



SOL LEWITT: LIBROS
EL CONCEPTO COMO ARTE



OBRAS, IDEAS, CONCEPTOS

Si el artista lleva a cabo su idea y la convierte en una forma visible, entonces todos los pasos del proceso son importantes. La idea en sí misma, aunque no se ha vuelto visual, es una obra de arte exactamente como cualquier producto terminado. Todos los pasos intermedios —garabatos, bocetos, dibujos, obras inacabadas, modelos, estudios, pensamientos, conversaciones— son interesantes. Las cosas que ilustran el proceso mental del artista son a veces más interesantes que el resultado final.

SOL LEWITT,

«Paragraphs on Conceptual Arts», *Artforum Magazine*,
vol. 5, n.º 10, junio, Nueva York, 1967, p. 79-83.

OBRAS, IDEAS, CONCEPTOS

Javier Maderuelo

El valor de una obra de arte se puede fijar por sus cualidades estéticas y desde el punto de vista económico por su escasez y rareza en el mercado especulativo, pero desde el punto de vista histórico se suelen apreciar muy particularmente aquellas creaciones que aportan alguna novedad en el devenir evolutivo de lo que llamamos arte, de tal manera que no suelen tener demasiado interés las obras que son simplemente correctas en su formalización o que repiten manieristamente un modelo ya establecido, sino las que han sido capaces de aportar algo al supuesto proceso de desarrollo del arte.

Todo verdadero artista intenta superar las convenciones del oficio para ofrecer alguna aportación que permita abrir nuevos caminos a la creación artística, pero el drama consiste en que pueden ser cientos de miles los artistas que lo intentan y muy escasas las posibilidades de conseguir hacer avanzar un ápice el mundo de las ideas. Ante ese drama el historiador, que siempre tiene una voluntad didáctica, se fija como paradigma en una figura o un grupo concreto de personajes que encarnan y materializan el espíritu del cambio, elevándolos a la categoría de genios (Brunelleschi, Shakespeare, Goya, Picasso), pero el cambio que protagonizan nunca ha sido producto del trabajo de un solo artista, ni siquiera del de un reducido grupo de ellos, sino que, más bien, los artistas, por geniales que parezcan, son los obreros que logran dar forma física a las ideas que emanan del espíritu de su época del que, lógicamente, ellos participan y ayudan a construir con su obra.

En toda historia, tanto general como particular o personal, hay momentos decisivos en los que se produce algún cambio sustancial en el curso de los acontecimientos, es decir, una mutación que va más allá de la mera transformación de un detalle, de una técnica o de un modelo. Desde la experiencia cotidiana no suele ser fácil apreciar signos de la existencia de una mutación conceptual, pero al ser observado cierto momento con perspectiva histórica se puede hacer evidente que un determinado acto o grupo de obras participa ya de un espíritu diferente al de sus predecesores. En la historia del arte entendemos que eso sucedió en Florencia hacia 1420, dando origen a lo que llamamos Renacimiento, o en un breve periodo alrededor de la década de 1750, surgiendo la Ilustración, o entre 1905 y 1910, cuando cuajan las vanguardias.

El historiador puede dedicarse a formular y describir los elementos más característicos y depurados del Renacimiento, la Ilustración o las vanguardias, pero, tal vez,

lo más atractivo es analizar el cambio en sí mismo, la manera en que se ha producido la mutación en las ideas y cómo estas se reflejan en aquellas obras que las hacen evidentes.

Las vanguardias provocaron un alud de cambios en casi todos los ámbitos del arte, en consonancia con la gran transformación que experimentó el mundo a principios del siglo XX, como la extensión de la electrificación, la comercialización de productos nuevos, los grandes descubrimientos científicos, las facilidades del transporte de personas y un sinnúmero de cambios que transformaron las costumbres, la vida cotidiana y las percepciones del mundo, de la ética y del tiempo. Los artistas que militaban en el fauvismo, el expresionismo, el cubismo, el futurismo, el constructivismo, la abstracción, el dadaísmo y el surrealismo abrían en cada obra posibilidades que definían el espíritu nuevo del mundo. Aquellas semillas inoculadas en los años previos a la Primera Guerra Mundial se extendieron hasta los sesenta, cuando el manierismo de los informalismos en Europa y del expresionismo abstracto en los Estados Unidos logró desarrollar impresionantes obras, de sorprendente presencia, en cuya apoteosis se detecta, como en el Barroco, el final de una época, el ocaso de las vanguardias que, entretanto, habían pasado a denominarse «históricas».

Algunos artistas, que comenzaron a trabajar en torno al año 1961¹ retomando determinados planteamientos del dadaísmo duchampiano filtrados por el pensamiento del compositor californiano John Cage, intentaron una refundación de la idea de arte en oposición al formalismo reclamado por la crítica dominante, que defendía el expresionismo abstracto y la especificidad de los géneros artísticos.

Al llegar aquí podemos sostener dos posturas: entender que lo que sucedió en los primeros años de la década de los sesenta del siglo XX fue una consecuencia reactiva frente a la modernidad, cuya pretensión es extender esta en un nuevo episodio, o detectar que se produjo un corte real en el campo de las ideas que abre un nuevo periodo, denominado con el desafortunado título de «posmodernidad», palabra con la que se intentó hacer explícita la superación de los principios de la modernidad.

Cuando han pasado cincuenta años de aquella «década prodigiosa» empezamos ya a tener la suficiente perspectiva como para entender no solo que en los años sesenta se produjo un cambio sustancial en el espíritu, clausurando las vanguardias, sino que ese cambio fue de tal magnitud que se puede ensartar en la saga de los ya enumerados: Renacimiento, Ilustración, vanguardias... Tal vez, lo único que nos falta para que esa pieza forme parte de la secuencia es encontrar un nombre que sea capaz de comprender la pluralidad de fenómenos y sucesos, en muchos casos contradictorios, que acontecieron en aquellos años de bonanza económica y de euforia creativa.

No es este el lugar para enunciar las aportaciones simultáneas que realizaron el pop art, el nuevo realismo, el collage, el happening, la performance, el minimal art, el arte conceptual, el arte óptico, el vídeo arte, la instalación, el land art, el body art, el arte correo, los libros de artista y un largo etcétera de diferentes prácticas que se solapan en el tiempo y se superponen en el espacio y que atañen indistintamente a todas las manifestaciones de las artes, rompiendo por primera vez de forma definitiva las barreras que aún separaban pintura, escultura, teatro, música, poesía, cinematografía para generar nuevas formas de arte. Tal vez este sorprendente abanico de posibilidades estaba implícito en el germen de las vanguardias, como el germen del clasicismo ilustrado se encontraba

en el Renacimiento, pero se denota en muchas de estas manifestaciones, muy particularmente en las que fueron realmente originales, que hay una voluntad de partir de cero, de buscar unas nuevas bases para asentar el arte. Se trata, efectivamente, de un intento de refundación del arte desde otros presupuestos conceptuales.

Pero, frente a las certidumbres a las que nos tenían acostumbrados las ciencias positivas, la historia no puede ofrecer unos perfiles claros que definan nitidamente estos fenómenos en los cuales los aspectos sociales, económicos y políticos están interfiriendo continuamente.

Después de la Segunda Guerra Mundial algunos jóvenes artistas norteamericanos estaban buscando unas señas de identidad propias, para lo cual fue necesario apartarse de la retórica del arte europeo que en Estados Unidos se empezaba a contemplar, lo mismo que su sociedad, como cargado de prejuicios ancestrales. Para diferenciarse la modernidad norteamericana debía apartarse de esos atavismos que se hallan presentes en la iconografía, los significados, las alegorías, el ilusionismo, los temas y los géneros, e intentar realizar un arte tan diferente que, incluso, no pudiera encasillarse ni como pintura ni como escultura, y que no se basara en las reglas de la tradición heredada.

Propusieron entonces crear un arte despojado de todas esas cualidades, basado en la simplicidad formal y en la frialdad de los materiales, capaz de articular unas reglas de composición «específicas» que debían responder a las ideas de totalidad, unidad, limpieza, visibilidad y objetualidad. El carácter holístico de totalidad que buscan los artistas encasillados bajo el calificativo «minimal art» condujo a la repetición, a la progresión y a la permutación como fórmulas compositivas, pero sobre todo desembocó en la reducción y en la tautología.

En la vieja Europa, cargada de prejuicios y atavismos, sin embargo se había desarrollado desde los años diez un arte abstracto de raíz geométrica sobre el que se apoyaban teóricamente movimientos como el suprematismo, el constructivismo, De Stijl y la Bauhaus. Artistas como Piet Mondrian, László Moholy-Nagy y, sobre todo, Josef Albers habían emigrado a Estados Unidos, donde ejercieron una influencia real. El universo formal que culmina en las *Strukturelle Konstellationen* (1954-1958) de Albers y sus «homenaje al cuadrado» (1950-1972)² son influencias innegables en la obra de artistas como Sol LeWitt, que entronca así con el pensamiento racionalista europeo e incluso con la tradición neoclásica, como ha puesto en evidencia el crítico Joseph Masheck.³

Pero para poder conseguir que estas obras pudieran ser entendidas como novedosos planteamientos, independientes de los movimientos que configuraron las vanguardias europeas, fue necesario que los artistas más dotados se emplearan a fondo en argumentar el sentido teleológico de su trabajo. Esto condujo a que, además de crear obras materiales, desarrollaran un potente aparato teórico que se manifiesta en forma de escritos: artículos y sentencias publicados en revistas, catálogos y libros, que se convierten así en una nueva forma de creación artística.

Ciertamente, esto tampoco parece ser una novedad ya que los artistas de las vanguardias también se habían servido del manifiesto y la revista, del ensayo y el libro para exponer por escrito las razones y los argumentos en los que se basa su arte, dando origen a un extenso caudal de publicaciones realizadas por los propios artistas, pero los textos de los minimalistas y conceptuales se revisten de un cierto carácter filosófico que los sitúa por encima de la mera explicación de una técnica o de la descripción de las obras y, en

algunos casos, los textos se convierten, como sucede con los de Lawrence Weiner,⁴ en la propia obra. Pero, tal vez, lo más interesante de este nuevo intento no es la originalidad de los escritos ni los medios utilizados para difundirlos, sino la relación dialéctica que lograron establecer entre la idea germinadora y la obra física construida, lo que justifica el calificativo «conceptual» para denominar algunas de aquellas obras.

**

Aun a riesgo de caer en las convenciones más tópicas de la crítica, podemos distinguir en el trabajo de Sol LeWitt tres tipos de obras: las que poseen volumen tridimensional y materialidad física, que él denominaba «estructuras», pero que la crítica y el comercio asimilaron como esculturas; los *wall drawings*, dibujos bidimensionales para realizar sobre las paredes, y las obras conceptuales: escritos, dibujos y libros diseñados y publicados por el propio autor. Toda esta actividad artística, sin embargo, no se puede desgajar, ya que forma un cuerpo de trabajo monolítico que ha sido interpretado y calificado por la crítica unas veces como minimal art y otras como arte conceptual.

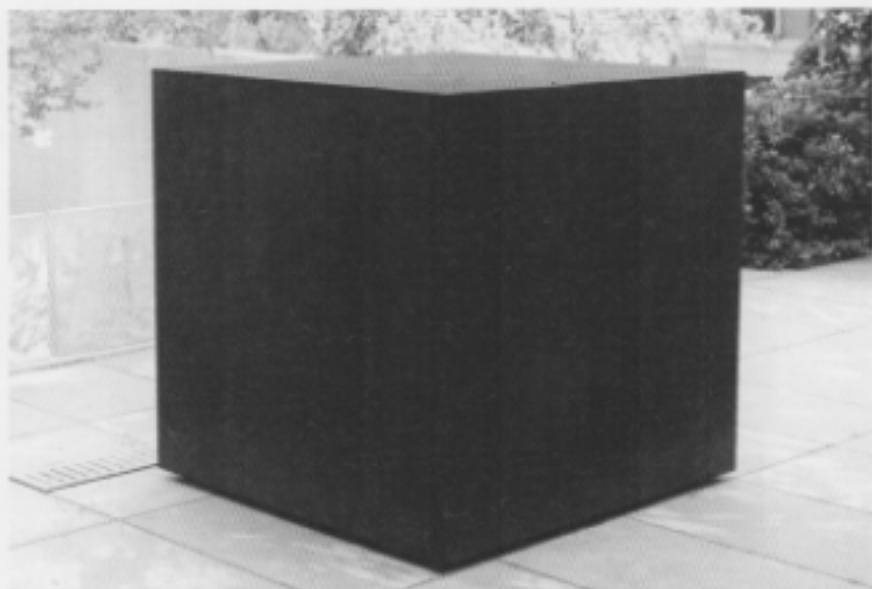
El término minimal fue acuñado por el filósofo Richard Wollheim en un ensayo titulado precisamente «Minimal Art»,⁵ en el que no se refería a los artistas a los que hoy se conoce como minimalistas y cuya obra, en los momentos de su presentación, fue calificada con otros nombres, entre ellos: arte reduccionista, cool art, ABC art o estructuras primarias.⁶

Ciertamente, las estructuras y los dibujos de Sol LeWitt responden perfectamente a los estereotipos de lo que la crítica ha terminado por denominar universalmente minimal art, si bien es cierto que ninguno de los artistas que figuran en libros y exposiciones presentados bajo este título aceptaron ser minimalistas, muy particularmente cuando el minimalismo se ha convertido en un «estilo decorativo». El propio Sol LeWitt se ha burlado de ese calificativo cuando publica:

Recientemente se ha escrito mucho sobre minimal art, pero todavía no he descubierto a nadie que admita que se dedique a hacer este tipo de cosas. [...] Por lo tanto, llego a la conclusión de que es parte de un lenguaje secreto que usan los críticos de arte cuando se comunican entre sí a través de las revistas especializadas.⁷

Una de las características más evidentes del denominado minimal art es su determinante carácter geométrico, basado en el uso de lo que los propios artistas han dado en llamar «geometría primaria», esto es, en el recurso a las figuras más elementales, y muy concretamente del cuadrado. Estos presupuestos de sencillez se encuentran unidos a toda una serie de valores relacionados con la noción de orden, por un lado, y con la voluntad de que la obra no caiga en la representación de algo ajeno a ella misma. La artista y crítico de arte Suzi Gablik resume así el alcance de esta entronización de la figura cúbica:

Los minimalistas introdujeron el cubo epistemológico; se ergula como un compromiso de claridad, rigor conceptual, literalidad y simplicidad. Querían desviar el arte hacia un curso alternativo de metodologías más precisas, mensurables y sistemáticas. Conjugando



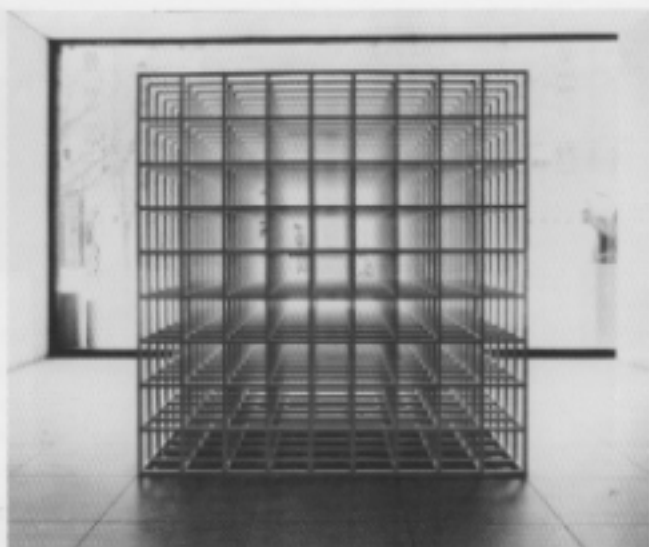
Tony Smith: Die, 1958

el cubo al infinito, transmitieron una impresión de equilibrio perfecto y produjeron una simetría plástica que nunca se desvía de su propio campo rigidamente tramado.⁸

Cuando se contempla un objeto artístico con tan poca capacidad de atracción visual como es una figura cúbica, el interés estético tiende a desplazarse de las relaciones internas a las externas; por ejemplo, hacia la dialéctica entre el concepto ideal y mental de «cubo» y la forma y las condiciones de percepción, constantemente mutables, del cubo, mientras lo contemplamos y nos movemos a su alrededor.⁹ La dualidad de niveles de asimilación de la obra, uno real y otro conceptual, es totalmente evidente y premeditado en las estructuras de Sol LeWitt, de tal manera que el espectador no se debe conformar con la mera contemplación del objeto.

La obra construida, materializada como un objeto escultórico o dibujada sobre una pared, enfrenta al espectador con una realidad que se impone con su presencia física, generalmente de gran escala, ofreciéndole una experiencia sensitiva y psicológica. De esta manera surge en la obra de LeWitt esa dualidad de niveles de percepción, uno real y otro conceptual.

Durante la segunda mitad de los años sesenta Sol LeWitt estudió las posibilidades de manipulación de diferentes elementos, muy simples, como son la línea recta, el cuadrado y el cubo, trabajando con un repertorio de recursos estructurales particularmente reducido y esquemático: una retícula cuadrangular y una serie de cubos utilizados con carácter modular. Este vocabulario básico, a pesar de su palmaria sencillez, le permitió desarrollar múltiples posibilidades combinatorias con las que consiguió resultados de una complejidad asombrosa. Gran parte de las obras de Sol LeWitt de esta época estudian algunas relaciones particulares entre cubos modulares y cuadrícula bidimensional, según

Sol LeWitt: *Nine Part Modular Cube*, 1977

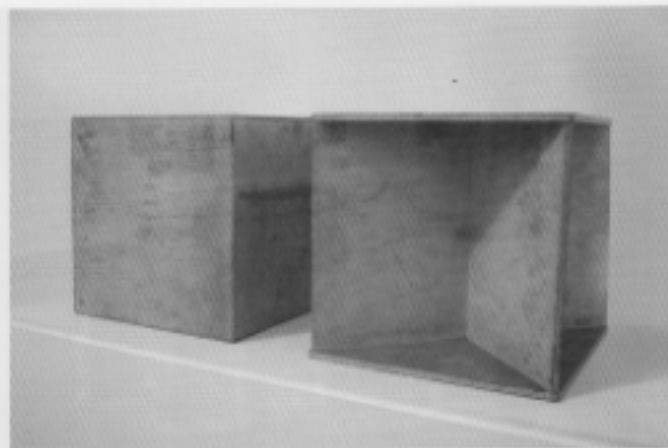
progresiones matemáticas que conforman diversos efectos visuales y físicos, que exploran el contraste entre el orden conceptual y el desorden visual.

El cubo, que puede ser considerado como un segundo grado de abstracción del objeto «caja», va a ser el elemento modular sobre el que Sol LeWitt desarrolló su trabajo. El cubo en cuanto figura matemática no es ni un objeto ni una caja, es un cuerpo geométrico ideal, una forma cerrada, un arquetipo del espacio cartesiano y del mundo material, y un signo de la actual función de habitar.³⁰

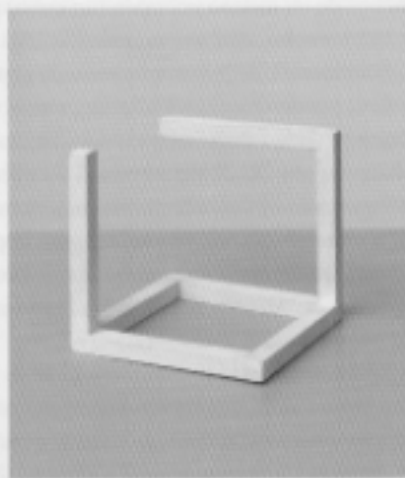
En alguna de las esculturas de Sol LeWitt, como sucede en las pertenecientes al grupo *Serial Project*, construidas desde el año 1966, el artista parece pretender agotar por completo la progresión que discurre de la forma abierta a la cerrada. Esta obra consiste en una serie de módulos cúbicos, inmaculadamente blancos, que se componen en el espacio siguiendo fórmulas de distribución matemática, colocados sobre una base plana, cuadrículada e isotropa, que puede interpretarse como una reminiscencia del espacio pictórico bidimensional.

Serial Project es una estructura de una lógica simple y evidente. Sin embargo, la contemplación de su imponente presencia descubre al espectador efectos perspectivos insospechados que se acentúan con los que producen las sombras autoarrojadas y las proyectadas sobre los muros circundantes y el suelo, que convierten esta estructura, desde el punto de vista perceptivo, en una obra extremadamente compleja.

En algunas piezas permutatorias de este tipo, Sol LeWitt no pretende agotar todas las posibilidades que puede ofrecer la mecánica combinatoria. Al contrario, él solo está interesado en plantear el «sistema», presentando un fragmento de este lo suficientemente extenso como para que el espectador pueda captar la ley de ordenación y completar por sí solo la totalidad del orden, reconstruyendo en su imaginación los elementos que faltan. Admite la aleatoriedad en el seno de un sistema riguroso con la seguridad de que el orden no puede ser turbado.

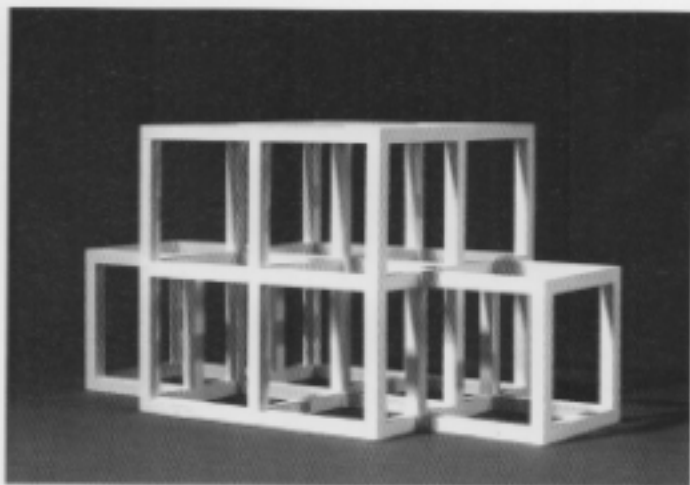


Naum Gabo: Dos cubos, 1930



Sol LeWitt: Incomplete Open Cubes, 1974

El cubo es una figura que posee una potente cualidad formal, por esa razón los vanguardistas Naum Gabo y Antoine Pevsner la eligieron en su «Manifiesto Realista» (1920) para explicar la diferencia entre masa y volumen en la escultura,¹¹ por su parte, el psicólogo Kurt Koffka recurre al cubo de Necker para mostrar las cualidades de una *Gestalt*.¹² De la misma manera, la figura cúbica le permite a Sol LeWitt apelar a la facultad de la memoria del espectador en obras como *Incomplete Open Cubes*, de 1974, serie para la que ha realizado ciento veintidós cubos diferentes a los que les faltan alguna(s) arista(s), pero en los que, como sucede con el experimento de Kurt Koffka, la mente puede reconstruir la ausencia terminando una imagen ideal que ordena al incompleto objeto real.



Sol LeWitt: 1-4-1, 1981

La repetición sistemática de un mismo volumen (un cubo) presentado solo o en serie, posado en el suelo, con sus lados vacíos, demuestra que el interés de la obra no reside en la contemplación de un objeto considerado aisladamente, sino en el proceso de transformación y en las combinaciones que de él pueden resultar. La lucha entre el orden ideal que se plasma en ese «proceso de transformación de la forma» alejada del «objeto», y la propia forma física, con su potente *Gestalt*, reforzada por las dimensiones del «objeto» y la noción de escala que de él se deriva, hacen que estas obras cobren una considerable presencia en la que se concede mayor importancia al espacio interior y exterior que a la propia obra.

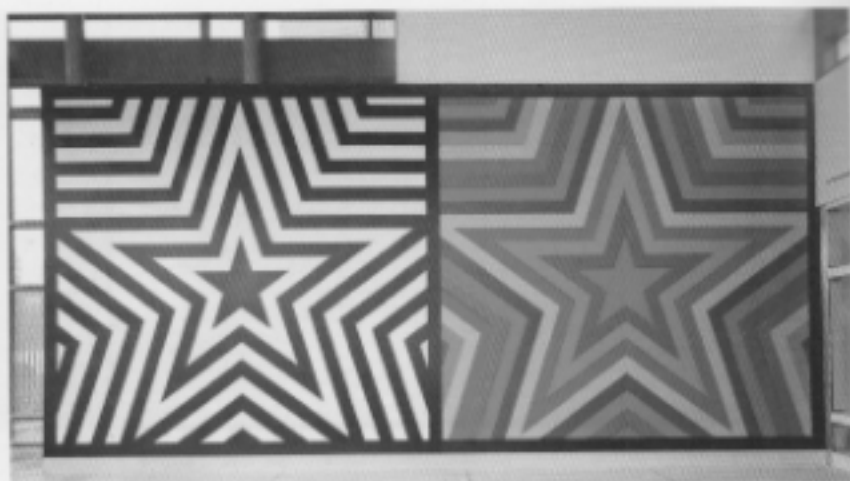
A partir de estas estructuras formadas por cubos cuya presencia física se reduce a sus aristas, LeWitt se apropia del espacio en su integridad para intentar realizar de nuevo el quimérico proyecto de la «obra de arte total». Así:

Los blancos esqueletos estructurales son los objetos menos secretos, su interior y su exterior quedan abiertos a los ojos, pero el ojo no sabe cómo aprehender toda ésta revelación y retrocede rápidamente a su punto de vista individual.¹³

Pero la obra de Sol LeWitt no se ha quedado reducida a las formas primarias. Ellas le sirvieron para encontrar el rigor de una lógica deductiva y compositiva que después ha ido extendiendo a otros elementos, desde figuras coloreadas y formas irregulares hasta series de imágenes fotográficas.¹⁴

**

Con la misma exhaustividad con que LeWitt ha desarrollado sus estructuras cúbicas, se ha dedicado al segundo de los tipos de obra en los que he dividido su trabajo, constituido por los wall drawings, en los que literalmente no ha dejado ninguna posibilidad estructural sin ensayar,¹⁵ ya que ha proyectado y ejecutado más de mil doscientos.



Sol LeWitt: Wall Drawing #1256: Five Pointed Stars, 2008

En los primeros momentos del conceptualismo, entre 1967 y 1969, Sol LeWitt hizo un par de aportaciones fundamentales para aclarar los contenidos de esta tendencia antirretiniana (que más adelante comentaré) en la que destacan figuras como Joseph Kosuth, Lawrence Weiner, Mel Bochner y On Kawara, pero en las décadas siguientes las ideas y las obras de LeWitt tomarán un camino más pictórico a través de los wall drawings.

Durante muchos años Sol LeWitt se ha dedicado a realizar dibujos de retículas, figuras geométricas, manchas de color y líneas con los que ha invadido por completo las paredes de las salas de exposiciones, ocupando todo el paño de suelo a techo, y que, una vez acabada la exhibición para la que han sido proyectados y ejecutados, son eliminados volviéndose a repintar nuevamente los muros.¹⁶ Sobre los wall drawings señala Juan Manuel Bonet:

Estas obras de Sol LeWitt están en su mayoría destinadas a perecer, a no sobrevivir, sino como conceptos, bocetos y certificados por una parte, y por otra como recuerdos, como documentos fotográficos —por naturaleza siempre incapaces, en último término, de transmitir la realidad última de la obra, aunque el pintor los cuida al máximo, como cuida al máximo la realización de las monografías y catálogos dedicados a su trabajo.¹⁷

Se detecta en los wall drawings un asunto que no es banal: la obra es (o está en) el proyecto que no necesariamente se tiene que materializar, al menos de forma permanente, partiendo de la premisa que enuncia que la obra de arte lo es desde el momento en que se piensa, sin que sea absolutamente necesaria su ejecución material para que ella exista. Surge así, a finales de los años sesenta, un tipo de obra formalmente diferente de sus carismáticas estructuras: los ya mencionados wall drawings.

En estas obras la reducción de las figuras geométricas a su representación plana en la pared acentúa las diferencias entre concepto y percepción. Por otra parte, muchos de estos dibujos murales requieren el color para mostrar con claridad los planos que configuran las imágenes de prismas y superficies, poniendo en evidencia la relación entre fondo y figura.



Certificado de autenticidad de Wall Drawing #49 firmado por Sol LeWitt, 1970

Mientras que los cubos escultóricos se presentan como volúmenes ideales, como figuras platónicas dotadas de una belleza intemporal que rehúsa cualquier alusión simbólica y cualquier tipo de ilusionismo, al no estar vinculados a lugares concretos, los wall drawings son ideados y proyectados para unos espacios que están determinados por la morfología y el tamaño de los muros y por la forma y dimensiones de la estancia, lo que condiciona el resultado final de cada una de las obras.

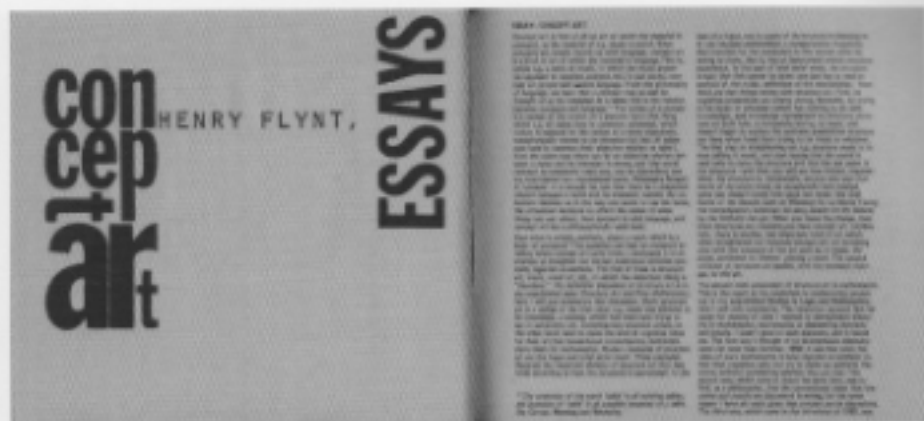
Estos dibujos son siempre ejecutados en el lugar por ayudantes, que son profesionales cualificados adiestrados para realizar su trabajo en las mejores condiciones, siguiendo instrucciones escritas que constituyen el «proyecto», en el cual se condensa la idea, ya que en esas instrucciones se funden lo lingüístico, lo filosófico y lo visual.

Esta particularidad, la de una ejecución realizada por especialistas en la que se elude la mano directa del artista, tiene un sentido preciso: se trata de restar valor al acto de la ejecución, por muy minuciosa e impecable que sea, ya que el auténtico trabajo artístico no consiste en materializar el dibujo en la pared, sino en pensar la coherencia de la obra, haciendo suya la frase de Dan Flavin: «Resulta para mí fundamental no ensuciarme las manos [...] Reivindico el Arte como Pensamiento».¹⁸ Pero si alguien ha reivindicado «el arte como pensamiento» ha sido Sol LeWitt a través de sus estructuras y dibujos y, sobre todo, de sus escritos teóricos.

**

Las estructuras y los dibujos, como he comentado, han sido calificados por la crítica y el comercio de «minimal art», mientras que los textos teóricos y, en general, sus publicaciones se han adscrito a la categoría «arte conceptual», distinción que intrínsecamente se sostiene con dificultad ya que para el artista todo su trabajo forma una continuidad inquebrantable.

Dada la dificultad que suponía centrar las condiciones de recepción de este tipo de obras, los artistas de la generación de LeWitt se convencieron de que la teoría, su teoría, no podía ser dejada en manos de los críticos, por muy bien intencionados que estos fueran. Así, artistas como Donald Judd, Robert Morris, Robert Irwin, Sol LeWitt o Robert Smithson, entre

Henry Flynt: «Concept Art», 1961 en *An Anthology*, Nueva York, 1963

otros, han reflexionado y publicado una buena cantidad de artículos en los que han enunciado ideas novedosas sobre el espacio, la escala, la composición y la percepción, que han dotado al arte de la escultura de un campo intelectual tan rico como inexistente hasta entonces. Esos textos conforman parte del corpus teórico sobre arte y estética más interesante y coherente de la segunda mitad del siglo XX, y constituyen uno de los esfuerzos más importantes por seguir manteniendo a las artes dentro del mundo del conocimiento. Estos escritos, acompañados indisolublemente de las obras materiales, constituyen lo que conocemos como «arte conceptual».

El término *Concept Art* apareció por primera vez como título de un artículo del compositor Henry Flynt en 1961.¹⁹ El artículo se inicia con una frase que dice: «El arte conceptual es ante todo un arte en el que el material son los conceptos, como el material de, por ejemplo, la música es el sonido. Ya que los conceptos están estrechamente ligados con el lenguaje, el arte conceptual es un tipo de arte cuyo material es el lenguaje»,²⁰ centrando así el tema de un nuevo tipo de arte que se generó en el seno del grupo Fluxus.

El tema sobre el que tratan las obras del arte conceptual es la enunciación y desarrollo de ideas dentro, en torno y acerca del arte. Pretende ser, por tanto, un arte autorreferencial, desligado de la realidad física y del mundo cotidiano, un arte que tomándose a sí mismo como modelo de reflexión establece un discurso endogámico que, por su alto grado de conceptualización, no puede ser contenido en una imagen concreta o en un objeto determinado. De esta manera las obras más puras que han generado los artistas conceptuales carecen de presencia física y no se formalizan como objetos materiales, sino que son proposiciones de carácter lingüístico o lógico que entienden la obra de arte como un proceso, aunque este no llegue a consumarse en una forma material.

Sol LeWitt escribió en 1978:

Mis conceptos e ideas están relacionados con elementos específicos como líneas, cuadrados o cubos. Si quiero expresar una idea relacionada con un cubo, pienso que la expresión óptima del cubo es el cubo en sí, no la palabra que lo define. Si quisiera trabajar con la palabra «belleza», encontraría que no existe como objeto específico, mientras que el cubo es real.²¹

VOLUME 1 NUMBER 1

MAY 1969

Art-Language

The Journal of conceptual art

Edited by Terry Atkinson, David Bainbridge,
Michael Baldwin, Harold Harell

Contents

Introduction		1
Sentences on conceptual art	Sol LeWitt	11
Poetry-schema	Don Graham	14
Statements	Lawrence Weiner	17
Notes on M1 (1)	David Bainbridge	19
Notes on M1	Michael Baldwin	25
Notes on M1 (2)	David Bainbridge	30

*Art-Language is published three times a year by
Art & Language Press 34 Jubilee Crescent, Coventry CV8 1ET
England, to which address all correspondence. Price £1.00
Price 1.50 US, 91.50 C/S. All rights reserved.*

Printed in Great Britain

SENTENCES ON CONCEPTUAL ART SOL LEWITT

1. Conceptual Art is neither art nor information. They help to understand the logic of art itself.
2. Rational judgements repeat rational judgements.
3. Logical judgements lead to new experiences.
4. Formal Art is essentially rational.
5. Irrational thoughts should be followed absolutely and logically.
6. If the artist changes his mind midway through the execution of the piece he compromises the result and repeats past results.
7. The artist's will is secondary to the process he wishes to use to complete. His intentions may only be signs.
8. When words such as painting and sculpture are used, they describe a whole tradition and imply a complete acceptance of this tradition, thus placing limitations on the artist who would be reluctant to make art that goes beyond this tradition.
9. The concept and idea are different. The former implies a general direction while the latter an its completion. Ideas implement the concept.
10. Ideas alone can be works of art; they are in a chain of development that may eventually take some form. All ideas need not be made physical.
11. Ideas do not necessarily proceed in logical order. They may set one off in unexpected directions but an idea must ultimately be completed in the mind before the next one is formed.
12. For each work of art that becomes physical there are many variations that do not.
13. A work of art may be understood as a collection from the artist's mind to the viewer. But it may never reach the viewer, or it may never leave the artist's mind.

23

Sol LeWitt: «Sentences on Conceptual Arts», ArtLanguage, Coventry, 1969

En su trabajo conceptual (en el no material) Sol LeWitt tomó un doble camino, por un lado elaboró un tipo de obra ideal, cuyo soporte es el libro o el texto escrito para ser publicado en alguna revista, por otro generó proyectos de obras que no necesariamente deben ser ejecutados o, si lo son, pueden desaparecer tras su exhibición, negando con su efímera vida la permanencia propia de la materialidad. Además ha elaborado libros en cuyas páginas ha desarrollado series de figuras geométricas muy simples (triángulos equiláteros, cuadrados, hexágonos) y colores puros, sin que acompañen a los dibujos ningún tipo de texto o explicación, ya que esas figuras se presentan como meras paradojas visuales y autorreferenciales, no como ilustraciones.

En toda su obra se aprecia un rigor metodológico que procede de su interés por la filosofía del lenguaje y por la lógica formal, más concretamente se detecta la influencia de los juegos del lenguaje y los aforismos de Ludwig Wittgenstein²² incluso en la manera de enunciar sus «Sentences». El recurso a las estructuras lingüísticas a las que acude Sol LeWitt pretende impedir que las obras caigan en el geometrismo estéril o manierista en el que navegaban sin rumbo los epígonos de la abstracción geométrica en los años sesenta. En sus obras la geometría no es un soporte de la expresión, sino un cimiento del conceptualismo epistemológico que equipara la geometría con la lingüística.²³

••

14. The words of one artist to another may induce an idea which, if they share the same concepts.
15. Since no form is intrinsically superior to another, the artist may use any form. There is no question of words, pictures or objects in physical reality, equally.
16. If words are used, and they proceed from ideas about art, then they are an end not literature, numbers are not mathematics.
17. All ideas are art if they are concerned with art and fall within the conventions of art.
18. One usually understands the art of the past by applying the conventions of the present; thus one understands the art of the past.
19. The conventions of an art shared by words of art.
20. Successful art changes one's understanding of the conventions by sharing one's perceptions.
21. Perception of ideas leads to new ideas.
22. There is no such thing as a word, and success requires it used in a complete.
23. One artist may interpret (understand) a differently than the artist a work of art but will be art if it is his own share of thought by the individual.
24. Perception is subjective.
25. The artist may not necessarily understand his own art; his program is neither better nor worse than that of others.
26. An artist may perceive the art of others better than his own.
27. The concept of a work of art may involve the matter of the past or the process in which it is made.
28. Once the idea of the past is established in the artist's mind and the final form is decided, the process is carried out blindly. There are many effects that the artist cannot imagine. There may be used as ideas for new works.
29. The process is concluded and should not be tampered with. I should not be aware.
30. There are many elements involved in a work of art. The most important are the most obvious.
31. If an artist uses the same form in a group of works, and changes the material, one would assume the artist's message involved the material.
32. Good ideas cannot be created by beautiful execution.
33. It is difficult to teach a good idea.
34. When an artist knows his craft, one will be making good art.
35. There is no such thing as art, but an art set.

Sol LeWitt: «Sentences on Conceptual Art», *ArtLanguage*, Coventry, 1969

Los jóvenes artistas norteamericanos de la generación que surgió en la década de los sesenta, cuya obra se suele encasillar en los ambiguos títulos de arte minimalista y arte conceptual, tuvieron en las revistas de Nueva York, como *Art in America* y, en particular, en *Artforum*, una plataforma de difusión de sus ideas y teorías. En este contexto, el editor de la revista *Artforum* solicitó en 1967 a Sol LeWitt que escribiera un artículo en el que explicara qué es el arte conceptual desde el punto de vista del artista, no de la crítica.

Sol LeWitt contestó con «Paragraphs on Conceptual Art»,²⁴ un texto conciso, de unas dos mil palabras, formado por frases breves, un tanto sentenciosas, en el que va exponiendo sus ideas de manera didáctica y con una especie de discurso deductivo que le permite enunciar las claves de la creación de sus obras de entonces, saliendo al paso de algunas críticas vertidas contra el arte conceptual, como su sequedad emocional, el aburrimiento, la reducción a la lógica o el formalismo. Por el contrario, en este artículo reivindica la intuición, el valor del proceso de concepción y el uso de formas básicas, a la vez que defiende la necesidad de servirse de un método que permita eliminar de la obra la arbitrariedad, el capricho y lo subjetivo.

El texto está escrito en forma discursiva y, a pesar del aspecto sentencioso de algunas de sus frases,²⁵ no está exento de humor, como se aprecia cuando defiende que en vez de minimal art se emplee el término mini-arte, «que es mejor porque recuerda a las minifaldas y a las chicas de piernas largas».²⁶

El artículo de *Artforum* tuvo repercusión inmediata y al año siguiente Vito Acconci y Bernadette Mayer le encargaron un texto más sintético para publicar en la revista *0 to 9*, que ellos editaban también en Nueva York. Surgió así «Sentences on Conceptual Art»,²⁷ uno de los textos programáticos más importantes en la formulación de la nueva concepción del arte que surgió en los años sesenta. Unos meses después las «Sentences...» se publicaron en el primer número de la revista *Art-Language*, editada en Coventry (Inglaterra) por el grupo homónimo, teniendo así una difusión en los dos continentes.

El texto, que denota, como he señalado anteriormente, una influencia del *Tractatus* de Ludwig Wittgenstein, está compuesto por treinta y cinco aforismos que aparecen numerados y sin acompañamiento de imágenes, de manera que su discurso tiene una apariencia más enunciativa y deductiva que literaria, asunto que tiene su importancia.

No es el objetivo de este ensayo analizar o comentar las Sentencias de Sol LeWitt, pero tal vez sea conveniente llamar la atención sobre alguna, como por ejemplo la número 16, en la que dice: «Si se usan palabras, y estas proceden de ideas sobre arte, entonces son arte y no literatura; los números no son matemáticas».

Con esta frase ha legitimado a las palabras como materia de las «artes plásticas», en sustitución de las formas, las imágenes o los materiales físicos que habitualmente justifican el carácter plástico del arte, frente al carácter inmaterial de la literatura. Las palabras de las que se sirve el artista no son literatura, son arte. En consecuencia, esta sentencia 16 o el conjunto de todas las 35 sentencias, en cuanto palabras que proceden de ideas sobre arte, no son literatura (desde luego, no lo pretenden), sino que deberían constituir en sí mismas una obra de arte. Sin embargo, la última sentencia, la número 35, aclara con rotundidad: «Estas frases son comentarios sobre arte, pero no son arte».

La aparente contradicción entre ambas sentencias pretende salvar el principio duchampiano de intencionalidad volitiva. No basta con que el artista se exprese sobre el arte con palabras que tratan del arte, cosa que puede hacer en una conversación de taberna o en una carta circunstancial, es necesario que esas palabras estén animadas además con la expresa voluntad del artista de hacer de ellas una obra de arte.

Esa voluntad la encontramos decidida y firmemente materializada en los libros, los carteles y las publicaciones que el artista personalmente escribió, diseñó, compuso o editó, haciendo aportaciones sustanciales al nuevo género «libro de artista» que es una de las prácticas del arte que sustituyen desde entonces a los antiguos géneros establecidos en la Ilustración para separar las Bellas Artes.

Notas

1. Se ha tomado esta fecha como punto de partida, siguiendo la estela de la exposición titulada «a. 1961: la expansión de las artes», celebrada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, 19 de junio-28 de octubre de 2013.

2. Véase Josef Albers. *Medios mínimos, efecto máximo* [cat. exp.], Fundación Juan March, Madrid, 2014.

3. Véase Joseph MASHECK. «Kuspi's LeWitt: Has He Got Style?», *Art in America*, Nueva York, noviembre-diciembre de 1976, pp. 107-108.

4. Lawrence WENET. *Statements*, Seth Siegeloub, Nueva York, 1968.

5. Richard WOLHEIM. «Minimal Art», *Arts Magazine*, n.º 4, enero de 1965, vol. 39, pp. 28-32. Reproducido de manera íntegra en Gregory BATTYCKE (ed.), *Minimal Art: A Critical Anthology*, E. P. Dutton, Nueva York, 1968, pp. 387-399.

6. Véase Simón MARCHÁN RIZ. *Del arte objetivo al arte de concepto (1960-1974)*, Akal, Tres Cantos, 2012, p. 136.

7. Sol LEWITT, «Paragraphs on Conceptual Art». Reproducido íntegramente en Kristine STILES y Peter SELZ (eds.), *Theories and Documents of Contemporary Art. A Sourcebook of Artists' Writings*. University of California Press, Berkeley, 1996, pp. 822-826. Frase citada en pp. 824-825.

8. Suzi GABUK: «Minimalismo», en Nikos STANGOS (ed.): *Conceptos de arte moderno*. Alianza, Madrid, 1986, 1989¹, p. 202. (1.ª ed. en inglés, 1981.)

9. Clr. John A. WALKER: *El arte después del pop*. Labor, Barcelona, 1975, p. 26.

10. Clr. Jean-François PÉRON: *La estructura y el objeto*. Promociones y Publicaciones Universitarias, Barcelona, 1988, p. 40.

11. Naum GABO y Antoine PÉVNIER: «Manifiesto realista», firmado en Moscú el 5 de agosto de 1920, publicándose posteriormente en el número 7 de la revista *70*, Amsterdam, 1927, y siendo traducido al inglés íntegramente por primera vez en *Art of this Century*, Peggy Guggenheim, Nueva York, 1942. Existen varias versiones en español: Herchel B. CHIPP: *Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas*. Akal, Torrejón de Ardoz, 1995. (1.ª ed. en inglés, 1968), pp. 350-355; AA. VV.: *Constructivismo*, Alberto Corazón, Madrid, 1972, pp. 63-69. Mario DE MICHELI: *Los vanguardias artísticas del siglo XX*, Alianza, Madrid, 1979, 1999 (1.ª ed. en italiano, 1966), pp. 325-328; Lourdes CÉLOT (ed.): *Primeros vanguardias artísticas. Textos y documentos*, Labor, Barcelona, 1993, pp. 212-218; Ángel GONZÁLEZ, Francisco CALVO SERRALLER y Simón MARCHÁN (eds.): *Escritos de arte y vanguardia 1910/1945*, Istmo, Tres Cantos, 1999, pp. 300-304.

12. Kurt KOFFKA: «Algunos problemas de la percepción espacial», en W. KÖHLER, K. KOFFKA y F. SANDER: *Psicología de la forma*. Paidós, Buenos Aires, 1973. (1.ª ed. en inglés, 1930).

13. Lucy R. LIPPARD: «Sol LeWitt: Non-Visual Structures», *Artforum*, Nueva York, abril de 1967, pp. 42-46, y en Lucy R. LIPPARD: *Changing. Essays in Art Criticism*, E. P. Dutton, Nueva York, 1971, p. 164.

14. La variedad de su trabajo incluye también la fotografía que es tratada según los principios de organización establecidos para el resto de su obra. Véase al respecto Sol LeWitt: *Fotografía* [cat. exp.]. Fundación ICO/La Fábrica, Madrid, 2003.

15. Véase Lucy R. LIPPARD: «The Structures, the Structures and the Wall Drawings, the Structures and the Wall Drawings and the Books», en VV. AA.: *Sol LeWitt* [cat. exp.]. The Museum of Modern Art, Nueva York, 1978, p. 23-30.

16. Véase Blas FERNÁNDEZ GALDÓS, Javier MADERUELO y Teresa BLANCH: *Wall Drawing. Sol LeWitt* [cat. exp.]. Caja de Asturias, Oviedo, 1994.

17. Juan Manuel BOHET: «Sol LeWitt, sobre la pared», en Sol LeWitt: *Wall Drawing #700* [cat. exp.]. Rekalde, Bilbao, 1993.

18. Citado en Phyllis TUCHMAN: «Reflexiones sobre Minimal Art», en *Minimal Art* [cat. exp.]. Fundación Juan March, Madrid, 1981, s.p.

19. Citado en Germano CELANT: *Book as Artwork 1960/1972*. Nigel Greenwood Gallery, Londres, 1972. Reeditado por 6 Decades, Nueva York, 2010, p. 10.

20. Henry FOMT: «Essay: Concept Art», en La Monte YOUNG y Jackson MAC LOW (eds.): *An Anthology of Chance Operations*, Fluxus, Nueva York, 1963, 1970. Los subrayados, en el original. Reproducido íntegramente en Kristine STILES y Peter SELZ (eds.), ob. cit., pp. 820-822.

21. Citado en español en el texto de Phyllis TUCHMAN: «Reflexiones sobre Minimal Art», ob. cit., s. p.

22. Véase Ludwig WITTGENSTEIN: *Tractatus logico-philosophicus*. Alianza, Madrid, 1973, 1993¹. (1.ª ed. en alemán, 1921.)

23. Clr. Robert PINCUS-WITTEN: «Sol LeWitt: Word-Object», *Artforum*, vol. 11, n.º 6. Nueva York, febrero de 1973, p. 70.

24. Sol LEWITT: «Paragraphs on Conceptual Art», *Artforum*, vol. 5, n.º 10. Nueva York, junio de 1967, pp. 79-80.

25. Con el fin de ofrecer una idea del sentido que tienen los «párrafos», me permito ofrecer algunos: «En el arte conceptual la idea o concepto es el aspecto más importante del trabajo. [...] la idea se convierte en una máquina que hace el arte. [...] las ideas no tienen por qué ser complejas. [...] Lo que se ve en la obra de arte no es demasiado importante. [...] No importa realmente si el espectador entiende los conceptos del artista».

26. Kristine STILES y Peter SELZ (eds.), *Theories and Documents of Contemporary Art*, ob. cit., p. 825.

27. Sol LEWITT: «Sentences on Conceptual Art», 0 to 9, n.º 5, Nueva York, enero de 1969, p. 3-5; y *ArtLanguage. Journal of Conceptual Art*, vol. 1, n.º 1, Coventry, mayo de 1969, pp. 11-13. Existen muchas reproducciones de este texto; citamos aquí la misma fuente de los «Paragraphs on Conceptual Art»: Kristine STILES y Peter SELZ (eds.), *Theories and Documents of Contemporary Art*, ob. cit., pp. 826-827.

SOL LEWITT. EL ARTE COMO CONCEPTO

Bruno Tonini

Prefacio

En el transcurso de unos cuarenta años, Sol LeWitt realizó más de ochenta libros de artista y un número indefinido de carteles e invitaciones a exposiciones. Por su naturaleza, estas obras «editoriales» son también objetos, por lo que, además de ser productos económicos y hechos en serie, poseen una movilidad implícita. Cada uno de ellos contiene un sistema completo de dibujos, fotografías y definiciones que reproduce de forma ideal todo el proceso de su génesis creativa: diagramas, gouaches, obras de exterior, dibujos murales, obras que remiten a otras obras... Una producción editorial extensísima que, de repente, pasa a tener un papel crucial en el camino creativo del artista.

Los valiosos materiales exhibidos en esta exposición proceden de la colección de José María Lafuente, que, con gran pasión y rigor científico, logró recuperarlos y reunirlos en una recopilación única en su género. Deseo expresarle mi agradecimiento personal, por su disponibilidad y por toda la ayuda prestada.

Obra editorial: libros de artista, carteles e invitaciones

Sol LeWitt ejerció una gran influencia en el arte contemporáneo, introduciendo nuevas metodologías sobre cómo hacer arte y cómo pensarlo. La esencia de su trabajo es la idea original, tal y como la formula la mente. A diferencia de muchos otros artistas, Sol LeWitt no se centró particularmente en la sugestión visual de la idea, sino más bien en el contenido de la propia idea, dando prioridad al momento de la invención respecto al de la ejecución. No obstante, gran parte de su obra resulta interesante tanto desde la perspectiva conceptual como de la visual.

La producción de Sol LeWitt a lo largo de su vida fue muy extensa: dibujos, estructuras, libros de artista, pinturas murales, grafismos y series numeradas de objetos que van de vajillas a joyeros, de muebles a azulejos. En su obra también tienen un papel destacado la fotografía y la escritura. En cada una de estas diferentes actividades, el espectador tiene la posibilidad de descubrir los sistemas, los códigos y las reglas que las rigen.

Individualmente, las obras de Sol LeWitt resultan interesantes por ser variaciones progresivas de combinaciones de ideas. El resultado son objetos que el espectador observa y que son capaces de conmoverle, ya sea por su complejidad estructural o por su belleza abstracta, prescindiendo del hecho de que el espectador en cuestión llegue a comprender su significado.

Sol LeWitt empezó a crear sus obras en un periodo caracterizado por la reacción al enfoque subjetivo de la pintura de los expresionistas abstractos. Los movimientos más importantes del periodo eran el minimalismo y el pop art, que, a pesar de la diferencia de contenidos, se servían de instrumentos y temas artísticos análogos, como por ejemplo la producción mecánica o el concepto de producción en serie. Precisamente en ese contexto debemos valorar su primera producción, donde la búsqueda de lo esencial adquiere de inmediato un carácter preciso.

Ya en octubre de 1965, con ocasión de su primera exposición personal en la John Daniels Gallery, de Nueva York, una galería experimental que dirigió durante unos pocos meses el artista conceptual americano Dan Graham, Sol LeWitt pareció descubrir los principios de un mundo estructural, tan elemental que en él las reglas preestablecidas que caracterizan las artes visuales dejaban de ser relevantes.

En diciembre de 1966, en la New York School of Visual Arts, de Nueva York, Mel Bochner organizó una exposición considerada la primera de arte «conceptual» de la historia. La muestra, bajo el título «Working Drawings and Other Visible Things on Paper not Necessarily Meant to be Viewed as Art» [Dibujos preparatorios y otras cosas visibles sobre papel que no han de verse necesariamente como arte], reunió una serie de obras de Carl Andre, Dan Flavin, Donald Judd, Eva Hesse y Sol LeWitt: se trataba, exclusivamente, de bosquejos, dibujos, bocetos, esquemas y apuntes de trabajo fotocopiados y metidos en grandes carpetas de anillas metálicas que descansaban sobre paralelepípedos blancos colocados en el centro de la sala. Lo que se presentó a los visitantes fueron, básicamente, «contenedores» (similares, por formato, a un tomo), que al mismo tiempo constituían la obra, su proyecto y los instrumentos para poder codificarla. De esta forma, empezó para Sol LeWitt el viaje de la dimensión objetual de la abstracción pictórica minimalista a la dimensión genuinamente intelectual de la obra conceptual: el «producto acabado» no queda anulado, sino que se materializa en un código, una acotación, un texto, una estructura, un esquema, un dibujo.

No obstante, las obras expuestas en «Working Drawings and Other Visible Things on Paper...» eran visibles y guardaban una relación con el papel, material que incita al observador a establecer una relación muy parecida a la que establece el lector con el libro, mosaico de percepción, razón e imaginación.

En verano de 1967, la revista *Artforum*, que en aquella época dirigía Philip Leider, publicó sus «Paragraphs on Conceptual Arts», en los que, por primera vez, se utilizó de modo sistemático el término conceptual para identificar una forma de arte concreta.

Me referiré al tipo de arte con el que estoy comprometido como 'arte conceptual'. En el arte conceptual la idea o concepto es el aspecto más importante de la obra. Cuando un artista usa una forma de arte conceptual, significa que lo ha planificado todo y ha tomado todas las decisiones de antemano, y la ejecución se reduce a un acto mecánico. La idea se convierte en



LeWitt, John Daniels Gallery, Nueva York, 1965.
Invitación a la inauguración

una máquina que hace el arte. Este tipo de arte no es teórico ni ilustrativo de ninguna teoría: es intuitivo, está comprometido con todo tipo de procesos mentales y no tiene finalidad... El arte conceptual no tiene por qué ser lógico... El aspecto de la obra no es demasiado importante. Es normal que tenga un aspecto concreto, si tiene forma física... En realidad, el arte conceptual no tiene mucho que ver con las matemáticas, la filosofía ni ninguna otra disciplina mental... La verdad es que no importa si el espectador, al observar el arte, comprende los conceptos del artista. Una vez la obra ha abandonado sus manos, el artista ya no puede controlar cómo va a percibirla el espectador. Personas diferentes entenderán la misma cosa de formas diferentes.¹

Durante las primeras décadas del siglo pasado, las vanguardias históricas habían acelerado el proceso de renovación de la pintura y la escultura, y habían transformado las formas perceptivas/expresivas en procesos intuitivos/reflexivos. Atendiendo a la lógica de esta evolución, no resulta del todo casual la referencia de Sol LeWitt al misticismo. En su obra, el esfuerzo por hacer visible el alma intelectual, que caracterizaba todo el arte del pasado, se invierte, lo que se traduce en un intento obstinado por llevar cualquier gesto creativo a la invisibilidad, ineludiblemente enigmática. En este contexto, Sol LeWitt encuentra en el libro un instrumento de estudio privilegiado para su trabajo.

Empecé a interesarme por la producción de libros hacia el año 1965, cuando realicé *Serial Project #1*, porque sentía la necesidad de contar con un pequeño libro que explicara cómo podía entenderse la obra y cómo funcionaba el sistema. A partir de ese momento, comencé a confeccionar libros como auténticas obras, no como catálogos... Comprando libros, cualquiera podía comprar una obra de arte a un precio muy bajo...²

Entre los años sesenta y ochenta muchos artistas confeccionaron libros de artista con motivo de sus exposiciones; a menudo, estos libros sustitúan el catálogo tradicional y no guardaban relación con el tema conceptual de las obras expuestas. Sol LeWitt elaboró una solución personal: halló, entre exposición y libro, una insólita relación y utilizó el libro como instrumento de conexión con la pintura y la escultura. Una meta lógica, pues los libros son contenedores tradicionales de ideas e información que «combinan la intimidad de la comunicación de una idea con la impersonalidad del producto acabado».³ Estas obras editoriales constituyen un sistema creativo paralelo y, en cierto modo, son elementos clarificadores de su pensamiento.

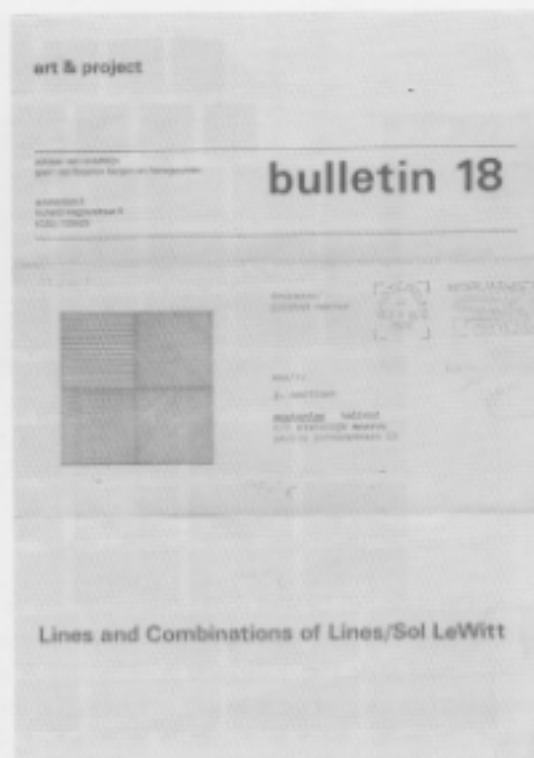
Tal vez, para el artista, el libro es un medio expresivo complementario a su actividad ordinaria. Un ejercicio preparatorio necesario para afrontar obras que exijan una implicación más compleja, o bien una oportunidad de reflexión, también teórica, sobre la propia obra. Para Sol LeWitt, sin embargo, el libro es mucho más. Es la clave de lectura de todo su recorrido, del que escande pasajes y aclara tanto métodos como significados. Todos los libros de artista de LeWitt son muy característicos del autor: son inequívocamente «suyos», inconfundibles. Toda su obra editorial se rige por un método formal y por ciertos códigos estilísticos que hacen posible reconocerla de inmediato, aunque con el paso de los años el artista adopte formas, colores y métodos diferentes en su búsqueda.⁴

Los libros de Sol LeWitt son fácilmente reconocibles por el estilo inconfundible que los caracteriza, empezando por el color blanco de la cubierta, sobre la que se imprime el título en color negro, justo en el centro. Los datos impresos en el lomo (título y nombre del artista) tienen exactamente el mismo formato que los que aparecen en la cubierta. Otros datos informativos, como la editorial y la fecha y el lugar de publicación, se imprimen de forma secuencial en el centro de la primera página. En muchas ocasiones van acompañados de un subtítulo explicativo que sirve como manual de instrucciones para comprender el proceso que se desarrolla en la obra. En general, se trata de libros de dimensiones reducidas, con encuadernación en rústica con grapas metálicas o un simple encolado. Casi siempre son libros cuadrados, que es la forma primitiva de la que partir para llevar a cabo cualquier posible estudio. El formato rectangular, en cambio, se utiliza pocas veces.

Los libros confeccionados en los últimos años, desde las pequeñas encuadernaciones rústicas en octavo hasta el gran *zigzag* o *leporello* 'tira de papel doblada a modo de acordeón' en folio, difieren en el aspecto, pero en esencia son siempre iguales.

Cuando se celebran exposiciones, los museos y las galerías de arte se encargan de confeccionar los catálogos, pero muchas veces la intervención de Sol LeWitt los transforma, de modo que de un simple instrumento documental de información pasan a ser un libro de artista acabado.

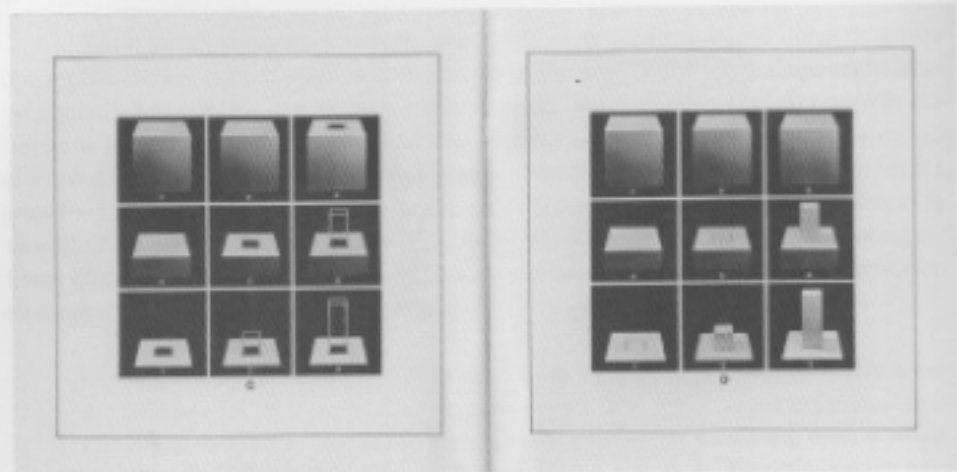
Luego tenemos los suplementos de revistas, en los que unas pocas páginas se convierten en el espacio figurativo de elaborados trabajos creativos; los libros colectivos, con secciones asignadas ordenadamente a artistas diferentes; los carteles, los pósteres, los «boletines» informativos, como los de *Art & Project*, de Ámsterdam, y las invitaciones a exposiciones.



Lines and Combinations of Lines/Sol LeWitt, Art & Project-boletín 18, Amsterdam, 1970

En el ámbito del libro de artista, el momento más representativo de la relación entre artista, obra y consumidor del producto artístico llega con la inauguración de Printed Matter, una asociación sin ánimo de lucro dedicada a la venta y promoción de los libros de artista. La abrieron LeWitt y Lucy R. Lippard en Nueva York en 1976, y su objetivo era llegar a un público más amplio proponiendo, a unos precios muy bajos, obras que no eran fáciles de encontrar.

Gran parte del arte conceptual funcionaba mejor en un libro que en una pared. Realmente, era muy difícil leer todo lo que se había escrito o ver todo lo que se había representado en la pared. Era mucho más fácil sentarse cómodamente en casa con el libro y observar una parte de la obra hoy y otra mañana. Además, el precio de los libros era muy inferior al de las obras de arte. Todo el mundo podía poseer uno, y cada uno de esos libros, por sí mismo, era ya una obra de arte. Printed Matter nació con el propósito de hacer llegar este tipo de libros a la gente. Tanto los libros que había hecho yo como los que habían hecho otros artistas se habían quedado ahí amontonados. En general, los marchantes los confeccionaban con motivo de una exposición y luego los distribuían, pero antes de Printed Matter no existía una distribución centralizada. Luego, también otros empezaron a distribuir este tipo de libros.⁹



Serial Project #1, 1966, Aspen n. 5-6, Nueva York, 1967

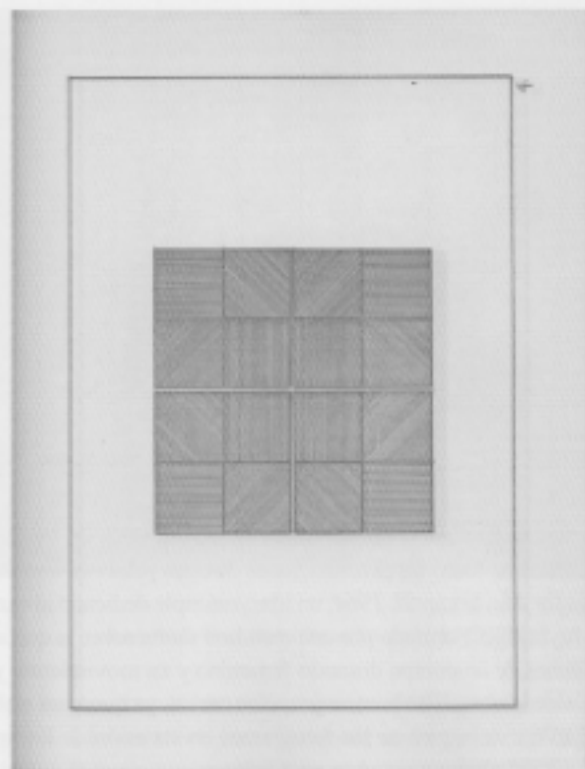
La producción editorial de Sol LeWitt dio comienzo oficialmente en 1966, con *Serial Project #1, 1966*, un pequeño libro de 16 páginas que se insertó en el número 5-6 de la revista *Aspen* (otoño-invierno de 1967), dirigida por Phyllis Johnson. *Serial Project* es un sistema de permutación (un sistema cerrado que se agota en sí mismo) formado por cubos abiertos y cerrados dispuestos sobre una retícula que contiene todas las posibles variaciones bidimensionales y tridimensionales de un cuadrado dentro de un cubo y viceversa, una estructura en esencia muy simple, pero cuyo resultado visual se antoja muy complejo.

Las composiciones en serie son piezas formadas por distintas partes con cambios regulados. Las diferencias entre las partes son el tema de la composición. [...] El espectador puede leer las series de modo lineal o narrativo, aunque en su forma final muchos de estos sistemas operarán simultáneamente, lo que dificultará la comprensión. El objetivo del artista no es instruir al espectador, sino proporcionarle información.⁴

Se trata de una reflexión fundamental, ya que, poniendo de relieve la incoherencia que existe entre «narración» y «simultaneidad» de los sistemas, Sol LeWitt reafirma que el deber del artista es, sencillamente, proporcionar «información» al espectador.

El artista en serie no tiene como objetivo producir un objeto bello o misterioso, sino que actúa simplemente como un empleado que cataloga los resultados de su premisa.⁷

Serial Project se publicó en 1967, coincidiendo con una exposición celebrada en la Dwan Gallery, de Los Ángeles, e iba acompañado de una invitación plegable ilustrada con anotaciones y fórmulas matemáticas donde el artista explicaba el funcionamiento del sistema de retícula utilizado para regularizar las medidas de cada módulo y neutralizar cualquier diferencia espacial. El bosquejo impreso en el cartel servía como guía explicativa



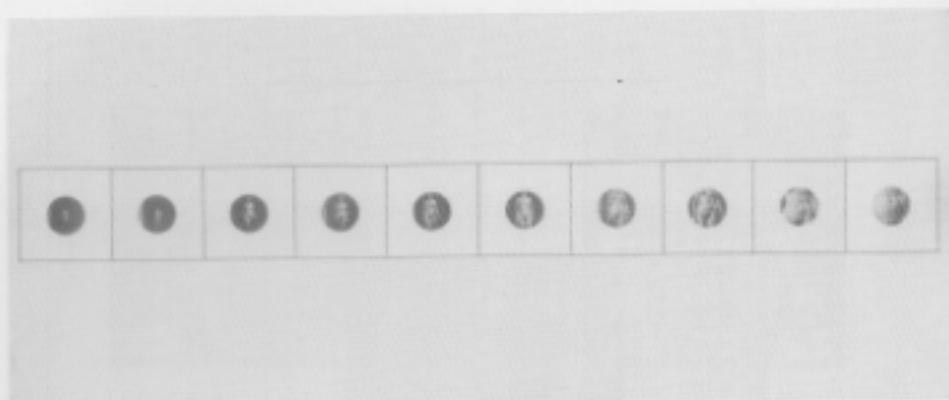
Sol LeWitt: *S/I*, en Carl Andre, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Robert Morris, Lawrence Weiner: *Xerox Book*

de la exposición y daba fe de la importancia que Sol LeWitt atribuía al concepto que inspiraba la obra acabada.

En 1968, Seth Siegelaub y Jack Wendler decidieron publicar el primero de una serie de libros alternativos a las obras y los canales de exposición y distribución tradicionales. A Sol LeWitt le ofrecieron un espacio de veinticinco páginas dentro de un volumen colectivo sin título que, inicialmente (aunque luego la idea se desestimó por los elevados costes de impresión), debía realizarse íntegramente con una impresora Xerox (de ahí el nombre de *Xerox Book*), uno de los libros de artista más famosos de los años sesenta, en el que participaron Carl Andre, Robert Barry, Douglas Houbler, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Robert Morris y Lawrence Weiner.

Ese mismo año, con motivo de una exposición organizada por Bruno Bischofberger, originario de Zúrich, LeWitt publicó un nuevo libro de artista del que se editaron mil ejemplares: *49 three-part variations on three different kinds of cube*, uno de sus libros más importantes. En él se pone de manifiesto la capacidad de elaboración racional de una única idea a través de menos de cincuenta variantes.

En 1970 colaboró en un número veraniego de la revista *Studio International*, a cargo de Seth Siegelaub: se trataba de un trabajo en cadena en el que cada uno de los artistas participantes proponía al siguiente una situación que reinterpretar. Sol LeWitt cogió un telegrama



Schematic Drawing for *Muybridge II*, 1964, Multiples Inc., Nueva York, 1970

que había recibido de On Kawara (*I am still alive On Kawara*), y en las páginas de la publicación dispuso en columnas todas las permutaciones de estas palabras. Ese mismo año publicó *Schematic drawings for Muybridge II*, 1964, un libro/múltiple dedicado al excéntrico fotógrafo inglés Eadweard Muybridge. Formado por una cartulina suelta sobre la que se habían impreso diez pequeñas imágenes de un cuerpo desnudo femenino y en movimiento, y acompañado de un sobre con el título de la obra. Este homenaje no fue casual, ya que, para elaborar su concepto de serialidad, Sol LeWitt se inspiró en los fotogramas en sucesión de Eadweard Muybridge:

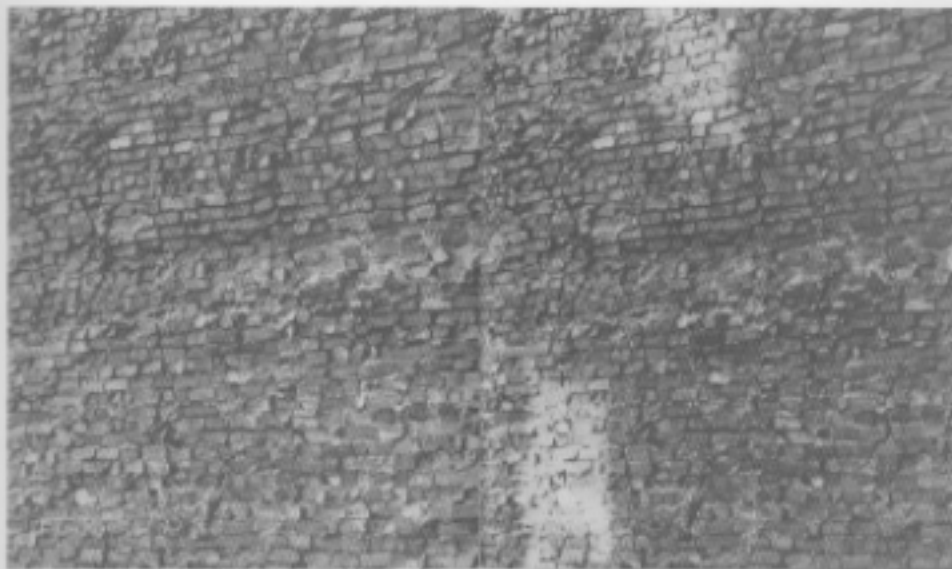
El hombre que corre de Muybridge fue la inspiración para llevar a cabo todas las transformaciones de un cubo dentro de un cubo, de un cuadrado dentro de un cuadrado, de un cubo dentro de un cuadrado, etc.⁹

En los años setenta, la búsqueda constante que caracteriza el trabajo artístico de LeWitt lo lleva a interesarse por la fotografía. Realiza numerosos libros de artista con imágenes fotográficas de materiales ordinarios tomados de la vida cotidiana.

Su primer trabajo fotográfico, *On the Walls of Lower Manhattan*, publicado en la revista *Vision* en noviembre de 1976, está formado por una serie de cuarenta y ocho fotos de grafitis, murales, banderas, avisos a la comunidad, carteles políticos, señales de circulación y mensajes de amor. Un conjunto de imágenes que nos ofrecen un cuadro de la vida cotidiana, con unos significados que nos remiten a un número infinito de implicaciones ajenas a sí mismas.

Este suplemento fue seguido por el libro *PhotoGrids*, de 1977, con fotografías de rejillas industriales, bocas de alcantarilla, enlosados, retículas espontáneas y otros detalles arquitectónicos de varios tipos, ordenados en secuencias de nueve imágenes en color por página: «Miremos adonde miremos, en todas las ciudades encontramos retículas. Ya sean decorativas o funcionales, crean una especie de orden».⁹

Del mismo año es *Brick Wall*, con fotografías en blanco y negro impresas a toda página. Las instantáneas muestran las irregularidades de la pared de ladrillo que se ve desde la ventana de su apartamento del Lower East Side de Nueva York, una pared algo desplomada y con la superficie no del todo plana.

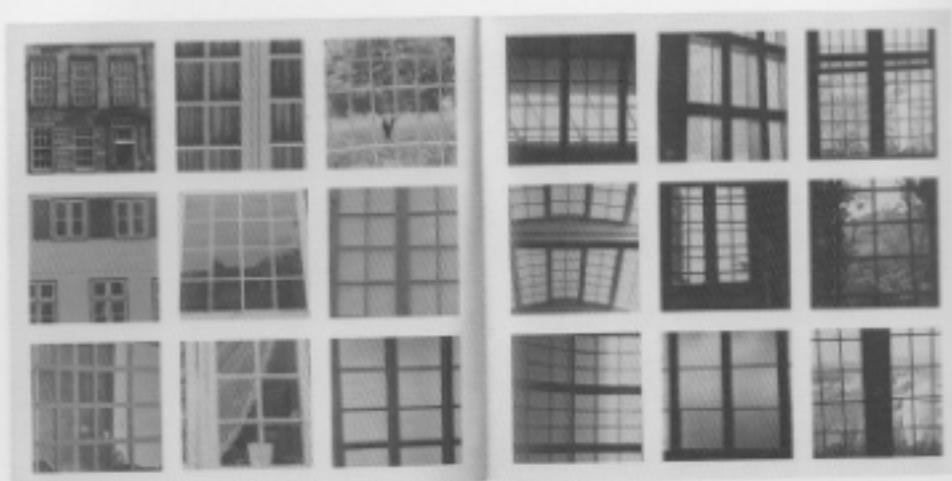


Brick Wall, Tanglewood Press, Nueva York, 1977

El tema de la pared también está presente en *From Montelucio to Spoleto*, una obra que no se publicó hasta 1984, con motivo de una exposición organizada en el Van Abbemuseum, de Eindhoven, aunque Sol Lewitt había tomado las fotos en diciembre de 1976, en el transcurso de un viaje por Italia entre las ciudades de Montelucio y Spoleto: las imágenes reproducen paredes en seco de la campiña, paredes con frescos pintados, capillitas, rosetones de iglesias, andamios y torres de alta tensión.

Tanto en *PhotoGrids* como en *From Montelucio to Spoleto*, como también en dos obras publicadas en 1980 —*Sunrise & Sunset at Praiano* y *Autobiography*—, Sol LeWitt utilizó un sistema modular «reticulado» para disponer las imágenes en la página. Este tipo de estructura se inspira en los mapas urbanos cuadrículados de las ciudades americanas. Cada página contiene una plantilla formada por nueve cuadrados: cada plantilla se imprime en una página diferente y cada una es contigua a la siguiente. Las imágenes individuales trascienden el espacio que tienen asignado en la cuadrícula e, interactuando visualmente con los recuadros adyacentes, superan los límites del «sistema» en el que están insertadas.

[...] la página, con diseño tipo cuadrícula, parecía solo un débil eco formal de las operaciones geométricas que presentaba. Lo mismo sucede en *PhotoGrids*, de LeWitt (1977): al adoptar la cuadrícula, la disposición reticular como base —lo que la ciudad reprime emerge continuamente en forma de rejilla, red metálica, cuadrícula, andamio, tabique, etc.—, parece casar el tema de las fotografías con el sistema a través del que se presentan; primer plano y fondo se reflejan el uno en el otro, marco y objeto enmarcado establecen una relación de mutuo reconocimiento... Y de este modo, el «sistema» —la cuadrícula en la que se presentan las imágenes— se convierte en uno de los polos de un binomio del que el objeto presentado es el otro polo. Y en esta estructura que contrapone sistema y objeto, el sistema se equipara al tema, a la subjetividad, al «yo».¹⁰



PhotoGrids, Paul David Press, Rizzoli, Nueva York, 1977

Este tipo de relaciones se ponen de manifiesto, de un modo evidente, en el libro de artista (fotográfico) *Autobiography*, probablemente el libro más lírico de Sol LeWitt, que sugiere posibilidades de nuevas asociaciones mentales. Las fotografías en blanco y negro (que no son otra cosa que los contactos de los negativos) retratan el interior de su *loft* neoyorquino, abarrotado de utensilios domésticos, dando como resultado una especie de inventario de los objetos de su propiedad. Otras imágenes proporcionan información mucho más personal: por ejemplo, hay fotografías que revelan detalles de las estanterías, donde se ven títulos de libros o etiquetas de cintas de casete, lo cual inspira un contenido narrativo que nos descubre aspectos de la persona que lee esos libros o escucha esa música. En algunos casos, el planteamiento conceptual del relato es todavía más explícito: una cuadrícula recoge nueve objetos, entre ellos un pasaporte, un libro de artista de Richard Long (*A Walk Past Standing Stones*) y una serie de postales que necesariamente nos llevan a reflexionar sobre el tema del viaje. En otras páginas, las imágenes con retratos y recuerdos familiares evocan la historia personal del artista.

Por último, entre los libros fotográficos, cabe recordar el pequeño libro *Cock Fight Dance*, cuya secuencia de imágenes en color ilustra las fases de una pelea entre dos gallos interrumpida por la llegada de un gato en lo que resulta ser un enésimo tributo a Eadweard Muybridge.

Entre los años sesenta y setenta, la ausencia de un modelo de referencia absoluto empujó a muchos artistas a inventarse un sistema de reglas propio que sirviera como guía para su lenguaje artístico. Sol LeWitt resolvió este problema utilizando, para sus obras, reglas matemáticas simples. «Las matemáticas utilizadas por la mayor parte de los artistas [conceptuales] son simple aritmética, simples sistemas numéricos.»¹⁵

A partir de ellas, elabora sus propios sistemas estéticos, coherentes pero inútiles, asociando entre sí, en una misma obra, palabras y formas abstractas. De esta forma, establece un diálogo entre símbolos diferentes y coloca en un mismo plano el lenguaje verbal y el geométrico: las palabras se convierten en puntos sobre un plano y las geometrías se

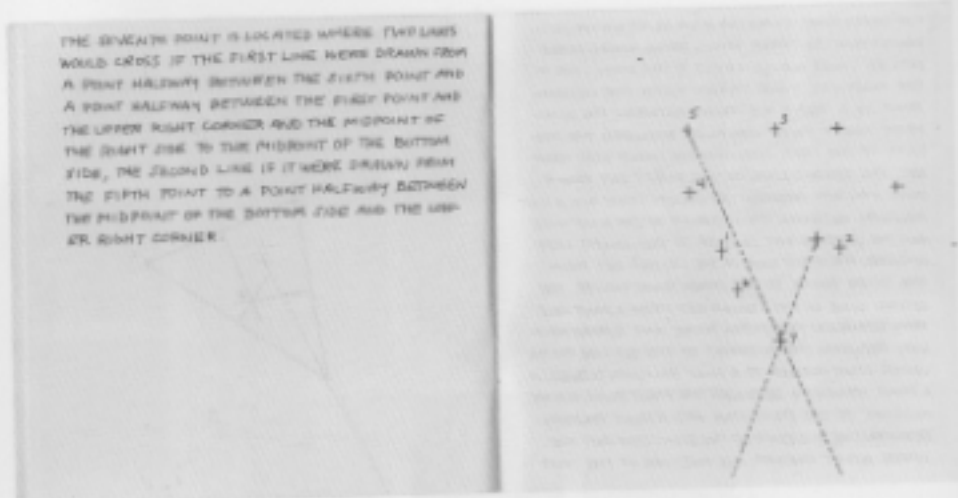


Autobiography. Sol LeWitt 1980, Multiples Inc.,
Lois and Michael K. Taft, Nueva York, Boston, 1980

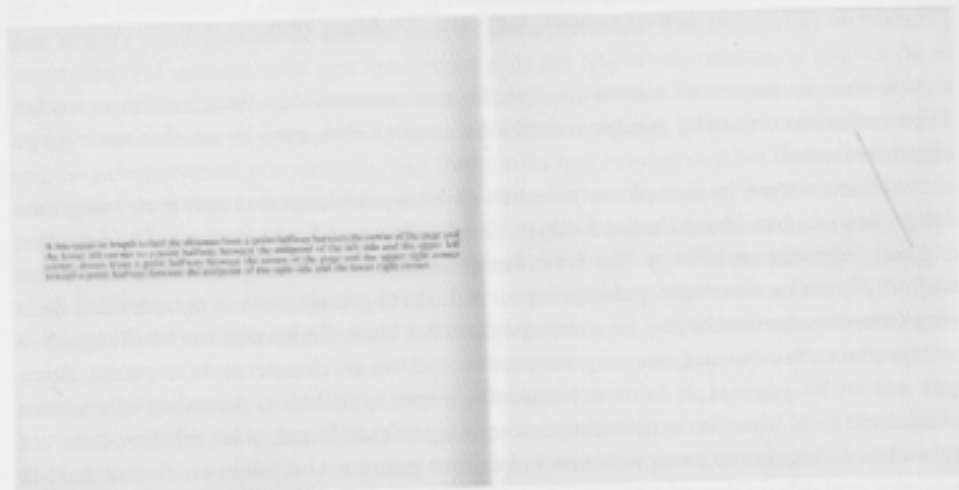
transforman en esquemas abstractos. Así, los dos sistemas de comunicación se vacían de su contenido original y quedan reducidos a simples elementos de un elaborado juego visual-intelectual.

Encontramos un ejemplo muy ilustrativo del uso del lenguaje como parte integrante del proceso en tres libros de Sol LeWitt: *The Location of Eight Points* y *The Location of Lines*, editados en 1974, y *The Location of Straight, Not Straight, and Broken Lines and All Their Combinations*, publicado en 1976. En el primer caso, la complejidad de la idea se hace patente al hojear las veinte páginas del libro. En las páginas de la izquierda se reproducen las instrucciones, rigurosamente escritas en caracteres de imprenta, mientras que en las páginas de la derecha se encuentran los dibujos. A medida que vamos avanzando en el libro, las explicaciones son cada vez más largas, y los dibujos, cada vez más elaborados: la obra empieza con «el primer punto está situado en el centro de la página», y el dibujo de una pequeña cruz en la página opuesta, y se llega al extremo de una página y media de descripción que incluye una imagen de los ocho puntos y las diez líneas correspondientes.

En el segundo libro, *The Location of Lines*, al igual que en algunos grabados y dibujos realizados durante el mismo periodo, Sol LeWitt coloca una línea junto a un texto descriptivo. En la página de la izquierda, incluye una leyenda con una descripción del dibujo de la página opuesta, la de la derecha: «Una línea desde el centro del lado izquierdo hasta el centro del lado derecho». Ambas partes son casi especulares, ya que tienen más o menos la misma forma y el mismo tamaño. Pero a medida que la obra avanza, emerge una asimetría evidente entre el texto descriptivo y las imágenes, hasta el punto de que las últimas dos páginas confrontan una corta línea diagonal con una larga descripción de 150 palabras:



The Location of Eight Points, Max Protetch Gallery, Washington, 1974



The Location of Lines, Usison Publications, Londres, 1974

Una línea entre los dos puntos en que dos grupos de líneas se cruzarían si la primera línea del primer grupo se hubiera trazado desde un punto situado en la mitad entre el centro de la página y el ángulo superior izquierdo hasta un punto situado en la mitad entre el centro del lado inferior y un punto situado en la mitad entre el centro de la página y el ángulo inferior izquierdo; la segunda línea del primer grupo, desde un punto situado en la mitad entre el centro del lado superior y el ángulo superior izquierdo hasta un punto situado en la mitad entre el centro de la página y el ángulo inferior izquierdo; la primera línea del segundo grupo, desde

el centro del lado superior hasta un punto situado en la mitad entre el centro del lado derecho y un punto situado en la mitad entre el centro de la página y el ángulo inferior derecho, y la segunda línea del segundo grupo, desde el ángulo superior derecho al centro de la página.

En este caso, la asimetría no es solo cuantitativa, sino también cualitativa. De hecho, la descripción, a pesar de tanta precisión y ligereza gráfica, carece de un sentido lógico, y se antoja casi como un intento de poesía experimental que constituye un fin en sí misma.

El tercer libro, *The Location of Straight, Not Straight, and Broken Lines and All Their Combinations*, consiste en un conjunto de líneas continuas y fragmentadas con largas acotaciones escritas a mano que, en lugar de estar separadas, están colocadas sobre las propias líneas.

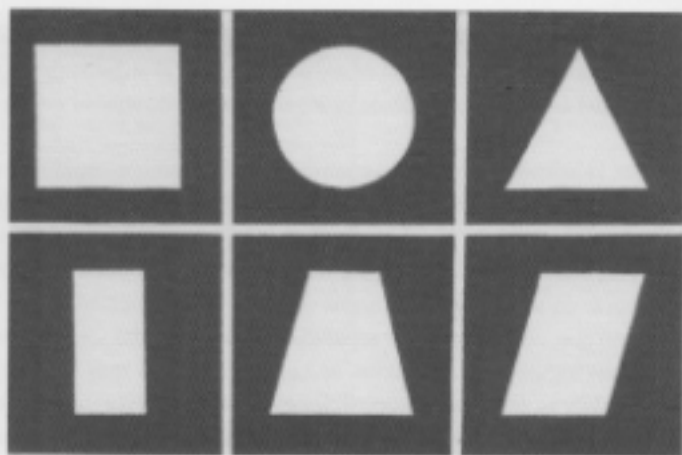
En las páginas siguientes, el sistema se vuelve cada vez más complejo, y con la inserción de otras palabras se trazan composiciones confusas y visualmente incoherentes.

Del análisis de estas tres obras se deduce que la frontera entre palabra e imagen y entre causa y efecto es más bien ambigua. Una simple línea o una breve acotación pueden acarrear una dificultad lógica imposible de resolver, si se trasladan a un contexto simbólico diferente.

El trabajo de LeWitt en los libros de artista se desarrolló de forma paralela a su trabajo en carteles e invitaciones a exposiciones. En muchos casos, este tipo de producto posee un valor simplemente informativo, y el artista no siempre lleva la voz cantante en su confección. En otras ocasiones, Sol LeWitt intervino directamente en la ejecución, ocupándose personalmente de los textos, la maquetación y el grafismo. En estos casos, la acción del artista tiene un significado claro, porque, al apropiarse del objeto, lo transforma en una obra acabada. Si nos fijamos en las decenas de invitaciones y carteles confeccionados por LeWitt, no nos será difícil ver el concepto creativo que da vida a la composición: por ejemplo, en la serie de invitaciones y carteles editados por la galería Konrad Fischer, de Düsseldorf, o por la Lisson Gallery, de Londres, así como en la invitación de 1975 con el texto manuscrito en blanco sobre fondo negro, o el desplegable de cuatro páginas con los planos repartidos en seis cuadrículas cada uno e ilustrados, respectivamente, con figuras geométricas blancas sobre fondo negro y negras sobre fondo blanco, o también el cartel de dos colores (azul y rojo) concebido para la exposición celebrada en el Museo de Israel, en Jerusalén.

La obra editorial de Sol LeWitt incluye, asimismo, numerosas cuartillas con grafismos originales, como por ejemplo la que se titula *Grids*, de 1975, con cincuenta grafismos, o las dos tituladas *Piramidi*, de 1986, con dos y con diez grafismos, respectivamente, doblados tres veces. Existe también una producción notable de litografías, serigrafías y xilografías cuya impresión, a menudo, se confiaba a los auxiliares.

LeWitt dijo que empezó a hacer grabados no solo porque le hubieran ofrecido la oportunidad de hacerlo, sino sobre todo porque en aquel momento su trabajo le había llevado precisamente en esa dirección. En aquella época realizaba dibujos en tinta con permutaciones, y se percató de que el trabajo que hacía a mano con la regla y la pluma se podía llevar a cabo de un modo mucho más fácil con la serigrafía. El procedimiento mecánico permitiría ahorrar tiempo y trabajo en la ejecución de las progresiones seriales, así como una mayor precisión en la ejecución, reduciendo, además, los indicios de la intervención subjetiva que constituían las marcas autográficas.¹²



«Sol LeWitt. Drawings Watercolours and Prints», Lisson Gallery, Londres, 1983
 Invitación a la exposición ilustrada con *Geometric Figures*, 1981

Podríamos seguir describiendo, de forma individual, otros libros, carteles e invitaciones, pero acabaríamos repitiendo conceptos y observaciones idénticas.

Lo que deriva de estas reflexiones es que Sol LeWitt prefirió no cuestionar su punto de vista y dejar libertad al espectador para que pudiera interpretar subjetivamente lo que veía.

La esencialidad de sus primeras obras nos lleva a identificarle, todavía hoy, como *minimalista*, aunque Sol LeWitt rechazó de inmediato las implicaciones de este término, y prefirió el de *conceptualismo*. Al final, sin embargo, ambas etiquetas acabaron acompañándole siempre, y a día de hoy sus estructuras modulares blancas siguen considerándose ejemplos representativos del arte minimalista de los años sesenta. Su trabajo siguió estando siempre sustentado por la tensión creativa que deriva de la eterna contraposición entre ideación y ejecución.

Estas fantasías personales poseen una especie de valor alquímico en virtud del cual los símbolos más banales adquieren una dimensión mágica gracias a su inserción en un sistema nuevo acabado de inventar. A veces, las más elaboradas de estas construcciones hacen pensar en la traducción a un lenguaje puramente formal de sistemas filosóficos enteros. Si alguien pudiera percibir la belleza estructural de, pongamos, los tratados de Descartes o Kant y luego recrearlos con metáforas exclusivamente visuales, esa persona sería LeWitt.¹²

Notas

1. «Paragraphs on Conceptual Art», *Artforum Magazine*, vol. 5, n.º 10, junio, Nueva York, 1967, p. 79-83.

2. «Sol LeWitt», entrevista de Saul Ostrow, *Bomb Magazine*, n.º 85, otoño de 2003.

3. Gregory BATTICCI: «Documentation in Conceptual Art: Weiner, Buren, Bochner, LeWitt», *Art Magazine* vol. 44 n.º 6, Nueva York, abril de 1970, p. 45.

4. Giorgio MARRI: «El libro, una macchina per fare arte», en Giorgio MARRI y Emanuele DE DONNO: *Sol LeWitt. Artist's Books*, Foligno, Edizioni Viaindustria, 2009, p. 10.

5. Andrew WISOCKI: «Sol LeWitt Interviewed», *Art Monthly*, n.º 164, Londres, marzo de 1993; publ. también en Adochiora ZEV: *Sol LeWitt Critical Texts*, Roma, I libri di AELUC, 1994, p. 128.

6. *Serial Project*, p. 1.