

Mostrar i dir – dibuixar i escriure

Gregor Stemmrich

Per a Lawrence Weiner, el dibuix és un component indispensable de la seva activitat com a artista. Ja feia dibuixos abans de desenvolupar, a finals dels seixanta, l'ús d'aquest mitjà en el llenguatge de la creació artística, i mai no ha considerat que l'existència lingüística de les seves obres fos una raó per deixar de dibuixar; ans al contrari, el llenguatge, com l'escriptura, ha esdevingut un component natural de la seva activitat com a dibuixant. Els dibuixos de Weiner tornen obsoletes les nocions tradicionals sobre la puresa del mitjà artístic, ja que sovint la part dibuixada es combina amb una part escrita, a més d'elements enganxats, estampacions i diversos mètodes d'acoloriment. Així, podem plantejar-nos la pregunta de si, a l'hora de categoritzar aquestes peces, és preferible parlar d'«obres sobre paper» o de «dibuixos» i, com que la decisió artística que primer ens crida l'atenció és la de l'elecció del paper (pàgines arrencades de quaderns, fitxes, papers de diversos tons), gairebé ens sentim inclinats a anar un pas més enllà i parlar d'«obres *amb paper*».

Una ullada als primers dibuixos de Weiner pot ser il·lustrativa per entendre la seva evolució posterior. A mitjans dels anys seixanta, Weiner va realitzar els anomenats *Propeller Paintings*, a més de dibuixos amb la mateixa configuració, basada en la carta d'ajust d'un canal televisiu nord-americà. Ara bé, en comptes de reproduir la imatge amb meticulositat o d'introduir-hi elements de desfamiliarització estètica, Weiner va tractar-la com un element absolutament variable pel que fa a la forma i el color. Tot i la seva vinculació a la iconografia popular, no era art pop; tot i l'exactitud geomètrica de la imatge original, no era minimalisme ni *hard-edge*, i, tot i les múltiples variacions, tampoc no era pintura sistèmica (*systemic painting*). Això evidencia un tret essencial de la manera com Weiner encara el dibuix: la seva tendència a utilitzar símbols gràfics abstractes, extrets de diversos contextos, per tractar assumptes artístics, variant-ne lliurement el significat.

Hi ha una altra sèrie de dibuixos de Weiner, de mitjans dels anys seixanta, que a primera vista produeix la impressió contrària. Són peces realitzades sobre paper mil·limetrat, i utilitzen l'estructura reticular com a pauta. En alguns casos hi ha ratlles traçades a mà o paraules manuscrites, cosa que crea una estructura formada per línies o espais més foscos; aquests dibuixos, tot i respectar la quadrícula, demostren que l'important no és omplir la pauta de manera coherent (és a dir, acceptar-la incondicionalment com a requisit estructural). El paper mil·limetrat és una pauta iconogràfica i cultural coneguda,

com també ho és una carta d'ajust, però la quadrícula és present en el paper de dibuix. La relació entre les pautes i el procés de variació lliure gira entorn d'aquest fet i obre la possibilitat de donar el mateix tractament, en el mitjà del dibuix, a les línies traçades a mà i a les paraules manuscrites.

Com que les obres de Weiner poden muntar-se materialment, tot i que no és necessari fer-ho, i a més es poden comunicar tant oralment com per escrit, no depenen d'un tipus de presentació específic. Si alguna s'ha d'exhibir públicament, Weiner es reserva el dret a decidir la forma de presentar-la, en funció de la peça mateixa i de la situació que l'envoltarà. En general, la importància de la presentació rau en la naturalesa del disseny gràfic i en la seva relació amb el suport material o el mitjà de difusió (targeta d'invitació, cartell, catàleg, pancarta...). Normalment, el disseny gràfic de les superfícies arquitectòniques i del material imprès es basa en dibuixos preliminars, però només en la mesura que s'hi inclouen especificacions sobre la dimensió, la tipografia, el color, les mides i altres característiques; és a dir, els dibuixos preliminars no pretenen tenir un valor intrínsec, sinó que serveixen per convertir aquestes especificacions en l'edició o el disseny arquitectònic que corresponguin.

El dibuix TURF, STAKE, AND STRING (1968), en canvi, sí que pretén tenir un valor intrínsec. Tot i que per la seva forma gràfica es correspon amb una obra muntada el mateix any per Weiner en un espai exterior del Windham College, a Vermont, el dibuix de STAPLES, STAKES, TWINE, TURF no era un mer dibuix preliminar, prescindible un cop completada la construcció material de l'obra. Va ser llavors quan Weiner va decidir que les seves obres podien existir lingüísticament en forma de *statements* i que podien (tot i que no era necessari) ser realitzades materialment. A diferència d'altres artistes de la seva generació, que recorrien al llenguatge per presentar un concepte, Weiner va començar a utilitzar-lo per descriure les situacions i les configuracions materials d'una realitat externa al llenguatge. El resultat va ser l'obra #001:

**UNA SÈRIE D'ESTAQUES DISPOSADES AL TERRENY A
INTERVALS REGULARS PER FORMAR UN RECTANGLE –
CORDA ESTESA D'ESTACA A ESTACA PER DELIMITAR
UNA QUADRÍCULA – UN RECTANGLE ELIMINAT
D'AQUEST RECTANGLE**

L'obra #001, com a declaració feta per mitjà del llenguatge, és comparable al dibuix TURF, STAKE, AND

STRING, ja que ambdós presenten una idea de relacions materials sense referir-se a un objecte material específic. Ara bé, entendre l'obra #001 com a llenguatge no requereix entendre el dibuix, i entendre el dibuix tampoc no depèn de la seva formulació lingüística precisa. Tanmateix, l'ús weinerià del llenguatge presenta un estil gràfic característic que encaixa amb els dibuixos que inclouen paraules escrites.

En els dibuixos, en la declaració lingüística i en la construcció de les obres, Weiner tracta el concepte d'eliminació i inicia una reflexió sobre les relacions entre eliminació i omissió. Parlar d'«eliminació» pressuposa que hi havia quelcom present que s'ha sostret, mentre que «omissió» implica una perspectiva que ens indica que podria o hauria d'haver-hi present alguna cosa. Tanmateix, a TURF, STAKE, AND STRING trobem un desplaçament d'aquests significats, ja que en aquest cas tenim una trama quadriculada on únicament dos quadrats són buits. No s'ha esborrat ni eliminat res en el sentit literal, però hi és palesa la idea d'omissió, més que no pas la d'eliminació. Aquest mateix principi és aplicable a la declaració lingüística, mancada ostensiblement de puntuació, i a la construcció material de l'obra, que situa els elements visuals per establir una estructura acumulativa com a principi rector i destaca els que es vinculen a la idea d'eliminació. L'antic *topos* segons el qual el dibuix és l'art de l'omissió adquireix un sentit nou: el de l'omissió *com a* eliminació.

Pel que fa a l'ús weinerià del llenguatge, inclosos els seus dibuixos amb paraules, hi podem observar una polaritat entre el «gest obert» i la «definició» *precisa*. El llenguatge és sempre obert a diverses interpretacions, i això ho reforça l'ús que fa Weiner dels fragments lingüístics i dels parèntesis, suggerint aquest sentit d'obertura. Tot i així, l'ús del llenguatge per clarificar referències directes al món material i al seu propòsit artístic pot arribar a assolir una gran precisió i una elegància compacta. Ambdós aspectes, obertura i precisió, no són mútuament excloents, sinó que mantenen una relació que ajuda a conèixer un significat. Els dibuixos de Weiner també ho demostren. Des d'una perspectiva formal i estètica, poden definir-se per la polaritat entre el gest obert de les formes dibuixades a mà (acompanyades d'eleccions de color intuïtives i arbitràries) i la regulació i determinació estrictes de les línies traçades amb regla o amb plantilla. Una ullada als dibuixos sobre paper mil·limetrat i als *Propeller Drawings* inicials ens pot ajudar a entendre les passes intermèdies que van dur a aquesta innovació. Els dibuixos de Weiner

no fan pensar en una presència icònica, sinó que creen una impressió de conjunt que ens permet entendre que estan pensats per ser llegits, l'un rere l'altre.

L'observador no pot evitar de relacionar els diversos elements mentre els mira i, d'aquesta manera, la contemplació esdevé una experiència activa i per tant temporal. En aquest sentit, és interessant recordar que Weiner va enfrontar-se aviat als *Combine Paintings* de Robert Rauschenberg i va crear ell mateix «pintures ambientals», cap de les quals no ha sobreviscut. Rauschenberg insistia en la necessitat de fer una lectura gradual dels seus *combines*, observant i sospesant cada element per separat, però procurant que això no en perjudiqués la impressió general. En aquest context, hem d'assenyalar també les pintures i els dibuixos de Cy Twombly i Jasper Johns, ja que tots tres artistes van incorporar text a les seves obres: Rauschenberg l'utilitzava en forma de material imprès i enganxat, Johns feia servir paraules estergides, i Twombly és conegut per les seves frases gargotejades. No és que Weiner els emulés directament, però és cert que aquests tres artistes configuren un estrat històric sense el qual costaria d'entendre la idea weineriana del dibuix.

Si ens fixem novament en les directrius històriques i en com els inicis artístics de Weiner s'expandeixen en els temes associats amb elles, podem observar canvis en el seu plantejament del concepte de *sèrie*. En les *Propeller Paintings*, el concepte servia per conferir a tots els quadres el mateix nivell estètic, encara que l'observador pogués preferir algunes variacions concretes. La decisió artística sobre el valor estètic implica distanciar-se críticament de les idees estètiques dels receptors concrets, sense negar-los el dret a tenir-les. En una sèrie del 1995, que duu el títol temàtic de FROM POINT TO POINT, l'espectador té la impressió que la inscripció present en cada dibuix es pot interpretar gràficament de maneres molt diverses i, a més a més, aquestes interpretacions múltiples reflecteixen la pròpia perspectiva de l'observador, fonamentada en la seva orientació en el món; és a dir, cap interpretació gràfica aïllada no és, o no pretén ser, òptima. De fet, l'obra reflecteix a l'observador les condicions de la seva observació. A més a més, cada un dels dibuixos tracta sobre si mateix, de la mateixa manera que cada línia és un senyal gràfic que va «d'un punt a un altre».

L'obra de Weiner es deriva d'un qüestionament de les idees tradicionals sobre l'art. El mitjà del dibuix li permet ampliar aquest procés i comunicar el que ha après durant el procés de creació. Un dibuix com TURF, STAKE, AND

STRING, per exemple, manté encara una relació concreta amb una obra específica, però gràcies a l'ús que Weiner va començar a fer del llenguatge escrit en els dibuixos, aquestes expansions van poder adoptar una forma gràfica amb independència de les obres concretes. Com a variacions d'un tema, ofereixen diversos punts de vista i perspectives que qüestionen supòsits bàsics de la cultura i, al mateix temps, plantegen determinades qüestions morals. És el cas, per exemple, del principi del *quid pro quo*, o «donar i obtenir», la idea de l'«intercanvi just» en la qual es basa tot el nostre sistema socioeconòmic. El mateix Weiner, segons ha declarat en una entrevista, considera més fonamental una altra idea: «Bàsicament, cada persona té dret a rebre segons les seves necessitats, i ha de donar allò que és capaç de donar.»¹ Weiner es refereix a un principi que sembla que no requereix explicació, el de «donar i obtenir», per comparar dues relacions alternatives, construïdes entorn de la *i*: «donar i rebre» i «tenir i obtenir». En essència, això elimina la base de normalitat del *quid pro quo*, ja que indica que es pot *lliurar* una cosa enlloc de l'altra, amb la qual cosa s'oculta el seu caràcter veritable. Amb la inclusió en un mateix dibuix de les indicacions escrites «AVANÇANT INEXORABLEMENT» i «LA DECADÈNCIA ES DISFRESSA D'ENTROPIA», Weiner assenyala tant la cruïlla del «tenir i obtenir» com l'efecte general d'ocultació que hi és palès: l'efecte d'ocultar l'efecte de l'ocultació. És raonable suposar que les cultures són sistemes carregats d'entropia, però si el declivi d'una cultura, induït cruament pel «tenir i obtenir», adquireix la forma d'un procés natural (un procés capaç d'assimilar aquest «tenir i obtenir»), la conclusió és que «l'entropia esdevé decadència frustrada», com postula el segon dibuix sobre el mateix tema.

Els dos dibuixos del 2008, en canvi, contenen elements addicionals, escrits i dibuixats. El text escrit diu: «DE PETER PER A PAUL» en un dibuix, i «PETER DÓNA / PAUL OBTÉ» en l'altre. El primer suggereix la idea d'un regal que no pressuposa un objecte d'igual valor a canvi, mentre que el segon s'associa amb la idea d'un regal ofert voluntàriament però acceptat per posseir quelcom (és a dir, «tenir i obtenir»). Per tant, «donar» es relaciona amb «obtenir» i suggereix la idea del «donar i obtenir», mentre que l'assignació d'elements gràfics i escrits deixa clar que això no s'ha de considerar un intercanvi valuós ni just.

El vocabulari gràfic utilitzat per Weiner és similar al de la seva sèrie de dibuixos AUTUMN MOON ROMA, també del 2008. En aquesta sèrie, Weiner presenta diversos casos en què «PETER», «PAUL» i «WHIT» es relacionen mútuament. Del conjunt emergeix una gramàtica dominant del dibuix,

per mitjà de la distribució i les transformacions dels elements gràfics repetits; el dibuix s'explica a si mateix, tot i que exigeix una reconsideració constant. Les línies corbes, a més d'establir connexions entre els diversos elements, caracteritzen gestualment la naturalesa d'aquestes connexions per mitjà de la seva dinàmica i el seu color; potser no ho fan *per se*, però són relacions implícites en el joc establert entre els elements. Els dibuixos reflexionen estèticament sobre el que succeeix entre Peter, Paul i Whit. Alguns dels elements clau són tres mitges llunes (que ocupen un punt diferent en cada dibuix), que formen un semicercle amb el text «AUTUMN MOON», disposat per sobre o per sota de la mitja lluna corresponent. Els sis hexàgons petits recorden cargols de mecànica (és a dir, quelcom «construït») i les agrupacions de rectangles més grans representen els articles que «es donen», «s'obtenen», «es reben» o «es tenen». Amb la seva diversitat de combinacions i acoloriments, representen també la condició específica de «donar», «obtenir», «rebre» i «tenir». La facilitat per ser recordat que presenta el vocabulari weinerià de signes i configuracions gràfiques és útil per als seus diversos propòsits. La significació gràfica d'aquest vocabulari visual presenta una qualitat emblemàtica, però sembla tan reduïda i oberta que la idea d'un significat codificat no arriba a sorgir. És el context del seu ús el que ajuda a entendre'n el significat, en assenyalar les estructures gramaticals que hi intervenen.

Un dels precedents històrics d'aquesta mena de narrativa gràfica és la *Història de dos quadrats* (1922), el llibre per a nens d'El Lissitzky, que també pretenia ser una «obra dramàtica» per a adults. Ara bé, així com l'obra de Lissitzky fa servir figures geomètriques familiars i una moderna tipografia constructivista per descriure «escenes» de la revolució i l'estructura d'un ordre mundial nou i més just, Weiner introdueix una gramàtica visual innovadora que utilitza diversos elements gràfics per examinar críticament les idees sobre la nostra coexistència social. Com que es tracta d'idees (com el principi del *quid pro quo*) que solen considerar-se òbvies, Weiner fa servir el dibuix per vincular-hi una gramàtica visual que ja no és tan òbvia, sinó idiosincràtica i autoexplicativa. Amb aquesta reflexió estètica (que adopta la forma d'autoexamen), Weiner posa a prova algunes idees suposadament irrefutables sobre la nostra coexistència social, la nostra relació amb la natura i la nostra orientació en el món.

Fins ara hem examinat alguns exemples de la visió inicial de Weiner sobre el mitjà del dibuix i algunes obres creades quaranta anys més tard. En conjunt, conformen

un parèntesi històric que es pot entendre com una part d'un àmbit més ampli (d'una manera molt similar a l'ús que fa Weiner dels parèntesis en els seus dibuixos). El que permet posar en relació cada banda dels parèntesis és el fet que la pràctica artística de Weiner ofereix ocasions de qüestionar pressupòsits bàsics i d'establir una reflexió estètica i una discussió dialèctica. Al començament, Weiner plantejava qüestions com les següents: «Què implica una decisió estètica pel que fa a l'experiència estètica?», «què significa ometre una cosa, per oposició a eliminar-la?», «com poden relacionar-se aquestes dues coses?», «què implica això per a la relació entre una obra que existeix en forma lingüística, la seva representació en un dibuix i la seva realització material?» Aquestes consideracions ocupen un espai històric que ens hem habituat a anomenar art conceptual. Ara bé, són preguntes més importants que la seva formulació històrica concreta; van més enllà i tenen un abast més gran, normalment relacionat amb contextos geogràfics determinats (Islàndia, el Rin, Zurich, Austràlia i el pol Sud són alguns dels punts de referència). Weiner fa servir el dibuix per negociar la possibilitat d'orientació com a tal (com una possibilitat que ens concerneix a tots). El vessant geogràfic no es pot contraposar al vessant històric, de la mateixa manera que el vessant natural no es pot contraposar al vessant social.

Els dibuixos de Weiner no conreen un gènere, sinó que reflecteixen un intent d'expressar una orientació històrica. Aquest plantejament és clarament visible en els temes tractats —«l'any d'Aristòtil», «la cerca de la felicitat», «realitats simultànies»—, cosa que ens indica que el concepte d'*horitzó* s'ha d'entendre més com un verb que com un substantiu. El concepte d'*horitzó* s'ha considerat durant molt temps lligat a un mitjà d'orientació, però Weiner refusa aquesta idea en desplaçar el significat de la paraula a quelcom similar a una activitat: una activitat que ja no s'orienta segons «l'»horitzó, sinó que crea i desplaça horitzons. En la mesura que aquesta activitat es pot entendre com un mitjà d'autoorganització, i per tant com una forma de percepció sensorial, els dibuixos de Weiner creen una nova latitud per a l'autoorganització de la percepció sensorial i, d'aquesta manera, creen noves possibilitats de reflexionar sobre l'orientació històrica.

Aquesta latitud va més enllà de les idees tradicionals (més enllà de les idees tradicionals sobre el dibuix i més enllà de la idea segons la qual el dibuix és inferior als altres mitjans artístics). Al llarg de la història de l'art, ha sorgit de manera recurrent la sospita que podria ser avantatjós abandonar el prestigi d'un mitjà ambiciós

i tècnicament elaborat. Tradicionalment, però, aquest avantatge s'ha justificat dient que el mitjà del dibuix implica un estatus conceptual determinat. En canvi, pel que fa a l'art de Weiner (precisament perquè sovint se li ha associat el clixé del *conceptualisme*), és important remarcar el caràcter clarament sensorial dels seus dibuixos. Aquí no hi ha una antítesi entre el vessant conceptual i el vessant sensorial, entre allò centrat estèticament i allò centrat temàticament.

Si tenim en compte que Weiner, a més d'usar repetidament el motiu del vaixell, descriu rutes i mitjans d'orientació, fins al punt que els seus dibuixos recorden un quadern de bitàcola (sobretot perquè els dibuixants eren membres essencials de la tripulació en les grans expedicions del passat), queda clar quins són els avantatges del dibuix respecte d'altres mitjans artístics més ambiciosos i elaborats. Ho entendrem millor amb una comparació. Als anys setanta, el cineasta Hollis Frampton va desenvolupar el concepte per al seu cicle monumental *Magellan*, amb el qual tractava de reflexionar sobre la història del mitjà fílmic en un nivell metahistòric; als anys vuitanta, Frank Stella va crear la seva sèrie monumental *Moby Dick*, i al començament del segle XXI, Gerhard Richter va produir una extensa sèrie de pintures sobre vidre titulada *Sinbad*. Com veiem, el tema de la circumnavegació del planeta té molta força, tot i que, en el cas de Frampton, la referència a Magalhães és només una metàfora; en el de Stella, *Moby Dick* evoca un relat dramàtic; i en el de Richter, el nom de Simbad suggereix que la història relatada es pot considerar fantàstica, cosa que confereix escepticisme a l'experiència estètica. Tot això pot obrir el marge de latitud per a la reflexió estètica, però principalment fa pensar en el mitjà en qüestió, l'activitat de relatar, el paper del narrador i el de la imaginació i la impossibilitat, en aquestes condicions, de desenvolupar una reflexió que vagi més enllà d'un mateix. El que ofereix Weiner com a dibuix, el que hi presenta i mostra, no és imaginari, sinó una possibilitat real d'orientació que revela la possibilitat de l'orientació com a tal.

¹ Declaracions de Lawrence Weiner recollides a «A Conversation with Barbaralee Diamondstein», a Gerti Fietzek i Gregor Stemmrich (ed.): *HAVING BEEN SAID: WRITINGS & INTERVIEWS OF LAWRENCE WEINER 1968–2003*. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2005, pp. 290–297, esp. p. 294.