

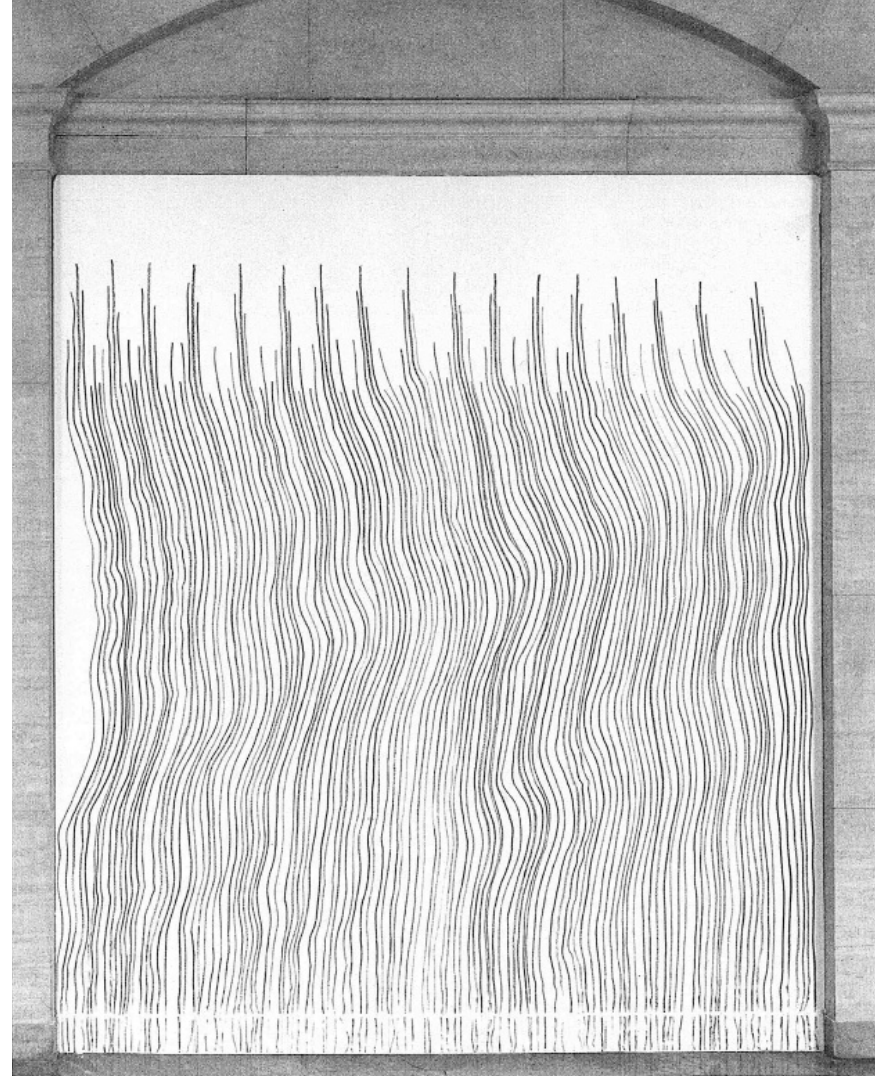
CIRCO M.R.T. Coop. Calle Artistas n°59, 28020 MADRID. Editado por: Luis M. Mansilla, Luis Rojo y Emilio Tuñón.  
Con la colaboración de Jesús Vassallo.

Ilustración de la primera página: Sol LeWitt. Wall Drawing 123: The first draftsman draws a not straight line as long as possible. The second draftsman draws a line next to the first one, trying to copy it. The third draftsman does the same, as do as many draftsmen as possible. The first draftsman, followed by the others, copies the last line drawn until both ends of the wall are reached.1972. Addison Gallery, Andover, Massachusetts. Fotografía de James L. Sheldon.

2011. 173  
LA LIBERTAD DE LOS FRAGMENTOS

CIRCO

EL CURSO DE LOS PROYECTOS  
ÁNGEL MARTÍNEZ GARCÍA-POSADA



A finales de los años sesenta, en Nueva York, Sol LeWitt empezó a desarrollar sus primeras pinturas murales, *Wall Drawings*, creaciones destinadas a una vida efímera que entroncaban con sus investigaciones sobre estructuras metódicas, repetitivas y conceptuales. Desde el pionero de la fructífera saga, *Wall Drawing 1*, en una muestra colectiva de la galería Paula Cooper en Prince Street en octubre de 1968, aquellas composiciones iniciales pintaban habitaciones, cubriendo sus paredes con una red tupida de trazos negros sobre fondos blancos: al principio el artista operaba con cuatro tipos de líneas como base: verticales, horizontales y diagonales en ambas direcciones. Con el tiempo comenzó a apartarse de la producción en serie para adaptarse al espacio en que habrían de situarse; pronto, también, dejaría de ocuparse de la ejecución de las mismas y éstas empezarían a materializarse con la mediación de un séquito de ayudantes anónimos.

Lucy R. Lippard, escritora y activista conocedora de aquellos ámbitos (ella había organizado aquella exposición de 1968 en beneficio de una movilización estudiantil en contra de la Guerra de Vietnam), relató cómo en 1971 el mismo LeWitt llevó a cabo en casa de la escritora *Wall Drawing 73*, sobre la pared de ladrillo pintada de blanco de aquel loft de la misma calle Prince - epicentro efervescente-, entonces él todavía pintaba sus propias obras. Para aquella superficie irregular y áspera, como el escenario de esa ciudad en crisis, el artista había propuesto líneas que no se tocaran. El enunciado que hoy puede leerse en cualquier catálogo antológico de la colección de pinturas murales reza así: "*lines not straight, not touching, drawn at random, uniformly dispersed with maximum density, covering the wall*", la pieza pertenece ahora al New Mexico Museum of Art. Lippard refiere que el pintor permaneció allí, día tras día, cubriendo de grafito los ladrillos, para el asombro de su hijo Ethan y sus amigos: "*What's he doing?*", "*He's making a piece*". Al final, los niños,

eran incorporadas a la forma del dibujo, y éste dependía tanto de la topografía de la cueva como de la imaginación o la memoria, a partir de esa grieta que podría ser el lomo del animal o el trazo definitorio de la cabeza, el hombre primitivo componía su paisaje de figuras; el volumen de la roca resaltaba los dibujos sobre ella, línea y orografía eran dependientes, lugar y dibujo, territorio y proyecto, se interrelacionaban y enriquecían mutuamente, con economía de medios, sencillez y lógica, el habitante de las cuevas proyectaba a partir del conocimiento e interpretación del lugar.

Todo proyecto compartido (ese pleonasma), como cualquier curso de proyectos, es una experiencia colectiva, con muchos dibujantes, arquitectos y constructores, suma de voces propias que encajan unas con otras sin dejar de ser reconocibles, pulsiones sincronizadas si bien no coincidentes. Estos dibujos sobre el muro son dependientes y resonantes, ecografías de influencias invisibles -como las de Eva sobre Sol, o las de Sol sobre Eva- transferencias entre nuestros dibujos y los de los otros. Las mismas personas lo harían diferente en otro orden, en otro tiempo, en otro lugar, y en otro soporte. Al final, también, la idea de un juego, cosas de niños, con reglas y excepciones, el rastro de un programa de partida y un resultado inducido, pero desconocido; todo experimento desconoce su resultado. Y al cabo, la paz entre los muros.

aunque no buscadas- las fantasías con modelos naturales, tal que el crecimiento anular de los árboles; científicos, como las ondas alrededor de corpúsculos; o arquitectónicos, el paseo en el límite de la duna de Doñana en su encuentro con la playa. Estos dibujos son ideas que no existen hasta que alguien decide darles forma.

"Distintos tipos de paredes conducen a dibujos distintos". El lugar construye la arquitectura. Además de los ecos que hemos escuchado en los años de aprendizaje, esto es, la estela de los trazos que nos han precedido, influencias ajenas y propias, el dibujo depende del soporte: esta interconexión se hace profunda en los inicios y en los finales. La hoja está marcada antes de empezar, el lugar condiciona nuestros primeros bocetos; después el proyecto acontece, capa sobre capa, versión sobre versión, hasta olvidar a veces la condición primera, la originaria deriva respecto al contorno, nuestra desencadenante desviación caprichosa o involuntaria, de antecedentes o requerimientos; luego llega el desenlace, el necesario vínculo territorial que ha de dar credibilidad y asiento a nuestra obra, el feliz encuentro del proyecto y el solar, la dirección final de la obra. También en la literalidad y la metáfora de LeWitt: las líneas primigenias son el reflejo de la pilastra primera, las últimas suceden allá donde los intersticios de la negociación con el límite postrero permiten; en algún punto intermedio el hombre, que dibuja siempre en presente, no vislumbra la partida o la meta, no hay tiempo o espacio para la arqueología de la línea o la especulación sobre el destino. Cabe añadir, acaso, que la arquitectura permite una hondura mayor -en esta bidireccionalidad de construcción y territorio- que la conceptualización plana de este dibujo mural colectivo y sucesivo no alumbraba: la arquitectura interactúa con el emplazamiento, aprovecha sus circunstancias y las transforma. Quizás por ello sea un símil más apropiado y preciso otro ejemplo de esbozo sobre un muro: el hombre de las cavernas reconocía el perfil de la roca antes de pintar, y así, las grietas y los volúmenes de la piedra

ajenos a la dialéctica artística incluso en aquel activo foco, concluían que el tipo estaba haciendo "peace" sobre los muros de la habitación de Ethan, ecos lejanos de aquellos movimientos alrededor de Vietnam; el doble contexto, en definitiva, y por extensión, de toda obra: el arte y su historia otra.

Resulta también emocionante pensar que LeWitt, apasionado de las líneas y los ángulos rectos, acostumbrado a las retículas, introdujo en su paleta la "not straight line", que pasaría a ser una seña de estirpe, como un homenaje silencioso y privado -descubierto años después por los estudiosos y sólo entonces confesado por LeWitt- a su amiga Eva Hesse, fallecida en Manhattan con poco más de treinta años: ante su temprana muerte él quiso atar su recuerdo, "con un lazo entre los dos, tomando algo de sus trabajos y algo de los míos, fue como su influencia en mí". *Wall Drawing 46*, la prueba pericial para los analistas más atentos a las etiquetas que a los gestos, fue dibujado por primera vez en París en 1970, el año de la pérdida de Hesse, la artista de los materiales dúctiles -caucho, látex, papel maché, hilos de cuerda- que confesara una vez: "he trabajado siempre a partir de contradicciones y de formas contradictorias, que corresponden también a mi idea de la vida, de la completa absurdidad de la existencia, para mí todo tiene el sentido de lo opuesto, nada ha conocido jamás el término medio"; ella, tan cercana en lo personal, y en cambio en su incertidumbre tan distante a LeWitt: su obra se calificaba de orgánica en oposición al vocabulario geométrico minimalista pero en realidad sus creaciones cuestionaban esta misma oposición trabajando con formas y estructuras al mismo tiempo orgánicas y geométricas, como si el arte fuera un modo de plasmar una contradicción, acaso como estos *Wall Drawings* no geométricos. En cierta ocasión él le había escrito en una de las cumbres del género de las cartas de artista: "Querida Eva, para de preocuparte, de pensar, de mirar a tus espaldas, de preguntarte, dudar, temer, sufrir, buscar la salida

de emergencia, luchar, aferrarte, confundirte, rascarte, murmurar, trastabillar, tartamudear, tropezar, resbalar, gruñir, lamentar, hacer trampas, revolver, insultar, criticar, aullar, sacudir, calcular, gemir, afilar, desollar, mesarte los cabellos, despiojarte, mearte, hurgarte la nariz, apretar el culo, meter el dedo en el ojo, señalar, escabullirte, aburrirte de esperar, dar pequeños pasos, mirar mal, rascarte la espalda, perseguir, colgar de tu percha, calumniar y roerte, roerte, roerte por dentro. ¡Para ya y simplemente haz!"

Los *Wall Drawings* nacían de enunciados breves, propuestas para simplemente hacer, catalizadores de resultados inducidos pero no determinados, creaciones no unívocas, con algunos vínculos y también ciertos grados de libertad. "Es necesario considerar los *Wall Drawings* como ideas más que como objetos". El punto de partida era siempre un texto, como un enunciado docente, que generaba resultados imprevisibles en su imagen final, controlados en su proceso aunque sujetos a efectos casuales y circunstancias personales; las irregularidades del soporte o de los sujetos. La relación de instrucciones de todos ellos es hoy una suerte de catálogo de estrategias compositivas, un prontuario de pre-partituras en el que hay implícitas muchas melodías. Es cierto, e indiscutible, que hay algo de notación musical en todas ellas, han de poder abrirse en cualquier tiempo y lugar, y ser interpretadas por otros; también una vocación constructiva, aptas para ser levantadas por personas distintas al autor, si bien más que planos son como pliegos de condiciones.

*Wall Drawing 123* es quizás uno de los ejemplos más resonantes y arquitectónicos; también con un sentido más pedagógico. En una clase dibujamos, redibujamos lo que otros dibujaron antes, al reproducir las líneas de arquitecturas maestras inducimos una idea inicial de habitación: el arquitecto es el primer habitante de las casas que grafía, al trazar las estancias de los otros hacemos realidad el sueño de ser otros muchos; todas las vidas que

podríamos vivir, todas las personas que jamás seremos, en eso consiste el mundo. De este modo encontramos un interés indudable en la copia de un modelo, ese dibujo nunca será el mismo: así Menard reproduciendo el Quijote, la ficción de la ficción de Borges; Baldessari recitando las sentencias del propio LeWitt, el concepto sobre el concepto; Gould volviendo a grabar a Bach con otra velocidad y en otro tiempo, variaciones sobre las variaciones; Ruppertsberg escribiendo Dorian Gray sobre los lienzos, el retrato del retrato; o la mesa que LeWitt diseñara para Hesse con una retícula dibujada, un orden para el desorden. Toda ejecución distante, en tiempo o lugar, añade matices propios, sensibles a otra cultura y otra voz, las circunstancias del contexto. Así, las líneas se suceden sobre el muro y el timbre vibrante de cada solista contamina el trazo de su anatomía, el juego sutil de repeticiones y diferencias, el pulso o la altura de cada intérprete, el alcance de la mano y de las ideas.

Nunca dibujamos solos y el papel nunca está en blanco. El arquitecto puebla un mundo dual y demediado, un conjunto de estratos horizontales superpuestos bajo nuestros pies, y una sucesión de capas de vacíos sobre nuestros cuerpos, registramos el universo como una sección permanente: somos parte del horizonte ampliado entre el suelo y el cielo, la misma franja, reverberante como en un lienzo de Rothko, que han de ocupar nuestras arquitecturas. En el sistema de referencia de LeWitt, girado noventa grados respecto al nuestro (su muro como nuestro plano, los brazos de los dibujantes en la pared como nuestros cuerpos sobre el suelo) a un lado quedan los niveles ya construidos y éstos son como sedimentos que poco a poco van alejándose del paralelismo estricto, como la radiografía sísmica de la convulsión en torno a un trazado teórico; al otro lado el mar vacío de la blancura que llenar con nuestros movimientos.

Queda también el vuelo libre de la analogía, pese a que el proceso se eleva por encima de la forma, así son verosímiles -válidas