



Veinte décimos, décimo 9 (detalle), José Luis Alexanco, 1998  
180 x 1500 cm. Técnica mixta sobre lona

# ALEXANCO

Capi Corrales Rodríguez

## PRÓLOGO

En junio de 1972, hace medio siglo, se celebraron Los Encuentros de Pamplona 1972, organizados por el compositor Luis de Pablo (1930-2021) y el pintor José Luis Alexanco (1942-2021), que el pasado 14 de julio hubiese cumplido ochenta años. El Museo Universidad de Navarra (en lo sucesivo MUN) celebra ambos aniversarios con la exposición *Alexanco. Treinta y nueve décimos* y este catálogo.

Desde sus orígenes, la pintura se ha enfrentado al problema de representar un volumen sobre una superficie plana, algo que, como demostró el matemático Leonard Euler en 1778, no puede hacerse sin ciertas restricciones. Yendo un paso más allá, Alexanco investigó toda su vida cómo representar sobre un plano el movimiento de las cosas, entendiendo por movimiento la definición de Newton: desplazamiento de un objeto de un lugar a otro en el espacio. El MUN presenta, juntas por primera vez, las series los *Décimos*, en que cada veinte años y como si de artículos científicos se tratase el pintor fue plasmando sus hallazgos a lo largo del tiempo. Vista en su totalidad, observamos que la obra de Alexanco está marcada por momentos de cambio en que, por así decirlo, da carpetazo al trabajo anterior y se embarca en algo totalmente nuevo. Los períodos de transición entre las distintas etapas son fronteras en el sentido literal de la palabra y los *Décimos* son los mojonos que las marcan. Una frontera no es una línea, es una región. Técnicamente, es la zona de separación entre dos fases en cualquier sistema dinámico y recibe el nombre de *interfase*. Para entender lo que es una frontera no hay más que caminar por una playa. Unos metros mar adentro y es claramente agua. Unos metros arena adentro y es claramente tierra. Imposible

trazar la línea divisoria entre agua y tierra. Cada una de las series de los *Décimos* supone el cierre de una etapa y fue pintada cuando Alexanco *ya estaba en otra*. También observamos que lo único que se mantiene constante a lo largo del tiempo en el trabajo de Alexanco son los materiales. La obra cambia y mucho, los materiales no; se recombinan adquiriendo un nuevo sentido. Las primeras referencias del pintor (John Cage, Robert Smithson, Nam June Paik) indican que desde muy joven fue consciente de la necesidad de poner freno al esquilme del planeta y reciclar, y su obra muestra que fue consecuente con esta convicción hasta el final de su vida. Hacer algo nuevo es hacer otra cosa que lo que se viene haciendo, independientemente de los materiales utilizados para ello. La creación no está en la novedad de los materiales, va por otro lado.

Además de ser un magnífico pintor, como esta exposición refleja, Alexanco impulsó, tan discreta como eficazmente, importantes proyectos artísticos de vanguardia desde finales de los sesenta. Pese a la profundidad de la huella que dejó, es frecuente echar su nombre en falta en los relatos oficiales de la historia del arte español de los últimos cincuenta años, incluso cuando se describen proyectos que fueron idea suya. Llama también la atención que si se le menciona es para describirle como una *rara avis*, tan singular como desconectado de los movimientos artísticos nacionales e internacionales. Nada más lejos de la realidad. Estaba directa o indirectamente conectado con casi todo y fue responsable de mucho. A fin de darle a conocer y sabiendo de la conversación que durante más de cuarenta años mantuvimos viva, Rafael Levenfeld y Valentín Vallhonrat, directores artísticos del MUN, me propusieron que describiese algunas de las investigaciones del artista que conocí de primera mano. A finales de los ochenta y con poco

más que un doctorado en Teoría de Números en el bolsillo, regresé a Madrid desde Estados Unidos con una de las que entonces se conocían como *becas de reincorporación de cerebros*. La exigua cantidad que mensualmente recibía limitaba mucho mis movimientos, y en 1991 José Luis Alexanco y José Luis Fajardo organizaron en el estudio del segundo una clase semanal de matemáticas. Me explicaron, en buena lógica, que puesto que preparaba oposiciones y necesitaba tiempo para estudiar, resultaría mucho más práctico dar una única clase particular a la semana a un grupo grande que muchas clases individuales.

**«Pero ninguno de ellos tenía las aspiraciones de sus sucesores –echados a perder por el cine y las grandes tiradas de sus obras– de fundamentar rápidamente su existencia soberana sobre la base de una primera inclinación artística. Lo que [...] querían no era sino ese mínimo de seguridad en la vida exterior que les garantizara la independencia necesaria para su vida interior. [...] Eran los únicos que, en medio de una ciudad apremiada y ajetreada, no tenían prisa. Vivir y trabajar tranquilamente para un círculo tranquilo, lejos de la *foire sur la place*, era más valioso para ellos que darse importancia, y no se avergonzaban de vivir como pequeños burgueses y con estrecheces a cambio de poder pensar con libertad y audacia en el campo artístico. [...] No se despilfarraba nada de cara al exterior por prestigio u ostentación»** (*El mundo de ayer*, Stefan Zweig, 1942).

El grupo, que ya tenían organizado, lo formarían, además de ellos mismos, el arquitecto José Félix Álvarez Prieto –el que más notas tomaba–, la estudiante de matemáticas Carolina Knapp –alumna en la Universidad Autónoma, era quien más preguntaba, aunque el resto intervenía frecuentemente–, Carlos Miranda y Elio –embajador de España en la OTAN y director general para Asuntos de Seguridad y Desarme–, Arturo Pardo –que llevaba entonces La Gastroteca de la plaza de Chueca con Stéphan Guerin y nos interpretaba música de Satie al piano durante las clases– y el arquitecto Javier Seguí de la Riva –director entre 1968 y 1973 del Seminario de Composición de Espacios Arquitectónicos del Centro de Cálculo de la UCM–. Alguna vez se acercaron hasta allí nuevos candidatos –Basilio Martín Patino, Lucio Muñoz...–, pero supusimos que intimidados por lo que vieron y escucharon –«¿Cómo siento no poder formar parte de esto! Sois demasiado libres para mí», nos diría al despedirse Martín Patino–, ninguno regresó. El primer día se decidió en grupo que las clases versarían sobre geometría y Alexanco pidió que, se hablase sobre lo que se hablase, fuésemos de adelante hacia atrás. Si empezábamos con el nacimiento de la geometría nunca llegaríamos a la actualidad, argumentó, mientras que si comenzábamos en el siglo XX, constantemente tendríamos

que hacer referencia a los orígenes y pasos intermedios y acabaríamos cubriéndolo todo.

Cuando llegó la hora del ejercicio final, Alexanco, Fajardo y Miranda de Elio explicaron que, puesto que no se trataba de que yo les examinase a ellos sino de que ellos comprobasen si aprender geometría les había servido de algo, lo lógico era que en grupo eligiesen el tema. Así lo hicieron, y la prueba consistió en llevar a cabo un estudio geométrico de la masacre que el 4 de junio de 1989 había tenido lugar en la plaza china de Tiananmen. Colocamos en el suelo un enorme mapa de la ciudad de Beijing y sobre él identificamos la ubicación de edificios y calles, dónde estaban los manifestantes y dónde colocaron las autoridades los tanques y la infantería. Tras analizar con cuidado la situación que teníamos ante los ojos, llegamos a la unánime conclusión de que, desde un punto de vista geométrico, era imposible que en aquel escenario ocurriese otra cosa que lo que ocurrió.

Después de escuchar las distintas intervenciones quedó claro que la sugerencia de Alexanco de empezar por el final e ir hacia atrás según se iba necesitando había sido brillante. Con el tiempo entendí que esta propuesta del pintor reflejaba su manera de trabajar. Basta pensar que con veintiséis años aprendió a manejar la herramienta más contemporánea entonces y aún ahora, el ordenador –manejarla de verdad, no darle a una tecla sin más y cagarrear con ella–, con cuarenta y dos pintó cincuenta y cuatro cuadros relacionados con un problema clásico del territorio común a la geometría y el arte que nació en el siglo IV a.C., y con cincuenta y seis empezó sus viajes a la zona del Mediterráneo oriental en que surgió nuestra civilización hace sesenta siglos. Del ordenador a los orígenes pasando por Euclides. Jugando como él, decidí llevar a cabo este recorrido por «los fogones» de José Luis Alexanco (era un magnífico cocinero) *de delante a atrás*, del presente al pasado. Una vez resuelto el cómo, quedaba por determinar el qué. Puesto que había resuelto comenzar por el final me coloqué en el presente. ¿Qué es lo que más llama mi atención a día de hoy de la obra de Alexanco?, me pregunté. Los silencios sobre ella.

Cuando era estudiante de matemáticas en la Universidad Complutense de Madrid (UCM), Pilar González Martínez, profesora entonces en la Facultad de Sociología de esa universidad, me invitó a una cena en la que ofrecía pastel de carne hecho por ella según una receta del siglo XVIII. Tras servirme, me acerqué con el plato discretamente a una esquina de la habitación. Al ir a sentarme en el suelo vi que alguien más había tenido la misma idea que yo. Un tipo con pelo largo y barba me dio la bienvenida con una sonrisa mientras masticaba y pronto empezamos a charlar. Aquella charla devino en una conversación que, como si de una escultura se tratase, fuimos

tallando y puliendo a lo largo de los años. José Luis Alexanco fue el primer amigo no matemático que me pidió que le contara cosas sobre matemáticas. Antes de separarnos aquel día, quedamos en encontrarnos cada jueves en el bar Oliver, ubicado en la esquina suroeste de las calles Conde de Xiquena y Almirante. Semanalmente, él me haría una pregunta y me daría siete días para preparar la respuesta. Según lo acordado, aquella misma noche me entregó un papelito en que se leía «¿qué es una integral?», y nos encontramos el jueves siguiente en el Oliver. Al terminar la sesión sobre integrales me dio la siguiente pregunta. Las paredes del bar estaban cubiertas de estanterías decoradas con cajas de cartón forradas de papel imitando libros antiguos. Elegimos una al azar y fuimos guardando allí los papelitos. Una tarde encontramos la caja vacía y no volvimos a guardar nada en ella. Con frecuencia se nos unían algunos de sus amigos. Los primeros en pasarse por allí fueron el pensador argentino Pepe Medrano, que vivía en el primer piso del mismo edificio en una pensión pagada por sus amigos, y el pintor José Luis Fajardo. En aquel entonces Alexanco tenía su estudio en la calle Meléndez Valdés, en la buhardilla de un edificio alto y sin ascensor junto a la del pintor Juan Giralt. Quedaba cerca de la facultad y, cuando me habían explicado algo especialmente interesante, al salir de clase me acercaba hasta allí sin esperar a la cita del Oliver. Como aún no se habían comercializado los teléfonos móviles no había manera de avisar con antelación, y a veces al llegar encontraba a Alexanco ocupado en alguna tarea. Una tarde, cuando llegué estaba preparando bacalao al pil pil para un montón de comensales, y mientras hablábamos de matemáticas me puso a agitar la enorme cazuela de barro. Cuando al rato protesté me dijo tranquilamente: «No creo que entender bien, bien, eso que me estás contando, requiera menos esfuerzo que menear una cazuela». En otra ocasión susurró mientras abría la puerta: «Están aquí unos amigos escuchando música, siéntate con nosotros y cuando terminemos charlamos».

Unos años antes Luis de Pablo había viajado por el mundo grabando músicas no occidentales por encargo del Instituto de Musicología Comparada de la Unesco. Al terminar el trabajo, el compositor recibió copias de las grabaciones, unas enormes *tortas* como las llamaba él. No contando con un aparato en el que reproducirlas, se las había pasado a su amigo Alexanco, que sí disponía del equipo adecuado<sup>1</sup> para escuchar las *tortas* y las compartía generosamente con sus amigos. Aquella tarde, muy concentrados y con las espaldas bien erguidas sobre las sillas, Enrique Morente y Pepe Habichuela escu-

chaban grabaciones de música tradicional persa. Alexanco me señaló una silla, me dio una copia del libro *Silence* de John Cage, y dijo: «Siéntate ahí, y si te aburres lee esto». Escuchar música tradicional persa grabada por De Pablo junto a Morente y Habichuela con un libro de Cage entre las manos no fue una coincidencia, sino un ejemplo de cómo vivía y pintaba Alexanco. A través de su amistad con De Pablo, Cage, Morente y Habichuela, y las muchas horas de conversación con ellos, Alexanco acabaría adquiriendo una sólida formación en discursos contemporáneos, académicos y no académicos, diferentes a las artes plásticas, que enriquecerían enormemente su paleta de pintor y que, como veremos, plasmó en la estructura que subyace a los *Décimos*. Fue precisamente al estudiar dicha estructura que aprendí la importancia de escuchar los silencios.

En la exposición *El poder del arte*, organizada por el MNCA Reina Sofía, las Cortes Generales y Acción Cultural Española en 2018 para conmemorar el cuarenta aniversario de la Constitución española de 1978, ni se mencionó ni se expuso la edición príncipe hecha por Alexanco; en muchos de los artículos que con motivo del cincuenta aniversario del Centro de Cálculo de la UCM se dedicaron a los seminarios celebrados allí entre 1968 y 1973 no se le nombra, pese a ser responsable de que se creasen y dirigir el más importante de ellos, el Seminario de Generación Automática de Formas Plásticas; en la sala del MNCARS dedicada a Los Encuentros de Pamplona<sup>2</sup> no se cuenta que Alexanco y De Pablo los idearon y organizaron, la selección de carteles anunciadores –diseño de Alexanco, detalle que tampoco se menciona– no incluye el de la representación de la pieza *Soledad Interrumpida* de Alexanco y De Pablo, y falta el catálogo de los Encuentros del que Alexanco fue autor; los relatos de la influencia de la Galería Fernando Viñande, en la sociedad madrileña de los ochenta, no hablan del lugar que Alexanco ocupó a la hora de hacer posible la existencia física y conceptual de la galería ni de cuántos de los artistas representados por ella fueron allí llevados por el pintor. Decidí que esos silencios marcarían el ritmo de mi relato.

**«Cuando conozco a alguien, siempre juego a imaginarlo deambulando por otras épocas. Este, pienso, habría podido ser un inquisidor inteligente y cruel, este un valiente y sacrificado soldado. Este un hereje contumaz, aquel un superviviente nato por encima de sus creencias. Esta una iluminada fanática, este otro un ilustrado curioso y entusiasta... A José Alexanco, al que conozco desde hace muchos años, lo imagino como un hombre de acción cuya vitalidad le habría llevado en todas las épocas**

<sup>1</sup> El pintor guardó el reproduktor, de la marca Revox, hasta 2020, año en que lo vendió durante la pandemia a través de Wallapop.

<sup>2</sup> Sala 429 en febrero de 2022.

a aceptar cualquier empresa hacia territorios desconocidos. Hecho de la pasta de los que se apuntaron con Marco Polo a viajar hacia el este o hacia el oeste con los hermanos Pinzón, habría embarcado el primero en el Beagle o habría aceptado, si las circunstancias se lo hubiesen tejido, un viaje interplanetario con la misma naturalidad y con el mismo entusiasmo. Llegado el caso, habría podido incluso ser un héroe sin proponérselo, movido no por la gloria, sino únicamente por la vitalidad, la generosidad y por la gran curiosidad que le anima. En correspondencia al talante de los que habitan las historias no para contarlas sino para vivirlas, su relato de aquella aventura extraordinaria que fueron los Encuentros de Pamplona, sigue siendo hoy sobrio y preciso, sin el menor deseo de protagonismo y con una inusual e impagable ausencia de retórica» (María Escribano, 2009<sup>3</sup>).

José Luis Alexanco creció en plena posguerra y estudió en el IES Cervantes de Madrid. Durante los primeros años de bachillerato con frecuencia se escapaba del instituto y se acercaba a estudiar los libros de arte de la Biblioteca de la Casa Americana frente al Cervantes, en la calle Marqués de Riscal esquina con Fortuny. Allí conoció la pintura expresionista estadounidense. El pintor de esa escuela que más le llamó la atención fue Jaspers Johns (1930). Sus series sobre banderas, mapas y números, que Alexanco pasó horas estudiando y fueron una de las influencias que más abiertamente reconoció el pintor, le llevaron a leer, desde muy joven, los escritos del compositor John Cage (1912-1992).

«En otra ocasión estaba trabajando. Había encontrado un mapa impreso de los Estados Unidos que representaba solo los bordes entre ellos. (No era topográfico ni aparecían ríos o autopistas.) Encima había dibujado con regla una geometría que copió, agrandada, en un lienzo. Hecho esto, copió a mano el mapa impreso respetando con cuidado sus proporciones. Entonces, con un cambio de *tempo*, empezó a pintar rápido, todo de una vez, aquí y allí con el mismo pincel, cambiando pinceles y colores y trabajando en todas partes al tiempo, en lugar de empezar en un punto, terminarlo y pasar a otro. Parecía que estaba recorriendo todo el lienzo sin conseguir nada y, habiendo hecho eso, lo repasaba de nuevo, y de nuevo, sin acabar. Y así una y otra vez. Ocasionalmente escribía el nombre de un estado o su abreviatura usando plantillas, pero esto no significaba que había terminado nada porque, como seguía trabajando, a menudo tenía que rehacer lo ya hecho. Algo había sucedido, que es como

decir que no había sucedido nada. Y eso necesitaba las repeticiones, Colorado, Colorado, Colorado, que no eran lo mismo siendo colores distintos en lugares distintos. Me pregunté que en cuántos procesos estaba inmerso. Se concentró para responder, y hablando sinceramente dijo: todo es un solo proceso» (John Cage, *Jaspers Johns: stories and ideas*<sup>4</sup>).

Al leer la descripción de la manera en que Jaspers Johns trabajaba, se entiende bien que los cuadros de Johns llamasen tanto la atención del adolescente Alexanco. Su padre, José Alexanco Crespo, había montado una empresa con dos sedes, *Letras Pre* dedicada a la rotulación y *C Alexanco* para los carteles publicitarios. Durante una visita al taller *C Alexanco* a finales de los setenta pude ver cómo se trabajaba en unas grandes carteleras para la fachada de un cine de la Gran Vía. En cada mesa había una fotografía de la cabeza de Paul Newman con una cuadrícula dibujada encima, y cada cual tenía que reproducir sobre un lienzo enorme el cuadradito que le había sido asignado; luego se recomponía el rompecabezas. Ante los cuadros de Jasper Johns, Alexanco reconoció la manera de hacer de su padre y su hermano, una manera que él mantendría en su pintura, sustituyendo poco a poco las cuadrículas regladas por otras tramas. Johns y Cage acercaron a Alexanco a la vanguardia artística del momento (estamos hablando de finales de la década de los sesenta) en Estados Unidos y en Europa. En 1961, uno de los óleos de la serie de números de Johns, *0 Through 9*, fue donado a la Tate Gallery (ahora Tate Modern) de Londres. Ese mismo año Alexanco viajó por vez primera a esa ciudad, donde trabajó en la recolección de fruta en el campo y como ayudante de cocina. Allí tuvo oportunidad de conocer directamente el trabajo de Jasper Johns y ver por primera vez museos, colecciones y exposiciones relevantes de arte contemporáneo.

Entre 1967 y 1969 Vito Acconci (1940-2017), que como Cage formaría parte de los artistas invitados por Alexanco y De Pablo a Los Encuentros de Pamplona en 1972, editó junto a la poeta Bernadette Mayer la revista *0 To 9*, cuyo título era, precisamente, un homenaje al cuadro de Jaspers Johns y a la que Alexanco se suscribió de inmediato.

«Publicamos muchos trabajos anónimos de gente nativa de los Estados Unidos, y también de Eduardo Sanguinetti, Bruce Marcu, Hans Christian Andersen, Novalis, Robert Viscusi, Morton Feldman, Gertrude Stein, Raymond Queneau, Aram Saroyan, Ron Padgett, Stefan Themerson, Clark Coolidge, Robert Greene, Ted Berrigan, Harry Mathews, John Giorno, Steve Paxton,

Emmett Williams, Lord Herbert of Cherbury, Jackson Mac Low, Dick Higgins, Bern Porter, Sol LeWitt, Hannah Weiner, Dan Graham, George Bowering, John Perreault, Philip Corner, Rosemary Mayer, Jerome Rothenberg, Robert Smithson, Yvonne Rainer, Les Levine, Adrian Piper, Eduardo Costa, Kenneth Koch, Jasper Johns, Alan Sontheim, Lee Lozano, Lawrence Weiner, Bernar Venet, Robert Barry, Douglas Heubler, Karen Prups-Hvarre, Larry Fagin, Nels Richardson y otros. Podéis haceros una idea de la dirección en la que íbamos. Las páginas de *0 To 9* tenían más aspecto de mapas que de literatura y, de hecho, a veces eran mapas y direcciones» (Bernadette Mayer, 2006<sup>5</sup>).

A través de unos y otras, Alexanco fue haciendo una cartografía del territorio del arte contemporáneo. Emmett Williams y Dick Higgins por ejemplo, invitados también a Los Encuentros de Pamplona, formaron parte, junto a John Cage y Nam June Paik, otro de los artistas a cuyo trabajo el pintor no dejó de prestar atención desde mediados de los sesenta, de la red internacional Fluxus. Alexanco entró en contacto con Fluxus en Polonia en 1966 a través de Ryszard Stanislawski (1921-2000), director del Museo Sztuki de Lodz y uno de los miembros del jurado que le otorgó el Primer Premio de Grabado en la 1ª Bienal Internacional del Grabado de Cracovia (por la obra *Los tres sueños*<sup>6</sup>). En el museo de Lodz, Alexanco conoció la pintura polaca del siglo XX, especialmente las obras de Witkiewicz, Strzeminski y Katarzyna Kobro, la gran pintura rusa de los años veinte y el trabajo de Joseph Beuys (1921-1986), uno de los miembros más activos de Fluxus y muy amigo de Stanislawski. Beuys, de hecho, legó al museo gran parte de sus escritos, que en 1981 transportó él mismo con su familia en una furgoneta desde Hamburgo hasta Lodz.

Fundada en 1960 por el artista de origen lituano George Maciunas, la red internacional Fluxus dio cobijo a gentes de muy diversos intereses cuyo único nexo en común era su actitud hacia el arte, hacia la vida y hacia la brecha entre ambos territorios: compartían la creencia de que el asunto del arte no es ni la mitad de interesante ni la mitad de importante que la vida cotidiana y que cualquiera, si trabaja bien, puede tener arte. Fue esta creencia, más que las propuestas concretas de la red, lo que atrajo de Fluxus a Alexanco. «La inspiración consiste en tres cosas», solía decir, «trabajar, trabajar y trabajar». La palabra latina *fluxus* significa *fluir*, y la red, bajo cuyo paraguas se celebraron actividades muy diversas, aspiraba a crear un flujo que promoviese el arte vivo y en movimiento. Joseph

Beuys, John Cage, Robert Filliou, Dick Higgins, Alison Knowles, George Maciunas, Yoko Ono, Nam June Paik, Danel Spoorri, Wolf Vostell o Emmett Williams fueron algunos de sus promotores más activos. La revista *0 To 9* y la editorial Something Else Press (1973-1974), fundada por Higgins para dar a conocer los trabajos de Fluxus, pusieron en contacto a Alexanco con otras publicaciones y grupos que, a su vez, le llevaron a otros... Sus exploraciones del territorio del arte contemporáneo no habían hecho más que empezar.

Durante nuestras primeras conversaciones sobre pintura y matemáticas a finales de la década de los sesenta, Alexanco me regaló dos libros, *Silence* de John Cage y *The Writings of Robert Smithson*, maquetado por Sol LeWitt. Las ideas de Cage, Smithson (1938-1973) y LeWitt (1928-2007) interesaban mucho a Alexanco.

«Trabajar con un plan preconcebido es una manera de evitar la subjetividad. También libera de la necesidad de diseñar uno por uno cada trabajo. El plan diseñará el trabajo. Algunos planes requerirán un número finito de variaciones, ya sean millones, ya sean pocas. Otros planes implicarán la infinitud. En cada caso, sin embargo, el artista elegirá la forma básica y las reglas que regirán la solución del problema. Hecho eso, cuantas menos decisiones se tomen mientras se completa el trabajo, mejor» (LeWitt, 1967<sup>7</sup>).

«Sol supuso una verdadera liberación de la mentalidad escuela-de-arte, que mantenía que para ser artista tenías que aprender sesenta millones de maneras distintas de hacer cosas: pintarlas, dibujarlas, serigrafiarlas, fundirlas, soldarlas, tallarlas, lijarlas, pegarlas, derretirlas, coserlas, moldearlas, cocerlas, amartillarlas, presionarlas, aserrarlas, tejerlas, esculpir las, escurrirlas, verterlas, tirarlas, etcétera, etcétera. Nos enseñó que los artistas también pueden pensar sobre las cosas, y leer cosas, y escribir cosas, y analizarlas e investigarlas, y documentarlas, y describirlas y argumentarlas» (Piper, 1997<sup>8</sup>).

LeWitt había dado permiso, por así decirlo, a trabajar con materiales intelectuales y los efectos no se hicieron esperar en la vanguardia del momento. En España, sin embargo, muy pocos se atrevieron a pensar de aquella otra manera. Alexanco, que llevaba desde 1964 investigando cómo pintar el movimiento, fue uno de ellos. Muy bien formado en matemáticas y en cine, Alexanco cayó en la cuenta de que en el cálculo integral de

<sup>3</sup> *Obra gráfica*, Bilbao 1995, pág. 26.

<sup>4</sup> Bernadette Mayer, «Rock, Paper, Scissors», en *0 To 9: The Complete Magazine*, Nueva York, Ugly Duckling Presse, 2006.

<sup>5</sup> Sol LeWitt, «Paragraphs on Conceptual Art», *Artforum*, vol. 5, n.º 10 (Summer 1967), págs. 79-80.

<sup>6</sup> Arian Piper «Ian Burn's Conceptualism», *Art in America*, vol. 85-12 (December 1997), págs. 72-79.

<sup>3</sup> José Luis Alexanco entrevistado por María Escribano, *Arte y Parte* n.º 53, 2009.

<sup>4</sup> John Cage, «Jaspers Johns: stories and ideas», en *A year from Monday*, Calder & Boyars, 1969, págs. 74, 76, 81.

Newton el movimiento es descrito, como en el cinematógrafo de los hermanos Lumière, por fotogramas verticales que avanzan en el tiempo. ¿Por qué no hacer él lo mismo? ¿Por qué no construir figurillas, cortarlas en rodajas, mover geométricamente las rodajas y estudiar el efecto de tal movimiento en las distintas partes? La idea como tal era estúpida pero, como veremos más adelante, llevarla a la práctica era harina de otro costal y pronto tuvo claro que hacer las cuentas a mano era una locura. Entre 1968 y 1971 trabajó en el Centro de Cálculo de la UCM donde aprendió álgebra y geometría lineal, y a programar en FORTRAN IV, y consiguió que un ordenador IBM 7090 hiciera las cuentas por él y generara de una manera automática imágenes de homúnculos moviéndose.

En matemáticas nos preguntamos, resolvemos problemas y buscamos buenas respuestas. A una respuesta se considera buena cuando da lugar a nuevas preguntas que, a su vez, nos permiten acceder a cosas más interesantes. Eso es precisamente lo que le ocurrió a Alexanco en el Centro de Cálculo. Las respuestas que encontró allí le hicieron comprender que para conseguir lo que él buscaba hacer en sus cuadros no le bastaba con usar pintura y necesitaba estudiar cómo trabajar con otros soportes. Esto le llevó a dar por terminadas las investigaciones teóricas que le habían llevado al Centro de Cálculo y empezar a moverse él mismo. Tras despedirse de sus amistades con la gran fiesta que supusieron Los Encuentros de Pamplona, empezó a recorrer el mundo con Luis de Pablo y *Soledad Interrumpida*, y a los tres años, tras estudiar trabajos como los de Robert Smithson con rocas y minerales sobre parcelas de tierra abandonadas o de los Nam Jum Paik con monitores de televisión, decidió explorar a pie el territorio neoyorkino. Entre 1975 y 1979 compartió en el barrio de Tribeca un *loft* con Antoni Muntadas y Antoni Miralda, y durante esos años vivió entre Madrid, donde en su estudio de la calle Meléndez Valdés seguía pintando, y Nueva York, donde no pintaba, solo estudiaba, investigaba, escuchaba, miraba...

Después de casi dos décadas combinando la investigación en otros soportes con la pintura –en ningún momento dejó de pintar; hiciere lo que hiciere, seguía pintando–, necesitó meterse de lleno en esta. Se instaló de nuevo en España, recogió los resultados de sus exploraciones hasta el momento en la serie *Los diez décimos* (1980) y durante unos años pintó frenéticamente en su estudio de Navalagamella. Por primera vez en mucho tiempo se enfrentó a lienzos vacíos y sin trama que expuso en Madrid en 1985. Ese bucear en la pintura despertó nuevas preguntas que le hicieron retomar el hilo de sus investigaciones del movimiento allí donde lo había dejado en 1978, tras elaborar el alfabeto para la edición príncipe de la nueva Constitución española. Durante los años siguientes, primero en Navalagamella y luego en Madrid, compaginó la pintura

con distintas técnicas de grabado y estampación y colaboró en diversos proyectos arquitectónicos. Fruto de todo ello, en un elegante y limpio proceso de abstracción elaboró un sistema propio de símbolos para describir el movimiento que puede rastrear en *Los veinte décimos* (1998).

Y seguía buscando. En sus más de tres décadas investigando el movimiento –recordamos, desplazamiento de un cuerpo de un lugar a otro del espacio en el tiempo–, había estudiado los cuerpos y el espacio, había identificado qué buscaba relatar en sus cuadros y contaba ya con un alfabeto propio con que hacerlo. Los lienzos que pintó inmediatamente antes de la elaboración de *Los veinte décimos*, cuajados de capas, ideas y materia, nos hablan del reto al que se enfrentaba a finales de los noventa. Dado que los signos de su alfabeto provenían de distintas técnicas –pintura, dibujo, collage, impresión digital– el problema era cómo combinarlos sin sobrecargar los cuadros. Sabía, sin la menor duda, que lo que buscaba era una cuestión de tiempo. Por un lado el tiempo era el único aspecto del movimiento que le quedaba por analizar. Por otro, desde niño fue un excelente cocinero y sabía muy bien de la importancia de los tiempos en la combinación de los distintos ingredientes. Fue en ese momento, apenas terminados *Los veinte décimos*, cuando una invitación a dar un taller en la escuela de arte de Damasco le llevó a Siria, un país en la cuna de nuestra civilización y, en aquel momento, un verdadero crisol de culturas. Los rastros dejados en la ciudad por las distintas sociedades a lo largo de más de seis mil años se habían ido sedimentando a lo largo de la historia. Como las vetas en el basalto, una de las rocas más abundantes en la corteza terrestre que inspiraría su serie *Bosra* (2003-2020), los estratos depositados en el tiempo por las distintas gentes eran tan palpables como sugerentes en Siria. Las respuestas que Alexanco encontró en Damasco le llevaron a nuevas series de cuadros, nuevas incursiones en la cocina y la música, nuevos viajes al oriente del Mediterráneo y aún más cuadros. Entre 1999 y 2020 llegó a pintar más de doscientos lienzos.

En 2015 Alexanco inició un nuevo proyecto en colaboración con José Tejero, la película de animación abstracta por ordenador *Percursum* (2015-2020), y en 2018 pintó *Los treinta décimos*. Tanto los dos actos finales de la película como los *Décimos* toman como punto de partida la *Suite Siria* (1999-2018), seis series de cuadros que Alexanco pintó inspirado por sus viajes. Como ocurriese con los anteriores, para cuando Alexanco pintó *Los treinta décimos* ya había iniciado su siguiente etapa. Hacía unos meses que trabajaba en la que sería su última obra completada, la serie *Diálogos*, alrededor de cincuenta espléndidos cuadros pintados sobre restos y recortes de obra antigua. Una lección de maestría con la que el pintor cerró con broche de oro la carpeta de su obra.

## I. LOS DIEZ DÉCIMOS

### 1.1. Exploraciones teóricas: 'Mouvnt', 'Soledad Interrumpida', Encuentros de Pamplona

«Donde el mundo cesa de ser la escena de nuestros deseos y esperanzas personales, donde nos enfrentamos a él como seres libres admirando, preguntando y observando, ahí entramos en el terreno del arte y de la ciencia» (Albert Einstein, *Lo que las experiencias artística y científica tienen en común*, 1921).

En 1968 José Luis Alexanco inició sus actividades en el recién fundado Centro de Cálculo de la UCM. Un año después empezó a trabajar con Luis de Pablo en la obra plástica-sonora *Soledad Interrumpida*, que se estrenó en Buenos Aires en 1971. Con el dinero que recibieron por este trabajo recorrieron en furgoneta la cordillera andina, viaje durante el que pergeñaron los Encuentros de Pamplona, cuya celebración coincidió con el final de las investigaciones de Alexanco en el Centro de Cálculo. Había resuelto con éxito y plasmado en la obra *MOUVNT* el problema que le llevó a trabajar con una computadora, y en el proceso había encontrado nuevas preguntas que sugerían encarar otro tipo de investigaciones. Estas preguntas marcaron a qué prestó atención durante Los Encuentros y sus viajes por Europa durante los tres años siguientes con Luis de Pablo y *Soledad Interrumpida*. En 1975 inició en Nueva York una nueva etapa de sus exploraciones.

#### Primeras exploraciones

Entre 1960 y 1964, Alexanco estudió en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, donde las clases, según Francisco Calvo Serraller, «le sirvieron únicamente para desarrollar unas facultades naturales sorprendentes». Unas facultades que se manifiestan con fuerza en sus primeros aguafuertes y series de serigrafías.



*Soldado*, tinta sobre papel, 1964. *Postura para hombre que corre*, tinta sobre papel, 1964.

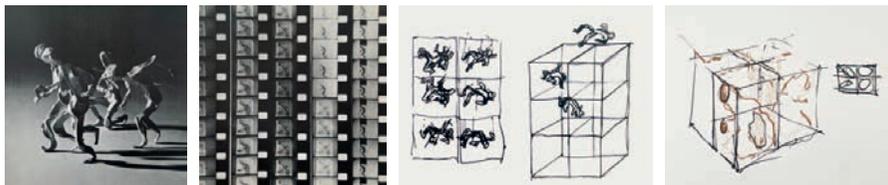
Los trazos, composiciones y temas en estas primeras obras, gráficas y pintura, nos hablan de las muchas horas pasadas estudiando a Francisco de Goya y de la atención prestada a sus inmediatamente mayores, como Antonio Saura (1930-1988). En 1965 dejó detrás esa primera etapa y entró en una nueva. Es importante hacer hincapié en que entre 1965 y 1973 Alexanco dibujó a mano previamente todas sus obras. El pintor no cacharreaba por cacharrear, sabía exactamente lo que buscaba.

«[...] En el año 1965 finaliza un período de mi trabajo dedicado a la pintura y al grabado en el que se ponen de manifiesto ciertas constantes que seguirán estando presentes en todos los sucesivos trabajos: aislamiento progresivo de una figura humana, repetición de determinadas posturas y estudio de estas consideradas como principio de un movimiento. La siguiente etapa, 1965-1968, se caracteriza, técnicamente, por el abandono de la pintura como fin en sí y su utilización como medio de estudio para realizaciones posteriores en dos y tres dimensiones: serigrafías sobre plástico y esculturas en metacrilato y poliéster; temáticamente, por el desarrollo de las constantes antes enumeradas. Lo que dio origen a este período fue



*La sonámbula*, Premio Nacional de Grabado 1965. *Sobre la gente I y X*, 1965. *Los tres sueños*, 1965, Primer Premio de Grabado, 1ª Bienal Internacional de Grabado de Cracovia 1966.

<sup>9</sup> Francisco Calvo Serraller, *Alexanco: Proceso y Movimiento*, Madrid, Fernando Vijande Editor, 1982, pág. 15. Se hicieron dos versiones del libro, una ilustrada de más de mil páginas y otra incluyendo solo el texto. La paginación corresponde a la segunda de ellas.



Maquetas para figuras en movimiento, pasta de papel y alambre, 1965. Fotogramas del filme *Movimiento I*, 8 mm, color, 12', 1965. *Hombre corriendo, hombre cayendo*, tinta sobre papel, 1964. *Proyecto grupo*, tinta sobre papel, 1967.

la realización de un filme en 8 mm. en el que se tomaban como motivo unas pequeñísimas maquetas de figuras humanas realizadas en papel maché. [...] Después, en los siguientes trabajos y a partir de dicho filme, se continúan estos estudios de movimiento, tanto en dos como en tres dimensiones, utilizando también la multiplicación de la misma imagen con algunas variaciones. El desarrollo de estos trabajos tiene siempre como eje esta imagen antropomorfa que con el tiempo ha ido evolucionando hasta el estado que presenta en 1968, cuando se inicia otro período con diferentes métodos de trabajo» (José Luis Alexanco, 1968<sup>30</sup>).

El 21 de julio de 1969 los astronautas Armstrong y Aldrin caminaron por la luna. El alunizaje del Apolo 11, retransmitido por todas las cadenas de televisión del planeta, devolvió a la ciencia la popularidad que había perdido tras el desarrollo de la bomba atómica y su lanzamiento en Hiroshima, Nagasaki y Bikini. La ciencia volvió a seducir nuestro imaginario colectivo y la idea de lanzarse a explorar el universo pobló los sueños de media humanidad. Y también los de Alexanco, que llevaba años metiendo sus muñecos en cajas. Inicialmente, tras estudiar el trabajo de sus predecesores —las fotografías de Eadweard Muybridge en la segunda mitad del siglo XIX o el cuadro *Desnudo bajando una escalera*, pintado por Marcel Duchamp en 1914— y siguiendo la estrategia de su padre, había ubicado a sus homúnculos en cuadrículas, al ser el cuadrado la unidad básica del plano. Pero al empezar a mover a sus hombrucillos tuvo que pasar del plano al espacio y del cuadrado al cubo, la unidad básica de las tramas espaciales. Cajas moviéndose por el espacio con un tripulante dentro en 1969. ¿Cómo no pensar en ellas como si se tratase de naves espaciales e intentar moverlas usando las matemáticas y la tecnología?

Investigó distintas herramientas y no tardó en caer en la cuenta de que en el cálculo integral el movimiento es descrito, como en el cine, por fotogramas verticales que avanzan en el tiempo.

El que la primera pregunta de Alexanco en las tertulias matemáticas del bar Oliver hubiese sido «¿Qué es una integral?» no tuvo nada de fortuito. Las integrales son una herramienta desarrollada a lo largo de más de veintidós siglos para calcular áreas y volúmenes cortando superficies y cuerpos en rodajas, y cortar cuerpos en rodajas con un ordenador es precisamente lo que Alexanco había estado haciendo entre 1968 y 1971. La estrategia de las rodajas la inventó Eudoxo (390-337 a. C.), precursor del cálculo integral tal y como lo conocemos hoy, y la pulió y popularizó Arquímedes (287-212 a. C.), usándola para calcular el área de un círculo<sup>31</sup> y una muy buena primera aproximación al valor del número  $\pi$ . Las rodajas no fueron el único nexo de unión entre Alexanco y Eudoxo. Nacido en Cnido (actual Turquía), tras vivir muchos años en Atenas, donde llegó a ser uno de los miembros más brillantes de la Academia de Platón, regresó a su ciudad natal en el 350 a. C. para redactar la nueva constitución del régimen democrático que acababa de instaurarse.

El siguiente paso lo dio Alhazén (Irak, 965- Egipto, 1040), considerado como el creador del método científico y autor de las primeras investigaciones del movimiento basadas en experimentos y usando geometría que se conocen. En el marco de las investigaciones e intereses del pintor y de sus futuros viajes por el Mediterráneo oriental, es importante tener en cuenta que en el proceso de construirse la primera cámara oscura de la que se tiene constancia escrita, Alhazén descubrió los principios fundamentales de la fotografía. Estas incursiones iniciales de Alhazén no tuvieron eco inmediato. En los estudios científicos del movimiento no se necesitó pensar en qué era el espacio y definirlo hasta bien mediado el siglo XVII; en cada momento se estaba donde se estaba sin más. Se tiraba para adelante como se podía, utilizando una geometría euclídea básica (la geometría de círculos, triángulos y rectas que se estudia en la escuela) y se avanzaba siempre en horizontal. En este avance no preocupaba la precisión; una vez que las cosas funcionaban, funcionaban, y no se le



J. Kepler, *Nova stereometria solidorum vinariorum*, 1613, pág. 107. B. Cavalieri, *Geometria indivisibilibus continuorum nova*, 1655, pág. 485. Newton, *Philosophiæ Naturalis Principia Mathematica*, 1687, pág. 27.



daba más vueltas. El primero en necesitar pensar el espacio en un contexto científico fue Isaac Newton (1642-1727), que lo describió como una enorme caja de zapatos que contiene todo lo que hay. Basándose en el método de exhaustión de Eudoxo pulido por Arquímedes, los cálculos de volúmenes de barriles de vino de Johannes Kepler (1571-1630) seccionándolos en rodajas, y la teoría de los indivisibles de Bonaventura Cavalieri (1598-1647), Newton y G.W. Leibniz (1646-1716) inventaron el cálculo infinitesimal, poderosísima herramienta para calcular áreas y volúmenes de cuerpos y también para estudiar su movimiento.

Setenta años después, a Alexanco se le ocurrió utilizar una cámara cinematográfica no para filmar el movimiento, sino para producir movimiento (dos cosas bien distintas). Su idea, que llevó a cabo con mucho arte, era muy simple: hasta el siglo XIX —prácticamente hasta Cézanne— el volumen de los cuerpos representados en lienzos se habían conseguido mediante astutos trucos: gradación de colores, claroscuros... ¿por qué no utilizar esos mismos trucos pictóricos para mover unas figurillas? El propio Alexanco describió cómo plasmó esta idea:

«Un filme en 8 mm. en el que se tomaban como motivo unas pequeñísimas maquetas de figuras humanas realizadas en papel

maché<sup>32</sup>; se trataba de mostrar cierta idea de movimiento a partir de la utilización de filtros de color y de focos móviles, en la que tenían tanta importancia las figuras como sus sombras» (José Luis Alexanco, 1968<sup>33</sup>).

Las figuras permanecían quietas y lo que se movía era la mirada. Mientras filmaba y estudiaba el movimiento de sus homúnculos, Alexanco continuaba investigando. Newton había escrito:

«El movimiento del todo es el mismo que la suma de los movimientos de las partes, esto es, la traslación del todo de su lugar es la misma que la suma de las traslaciones de sus lugares de las partes, y, por tanto, el lugar del todo es igual a la suma de los lugares de las partes y, por consiguiente, interno y solidario con el cuerpo» (Newton, 1687<sup>34</sup>).

En el cálculo integral el movimiento es descrito, como en el cinematógrafo de los hermanos Lumière patentado el 13 de febrero de 1895, a base de fotogramas (rodajas) verticales que avanzan horizontalmente en el tiempo. ¿Por qué no hacer lo mismo? ¿Porqué no dividir los cuerpos en partes (rodajas equidistantes, para mayor comodidad y precisión), que no tenían por qué ser

<sup>30</sup> 1964: *Correr*, 5' 35", *Girar*, 4' 25", *Caer*, 2' 20", cámara Kodak Super 8, digitalizadas.

<sup>31</sup> José Luis Alexanco, *Alexanco: Obras 1965*, edición numerada del autor, Madrid, 1968.

<sup>32</sup> Isaac Newton, *Philosophiæ Naturalis Principia Mathematica*, 1687, Escolio (Libro I), págs. 127-130.

verticales, mover las rodajas y estudiar el efecto de tal movimiento en las distintas partes? La idea no era tan descabellada. Es lo que se hace en los mapas topográficos. Una manera de representar una montaña en un mapa es cortarla en rodajas y dibujar sobre el papel el contorno (curva de nivel) de cada una de ellas, anotando a su lado la altura correspondiente. Si, por ejemplo, la montaña se viese sometida a un terremoto, para describir los cambios experimentados no tendríamos más que describir las transformaciones sufridas por cada una de las curvas de nivel. Alexanco decidió utilizar un sistema parecido para trabajar sus figuras: primero cortarlas en rodajas y después buscar una manera de mover las rodajas con cierta cohesión. Así pues, tomó la escultura que quería mover, dibujó sobre ella veinte curvas de nivel representando veinte rodajas y sobre cada una de ellas marcó 128 puntos. Le bastaba después con mover esos 128 puntos para, como en esos pasatiempos de las revistas, completando la línea entre los 128 nuevos puntos describir el movimiento de la rodaja y, uniendo a continuación los contornos de las rodajas, describir el movimiento de la figura. Como idea era estúpida, pero llevarla a la práctica era harina de otro costal. Si había 128 puntos sobre cada uno de los veinte contornos de rodajas, tenía  $128 \times 20 = 2.560$  puntos iniciales que identificar con precisión y, una vez los hubiera movido, otros 2.560 nuevos puntos que rastrear y ubicar. Estaba claro que hacer las farragosas cuentas a mano no tenía el menor sentido. Necesitaba encontrar una máquina que las hiciese por él. ¿Dónde encontrarla? La respuesta se la dio en 1968 el matemático Mario Fernández Barberá, al que conoció a través de amigos comunes del grupo El Paso.

### 'MOUVNT'

**ME:** El Centro de Cálculo fue otro de los lugares experimentales de la segunda mitad de los sesenta, muchos de cuyos participantes estuvieron en los Encuentros, entre ellos tú. ¿Cómo valorarías su influencia?

**JLA:** El trabajo que yo hice en el Centro de Cálculo consistía en un programa que hacía dibujos hasta el infinito, como curvas de nivel, luego las cortaba y las pegaba para generar las esculturas, y las de Soledad Interrumpida salen de ahí. Pero personalmente creo que el Centro de Cálculo fue más importante por el ambiente que se creó allí que por los resultados. Es una de las pocas cosas en las que España fue pionera, simultáneamente a Estrasburgo, Tokio y Suiza, en una fecha tan temprana como 1968. La iniciativa fue de Mario Fernández Barberá que era un matemático que trabajaba para IBM y al que yo conocía. IBM había regalado el ordenador a la universidad

que se instaló en un edificio especial que hizo Miguel Fisac. Aquello se montó para ingenieros y matemáticos, y a Mario le pusieron un despacho allí. Un día me dijo: «Mira, el ordenador está solo en servicio seis horas y está pensado para veinticuatro. ¿Por qué no me ayudas a reunir aquí un grupo de artistas?». A Mario le gustaba mucho el arte y entonces se estaba empezando a hablar del arte de las computadoras. Enseguida se me ocurrió: «Sí a alguien le va esta historia es a Barbadillo, que ya está trabajando por módulos». Luego yo me animé también y vinieron muchos más, Quejido, Soledad Sevilla, Sempere, Ignacio Gómez de Liaño... y se amplió el tema. Resultados yo creo que pocos, aunque bueno, yo aprendí a programar. Creo que lo más interesante fueron las conversaciones en los seminarios, las reuniones con Seguí, Navarro Baldeweg, Prada Poole...

**ME:** ¿Y por qué crees que aquello no tuvo continuidad?

**JLA:** Pues yo cuando terminé mi proyecto lo di por terminado. Creo que cumplió una función interesante pero nada más, porque después casi todos volvimos a pintar, aunque la mella nos quedó a todos (Alexanco, 2009<sup>15</sup>).

Recién licenciado por la Facultad de Ciencias Exactas (Matemáticas hoy) de la UCM, a principios de los sesenta Fernández Barberá había marchado con una beca a la Universidad Técnica de Aachen. Dos años después entró a trabajar en el Centro de Cálculo de IBM en Berlín, donde tenían uno de los siete ordenadores que había en aquel momento en Europa: tres en Alemania, dos en Francia, uno en Inglaterra y otro en Italia. Poco después, Fernández Barberá se trasladó a París y llegó a ser director general de IBM en Europa. Un accidente de coche con una larga rehabilitación cambió la dirección de su trayectoria profesional y regresó a Madrid, incorporándose a IBM-España. Además de ser muy inteligente tenía una manera de pensar especial, que una anécdota ilustra bien. Como consecuencia del accidente tuvo que ser operado de una pierna, que quedó varios centímetros más corta que la otra. Tras estudiar las radiografías pidió que se le cortase la pierna sana a la misma altura de la operada, a fin de evitar la deformación gradual de su sistema locomotor con el consiguiente dolor y, de paso, no cojear (era muy coqueto).

Por sugerencia de Fernández Barberá, IBM y la UCM llegaron a un acuerdo en 1966. La multinacional aportaría una máquina, una 7090, último grito en los ordenadores de entonces, y un hombre, Fernández Barberá; la universidad un edificio, diseñado por Miguel Fisac y construido entre 1966 y 1967, y dos hombres, Florentino Briones como director y Ernesto García

Camarero, que había sido compañero de facultad de Fernández Barberá como subdirector; y, juntas, empresa privada e institución pública, fundarían un Centro de Cálculo, único en el mundo. El nuevo Centro de Cálculo se creó con el objetivo de incorporar las nuevas técnicas del cálculo automático a la investigación y la enseñanza, y sus servicios estaban a disposición de todos los centros españoles de educación e investigación. Desde el primer momento se ofrecieron cursos en los que se enseñaba programación y análisis de sistemas y asesoramiento para cualquier tipo de proyecto que involucrase *el uso no rutinario de un ordenador*. Como coordinador del centro, Fernández Barberá fue desde el principio el motor de este.

«Mario fue el gerente de una idea loca, el único espíritu con visión y capaz de enterarse donde los demás no sabíamos. Inventó los seminarios, las exposiciones, fue *alma mater* y verdadero responsable de todo lo que ocurrió allí. Con el tiempo, el resto de los participantes fueron creciendo y aprendiendo por su cuenta, pero al principio solo Mario entendía lo que estábamos haciendo. Él era quien daba el visto bueno a los proyectos, el que apoyaba o no, el que buscaba subvenciones, etc. Y todo era posible por la infraestructura libre y deliciosa proporcionada por IBM gracias a Mario» (Javier Seguí de la Riva<sup>16</sup>).

Alexanco conoció a Fernández Barberá cuando este ya coordinaba el Centro de Cálculo y le explicó sus dificultades para mover sus rodajas a mano. Fernández Barberá sabía que el ordenador del Centro de Cálculo estaba en servicio solo seis horas al día y estaba pensado para funcionar veinticuatro. Para conseguir que Alexanco tuviese acceso a la máquina, propuso al pintor que juntos reuniesen un grupo de artistas y montasen un proyecto que gustase a la dirección del Centro. El se encargaría de conseguir el apoyo de IBM. Entre los dos convencieron al pintor Barbadillo que, a su vez, despertó el entusiasmo de Briones y García Camarero con una carta dirigida al primero de ellos<sup>17</sup>. De esta manera nacieron los seminarios, que funcionaron hasta 1973. Ese año IBM retiró su financiación y Florentino Briones se marchó a montar la red informática del Banco de España.

Aunque el Centro no se inauguró oficialmente hasta marzo de 1969, los dos seminarios más importantes que se impartieron allí –el de Generación Automática de Formas Plásticas y el de Composición de Espacios Arquitectónicos– empezaron a funcionar en 1968. El primero de ellos se organizó apenas un año des-

pués de la aparición en Estados Unidos de los primeros gráficos generados por ordenador con intención artística y unos meses después de que la exposición *Cybernetic Serendipity* (Londres) consagrara internacionalmente la tendencia.

«La pretensión del grupo que participa en el Seminario de Generación Automática de Formas Plásticas, formado por un interés científico-artístico y no por un afán esnob y existista con vistas a la mercantilización, es formalizar en lo posible la descripción objetiva de la obra y analizar su semántica. Hasta el presente los resultados son escasos, no se nos oculta la dificultad de la tarea y somos conscientes de que no todo es automatizable. Ahí están los teoremas de Gödel y Church. Pero de lo que estamos seguros es de que en los actuales métodos existen gran número de procesos mecánicos, de automatismos, que enredan a la libertad de creación hasta hacer a veces desistir de la línea de pensamiento tomada. En este punto es donde creemos que el ordenador es una gran herramienta que nos viene al auxilio, ya que no pretendemos reducir toda actividad intelectual, científica o artística, a puro mecanismo, pero sí desglosar esa actividad en un aspecto puramente creador de otro más bien mecánico, y de esta forma aumentar la capacidad creadora liberándola de la servidumbre condicionada por lo reiterativo y mecánico» (García Camarero, 1986<sup>18</sup>).

Alexanco, que tenía lo que en la comunidad matemática se describe como *una mente muy sexi*, entendió de inmediato las posibilidades que entrañaba un ordenador (o computadora) si se le instruía correctamente. Supo que había encontrado la máquina que le hiciese las cuentas farragosas y fue el único de los artistas que asistió a los seminarios del Centro de Cálculo que aprendió a programar.

«Cuando se habla de computadora parece que tenga que tratarse siempre de una obra muy geométrica, y lo que estoy haciendo con ella es un trabajo que empecé hace tiempo. Después de pintar empecé a hacer esculturas y las últimas eran del año 69, casi del 70 ya. [...] A principios del curso 1968-69 comienzan, en el Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, una serie de seminarios periódicos sobre *Generación automática de formas plásticas*. Mi interés en dichos seminarios me llevó paulatinamente a considerar las posibilidades de utilización de un ordenador como herramienta nueva, a seguir un curso de programación Fortran IV, a realizar mis primeros programas y, según iba avanzando en el conocimiento del

<sup>16</sup> Javier Seguí de la Riva, catedrático en la ETS de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid, director del Seminario de Composición de Espacios Arquitectónicos y participante en el Seminario de Generación Automática de Formas Plásticas desde su primera reunión en diciembre de 1968.

<sup>17</sup> Enrique Castaños Alés, *Los orígenes del arte cibernético en España*, tesis doctoral, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Málaga, febrero 2000.

<sup>18</sup> García Camarero, «El ordenador y la creatividad en la Universidad de Madrid a finales de los sesenta», en *Procesos*, MNCA Reina Sofía-Ministerio de Cultura, 1986, págs. 177-179.

<sup>15</sup> José Luis Alexanco entrevistado por María Escribano, *Arte y Parte* nº 53, 2009.

lenguaje y de la propia herramienta, al convencimiento de que un determinado aspecto de mi trabajo era irrealizable sin la utilización del proceso de datos. El movimiento, considerado como un cambio continuo de ciertos elementos y la utilización del factor tiempo, eran constantes (incluso obsesiones) de mis trabajos al finalizar el año 1968» (Alexanco, 1972<sup>19</sup>, 1974<sup>20</sup>).

Un ordenador no es más que una máquina que obedece instrucciones, de la misma manera que un automóvil es una máquina que obedece instrucciones. Actualmente, las instrucciones para computadoras las escriben especialistas en informática, las meten en sus tripas y diseñan pantallas con menús que nos indican mediante un lenguaje visual (no hace falta saber leer) cómo activar las acciones buscadas sin más que darle a una tecla. De la misma manera que se puede conducir un coche sin tener la menor idea de cómo funciona su motor, se puede aprender a usar un ordenador sin saber nada de informática. De hecho, para poder manejar un ordenador no es necesario saber nada de nada. En 1969, sin embargo, la situación era bien distinta. Para activar un ordenador había que escribir las instrucciones en alguno de los lenguajes especiales diseñados para que pudiesen ser procesados por la máquina y, tras traducirlas en una serie de datos numéricos, introducirlos en la computadora por una ranura mediante fichas perforadas. La idea de introducir los datos numéricos en un ordenador a través de tarjetas (ya sean de papel perforado como las del Centro de Cálculo, ya de plástico con información magnética, como las tarjetas bancarias que introducimos en una máquina dispensadora de billetes, un tipo de ordenador), se le ocurrió a Ada Byron.

«Al estudiar el funcionamiento de la Máquina Analítica, encontramos sorprendentemente bien definidas y diferenciadas la naturaleza de las consideraciones que en todo razonamiento matemático corresponden a operaciones, las que corresponden a los objetos sobre los cuales se opera y las que corresponden a los resultados de las operaciones ejecutadas sobre dichos objetos [...] La característica que singulariza a la Máquina Analítica y que provee al mecanismo con facultades tan extensas como para convertirla en la mano derecha ejecutiva del álgebra abstracta, es la incorporación del principio desarrollado por Jacquard para regular, mediante fichas perforadas, los patrones más complicados de bordados ejecutados en telares. Podría decirse adecuadamente que la Máquina Analítica teje patrones algebraicos como el telar de Jacquard teje flores y hojas.

Y en ello, creemos, reside mucha de su originalidad. [...] Conviene advertir contra las ideas exageradas que puedan surgir sobre los poderes de la Máquina Analítica. Al considerar cualquier tema nuevo, frecuentemente tendemos a sobrevalorar lo que encontramos interesante o notable; y después, cuando nuestras desmesuradas expectativas sobre lo que era posible no se cumplen, como una especie de reacción natural infravaloramos las cosas. La Máquina Analítica no tiene la menor pretensión de originar nada. Puede hacer solo lo que sea que sepamos cómo ordenar que ejecute. Puede seguir instrucciones razonadas; pero no tiene capacidad para anticipar ninguna relación ni verdad. Su función está limitada a ayudarnos haciendo accesible lo que ya conocemos» (Ada Byron, 1843<sup>21</sup>).

A finales de los sesenta, el lenguaje de programación técnicamente más avanzado con que se contaba era el llamado Fortran IV (que, una vez traducido a un código binario de 0s y 1s, se escribía mediante agujeritos perforados sobre fichas de papel) y ese es el que, a lo largo de 1969, aprendió Alexanco y con el que escribió su programa *MOUVNT*, una magnífica pieza de arte matemático.

**Arte.** (Del lat. «ars, artis») (1) Manera como se hace o debe hacerse una cosa. [Diccionario de uso del español, María Moliner].

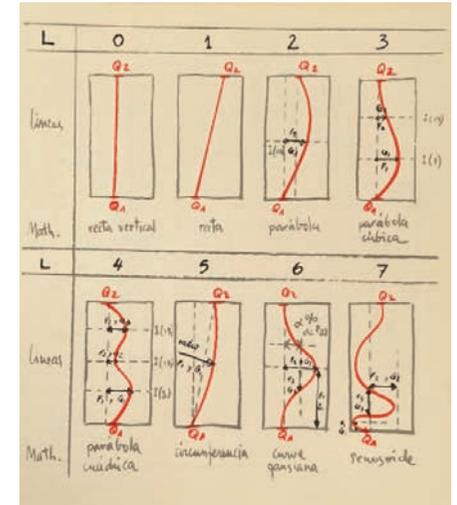
Antes de empezar a describir el trabajo de Alexanco con IBM 7090<sup>22</sup>, un paréntesis. Lo que sigue a continuación contiene descripciones matemáticas. No requerirán conocimientos previos y para entenderlas solo se necesitará leer lentamente y pararse a pensar cuanto se necesite. A quien no le apetezca hacerlo no tiene más que saltárselo, aunque advertimos que se estará perdiendo la ocasión de entender algo precioso.

Volvamos a *MOUVNT*. De entrada, y para poder describir con precisión los  $128 \times 20 = 2.560$  puntos que quería mover y sus 2.560 transformados, Alexanco metió la escultura en un cubo y eligió uno de sus vértices como origen. Eso le permitiría describir cada punto por sus coordenadas:

«Lo que hacía era darle como dato la forma original, le daba como datos las curvas de nivel, veinte curvas de nivel distintas. Esos datos, como tienen números, se pueden procesar. Elaboraba un programa que lo que hacía era transformar esas curvas de nivel, una en función de la otra. Me iba dando resultados de formas que eran consecuencia de la primera» (Alexanco, 1972<sup>23</sup>).

La selección de movimientos a los que someter las rodajas estaba condicionada por las capacidades de la máquina: debían poder ser descritos mediante datos numéricos y expresiones algebraicas. Alexanco decidió considerar solo aquellos (casi todos, de hecho) que se pudiesen conseguir como combinación de tres movimientos básicos y una operación elemental: traslación (cambio de posición de un cuerpo en una dirección fija), giro de ángulo en torno a un punto (ese punto, llamado *centro del giro*, permanece fijo y los demás recorren segmentos de circunferencias en torno a él), dilatación (agrandamiento de un cuerpo con la misma proporción en todas las direcciones) e interpolación (dados dos puntos, calcular en punto medio del segmento entre ellos, y obtener rodaja a rodaja el movimiento de la figura completa.

Quedaba un último detalle: ¿cómo asegurar la continuidad entre el movimiento de rodajas consecutivas, de manera que la forma resultante final siguiese teniendo el aspecto de una figura cohesionada y no un churro informe, y a la vez garantizar la riqueza de transformaciones de la forma inicial? La idea de Alexanco para resolver este problema, genial y llena de arte, convertía de paso el proceso en un juego participativo.

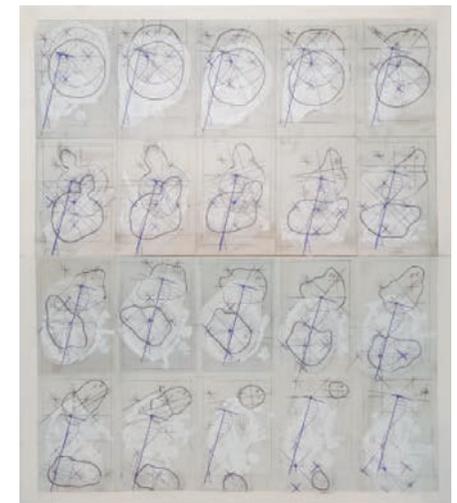


«MAX: El esperpentismo lo ha inventado Goya. [...] Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento. El sentido trágico de la vida española solo puede darse con una estética sistemáticamente deformada. [...] La deformación deja de serlo cuando está sujeta a una matemática perfecta. Mi estética actual es transformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas.

DON LATINO: ¡Eres genial! ¡Me quito el cráneo!» (R. M. del Valle-Inclán, 1920<sup>24</sup>).

El giro de una curva de nivel, por ejemplo (lo mismo con el resto de los movimientos), queda totalmente definido por dos datos: el punto centro del giro y el ángulo de este. Para garantizar que los centros y ángulos de giro de las veinte curvas de nivel variasen de una forma coherente, Alexanco se aseguró de que los centros de los veinte giros estuviesen en una misma línea, no necesariamente recta, y que los ángulos de giros fuesen variando de una rodaja a otra también de una forma continuada.

Para ello y tras muchos ensayos con ejes (material que guardó durante años y utilizó en sus cuadros finales para representar el movimiento), seleccionó ocho modelos básicos y elaboró un pequeño catálogo: vertical (0), recto inclinado (1), segmento de parábola (2), segmento de parábola cúbica (3),



Catálogo de los ocho ejes básicos y *Giros eje senoidal*, 1969.

<sup>24</sup> Ramón María del Valle-Inclán, *Luces de Bohemia*, 1920, escena duodécima.

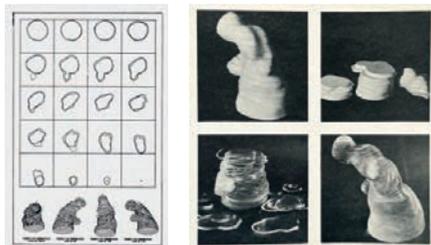
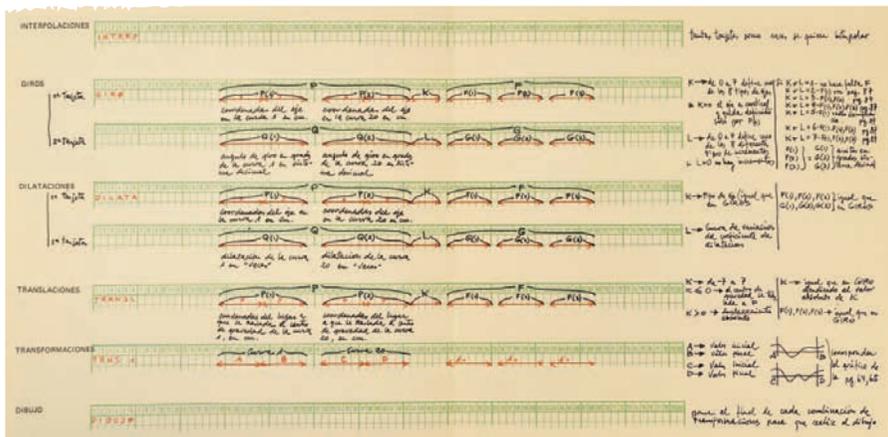
<sup>19</sup> Mario Pardo, *Alexanco: hacia la ciudad-espectáculo*, en *Tropos* n° 314, 1972, págs. 170.

<sup>20</sup> José Luis Alexanco, *Generación automática de formas*, edición de cien ejemplares del autor, 1974, pág. 3.

<sup>21</sup> Ada Byron, Countess of Lovelace, «Notes by The translator» to L. F. Menabrea's *Sketch of the Analytical Machine Invented by Charles Babbage* (1843), 691-731, págs. 692, 696, 722-723.

<sup>22</sup> Puede escucharse al propio Alexanco describiendo su trabajo en el Centro de Cálculo en el siguiente enlace: [https://youtu.be/1-c\\_LaD94kU](https://youtu.be/1-c_LaD94kU)

<sup>23</sup> Mario Pardo, *Alexanco: hacia la ciudad-espectáculo*, *Tropos* n° 314, 1972, pág. 170.



punto de intersección de la rodaja con el segundo eje. Un proceso análogo al seguido con los giros da cuenta del resto de las transformaciones:

«GIROS necesita siempre dos tarjetas. La primera contiene: las coordenadas en la curva<sup>25</sup> uno, la más inferior, del eje sobre el que se va a producir el giro; las coordenadas del mismo eje en la curva veinte; un número de 0 a 7 que corresponde a uno de los ocho ejes disponibles. Tres parámetros que definen, en su caso, la curvatura precisa del eje.

La segunda tarjeta lleva: el ángulo de giro de la curva uno escrito en grados en sistema decimal; el ángulo de giro de la curva veinte; un número de 0 a 7 correspondiente a uno de los ocho ejes, que en este caso definiría el incremento que correspondería a las curvas intermedias. Tres parámetros que precisarían la curvatura del eje y, por tanto, la escala completa de incrementos.

DILATACIONES también necesita dos tarjetas. La primera corresponde exactamente a la de GIROS, y la segunda lleva: la dilatación que se quiere conseguir en la curva veinte; un número del 0 al 7 para elegir el eje que determinará la escala de VECES que correspondería a las curvas intermedias. Dos parámetros que precisarían la curvatura de dicho eje y, por tanto, la escala completa de incrementos en “veces” de las veinte curvas» (Alexanco, 1974<sup>26</sup>).

mento de parábola cuadrática (4), segmento de circunferencia (5), segmento de curva *gaussiana* (6) y segmento de senoide (7). Cada uno de ellos, a su vez, podía ser deformado a voluntad sin más que cambiar la ubicación dentro de las rodajas superior e inferior de los puntos extremos de los ejes, a los que llamé Q1 y Q2.

Para hacer girar una de las figuras, bastaba con elegir los dos puntos Q1 y Q2, los dos ángulos de giro de las rodajas primera y última, y seleccionar dos ejes, uno para determinar los centros de giro de las veinte rodajas y otro para determinar la variación de los ángulos de giro de las dieciocho curvas intermedias. Introduciendo esos datos al ordenador, la máquina giraba cada rodaja en torno a su punto de intersección con el primer eje de giro, el ángulo codificado por la posición del

<sup>25</sup> Curva de nivel, rodaja.

<sup>26</sup> José Luis Alexanco, *Generación automática de formas*, edición de cien ejemplares del autor, 1974, págs. 116-117.

Trabajar con veinte curvas de nivel no solo posibilitaba la simulación de movimiento—la forma inicial y sus transformadas aparecían en pantalla como fotografías de figuras rebanadas que se iban moviendo—, sino que además permitía al escultor reproducirlas a partir de rodajas de metacrilato que luego pegaba.

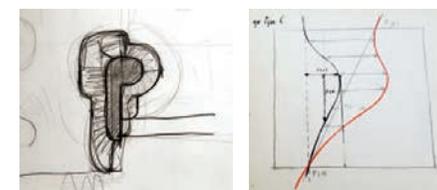
«De esta manera he hecho muchas formas, trescientas he hecho de estas. Son todas distintas, cada vez salen diferentes. Llegó un momento en que me harté de realizarlas. Era complicado, pero me daba los resultados muy de prisa, que era lo que quería hacer para poder seleccionar muy bien. Además de hartarme de hacer esto, me harté de hacer objetos, objetos que se venden y se compran, y entonces empecé a introducir variaciones en el programa para que el resultado me lo diera computado en una pantalla de televisión. Ahora se ve la forma sobre una pantalla de televisión y la transformación la puedes dirigir tú con un teclado; cualquier persona puede hacerlo siguiendo las instrucciones. Es una película. Aparece una forma tridimensional que se ve en perspectiva, que la puedes observar desde todas partes, porque tienes un teclado y mediante él puedes cambiar tu punto de vista. Lo puedes observar desde arriba, desde abajo y desde todas partes. Al mismo tiempo vas haciendo trabajar unas funciones u otras. Está moviéndose continuamente, es una masa en movimiento. Puedes pararla cuando quieras. Observarla.

El resultado es blanco y negro, sobre un fondo negro de pantalla la forma dibujada en líneas luminosas. Como resultado estético no hay ninguno, no me interesaba además; me interesaba el proceso en sí de transformación de una cosa; la película no acaba nunca, puede estar funcionando siempre porque empieza a partir de esa forma, pero cuando acaba la forma original se pierde. Se pierde. Entonces supón que lo estás haciendo funcionar durante diez minutos, al día siguiente lo utilizas otra vez y empieza con lo que acabó el día anterior. [...] Es continuar una forma que no existe; es una simulación, no existe la forma. Es un poco el sistema que se utiliza ahora (lo llaman de simulación, precisamente) para el diseño de estructuras de aviones, por ejemplo, o de cosas así; simulan, definen una máquina teóricamente y simulan el comportamiento de esa máquina si existiera de verdad, se ahorran todo el proceso de realizarla y saben cómo se comporta. Pueden hacer pruebas, por ejemplo el túnel de aire de una estructura que puede ser para un automóvil o para un avión, y pueden hacer pruebas en el túnel de aire para ver cómo se comporta esa estructura sin que exista. Esto es simular una cosa que no existe, porque si yo quisiera saber qué

es lo que sucede después, tendría que seguir haciendo a mano esculturitas de plástico. Es caro, y además no tiene ningún sentido; me parece que no tiene ningún sentido» (Alexanco, 1972<sup>27</sup>).

Los ordenadores habían radicalizado el trabajo de Alexanco hasta tal punto que no le quedó más remedio que parar y replantearse críticamente el sentido de la creación artística.

«Consideremos el *avant-garde* como Aquiles y el progreso como la tortuga en una carrera que seguiría la segunda paradoja de Zenón de regresión infinita. Esta lógica no aristotélica plantea un reto al sistema de lógica formal y dice que “el movimiento es imposible”. Parafraseemos la descripción de la paradoja de Jorge Luis Borges (ver *Avatares de la Tortuga*). El *avant-garde*, que avanza diez veces más rápido que el progreso, da al progreso una ventaja inicial de diez metros. Para cuando el *avant-garde* ha cubierto esos diez metros, el progreso ha avanzado un metro más; el *avant-garde* completa ese metro y el progreso adelanta un decímetro; mientras *avant-garde* cubre ese decímetro, el progreso ha avanzado un centímetro; mientras *avant-garde* cubre ese centímetro, el progreso ha avanzado un milímetro; el *avant-garde* el milímetro, el progreso una décima de milímetro; y así sucesivamente hasta el infinito sin que el progreso sea alcanzado por el *avant-garde*. El problema puede ser reducido a la serie:  $10 + 1 + 1/10 + 1/100 + 1/1.000 + 1/10.000 + \dots$ » (Robert Smithson, 1966<sup>28</sup>).

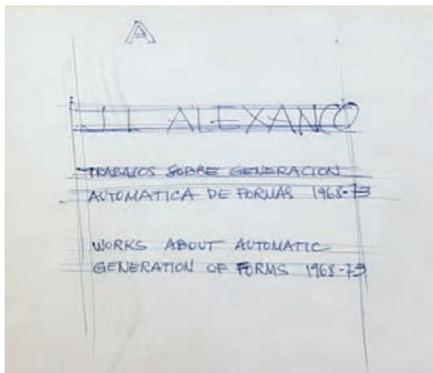


Alexanco, 1973

Antes de cerrar capítulo y pasar a otra fase de su investigación, en 1973 Alexanco decidió explicar en un libro su trabajo en el Centro de Cálculo entre 1968 y 1971. El pintor hizo a mano más de una docena de versiones del libro, todas con el mismo formato (hojas recortadas y dobladas sin más) y papel de buenisima calidad. En cada nueva versión la parte manual era menor y la impresa mayor. Alexanco guardaba todas ellas en una estantería de su

<sup>27</sup> Mario Pardo, «Alexanco: hacia la ciudad-espectáculo», en *Tropos* n.º 314, 1972, pág. 170.

<sup>28</sup> Robert Smithson, «Quasi-Infinities and the Waning of Space», *Arts Magazine* 1966, recogido en *The Writings of Robert Smithson*, editado por Nancy Holt, maqueta de Sol LeWitt, New York U.P., 1979, págs. 32-35.



Alexanco, 1973

estudio. El proceso desde la primera maqueta elaborada enteramente a mano, dibujos y anotaciones, hasta el libro final totalmente impreso, es una obra de arte en sí mismo.

### ‘Soledad Interrumpida’

En 1969, y mientras el primero de ellos seguía con sus investigaciones en el Centro de Cálculo, José Luis Alexanco y Luis de Pablo, que se habían conocido a través de la pintora Marta Cárdenas, empezaron a trabajar en una obra plástico-sonora que llamaron *Soledad Interrumpida*. La idea era colocar sobre un escenario unos muñecos inflables de Alexanco que se fuesen hinchando y deshinchando según pautas marcadas por estructuras sonoras de De Pablo y, con el uso del espacio y la luz, conseguir crear una complicidad con los espectadores.

«*Soledad Interrumpida* es una obra que nació de un encargo. Yo había estado en Argentina varias veces; y en uno de esos viajes uno de mis amigos me presenta a un mecenas, propietario de una gran industria farmacéutica, Química Argentina. Se llamaba Mauricio Cohen, me lo presentó Coco -Jacobo- Romano, un crítico excelente, y nos hicimos muy amigos. Y como yo tenía programado un segundo viaje a Argentina después de volver a España, Mauricio

Cohen me quiso encargar una obra para ese segundo viaje. Yo le pregunté por las características: “Si puede ser, que no sea solamente musical; que tenga música, sí, pero también algún componente visual”. Yo tenía amistad con José Alexanco desde hacía ya bastante tiempo, me lo había presentado mi mujer Marta, que también es pintora. Así que le propuse hacer algo juntos, le dije que pensara a ver qué se le ocurría. Y sí, se le ocurrió hacer una serie de estatuas que fueran móviles, porque estarían hechas en plástico, y que se pudiesen inflar y desinflar y ser movidas mediante un sistema de inflado. Alexanco y yo trabajamos en aquello, y yo acompañaba todo ese tinglado de figuras, más de cien, que era bastante complicado, con música electroacústica en vivo; la música no estaba grabada en cinta, sino que yo la creaba *in situ*. Por un lado Alexanco cambiaba el aire y podía jugar con ello, y yo estaba con los sintetizadores por otro» (Luis de Pablo, 2016<sup>29</sup>).

El primer problema técnico a resolver fue el de la fabricación de los muñecos inflables a los que Alexanco y de Pablo se referían como *Roques*. La solución la encontró Goyo Sena, al que Alexanco conoció ese mismo año durante su exposición en la Galería Grises de Bilbao que llevaba José Luis Merino<sup>30</sup>. En aquel momento Goyo investigaba sobre la elasticidad de los PVC y su hermano Carlos, que pintaba, les presentó.

Galería Grises. Madrid, 11 de diciembre de 1969

Querido José Luis:

Contesto a tu carta en la que me pides que hable de mi trabajo. Es fácil y difícil al tiempo. Es fácil contar simplemente lo que he hecho hasta ahora y en lo que continúo trabajando, y es difícil explicar por qué lo hago y que esta explicación sea satisfactoria para el que espera que le dé la clave sobre lo que mi obra tiene de arte... es difícil saber lo que es el arte. ¿Sirven las viejas definiciones en las puertas del año 1970? Pienso que ya eran dudosas cuando nacieron, o por lo menos ajenas a la intención de los que las motivaron. Yo definiría mi trabajo como una investigación dentro de un campo cada vez más amplio, cuyos límites han ido saltando a los empujones de los creadores de vanguardia. Últimamente estamos viendo pintores que hacen cine, músicos que hacen pintura, escultores que hacen teatro... claro que quizá esto no sea ni pintura ni música ni cine ni teatro... Las obras que llevo a tu galería pertenecen a un estado

anterior de lo que ahora hago, nacieron todas en el año 1987, como resultado de unas películas en 8 mm. que realicé en mi estudio en 1965 sobre unas maquetas de papel maché y plástico. Desde ese año todo mi trabajo se centra en esas maquetas, una figura humana en actitud de moverse (1). Mientras que los estudios de todo esto me originaban cuadros los resultados más satisfactorios me originaban serigrafías y obras tridimensionales (*Historia del hombre que se mueve... del hombre que se da la vuelta... del hombre que cae...*). El motivo era siempre la misma figura, que ha ido cambiando en cuanto al movimiento a realizar por un lado y en cuanto a su forma por otro. Su estado en 1967 era todavía bastante expresionista, ahora después de dos años presenta un aspecto más industrializado y más blando al tiempo (estoy trabajando con goma), casi cuesta trabajo reconocerle orígenes humanos, no sé si va envejeciendo o rejuveneciendo. En los últimos estudios está reducida a números y ecuaciones (como sabes, estoy tratando de procesarla con un computador). Cada vez mi interés se centra más en este proceso de transformación, de evolución, que en los resultados plásticos de las diferentes etapas. Veo que mi trabajo va paulatinamente apartándose del camino normal de distribución y exhibición de la Obra de Arte, cada paso le aparta del objeto de compra-venta y, naturalmente, del interés de algunos entendidos-especuladores-coleccionistas.

Mi situación no es única, son ya legión los artistas de todas las ramas del llamado Arte que no siguen el camino tradicional. ¿Nos estamos cargando el Arte? Posiblemente, pero ya se le inventará un nombre nuevo. He esquivado deliberadamente entrar en las motivaciones artísticas o filosóficas implicadas en todo esto... me interesan mucho pero ya se han dicho bastantes barbaridades.

Hasta pronto y un abrazo.

ALEXANCO

(1) Al recibir la carta de nuestro amigo Alexanco, le llamamos para decirle cómo no enviaba la obra actual. Nos aclaró que las obras actuales no estaba ninguna acabada: tenía algunas en ecuaciones, y otras en plena elaboración<sup>31</sup>.

Los hermanos Sena tenían una empresa de estabilizantes para PVC, Industrial Química de Asia, de la que Goyo era director comercial. Goyo tenía también una empresita dedicada al poliéster en la que se fabricaron los Roques con plastisol. La mayor dificultad fue la de encontrar un sistema rotacional adecuado para

poder dispersar el producto de manera uniforme, problema que les resolvió la empresa Cromodoro.

«De tan sabido, hay quienes, artistas incluso, quisieran olvidarlo: el creador ya no puede aceptar a un espectador que no ve en la obra sino un objeto suntuario; ya no puede aceptar un arte que pasa ante nosotros como algo que no nos concierne, o sea, que no nos ayuda a comprender nuestro presente; ya no puede aceptar seguir haciendo el juego a unas ideas establecidas que, de alguna manera, son nuestras enemigas. Y, sin embargo, todo son facilidades cuando se trata de la adhesión, esto es, de pactar con una vanguardia domesticada: ser confortablemente modernos. Valga lo que valiere, *Soledad Interrumpida* se sitúa deliberadamente al margen de estos manejos. No es casualidad que este paso haya sido dado desde dos campos artísticos distintos.

Más que nunca, el momento presente necesita de esfuerzos comunes. Importa más sentirse hermanado en una misma aventura que conservar el límite preciso, y a nuestro juicio hoy inútil, de unas fronteras. Todo parece indicar que el presente nos pide generosidad para dialogar, fecundar y ser fecundados. Este presente será, como todos, efímero, pero es el nuestro y no tenemos otro. Se ha dicho hasta la saciedad que para la creación de hoy no hay reglas que no sean las derivadas de la voluntad del artista: libertad necesaria si queremos estar vivos, y ya sabemos que vivir implica hasta el riesgo de equivocarse. *Soledad Interrumpida* propone unas reglas que, por descontado, no pretenden ser válidas sino para esta precisa ocasión; ser eficaz en el presente es la mejor manera de servir para algo en el futuro. [...] *Soledad Interrumpida* se estrenó en el Centro Cultural de San Martín, de Buenos Aires, en el mes de julio del presente año» (J.L. Alexanco, Luis de Pablo, 1971<sup>32</sup>).

### Los encuentros de Pamplona

El estreno de *Soledad Interrumpida* había tenido lugar en Buenos Aires en 1971, organizado por el musicólogo Coco Romano. Pocos días antes de que se celebrase, la dictadura dio orden de clausurar el Instituto Di Tella, donde estaba previsto que se llevase a cabo el acto. Finalmente pudo representarse en el Centro Cultural San Martín, gracias al patrocinio de la empresa Química Argentina de Mauricio Cohen y a la ayuda prestada por Sylvia Valdés. Con el dinero que recibieron en Buenos Aires por su trabajo, Alexanco y De Pablo alquilaron una furgoneta, contrataron a un baquiano (*i.e.*, experto en caminos, trochas y atajos) que les sirviese de guía y conductor, y recorrieron el norte de Argentina

<sup>29</sup> Luis de Pablo entrevistado por Rafael Llano el 16 de octubre de 2026, en *Los Encuentros de Pamplona en la Universidad de Navarra*, Pamplona, Museo Universidad de Navarra 2007, 75-198, pág. 96.

<sup>30</sup> Además de experto en elasticidad, Goyo Sena era también experto hipnotizador. Alexanco gustaba contar con admiración que Mayte Aurreco, su pareja, se había sometido a una intervención quirúrgica para que le extirparan un bulto en el pecho sin más anestesia que la hipnosis de Sena. Etimológicamente, anestesia viene de las palabras griegas αν (an=sin) and αισθησις (aisthesis=sensación). *Anestesiast* significa, pues, dejar a alguien sin sensación que pueda hacerle percibir un dolor, que es precisamente lo que Goyo Sena había conseguido al hipnotizar a Mayte Aurreco.

<sup>31</sup> Catálogo de la exposición *José Luis Alexanco 69-70*, Galería Grises, Bilbao, 17 al 31 de diciembre de 1969.

<sup>32</sup> Catálogo de *Soledad Interrumpida*, Palacio de Cristal del Retiro de Madrid, 6-9 diciembre 1971.

y Bolivia hasta llegar a Oruro, situada en mitad de los Andes a más de 3.700 metros sobre el nivel del mar y considerada una de las ciudades más altas del mundo. Aunque lo intentaron, no llegaron a tiempo de asistir al Carnaval de Oruro<sup>33</sup>. Durante el viaje hasta allí a través de la cordillera andina, pasaron por lo que tomaron por un hermosísimo valle verde y se lanzaron entusiasmados a recorrerlo, sin caer en la cuenta de que no se trataba de un valle, sino de una peligrosísima ciénaga cuyas aguas se tragaban a todo ser viviente que las pisase. De no ser por el baquiano, que en el último momento les impidió entrar en el fango, hubiesen perecido allí mismo, y para celebrar que seguían vivos se les ocurrió la idea de organizar una gran fiesta. Durante los meses que estuvieron viajando juntos pasaron muchas horas planeando la hipotética celebración. Inesperadamente, una llamada de Juan Huarte a Luis de Pablo para encargarle un homenaje a su padre que acababa de morir les dio ocasión para, al regreso a Madrid, materializar el proyecto a través del Grupo Alea, dedicado a la producción y difusión de la música contemporánea y patrocinado por la familia Huarte.

Alea subvencionó primero, en diciembre de ese mismo año, el estreno de *Soledad Interrumpida* en el Palacio de Cristal del Retiro de Madrid y seis meses después, la semana anterior a los Sanfermines, los Encuentros 1972. Un gran festival de arte interdisciplinario, en el que Alexanco y De Pablo pusieron juntos y al mismo nivel artistas de la vanguardia más polémica con artistas tradicionales de diferentes culturas. El catálogo de los Encuentros fue obra de Alexanco, e incluía, entre otras muchas cosas, la lista completa de personas invitadas y el siguiente manifiesto de los organizadores:

«La aventura del arte actual es una aventura colectiva, que, a pesar de lo que se diga, concierne a todos, incluso y más que a nadie a los que se dicen sus enemigos. Esta es una de las razones de los Encuentros. Otras podrían ser la información mutua, los contactos personales entre los asistentes, etc., porque una de las notas de los Encuentros quisieramos fuese, de un lado, el que el llamado público pueda –casi diríamos, deba– intervenir en el hecho artístico de una forma mucho más próxima de lo que se tenía por costumbre, habitándolo de manera diferente; de otro, lógica consecuencia de lo anterior, el creador va a encontrarse frente a un público mucho menos pasivo que de ordinario. Naturalmente, no es esta la primera vez que tal cosa ocurre, pero sí creemos que es una de las primeras ocasiones en que tal participación mutua –positiva o negativa– se va a dar con semejante intensidad. Las razones para ello son muchas: Pamplona es una ciudad de larga tradición cívica, una de las raras en España en las que el pueblo es protagonista de sus fiestas y no solo espectador; el tamaño de la ciudad es idóneo; la

gran cantidad de actividades que componen los Encuentros se celebrarán en pleno centro de la misma, etc. Por otra parte, hemos procurado ser objetivos con nuestro momento. No nos solidarizamos con todo lo presentado; nos ha bastado un nivel de seriedad, responsabilidad y el saber que lo que se vea o se oiga es producto de una parcela viva del aquí y ahora. Queremos decir: no ha habido un credo estético que haya primado sobre los demás, si se exceptúa el que pueda suponer el exigir de la obra ser espejo real del momento que le tocó vivir. Y, por descontado, no podemos pretender haber agotado el tema, sino solo mostrar alguna de sus facetas más representativas.

Se ha buscado también el no limitarse a la tradición artística occidental. Cada día es más claro lo artificioso de la división entre culturas consideradas como compartimentos estancos. La participación de Irán, India, Vietnam, África, la América autóctona, Polinesia, etc., obedece a razones muy precisas: la necesidad de elaborar una tradición común que englobe a todos los que en el mundo hacen lo que se llama arte. Y en tal panorama, no podía faltar la presencia de nuestra historia: la sesión consagrada a Tomás Luis de Victoria cumple la misma función que el teatro Kathakal, pongamos por caso, pero visto desde Occidente.

Los Encuentros se celebran en Pamplona. No se podían, pues, olvidar ciertos aspectos fundamentales de la cultura vasca, en lo que esta pueda tener de más universal: el pasado remoto –la «txalaparta»– y el presente plástico –la exposición de arte vasco actual–. Igualmente hemos querido sumarnos a los homenajes tributados un poco por todas partes a los sesenta años de John Cage, cuyo espíritu está tan presente en gran cantidad de manifestaciones en estos Encuentros: se cuenta con su presencia para dar a conocer, junto con David Tudor, sus últimas obras. Nota importante de estos Encuentros es el que su organización y realización hayan corrido a cargo de artistas. La visión que un organizador tiene de una actividad artística no es, ni puede ser, la misma que la de un creador. Esto creemos en el caso presente y hemos querido deliberadamente que así sea.

Una manifestación como la presente es, sin duda, polémica. Hay que saberlo y aceptarlo. Solo no se puede discutir lo que está muerto. Y se tiene la pretensión de que estos Encuentros estén vivos. Por ello, estamos seguros de que, pese a la inevitable polvareda que los mismos han de levantar, su balance final ha de ser, tarde o temprano, positivo para todos».

José Luis Alexanco y Luis De Pablo.

Dejemos que sea el propio Alexanco quien describa los Encuentros:

MARÍA ESCRIBANO. La relación entre Luis de Pablo y tú está en el origen de los Encuentros de Pamplona. Empecemos por hablar de vuestra primera colaboración en *Soledad Interrumpida*.

JOSÉ LUIS ALEXANCO. Bueno, hay que decir primero que uno de los antecedentes importantes no solo de los *Encuentros*, sino de *Soledad Interrumpida* fue Alea, que como se sabe, era un laboratorio de música electrónica que montó Luis de Pablo en un piso, hacia 1964 o 1965, y que ya estaba financiado por la familia Huarte. En Alea se fraguaron muchas cosas. Era un laboratorio para músicos interesados por estos temas y además gratuito, por lo que allí trabajó mucha gente, por ejemplo Javier Maderuelo, Horacio Vaggione, Eduardo Polonio y muchos más. Además Alea organizó conciertos paralelamente que, aunque muy minoritarios, fueron fundamentales en aquellos años, porque mostraron la música más actual y trajeron otros aires. Me acuerdo de que se utilizaban para los conciertos las salas del Instituto Francés, del Instituto Nacional de Previsión, etc. Allí vinieron Stokhausen, Ravi Shankar, y muchos otros. Luego todo eso se ha olvidado. Yo he oído, por ejemplo, «Stokhausen por primera vez en España», cuando había estado en Alea veinte años antes. Bueno, entonces yo conozco a Luis de Pablo a través de Marta Cárdenas, que era compañera mía en Bellas Artes, y enseñada nos hicimos amigos. Te estoy hablando del año 75. A partir de esta amistad empezamos a pensar en *Soledad Interrumpida*, que fuimos gestando tranquilamente.

ME. Aquella era una época en la que interesaba mucho la colaboración entre distintos lenguajes.

JLA. Sí, aparte de Alea, del azar, la interrelación entre diferentes prácticas artísticas, era una de las cosas que más nos interesaban. Aquello fue cuajando poco a poco y en el 69 lo teníamos ya bastante pensado. [...] En esas, los Huarte llaman por teléfono a Luis de Pablo para encargarle un homenaje a su padre, Félix Huarte, que había sido un gran mecenas y que se acababa de morir. Ellos pensaban en principio en unos conciertos, que organizara Alea, con el Orfeo Donostiarra, o algo por el estilo, aunque tampoco estaban opuestos a la música contemporánea. Luis me contó enseñada la situación y yo pensé, pues sí están dispuestos a subvencionar un festival, ¿por qué no se hace de más cosas y no solo de música? Y Luis me dijo «pues, ¿por qué no?». Luego, claro, en aquellos tres meses nos dio tiempo a hablar mucho. Total que llegamos a Madrid y Luis planteó el tema a los Huarte y enseñada le dijeron que sí. Luis les dijo: «para hacer esto, necesito a Alexanco», y le contestaron: «pues hale, poneos a trabajar». Así nació todo e hicimos un primer proyecto que duraba cuatro días.

ME. Siempre en Pamplona.

JLA. Sí, no era una condición, pero se sobreentendía que debía ser allí, lo cual nos pareció bien porque era una ciudad muy adecuada, por tamaño y por todo. En ese primer proyecto había música, cine, teatro, pero no exposiciones propiamente dichas simplemente porque no nos lo planteamos así. Nuestra idea era hacer dialogar a diferentes medios forzando un poco las cosas, porque era el momento de pedir, por ejemplo, a Mauricio Cagel, músico que sabíamos que había hecho cine, que trajera una película, o a Arakawa, o a Luc Ferrari... y nos pusimos a ello.

ME. ¿Y cómo seleccionásteis a los participantes? Porque si uno repasa la lista, el número de participantes de primera fila, Carl André, Baldessari, Boltanski, Christo, Walter de María, Kosuth, Richard Long, Richard Serra, y tantos otros aparte de John Cage, es impresionante.

JLA. Pues eso fue una mezcla entre lo que Luis conocía de música y yo de plástica. Yo entonces estaba suscrito a todas las revistas internacionales que había en ese momento y sabía muy bien lo que tenía interés.

ME. ¿Y todos aceptaron la invitación, no hubo ninguno que rehusara?

JLA. Pues sí, lo cual nos asombró a nosotros mismos, porque si lo haces con la suficiente anticipación puedes entenderlo pero aquello lo preparamos con unos meses. Luego hay que pensar que entonces no existía Internet ni fax y todo era a base de teléfono y cartas. El único artista que dijo que no fue un poeta inglés, Henri Chopin, argumentando que él no venía a la España de Franco, pero del resto no falló nadie. Entonces cuando vimos el número de participantes, comprendimos que aquello no se podía hacer en cuatro días y lo ampliamos a una semana. Empezamos con un presupuesto de cuatro millones y lo subimos a ocho millones, y los Huarte seguían diciendo que sí, lo cual es alucinante.

ME. ¿El presupuesto final fueron diez millones?

JLA. No, fueron dieciséis, porque surgieron cosas que no habíamos previsto, por ejemplo, la cúpula de Prada Poole, pues aunque el plástico lo regaló la empresa Aiscondel, luego hubo que pagar el montaje. Prada Poole cobró mil dólares, igual que todos los demás artistas, porque todos, sin excepción, cobraron lo mismo, más el viaje y el hotel. Luego hubo mucha gente que quiso participar sin estar invitada y a esos se les pagó únicamente los materiales. Con todo esto, fue un lío tremendo de organización.

ME. ¿Y desde dónde y cómo se organizó todo?

<sup>33</sup> Celebración anual declarada en 2001 por la Unesco *Obra Maestra del Patrimonio Oral e Intangible de la Humanidad*.

JLA. Desde la sede de Alea en Madrid, que estaba cerca de San Francisco el Grande. Éramos Luis y yo y una secretaria. Bueno, a última hora se contrató a más gente. Un personaje fundamental fue un regidor de cine que nos recomendó Querejeta y que no he vuelto a ver aunque me acuerdo que se llamaba Pedro Esteban Samu Adam. Si no llega a ser por este, la coordinación de todo el montaje tan diverso de las obras no se hubiera podido hacer. De todas maneras fue todo una locura. Teníamos dos hoteles enteros llenos de gente. Algunos estuvieron dos o tres días, pero muchos se quedaron toda la semana.

ME. La convivencia de diferentes culturas fue también una de las señas de identidad de los Encuentros. Música contemporánea de vanguardia conviviendo con Tomás Luis de Victoria y con músicas tradicionales, la iraní de Hossein Malek, la vietnamita de Trần Văn Khê, la india del Kathakali de Kerala, más el flamenco de Diego del Gastor y la txalaparta de los hermanos Arce.

JLA. Creo que esto fue de lo más interesante de todo y la idea partió fundamentalmente de Luis. Él ya estaba muy interesado en ese tema y sigue en ello. Tenía un programa de radio magnífico de lo que él llamaba músicas no occidentales. Pensamos que por qué hacer esa diferenciación entre lo contemporáneo y lo histórico, entre lo occidental y lo no occidental. Yo estaba muy de acuerdo con ello y creo que fue uno de los grandes aciertos de los Encuentros.

ME. Sin embargo, en un acontecimiento de estas características, se echa de menos la música pop.

JLA. Bueno, sí que lo contemplamos. Mantuvimos contactos con Roxy Music y con Soft Machine, otro grupo inglés cuyo sonido, mezcla de psicodelia, jazz y rock, interesaba mucho a Luis, pero el dinero que nos pedían se llevaba todo el presupuesto. Como te he dicho, acordamos que todos los artistas cobrarán mil dólares y no podíamos hacer excepciones.

ME. Pese a que no hubiera música pop, sí hubo una actitud desjerarquizadora. ¿Crees que influyó en actitudes de los setenta, por ejemplo en la Figuración Madrileña, muchos de cuyos miembros estuvieron allí?

JLA. Yo en las repercusiones que hayan podido tener los Encuentros no quiero entrar, aunque imagino que de alguna manera tuvieron que influir. Bonet y Alcolea eran entonces unos chavalines, pero yo pensé que también tenían que estar ahí.

ME. ¿Cómo era el ambiente entre los artistas, «entre bastidores», quiero decir, más allá de los actos, en las cenas y en las copas?, ¿qué recuerdas de todo eso?

JLA. Pues lo que recuerdo son unos días de actividad frenética. Pamplona se prestaba muy bien, pues tenía un casco antiguo en el que se podía encontrar y relacionar todo. Cage disfrutó muchísimo. Cumplió allí sesenta años y se encontró por la calle con mucha gente que hacía tiempo que no veía, por ejemplo con Bussotti. Hubo cosas que fueron ocurriendo y cambiaron el programa; por ejemplo el día antes de la inauguración estábamos cenando con los Huarte, con Cage, con Luc Ferrari y los Crónica. Los Crónica habían previsto que sus múltiples, el *Espectador de espectadores*, aparecieran sentados en los bancos del Paseo Sarasate pero Ferrari los convenció aquella noche para que los llevaran al Frontón Labrit donde él hacía el espectáculo *Alló! Ici la Terre* y los Crónica aceptaron.

ME. *Alló! Ici la terre* fue de lo que más éxito y participación tuvo.

JLA. Sí, los muñecos estaban sentados en las butacas mezclados entre la gente y empezaron a bailar con ellos. Le quitaron la batuta a Ferrari y él se dejó encantado. Gómez de Liaño y Arias-Misson andaban por allí tirando globos negros al aire. Fue todo muy lúdico y muy participativo...

ME. Todo eso suena también mucho a Mayo del 68, ¿crees que su influencia estuvo presente en los Encuentros?

JLA. Bueno, creo que era algo que estaba en el aire y también lo que nos pasó es que a medida que sucedían, se catalizaban las cosas, se influían unas a otras.

ME. Hubo un ciclo previo de conferencias para explicar los Encuentros. ¿Por qué lo hicisteis? ¿Os preocupaba que no se entendieran?

JLA. Sí, Luis y yo estuvimos explicando el tema en Pamplona y también en Barcelona, porque lo que nos preocupaba era que Tápies, Brossa y Portabella estaban muy reticentes, unos más explícitamente y otros menos. Portabella fue el único que nos lo dijo claramente desde el principio, algo que yo agradecí mucho. Nos dijo: mirad, yo no participo porque esto va a dar una sensación de libertad que no es real. Era la misma visión que la de cierta crítica de izquierdas, pues la revista *Triunfo* lo puso pingando.

ME. ¿Pero crees que la razón política era la única?

JLA. No, había más cosas. Tuvimos noticia de que estuvieron intentando organizar algo parecido en Cadaqués y no encontraron financiación. Pero eso es una opinión mía que no puedo probar. El hecho es que consiguieron que Miró, que iba a participar, se echara para atrás. Lo había contactado Llorens Artigas, que era muy amigo suyo, y Miró proyectó una obra que eran unos muñecos que se iban a pasear por la ciudad con una persona dentro. Esos muñeco-

tes aparecieron al año siguiente en una obra de teatro en el Festival de Avignon. Los demás artistas catalanes estaban nerviosos y me llamaban continuamente, por ejemplo Robert Llimós: «Oye, que Tápies me ha llamado y me ha dicho esto y lo otro», y yo le decía, «pues tú verás». Con los Crónica, lo mismo. Les estaba incordiando Tomás Llorens, pero al final vinieron. Total, que al final asistieron todos menos Miró. Fallaron también Arranz Bravo y Bartolozzi pero por otras razones, porque tenían una exposición en Estocolmo, pero tenían preparada la obra que iba a ser una partida de ping-pong entre los dos con su psiquiatra de árbitro, en el Teatro Gayarre.

ME. Bueno, está el famoso razonamiento de Cage que viviendo en la América de Nixon, por qué no venir a la España de Franco. ¿Cuál era vuestra posición en este punto?

JLA. Pues yo, que siempre me he considerado, y me considero, de izquierdas, pensaba que como se financiaba con dinero privado, no había ningún impedimento para que se hiciera.

ME. Hablemos de la polémica en torno a la exposición de arte vasco.

JLA. Bueno, aquella exposición nosotros nos la quitamos de encima. Había sido la única condición que nos pusieron los Huarte, que hubiera una presencia del arte vasco. Luis les dijo, está la txalaparta, estoy yo, y hay otros artistas vascos... pero ellos querían que hubiera una exposición de pintura y que se hiciera en el museo de Pamplona. Yo les dije que no iba a hacer de comisario de una exposición de colegas míos, y se lo encargamos a Santiago Amón, que se encontró con un problema gordo, porque sí iba Oteiza no iba Chillida, y si iba Chillida, no iba Oteiza. Otro problema fue que las tres provincias vascas reclamaban el mismo número de artistas, lo cual no era posible, pero eso Amón se lo manejó bien. Luego hubo incidentes, porque se retiró una obra de Dionisio Blanco por su contenido político. Esa obra está ahora colgada en Artium y cuando la ves te parece imposible que montaran un lío por ello. Pero así eran los tiempos.

ME. Una de las cosas que tuvo más repercusión mediática fue el hundimiento de la cúpula de Prada Poole.

JLA. Sí, al final fue una de las cosas de las que más se habló. Pero cumplió su función porque se desinfló al cuarto día y dio tiempo a que se celebraran dentro muchas cosas que estaban programadas, como lo de Muntadas o lo del CAYC de Buenos Aires... Lo que pasó fue que se empezó a deshinchar por la noche porque alguien hizo

una raja de metro y medio con un cúter o algo parecido. Entonces los vigilantes lo que hicieron fue apagar los ventiladores que la mantenían inflada, con lo cual se desplomó sobre toda la estructura de tubos de hierro, y se agujereó. Prada Poole dijo que, si le hubieran avisado, se hubieran mantenido los ventiladores y se hubiera podido reparar, pero una vez desinflada no tuvo solución. Nunca supimos si la raja la hizo un gamberro, la policía, o quién.

ME. Sin el patrocinio de los Huarte nunca se hubieran podido celebrar los Encuentros. ¿Qué recuerdos guardas de vuestra relación con ellos, muy especialmente con Juan?

JLA. Pues estupenda porque nos dio carta blanca y no se metió en nada. Cuando terminó todo nos dijo: «Bueno, poneros a pensar en los siguientes». Es verdad que se había concebido como un acto único, pero luego le hizo ilusión continuarlo. Nos pusimos a preparar los segundos, que iban a ser dos años después. Empezamos a trabajar unos meses y teníamos ya un cierto programa, pero de repente ETA secuestra a Felipe, el más joven de los Huarte, y se para todo. Ahí se interrumpió el tema. Nos habíamos interesado ya por una obra de teatro de Rauschenberg con una escenografía de Warhol hecha con cojines de plata, y lo teníamos ya apalabrado.

ME. ¿Qué balance personal podrías hacer de los Encuentros?

JLA. Yo creo que puede considerarse que los Encuentros fueron en sí una sola obra. Creo que fueron movidos por la pura curiosidad y por nuestras ganas de conocer y mostrar lo que se estaba haciendo en todo el mundo, incluso lo que no respondía exactamente a nuestros gustos, pero que considerábamos importante. Por ejemplo, la música de John Cage no tiene nada que ver con la de Luis, pero él pensó desde el principio que Cage era imprescindible. A mí me sirvieron de mucho, tanto a nivel personal como profesional, y creo que se refleja en mi obra posterior. Hay que tener en cuenta que yo entonces era muy joven, tenía treinta años y Luis cuarenta. Aprendí mucho de aquella experiencia, sobre todo de Luis. Yo tuve todo el tiempo la impresión de que estábamos haciendo algo importante, pero no sabía qué (Alexanco, 2009<sup>34</sup>).

### Viajando con los Roques

Acabados los Encuentros, Alexanco y De Pablo empezaron a recorrer mundo con *Soledad Interrumpida*. El *arsenal* con el que viajaban, que es como ellos llamaban al material, variaba en cada representación, pues el espectáculo se adaptaba a cada espacio y se iban añadiendo nuevos elementos como material visual sacado

<sup>34</sup> José Luis Alexanco entrevistado por María Escribano, *Arte y Parte* n° 53, 2009.

de anteriores representaciones. Otras veces la incorporación de voces o instrumentistas modificaba la obra, que cambiaba de nombre. El material fijo incluía entre ciento treinta y ciento cuarenta Roques (que pesaban cinco kilos cada uno), cientos de metros de tubo rígido de metacrilato, tubos de PVC que suministraban aire, compresor, mando de aire, focos, mando de focos, altavoces, dos magnetófonos, un sintetizador, una mesa de mezclas, etc. La logística de cada desplazamiento era complicada, y tanto el transporte como el montaje eran lentos y complejos.

«Tras su estreno en Buenos Aires y Madrid la obra se presentó, con las variantes inherentes a su carácter de *intervención* en cada espacio, en el Musée d'Art Moderne, Palais Wilson, París (1972); la Sala de Armas de la Ciudadela-Encuentros de Pamplona (1972); Bayerischer Rundfunk, Musik-Dia-Licht-Film-Festival, Múnich (1972); Ab-baye de Sablonceaux, Roya (1973); Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa (1974); Université d'Ottawa (1975); Université de Montréal (1975); Université Laval, Quebec (1975); The Kitchen, Nueva York (1980, en colaboración con la Galería Vandrés). Entre las variantes más destacadas, la presencia de la soprano Simone Rist en Múnich, los Percusionistas de Estrasburgo en Sablonceaux, los alumnos de arte y música de las universidades de Ottawa y Montreal.

La obra fue grabada por la Radiotelevisión Belga (RTB), bajo la dirección de John Dauriac, en Bruselas en 1973 y por la Universidad de Buffalo en 1974. Hay otra grabación de la acción en The Kitchen, realizada por Santos Parrilla Vallina el mencionado año 1980. En la mostrada en Múnich el concepto variaba y en el programa se extendía el término plástico-sonoro, añadiendo el de acción, *image-sound-action*, en tanto que *performance* era el término usado en The Kitchen» (Alfonso de la Torre, 2020<sup>35</sup>).

La primera variante de *Soledad Interrumpida* se estrenó tras los Encuentros en Múnich en el Musik-Dia-Licht-Film Festival, con el título *Historia Natural* y la colaboración de la soprano Simone Rist. Formaba parte del programa cultural de las Olimpiadas de 1972 y compartía cartel con John Cage, Nam June Paik y Dieter Schnabel.

«En Múnich incorporamos a Julio Verne con textos de Miguel Strogoff, y auditivamente se mezcló con lo que estaba haciendo Cage en la Sala que estaba en el lado derecho y Nam June Paik en la izquierda: fue la de mayor duración» (Alexanco, 2020<sup>36</sup>).

El invitado principal del festival era Karlheinz Stockhausen, que presentó en el Jardín Inglés (con más de cuatro kilómetros cua-

drados) su obra *Aus den Sieben Tagen*. Una de las noches, la organización del festival invitó a los participantes a una cena con bufé. La palabra bufé despertó las sospechas de Alexanco que, temiendo que no les ofrecieran más que unas bandejas con canapés surtidos, convenció a De Pablo para salir del recinto, buscar un restaurante en la zona y, una vez bien cenados, regresar para la sobremesa. Eso hicieron. Cuando llegaron de vuelta, el resto de los comensales estaba aún en la cola del bufé que, ubicado en un lateral de la sala, ofrecía unos platos mucho más suntuosos que los que acababan de cenar. Se acercaron a una de las mesas del centro y se sentaron tranquilamente a esperar. Viéndoles solos en el centro de la habitación, una señora alemana de mediana edad los tomó por los invitados principales y se les acercó con un disco en la mano. Entregando el vinilo a De Pablo le dijo: «Maestro Stockhausen, ¿me firmaría su disco?». «Con mucho gusto», contestó el compositor y, tomando el álbum de manos de la señora, escribió en la portada «Esta música no es mía», firmando debajo, «Luis De Pablo». A continuación, señalando hacia la cola del bufé, añadió «Stockhausen es ese señor de allí».

La señora se acercó a John Cage, que estaba de pie junto a Stockhausen: «Maestro Stockhausen, ¿me lo firmaría?», volvió a pedir. Cage tomó a su vez el disco y, tras leer «Esta música no es mía, Luis De Pablo», escribió debajo «La música es de todos, John Cage» y señaló a Stockhausen: «Yo tampoco soy Stockhausen; Stockhausen es él». La señora se dirigió, esta vez sí, a Stockhausen: «Maestro, ¿me firmaría su disco?». Este cogió el álbum y, tras leer en su portada «Esta música no es mía, Luis De Pablo», y «La música es de todos, John Cage», escribió a su vez debajo: «Eso depende, Karlheinz Stockhausen».

El siguiente paso en el proceso marcado por *MOUVNT, Soledad Interrumpida, Ciento treinta y ocho e Historia Natural* fue, según explicó Alexanco en el contexto de una conferencia que como parte del ciclo «Matemáticas y vida cotidiana», organizado por Carlos Andradás, impartimos al alimón en el Museo Cosmo-caixa de Alcobendas en otoño de 2007, un espectáculo, que nunca se trajo a España, realizado en colaboración con el cineasta Ed Emshwiller, miembro fundador con Jonas Mekas del colectivo neoyorquino Independent Filmmakers y pionero en el uso del ordenador y los efectos especiales en cine. La pieza, un encargo de la State University of New York at Buffalo (SUNY/Bufalo) en cuyo Departamento de Música De Pablo ocupaba una plaza de profesor visitante desde 1973, combinaba el movimiento de dos de los Roques de Alexanco, la proyección de un filme de Emshwiller y la música de Luis De Pablo.

El espectáculo se estrenó en febrero de 1974 y se representó de nuevo el 4 de mayo de 1975 en el Auditorium de la Albright-Knox Art Gallery, durante la undécima temporada de la serie *Evenings for new music* (subvencionada por la Buffalo Fine Arts Academy, y organizada por el Center of the Creative and Performing Arts). En las notas del programa, que incluía también la ejecución de piezas de Steve Reich (*Clapping Music*, 1973), Werner Heider (*Edition*, 1970), Judith Martin (*Chorale*, 1975, y *Touch*, 1974) y Tom Constanten (*When you get to the*, 1974), Luis de Pablo escribió el texto siguiente:

«*Soledad Interrumpida* fue compuesta en 1971, como un espectáculo en colaboración con el pintor José Luis Alexanco. Su estreno mundial tuvo lugar en el Centro Cultural San Martín de Buenos Aires (Argentina) en julio del mismo año. Más adelante, Ed Emshwiller realizó una película sobre la misma idea. Esta película fue concebida para añadir una nueva dimensión a todo el evento. La música está compuesta de dos cintas, cuya sucesión, perspectiva y "decalage" son libres. El material electrónico es siempre el mismo, pero utilizado de cuatro maneras diferentes. Además de este material puramente electrónico, hay dos citas de mis trabajos MÓDULOS V y YO LO VI, canciones de campos de trabajos forzados, la improvisación de un "griot" de Mauritania y las voces de niños africanos. Considero esta parte musical del trabajo no algo a ser escuchado desde fuera, como si fuésemos "espectadores", sino algo a ser vivido como una aventura personal: es nuestra SOLEDAD que se ve INTERRUMPIDA».

Entre ambas representaciones de *Soledad Interrumpida* en Buffalo, Alexanco paró, metafórica y literalmente hablando, el movimiento de sus Roques con una exposición individual en la Galería Vandrés del 25 de febrero al 23 de marzo de 1974.

«Cuarenta unidades era el propósito que tenía cuando empecé a trabajar en ello, pero no llegué a tantas. Me pilló el tiempo. Finalmente hice unas doce o catorce que se expusieron. La arena era normal. Rellenaba el inflable con más o menos cantidad, lo moldeaba con las manos y sacaba molde de escayola de una pieza. Sacaba la arena por el fondo y el muñeco flácido salía fácilmente. Luego venía la resina y la fibra de vidrio. El molde se rompía y la pieza se limpiaba y pulía. Era como una congelación del movimiento, fotogramas de un continuo» (Alexanco 2020<sup>37</sup>).

Tras despedirse de los Roques Alexanco hizo las maletas y, ligero de equipaje, se marchó a explorar Norteamérica.

## 1.2. Exploraciones sobre el terreno: Nueva York, Edición Príncipe de la Constitución española de 1978

En 1975 Luis de Pablo y Marta Cárdenas se trasladaron a Canadá, donde él había sido nombrado profesor de Análisis de Música Contemporánea en los departamentos de Música de las universidades de Ottawa y Montreal. Alexanco fue a visitarles allí y participó en los montajes de *Soledad Interrumpida* en ambas ciudades. Aprovechando el viaje al continente americano y una beca postdoctoral de Formación de Personal Investigador en EE. UU., decidió alquilarse algo en Nueva York. Como ya se ha mencionado, durante los cinco años que Alexanco tuvo simultáneamente estudio en Nueva York y en Madrid, solo pintaba en el segundo de ellos. El primero lo utilizaba como campamento base de sus exploraciones neoyorkinas. La información que recogía en ellas la plasmaba después en la obra que llevaba a cabo en Madrid, donde también elaboró la edición príncipe de la Constitución española de 1978.

### Nueva York

A mediados de los setenta Nueva York era una ciudad que atraía mucho a Alexanco. Allí vivía entonces parte del año, por ejemplo, Nam June Paik, que sustituyendo lienzos y pinceles por monitores de televisión, construía con ellos enormes cuadros de imágenes en movimiento que fascinaban al pintor. Tanto, que llegó a recoger él mismo por Canal St. un montón de viejos monitores y a colocarlos unos sobre otros; al no estar conectados a ninguna antena, no consiguió más que un caótico mosaico de rayas y arenas grises. Por otro lado, en 1973 había muerto en un accidente de avioneta Robert Smithson, y la creciente influencia de su manera de trabajar en el terreno compartido por arte, ciencia y vida cotidiana, era especialmente patente en la comunidad artística neoyorquina. El trabajo de Smithson interesaba mucho a Alexanco. Sin ir más lejos, el catálogo de su exposición en Vandrés en 1974 incluye un reportaje fotográfico del proceso de solidificación de los Roques, algunas de cuyas imágenes (el patio-vertedero lleno de cascotes y despojos, las diversas imágenes de un Roque solo en mitad de un descampado...) escondían un homenaje al artista estadounidense fallecido un año antes. En 1971, Smithson había construido frente a un barrio de viviendas sociales en las afueras de Emmen, Holanda, la pieza *Broken Circle-Spiral Hill*. Se trataba de una cantera abandonada que, en un estado verdaderamente desolador, iba a ser «devuelta al pueblo» como espacio comunal. El artista pidió que se le dejase reciclar la vieja mina en un *cuadro en movimiento* que los habitantes de la comunidad pudiesen dis-

<sup>35</sup> *Ejercicio temporal*, Madrid 2020, págs. 97-98.

<sup>36</sup> Alexanco en conversación con Alfonso de la Torre el 4 de febrero de 2020. Citado en *Ejercicio Temporal 1964/2020*, pág. 99.

<sup>37</sup> Alexanco en conversación con Alfonso de la Torre el 11 de febrero de 2020. Citado en *Ejercicio Temporal 1964/2020*, pág. 100.

frutar gratis desde sus casas, prometiendo que si terminada la obra a la comunidad no le gustaba, la destrozaría. Ayuntamiento y comunidad aceptaron la propuesta y Smithson, tras estudiar la composición de los minerales que, bajo las pilas de desechos y restos de usos diversos cubrían el descampado –tierras de todo tipo sobre terrenos rojos, amarillos, blancos, pardos y negros, complementados con rocas arrastradas y redondeadas procedentes de los glaciares que en otras épocas se habían extendido por la zona (era un experto geólogo)–, hizo un diseño, contrató un montón de excavadoras y las puso a trabajar bajo su dirección.

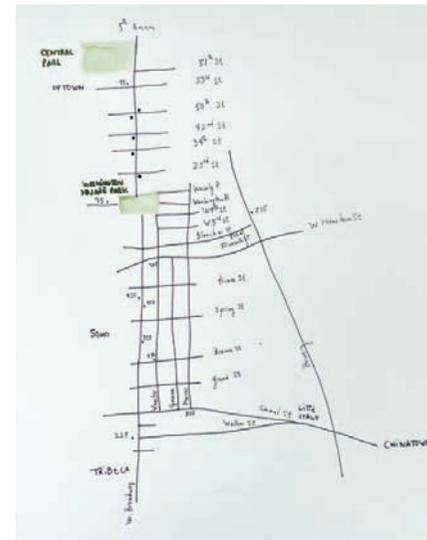
Apilando materiales aquí y allá, las excavadoras reprodujeron sobre la corteza terrestre el dibujo de Smithson. Los agentes naturales se encargarían de que las distintas partes del «cuadro» estuviesen en constante, aunque casi imperceptible, movimiento. Para su satisfacción, una vez hubo acabado la pieza, la comunidad del barrio votó unánimemente que allí quedase. Años después de la muerte de Smithson, cuando el artista pasó a ser cotizado en el mercado del arte, se intentó perimetrar el lugar, cubrir su vista desde el exterior y cobrar la entrada. La comunidad llevó a juicio al Ayuntamiento y, basando su alegato, entre otros argumentos, en los escritos del propio Smithson contra los parques temáticos como lugares en los que meter el arte, ganó. Fueron los artículos de Smithson en *Arts Magazine* y *Artforum* los que llevaron a Alexanco a invitar a los Encuentros de Pamplona a artistas como Walter de Maria y Richard Long.

Finalmente, estaba el teatro. Grotowski, Artaud y Cage eran las tres patas fundamentales que sostenían muchas de las acciones participativas que en la década de los setenta investigaban artistas neoyorkinos que en la década anterior practicaban la acción-monólogo. En 1970, y con motivo de una exposición de su obra en la Galería Pryzmat de Cracovia, dirigida por Stanislaw Cienski, Alexanco había conocido al creador del Teatro Pobre de Wrocław, Jerzy Grotowski, a Ludwik Flaszyn, director literario del mismo, y a Tadeusz Kantor, pintor fundamental en el rico escenario cultural polaco convertido al teatro. En aquella época Alexanco trabajaba en *Soledad Interrumpida* y andaba dándole vueltas a cómo conseguir que el público pasase a ser parte activa de un espectáculo. Grotowski, inmerso a su vez en un radical experimento sobre el mismo tema en su Teatro Laboratorio de Wrocław, le causó una profunda impresión y volvió en varias ocasiones a visitarle, alguna de ellas con Luis de Pablo. Una de las últimas veces que lo hizo, en 1973, viajó hasta Polonia en compañía de Mario Fernández Barberá e Isidoro Valcárcel Medina. Este último gusta relatar la siguiente anécdota, que describe muy bien

el carácter de Alexanco. En 1973 el pintor era todavía rico en Polonia; desde que ganase el primer premio en la 1ª Bial International del Grabado de Cracovia en 1966, varios museos polacos habían comprado obra suya y le habían pagado en divisa polaca que, no estando permitido sacar del país, solo podía gastar allí. Al poner el pie en tierra polaca Alexanco se volvió a Fernández Barberá y Valcárcel Medina y, con una amplia sonrisa, les dijo:

«¡Vamos a dilapidar!». También describe muy bien el carácter de Alexanco una segunda anécdota. A finales de 1979 (o quizás principios de 1980), acompañó a Alexanco a visitar una exposición en la Galería Leo Castelli en la que podían verse algunos de los últimos trabajos de artistas en algún momento relacionados con Fluxus. En la entrada, una imponente máquina de Jean Tinguely cerraba el paso y era necesario dar una vuelta en su torno para poder pasar al centro de la sala. Al fondo, bajo una ventana, estaba la pieza de Acconci. Se trataba de dos hilos gruesos de alambre clavados a lo ancho de la habitación, en paralelo, a unos 15 cm del suelo y a unos 50 cm de distancia entre sí. En uno de los extremos de la improvisada pista había un par de patines de ruedas, tan usados como bien conservados. Nada más ver los patines, Alexanco se lanzó hacia ellos y se los puso, mientras me explicaba que él había sido campeón de Castilla de patinaje sobre ruedas. Efectivamente, con diecisiete o dieciocho años Alexanco, que practicaba diariamente con su amigo Tinete Martín de Luis en la plaza de las Salesas, había ganado el Campeonato de Castilla de patinaje sobre ruedas en las modalidades de velocidad, resistencia y relevos<sup>38</sup>.

Al oír el ruido de los patines recorriendo el suelo, Leo Castelli, que estaba en la oficina al fondo de la galería, salió espeluznado y se abalanzó sobre Alexanco. No llegó a tocarle, pues inmediatamente detrás de Leo Castelli salió el propio Acconci que le agarró mientras decía: «Tranquilo, los patines son míos y no se van a romper. Están ahí para eso». La Galería de Leo Castelli estaba en el 420 de West Broadway, en pleno barrio de Soho. En el 228 de la misma calle, del otro lado de Canal St. y, por lo tanto, ya en el barrio de Tribeca, estaba el espacio que Alexanco compartía con Antoni Miralda y Antoni Muntadas<sup>39</sup>, con una ubicación privilegiada. La calle West Broadway nacía junto al World Trade Center, al Sur de Manhattan, y, tras atravesar Tribeca y Soho, cruzaba West Houston desde donde, ya convertida en LaGuardia Pl., llevaba hasta Washington Square Park. En esta plaza ajardinada gustaba Alexanco iniciar sus exploraciones del terreno, después de haber pasado un rato observando a los jugadores de ajedrez que allí se congregaban. Tenía dos itinerarios muy trillados, uno hacia el norte y otro hacia el sur.



Para el paseo norte, Alexanco subía por la Quinta Avenida, que nace precisamente en Washington Square Park y, tras dejar detrás el Flatiron (en la esquina sudeste con la 23), el Empire State Building (en la esquina sudoeste con la 42), la New York Public Library (en la esquina sudoeste con la 50) y la Catedral de St. Patrick (en la esquina noreste con la 50) llegaba hasta el MoMA, en el 11 de la Calle 23, junto a la esquina sudoeste con la Quinta Avenida.

Si optaba por el sur, bajaba por Thompson hasta Bleecker, caminaba por Bleecker en dirección este hasta Wooster, giraba a la derecha y retomaba la dirección sur por la calle Wooster hasta el número 141. Allí, en un *loft* del edificio, visitaba uno de sus lugares favoritos de la ciudad, The Earth Room de Walter De Maria (Dia Art Foundation). Acabada la siempre larga visita, continuaba bajando por Wooster hasta llegar a Prince, calle por la que tras caminar una manzana en dirección oeste alcanzaba West Broadway donde, retomando la dirección sur, proseguía hasta las galerías Leo Castelli, en el 420 de West Broadway, y Mary Boone,

en el 417 West Broadway. Otro de sus lugares favoritos era la instalación de la pieza *The Broken Kilometer* de Walter De Maria (Dia Art Foundation), una manzana más abajo en el número 393 de West Broadway. Un poco más allá West Broadway se cruza con Broome donde, girando a la izquierda, continuaba hasta el primer cruce. Allí, en la esquina noreste, en el 448 Broome y el 59 Wooster, estaba entonces The Kitchen.

Un par de cuadras hacia el sur, Wooster se cruza con Canal St. Allí giraba a la izquierda y subía (Canal St. sube en cuesta hacia el este) por la acera de la derecha hasta el número 308, frente a la desembocadura de la calle Mercer. El edificio estrecho, de ladrillo rojo y cuatro plantas, albergaba la que durante más de ocho décadas fue la tienda de materiales de la comunidad artística neoyorquina<sup>40</sup>. Una vez terminado su recorrido por las distintas plantas de la tienda (en cada visita las recorría todas y compraba algo en cada una), seguía su paseo Canal St. arriba hasta Chinatown<sup>41</sup> y, tras disfrutar con un buen plato de cangrejos de caparazón blando y comprar algo de pescado fresco (el barrio de Chinatown era el lugar más cercano a su casa donde Alexanco podía encontrarlo), bajaba de nuevo por Canal St. hasta West Broadway por la acera de la derecha, parando a tomar un cortado en alguno de los cafés de Little Italy.

Un ejemplo ilustrativo de su manera de hacer en aquellos años que vivió a caballo entre ambas ciudades nos lo ofrece su espléndido cuadro de 1977, *Homenaje a Mao* (su nombre oficial es *Pekín 18 horas*<sup>42</sup>). Un día, mientras se dirigía a comprar pescado, una hoja de periódico escrita en chino y tirada en el suelo llamó su atención. La recogió, pidió que se la tradujeran, y resultó que decía algo así como «El día 9 de septiembre de 1976 el camarada Mao Tse Tung ha fallecido». Unos meses después, en su estudio de Madrid pintó un cuadro, manchas de color sobre una trama de líneas dibujadas sugiriendo los dobles de la página del periódico y sellos estampados (el tampón reproducía una de las rodajas de sus esculturas en el Centro de Cálculo), evocando la hoja del periódico chino sobre una lona de 150 x 215 cm. En algunos lugares de la superficie se reproduce, en caracteres chinos, la noticia.

El mismo año en que Alexanco pintase *Homenaje a Mao*, 1977, cambió por primera vez el director de la Bienal de Sao Paulo. Al haber conseguido Jorge Oteiza el 1º Premio de Escultura en 1957, la Bienal de Sao Paulo fue punto de referencia para Alexanco desde muy joven. Además, había tenido una sala personal de grabado en la novena bienal de 1967 y una sala personal de escultura en la undécima de 1971 (volvería a participar en 1981).

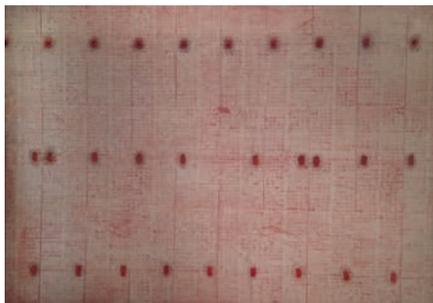
<sup>38</sup> Tinete se marchó a Suiza para ser relojero, pero acabó siendo experto quesoero. Cuando se le pedía un queso preguntaba cuándo se iba a comer. Entraba entonces en la sala donde tenía los quesos ordenados sobre estanterías y los iba oliendo y tocando hasta encontrar el adecuado. Con él, Alexanco aprendió mucho sobre la importancia del tiempo en todo proceso de elaboración de algo.

<sup>39</sup> En 1979 el espacio pasó a que también había sido pintor de la Galería Vandrés, Bob Smith.

<sup>40</sup> Desafortunadamente Pearl Paint tuvo que cerrar en 2014, tras sufrir durante años el acoso de la marea especulativa. Hoy alberga apartamentos tan caros como desangelados.

<sup>41</sup> Teresa Caprani, compañera de Alexanco en la Escuela de Bellas Artes de San Fernand, nos contó que en la Escuela, mientras otros estudiaban inglés o alemán, Alexanco estudiaba chino.

<sup>42</sup> Mao Tse Tung murió en Pekín el 9 de septiembre de 1976 a las 00:10 h. de allí, las 18:10 h. en Madrid.



Homenaje a Mao, 1977.

Desde su institución en 1951 hasta ese momento, el director de la Bienal de Sao Paulo había sido su fundador, el industrial Cicilo Matarazzo. En abril de 1977 Matarazzo murió, y la dirección de la decimocuarta edición recayó sobre los hombros de Oscar Landmann. La nueva dirección introdujo cambios importantes y las propuestas contemporáneas (limitadas a manifestaciones datadas de 1973 en adelante, precisamente el año de la muerte de Robert Smithson, cuya huella era reconocible) vinieron a Alexanco como anillo al dedo. La Bienal y, consecuentemente, la corriente dominante dentro del arte contemporáneo, se abrió a soportes y juegos distintos de los tradicionales en la pintura.

**REGLAMENTO DE LA XIV BIENAL INTERNACIONAL DE SAO PAULO  
CAPÍTULO I –MANIFESTACIONES**

**ART. 1– La XIV Bienal Internacional de Sao Paulo se organizará en torno a tres grandes categorías de conceptos actuales:**

- A. PROPOSICIONES CONTEMPORÁNEAS (única con premio)
- B. EXPOSICIONES ANTOLÓGICAS
- C. GRANDES RETOS

**A. PROPOSICIONES CONTEMPORÁNEAS**

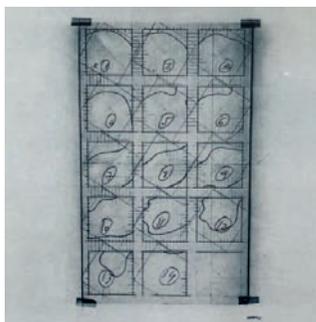
Las proposiciones contemporáneas comprenden producciones o manifestaciones fechadas de 1973 en adelante y pueden estar presentadas en cualquier soporte –incluyendo cine, teatro y música– y por más de una persona sobre los temas siguientes:

- A1. Arqueología de lo urbano
- A2. Recuperación del paisaje.
- A3. Arte de catástrofes
- A4. Videoarte
- A5. Poesía espacial
- A6. La pared como soporte de obras
- A7. Arte no catalogado

(Catálogo de la XIV edición de la Bienal de Sao Paulo, págs. 7 y 8).

Hacia algunos años que Alexanco venía implementando sobre lienzos sus hallazgos en el Centro de Cálculo. Trabajó con abstracciones de los contornos de las rodajas hasta desarrollar un alfabeto personal de símbolos con los que hacer un relato visual del movimiento y también hizo sellos de caucho con alguna de las curvas más recurrentes que luego estampaba sobre la tela. Muchos de los cuadros que pintó entre 1975 y 1978 parecen reproducir escenas en que distintos cuerpos en movimiento están vistos desde lo alto de un rascacielos, con las secciones transversales representadas por símbolos de ese alfabeto personal.

Es entonces cuando le llegó el encargo de diseñar la edición príncipe de la Constitución española de 1978.



Miguel, 1975. Broome, 1975. Secciones, 1976.



White-Greena-Reda-Yellowa, 1979.

**Edición Príncipe de la Constitución española de 1978**

«Editora Nacional quiso realizar una edición especial del texto de la Constitución española de 1978, para seguir con la tradición que, desde 1812 y hasta 1931, ha venido observándose en nuestro país. Y quiso que el primer texto legal del ordenamiento jurídico de la España contemporánea fuera editado con todo cuidado puesto que, además de ser esta la ley máxima de España, se le sabía destinado a ser el símbolo de nuestra contemporaneidad. Decidida esta publicación, Editora Nacional quiso ceñirse a transcribir escuetamente el texto y proyectó que el resultado fuera moderno de diseño. Finalmente se impuso el empleo de materiales de alta calidad porque el texto debería estar presentado con gran dignidad.

Habiéndose pues decidido las características de este libro, se encargó su realización, después de haber solicitado diversos proyectos, al artista plástico José Luis Alexanco, quien libremente diseñó el libro, la filigrana especial (marca al agua) que el papel había de poseer, el Sistema y la fórmula de estuchado y el alfabeto cursivo que había de emplearse exclusivamente en el texto y que pasaría a llamarse *tipo Constitución*. Una labor de equipo y un trabajo constante pudo tener terminado el libro en la misma madrugada de su promulgación, con lo cual, al ser esta edición la primera impresa ha podido adquirir el título de edición príncipe.

Las características formales del libro son las siguientes: edición de 10.000 ejemplares numerados del 1 al 10.000. Formato 33 x 25 cm.

Impreso en *offset* sobre papel Hilo Valores de 150 gr. Texto compuesto con tipo Constitución cuerpo 18. Interiores cosidos a mano y encartados en tapas fabricadas en tela con planos en papel Hilo Valores. Estuche de metacritato de 2,5 mm.

En este folleto explicativo Editora Nacional ha querido incorporar también las reproducciones de la obra pictórica de José Luis Alexanco que describen el proceso de invención y regulación del tipo Constitución así como un texto descriptivo que sobre esta obra, y desde un análisis exclusivamente pictórico, fue realizado para el catálogo de la exposición que se realizó para conmemorar la aparición de la edición príncipe de la Constitución española de 1978»<sup>43</sup>.

Los cuadros producidos por Alexanco durante el proceso de creación del alfabeto, se expusieron en la Galería Vandrés de Madrid en diciembre de ese año.

«José Luis Alexanco destaca especialmente en la pintura contemporánea española por la solidez de sus conocimientos relativos a las artes de vanguardia. [...] Los colores más intensos, que protagonizan la anécdota en la obra de Alexanco, tienen puesto el acento en esa discordancia tan medida con el fondo, cuya gama de colores nos recuerda en todos los casos el s. XVII español. [...] En ciertos cuadros el color produce colores que no existen. Tal es el caso de esa obra excepcional en que todo el alfabeto se manifiesta en una nube de curvas. Los violetas del fondo confunden el gris negro de las letras y, a una distancia regular del cuadro, estos grises se ven siempre verdes» (Castillo y Ruiz, 1978<sup>44</sup>).

<sup>43</sup> Folleto ilustrativo de la edición príncipe de la Constitución española de 1978, Editora Nacional, 1978.

<sup>44</sup> Julia Castillo, Javier Ruiz, «Descripción formal y consideraciones sobre el símbolo en la pintura de José Luis Alexanco», en el catálogo de la exposición de

THE KITCHEN	
404 BROOME STREET NEW YORK, NY 10013 925-3915	MARCH 59 WOOSTER ST. NY, NY 10012
<b>MUSIC</b>	84 performances in 1978
29-31 GAMELAN SON OF LION	COMPOSITION BY RYAN GAGELAN
7-8 JERRY HUNT	TRADITIONAL
ANNIEA LOCKWOOD	INSTRUMENTAL, TAPES, SITUATIONAL
14-15 HAROLD BUDD	WELLES FOR GOLDEN
JON GIBSON	NEW MUSIC FOR SMALL ENSEMBLE
27-28 LUCIA DŁUGOSZEWSKI	SOFT & FINE MUSIC
30 RICH GOLD	INSTRUMENTAL, ELECTRONIC LIVE
<b>DANCE</b>	84 performances in 1978
20-23 DAVID LUSBY	THE MEDICINE WHEEL
<b>VIDEO</b>	84 performances in 1978
1-29 VIDEO VIEWING ROOM	(Tues-Sat)
"AS THE WORLD TURNS"	PERFORMING ARTISTS: BOB SMITH, JERRY HUNT, ANNIEA LOCKWOOD, HAROLD BUDD, JON GIBSON, LUCIA DŁUGOSZEWSKI, RICH GOLD, DAVID LUSBY
2 OLYMPICS	PERFORMING ARTISTS: BOB SMITH, JERRY HUNT, ANNIEA LOCKWOOD, HAROLD BUDD, JON GIBSON, LUCIA DŁUGOSZEWSKI, RICH GOLD, DAVID LUSBY
16 JUAN DOWNEY	EXPERIMENTAL DANCE
29 DARA BIRNBAUM	LIVING SCULPTURE
<b>GALLERY</b>	84 performances in 1978
16-15 VITO ACCONCI	NET ALLA TONDI
18-29 CINDY SHERMAN	UNITED STATES OF AMERICA
<b>PERFORMANCE</b>	84 performances in 1978
11-12 KATHY ACKER	GREAT EXPECTATIONS
25-26 J.L. ALEXANCO	SOLEDAD INTERRUPTIDA
LUIS DE PABLO	

Plasmar sobre lienzos sus hallazgos en la elaboración de la edición príncipe de la Constitución llevó a Alexanco a meter las manos de lleno en los botes de pintura, de donde ya nunca las sacaría. Antes de regresar a Nueva York para despedir en condiciones sus exploraciones allí, regresar a Madrid e iniciar una nueva etapa, pintó algunos espléndidos lienzos precursores de la serie *Los diez décimos*.

### Nueva York, fin de fiesta

En 1978 Margit Rowell (1937), comisaria del Museo Solomon R. Guggenheim, viajó a Madrid con el objetivo de elegir una muestra de la pintura española del momento para una exposición que se celebraría dos años después en Nueva York.

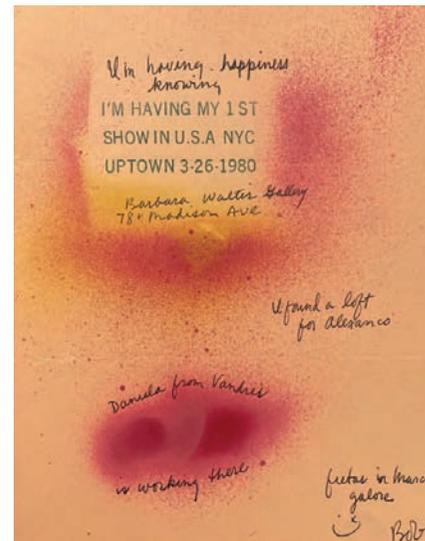
J. L. Alexanco, *Alfabeto para una Constitución. Pinturas y dibujos 1978*. Galería Vandrés, Madrid, diciembre 1978. Reproducido también en el folleto ilustrativo de la edición príncipe de la Constitución española de 1978, Editora Nacional, 1978.

\* J.L. Alexanco en «El día en que 11 artistas españoles "asaltaron" el Guggenheim de Nueva York, gracias a "la Mr. Marshall del arte"», Ianko López, *El País*, 2 de enero de 2019.

«Margit debió de hacer unos tres o cuatro viajes a España», recuerda el creador José Luis Alexanco, el último en entrar en la selección. «Contactó con varias galerías, y pronto se corrió la voz de cuáles eran sus intenciones, con lo que todo el mundo se puso como loco». «¿Un poco al estilo *Bienvenido, Mr. Marshall?*». «No es mala comparación, en efecto», admite entre risas. «Pero enseguida dio con la Galería Vandrés, con la que hubo especial entendimiento y que puso a su disposición a una de sus empleadas, Blanca Sánchez, que la acompañaba en sus viajes sirviéndole de guía» (Alexanco, 2019<sup>46</sup>).

La selección final de Rowell incluía varios artistas de la Galería Vandrés además de Alexanco. La exposición, *New Images from Spain*, se celebraría del 21 de marzo al 11 de mayo de 1980, por lo que en febrero de 1980 la galería encargó al pintor, ya que conocía bien la ciudad, que viajase a Nueva York a buscar algunos pisos para residencia de artistas y un *loft* para guardar el material de embalaje de las obras. Un par de semanas antes de emprender el viaje, en el que le acompañaría su hermano Carlos, Alexanco llamó a Bob Smith y le pidió que le hiciera una primera selección de espacios. De esta manera, al llegar a Nueva York el pintor no tuvo más que visitar los lugares, hacer la elección final y formalizar los alquileres. El Guggenheim estaba y está en el 1071 de la Quinta Avenida entre las calles 88 y 89, uno de los barrios más caros de la ciudad, y Smith había optado por buscar los espacios en el Soho, cerca de The Kitchen, donde los días 25 y 26 de marzo, coincidiendo con *Images of Spain*, se llevaría a cabo la que sería última representación de *Soledad Interrumpida* y la despedida de Alexanco de Nueva York. La tarea le llevó solo una mañana y contaba con dinero para vivir holgadamente una semana, así que Alexanco aprovechó para visitar el lado estadounidense de las cataratas del Niágara, viaje que llevaba acariciando desde hacía tiempo. Desafortunadamente el invierno había sido muy duro, la superficie del río Niágara estaba congelada y los hermanos regresaron a Madrid sin haber visto la catarata en la que se rodó en 1953 la película *Niágara*, con Joseph Cotten.

Un mes después Alexanco y De Pablo se instalaron en el 75 de Washington Place, junto a Washigton Square Park. Del otro lado de la plaza, y unas manzanas hacia el oeste, en Elisabeth St. esquina con Bleecker, estaba el *loft* para guardar los embalajes de las obras de la exposición y unas cuadras hacia el sur The Kitchen. Inicialmente, dado lo agradable y bien comunicado del apartamento de Washigton Place, Alexanco y De Pablo se vieron invadidos por amigos y amigos de amigos, que dormían en col-



Bob Smith, Nueva York 1980.

chonetas por los suelos y hacían muy difícil que el músico, que se había comprometido a entregar una pieza a su editora en París precisamente en esos días, se concentrase. Pasados los festejos en torno a la inauguración de *Images of Spain*, la pandilla se marchó. Solo quedaron tres, Santos Parrilla Vallina, contratado por la Galería Vandrés para filmar la exposición del Guggenheim y la representación de *Soledad Interrumpida*, y los músicos Pedro Ruy Blas y Luis Abela. Se instalaron en el *loft* de 310 Elizabeth St., lugar idóneo para ellos, al estar a una manzana de los legendarios Tin Palace (325 Bowery) y CBGB (315 Bowery). Allí cada uno se construyó una chabolita con las cajas y cartones de los embalajes.

El Museo Solomon R. Guggenheim, comúnmente conocido como Guggenheim, fue fundado en 1939 bajo el nombre de Museo de Pintura Abstracta con la artista abstracta Hilla von Rebay como primera directora. En 1959, y ya con el nombre actual, se trasladó al edificio en que sigue hoy, diseñado por Frank Lloyd Wright. El museo, más estrecho en las plantas inferiores que las superiores, cuenta con una rampa que funciona como galería de exposición, una espiral continua que comienza en el exterior, en la calle, se extiende a lo largo de todo el edificio y termina bajo el tragaluz del techo. Desde el primer momento en que vio la rampa, Alexanco soñó con la posibilidad de bajarla sobre pati-

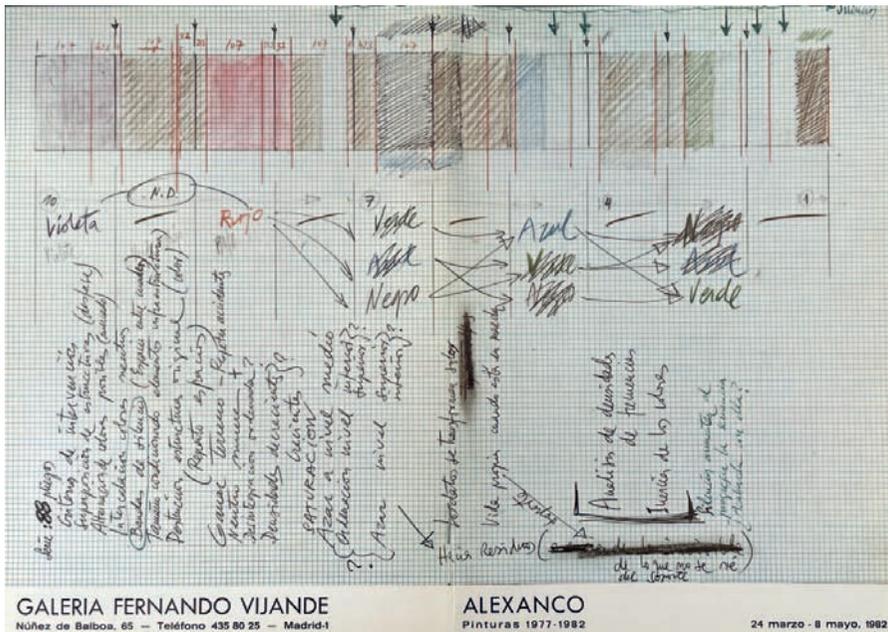
nes y, aunque no hay constancia de que él mismo llegase a hacerlo, consiguió de la dirección del museo permiso para que Santos Parrilla rodase cuesta abajo mientras grababa el reportaje de la exposición. La idea, estúpida sobre el papel, no resultó tan fácil de llevar a cabo. Parrilla no tenía, ni con mucho, la facilidad de Alexanco para moverse sobre ocho ruedas. Apenas conseguía mantener el equilibrio sobre los patines y no lograba avanzar lo suficientemente lento como para poder grabar. Además, el día del rodaje –no había público en el museo– Alexanco no apareció y Parrilla tuvo que improvisar. Finalmente el problema se resolvió con una cadena humana: Parrilla iría delante con la cámara, Bob Smith, en medio, sostendría a Parrilla y yo, a mi vez, sostendría a Smith. Un desacuerdo final entre Fernando Vijande y Santos Parrilla tuvo como consecuencia que el segundo se dehiciera de la cinta quemándola. Mejor suerte tuvo la grabación de *Soledad Interrumpida* que unos días antes había hecho el mismo realizador en The Kitchen, de la que sí queda copia.

«Pensemos que era un martes, dos jóvenes decididos y silenciosos se dirigen hacia el Centro Cultural San Martín en Buenos Aires para preparar el encuentro del creador con la criatura. ¿Son agentes del desorden del arte? ¿Son demiurgos del aire y la vibración? El músico y el escultor avanzan hacia la producción de una obra-escena-espectáculo en la que los lugares son anudamiento no exenta de complejidad. [...] El escultor y el músico peregrinan: Buenos Aires y Madrid, París y Montreal, Bruselas y Quebec, Múnich y Lisboa, Royan y Ottawa. Espacios diversos, oscuros rectángulos de piedra, geometría de cristal, museos, teatros o iglesias, escenarios asépticos y salas medievales, espacios que cambian para una obra que muta a medida que se instala y reinstala, a la medida el material humano que se le incorpora. Mutaciones finitas que, sin embargo, reafirman la unicidad de la cosa. 1980. Última representación en Nueva York, en el corazón del Soho, la obra ha vivido diez años. La *Soledad* tantas veces interrumpida vuelve a campar por sus fueros, el escultor y el músico se dan la mano, se despiden. Por fin la obra *has been* –de momento...» (Vicente Mira, 1998).

Tras la representación de *Soledad Interrumpida* Alexanco se despidió de Nueva York, regresó a Madrid y ese otoño pintó *Los diez décimos*.

### 1.3. Los diez décimos

En 1980 Alexanco pintó la serie de diez cuadros *Los diez décimos*, que surgieron de su trabajo con el alfabeto de la Constitución. Concebidos como una única pieza se expusieron por primera vez en la Galería Vijande de Madrid en 1982. El catálogo de la exposición consistía en un folleto de seis páginas sin texto (venía acompañado del libro *Alexanco. Proceso y movimiento*, escrito por



Francisco Calvo Serraller y editado por la galería), cuyas portada y página central reproducían dos folios cuadrículados en que, entre otras cosas, podían verse un esquema de estructura de serie dibujado por el pintor y un listado de las obras anteriores a que hace referencia la serie. Nuestra intención será entender la estructura geométrica de la serie codificada en las explicaciones de Alexanco. Cuarenta años más tarde, el pintor explicó que la composición de la serie fue fruto de la superposición de diez telas con ochenta y ocho pliegos de papel chino que había comprado en Chinatown.

«Su construcción partió de la superposición de dos cuadrículas de diferente anchura: una de estas cuadrículas se correspondía con las telas, la otra estaba formada por ochenta y ocho pliegos de papel japonés encontrados en Nueva York. Ambas determinaron la medida final de las pinturas. Las cuadrículas, por su parte,

establecían dos secuencias numéricas que, al ser a su vez superpuestas, definían unas bandas verticales vacías, los silencios» (Alexanco, 2020<sup>46</sup>).

Puesto que nunca explicó ni dejó escrito cómo tuvo lugar esa superposición, nos limitaremos a estudiar aquello con lo que contamos, diez cuadros, un esquema y un listado. No se puede entender la obra de Alexanco sin tener en cuenta la influencia de la música contemporánea y el flamenco. A través de conversaciones y colaboraciones con De Pablo y Morente a lo largo de varias décadas, adquirió una sólida formación en ambas disciplinas, radicalmente opuestas. La música contemporánea es profundamente académica (música de blanquitos, llaman en Cuba a la música académica) mientras que el flamenco es totalmente antiaacadémico. De alguna manera, el flamenco es la antítesis de la música contemporánea —que, como el arte contemporáneo, es un

pelín elitista y sectaria— y se rige por parámetros totalmente diferentes. Como gusta decir en sus conferencias sobre el tema Faustino Núñez, el flamenco es música que parece expresamente hecha para que no la entienda quien ha pasado por el conservatorio. En lo que atañe a la búsqueda del patrón compuesto por Alexanco a modo de partitura para su serie, de Cage y De Pablo incorporaría, como veremos, la serialización y el uso del silencio; de Morente y Habichuela cómo construir ritmos muy sencillos de apariencia complicada y a dejarlo todo atado y bien atado (en el flamenco no se deja nada a la improvisación, todo se ensaya al milímetro).

«En cualquier caso, las dimensiones concordantes no mantienen vinculación con relaciones mágicas o renacentistas: no están presentes, creemos, la divina proporción, la relación intersegmentaria de la estrella polar de cinco puntas, ni la serie proporcional de Fibonacci. La proporción es absolutamente original, como lo son estos cuadros. Y es el equilibrio en que dicha proporción se mantiene, junto a la calidad de ejecución de unos temas que, como se verá más adelante, son de una gran complejidad, lo que nos permite afirmar que Alexanco es un autor profundamente clásico. Por otro lado, esta pintura es, por encima de su claridad, extraordinariamente moderna. Esa modernidad existe en la actitud del pintor y de la pintura. Y la actitud, la valentía de Alexanco, el hecho de despegarse de la tradición y de la vanguardia y de la claridad del resultado de su investigación, confieren a su obra una seriedad no habitual en la pintura contemporánea» (J. Castillo, J. Ruiz, 1978<sup>47</sup>).

Empecemos por estudiar la imagen de la portada. El esquema dibujado en la parte superior describe el patrón de proporciones seguido en la serie. Para entenderlo haremos matemáticas como las hacía Alexanco, para lo que necesitaremos solo cuatro cosas: un buen problema (en este caso identificar la estructura descrita por el pintor), papel, lápiz y tiempo a solas pensando. Vamos a ello. A quien no le apetezca acompañarnos en este juego, no tiene más que saltarse las páginas siguientes.

«Por supuesto que puedes saltar sin más los pasajes que te parezcan de naturaleza demasiado “ardua”. Al igual que puedes recorrerlos, y quizás captar un reflejo de la “misteriosa belleza” (como me decía un amigo no matemático) del mundo de los objetos matemáticos, surgiendo como “extraños islotes inaccesibles” en las vastas aguas revueltas de la reflexión...» (Alexander Grothendieck, 1986<sup>48</sup>).

Volvamos al esquema de Alexanco. ¿Por dónde empezar? En el verano de 1982 asistí en Chicago con dos amigos matemáticos a una de las muchas celebraciones que del setenta cumpleaños de John Cage se realizaron ese año por el mundo. El mes anterior había estado en Madrid con Alexanco y De Pablo que, al enterarse de mis planes, me habían dado como regalo de cumpleaños para Cage una cinta cassette con música de txalaparta interpretada por los hermanos Arce, a los que el compositor estadounidense había conocido en Pamplona y visitado posteriormente en Euskadi. Cuando le entregué el paquete, Cage me preguntó: «What do you do for a living?». «Mathematics», contesté, y él con una sonrisa me dijo: «Do mathematics with the tips of your fingers». Empecemos, pues, haciendo matemáticas con las yemas de los dedos. Miramos de nuevo el esquema. Las medidas numéricas indicadas en la parte superior al llevar decimales probablemente requieran pensar. Las dejaremos de lado por el momento y nos centraremos en las medidas en cuadraditos de los bloques verticales de color representando las zonas pintadas. Contar cuadraditos no requiere más que dedos.

Según se explica en el interior del folleto, cada cuadro mide metro y medio de ancho y hay diez cuadros. Tenemos, pues,  $1,5 \text{ m} \times 10 = 15 \text{ m} = 150 \text{ dm} = 1500 \text{ cm}$ ; Alexanco utilizó las tres unidades. Empecemos a contar. La cuadrícula facilita las cosas. Contamos quince cuadraditos por tela a lo ancho, por lo que cada cuadradito representa un decímetro y las nueve rayas negras verticales marcan las separaciones entre los diez lienzos, dando lugar a una primera serie en decímetros, que describe el tamaño de las telas:

$$15 + 15 + 15 + 15 + 15 + 15 + 15 + 15 + 15 + 15 \text{ (i)}$$

Miramos los cuadros. A partir de esta serie inicial, siguiendo algún procedimiento seriado con cierta repetición (De Pablo) e incluyendo silencios (Cage), Alexanco consiguió el patrón final. Seguro que pese a su apariencia complicada y arbitraria, la regla seguida es sencilla y precisa (flamenco). Solo hay que dar con ella. Pensemos en el flamenco; desplazando los acentos, los flamencos dan vida a los distintos compases, binario, ternario y la amalgama de ambos, y con estas tres herramientas consiguen una rítmica tan endiablada como misteriosa. Desplazar los acentos, dos compases y sus amalgamas... Con esta idea en la cabeza analizamos el esquema.

Los bloques verticales de color no respetan las fronteras entre las telas: el color malva cubre toda la superficie del primer

<sup>47</sup> Julia Castillo, Javier Ruiz, «Descripción formal y consideraciones sobre el símbolo en la pintura de José Luis Alexanco», 1978. El subrayado es de Castillo y Ruiz.

<sup>48</sup> Alexander Grothendieck, *Cosechas y siembras. Reflexiones sobre un pasado matemático*. Traducción al castellano de J. A. Navarro, pág. 15 del prólogo. Acceso libre en Internet: (matematicas.unex.es/~navarro/res/preludio.pdf).

lienzo y continúa un cuadrado en el segundo, la marrón del segundo entra dos cuadraditos en el tercero, etc. Anotamos en un cuaderno el patrón que siguen, indicando con el signo + sumar a la derecha y con el - quitar a la izquierda. La mancha malva del primer cuadro mide  $15 + 1 = 16$  cuadraditos. El bloque marrón de la segunda tela empieza a un cuadrado del borde, entra dos cuadraditos en la tercera y mide también  $16 = -1 + 15 + 2$  cuadraditos. A su vez, la franja roja del tercer lienzo empieza a dos cuadraditos del borde izquierdo y entra tres cuadraditos en el cuarto, de nuevo tenemos  $16 = -2 + 15 + 3$  cuadraditos. Salvo por una franja sin pintar, ubicada más o menos en el centro de la tela, también la franja marrón del cuarto lienzo comienza en el tercer cuadrado y entra cuatro cuadraditos en el quinto lienzo, midiendo  $-3 + 15 + 4 = 16$  cuadraditos. El bloque negro de la quinta tela empieza a cuatro cuadraditos de su borde izquierdo y entra cinco cuadraditos de color de la sexta tela, cubriendo pues  $-4 + 15 + 5 = 16$  cuadraditos. Retomando el patrón de la franja malva del primer cuadro,  $15 + 1$ , la franja marrón de la sexta tela se inicia en su extremo izquierdo (superponiéndose en cinco cuadraditos al bloque de color negro iniciado en la quinta) y entra un cuadrado en la séptima, en la que, si contamos los silencios como pintura, vuelve a repetirse el patrón del segundo cuadro,  $-1 + 15 + 2$ , y en el octavo el del tercero,  $-2 + 15 + 3$ , y en el noveno el del cuarto,  $-3 + 15 + 4$ , y en el décimo el del quinto,  $-4 + 15 + 5$ . Estudiamos las anotaciones del cuaderno. Tenemos inicialmente ciento cincuenta cuadraditos de un decímetro cada uno, distribuidos en diez lienzos según la serie (i), a partir de la cual y desplazándose un cuadrado (un acento, podríamos decir usando un símil musical), Alexanco obtiene una nueva serie que representa los bloques de color,

$$(15 + 1) + (-1 + 15 + 2) + (-2 + 15 + 3) + (-3 + 15 + 4) + (-4 + 15) + (15 + 1) + (-1 + 15 + 2) + (-2 + 15 + 3) + (-3 + 15 + 4) + (-4 + 15) \quad (\text{ii})$$

en la que el color compartido por las telas quinta y sexta, redundante, lo contamos solo en la segunda de ellas. Concluimos que los anchos de las bandas de color (ignorando por el momento la superposición de la sexta tela y los silencios en la cuarta, séptima, octava, novena y décima) siguen la secuencia siguiente:

$$16 + 16 + 16 + 16 + 11 + 16 + 16 + 16 + 16 + 11 \quad (\text{iii})$$

Al tenerla delante de los ojos (iii) surgen dos preguntas: ¿por qué pasar de quince en (i) a dieciséis en (ii) y por qué los dos onces en ese orden? Reflexionemos. El objetivo del pintor era componer un ritmo visual rico y sencillo aunque de apariencia complicada que tuviese, además, proporciones clásicas. Basta jugar un poco con los números para ver que partiendo de (i) la combinación (iii) es perfecta para conseguir dicho objetivo.

En efecto, puesto que se trata de buscar un patrón con el que dar estructura a una serie de cuadros sobre el movimiento y la pintura suele desparramarse, no contraerse, resulta mucho más natural sumar (que el color de un cuadro entre en el siguiente) que no restar. De ahí que el desplazamiento sea hacia la derecha, pues Alexanco avanza como se escribe en castellano, de izquierda a derecha. El hecho de que Alexanco pase de quince a dieciséis desplazando el acento un único cuadrado y no de quince a diecisiete, dieciocho, etc., desplazando el acento dos cuadraditos o más, es cuestión de geometría y números. Por un lado,  $16 = 2^4$ , por lo que para dividir un segmento en dieciséis partes iguales basta con partirlo por la mitad cuatro veces seguidas, y resulta que partir un segmento por la mitad es la más sencilla de todas las construcciones geométricas, la primera que nos explica Euclides (Alejandría, Egipto) en su libro *Elementos* (300 a. C.), el primer tratado sistemático de geometría. Por otro, como la serie de Alexanco ilustra, basta con el simple desfase de una unidad (cuadrado) a la derecha para conseguir un efecto visual no trivial, ¿para qué complicarse más? Así pues, primera decisión tomada: empezar por dividir los ciento cincuenta decímetros (cuadrados) de lienzo en bloques de dieciséis cada uno.

Al dividir 150 entre 16, como 16 no cabe un número entero de veces en 150, tenemos distintas posibilidades, todas involucrando un resto. Las listamos:

$$150 = 16 \times 9 + 6, 150 = 16 \times 8 + 22, 150 = 16 \times 7 + 38, 150 = 16 \times 6 + 54$$

No hace falta seguir. Puesto que 54 excede 50, el tamaño de un lienzo, podemos descartar la cuarta posibilidad y las siguientes. La tercera posibilidad involucra un 7, que es primo y no se puede dividir en partes enteras, por lo que la descartamos también. Así pues nos quedan solo las dos primeras posibilidades que dan lugar a dos distribuciones proporcionales en bloques:

$$16 + 16 + 16 + 2 + 16 + 16 + 16 + 2 + 16 + 16 + 16 + 2$$

$$16 + 16 + 16 + 16 + 11 + 16 + 16 + 16 + 16 + 11 \quad (\text{iii})$$

Para entender por qué Alexanco eligió la segunda opción y no la primera, basta jugar un poquito más con los números involucrados. No hay manera de conseguir 16 y 2 como suma de los mismos dígitos, salvo si usamos el 1 muchas veces, que es una trivialidad. Por otro lado, podemos conseguir 16 y 11 de varias maneras sumando cinco y seises,  $16 = 5 + 5 + 6 = 5 + 6 + 5 = 6 + 5 + 5$  y  $11 = 5 + 6 = 6 + 5$ , por lo que si usamos (iii) tenemos varias jugadas posibles para conseguir una serie de proporciones clásicas, que es precisamente lo que busca y con esta serie conseguirá Alexanco.

A continuación introduce bloques de silencios, de cinco cuadraditos cada uno, en progresión creciente: uno, dos, tres silencios. Lo hace de la siguiente manera (indicamos los silencios en rojo):

$$16 + 16 + 16 + (6 + 5 + 5) + 11 + 16 + (6 + 5 + 5) + 16 + (6 + 5 + 5) + (5 + 6)$$

Al ver la serie, molesta ese 11. Mantener la secuencia visual pide cambiarlo por un 5, un 6 o un 16. Pero ¿cómo hacerlo? La solución de Alexanco es tan valiente como genial: superponer los colores del quinto y sexto lienzo en el inicio del segundo de ellos haciéndoles compartir parte de la superficie (cinco cuadraditos exactamente), de manera que ambos bloques de color cubran 16 cuadraditos.

Una vez identificada la secuencia de colores y silencios, pasamos a los números escritos sobre el diagrama, la secuencia numérica final de Alexanco cuyo patrón buscamos entender. Tenemos:

$$\{(107 + 42,5) + (11) + \{107 + 32\} + (21,5) + \{107 + 21,5\} + (32) + \{57 + 50 + 11\} + (42,5) + \{107\} + \{(107 + 42,5) + (11) + \{50 + 57 + 32\} + (21,5) + \{107 + 21,5\} + (32) + \{57 + 50 + 11\} + (42,5) + \{47 + 60\}\} \quad (\text{iv})$$

donde los paréntesis separan lienzos según la serie inicial (i) pasada a centímetros, los corchetes se corresponden con los bloques obtenidos una vez desplazado el acento, esto es, como en las series (ii) y (iii) pasadas a centímetros, y los grises son silencios. Observamos que la cifra que más se repite es 107. La clave ha de estar en ese número. Alexanco no da puntada sin hilo y si ha incluido en el catálogo un segundo diagrama, el de las páginas centrales, por algo será...

Efectivamente, en este segundo esquema, que describe las obras resumidas en *Diez décimos*, encontramos la clave que buscamos. Al sumar las piezas listadas (4 cuadros, 10 cuadros, 14 dibujos, 40 fotos, 8+4 cuadros, 1 triptico, 4 papeles, 20 collages y 2 banderas), ¡obtenemos lo que son exactamente 107! Así pues, Alexanco busca introducir el número 107 en la serie (iv) y esto, como veremos, es lo que le llevará finalmente a las medidas codificadas en la serie (iv). Empezamos por reescribir la serie (ii), que está en decímetros, y luego pasarla a centímetros,

$$(15 + 1) + (-1 + 15 + 2) + (-2 + 15 + 3) + (-3 + 15 + 4) + (-4 + 15) + (15 + 1) + (-1 + 15 + 2) + (-2 + 15 + 3) + (-3 + 15 + 4) + (-4 + 15) = (15 + 1) + (14 + 2) + (13 + 3) + (12 + 4) + 11 + (15 + 1) + (14 + 2) + (13 + 3) + (12 + 4) + 11 = (150 + 10) + (140 + 20) + (130 + 30) + (120 + 40) + 110 + (150 + 10) + (140 + 20) + (130 + 30) + (120 + 40) + 110 \quad (\text{v})$$

Al comparar las series (iv), fijándonos solo en los corchetes, y (v) se entiende el siguiente paso tomado por Alexanco: expresar 150, 140, 130, 120 y 110 como 107 más algo, teniendo en cuenta que  $107 = 50 + 57 = 47 + 60$ . Lo hacemos en (v) y obtenemos:

$$(107 + 43 + 10) + (107 + 33 + 20) + (107 + 20 + 33) + (57 + 50 + 10 + 43) + (107 + 3) + (107 + 43 + 10) + \{107 + 33 + 20\} + \{107 + 20 + 33\} + \{57 + 50 + 10 + 43\} + (47 + 60 + 3) \quad (\text{vi})$$

Empieza a parecerse a la serie (iv) de Alexanco, pero todavía no estamos ahí. Una vez más, hace falta seguir pensando. Para empezar, en los lienzos primero, quinto, sexto y décimo el pintor no escribe 150 como  $107 + 43$ , sino como  $107 + 42,5$ . Falta, pues, medio centímetro en los dos lienzos del centro y los dos de los extremos. Estamos investigando, así que hemos de atrevernos a jugar, a probar, y si fallamos pues fallamos e intentamos otra cosa. Vamos a cambiar esos cuatro 42,5 por 43 en (vi) y ver qué pasa:

$$\{107 + 43 + 11\} + \{107 + 32 + 21,5\} + \{107 + 21,5 + 32\} + \{57 + 50 + 11 + 43\} + \{107\} + \{107 + 43 + 11\} + \{50 + 57 + 32 + 21,5\} + \{107 + 21,5 + 32\} + \{57 + 50 + 11 + 43\} + \{47 + 60\} \quad (\text{vii})$$

Sumando las distintas medidas, ahora sí que suman 1.500 cm, esto es, los 15 metros de superficie total de lienzo. Luego efectivamente, Alexanco cambió el 43 por 42,5. ¿Por qué? Aquí nos arriesgaremos a dar una explicación para la que no tenemos otra justificación que las horas pasadas en «la cocina» del pintor: a cuatro de los lienzos les faltaba medio centímetro y Alexanco, en vez de cambiarlos, en un guiño a De Pablo (Alea) y Cage (azar), los deja y por simetría (busca proporciones clásicas) los coloca en centro y extremos. De ahí los cuatro 42,5. Si hacemos lo mismo en nuestra serie (vii) obtenemos:

$$\{107 + 42,5 + 10\} + \{107 + 33 + 20\} + \{107 + 20 + 33\} + \{107 + 10 + 42,5\} + 107 + 3 + \{107 + 42,5 + 10\} + \{107 + 33 + 20\} + \{107 + 20 + 33\} + \{50 + 57 + 10 + 42,5\} + \{47 + 60 + 3\} \quad (\text{viii})$$

Si comparamos (vii) con los paréntesis de la serie (iv) de Alexanco, que es la que buscamos entender, comprobamos que sumar, sumar lo mismo, pero la distribución de las medidas no es la misma. Analizamos los dos cambios de distribución que hace. Primero los cuatro 10 los hace 11 (sumando 4) y los cuatro 33 los hace 32 (restando 4). A continuación, los cuatro 20 los hace 21,5 (sumando 6) y quita los dos 3 (restando 6).

¿Por qué esta redistribución de cantidades? La respuesta está en un último requiebro intelectual, elegantísimo, de Alexanco.

Lo corchetes de la serie (iv) describen las medidas de los bloques de colores y silencios en los *Décimos* vistos como una superficie única. Reagrupando estas medidas por lienzos, que es lo que indican los paréntesis en (iv), obtenemos una serie con una propiedad tremendamente clásica en lo que a proporciones se refiere: una simetría especular (de espejo) con eje en el signo +.

$$\begin{aligned} &(107 + 42,5) + (11 + 107 + 32) + (21,5 + 107 + 21,5) \\ &\quad + (32 + 57 + 50 + 11) + (42,5 + 107) + \\ &(107 + 42,5) + (11 + 50 + 57 + 32) + (21,5 + 107 + 21,5) \\ &\quad + (32 + (57 + 50 + 11) + (42,5 + 47 + 60)) \end{aligned}$$

Hemos encontrado, pues, la proporción de Alexanco que es, como bien describen Castillo y Ruiz en su texto anteriormente citado, profundamente clásica, extraordinariamente moderna y absolutamente original.

## 2. LOS VEINTE DÉCIMOS

### 2.1. Cristales y adoquines: Navalagamella, Madrid

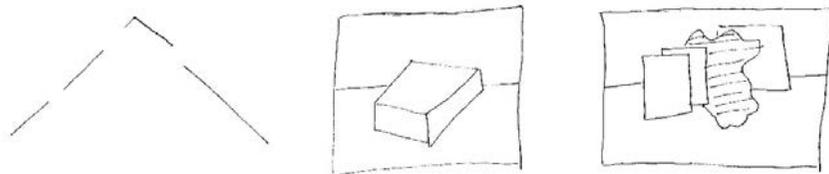
1980 fue el año del arte español en Nueva York. A las exposiciones *New images from Spain* y *Eduardo Chillida* en el Guggenheim (21 de marzo-11 de mayo), siguió *Pablo Picasso: A retrospective* en el MoMA (16 de mayo-30 de septiembre). Por primera vez en su historia, este museo dedicaba todo el edificio a un solo artista y la expectación era grande. Picasso (1881-1973) y el cubismo fueron tema recurrente en las conversaciones durante los meses que precedieron a la inauguración de la muestra. En una de ellas, Alexanco expresó su convicción de que el cubismo y *Las señoritas de Avignon* no hubiesen existido sin Paul Cézanne (1839-1906). En aquellos días yo estaba estudiando las distintas herramientas geométricas que habían surgido en la segunda mitad del siglo XIX de la mano de Bernhard Riemann (1826-1866) y Henri Poincaré (1854-1912) y sabía que Picasso había sido voraz lector de los capítulos dedicados al es-

pacio en el libro *La ciencia y la hipótesis* del segundo de ellos<sup>49</sup> (especialmente aquellas partes dedicadas a analizar la diferencia entre los espacios táctiles, motores y visuales, y las dedicadas al mundo de cuatro dimensiones). Tras escuchar los argumentos de Alexanco, pensé que quizás los cuadros de Cézanne me ayudasen a entender el cubismo y este, a su vez, a visualizar las ideas matemáticas.

Siguiendo la sugerencia de Alexanco, empecé a estudiar los cuadros del pintor francés en los museos que visitaba como si se tratase de construcciones geométricas descritas en una pizarra, centrando la atención en su tratamiento de la dimensionalidad. Desde este punto de vista, resulta espectacular el baile entre lo plano y lo profundo (lo bidimensional y tridimensional) que Cézanne consigue en sus cuadros utilizando líneas, colores y planos, y siguiendo simultáneamente varias estrategias que podemos identificar en casi todos sus lienzos.

Raramente encontramos líneas continuas dibujadas alrededor de un objeto. Con colores fuertes y líneas negras y gruesas, Cézanne da profundidad al cuadro y obtiene volúmenes, tridimensionalidad. Pero hay muchos lugares en los que las líneas se pierden, se diluyen con el fondo o simplemente están pintadas a trozos. Estas líneas que desaparecen y se disuelven ponen de manifiesto la bidimensionalidad del lienzo. El uso de planos verticales que se mueven hacia el fondo de la escena nos lleva de nuevo a los cuadros planos. Con líneas construye planos, con planos volúmenes. Además, cuando Cézanne pinta un árbol, el cielo o una montaña, nunca intenta distinguir la materia de la que están hechos. Les da a todos la misma textura plana y a veces incluso el mismo tipo de pinceladas y colores.

También observamos en los cuadros de Cézanne que los tamaños no varían de acuerdo con las reglas perspectivas ni utiliza el claroscuro y las gradaciones de color. La profundidad, tridimensionalidad, se obtiene compensando los volúmenes de tal manera que respeta la bidimensionalidad del lienzo; como si se tratase de un escenario teatral, variando la distancia entre planos verticales, Cézanne crea profundidad, tensión y ritmo, siempre en relación con el plano.



<sup>49</sup> Henri Poincaré, *La ciencia y la hipótesis* (1902), Madrid, Espasa-Calpe, Colección Austral 379, 2010.



*Estudios de polígonos I, II, III y IV*, 1984. Cera sobre papel 42 x 34 cm.

Diez años después surgió de nuevo el tema con Alexanco, esta vez en nuestras clases de matemáticas en el estudio de José Luis Fajardo en Madrid. A petición de Arturo Pardos habíamos empezado por los *fractales*, concepto que Pardos se estaba planteando utilizar para estudiar la paella y el cocido, lo que nos había llevado enseguida a Bernhard Riemann (1826-1866), Georg Cantor (1845-1918) y Félix Hausdorff (1868-1942). En 1854<sup>50</sup>, una conferencia de Riemann había hecho que la comunidad matemática cayese en la cuenta de que siempre que podamos definir una noción de proximidad entre los elementos de un conjunto podremos construir un espacio con ellos. En sus trabajos sobre los conjuntos de puntos (1974-1997), Cantor desarrolló las herramientas necesarias para manejar *puntos abstractos* y esto permitió que emergiesen espacios matemáticos concretos cuyos «puntos» eran elementos de naturaleza muy diversa: curvas, funciones, integrales... Finalmente, además de forjar la idea de dimensión fractal, Hausdorff había introducido en 1914<sup>51</sup> la definición de *espacio abstracto* en matemáticas: cualquier conjunto de objetos y de relaciones entre ellos. Este aspecto del trabajo de Hausdorff llamó inmediatamente la atención de Alexanco y los arquitectos Javier Seguí de la Riva (1941-2021) y José Félix Álvarez-Prieto.

Tras reflexionar sobre los distintos significados de la palabra *abstracto* en matemáticas y en pintura, los espacios abstractos matemáticos nos habían llevado a los espacios abstractos en pintura y, concretamente, a Cézanne. Javier Seguí nos hizo una selección de textos extraídos de los diarios del pintor y, antes de leerlos en voz alta, hizo una pequeña introducción: en 1820 el ingeniero de ferrocarriles John Birkinshaw consiguió fabricar rieles de hierro forjado de 5 a 6 m de longitud; en la Gran Exposición de las Obras de la Industria de Todas las Naciones de 1851 ya

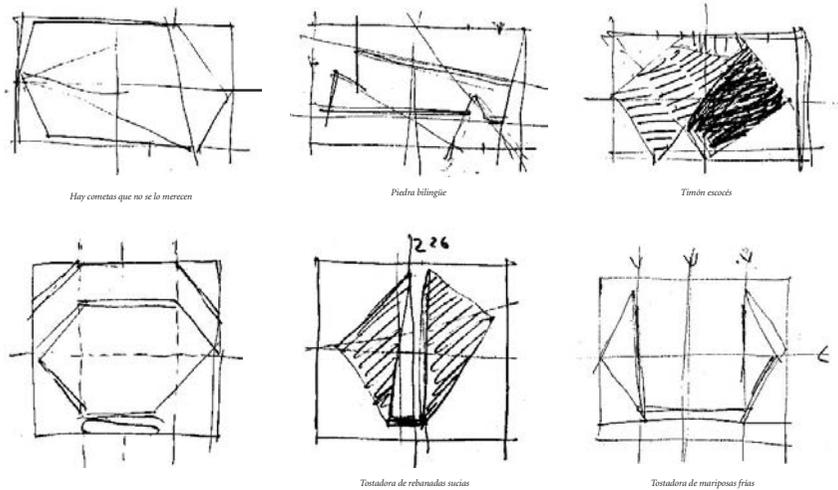
podían verse chapas de acero de 7 x 1 m<sup>2</sup>; y la Torre Eiffel, de hierro pudelado, se construyó en 1889. El rápido desarrollo del hierro laminado, y su efecto en la arquitectura e ingeniería civil, marcó a la generación de Cézanne. Los textos seleccionados por Seguí nos hicieron entender lo mucho que estas cuestiones habían marcado la mirada del pintor, que había nacido en 1939, el mismo año en que se había instalado en South Yorkshire (Inglaterra) el primer alto horno. Incluso jugamos a cerrar con un lápiz las líneas discontinuas de los contornos de Cézanne en reproducciones de sus cuadros de la montaña Sainte-Victoire, y cómo al hacerlo comprobar que perdían volumen y se volvían planos.

El intercambio de reflexiones entre Alexanco y Seguí, sobre las estructuras de Cézanne, ponía voz al diálogo en imágenes que entre ellos se había establecido cinco años antes en torno a la exposición *Alexanco: pinturas 1985* en la Galería Fernando Vijande de Madrid.

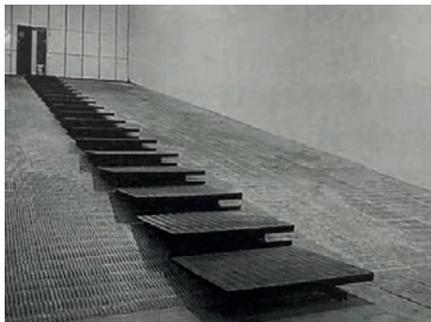
En 1980 la asociación entre Gloria Kirby y Fernando Vijande que sostenía la Galería Vandrés se había roto, y el segundo decidió abrir su propio espacio. Con el nombre de Galería Fernando Vijande se inauguró en el otoño de 1981 con una exposición de *Costus* (Enrique Naya y Juan Carrero) con catálogo diseñado por Alexanco. De hecho, durante su corta existencia (1981-1986), prácticamente todo diseño en la galería de Vijande corrió a cargo de Alexanco: las emblemáticas escaleras de la entrada (el espacio estaba ubicado en un garaje al que había que descender por una rampa), las mesas, los catálogos, las ediciones de libros, los montajes difíciles... También, muchos de los artistas representados por la galería o que expusieron en su local llegaron hasta allí de la mano de Alexanco: Luis Gordillo, Jannis Kounellis...

<sup>50</sup> Bernhard Riemann, «Sobre las hipótesis en que se funda la geometría (Lección de habilitación como profesor, 1854)», *Riemanniana Selecta*, editado por José Ferreiros. Madrid, Ediciones del CSIC, 2000, págs. 2-18.

<sup>51</sup> Felix Hausdorff, *Grundzüge der Mengenlehre*, 1914.



Análisis de Javier Seguí, 1985.



Escaleras de la Galería Vijande, obra de J.L. Alexanco.

Aunque su estrecha relación con la Galería Fernando Vijande y su amistad con Vijande y Blanca Sánchez pusieron a Alexanco en estrecho contacto con el epicentro de la llamada movida madrileña, en esos días lo que a él verdaderamente le interesaba era pintar. Tras veinte años estudiando el movimiento y moviéndose él mismo, le había llegado el momento de parar y meterse de lleno en la pintura.

### Navalagamella

Instalado en Navalagamella, durante el verano de 1985 Alexanco pintó frenéticamente. Los cincuenta y cuatro lienzos que ese mismo año expuso, remiten a uno de los problemas clásicos de la geometría encarado desde el territorio común a las matemáticas y el arte por el que tanto gustó transitar Alexanco: cómo recubrir un plano con losetas (*zelij* es la palabra marroquí para loseta que gustaba utilizar el pintor). Las relaciones entre ciencia y arte a lo largo de los siglos han ido conformando un espacio común de cuya existencia ninguna persona culta ha dudado nunca. Sin embargo, hasta bien entrado el siglo XX los proyectos concebidos desde él se consideraban en el mundo académico meros divertimentos. La situación cambió cuando en 1963 György Kepes (1906-2001), pintor y profesor de diseño y teoría del arte en el Massachusetts Institute of Technology (MIT), llevó a cabo *The New Landscape in Art and Science*, experimento pionero que Alexanco conocía bien y sigue siendo uno de los estudios más sólidos y sugerentes que se hayan hecho nunca del terreno compartido por ciencia y arte. Nacido en Hungría, Kepes trabajó entre 1930 y 1937, primero en Berlín y luego en Londres, en el estudio del fotógrafo y profesor de la Bauhaus László Moholy-Nagy (1895-1946). Cuando en 1936 Moholy-Nagy se trasladó a Chicago para dirigir la nueva escuela de arte New Bauhaus, hoy Instituto



Algo nevado, 1985. Diamante playero, 1986. El árbol fantástico, 1987.

de Diseño del Illinois Institute of Technology, Kepes le acompañó. Dio clase allí diez años, y en 1946 se incorporó al profesorado de la Escuela de Arquitectura y Urbanismo del MIT, donde colaboró con Buckminster Fuller (1895-1983), Norbert Wiener (1894-1964) y Walter Gropius (1883-1969), todos ellos abiertamente ubicados en el terreno común de arte y ciencia. El paralelismo entre las imágenes científicas y las producidas por los pintores abstractos despertó su interés y decidió investigarlo en la exposición-experimento *The New Landscape in Art and Science*, cuyo éxito potenció que el propio Kepes fundase en 1967 el Center for Advanced Visual Studies del MIT.

«Para mostrar la integración de arte y ciencia como un impulso creativo irreprimible e intuitivo, una necesidad artística de articulación, Kepes organizó un precioso experimento en el Massachusetts Institute of Technology. Tomó cientos de fotografías en blanco y negro y tamaño 8" x 10" de cuadros modernos y las mezcló, barajándolas como si se tratase de un mazo de cartas, con fotografías científicas tomadas a través de microscopios y telescopios de todo tipo de fenómenos naturales. Ondas de sonido, cromosomas y cosas así. La única manera en que podemos clasificar fotos en las que no hay nada reconocible es usando nuestra capacidad espontánea de reconocimiento de patrones. Agrupar lo polvoriento, lo enrojido, las rayas, los remolinos, los lunares y las diversas combinaciones. En los grupos de fotografías clasificados por patrones no se podían distinguir las imágenes artísticas y científicas. Al comprobar los datos se vio que con frecuencia el patrón había sido imaginado por algún artista antes de ser encontrado en la naturaleza por la ciencia. La ciencia empezó a mirar de otra manera al arte» (Buckminster Fuller, *How little I know*, 1968<sup>23</sup>).

Desafortunadamente, los prejuicios imperantes hicieron que nadie se animase a escribir una reseña del libro en que, como segunda parte del proyecto, Kepes recogió los resultados de la investigación, y el trabajo de Kepes y su equipo sigue siendo prácticamente desconocido. Sin embargo, gracias a la línea de investigación abierta por ese grupo de pioneros, se pudo empezar a conformar un mapa del terreno común a ciencia y arte en que señalar la ubicación exacta de multitud de puentes de muy distinta naturaleza que, atravesando el espacio común, unen los territorios propios de cada disciplina. Unos son más sólidos, otros más livianos; unos más teóricos, otros más prácticos; unos más recientes, otros antiquísimos.

Es precisamente desde uno de estos puentes que se descubrió que hay exactamente diecisiete maneras diferentes de cubrir una superficie plana con losetas. Aunque hasta 1925 no se supo cómo dar una demostración matemática del hecho (lo lograron Polia y Nigli a partir del trabajo de Fedorov), todas ellas aparecen recogidas en las decoraciones de ventanas y muros de la Alhambra en Granada, edificio construido en el siglo XIII que Alexanco recorrió innumerables veces. Los diecisiete distintos patrones que pueden construirse con losetas se conocen en matemáticas como *grupos cristalográficos planos*, pues su versión tridimensional es lo que encontramos como estructura en casi todos los cristales. Lo que nos lleva de nuevo a 1985. Alexanco pintó y expuso cincuenta y cuatro lienzos, pero en cuatro de ellos (*Mariposa tierna*, *Mariposa de bar*, *Mariposa subterránea* y *Mariposa buque*) identificamos la misma estructura pintada en colores distintos, por lo que estrictamente hablando pintó 51 = 17 x 3 estructuras distintas. Diecisiete grupos cristalográficos planos que el pintor investiga en su búsqueda de un juego tridimensional. Como las de los cristales, las estructuras de Alexanco están constituidas a partir de las formas geométricas básicas descritas, por ejemplo, por Euclides en

<sup>23</sup> Richard Buckminster Fuller, «How little I know», en *And It Came to Pass, Not to Stay*, Nueva York, Macmillan, 1976, pág. 51.



Pinceplen, 1990. Gegenviole, 1991. Empedrado, 1991. Ozloti, 1992.

*Elementos:* triángulos, rectángulos, cuadrados, trapecios, pentágonos, hexágonos... Vistos como una unidad, los cuadros se nos presentan como una serie de fotogramas de cristales planos moviéndose de uno a otro a lo largo de la superficie de una pared. Las fotografías tomadas por Nieves González en el verano de 1985 muestran al pintor en la nave vacía de Navalagamella trabajando sobre lienzos colgados en el muro, apoyados contra la pared, colocados directamente sobre el suelo... Alexanco había pasado de estudiar el movimiento moviéndose él mismo por el mundo, a pintar cristales en movimiento moviéndose él mismo en torno a las telas.

Desde que en 1981 ayudase a Fernando Vijande a transformar un garaje en la calle Núñez de Balboa en galería de arte, Alexanco no había parado de combinar la pintura con proyectos relacionados con el espacio real. Como ejemplos, además de elaborar planos de escenarios para Enrique Morente, en 1983 comenzó a colaborar con Álvarez-Prieto: en 1983 reformaron el estudio de este

en las Palmas, en 1984 diseñaron un bar de copas para Jesualdo del Amo en Mahón (Menorca) y en 1985, junto al arquitecto Roberto Calachi, presentaron a concurso restringido en Matagorda (Lanzarote) un proyecto para la construcción de un centro comercial con originalísima maqueta en metacrilato de Alexanco que resultó ganador. Enfrentado simultáneamente a representar el movimiento sobre un lienzo y a proyectar espacios físicos reales, los cuadros que Alexanco pintó entre 1985 y 1990 en su estudio de Navalagamella, siempre combinando la pintura con el diseño de espacios reales<sup>53</sup>, tienen, como los de Cézanne, un sólido andamiajo geométrico.

#### Madrid

En 1991 Alexanco trasladó su estudio a Vallecas. Los temas de los lienzos que pintó en esos años reflejan el entorno urbano en que se movía y el tipo de vida que llevaba. La vuelta a la ciudad le per-



Por soleares, 1993. Manland, 1994. Rimadrei, 1997.

<sup>53</sup> Durante estos años siguió colaborando con Álvarez-Prieto. Su proyecto de 1988 para las zonas verdes sobre las salinas de la Urbanización Matagorda en Lanzarote se realizó y publicó, y la propuesta que en 1989 presentaron al *Concurso nacional de ideas para el parque Etxebarria* en Bilbao, que consistía en el diseño de un parque y un auditorio para 5.000 espectadores, fue seleccionado por el Colegio de Arquitectos vasco para su exposición temporal (el premio quedó vacío). Continúo también trabajando en diseños de espacios privados; por ejemplo, en 1988 transformó una vaquería en Navalagamella en vivienda familiar y estudio.

mitió, por ejemplo, retomar los recorridos por la zona de Alonso Martínez que gustaba hacer desde niño. Sus lienzos se cubren de adoquines que reflejan los empedrados de ese barrio, llenos entonces de socavones y agujeros. Desde el punto de vista del juego entre lo bidimensional y lo tridimensional, resulta especialmente llamativa la maestría con la que consigue que los adoquines salten del lienzo y, abandonando el plano de la pared, se abalancen sobre nuestros ojos, advirtiéndonos del peligro de pasear por unas calles constantemente en obras.

También retomó sus conversaciones con Enrique Morente en Lavapiés. Desde que en 1978 su disco *Homenaje a Don Antonio Chacón* con la guitarra de Pepe Habichuela recibiese el Primer Premio Nacional del Ministerio de Cultura al mejor disco de música folclórica, Morente era referencia imprescindible entre los jóvenes flamencos. El cantaor los recibía a media tarde en el Candela, bar que abrió en 1983 Miguel Aguilera en la calle del Olmo 2 y no cerraba ni siquiera en el mes de agosto. Fuese lo que fuese lo que estos jóvenes buscaban aprender del maestro, él los ponía a pensar frente a un tablero de ajedrez. *Cada maestrillo tiene su librillo*, reza el refrán popular. Era una escena de la que aprender y que hacía disfrutar: mientras el joven de turno pensaba enfrascado cómo mover sus piezas, los dos amigos conversaban.

Siempre sin dejar de moverse, las superficies de los lienzos se van poblando. Los rayos tachados que pintase en 1977 bailan casi veinte años después por bulerías y soleares sobre tableros de ajedrez. Reconocemos los homúnculos, las rodajas, las abstracciones de Roques moviéndose, entrando y saliendo de los habitáculos que, ya sean rústicas cabañas ya sean sofisticados rascacielos, como ciudades distribuidas en manzanas cubren los lienzos. En 1998, con motivo de una exposición en el Centro Santa Mónica de Barcelona, Alexanco recogió sus investigaciones de los últimos veinte años en una nueva serie de diez cuadros, *Los veinte décimos*.

#### 2.2 'Los veinte décimos' (1998)

Como ya hiciese con *Los diez décimos*, Alexanco concibió *Los veinte décimos* como una pieza única de 180 x 1.500 cm y mostró en ella, implementándolo sobre rodajas de Roques, lo que había aprendido sobre el movimiento en su recorrido desde los sistemas de cristalización iniciados en 1983 (Navalagamella) hasta los habitáculos y espacios urbanos pintados en los noventa (Vallecas). De entrada y como volverá a ocurrir en *Los treinta décimos* (2020), la composición horizontal determinada por los bloques verticales vuelve a sostenerse en la secuencia que el pintor creó en 1980 para *Los diez décimos* (ver el Anexo).

«Los primeros diez décimos surgieron tras realizar el trabajo con el alfabeto de la Constitución. Desde el principio pensé en realizar, dejando tiempo por medio, *Los veinte décimos*, *Los treinta décimos* y *Los cuarenta décimos*, interesado en ver lo que le sucedía a la misma estructura con el paso del tiempo y la incorporación de nuevos materiales. Dieciocho años más tarde, en 1998, realicé *Los veinte décimos*, con el mismo planteamiento de cuadrículas pero dándole otra interpretación a los silencios e incorporando las familias de materiales que se habían ido formando en ese tiempo. *Los treinta décimos* será un nuevo planteamiento décadas después. Creo que de alguna manera estas dos obras contienen el trabajo de los últimos cuarenta años, contienen los cuadros pintados en ese período y que no están en nuestra exposición, es espacio» (Alexanco, 2020<sup>54</sup>).

Desde un punto de vista geométrico, los diez y veinte décimos juntos suponen una espléndida ilustración de la diferencia entre profundidad (espacio) y volumen (cuerpo), dos conceptos esenciales cuando estamos tratando de movimiento, esto es, un cuerpo moviéndose por el espacio. En *Los diez décimos* los trazos de pintura determinan planos distintos que dan lugar a profundidad. En *Los veinte décimos* hay, además, volumen. Veamos cómo lo consigue el pintor.

Lo primero que llama nuestra atención es el recubrimiento de la superficie de los veinte lienzos por hojas de papel impreso, todas iguales, recortadas y pegadas; una estructura construida con las manos a partir de una loseta básica en la que reconocemos la pieza Miguel (1975). Cada loseta contiene 3 (ancho) x 5 (alto) = 15 celdillas de las dibujadas con IBM 7090 en el Centro de Cálculo y tiene la apariencia de uno de esos ladrillos huecos con agujeros que se utilizan en la construcción. A su vez, cada celdilla está «habitada» por una rodaja diferente de uno de los homúnculos de *MOUVNT* y *Soledad Interrumpida*. En otras palabras, las losetas son representaciones bidimensionales (una disección en secciones trasversales), un cubículo de seis estancias habitado por Roques. Tenemos pues ante los ojos la construcción a base de papeles pegados de un apartamento habitado por Roques. Estudiemos su estructura. Apilando cuatro losetas una sobre otra por su lado más estrecho, Alexanco construye pilares verticales. Al ser  $20 = 5 \times 4$  y  $17 = 3 \times 5 + 2$ , en cada lienzo le caben cinco pilares completos y le sobran dos columnas de celdillas que le permiten entrar con la estructura de cada cuadro en el siguiente. El undécimo décimo, por ejemplo, contiene cinco pilares de losetas seguidas de las dos primeras columnas de celdillas de un sexto pilar, cuya última columna de celdillas Alexanco pegó

<sup>54</sup> José Luis Alexanco, conversación con Alfonso de la Torre el 7 de febrero de 2020, Catálogo de la exposición *Ejercicio Temporal 1964/2020*, Sala Alcalá 31, 10 de septiembre - 1 de noviembre 2020, pág. 178. Disponible en red.

en el décimo siguiente, el número doce. Este, a su vez, contiene el centro cinco pilares completos de losetas y a izquierda y derecha, respectivamente, la última columna de celdillas de la última loseta de la undécima tela y la primera de la primera loseta de la decimotercera. Y así sucesivamente.

Al contar celdillas llama nuestra atención que las unidades elegidas para la disposición horizontal sean diecisiete y tres: diecisiete celdillas por lienzo agrupadas de tres en tres. Ya vimos esos números en los cuadros que Alexanco pintó en Navalagamella en 1984 y dieron inicio a esta etapa, podríamos decir constructiva, en la obra del pintor. La serie plasmaba  $51 = 17 \times 3$  estructuras *crystalográficas* diferentes. Una referencia, recordamos, a las diecisiete maneras diferentes en que es posible recubrir una superficie plana con losetas o adoquines (conocidas en matemáticas como *los diecisiete grupos cristalográficos planos*) y el juego tridimensional que Alexanco investigaba en ellas. Es imposible pensar en cristales y adoquines ante los veinte décimos sin pararse a contemplar el fuego representado en el duodécimo. Lo mismo podría ser el fuego bajo tierra en que se cuecen cristales que el fuego en que un alfarero cuece sus piezas (no olvidemos que durante la década de los ochenta Alexanco visitó regularmente a su amigo Joannette Artigas en Gallifa y pintó con frecuencia las cerámicas que su amigo cocía en el horno que para su padre, Llorens i Artigas, había traído de Japón). Sea magma, sea construcción de terracota, el fuego del duodécimo cuadro nos hace pensar en los adoquines de barro cocido de *Broome* (1975), los diamantes plateros y árboles petrificados de finales de los ochenta y los empedrados de los noventa.

Vistos desde la distancia, *Los veinte décimos* pueden leerse como un relato único con los Roques rebanados como protagonistas. Las secciones, como en muchos de los cuadros pintados en la etapa neoyorquina, están vistas desde arriba. En los primeros tres lienzos los Roques permanecen en sus garitas de techos abiertos mientras las sobrevuelan. Tras cocerse en el fuego del decimosegundo décimo como si fuesen ladrillos, las rodajas se solidifican, toman cuerpo y a partir del decimocuarto décimo empiezan a saltar por los aires y lanzarse al espacio donde se agrupan y reagrupan. Otras van tomando color y cuerpo en sus celdillas, como si viajando hubiesen adquirido nuevas dimensiones. A partir del decimosextavo décimo las agrupaciones de Roques y celdillas se tornan más urbanas. Reconocemos distribuciones, trazos y formas de los lienzos pintados en Vallecas en los años inmediatamente anteriores. *Los veinte décimos* recogen los cuadros pintados por Alexanco de la etapa entre 1983 y 1997. Ese año, 1997, Alexanco empezó a pintar unos cuadros cargados de materia y capas muy diferentes a los reflejados en la serie. Como ocurriese con los diez primeros, *Los veinte décimos* marcan un cambio de etapa y para cuando los pintó él ya estaba en la siguiente y tenía otras inquietudes en la cabeza. La obra se expuso por vez primera

en 1998 en el Centre d'Art Santa Mònica de Barcelona. Un par de meses más tarde Javier Ruiz, entonces director del Instituto Cervantes de Damasco, invitó a Alexanco a que impartiese en aquella ciudad un taller al estilo de los que se venían organizando en el Círculo de Bellas Artes de Madrid y en los que había participado como profesorado mucha de la comunidad artística madrileña, incluyendo al propio Alexanco. Buscamos Siria en un mapa-mundi: Turquía al norte, Jordania al sur, Irak al este y el Mar Mediterráneo, Líbano e Israel al oeste. ¿En qué mejor lugar iniciar la transición del siglo XX al XXI que en un país frontera entre países tan claves para el devenir de la complicada situación que a nivel mundial se vivía?

Alexanco, que despediría el siglo XX en 2001 con un viaje a través de su obra recogido en un filme compuesto con ordenador, *El viaje en el viaje* (2001), inició el XXI en 1998 con un viaje a Siria.

### 3. LOS TREINTA DÉCIMOS

#### 3.1. Nuevas exploraciones sobre el terreno: entre fogones, Siria, 'Percursum'

Ubicado en parte sobre Mesopotamia, región entre los ríos Éufrates y Tigris cuna de nuestra civilización, todas las rutas que desde hace sesenta siglos y hasta hace poco más de una década unían Europa con Asia a través del Mediterráneo pasaban por Siria. En pocos lugares del mundo eran tan palpables en 1998 los sedimentos depositados a lo largo del tiempo por las distintas sociedades, cuya convivencia a través de los siglos había dado lugar a un espacio difícilmente reproducible —desafortunada e irremediablemente perdido hoy, gracias a las avaricias y fanatismos de unos y otros—. Como ya se ha mencionado, Alexanco había sido invitado por el Instituto Cervantes a impartir un taller de artes plásticas en Damasco, una de las ciudades más antiguas del planeta habitada desde hace seis mil años. Desde su primera visita se encontró inmerso en una comunidad de pintores, músicos y poetas en la que la escisión entre lo académico y lo popular que en Europa ocurriese en el siglo XIII no había tenido lugar, y se vio envuelto en un mundo de imágenes, texturas, sonidos y sabores en que pasado y presente convivían codo con codo y el tiempo se manifestaba con elocuencia. Durante una década viajó regularmente a Siria. Allí pudo estudiar maneras distintas de mezclarse las cosas, rastreó capas inesperadas en todo tipo de sedimentos, físicos y culturales, y entendió que solo allá donde no borramos la memoria del paso del tiempo podemos aprender cómo movernos en él y mantenernos en el presente. Había centrado sus investigaciones previas a *Los diez décimos* en incorporar a su paleta nuevas herramientas, y durante los veinte años que transcurrieron hasta que pintó *Los veinte décimos*, su interés fundamental

había sido la pintura. Para cuando llegó a Damasco estaba listo para aprender nuevas maneras de combinar unas y otra.

«La electricidad no es una cosa, como la Catedral de San Pablo; es una manera de comportarse las cosas. Cuando hemos dicho cómo se comportan las cosas cuando están electrificadas y bajo qué circunstancias están las cosas electrificadas, hemos dicho todo lo que hay que decir» (Bertrand Russell, *Dictionary of Mind, Matter and Morals*, 1952).

El movimiento, como la electricidad, no es una cosa sino una manera de comportarse las cosas. Todo lo que hay que decir sobre el movimiento es cómo se comporta alguna cosa al moverse. Alexanco eligió describir el comportamiento al moverse en el espacio a lo largo del tiempo de la cosa que mejor conocía: su propio material de trabajo. Como ocurriese durante sus excursiones por Nueva York, salvo algún lienzo esporádico en alguno de los talleres que por la zona impartió, durante los años que exploró regularmente el Mediterráneo oriental solo pintaba en su estudio de Madrid donde, en palabras del propio pintor, la huella de sus viajes se iba depositando en sus telas y guisos. Desde muy joven Alexanco había disfrutado cocinando, actividad que le enseñó a distinguir entre el tiempo como concepto y los tiempos de las cosas y, tanto por placer como para ejercitarse, durante toda su vida compaginó el trabajo en el estudio con la actividad entre fogones. Entre 1999 y 2021, y siempre sin dejar de cocinar ni escuchar música, Alexanco pintó más de doscientos lienzos: los casi ciento cuarenta de la *Suite Siria* (1999-2020), los treinta y seis de la exposición *Por Cuenca* (2002) para la Fundación Antonio Pérez, *Los treinta décimos* (2018) y los cerca de cincuenta cuadros de la serie *Diálogos*, pintados entre 2018 y 2020. Además, a partir de 2015 compaginó la pintura con *Percursum*, película de animación ejecutada por ordenador en colaboración con José Tejera y estrenada en 2020. En 2021 comenzó *Los treinta y nueve décimos*.

#### Entre fogones

Un ejemplo ilustrativo de la manera de hacer de Alexanco lo encontramos en su correspondencia con el antropólogo Javier Ruiz en aquellos años. Reproducimos una carta de Ruiz en respuesta a las preguntas del pintor tras su primer viaje a Damasco (Javier Ruiz, 29 de mayo de 1999):

Querido Jose,

el bizcocho soso es como una galleta basta, sin sal ni azúcar y bastante tostado, pero tiene un paladar diferente del pan seco. Creo que no tendrás más remedio que hacértelo. Quizá algún erudito

amigo tuyo te pueda dar la receta del bizcocho antiguo, sucedáneo del pan que usaban los marinos y duraba varios meses. Debe haber recetas en viejos libros. Colón llevaba una buena cantidad en su famoso viaje.

He debido de explicarme mal. Cuando el pimentón (no la pimienta) es picante se pone el doble de bizcocho. Es decir, cuando es picante, la mitad de pimentón, no el doble. Aquí usan un pimentón basto, una especie de paprika, del que Miguel del Valle Inclán se llevó un saco, y un buen tarro de mosto de granadas. Si no lo ha usado, debe tener bastante todavía. Podéis experimentar juntos. En el caso de que utilizéis pimentón español estoy seguro de que necesitaréis mucho menos. La pimienta que se emplea es poca, se mezcla con la sal, y juntas, con la cebolla muy picada.

Damasco:	Rosa: WARDAH
Bosra:	Basalto: BASALTI
Piedra negra:	HAYAR ASUAD (La Piedra Negra de la Meca es AL-HAYAR ASUAD)
Vía recta:	Callejuela: ZIQAQ
Laberinto:	MATAA
Petra:	Roca: SAJRA Fortaleza: HOSN
Piedra arenisca:	HAYAR RAMLI
Baal:	Desmesura: MUBALAGA o CHATAT"

«Son los ingredientes de la Muhammara de Alepo. Un plato que le gustaba mucho a Jose. Los ingredientes esperaba encontrarlos, pero no sabía cómo suplir el bizcocho. Él no quería sustituirlo por tostadas secas de supermercado como hacen en los restaurantes árabes. Lo que viene después es una serie de claves de los nombres y los lugares que le iban inspirando la *Suite Siria*» (Javier Ruiz, en correspondencia con CCR, junio 2021).

La familia Afté generosamente nos hizo llegar la receta de la Muhammara de Alepo que menciona Ruiz en su carta.

350 g *dubs fleifleh*, salsa siria de pimiento rojo  
 100 g de pan rallado  
 125 g de nueces  
 100 g de aceite de oliva  
 1 cebolla mediana  
 4 cucharas soperas de sirope de granada  
 5 cucharas soperas de *tahinah*  
 1 cucharadita de cilantro  
 1 cucharadita de comino molido  
 sal al gusto

Varias veces se ha mencionado lo buen cocinero que era Alexanco. Sus gachas, por ejemplo, eran verdaderamente extraordi-

narias. La clave, según él, estaba en los tiempos de cocción de los distintos ingredientes y en saber combinarlos bien. Así se lo explicó a Claudia Roden –antropóloga y autora de libros de cocina nacida en El Cairo en el seno de una familia siria procedente de Alepo–, cuando esta, acompañada por la amiga de ambos Alicia Ríos, le visitó en su estudio de Arganda en 2001:

«Visitar a José Luis con Alicia fue uno de los momentos memorables de mi investigación para *The Food of Spain*. Me emocionó su generosa hospitalidad, su cocina y sus historias. Su arte me pareció espectacular y también conmovedor. Adjunto el texto que apareció en mi libro, así como algunas notas que tomé de las que quizás quieras extraer alguna partes.

Esto es lo que apareció en mi libro *La cocina de España* (2002):

*Las gachas de José Luis Alexanco.* En una primitiva cocina junto a su enorme estudio y galería de arte pintado de blanco, el pintor, escultor y tipógrafo José Luis Alexanco cocinó para nosotras gachas y otros platos de la cocina rural pobre de La Mancha. Las gachas de La Mancha son unas gachas hechas con harina finamente molida de la legumbre *almorta* (*Lathyrus sativus* o *grass pea*), alimento de animales que también comían campesinos y pastores. Su uso excesivo durante la Guerra Civil y época inmediatamente posterior se cree causa de una enfermedad neurológica que causaba debilidad o parálisis de las piernas. Lo que en un momento dado llegó a conocerse como «gachas de los años difíciles» es popular ahora, sirviéndose a menudo con productos del cerdo como tocino, chorizo, salchichón o morcilla. Las gachas de José Luis eran deliciosas. Puso a freír en mucho aceite grandes cantidades de ajo con setas y puntas de espárragos, después los sacó y añadió al aceite las gachas, removiendo hasta que la harina adquirió un color dorado suave. Después fue añadiendo lentamente agua, siempre sin dejar de remover. Mientras removía la mezcla en ebullición, hablaba de los campesinos en La Mancha, aquellos que debían entregar más de la mitad de su producción a sus señores, aquellos que esperaban cada día en la plaza del pueblo hasta que los eligiesen para trabajos variopintos; de las ancianas que teñían toda su ropa de negro cuando alguien en la familia moría y ya no se ponían otra cosa. Su abuela materna criaba una cabra para leche y queso, gallinas para huevos y secaba sus propios tomates. En invierno cocinaba gachas y *caparrones* (judías pintas) en el hogar de un fuego de leña. Su abuelo paterno era el carnicero de Ojastro en La Rioja. Sus cerdos sabían mejor que los que comemos hoy porque eran alimentados de otra manera. Solo mataba en luna llena, y en sus salchichas nunca mezclaba la carne de macho y hembra.

Harina de garbanzos, harina de trigo y harina de maíz se usan en otras regiones para hacer gachas de diversas maneras, a veces con

cebolla frita y cuscurros de pan; otra veces con tomates y caracoles o con bacalao salado. En Andalucía se hacen con harina de trigo y se condimentan con azafrán y pimentón. En Murcia se condimentan con clavo. Las gachas dulces de Andalucía están hechas con leche y llevan ralladura de piel de naranja y canela o vainilla. Se echa miel encima y se espolvorean con pasas y almendras. La harina de almorta es imposible de encontrar fuera de La Mancha. Las mejores gachas que nosotras podemos hacer son con harina instantánea de maíz (polenta). En Asturias, Galicia y Aragón también se conocen como *farines* o *farinetas*. Sintiéndonos felices y satisfechas, visitamos la galería. El trabajo de José Luis es espectacular, fue un gran privilegio descubrirlo.

Lo que tengo en mis notas que no fue en el libro:

José Luis Alexanco nos recibió a Alicia y a mí en su enorme estudio-taller blanco, que también es galería de arte privada. Su madre era de La Mancha, donde vivía su abuela, que hacía sopa con pan, aceite de oliva, ajo, tomates secos y bacalao, añadiendo a veces trocitos de jamón. Raramente se comía carne. Vendedores ambulantes vestidos con trajes del folklore popular iban por los pueblos “alquilando” chorizos y huesos de jamón para que la gente los metiese en sus potajes unos minutos. Gritaban “¡Sabor! ¡Sabor!” y las mujeres salían corriendo de sus casas o llamaban por la ventana. A quienes recibían el hueso o chorizo al final se les permitía usarlo más tiempo, porque mucho del sabor se había ido. Los vendedores también llevaban miel y queso en barriles. Su madre se trasladó a Madrid en la época en que gentes de toda España se trasladaron allí buscando trabajo, y se hizo peluquera. En casa cocinaba platos de La Mancha y de La Rioja, de donde venía su marido» (Claudia Roden, en correspondencia con CCR, junio 2021).

Según nos explicó Carlos Alexanc, el relato de Roden no es del todo exacto. El abuelo paterno, Martín Alexanco, no era carnicero sino albañil y construyó con sus manos la casa de Ojastro en que la familia pasaba las vacaciones. Quien alimentaba los cerdos de otra manera, solo mataba en luna llena y no mezclaba carne de macho y hembra en sus salchichas era Marcelo, el carnicero. Y por último, la abuela materna, Antonia Palomares, era de La Mancha por lo que no podía cocinar caparrones que son de La Rioja, no de La Mancha. El propio Alexanco escribió cómo cocinar los caparrones:

«Existe una judía, alubia, frijol, frejole, habichuela... que crece por tierras riojanas donde la llaman caparrón, su aspecto es redondo de tamaño medio y grandes manchas tipo vaca lechera de un rojo oscuro manchado en blanco. Tiene similitudes con la alubia de Toluca pero es un 50 % superior si yo la elijo. Puedo demostrarlo. La piel no se nota, el sabor es insuperable incluso viudas, y es adorable

cómo te avisan cuando están en su punto. En pocos minutos se espesa el caldo si las has tratado con mimo. Al ser minicultivos se dispone de una producción mínima, familiar. Las mejores son de Ojastro, las que cultivaba Tatino, Ismael o Marcelo, ahora las que cultiva Agapito, Sara y José Antonio o alguno de los otros vecinos del pueblo. Ya sé que esto lo puede afirmar también cualquier vecino de Anguiano, Santurde, Ezcaray, Azárrulla, Zaldirna, o algunos pueblos colindantes con Burgos. Seguro que también tienen razón.

Mi abuelo Martín compró en aquellas ferias del campo de la posguerra semillas de judiones de La Granja para sembrarlas en Ojastro y en tres cosechas se le convirtieron en caparrones de la tierra. ¿Tendrá algo esa tierra...? Su acompañamiento perfecto son las orejas y manos de cerdo untadas de pimentón y curadas, secas, incluso muy secas. Morcilla de la zona, parecida a la de Burgos, es también de arroz, pero que embuchan en una tripa algo mas fina y uniforme y dejan secar algo, hasta que adquiere su puntito de rancio... Chorizo de la zona, todas las familias lo hacen bien, y como mucho un trozo de tocino blanco salado. Otra modalidad más antigua se guisa con un poco de falda y rabo de cordero, chorizo y vainas. Elija una primavera, hacia finales de junio, allí son muy tardías. En Santo Domingo de la Calzada empiece a buscar la morcilla, las manos y las orejas, si las encuentra las compra y si no sigue a Santurde (6 km) donde buscará ya caparrones y chorizo, si los encuentra los compra y si no sigue a Ojastro (5 km) donde si lo encuentra seguirá comprando caparrones, chorizo, manos y orejas, si le faltan cosas sigue hasta Ezcaray donde podrá completar todo lo necesario para mi propuesta (caparrones de Santurde, de Anguiano, de Ojastro de Valgañón o del mismo Ezcaray).

Puede dormir igual de bien en Ezcaray en la Real Fábrica de Tapices o en el Echaurren. Debe llevar dos *tuppers* grandes, en uno pone a remojo el kilo de caparrones, en el otro la mano, el pie y la morcilla. Ya lo tiene todo. Se lleva todo lo comprado, y los *tuppers*. La carretera que propongo transcurre por el valle del río Oja y se dirige al sur hacia la Sierra de la Demanda. Desde Santo Domingo, terreno llano, va subiendo hacia el nacimiento del Oja. Santurde, Ojastro, y ya en Ezcaray a la izquierda dirección Estación de Esquí. Esta se ignora donde sigue un camino a Azárrulla, Urdanta, Zaldirna, Posadas, aldeas encantadoras y sumergidas en pleno bosque de montaña. Pasado Posadas y en un recodo de camino encontrará a la derecha una pequeña campa con parrillas, y a la izquierda subiendo un camino de bosque resbaloso y con pinta de jungla, una lagunita donde nace el río Oja. Tiene que estar ahí a las nueve de la mañana para recoger la leña suficiente para encender un fuego suficiente para empezar a cocer» (*El nacimiento del río Oja*, José Luis Alexanco 2011<sup>65</sup>).

<sup>65</sup> Publicado el martes, 15 de febrero de 2011 en: <http://faedita.blogspot.com/2011/02/el-nacimiento-del-río-oja.html>

Dora Pacheco era experta en la conserva de pimientos y melocotones, labor a la que dedicaba parte del mes de septiembre en Ojastro. Alexanco gustaba de llevar un bote de guindillas muy picantes preparadas por su madre en la mochila y sacarlas en los restaurantes cuando los platos lo requerían. Había un restaurante mexicano en la calle Reyes en la década de los setenta muy frecuentado por las comunidades artística y científica debido a los chupitos tricolor reproduciendo la bandera mexicana que ofrecían en su barra. La adecuada selección de licores ofrecía un magnífico ejemplo del concepto científico de *peso específico* y resultaba visualmente espectacular. Una noche Alexanco sacó allí el bote y compartió su contenido con el resto de los comensales, que incluían a Blanca Sánchez, entonces secretaria de la Galería Vandrés, y el realizador de cine Santos Parrilla Vallina. Un camarero testigo de la escena pidió probarlas. A partir de ese día, en cuanto desde la barra veían entrar a Alexanco en el restaurante, avisaban a la cocinera que salía a pedirle algunas guindillas para aderezar sus platos.

## Siria

En 1999 el pintor inició la *Suite Siria*, uno de los pocos proyectos que él mismo describiría con detalle.

«La *Suite Siria* es mi personal empeño en crear un conjunto de obras que se agrupan en seis series. Seis poliedros de numerosas caras. Tiene su origen en 1999, debido a una invitación que me llevó a Damasco. Continuaron los viajes, y sus huellas se fueron depositando sobre las facetas de esos poliedros. Paulatinamente la emoción germina y se desarrolla, a causa del feliz encuentro con una cultura tan próxima a nuestros orígenes. Los cuadros se suceden en cada serie, evolucionando con su propia historia, como en tiempos de fenicios, griegos, romanos, árabes... Las imágenes se mezclan y se funden con mi propio material de trabajo, van agrupándose poco a poco según las sensaciones vividas y aprehendidas por las rutas que recorren sesenta siglos, de Alepo a Áqaba, del Éufrates a Tartus, pasando siempre por Damasco.

La serie *Baal* es la desmesura (*Chatat*), y da origen a cuadros para gran orquesta con mucha percusión. El templo de Júpiter Baal, situado a unos 60 km al norte de Damasco, y actualmente en territorio del Líbano, es el origen.

La serie *Damasco*, para orquesta, habla de sus famosas rosas (*Wardah*), de sus murallas romanas, de Ibn Arabi, del monte Casium y del emocionante misterio que dio forma al caos destartado de su medina desde hace 6.000 años.

La serie *Petra* me recuerda al llamado teatro musical; expresa sus ruinas, sus piedras (*Sajra*), restos de la civilización nabatea, territorio oculto entre desiertos, cruce de caravanas controladas por bandoleros, lugar inaccesible hasta hace bien poco.

En la serie de *Amman*, la bíblica Rabbath-Ammon, la romana Filadelfia, pensaba en cuartetos de cuerda y se refiere al agrupamiento en círculo de las jaimas nómadas (*Aduar*) y a su eco. Terreno transitado durante siglos por beduinos que se ha convertido en una moderna ciudad conservando entre sus siete colinas joyas neolíticas y romanas.

La serie *Vía Recta* (Mataa), o sea el laberinto que se toca con un solo instrumento, es un homenaje a mi camino preferido dentro de la medina de Damasco, hogar de Ananías, por donde parece que anduvo San Pablo, y donde todavía se perciben sus seis mil años de historia.

Queda la serie *Bosra*, para orquesta de cámara. Ciudad basáltica, que desde su fundación por los romanos nunca dejó de estar habitada, donde los capiteles jónicos cambian de domicilio y conviven con las antenas parabólicas.

En un principio imaginé estos seis poliedros con veinticuatro caras, ahora vislumbro que las caras de un poliedro podrían cambiar de número y lugar, como los capiteles jónicos y las fronteras. El conjunto de la *Suite* se refiere al país de Sham<sup>56</sup>. El Sob<sup>57</sup> (José Luis Alexanco, 2003<sup>58</sup>).

«SUITE SIRIA. En 1998, por varias razones, empecé a viajar a Siria. Invitaciones a impartir talleres en la Universidad, formar parte del jurado de varias competiciones, un par de exposiciones... A pesar de ser un país pobre, no vi miseria alguna. Me impresionó su gente, su historia – recordemos que Siria es la cuna de nuestra civilización y el hecho de que era, teóricamente, un país laico –. Realicé un viaje cada año desde 1998 hasta justo antes de la revolución, creyendo que se trataba de un ejemplo de coexistencia y respeto entre religiones. Cristianos ortodoxos del rito griego, armenios, siríacos, nestorianos, arameos, protestantes, suman el 20 % de la población. Luego tenemos los chiitas, divididos en alawitas, ismailíes y otras sectas. Finalmente tenemos los sunís, también divididos en kurdos, druzes, cherqueses y otras minorías. Aunque cada cual en su sitio, solían vivir de una manera que creí pacífica. La situación actual muestra que me equivoqué... Me impresionó este país desde mi primer viaje – fui allí un total de doce veces – e inmediatamente decidí

pintar lo que llamé la *Suite Siria*. La serie consiste en 6 series, cada una con 24 cuadros, 144 lienzos o 12 docenas... un número que también me gustaba porque es la manera en que el papel de barba – grueso y con bordes irregulares – se vendía en el mercado, doce cuadernillos con doce páginas cada uno» (Alexanco 2015<sup>59</sup>).

Las seis series, pintadas simultáneamente, suponen seis relatos muy diferentes escritos en caracteres que reconocemos. Cuando se aprende una lengua nueva, primero se aprende vocabulario y gramática y luego se empieza a hablar. En estas seis colecciones, Alexanco se expresa (habla) a través de los distintos alfabetos de símbolos (vocabulario y gramática) que desde 1964 fue desarrollando para describir el movimiento. La desmesura de *Baal* (*Chatat*) se sostiene en los hallazgos sobre cómo pintar el movimiento plasmados en los adoquines saltando por los aires de *Pinceplen* (1990) y *Gegenviole* (1991). Millones de personas dejaron su rastro en Damasco en los últimos sesenta siglos; los ejes con que Alexanco aprendiese a describir movimientos en el Centro de Cálculo, son la trama que sostiene la descripción de la ciudad siria que hizo en *Damasco* (*Wardah*). En los asentamientos beduinos de *Amman* (*Aduar*), encontramos las mismas celdillas habitadas por Roques de los veinte décimos, pero en este caso no están apiladas en ladrillos ni evocan apartamentos. Están agrupadas formando un patrón popular que combina baldosas cuadradas de dos tamaños diferentes, muy frecuente en todo el Mediterráneo, en el que cada cuatro celdillas comparten un patio. Los pavimentos de *Broome* (1975) y los distintos empedrados de los lienzos elaborados en los noventa son el alfabeto con que Alexanco nos relata sus vuelos por los estratos *espaciales* que a lo largo de seis mil años fueron depositándose sobre la calle romana de Damasco que tanto gustaba recorrer, *Vía Recta* (*Mataa*). En la serie *Petra* (*Sajra*), las *Secciones* (1976) y figurillas de *Rayos tachados* (1977) que viésemos bailar *Por soleares* (1993) o entrar y salir de barrios urbanos en *Manland* (1994), pueblan las ruinas que las diversas civilizaciones fueron dejando. En la serie *Bosra* (*Basalti*) – que trae a la memoria la exposición *The New Landscape in Art and Science* organizada por Gyorgy Kepes en 1963 – estas mismas secciones y figurillas cohabitan con las vetas de basalto, una de las rocas más presentes en la corteza terrestre, descritas, curiosamente, por retazos de ellas mismas combinados con materiales desarrollados entre 1968 y 1970. Los cuadros de estas seis series fueron el material a partir del cual Alexanco elaboró los dos últimos actos de la película *Percursum* y *Los treinta décimos*.



Wardah XVI, 2008. Fotografía: CCR.

«Lo que tenía de extraordinario ese amigo de mis amigos era el hecho de que utilizaba su fuerza creadora exclusivamente en favor de obras ajenas y así reservaba toda su espléndida intensidad para las personas que amaba. [...] Su entusiasmo activo no era sino una función natural de su conciencia moral. Nada le importaban el tiempo y el dinero cuando se trataba de un amigo, y tenía amigos por todo el mundo» (*El mundo de ayer*, Stefan Zweig, 1942).

Durante sus viajes por el Mediterráneo oriental, Alexanco no se limitó a recorrer sus fabulosos espacios aprendiendo los pasos de los distintos bailes entre pasado y presente. También echó raíces y dio tanto como recibió. De una generosidad e inteligencia poco frecuentes, hacía amigos por donde quiera que fuese. Durante el verano de 2021, Rifat Até y Javier Ruiz nos ayudaron a seguir el rastro que Alexanco dejó en Siria. Entre los ejemplos de la profunda huella que allí dejó, hemos elegido uno especialmente significativo: les enseñó a pintar con acrílico, algo que nadie hacía allí. Pasar de pintar con óleo, que les costaba una fortuna porque era una cosa importada, a pintar con acrílico, que era muy barato, fue una alegría y un cambio enorme en la comunidad artística siria gracias a Alexanco.

#### 'Percursum'

En 2015, Alexanco y José Tejera comenzaron a colaborar en *Percursum*, película de animación abstracta con imagen y guion original del primero, música y montaje del segundo y las colaboraciones de Dora Tisserand y Mai Aftah al Bouny (voces). Realizada con un ordenador y planteada como un diálogo entre Alexanco y Tejera, se trata de un mosaico de imágenes en movimiento tejidas unas con otras en un relato cronológico del tra-

bajo de Alexanco. Dura cincuenta minutos y tiene nueve actos: 1964, 1966, 1968, 1970, 111110000, 1978, 80's, 90's, Y... SXXI. Tres aspectos destacan en la pieza: el homenaje al cine que esconde, el arte que despliega en el uso del ordenador y el arte para contar un relato en imágenes.

Las persianas con que empieza *Percursum*, extraídas de uno de los grabados de la serie *Gente* (1965), llevan a dos imágenes recurrentes en la película *F for fake* (*Fraude*, 1973) de Orson Welles. En una de ellas, en color, aparece el propio Welles sentado detrás de una mesa de escritorio y unos estantes llenos de cajas de cintas, las «tortas» de Luis De Pablo ocupan la pared de atrás. En otra, en blanco y negro, Pablo Picasso mira a través de una persiana. El baile de celosías y bandas transversales de los dos últimos actos lleva a Oskar Fischinger (1900-1967), pintor y cineasta considerado el padre de las películas de animación abstracta. Ambos guiños suponen declaraciones de principios tan discretas como contundentes. *Fraude*, además de ser una de las primeras reflexiones públicas sobre la diferencia entre arte y mercado del arte, está considerada como uno de los tratados más importantes sobre montaje cinematográfico. Oskar Fischinger sigue siendo una de las figuras fundamentales de la animación gráfica. Pese a los enormes avances tecnológicos de las últimas décadas, nadie ha sido capaz de llevar a cabo trabajos equiparables a las películas que manualmente hizo entre 1920 y 1950.

Hoy en día tenemos acceso a todo tipo de películas de animación abstracta elaboradas con una computadora. En pocas encontramos la maestría y arte de *Percursum*. Describamos algunas secuencias especialmente singulares desde un punto de vista estructural (geométrico). A los pocos minutos de iniciar el primer acto, aparecen en pantalla completa diversas imágenes del hombre agachándose. Pareciese que los dibujos, trazos blancos sobre fondo negro, hubiesen sido ejecutados secuencialmente uno al lado del otro y una cámara los hubiese filmado lentamente de izquierda a derecha, por lo que aparentemente las figuras avanzan en dirección contraria. El efecto es magnífico. Al rato, en el mismo acto, emerge a media altura a la izquierda un rectángulo rojo con dos posturas de *Hombre agachándose* (1965) que avanza lentamente hacia la derecha. A partir de una idea sencilla –sobreimponer a la imagen de una «cámara» que filma de izquierda a derecha, un rectángulo que avanza en la misma dirección algo más rápido– y una factura impecable, se consigue un efecto geométrico tan notable como inusual. A mitad del segundo acto, la pantalla se divide en franjas horizontales dentro de las cuales van avanzando imágenes fijas diferentes extraídas de cuadros de Alexanco, a velocidades distintas y en direcciones alternadas. Aquí y allá, dentro de una franja concreta se deslizan sobre dibujos fijos esculturas que avanzan a más velocidad que la propia franja. De nuevo una idea tan ingeniosa como sencilla y una factura imponente se combinan con maestría para producir un efecto complejo.

<sup>56</sup> Las tierras de Sham, lugar de encuentro de tres continentes y una de las cunas de la humanidad, es el nombre con el que hasta 1916 se denominaba la provincia otomana que ocupaba lo que ahora es Siria, Líbano, Palestina, Jordania, Israel y la provincia de Hatay en Turquía. Tras la Primera Guerra Mundial, en 1916, ingleses y franceses se repartieron el territorio. Sham es también el nombre tradicional de Damasco.

<sup>57</sup> José Luis Alexanco, Catálogo de la exposición *Suite Siria*, Galería Amparo Gámir, Madrid, del 21 de mayo al 5 de julio de 2003.

<sup>58</sup> *Alexanco Artworks Selection*, Barbara G. Sos, Hong Kong, 2015. El texto original estaba en inglés.

A mitad del cuarto acto un grabado de hombre agachado se va convirtiendo en un transformable de metacrilato de color coral, mientras en un rectángulo a la izquierda (un recurso clásico del cine: una pantalla dentro de otra pantalla) se van proyectando en secuencia cronológica distintos transformables, esculturas de *MOUVNT*, roques sólidos, escenas de *Soledad Interrumpida*, etc. El rectángulo no aparece de frente sino ligeramente girado hacia el fondo. Este detalle casi inapreciable con el que consigue dar sensación de profundidad a la escena es, una vez más, un recurso tan discreto como brillante.

El séptimo acto comienza con el cuadro *Redes* (1982) ocupando la pantalla completa. Parches rectangulares mostrando distintos cuadros elaborados entre 1982 y 1998 empiezan a superponerse hasta cubrir la pantalla con una retícula de veinte rectángulos de bordes irregulares. La imagen se diría un guiño a las instalaciones de Nam June Paik y los cuadros de cuadrículas de Piet Mondrian. Ante los últimos, Alexanco gustaba explicar que funcionan porque ningún contorno está perfectamente trazado, todos tienen un borde irregular. En muchas de la piezas elaboradas con ordenador los contornos están tan minuciosamente delimitados que no funcionan, como por ejemplo la, por otro lado técnicamente magnífica, obra seminal *Escher and the Droste Effect*, llevada a cabo en 2003<sup>39</sup> por los departamentos de matemáticas, arte y computación de la Universidad de Leiden a partir del



Escher y el Efecto Droste, Universidad de Leiden, 2003.

grabado de Escher *La galería de grabados* (1956). En la película digital, los cálidos marcos de madera de las ventanas del grabado de Escher son sustituidos por fríos marcos de aluminio. La idea temática (de Hendrik Lenstra) tiene mucho arte, la ejecución técnica solo calidad.

Alexanco nunca cae en ese error. Los rectángulos que van cubriendo la pantalla, además de calidad técnica tienen arte. Unos vibran, otros se desenfocan, se apagan o se encienden; a ratos forman bloques verticales, otras horizontales; las escenas se disuelven unas en otras, se uniformizan o se intercambian. El juego simultáneo de velocidades, texturas y presentaciones es de una gran belleza y factura impresionante.

Bien entrado el octavo acto empieza una de las secuencias más notables del filme. Sobre la trama en blanco y negro que sustenta la serie *Damasco*, cae como un telón una celosía hecha, a su vez, de rodajas y líneas recortadas de esta misma trama a escala mucho mayor sobre un fondo de arenas. Una vez la celosía toca el suelo, podemos ver a través de ella cómo la trama posterior cambia de color, se ilumina o se mueve. A continuación es la celosía la que se mueve, mientras el fondo permanece fijo. Resplandores, líneas negras. El vacío detrás da luz, ilumina. Los efectos son bellísimos y de factura clásica.

Entre 1948 y 1950 Oskar Fischinger inventó el *Lumigraph*, una enorme pantalla negra de material elástico con un marco a su alrededor lo bastante profundo como para esconder proyectores transversales de diferentes colores. Una persona se colocaba detrás de la pantalla y «dibujaba» trazos de colores sin más que presionar la tela con el dedo. Según la presión que ejerciese, la línea trazada por el dedo se veía sobre la pantalla de un color u otro. En 1986 asistí a una demostración realizada por su viuda Elfriede en su casa de Hollywood. Meses después, al describir a Alexanco lo que había visto en casa de Fischinger, el pintor me habló sobre la importancia de la bellísima pieza seminal de este que con cierta regularidad se proyectaba en el MoMA de Nueva York, *Motion Painting No. 1* (1947). En ella, Fischinger combina la música del *Concierto No. 3 de Brandeburgo* de J.S. Bach con imágenes de cuadros abstractos pintados por él mismo al óleo sobre plexiglás. También me explicó que Fischinger había inventado una máquina que sincronizaba una rebanadora de cortar cera en rodajas verticales con el obturador de una cámara de cine, consiguiendo proyectar secciones transversales progresivas que cortaba en un molde de cera y arcilla. Los resplandores y líneas de luz que aparecen y desaparecen en las celosías del acto octavo de *Percursum* nos llevan al *Lumigraph* de Fischinger. Resultados tremendamente clásicos con herramientas tremendamente modernas.

Por último, en el acto final, bandas de anchos diferentes y en inclinaciones distintas atraviesan la pantalla de lado a lado. En ellas aparecen fragmentos de un mismo cuadro en vivos colores, recordando algunas épocas tempranas de Kandinsky o Klee. Pero también pudieran ser imágenes de cualquier país del Mediterráneo. Unas se mueven en una dirección, otras en otra. Como velos transparentes, se superponen unas a otras, los trazos dentro de ellas crecen, disminuyen. El resultado es un bordado en movimiento que hace evocar las palabras de Ada Byron: «Podría decirse adecuadamente que la Máquina Analítica teje patrones algebraicos como el telar de Jacquard teje flores y hojas» (Ada Byron, 1843<sup>40</sup>).

Muchas de las personas que se colocan delante de un ordenador dispuestas a contar algo en imágenes quedan atrapadas por la máquina y se pierden. De entrada, las herramientas de acceso más inmediato –para cuyo uso no hace ninguna falta pensar– son muy satisfactorias y, consecuentemente, adictivas. Basta con darle a unas teclas o mover un ratón para en pocas horas conseguir efectos visuales espectaculares. El ego se crece, deja que la fantasía se apodere de la mente y relega la imaginación al fondo del armario. Sin embargo, por muchos fuegos artificiales que aparezcan en pantalla, las piezas no consisten más que en la manipulación experta de los programas más sencillos de animación ofrecidos por los paquetes que se venden en cualquier tienda de productos informáticos, y desperdician las enormes capacidades de la máquina. Contar un relato en imágenes, narrar algo de manera que quien vea nuestras imágenes sea capaz de reproducir en su mente ese algo, requiere otra cosa que fantasía, requiere imaginación. La palabra «fantasía» viene del griego *φαντασία*, brillar. La imaginación es la capacidad de la mente para representarse la imagen o idea de algo. La palabra «idea» viene del griego *εἶδος*, que significa ver, mirar u observar, y de *εἶδος*, que significa figura, forma, aspecto o visión. La fantasía es, pues, cuestión de brillo. La imaginación cuestión de ideas. Sin imaginación no hay ideas, y sin ideas no hay relato. *Percursum* nos ofrece varios ejemplos prácticos del arte de construir un relato en imágenes usando de una manera no trivial, con originalidad y mucho arte las capacidades que ofrece un ordenador. Describamos algunos de ellos.

Al final del primer acto aparecen en pantalla abstracciones de las esculturas de papel maché construidas por Alexanco en 1964. Se trata de finas líneas blancas dibujadas sobre negro que evocan las figurillas de alambre del circo de Alexander Calder (1931)<sup>41</sup> y van avanzando lentamente de derecha a izquierda. Las dos últimas, meras líneas abstractas, quedan fijas al llegar

al borde de la pantalla y al rato se inicia en el borde opuesto y dentro de un rectángulo –de nuevo una pantalla dentro de otra pantalla– la proyección de una peli-culita de las figurillas de papel maché, con flashes de luz como si fuese una cinta antigua envejecida por el tiempo. En breve vemos cómo las líneas erguidas de la izquierda envuelven las esculturitas que avanzan, como si estas hubiesen quedado atrapadas en sus propios movimientos. Gracias a este relato gráfico, entendemos de dónde provienen las formas de los contenedores en los que habitan los homínuculos en las series de grabados de 1966, así como de los *torsos*, *transformables*, *prorrogables*, *movimientos* que en 1967 Alexanco acabaría construyendo en metacrilato transparente. Son, de hecho, los trazos de sus propios movimientos los que conforman los contornos de los contenedores transparentes.

Frente al telón oscuro que da entrada al cuarto acto, los dígitos que le dan título, 1970, comparten escenario con la figura de un roque desinflado, de color coral brillante, que se agazapa a un lado de la imagen a la espera de iniciar su representación. Una vez se queda solo en escena, el roque empieza a inflarse y desinflarse. Aparece un segundo roque; uno se infla y desinfla muy lentamente mientras el otro permanece acurrucado. A continuación se inflan ambos del todo, lenta y simultáneamente mientras se miran. Es como si la mirada del otro les sostuviese, como si se estuviese estableciendo un diálogo entre ellos. Si los relatos pueden ser visuales, las conversaciones también pueden tener lugar a través de los ojos. Mirándose, han conseguido incorporarse a la vez. El relato contenido en estas expresivas secuencias, conseguido sin más que inflar y desinflar dos monigotes de goma, es conmovedor y consigue transmitir algo de la emoción que según cuentan pudieron sentir quienes asistieron a alguna de las representaciones de *Soledad Interrumpida*.

En el quinto acto, Alexanco describe cómo trabaja. Sobre imágenes en blanco y negro de secuencias anteriores (persianas iniciales, homínuculos, roques, etc.) se van proyectando materiales elaborados en el Centro de Cálculo: páginas manuscritas con el programa, cubos... Se reconocen partes de cuadros posteriores. Empiezan a caer, como gotas de lluvia, figurillas de *MOUVNT* en metacrilato sobre un fondo de imágenes superpuestas del programa del que surgieron, que aparece sucesivamente escrito en palabras, en lenguaje algebraico y traducido en sistema binario, seguido de figuras dibujadas por *plotter* dentro de un cubo y rodajas, esto es, todas las fases del proceso de su elaboración. Las rodajas toman cada vez más protagonismo y como una constelación invaden la pantalla. Poco a poco van desapareciendo hasta

<sup>39</sup> Ada Byron, Countess of Lovelace, «Notes by The translator» to L.F. Menabrea's *Sketch of the Analytical Machine Invented by Charles Babbage* (666-690), Richard Taylor's Scientific Memoir, Vol III, (1843), 691-731, pág. 722.

<sup>40</sup> El *Circo de Calder* forma parte de la colección permanente del Museo Whitney de Arte Estadounidense de Nueva York. Durante los años que Alexanco residió en Nueva York el museo estaba ubicado en la Avenida Madison con la 75, y el pintor iba con cierta regularidad a estudiar las figurillas de Calder.

<sup>39</sup> B. de Smit and H. W. Lenstra Jr., «The Mathematical Structure of Escher's Print Gallery», *Notices of the A.M.S.*, Vol. 50-4 (2003), págs. 446- 451.

quedar solo unas pocas de trazo limpio distribuidas en trama tipo cuadrícula. Sobre ella van formando un segundo estrato recortes de otras rodajas en diversos colores; van y vienen imágenes de las capas superiores de cuadros que reconocemos; trazos de pintura se superponen y vemos cuadros finalizados. El pintor está explicando su cocina, su manera de hacer, su «método entre fogones». En efecto, en estas secuencia reconocemos las tres etapas plasmadas con toda claridad en su último trabajo, en curso cuando falleció en 2021, *Los treinta y nueve décimos*.

Al inicio del séptimo acto, la expresión 80's comparte pantalla con imágenes de *Los diez décimos*. Reconocemos el mismo patrón con que comenzó el cuarto acto: el año que da título al acto comparte escena con imágenes de lo que está por venir. ¿Qué nos está contando Alexanco con esta repetición? ¿Qué tienen en común ambas situaciones? Caemos en la cuenta de que en ambos casos Alexanco comenzó el trabajo que da entrada al acto un año antes de que este se iniciara: *Soledad Interrumpida* en 1969 y los *Décimos* en *Whita-Greena-Reda-Yellowa* de 1979. Por eso en ambos inicios de acto a la izquierda (al escribir avanzamos de izquierda a derecha) aparecen las piezas producidas un año antes de la fecha que aparece a la derecha. Este detalle ilustra la elegante y sutil manera de hacer de Alexanco: así como quien no quiere la cosa, tenerlo todo atado y bien atado.

Y, como último ejemplo, está el relato de un viaje en imágenes por Siria y Jordania. En unas tramas geoméricamente clásicas (teselaciones del plano obtenidas por la combinación de dos *zelijs* de tamaños distintos alineados en diagonal) que podemos encontrar en muchos suelos o muros en la ciudad de Granada, habitan las rodajas numeradas del Centro de Cálculo. Reconocemos en ellas los fondos de los cuadros de la serie *Aduar (Amman)*, iniciada en 1999; los mosaicos devienen una alineación de tiendas de campaña habitadas y vistas desde arriba. Aparecen colores rosa y fucsia sugiriendo distintos lienzos de la serie.cae la noche y con la nueva luz emergen, en azules, las tramas que sostienen la vía romana de la serie *Mataa (Via Recta)*, también iniciada en 1999. Los colores van variando y las líneas de las tramas se van complicando, abigarrando, hasta llevarnos a las constelaciones que conforman los fondos de los cuadros *Damasco*, ciudad en cuyo centro está el laberinto de la *Via Recta*.

*Percursum* es, desde el punto de vista material (como pieza de cine), técnico (uso de la herramienta ordenador para hacer una pieza audiovisual técnicamente de calidad) y conceptual (contar algo bien contado), una obra de arte. A la hora de estudiar matemáticas, una de las disciplinas más antiguas, contamos con libros escritos en todas las épocas y en todos los idiomas. Sin

embargo la disciplina de la informática es tan reciente y los estudios de generación de imágenes, películas, contenido, etc., a través de ordenador tienen tan poco rodaje, que no ha dado tiempo a la producción de material de calidad que podamos utilizar para aprender cómo manejar de una manera creativa y con calidad la herramienta. Consecuentemente, muchas de las películas que se producen con un ordenador aspirando a ser arte podrían haberse hecho sobre cualquier otro soporte sin variar esencialmente el resultado. Se usa el ordenador porque es lo que hoy en día se espera que se use, pero no se sabe cómo sacar partido a esta magnífica herramienta. El trabajo de José Luis Alexanco y José Tejera en *Percursum* es, a nuestro modo de ver, material de uso imprescindible para entender lo que es una auténtica creación artística con un ordenador.

### 3.2. 'Los treinta décimos' (2018)

**«Insisto en que, de alguna manera, los veinte y treinta décimos contienen el trabajo de los últimos cuarenta años, esto es, los cuadros pintados en ese período y que no están en nuestra exposición, es espacio» (Alexanco, 2020<sup>42</sup>).**

Alexanco realizó la tercera serie de décimos, del mismo tamaño y composición que las dos anteriores y concebida también como una única pieza, mientras organizaba el material para la muestra antológica de su obra que se expuso en Madrid a finales del 2020. En consecuencia, los lienzos están muy vinculados a este recorrido por la historia de su producción. En ellos recoge los cuadros pintados entre 1999 y 2017, y lo hace incorporando familias de materiales desarrollados desde 1964. Se trata, literalmente, de una mirada al pasado, el de su propia obra y el de nuestra civilización, a través de la ventana del presente.

Por un lado, a lo largo de los *Décimos*, retazos de cuadros de los años inmediatamente precedentes enmarcan, como si de ventanas se tratase, materiales desarrollados antes, como las familias de ejes con los que describía el movimiento en 1969 que dieron lugar a *MOVUNT*. Por otro, prácticamente todas las series de la *Suite Siria* están representadas. Pero ni están todas, faltan *Bosra* y *Petra*, ni las que están aparecen recogidas como lo fueron cuando la *Suite* fue pintada. El fabuloso pasado evocado en *Amman*, *Baal*, *Damasco* y *Via Recta*, ha saltado por los aires, ha perdido su estructura y su color. Ha pasado por una guerra. Cientos de secciones de Roques, sus trazos coordinados apilados unos sobre otros, nos llevan a pensar en los movimientos de quienes huyendo de la guerra tuvieron que abandonar la protección de sus hogares,

ya sean tiendas de tela, chabolas o casas, y apilarse en campos de refugiados. Reconocemos retazos de las formas de las agrupaciones nómadas de *Baal*, pero no quedan ya rastros de jaimas; identificamos algunas de las estructuras de *Via Recta* y *Damasco*, pero sin orden ni equilibrio. Las formas en rojo sangre de los *Décimos* vigésimo segundo, vigésimo octavo y vigésimo noveno están extraídas de los cuadros dedicados al templo de *Baal*, pero donde en la *Suite* había alegría ahora hay un dramatismo que lleva a pensar en altares de sacrificios. Resulta muy ilustrativo que sean precisamente *Bosra* y *Petra* las series de la *Suite* que en los *Décimos* se echan en falta. Inspiradas por las ciudades de Siria y Jordania, estas colecciones nos muestran las figurillas que surgieron de *MOVUNT* y que a lo largo de las décadas hemos visto habitar todo tipo de estructuras, conviviendo con los restos, respectivamente, de las ciudades romana y rosa. Son esas figurillas, las personas que vivían ahí, su gente que ya no está ahí, las que faltan.

Para cuando Alexanco pintó *Los treinta décimos* hacía ya unos meses que trabajaba en la serie *Diálogos*, unos cuarenta cuadros cuya factura recoge los métodos de trabajo iniciados en algunos lienzos de las series *Damasco (XIII y XV)* y *Baal (X y XII)*. Todos constan de las mismas tres capas: sobre un collage elaborado con restos de tramas y cuadros antiguos, unas pocas pinceladas contundentes y cargadas de materia y, entre unos y otras, veladuras que como cristal empañado dejan entrever el pasado a través de las pinceladas del presente. Diálogo entre *tiempos* a través de una espacialidad velada por *el tiempo*.

La ciudad de Bosra causó un impacto profundo en Alexanco, que frecuentemente relataba anécdotas que le habían acontecido allí. Desde su fundación en el siglo XIV a.C. hasta el siglo XIX, Bosra fue frecuentemente capital de poder (nabateo en el siglo II a. C., romano en el siglo II, bizantino en el siglo VII...) y a finales del siglo XX era una ciudad habitada en que sus gentes convivían con naturalidad con los restos sedimentados a lo largo de los siglos en su entorno. Durante su primera visita en 1998 con Nieves González, una familia les invitó a té en su casa, un chabolo de uralita, telas y piedras. Delante del refugio, unos capiteles jónicos de basalto negro, restos de la ciudad romana, marcaban las lindes de su territorio conformando un *porche conceptual* que utilizaban como estancia. Una década más tarde el pintor encontró la zona perimetrada: se había echado a las gentes que allí vivían y se cobraba la entrada. Alexanco contaba desolado aquella nueva muestra de la insistencia de la especie humana en convertir cualquier lugar con restos de otros tiempos en parque temático. Viene a la cabeza la pieza *Broken Circle-Spiral Hill* de Robert Smithson (1971) que tanto influyó al joven Alexanco, y el fracasado intento de perimetrar el parque vecinal en que el artista había convertido lo que fuese descampado cubierto por restos de glaciares y desechos

industriales y cobrar la entrada. Lástima que el vecindario de la ciudad siria no hubiese contado con las herramientas con las que contó el vecindario de Emmen. En cualquier caso, aquellos restos romanos que formaban parte del mobiliario de las chabolas en Bosra, hechas a su vez de restos de materiales modernos, tocaron profundamente a Alexanco y le motivaron los *Diálogos*.

Retomando la sugerencia del pintor de avanzar de adelante a atrás, empezamos por los brochazos cuajados de materia de la última capa. Llama la atención que están, utilizando una expresión del pintor, *pintados con las tripas*. La primera vez que se la escuché estábamos delante de *Las meninas* de Velázquez (1656), yo era aún estudiante universitaria. «Se dice que Velázquez pintaba con la cabeza y Goya pintaba con las tripas. Fíjate en la línea ancha del marco del lienzo representado dentro del cuadro: Velázquez metió la brocha en el bote y, ¡zas!, de una sola pincelada de arriba a abajo la trazó. Eso solo puede hacerse desde las tripas». A continuación me llevó ante el perro enterrado de Goya (1823): «Este cuadro Goya lo pensó con la cabeza. El perro lo pintó con las tripas, pero el cuadro lo pensó antes con la cabeza». Los orígenes de Alexanco como pintor: horas estudiando cómo Velázquez y Goya habían pintado sus cuadros, horas analizando las pinceladas de ambos maestros. Diálogos entre pasado y presente dentro de los *Diálogos*.

Volvemos a los cuadros; esta vez prestamos atención a la capa intermedia de veladuras, herramienta clásica para producir la ilusión de profundidad (espacio) y movimiento (tiempo). Espacio y tiempo. Dándonos uno y otro contemplamos los cuadros a distancia y sin prisa. Resultan emocionantes; se dirían fragmentos de escenas más grandes vistas a través de una lupa que evocan momentos. No sabemos qué momentos, pues son del pintor, no nuestros, pero están ahí. El perro de Goya está semienterrado aunque no podamos determinar el material que le cubre. La mano de María Agustina Sarmiento se mueve aunque no se desplace. Los cuadros de Alexanco evocan momentos aunque no sepamos de qué momentos se trata. ¿Tramas trazadas con una IBM7090 enmarcadas por recortes (construcciones) y pinceladas que nos llevan a evocar? ¿Lugares e imágenes que evocan momentos?

Cuando en 1969 Alexanco se metió por primera vez en las tripas de un ordenador, quedó sorprendido al reconocer allí algunos de los más hermosos sistemas intelectuales desarrollados por nuestra especie a lo largo del tiempo y nunca dejó de prestar atención a cuáles eran las herramientas, frecuentemente con siglos de existencia, que iban siendo incluidas en el diseño de las nuevas generaciones de máquinas. No tanto a lo que se podía hacer con las nuevas máquinas, como gracias a qué se había podido conseguir el nuevo avance. En 1985 James J. Murphy, presidente entonces de la Asociación Internacional por la Historia de la Retórica (International Association for the History of Rhetoric) dio una conferencia en el Departamento de Computación

<sup>42</sup> José Luis Alexanco, conversación con Alfonso de la Torre el 7 de febrero de 2020, Catálogo de la exposición *Ejercicio Temporal 1964/2020*, Sala Alcalá 31, 10 de septiembre - 1 de noviembre de 2020, pág. 178. Disponible en red.

de la Facultad de Matemáticas de la Universidad de Michigan. Hacía poco más de un año que había salido al mercado el primer ordenador Macintosh, y su estructura interna tenía revolucionada a la comunidad matemática especializada en computadores. El profesor Murphy (University of California at Davis) explicó que el sistema de almacenamiento utilizado en las tripas de los Macintosh estaba basado en una de las artes inventadas en la Grecia clásica que llegó a Europa como parte de las artes de la retórica: el arte de la memoria. Asociamos nuestros recuerdos a imágenes y lugares que luego manipulamos para asegurarnos de que no se borren. Los *Diálogos* de Alexanco.

«No soy yo hombre de tanto ingenio como Temístocles para preferir un arte del olvido a un arte de la memoria, y doy las gracias al famoso Simónides de Ceos, de quien dicen que fue el primero en inventar un arte de la memoria (*artem memoriae*). Pues cuentan que estaba cenando en Cranón de Tesalia, en casa de Escopas, hombre rico y noble, y había cantado una canción que había compuesto para él, en la cual, a modo de ornamento, como hacen los poetas, había escrito muchas referencias a Cástor y Pólux. Escopas, con gran mezquindad, le dijo que le pagaría la mitad de lo acordado por aquella canción; que si le parecía, pidiera el resto a los Tindáridas, a quienes había atabado en igual medida. Poco después, según cuentan, avisaron a Simónides para que saliera, pues dos jóvenes estaban a la puerta y le llamaban insistentemente. Se levantó y salió, pero no vio a nadie. Entretanto, la habitación donde estaba cenando Escopas se derrumbó, y él y sus parientes murieron aplastados. Cuando los suyos quisieron enterrarlos y no pudieron reconocer los cuerpos de ningún modo, dicen que Simónides, como recordaba en qué lugar estaba cada uno tumbado cenando, fue capaz de identificarlos para que los sepultaran. Esto fue, cuentan, lo que hizo que advirtiera que el orden es lo que más luz trae a la memoria» (Cicerón, 46 a. C.<sup>63</sup>).

Simónides de Ceos (556-468 a. C.) fue un filósofo presocrático y uno de los poetas líricos más admirados de la Grecia clásica. Además de atribuírsele la invención del arte de la memoria, se dice que fue el primero en darse cuenta de la similitud entre las artes de la pintura y la poesía: artistas de una y otra arte piensan en imágenes visuales. En el primer caso las plasman en dibujos, en el segundo en poemas.

«Simónides llamaba a la pintura poesía silenciosa y a la poesía pintura que habla; las acciones que la pintura describe una vez

han sido ejecutadas, las palabras las describen una vez han sido realizadas» (Plutarco, s. I<sup>64</sup>).

Durante sus viajes a Siria, Alexanco estableció estrechas relaciones con la comunidad de poetas sirios, la comunidad de artistas que más interés le despertó allí. Vimos, por ejemplo, estrofas escritas por *Adonis* (pseudónimo del poeta sirio Ali Ahmad Said Esber, uno de los favoritos de Alexanco) aparecer en *Percursum*.

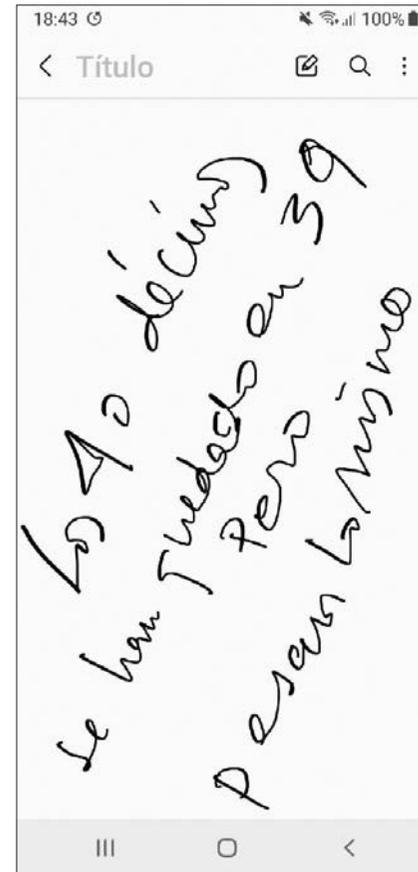
Los cuadros de la serie *Diálogos* son fragmentos de poemas visuales. Cada uno de ellos codifica mediante un diálogo entre distintas herramientas una memoria del viaje que durante los últimos sesenta años de su vida le llevó desde el ordenador a los orígenes pasando por Euclides. El resultado es emocionante. Como ya se dijo, un broche de oro con el que el pintor cerraría la carpeta de su trabajo.

#### 4. EPÍLOGO: 'LOS TREINTA Y NUEVE DÉCIMOS'

«No se me olvidó el proyecto, pero creo que no llegaré a cuarenta décimos, por lo menos con esa diferencia de años, el tiempo» (Alexanco, 2020<sup>65</sup>).

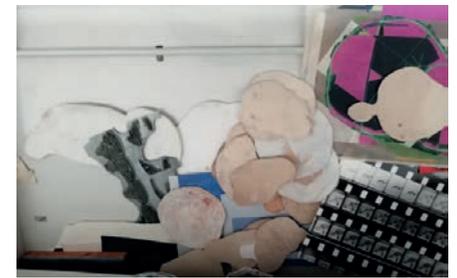
Para José Luis Alexanco fue siempre tan importante el proceso como el resultado final. El proceso individual de cada pieza (cuadro, escultura, fotograma...) y el proceso total de un proyecto (serie de cuadros, familia de esculturas, película...). Si se quiere *entender* su pintura es imprescindible entender su manera de trabajar.

Diez días después de que Alexanco falleciera, su hijo Martín me mostró algunas de las cosas que el día anterior había visto en el estudio de su padre que le habían gustado especialmente. Lo primero que hizo fue encender el ordenador y mostrarme la simulación que el pintor había hecho, con todo detalle y reproduciendo paso a paso las etapas que en principio tenía planeadas seguir, en la nueva serie de nueve cuadros en que trabajaba cuando murió. La pieza digital era magnífica. Con un lenguaje y precisión que me recordaron a mi propio padre, ingeniero como él, Martín me fue explicando, mientras manipulaba con el ratón con la misma soltura con que lo hacía su padre, cómo este había construido, capa a capa (mientras hablaba la iba quitando y poniendo de nuevo para ilustrar sus explicaciones), el modelo virtual. Después me llevó frente a los nueve lienzos, todos ellos ya preparados con ayuda de otro de sus hijos, Pablo. Todas las dis-



Alexanco, nota escrita en su teléfono (2021).

tintas etapas del proceso que acababa de detallarme y mostrarme virtualmente en el ordenador, estaban plasmadas allí. Algunas telas tenían tan solo las tramas subyacentes pegadas encima; en otras, sobre este fondo Alexanco había empezado ya a construir con recortes, y siempre pegando, el collage espacial sobre el que luego pintaría. Pasamos un buen rato estudiándolos, fijándonos en los detalles, analizándolos por detrás, de canto... Encontramos, incluso, las viejas y usadas plantillas de cartón, sucias de pintura pero en perfecto estado de uso, que llevaba años utilizando para



Alexanco, 2021.

pintar rodajas y las herramientas con las que desde joven destripaba las máquinas, que heredaría su hijo Andrés.

Allí estaba, recogido en unos cuantos metros, el método de trabajo de Alexanco. Miré los distintos collages, los restos de antiguas obras esparcidos por las diversas superficies, los recortables apilados aquí y allá, las telas preparadas... Según el modelo que habíamos visto en la pantalla del ordenador, dos de los lienzos ante mis ojos estaban ya listos para recibir los acrílicos (Alexanco pintaba con acrílicos).

<sup>63</sup> Cicerón, *El orador (A Marco Bruto)* II-86 (46 a. C.). Traducción de Marcelino Menéndez Pelayo, 1927.

<sup>64</sup> Plutarco (50-120), citado en *Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting*, Rensselaer W. Lee, *The Art Bulletin* 22-4 (1940), 197-269.

<sup>65</sup> José Luis Alexanco, conversación con Alfonso de la Torre el 7 de febrero de 2020, Catálogo de la exposición *Ejercicio Temporal 1964/2020*, Sala Alcalá 31, 10 de septiembre - 1 de noviembre de 2020, pág. 178. Disponible en red.

Me fijé especialmente en ellos. Una vez más, las respuestas dieron paso a una nueva pregunta: ¿cómo conseguía Alexanco dar vida a todo aquello con unas cuántas pinceladas finales? Un cuadro para que funcione ha de contar un relato, un relato que nos entra por los ojos pero que no deja de ser un relato. Aquellos

lienzos casi terminados no decían nada. Estaban completamente inertes, completamente mudos. Sin embargo, una vez terminados los cuadros de Alexanco vibran como si tuviesen luz propia. ¿Cómo conseguía Alexanco despertar todo aquello con unas cuántas pinceladas?

## ANEXO: 'LOS DÉCIMOS'

