Idea al elemento pregnante, el número a la ley gestáltica y el demiurgo al artista, pero éste no confecciona los *sólidos dependientes* propios del mundo de las sombras, sino las figuras relucientes de un nuevo lugar *hiperuranos*. La verdad del meta-espacio matemático, no

(5) Yturralde, J.M.: Texto realizado para la presentación de la serie *Cuadrados*, Galería Sem, Madrid, 1973. El mismo compromiso se detecta en otro texto realizado 5 años después: «En un mundo cada vez más «disminuido» por los avances tecnológicos, la densidad de población y los residuos resultantes de la industrialización y el consumo desmesurado, es un imperativo para el diseñador responder adecuadamente a esta problemática con unos criterios claros referentes al espacio, sus grados de libertad operativa y relaciones con problemas entre el hombre con otros hombres, su propia existencia y la del resto del universo.» Yturralde, J.M.: Catálogo de la exposición *Yturralde*, Galería Lucas, Gandía, 1978.

(6) Tales calificaciones pueden leerse en el texto presentado por el artista para el catálogo de la exposición *Yturralde*, Galería Lucas, Gandía, 1978.

(7) Platón, *Timeo*, 53 b.



perceptible, explica la naturaleza emocional de lo espacial percibido, no en cuanto lo fenoménico pueda influir en el espíritu humano, sino al contrario, como proyección nouménica del espíritu en el fenómeno.

Aunque en los años setenta la estrategia comunicacional deja su lugar preponderante a la estructural —que sigue siendo el eje radical de su obra—, los principios poéticos permanecen constantes al basamentarse en la justificación científica de lo instintivo. El poema es recitado con la elegancia geométrica de la ecuación matemática, la racionalidad de la exposición manifiesta la primacía de lo volitivo, la razón tasa lo decible, la inteligencia prevalece ante la intuición y la imprevisibilidad expansiva de lo *dionisiaco* palpita agazapada bajo la apariencia estructurada de lo *apolíneo*.

Los años ochenta representan en la obra de Yturralde una derivación lógica de los planteamientos estructurales aplicados en la década anterior. Las *Estructuras Volantes* son una transposición literal de su inquietud por estructurar el espacio ilimitado según los principios de la geometría contemporánea.

Sus *cometas*, confeccionadas según una funcionalidad geométrica de la que extraen tanto su aspecto formal como su propia capacidad de vuelo, son en sí mismas *ejemplos* de cómo se han de construir los puentes entre la ciencia, la tecnología y el arte. Hay en ello una referencia al pensamiento filosófico de la antigüedad clásica, en la medida en que atribuye las propiedades físicas y espirituales del ser a la armonía matemática detectable en sus formas. Parece un tributo casi reverencial a los principios establecidos en el *Timeo*.

Platón, determina las formas originales de los elementos físicos relacionando la construcción de los cuerpos materiales con *Figuras* de perfección absoluta. A éstas quedan vinculados mediante un nexo matemático, una relación armónica de la que emanan sus propiedades. Los seres naturales son comprendidos como el resultado de la acción del demiurgo sobre cinco cuerpos regulares que condicionan la materia estableciendo una relación esencial entre su configuración y sus propiedades físicas: el fuego es asignado al tetraedro, la Tierra al hexaedro, el aire al octaedro, el agua al icosaedro y como símbolo del topos suburanos el dodecaedro. Para Yturralde «*estos conceptos siguen siendo válidos a nivel geométrico, e incluso se afirman en el crecimiento de las partículas elementales, de estructuras básicas atómicas y moleculares, de acuerdo con las teorías, por ejemplo, de Pauling y Fuller sobre estructuras «empaquetadas»*».<sup>(8)</sup>

Cuando contemplamos las estructuras de Yturralde en pleno vuelo no podemos dejar de acordarnos de los proyectos ideados para el diseño tridimensional con el láser. Pero si allí su aproximación hologramática se efectuaba desde la estructuración estática, la inquietud que preside el desarrollo de las *Estructuras Volantes*, posteriores a su encuentro con la relatividad multidimensional, es dinámica.

Hemos contemplado estas estructuras expuestas en recintos cerrados, colgadas en diferentes posiciones, como queriendo reorganizar el espacio de las salas donde han sido expuestas. También las hemos visto *encerradas* en el espacio rectangular de fotografías, pero «*su ubicación óptima no es evidentemente un interior, su lugar es ambicioso, es el espacio, el cielo, el acontecimiento que se produce un día concreto*».<sup>(9)</sup>

La oscilación de estas estructuras en el extremo de la cuerda quiebra la rígida ortogonalidad de las coordenadas cartesianas dominadas por la acción de la gravedad. Sus estructuras hexaédricas —*Figura* de Tierra— resultan en esto ejemplares. La ordenación estructural del infinito ha de verificarse mediante las seis direcciones aristotélicas que dotan de sentido la inmensidad del espacio ilimitado. Pero, movido por la fuerza imprevisible del viento, libre del férreo dictado de la constante gravitatoria, la ordenación de las direcciones que establece el hexaedro burla la lógica previsible de la ortogonalidad estática.

El principio ordenador unidireccional estalla multiplicado por el dinamismo imprevisible del viento. «*El espacio observado desde las coordenadas ortogonales de la verticalidad humana, ha permitido establecer la geometría descriptiva y relacionarla con todos los diseños construidos por el hombre, interpretar el espacio «exterior» y situar nuestra posición planetaria, evolucionar en la concepción geométrica del Universo, vencer todavía más la gravedad y realizar viajes espaciales que someten al hombre a cambios de posición, conducta y reflejos acomodados a nuevas concepciones espacio-temporales. Siendo necesarios consiguientemente nuevos diseños que respondan a estas premisas, lo cual es posible en la medida en que se comprendan las leyes, pautas y limitaciones que el horizonte (límite) y los demás elementos referenciales (relatividad) nos proporcionen*».<sup>(10)</sup> Liberada

(8) Yturralde, J.M.ª: Texto publicado para la exposición *Estructuras Volantes*, Fundación Joan Miró, Barcelona, 1981.

(9) *Ibidem*.

(10) Yturralde, J.M.ª: Texto para el catálogo de la exposición *Yturralde*, Galería Lucas, Gandía, 1978.



de la rígida dictadura de la gravedad, la obra de Yturralde nos permite una toma de conciencia más directa de la relación *estructural-expresiva* que se establece entre el sólido estructurado y el fluido adireccional, metáfora en el universo natural de las tensiones emocionales.

La *Estructura Volante* se ve inmersa en una vorágine de energías. Por un lado están las fuerzas eólicas que direccionan el espacio según esa lógica indescifrable que denominamos azar y que se revela a través del movimiento imprevisible. Frente a ellas se alinea la fuerza gravitatoria, la ley inexorable, predecible. Entre ambas, obligado a transigir en su gobierno, se halla la fuerza del artista manifestada en su voluntad de estructuración creadora. De esta manera, al constituirse el cielo abierto como nuevo soporte para su obra, Yturralde introduce la componente aleatoria en estado puro, detectable como elemento que escapa a su exposición racional.

Estos fundamentos cimentan la trayectoria seguida en la obra de los años noventa. En principio es preciso destacar su regreso al plano como soporte fundamental, lo que supone una vuelta al ejercicio pleno de la actividad pictórica, no abandonada absolutamente en la década anterior pero, en buena medida, desplazada del centro de su interés. Yturralde se embarca entonces en un arduo proceso de traducción de los descubrimientos realizados a la planimetría. Se trata de incorporar a la pintura los principios dinámicos captados en su *experiencia de vuelo*, introduciendo equivalentes perceptuales capaces de transcribir plenamente sus fundamentos.

La traducción adquiere el rigor que caracteriza toda su obra y comienza con una fase de análisis de la relación figura-fondo con en el cuadrado como principal elemento de experimentación. Ya en el año setenta y tres, escribía refiriéndose a esta figura: «Desde el punto de vista del significado simbólico alude con firmeza a lo material o intelectual y racionalista, representa el orden y la fijeza».<sup>(11)</sup> El cuadrado resulta ser la equivalencia bidimensional del hexaedro, sus propiedades direccionadoras son las equivalentes en el plano a las de aquel en el espacio tridimensional. Revisa sus posibilidades hasta el punto de permitirnos hablar de un *homenaje al cuadrado* en cierto sentido similar al realizado por Albers.

De todas las experimentaciones habidas a finales de los ochenta y a tenor de la evolución posterior de su obra, debemos dedicar especial interés a la serie denominada *Eclipses*, que situamos en la base de sus más actuales experiencias: los *Interludios*.

En general, los *Eclipses* son composiciones donde el cuadrado es representado sobre un fondo -luminiscente en ocasiones, oscuro en otras- con el que sostiene una relación dinámica de positivo-negativo fotográfico. El espacio bidimensional se define en la medida en que resulte precisable el contorno de la figura geométrica, que se establece precisamente por su proyección sobre lo impreciso, sobre el álito difuso de la luz o de la sombra de la que parece emerger y que amenaza con transgredir su límites.

La exposición que realiza la Sala Parpalló, presenta una magnífica muestra de la más reciente creación de Yturralde. Si en la Sala II se nos hace una breve síntesis a manera de introducción a su obra, en la Sala I podemos contemplar una completa muestra compuesta por 31 cuadros correspondientes a las series denominadas *Preludios* e *Interludios*. Resultado de la actividad desplegada durante el año 1996, la exposición, resulta altamente significativa, permitiendo establecer con total exactitud el actual estadio en que se halla la evolución de su obra, pudiéndola considerar como la *presentación oficial* de sus *Interludios*.

En cierto modo los *Preludios* pueden ser considerados como un paso lateral con respecto a los *Eclipses*. Una especie de investigación al margen, imprescindible como veremos dentro de la lógica analítica de Yturralde. El término *preludio* alude siempre a lo que precede, a lo que sirve de entrada a otra cosa, es obertura musical, punto de partida. Esta denominación otorga a la serie una especie de carácter premonitorio con respecto a la siguiente, a la que debe anunciar en buena medida.

En esta serie el cuadrado sigue siendo el elemento dominante. Se plantea su superposición inscribiendo unos dentro de otros orientados según diferentes posiciones. Los contornos permanecen claramente delimitados mediante la utilización de colores perfectamente diferenciables o por medio de sutiles diferencias de iluminación que remiten a la fase auroral del eclipse pero que en esta ocasión tienden a reforzar, no a disolver, la integridad de la geometría.

La serie explora un segmento de la infinita gama de posibilidades dinámicas que presenta el cuadrado inscrito en su propio interior. Es una especie de combinatoria cuyo paradigma inagotable transcribe

(11) Yturralde, J.M.<sup>a</sup>: Texto realizado para la presentación de la serie Cuadrados, Galería Sem, Madrid, 1973.



al plano el movimiento de sus estructuras poliédricas.

El dinamismo de un cuadrado apoyado sobre uno de sus ángulos se ve alterado por el generado por otro u otros que en él se inscriben o por el proveniente de los que lo rodean. Este proceso, basado en la relación que se activa entre los principios de simetría y asimetría, se multiplica y se potencia por medio de una habilísima utilización del color. Las tintas planas, en las que se establecen degradados a veces, inducidos por el contraste simultáneo de los colores, son utilizadas al mismo tiempo como definidoras de los límites geométricos y como productoras de una vibración cromática dinamizadora.

Con estos *instrumentos* se producen efectos que recuerdan vagamente ciertas posiciones del primer futurismo, cuando se multiplicaba la forma mediante un abatimiento progresivo del cuerpo en movimiento. Y es que en sus *Preludios*, Yturralde analiza el movimiento de la estructura considerada en sí misma, sin ponerla en conexión con el espacio envolvente. Es como intentar predecir el comportamiento de una cometa simulando artificialmente una amplia variedad de movimientos antes de hacerla volar. Si tal proceder tendría escaso sentido en las *Estructuras Volantes*, puesto que es posible el movimiento real, cuando se trata de inducirlo pictóricamente el método resulta esencial, ya que a través de este análisis el pintor puede desarrollar una casuística experimentalmente constatada.

Por eso decíamos que los *Preludios* constituyen una experimentación al margen, pero imprescindible, en el proceso de estructuración dinámica del espacio. En este sentido se constituye también el *Interludio*, cuya misma denominación nos advierte de la plena consciencia con que es aceptada su transitoriedad. *Interludio* es composición breve que se reafirma a modo de intermedio, representa un estadio transitorio en el que la cuestión fundamental se halla aún en suspenso.

Los *Interludios* son la continuación necesaria de la serie *Eclipses*, una vez estudiadas en el *Preludio* las posibilidades dinámicas del cuadrado. Éste es ahora superpuesto de manera que los límites tienden a difuminarse, a confundirse mediante acciones de naturaleza inversa a las dadas en la serie anterior. La clara evidencia de las relaciones de simetría/asimetría se ve ahora perturbada por las semejanzas del color empleado tanto en los cuadrados inscritos como en los fondos que los rodean. Estos irrumpen en el interior del perímetro de los cuadrados,

transgreden unos límites que apenas quedan indicados por la huella en relieve de la plantilla utilizada para realizarlos.

En los *Eclipses* la presentación de la figura geométrica al *contra-luz* de un aura envolvente y delimitadora, nos parece una clara evocación de la estructura hexaédrica recortada en su vuelo contra el disco solar. Son la transposición, casi literal, del mito platónico de la caverna. La imagen auroral de los *Eclipses* nos sugiere la idea de una figuración incompleta en su dimensionalidad, pálido reflejo o sombra emanada de la *Figura* original. Pero en los *Interludios*, la imposibilidad de definir con precisión los límites de lo estructurado y lo confuso, aparece como significativa de una tensión planteada entre dos grandes principios generadores, la tensión presente a lo largo de toda la obra de Yturralde: la que establece entre el orden racional y el caos emocional y que define plenamente su universo existencial.

La arquitectura de estos *Interludios* está confeccionada por elementos extraídos de los definidos ya para las *Estructuras Volantes*, que son transcritos con el rigor de un proceso de codificación preestablecido. La ley constante representada en el vuelo por la gravedad, queda expresada en la ortogonalidad fija del formato cuadrado de los lienzos. La estructura tridimensional del poliédro está presente en el cuadrado dinamizado perceptualmente en el *Preludio*. Por último, la fuerza imprevisible del viento es encarnada en un fondo nebuloso que pugna por invadir el espacio delimitado por la geometría. De modo análogo a lo que acontecía durante el vuelo de sus estructuras, el artista se ve obligado a dialogar con las dos fuerzas de naturaleza opuesta, a transigir con los deseos enfrentados de una y otra, pues de su conciliación surge la posibilidad de elevarse hacia el acto creador.

Desde el plano vivencial, la arquitectura de los *Interludios* se hace significativa de la tensión de la existencia. Por un lado, lo emocional parece querer prevalecer sobre la razón fundiendo su resistencia, rompiendo lo ordenado estructuralmente, crear un reino fluido, aestructurado, efímero, subjetivo. Por otro, la razón pretende prevalecer guiada por el principio geométrico ordenador, marcar los ejes cardinales del plano, estructurar la morfología del espacio, proclamar el reinado de lo sólido, lo eterno, lo universal objetivo.

La intención de Yturralde es cosmogónica, se halla en la órbita del acto creador Sixtino, pero su posición no se establece en la épica de la creación del



universo natural, su aproximación a la génesis es, una vez más, ontológica. Parece considerar los principios plásticos de orden y azar desde un punto de vista bergsonian, es decir, como transposiciones directas de las potencias humanas de la inteligencia y la intuición. Pero como no se muestra conforme con Bergson es a la hora de atribuir la primacía en el rango de humanidad a una u otra. La inteligencia es libertad volutivo-electiva pero supeditada a la lógica de las causas eficientes, es predecible, predeterminada. La intuición es libertad espontánea, brota de la personalidad íntegra del ser humano, es creación pura, pero impredecible, inevaluable bajo criterios éticos, no socializable.

A la postre, lo que se acredita como base de la creación plástica y, por ende, de toda acción verdaderamente humana, es la propia tensión generada entre la elección previsor y la actividad inexplicada.

Es aquí donde debe hallarse la clave fundamental que descifra el significado último del arte de

Yturalde. Una lucha secretamente desgarrada por hacer comunicable la presión indecible de la emoción, por someter a ordenación el caos del mundo pulsional, por transformar el deseo en necesidad más allá del símbolo, en el imaginario.

Sus *Interludios* son en verdad un estado transitorio de esta dialéctica en la que se gestan los procesos creativos. Cuando volvemos la mirada hacia la pasada obra de Yturalde y contemplamos los diferentes estadios que nos ha ido mostrando, descubrimos otras tantas victorias parciales de la razón. Entonces, apreciamos el asedio al que en esta serie se ve sometida la figura geométrica, sordamente sitiada por las fuerzas del azar. Al contemplar los cuadros de esta exposición, mientras aguardamos el siguiente acto del drama, con la linealidad de sus murallas a punto de ser rebasada, no podemos dejar de preguntarnos intrigados si el número de las argucias de Apolo ha sido ya agotado.

CARLOS VILLAVIEJA