



josé maría iglesias

bienal de venecia 1972

Con un agradecimiento muy especial a
M^a Angeles Cerezo de Iglesias

© de este catálogo: Guillermo de Osma Galería
© del texto: Javier Rubio Nombrot
fotografía: Joaquín Cortés, Jesús González y Fernando Nuño
coordinación: Miriam Sainz de la Maza y José Ignacio Abeijón
diseño del catálogo: Miriam Sainz de la Maza

iglesias

elucidaciones
bienal de venecia 1972



Guillermo de Osma
GALERÍA

CLAUDIO COELLO, 4 • 28001 MADRID

Tel. +34 91 435 59 36 • Fax +34 91 431 31 75

www.guillermodeosma.com • info@guillermodeosma.com

del 3 de junio al 24 de julio de 2009



LEGUÉ JOVEN A la obra de José María Iglesias. Por mis cumpleaños entre los 19 y los 20 y pocos recibía una suscripción a unos grabados que editaba en Madrid Prova. Serigrafías, aguafuertes y litografías de Fajardo, Yturralde, Frechilla, Úrculo, Mitsuo Miura, Alcorlo, Teixidor y muchos más me llegaban -generalmente con retraso- durante los meses del año. Así llegó en el 74 un precioso grabado de J. María Iglesias, que conservo y que sigue siendo un muy buen compañero de viaje. Recuerdo lo mucho que me gustó y cómo me sorprendió esta composición minimalista, elegante y sutil. Hoy sé que este grabado pertenece a la serie de las *Elucidaciones* que trabajó entre 1970 y 1973 y que expuso en la Bienal de Venecia de 1972, y que la composición corresponde a un cuadro de 1973, *Elucidación para dos espacios* de la colección del Museo Municipal de Madrid.

Un día se acercó Miriam a mi mesa y me dijo que el señor que estaba visitando no-sé-cuál exposición era José María Iglesias y que ella lo conocía y me lo podía presentar. Levanté la cabeza y reconocí a un señor que había visto en la galería anteriormente. Me hizo ilusión conocerlo, charlamos y le conté ufano la historia del grabado y cómo lo apreciaba. Me invitó a su estudio a

ver otras obras de esa serie y así empezamos una pequeña pero importante amistad.

Hoy sé que José María Iglesias era una persona muy especial, muy rica y con muchas más vueltas de lo que parecía.

Hoy sé también que esta serie de las *Elucidaciones* es de las cosas que he visto recientemente que más me han emocionado. La tensión que generan estos juegos de líneas sutiles con una economía de medios y una elegancia muy especial -*dandysmo* artístico- sobrepasa el lienzo creando un espacio virtual y poético. Enlazan

con el linaje de los mejores Maldonado, Vantongerloo y Vordemberge Gildewart. Hoy sé también que esta serie de cuadros son obras prodigiosas.



Junto a su mujer ante el mural que pintó en el *Homenaje a Juan Gris*. Madrid, 1977. [Foto: J. G.]

Guillermo de Osma
Mayo 2009

MAQUINA

MAQUINA
maquina

MAQUINA
maquina

MAQUINA
maquina

MAQUINA
maquina

MAQUINA
maquina

MAQUINA
maquina

M **A** **Q** **U** **I** **N** **A**
Mm Aa Qq Uu Ii Nn Aa
MAQUINA

La medida y la máquina

javier rubio nomblot

Composición, composición, ésa es la única definición del arte.

*La composición es estética,
y lo que no está compuesto no es una obra de arte.¹*

DEBE DE ESPERARSE QUE a la postre todos seamos valiosos y admirables por una u otra razón; y en cualquier caso, toda pérdida es lamentada por alguien. Cada vez que tenía la suerte de encontrarme con José María Iglesias volvía a preguntarme, con dolor, por qué no nos veíamos con más frecuencia. La vida urbana nos obsequia con ese dolor, pero no lo hace a menudo: si fuera así, el no-encuentro no sería doloroso.

Luego pensé que, si sentí tanta desazón cuando falleció fue, además de porque simplemente me gustaba verle –su presencia me tranquilizaba ya que al ser amigo de mi padre, lo era también mío en el encrespado mar de la crítica, me alegraba porque siempre estaba de buen humor y me enriquecía porque lo sabía todo–, fue, digo, porque este artista había cultivado simultáneamente la expresión escrita (y muy concretamente la crítica de arte) y la plástica, y tengo la certeza de que le quedaba todo por transmitir(me)².

Pero tal vez no tanto como crítico que ha conocido de primera mano el arte de una época³ cuanto como artista capaz de hablar y de escribir sobre ese mundo tan silencioso, tan inmenso y tan aparentemente ajeno al devenir de los ismos que

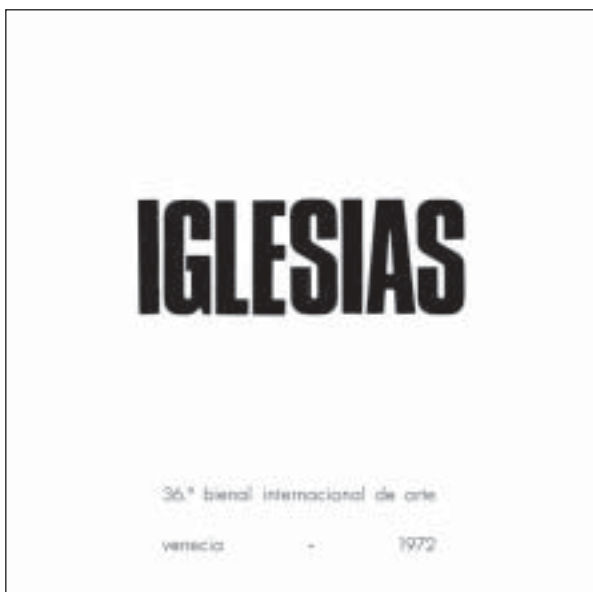


Homenaje a Miró. C. Manrique, F. Mignoni, J. Miró, J. M. Iglesias y E. González. Madrid 1980

¹ Gilles Deleuze y Félix Guattari. *¿Qué es la filosofía?*, 1991.

² Fue artista-crítico al igual que yo y que mi padre y que el otro amigo común, el poeta Manuel Conde –autor del *Manifiesto* y miembro fundador de *El Paso* pero, también, introductor del *Grupo Constructivistas Españoles* en 1987–, que también era de Bellas Artes y que de los tres fue el primero en morir, lo cual le provocó a mi padre su segundo infarto. Con todo esto creo haber sugerido –baste así– que más de una vez busqué en José María Iglesias a mi padre –siempre, un gran desconocido– y también respuestas a algunas de mis inquietudes.

³ Aunque conferenciante, ocasional comisario y autor de algunas monografías, Iglesias fue ante todo un “humilde crítico de a pie” –como mi padre y yo mismo y por oposición al curador, al director, etc.– al que le gustaba sobre todo visitar cuantas más galerías, mejor: “Yo lo veo siempre caminando, sin prisa, con sosiego urbano, nunca a la carrera, sobre zancos; con ese punto talentoso con que se rumian las ideas (...). Caminando, pues, aunque sea hombre de muchas horas en jornada puesto en su estudio de pintor durante esos inviernos largos, grises, de cielos bajos, con su pequeña estufa eléctrica a los pies, justa la luz diurna de Atocha por las ventanas (...). Pinta éste, y yo no lo veo pintando; si acaso, sí, pensando el cuadro que pintará, de pie con un montón de catálogos de exposiciones y de libros en los brazos para leer en casa, o contándose cosas en voz alta”. Manuel Lacarta. “Palabras que celebran a José María Iglesias”, en Cat. Exp. *José María Iglesias*. Galería Fauna’s, Madrid, 1994.



es la abstracción geométrica⁴. Ahí estoy pues, junto a M^a Ángeles de Iglesias, en los restos del estudio. Las piezas que protagonizan esta exposición, que el artista pintó en los años 72 y 73 y parte de los cuales se expuso en la Bienal de Venecia de 1972, ya están en la galería. He venido a buscar las palabras que los acompañan y, sobre todo, los dibujos.

•

“A tal saber, tal arte. A tal arte, tal crítica”, dejó dicho d’Ors⁵ y, si el arte de nuestro tiempo abomina de la retórica no es porque no sea él mismo retórico –que desde luego que lo es–, sino porque, de *Las Señoritas de Avignon* al *¿Por qué el proceso entre Pilatos y Jesús duró sólo dos minutos?*⁶, suele ser de una fealdad lancinante y dolorosamente incompatible con cualquier texto que destile belleza alguna (de

ahí que Rafael Alberti probablemente sea el peor glosador de arte que ha existido). Pero el problema de la belleza es central de la obra de José María Iglesias por más que éste, al igual que la casi totalidad de los artistas del siglo XX, sobreviviera en un pseudomundo mecánico esencialmente feo⁷; y muy

⁴ Es tan cierto que el dibujo de formas geométricas es una práctica “artística” atemporal como que esto no significa nada: importa el modo en que una práctica –hoy en día, *cualquiera*– se inserta en el relato de “la historia del arte” en cada momento; es decir, aquello que la relaciona con la *convención*, que la vuelve “artística”. Por ejemplo: cuando Leonardo –en la estela del *Nadie entre aquí que no sepa geometría* de los pitagóricos– advierte en sus *Cuadernos* “que ningún hombre que no sea matemático lea los elementos de mi obra”, no está relacionando la matemática con el arte, pero nosotros, en el siglo XXI, si consideramos que sus *Cuadernos* son una de las obras de arte más extraordinarias jamás realizadas y es esta última interpretación la que prevalece (porque sus *elucubraciones* han sido incluidas en el *relato* tal y como éste se nos presenta hoy). Entonces, cuando Fra Pietro de Novellara informa a Isabella d’Este que el maestro no acepta su encargo porque está tan dedicado a las matemáticas (concretamente, al cálculo de áreas y al dibujo de sólidos) que “ya no sufre el pincel”, no es que un “artista” se haya obsesionado tanto con la geometría que ha dejado de serlo, pero tampoco es que esté haciendo “arte geométrico”: aquí, la actividad del geómetra es percibida como un puro “hacer” –extraño y especulativo– y aun “placer” y evidentemente se inserta en el relato mediante la fórmula “el arte es un puro *hacer*”, e incluso “Leonardo es el primer *artista*”.

⁵ “A tal saber, tal arte. A tal arte, tal crítica. Por una centuria y pico se pudo creer que la crítica de arte se identificaba con el comentario de asuntos. Lo representado interesaba más al contemplador en vena de crítica que la manera de la representación. Lo que se llamaba entonces «el espíritu», en vez de lo que se llamaba desdeñosamente «la letra»; el «fondo», en vez de la «forma»; esto, en una oposición de términos que nunca hubiera podido tolerar antes no ya un idealista a lo platónico, sino inclusive un empirista a lo aristotélico; para el cual, al fin y al cabo, el espíritu tenía que ser una forma. Ese tipo de consideraciones, sin embargo, resulta extrínseco a la obra de arte: no puede servir de criterio, ciertamente, a ningún verdadero juicio de valor”. Eugenio d’Ors. *Tres lecciones en el Museo del Prado*. 1941. Nótese que este texto es prácticamente contemporáneo de *Vanguardia y kitsch* (1939), el mítico ensayo de Clement Greenberg.

⁶ Se trata de la última escultura de Wolf Vostell, realizada entre 1996 y 1997: una fuente colosal hecha con la carcasa de un *Mig* soviético que atraviesa un piano de cola y un automóvil. Está instalada en el Museo Vostell, en Malpartida de Cáceres y los enormes nidos de las cigüeñas que anidan en él potencian su carácter aberrante (y su efecto alucinatorio).

⁷ “Ça fonctionne partout, tantôt sans arrêt, tantôt discontinu. Ça respire, ça chauffe, ça mange. Ça chie, ça baise. Quelle erreur d’avoir dit *le ça*. Partout ce sont des machines, pas du tout métaphoriquement: des machines de machines, avec leurs couplages, leurs connexions. Une machine-organe est branchée sur une machine-source: l’une émet un flux, que l’autre coupe. Le sein est une machine qui produit du lait, et la bouche, une machine couplée sur celle-là”. Gilles Deleuze y Félix

especialmente de las piezas que nos ocupan, puesto que es precisamente al evocar su *Ciclo Negro* – diríamos incluso que al relacionar lo bello con lo negro en abierta contradicción con las clasificaciones Burkeanas⁸– cuando escribe una de sus frases más lapidarias al respecto: “Lo mismo el arte es sólo la belleza y todo lo demás es todo lo de más”⁹. Y esto porque el artista supo, muy tempranamente –y añadiré que en un momento en el que ser demasiado leído no estaba tan bien visto en un artista plástico como lo está ahora, que sucede muy exactamente lo contrario por alguna razón que nunca he conseguido comprender– relacionar a un nivel profundo la belleza con la certeza, es decir, con las proposiciones ciertas de la matemática¹⁰. Es esta tranquilidad que dimana de lo cierto o verdadero, sin duda, la que le sirve de refugio frente a la fealdad del pseudomundo –que es falso porque es feo y viceversa– pero, aunque parezca que con ello niego la evidencia, propondré que acaso no fuera tanto la geometría la que fundamentó su obra, ni esta certeza matemática, sino, al contrario, una suerte de *sospecha* o de duda que aflora en su carácter, en el sutil caos que reina en el estudio, y cuya manifestación más sugestiva es la *ironía* que destila esa otra parte de su obra, poco estudiada, que es la poesía visual¹¹. Y esto



Iglesias revelando una obra invisible en la Galería Daniel, Madrid 1971 (Foto: F. N.)

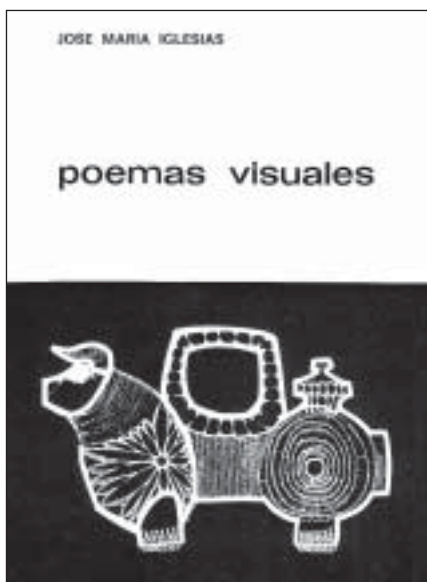
Guattari. *L'Anti-Oedipe*. 1972. En la cosmología moderna, el universo entero es percibido como máquina, como mecanismo. En todos los órdenes de la vida, el hombre *imita* a la máquina (y se siente parte de una): ésta, originariamente al servicio del hombre, se ha convertido en su *Dios* (a Éste lo ha reemplazado y, por supuesto, desacralizado; pero, también, lo ha vuelto tan previsible y *comprensible* como un reloj). La máquina no necesita ser bella y generalmente no lo es (me refiero a su mecanismo, las *visceras*, no a su carcasa *de diseño*). Esa es la razón por la que incluso la mejor pintura realista, cuando retrata la urbe, el automóvil e incluso al hombre mismo, nunca deja de mostrar fealdad. Obviamente, el Futurismo ve todo esto y lo celebra pero, muy pronto, el asesinato industrial señala el inicio de la pesadilla y el de la *resistencia*.

⁸ “...Existe una asociación de naturaleza más general, una asociación que es común a toda la humanidad, por la que la oscuridad es terrible: pues en la profunda oscuridad es imposible saber nuestro grado de seguridad, ignoramos los objetos que nos rodean; podemos chocar a cada instante con alguna obstrucción peligrosa; podemos caer por un precipicio al primer paso que demos...”. Edmund Burke. *De lo sublime y de lo bello*. 1757.

⁹ “El color negro ha tenido desde antiguo gran importancia para mí. Lo he usado [...] en muchas ocasiones como único componente cromático, distinguiéndose las distintas zonas del cuadro por cambios de textura o grados de brillantez. [...] En mi sala de la Bienal de Venecia de 1972 había ejemplos de contrastes de negros, brillo-mate, y en ese mismo año expuse trece obras realizadas sobre cartulina negra, con cinta adhesiva negra y líneas negras ejecutadas con tinta china y esmalte [se refiere a la exposición *Trece dibujos negros*, Puente Cultural, Madrid, 1972]. [...] Creo que no es preciso resaltar la riqueza de posibilidades del negro. Ya lo hizo, por ejemplo, Van Gogh asegurando que Franz Hals había creado veintisiete negros diferentes. Los contaría, supongo. Nicolás de Largillière, por su parte, llamaba al negro “colour geometrale”, aludiendo a las combinaciones, parcelaciones y afacetamientos que se veía obligado a realizar para lograr los efectos y diferencias del raso, la seda y el terciopelo en los ropajes de sus elegantes personajes. La misión que yo le confiero en mi pintura es otra: la enunciada antes de diferenciar áreas y establecer con ellas distancias, tensiones, relaciones y armonías, esa armonización de pasiones en que Santayana nos dice que consiste la belleza. Lo mismo el arte es sólo la belleza y todo lo demás es todo lo de más”. José María Iglesias. *Eldag: Ciclo Negro*. Cat. Exp. Galería Detursa, 1997.

¹⁰ El “edificio de verdades [de las matemáticas] se yergue inmovible e inexpugnable ante todas las armas del cinismo dubitativo”. Bertrand Russell. *Misticismo y Lógica*, 1961.

¹¹ Existe un único librito inencontrable: *Poemas visuales*. El toro de Barro, Carboneras de Guadazaón (Cuenca), 1969, con prólogo de Ángel Crespo. “Estos denominados poemas visuales tienen su origen más en la segunda palabra –visuales– que



Cubierta de su libro *Poemas Visuales* (1969)

porque existe un paralelismo entre la *lógica* que rige sus poemas visuales y la que subyace en su pintura¹² y los frutos de esta lógica no pueden mover más que a la *ironía*. Cuando el artista escribe que “como dijo Hermann Weyl, “mi trabajo ha intentado siempre unir la verdad con la belleza; pero si en alguna ocasión tuve que decidirme por una y otra, escogí la belleza”. Claro que en él tenía más mérito la elección: era matemático”¹³, hace una declaración irónica, sí, pero también equipara y aun subordina –sutilmente– la verdad de una proposición matemática a su belleza.

“A los doce años –escribió Albert Einstein– experimenté una segunda maravilla, de una naturaleza totalmente diferente, en un librito de Geometría euclidiana que cayó en mis manos, al principio del año escolar. Allí había aseveraciones, como, por ejemplo, que las tres alturas de un triángulo se encuentran en un punto, las cuales –aunque en modo alguno evidentes– podían sin embargo ser probadas con tal certidumbre que cualquier duda parecía estar fuera de lugar. Esta claridad y certeza me causaron una impresión indescriptible”¹⁴.

¿No será, acaso, esa misma “impresión indescriptible” einsteniana la que trata de *expresar* –José María Iglesias preferiría “*representar*”¹⁵– el pintor abstracto-geométrico? “En los cuadros de José

en la primera –poemas. Esto se explica dado que mis preocupaciones estéticas, éticas y espirituales han sido vertidas a través de un elemento –la pintura– eminentemente visual...”. Texto manuscrito ¿inédito?, sí (Sospecho que pudiera estar destinado a una antología editada en CD que fue presentada en la galería Tercer Espacio de Madrid hace unos años y que no logro encontrar). Véase también: Víctor Pozanco. *Antología de la poesía visual*. Biblioteca CyH. Ciencias y Humanidades. Barcelona, 2005. Esta antología está dedicada “A José María Iglesias, *in memoriam*, de todos nosotros” [los 22 antologados] y se publicó al poco de fallecer él: “La denominación *poesía concreta* –son palabras de José María Iglesias, que falleció el pasado mes de abril– una excelente primera figura entre los visuales coetáneos, se generalizó hasta abarcar todo tipo de poesía experimental...”. Y también: Félix Morales Prado (ed.). *Poesía experimental española (1963-2004)*. Antología. Mare Nostrum Comunicación, Madrid, 2004. Et: “La imagen de la palabra. Poesía Visual Española”, en *Ánfora Nova, Revista Literaria*. Nº 49-50. Rute (Córdoba), 2002. Et: José María Iglesias. “Aspectos de la poesía experimental”, en *Revista Poesía Hispánica*, nº 233, Madrid, 1972. Etc.

¹² “Al mismo tiempo que se inicia esta segunda etapa [*plegados de telas*, en 1969] hay que dejar constancia de un acontecimiento importante en la historia de José María Iglesias: la publicación a comienzos de 1970 de un libro titulado *Poemas visuales*. [...] No constituye ninguna desviación de su trayectoria estética, sino más bien una derivación de sus presupuestos artísticos”. Arturo del Villar. *Elucidación de José María Iglesias*. 2007. Este librito, que surge a raíz de una conferencia de su autor en el Ateneo de Madrid el año anterior, es por el momento una de las dos únicas monografías del artista. La otra es aún más modesta: Titulada *Iglesias*, la escribió Ángel Crespo en 1962 y la editó *La Isla de los Ratones* (colección que dirigía Manuel Arce) de Santander.

¹³ *José María Iglesias*. Cat. Exp. Salas Dir. Gral. Del Patrimonio, 1976.

¹⁴ Albert Einstein. *Notas autobiográficas*, 1988.

¹⁵ “La capacidad de transmitir algo o no por parte de una pintura nos lleva al tema de si el arte es o no un lenguaje. Parece aceptado comúnmente que el arte es una *especie* de lenguaje, ya que comunica emociones y mensajes, que hace visible lo invisible (prefiero que haga invisible lo visible), que transmite información, conocimiento, etc.. Estas cosas y otras similares se han dicho a propósito del tema. No obstante todo ello los artistas y el conocedor aprecian aquella obra de arte *nueva* que *abre caminos*, que *instaura* sus propias reglas. Me parecen estas cualidades ajenas, e incluso opuestas, a las que deben adornar un lenguaje. La obra de arte es un fin en sí misma (así la veo yo) mientras que un lenguaje es un medio para comunicar, transmitir, informar, ordenar, etc..”. J. M. Iglesias. “Algunas observaciones sobre mi pintura”, en *José María Iglesias*. Cat. Exp. C.C. Galileo, Madrid, 1989.

María Iglesias y una vez en resonancia con ellos, nos sumergimos plácidamente en una atmósfera de racionalidad mágica, irónica, lúdica¹⁶. Habría pues magia, ironía y juego en la sugerencia pictórica de aquellas aserciones que pueden “ser probadas con tal certidumbre que cualquier duda parece estar fuera de lugar” pero, si bien intuitivamente podemos relacionar lo absolutamente exacto y preciso con lo mágico o asombroso y su estudio con lo lúdico, la *ironía* es más difícil de explicar.

Sabemos por Gombrich y la Gestalt que el orden es bello simplemente porque es orden¹⁷ y por los griegos que lo verdadero es necesariamente bello (la belleza es el signo de lo verdadero)¹⁸; Iglesias no ignora que, consecuentemente, lo geométrico es bello *sólo* –es decir, que es una condición suficiente– porque es cierto (de ahí la desnudez característica de su pintura y, especialmente, de esta *suite* a la que ahora nos referiremos) pero lo que le vuelve irónico es la constatación de que la *lógica* nunca produce otra cosa que nuevas *construcciones abstractas*¹⁹; es decir, que la verificación empírica de lo matemáticamente cierto no será nunca realmente posible fuera del sistema, por más que éste sea absolutamente coherente consigo mismo²⁰, sino que éste es tan manipulable y resulta estar tan relacionado con conceptos tan extraños como el de “belleza” que es decididamente *sospechoso*. En definitiva, *el mundo de los hombres* sigue siendo autónomo respecto del *natural* y, en eso, la construcción matemática no difiere de la filosófica y de la artística, lo cual en cierto sentido la invalida como tal: aunque sea cierta, no es más *real* que el arte; y ¿qué es la verdad del arte, qué es lo real del arte? Pura poesía. No creo que el cerebro del hombre sepa hacer otra cosa, ya sea con números, con imágenes o con sonidos, “mientras espera la muerte”²¹.

¹⁶ Carlos Sánchez. “De la esquina hiperbólica al ángulo recto remachado”, *Op. Cit.*, 1989.

¹⁷ “Las formas y patrones decorativos que constituyen el tema de este libro atestiguan el placer que siente el hombre al ejercitar el sentido del orden haciendo y contemplando simples configuraciones prescindiendo de su referencia con el mundo natural. El mundo que el hombre ha hecho para sí es, en general, un mundo de simples formas geométricas (...). Tan profundamente arraigada está nuestra tendencia a contemplar el orden como marca de una mente ordenante, que reaccionamos instintivamente con admiración cada vez que percibimos regularidad en el mundo natural”. Ernst Gombrich. *El Sentido del Orden*. 1979.

¹⁸ “... Para los griegos, el cosmos, el orden del cielo, representa la auténtica manifestación visible de lo bello. Hay un elemento pitagórico en la idea griega de lo bello. En el orden regular de los cielos poseemos una de las mayores manifestaciones visibles del orden (...). Gracias a lo bello se consigue con el tiempo de nuevo el recuerdo del mundo verdadero. Este es el camino de la filosofía. Él llama bello a lo que más brilla y más nos atrae, por así decirlo, a la visibilidad del ideal. Eso que brilla de tal manera ante todo lo demás, que lleva en sí la luz de verdad y rectitud, es lo que percibimos como bello en la naturaleza y en el arte, y lo que nos fuerza a afirmar que “eso es lo verdadero”. Hans-Georg Gadamer. *La actualidad de lo bello*. 1977.

¹⁹ “He tomado el término *concrecente* de Alfred North Whitehead, quien acuñó su *concrecente* derivando la palabra del verbo latino *concrecere* cuyo significado es *crecer juntos*. Lo *concrecente* es el nombre del proceso mediante el cual un conjunto heterogéneo se convierte en una nueva unidad individual a través de una adecuada subordinación de cada uno de sus numerosos elementos en la construcción del *uno nuevo*”. J. M. Iglesias. *Op. Cit.*, 1989.

²⁰ “La *argumentación geométrica* ha sido escogida (aparte, seguramente, de idiosincrasia, formas congénitas de ser o de pensar, etc..) por entender que es en sistemas geométricos donde pueden darse los modelos mejores de construcciones coherentes. La creación o utilización de modelos geométricos me permite asentarme sobre sistemas derivados de gran sencillez, que pueden devenir de gran complejidad, e instalarme en bases que en cada obra se completan y complementan, en las que todo se deriva del resto. Dicho quedó antes que para mí una pintura es una *entidad coherente de relaciones internas*”. J. M. Iglesias. Cat. Exp. Galería Término, Madrid. 1989.

²¹ “Personalmente, adoptando y adaptando al longevo sofista de Leontini, pienso que en arte no hay nada que expresar ni comunicar y si algo hubiese sería, precisamente, inexpresable e incommunicable. Creo que los pintores pintamos porque queremos ver pintado lo que pintamos o porque nos falta valor para dejar de hacerlo o –como en mi caso– porque pintar es lo que más me entretiene mientras espero la muerte”. J. M. Iglesias. Cat. Exp. Galería Término, *Cit.* “El arte es un lenitivo de

Un último apunte: así imaginado, el diálogo que mantiene el pintor con la verdad y la belleza sería, en cualquier caso, íntimo, y sin embargo sabemos que, tanto en la Rusia revolucionaria²² como en la España de los sesenta, el desarrollo de una abstracción geométrica aparece ligado tanto a la voluntad de reaccionar contra un arte hegemónico como a la de hacerlo *colectivamente*²³, hasta tal punto que en el primer constructivismo ruso existe de hecho una radical negación de la *autoría*: “La escuela de Arte Constructiva es el primer movimiento plástico que ha aceptado el espíritu de la Era Tecnológica como base de su percepción artística del mundo, rechazando la creencia de que la única guía para valorar una creación artística estuviera basada en la personalidad, el capricho o en el sentimiento particular del artista. Fue también la primera con una total y nueva actitud en relación al sentido último de búsqueda del artista. La ideología constructiva exige la exactitud en los medios de expresión en todas las ramas de la creación humana, y sostiene que tanto en relación al pensamiento como al sentimiento, una comunicación vaga e imprecisa no es comunicación”²⁴. No cabe duda de que *la máquina* es aquí el *modelo* a seguir²⁵.

la existencia. Está uno tan entretenido y le llega la muerte sin sentir. Siempre se cree que la próxima obra será la mejor, que a partir de ella todo cambiará para bien”. En: Manuel Lacarta. *Op. Cit.*, 1994.

²² Evidentemente, los jóvenes artistas rusos de vanguardia parten del cubismo analítico, ya casi plenamente abstracto-geométrico (se ha relacionado muy concretamente la escultura *Guitarra*, 1912, de Picasso, con los primeros relieves de Tatlin), y lo radicalizan: “El término Constructivismo ha sido frecuentemente utilizado para describir el amplio espectro estilístico dentro de la tradición geométrica, desde el Cubismo y el Futurismo de principios de siglo al Minimalismo de los años sesenta. Sin embargo, esta acepción sugiere una relación con el Constructivismo más directa de la que en realidad existe. En un sentido histórico, el término debería aplicarse solamente a las obras tridimensionales realizadas por el artista moscovita Tatlin desde 1913 hasta 1916, a las construcciones de Naum Gabo de 1915-20 y a determinadas manifestaciones del arte no objetivo llevadas a cabo en Rusia durante el período post-revolucionario, desde octubre de 1917 hasta finales de la década de los años veinte. Cuando a principios de dicha década las ideas constructivistas rusas alcanzan una influencia determinante en el arte alemán, empieza a desarrollarse una acepción más amplia del término, que pasa a denominarse Constructivismo Internacional. Con un enfoque más extenso, esta corriente abarca el arte compuesto de formas geométricas básicas, las construcciones que utilizan un vocabulario no objetivo y la arquitectura y las artes aplicadas caracterizadas por una rígida estructuración espacial de las formas geométricas elementales”. Magdalena Dabrowski. *Cat. Exp. Contrastes de Forma. Abstracción Geométrica, 1910, 1980*. Salas Pablo Ruiz Picasso del Ministerio de Cultura, Madrid, 1986.

²³ “A comienzos de los años sesenta se define un arte claramente influenciado por la idea de colectividad, y que asume un claro compromiso social. El Nuevo Realismo, el Arte Pop y el Constructivismo encuentran su origen en una reacción, de tintes objetivistas, que tiene lugar durante esos años por oposición a los informalistas de *El Paso*. En este panorama se forma el grupo *Constructivistas españoles*, que lleva ya veinte años desarrollando su tarea de investigación plástica”. Ramón Herrero. *Cat. Exp. Constructivistas Españoles*. C. C. Conde Duque, Madrid, 1987. La exposición *Constructivistas Españoles*, comisariada por Luis Caruncho, Waldo Balart, José María Iglesias, Julián Gil y Alicia Navarro, es la más ambiciosa que se ha celebrado en España en torno al constructivismo. También ha resultado ser muy polémica, esencialmente porque del presunto Grupo, que según algunos se habría formado a raíz de otra extraordinaria muestra, *Forma y Medida en el Arte Español Actual* (Salas de Exposiciones de la Dir. Gral. del Patrimonio, Madrid, 1977. Prologada por Julián Gállego) y según otros, mucho antes (en 1967, la época de *Nueva Generación*, e incluso en la del *Equipo 57*), sólo aparecían representados catorce de los cuarenta y nueve artistas que figuraban en *Forma y Medida* (donde por otra parte, tampoco estaban todos los que eran). En cualquier caso, tanto el ensayo *Grupos plásticos de vanguardia en España. Constructivistas Españoles* de Manuel Conde, como los de Marín-Medina, Julián Gil, Morales y Marín y M^a José Corominas, así como la abundante documentación que contiene, hacen de ese catálogo la fuente documental por excelencia. Vale la pena mencionar, finalmente, la magnífica *Internacional, Constructivo, Concreto, Reductivo, Inteligible*, en torno a los fondos del coleccionista alemán Jürgen Blüm-Kwiatkowski (donde hay una pieza de J.M. Iglesias), celebrada en el C. C. Isabel de Farnesio de Aranjuez en 2007. Sin duda, la mejor exposición de arte concreto internacional que se ha hecho en España y que pasó completamente desapercibida.

²⁴ Naum Gabo. *Arte y ciencia*, 1920. Citado por Manuel Conde en *Grupos plásticos de vanguardia en España. Constructivistas Españoles. Op. Cit.*, 1987.

²⁵ Y de hecho el Seminario *Generación de Formas Plásticas* que se desarrolló en el Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid en 1969 constituye uno de los hitos más interesantes de la historia del Constructivismo español, dio lugar a varias exposiciones e influyó incluso en artistas neofigurativos de la época.

Pero, apenas un año después, Kandinsky se lamenta ya de que “Actualmente, se piensa en Moscú (no en Rusia) que la calificación del “cómo” se ha quedado singularmente fuera. En vez de hacer obras, cuadros, lo que se hace son experimentos. Se hace arte experimental, de laboratorio. (...) Se dice que no es necesario y que incluso es peligroso tener intuición. Es el punto de vista de algunos jóvenes pintores que llevan hasta el absurdo el punto de vista materialista. Son puristas dentro de un enfoque revolucionario y piensan que la finalidad de la pintura es pública, que cada objeto de arte que no puede servir para nada es un objeto burgués, que el período del arte puro ha pasado ya. Es curioso que yo, que estoy en contra de todas estas ideas, fui el primero en hacer tazas. Debe de subsistir un X que hace la vida del arte. La práctica es una cosa y la teoría es otra. Hay que trabajar en los dos caminos sin mezclarlos. Personalmente, hago mucha teoría, pero nunca pienso en ella cuando pinto”²⁶. El texto no deja lugar a la duda: Kandinsky ve el peligro; ve a la *maquina* ejerciendo su nefasta influencia y amenazando la supervivencia del “X” que “hace la vida del arte” y que se sitúa entre el *sistema* y el cuadro (y “X” no anda muy lejos del “coeficiente de artisticidad” duchampiano).

Y es precisamente esta presencia de lo –casi– irrazonado en un universo científicamente planificado la que se manifiesta con singular claridad en las pinturas que aquí se exponen y que deben, ciertamente, considerarse como *obras tempranas*: desde la primera exposición de José María Iglesias en la galería Abril (1960) hasta la primera de sus *Elucidaciones* (1970), la trayectoria del artista tal y como fue interpretada con ocasión de la retrospectiva de 1985²⁷ muestra de forma muy clara cómo, partiendo de un informalismo particularmente sobrio y extrañamente anguloso, evoluciona el pintor hacia la abstracción geométrica sin desdecirse en ningún momento de su interés por la materia y la textura hasta, precisamente, 1972, cuando pinta estas obras y que son, por tanto, las primeras rigurosamente *planas*. Y si al mismo tiempo el propio artista reconoció en varias ocasiones que no se habían producido, desde las postrimerías de aquellas primeras *Elucidaciones* (que aún no eran *lúdicas*), modificaciones significativas en sus planteamientos²⁸, sí podemos decir que las obras correspondientes al período que con su característico olfato ha escogido Guillermo de Osma para representar a Iglesias se dotan de unas peculiares líneas curvas que desaparecerán de inmediato de sus cuadros de forma casi definitiva.



Con Nelson Rockefeller, h. 1965 (Foto: F. N.)

²⁶ Vassili Kandinsky, 1921. Citado por Manuel Conde en *Grupos plásticos... Op. Cit.*, 1987.

²⁷ *Trayectoria. 1960-1985*. Cat. Exp. Centro Cultural de la Villa, Madrid, 1985. La muestra le concedió a la etapa informalista del pintor un protagonismo que ahora –sumados veinte años más de obra abstracto-geométrica– se nos antoja excesivo. El título del texto introductorio de Luis Alonso Fernández es elocuente: *De la materia a la razón*.

²⁸ “¿Por qué las llama *elucidaciones lúdicas*?”

Lo expliqué en el catálogo de una exposición mía en 1976, en Madrid. Así que copio ahora, pues no he cambiado de opinión sobre el tema: “Denomino de *elucidación* a todo tipo de arte racional, constructivo, concreto; y de *dilucidación* el arte de tipo expresionista, donde lo subjetivo domina y aflora incontrolado o casi”. Lo de *lúdicas* creo que está más claro, el arte nace del libre juego del artista”. J. M. Iglesias. “Autoentrevista”, en Cat. Exp. *Trayectoria. 1960-85. Op. Cit.* Más tarde, en 1981, las *Elucidaciones Lúdicas* pasarán a ser *De Argumentación Geométrica*, “ELDAG”, título que figura en todos sus cuadros desde esa fecha.



Iglesias junto a Fraile, Gordillo, Manrique, Zóbel, Mignoni, Sempere, Umbral, Miró y Rueda. Madrid, 1980

Se trata por tanto de unas piezas muy particulares; y no sólo porque fueran éstas las que estuvieron en Venecia²⁹, o porque el pintor, veinticinco años más tarde, se refiriera a ellas como uno de sus más interesantes diálogos con el color negro, o porque en ellas sean visibles, excepcionalmente, esos fragmentos de curvas asociadas a funciones logarítmicas que subyacen en toda su pintura posterior³⁰, sino porque sólo en ellas converge cuanto hereda el artista de su etapa abstracto-expresionista y cuanto dirá en su obra abstracto-geométrica de plena madurez³¹.

Pienso que a esta herencia, contrariamente a lo que pudiera parecer, le otorgó siempre el artista una gran importancia: la dialéctica que anima su obra y su pensamiento trata de oposiciones –a menudo, acompañadas de sus correspondientes reducciones al absurdo³²–: constructivo/expresionista, dilucidatorio/elucidatorio, abstracto/concreto, certeza/sospecha... Y, aunque años más tarde, al referirse a sus *Elucidaciones* primeras, manifestara que la excesiva libertad –vale decir, la excesiva cantidad de posibles soluciones– que su sistema de trabajo le permitía entonces llegó a incomodarle, sin duda estas pinturas podrían ser consideradas como las más *gozosas* que realizó nunca: “Eran aquellas obras [...] de una tremenda libertad. Nunca en mi obra he operado con tanta libertad *durante* la realización. Sobre un fondo generalmente uniforme se extendían líneas que iban acotando espacios. Tenía una idea previa de lo que quería, pero no realizado de una manera total en la mente cada cuadro. Así el acto de pintar revestía una gran emoción. Cada línea condicionaba a las siguientes y era condicionada por las anteriores. Pero era precisamente esa libertad la que llegó a desagradarme y la que me indujo a pensar acerca de una obra de caracte-

²⁹ Véase su texto *Elucidación vs. Aporía* en este mismo catálogo (pág. 15). También había participado en la Bienal de 1964.

³⁰ “Buscando normadas simetrías asimétricas; jugando, en cierto modo, con las correspondencias entre los términos de una progresión geométrica, que empieza por la unidad, y otra aritmética, que empieza por cero, que no otra cosa son, según los matemáticos, los logaritmos...” . J. M. Iglesias. Cat. Exp. C. C. Isabel de Farnesio, Aranjuez, 2005.

³¹ Inmediatamente después, sienta las bases del sistema que desarrollará a partir de entonces: “Las obras de 1974, 75 y 76, la secuencia “*Elucidación lúdica para dos cuadrados iguales*”, consiste en desplazar un “cuadrado ideal” sobre el “cuadrado físico” que es el soporte. La no coincidencia de lados y ángulos da lugar al esquema de cada obra, que se completa volviendo sobre sí mismo o sobre el “cuadrado físico” las solapas sobrantes. Creo inútil añadir que en la colocación del “cuadrado ideal” apelo a una muy variada gama de puntos de partida, por ejemplo: desplazamiento de un lado completo, mitad, tercio, etc..., sobre la diagonal; búsqueda de ángulos que proporcionen un acentuado ortogonalismo final, proporciones entre superficies de uno y otro cuadrado; posiciones idóneas para multiplicar los pliegues y repliegues; el azaroso de dejar caer el que luego funcionará como “cuadrado ideal” sobre el cuadrado físico y demás. Todo ello permite una gran variedad de posiciones estáticas, dinámicas, más o menos equilibradas”. José María Iglesias. Cat. Exp. Salas Dir. Gral. Del Patrimonio, *Cit.*

³² “¿Qué arte no es abstracción? ¿Qué arte no es conceptual? A poco que meditemos acerca del tema encontramos que si el arte es algo es precisamente abstracción y concepto. O concepto que nos lleva a la abstracción. Sin concepto no hay abstracción. Y sin abstracción no puede haber nada parecido a lo que denominamos arte; sea cual sea el tipo de obra de arte a que prefiramos referirnos”. *Nota manuscrita, s/f.*

El arte es un aleteo en la nada
 El arte es un aleteo
 El arte es
 Él.

Reducciones ¿al absurdo?. Carpeta de poemas inéditos, *s/f.*

rísticas más estrictas, menos azarosas, y creo resulta obvio decirlo, con gran libertad. Fue así como abordé la etapa actual”³³.

Vale la pena señalar que, excepción hecha de los citados experimentos informalistas de juventud, todos los cuadros de José María Iglesias son cuadrados y ésta es también la figura con la que *juega* siempre en su pintura³⁴. Yo diría que, desde el *Cuadrado negro sobre fondo blanco* (1913) de Malevitch, ésta ha sido la figura geométrica más grata a los geométricos. Tal vez sea porque es un rectángulo perfecto y el lienzo es rectangular, aunque evidentemente hay artistas que estudian triángulos, círculos o figuras mucho más complejas, e incluso movimientos enteros que han trabajado sobre la idea de soportes no rectangulares³⁵. Pero eso no importa tanto: lo que caracteriza a cada artista geométrico es, más bien, el modo particular que tiene de relacionar una figura con el plano (o con el espacio). “Composición, ésa es la única definición del arte”.



Decía que vine a buscar los dibujos –el *mecanismo* de sus cuadros³⁶– y los tengo ahora sobre mi mesa. Se trata de los bocetos de estas mismas pinturas y de otras de aquella época, realizados sobre hojas de papel milimetrado y reunidos en carpetas y blocs. Acaso sea sólo desdoblado cuidadosamente las hojas de papel que fueron pegadas sobre una esquina de un cuadrado y plegadas luego varias veces para generar los ángulos pedidos, y abatidas de nuevo sobre el plano para trazar sobre él las figuras resultantes, como puede uno percibir hasta qué punto el trabajo de José María Iglesias era *artesanal*. Siempre es así: siempre hay, cualquiera que sea el constructivista del que hablemos, un hombre trazando líneas paciente y meticulosamente con ayuda de una escuadra, un compás o un papel doblado. Increíblemente, este humilde *hacer* le permitió al artista relacionar lo cierto con lo bello y lo bello con la luz al fondo del callejón sin salida al que nos aboca el *maquinismo*³⁷. Sin duda venció a aquello que nos deshumaniza y tiraniza con sus propias armas y esa sonrisa irónica que tanto me tranquilizaba no era más que la del hombre que ha salido victorioso de su duelo con la fealdad del mundo moderno ●

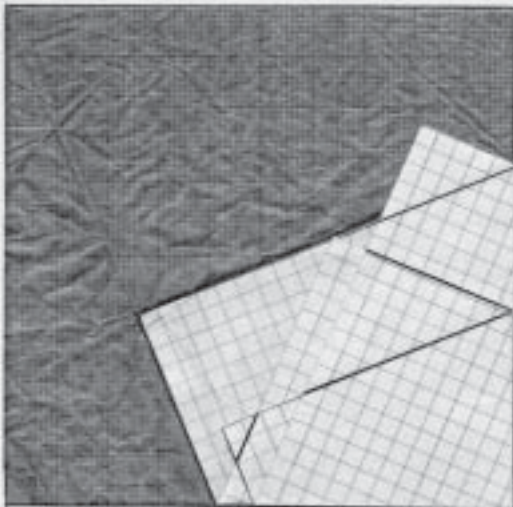
³³ Citado en Luis Alonso Fernández. *De la materia a la razón. Op. Cit.*

³⁴ “Iglesias ultima estos días su serie en la que representa un módulo de nueve cuadrados cuyos tres huecos se repiten girando, siendo cuadros de cuatro módulos en que cada color ocupa la misma superficie: dos colores dando dieciocho cuadrados cada uno; tres colores, doce cuadrados; cuatro colores, nueve cuadrados; seis colores, en seis cuadrados”. Manuel Lacarta. *Op. Cit.*, 1994.

³⁵ Como los *Madís* o los “objetos relacionales” de Lygia Clark en Brasil.

³⁶ “He utilizado en estas acuarelas los conocidos (al menos por mí y por un par o tres de amigos) problemas de configuración que me planteo desde hace años: con dos cuadrados iguales; triángulos rectángulos, con preferencia de orden 3-4-5 y 5-12-13 y los juegos que se me ocurren con sus catetos e hipotenusas; inserción de equiláteros de Morley; lo que llamo neoorganización de los elementos del cubo o del hipercubo, translaciones, solapaciones y plegados de sobrantes, modestas transformaciones topológicas, vagabundeos logarítmicos, rondonizaciones, terágonos resultantes, etc..”. J. M. Iglesias. “Algunas observaciones sobre mi pintura”, en *Op. Cit.*, 1989.

³⁷ Que por cierto fue combatido tempranamente: recuérdese la revuelta contra las máquinas que encabezó Ned Ludd en 1811 y que se conoce como *Ludismo* (*Luddism*).



"Doble cuadrado: línea para
dos cuadrados iguales"

Posibilidades:

Conferir valores diferentes al
anverso y reverso de cada
cuadrado, de uno solo, etc.

Tener en cuenta el número
de superposiciones. (Para ello
ver maqueta)

Tener en cuenta alguno de
los posibles aspectos finales.
(Ver y jugar con maqueta)

Utilizar solución biseal con
gran diversidad de propuestas.

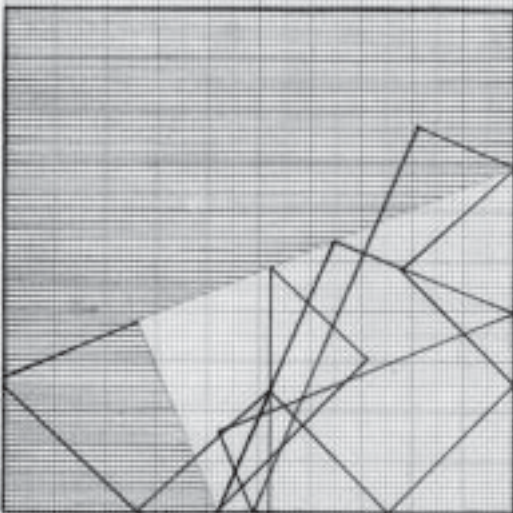
(Ver croquis, teniendo en cuenta
que solamente la parte del
cuadrado ideal que invade
el cuadrado físico debe
ser utilizada para el
plegado del cuadrado
físico sobre el
ideal.

— Límite del
cuadrado físico
— Línea resultante
del plegado
del cuadrado
ideal sobre el
físico.

— Línea
resultante del
plegado del
cuadrado
físico sobre
el ideal.

Zona no rayada,
zona invadida por el
cuadrado ideal, sobre
la que se pliega el físico.

Júlia, 5-8-1976 - igfeitos



HE LEÍDO Y OÍDO FRECUENTEMENTE hablar acerca del callejón sin salida en que se encontraba o se encuentra el arte. A estas opiniones se siguen las añorantes que consideran que es urgente el retorno a las formas eternas, este es las que otros consideramos periclitadas. En contra de lo que a primera vista pudiera parecer el hecho de que el arte alcance un callejón sin salida -aporía- trae aparejado, por parte del artista, dos consecuencias altamente creativas: la toma de conciencia, la constatación del hecho y la elucidación del mismo, lo que exige una creación que parte de cero, pero de un cero formado por una gran variedad de estilos -¿hechos históricos?- que si por una parte se complementan los unos a los otros, por otro lado se anulan. No debemos prescindir de cuanto de convencional tiene el arte. Solamente aceptando cuanto hay de convención en las formas artísticas podremos llegar a su aceptación y captación de cualidades latentes, ocultas casi siempre por la inmediatez de su presencia objectual y por nuestra costumbre de referir el arte - la obra de arte- a algún aspecto inmediato. El arte, hoy más que nunca, es una fisura entre la vida y la muerte. Participa de ambas y, en cierto modo, pone vida en la muerte y muerte en la vida. Pensar, pesar, medir, gotear, chorrear, trazar, frotar, enlucir y bruñir, cortar y pegar, pegar y despegar, lijar y forrar, dibujar y pintar, colorear y ennegrecer, todo ello y muchas cosas entran en la obra de arte, en el objeto de arte, en la cosa artística; en la egregia y banal, absurda, inoperante, inmanente casi siempre, trascendente casi nunca, en la auténtica realza que nos traspasa y trasvasa desde la irrealidad a la realidad, desde lo impreciso y viceversa, a la ambigüedad esclarecedora y nítida.

Hoy el arte tiene más de fluencia y acto que de ser y cosa, se ensimisma, y la información acerca del autor que cada obra es, nos llega a través de un monólogo que es el espectador quien tiene que convertir en diálogo. Solamente así la obra se completa.

Mi obra actual responde a ciertas premisas que la acercan a la paradoja. Pese a su sencillez y escasos elementos no renuncio a alusiones espaciotemporales por medio de la duración lineal, al movimiento estático, al equilibrio mediante desigualdad de campos ocupados -desequilibrio-, y su pureza procede más del empleo de medios puros -líneas nítidas, fondos lisos- que de un apriorismo conceptual. Pero, ¿de qué manera la obra depende de la elección de medios y técnicas?. Este remitir la obra a su gestación, el fin a sus medios, la dependencia de uno a los otros y de los otros a uno lo inherente a la técnica como trascendencia en el resultado son cuestiones que al ser planteadas -y lo deben de ser siempre- nos abren puertas que poco frecuentemente son tenidas en cuenta al tratar del hecho artístico, del lenguaje con el que el artista trata de comunicar lo que casi siempre es incomunicable.

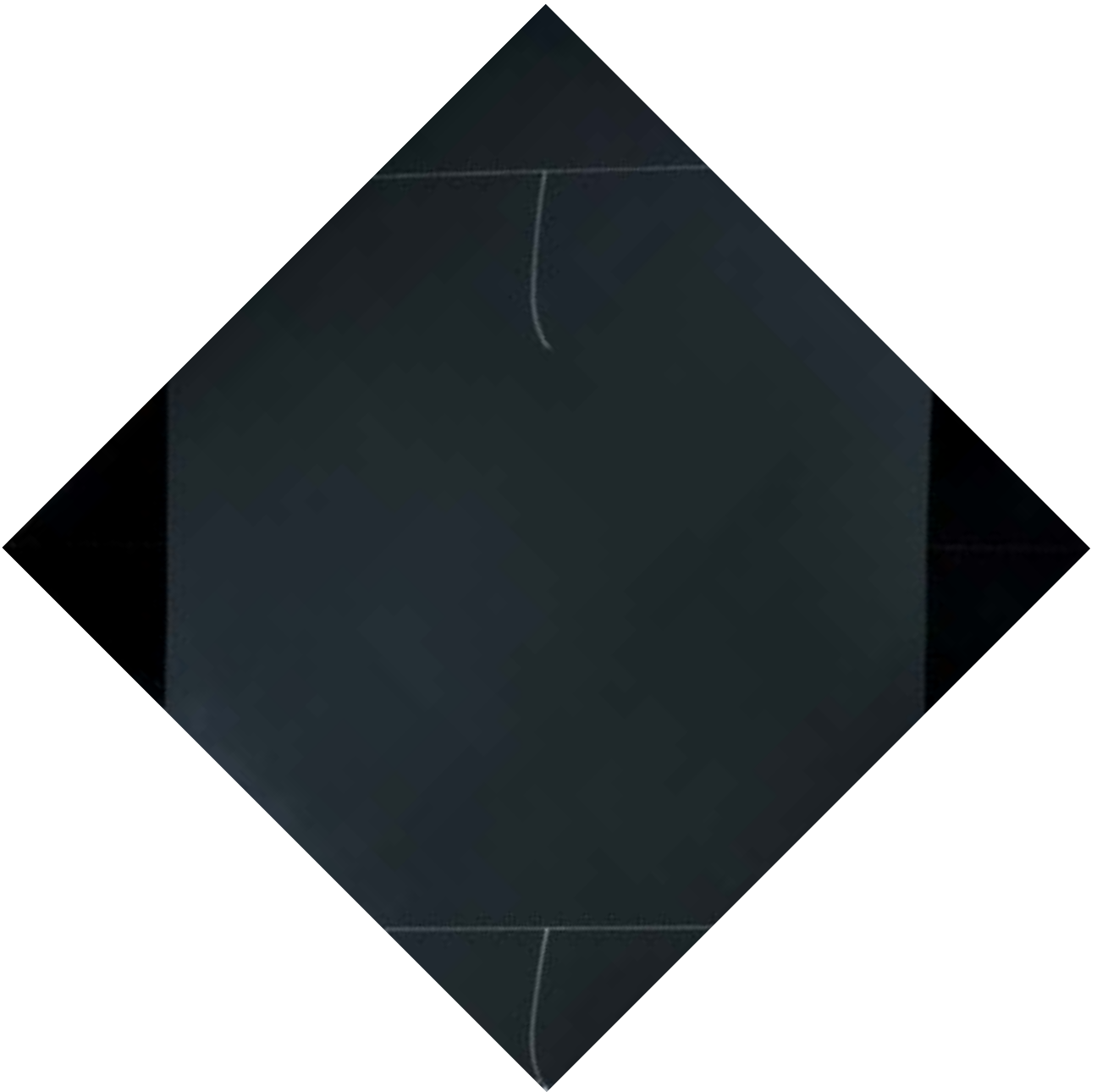
Elucidar lo obvio. Así he definido mi obra en otra parte. Intento sencillo de elucidar lo obvio. Sería, por tanto, cada obra parte de un todo pero, a la vez, un todo también. Fragmento y totalidad. Pero lo obvio que se elucidada viene dado por la elucidación, no es preexistente a ella; esto es, la obra no es una ilustración, sino un proceso, un acto no referido a otro.

Es así la elucidación una estructura autónoma que participa de las aspiraciones de buena parte de las tendencias contemporáneas y que sintetiza cualidades rigurosas que se instauran en cada obra sin que necesariamente funcionen del mismo modo en las demás. Se concitan en cada obra elementos que conducen a una cierta imagen, figura destilada del fluir lineal en la que se trata de convertir o de mostrar, de demostrar la manera inequívoca, la ambigua puerilidad, la importante banalidad del arte cuando es sólo pintura, reducida la pintura a pintura, tomada en su sentido más peyorativo y último o, si se prefiere, primero. El alambique no conduce necesariamente al néctar, conduce también al residuo. La longitud de una línea no es, necesariamente, imagen de la duración de su recorrido, puede ser el residuo de una figura anterior, etc. Así podríamos seguir hasta el infinito. No siempre las verdades son mentira. En el punto en que todas las verdades se encuentran nos asusta el silencio. Pero nos tranquiliza, absurdamente, el comprobar que no muerde. Sólo así el arte como arte existe liberado de símbolos y alegorías. La convivencia con los mecanismos íntimos del arte conduce inexorablemente al continuo envejecimiento de los fundamentos un día vivos y actuantes.

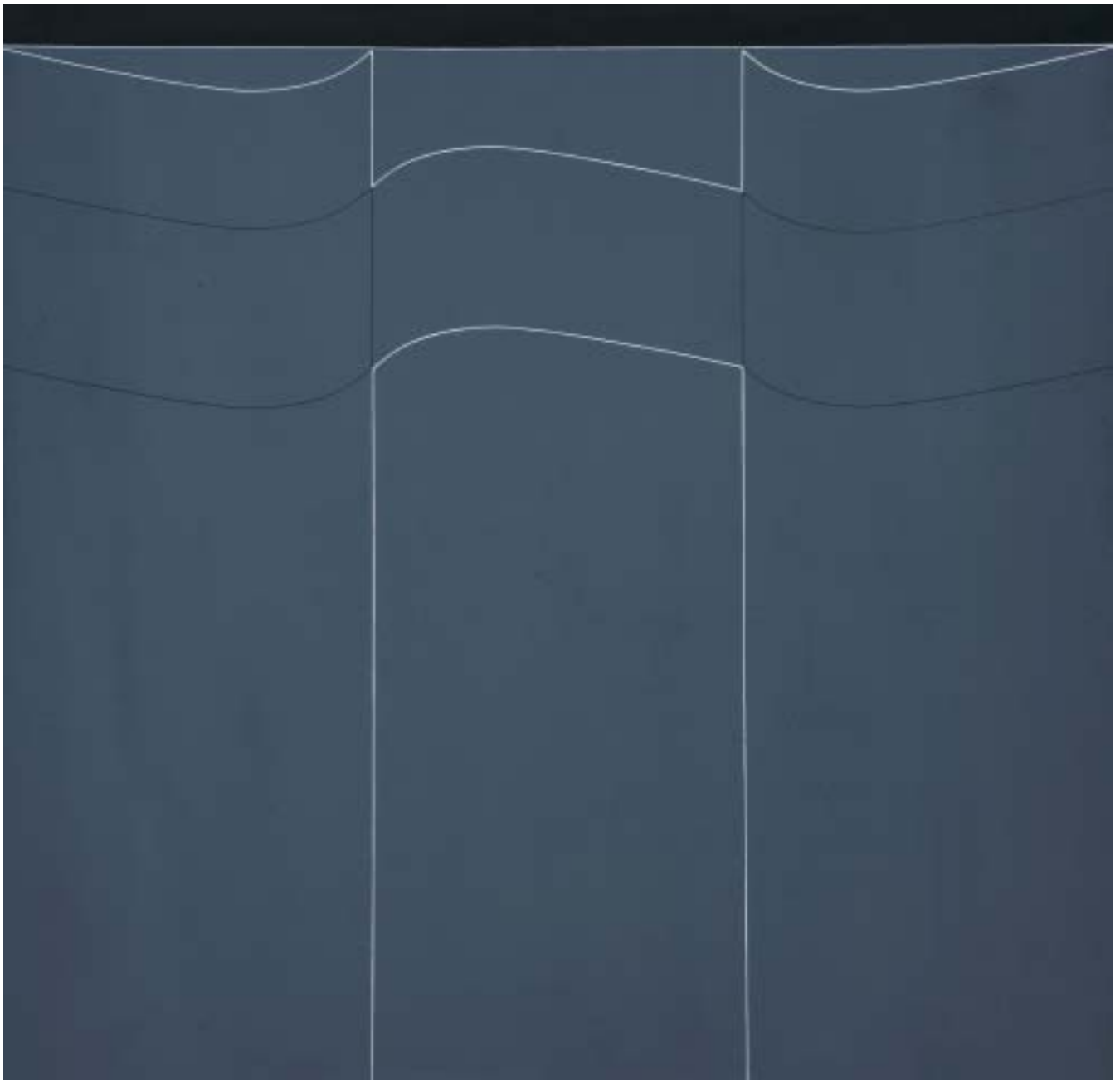
La filtración de elementos procedentes de lo irracional en obras racionalistas o viceversa, son simplemente el resultado de nuestra condición humana, pero la enfatización de unas características formales, el desgajamiento de la totalidad mediante la realidad asumida hace que cada fragmento, cada obra de arte operante en su tiempo posea unas cualidades inmanentes en el tiempo que son su propia vida. Curiosamente de estas cualidades inmanentes se deriva la trascendencia, histórica en primer lugar, de lo que denominamos obra de arte.

Sólo en arte nuestros límites pueden ser nuestra libertad, elucidar los límites que nos cercan nos puede llevar al infinito. La nada no nos asusta porque en arte la nada es siempre algo, forma parte de la familia, nos evita referir el arte a las cosas, a los objetos. El arte y la vida se encuentran en la aporía. Elucidarlos puede tener la realza del niño que juega a las damas.

Madrid, mayo de 1972



1. **ELUCIDACIÓN EN DOS ÁNGULOS**, 1972. Pintura de látex sobre lienzo. 282 x 282 cm



2. **ELUCIDACIÓN PARA LO GRIS**, 1972. Pintura plástica sobre tela preparada. 120 x 120 cm



3. **ELUCIDACIÓN Y ÁNGULOS ROJO Y AZUL**, 1972. Acrílico sobre lienzo. 120 x 120 cm



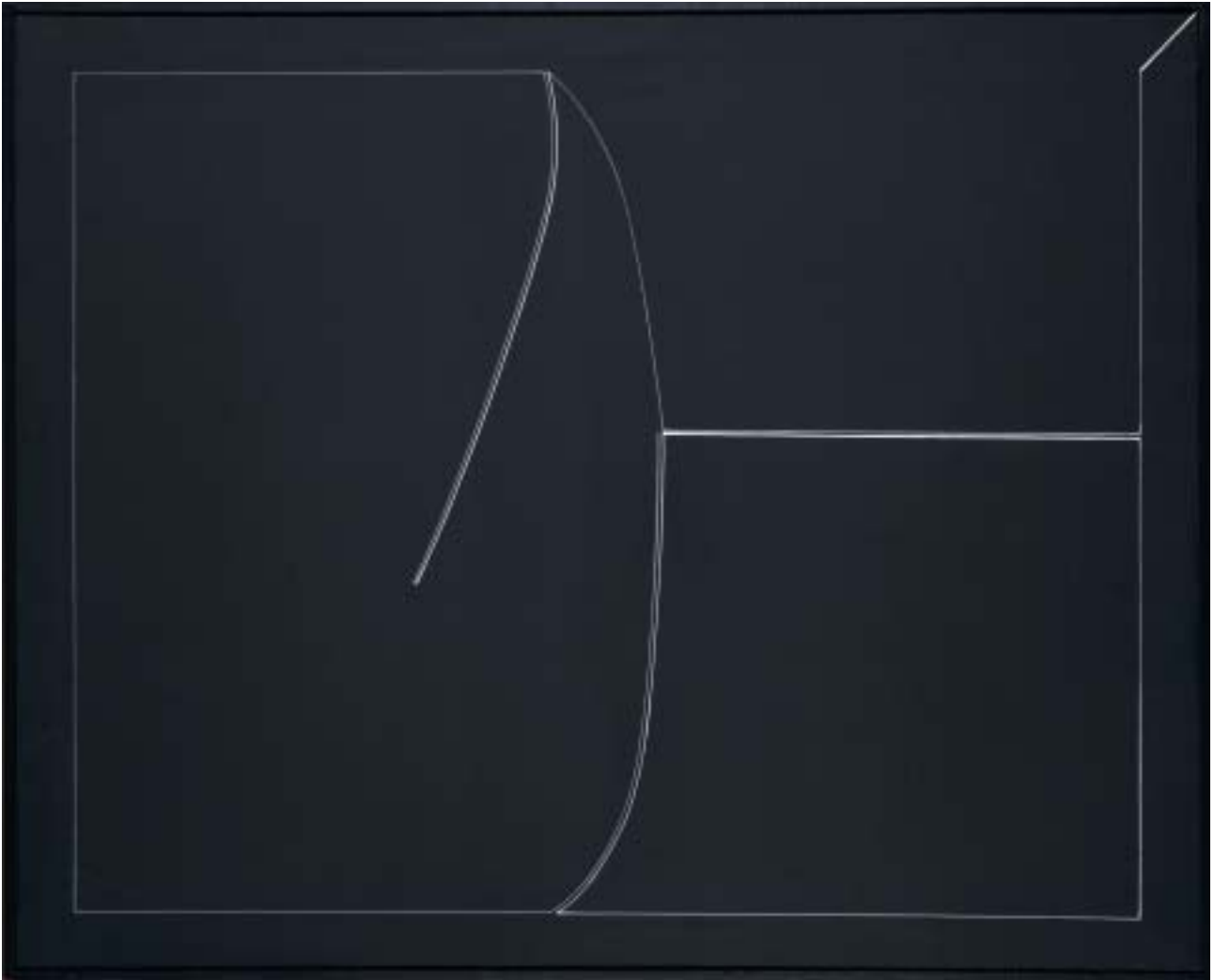
4. **TERCERA ELUCIDACIÓN PARA DOS RINCONES**, 1972. Pintura plástica sobre tela preparada. 120 x 120 cm



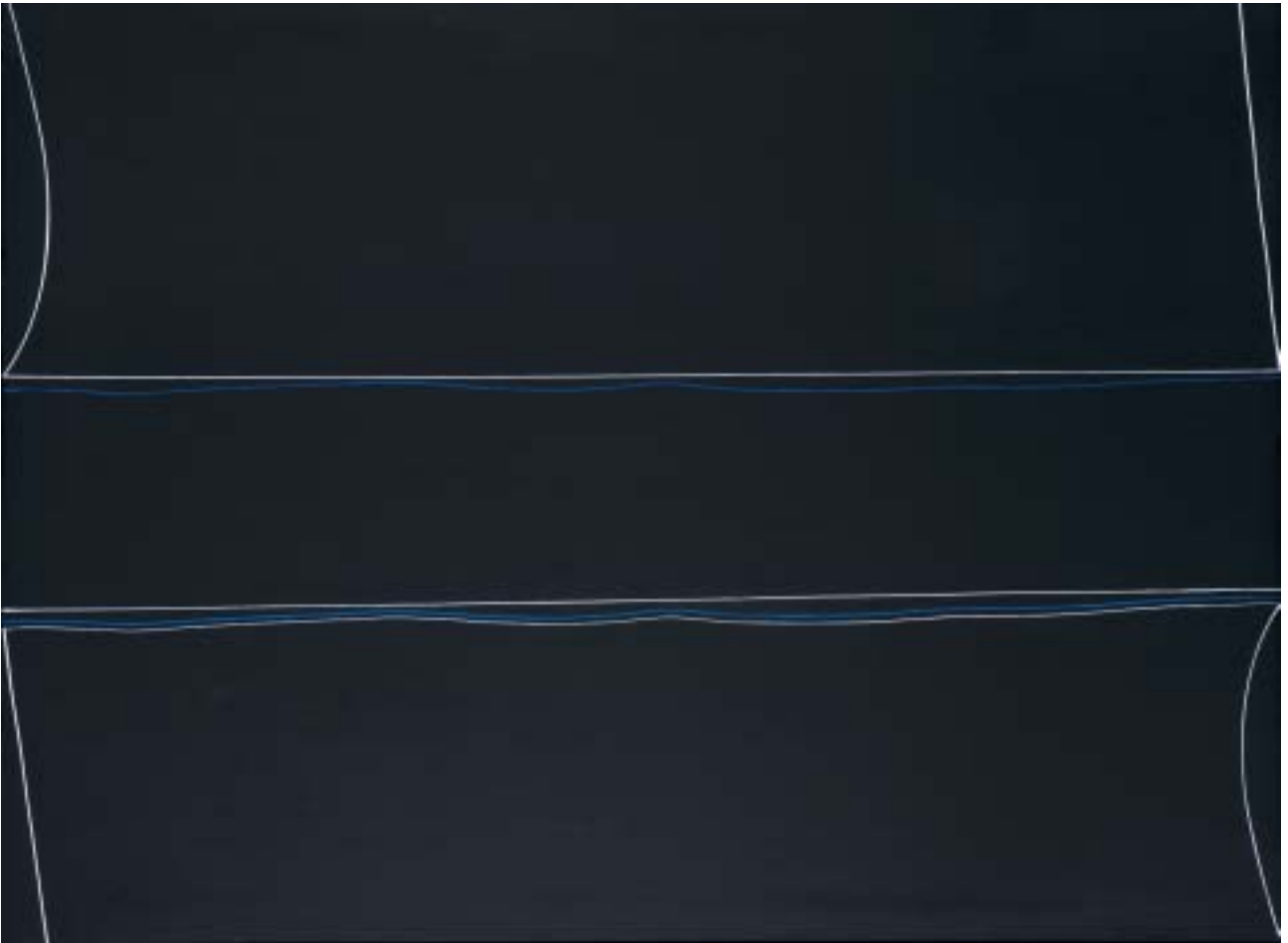
5. **ELUCIDACIÓN EN CADA ESQUINA**, 1972. Pintura plástica sobre tela preparada. 120 x 120 cm



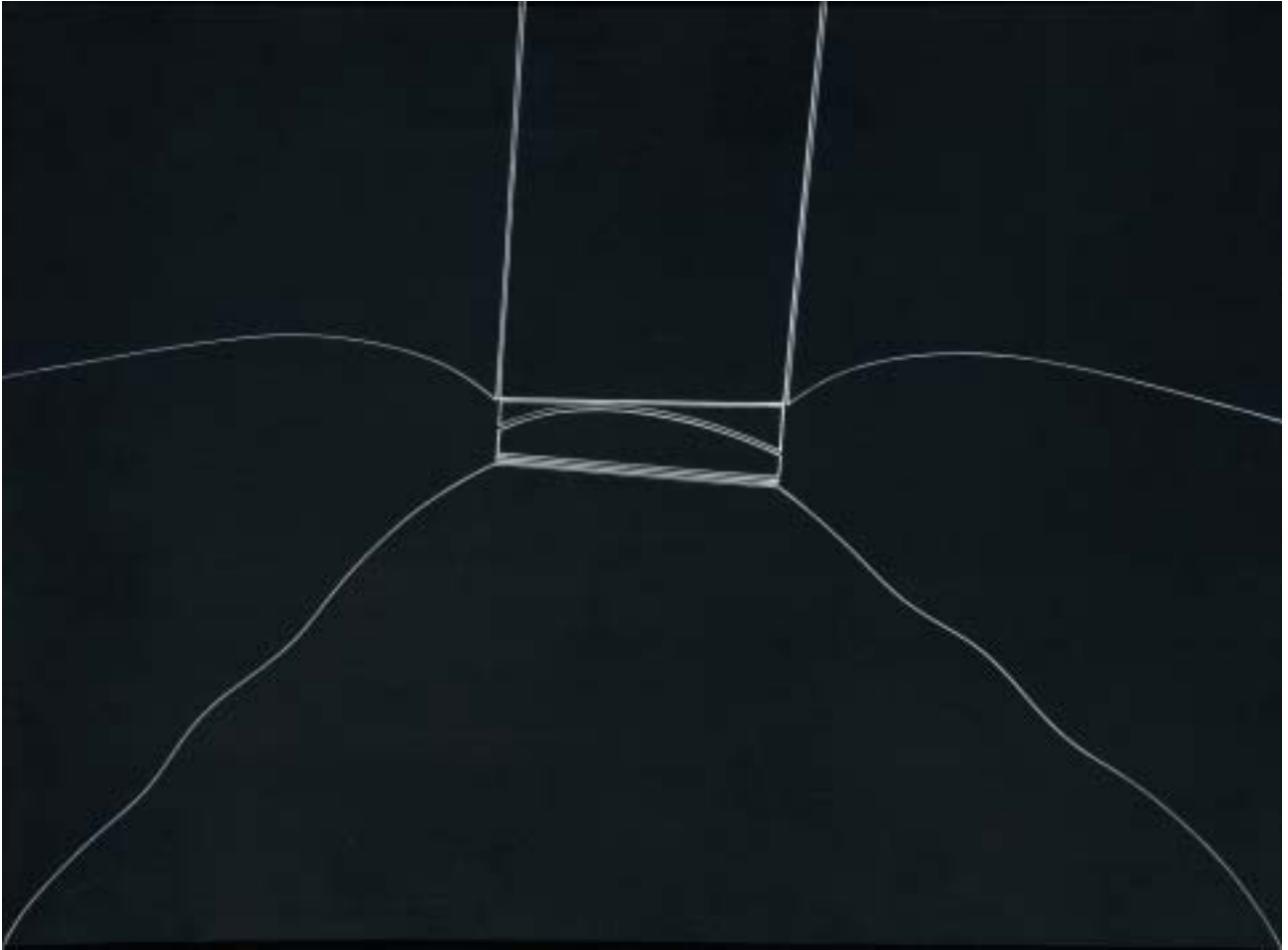
6. **ELUCIDACIÓN SIMÉTRICA / ASIMÉTRICA**, 1972. Pintura plástica sobre tela preparada. 120 x 120 cm



7. **ELUCIDACIÓN DE DOBLE JUEGO**, 1972. Pintura plástica sobre tela preparada. 81 x 100 cm



8. **ELUCIDACIÓN EN SILENCIO** (4/73), 1972. Acrílico sobre lienzo. 60 x 80 cm



9. **ELUCIDACIÓN 7/73**, 1973. Acrílico sobre tela. 60 x 80 cm



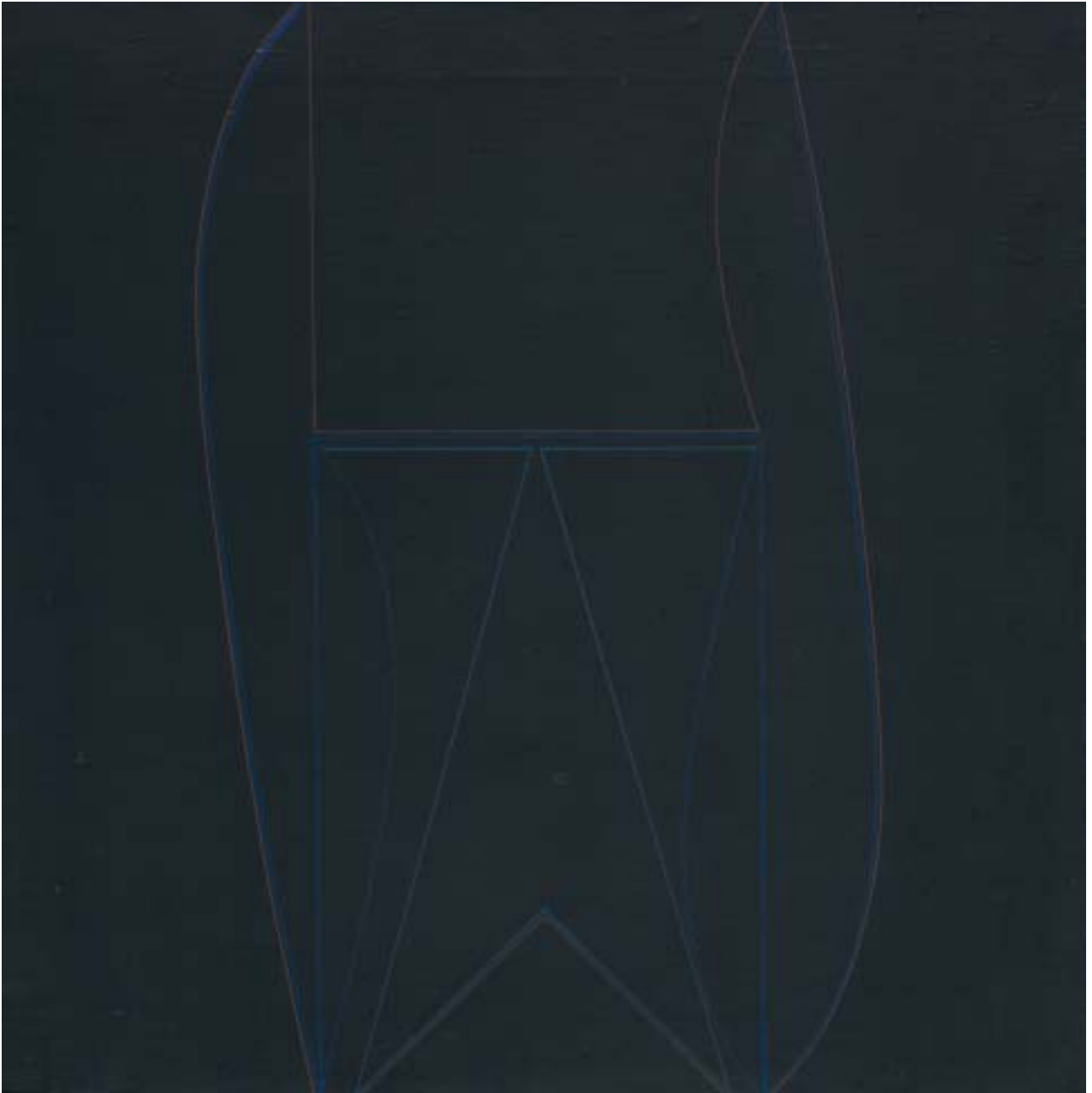
10. **ELUCIDACIÓN ENTRE FRANJAS AZULES**, 1973. Acrílico sobre lienzo. 60 x 80 cm



11. **ELUCIDACIÓN CON TRAPECIOS**, 1973. Acrílico sobre lienzo. 60 x 80 cm



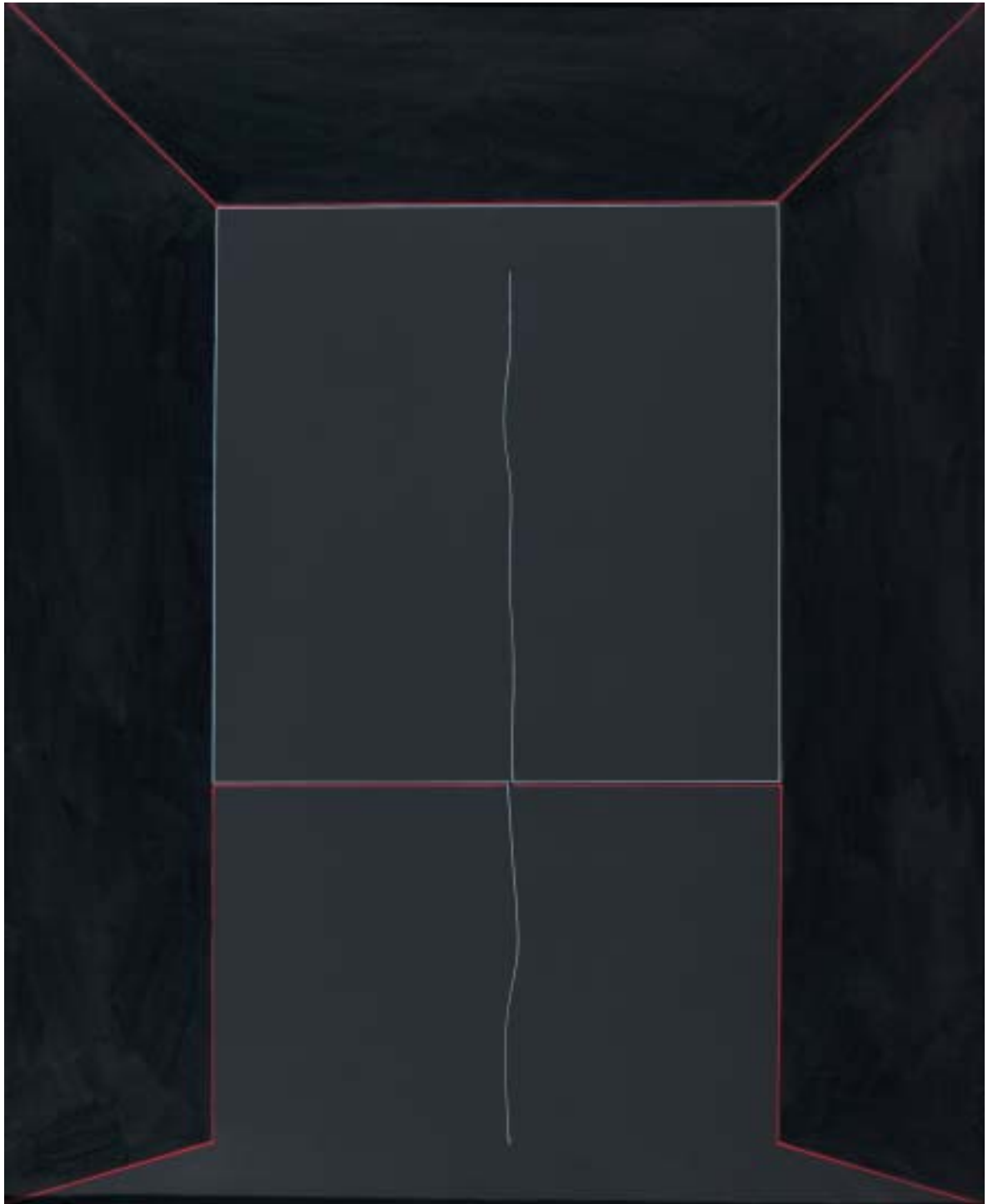
12. **ELUCIDACIÓN BAJO CURVAS**, 1973. Acrílico sobre lienzo. 60 x 80 cm



17. **ELUCIDACIÓN CON TRIÁNGULO**, 1973. Pintura sobre lienzo preparado, 50 x 50 cm



16. **ELUCIDACIÓN EN DOS FASES CONTINUAS**, 1973. Pintura de látex sobre lienzo preparado. 65 x 100 cm



14. **ELUCIDACIÓN 43/73**, 1973. Acrílico sobre lienzo. 100 x 81 cm



15. **ELUCIDACIÓN 45/73**, 1973. Pintura de látex sobre lienzo. 151.5 x 75.5 cm

POEMAS VISUALES

(pequeña antología)

Poemas visuales

1. *Homenaje a Morandi*
2. *Homenaje a Vasarely*
3. *Homenaje a Mondrian*
4. *Silencio multiplica espacio*
5. *Signo*
6. *Homenaje a Joe Louis*
7. *Fe como laberinto*

98010158010

MO
RAN
DI

**VAS
A
REL!**

mondrian n
mondrian n
mondrian n
mondrian n
mondrian n
o
n
d
r
i
a
n

MONDRIAN
MONDRIAN
MONDRIAN
MONDRIAN
MONDRIAN
MONDRIAN
O
N
D
R
I
A
N
A
I
R
D
N
O
M

S I L E N C I O

multiplica

E s p a c i O

e S p a c i o

e s P a C i o

e s p A c i o

e s P a C i o

e S p a c i o

E s p a c i O

si

no

no

1
2
3
4
5
6
7
8
9
KO



CATÁLOGO DE OBRA

1. ELUCIDACIÓN EN DOS ÁNGULOS

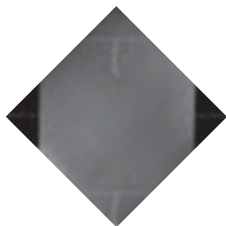
Pintura de látex sobre lienzo
Firmado, titulado y numerado 8/72 al dorso
Diagonal 282 x 282 cm
Realizado en 1972

Exposiciones:

Venecia, Giardini di Castello, Pabellón de España, 36. *Biennale di Venezia. Esposizione Internazionale d'Arte*, junio - octubre de 1972, cat. núm. 35
Varsovia, *Malarwstuo Hispanzkie Swudziestego Wiekli* (La pintura española del siglo XX), 1973, cat. núm. 50 (reproducido)
Madrid, Centro Cultural de la Villa, *José María Iglesias. Trayectoria. 1960-1985*, 1985, cat. núm. 50, pp. 39 y 98 (reproducido)

Bibliografía:

J. M. Iglesias, *Iglesias. 36ª Bienal Internacional de Arte. Venecia 1972* (cat. exp.), Madrid, 1972, (reproducido)



Reproducido en p. 17

2. ELUCIDACIÓN PARA LO GRIS

Pintura plástica sobre tela preparada
120 x 120 cm

Exposiciones:

Venecia, Giardini di Castello, Pabellón de España, 36. *Biennale di Venezia. Esposizione Internazionale d'Arte*, junio - octubre de 1972, cat. núm. 37

Bibliografía:

J. M. Iglesias, *Iglesias. 36ª Bienal Internacional de Arte. Venecia 1972* (cat. exp.), Madrid, 1972, (reproducido)

Nota:

Según describe el artista, la tela fue preparada con cola de pescado y blanco de España
Inventario del artista con el número 10/72



Reproducido en p. 18

3. ELUCIDACIÓN Y ÁNGULOS ROJO Y AZUL

Acrílico sobre lienzo
Firmado, titulado y fechado 1972 al dorso
120 x 120 cm

Exposiciones:

Venecia, Giardini di Castello, Pabellón de España, 36. *Biennale di Venezia. Esposizione Internazionale d'Arte*, junio - octubre de 1972, cat. núm. 40
Zaragoza, Galería de arte Atenas, *Iglesias. Pinturas recientes*, enero de 1973 (reproducido)
Madrid, Centro Cultural de la Villa, *José María Iglesias. Trayectoria. 1960-1985*, 1985, cat. núm. 49, pp. 38 y 98 (reproducido)

Bibliografía:

J. M. Iglesias, *Iglesias. 36ª Bienal Internacional de Arte. Venecia 1972* (cat. exp.), Madrid, 1972, (reproducido)

Nota:

Inventario del artista con el número 13/72



Reproducido en p. 19

4. TERCERA ELUCIDACIÓN PARA DOS

RINCONES

Pintura plástica sobre tela preparada
120 x 120 cm
Realizado en 1972

Exposiciones:

Venecia, Giardini di Castello, Pabellón de España, 36. *Biennale di Venezia. Esposizione Internazionale d'Arte*, junio - octubre de 1972, cat. núm. 43
Madrid, Galería Zodiaco, *Ocho artistas en la Bienal de Venecia*, 1972, reproducido
Sevilla, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, *Modelos. Estructuras. Formas. España 1957-79*, septiembre - noviembre de 2005, p. 70 (reproducido en color)

Bibliografía:

J. M. Iglesias, *Iglesias. 36ª Bienal Internacional de Arte. Venecia 1972* (cat. exp.), Madrid, 1972, (reproducido)

Elena Florez, "Venecia 1972" en *El Alcázar*, Madrid, 21 de junio de 1972 (reproducido)

Nota:

Según describe el artista, la tela fue preparada con cola de caseína y blanco de España.

Número de inventario 19/72



Reproducido en p. 20

5. ELUCIDACIÓN EN CADA ESQUINA

Pintura plástica sobre tela preparada

120 x 120 cm

Realizado en 1972

Exposiciones:

Venecia, Giardini di Castello, Pabellón de España, *36. Biennale di Venezia. Esposizione Internazionale d'Arte*, junio - octubre de 1972, cat. núm. 45

Sevilla, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, *Modelos. Estructuras. Formas. España 1957-79*, septiembre - noviembre de 2005, p. 71 (reproducido en color)

Bibliografía:

J. M. Iglesias, *Iglesias. 36ª Bienal Internacional de Arte. Venecia 1972* (cat. exp.), Madrid, 1972, (reproducido)

Nota:

Ver cat. núm. 4.

Número de inventario 20/72



Reproducido en p. 21

6. ELUCIDACIÓN SIMÉTRICA/ ASIMÉTRICA

Pintura plástica sobre tela preparada

Firmado, fechado 72 y titulado al dorso

120 x 120 cm



Exposiciones:

Venecia, Giardini di Castello, Pabellón de España, *36. Biennale di Venezia. Esposizione Internazionale d'Arte*, junio - octubre de 1972

Madrid, Centro Cultural de la Villa, *José María Iglesias. Trayectoria. 1960-1985*, 1985, cat. núm. 51, p. 98

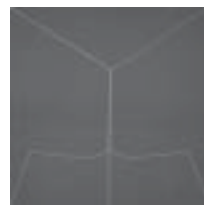
Bibliografía:

J. M. Iglesias, *Iglesias. 36ª Bienal Internacional de Arte. Venecia 1972* (cat. exp.), Madrid, 1972, (reproducido)

Nota:

Ver cat. núm. 2.

Número de inventario 21/72



Reproducido en p. 22

7. ELUCIDACIÓN DE DOBLE JUEGO

Pintura plástica sobre tela preparada

Firmado, titulado, numerado 86/72 y fechado 27.12.1972 al dorso

81 x 100 cm

Exposiciones:

Suiza, La Chaux-de-Fonds, Musée des Beaux Arts, *José María Iglesias*, 1973, cat. núm. 20

Madrid, Galería Guillermo de Osma, *Geometrías. De Rodchenko a Sol Lewitt*, septiembre - noviembre de 2008, cat. núm. 43, pp. 50 y 61 (reproducido en color)

Bibliografía:

J.I. Abeijón, "Geometrías" en cat. exp. *Geometrías. De Rodchenko a Sol Lewitt*, Madrid, Galería Guillermo de Osma, 2008, p. 11

Nota:

Ver cat. núm. 4

Reproducido en p. 23 y cubierta

8. ELUCIDACIÓN EN SILENCIO

Acrílico sobre lienzo
Firmado, numerado 4/73 y fechado 73 al dorso
60 x 80 cm

Exposiciones:
Venecia, Galleria d'Arte Moderna Ca' Rezzónico,
Iglesias, marzo de 1973



Reproducido en p. 24

9. ELUCIDACIÓN 7/73

Acrílico sobre tela
Firmado, numerado 7/73 y fechado 1973 al dorso
60 x 80 cm

Exposiciones:
Venecia, Galleria d'Arte Moderna Ca' Rezzónico,
Iglesias, marzo de 1973



Reproducido en p. 25

10. ELUCIDACIÓN ENTRE FRANJAS AZULES

Acrílico sobre lienzo
Firmado, numerado 11/73 y fechado 73 al dorso
60 x 80 cm

Exposiciones:
Venecia, Galleria d'Arte Moderna Ca' Rezzónico,
Iglesias, marzo de 1973
Alcoy, Centre Cultural d'Alcoi, *José María Iglesias*,
mayo de 2000



Reproducido en p. 26

11. ELUCIDACIÓN CON TRAPECIOS

Acrílico sobre lienzo
Firmado, fechado 73 y numerado 15/73 al dorso
60 x 80 cm

Exposiciones:
Venecia, Galleria d'Arte Moderna Ca' Rezzónico,
Iglesias, marzo de 1973



Reproducido en p. 27

12. ELUCIDACIÓN BAJO CURVAS

Acrílico sobre lienzo
Firmado, numerado 17/73 y fechado 73 al dorso
60 x 80 cm

Exposiciones:
Venecia, Galleria d'Arte Moderna Ca' Rezzónico,
Iglesias, marzo de 1973



Reproducido en p. 28

13. ELUCIDACIÓN 25/73

Pintura plástica sobre lienzo preparado
Firmado, numerado y titulado al dorso
50 x 50 cm
Realizado en 1973

Exposiciones:
Suiza, La Chaux-de-Fonds, Musée des Beaux Arts,
José María Iglesias, 1973, cat. núm. 14
Alcoy, Centre Cultural d'Alcoi, *José María Iglesias*,
mayo de 2000, p. 11 (reproducido en color)



Reproducido en p. 46

14. ELUCIDACIÓN 43/73

Acrílico sobre lienzo
Firmado y numerado 43/73 al dorso
100 x 81 cm
Realizado en 1973

Exposiciones:
Suiza, La Chaux-de-Fonds, Musée des Beaux Arts, *José María Iglesias*, 1973, cat. núm. 7
Madrid, Centro Cultural de la Villa, *José María Iglesias. Trayectoria. 1960-1985*, 1985, cat. núm. 54, p. 99



Reproducido en p. 31

15. ELUCIDACIÓN 45/73

Pintura de látex sobre lienzo
Firmado y numerado 45/73 al dorso
151.5 x 75.5 cm

Exposiciones:
Suiza, La Chaux-de-Fonds, Musée des Beaux Arts, *José María Iglesias*, 1973, cat. núm. 12
Madrid, Centro Cultural de la Villa, *José María Iglesias. Trayectoria. 1960-1985*, 1985, cat. núm. 55, p. 99



Reproducido en p. 32

16. ELUCIDACIÓN EN DOS FASES CONTINUAS

Pintura de látex sobre lienzo preparado
Firmado, titulado, fechado 17.9.1973 y numerado 65/73 al dorso
65 x 100 cm

Exposiciones:
Madrid, Galería Zodiaco, *José María Iglesias*, 1973, cat. núm. 14
Alcoy, Centre Cultural, *José María Iglesias*, mayo de 2000

Nota:
Según describe el mismo artista, el lienzo fue preparado con cola de caseína, blanco de España y barniz mate clarificado



Reproducido en p. 30

17. ELUCIDACIÓN CON TRIÁNGULO

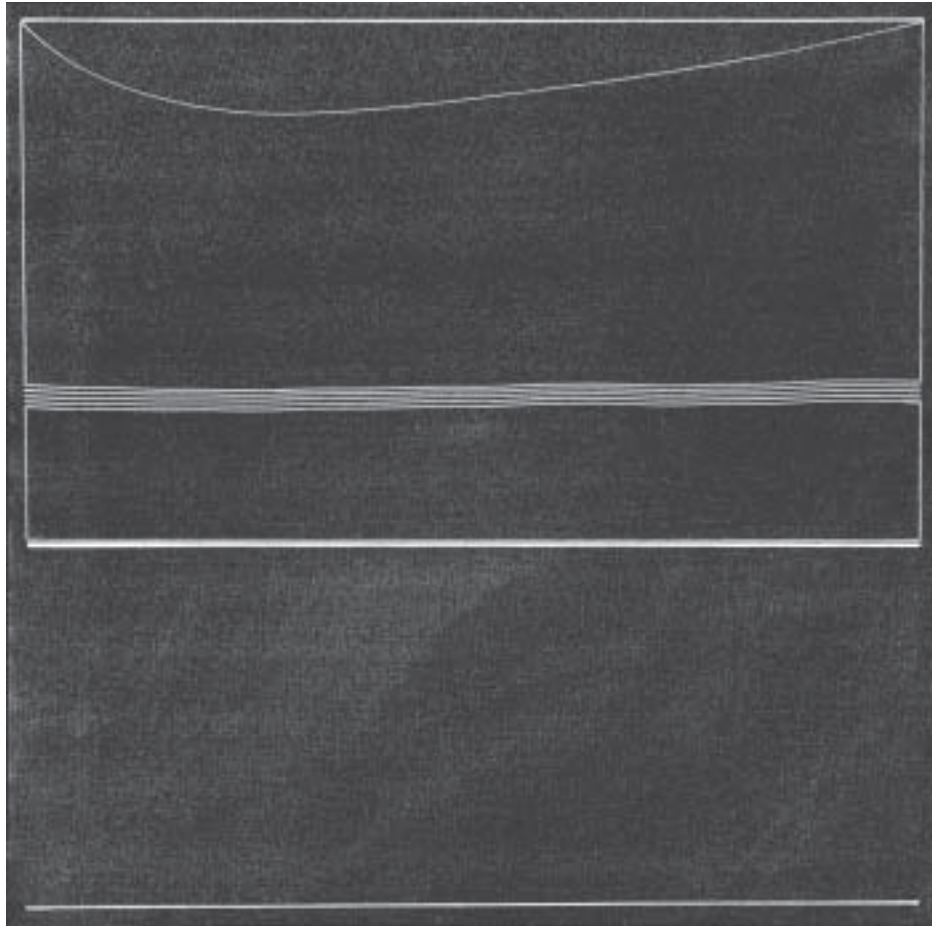
Pintura sobre lienzo preparado
Firmado y numerado 68/73 al dorso
50 x 50 cm
Realizado en 1973

Exposiciones:
Madrid, Galería Zodiaco, *José María Iglesias*, 1973, cat. núm. 17
Valladolid, Galería Studium, *Siete aspectos del nuevo arte español*, marzo de 1974
Valladolid, Museo Nacional de Escultura, *Iglesias*, abril - mayo de 1974

Nota:
Lienzo preparado con cola de pescado y barniz mate



Reproducido en p. 29



13. **ELUCIDACIÓN 25/73**, 1973. Pintura plástica sobre lienzo preparado. 50 x 50 cm

josé maría iglesias

[Madrid, 1933-2005]

Artista geométrico de formación autodidacta, considerado uno de los mejores ejemplos del arte concreto español. Como artista independiente de grupos o escuelas logró encontrar así la libertad necesaria para investigar la forma y el espacio, dos constantes en su obra. Paralelamente a la pintura, el diseño gráfico o la ilustración, Iglesias desarrolló una importante actividad como poeta visual, además de ser autor de numerosos ensayos y monografías de artistas, comisario y crítico de arte.

Principales exposiciones individuales

- 1960 Sala Abril. Madrid
1962 Galería Fortuny. Madrid
Ateneo. Salamanca
Galerie de la Madelaine. Bruselas
1963 Galerie Emmy Widmann. Bremen
Galerie de la Madelaine. Bruselas
1964 Instituto Panameño de Arte. Panamá
1965 Museo de Arte Moderno. Bagdad
1967 Sala Nebli. Madrid
Casa de la Cultura. Cuenca
1968 Museo de Bellas Artes CAAM. Puerto Rico
1970 Galería Grises. Bilbao
Piccola Galleria. Rio de Janeiro
Instituto de Arquitectos de Brasil. Porto Alegre
1973 Galería Atenas. Zaragoza
Galleria d'Arte Moderna Ca' Rezzonico. Venecia
Musée des Beaux Arts. La Chaud -de- Fonds, Suiza
Galería Zodiaco. Madrid
1974 Museo Nacional de Escultura. Valladolid
1976 Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural. Madrid
Galería Ederti. Bilbao
1979 Galería Theo. Madrid
1981 Galería Altex. Madrid
1982 Sala Luzán. Zaragoza
1985 Centro Cultural de la Villa. Madrid
1989 Centro Cultural Galileo. Madrid
Galería Término. Madrid
1990 Caja de Ahorros Provincial. Alicante
1994 Galería Quorum. Madrid
Galería Fauna's. Madrid
1995 Caja de Madrid. Barcelona
2000 Centre Cultural d'Alcoi
2003 Tercer Espacio. Madrid
2006 Museo Salvador Victoria. Rubielos de Mora

Principales exposiciones colectivas

- 1959 *Arte Contemporáneo*. Sala Nebli. Madrid
1960 *Exposición Finalistas del Premio Biosca*. Galería Biosca. Madrid
1961 *Arte Contemporáneo Español*. Palais des Beaux Arts. Bruselas
Internationale Malerei 1960-61. Wolframs Eschenbach. Alemania
Ars 1961. Ateneum, Helsinki
1962 *Arte Español Contemporáneo*. Kogresalle der Tiergarten. Berlín; Beethovenhalle. Bonn
Salón d'Eté. Galería de la Madelaine. Bruselas
Pintura Española. Galería Forma. San Salvador
1963 *El Arte Actual de España*. Palermo
Panorama del Arte Español Contemporáneo. México
Arte de América y España. Itinerante España y Portugal
VII Bienal de Sao Paulo
1964 *Feria Mundial de Nueva York*
XXXII Bienal de Venecia
1965 *VIII Bienal de Sao Paulo*
Focus on Drawing. Art Gallery of Toronto. Canadá
1966 *I Salón de Corrientes Constructivas*. Gallery Bique. Madrid
Arte Actual Español. Pretoriase Kunstmuseum. Pretoria
South African National Gallery, Johannesburgo y Ciudad del Cabo
XXXIII Bienal de Venecia
1967 *IX Bienal de Tokio*
Arte Objetivo. Dirección General de Bellas Artes. Madrid
V Bienal de París

- 1968 *Internationale Ausstellung die Spanische Botschaft aeigt moderne Spanische Maler*. Wiener Kunstleische Volkschule. Viena
Arte Objetivo. Universidad de Puerto Rico
I Bienal de Arte Español Contemporáneo. Musée Galliera. París
Arte Español de Hoy. Galería Skira. Madrid
1969 *Técnica y Color*. México
X Bienal de Sao Paulo
1970 *Arte Actual de Hispanoamérica*. A.C.I. Madrid
XX Bienal Internacional de Arte. Palazzo Strozzi, Florencia
Unga Spanska Konstnärer, Estocolmo
1972 *XXXVI Bienal de Venecia*
La pintura española del s. XX. Varsovia
1973 *Ocho artistas españoles de la Bienal de Venecia*. Galería Punto. Valencia
1975 *Pintores constructivistas españoles*. Galería Kandinsky. Madrid
Caruncho, Iglesias, Labra. Galería Tolmo, Toledo
1977 *Pintura contemporánea de España*, Casa de las Américas, La Habana
1980 *Bienal de Alejandría*
1983 *Carnegie International 1982-83*, Seattle Art Museum; Art Gallery of Western Australia, Perth; National Gallery of Victoria, Melbourne y Art Gallery of New South Wales, Sidney
1984 *Arte y Nuevas Tecnologías*. Palacio de la Magdalena, Santander
1989 *Konstruktivistische kunst auf Spanien*, Zuta, Alemania
Ruedo Ibérico, Palacio de la Cultura, Praga
1993 *Concepto y estructura*, Siemens - Forum, Austria y Eslovenia
Entre el cuadrado y el círculo, Galería Quorum, Madrid
1994 *Cruz-Novillo - Julián Gil - José María Iglesias*, Caja de Ahorros Provincial, Córdoba
Arte Formal. Artistas españoles. Galería Theo, Madrid
1995 *Concepto espacial*. Galería Theo, Madrid
1996 *Recordando a Gerardo Rueda*. Galería Quorum, Madrid
Colección Fundesco. Fundación Telefónica, Madrid
Forma nueva 1966-1975. Centro Cultural de la Villa, Madrid
1997 *Colección Juan Antonio Aguirre en el IVAM*. Valencia y Círculo de Bellas Artes, Madrid
1998 *Tres maestros del constructivismo: Luis Caruncho, Julián Casado, José María Iglesias*. Galería Fauna's, Madrid
1999 *Momentos geométricos*. Galería Quorum, Madrid
2005 *Tres maestros de la abstracción geométrica*. Centro Cultural Isabel de Farnesio, Aranjuez
Modelos, Estructuras, Formas. España 1957-79. La Cartuja, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla
2006 *El orden sensible (y II). Sobre la pintura de Caruncho, Iglesias y Rueda. Estudio Perioncelly, Madrid*

Principales colecciones y museos

- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid
Fundación Juan March. Madrid
Biblioteca Nacional. Madrid
Calcografía Nacional. Madrid
Museo Municipal. Madrid
IVAM Centre Julio González. Valencia
Artium. Vitoria
Museo de Arte Abstracto. Cuenca
Museo de Arte Contemporáneo. Sevilla
Musée des Beaux Arts. La Chau-de-Fonds, Suiza
Museo de Arte Contemporáneo. Panamá
Museo de Arte Contemporáneo. Sao Paulo
Museo de Arte Moderno. Bagdad
Museo de Arte Moderno. Sassoferrato, Italia

Índice

| | |
|------------------------|----|
| Presentación | |
| Guillermo de Osma | |
| | 3 |
| La medida y la máquina | |
| Javier Rubio Nombrot | |
| | 5 |
| elucidación vs. aporía | |
| José María Iglesias | |
| | 15 |
| Ilustraciones | |
| | 17 |
| Poemas visuales | |
| (Pequeña antología) | |
| | 33 |
| Catálogo de obra | |
| | 42 |
| Cronología | |
| | 47 |

Se acabó de imprimir este catálogo

iglesias
elucidaciones
bienal de venecia 1972

el día 1 de junio, festividad de
Ntra. Sra. de la Luz,
en los Talleres de Artegraf
MADRID

Guillermo de Osma

GALERÍA

CLAUDIO COELLO, 4 • 28001 MADRID

TEL. + 91 435 59 36 • info@guilhermososma.com