

Mostrar y contar – dibujar y escribir

Gregor Stemmrich

Dibujar es para Lawrence Weiner una parte indispensable de su actividad como artista. Había producido dibujos ya antes de desarrollar a finales de la década de 1960 su empleo del lenguaje en la creación artística, y nunca ha creído que la existencia lingüística de sus obras fuese motivo para dejar de dibujar; antes al contrario, el lenguaje en su forma escrita pasó a ser parte natural de su actividad de dibujante. Los dibujos de Weiner hacen que parezcan obsoletas las nociones tradicionales de pureza de este medio artístico, pues en ellos lo dibujado se combina a menudo con lo escrito, así como con elementos de collage, impresiones de sellos y diversos métodos de coloreado. Podríamos preguntarnos, por tanto, si a la hora de clasificar esos trabajos no será preferible la expresión «trabajos sobre papel» a la de «dibujos». Y puesto que elegir el papel es a menudo la decisión artística que primero exige atención –páginas de una libreta de notas, fichas, papeles de diversos tonos...– casi nos inclinamos por ir un paso más allá y hablar de «obras *con* papel».

Para comenzar a entender otros desarrollos ulteriores es instructivo echar una ojeada a los primeros dibujos de Weiner. A mediados de los sesenta produjo sus *Propeller Paintings* y también unos dibujos con la misma configuración, tomada de una carta de ajuste de la televisión norteamericana. Sin embargo, en vez de copiar este esquema con minuciosa precisión o someterlo a una desfamiliarización estética, trató los dibujos con una absoluta variabilidad de forma y color. A pesar de la conexión con la iconografía popular, aquello no era arte pop; a pesar de la exactitud geométrica de la imagen original, no era pintura *hard-edge* ni minimalista; y a pesar de las numerosas variaciones tampoco era pintura sistémica (*systemic painting*). Pero sí eran trabajos reveladores de un rasgo fundamental de la aproximación de Weiner al medio del dibujo: su voluntad de utilizar con fines artísticos unos signos gráficos abstractos reconocibles, procedentes de contextos diversos y cuyo significado él modifica libremente durante la operación.

Hay otra serie de dibujos de Weiner realizados a mediados de los sesenta que a primera vista producen una impresión antitética. Están hechos sobre papel milimetrado y utilizan como pauta la estructura reticular del soporte. En ocasiones emplean líneas o palabras dibujadas a mano, creando así una estructura de casillas o líneas más oscuras. Aunque los dibujos se ciñen al módulo de la cuadrícula, contradicen la idea de que lo apropiado sea rellenar puntualmente la estructura reticulada del papel, es decir, aceptarla

incondicionalmente como requisito estructural. El papel milimetrado es una pauta cultural e iconográfica corriente, igual que la carta de ajuste televisiva, pero la cuadrícula como tal está ya presente en el papel de dibujo. La relación entre las pautas y la libre variación se orienta en torno a ella, llevando a la práctica la noción de que las líneas trazadas a mano y las palabras manuscritas se pueden tratar de la misma manera en el medio del dibujo.

Dado que las obras de Weiner pueden ser ejecutadas pero no necesitan serlo, y que pueden comunicarse lo mismo oralmente que por escrito, no se encuentran vinculadas a ninguna forma específica de presentación. Si una obra se exhibe en público, Weiner se reserva el derecho a decidir su modo de presentación tomando en consideración la obra en sí y sus circunstancias situacionales. El valor de la presentación radica, por lo general, en el tipo de diseño gráfico y en su relación con el soporte material o medio de difusión (tarjeta de invitación, cartel, catálogo, pancartas...). El diseño gráfico de las superficies arquitectónicas y de los materiales impresos se basa normalmente en dibujos preliminares, pero solo por cuanto estos contienen las especificaciones de medidas, tipos de letra, color, tamaño y demás características; no se atribuyen un valor intrínseco, sino que sirven para convertir esas especificaciones en la respectiva edición o diseño arquitectónico.

En cambio, el dibujo TURF, STAKE, AND STRING (1968) sí reivindica un valor intrínseco. Aunque por su forma gráfica coincide con el dibujo de STAPLES, STAKES, TWINE, TURF, un trabajo al aire libre que Weiner realizó ese mismo año en el Windham College de Vermont, no fue meramente un dibujo preliminar descartable una vez acabado el trabajo material de construcción. Fue en ese preciso momento cuando Weiner decidió que sus obras podían tener existencia lingüística en forma de *statements* y que pueden ser realizadas para existir, pero no lo necesitan. A diferencia de otros artistas de su generación que empleaban el lenguaje para presentar un concepto, él comenzó a utilizar el lenguaje para hacer referencia a configuraciones materiales y a situaciones de una realidad exterior al lenguaje. El resultado fue la obra #001:

**UNA SERIE DE ESTACAS CLAVADAS EN EL SUELO
A INTERVALOS REGULARES FORMANDO UN
RECTÁNGULO – CON CORDELES TENDIDOS ENTRE
LAS ESTACAS PARA DEFINIR UNA RETÍCULA – UN
RECTÁNGULO SEPARADO DE ESTE RECTÁNGULO**

Como enunciado de lenguaje la obra #001 es comparable al dibujo TURF, STAKE, AND STRING, pues ambos trabajos ofrecen una idea de relaciones materiales sin referirse a un objeto material específico. Sin embargo, comprender la obra #001 en el lenguaje no está supeditado a la comprensión del dibujo de Weiner, ni la comprensión de su dibujo está supeditada a su concisa formulación lingüística. El empleo del lenguaje por Weiner posee, no obstante, un estilo gráfico característico que se corresponde con sus dibujos a base de palabras escritas.

En los dibujos, en sus enunciados lingüísticos y en la construcción de sus obras Weiner aborda el concepto de supresión iniciando una reflexión en torno a la relación entre supresión y omisión. Hablar de «supresión» presupone que algo estaba presente y luego ha sido retirado, mientras que hablar de «omisión» supone una perspectiva desde la cual algo debería o podría estar presente. Sin embargo, en el dibujo TURF, STAKE, AND STRING podemos observar un desplazamiento de estos significados, pues en él, dentro de un esquema rectangular de retícula, hay dos casillas cuadradas vacías. Estrictamente no se retira o elimina nada, pero es evidente que la idea de omisión reviste el carácter de una supresión. El mismo principio es aplicable al enunciado lingüístico, que claramente carece de signos de puntuación, y a la construcción material de la obra, que sitúa unos elementos visuales de tal forma que establezcan una estructura aditiva que sirva de principio rector, y resalta unos elementos ligados a la idea de supresión. El viejo *topos* según el cual el dibujo es el arte de la omisión cobra un nuevo sentido: el de la omisión *como* supresión.

En relación con el empleo que Weiner hace del lenguaje –incluido el de dibujar con ese mismo lenguaje–, puede observarse una polaridad entre el «gesto abierto» y la «definición precisa». El lenguaje siempre está abierto a interpretaciones diferentes, y el uso que Weiner hace de fragmentos lingüísticos y paréntesis que señalan ese sentido abierto lo subraya. Pero para poder clarificar las referencias directas al mundo material y a los propósitos artísticos, su utilización del lenguaje debe alcanzar una elevada precisión y una elegancia compacta. Ambos aspectos, el carácter abierto y la precisión, no son mutuamente excluyentes sino que pueden interrelacionarse para dar a conocer un significado. Sus dibujos están en correlación con esto. Desde una perspectiva formal y estética pueden caracterizarse por la polaridad entre un gesto abierto de formas trazadas a mano –que conlleva elecciones de color intuitivas y

arbitrarias— y la estricta regulación y determinación de unas líneas dibujadas con regla o plantilla. Una revisión de los *Propeller Drawings* del comienzo y de los dibujos en papel milimetrado puede iluminar algunos pasos intermedios que conducen hasta ese desarrollo final. Los dibujos de Weiner no dan la sensación de una presencia icónica, sino que más bien transmiten una impresión de conjunto que nos permite entender que son dibujos pensados para ser leídos, uno detrás del otro. El espectador inevitablemente relaciona entre sí los diversos elementos en el momento de mirarlos; de ese modo la contemplación se convierte en una experiencia activa y por lo mismo temporal. A este respecto es instructivo recordar que el artista pronto se las tuvo que ver con las *Combine Paintings* de Robert Rauschenberg. El propio Weiner produjo «pinturas ambientales», ninguna de las cuales se conserva. Rauschenberg hacía hincapié en la lectura consecutiva de sus *combines*, una lectura que considera y valora cada elemento por separado y al mismo tiempo se asegura de que no sea a costa de la impresión de conjunto. En ese contexto hemos de señalar asimismo las pinturas y dibujos de Cy Twombly y Jasper Johns, ya que los tres artistas incorporaban textos a sus obras: Rauschenberg empleaba el texto en forma de materiales impresos encolados, Johns usaba palabras estarcidas, y Twombly destaca por sus frases y palabras garabateadas. No hay por qué considerar a ninguno de estos artistas un modelo directo para Weiner, pero tomados en su conjunto representan un estrato histórico sin el cual la forma de abordar Weiner el dibujo apenas hubiera sido concebible.

Si observamos de nuevo las referencias históricas y cómo los comienzos artísticos de Weiner se expanden en los temas asociados con ellas, detectaremos cambios en su forma de entender el concepto de *serie*. En las *Propeller Paintings* este concepto consistía en tratar todos los cuadros como estéticamente iguales, si bien el espectador podía tener preferencias por determinadas variaciones. La decisión artística respecto al valor estético denota un distanciamiento crítico de las ideas estéticas de los receptores individuales sin negarles a estos el derecho a esas ideas. En una serie producida en 1995 bajo el título temático de FROM POINT TO POINT, el espectador percibe que la inscripción que lleva cada dibujo puede interpretarse gráficamente de maneras muy diferentes y que además esas diversas interpretaciones reflejan la propia perspectiva del espectador fundada en su ubicación dentro del mundo; ninguna interpretación gráfica en particular es, o se pretende que sea, óptima.

Antes bien las obras devuelven reflejadas al espectador las condiciones mismas bajo las que efectúa su contemplación. Cada dibujo trata además de sí mismo, de igual manera que toda línea es un signo gráfico que va «de un punto a otro».

El trabajo de Weiner nace de un cuestionamiento de las ideas tradicionales de arte. El medio del dibujo le ofrece la oportunidad de llevar más lejos ese proceso de cuestionamiento y comunicar lo aprendido en el proceso de crear arte. Un dibujo como TURF, STAKE, AND STRING, por ejemplo, todavía estaba ligado de modo muy concreto a una obra específica, pero Weiner comenzó a utilizar el lenguaje escrito en sus dibujos de tal manera que las expansiones pudieron asumir una forma gráfica con independencia de cuáles fueran las obras específicas. Como variaciones sobre un tema, ofrecen puntos de vista y perspectivas que cuestionan supuestos básicos comunes en la cultura. En el proceso entran en juego las cuestiones morales. Un ejemplo es el principio del *quid pro quo*, o «dar para recibir»: la idea del «intercambio justo» sobre la que se basa todo nuestro sistema socioeconómico. El propio Weiner considera todavía más fundamental una idea distinta, según la expuso en una entrevista: «Básicamente todas las personas tienen derecho a lo que necesitan, y de cada una se supone que dará aquello de lo que sea capaz.»¹ Weiner habla del principio, aparentemente incontrovertible, de «dar para recibir» con el fin de contrastar dos relaciones alternativas construidas en torno a ese «y»: «dar y conseguir» y «tener y tomar». Esto, en esencia, suprime el fundamento de normalidad del *quid pro quo* al indicar que una cosa puede ser *entregada* en lugar de otra, ocultando así su verdadero carácter. Porque en el mismo dibujo Weiner pone por escrito las indicaciones «MOVIÉNDOSE INEXORABLEMENTE» y «LA DECADENCIA ADOPTA LA APARIENCIA DE ENTROPÍA», y apunta tanto a la implacabilidad del «tener y tomar» como al efecto general de ocultamiento que en él se manifiesta: el efecto de esconder el efecto de esconder. Considerar las culturas como sistemas abrumados por el peso de la entropía es una suposición razonable, pero si la decadencia de una cultura, provocada despiadadamente por el «tener y tomar», aparenta ser un proceso natural —proceso que además ese «tener y tomar» es capaz de manejar— entonces podemos decir: «La entropía se transforma en decadencia fallida», tal como se afirma en el segundo dibujo sobre el mismo tema.

Los dos dibujos de 2008 contienen sin embargo elementos adicionales, tanto escritos como dibujados.

El texto escrito reza «DE PETER A PAUL» en uno de los dibujos y «PETER DA / PAUL TOMA» en el otro. El primero sugiere la idea de un regalo que no da por supuesto otro regalo del mismo valor a cambio, mientras que el segundo se asocia a la idea de un regalo dado libremente pero aceptado para poseer (es decir, para «tener y tomar»). «Dar» va ligado a «tomar» y evoca la idea de «dar y tomar», pero la ordenación de los elementos gráficos y escritos deja bien a las claras que no debemos pensar que se trate de un valor de intercambio ni que sea justo.

El vocabulario gráfico empleado por Weiner es similar al que utiliza en la serie de dibujos AUTUMN MOON ROMA, también de 2008. En esta serie presenta varios casos en los que se interrelacionan «Peter», «Paul» y «Whit». Mediante la distribución y las transformaciones de los elementos gráficos repetidos surge una gramática dominante del dibujo, que si bien es fácilmente inteligible requiere una reconsideración constante. Las líneas curvas no solo establecen conexiones entre elementos diferentes, sino que mediante su dinámica y color también caracterizan gestualmente la naturaleza de estas conexiones. Tal vez no lo logren por sí solas, pero las relaciones están implícitas en la interrelación entre los elementos. Los dibujos reflexionan estéticamente sobre lo que sucede entre Peter, Paul y Whit. Entre los elementos fundamentales en juego figuran tres lunas incompletas (colocadas en distinta posición en cada dibujo) que forman un semicírculo, y encima o debajo de ellas el texto «AUTUMN MOON». Los seis pequeños hexágonos sugieren cabezas de tornillo —es decir, algo «construido»— y unas colecciones de rectángulos de mayor tamaño representan artículos listos para «dar», «tomar», «conseguir» o «tener». Sus variadas distribuciones y colores dan a entender también la específica condición de esos actos de «dar», «tomar», «conseguir» o «tener». El carácter sumamente memorable del vocabulario de signos gráficos y configuraciones de Weiner favorece su variada utilidad. El valor gráfico de este vocabulario visual confiere una cualidad emblemática, pero parece tan reducido y abierto que en ningún momento se nos ocurre la idea de un significado codificado. Es el contexto de su empleo el que permite acceder al significado resaltando las estructuras gramaticales operantes.

Entre los precedentes históricos de este tipo de narrativa gráfica se cuenta el libro infantil *Historia de dos cuadrados* (1922), de El Lissitzky, que también estaba pensado como «obra teatral» para adultos. Pero mientras que la obra de Lissitzky utiliza formas geométricas familiares y una tipografía constructivista de vanguardia

para transmitir unas «visiones» de la revolución y de la estructura de un mundo nuevo y más justo, Weiner innova con una gramática visual que emplea elementos gráficos diversos para examinar de manera crítica ideas acerca de nuestra coexistencia social. Dado que estas ideas —el *quid pro quo*, por ejemplo— suelen considerarse obvias, Weiner recurre al dibujo para vincularlas a una gramática que no es obvia, sino idiosincrásica y autoexplicativa. En el proceso de reflexión estética (en forma de autoexamen) pone a prueba ideas, evidentes en apariencia, relativas a nuestra coexistencia social, nuestra relación con la naturaleza y nuestra ubicación en el mundo.

Hemos examinado varios ejemplos muy iniciales del enfoque aplicado por Weiner al medio del dibujo y varios trabajos producidos cuarenta años después. Juntos enmarcan un espacio histórico, que puede entenderse como parte de un campo temático más amplio, de modo bastante análogo a los corchetes que Weiner utiliza en sus dibujos. Lo que hace posible relacionar ambos extremos del paréntesis es que la práctica de Weiner como artista abre oportunidades para poner a prueba postulados básicos comunes en una reflexión estética y una discusión dialéctica. Al comienzo Weiner planteaba preguntas como: ¿qué supone una decisión estética con respecto de la experiencia estética?, ¿qué supone omitir algo en comparación con su supresión?, ¿cómo pueden estar relacionadas ambas cosas?, ¿qué significa esto para la relación entre una obra que existe lingüísticamente, su conversión en dibujo y su realización material? Estas consideraciones ocupan un lugar histórico que nos hemos acostumbrado a llamar arte conceptual. Pero las preguntas son más importantes que los términos de la historia del arte; tienen mayor alcance y van más lejos, y a menudo se dan en relación con contextos geográficos (Islandia, el Rin, Zúrich, Australia y el Polo Sur son puntos de referencia). Weiner emplea el dibujo para discutir la posibilidad de la orientación como tal, una posibilidad que nos concierne. Lo geográfico no puede contraponerse a lo histórico, como tampoco lo natural se contrapone a lo social.

Los dibujos de Weiner no cultivan un género, más bien reflejan un esfuerzo por transmitir una orientación histórica. Esta actitud es inconfundible en los temas que tocan: «adiós a Aristóteles», «la búsqueda de la felicidad», «realidades simultáneas» o una indicación de que *horizon* (horizonte) debe ser entendido cada vez más como verbo y no como nombre. Desde hace mucho tiempo el concepto de horizonte se ha equiparado a un medio definitivo de

orientación, pero Weiner contesta rotundamente esta idea mediante el desplazamiento del valor de la palabra hacia algo semejante a una actividad; una actividad que no se orienta por «el» horizonte, sino que crea y mueve horizontes. En la medida en que dicha actividad puede entenderse como autoorganización y después como percepción sensorial humana, los dibujos de Weiner crean una nueva latitud para la autoorganización de la percepción sensorial, y por ello mismo crean nuevas oportunidades para pensar acerca de la orientación histórica.

Esta latitud nos lleva a superar ideas tradicionales: a ir más allá de las ideas tradicionales de dibujar y más allá de que el dibujo deba ser juzgado inferior a otros medios artísticos. Una y otra vez en la historia del arte ha existido la sospecha de que puede resultar ventajoso abandonar el prestigio de un medio ambicioso y técnicamente trabajado. Sin embargo, tradicionalmente la justificación habitual de esa ventaja ha sido que el estatus conceptual es inherente al medio del dibujo. En cambio, si nos remitimos al arte de Weiner –precisamente porque a menudo se le ha cargado con el cliché de conceptualismo–, importa destacar el carácter inequívocamente sensorial de sus dibujos. No hay antítesis entre lo conceptual y lo sensorial, entre el rigor estético y el rigor temático.

Si tomamos en cuenta el hecho de que Weiner no solo hace uso frecuente del motivo del barco, sino que también describe rumbos y sus correspondientes medios de orientación, hasta tal punto que sus dibujos evocan anotaciones de cuadernos de bitácora (y los delineantes eran especialmente indispensables en las tripulaciones de las primeras expediciones ultramarinas), se hace evidente entonces la ventaja que el medio del dibujo podría tener sobre medios más ambiciosos y trabajados. Algunas comparaciones pueden ayudar a clarificarlo. En la década de 1970 el cineasta Hollis Frampton desarrolló el concepto de su monumental ciclo *Magallanes*, con el que pretendía reflexionar sobre la historia del medio cinematográfico a un nivel metahistórico; en la década de 1980 Frank Stella creó su monumental serie *Moby Dick*; y a comienzos del siglo XXI Gerhard Richter produjo una extensa serie de pinturas inversas sobre vidrio titulada *Simbad*. Sin duda el tema de la circunnavegación de la tierra es muy potente, aunque en el caso de Frampton el nombre de Magallanes no es más que una metáfora; en el de Stella el nombre Moby Dick evoca un relato dramático; y en el de Richter el nombre de Simbad recuerda que semejante narración ha de ser considerada una fantasía y tiñe de escepticismo la experiencia

estética. Puede que esto incremente el margen de latitud para la reflexión estética, pero primariamente se concentra en el medio en cuestión, en la actividad de contar una historia, en el papel del narrador y de la imaginación, y en la imposibilidad, en tales condiciones, de una reflexión que vaya más allá de uno mismo. Lo que ofrece Weiner como dibujo, lo que presenta y descubre en él, no es nada imaginario, sino una posibilidad real de orientación que revela la posibilidad de orientación en sí misma.

¹ Lawrence Weiner: «A Conversation with Barbaralee Diamondstein», en Gerti Fietzek y Gregor Stemmrch (eds.): *HAVING BEEN SAID: WRITINGS AND INTERVIEWS OF LAWRENCE WEINER, 1968–2003*. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2005, pp. 290-97, en especial p. 294.