



## **DIBUJOS EN LAS PAREDES, EL ARTE ES LA IDEA**

En el otoño de 1968 Sol LeWitt instaló su primer dibujo mural en Paula Cooper Gallery, Nueva York. La pieza —aportación del artista a una exposición colectiva comisariada por su amiga Lucy Lippard, crítica y teórica de arte cercana al movimiento conceptual— daba inicio a un tipo de obra llamada a ocupar un papel capital en la práctica artística de LeWitt y que el artista continuaría desarrollando hasta el fin de sus días. A lo largo de casi cuatro décadas LeWitt concibió unos 1200 dibujos que en su mayor parte se instalaron al menos en una ocasión antes de su muerte.

Cuando al final de aquella exposición le preguntaron sobre qué hacer con el dibujo, sin más rodeos LeWitt propuso repintar la pared, lo que suponía eliminar aquella meticulosa traza de cuadrados con líneas dibujadas en distintas direcciones que él mismo había realizado unas semanas antes. No obstante, sí convino en la posibilidad de reinstalar la obra en el futuro, en otra pared y dibujada por otras manos que se limitarían a seguir sus instrucciones. Una serie de documentos bastaría para facilitar el continuum: un esquema con instrucciones y un certificado firmado por el artista establecerían la propiedad y autoría de la obra.

Al plantear —mediante el dibujo mural— la posibilidad de borrar y reinstalar la obra hasta el infinito en cualquier pared, siempre que el tamaño de ésta permitiera dar forma a las instrucciones, Sol LeWitt inauguraba una forma artística a la vez efímera y permanente. Y aunque en la fase inicial de desarrollo de este tipo de obra LeWitt no mostró gran preocupación por las condiciones de su presentación, con el tiempo fue ideando un sistema dirigido a garantizar la instalación adecuada de las piezas en paredes preparadas al efecto, a cargo de buenos dibujantes; esos dibujantes acabaron siendo fundamentales para ayudar al artista a mejorar el sistema, explorando cómo perfeccionar la preparación de las paredes e investigando materiales mejores. Un esfuerzo que prosigue a día de hoy, con una técnica de ejecución de las obras que no ha dejado de evolucionar. El equipo de dibujantes se convirtió así en un grupo clave de colaboradores, a menudo asistidos en su tarea por artistas no tan diestros, pero que, en algunos casos, acabaron incorporándose al núcleo duro. Hoy, muchos de esos hombres y mujeres instalan las obras del artista sin haber siquiera trabajado con él y continúan instruyendo a otros. Los años pasan, los asistentes de los primeros días se retiran y el vínculo directo con Sol LeWitt se debilita; pero no el que existe con su trabajo. Si el sistema resiste el paso del tiempo, Sol LeWitt habrá conseguido establecer un tipo de práctica totalmente nueva en el ámbito del arte contemporáneo, en el que la pericia de los dibujantes mantiene viva la obra que se reinstala y elimina una y otra vez, desafiando así todo tipo de fetichización en un proceso de transferencia de conocimiento evocador de la tradición japonesa de reconstruir periódicamente algunos de los santuarios sintoístas más venerados, con el propósito de mantener vivo entre las generaciones el conocimiento sobre el edificio al tiempo que se rinde tributo a la transitoriedad de todas las cosas<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup>Entre esos santuarios el más conocido es el de Ise, situado en la región de Kansai, al sudoeste de Japón, cuyos dos templos principales y el puente que los une se reconstruyen cada veinte años en espacios contiguos a los originales que se destruyen tras la construcción de los nuevos.

En ese sentido el dibujo mural encarnaría quizás la forma más lograda y apropiada que Sol LeWitt fue capaz de imaginar para avanzar en una investigación artística basada en gran parte en la noción de que antes de ser objeto el arte es idea, y que una idea bien concebida puede ser ejecutada por terceros, sin que ello afecte en lo más mínimo a la calidad artística de la obra. Si bien la noción de separar el concepto de su ejecución ha prevalecido en la música, el teatro o la arquitectura, cuando LeWitt instaló su primer dibujo mural, la idea de suprimir la mano del artista como elemento central en la validación de la obra de arte resultaba bastante rompedora. Junto a eso, el propio concepto de una forma artística reivindicadora de lo efímero como un elemento clave de su plasmación tampoco era de fácil digestión en aquel momento y en la actualidad continúa, hasta cierto punto, resultando espinoso. De algún modo, la forma elegida por el artista optó para datar sus obras ilustra su manera de ver las cosas: el concepto del dibujo puede existir en forma de boceto o de notas, pero la pieza no se considera finalizada si no se ha instalado al menos una vez. De ahí que todos los dibujos murales lleven la fecha del mes y el año de su primera ejecución. Cuando en el otoño de 2008 se inauguró en el MassMoCA la gran exposición de dibujos murales<sup>2</sup>, la fecha de algunas de las obras expuestas era posterior a 2007, año de fallecimiento del artista. Durante la investigación llevada a cabo para elaborar un catálogo razonado se descubrió un par de obras que nunca se habían instalado. Es el caso de *Wall Drawing 7A*, ejecutado por primera vez en la Fundación Botín y que por tanto lleva la fecha de junio de 2015.

Otro elemento importante de la nomenclatura empleada en la catalogación de un dibujo mural es el de la inclusión de los nombres de todas las personas involucradas en la primera ejecución. Parece lógico que una obra concebida para ser realizada por otros muestre, de un modo u otro, la firma de éstos; en este caso, hemos de destacar que para Sol LeWitt constituía un elemento esencial de la descripción de la obra, como si con ello intentara demostrar que su instalación daba pie a un diálogo fructífero entre el artista y los dibujantes, quienes al plasmar físicamente la idea hacen aflorar aspectos en los que el artista no habría reparado y que podrían a su vez inspirar nuevas obras.

Con el paso de los años los materiales utilizados para realizar los dibujos han cambiado, y los materiales «originales» han dejado de emplearse. Ni el artista ni su equipo de dibujantes dejaron de buscar alternativas, pero manteniéndose siempre fieles a la esencia de cada dibujo. Los cambios llevaron a algunos profesionales a cuestionarse la relevancia o no de reinstalar las obras, desafiando así la esencia misma del dibujo mural. Es curioso que no exista problema alguno en aceptar que una partitura musical escrita para un determinado instrumento sea interpretada por otro y que la interpretación resultante siga considerándose fiel al original, o que la idea de que una obra de teatro escrita hace varios siglos se escenifique en un contexto histórico diferente sea habitualmente aceptada, y que continúe siendo difícil asimilar que la forma de una obra de arte puede evolucionar con el transcurrir del tiempo, un aspecto que, de algún modo, refuerza la trascendencia de la investigación llevada a cabo por Sol LeWitt y su relevancia para la historia de las artes plásticas.

---

<sup>2</sup>El germen de la exposición data de 2006. Sol LeWitt presentó un modelo completo de la exposición, aunque no vivió para verla inaugurada. La muestra se mantendrá abierta hasta 2033.

La decisión del artista de dibujar directamente sobre la pared responde a su intención de eliminar la distancia formal o conceptual que pudiera existir entre la obra de arte y su espacio de exhibición. Con ello la obra queda libre de todo tipo de mediación con la estructura arquitectónica, posibilitando así un diálogo ininterrumpido entre ambos elementos que trae consigo un enriquecimiento recíproco de los dos. Al optar por esa vía, LeWitt elige vincular su práctica artística a la pintura al fresco y, por supuesto, a referencias incluso más lejanas que nos remiten a la prehistoria. Conviene mencionar aquí la posibilidad de que los pintores rupestres del Paleolítico recurrieran al color, no para ocultar la aspereza de la superficie, sino para acentuar los relieves de la pared de piedra, revelando al hacerlo formas que ya existían en ella. Podríamos señalar que el acto de dibujar en la pared tal como lo practicó LeWitt combina las dos referencias. Los frescos tienden a reformular el espacio arquitectónico que ocupan añadiéndole una nueva dimensión, que puede ser totalmente ficticia —en el caso del trampantojo— o poseer una cualidad más narrativa cuando se representa una temática concreta. Mientras algunos trabajos suyos se limitan a ocupar la pared sobre la que han sido trazados, otros se implican literalmente en un diálogo con la estructura arquitectónica, como en el caso de *Wall Drawing 51*, dibujado también con hilo de tiza, un procedimiento típico de la construcción.

En su trabajo con estructuras tridimensionales Sol LeWitt evitó deliberadamente darles el nombre de esculturas por creer que ese término lleva en sí una significativa carga histórica que impediría al espectador experimentar la obra con toda la objetividad posible. El «dibujo mural» comparte con la «estructura» cierto grado de neutralidad, una elección léxica que aspira a describir de la forma más sencilla la presencia física de la idea, dejando un amplio margen a la interpretación del espectador.

Muchos dibujos murales han sido producidos una o dos veces, mientras otros formaron parte de numerosas muestras. Cada vez que esas obras se dibujan ocupan el espacio mural al que han sido asignadas de modo que mantengan la dinámica pensada originariamente por Sol LeWitt cuando las escenificó por primera vez. Por ejemplo, cuando en 2007 *Wall Drawing 620 (Fig. E)* se instaló en la residencia de su actual propietario, Sol LeWitt decidió alterar su diseño para lograr una relación adecuada entre la pieza y la pared donde iba a instalarse. En Santander se han restituido las «partes que faltaban» —dos bandas naranjas que recorren la parte superior e inferior del dibujo—, pero la mayor estrechez de la pared ha obligado a que las proporciones de la obra sean otras. De forma parecida, la mayoría de las obras —si no todas— que se muestran en esta exposición son hasta cierto punto obras *site-specific* ya que su escala ha sido ajustada para adaptarlas a la pared en la que iban a instalarse y al espacio expositivo. Refiriéndose a este asunto LeWitt afirmó en una ocasión: «No resulta fácil determinar el tamaño que una pieza habrá de tener. Si una idea requiere tres dimensiones cualquier tamaño valdrá. La cuestión será entonces qué tamaño es el mejor. Si se hace algo enorme, lo que impresionará será el tamaño en sí, con lo que la idea podría quedar totalmente perdida. Del mismo modo, un tamaño excesivamente pequeño puede hacer que la obra se vuelva intrascendente. La altura del espectador puede influir en la obra; también las dimensiones del espacio en donde acabará».<sup>3</sup> La relación entre la obra y la arquitectura que ocupa es también importante desde el punto

---

<sup>3</sup> «Paragraphs on Conceptual Art», *Artforum*, Volumen 5, N° 10 (verano de 1967) pp. 79-83.



de vista de la dinámica que pudiera darse entre ambas. Un miembro del equipo de dibujantes que trabajan con el Estate of Sol LeWitt y la Yale University Art Gallery se dedica de hecho a redimensionar las obras en función del espacio en donde van a exponerse.<sup>4</sup>

*Wall Drawing 1* se inspiró directamente en la *Drawing Series* en la que LeWitt había estado trabajando y que se publicaría con posterioridad aquel mismo año de 1968 en el *Xerox Book*<sup>5</sup>, un proyecto de Seth Siegelaub y John W. Wendler<sup>6</sup>, dos galeristas y comisarios de exposiciones directamente vinculados al arte conceptual. Partiendo de un cuadrado dividido a su vez en otros cuatro, cada uno de ellos conteniendo líneas dibujadas en distintas direcciones —horizontal, vertical, diagonal ascendente, diagonal descendente—, LeWitt yuxtapuso veinticuatro combinaciones de cuatro permutaciones de aquel «dibujo original» con el fin de lograr una composición que visualmente se asemejara en lo posible a una frase o a una partitura musical. Al hacerlo sentó las bases de un lenguaje visual que más tarde modificó y alteró, primero asignando un color a cada dirección de líneas<sup>7</sup> y luego empleando ese código cromático para crear colores más complejos, tal como hizo, mediante la superposición, con figuras más complicadas. El uso posterior de materiales nuevos, como la tinta china a principios de los ochenta o la pintura acrílica en los últimos años noventa, le brindó también ocasiones para ampliar su campo de investigación sin dejar por ello de mantenerse fiel a sus principios fundacionales. Recta o no, la línea ha seguido ocupando una posición central en todas sus composiciones; lo mismo que la combinación de colores.

Los dibujos murales y sus fundamentos conceptuales son clave para entender la mente creativa de Sol LeWitt y, posiblemente, sientan las bases de un tipo de práctica artística que bebe de formas creativas, como las artes escénicas o la música, pero también de la investigación científica. En la mente de LeWitt parece haber existido un constante trasiego en ambas direcciones entre la investigación y la teorización que la evolución a lo largo de cuatro décadas de este corpus de obra ilustra a la perfección. Dicho esto, es posible que lo más fascinante sea que, con el sistema que puso en pie, el artista aborda un asunto esencial para la cultura occidental contemporánea: en el mundo que nos ha tocado vivir, definido por la sobresaturación informativa y por la naturaleza efímera de la cultura que se deriva de aquella, la idea de una forma artística perpetuándose a manos de un gran número de ejecutantes que a su vez difunden el conocimiento de un

---

<sup>4</sup> Anthony Sansotta, durante muchos años colaborador de Sol LeWitt, se ha encargado de redimensionar las obras expuestas en la Fundación Botín y en otros emplazamientos. Además, ha prestado obra para la exposición.

<sup>5</sup> *Xerox Book* se publicó en diciembre de 1968. Siegelaub y Wendler invitaron a Carl Andre, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Robert Morris y Lawrence Weiner a crear un proyecto en papel que sería posteriormente fotocopiado, de ahí el nombre. Sin embargo, acabó finalmente impreso en offset con una tirada de 1000 copias.

<sup>6</sup> Seth Siegelaub fue una figura trascendental del movimiento del arte conceptual de las décadas de los sesenta y setenta. Activo de principios de 1968 a mediados de 1971 en Norteamérica y Europa, en 1972 se retiró prácticamente de la escena artística. Su trabajo curatorial se desarrolló tanto en espacios físicos como en formato libro. Como los artistas conceptuales, Siegelaub exploró en su obra métodos y medios subversivos de comunicación, suscitando interrogantes importantes sobre la creación, exposición, propiedad, distribución y venta de arte. Jack Wendler es un antiguo galerista y cofundador, en 1976, de la revista de arte *Art Monthly*.

<sup>7</sup> Ver *Wall Drawing 7A*.



proceso específico de pensamiento puede, de hecho, constituir un modo eficiente de perpetuar el arte y su trascendencia.