

MOVIMIENTOS, 1964-1969

[CONMOCIÓN ENTRE EL SILENCIO DE LA VIDA DIARIA]

Su primera exposición individual data de 1965, en la madrileña galería “Círculo 2”. Defendido temprano por el crítico y artista Juan Antonio Aguirre, este observó que sus primeras filmaciones de 1964, ahora mostradas, eran inconclusas y viajeras *ad infinitum*, “obras abiertas al mismo pintor, que selecciona las imágenes más convincentes; algo así como una disciplina (...) un fundamental dinamismo visual (...) inspiración procurada desde dentro”. “Parecían prorrogables hasta el infinito”, acertaba Aguirre en aquella inconclusión que mencionaba este futuro: pues podríamos sentenciar, ya en hoy, fueron el germen generativo de su magna obra fílmica “Percursum” (1964-2020), con música de José Tejera Osuna. Devenida “Percursum” una tarea obsesiva que le ha ocupado toda la vida creativa y en cuyo interior se entrecruzan fragmentos de aquellas películas junto a la germinación, variación o transformación, de las formas que constituirán su ser de artista. En 1966 y 1968 mostró sus obras en la londinense Drian Galleries, y de nuevo Aguirre observó estábamos ante una figuración “nerviosa, resbaladiza y relampagueante”, alejado de todo lo que sucedía en España, reaccionando contra todo lo vigente. Figuración en tentativa de disolución, preocupación del artista era la narración de una nueva dimensión espacio-temporal inscrita en lo abierto y modificable, obras abiertas al mismo pintor. Ida y vuelta, pues, sobre su pensamiento, teniendo un punto de inflexión en su temprano reconocimiento en la sala que le dedicó la IX Bienal de São Paulo (1967).

Y, observemos su misterioso primer retratado en nuestra exposición, la pintura “Soldado y reflejo” (1965), será Darío Villalba. No parece extraño ver de espaldas frente al azogue a ese otro artista de intensidades, emisor de imágenes de entropía y dolor con frecuencia encerradas en flujos ambarinos. Ese retrato de cuerpo-bulto informe no está lejos de sus “Roques” y “Arenas”, o piezas de poliéster como “Movimiento Transformable IV”, o “Mouvnt plata” (1968).

Reconocida por Alexanco la dificultad de abordar las explicaciones, refería que su trabajo de aquel tiempo se centraba en ese “proceso de transformación, de evolución”, que se apartaba “del camino normal de distribución y exhibición de obra de arte (...) ya se le inventará un nombre nuevo”. Visitante del Londres de los sesenta, donde admiró las obras de Francis Bacon y Frank Auerbach, contemplando “Movimiento Transformable V” (1968) otro asunto a referir son los encuentros de algunas de estas obras con el molde como matriz de fantasmas, en viaje entre lo cóncavo o lo convexo y la ambigüedad cinestésica, que puede mencionar a Duchamp.

Movimientos retornantes encarando el presente, fósiles fugaces, representación del ser humano “prisionero de su aislamiento y soledad” y frecuentación de títulos en aquel tiempo que expresaban la presencia de la gente, así sucede con sus serigrafías: “Grupo” (1964) o el ciclo “Sobre la gente” (1965). Otras temáticas de esos años referirían un cierto viaje embargado entre la surrealidad: mención al sueño, tal sucede en “La sonámbula” o “Los tres sueños” (1965). Frecuentador del aprisionamiento de las figuras con frecuencia entre planos, el *cloissonné* de figuras en el dulce encierro del metilo, la angustia del encapsulamiento o un cierto aislamiento en un techo insalvable, como sucede en “La bóveda”, o bien la prisión real: “Prisioneros” (ambas en 1965). En otras ocasiones el traspase, en sus palabras, de unas estructuras cúbicas a otras, como si la salida fuese una nueva reclusión en el laberinto del existir, véanse “Movimiento Transformable I y III”, ambos de 1967.

Construcción y deconstrucción en su quehacer, reflexiones metafísicas trazadas mediante figuras que, frecuentemente, ofrecen el dorso al contemplador, o bien su escorzo, sucede en “Hombre y mujer rezándose a sí mismos” (1965), o inmersión en las “Sombras” (1965). Obsesión que es mencionada en la presencia de figuras como “Personaje obsesivo” (1965) y una corriente alusión a lo inapresable, lo fugaz que fluye, por ende la inestabilidad: seres que caen, giran o se dan la vuelta, también “Hombre resbalando” (1965) o “Historia de una caída” (1967).

En este punto, es importante mencionar la generación de formas, el proceso de desarrollo, transformación o mutación, que conllevan ciclos seriales que son en su seno generativos, siendo consecuente que una parte de su desarrollo posterior se sustentara acompañado de la lectura de textos en torno a la gramática generativa.

El proceso sucedido desde aquellas primeras esculturas tiene un recorrido también misterioso: las películas o su proceso en ida y vuelta hacia su traslación y conversión escultórica o pictórica, lo representado sometido a aquel encapsulamiento, una cierta prisión sensorial, antes en el fotograma, luego fragmentos de un plexiglás fosilizado en donde la figura parece encerrada en su crisálida cristalina, en lucha por un posterior desenvolvimiento hacia su formal “liberación” definitiva y casi inmediata que sucederá con ocasión de sus esculturas del ciclo “Movimiento transformable IV” o el metálico “V” (1968), ya exentas, luego su transformación en figuras homunculares con algo de esculturas de objetos de la extrañeza, misteriosas formas de difícil descripción o asimilación con objetos preexistentes en el mundo de las formas, cuando sucedan los inmediatos trabajos en el Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid.

De alguna forma las tempranas esculturas de *papier maché* que fueran construidas en 1964, luego filmadas, supusieron “el verdadero inicio”, pasaron a ser fuente de los estudios, dibujos y obras inmediatas, sucediendo después la transformación, su nuevo surgimiento.

CENTRO DE CÁLCULO DE LA UNIVERSIDAD DE MADRID- SEMINARIO GENERACIÓN AUTOMÁTICA DE FORMAS PLÁSTICAS, 1968-1973 [INFINITUD Y PROCESOS]

Temprano, en diciembre de 1968, se encontraba Alexanco en el Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid (CCUM), deviniendo uno de los artistas que mostró mayor comprensión y capacidad de desarrollo del lenguaje informático durante su estadía en él, un aprendizaje que no estuvo exento de preguntas conceptuales, inclusive la llegada a un cierto final del proceso emprendido. Sus diferentes momentos artísticos no son excepciones, sino parte de un *totus* pues la experiencia derivará enseguida hacia “Soledad interrumpida” y los “Encuentros” de Pamplona.

Explicado ya el aspecto generatriz de su quehacer, sus procesos y ciclos consiguientes van sucesivamente (auto) generándose, tras sus indagaciones anteriores con la figura humana y su conversión en el llamado “Movimiento transformable” o “MOUVNT”, que abocará de modo natural al estudio de las diversas posibilidades formales de la programación en el ordenador. El aire aplicado que ha tenido siempre, y que conserva, le hizo que fuera uno de los pocos artistas capaces en el CCUM de dirigir su trabajo con el ordenador, al haberse iniciado en su lenguaje. Su encuentro se produjo con el ordenador “IBM 360”, por invitación de Mario Fernández Barberá, colaborando con este, junto a Florentino Briones (director) y Ernesto García Camarero (subdirector).

Estuvo presente en los principales hechos relativos al CCUM. En el “Seminario “Seminario Generación Automática de Formas Plásticas” (1968-1973), a la par que su obra era incluida en las principales exposiciones relacionadas: “Formas computables” (1969); “Generación automática de formas plásticas” (1970); “The computer assisted art” (1971); “Formas Computadas-Generación automática de formas plásticas” (1971). Participando también en numerosos seminarios del CCUM de ese tiempo, entre otros en “Impulsos: arte y ordenador”, en el Instituto Alemán de Madrid (1972). También en ciertos epílogos internacionales: “Arteonica” en São Paulo (1971); “Tendencije 5” en Zagreb y “Contact II”, mostrada en Burdeos (1973) o “Computadores y humanismo”, en San Diego (1975).

En sus palabras: “por entonces empecé, desde mis planteamientos con los ‘Movimientos’, a relacionar el trabajo con los inflables y las posibilidades que me daba una herramienta como el ordenador. En los seminarios surgían temas de semiología, semiótica, estética cibernética, psicología de la percepción, gramáticas generativas...(Max Bense, Umberto Eco, Abraham Moles, etc...) que eran nuevas para mí y decidí aprender programación (‘Fortran IV’) con el método que había diseñado Florentino (Briones) para no depender de los programadores (...) me llevó a poner todo el interés en el proceso sin importar el resultado estético, en confiar

en un azar cuyos límites los contenía el programa (algoritmo le llaman ahora), al distanciamiento de la autoría, cualquiera podría producir esculturas siguiendo las instrucciones. La obra contenía una especie de esqueleto virtual”. Alexanco ha explicado que las ciento veinticinco figuras tridimensionales de metacrilato generadas desde sus investigaciones con el ordenador se sintetizarían en tres ideas básicas planteadas en seis fotografías en blanco y negro: “Historia del hombre que cae”, originó “Movimiento transformable I, III y III-bis”; a su vez, “Historia del hombre que se da la vuelta” devino en “Movimiento transformable II” y, finalmente, “Historia del hombre que corre” originó “Movimiento transformable IV y V”.

Arte para transformar el mundo, dirá Alexanco: “hay infinidad de formas porque los movimientos son infinitos, los rostros y las almas son infinitas. Entonces, ¿qué? Entonces, se operan hallazgos. El arte no pierde ese factor de hallazgo que primero es intuitivo y luego consciente”. Desde sus investigaciones crecerían nuevas ideas que desarrollaría posteriormente, quizás la más sugerente sea el planteamiento de un “alfabeto” que será otra parte esencial de su trabajo. Seguimos al artista: “Camino de vuelta, entonces, exploración incesante “de formas situadas en el espacio, que diera lugar a ordenaciones en el tiempo (...) una obra abierta, prorrogable siguiendo la ley de cada ordenación y prolongable por cada uno de sus límites”.

La investigación de Alexanco sucedió enfrentado a solas con las posibilidades del ordenador, mas esa búsqueda derivó hacia la implicación del espectador, quien podría ser capaz de interactuar. Subrayaba también que, antes que el resultado individualizado de su quehacer, lo más importante era el proceso, el corpus total del mismo y ese aspecto desplazaba su quehacer, desde la pura reflexión teórica o la investigación sobre el arte y la computadora, hacia el arte conceptual.

SOLEDAD INTERRUMPIDA [Y SONORA], 1971-1980

Obra concebida en 1971 por José Luis Alexanco en colaboración con Luis de Pablo devenía activa, pues los espectadores, paseantes entre los sucesos que acaecían (sonidos, luces o misteriosos cuerpos arrumbados primero, luego en tentativa de movimiento), parecían cumplir el precepto titular. Algunos interactuaron con las figuras, llegando incluso a abrazarlas, no siendo extraño que, con los años, esta obra habitable, vivible, evolucionase hasta concluir siendo calificada por sus creadores, en 1980, como “performance”. Y su definición o concepto variasen, *opera aperta* calificada primero de “plástico-sonora”, luego “experiencia plástico-musical”, para concluir en aquel término y el subtítulo “imagen-sonido-acción”.

Sus autores ofrecían una explicación abierta a numerosas interpretaciones, inclusive el propósito azaroso, podríamos interpretar estas preguntas, más bien, como una suma de asertos: “¿Por qué SOLEDAD INTERRUMPIDA? ¿Hemos querido romper el aislamiento que todos padecemos? ¿Proponemos una meditación individual, un viaje hacia dentro, que al final se quiebra? ¿Se trata de un juego de asociaciones entre dos palabras elegidas al azar? Dejamos decidir entre estas posibilidades, y otras muchas que ahora se nos escapan, a cada uno de los interesados”.

“Soledad Interrumpida” fue estrenada el 20 de julio de 1971 en el Centro Cultural San Martín, de Buenos Aires, con la denominación a modo de subtítulo: “Experiencia plástico-musical”, con una duración próxima a los veinticinco minutos. Siendo calificada por sus autores como una “obra plástico-sonora”, provocadora de asociaciones que quedaría luego transformada, en un proceso de aire generativo, -utilizaron el término “evolución”-, en otras representaciones bajo el título de “Historia natural”.

Experiencia al límite estrenada luego en el Palacio de Cristal de Madrid, el 6 de diciembre de 1971, exigía la presencia durante su ejecución de Alexanco y De Pablo, entendiendo que su actor principal serían los ciento treinta contempladores que se hallaban en el espacio en interacción con los sucesos del mismo, pudiendo pasear entre la complejidad de los sistemas instalados y las figuras semovientes. Era un extraño clímax el generado por la acción y esta reunión de figuras inflables, “roques” o “muñecos” los denominaron, deriva ulterior a las “Arena”.

Universo de sonámbulos, estas figuras protohumanas, herederas de sus primeras representaciones filmadas desde 1964, se erguían por el efecto del insuflamiento de aire en diversas alturas o secuencias, otrora permaneciendo temblorosas, tal respirando inanes en el suelo. En ese “espectáculo” de luz y sonido gravitaban los enigmas, fue también una proposición pues tenía apariencia irrepetible, los diversos sucesos mostraban una cohesión iluminada por acontecimientos de aire crepuscular tal destellos o fogonazos de luz, escrituras como rayos lanzados aquí y acullá, estupefacción o *hébéture*, señaló un crítico, oleadas de emociones, juegos desplegados entre el espacio y el tiempo: mundo entre sueños, narcosis agujereada con sombras. La música elevada durante la acción era, para Alexanco, antes que un acompañamiento, una necesidad, trabajo de Luis de Pablo encontrado con el bullir de los compresores de aire en tanto los espectadores paseantes ofrecían su confusión con los de goma, también sus sombras portantes, subrayando ese conjunto su aire de pertenencia a otro mundo.

Tras su estreno en Argentina y Madrid, la obra se representó, con las variantes inherentes a su carácter de “intervención” en cada espacio en: Musée d’Art Moderne, Palais Wilson, Paris (1972); Sala de Armas de la Ciudadela-Encuentros de Pamplona (1972); Bayerischer Rundfunk, Musik-Dia-Licht-Film-Festival, Munich (1972); Abbaye de Sablonceaux, Royan

(1973); Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa (1974); Université d'Ottawa (1975); Université de Montreal (1975); Université Laval, Quebec (1975) y The Kitchen, Nueva York (1980, en colaboración con la Galería Vandrés de Madrid).

Los inflables tendrían una nueva saga en las piezas que presentó en la exposición individual de Vandrés, 1974, en donde mostró unas esculturas que parecían ser congelaciones de aquellos, al proceder al relleno con arena de inflables devenidos en moldes a los que luego, tras ser *écorchés*, aplicaba resina de poliéster y fibra de vidrio que parecían derivarse del quinteto de poliéster "Movimiento Transformable IV" (1968).

No era rara esa propuesta solidificadora, el paso o viaje entre lo fluido y su fijado compacto, como sucediera en el CCUM trasvasando las diversas posibilidades de los dibujos de curvas a formas escultóricas "Mouvnt" de metacrilato. O, ha recordado a veces Alexanco, congelación del movimiento, fantasmas minerales las "Arena" con aquella aura orgánica, exvotos de la tierra, tal fotogramas extraídos de sus filmaciones de seres en movimiento. Eran dos procesos paralelos, en palabras del artista: "Continuando con la idea de una forma-origen generadora de un proceso de modificación o transformación, he pretendido, por una parte, llevar a sus límites dicha idea, generando el proceso por medio de un ordenador, y por otra construir otro de naturaleza más mecánica y desarrollo más subjetivo, teniendo así dos procesos paralelos que parten del mismo origen, cada uno de ellos condicionado por su medio de producción. En este último se parte de una forma blanda y se van construyendo modificaciones por relleno de arena. El resultado es una obra que comprende parte de las numerosas posibilidades que teóricamente formarían el proceso completo. He considerado como suficientes cuarenta piezas para definir plásticamente esta idea".

Ejerciente del diarismo visual, muchos de sus trabajos se convirtieron luego en una bitácora, grandes soportes diaristas en donde adheriría a modo de collage la memoria de lo realizado: fotografías, diagramas, planos, anotaciones, impresiones, fragmentos reprográficos, estudios diversos, rutas o variaciones sobre los mismos. Así, en veintiocho cartones quedó documentada "Soledad Interrumpida".

EJERCICIOS, 1970-2019

[A LA BÚSQUEDA DE NUEVOS SIGNOS]

Tras sus tempranas indagaciones fílmicas en los inicios de los sesenta, el paso por el Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid (CCUM) y las

experiencias sucedidas en las representaciones de “Soledad interrumpida” y en los “Encuentros” de Pamplona, José Luis Alexanco realiza un no-retorno a la pintura, pues jamás la abandonó, si bien la crítica de aquel tiempo refería con frecuencia la posibilidad de tal vuelta. Llegando los años setenta, los múltiples caminos por los que había transcurrido su obra entrecruzaban técnicas consideradas tradicionales con su encuentro con músicas y filmaciones, imágenes en diapositivas, fragmentos literarios, accionismo rayando en la *performance*, un complejo mundo creador tan pensante como desusado. Por otro lado, cuando frecuente su actividad pictórica esta se desarrollará desde una toma de posición en diferentes soportes, entremezclados los materiales incluyendo elementos del fértil collage. Por lo general técnicas sumadas: por ejemplo, serigrafía y pintura, o bien pigmentos tradicionales, con frecuencia acrílicos, junto a la adición de fragmentos reprográficos y, en otras creaciones, el raro uso de papeles fotosensibles, de calco o restos de la hechura de otras obras.

Alexanco proseguía en sus búsquedas seculares, recogiendo investigaciones ya realizadas a la par que surgían otras que le desplazarán hacia su propio futuro de artista, o bien insertará elementos procedentes de ciertos encuentros azarosos sometidos a su disciplina de pintor. Sin dejar de suponer la apertura de un nuevo horizonte, muchas de las pinturas de este tiempo incidirán en planteamientos procedentes de exploraciones previas, así han de entenderse obras tituladas “Cortes” (1969-1976) o “Rodajas” (1970), memoria del paso por el CCUM, con frecuencia su mundo diagramático devenido cada vez más abstracto, hasta convertirse su pintura en *ejercicios* de un nuevo paisaje de formas, un mundo signico con un fuerte poso escritural lo cual, es sabido, le derivará de modo natural hacia los alfabetos que tentarán otro siguiente capítulo de su obra en la exposición. Esa abstracción ordenada, alejada de sobreexcitaciones emocionales, se articulaba a modo de celdas, cuadrículas o reticulamientos, estructuras herederas de los aprisionamientos de sus personajes donde las formas eran revisadas como a la búsqueda de sus diversas posibilidades formales. Mención aparte a sus trabajos sobre papeles sensibles Valca: el encuentro con los soportes fotográficos utilizados a modo de una base pictórica, por ejemplo películas veladas, era una experiencia tentada en años anteriores. Aunque en los ochenta su voluntad pictórica sea de mayor abstracción, formas de bordes difusos frente a anteriores más delineadas, retornan ecos de sus “hombre”, “posturas”, “cápsula” o “movimientos transformables”.

En palabras de Alexanco, se producía una transformación que era semántica, volvía a referir aquello de construcción-deconstrucción en su pintura: “toda nueva exposición supone, en cierta manera, una destrucción de lo anterior. Sin embargo, no reniego de lo que hice antes. Ahora me he propuesto una liberación -nada compulsiva, por, otra parte- de lo que venía haciendo. Antes programaba unas series de dibujos funcionales que ahora, sin embargo, llamo signos, y que ahora manipulo (...) en aquellos signos hallo, por decirlo así, mi fuente de inspiración estética, que, por otra parte,

se da como por añadidura. Al ver aquellos dibujos -estos signos- compruebo que cada uno tiene una suerte de historia personal y una cantidad de ambigüedad suficiente como para su sometimiento a un nuevo tratamiento estético que ahora pasa por la subjetividad”.

“Ejercicios”, es una reflexión sobre el uso de lenguajes diversos y sus propiedades, desplazada a una cierta poética semiótica y estructural, con un fuerte componente metapictórico. Asumiendo que pintar es establecer un sistema autónomo de relaciones estructurales y la elevación de un territorio de energía, mediante una constante investigación e interrogación sobre las diversas propiedades visuales encontradas en la obra hasta deslizarse a un lugar fronterizo: el espacio que resulta del encuentro, o quizás del interregno, entre esos signos o formas que, comunes, portan un aire diferenciado. En tanto, combinados de un modo imprescindible, establecen diversas cualidades sígnicas introduciendo alteraciones perceptivas en múltiples direcciones, pues construye y deconstruye mencionándose o quizás fuese mejor subrayar que ejerce su quehacer construyendo y deconstruyendo (y, se dijo, mencionándose).

Si contemplan obras como “Corrección” (1975) o “Tachaduras” (1977), superponiendo imágenes de obras del pasado sobre las que pintaría nuevamente, se observará el velado de dicho tiempo que fue y, en tal semejanza negación creadora, establecía el imperio de nuevas formas o estructuras, analizándose el extenso repertorio de posibilidades, ello explica que el arco temporal de obras se sustente en indagaciones pasadas. Así sucede en: “Aiwa” (1969/2018); “Indien” o “Āwo” (1970/2018) y “Wi” (1970-2019). Con mayor preminencia de la escritura nerviosa y algo de automatismo, sucede en: “Ako” (1977/2018); “Agar” o “Yog” (1977-2019); “Ja” (1996-2018) o “Tá” (1996-2019). Complejizados, tal vemos en: “Kali” (1999-2018) o en “Ako” (2004/2018). Redes con aire celular, organicistas, a veces desplazándose entre lo compacto y lo fluido, así: “Ovi” (1997-2019). Con aire atmosférico, formas parecieren en sueño de vuelo, como: “Ee” (1996-2019) o “Nai” (1998-2019). ¿Significado de esos títulos? Son emblema de lo inexpugnable, nombres crípticos este tiempo derivados de formas diversas de afirmar, “sí”, en lenguas diferentes. En otras ocasiones compuestos con palabras diversas unidas en el mismo título, idiomas distintos. Propuesta de extracción de significados: titular-para-no-titular, significar escapando de los conceptos y, así, parecía Alexanco evitar distracciones, concentrar la pintura afirmando sus fenómenos visuales y ejerciendo revisiones formales que eran consideradas, entonces, por el artista, como “Ejercicios”.

DÉCIMOS, 1998-2018

[OTRA VEZ EL TIEMPO]

Medida de la vida. Y algo de *environment* tiene este duplo-conjunto de “Décimos”, diez frente a diez, polípticos alineados en la sala central de Alcalá 31, a modo de un pasaje que ocupa un lugar simbólico que es recordatorio de cómo buena parte de los procesos anteriores de Alexanco permiten explicar estas pinturas, resumen su quehacer. Summa del decir y laberinto, el artista estableció en un croquis de esta exposición una flecha sinuosa, tal ebriedad conducente marcando el “viaje”, necesaria senda hasta arribar a los polípticos, cronológicamente el segundo y el tercero de sus “Décimos”, luego a la ensoñación de la sala oscura donde palpita “Percursum”. Desde los sucesos del exterior, hacia el verdadero interior de la pintura.

Recordándose ahora cómo, a partir de los años noventa, asistimos a grandes formatos y a títulos que parecen portar mayor legibilidad. Quizás evocaría su encuentro juvenil con el expresionismo abstracto, su admiración por Motherwell, a la par que, sin escapar de una base dibujada, las obras suponen una eclosión del color, semejare bullente, que no reniega de aquel fuerte componente de introspección energética que indeleble queda en sus pinturas, mas también pareciendo sentenciar cómo toda su pintura ha sido elogiadora del proceso, aquellas formas o figuras dadas de donde surgieron. A veces desde un pequeño formato o asunto que le interesó, vuelven para instalarse en la lona sobre la que crece un mundo nuevo de transformaciones que parece ser corolario: tramas, superposiciones, confluencias de coloridos, estudios cromáticos, pautas rítmicas, compartimentaciones, indagaciones formales, variaciones, confluencias de oposiciones entre elementos más organicistas u otros de mayor estructuración e, incluso, la mención de ciertas zonas por las que pasó eventualmente, como algunas de considerable rigor geométrico. Todo ello conducirá, es sabido, a la *aparición* de un conjunto de nuevas formas que, aun siendo nuevas, conservan la memoria del transcurrir de su vida de artista, en un proceso que parecería no concluir.

Los primeros anteriores “Diez Décimos” (1980), surgieron tras realizar su trabajo con el alfabeto de la Constitución. Para construirlos partió de la superposición de dos cuadrículas de diferente anchura, una correspondiente con las pinturas, en tanto la otra, formada por ochenta y ocho pliegos de papel japonés, determinaron la medida final. Las palabras de Alexanco prosiguen: “establecía dos secuencias numéricas que también superpuestas definían unas bandas verticales vacías que suponían silencios. Desde el principio pensé en realizar, dejando tiempo por medio, los ‘Veinte Décimos’, ‘Treinta Décimos’ y ‘Cuarenta Décimos’, interesado en ver lo que le sucedía a la misma estructura con el paso del tiempo (otra vez el 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’ es 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 periodo (...). No se me olvidó el proyecto pero creo que no llegaré a ‘Cuarenta Décimos’, por lo menos con esa diferencia de años, el tiempo”. Las anotaciones que, a modo de apuntes procesuales, conserva el artista, sirven para comprender algunas de sus intenciones, casi como un *atlas-Alexanco*: “superposición de estructuras”; “alternancia de colores”; “intercalación colores neutros”; “bandas de silencio” (remarcado); “tamaño condicionado elementos estructura”; “destrucción estructura original, reparto de espacios” ; “ganar terreno y respetar accidentes”; “desintegración ordenada” (con interrogación); “densidades crecientes y decrecientes”; “análisis de densidades y frecuencias”; “los datos se transforman en color”; “saturación”; “azar a nivel medio”; “vida propia” y “hacia residuos de lo que no se ve del soporte”. Y otra anotación inquietante: “silencios aumentar al progresar la secuencia ¿acabarán con ella?”.

Un suceso ubicado entre el pensar y crear, elogiando el poder inmemorial del silencio.

CONSTITUCIÓN, 1978

[ALFABETO ALEXANCO: EL IMPERIO DE LOS SIGNOS]

José Luis Alexanco recibió aquel 1978 el encargo de realizar la Edición Príncipe de la Constitución Española, publicada por la Editora Nacional. Esquivó para ello los rituales al uso, no pretendió ilustrarla y, así, una vez más alejándose de lo complejo tentaba lo, en apariencia, sencillo, basando la belleza del libro en su simplicidad y calidad técnica, creando para ello un tipo de letra, un *alfabeto-Alexanco* que era sin adorno, basado en el uso de la cursiva e inspirado en la marca de agua de los papeles consultados. Como es frecuente en su obra, fue importante el trabajo más capital resultó el proceso y el complejo destilamiento de variaciones y posibilidades surgidas que derivó luego hacia su obra, como mostró que la investigación resultante, bajo el título de “Alfabeto para una Constitución”, se presentara por vez primera en la galería Vandrés, en 1978, con el subtítulo de “Pinturas y dibujos 1978”, era pues, no tanto un mero alfabeto como la investigación sobre él. “Desarrollo de un desarrollo”, quiso llamarlo, nueva indagación sobre el movimiento y la variabilidad: “basada principalmente en determinados temas que han sido objeto de transformaciones, deformaciones o evoluciones...es decir, en cambios o ‘movimiento’”. El alfabeto latino sería el punto de partida donde la “relación trazo-espacio contribuya a hacer legible el mismo”. Alguna vez señaló misteriosas frases que llamaron su atención, de aquel texto capital: “Los españoles son

mayores de edad a los 18 años”; “Asimismo, tienen derecho a entrar y salir”; “La ley regulará las peculiaridades propias” o “Quedan exceptuados de lo dispuesto”.

Claro, no es preciso señalar que, ya desde 1964, sus obras no son solamente imágenes sino, también, un palimpsesto de escrituras, una suerte de modelos para armar imágenes en donde las instrucciones, las letras y números, croquis o signos, guías del trabajo, forman parte sustancial de la obra, alfabeto o aquel *atlas-Alexanco*. Abordando nuevos alfabetos trastocaba las palabras y desmaterializaba sus signos en imágenes. Es evidente que su obra no se comprendería sin el signo que conocemos por letra, antes que la máscara fulgurante de la palabra. Al cabo, toda su obra ha sido decir, tentativa de expresar mediante signos el movimiento, la conversión de sus ideas al lenguaje de la computadora, la palabra emplazada a la teatralización de su creación en “Soledad Interrumpida” y la consideración de un mundo pictórico deudor de una grafía pictórica.

Eleva los signos, trastornados, al(i)terados, en aire de nuevo alfabeto, otrora tal surgiendo la letra entre la bruma como tentando una luminosa obscuridad, signos vertidos en el plano de la tela con auras, como si sucediere el hallazgo de una antigua escritura de alguna civilización perdida, portadora de un inmemorial lenguaje desconocido. Nueva elevación de signos ensamblados, alterada escritura que dudase o tachase sobre lo escrito, las esquirlas de la letra en vuelo del espacio pictórico, reescritura de lo ya anotado, como Artaud el paroxismo de la letra. Alexanco es un nuevo vidente, pues ve un nuevo lenguaje deslizado en sus signos ocupando telas o papeles.

La letra había sido objeto permanente de su atención, pensemos en la proyección de los textos de Julio Verne, procedentes de “Miguel Strogoff”, en representaciones de “Soledad Interrumpida”. Y también lo había anunciado temprano, era 1969: “Arte como lenguaje, y su capacidad de comunicar, la posible transformación del futuro de esa realidad histórica. Un replanteamiento de la estructura semántica de la plástica, partiendo de la construcción de un ‘alfabeto’ -sistema de signos- el trabajo que me ocupa desde 1965, fecha en que partiendo de formas expresionistas comienza un sistema de síntesis y análisis, pretendiendo llegar a unidades elementales -elementos mínimos- susceptibles de ordenación para dar lugar a frases capaces de comunicar determinadas historias”. En 1977 advertía de una radical transformación semántica de su pintura: “Al ver aquellos dibujos -estos signos- compruebo que cada uno tiene una suerte de historia personal y una cantidad de ambigüedad suficiente como para su sometimiento a un nuevo tratamiento estético que ahora pasa por la subjetividad. Ya no copio ninguno de ellos. Esta exposición no está compuesta de cuadros hechos mediante las pautas de un programa producido por un computador. Ahora utilizo unos signos previos que han pasado por la experiencia la computadora y por otras experiencias. Vuelvo a interesarme por la estética de una manera directa, por la recreación, (se

ha producido una mutación) en el plan semántico. Lo que pasa es que aquellos signos han cambiado de significado”.

Contemplando estas pinturas o cartones procesuales de 1978 inferimos que parecen estar en lo leve, como esos que titula “Notas” (I y III), en tanto en otros los signos forman pautas, alineados en variaciones, es el caso de “Ejercicio” (I y II). En otras ocasiones, la apariencia de la letra deviene bucles, parecieren desplazados a la incomprensión como textos remitidos a la inversión del azogue: “Ejercicio II” o “Notas II”. Abecedarios ¿prisioneros? en retículas: “ABC...” o “Abyes III”. Otras obras de ese tiempo, como “Ubicación” o “Stripe sustitución”, viajarán entre la presencia y la desaparición, textos de la sabia miopía, bien por su reverberación pictórica en el plano o quizás mención al aprender y desaprender, en una densidad que acentúa la ilegibilidad: “Dieciocho años” (seguimos en 1978), será un caso. Tiene algo de didáctica subvertida este *alfabeto-Alexanco* que parece referir la existencia de una tensión entre la letra y las imágenes tal una confrontación, quizás una conspiración cuyas esquirlas compondrán esas “Lecturas al azar” (1977), como rezará el siguiente capítulo. Elogiando tanto la persistencia como la fragilidad, este ciclo de obra parece quedar tentado por el temblor erigido desde ese alfabeto, tal una misteriosa voz propia alterada o levemente transformada. Mas también por la palabra jamás pronunciada.

LECTURAS AL AZAR, 1977-2019

[DESTRUIR-CONSTRUIR]

“Redes” (1982) o “Signos calcados” (1977), son títulos de obras presentes en este capítulo, que lo toma de una de sus pinturas: “San Francisco o lecturas al azar” (1977), evocadora de su estadía norteamericana, a la par que retorna la mención-consecuencia de sus anteriores reflexiones en torno a los textos y signos. Interés por las anotaciones en los márgenes, arden las imágenes clamantes a su anhelo de sentido, deslizadas entre lo complejo y lo de apariencia leve, lo que queda oculto, los signos que fueron extendidos y lo que semeja un soplo que tan solo elevó unas mínimas estructuras. Pues siendo, pareciere Alexanco, frecuentador de lo complejo, es capaz también de aliviarlo hasta alcanzar un aire tentador de la detención en el transcurrir del saber, devolviéndonos hacia otro espacio de reflexión, aquellas bolsas de silencio *rothkianas*. Al cabo parece subrayar Alexanco, hablar y callar no son extremos sino un mismo lenguaje fértil, pues su quietud temblorosa en aquel antifonal cuadro re(c)ticular ahora expuesto es tan importante como la voz o, tal sucede en “Signos” (1977), la sombra de las formas relevante tanto como la apertura de la obra, algunas líneas y planos aproximándose justamente al borde de la luz. Meditación pues

sobre las formas y el espacio, eso que conocemos como lo visible, es su trabajo, sin dudarlo, indagación en torno a la naturaleza inmaterial de la idea, ésta creciendo entre dichos interrogantes permanentes en universo de equívocos. Analogías o relaciones, viaje entre lo que pareciere ser construcción y deconstrucción de las formas, las tensiones derivan a un mundo de singulares fuerzas que parecen iluminarse unas a otras, modificándose en tal permanente mutación que hace compatible un cierto hermetismo con lo que, a veces, se presume es postrer revelación. Viajero en pos de la totalidad, una suerte de concentrada expansión aun a sabiendas del consabido fracaso que supone concebir una imagen, es éste un camino presidido por coherentes mutaciones, hasta bucles, rutas e interrelaciones que fueron y vinieron generando su obra, lo que estuvo o lo que fue imprevisiblemente transformado.

Algo debe guardar el abismo de nuestro común origen, todo semeja ser efímero y cambiante, pareciendo así Alexanco concluir que el mundo de su pintura surge desde la aparición resultante del movimiento de los opuestos, en la renuncia a los propios ojos sucederá la apertura de horizontes de la limitada visión. Muchas de sus preguntas son realizadas al límite y mencionan aquel esfuerzo en torno a la aparición y presencia de las imágenes en el espacio de la pintura, desplazados quedamos en el complejo enigma de lo visible.

Su titánico esfuerzo por revelar formas tiene un aire de aporía, pues sugiere el relato de lo inasible de la representación, quizás de ahí venga aquella mención a cómo un trabajo supone la destrucción también de lo anterior, otras nuevas lecturas generadas incesantemente. Tarea creadora de oficiante en concentrado pensamiento frente al espacio, desde dentro, obsesivo y disciplinado, trabajo que ha emergido a consecuencia de un quehacer declarada y gozosamente entrópico, un viaje del pintor, ya se dijo obsesivo, en torno a sus propias reflexiones. Imagen así sobrepasando la fragilidad, tentando ser revelada, manifiesto fulgor y fuente de energía, gravitan los enigmas pues Alexanco no ha cesado de referir cómo el pensar creativo y la antedicha tentativa de su revelación es, en esencia, un acto de hondo contenido poético.