

# minima



grado en HISTORIA DEL ARTE  
curso 2020-2021

trabajo realizado por **VIRGINIA RODRÍGUEZ MACHADO**  
tutorizado por **CARMELO VEGA DE LA ROSA**

# MINIMAL ART

## ÍNDICE

|   |       |
|---|-------|
| <b>1. INTRODUCCIÓN</b>                    |       |
| 1.1. JUSTIFICACIÓN.....                   | 2     |
| 1.2. OBJETIVOS.....                       | 2     |
| 1.3. METODOLOGÍA.....                     | 3     |
| 1.4. ESTADO DE LA CUESTIÓN.....           | 3-4   |
| 1.5. PLAN DE TRABAJO.....                 | 4     |
| <br>                                      |       |
| <b>2. DESARROLLO Y ANÁLISIS</b>           |       |
| <b>2.1. ORIGEN, CONTEXTO Y DESARROLLO</b> |       |
| 2.1.1. DEFINICIÓN MINIMAL ART.....        | 5-9   |
| 2.1.2. PRECEDENTES.....                   | 10-18 |
| 2.1.3. CONTEXTO SOCIOCULTURAL.....        | 19-21 |
| 2.1.4. APORTACIONES CRÍTICAS.....         | 21-26 |
| 2.1.5. ARTISTAS.....                      | 26-48 |
| <br>                                      |       |
| <b>2.2. ANÁLISIS DE CONCEPTOS</b>         |       |
| 2.2.1. MÓDULO.....                        | 49-52 |
| 2.2.2. REPETICIÓN.....                    | 53-55 |
| 2.2.3. SERIE.....                         | 56-59 |
| 2.2.4. ESPACIO.....                       | 60-63 |
| 2.2.5. COLOR.....                         | 64-67 |

|   |       |
|---|-------|
| 2.3. <b>C</b> ONCEPTOS EN LA <b>A</b> RQUITECTURA     |       |
| 2.3.1. <b>M</b> ÓDULO.....                            | 69    |
| 2.3.2. <b>R</b> EPETICIÓN.....                        | 70    |
| 2.3.3. <b>S</b> ERIE.....                             | 71    |
| 2.3.4. <b>E</b> SPACIO.....                           | 72    |
| 2.3.5. <b>C</b> OLOR.....                             | 73    |
| <br>  |       |
| 2.4. <b>P</b> ERVIVENCIA DE UNA <b>E</b> STÉTICA..... | 74-75 |
| <br>  |       |
| 3. <b>C</b> ONCLUSIONES.....                          | 76-77 |
| <br>  |       |
| 4. <b>B</b> IBLIOGRAFÍA.....                          | 78-80 |
| <br>  |       |
| 5. <b>A</b> NEXOS                                     |       |

# MINIMAL ART

## RESUMEN

El presente trabajo aborda el Minimal Art como tendencia artística de la década de los sesenta, analizándola estética e históricamente por medio de una indagación bibliográfica para llegar a conclusiones y establecer relaciones con otras artes, como la arquitectura y el diseño, basándose en principios geométricos, simples y repetitivos.

## ABSTRACT

This work tackles Minimal Art, as an artistic trend of the sixties, analysing it aesthetically and historically through bibliographic research to reach conclusions and relationships with other arts, such as architecture and design, based on simple and repetitive geometric principles.

**PALABRAS CLAVE:** Módulo, repetición, serie, espacio, color, geometría, material industrial, reducción, simple.

**KEY WORDS:** Module, repetition, series, space, colour, geometry, industrial material reduction, simple.

## 1. INTRODUCCIÓN

### 1.1. JUSTIFICACIÓN

Este trabajo aborda el Minimal Art como tendencia. Su nacimiento, evolución e influencias por medio de los trabajos de sus autores. estableciendo relaciones con otras disciplinas. Su carácter lineal y geométrico, así como la simplicidad de las formas (representadas en la célebre frase de Peter Behrens «menos es más», atribuida erróneamente a Ludwig Mies van der Rohe) así como otros conceptos formales relacionados con la tendencia, serán claves en la búsqueda de influencias arquitectónicas.

La elección de este tema ha sido motivada por mi interés en el Arte Contemporáneo y la arquitectura. Y es que, las características formales del Minimal Art no sólo suponen un punto de inflexión en el desarrollo del arte, sino el desarrollo de una idea que se puede aplicar a otras disciplinas como marca distintiva de lo sobrio.

### 1.2. OBJETIVOS

Los objetivos de este trabajo son los siguientes:

- Analizar los precedentes, las aportaciones críticas y las propuestas del Minimal Art como tendencia artística a partir del estudio de obras de diferentes autores y el análisis de las aportaciones críticas de la época.
- Estudiar diferentes autores, además de los cinco fundamentales, para tener una visión más amplia de la tendencia y equitativa, incluyendo artistas femeninas.
- Definir los conceptos estéticos y formales relacionados con el Minimal Art.
- Realizar un estudio comparativo regido por las cuestiones formales previamente analizadas del Minimal Art y la arquitectura.

### 1.3. METODOLOGÍA

La metodología de este trabajo será principalmente formalista con el fin de estudiar los conceptos estéticos y formales de la tendencia. De modo que, a partir de un análisis bibliográfico del Minimal Art se estudiarán las formas y composiciones empleadas en esta tendencia, así como la interpretación de imágenes, siendo éstas esculturas u obras pictóricas. Bajo una idea común basada en la abstracción, la geometría y la simplicidad de las formas, se podrán establecer relaciones con otras disciplinas. Para ello, se citarán obras de diferentes artistas del periodo correspondiente al Minimal Art y precursores del mismo, pues es importante conocer los precedentes para entender su surgimiento. En este punto, bajo una metodología historiográfica, se tendrán en cuenta el Constructivismo y el Expresionismo Abstracto Americano así como reflexiones críticas de la época. Todo ello para concluir con las influencias del Minimal Art en la arquitectura.

Para establecer relaciones con otras artes, basadas en diferentes conceptos del Minimal Art como el concepto de módulo, repetición, serie, espacio y color en base a los que se desarrollará este trabajo es importante tener en cuenta también una reflexión estética, en la que se estudiarán textos de artistas y reflexiones teóricas de la época, sus detractores y defensores. Este estudio metodológico nos permitirá conocer el Minimal Art en profundidad y llegar a diferentes conclusiones sobre el mismo, relaciones e influencias.

### 1.4. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Este trabajo parte de la lectura de una serie de libros de arte contemporáneo, libros específicos de la tendencia Minimal Art, de un solo artista o textos críticos, en especial *Objeto y sentido* (2003) de Francisca Pérez Carreño que habla de cómo reaccionó la crítica en los años sesenta a la aparición de las obras minimalistas y como se asentó como tendencia presentando objetualidad en sus pretensiones materialistas y dándole una gran importancia al público en su relación con las obras. Al igual que *Minimal Art, The Critical Perspective* (1993) de Frances Colpitt que se presenta una historia documental minuciosa abordando también los escritos críticos. Con una visión menos crítica de la tendencia encontramos *Arte minimalista* (2005) de James Meyer, que

además contiene gran cantidad de imágenes a modo de catálogo. Para complementar la información bibliográfica, he consultado las webs oficiales de museos en los que hay obra minimalista, como el Tate o el MoMA, con el fin de actualizar los textos bibliográficos dado que los libros más recientes de los disponibles en la biblioteca en relación al Arte Minimal no aportan demasiada información, siendo estos: *Carl Andre: Things in their Elements* (2011) el cual, como su título indica trata solo un artista, y *Artes visuales en occidente, desde la segunda mitad del siglo XX* (2015) escrito por Estrella de Diego solo dedica diez páginas al Arte Minimal. Además de artículos periodísticos escritos en prensa española como la entrevista realizada a Sol LeWitt en el periódico El País en 2006. De este modo la combinación de textos bibliográficos con recursos webs más actuales ha otorgado al trabajo una visión más amplia.

### 1.5. PLAN DE TRABAJO

La elaboración de este trabajo se estructura en tres fases: recopilación bibliográfica, estudio del mismo y redacción. La recopilación bibliográfica se basa en la búsqueda y selección de libros y recursos online, como webs de museos o artículos webs que presenten relación con el tema a tratar. El segundo paso, el estudio, consiste en analizar esa información y seleccionar los datos que interesen y beneficien al desarrollo del trabajo por medio de libros específicos de la tendencia, antologías de autores, y catálogos; así como a libros más genéricos de arte contemporáneo que nos acerquen al contexto histórico y a tendencias coetáneas, anteriores (precursoras) o posteriores (influencias).

## 2. DESARROLLO Y ANÁLISIS

### 2.1. ORIGEN, CONTEXTO Y DESARROLLO

#### 2.1.1. DEFINICIÓN MINIMAL ART

«Minimal art describes abstract, geometric painting and sculpture executed in the United States in the 1960s. Its predominant organizing principles include the right angle, the square, and the cube, rendered with a minimum of incident or compositional maneuvering» (Colpitt, 1990:1)<sup>1</sup>

*Minimal Art*<sup>2</sup> hace referencia a obras abstractas de estructura geométrica regular, sin contenido representacional. Principalmente se manifiesta en el campo de la escultura y trabaja con materiales industriales (Pérez Carreño, 2003: 25).

La definición parte de un análisis de similitudes formales entre las obras de los artistas. Reducción y simplicidad, carácter serial, método de composición no relacional y uso de nuevos materiales, industriales (Marzola, 2004:7).

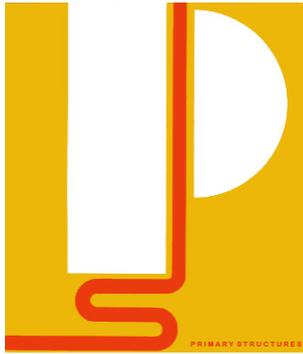
El Minimal Art surge a mediados de los años sesenta como reacción al Expresionismo Abstracto americano a los excesos gestuales y autobiográficos, a la plasmación del pensamiento emocional del artista. Aunque ambas tendencias persiguen la innovación formal, tomando en consideración la simplicidad y la frialdad en la obra de arte, en la que prima lo visual. Con el Pop Art comparte la planitud inexpresiva, la imagen sin adular que evita cualquier representación o referencia. Tanto así que en 1966 el Minimal Art fue descrito como “Pop sin imágenes” (Colpitt, 1990:1).

El apogeo del minimalismo está fechado entre 1965 y 1968, pudiendo detectarse su consagración en 1966 con la exposición *Primary Structures* en el Jewish Museum de Nueva York, una exposición conjunta de artistas que constituyen en núcleo central del Minimal Art.

---

<sup>1</sup> (El arte minimalista describe la pintura y la escultura geométrica y abstracta ejecutada en los Estados Unidos en la década de 1960. Sus principios organizativos predominantes incluyen el ángulo recto, el cuadrado y el cubo, generados con un mínimo de incidentes o variaciones compositivas).

<sup>2</sup> El término *minimal art* o *minimalista*, sustituye denominaciones como *Arte reduccionista*, *ABC Art*, *Cool Art*, *Nihilist Art*, *Serial Art*, *Idiot Art* o *Medios Mínimos* (en castellano).



**Fig. 1.** Portada catálogo de la Exposición Primary Structure, diseñada por Elaine Lustig Cohen

Pero mucho antes de esta fecha aparecen obras premonitorias incluso coetáneas al cénit del Expresionismo Abstracto americano. Obras como *Onement I* (1948) de Barnett Newmann (fig.1.) en la que por primera vez hace uso de las características franjas verticales (*zip paintings*) que caracterizan y definen la estructura espacial de su obra; la serie *White Painting* de Robert Rauschenberg (fig.2.) una de las declaraciones más radicales de la pintura del siglo XX que aboga por la abstracción y la reducción, pinturas monocromas basadas en una lógica aditiva (primero un lienzo, luego un díptico y así hasta siete) sin más propósito que su propia realización; las pinturas de formas geométricas de Ad Reinhardt (fig.3.) con una marcada composición en disposición de cuadrícula que acentúa los efectos espaciales del color; las series monocromas azules, rosadas y doradas de Yves Klein (*Monochrome Blue*, 1961); o las pinturas de redes modulares de Agnes Martín <sup>3</sup> (fig.4) marcan una influencia para los artistas minimalistas.



**Fig. 2.** BARNETT NEWMANN  
*Onement I*, 1948

---

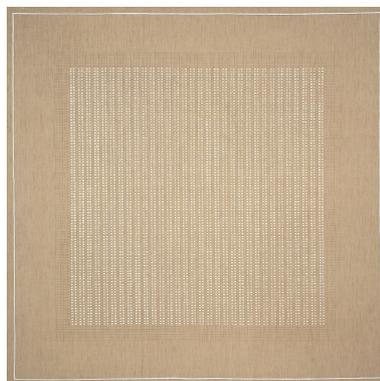
<sup>3</sup> Agnes Martín (1912-2004). Aunque clasificada como artista minimalista, ella se definía como expresionista abstracta. De hecho muchas de sus obras, como la que vemos en (fig.4) tiene fecha anterior a la gestación del Minimal Art como tendencia.



**Fig. 3.** ROBERT RAUSCHENBERG  
*White Painting, Three Panel, 1951*



**Fig. 4.** AD REINHARDT  
*Abstract Painting, Red, 1952*

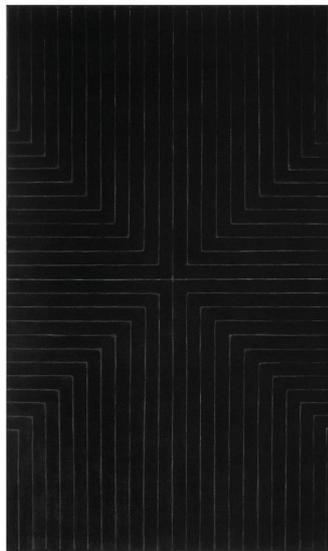


**Fig. 5.** AGNES MARTÍN  
*The Islands, 1961*

La nueva tendencia minimalista comenzó a gestarse en 1958, fecha en la que Frank Stella presentó su serie *Black Paintings* (fig.7.), en la que puso a prueba los límites del arte llevándolo a una esencia irreductible. Grandes lienzos monocromáticos que presentan un patrón de franjas rectilíneas de ancho uniforme pintadas en negro, aplicado directamente del bote. Con esta serie Stella presenta un manifiesto para eliminar de la pintura el espacio pictórico tradicional e ilusorio inspirado en la abstracción. Composiciones ordenadas, simétricas e impersonales, neutras, asépticas y metafísicamente indiferentes.



**Fig. 6.** Frank Stella en su taller, 1959



**Fig. 7.** FRANK STELLA  
*Die Fahne Hoch!*, 1959

El Minimal Art fue producto de su tiempo y, al igual que el Pop Art reflejó la realidad de Estados Unidos en los años sesenta, una época de cambios decisivos en la sociedad y la política. La elección de John F. Kennedy como presidente en 1960 fue uno de los grandes símbolos del clima de renovación del país. Por primera vez fueron tratados públicamente temas como la discriminación racial, la desigualdad económica, la

igualdad de sexos o la homosexualidad. Además de la prosperidad económica del país gracias al capitalismo, la producción en serie y el consumo de masas con la influencia digital de la televisión como potente medio publicitario. Ante estas transformaciones, el mundo del arte también se vio afectado y los artistas reaccionaron de diversas maneras. Por un lado el Pop Art incluía la iconografía de la sociedad de consumo en sus obras con un diseño con formas limpiamente definidas, colores puros y la producción en serie, suprimiendo la emoción en las obras mientras el Minimal Art connotaba una reducción formal y una simplicidad atroz (VV.AA., 2006:18) y se valía de materiales prefabricados industrialmente y del trabajo en cadena a lo que Donal Judd se refería como «una cosa después de la otra»<sup>4</sup>.

El Minimal Art se convirtió en el primer clásico de las postvanguardias tomando como rasgos formales la simplicidad, la factura industrial y la repetición que se reproducen en tendencias posteriores. Además su extensión a otros géneros como la música, el cine, la arquitectura o la moda presentan una marca de austeridad y sencillez heredera de las vanguardias analíticas o geométricas. Pérez Carreño (2003:14) sostiene que: «los objetos minimalistas serían el último eslabón en una cadena de depuración y de búsqueda de la esencia de lo artístico propia del vanguardismo».

---

<sup>4</sup> Zehar (2015) *Objetos Específicos, Donald Judd*, p.26

### 2.1.2. PRECEDENTES

La pintura tuvo un papel fundamental en el desarrollo del Minimal Art; por un lado conceptualmente oponiéndose a la emoción que plantea la temática que estaba en auge en el momento (Expresionismo Abstracto americano) y por otro lado reivindicando la abstracción en objetos tridimensionales, desvinculándose del concepto. Las condiciones para el surgimiento de la tendencia se dieron en el ámbito de la pintura, y no de la escultura. Pues tras el Constructivismo ruso y el movimiento de la Bauhaus, se vuelve a discutir el liderazgo de la pintura en el arte moderno (Marzona, 2004:6-7).

La reducción de la obra de arte y sus componentes estructurales así como el uso de técnicas de producción industrial se venían gestando desde las vanguardias rusas, Malevich creó una pintura radicalmente simplificada con *Cuadrado negro* (1913-1915) y aún más con *Blanco sobre blanco* (1917) consiguiendo simplificar la organización pictórica como nunca antes se había hecho. Rodchenko, en su obra monocroma *Tríptico en colores puros: rojo, amarillo y azul* (1921), descrito como «última pintura», no solo simplificó la pintura presentándola desprovista de ilusionismo o referencia, criticando así el idealismo de la pintura tradicional de caballete, sino que pretendía además equiparar el arte a los nuevos valores materialistas comunistas y equiparar la producción artística con el trabajo del proletariado. Movidos por sus convicciones sociales y políticas los constructivistas analizan las premisas de la *faktura*, presentan una revelación de la materialidad del objeto y de la *konstruktsiia* (construcción) que se rige por la naturaleza física de los materiales y los colores primarios sobre un objeto, el lienzo. Así la citada obra de Rodchenko marca la transición de la pintura a la producción de objetos. (Meyer, 2005: 19).

Los años 1912-1914 fueron de vital importancia para la vanguardia. Surgen nuevos procesos en la pintura como la abstracción y el collage que rompen con la pintura representacional y nuevas formas de hacer escultura con objetos como la construcción y el *ready-made* dejando de lado la representación del cuerpo humano para centrarse en nuevas exploraciones con materiales industriales y productos comerciales. Una evolución que se ve marcada socialmente por la industrialización y la mercantilización de la vida cotidiana.

Al mismo tiempo que Marcel Duchamp (1887-1968) propone sus *ready-mades*, Vladimir Tatlin (1885-1953)<sup>5</sup> desarrolla sus construcciones, el primero como respuesta al cubismo y el segundo como transformación del mismo para dar respuesta a una crisis representacional.

El primer *ready-made* de Marcel Duchamp, *Rueda de bicicleta* (1916), obra con la que precede al la cultura mercantilista de la década de 1920 y con la que desafía la noción de trabajo como experiencia esencial del arte. Duchamp minimiza el valor de la mano del artista en pro de una decisión mental, escogiendo objetos producidos industrialmente a los que, con una mínima intervención, les concede la categoría de obra de arte, oponiéndose así a la tradición de la estética burguesa de que el arte no puede ser utilitario porque su valor depende de su autonomía, plantea relaciones entre objetos utilitarios y estéticos en su búsqueda por la inmortalidad y la originalidad del arte con obras que provocativas en el contexto artístico que participa (VV.AA., 2006: 128-9). Propone un arte más conceptual, que producido en fábrica prescinde de la huella de la mano del artista y parecía carecer de la complejidad formal que se asocia al arte. Los objetos minimalistas tomaron esta idea eligiendo objetos de producción industrial para lograr una reducción de tipo formalista (Meyer, 2005: 18).

En cuanto al Constructivismo ruso encontramos referencias meramente formales, puesto que las condiciones sociales eran diametralmente opuestas en la Rusia post-revolucionaria y en EE.UU. en la década de 1960<sup>6</sup>. Como ya hemos visto tanto el Constructivismo como el Minimal Art comparten gusto por el material industrial y por elementos manufacturados, por cultivar el espacio real y los materiales reales. El arte constructivista privó a la obra de afecto y unicidad para incentivar al espectador proletario con obras que parecían estar elaboradas de forma mecánica y que requerían la participación física del espectador para completar la obra. Obras como *Estructuras colgantes* (1920-1921) de Rodchenko que suspendidas del techo se activaban con la presencia del observador o como *Monumento a la Tercera Internacional* (1920) de Tatlin, un proyecto que glorificaba el comunismo y que nunca se llevó a cabo, que sería una estructura rotativa que transportaría a los socialistas a un nuevo futuro marxista.

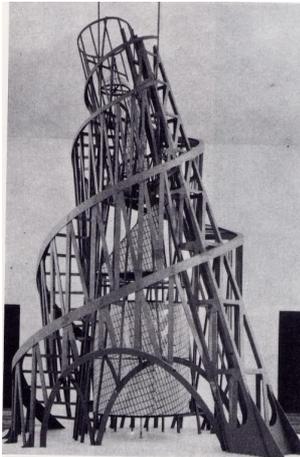
---

<sup>5</sup> “Lo que sucedió desde el aspecto social en 1917 se materializó en nuestra obra como artistas pictóricos en 1914, cuando se aceptaron los materiales, el volumen y la construcción como nuestros cimientos” (VV.AA., 2006: 125).

<sup>6</sup> Donald Judd, en 1966 manifiesta su independencia del pensamiento social ruso afirmando que su interés por el constructivismo es meramente formal “Nunca fui influenciado por ellos. Estoy influido solamente por lo que ocurre en EE.UU.”

Estas obras de factura industrial que necesitan al espectador fueron importantes para los artistas minimalistas aunque ellos no conocieron en profundidad a estos precursores vanguardistas hasta la publicación en 1962 de *El experimento ruso en el arte: 1863 - 1922* de Camila Grey (Meyer, 2005: 19-20).

Un ejemplo de la base del constructivismo en el Minimal Art y como homenaje a él es la obra que en 1964 crea Dan Flavin, una escultura de neón con el título *Monumento a V. Tatlin* un agrupamiento de tubos de neón al cual el artista confiere la forma de torre rememorando el citado *Monumento a la Tercera Internacional* o *Torre de Tatlin* (1920). Otros de los ejemplos de la fascinación por el legado vanguardista son las alusiones de Robert Morris a Tatlin y a Rodchenko en su artículo «Notes on Sculture» y los ensayos de Donald Judd sobre Malevich (Meyer, 2005: 20).



**Fig. 8. VLADIMIR TATLIN**  
Maqueta del *Monumento a la Tercera Internacional* o *Torre de Tatlin*, 1920



**Fig. 9. DAN FLAVIN**  
*Monumento a V. Tatlin*, 1966

En 1915, con *Cuadrado negro sobre fondo blanco*, Kazimir Malevich establece que «el arte ya no se preocupa de servir al Estado y a la religión, ya no desea ilustrar la historia de las costumbres, ya no quiere seguir teniendo que ver con el objeto en cuanto tal, y cree que puede existir en y por sí mismo, sin necesidad de cosas»<sup>7</sup>. Mediante el uso de formas abstractas y tomando como figura geométrica básica, el cuadrado, sentó las bases de un arte que se desligaba de propósitos utilitarios y se desligaba de la función ideológica de la representación.

La exposición *0.10, La última exposición futurista de pinturas* celebrada en Petrogrado en 1915 se considera el hito fundacional del Suprematismo. Los diez participantes, entre ellos Malevich y Tatlin intentaban determinar el «grado cero»<sup>8</sup> considerado como el núcleo irreductible, el mínimo esencial de la pintura y de la escultura.



**Fig.10.** Exposición *0.10* en Petrogrado, 1915

*Cuatro cuadrados* (1915), una de las primeras retículas reguladas del arte en el siglo XX, y muchas otras obras presentadas en la exposición *0.10* son pinturas indiciales en las que la división de la superficie del cuadrado no están determinadas por la vida interior o el estado de ánimo del artista sino por la lógica del «cero», es decir, remiten únicamente a la pintura en sí misma. Aunque durante un breve periodo, las pinturas expuestas en la mencionada exposición en la que podían verse cuadrados y rectángulos

---

<sup>7</sup> Citado en el catálogo de la exposición *Conceptual Art and Conceptual Aspects*, New York Cultural Center, 1970, p. 56. Citado por Stangos (1997: 201).

<sup>8</sup> El «grado cero» consiste en construir una obra partiendo de las posibilidades mínimas de representación, sin referencias miméticas del pasado. Malevich planteó que el estado «cero» de la pintura en la cultura de su época es que es plano y delimitado, una reducción crítica que el artista presenta en el carácter textual de sus superficies, en su factura pictórica y en su predilección por la figura del cuadrado, concebido como una de las formas geométricas más simples de delimitación (Cuadrado: Del latín *quadrum*, significa “cuadrado” y “marco”). Pensamiento que medio siglo después compartiría el crítico Clement Greenberg y del que partiría Michael Fried para estudiar las pinturas negras de Frank Stella que bajo una «estructura deductiva», en palabras del crítico, presentan la organización interna del cuadrado, presentan la morfología de la figura y por tanto son la forma indicial de la forma y las proporciones de su soporte. (VV.AA., op. Cit., p. 132).

de diferentes colores flotando sobre un fondo blanco llevaron a lo que el propio Malevich definió como “suprematismo aéreo”, obras que el artista criticaría por su característica ilusionista, una alusión a la imaginería cósmica<sup>9</sup> (VV.AA., 2006: 131-133).

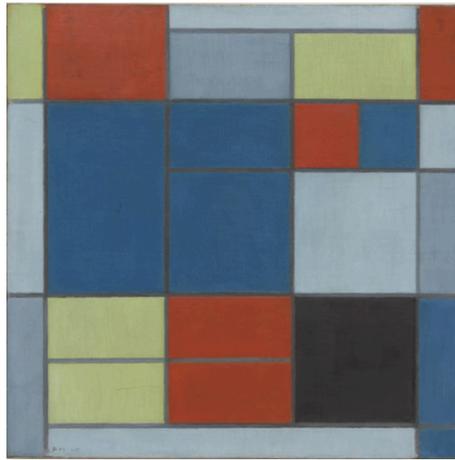
La reducción comenzada por Malevich continúa viéndose reflejada en neoplasticismo, un estilo artístico en el que el arte impone un orden racional sobre las cosas. Las obras abstractas de Piet Mondrian representan ese orden, un equilibrio compositivo, que mediante cuadrículas modulares basadas en la repetición generan una ilusión óptica. Mondrian erradica la modularidad<sup>10</sup>, reduce la oposición jerárquica entre figura y fondo, que tanto le preocupaba en un principio, para dar paso a planos de color (azul, amarillo, rojo, negro y gris) que dan unidad a la obra. Para el artista en la abstracción no debe haber ninguna figura reconocible, como un cuadrado que llame la atención (VV.AA., 2006: 148-153).

Según los minimalistas la mente debe concebir una obra de arte previamente a su ejecución, imponer un orden racional, pero bajo ningún caso el arte debe ser expresión de uno mismo. Idea que comparten con Mondrian y que se opone a las premisas del Expresionismo Abstracto de subjetividad y emoción. Así la concepción del Minimal Art supone una ruptura con las ideas tradicionales y sentimentales del arte de tiempos pasados en pro de un compromiso con la claridad, el rigor conceptual, la geometría, la simplicidad y la literalidad. Los minimalistas presentan un arte con metodologías más precisas, mensurables y sistemáticas (Stangos, 1997: 202).

---

<sup>9</sup> Sobre las pinturas suprematistas de Malevich, Donald Judd, crítico del ilusionismo en la pintura, fue el primero en reinsertar estas pinturas en el marco teórico de la lógica formalista (ostranenie). Tras una exposición retrospectiva de Malevich en 1974, Judd hizo una reseña señalando que en los lienzos los colores “no combinan; solo pueden formar un conjunto de tres o de dos cualesquiera a la manera en que tres ladrillos forman un conjunto. Estos conjuntos no son armónicos, no forman otro color o tono general”. Quiere decir que las relaciones de los colores no son compositivas, pero tampoco aleatorias, pues afirman su independencia del todo mediante sus agrupaciones fragmentarias impidiendo la organización perceptiva de las formas en un orden gestaltista. La comparación con los ladrillos, como elementos independientes, uno a lado de otro, alude al minimalismo. *Ibid.*, p. 133

<sup>10</sup> Las obras de Mondrian realizadas entre 1917 y 1919 trabajan la unidad, que mediante una cuadrícula genera una continuidad integral que anula el pathos. Por lo que, la cuadrícula es una forma predilecta para los artistas minimalistas.



**Fig.11. PIET MONDRIAN**  
*Composition C, 1920*

Mientras hasta 1960, en escultura solo se percibían novedades de manera muy sutil, pues todas las variaciones estaban en relación con la escultura cubista. La pintura experimentó un gran cambio evolutivo tras la Segunda Guerra mundial presentando obras vanguardistas que se acercaban a la abstracción, con artistas como Jackson Pollock y sus *Drip Paintings*, Barnett Newman y sus *Zip Paintings* o Mark Rothko y sus *Field Paintings*. Con ellos, la pintura estadounidense se libera de los aspectos formales y los métodos de composición tradicionales europeos dando lugar a una emancipación del Expresionismo Abstracto americano (Marzona, 2004: 6-8).

En contraposición a esta última tendencia, en la década de 1950, Jasper Johns (fig. 12) y Robert Rauschenberg (fig.15) presentan una nueva concepción de la obra pictórica con una vuelta a la figuración que otorga a sus obras el carácter de objeto. Un objeto liberado de toda connotación emocional del autor que comparte espacio con el espectador, el cual se limita a la contemplación de un objeto, sin necesidad de inmiscuirse en la psique del artista mostrando una independencia entre la obra y el creador con base en los *ready-made* de Duchamp<sup>11</sup>. Una elección de objetos que ocultan expresiones propias y que por lo tanto no son considerados una creación en sí misma.

---

<sup>11</sup> Para confrontar este dato, *vid supra*, p.10 - 11



**Fig.12. JASPER JOHNS**  
*Three Flags, 1958*

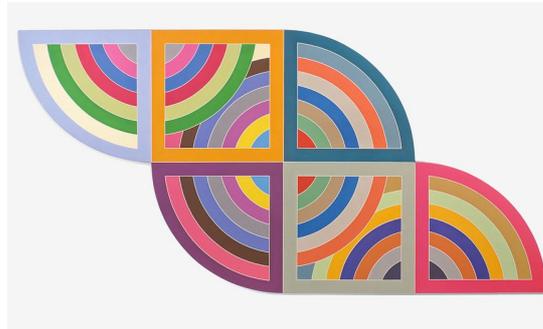
A finales de esa década, Kenneth Noland y Frank Stella radicalizan las ideas de Jasper Johns en lo que a pintura abstracta se refiere. Así entre 1958 y 1959 surgen una serie de obras pictóricas que son fundamentales para el desarrollo del Minimal Art. Frank Stella, quien comparte en ese entonces taller con uno de los artistas minimalistas más relevantes para la tendencia, Carl Andre, trabaja en unas obras simplistas, carentes de toda expresión, e inspiradas en la serie *Banderas* (1954 -8) de Jasper Johns que ignorando las cuestiones de composición pictórica del pasado, reduce la toma de decisiones artísticas a la reproducción de una imagen icónica repetidamente.

Stella, en su serie *The Black Paintings*<sup>12</sup> (1958-60) (fig.7), obras de transición surgidas del Expresionismo Abstracto, lleva a cabo una obra eminentemente geométrica de franjas negras y blancas, siendo lo blanco el propio lienzo, desarrollando una pintura no-relacional, como el propio artista describe. Además prescinde de marco para resaltar la tridimensionalidad de la obra, algo que desarrollará más adelante con sus *Shaped Canvases* (c.1960) (fig.13), en las que da diferentes formas a los bastidores de modo que se adapten a la obra pictórica. Con todo esto Stella concibe una obra pictórica genuinamente americana y opuesta a la tradición pictórica europea. Una obra en la que prevalece su carácter plano y de objeto con ausencia de representación y que desde el punto de vista formal marcará ciertas características para los objetos tridimensionales minimalistas como el uso de nuevos materiales y una técnica de concepción previa y determinada que no deja cabida a la improvisación (Marzona, 2004: 61). En palabras

---

<sup>12</sup> Stella a pesar de presentar una estética minimalista, carente de alusiones según Andre, otorga a sus series títulos que hacen referencia a desastres o sucesos deprimentes acaecidos en el siglo XX. Sus obras giran en torno a un tema residual que los minimalistas se encargarían de suprimir, temas que se hacen patentes en los títulos como eslóganes nazis: *Die Fahne Hoch!* (1959) y *Arbeit Macht Frei* (1958) o nombres de bares gays de Manhattan, *Seven Steps* (1959) o *Club Onyx* (1959) considerados lugares marginales en los años cincuenta. (Meyer, 2005: 21).

de Carl Andre: «A Stella no le interesan la expresión ni la sensibilidad. Le interesan las necesidades de la pintura»<sup>13</sup>.



**Fig.13. FRANK STELLA**  
*Harran II, 1967*

En cuanto a los precedentes escultóricos encontramos influencia en las obras que rompen las reglas académicas con el uso de materiales singulares u objetos encontrados unidos mediante ensamblaje de Picasso, el ensamblaje de materiales industriales de Anthony Caro o en las construcciones abstractas de metal de David Smith (Fig.10) Artistas que aspiraban a la geometría para superar las ideas del informalismo.



**Fig.14. DAVID SMITH**  
*Cubi IX, 1963*

Del lenguaje crítico surgido con el Expresionismo Abstracto, de forma paralela a su nacimiento, se encargaron Clement Greenberg, Harold Rosenberg y Meyer Schapiro, siendo el primero estrictamente formalista y cuyas argumentaciones dominaron la percepción de la abstracción e instauraron posiciones pictóricas. Las influyentes

---

<sup>13</sup> Andre. «Preface to Stripe Painting (Frank Stella)» (1959) citado por Meyer (2005:21).

teorías de Greenberg le valieron a muchos de los artistas minimal como base para el posicionamiento crítico que tomarían. Una visión formalista, en la que prima la esencia de la pintura, sin ilusionismo, desvirtuando comparativamente a la pintura figurativa. El Minimal Art no solo aprovecha los elementos formales y la trasmutación de estructuras estéticas y teóricas del expresionismo abstracto y derivados, sino que cuestiona de base las concepciones tradicionales de escultura y pintura (Marzona, 2004: 8-11).

La idea de cuadro como objeto propuesta por Johns y Rauschenberg (fig.11), y extendida por Stella, no duró mucho, agotó sus posibilidades y muchos artistas la descartaron. Así, en 1963 artistas como Dan Flavin, Donald Judd y Sol LeWit dejaron de lado la pintura y se centraron en la creación de objetos como tal, objetos en sí mismos que, pasando de la pared al suelo interactúan mejor en el espacio. Esta nueva forma, rompe aún más con las convenciones tradicionales de modernidad. Si bien la pintura de esos años presentaba un espacio pictórico ambiguo y era considerada insuficiente, estos nuevos objetos de concepción minimalista se separaban aún más de las bases de la escultura moderna. Estos objetos tridimensionales de los artistas minimalistas no remitían ni metafóricamente ni simbólicamente a nada, solo a sí mismos lo cual aboga por una experiencia y percepción concreta a la obra en su contexto negando la metafísica del arte y cambiando la figura del espectador tal y como hasta ese momento se entendía. Ya no hay significados rígidos e inmutables de una obra, ahora esa obra comparte el espacio con el espectador y ese nuevo posicionamiento del objeto cambia el significado de la percepción y de la obra.



**Fig.15. ROBERT RAUSCHENBERG**  
*Monogram, 1955/1959*

### 2.1.3. CONTEXTO SOCIOCULTURAL

El Minimal Art fue producto de su tiempo y refleja la realidad cambiante de EE.UU. en los años sesenta, un tiempo de cambios sociales y políticos, un clima de renovación. Obtiene visibilidad la discriminación racial y sexual, así como la desigualdad económica que por primera vez son discutidas y cuestionadas públicamente. La escritora y comisaria Lucy R. Lippard dijo: «Los tiempos eran caóticos y nuestras vidas también»<sup>14</sup>. Al mismo tiempo, la prosperidad económica del país viene de la mano del capitalismo y la producción en serie.

Los artistas reaccionarán de formas muy diversas, si bien los artistas del Pop Art incluirían la iconografía de la sociedad de consumo, el Minimal Art se servirá de materiales prefabricados industrialmente para trasladarlo a la abstracción como principio de producción divisorio del trabajo en cadena lo que Donald Judd definirá como: «una cosa detrás de otra» (Marzona, 2004:27).

Ambas tendencias asumen los cambios de la sociedad de consumo, de la seriación y se separan de lo entendido hasta entonces como arte, acercan la cultura a la situación que vive el pueblo, lo que ven y conocen alejados de la concepción institucional y elitista del arte que consideraban los trabajos de estos artistas como algo vulgar. Surge así un cambio de paradigma en la concepción de arte y no solo en cuanto a la cuestión estética, la idea de “genio” de artista solitario y atormentado queda superada al igual que la idea de la obra de arte como algo único e inigualable. El aura de la obra de arte queda supeditada a la institución del pasado.

La integración de la estética vanguardista al mercado del arte y su rápida integración al ámbito institucional dieron paso a que muchos artistas prestarán especial atención a la crítica del contexto institucional del arte y a la conceptualización de su trabajo, renunciando a la materialización de un objeto como arte y pasando a darle importancia a la idea.

Al final de la década de los sesenta la explotación del discurso del objeto se había consumido y Minimal Art fue superado por el Process Art, el Land Art, el Body Art, la performance y el arte conceptual planteándose cuestiones que el Minimal Art había

---

<sup>14</sup> «Escape attempts», *Six Years: The desmaterialization of the art object from 1966 to 1972*, Berkeley, University of California, 1996 citado por Pérez Carreño (2003: 14).

ignorado. Evolución que fue en parte pautada por los artistas minimalistas desmarcándose de convencionalismos del arte, de los límites normativos y abrieron paso a nuevas posibilidades, se dio paso a la libertad en el arte.

En los años sesenta el mundo del arte neoyorquino era bastante reducido, no había más de cien galerías, de las cuales solo veinte exponían novedades contemporáneas. El mercado de arte era escaso por lo que los precios, incluso de artistas reconocidos, eran moderados. No fue hasta finales de los cincuenta cuando los expresionistas abstractos comenzaron a ganar reconocimiento internacional y era imposible que los nuevos creadores vivieran de su arte.

Paralelamente al Minimal Art surge el Pop Art y las galerías, periódicos y revistas se impregnan del nuevo movimiento siendo todo un éxito ante el público neoyorquino, y entre 1963 y 1964 la tendencia fue reconocida y fomentada por todo el país. El marchante de arte Richard Bellamy contribuyó a la proyección de las nuevas tendencias organizando exposiciones colectivas de Pop art, Neo-dadaísmo y objetos minimalistas en su galería, la Green Gallery.

El rápido éxito del Pop Art cambió el mercado, y la publicidad comenzó a interesarse por las nuevas tendencias artísticas americanas. Se volvió importarte estar al tanto de las nuevas exposiciones y de las tendencias, y para estar al día se encontraba información en los periódicos y sobretodo en revistas especializadas de arte, siendo las más importantes; *Arts*, *Art International* y *Artforum*.

Mientras el Pop Art, ya consagrado gracias a una exposición en el Museum of Modern Art se encuentra en auge, las estructuras simples concebidas como obra-objeto por los artistas minimalistas no tenían la misma acogida por el público y la crítica pues el panorama artístico estaba dominado por el Expresionismo Abstracto (Marzona, 2004: 6).

A pesar de que las exposiciones de Minimal Art comenzaron en 1963<sup>15</sup>, su paso institucional fue lento, primero en galerías y luego en pequeños museos a las afueras de

---

<sup>15</sup> La primera muestra de Minimal Art identificable fue la exposición de Anne Truitt en febrero de 1963 en la Andre Emmerich Gallery de Nueva York, la cual fue revisada por Donald Judd y el Michael Fried. Pero la primera exposición que atrajo la atención crítica de manera más significativa fue la de Robert Morris en la Green Gallery en el otoño del citado año (Colpitt, 1993: 1).

Nueva York hasta consagrarse con la exposición *Primary Structures*<sup>16</sup> en el Jewish Museum de Nueva York comisariada por Kynaston McShine en 1966. En dicha exposición participaron más de cuarenta artistas y tuvo una buena acogida con gran afluencia gracias a las menciones críticas en revistas y publicaciones (Marzona, 2004: 24-27).

#### 2.2.4. APORTACIONES CRÍTICAS

El Minimal Art ante la crítica se presenta como un arte difícil, que se inicia con una gran controversia y es duramente atacado, en un principio ni siquiera es considerado arte. Los detractores consideraban que las formas empleadas generan sensación de vacío, aberración, exaltación de lo material y que se aleja de las preocupaciones profundas y humanistas que en ese entonces definía el arte. Para el crítico Irving Sandler el Minimal Art era mecanicista y carente de búsqueda, para Donald Kuspit circular, pedante y autoritario, referido mecánicamente a sí mismo, y sus formas fijas son una negación de la representación del mundo.

En un principio, para definir la nueva tendencia, los críticos se encargaron de denominarla con los siguientes nombres: *ABC Art*, *Cool Art*, *Rejective Art*, *Primary Structures* y *Literalist Art*. Hasta que finalmente, gracias al título de un ensayo, Richard Wollheim<sup>17</sup> bautizará la tendencia como *Minimal Art* en 1965 (Mazorla, 2004: 6).

Probablemente el primer artículo que versó sobre Minimal Art fue «Preface to Stripe Painting» (1959) en el que Carl Andre elogia la reducción de los componentes formales en la obra de Stella. Posteriores artículos como «Specif Objects» (1964) de Donald Judd marcará un antes y un después en la crítica de la tendencia, apartándola de la pintura y transfiriendo el análisis al objeto tridimensional (VV.AA., 2005: 17-18). Otro artículo relevante es «Notes on Sculpture I & II» (1966) de Robert Morris, escritos de los

---

<sup>16</sup> *Primary Structures* (1966) presentó el movimiento minimalista ante el público en la que, además de los artistas fundamentales de la tendencia: Carl Andre, Dan Flavin, Donald Judd, Sol LeWitt y Robert Morris, contenía obras de artistas asociados de manera tangencial: Larry Bell, John McCracken, Robert Smithson y Anne Truit. Así como escultores británicos: Anthony Caro, David Annesley y Michael Bolus, mostrando así un análisis profundo de la escultura de la época (VV.AA., op. Cit., p. 29).

<sup>17</sup> Richard Arthur Wollheim (1923-2003) En el escrito *Minimal Art*, el filósofo de arte expone que el contenido de las obras artísticas se había minimizado a lo largo de los años. Aunque en su texto hace referencia a los neodadaístas a Ad Reinhardt y los ready-made de Duchamp, su concepción moderna del arte como concepto abstracto que necesita un análisis para ser comprendido, en el que la relación del artista con su medio, su contexto social es importante, cuadra a la perfección con el modo de trabajo de los artistas minimalistas y su trabajo, aunque en su texto no mencione a ninguno de ellos.

propios artistas minimalistas son los que determinarán activamente el discurso de esta corriente mostrando visiones antagónicas a lo que la crítica reaccionó con dureza.

Susan Sontag en su ensayo *Contra la interpretación* (1964) defiende que se establezca una crítica que responda a esta nueva estética, la cual ella equipara con la variedad de prácticas que se están desarrollando tanto en EE.UU. (el Pop neodadaísta de Warhol y Johns) como en París (la ficción de Alain Robbe-Grillet y el cine de la Nouvelle vague). Para Sontag la crítica debía describir la obra tal y como la percibe el espectador y no intentar descifrar su significado oculto, pues el nuevo arte carecía de detalles superfluos, mostraba su forma con total transparencia y por ello requería un análisis puramente formal (Meyer, 2005: 26).

Los escritos enfrentados de los años sesenta de Clement Greenberg y Michael Fried fijaron los términos de discusión sobre los problemas del Minimal Art presentes en la estética moderna y vanguardista. Por un lado las nociones de literalidad, atribuidas peyorativamente, se tomaron como seña de identidad de los objetos minimalistas. La falta de manipulación artística del material y la carencia de contenido convierten la tendencia, según sus detractores, en pseudo arte. Por otro lado las condiciones de exposición, de instalación, la puesta en escena, presentan una dependencia del espacio y de la institución, lo que hace evidente su carácter de artificio (Pérez Carreño, 2003: 15).

Clement Greenberg se inclinaba por la estética del expresionismo abstracto, lo importante para él era la subjetividad del artista, los elementos formales y la técnica en sí misma, a lo que él se refería como "medium". En su ensayo «Recentness of Sculture» de 1967 arremete contra el Minimal Art afirmando que carece de complejidad formal y sentimiento, se alza como una proeza de la concepción, siendo excesivamente conceptual, pero está más ligado al mobiliario que al arte, puede considerarse un buen diseño pero nada más<sup>18</sup>. Reprocha a los artistas minimalistas que confunden innovación y novedad, acusa a los artistas minimalistas de solo querer sorprender. Para Greenberg, al igual que Pop Art o el Op Art, en Minimal Art no tiene nada que ver con el arte.

---

<sup>18</sup> Greenberg. «Recentness of Sculture», 1967 citado por (Meyer., op. Cit., p. 33).

« El espacio está ahí para recibir una forma, ser dividido, quedar encerrado, pero no para ser llenado. La nueva escultura tiende a abandonar la piedra, el bronce y el barro por materiales industriales como el hierro, el acero, las aleaciones, el cristal, los plásticos, el celuloide, etc., trabajados con las herramientas del herrero, el soldador e incluso el carpintero. Ya no se requiere la unidad de material y color, y se autoriza la aplicación de colores a ese material, la distinción entre esculpir y modelar se convierte en algo irrelevante: una obra o sus partes pueden ser moldeadas, labradas, talladas o simplemente colocadas unas junto a otras; el resultado no es tanto algo esculpido, sino algo construido, formado, ensamblado, organizado<sup>19</sup>».

Michael Fried se refiere a la tendencia despectivamente como “movimiento literalista”, como objetos vacíos, huecos, sin significado añadido a su forma (Pérez Carreño, 2003: 56). Para él las obras minimalistas no trascienden de lo literal dado que la investigación propuesta por los artistas de investigar formas mínimas les conduce a la producción de objetos simples, sin contenido ni experiencia estética, por lo que no pueden ser catalogadas como obra de arte. En palabras de Fried: «una obra de arte no es un objeto»<sup>20</sup>.

En 1967, Fried publica en la revista *Artforum* un artículo titulado «Art and Objecthood» en el que utiliza el término “teatralidad” en sentido peyorativo para denostar el trabajo de Donald Judd y de Robert Morris haciendo referencia a la dependencia que tiene el Minimal Art de su situación en el espacio y en el tiempo en oposición a la autonomía e independencia que debe mostrar una obra de arte.

Denomina “literalismo” a las ideas planteadas por Morris en « Notes on Sculpture II» donde describe las relación entre el tamaño del objeto y la influencia de las dimensiones sobre el espacio y el espectador, lo que para él representa una intrusión del objeto en el medio y en el espectador provocando una dependencia del mismo más que una experiencia física.

---

<sup>19</sup> «The New Sculpture», *Art & Culture*, Boston, 1961, p. 139 citado por (Maderuelo, 2008: 52).

<sup>20</sup> Fried. «Art and Objecthood», 1967 citado por (Meyer., op. Cit., p. 33).

«La sensibilidad literalista es teatral porque [...] está relacionada con las actuales circunstancias en las que el espectador se encuentra con la obra literalista. Morris lo hace explícito. Mientras que el arte anterior ;lo que se consigue con la obra se localiza estrictamente dentro (de ella), la experiencia que se tiene del arte literalista lo es de un objeto en una situación – una situación que, prácticamente por definición, incluye al espectador»<sup>21</sup>.

Además, que el Minimal Art dependa del espacio, de generar situaciones que envuelvan e interactúen con el espectador en el tiempo y el espacio supone la antítesis a las características de autonomía y el valor por sí mismas de la pintura o la escultura, las cuales carecen de temporalidad.

La relación: objeto – espacio – espectador, es innegable para Fried, son entes dependientes y sobre ello escribe: «Todo cuenta, no como parte del objeto, sino como parte de la situación en la que se establece su objetualidad y de la que depende dicha objetualidad al menos en parte»<sup>22</sup>. Así, para Fried lo que él define como “literalidad” es una consideración meramente material del objeto y sus propiedades, por lo tanto está ligada a la objetualidad, a considerar el objeto tal y como es, tal y como lo vemos, una concepción que se aleja de las evocaciones que nos produce lo que el considera el “arte auténtico”. La objetualidad aleja, por tanto, al objeto de lo artístico y lo enclava en la categoría de objeto simple y común. Además esa literalidad del objeto llama la atención sobre el mismo generando una experiencia directa e inapropiada para con el espectador y esto es lo que le otorga artificio, teatralidad, en el mal sentido (Pérez Carreño, 2003), pues según Fried estas producciones «... depende del espectador, está incompleta sin él, le ha estado esperando»<sup>23</sup>.

La interacción del espectador con la obra minimalista se ha continuado debatiendo tras las manifestaciones Fried años después. Roland Barthes definirá esta relación como “la muerte del autor” siendo a su vez “el nacimiento del lector”<sup>24</sup>. A partir del Minimal Art el espectador es parte activa, participa en la creación de la obra de arte, la obra no existe sin él, no es autónoma y es variable, pues dependerá de las distintas visiones,

---

<sup>21</sup> (Fried, 2004: 179 citado por Valesini, Silvia. (2014). Del minimalismo a la instalación. Aportes conceptuales en torno a la experiencia del arte. *Arte e investigación*, 10 (108-116)

<sup>22</sup> M. Fried, op. Cit, p. 180 citado por (Maderuelo, 2008: 50)

<sup>23</sup> Fried, «Art and Objecthood», Battcock, 140 citado por (Pérez Carreño, 2003: 201)

<sup>24</sup> Foster, H. Citado por Ibid., p. 201

interacciones e interpretaciones del espectador como elemento activo de la obra de arte (Pérez Carreño, 2003: 201). Lo que para Krauss, esta conciencia del espectador significa la superación de una concepción únicamente óptica de la interpretación artística.

«El carácter ideológico de ese antropomorfismo consistía en que el espectador se convierte en un cuerpo consciente de sí mismo. No desaparece en la experiencia estética, sino que, con un escenario, se ve viendo, no puede dejar de sentir que la obra está hecha para él y que sus movimientos han sido previstos y son inevitables. El espectador, que no puede evitar considerar la obra en relación a su propio cuerpo, abandona el estado de olvido de sí que exigía el concepto de interpretación moderno» (Pérez Carreño, 2003:203).

La concepción de la objetividad y su oposición y renuncia al Minimal Art como arte no es discutida por los defensores de la tendencia, es más, la toman como característica intrínseca. Para Rosalind Krauss y Hal Foster esa objetualidad es lo que lo convierte en un arte genuinamente vanguardista, transgresor y alejado del formalismo.

Las categorías de literalidad y teatralidad fueron adoptadas por defensores y detractores como señas de identidad de la tendencia, para los modernistas la ausencia de manipulación del material, la carencia de contenido y el efectismo relegaban las obras al pseudo arte. (Perez Carreño). Del mismo modo que una parte de la crítica lo negaba como arte otra lo categorizó y elevó a dicha categoría. En este bando toman partido Barbara Rose, Leo Steinberg, Lucy Lippard.

En 1972, Leo Steinberg describe el género artístico de la siguiente manera:

«Su cualidad de objeto, su inexpresividad y secreto, su aspecto impersonal e industrial, su simplicidad y tendencia a proyectar un mínimo absoluto de decisiones, su brillantez y fuerza y escala, se hacen identificables como una especie de contenido - expresivo, comunicativo y elocuente a su manera» («Reflections of State of Criticism», *Artforum*, marzo de 1972, p.42-23 citado por Stangos, 1997:207).

Barbara Rose en «ABC ART» (1965) identificó fuentes artísticas que habían influido en el Minimal Art. Lo vinculó con las renunciadas de Malevich (reducción formal) y con las de

Duchamp (*ready-mades*), algo crucial para la ética minimalista. Renuncias que desafiaban el valor de un objeto alterando su percepción estética o la noción de trabajo del artista y su maestría<sup>25</sup>.

En la década de los ochenta Hal Foster reivindica el valor y la seriedad del Minimal Art frente a la andanada del nuevo expresionismo, la vuelta a la pintura y la alabanza al Kitsch. Junto con Rosalind Krauss<sup>26</sup> defiende la tendencia como la verdadera continuadora de los principios radicales de la vanguardia .

#### 2.1.5. **ARTISTAS**

Es gracias a las obras de diferentes autores que el término “Minimal Art” comenzó a ser utilizado. Artistas de procedencias y evolución diferente, que aún coincidiendo en la década de los sesenta y en sus formas geométricas y sencillas, carecen de estilo común, pues no comparten entre ellos ni materiales, ni procedimientos, ni siquiera temas. Entre estos artistas encontramos a algunos como Carl Andre, Robert Blanden, Dan Flavin, Donal Judd, Sol LeWitt, John MacCracken, Robert Mangold, Agnes Martin, Robert Morris, Tony Smith o Anne Truitt.

Los artistas parecen compartir un aire común, o en palabras de Francisca Pérez Carreño: «Un espíritu compartido». Y son esas características comunes las que nos permiten hablar de una tendencia en sí misma, una nueva sensibilidad, que según la crítica Barbara Rose comparten varios artistas aunque la presenten de formas o con materiales diferentes. Los artistas tienen en común una sensibilidad minimalista simple, según la cual pervive la búsqueda y el gusto por lo sencillo, lo meramente formal, y el rechazo a la sensibilidad característica del Expresionismo Abstracto (Pérez Carreño, 2003: 25-26).

Analizando a los artistas minimalistas encontramos planteamientos independientes, cada uno evoluciona de manera diferente, comparten similitudes en su posicionamiento artístico en cuanto a conceptos formales se refiere, pero defienden objetivos dispares<sup>27</sup>. Las obras de Andre, Flavin y Judd comparten una simplificación

---

<sup>25</sup> Meyer., op. Cit., p. 27.

<sup>26</sup> Rosalind Krauss en 1977, en Pasajes en la escultura moderna sienta las bases de la historia y la teoría de la escultura vanguardista a partir de Rodin, el objeto surrealista y la escultura minimal y postminimalista, presentando presupuestos teóricos con los cuales la obra minimal se hace comprensible como el rechazo a la estética idealista.

<sup>27</sup> Bochner, «The Serial Attitude». En *Artforum* (diciembre de 1967), p.73-77 citado por (Meyer., op. Cit., p. 31).

del formato y de la técnica, que implica que la obra no albergaba más significado que sus componentes materiales y su construcción (VV.AA., 2005:24).

La evolución de los artistas desde comienzos de la década hasta 1968, año en el que la tendencia ya está establecida como tal tanto en Estados Unidos como en Europa gracias a la exposición *Minimal Art* organizada por el conservador Enno Develering para el Gemmeentemuseum de La Haya, en la que se puede observar como los artistas ya habían desarrollado por completo los principios de su trabajo (Marzona, 2004: 11-12).

### **CARL ANDRE**

A diferencia del resto de artistas del movimiento minimalista la obra de Carl Andre no deriva de la oposición a la pintura, aunque siempre manifestó la influencia de *Blacks Paintings* de Frank Stella (fig.7), siguió la tradición escultórica mostrando interés por los trabajos de Constantin Brancusi (1876-1957) y de los constructivistas rusos. Dadas sus influencias no renunció al término “escultura” para su obra, como si hicieron otros artistas minimalistas.

Andre trabajó en diversas actividades como la escritura, el dibujo y la creación de enigmáticas esculturas realizadas con diferentes materiales, en su mayoría encontrados, pero tras conocer en 1958 a Frank Stella, con quien compartió taller y por quien sentía una profunda admiración<sup>28</sup>, se dedicó en exclusiva a la creación de trabajos plásticos. Nacen entonces sus primeras obras, *Last Ladder* (1959) (fig.16) y *Pyramid* (1959) (fig.17) la primera con claras reminiscencias a la obra de Brancusi, en concreto a su *Columna infinita* (1937/1938) (fig.18) y la segunda influida por las pinturas de formas modulares de Stella (fig.7).

---

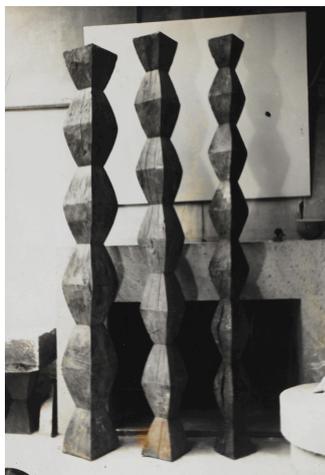
<sup>28</sup> Para confrontar este dato, *vid supra*, p.15 y 16



**Fig.16. CARL ANDRE**  
*Last Ladder, 1959*



**Fig.17. CARL ANDRE**  
*Pyramid, 1959*



**Fig.18. CONSTANTIN BRANCUSI**  
*Columna infinita, 1937/1938*

En 1960, concibió *Element Series*, compuesta por obras como *Herm*, *Inverted Tau*, o *Pyre*. Esculturas de formas variadas que representan características fundamentales de su trabajo como la utilización de materiales prefabricados, la disposición de elementos repetidos en la misma obra (en terminología del propio artista “clásica”)<sup>29</sup>, y la limitación a formas básicas simples.

En 1966, en la exposición *Primary Structures* presentó la obra *Lever* (fig.15), la primera escultura con la que Andre se adueña del suelo. Concebida expresamente para el espacio expositivo de la muestra y compuesta por 137 ladrillos beige alineados que parten de la pared, la obra se extiende hasta nueve metros en el plano horizontal. Ese mismo año, desarrolla la idea de *Lever* con *Equivalent Series*, donde todo el suelo de la Galería Tibor de Nagy de Nueva York es para la obra. Dicha serie está compuesta por ocho formaciones de 120 ladrillos superpuestos en dos capas que cubrían gran parte del suelo de la sala, siendo los espacios libres entre las estructuras parte inseparable de la obra, por lo que la obra era la totalidad del suelo de la sala.



**Fig.19.** CARL ANDRE  
*Lever*, 1966

Un año después, en 1967, año de su primera exposición europea, cambia el ladrillo por finas placas de metal cuadradas a las que otorga formaciones cuadrangulares o lineales. Bajo el título *Ontologische Plastik* cubre todo el suelo de la Galería Konrad Fischer de Düsseldorf (fig.20) apropiándose del lugar para desconcierto de los visitantes que pisan la obra. Esta nueva concepción en la escultura moderna tiene como característica su presencia como volumen en sí mismo en la que las cualidades del material presentan utilidad, pues el espectador interactúa de una forma más evidente con la obra, pues está sobre ella.

---

<sup>29</sup> Marzona, 2004: 13.



**Fig.20.** *Ontologische Plastik*, 1967  
Installation en la galería Konrad Fischer

Andre no da forma a sus esculturas de la manera tradicional, no talla, ni funde, ni suelda, rechaza las concepciones tradicionales de escultura, no hay ensamblaje, solo composición. Además, las piezas idénticas determinan un valor uniforme en toda la obra, prima la forma en sí misma y carece de un único punto de contemplación.

Los trabajos de Carl Andre son concebidos para un espacio concreto, una nueva definición de escultura que el artista definió como: «El curso del desarrollo /escultura como forma / escultura como estructura /escultura como lugar»<sup>30</sup>.

«Mi trabajo en ateo, materialista y comunista: ateo porque carece de forma trascendente, cualidad espiritual o intelectual; materialista porque está hecho de sus propios materiales sin pretensión de tener otros diferentes; comunista porque su forma es igualmente accesible a todo el mundo»<sup>31</sup>.

---

<sup>30</sup> Ibid., p. 14

<sup>31</sup> Ibid., p. 30

## DAN FLAVIN

Dan Flavin desarrolló un trabajo menos lineal que sus coetáneos minimalistas. Comenzó en el terreno de la pintura influenciado por el expresionismo abstracto, en concreto en el expresionismo gestual de Franz Kline y Robert Motherwell. Comenzó produciendo pinturas gestuales que rebosaban sentimiento, que como el propio artista dice le recordaban a las obras de Motherwell: «una pintura de diez años de antigüedad realizada por Robert Motherwell, me sorprendió que se pareciera tanto a la obra que acabé la semana pasada»<sup>32</sup>. Leva a cabo pintura con relieve en las incorpora objetos como en *Apollinaire Wounded* (1959-1960) en la que incorpora latas aplastadas, combina formatos y se vale del ensamblaje al igual que Robert Rauschenberg (fig.15) mezcla pintura, relieve y objetos encontrados en formato pictórico o escultórico. Nace así su serie *Icons* (1962) a la que añade luces fluorescentes, siendo la primera vez que use, lo que se convertirá, en su sello personal, la luz. (Meyer, 2005:22).

La serie *Icons* de 1962 (fig.17) experimenta con luz artificial y representa la tendencia de la época de concebir el cuadro como objeto. Está compuesta por ocho objetos de forma cuadrangular anclados a la pared, cada uno de un color, con tubos fluorescentes y bombillas en los lados. Con la luz consigue que la forma del objeto refleje en la pared, de tal modo que la forma se extienda en el espacio y se relacione de una forma más evidente con él. Y este concepto de reflejo que se apropia del espacio será el germen para sus obras posteriores. Su interrelación con el espacio se basará en experimentar con la luz.



**Fig.21.** DAN FLAVIN  
*Icons, 1962*

---

<sup>32</sup> Flavin, D. «... in daylight or coolwhite», presentado originariamente a modo de conferencia en la Brooklyn Museum School of Art el 18 de diciembre de 1964. Revisado y publicado en *Artforum* (diciembre 1965) y revisado y reimpresso en Smith, B. (ed.) citado por (Meyer., op. Cit., p. 22)

Un tubo de neón fluorescente colocado diagonalmente en su estudio, le valió a Flavin para concebir su obra *Diagonal of May 25, 1963 (to Robert Rosenblum)* (fig.22) una pieza simple, pero que se marcaría, en el recorrido de su obra con tubos de neón industriales prefabricados, como elemento principal. Esta obra coincide en el tiempo con la primera retrospectiva a Marcel Duchamp en el Pasadena Art Museum, la cual exalta y revisa la idea usar el objeto en y como obra de arte.



**Fig.22.** DAN FLAVIN  
*Diagonal of May 25 (to Robert Rosenblum), 1963*

En un principio, el empleo de fluorescentes, según parámetros teóricos, se enmarcó en el contexto del *ready-made*, pero Flavin a diferencia de Marcel Duchamp (1887-1968) no pretendía cuestionar la definición normativa de obra de arte, simplemente lo usa como elemento formal, para innovar y como medio para relacionarse con el espacio.

La primera exposición de Flavin en la que presentó únicamente formaciones con tubos fluorescente fue en 1964 en la Galería Green de Nueva York. Los fluorescentes eran un medio perfecto para intervenir en el espacio, apropiarse de él y cambiarlo, pues la luz tiene el poder de cambiar la percepción del mismo. Las esquinas pueden solaparse o diluirse, los pasillos adquieren un aspecto inmaterial bajo los reflejos de la luz y el uso de diferentes colores en el mismo espacio hace que la percepción cambie por completo.

Su aparición en las galerías neoyorquinas no fue bien recibida a priori ni siquiera por los críticos más progresistas como Lucy Lippard que manifestó que el uso de luz era «demasiado hermoso» y que su obra rayaba lo decorativo. David Bourdon comparó la exposición con el escaparate de una tienda de iluminación (Meyer, 2005: 27).



**Fig.23. DAN FLAVIN**  
*Untitled (to Henri Matisse), 1964*



**Fig.24. DAN FLAVIN**  
*A Primary Picture, 1964*

Al igual que Carl Andre, Flavin, en 1966 comenzó a crear obras específicamente para un lugar teniendo en cuenta las características arquitectónicas, por lo que sus obras fueron adquiriendo progresivamente carácter de instalación. Su trabajo tenía la capacidad de cambiar un espacio completamente influyendo de manera directa en el espectador. Así como la obra de Andre era pisada, la de Flavin era envolvente.

«Yo sabía que se podía alterar y jugar con el espacio real de una habitación a través de la cuidadosa y total composición de la iluminación. Por ejemplo, si se encaja verticalmente una lámpara fluorescente de 224 cm en una esquina se puede eliminar por completo la unión definitiva por medio de la estructura física, de la sombra resplandeciente» (Dan Falvin citado en Marzona, 2004: 16).

Si bien Flavin presenta diferencias con el resto de minimalistas, comparte la máxima de que la obra se representa solo y por sí misma. Al igual que el resto, rechazó interpretaciones de índole metafísica o mística. El describía su obra como *proposals* y los fluorescentes como *image-object*. Por completo ajeno a los convencionalismos tradicionales del arte manifestó:

«Me siento lejos de los problemas de la pintura y la escultura; no tengo que etiquetarme ni a mí mismo, ni a mi obra. Me he dado cuenta de que no hay ninguna necesidad de ser un sustituto de la vieja ortodoxia» (Dan Falvin citado en Marzona, 2004: 16).

## DONALD JUDD

Donald Judd comenzó como pintor de paisajes y retratos evolucionado hacia formas cada vez más abstractas. En 1957 expuso en la Panoras Gallery de Nueva York obras pictóricas abstractas, obras que más adelante él mismo definiría como: «abstracción a medio hacer»<sup>33</sup>. En 1961 deja de lado por completo la figuración y trabaja en obras de elementos formales y sencillos en fondos monocromos. Y un año después su obra da un verdadero giro con la combinación del trabajo simultáneo en pintura, relieve y estructura. Mezcló pintura al óleo con diferentes materiales como arena, acentuando así el carácter de objeto de la obra, pero en 1963 abandonó por completo la pintura para trabajar en objetos tridimensionales.

Tras la exposición de 1957, trabajó en silencio sin mostrar su trabajo públicamente y el círculo artístico de Nueva York era más conocido como crítico que como artista. Entre 1959 y 1965 publicó regularmente en *Art News*, *Art International* y *Arts Magazine*. En 1963, tras algunas exposiciones colectivas, presenta una muestra en solitario en la Green Gallery, en la que, sumado a otras obras, presenta cinco objetos tallados a mano en madera contrachapada y piezas de metal pintados en rojo cadmio colocados directamente en el suelo. La forma de caja empleada para estos objetos fue utilizada repetidamente en su obra con variantes. La exposición tiene carácter de homogeneidad, teniendo en cuenta la forma, los colores y los materiales; además presenta la idea, manifestada igualmente por los anteriores artistas, de apropiación u ocupación del espacio. Estas obras fueron tachadas por los críticos de «*non-art*»<sup>34</sup> dada su falta de significado. Los críticos pretendían ver referencias en sus objetos, pero Judd solo pretendía dotar al arte de presencia física en el espacio.

La evolución de su obra se dio en gran medida en la manufactura, para dotar a sus obras de una mayor precisión y geometría y, al mismo tiempo, omitir cualquier rasgo subjetivo y personal. Pasó del *handmade* a las técnicas de producción industrial de mano de los hermanos Bernstein. Judd diseñaba la obra con diferentes materiales como plexiglás y metal en diferentes formas y disposiciones y el color, dado los materiales, ya estaba integrado. En los años sesenta concebir la obra de forma industrial no era algo muy extendido por lo que fue criticado. El escultor Mark Di Suvero (1933) le atacó

---

<sup>33</sup> Marzona, op. Cit., p. 17

<sup>34</sup> El crítico Brian O'Doherty describió la muestra de Judd en el *New York Times* como: «... un excelente ejemplo de nonart de "vanguardia" que trata de lograr un significado a través de una pretenciosa falta de significado» (Marzona, op. Cit., p. 18)

diciendo: «Creo que mi amigo Don Judd no es menos artista porque no haga las obras por sí mismo, pero ello no se opone al hecho esencia de que un hombre tiene que hacer una cosa por sí mismo para poder ser calificado de artista»<sup>35</sup>.

La idea de obra simple combinada con la construcción industrial facilitó a Judd el concepto de serie, aprovechándolo para la creación de piezas idénticas que en un principio alineaba en filas horizontales, para más adelante en 1965, trasladarlas a la pared creando así su obras *Stacks* (f.25), cajas de metal fijas a la pared, apiladas, con una misma separación entre ellas, lo que dará unidad a las piezas convirtiéndola en una sola obra. Los *Stacks* evolucionan combinando materiales, el contorno en metal y las tapas en plexiglás de diferentes colores. Con esto vemos como la obra de Judd presenta piezas monocromas fundamentadas en principios geométricos que se combinan para crear una unidad en el espacio.



**Fig.25. DONALD JUDD**  
*Stacks*, 1965

---

<sup>35</sup> Ibid., 18



**Fig.26. DONALD JUDD**  
*Untitled, 1966*



**Fig.27. DONALD JUDD**  
*Stacks, 1968*

## **SOL LEWITT**

Tras trabajar como diseñador gráfico y dibujante para el arquitecto Ieoh Ming Pei, Sol LeWitt, que se consideraba pintor expresionista abstracto, en 1960 comenzó a trabajar en el Museum of Modern Art donde coincidió con otros artistas allí empleados como Dan Flavin, Robert Mangold, Robert Ryman y la crítica Lucy R. Lyppard lo que supuso una transformación en su trabajo artístico.

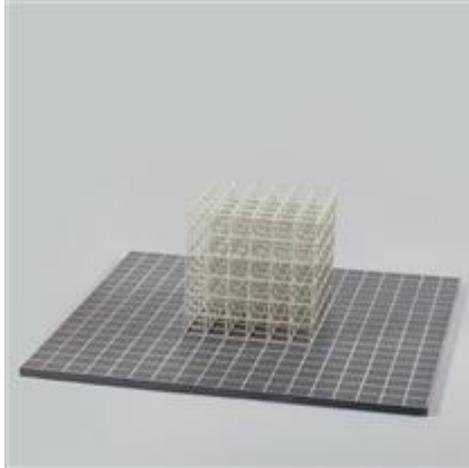
*Wall Structures*, desarrollados entre 1961 y 1963, son objetos de madera geométricos y monocromos. Estructuras ancladas en la pared que están a medio camino entre la escultura y la pintura, una especie de pintura en 3D. Un año más tarde abandonó la idea de obra concebida para ser expuesta en la pared para centrarse en obras puramente tridimensionales.



**Fig.28.** SOL LEWITT  
*Wall Structures*, 1963



**Fig.29.** SOL LEWITT  
*Cubic-Modular Wall Structure, Black*, 1966



**Fig.30. SOL LEWITT**  
*Modular cube base, 1967*

En 1964, en la exposición colectiva organizada por Dan Flavin en la Galería Kaymar, LeWitt presenta trabajos más maduros basados en la forma geométrica cúbica y la proliferación de la misma en forma de retícula. En la misma exposición presenta *Box with Holes Containing something* (1963) un cubo en la pared con uno de los lados perforado que ocultaba a la vista del público una fotografía de una mujer desnuda. El uso de elementos ocultos, es algo con lo que LeWitt jugó en series posteriores lo cual valdrá para caracterizar su obra de una claridad y simplicidad solo aparente.

Entre 1964 y 1965 trabajo con objetos de madera monocromos (blancos) simples y de lenguaje formalmente minimalista. Construcciones de complejas retículas a partir de relaciones numéricas sencillas marcan la transformación en la carrera del artista. En 1966 hay de nuevo un cambio en su estilo. Con *Serial Project, I (ABCD)* presenta una cuadrícula que descansa en el suelo, sobre la que dispone una combinación formas geométricas que parten del cubo alternando cubos abiertos y cerrados. Esta obra genera un campo visual que se muestra antes los espectadores como un juego de lógica, un arte que en palabras de LeWitt es: «mentalmente interesante» pero «emocionalmente seco». Para él, el color, la línea y la forma presentan objetividad y juntos forman una unidad visual. Aquí, como en muchas de sus obras recurre a la repetición, a la permutación modular y serial para manifestar sus conceptos. Esta obra va acompañada de un texto en el que se puede leer lo siguiente:

«El objetivo del artista no sería instruir al espectador sino brindarle información. Que el espectador comprenda esta información es incidental para el artista; no puede prever la comprensión de todos sus espectadores. Seguiría su premisa predeterminada hasta su conclusión evitando la subjetividad. El azar, el gusto o las formas inconscientemente recordadas no jugarían ningún papel en el resultado. El artista es serio no intenta producir un objeto bello o misterioso, sino que funciona simplemente como un empleado que cataloga los resultados de su premisa»<sup>36</sup>.



**Fig.31.** SOL LEWITT  
*Serial Project, I (ABCD), 1966*

Partiendo de esta obra, LeWitt emprendió un método de trabajo conceptual y en serie, pero continúa teniendo como base la forma cúbica en diferentes combinaciones y disposiciones, manteniendo el color blanco para evitar estímulos adversos a la forma. Se le considera el iniciador del arte conceptual porque la verdadera obra de LeWitt era la idea, algo que manifestó en 1967 cuando comenta que el objeto artístico es lo de menos porque su ejecución es mecánica y lo que cuenta es la idea. Rompe así con el concepto de “creador” entendido hasta el momento, pues los ejecutores de sus obras son sus ayudantes que siguen su idea mediante unas fórmulas pautadas. Con su nueva forma de hacer y sus afirmaciones muere la concepción de artista como “genio creador”, que trabaja solo y atormentado (De Diego, 2015: 62).

Este giro en su creación hizo que abandonara el Minimal Art, en cuya tendencia nunca había creído, para pasarse al arte conceptual y escribir en 1967 el manifiesto más importante de arte conceptual *Paragraphs on Conceptual Art*, en el que se describen

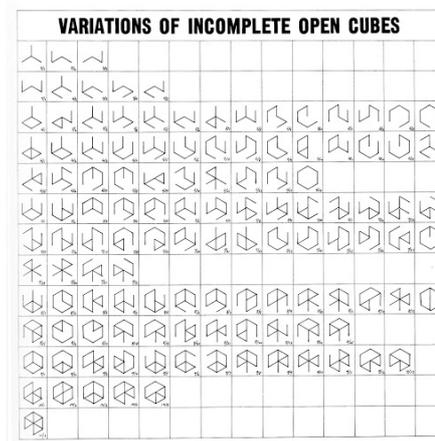
---

<sup>36</sup> MoMA (2021), Sol LeWitt, Serial Project, I (ABCD) 1966. Consultado el 21 de Febrero de 2021, de <https://www.moma.org/collection/works/81533>).

conceptos fundamentales como la importancia de la idea y como ésta es equiparable a la obra terminada o al boceto. A pesar de este cambio, las obras realizadas después de escribir el manifiesto seguían enclavándose en la tendencia minimalista, pues características como la inexpresividad y la autosuficiencia de la obra las unen a la corriente.



**Fig.32. SOL LEWITT**  
*Wall incomplete Open Cube 8/5, 1974*



**Fig.33. SOL LEWITT**  
*Cubos incompletos y sus variaciones, 1974*

La obra de Sol Lewitt se mueve entre la aparente frialdad de la geometría y el inagotable placer inocente del juego. En una entrevista concedida al periódico El País en 2003 con motivo de la exposición de sus fotografías en Madrid. Dijo: «Muybridge fue el punto de inicio de mi pensamiento como artista, también me familiaricé con los estudios de Monet en torno a la incidencia de la luz sobre los objetos»<sup>37</sup>.



**Fig.34.** SOL LEWITT

*Schematic Drawing for Muybridge II from Artists & Photographs 1969, published 1970*

---

<sup>37</sup> Jarque, F. (2003, 6 de junio). Autorretrato ausente de Sol LeWitt. *El País*, recuperado de: [https://elpais.com/diario/2003/06/07/babelia/1054940767\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2003/06/07/babelia/1054940767_850215.html)

## ROBERT MORRIS

«Ves una forma – una de esas con una simetría característica-, la ves. Crees que la comprendes, pero nunca es así porque siempre percibes la distorsión y te da la impresión de que estás viendo una perspectiva plana» (Robert Morris citado en Marzona, 2004: 22).

Ingeniero, pintor, miembro de la compañía de danza Judson Dance Theatre y licenciado en Historia del Arte con tesis de Brancusi, del resto de artistas minimalistas aquí citados es el que trabaja el Minimal Art de una manera más perpendicular, pues indaga en otros movimientos como el *Fluxus* y con otras formas artísticas como la performance, influido por su faceta de bailarín en el ámbito de danza experimental, por lo que sus objetos emergen de estas influencias. Morris veía la obra minimalista como un pretexto para un encuentro corporal; más concebido para su uso que para su contemplación, más semejante a un decorado que a una obra de arte. Encuentro que analizaría en su ensayo «Notes on Sculpture» (Meyer, 2005:24).

En 1960, ya en Nueva York, Morris comienza a dedicarse a la escultura sin dejar de la danza. Sus primeros trabajos podrían incluirse en el ámbito del arte fluxus<sup>38</sup>. Su trabajo *The Litanies of the Chariot by Marcel Duchamp. A Two and One Half Hour Recitation by R. Morris* de 1961 consiste una hoja completamente escrita concebida como obra pictórica (ámbito en el que estaría influenciado por Jackson Pollock) y desaparecida durante el recorrido de la exposición *The Drawings of Robert Morris*, organizada por Thomas Krens en 1982 para el Williams College Museum of Art. En esta pieza Morris se apropia de un texto de Marcel Duchamp, dejando así clara la influencia que ha tomado de éste, como muchos otros artistas de su tiempo. El dibujo se concibe como un acción performativa en la que el artista, durante dos horas y media, copia a mano y de manera repetitiva una nota preparatoria que realizó Duchamp para su obra *El gran vidrio* de 1923 pretendiendo así expresar la repetición como un proceso circular del pensamiento y materializar el espacio del pensamiento con su dibujo

---

<sup>38</sup> Arte Fluxus: Movimiento artístico internacional que se desarrolla a partir de 1961 dado el interés que surge tanto en EE.UU. como en Europa por el Dadá y la figura John Cage, se opone a la tradición artística y busca principalmente la fusión y mezcla de todas las prácticas artísticas como la música, las artes plásticas, la cultura popular e incluso los juegos. Fluxus no es pintura ni escultura, teatro, cine o música, pero es impensable sin la vanguardia musical y Cage. Es la confluencia de esos medios y la primera forma de arte desde el Dadaísmo en apostar por la fusión de géneros. Sus acciones acústicas y visuales, llamadas “actos” se realizan con o son artista y ante un público participante o no. Este movimiento ejerció una influencia decisiva en la performance y el videoarte.

escrito. Esta obra es toda una declaración en el trabajo de Morris en la que vemos como contaminara sus prácticas artísticas de elementos ajenos al arte visual, al tiempo e incluso al espacio.

Deja de lado la práctica pictórica y presenta un serie de piezas de ensamblaje, descritas a veces como neo-dadaístas, que consisten en volúmenes simplificados. Al mismo tiempo que conoce al fundador del fluxus, George Maciunas (1931-1978) por lo que encontramos el nombre de Morris en el índice de *An Anthology of Chance Operations*<sup>39</sup> en el que participa con dos textos que anticipan algunas de sus obras. La declaración *Blank Form* más acorde con los postulados minimalistas va acompañada de ejemplos de obras, de esculturas vacías, una columna con superficies rectangulares y lisas y un muro perfectamente liso, ambos pintados de gris. Siendo éstas evocadoras de otra de sus piezas *Two Columns*, 1961, en la que evoca a la segunda ley de la termodinámica, la entropía, como desorden inherente a todos los sistemas y que conduce inevitablemente al caos. Tema que volverá a tratar en *On Wheels*, (1962), conjunto de grabados experimentales en una placa de zinc, donde el proceso de entropía se visualiza imprimiendo una placa tras otra sin volver a entintar hasta que firmar la placa final esté completamente en blanco. Aquí a diferencia de *Litanies*, no trata el marco temporal, sino espacial, pues no escribe una y otra vez lo mismo sino que el texto acaba cuando llega al final de la hoja. En el texto escrito Morris se refiere a un objeto, en este caso una escultura, *Wheels* de 1962, un objeto que como bien afirma el texto existe como una forma transitoria, forma que marcará las características fundamentales de la nueva relación entre objeto, espacio y espectador que genera el Minimal Art.

---

<sup>39</sup> *An Anthology of Chance Operations* es una antología reunida por Maciunas, fundador de Fluxus. El proyecto del libro contó con más de veinte participantes y comenzó en 1961 siendo publicado dos años después en 1963, año en el que Morris se desvinculó de Fluxus y decidió retirar su contribución aunque se hicieron algunas copias previas a su arrepentimiento. Los textos de Morris en dicha publicación anticipan algunas de sus obras. Un primer texto más en relación con el Fluxus y un segundo con el *minimal art*. La primera obra a la que sea lude es una partitura, que corresponde típicamente al estilo fuxus, en la que propone al espectador que haga un objeto con algo dentro que emita ruido y se lo de a un amigo con las instrucciones de ser depositado en la calle con un lanzamiento. Esta propuesta alude a la obra *À bruit secret (With Hidden Noise)* de 1916 de Marcel Duchamp, un "*ready-made ayudado*", es decir realizada con la colaboración del coleccionista Walter Arensberg y la dramaturga Sophie Treadwell, en la que un ovilla de cuerda entre dos placas atornilladas y grabadas con escritura encriptada emite sonidos si es sacudido. Además anuncia la obra que Morris realizó en 1961 *Box with the Sound of its Own Making*, en la que vemos apreciamos una reflexión tautológica de la realización de la misma. (cap. Online de Morris y web Pompidou)

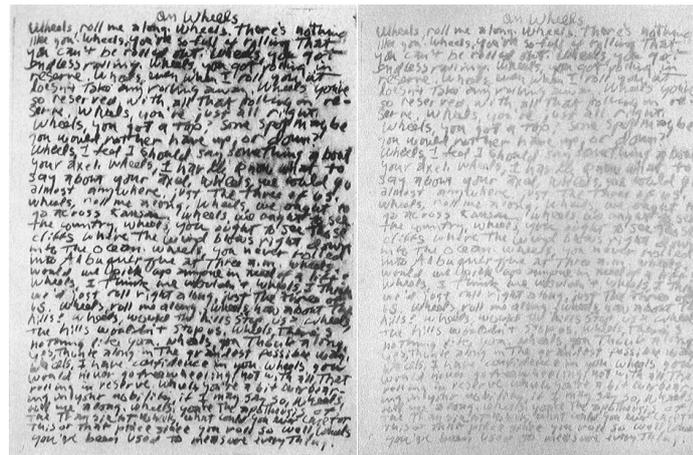
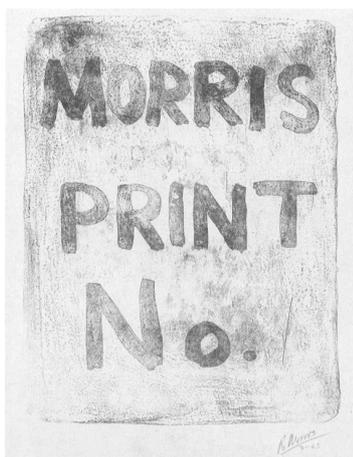


Fig.35. ROBERT MORRIS  
Wheels, 1962

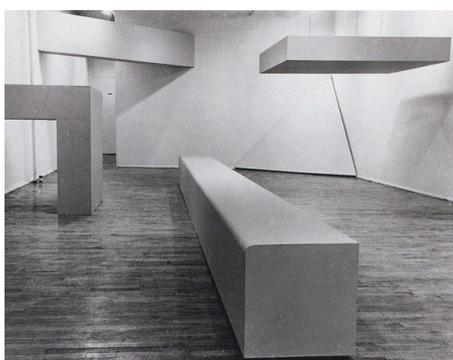
Entre 1961 y 1964, Morris se dedicó a la realización de esculturas de formas geométricas simples y piezas que reflejaban el proceso seguido en su creación o que cuestionaban las concepciones tradicionales de representación. De esta etapa es la obra *Box with the Sound of Its Own Making* (1961), un pequeño cubo de madera de nogal que en su interior alberga la grabación de los sonidos registrados al fabricarla. Representa el pasado y el presente, la fabricación de la obra y su estado durante la observación del espectador. Juega con el espacio tiempo para mostrar a la vez: proceso de elaboración y objeto creado. Con esta obra deja patente su interés por el proceso creativo y la implicación de la performance en su obra minimalista.

Su primera exposición individual llega en 1963 en la Green Gallery de Nueva York en la cual expone *Wheels, Column, Box With the Saound of its Own Making* y un conjunto de impresiones que recuerda a la obra *On Wheels*, titulada *Morris Prints* con un proceso entrópico llevado al extremo. Estas impresiones muestran el nombre del artista identificado con el objeto (*prints*), una serie numerada del 1 al 20 en la que el artista escribe a lápiz su nombre, y que como la citada *On Wheels* pretende que el espectador observe la propia desaparición de la obra. La última hoja de esta serie, es una hoja en blanco firmada, una hoja sin marcas artísticas como conclusión de la serie que defiende la desaparición de un gesto, de un acto artístico, plasmando así la oscilación temporal en un espacio expositivo. Los grabados de *Morris Prints* indican que lo que importa no es la obra en sí misma presente en la galería, sino el movimiento del espectador en la habitación, un movimiento momentáneo que tiene fin, del mismo modo que entropía alude al caos.



**Fig.36. ROBERT MORRIS**  
*Morris Prints, 1963*

Un año más tarde presenta la exposición *Plywood Show* compuesta íntegramente de formas geométricas. Siete esculturas de madera contrachapada y pintas en gris<sup>40</sup> que se repartían por la sala con una intencionada y explícita interrelación con la arquitectura. *Untitled (cloud)* colgada del techo, *Untitled (Corner Piece)* con forma triangular para adaptarse a la esquina o una forma cuadrangular que recorría el suelo paralelamente a la pared. Obras que en su disposición dirigían el tránsito del espectador para con el espacio y el conjunto de la obra, que dado su forma uniforme y su idéntico color configuraban las piezas independientes como una. Esta exposición es una evidente declaración de intenciones en cuando a representar la y resaltar la relación entre: obra-espacio-espectador. Una relación de vital importancia para el Minimal Art. Una relación que tiene su base en la perspectiva corporal, es decir la percepción esta en relación con todo el cuerpo, no solo con la vista.



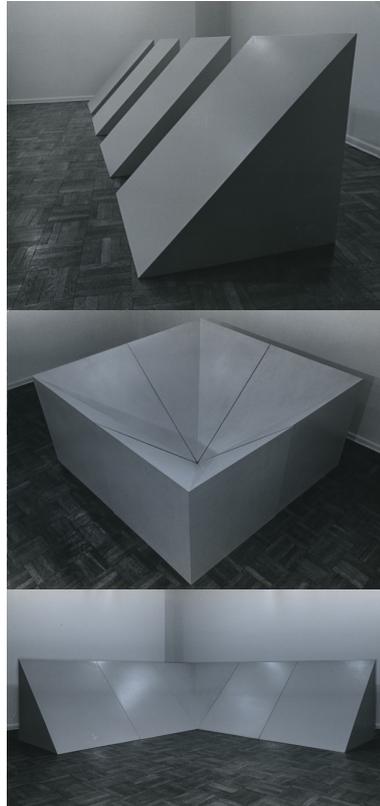
**Fig.37. ROBERT MORRIS**  
*Exposición Plywood Show, 1964*

---

<sup>40</sup> Según el planteamiento de Morris las esculturas deben presentarse despojadas de todo color o asociación pictórica y se estrictamente tridimensional por lo que el artista aconseja usar el color gris. («Notes on Sculpture: Part I» citado por Meyer, op. Cit., p. 30)

Entre 1965 y 1967 crea diferentes variaciones que ahondan más en la idea anteriormente en expuesta en relación a la percepción de espectador. Las llamadas *L-Beams, Untitled*, que consisten en dos o tres estructuras o vigas (*beams*) en forma de L que colocadas en posiciones diferentes parecen distintas aún siendo idénticas en forma y concepción. Con este cambio de posición el espectador es consciente, o no, de su percepción en el contexto, pues aún sabiendo que las estructuras son iguales, no son percibidas de igual forma ni tamaño. Este juego en la posición de las formas viene influido por su etapa de bailarín y artista de performance en la que el movimiento es característico.

En 1966 profundiza en la idea de percepción variable, con unos trabajos en la que la obra cambia continuamente y en las que las obras no están compuestas de forma idéntica. Al año siguiente presenta una exposición celebrada en la Galería Leo Castelli de Nueva York, Morris cambia diariamente las composiciones de las figuras para demostrar así que las diferentes composiciones deben apreciarse como un conjunto supeditado a cambios individuales. Así el proceso de percepción correspondía al proceso de creación debido al cambio permanente.



**Fig.38. ROBERT MORRIS**  
Instalación en la galería Leo Castelli, 1967

Con este trabajo variable, comienza a distanciarse del Minimal Art, ya no son objetos minimalistas, aunque si en forma no en concepción, y abandona la tendencia en 1968 creando obras con diferentes materiales como fieltro y con un artículo titulado *Antiform*. Si en 1966 había afirmado que la forma era lo más importante, con el citado artículo abre camino a una nueva estética en la que la obra no es el camino final sino un punto de partida a un proceso abierto. Pasa del caos generado por la entropía, del concepto de fin al de infinito.

«El abandono de las formas u ordenaciones preconcebidas y definitivas de las cosas es algo positivo. Es parte del rechazo de la obra a continuar con la forma estética aceptándola como un final impuesto» (Robert Morris citado en Marzona, 2004: 24).

## 2.2. ANÁLISIS DE CONCEPTOS

Una constante en el trabajo de los artistas minimalistas es la búsqueda del orden, de la geometría y linealidad mediante el uso mínimo de medios. Además del gusto por materiales industriales, pulidos y que con un ensamblaje limpio consigan esa precisión y pulcritud en sus obras. Las premisas de abstracción total, orden, neutralidad y antiilusionismo generarán una unidad en la obra minimalista a pesar de la diversidad de las mismas. Formas elementales, presentadas muchas veces como sistema modular, o en serie mediante el uso de materiales industriales.

Las formas, los módulos, las superficies homogéneas sin referentes organicistas causan un influencia directa sobre la arquitectura y el mobiliario.

### 2.2.1. MÓDULO

El módulo es el principio creador para la creación en serie de una obra de Minimal Art, hace que todas las partes sean iguales y facilita que se genere la unidad en la obra de arte. El módulo ayuda y dirige al orden, la linealidad y la limpieza en la obra. Un objeto que parte de un módulo dará lugar a la repetición y ésta al conjunto de las formas entendidas como una sola, tal y como planteaba Donald Judd con sus obras.

La forma elegida como referencia en esta tendencia, en muchas ocasiones, es el cuadro o el cubo, formas unitarias que se configuran por medio de sistemas modulares como vemos en las obras de Judd, Andre o LeWitt.

Sol LeWitt, abogando por el mínimo más absoluto, introdujo el cubo epistemológico como un compromiso de claridad, rigor conceptual, literalidad y simplicidad. El cubo, conjugado hasta el infinito transmite una impresión de equilibrio perfecto y simetría, un conjunto de unidad, comedido pero infinito. Un conjunto que se forma mediante el módulo presentando un pathos geométrico constante que se aleja de cualquier convención que aluda a lo emocional. LeWitt definió el cubo como:

«La característica más interesante del cubo es que es relativamente poco interesante. Comparado con cualquier otra forma tridimensional, el cubo carece de fuerza agresiva, no implica movimiento y es menos emotivo. Por tanto, es la mejor forma de utilizar como una unidad básica para cualquier función más elaborada, el recurso gramatical del que puede proceder el trabajo. Debido a que es estándar y universalmente reconocido, no se requiere ninguna intención del espectador. Se comprende de inmediato que el cubo representa al cubo, una figura geométrica que es indiscutiblemente él mismo. El uso del cubo evita la necesidad de ventilar otra forma y se reserva su uso para invención»<sup>41</sup>.

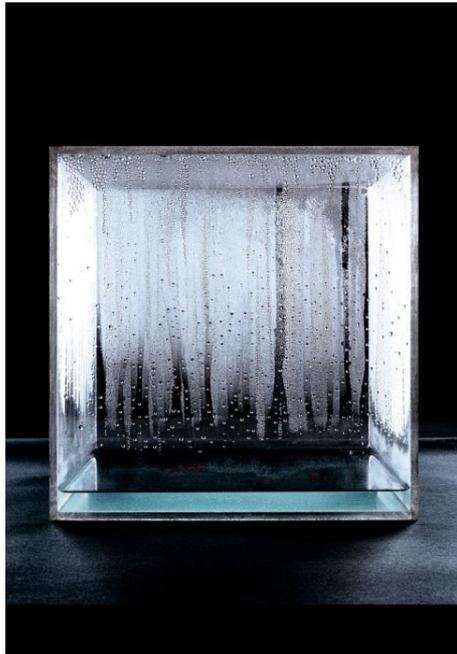


**Fig. 39.** SOL LEWITT  
*Cube*,1979

Otras referencias de formas cúbicas las podemos encontrar en *Condensation Cube* (1965) de Hans Haacke o en *Cube No. 2* (1967) de Larry Bell, realizados en vidrio y metacrilato respectivamente ambas reflejan la luz de su interior proyectando una imagen etérea de la forma geométrica distanciándose así de la idea de Judd «Una cosa después de la otra» y la objetualidad de sus objetos, estas obras invitan a la ambigüedad visual e ilusionista en un mismo objeto demostrando una concepción más abierta de la pieza minimalista. De igual modo que los objetos de otros minimalistas más puristas estas obras estaban relacionadas con el espacio en el que se exponían para interactuar tanto con el entorno como con el espectador y dado su material reflectante, vidrio o metacrilato, se presentan en constante cambio debido a los factores externos, como la arquitectura o la naturaleza que pueden cambiar el color del cubo, e incluso el reflejo del espectador.

---

<sup>41</sup> MoMA, (2021). Sol LeWitt: The Museum of Art, New York: exhibition 1978, en [moma.org](http://moma.org)



**Fig.40.** HANS HAACKE  
*Condensation Cube, 1965*



**Fig.41.** LARRY BELL  
*Cube No. 2, 1967*

Charlotte Posenenske (1930-1985) lleva a cabo *Square Tubes* la cual asemeja conductos de aire acondicionado industrial trabajados con chapa galvanizada que, como si de módulos se tratara, le permiten crear formas geométricas. En su manifiesto «Manifiesto» de 1968 deja muy claras sus convenciones sobre el mercado de arte y la creación artística e invita al público a darle nuevas lecturas sus obras reorganizándolas como consideraran. Partiendo de sus módulos industriales, sus obras presentan seriación, como podemos ver en *Vierkantrohre Serie DW* (1967), conocidas como 'Chimeneas' «Hago series porque no quiero hacer piezas únicas para los individuos, para tener elementos combinables dentro de un sistema, para hacer algo repetible, objetivo y porque es económico»<sup>42</sup>



**Fig.42.** CHARLOTTE POSENENSKE  
*Vierkantrohre Serie D, 1967*

---

<sup>42</sup> Morr Graterón, M.J. (2017). Minimalismo y Mujeres: Once Artistas Pioneras. Consultado el 8 de febrero de 2021 de <https://majomorr.medium.com/minimalismo-y-mujeres-once-artistas-pioneras-6d2f44421e82>

### 2.2.2. REPETICIÓN

Siguiendo la huella de Frank Stella, una propuesta pictórica geométrica de secuencias regulares basada en la idea de repetición en la que investiga las líneas como construcciones visibles, liberada de alusiones a las pasiones. Los artistas minimalistas, del mismo modo que el Pop Art trabajaba con la repetición de imágenes de los medios (De Diego, 2015: 63), obsesionados con eludir la figuración y las alusiones emocionales, presentes en la pintura y escultura tradicionales, comienzan a construir objetos geométricos partiendo de la forma del cuadrado. Bajo estas premisas, Donald Judd denominó a sus primeras creaciones talladas en madera y pintadas *objetos específicos*<sup>43</sup>. Un año más tarde, en 1964 construye una caja de metal en una fábrica para eliminar del todo la intervención directa del artista, y a partir de ahí, sus siguientes creaciones, cajas de pexiglás con metal se construyen partiendo de un prototipo anteriormente hecho en metal estructuras modulares que se repiten rehuendo de metáforas. Esto supone un hito en la tendencia, trabajar a “partir de” favorecerá la repetición y el trabajo en serie. Unidades idénticas intercambiables, dispuestas repetidamente. Una escultura que propone un juego de repeticiones sin pedestal.

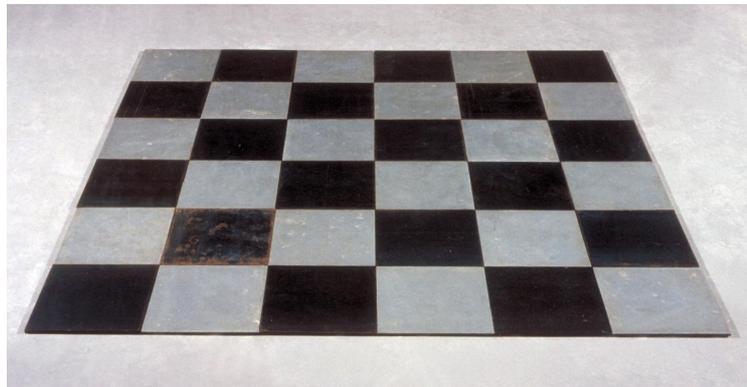


**Fig.43. DOANALD JUDD**  
*Untitled (Stack), 1967*

---

<sup>43</sup> *Objetos específicos* es término que emplea Donal Judd para designar a sus creaciones, homónimo a su célebre artículo «Specific Objects» publicado en el nº 8 de la revista *Arts Yearbook*, en 1965.

Además de Judd, trabajan con la idea de la repetición Carl Andre, Sol LeWitt y Robert Morris. Si bien el primero y el segundo se remiten a la idea de repetición de manera formal, como vemos en las planchas de metal de Andre: *Steel Zinc Plain* (1969) (fig.44) o en *Tenth copper cardinal* (1973) (fig.45) multiplicando la forma del cuadrado incansablemente; o en las variaciones que repiten la forma del cubo de LeWitt como en *Serial Project, I (ABCD)* (1966). Morris expresan la repetición bajo una concepción conceptual como en *The Litanies of the Chariot by Marcel Duchamp. A Two and One Half Hour Recitation by R. Morris* (1961)<sup>44</sup> relacionando el concepto de repetición con el proceso circular del pensamiento.



**Fig.44.** CARL ANDRE  
*Steel Zinc Plain*, 1969



**Fig.45.** CARL ANDRE  
*Tenth copper cardinal*, 1973

---

<sup>44</sup> Para confrontar este dato, *vid supra*, p.44

Continuando con esta idea podemos incluir los grandes objetos de Ronald Bladen. Su obra *Three Elements* de 1965, la cual fue expuesta en la exposición inaugural del Minimal Art de 1966 en el Jewish Museum, vemos un volumen romboidal con una inclinación de 65° que se repite tres veces. De esta obra es característica la inclinación que hace el efecto de oscilación otorgando a los objetos de dramatismo.



**Fig.46. RONALD BLADEN**  
*Three Elements, 1965*

### 2.2.3. SERIE

Se denomina serie al conjunto de cosas relacionadas entre sí o con ciertas características comunes, que están o se suceden unas a otras siguiendo un orden.

En este sentido encontramos dos categorías de series dentro del Minimal Art. La primera propuesta por Donal Judd según la cual busca por medio de la repetición de unidades idénticas un todo. Y la segunda, por Robert Morris busca la serie por medio, o bien de formas variables que parten de un mismo módulo, como también haría Sol LeWitt, o bien mediante formas idénticas pero con diferente posición. Las obras tempranas de LeWitt: Estructura mural, blanco (1962) y Estructura mural, negro (1962) son obras tempranas que ya presentan su fascinación por el método serial. Ambas obras inspiradas por las imágenes secuenciales de movimiento humano y animal de Eadweard Muybridge del siglo XIX que conducen a una integración consciente de la lógica simétrica en sus estructuras minimalistas (Meyer, 2005:23).

«Mientras Judd buscaba la totalidad que puede conseguirse mediante la repetición de unidades idénticas, Morris se aplicó a la idea de «todos» autos suficientes, formas unitarias en sí mismas. Querías construir objetos que no estuvieran separados por partes, evitar las divisiones. [...] Las piezas regulares e idénticas de Judd, separadas unas de otras por la misma distancia, hacen que nos concentremos en la igualdad plástica, pero las vigas en escuadra de Morris nos procuran muchas percepciones diferentes de lo que en realidad no es más que una misma forma. La colocación, desde luego, se convierte en crucial: una viga que se tiene sobre uno de sus extremos no es lo mismo que la misma viga puesta de costado. Todo lo cual parece dar la razón al comentario de Judd de que «no es necesario que una obra tenga un montón de cosas que mirar, comparar, analizar, una por una, contemplar. La cosa como un todo, sus cualidades como un todo, es lo que es interesante»<sup>45</sup>.

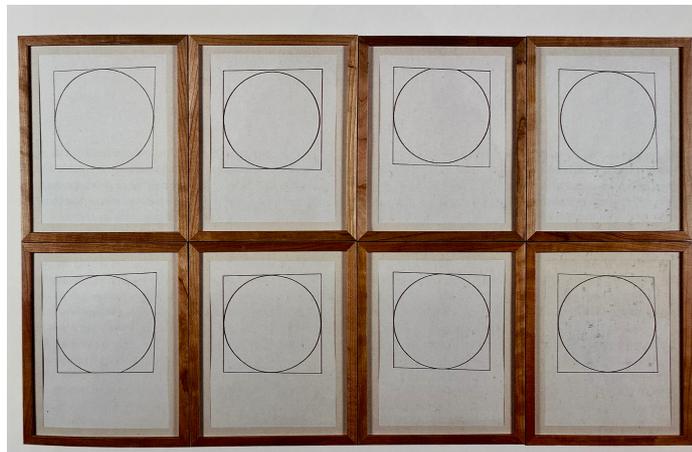
---

<sup>45</sup> «Specific Objects», Reimpreso en Gerd de Vries (ed.), *On Art: Artist's Writings on the Changed Notion of Art After 1965*, Colonia, 1974, p. 128 citado por (Stangos, 1997: 208).

«[...] la repetición no es siempre y necesariamente la ilustración de la iterabilidad del significado, como mantiene Krauss que es el caso de Sol LeWitt. Considerada en abstracto podría significar justamente lo contrario: que la repetición nunca es idéntica, porque su percepción depende de las condiciones del contexto, como muestra *Vigas en L*, 1965, de Morris» (Pérez Carreño:21).

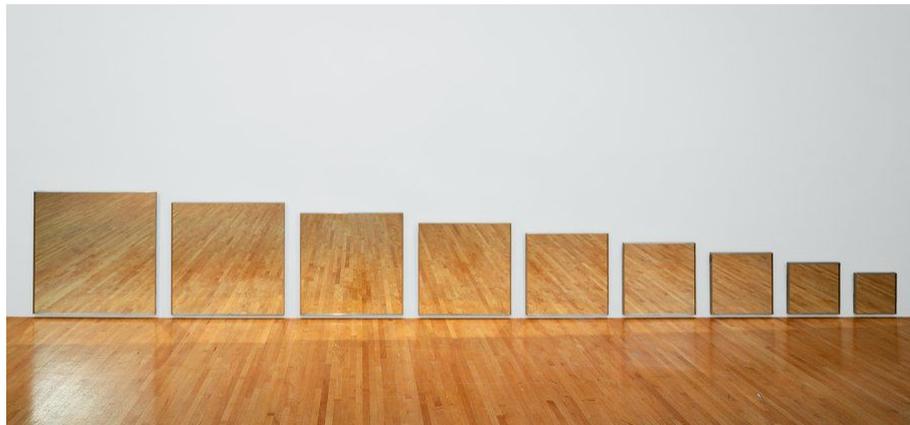
Son muchos los artistas minimalistas que trabajar la idea de serie, además de los días citados podemos mencionar a Robert Mangold, Robert Smithson, Jo Baer o incluso a Dan Flavin.

Robert Mangol mantuvo el interés por la pintura, en su opinión la naturaleza bidimensional no representaba limitación. Su obra se centraba en cuatro elementos: la forma, el color, la línea y la superficie. Continuamente en su obra vemos distorsión de las formas cúbicas y circulares y en *Distorted square/circle*, vemos un ejemplo de seriación. Ocho dibujos en serie forman una sola pieza dentro de cada marco vemos un cuadrado que a su vez contiene un círculo. Los ángulos de los cuadrados se van deformando y dentro de ellos los círculos se van desplazando creando profundidad y movimiento. (Marzona, 2004: 70).



**Fig.47.** ROBERT MANGOL  
*Distorted square/circle*, 1973

Las primeras obras de Robert Smithson<sup>46</sup> estaban basadas en formas geométricas, cuadradas, realizadas en cristal y por su forma de objeto no referencial fueron relacionadas con el Minimal Art. Su obra *Mirage No.1* está formada por nueve espejos enmarcados de forma cuadrangular y tamaño variable, disminuyen o aumentan según el punto de vista, y con una separación idéntica entre ellos. En esta obra se impone un punto de vista modular y serial. Los espejos interactúan con la pared de la misma manera que la obra de Carl Andre interactúa con el suelo, como una progresión serial que refleja lo que las obras de Andre ocultan, el suelo (Marzona, 2004: 92).



**Fig.48. ROBERT SMITHSON**  
*Mirage No.1, 1967*

Jo Baer trabaja la pintura revelando un profundo conocimiento de la percepción fisiológica mediante los mecanismos ópticos. Sus pinturas<sup>47</sup> comparten bandas de color negro con otra interior de diferentes colores que delimitan el perímetro del lienzo. Estos contornos en negro y color, a los que la artista denomina *Mach bands* actúan como obturadores de la retina que usan la luz de manera no ilusionista para investigar la materia física de la pintura. Su obra mantiene bidimensionalidad evitando cualquier jerarquía, ningún elemento de su obra prevalece sobre otro, comparten una visibilidad objetiva del conjunto. En *Primary Light Group: Red, Green, Blue* (1964/5) observamos lienzos cuadrados enmarcados por bandas, negras y de color, las cuales actúan en el

---

<sup>46</sup> Robert Smithson en su ensayo «Entropy and the New Monuments» de 1966 anuncia la destrucción del objeto minimalista para posteriormente desarrollar una estrategia artística que combinando diferentes medios y formas sería considerada como práctica artística postmoderna. Aunque sus obras iniciales se relacionaran con el minimal art, fueron solo un acercamiento para intervenir en el espacio mediante el reflejo, espejos que luego sacaría a la naturaleza para reflejarla (*Mirror Displacements*, 1970) y meterla dentro del espacio de la galería (*Nonsites*, a partir de 1968) para llegar, finalmente, al *Land Art*. (Marzona, op. Cit., p. 92)

<sup>47</sup> La pintura abstracta reduccionista planteaba a sus coetáneos discusiones sobre la supremacía de la pintura sobre las demás artes. Fundamentalistas del minimal art, como Donald Judd cuestionaban la relevancia de la pintura cuando atacaban su obra. Baer defendía su obra presentándola como hechos que deben ser percibidos por la retina y será el espectador el que le otorgue una terminación visual a la obra.

campo óptico. El tríptico refleja el interés de Baer por las obras seriales que otorgan a la obra la sensación de movimiento y composición no ilusionista, pues las obras puede combinarse de distintas maneras siendo entendida siempre como una (Marzona, 2004: 36).



**Fig.49. JO BAER**  
*Primary Light Group: Red, Green, Blue, 1964/5*

Si bien la seriación no es una característica en el trabajo de Dan Flavin, en dos de sus obras este concepto es de vital importancia. En *The Stations of the Cross* (1958/66) el carácter serial es parte integrante de su concepción definitiva al igual que en *The Nominal Three* (1963). En esta última presenta seis tubos de fluorescentes blancos en una serie de progresión geométrica de (1 + 2 + 3) siendo el tres la cifra mínima para formar una serie. Puede exhibirse variando la longitud entre los tubos, pero siempre con un total de tres unidades alienadas y separadas entre sí. Es una obra significativa por su procedimiento progresivo y en serie características que comparte con la obra de Donald Judd y Sol Le Witt como ya hemos visto. Estas unidades aportan orden y unidad espacial.



**Fig.50. DAN FLAVIN**  
*The Nominal Three, 1963*

#### 2.2.4. ESPACIO

Las obras de Minimal Art, como las de cualquier otra tendencia, modifican la percepción del espacio, pero en este caso lo hacen intencionadamente pues ese cambio en la percepción forma parte de su contenido. Como objeto u obra de arte exige una conciencia de las relaciones espaciales. Y esa relación con el espacio contribuye a crear un tipo de experiencia en el espectador que marcará un tema fundamental para la crítica y la teoría de la tendencia.

Los objetos minimalistas cambiaron la relación entre obra y espectador gracias al espacio circundante. De hecho, muchos artistas basan su obra en la creación de un espacio, una atmósfera. (Pérez Carreño, 2003:55). La escultura tradicional, hasta el momento solo modificaba el espacio perceptiva o físicamente, especialmente si era escultura monumental, presentaba objetos autónomos, independientes sin relación con su ubicación, pero la escultura minimalista crea un nuevo espacio alrededor del objeto, no existe un objeto aislado, sino espacialmente colocado (Pérez Carreño, 2003:55-56).

Donald Judd, que insistía siempre en que su obra no debía ser considerada escultura, luchó contra los efectos espaciales de la escultura tradicional. Según Judd, el objeto ni por su tamaño, ni por su colocación, ni por su figuración debía imponerse sobre el espacio «...no me interesa ese espacio que es manipulado o activado de un modo u otro (...) Odio esa clase de espacio y lo elimino a propósito, porque es una clase de espacio antropocéntrico»<sup>48</sup>.

Para Judd, sus objetos no tienen que ser reverenciados ni experimentados corporalmente, pero si deben ser atravesados o bordeados y lo mismo ocurre con las obras de LeWitt, Andre y Morris (fig.51) para quien la obra es un pretexto para el encuentro corporal.

---

<sup>48</sup> Discusión en el simposio «The New Sculpture» organizado por Barbara Rose en 1966, citado por (Pérez Carreño, op. Cit., p. 57)



**Fig.51. ROBERT MORRIS**  
*Untitled 1965*

Los objetos en serie plantean el problema del espacio de otra manera, en mayor o menor medida esos objetos son figuras en el espacio. Cuando los módulos son colocados a cierta distancia unos de otros, el espacio no pertenece a ellos ni a la obra, sino al fondo de la figura. La distancia entre objetos es esencial, no deben estar demasiado distanciados porque todos los elementos independientes deben ser vistos en conjunto, como un todo «lo que resulta verdaderamente interesante es la cosa considerada como un todo, su calidad como un todo»<sup>49</sup>.

El espacio, en el Minimal Art se entiende como una experiencia perceptiva y no imaginativa, como decía Wölfflin la experiencia espacial del objeto minimal es óptica, cinética, táctil y háptica. El carácter objetual de la obra nos remite a la experiencia sensible cotidiana de los objetos considerados como útiles para facilitarnos una acción. Por lo tanto la percepción nos dirige a expectativas, conceptos y no a deseos o emociones. No nos evoca algo, nos invita a actuar.

La concepción vanguardista del espacio en el Minimal Art es la de no diferenciar entre percepción cotidiana y artística del objeto, un objeto que no es figurativo, en el que no encontramos reminiscencias como si lo haríamos con el pop art (Pérez Carreño, 2003: 59).

Las obras de Flavin plantean otra relación con el espacio, pues la obra no llama la atención sobre sí misma, sobre el neón, sino sobre el espacio en el cual está situado e invade de luz. Determina la percepción del espacio en el que se encuentra la obra por lo que el espectador es consciente de la existencia de la obra, del espacio y de su propia

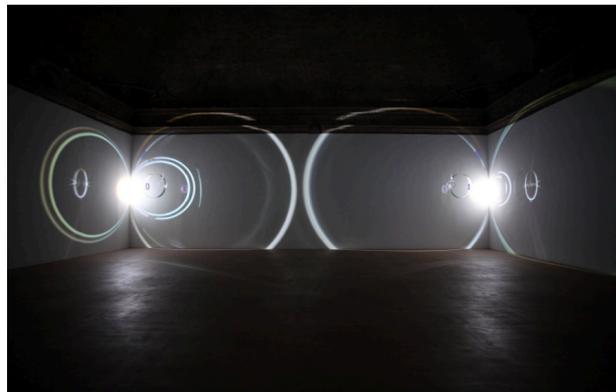
---

<sup>49</sup> Judd, «Objetos Específicos», en *Minimal Art*, p.19. citado por (Ibid., p. 59)

actividad como espectador, pues la percepción de la luz del neón en el espacio variara según sus movimientos y posición en el espacio. Estas obras además son específicas para un lugar, pues no funcionarán de la misma manera frente a una ventana, que en una sala sin iluminación natural. Del mismo modo que Flavin trabaja con la luz relacionándola con el espacio, lo hacen James Turrell o Olafur Eliasson. Aunque Turrell, como sostiene Pérez Carreño (2003:56), en ausencia del objeto otorga un carácter ilusionista a la experiencia alejándose de pretensiones minimalistas.



**Fig. 52. JAMES TURRELL**  
*Afrum (White)*, 1966; (cross corner projection)



**Fig.53. OLAFUR ELIASSON**  
*Sun has no money*, 2008

Las esculturas de hilo de Fred Sandback presentan otra forma de ocupar el espacio con un objeto casi invisible, hilo acrílico coloreado. Representa la simplicidad en estado puro. Es capaz de crear espacios de percepción únicamente con la disposición de los hilos, creando cualquier volumen geométrico o tridimensional. Estos hilos, a veces, eran casi invisibles con la luz cambiante de la sala por lo que podían aparecer y

desaparecer a medida que el visitante se acercaba o alejaba, por lo tanto estos hilos dirigían el movimiento del espectador en la sala, marcaban su recorrido e interacción con la obra. Los colores eran importantes en el método tan reducido de trabajo para la percepción de las formas. Sandback estaba convencido de que añadiendo o retirando cualquier elemento, por mínimo que sea, de una sala, el artista podía dirigir la relación entre objeto y espectador.

«Sandback creaba así otro espacio desconocido dentro del espacio tradicional en un acto artístico y político con el que declaraba un lugar digno de atención o, por el contrario, merecedor de ser evitado y abandonado» (Marzona, 2004: 84).



**Fig.54. FRED SANDBACK**  
*Untitled (from Ten Vertical Constructions [rust red variation]), 1977-79*

Superando el Minimal Art, la relación con el espacio que presenta el Land Art presenta una investigación más profunda y por su monumentalidad, quizá, más evidente. Un ejemplo sería el *Tilted Arc*, 1987, concebido para la plaza de Manhattan, hoy desaparecido que cambiaba por completo el tránsito, dividiéndola a la mitad y coartando el tránsito de los transeúntes, fin con el que fue concebida.



**Fig.55. RICHARD SERRA**  
*Tilted Arc, 1987*

### 2.2.5. COLOR

Como hemos visto, los artistas minimalistas fundamentales son muy comedios con el uso del color, usan solo los colores primarios, como Donald Judd, o por el contrario la completa ausencia de el mismo para que su obra gane en unidad, tal y como hace Robert Morris pintando toda su obra de gris.

Dentro de la obra monocroma encontramos también a Mary Corse asociada como James Turrel, al movimiento *Light and Space* de los sesenta. Sus obras presentan materiales ligeros con cajas de pexiglás y luces fluorescentes blancas, lo que le otorgó una visión más sensorial a su obra, pero siempre manteniendo composiciones que parten de patrones geométricos. La mayoría de su obra se presenta en blanco y negro a excepción de alguna con amarillo o azul.



**Fig.56.** MARY CORSE  
*Untitled (Space + Electric Light)*, 1968

Por lo general el uso del color se adhiere más a la obra de artistas minimalistas femeninas, como es el caso de Carmen Herrera, Agnes Martin, Noemi Scandell, Anne Truitt, además de la ya citada Jo Baer. Aunque también podríamos incluir la obra tardía y pictórica de Sol LeWitt.

Carmen Herrera trabaja formas planas y limpias con colores brillantes, en pinturas y esculturas basadas en la abstracción geométrica siguiendo la línea de los minimalistas neoyorquinos, pero su obra se mantuvo al margen en un contexto dominado por el género masculino. Vendió su primera obra cuando tenía 89 años a pesar de su larga trayectoria en la que exploraba los límites de la pintura y la escultura y haber expuesto junto a Piet Mondrian en 1940.



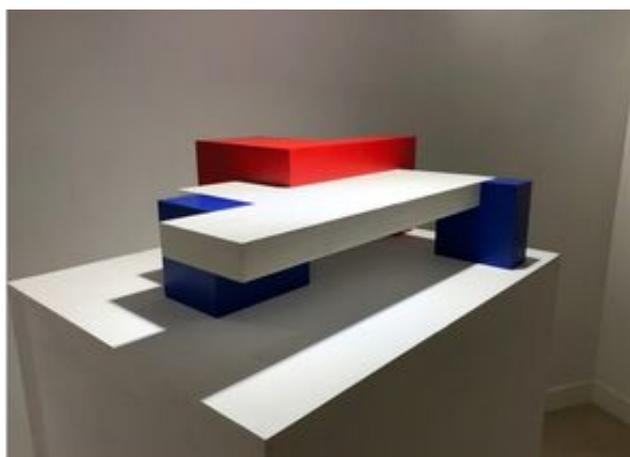
**Fig.57. CARMEN HERRERA**  
*Tondo3Colors, 1958*

La obra de Agnes Martin parte del expresionismo abstracto y en ella pervive el estilo introspectivo manifestando sus inquietudes espirituales. Sus piezas abstractas presentan divisiones en forma de cuadrículas y retículas en un estilo muy minimalista al que a menudo dota de colores pasteles. Se resistió a la etiqueta de artista minimalista, pero formalmente su obra es catalogada como tal.



**Fig.58. AGNES MARTIN**  
*Praise, 1976*

Noemi Escandell al igual que el resto trabaja con formas geométricas, pero su obra, como la de Agnes Martin va más allá de la simple objetualidad. Más allá de la abstracción la obra de Escandell contiene una carga política dado a que formó parte del grupo *Tucumán Arde*<sup>50</sup>. Hasta que no llegara la democracia a Argentina en 1983 no le fue posible exponer, sus obras trabajadas en madera presentan relieves de formas elementales y colores planos con guiños al Pop Art.



**Fig.59. NOEMI ESCABDELL**  
*Estructura variable de cuatro elementos, 1967*

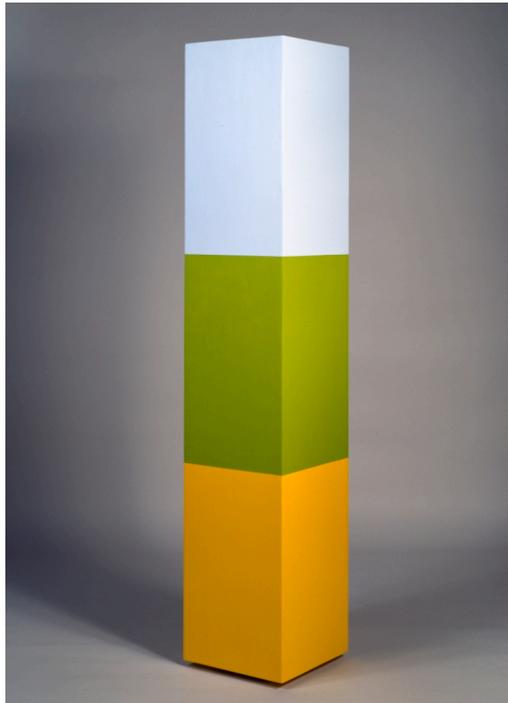
La obra de Anne Truitt presenta aportaciones importantes para la tendencia minimalista. Esculturas de gran formato fabricadas en madera y pintadas con capas monocromáticas de acrílico, más de cuarenta capas por pieza, semejaban monolitos de acabados perfectos. Su forma de trabajar dista del gusto por las técnicas industriales del resto de minimalistas, pues ella pintaba a mano, ni siquiera usaba laca pulverizada. Su primera exposición en solitario en la Galería André Emmerich de Nueva York fue un completo éxito, alabado incluso por Clement Greenberg, por el contrario recibió duras críticas por parte de Donald Judd.

Combinó escultura y pintura mediante la reducción de las formas y las combinaciones cromáticas para crear formas y espacios. Sus obras presentan títulos sugerentes y personales, con el motivo de alejarse de sus colegas minimalistas que se valían de

---

<sup>50</sup> Manifestación artística formada por artistas argentinos de vanguardia en 1968 motivados por la dictadura de Juan Carlos Onganía. Llevaban a cabo actividades artísticas con enfoque político criticando la precaria situación de la provincia de Tucumán con el fin de difundir las actividades corruptas y represoras del gobierno.

números o un «Untitled» para los títulos. Además como sus compañeras no se queda en la mirada objetual, presenta ideas racionales que remitan a los estados de la mente y la memoria mediante el uso del color. Las combinaciones de colores sugieren diferentes cosas a cada espectador. «Lo que quiero es color en tres dimensiones, color liberado hasta tal punto que, teóricamente, el soporte debería disolverse en puro color» (Marzona, 2003:94).



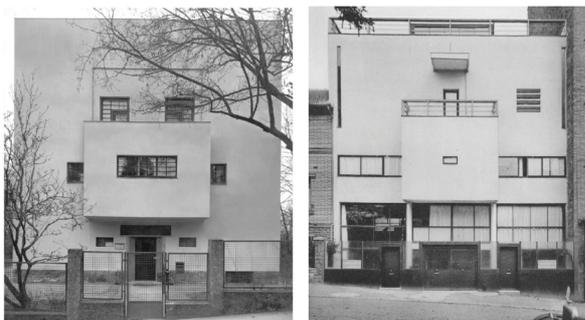
**Fig.60. ANNE TRUITT**  
*A Wall for Apricots, 1968*

### 2.3. CONCEPTOS EN LA ARQUITECTURA

Como se plantea en los objetivos, el fin último del estudio de la tendencia minimalista es reflexionar sobre las influencias que el Minimal Art tiene en la arquitectura y el diseño, para darle una visión más amplia a la tendencia gestada en los años sesenta.

Las influencias que haya podido tener el Minimal Art en la arquitectura o el diseño no se han gestado diametralmente, las influencias ocurren y se gestan paralelamente en base a modas, intereses o necesidades. Teniendo en cuenta esto, en el terreno de la arquitectura en las primeras décadas del siglo XX es influyente la figura del arquitecto Adolf Loos con sus juicios contra el ornamento en su libro *Ornamento y delito* (1908) un texto imprescindible para la evolución de la arquitectura, reflejado en las obras de arquitectos posteriores como Mies van der Rohe y Walter Gropius. Loos se manifiesta en contra del ornamento, el historicismo y el interior burgués introduciendo así, el principio de racionalidad en la arquitectura y creando una nueva distribución para interiores que preserven la intimidad. Aplicó antes que nadie el minimalismo, el racionalismo, el espacio cúbico y el juego de líneas verticales y horizontales, y en cuanto al diseño consideraba el mueble un objeto funcional que debía adaptarse a la vida moderna. Según él, la evolución de la cultura debía ser proporcional a la desaparición del ornamento en los objetos utilitarios Sin la figura de este arquitecto no se comprendería el racionalismo y el funcionalismo de la Bauhaus.

Establecida la nueva tendencia propuesta por Loos encontramos múltiples creaciones arquitectónicas hasta nuestros días, entre ellas los trabajos de: como Ludwig Mies van der Rohe, Le Corbusier, Eileen Grey, Luis Barragán, Charlotte Perriand o Lina Bo Bardi Basándonos en las cuestiones formales establecidas (módulo, repetición, serie, espacio y color) y previamente analizadas del Minimal Art se llevará a cabo una relación entre ambas disciplinas.



**Fig.61.** ADOLF LOOS  
*Villa Moller, 1928*

### 2.3.1. MÓDULO

En cuanto al concepto de módulo podríamos establecer una relación con *El Modulor*, el creado por Le Corbusier el cual consiste en un sistema de medición basado en la estatura humana en relación a números matemáticos. Este nuevo sistema de medición fue explicado en dos libros del arquitecto: *Le Modulor* (1948) y en *Le Modulor 2* (1953) con el cual propone adaptar toda la arquitectura a las dimensiones del hombre, mediciones que a lo largo de los años van variando y que quedan supeditados a los diseños de cada arquitecto. Un ejemplo de edificio que podemos incluir en el concepto de módulo sería el edificio *Seagram* (1958) (fig.65) constructivamente se adhiere a la definición de módulo de superponer un número determinados de plantas, elementos idénticos, que configuran uno mayor, una gran columna que recuerda a *Glacier* (1988) de McCracken o las estructuras de Morris (fig.37). en el ámbito del diseño podemos hacer referencia al *Biombo Screen*, (1922) (fig.67) de Eileen Grey que se configura mediante módulos geométricos, de forma rectangulares, forman el objeto de diseño.



**Fig.62.** LUDWIG MIES VAN DER ROHE  
*Seagram*, 1958



**Fig.63.** JOHN MCCRACKEN  
*Glacier*, 1988

### 2.3.2. REPETICIÓN

El concepto repetición en arquitectura hace referencia a un diseño que se configura por una cantidad de formas o módulos de que aparecen más de una vez en el diseño. Así en podemos citar *La Ville Radieuse* (1935) (f.67) propuesta para el centro de París, hito en la historia contemporánea de la planificación urbana, que no se llevó a cabo, o *Unité d'Habitation de Marseille* (1947-1952) (f.68) ambos proyectos de Le Corbusier. Y en el ámbito del diseño podemos hacer referencia al *Biombo Screen*, (1922) (fig.69) de Eileen Grey que se configura mediante módulos geométricos, de forma rectangulares, forman el objeto de diseño.



**Fig.64.** LE CORBUSIER  
*La Ville Radieuse*, 1935



**Fig.65.** LE CORBUSIER  
*Unité d'Habitation de Marseille* (1947-1952)



**Fig.66.** EILEN GREY  
*Biombo Screen*, 1922

### 2.3.3. SERIE

En arquitectura el concepto de vivienda seriada consiste en la construcción de un conjunto de casas iguales o similares por lo que podríamos enlazar aquí el citado proyecto *La Ville Radieuse* (f.67) u obras de la arquitectura comunista soviética postrevolucionaria, caracterizadas por líneas simples y geométricas que se ven reflejadas en una gran funcionalidad, como por ejemplo las Viviendas de protección estatal de Yugoslavia (f.69) o las de San Petersburgo (f.70) construidas tras la disolución del comunismo.



**Fig.67.** Viviendas de protección estatal de Yugoslavia



**Fig.68.** Viviendas de San Petersburgo

#### 2.3.4. ESPACIO

La apropiación del espacio por parte de la arquitectura es un hecho indiscutible, y desde luego de una forma más agresiva que las obras de arte, pero según los diseños arquitectónicos que se desarrollen pueden ser menos invasivos con el espacio adaptarse a él y no apropiarse de él. Ejemplos de esa incorporación en el espacio pueden ser obras realizadas con vidrio que permiten estar en el espacio exterior desde el interior, aunque como construcción sea invasiva. Construcciones como la *Casa Farnsworth* (1951) de Mies van der Rohe, o la *Casa de Vidrio* (1951) de Lina Bobardi hacen referencia al espacio en el que se encuentran gracias a los materiales empleados, y además, la eliminación de muros en pro del cristal y el uso explícito de lo necesario para la estructura lo concibe como una arquitectónica completamente simple y limpia estructuralmente, de un marcado estilo minimalista. Viviendas de cristal que nos remiten a *Condensation Cube* (1965) (fig. 40) de Hans Haacke.



**Fig.69. MIES VAN DER ROHE**  
*Casa Farnsworth, 1951*



**FIG.70. LINA BOBARDI**  
*Casa de Vidrio, 1951*

#### 2.4.5. COLOR

Un claro ejemplo del empleo del color en la arquitectura minimalista es la obra de Luis Barragán, dotando sus construcciones de variedad cromática para jugar con la luz y las dimensiones jugando con el espacio del mismo modo que Dan Flavin con sus fluorescentes como en *Casa Estudio Luis Barragán* (1947). Barragán, a diferencia la mayoría de arquitectos relacionados con esta tendencia que usan por norma general el blanco del mismo modo que Morris empleaba el gris, usa el color también en exteriores como en sus *Torres S atelite* (1958).



**Fig.71. LUIS BARRAGÁN**  
*Casa Estudio Luis Barragán, 1947*



**Fig.72. LUIS BARRAGÁN**  
*Torres S atelite, 1958*

### 2.3. PERVIVENCIA DE UNA ESTÉTICA

« Minimalista es un adjetivo que etiqueta movimientos y estilos que, desde las vanguardias geométricas suprematistas y constructivistas en pintura o funcionalistas en arquitectura, se aplica al diseño de muebles, la jardinería, el interiorismo y la moda. El minimalismo es una marca de elegancia de lo sobrio, la belleza de lo austero, el alejamiento de la estridencia, la pureza de lo sencillo, la naturalidad de lo (aparentemente) no sofisticado» (Pérez Carreño, 2003: 70).

El Minimal Art pervive en nuestros días con la creación de nuevas obras artísticas que remiten a la tendencia, como son las obras de Nicolò Baraggioli que empleando pexiglás y madera crea formas geométricas que abogan por la objetualidad. El *statement* de su web es una definición exacta de la tendencia minimalista<sup>51</sup>. O las obras de Haegue Yang que trabaja con objetos convencionales para darles nuevas connotaciones y significados. En su obra *Sol LeWitt Upside Down – Structure with Three Towers, Expanded 23 Times, Split in Three* (2015) reinterpreta la escultura de Sol LeWitt *Structure with Three Towers* (1986) reemplazando los cubos por persianas venecianas, multiplicándola en tamaño y suspendiéndola en altura. El motivo de la artista para copiar la obra de un artista reconocido es e de plantear una reflexión sobre la autoría y originalidad. La obra de Yang al igual que muchas obras minimalista permite al espectador experimentar en el espacio en el que se encuentra la obra<sup>52</sup>.



**Fig.73. NICOLÒ BARAGGIOLI**  
*0 1, 2018*

---

<sup>51</sup> Nicolò Baraggioli. (n.d.). Nicolò Baraggioli. Consultado el 6 de Mayo de 2021 de <https://www.nicolobaraggioli.com>

<sup>52</sup> TATE. (n.d.). Haegue Yang. Consultado el 19 de abril de 2021 de <https://www.tate.org.uk/art/artists/haegue-yang-16780>



**Fig.74. SOL LEWITT**  
*Structure with Three Towers, 1986*



**Fig.75. HAEGUE YANG**  
*Sol LeWitt Upside Down - Structure with Three Towers,  
Expanded 23 Times, Split in Three, 2015*

### 3. CONCLUSIONES

Con este trabajo he pretendido hacer un estudio profundo de la tendencia partiendo de los precedentes que, bajo mi punto de vista, son la base para el entendimiento y apreciación de la tendencia, que se evidencia como la evolución de estilos anteriores, con referencias claras y evidentes que se manifiestan a lo largo del apartado dedicado a ello.

En cuanto a la tendencia propiamente dicha, primero he llevado a cabo un estudio de la crítica surgida paralelamente a la aparición de las primeras manifestaciones minimalistas y a las primeras exposiciones que se le dedicaron, primero en galerías, luego en museos. Para entender cómo reaccionó el público y cómo pasó a ser considerado arte, cuando en un principio fue considerado diseño. Segundo para un estudio más detallado, he analizado en profundidad las obras de los cinco artistas fundamentales (Carl Andre, Dan Flavin, Donald Judd, Sol LeWitt y Robert Morris) viendo así como a pesar de compartir características comunes, genéricas en la tendencia como: simplicidad, módulos de formas geométricas, uso de materiales industriales, seriación, muerte del artista genio como creador solitario o la importancia que adquiere el espectador pasando a ser participe de la obra y no un mero espectador, cada artista evoluciona de forma diferente. Partiendo todos de obras pictóricas enclavadas en el Expresionismo Abstracto americano llegan a la escultura más simple y mínima, y si bien Andre, Flavin y Donald se mantienen fieles hasta el final a su concepción minimalista y a la proliferación escultórica, LeWitt y Morris evolucionarán hacia el Arte Conceptual dejando de lado la escultura, pero ahondando en el concepto de la reducción.

Para no analizar solo a los citados artistas fundamentales, sino a otros que me parecen igual de interesantes, así como para incluir mujeres, que existían, pero que se ven en muchos libros eclipsadas por el panorama supresivo de los años sesenta, les he incluido en los apartados correspondiente al análisis de conceptos dando pequeñas así, pinceladas de sus obras para que de algún modo estuvieran presentes en el trabajo, dado que presentar detalladamente a tantos artistas es inviable en un trabajo con restricciones de extensión.

En cuanto a la definición de conceptos formales (módulo, repetición, serie, espacio y color) creo que son esclarecedores para aprehensión de la tendencia en un sentido formal y estético, permite hacer relaciones entre diferentes artistas y ver la variedad de tratamientos que los artistas emplean para la realización de sus obras aún presentando los mismos conceptos. Además la división de los conceptos formales en diferentes epígrafes, resuelve y facilita la siguiente fase del trabajo de comparar el Minimal Art con la arquitectura, presentándolo de una forma más visual y clara.

La comparación la he llevado a cabo principalmente bajo referencias visuales o reminiscencias entre ambas disciplinas, relacionándolas y presentando las relaciones que, bajo mi punto de vista, veo plausibles y justificables.

Por último, en el apartado final, he querido acercar el Minimal Art al presente con obras actuales que remiten directamente a la tendencia de los años sesenta y que demuestran que no es una tendencia obsoleta, pervive en el terreno artístico, pervive en la arquitectura actual con arquitectos como Fran Silvestre, John Pawson o Campo Baeza; y en el diseño de mobiliario con muebles de bajo costo libres de ornamento que se producen bajo el concepto de seriación. Y como concepto reductivo, sobrio, simple, puro pervive en nuestro día a día por cuestiones de tendencia o moda.

#### 4. BIBLIOGRAFÍA

##### LIBROS:

- Argan, G. (1991). *El arte moderno: Del Iluminismo a los movimientos contemporáneos*. Madrid: Akal.
- Batchelor, D. (1999) *Minimalismo. (Movimientos De Arte Moderno; Serie Tate Gallery)*. Madrid: Encuentro.
- Chipp, Herschel B.; Taylor, Joshua C. (1995) *Teorías del arte contemporáneo : fuentes artísticas y opiniones críticas*. Akal.
- Colpitt, F. (1993). *Minimal Art : The Critical Perspective*. (3ª ed.). Seattle: University of Washington.
- De Diego, E. (2015). *Artes visuales en Occidente desde la segunda mitad del siglo XX. Arte*. Madrid: Cátedra.
- Foster, H., Krauss, R., Yve-Alain, B. y Buchloh, B.H.D. (2006). *Arte Desde 1900 : Modernidad, Antimodernidad, Posmodernidad*. Madrid: Akal.
- Gualdoni, F. (2008). *Art: Todos los movimientos del siglo XX desde el Postimpresionismo hasta los New Media*. Milán: Skira.
- Guasch, A.M., (2009). *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-2007*. Ed: del Serbal
- Maderuelo, J. (Ed), Jiménez-Blanco, M.D., Diego, E., Pérez Carreño, F., Ruiz de Samaniego, A., et.alt. (2008). *Medio siglo de arte : últimas tendencias : 1955-2005*. Madrid: Abada.
- Marchán Friz, S. (1994), *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid: Akal.

- Marzona, D. (2004). *Arte Minimalista*. Barcelona: Taschen.
- Meyer, J. (ed.) (2005). *Arte Minimalista*. London: Phaidon.
- Oliveras, E. (2008). *Cuestiones de Arte Contemporáneo*. Emece Editores.
- Pérez Carreño, F. (2003). *Arte minimal: Objeto y sentido*. Madrid: A. Machado libros.
- Rider, A. (2011). *Carl Andre : Things in Their Elements*. London; New York: Phaidon.
- Stangos, N., (1997). *Conceptos De Arte Moderno*. Madrid: Alianza.
- Wollheim, R. (1972). *El Arte Y Sus Objetos : Introducción a La Estética*. Barcelona: Seix Barral.

#### **RECURSOS WEBS:**

- Castelli (n.d.). Consultado en febrero de 2021. Service: <https://www.castelligallery.com/exhibitions/robert-morris38>
- Centre Pompidou (n.d.). Consultado en febrero de 2021. Service: <https://www.centrepompidou.fr/es/>
- Guggenheim (n.d.). Consultado en febrero de 2021. Service: <https://www.guggenheim.org>
- James Turrel (n.d.). Consultado en febrero de 2021. Service: <https://jamesturrell.com>

- Judd Foundation, (n.d.). Consultado en febrero de 2021. Service: <https://juddfoundation.org>
- MoMA, (n.d.). Consultado en febrero de 2021. Service: <https://www.moma.org>
- Museo Reina Sofia, (n.d.). Consultado en febrero de 2021. Service: <https://www.museoreinasofia.es>
- Nicolò Baraggioli. (n.d.). Nicolò Baraggioli. Consultado el 6 de Mayo de 2021. Service: <https://www.nicolobaraggioli.com>
- [Olafur Eliasson.](https://www.olafureliasson.net) (n.d.). Consultado en febrero de 2021. Service: <https://www.olafureliasson.net>
- Tate, (n.d.). Consultado en abril de 2021. Service: <https://www.tate.org.uk>
- The LeWitt Colection, (n.d.). Consultado en mayo de 2021. Service: <https://www.lewittcollection.org>
- Zehar (2015) Objetos Específicos, Donald Judd. Consultado en febrero de 2021. Service: <http://artxibo.arteleku.net/es/islandora/object/arteleku%3A3402>

## 1. ANEXOS

### ANEXO I. BIOGRAFIAS

Carl **ANDRE** (1935, Massachusetts). Escultor, poeta y una de las figuras fundamentales del Minimal Art. En 1959 realiza sus primeras obras de unidades idénticas repetitivas. Sus obras horizontales de mediados de los años sesenta difuminaron la frontera entre escultura e instalación. Desde el principio participó en las exposiciones dedicadas a la tendencia y a lo largo de su carrera diferentes museos han llevado a cabo retrospectivas de su obra. Ha escrito textos para catálogos de artistas coetáneos y ha colaborado con publicaciones especializadas como *Artforum*, *Arts Magazine* y *Art in America*.

Jo **BAER** (1929, Washington). Sus lienzos blancos enmarcados por franjas de color constituyen un ejemplo arquetípico de la pintura minimalista. Participó en importantes exposiciones colectivas realizadas en los años sesenta y a lo largo de su carrera se le han dedicado exposiciones retrospectivas.

Larry **BELL** (1939, Illinois). Figura central del movimiento minimalista de la zona oeste. En 1962 concibió un método para revestir vidrio al vacío, que luego utilizaría para construir sólidos cubos con superficies altamente reflectantes. A finales de los sesenta comenzó a crear esculturas medioambientales con lunas de vidrio pulimentadas y tintadas. Sus obras más recientes se alejan de la tendencia minimalista, enclavándose en la abstracción pospictórica.

Ronald **BLADEN** (1918, Canadá – 1988, Nueva York). Artista y profesor en la Parsons School of Design de Nueva York. En los años sesenta construyó figuras monumentales y dinámicas que se diferenciaban del resto de las obras minimalistas, y con las que participó en la primera muestra minimalista de 1966 *Primary Structures*, además de en otras muchas exposiciones colectivas así como retrospectivas.

Mary **CORSE** (1945, Berkeley). Inicialmente formada como pintora abstracta, a mediados de la década de los sesenta es una de las pocas mujeres asociada al movimiento West Coast Light and Space manifestando una profunda fascinación por la percepción y por la posibilidad de que la luz pudiera servir como tema y material de arte.

Olafur **ELIASSON** (1967, Copenhague). Lleva a cabo esculturas e instalaciones a gran escala trabajando con la luz como material. En 1995 nace Studio Olafur Eliasson en Berlín, un laboratorio en el se llevan a cabo investigaciones sobre el espacio.

Noemi **ESCANDELL** (1942, Argentina - 2019 Argentina). Obras abstractas y geométricas sobre papel y madera. Su producción realiza un giro notorio a partir de 1967, cuando los conflictos por los que atraviesa el país empiezan a repercutir en su trabajo. Arte y política se transforman así en el soporte de su discurso.

Dan **FLAVIN** (1933, Nueva York - 1996, N.Y.). A partir de 1963 desarrolló un arte de instalaciones con luces fluorescentes poniendo en relieve los parámetros físicos y perceptivos del espacio. Muchas de sus obras se consideran piezas clásicas del Minimal Art. No solo participó en muestras colectivas, sino que tuvo un gran número de exposiciones individuales.

Carmen **HERRERA** (1915, La Habana). Considerada por la crítica una pionera de la Abstracción geométrica y del Modernismo Latinoamericano. Sus obras tienen una precisión casi espiritual y recuerda la pintura de Barnett Newman. Su estilo Hard Edge y sus pinturas forman parte del movimiento minimalista geométrico. Durante décadas, Herrera celebró esporádicas exposiciones individuales, incluyendo muestras en un par de museos.

Eva **HESSE** (1936, Hamburgo - 1970, Nueva York). Entre 1954 y 1957 creó sus primeras obras pictóricas bajo la tendencia del Expresionismo Abstracto. Entre 1956 y 1970 creó unas setenta piezas que hacían suyos y reinterpretaban los paradigmas de las corrientes artísticas dominantes de su tiempo, como el Pop Art o el Minimal Art: repetición, elementos reticulados, cubos y la utilización de materiales y procedimientos de acabado industrial. En su materialidad orgánica, sus trabajos humanizaban la fría austeridad del arte de objetos minimalistas.

Donald **JUDD** (1928, Misuri - 1992, Nueva York). Artista y crítico de arte, figura central del desarrollo del Minimal Art. Tras su primer artículo en Arts Magazine en 1959 se convirtió en uno de los mayores polemistas de la tendencia con su la publicación de su artículo «Specifics Objects» (1965). A mediados de los sesenta empezó a idear obras seriales producidas industrialmente. En Marfa, Texas, estableció una serie de

instalaciones de obras propias junto con obras de otros artistas. Participó en incontables exposiciones colectivas y se han llevado a cabo múltiples retrospectivas sobre él.

Sol **LEWITT** (1928, Connecticut – 2007, Nueva York). Innovador tanto en el Minimal Art como en el arte conceptual, empezó produciendo estructuras y relieves minimalistas en 1962 y desarrolló su célebre serie de obras blancas producidas industrialmente a mediados de los sesenta. Su *Serial Project No. 1 (ABCD)* de 1966 tendió un puente entre la abstracción formal y el arte conceptual. Un año después escribe su artículo «Paragraphs on Conceptual Art» al que siguen sus dibujos murales conceptuales de finales de los años sesenta. Participó en múltiples exposiciones colectivas y varios museos le han dedicado retrospectivas.

John **MACCRACKEN** (1934, Berkeley – 2001, Nueva York) A mediados de los sesenta empezó a usar formas geométricas con superficies esmaltadas con laca pulverizada, resina pigmentada para conseguir superficies lisas y altamente reflectantes con colores vivos, lo que consigue aplicando técnicas similares a las que se utilizan para las tablas de surf. En 1966, McCracken generó su forma escultórica característica: el tablón, un formato de tablero rectangular, monocromático y estrecho que se inclina en ángulo contra la pared (el sitio de la pintura) al mismo tiempo que entra en el reino tridimensional y el espacio físico del espectador. Participó en la primera exposición de Minimal Art *Primary Structures* (1966) así como en otras posteriores. Realizó varias muestras individuales y varios museos le han dedicado retrospectivas.

Robert **MANGOLD** (1937, Nueva York). A mediados de los sesenta concibió una pintura abstracta reducida a su forma básica que exploraba el potencial del lienzo con forma en sus series *Wall* y *Area*. Su inscripción de la incertidumbre perceptiva dentro de lo monocromo utilizando líneas sencillas y aristas lineales entre soportes adyacentes dieron lugar a sus obras *X* y las policromas *Frame* en los años ochenta. Participó en muestras colectivas y ha expuesto individualmente en diferentes países.

Agnes **MARTIN** (1912, Canadá – 2004, Taos, Nuevo México). Desarrolló su característico estilo pictórico abstracto a finales de los años cincuenta ejecutado en grafito y pintura acrílica en blanco roto, grises y tonos pastel. Sus lienzos son delicados y austeros que aluden a la naturaleza y a experiencias trascendentales. Participó en innumerables exposiciones colectivas y le han dedicado varias retrospectivas.

Robert **MORRIS** (1931, Kansas – 2018, Nueva York). Pintor, escultor y miembro del grupo de danza y performances Judson Church. Sus obras geométricas grises expuestas

en la Green Gallery de Nueva York en 1964 lo situaron como artista clave del Minimal Art. Fue además, un importante ideólogo para la tendencia gracias a su artículo «Notes on Sculpture: Parts I and II» (1966). Aún así, a finales de los años sesenta rechazó el Minimal Art en pro del posminimalismo y de las obras «antiforma». Participo en colectivas y expuso individualmente.

Robert **RYMAN** (1930, Tennessee – 2019 Nueva York). Uno de los pintores minimalistas más rigurosos de los años sesenta. Comenzó pintando lienzos monocromos blancos a finales de la década de los cincuenta y continuó desarrollando a lo largo de su carrera. Expuso en muestras internacionales y se le han dedicado retrospectivas.

Fred **SANBACK** (1943, Nueva York – 2003, Nueva York). Escultor minimalista de base conceptual conocido por sus esculturas, dibujos y grabados de hilo de colores. En 1967 produjo la escultura que establecería los términos de su obra de madurez, usando cuerda y alambre, delineó la forma de una tabla de 60 x 121 x 600 cm de largo. Aunque empleó alambre de metal y cordón elástico al principio de su carrera, pronto prescindió de la masa y el peso mediante el uso de hilo acrílico. Sus esculturas definen bordes de formas virtuales que piden que el cerebro del espectador perciba el resto de la forma, presentando un trabajo visionario e imaginativo, mínimo y literal. Sus esculturas operan en el espacio, reconociendo tanto la el movimiento del espectador como parte activa del espacio y la obra.

Roberth **SMITHSON** (1938, Nueva Jersey – 1973, Texas). Pionero del Land Art y prolífico artista y teórico en las décadas de los sesenta y setenta. Sus primeras esculturas parten de formas cristalinas. Sus posteriores «non-sites» transformaron el objeto minimalista en un contenedor que permitía trasladar el «lugar» a la galería como premonición a su *Spiral Jetty* (1970). Los artículos que escribió en los años setenta como «Entropy and the New Monuments» (1966) anunciaban una destrucción posminimalista del objeto minimalista. Participó en *Primary Structures* y se le han dedicado varias retrospectivas.

Frank **STELLA** (1936, Massachusetts). La Exposición de *Black Paintings* (1958 – 1959) en la muestra *Sixteen Americans* en el MoMA en 1959, anunció el nacimiento del Minimal Art en las artes visuales. Su formato deductivo de franjas que siguen la forma del lienzo apuntaban hacia el desarrollo del objeto minimalista. La restauración que

Stella hizo de un método compositivo en sus *Shaped Canvas* (1966) significó una ruptura con el minimalismo. Ha participado en exposiciones colectivas desde 1969 y se le han dedicado varias retrospectivas. Entre 1983 y 1984 ocupó la cátedra Charles Eliot Norton en la universidad de Harvard impartiendo conferencias recopiladas en el libro *Working Space* (1986).

James **TURRELL (1943, California)**. Trabaja dentro del movimiento Light and Space siendo considerado uno de los grandes exploradores del arte contemporáneo en el uso de la luz. Interesado por la percepción psicológica del espacio su primera muestra en solitario fue en 1967 en el Museo de Arte de Pasadena. En 1974, empieza su proyecto más ambicioso, llevado a cabo en el volcán Roden Crater, en Arizona, en el que el artista ha ido creando, a lo largo de los años, su propio paisaje desde el interior del volcán. Un proyecto que aún está en marcha y que ha compaginado, durante las últimas décadas, con numerosas exposiciones y trabajos expuestos en diferentes museos. A lo largo de su trayectoria ha recibido múltiples premios tanto en el terreno de las artes como de la arquitectura.

Anne **TRUIT** (1921, Maryland – 2004 Washington). Fue una de las primeras artistas en crear esculturas minimalistas compuestas por formas geométricas y protagonizó la primera exposición individual de obras minimalistas en la Andre Emmerich Gallery de Nueva York en 1963. Participó en la colectiva *Primary Structures* (1966) así como en otras posteriores y varios museos le han dedicado retrospectivas.

## ANEXO II. LISTADO DE IMÁGENES

**Fig.0.** Portada: DONALD JUDD, *Sin título*, 1984 (100 x 100 x 33,3 cm) MACBA (Foto tomada el 4 de noviembre de 2018).

**Fig. 1.** Portada catálogo de la Exposición Primary Structure, diseñada por Elaine Lustig Cohen.

**Fig. 2.** BARNETT NEWMANN, *Onement I*, 1948 (69.2 x 41.2 cm) The Museum of Modern Art.

**Fig. 3.** ROBERT RAUSCHENBERG, *White Painting, Three Panel*, 1951 (274.32 x 182.88 cm) Museo de Arte Moderno de San Francisco, EE.UU.

**Fig. 4.** AD REINHARDT, *Abstract Painting, Red*, 1952 (274.4 x 102 cm) The Museum of Modern Art.

**Fig. 5.** AGNES MARTÍN, *The Islands*, 1961 (182.88 x 182.88) Pace Gallery, Londres.

**Fig. 6.** Frank Stella en su taller, 1959

**Fig. 7.** FRANK STELLA, *Die Fahne Hoch!*, 1959 (308.9 x 184.9 cm) Whitney Museum of American Art, New York.

**Fig. 8.** VLADIMIR TATLIN, Maqueta del *Monumento a la Tercera Internacional* o *Torre de Tatlin*, 1920

**Fig. 9.** DAN FLAVIN, *Monumento a V. Tatlin*, 1966 – 9 (3054 x 584 x 89 mm) Tate

**Fig.10.** Exposición *0.10, La última exposición futurista de pinturas* en Petrogrado, 1915

**Fig.11.** PIET MONDRIAN, *Composition C*, 1920 (60.3 x 61 cm) The Museum of Modern Art.

**Fig.12.** JASPER JOHNS, *Three Flags*, 1958 (77.8 x 115.6 x 11.7 cm) Whitney Museum of American Art.

**Fig.13.** FRANK STELLA, *Harran II*, 1958 (304.8 x 609.6 cm) Guggenheim Museum

**Fig.15.** ROBERT RAUSCHENBERG, *Monogram*, 1955/1959. The Museum of Modern Art.

**Fig.16.** CARL ANDRE, *Last Ladder*, 1959 (2140 x 156 x 156 mm) Tate

**Fig.17.** CARL ANDRE, *Pyramid*, 1959 (1 m 74.96 cm x 78.74 cm x 78.74 cm) Dallas Museum of Art.

**Fig.18.** CONSTANTIN BRANCUSI, *Columna infinita*, 1937/1938 (29.33 m) Rumanía

**Fig.19.** CARL ANDRE, *Lever*, 1966 (11.4 x 22.5 x 883.9 cm)

**Fig.20.** *Ontologische Plastik*, 1967, Installation view, Konrad Fischer Gallery.

**Fig.21.** DAN FLAVIN, Serie *Icons*, 1962. (Varias dimensiones, siendo *Coran's Broadway Flesh*, 1962, la de mayores dimensiones). Dan Flavin Art Institute Bridgehampton, New York y Private collection.

**Fig.22.** DAN FLAVIN, *Diagonal of May 25 (to Robert Rosenblum)*, 1963 (243.8 x 9.5cm) The Metropolitan Museum of Art.

**Fig.23.** DAN FLAVIN, *Untitled (to Henri Matisse)*, 1964 (244 cm) Guggenheim Museum

**Fig.24.** DAN FLAVIN, *A Primary Picture*, 1964 Courtesy Dia Art Foundation © Stephen Flavin / Artists Rights Society (ARS), New York

**Fig.25.** DONALD JUDD, serie *Stacks*, 1965 (22.8 x 101.6 x 78.7 cm), installed vertically with (22.8 cm) intervals. ) The Museum of Modern Art/ The Nelson-Atkins Museum of Art.

**Fig.26.** DONALD JUDD, *Untitled*, 1966 (86.4 x 86.4 x 86.4 cm) Judd Foundation

**Fig.27.** DONALD JUDD, *Stacks*, 1968 (55.9 x 122.6 x 91.4 cm, 108.9 kg) The Museum of Modern Art

**Fig.28.** SOL LEWITT, *Wall Structures*, 1963 (155.58 cm x 155.58 cm x 65.41 cm) Museo de Arte Moderno de San Francisco

**Fig.29.** SOL LEWITT, *Cubic-Modular Wall Structure, Black*, 1966 (110.3 x 110.2 x 23.7 cm) The Museum of Modern Art

**Fig.30.** SOL LEWITT, *Modular cube base*, 1967 (43 x 128 x 128 cm) Museum of Contemporary Art Chicago

**Fig.31.** SOL LEWITT, *Serial Project, I (ABCD)*, 1966 (50.8 x 398.9 x 398.9 cm) The Museum of Modern Art

**Fig.32.** SOL LEWITT, *Wall incomplete Open Cube 8/5*, 1974 (107.0 x 107.0 x 107.0 cm) Art Galery of New Soth Wales

**Fig.33.** SOL LEWITT, *Cubos incompletos y sus variaciones*, 1974

**Fig.34.** SOL LEWITT, *Schematic Drawing for Muybridge II* 1964 ( print: 13 x 31.5 cm) Museum of Contemporary Art Chicago

**Fig.35.** ROBERT MORRIS, *Wheels*, 1962. Centre Pompidou

**Fig.36.** ROBERT MORRIS, *Morris Prints*, 1963. The Museum of Modern Art

**Fig.37.** ROBERT MORRIS. Exposición *Plywood Show*, 1964. *Untitled (Corner piece)* (198.1 x 274.3 cm) Guggenheim Museum.

**Fig.38.** ROBERT MORRIS. Instalación en la galería Leo Castelli, 1967

**Fig.39.** SOL LEWITT, *Cube*, 1979 (27.9 x 27.9 x 27.9 cm) Museum of Contemporary Art Chicago

**Fig.40.** HANS HAACKE, *Condensation Cube*, 1965 (76 x 76 x 76 cm) MACBA

**Fig.41.** LARRY BELL, *Cube No. 2*, 1967 (362 x 362 x 362 mm) TATE

**Fig.43.** CHARLOTTE POSENENSKE, *Vierkantrohre Serie D*, 1967 (6 elementos de medidas diversas) MACBA

**Fig.43.** DOANALD JUDD, *Untitled (Stack)*, 1967. The Museum of Modern Art.

- Fig.44.** CARL ANDRE, *Steel Zinc Plain*, 1969 Tate
- Fig.45.** CARL ANDRE, *Tenth copper cardinal*, 1973 (10 piezas de 50 x 50 x 0.5 cm, 250 x 100) Museos Estatales de Berlín
- Fig.46.** RONALD BLADEN, *Three Elements*, 1965 ((305 x 122 x 61 cm), spaced (284 cm) apart; overall length (864 cm) The Museum of Modern Art.
- Fig.47.** ROBERT MANGOL, *Distorted square/circle*, 1973 ( 9 partes de 28 x 21.6 cm c/u) Museos Estatales de Berlín
- Fig.48.** ROBERT SMITHSON, *Mirage No.1*, 1967 (El mayor: 92.39 x 643.26 x 2.54 cm) The Museum of Contemporary Art (MoCA) Miami
- Fig.49.** JO BAER, *Primary Light Group: Red, Green, Blue*, 1964/5 (152.4 x 152.4 cm) MoMA
- Fig.50.** DAN FLAVIN, *The Nominal Three*, 1963 (Obra completa: dimensiones variables / Pieza 01: 183 x 9 cm / Pieza 02: 183 x 19 cm / Pieza 03: 183 x 129 cm) Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
- Fig.51.** ROBERT MORRIS, *Untitled*, 1965, reconstructed 1971 (914 x 914 x 914 mm - overall display dimensions are variable) TATE
- Fig.52.** JAMES TURRELL, *Afrum (White)*, 1966; (cross corner projection) Museo de Arte del Condado de los Ángeles (LACMA)
- Fig.53.** OLAFUR ELIASSON, *Sun has no money*, 2008
- Fig.54.** FRED SANDBACK, *Untitled (from Ten Vertical Constructions [rust red variation])*, 1977-79. Dia Art Foundation, Nueva York
- Fig.55.** RICHARD SERRA, *Tilted Arc*, 1987
- Fig.56.** MARY CORSE, *Untitled (Space + Electric Light)*, 1968. Museum of Contemporary Art San Diego
- Fig.57.** CARMEN HERRERA, *Tondo3Colors*, 1958
- Fig.58.** AGNES MARTIN, *Praise*, 1976 (27.9 x 27.8 cm) Whitney Museum of American Art, New York.
- Fig.59.** NOEMI ESCABDELL, *Estructura variable de cuatro elementos*, 1967. Museo Nacional de Bellas Artes, Argentina
- Fig.60.** ANNE TRUITT, *A Wall for Apricots*, 1968 The Baltimore Museum Whitney Museum of American Art, New York.
- Fig.61.** ADOLF LOOS, *Villa Moller*, 1928. Viena
- Fig.62.** LUDWIG MIES VAN DER ROHE, *Seagram*, 1958. Nueva York
- Fig.63.** JOHN MCCRACKEN, *Glacier*, 1988
- Fig.64.** LE CORBUSIER, *La Ville Radieuse*, 1935
- Fig.65.** LE CORBUSIER, *Unité d'Habitation de Marseille* (1947-1952). Marsella.

**Fig.66.** EILEN GREY, *Biombo Screen*, 1922

**Fig.67.** Viviendas de protección estatal de Yugoslavia

**Fig.68.** Viviendas de San Petersburgo

**Fig.69.** MIES VAN DER ROHE, *Casa Farnsworth*, 1951. Illinois

**FIG.70.** LINA BOBARDI, *Casa de Vidrio*, 1951. Brasil

**Fig.71.** LUIS BARRAGÁN, *Casa Estudio Luis Barragán*, 1947. México

**Fig.72.** LUIS BARRAGÁN, *Torres S atelite*, 1958. M xico

**Fig.73.** NICOL  BARAGGIOLI, *O 1*, 2018

**Fig.74.** SOL LEWITT, *Structure with Three Towers*, 1986 (219.9 × 219.9 × 219.9 cm)

Whitney Museum of American Art, New York.

**Fig.75.** HAEGUE YANG, *Sol LeWitt Upside Down – Structure with Three Towers, Expanded 23 Times, Split in Three*, 2015. (Overall display dimensions variable) TATE