



**ABRIR BIBLIOGRAFÍA A LA 2ª PARTE**

## ***CAPÍTULO 7: MINIMAL ART. ESPACIO DE LA PERCEPCIÓN.***

---

### **7. I. ORÍGENES.**

A mediados de la década de los años sesenta, en pleno auge del Pop-Art, apareció en Estados Unidos una corriente completamente abstracta; cuyos antecedentes se remontaban a las formas de abstracción más radicales \_las geométricas\_ dentro de las primeras vanguardias. Aunque se diferenciaba de ellas en diversos aspectos, pues esta corriente parte de una concepción estrictamente formalista y no pretende, en ningún momento, establecer vínculo alguno con el espiritualismo inherente a la obra de Kandinsky o Malevich.

*El término Minimal Art* fue acuñado por Richard Wollheim en 1965 y apareció por primera vez en un artículo suyo titulado de este modo, que publicó en la revista "Art Magazine". Casi inmediatamente, esta nomenclatura fue adoptada por los críticos como definición que se ajustaba a un tipo de escultura extremadamente simplificada, por entonces, de moda en América.

La tendencia \_conocida, asimismo, bajo los nombres de <<Arte Reduccionista>>, <<Cool Art>>, <<ABC Art>>, <<Estructuras Primarias>>, <<Literalismo>> u <<Objetos Específicos>>; se ha convertido en un estilo escultórico en el que las diferentes formas escultóricas están reducidas a estados mínimos de orden y complejidad; desde una perspectiva morfológica, perceptiva y significativa.

Este movimiento se desarrolló principalmente en Estados Unidos, aunque también posee representantes en Inglaterra, Japón, Alemania, Australia, Canadá y otros países. Su máximo apogeo se sitúa entre 1965 y 1968.

Esta tendencia cristalizó en 1966 en la exposición *Estructuras Primarias*, del Jewish Museum of New York. A partir de dicha fecha se han celebrado numerosas muestras que abalan el nuevo arte:

- \_ *Diez Escultores*, en la Dwan Gallery, New York.
- \_ *Schemata 7*, en el Finch College of Art.
- \_ *Scala as content*, en The Corcoran Gallery of Washington.
- \_ *American Sculpture of the Sixties*, en Los Angeles County Museum, 1967.
- \_ *New Aesthetic*, en The Washington Gallery of Modern Art, 1967.
- \_ *Minimalism X 4*, en el Whitney Museum of American Art, 1982.
- \_ *The Maximal Implications of The Minimal Line*, en The Edith C. Blum Art Institute, New York, 1985.
- \_ *Definitive Statements. American Art: 1964-66*, en The Department of Art, Brown University, New York, 1986.
- \_ *Minimalism*, en The Tate Gallery, London, 1989.
- \_ *The New Sculpture: 1965-75*, en el Whitney Museum of American Art, New York, 1990.
- \_ *Minimalism and Post-minimalism: Drawing Distinctions*, en The Hood Museum of Art, Hanover, 1990.

Entre los escultores más significativos encontramos:

1) Como precursores: David Smith, Anthony Caro y Tony Smith. Estos artistas no pueden ser considerados como minimalistas, pero su obra constituye un puente significativo entre la escultura del pasado y la nueva escultura.

2) Como minimalistas puros: Donald Judd, Robert Morris y Carl Andre.

3) Como figuras periféricas: Sol Lewitt, Dan Flavin, Ronald Bladen, Robert Murray, Robert Grovesnor y Keneth Snelson.

El Minimal, como principal movimiento escultórico de la segunda mitad de este siglo, cuenta con un sólido cuerpo de *escritos teóricos sobre arte y estética, elaborado por sus propios artistas*. La escultura minimalista ha preferido el trabajo conceptual y la reflexión intelectual, al trabajo manual. Convencidos de que la teoría, su teoría, no la podían dejar en manos de los críticos; Donald Judd, Robert Morris, Sol LeWitt o Robert Smithson \_artistas dotados de una sólida formación en historia y teoría del arte y también en filosofía\_ han reflexionado y publicado una buena cantidad de escritos con ideas novedosas sobre el espacio, la escala, la composición o la percepción; que han dotado a la escultura de un campo intelectual tan rico como inexistente hasta entonces.

Así, artículos de Donald Judd, como <<Specific Objects>>; de Robert Morris como <<Notes on Sculpture>>, publicados en la revista "Artforum" entre 1966 y 1969; los <<Paragraphs on Conceptual Art>> de Sol LeWitt, publicados también en "Artforum" en 1967; los escritos de Carl Andre sobre <<Form, Structure, Place>> o el tomo de <<Writings>> de Robert Smithson, publicado por su viuda Nancy Holt después de su muerte; conforman el corpus teórico más importante sobre este movimiento. Existen algunas explicaciones, sobre este fenómeno sin precedentes, de la contribución de los artistas a la literatura crítica. Unos apuntan a que se trata de la primera generación de artistas educados universitariamente y acostumbrados a expresar por escrito sus ideas. Otros, por el contrario, sugieren que primariamente los trabajos conceptuales requieren una explicación verbal, o bien, que los artistas se expresen a sí mismos porque su trabajo es inexpressivo.

De esta manera, los críticos, aunque al principio tuvieron dificultades en ocuparse del *nuevo arte* \_como amenudo fue llamado\_ poco a poco fueron familiarizándose con él. Entre los críticos americanos que escribieron sobre el



Minimal, Lucy Lippard fue la más receptiva y la que más apoyó el movimiento; Barbara Rose mantuvo una postura bastante abierta aunque más tarde expresó su desacuerdo con las vías materialistas del Minimalismo; Michael Fried y Clement Greenberg manifestaron desde el principio su desacuerdo con esta corriente acusándola de <<literalista y teatral>>.

## 7. II. MINIMAL Y OTROS MOVIMIENTOS.

El Minimal Art guarda cierto parentesco, aunque no dependencia, con ciertas figuras o movimientos del pasado:

1) Minimal-Dadaismo. Numeros autores han relacionado estos dos movimientos \_ G. Greenberg, B. Rose, R. Wollheim, H. Rosenberg...\_ y, en especial, al culto por el <<objeto encontrado>> de Marcel Duchamp. A este respecto, el Minimalismo tenía que ver con cómo los ready-mades desafiaban al prestigio que había tenido, dentro del pensamiento estético, la noción de trabajo como ingrediente esencial del arte. Al proponer una pila de urinario y un botellero como ejemplos de arte de ready-made, Duchamp había "minimizado" el papel que desempeña la mano del artista, así como el valor de la maestría artística. El Dadaismo asignó valor estético a objetos puramente funcionales por medio de una simple decisión mental, en lugar de mediante un ejercicio de destreza manual. Lo que quería demostrar Duchamp era que la creación artística podía basarse en términos distintos al ordenamiento, arbitrario y conforme al buen gusto, de las formas.

El Minimalismo, por su parte incorporó el módulo, con sus posibilidades de seriación como una malla extensible, al mismo fin. El módulo excluye cualquier ordenamiento formal arbitrario de las partes, mediante una manipulación guiada por el

gusto. Por otra parte, los minimalistas incorporaron a sus obras un proceso de fabricación industrial que excluía por completo la mano del artista o cualquier tipo de destreza manual.

Simón Marchán Fiz observa cierta ambigüedad en su relación con el Dadaísmo. Está de acuerdo con el empleo, por parte del Minimal, de <<objetos encontrados>> industriales; sin embargo, afirma:

"... creo que esta relación es muy ambigua y equívoca. El dadaísmo provocaba en el espectador una indignación ante la desmitificación del arte, mientras el minimalismo, como ha señalado H. Rosenberg, <<le convierte en un esteta>>. La contradicción no puede ser más irónica". (1)

2) *Minimal-Neoplasticismo*. Los minimalistas compartían con Mondrian la opinión de que la mente debía concebir plenamente la obra de arte antes de proceder a su ejecución. El arte era una fuerza mediante la cual la mente podía imponer su orden racional sobre las cosas, y desde luego no era, según los minimalistas, expresión de uno mismo.

3) *Minimal-Suprematismo*. Según Malevich, 1914, fue el año en el que apareció el cuadrado: el cual constituía el elemento suprematista básico, que no se encontraba nunca en la naturaleza. El Suprematismo, como arte fundamentalmente abstracto, rendía culto al racionalismo y a un modo de pensar matemático; al tiempo que sostenía una posición estética según la cual un objeto debería apuntar hacia una geometría inmediata y manifiesta. Se produjeron esculturas que poseían la claridad de modelos matemáticos y se atrajo la atención sobre las innovaciones de la moderna tecnología para incorporarlas a la conciencia artística. La escultura suprematista adoptó el cubo como transposición tridimensional del cuadrado, como base de sus experimentaciones volumétricas; mientras que el Minimalismo, por su parte, escogería también el cubo como elemento geométrico puro y base de toda percepción.

4) Minimal-Constructivismo. Su principal afinidad se centra en el interés por el mundo tecnológico que ambos movimientos profesaban. La directiva de Tatlin de cultivar <<el espacio real y los materiales reales>> habría de convertirse durante los años sesenta, en América, en la fuente o punto de partida de un nuevo tipo de escultura que tendría la especificidad y la fuerza de los mismos materiales, colores y espacio de la realidad; y que aplicaría la estética de la tecnología hasta un punto que ni el propio Tatlin se hubiera imaginado.

Sin embargo, en lo referente a las consideraciones sociales y culturales, ambos movimientos representan directrices radicalmente opuestas. Mientras que en la Rusia postrevolucionaria, el Constructivismo intentó participar en la transformación revolucionaria de la sociedad mediante proclamas políticas; en la América de los años sesenta, el Minimal Art se presenta como un <<way of art>>, (un tipo de arte), sin ninguna reivindicación o máxima política.

5) Minimal-Brancusi. Aunque en un principio las asociaciones entre este escultor y el Minimal puedan parecer extrañas; a raíz de un análisis de las mismas, se entiende su afinidad. Aparentemente, las formas libres de tipo curvo de Brancusi no guardan relación con las cajas, barras y ángulos rectos de los escultores minimalistas; los cuales renunciarán a toda expresión de las formas redondeadas.

Sus principales puntos en común se centran, primeramente, en su simplicidad formal, o más en concreto, en su completa uniformidad. Las obras de Brancusi se caracterizan por el empleo de volúmenes compactos y unitarios: ovoides. El Minimal empleará, por su parte, el cubo como unidad básica estructural.

Brancusi, ya en 1919, componía sus esculturas empleando diversos materiales: acero, bronce, madera, piedra, etc... Los minimalistas recurrirán a materiales procedentes del mundo industrial como el acero noble, la fibra de vidrio, plásticos...; que se elaboran mediante procedimientos técnicos precisos.

Además, Brancusi puede considerarse como el primer escultor que incorpora la base a la escultura, en fechas tan tempranas como los años veinte. El minimalista, por su lado, prescinde totalmente del empleo de la base emplazando sus esculturas directamente en el suelo o en la pared. Diferentes críticos han observado en el cubo minimalista un <<pedestal vacío para la realidad>>:

"El objeto minimalista, autoreferencial, encarna el mínimo objetual necesario para referenciar el exterior. No es que la escultura haya ido cayendo desde la virtualidad decimonónica del pedestal, hacia la realidad del espacio de la vida; sino que se va a ir convirtiendo en una especie de pedestal vacío para la propia realidad". (2)

Por último, Brancusi con su influyente obra "Columna sin fin" (L.24) puede considerarse pionero en el empleo de estructuras modulares y en el uso de una gran escala. Dicha obra se erige como superposición de módulos que, según el propio Brancusi, podrían prolongarse hasta el infinito. La escultura minimalista, y en concreto la obra de Judd, se basa en estructuras modulares que se ordenan mediante progresiones geométricas. El crítico Javier Maderuelo ha destacado la importancia de esta obra:

"Sin embargo en el minimalismo, como en la Columna Sin Fin de Brancusi, el concepto de dimensión escapa a lo mensurable, ya que el carácter repetitivo y modular de las estructuras que atraviesan, en muchos caso, el espacio como surgiendo de una de las paredes para desaparecer en la contraria, o atravesando de suelo a techo, sugieren que lo que se percibe es sólo el fragmento de una pieza mayor que continúa a través de las paredes o del techo". (3)

6) Minimal-Pop Art. Aunque aparentemente diferentes en el resultado formal, tanto el Minimal como el Pop hacen uso de una estética subyacente al mundo industrial; bien sea a través de la metáfora visual de artistas como Warhol o Lichtenstein; o bien, mediante el acabado metálico y el uso de materiales industriales de los minimalistas.

Los dos movimientos van en contra de que la obra de arte posea profundidad, intentando romper la distinción entre objeto artístico y no artístico. La estructura

lógica de las obras se explica a sí misma. Ambos buscan \_bien sea mediante la ironía en el caso del Pop, o con la frialdad en el Minimal\_ una visualidad inerte.

El empleo de la repetición y de la serialidad serán técnicas utilizadas en la realización de obras, tanto por artistas pop como por minimalistas.

### **7. III. CARACTERÍSTICAS DEL MINIMAL ART.**

Una vez analizada la relación del Minimal con otros movimientos del pasado y antes de pasar al análisis de sus características principales, es necesario destacar la actitud nihilista que ciertos críticos han querido ver en este movimiento como consecuencia de su rechazo o renuncia a ciertos elementos vigentes en la escultura hasta el momento.

Sin embargo, Gregory Battcock, en su ensayo "MINIMAL ART. A Critical Anthology" (MINIMAL ART. Una Antología Crítica), rebate abiertamente esta posición:

*"El Arte Minimal no es una negación del arte del pasado o un gesto nihilista. De hecho, debe ser entendido como que al no hacer nada uno puede, por el contrario, hacer un gesto completamente afirmativo; como que el artista minimalista está comprometido en una evaluación del presente y del pasado; y como que frecuentemente encuentra la estética presente y el comportamiento sociológico hipócritas y vacíos. Se podría objetar que esta actitud es meramente una racionalización de una forma de arte que no se involucra con nada, pero este no es el caso. El estilo Minimal es extremadamente complejo. El artista tiene que crear nuevas nociones de escala, espacio, contención, forma y objeto. Debe reconstruir la relación entre arte como objeto y entre objeto y hombre. Espacio negativo, cerramientos arquitectónicos, naturaleza y tecnología conciernen al artista minimal y, como tales, se convierten en algunas de las características del movimiento". (4)*

Arte de controversias, el Minimal ha revolucionado la historia de la escultura despojando a ésta de su carácter antropomórfico y de su dependencia a factores ajenos.

Al analizar las características del Minimal nos vamos a centrar en varios aspectos:

- 1) CUESTIONES DE PROCEDIMIENTO.
- 2) RELACIONES FORMALES INTERNAS.
- 3) RELACIONES FORMALES EXTERNAS.

### **7. III. I. CUESTIONES DE PROCEDIMIENTO: MATERIALES Y TÉCNICAS INDUSTRIALES, USO DEL COLOR Y ELIMINACIÓN DEL PEDESTAL.**

1) *El uso de materiales y técnicas industriales* se va a convertir en uno de los rasgos que más va a caracterizar a la escultura, a partir de los años sesenta. Este énfasis por ciertos materiales va a distinguir físicamente la obra de los minimalistas, de la de los escultores de otras tendencias.

El Minimal se interesó por la cualidades específicas intrínsecas y físicas de los materiales, por su capacidad de respuesta a la gravedad, por su resistencia a la presión y por su carácter biodegradable. Este interés no se sitúa sólo a nivel formal, sino que se refiere a su materialidad más concreta. Los escultores minimalistas han despreciado los materiales tradicionalmente asociados a la talla y al modelado de la escultura; como el mármol, la arcilla o el bronce, y han desarrollado su trabajo a partir de materiales relacionados con la industria y con los procedimientos por ella empleados.

Para Javier Maderuelo, y para otros críticos, aquí es donde reside el carácter arquitectónico que se ha atribuido frecuentemente al Minimal:

"Una de las opiniones más extendidas es que parte del carácter arquitectónico que tienen las esculturas del <<minimal art>> procede de la utilización de este tipo de materiales y de los procedimientos constructivos empleados". (5)

Así, entre la variedad de materiales utilizados, destacan: la madera que puede ser encontrada en una gran variedad de formas (formica, contrachapado,..); el metal (hierro galvanizado, acero laminado en frío, cobre...), que se puede adquirir en barras, lingotes, láminas, alambres,..; los plásticos con una variedad interminable, creada inicialmente para propósitos industriales (poliester, epoxy, acrílico, silicona, vinilo, polietileno, poliuretano,...), que pueden teñirse con colores transparentes u opacos.

Por lo que respecta a las técnicas empleadas; el metal es susceptible de ser doblado, cortado, soldado; mientras que los plásticos, en principio empleados por sus posibilidades estructurales y su poco peso, pueden ser termoformados (calentando el material y depositándolo sobre el molde del que queremos obtener la pieza) y formado al vacío (mediante un compresor que, al hacer vacío, extrae todo el aire que haya podido quedar al depositar el plástico caliente sobre el molde; reproduciendo éste perfectanente). Todos estos procesos exigen una maquinaria altamente sofisticada y muy cara, al tiempo que demanda una mano de obra especializada: cerrajeros, soldadores, carpinteros, instaladores,...

Como resultado, la frialdad obtenida con estos materiales y los procedimientos constructivos con los que se fabrica la escultura; confiere a las mismas el distanciamiento y el anonimato que reclamaban sus autores.

2) Uso del color. Excepto algunos casos, los escultores contemporáneos, desde Rodin a Moore, han tenido cuidado en mantener la natural belleza del material, en lugar de distinguirlo mediante una policromía. Si se debería o no considerar los

materiales tradicionales \_mármol, bronce y madera\_ como inherentemente coloreados, ha sido un tema ampliamente debatido por los críticos en la escultura moderna. La respuesta de la crítica norteamericana Lucy Lippard, a este respecto, es digna de consideración:

"Naturalmente materiales tradicionales coloreados como la madera, el bronce, el mármol o la piedra; sin importar el grado de color que puedan poseer, no producirían una escultura coloreada en sentido estricto; en parte por su aceptación y su consecuente bajo nivel de visibilidad, pero principalmente porque otras características de estos materiales, tales como el grano, la reflectividad, la superficie o la textura, son problemáticamente más importantes que su color. Así, una escultura pintada en gris está más <<coloreada>> que una escultura de piedra gris". (6)

Como consecuencia, <<el color>> en escultura resulta, tanto de la aplicación directa de pintura como, del uso de materiales inherentemente coloreados, como plexiglás o resina de poliéster.

Con el Minimalismo, la escultura conoce una explosión colorística hasta entonces inexistente. Algunos críticos han visto este fenómeno como consecuencia de la formación pictórica de muchos de sus miembros. Así, el trabajo de Judd, Morris, McCracken y LeWitt evolucionó de la pintura sobre lienzo a construcciones coloreadas. Flavin también había sido pintor antes de dedicarse a la escultura. En cambio, André y Truitt siempre fueron escultores.

Julia M. Bush, en su libro "A Decade of Sculpture: The 1960s" (Una Década de Escultura: Los Sesenta), distingue varios usos del color: (7)

\_ *Color como elemento formal.* El color, al igual que la forma, se convierte en un sólido elemento que hace referencia a sí mismo. Estos trabajos se crean a partir de grandes masas y planos coloreados, este es el caso de las "tablas tridimensionales" de McCracken que han sido vistas como vehículos o containers para el color.

\_ *Color como elemento unificador.* Estas construcciones son creadas a partir de la combinación de diferentes objetos y componentes que posteriormente se pintan



con un mismo color, unificando así los elementos dispares. El caso más patente de este uso del color sería el del escultor británico Anthony Caro (L.2) que integra perfectamente color y estructura, unificando el conjunto a través de colores planos (rojos, negros, amarillos...). Los minimalistas <<puros>>, como Judd o Andre, no hacen uso de esta función del color ya que las formas por ellos empleadas son eminentemente simples y sin partes desintegradas.

\_ *Color como medio de superficie.* Empleado de esta manera tiene la capacidad de neutralizar el material en el cual se trabaja. Esculturas de Tony Smith o de Caro utilizan el color de este modo haciendo que el hierro, el acero y el bronce parezcan iguales.

\_ *Color como factor intrínseco al material.* Esta función del color ha sido ampliamente empleada por la escultura minimalista desde el momento en que las resinas, poliuretanos, vinilos...; pueden ser teñidos antes de obtener su forma definitiva. Aquí, el color es literalmente inseparable de la forma. Larry Bell utiliza un proceso de anodización, a través del cual, el color es electrónicamente fusionado al metal.

\_ *Color como elemento para distinguir o enfatizar la forma.* Es el resultado del empleo de colores neutros (blanco, gris, negro), en el caso de enfatización de la forma; o de distintos colores, en el caso de buscar su distinción. Para LeWitt (L.8) el color blanco, según él explica, "es el mejor porque muestra todos los planos más claramente". (8)

Por el contrario, para Judd (L.6), un solo color siempre identificaba una forma, elemento o superficie; mientras que la división de una superficie por el empleo de dos colores rompía la unidad del objeto y fracturaba la forma.

3) *Eliminación del pedestal.* Antes de 1960, la escultura había iniciado una fase de <<desvanecimiento de la base>> con las primeras vanguardias; si bien, éstas lo que hicieron fue preparar el camino para su completa eliminación con el Minimal Art.

De acuerdo con Jack Burnham, que dedica un capítulo a este fenómeno en su libro "Beyond Modern Sculpture" (Más allá de la Escultura Moderna), las funciones de la base son, primariamente, soportar, distanciar y dignificar; al tiempo que aíslan el trabajo que hay sobre ellas. La fisicidad del pedestal eleva la escultura, que se convierte en una cosa aparte; no compartiendo, por tanto, el espacio del espectador sino creando su propio espacio; amenudo delimitado por la forma de la base. La base enfatiza el status irreal del objeto que soporta. La escultura antropomórfica siempre posee una base y se orienta respecto a ella, adquiriendo un carácter conmemorativo:

"Dado que funcionan así en relación con la lógica de la representación y la señalización, las esculturas son normalmente figurativas y verticales, y sus pedestales forman una parte importante de la escultura, puesto que son mediadores entre el emplazamiento verdadero y el signo representacional". (9)

Para Rosalind Krauss, el declive de la escultura producido en la modernidad, comenzó a finales del siglo XIX, con el desvanecimiento de la lógica del monumento cayendo, en lo que la crítica norteamericana ha denominado, como su condición negativa:

"... con estos dos proyectos escultóricos, (Las puertas del Infierno y la estatua de Balzac, ambas obras de Rodin), cruzamos el umbral de la lógica del monumento y entramos en el espacio de lo que podríamos llamar su condición negativa... una especie de falta de sitio o carencia de hogar, una pérdida absoluta de lugar, lo cual es tanto como decir que entramos en el modernismo, puesto que es el periodo modernista de producción escultórica el que opera en relación con esta pérdida de lugar, produciendo el monumento como abstracción, el monumento como puro señalizador o base, funcionalmente desplazado y en gran manera autorreferencial". (10)

Burnham traza el proceso de eliminación de la base a través de la Historia de la Escultura Moderna. Rodin, a finales del XIX, comenzó este proceso al emplazar "Los Burgueses de Calais" directamente en el suelo. Brancusi, mediante la incorporación

del pedestal a la escultura, da un gran paso adelante. En su ya aludida "Columna sin fin" la escultura es todo base.

"A través de su fetichización de la base, la escultura se dirige hacia abajo para absorber el pedestal en sí misma y lejos del lugar verdadero. Y a través de la representación de sus propios materiales o el proceso de su construcción, la escultura muestra su propia autonomía". (11)

El Constructivismo, con su escultura no antropomórfica, comienza a prescindir del pedestal en alguna de sus obras. Pero sin duda, el artista que ha sido considerado como el primer escultor contemporáneo en emplazar la escultura directamente en el suelo ha sido Anthony Caro.

"Caro usa el suelo como un <<elemento activo>> de la escultura. El suelo equivale al lienzo en pintura, y las partes de una escultura son como los elementos en un lienzo. Aún más lejos, Caro articula los espacios en el suelo como formas".(12)

La escultura moderna, al no tener que conmemorar algo concreto en un lugar específico, es realizada sin tener en cuenta un asentamiento particular, pudiéndose instalar en cualquier sitio y convirtiéndose en un <<arte nómada>>.

"La escultura pasa a ser un arte sin raíces y, por tanto, sin necesidad de pedestal". (13)

La cualidad de objeto que poseen las esculturas del Minimal Art es reforzada por el hecho de que no contienen peana y sus autores requieren que sean simplemente depositadas sobre el suelo. Las obras de Judd o Morris, al utilizar el cubo como unidad estructural, poseen el aspecto de bases en sí mismas y como ya hemos aludido anteriormente de "pedestal vacío para la realidad". (14)

Pero sin duda, el escultor que más ha extremado este problema en su obra, ha sido *Carl Andre*. Muy interesado por el problema de la ausencia de soporte en la escultura de Brancusi, en seguida, comprendió que la mejor manera de acabar con el

problema del pedestal era renunciar a que la obra escultórica continuara siendo un elemento vertical. Así, comenzó a hacer una serie de obras caracterizadas por su componente plano (L.7). Andre quería llevar la <<Columna sin fin>> de Brancusi, del cielo al suelo.

### 7. III. II. RELACIONES FORMALES INTERNAS: ECONOMÍA FORMAL, ARTE SISTEMÁTICO, GESTALT Y PÉRDIDA DE CENTRO.

1) *Economía formal: el cubo.* A principios del presente siglo, la pintura dió un giro radical al descubrir un espacio representativo, no euclidiano, a través del Cubismo. Sin embargo, la escultura siguió anclada al antropomorfismo que, desde la Antigüedad, caracterizaba su mundo formal. La escultura parecía incapaz de afrontar una ruptura radical con su pasado, persistiendo en la representación más o menos estilizada de la figura humana.

El rechazo del antropomorfismo en la escultura no se generalizó hasta finales de los años cincuenta, cuando algunos escultores, que habían seguido los pasos de la pintura abstracta, comenzaron a buscar modelos alejados de la imagen del cuerpo humano. La escultura necesitaba modelos tridimensionales que, al negar la figuración, fueran netamente abstractos; que hubieran roto toda referencia a la realidad física y que fueran modelos de carácter matemático sin referencia alguna a ningún tipo de acontecimiento vital.

Las figuras geométricas, cuanto más simples sean, mejor se corresponden al orden ideal de las ideas de carácter matemático:

"Su propia naturaleza inmaterial, su posibilidad de ser pensadas sin tener que asignarles ningún material ni ninguna escala determinada \_un cubo es un conjunto de aristas

virtuales\_ consiguen que nuestro cerebro no les asigne ninguna función representativa o, mejor dicho, les asigne la función de representar precisamente ese mundo matemático inmaterial, ese orden superior a la materia". (15)

Esto constituye la razón de su definitivo alejamiento del antropomorfismo y de la ilusión; siendo una de las características más evidentes del Minimal, su determinante carácter geométrico, que los propios artistas han dado en llamar <<geometría primaria>>. Esta geometría parte de figuras simples y elementales, y en concreto del cuadrado; ya que el empleo de figuras relacionadas con la circunferencia \_círculo, cilindro, esfera\_ no son habitualmente utilizadas.

De esta manera, según afirma Suzi Gablik, los mimimalistas introdujeron el <<cubo epistemológico>>, el cual:

"Se erguía como un compromiso de claridad, rigor conceptual, literalidad y simplicidad. Querían desviar el arte hacia un curso alternativo de metodologías más precisas, mensurables y sistemáticas. Conjugando el cubo al infinito, transmitieron una impresión de equilibrio perfecto y produjeron una simetría plástica que nunca se desvía de su propio campo rígidamente tramado \_siendo, la monotonía de las unidades determinadas conforme a módulos, en cierto sentido, el polo opuesto de la libertad; como las estrellas que siguen su curso\_". (16)

Mientras que, para Jean Francois Pirson:

"El cubo es, ante todo, una idea matemática, un cuerpo geométrico, una de las formas más cerradas, un arquetipo del espacio cartesiano y del mundo material, y un signo de la actual función de habitar". (17)

Y también, según H. J. Albrecht:

"Uno de los objetos de ensayo preferidos por los psicólogos de la percepción es el cubo porque con su ayuda se puede comprobar de forma óptima las discrepancias existentes entre la imagen de la representación y la impresión espontánea. Por esta razón es comprensible que se haya impuesto la concepción de la naturaleza mínima del cubo". (18)

El cubo, como unidad básica estructural, puede ser estudiado con un carácter completo, es decir, con sus seis caras; o bien, se le puede despojar de una de ellas, haciendo visible su interior; o, por el contrario, ser empleado como unidad reticular. Como vemos, el cubo posee múltiples posibilidades, la mayoría de las cuales fueron realizadas por los artistas minimalistas.

Pero esta obsesión por las posibilidades espaciales del cubo no era nueva, el trabajo en solitario de *Jorge Oteiza*, que culminaría entre 1958 y 1959, se había caracterizado por el estudio sistemático de este elemento. El escultor vasco, con sus series tituladas <<Cajas vacías>> (L.1) y <<Desocupación del cubo>>, permaneció totalmente en el olvido y no tuvo ninguna repercusión internacional. Oteiza, que por supuesto no puede ser considerado como minimalista, agotaba las posibilidades del cubo, llegando a la conclusión de un rotundo vacío, ocho años antes de que lo hicieran los minimalistas.

*Tony Smith*, en 1962, presentó su <<Caja negra>>, un cubo de un metro y ochenta y tres centímetros, cerrado en todos sus lados. Otros artistas, como *Judd*, descubren algunas de sus caras y, desde ciertas posiciones, es posible acceder a su espacio interior. En otros casos, como en el de *Sol LeWitt*, el cubo es una simple insinuación de sus aristas, o bien, se convierte en un enrejado que divide regularmente el espacio interior, evidenciando su volumen. *Carl Andre*, por otra parte, en su intento por considerar la escultura absolutamente plana, reduce el problema del cubo a las dos dimensiones; emplazándolo en el suelo sin apenas espesor.

En general, las figuras geométricas, como criterio de economía formal, explican el recurso de R. Morris, Blanden, Grovesnor, T. Smith y otros; a los poliedros más simples, en especial a los regulares, como los cubos y pirámides, o a los poliedros irregulares simples, como planos inclinados, pirámides truncadas, etc...;

mientras descartan los más complicados, debido a que debilitan el conjunto y tienden a la división en partes. T. Smith ha acudido a tetraedros, octoedros y cánones formales de la cristalografía. Otro grupo, como C. Andre, D. Judd o Sol LeWitt, se interesan por formas unitarias repetidas o por sistemas modulares. Pero, como muy acertadamente decía Robert Morris:

"Simplicidad de forma no implica necesariamente simplicidad de experiencia". (19)

## 2) *Arte sistemático=repetición, serialidad y modulación.*

La expresión "Arte sistemático" fue concebida por el crítico de arte Lawrence Alloway, en 1966, para designar una serie de trabajos minimalistas reunidos en el Guggenheim Museum de New York. Artistas de los sesenta, han enfatizado la diferencia entre lo que era "lógico" y lo "racional", en los procedimientos artísticos. Sol LeWitt describe esta diferencia:

"En una cosa lógica, cada parte depende de la anterior. Se continúa en una cierta secuencia como parte de la lógica. Pero, una cosa racional implica tomar una decisión cada vez... Tienes que pensar sobre ello. En una secuencia lógica, tu no piensas. Es una forma de no-pensamiento. Es irracional". (20)

LeWitt considera el Arte Minimal como un arte racional, que es, ante todo, pensado. En este sentido difiere de Judd, el cual, considera su parte lógica. El pensamiento lógico para un artista es metódico y mecánico. En cierta manera, el pensamiento sistemático, al igual que el lógico, ha sido considerado como antítesis del pensamiento artístico. Los sistemas se caracterizan por su regularidad, la cual se consigue mediante un orden y una repetición en su ejecución. Los minimalistas son, ante todo, metódicos.

### *El arte sistemático puede ser modular o serial:*

a) Una composición modular describe una organización de unidades intercambiables llamadas módulos. Según Marchán Fiz:

"El módulo es un sistema de repetición con carácter metódico. Las partes individuales no son relevantes en su lógica". (21)

El sistema modular está basado en la repetición de una unidad standard. Esta unidad, no varía en forma, pero puede variar en el modo en que los sistemas son compuestos. J. M. Bush ha destacado tres operaciones en la ejecución de estos sistemas modulares: (22)

1) Determinación de las divisiones internas del trabajo, es decir, si el proceso predeterminado es numérico o por el contrario sistemático (permutación, progresión, rotación inversión).

2) Ordenación de los elementos, operación que precede a la ejecución.

3) Ejecución del trabajo, fase fundamentalmente parsimoniosa y sistemáticamente exhaustiva.

Cuanto más neutral sea el módulo más contribuirá a una estructura unificada. En sus análisis sobre la composición modular, LeWitt ha dicho:

"Es mejor que la unidad básica sea deliberadamente desinteresante, de esta manera, puede ser más sencillo que se convierta en una parte intrínseca de un trabajo completo. El uso de formas básicas complejas únicamente disturba la unidad del conjunto". (23)

Cada artista minimalista, que emplea una composición modular, posee un módulo que lo caracteriza: las baldosas cuadradas de Andre, los cubos abiertos de LeWitt, el tetraedro y el octaedro de Tony Smith, etc...

Además, las unidades standarizadas y fabricadas que se encuentran en el mercado juegan un importante factor al determinar una estructura modular. Rosalind Krauss ha señalado que:

"La producción en masa asegura que cada objeto tendrá idéntico tamaño y forma, permitiendo relaciones no jerárquicas entre ellos". (24)



*Andre trabaja con un sistema modular, usando del modo más apropiado objetos comerciales como baldosines, ladrillos, etc... Su nota más característica es la rigidez, densidad, opacidad, unidad y forma geométrica; que invade sus composiciones. Una y sólo una clase de objeto es utilizada en cada trabajo. Las piezas individuales son específicamente concebidas para las condiciones del lugar en el cual serán emplazadas. La distribución de las unidades se realiza conforme a una cuadrícula ortogonal. El medio de cohesión de las piezas es su propio peso, su gravedad; especialmente manifestada en sus famosas composiciones horizontales a modo de hileras o "alfombras".*

*Tony Smith, mediante el uso del tetraedro y del octaedro, consigue una estructura más geométrica del espacio; creando una especie de red cristalina, más que rectilínea, del mismo. Chandler ha descrito el método de Smith, de la siguiente manera:*

"Algunas de las piezas de Smith son tan simétricas que pueden reproducirse a sí mismas por rotación. Basadas en una continua red espacial, generada por la rotación de los módulos básicos, estas estructuras pueden ser vistas como agujeros perforados en un espacio sólido construido a base de estos módulos." (25)

El resultado de algunas de las piezas de Smith es un enrejado espacial. Al igual que las piezas de Andre, cualquier elemento puede ser cambiado por otro sin que altere el conjunto, debido a la similitud morfológica de los módulos.

b) Otro tipo de ordenación del arte sistemático es la composición serial, la cual se basa en una sucesión de términos o en una agrupación de elementos secuencialmente ordenados, donde cada uno deriva del anterior o de los elementos precedentes por un factor constante. Las composiciones seriales pueden ser progresiones, permutaciones, rotaciones e inversiones.

Las progresiones constituyen una serie de elementos en la cual cada tres términos consecutivos forman una proporción continua. Puede ser progresión

aritmética, cuando cada dos términos consecutivos se diferencian en una misma cantidad, bien mediante adición (progresión aritmética ascendente) 1,3,5,7,9,...; o mediante sustracción (progresión aritmética descendente) 9,7,5,3,...; o bien, progresión geométrica, cuando cada dos términos consecutivos dan un mismo cociente o se derivan de la multiplicación por un factor constante, 2,8,32,128...

La extensión lineal de una progresión implica que puede ser efectuada hasta el infinito. Por tanto, limitar el número de unidades en una progresión parece ser una decisión puramente estética.

Las permutaciones consisten en la exposición de algunos términos de la suma total de mutaciones o cambios posibles, en una distribución que sea factible dentro de un grupo de elementos. El desarrollo de una permutación es, por tanto, finito.

Las rotaciones están relacionadas con un giro o sucesión axial dentro de una serie.

Las inversiones consisten, como su propio nombre indica, en invertir las posiciones (arriba, abajo, derecha, izquierda) de los distintos elementos dentro de un conjunto.

*Donald Judd y Dan Flavin son ejemplos de progresiones aritméticas, LeWitt es un claro exponente de permutaciones. En sus obras trata de agotar las posibilidades de desarrollo de un cuadrado situado en el espacio de tres dimensiones. Como ejemplo de rotación ya hemos visto las estructuras generadas a partir del octaedro de Tony Smith y como inversión tenemos la obra de Morris, constituida por tres ángulos en forma de L uno de los cuales está de pie, el otro tumbado y el último invertido (L.4).*

Sin embargo, a pesar del extenso uso de la geometría que hacen los minimalistas: su pretensión no es crear simplemente una obra "geométrica", sino que estas obras, al estar conformadas por una geometría excesivamente simple, fueran,

desde el punto de vista formal, entendidas inmediatamente. Para ello recurren a las teorías de la buena forma enunciadas por los psicólogos de la Gestalt.

### 3) Percepción del conjunto: GESTALT.

"Las partes individuales de un sistema no son en sí mismas importantes sino solamente son relevantes en la forma en que son usadas dentro de la cerrada lógica del conjunto". (26)

Esta cita de Mel Bochner \_artista conceptual\_ ilustra la importancia que la percepción del conjunto tiene en la escultura minimalista. Las obras minimal personifican estados de máximo orden con los mínimos medios o complejidad de elementos. El Arte Mínimo niega el carácter relacional y afirma los valores del todo como algo indivisible. El minimalista está más interesado en la totalidad de la obra que en las relaciones entre las partes singulares o el ordenamiento compositivo.

Esta <<renuncia>> explica el empleo preferente de formas primarias que no pueden disolverse en partes ni instaurar relaciones mutuas, sino que constituyen un conjunto indivisible.

Las formas reductivas de este trabajo remiten a las teorías de la percepción en la Psicología de la Gestalt. De acuerdo con la Teoría Gestáltica, las formas son percibidas mediante su organización en conjuntos o en un todo. Conceptos como cubicidad, ortogonalidad, etc.; previamente pensados para ser generales o abstractos, son considerados como los primeros datos de percepción. Desde que la visión procede de lo general a lo particular, los rasgos estructurales, en su globalidad, son una experiencia directa y más elemental que la percepción de detalles específicos; constituyendo lo que los psicólogos de la percepción denominan una <<buena gestalt>>.

La totalidad de las gestalts o las formas unitarias y sencillas que los minimalistas emplean pueden ser aprendidas inmediatamente, de un solo vistazo. Los

volúmenes simples crean poderosas sensaciones de gestalt, ya que sus partes se hallan tan unificadas que ofrecen una resistencia total a cualquier percepción aislada.

Robert Morris, en sus <<Notes on Sculpture>>, considera los distintos tipos de poliedros y las gestalts por ellos producidas:

"En los poliedros simples regulares como cubos y pirámides, uno no necesita moverse alrededor del objeto para tener un sentido del conjunto, la gestalt, ocurre. Uno mira e inmediatamente <<cree>> que el patrón que posee en su mente se corresponde con el hecho existencial del objeto. Creer, en este sentido, es tanto un tipo de confianza en una extensión espacial como una visualización de esta extensión... La naturaleza más específica de esta creencia y cómo se forma, involucra teorías perceptuales como <<constancia de forma>>, <<tendencia a la simplicidad>>, pistas cinestésicas, rasgos en la memoria y rasgos fisiológicos; que nos recuerdan la naturaleza del paralelismo en la visión binocular y la estructura de la retina y el cerebro...

Poliedros simples irregulares tales como vigas, planos inclinados, pirámides truncadas; son relativamente más fáciles de visualizar y sentir como conjunto. El hecho de que algunos sean menos familiares que las formas geométricas regulares no afecta la formación de una gestalt. Al contrario, la irregularidad se convierte en particular cualidad.

Poliedros complejos irregulares (por ejemplo, la formación de cristal) si son lo suficientemente complejos e irregulares, pueden frustrar la visualización casi completamente, en cuyo caso es difícil mantener la experiencia de uno como gestalt. Los poliedros complejos irregulares permiten la divisibilidad de partes de manera que crean débiles gestalts". (27)

Varios principios van a caracterizar la construcción de estas gestalts: la fabricación industrial, donde ninguna costura, junta o canto en los objetos sirve como punto de partida para una división perceptual; la utilización de una pintura neutra y uniforme, que sustrae al objeto del sello o la impronta del trabajo manual; el título de las obras que libera al objeto de cualquier ligazón concreta, la mayoría de las obras serán <<Untitled>> (Sin título) y, por último, las dimensiones del objeto y la noción de escala que de ello se deriva.

4) *Pérdida de centro*. No es nueva la idea de que todos los artistas han pretendido siempre que su obra logre ser el centro de atención del espectador. Los recursos empleados para tal fin son numerosos: proporcionar a la obra una escala y una gestalt adecuada; dotar a la escultura de un carácter centralizador, de un potente centro que, como un imán, atraiga las miradas del espectador; utilización de un orden concéntrico de los elementos; confluencia de ejes; uso de simetrías; etc..

Si contemplamos una estatua antropomórfica, la escultura atrae hacia sí todas las miradas. Ella es el centro, ya que posee un eje evidente que actúa, psicológicamente, como centro. La percepción que poseemos de este tipo de estatuas es global ya que nuestra mirada abarca la obra en su totalidad, mediante cortos desplazamientos de la vista. Maderuelo hace referencia a esta problemática al diferenciar el tipo de percepción que utilizamos para una obra de este tipo y para la arquitectura:

"En la escultura, nuestra atención se centra en un objeto que está fuera de nosotros, mientras que en la arquitectura nuestra atención se descentra hacia el espacio que nos rodea, hacia el espacio que la arquitectura genera y ordena. En la contemplación del espacio arquitectónico nosotros somos el centro, mientras que en la contemplación de una estatua el centro es la estatua". (28)

Uno de los problemas más interesantes abordados por la escultura ha sido el de conseguir perder su carácter de centralidad. Este cambio comenzó con una fascinación por lo oblicuo, lo descentrado, lo achatado, lo alargado. Los antecedentes más inmediatos los encontramos en la obra de escultores como Rodin o Brancusi, quienes reubicaron el punto de origen del significado del cuerpo como un acto de descentralización, que incluía la atención del espacio en el que se sitúa el cuerpo. La escultura actual ha continuado este proyecto de descentralización a través de un vocabulario formal radicalmente abstracto.

Para Rosalind Krauss, la historia de la escultura siempre se ha basado en la importancia del espacio interior de las formas:

"La importancia simbólica de un espacio interior, central, del que se deriva la energía de la materia viviente, a partir del que se desarrolla su organización, como lo hacen los anillos concéntricos que anualmente se construyen hacia afuera desde el corazón de los troncos de los árboles, ha jugado un papel crucial en la escultura moderna". (29)

En una primera fase de este proceso ha habido escultores que han prescindido del centro físico de la obra, perforándolo, mediante un vacío que evidencia un nuevo centro psicológico. Este punto vacío de materia era el punto principal de la escultura, del cual emanaba la energía de esa materia que, en las esculturas abstractas, se pretendía evidenciar. En obras de carácter figurativo, como las maternidades de *Henry Moore*, la condición simbólica de este vacío como fuente energética es aún mayor. El contorno de todas estas esculturas es aún tan claro y preciso que, aunque su centro este perforado y la visión del espectador atravesase la materialidad de la escultura; los elementos ausentes son mecánicamente reclamados por los presentes.

El concepto de pérdida de centro y, su consecuente, negación de unidad; no es desarrollado plenamente hasta el Minimal. Los minimalistas se plantean el desafío de la descentralización de la escultura. La idea de <<necesidad interior>> presente en toda la escultura anterior, y muy particularmente en la que expresa las cualidades materiales de la obra; es negada por los minimalistas, quienes descargan de importancia el interior de las formas y se separan de la tradición del monolito. Los escultores minimalistas, tanto por los materiales elegidos como por la manera de utilizarlos, niegan la interioridad de la forma escultórica y repudian este interior como fuente de sus significados. Muchas obras de este periodo sitúan al espectador en el centro para que la obra se desarrolle a su alrededor.

Pero la ausencia de centro no se agota con la evidencia de que a una obra escultórica le falte materia en el punto en que geométricamente, con respecto a sus contornos, se encuentre el centro; o en el hecho de que la obra se desarrolle en la periferia del espectador envolviéndole, sino que se encuentra implícito en las características del propio contorno, en los límites reales de muchas obras minimalistas,

en las que el carácter repetitivo y modular de su estructura permite distintas disposiciones según el lugar de exposición, con lo que el contorno y, por lo tanto, su centro no queda fijado hasta que la obra se instala en un lugar determinado; lo que supone que, tanto en su génesis de creación como en la construcción de sus elementos, no está presente la idea de centro.

### **7. III. III. RELACIONES FORMALES EXTERNAS: GRAN ESCALA, CUALIDAD DE PRESENCIA Y EXPERIENCIA DEL ESPECTADOR.**

1) *Gran escala*. La pretensión de recuperar, a partir de los años sesenta, el carácter monumental por parte de ciertas corrientes escultóricas; ha tenido como consecuencia la posibilidad de intentar superar la cualidad objetual de la escultura y la definitiva separación de ésta respecto a la pintura y a la arquitectura. Esta nueva situación supone la creación de un marco diferente para la escultura.

La tendencia de los artistas Pop a engrandecer y exagerar imágenes comerciales es paralela a la atención de los minimalistas a corregir la escala. La escala, al igual que el concepto de presencia (que analizaremos en el siguiente apartado), no pueden ser <<medidas>> empíricamente, sino que se <<sienten>> y se <<experimentan>>.

Barbara Hepworth señaló lo siguiente respecto a la noción de escala:

"Sólo puede ser percibida de una manera intuitiva porque es enteramente una cualidad del pensamiento y de la visión". (30)

Aunque existen una serie de bases físicas en la comprensión de la escala, como puede ser el tamaño y la proporción, es la experiencia del espectador lo que determina la escala.

Lucy Lippard, en su artículo "Escalation in Washington" \_Escala en Washington\_ afirma que la escala se siente y, en concreto, que es experimentada como un cierto <<sentido del lugar>>. Añade que, la escala, demasiado amenudo, es considerada como sinónimo de gran tamaño:

"De hecho, la escala tiene que ver con la proporción y con el gran tamaño, pero en escultura puede ser inconstante, un factor relativo más que una cualidad fija, dependiendo no sólo de sus proporciones internas, sino de aquellas del espacio en el cual está emplazado y de la distancia desde la cual es vista". (31)

La mayoría de las discusiones relacionadas con la problemática de la escala, coinciden en considerarla como una experiencia fundamentalmente óptica:

"La escala se siente y no puede ser transmitida ni por reproducciones fotográficas ni por descripción. El sentido de escala del escultor es particularmente comunicado como un <<sentido de lugar>>. Esto puede significar, simplemente, que un trabajo es lo suficientemente fuerte como para dominar su espacio o ambiente, o que el trabajo se distancia del espectador y hace de éste simplemente una audiencia". (32)

El espectador es más probable que juzgue la escala de una escultura atendiendo a factores externos, esto es, a la relación en cómo su cuerpo se refiere al objeto. Pero, también existe una escala interna de la escultura, como bien ha señalado Coplitt:

"La escala interna se calibra por las relaciones de los elementos individuales, tales como figura-fondo, módulo-módulo. A menos y mayores partes, más grande será la escala". (33)

La escala interna es referida principalmete al sentido de proporción, la cual, como fenómeno relacional, se deriva de los tamaños comparativos de los elementos constituyentes. Cuando las partes de una escultura son idénticas, la proporción es



irrelevante y la escala se convierte en el resultado del número de elementos y del tamaño del objeto.

Por el contrario, la escala externa relaciona el tamaño del objeto, el del espectador y el del ambiente. La escala externa remite, por tanto a nuestro propio cuerpo.

"Nuestro directo entendimiento de la escala está basado en las relaciones percibidas de diferentes tamaños de nuestro propio cuerpo (tanto del conjunto del cuerpo físico, como de las relaciones entre las partes como dedos, manos, brazos y cuerpo)". (34)

Robert Morris también hace referencia a la idea de escala en relación al cuerpo:

"La idea de escala es el resultado de la comparación establecida entre la constante que es la talla de nuestro cuerpo y el objeto, el espacio situado entre el sujeto y el objeto juega un papel importante en esta comparación. En ese sentido, el espacio no existe para los objetos más pequeños que el cuerpo humano. Un objeto más grande incorpora más espacio a su alrededor que un objeto más pequeño, haciéndose así necesario guardar una cierta distancia con relación a un objeto grande, para lograr una visión de conjunto dentro de su campo de contemplación. Cuanto más pequeño es un objeto y más se aproxima, se sitúa con respecto al espectador en un campo espacial más limitado. Esa distancia más grande del objeto en relación con nuestro cuerpo, necesaria para poder contemplarlo, es lo que le confiere su carácter no-personal (público)". (35)

Toda escultura, como poseedora de una escala puede ser vista como íntima, monumental o ambiental. La escala íntima se atribuye a un objeto cuyo tamaño disminuye en relación a uno mismo. La escala monumental se produce cuando el tamaño del objeto supera el del propio cuerpo y dicho objeto actúa en relación al tamaño de la galería o del exterior donde se ubica. Y, por último, la escala ambiental incluye trabajos que no pueden ser referidos a la escala humana, pues al ser lo suficientemente grandes o pequeños no pueden confundirse con la imagen humana a los ojos del espectador.

Las esculturas mínimas no se sitúan ni en la escala íntima, ni en la monumental, ni en la ambiental. La mayoría de las obras están a caballo entre dos, de estas tres, escalas aproximándose más a la ambiental. *Tony Smith*, por ejemplo, deseaba hacer una escultura cuya escala fuera mayor que la de los objetos, superando así esa escala íntima del objeto que convierte a la escultura en una pieza transportable, en un ornamento para uso privado. Pero tampoco, deseaba utilizar una escala monumental, usurpando el tamaño de las obras arquitectónicas. En una entrevista, cuando le preguntaron sobre el tamaño de su cubo <<Die>>, de un metro y ochenta y tres centímetros, diría:

"P: ¿Por qué no lo hiciste más grande de forma que se alzara sobre el espectador?

R: No estaba haciendo un monumento.

P: Entonces, ¿Por qué no lo hiciste más pequeño de manera que el espectador pudiera verlo desde arriba?

R: No estaba haciendo un objeto." (36)

Es evidente que el propósito de Smith era hacer su "Cubo" a escala humana. Para *Carl André*, el problema de la escala también es importante:

"En escultura, hay una relación muy concreta entre el tamaño de uno como persona o volumen y el volumen de una pieza escultórica... Y estamos absolutamente condicionados por el tamaño de nuestros cuerpos y por nuestra pretensión de medir las cosas, especialmente las cosas materiales del mundo, respecto a nuestro propio cuerpo". (37)

*LeWitt* elegiría un camino intermedio:

"Si el objeto fuera hecho gigante entonces el tamaño por sí sólo sería tan importante que la idea se perdería. También, si fuera demasiado pequeño sería insignificante". (38)

Otros escultores minimalistas elegirían una escala más ambiental, como demuestra la exposición desarrollada en The Corcoran Gallery de Washington titulada <<Scala as content>> \_Escala como contenido\_. *Ronald Bladen* construyó su gigantesca "The X", anclada de derecha a izquierda, de arriba a abajo en el hall de la

galería; que invade literalmente el espacio de ésta, sobrepasando la escala del monumento. La otra obra presentada, "Smoke" de *Tony Smith*, se extiende como una estructura cristalina, mutilateralmente simétrica, en todas direcciones devorando el espacio que le rodea: Interior-Exterior, Sólido-Vacío adquieren igual importancia.

La escultura minimalista da un giro radical a la idea de escala hasta entonces existente, superando el carácter de mero monumento y superando, definitivamente, su dependencia respecto a la arquitectura.

2) Cualidad de presencia. La cualidad de presencia constituye una de las características que mejor definen la obra de los escultores minimalistas. Esta presencia es conseguida por medio de una escala adecuada, capaz de producir una sensación monumental y despersonalizada, pero también a través de la utilización de formas geométricas poseedoras de una buena cualidad gestáltica. Para Marchán Fiz:

"El efecto de <<presencia y evidencia>> se origina al comparar la dimensión de la obra con la del propio cuerpo del espectador, en una experiencia en la que objeto y cuerpo quedan estrechamente ligados. Un objeto se presenta como grande si la mirada lo puede envolver y se aparece como pequeño si se abarca completamente". (39)

Cada tipo de objeto, en relación directa al volumen que ocupa, requerirá una cantidad de espacio determinado a su alrededor para poder ejercer la contemplación-comparación adecuada. Como podemos observar, escala y presencia se hayan íntimamente ligadas.

En general, las obras minimalistas hacen de su mínima forma y su máxima presencia toda su existencia.

Colpitt entiende la cualidad de presencia como la consecuencia lógica que ha sufrido la escultura en su abandono del carácter antropomórfico:

"Las asociaciones antropomórficas fueron desplazadas en este arte por la no antropomórfica cualidad de <<presencia>>. No hay exposiciones, pistas formales o señal de la existencia de la presencia, desde que es sentida, <<responde a>>, más que es reconocida". (40)

La presencia, al igual que la experiencia de escala, no es algo que se pueda medir sino que se siente. Para Colpitt es la objetualidad, su status como objeto, lo que da, a un trabajo de arte abstracto, presencia. A nivel crítico, la cualidad de presencia es vista como algo positivo. La presencia física de una obra hace evidente su estructura, de tal manera que ésta, en muchos casos, atrae la atención del espectador con exclusividad sobre otros valores considerados más escultóricos, como la textura o la complejidad formal.

La cualidad de presencia también reclama el carácter autónomo de la escultura minimalista, ya que lo que está presente, lo que es dado, es el trabajo de arte y un trabajo que exhibe su propia presencia, separada del espectador y de su creador, es un ser autónomo.

Para muchos escultores, la cualidad de presencia es esencial. *Tony Smith* llama a sus esculturas <<presencias>>. *A. Truitt* ha insistido en la presencia no antropomórfica de su trabajo. Piezas como las de *Ronald Bladen* o *Tony Smith*, "The X" y "Smoke" respectivamente, poseían tal presencia que parecían ser los únicos objetos en el espacio de la galería (The Corcorian Gallery en Washington); eclipsando a las demás obras. "Untitled" (L.4) de *Robert Morris*, constituida por tres elementos en forma de L, es un ejemplo indudable de la cualidad de presencia:

"La <<presencia>> de estas tres enormes piezas físicamente idénticas, al sobrepasar la dimensión del cuerpo humano, plantean un conflicto entre conocimiento y experiencia. El conocimiento que tenemos de la exacta igualdad entre las piezas y la experiencia perceptiva que niega este conocimiento. Si estas tres piezas tuvieran la escala de los objetos domésticos que podemos mantener entre nuestras manos, conocimiento y experiencia no hubieran entrado en conflicto, pues las tres piezas hubieran sido reconocidas como iguales". (41)

La experiencia, al igual que la escala, no puede constituirse como hecho aislado, sino que adquiere su carácter dentro del contexto en el que se sitúa la experiencia del espectador, quien a través del acto de percepción toma sentido de ellas.

3) Experiencia del espectador. La simplicidad de las obras minimalistas es directamente proporcional a la complejidad de los conceptos expuestos. La pérdida del carácter antropomórfico, la presencia, la escala y la gestalt de la obra; van a reclamar una participación activa del espectador que la contempla.

Durante siglos, el observador había desarrollado un papel completamente pasivo en la contemplación de la obra de arte. Se situaba ante la escultura y, como mucho, si ésta le interesaba, se limitaba a rodearla. Con los cambios acaecidos en la escultura con el Minimal Art, el espectador va a formar parte de la obra de arte, pues será él, mediante el acto de percepción, el que configure la obra. Los escultores minimalistas van a exigir un alto grado de participación por parte de la persona que contempla sus obras. Ésta tendrá que efectuar recorridos alrededor de la obra para realizar el acto de percepción; alejarse y acercarse, para tener constancia de la presencia y escala de la obra.

Esta experiencia, se va a desarrollar en el tiempo. La noción de temporalidad expuesta por Fried la duración de la experiencia del espectador es central en el Minimal Art. La cantidad de tiempo que lleva al espectador aprender el objeto ha sido una cuestión debatida, tanto por críticos como por los propios artistas. El movimiento del espectador hacia, desde, en y alrededor del objeto; la completa comprensión de él, tiene lugar en un periodo de tiempo y, según apunta Fried, no tiene ni principio ni final sino que, "simplemente para". (42)

*LeWitt*, enunciará lo siguiente:

"Uno se inclina a mirar mis esculturas por un extenso periodo de tiempo en un intento por descifrar la idea original, trabajando desde el objeto hacia el concepto". (43)

En los poliedros de *Morris*, el espectador compara y ajusta cada relación aprensible de la forma del objeto. El trabajo debe ser autónomo en el sentido de ser una unidad para la formación de la gestalt. El indivisible e indisoluble conjunto, existe como una serie de variables que encuentran su específica definición en la luz y el espacio particular donde se ubica y en el punto de vista físico del observador. Así, señalará Morris:

"Sólo un aspecto del trabajo es inmediato: la comprensión de la gestalt. La experiencia del trabajo necesariamente existe en el tiempo". (44)

Pero, según él, esta intención es diametralmente opuesta a la del Cubismo que trataba de reunir, mediante una visión simultánea, múltiples puntos de vista en un mismo plano. En su ya mencionada obra, constituida por tres elementos en forma de L, las tres enormes vigas con idéntica forma son registradas instantáneamente. Pero, mientras que el reconocimiento de las tres estructuras experimenta el conjunto, la configuración es perceptualmente alterada según se mueva el espectador alrededor de los elementos. La relación objeto-espectador está continuamente cambiando según éste se mueva en el espacio y en el tiempo. Cuanto más grande sea el objeto, mayor será, literalmente hablando, el tiempo que lleve recorrerlo.

Para la mayoría de los escultores minimal, especialmente aquellos implicados con principios de la gestalt, es necesario que sus objetos sean rodeados. *Andre* cree que es imposible que desde un solo punto de vista sus esculturas sean plenamente percibidas. Como carreteras, dijo: "te hacen caminar a lo largo de ellas o alrededor o moverte... sobre ellas". (45)

*Judd* ve sus esculturas como objetos que, emplazados en un espacio real, tienen que ser vistos desde todos los ángulos. Quiere que el observador camine alrededor de la escultura, en lugar de permanecer en un punto fijo. *Morris*, por otra parte, diría:

"En los poliedros más simples, como cubos y pirámides, uno no necesita moverse alrededor del objeto para tener sentido del conjunto, la gestalt, ocurre". (46)

Si bien es cierto que, la gestalt ocurre instantáneamente, y que la forma nos es revelada como un conjunto en un solo vistazo; lo real es que lo que se revela en el tiempo es la experiencia: una serie de estados perceptivos cambiantes basados en la relación del cuerpo del espectador y el objeto. Friedman, refiriéndose a los poliedros de Morris, ha dicho:

"Con tal Gestalt uno ve la forma como totalidad, no como una serie de secuencias separadas. Cuando el espectador se mueve alrededor de la forma y cambia su distancia respecto a ella, las proporciones varían; la perspectiva es alterada y constantemente las relaciones cambiantes son alteradas entre él, el objeto y la habitación". (47)

Cada vista es, literalmente, diferente. La presencia y la escala de la obra variarán también, en función de la experiencia del espectador.

## 7. IV. ESPACIO MINIMALISTA.

"Ciertamente el espacio más que la forma es el corazón del movimiento minimalista. El logro del Minimalismo se centra en el desarrollo de un espacio activo que radicalmente translada el significado del objeto como arte a la conciencia del espectador de sus propias percepciones, cuando se mueve a través de un espacio expansivo". (48)

El espacio será el eje central del Minimalismo. A partir de él, de su uso novedoso, se generarán todo tipo de relaciones, las cuales conformarán el cuerpo de este movimiento. El Minimal supone un estilo revolucionario en lo referente a conquistas de nuevos espacios, desvinculados totalmente del pasado.

El espacio minimalista, como espacio activado, va a poseer una serie de características:



### 1) ESPACIO PERCEPTIVO O FENOMÉNICO.

Dicho espacio se puede entender como un sistema de referencia, es decir, como un marco amplio al que, la sección que se contempla, debe su univocidad y determinación. La actividad psíquica se pone de manifiesto al asignar a los objetos que se encuentran dentro de un sistema de referencia determinadas cualidades absolutas (pequeño, grande, próximo, lejano, arriba, abajo). Al determinarlos en estados (erguido, horizontal, transversal, recto, movido,...); y, al estructurarlos en funciones parciales (base, zócalo, cumbre,...).

Es el espectador, mediante el acto de percepción, el que toma consciencia de dichas cualidades absolutas.

### 2) ESPACIO DE ESTRUCTURA GEOMÉTRICA EUCLIDIANA.

De lo dicho anteriormente, se desprende que el espacio de la percepción se sitúa en una estructura geométrica que procede de las condiciones del sujeto que percibe y de las del mundo dado.

La vertical adquiere gran importancia, viene dada independientemente de todas las demás direcciones y forma ángulo recto con el plano fundamental del suelo. La importancia de la vertical, como fuerza de acción gravitacional es señalada por los escultores minimalistas. Morris dirá:

"Una de las condiciones del conocimiento de un objeto es suministrado por el sentido de la fuerza gravitacional actuando en el espacio real. Esto es, un espacio con tres, no dos, coordenadas. El plano del suelo, no el de la pared, es el soporte necesario para una máxima conciencia del objeto". (49)

Por lo tanto, partiendo de esta relación como fija, (plano del suelo), sólo pueden darse otras dos direcciones o sentidos que discurren formando ángulo recto entre sí, al mismo tiempo que con la vertical. Las tres direcciones principales, caracterizadas por esta relación, forman el esquema fundamental tridimensional del espacio de la percepción. Este esquema corresponde también a la estructura anatómica



del cuerpo humano con sus tres orientaciones: arriba-abajo, adelante-atrás, derecha-izquierda.

El carácter rectilíneo de los ejes y la regularidad entre ellos, apunta a un espacio euclidiano de carácter geométrico. Para Sol LeWitt:

"El espacio puede concebirse como una región cúbica ocupada por un volumen tridimensional. Está compuesto de aire y es invisible. El espacio intermedio entre las cosas es mensurable. Los espacios intermedios y sus dimensiones pueden ser importantes para una obra de arte. Si determinadas distancias tienen importancia, se exponen manifiestamente en el objeto". (50)

El estilo minimalista es, como podemos observar, un paso adelante hacia una más rígida estructuración espacial dentro del arte. El escultor minimalista deliberadamente estructura, divide y compartimenta todo el espacio disponible, conforme a principios regidos por la métrica euclidiana.

### 3) ESPACIO EXPERIMENTADO.

Este espacio actúa en relación directa con la experiencia del espectador. J. F. Pirson al referirse al cubo minimalista dice:

"Por su sistema de fabricación y por su dimensión, el cubo actúa como un espejo. No se sitúa como el centro de un espacio o de una mirada sino que deviene uno de los elementos de la relación establecida entre el objeto, el espacio y el espectador. Remite el espectador a sí mismo, es decir, a su desplazamiento ante el objeto sobre el que resbala la mirada, no es solamente una experiencia de espacio, sino que se convierte también en una experiencia de tiempo". (51)

Thierre de Duve ha evidenciado el carácter hueco de la escultura minimalista:

"Hasta el momento, prácticamente toda la escultura occidental, a excepción del constructivismo, había respetado la tradición del monolito. Incluso horadado como en Moore o reducido a una delgadez filiforme como en Giacometti, la escultura se ha afirmado siempre como una materia plena que encierra su principio formal en sí misma, al modo de una pulsión

orgánica. Por oposición, la parte hueca de la escultura minimalista señala también un interior, pero un interior vacío, como una caja. Si existe ahí un antropomorfismo, no podrá ser el del hombre psicológico dotado de interioridad". (52)

Thierry de Duve hace uso del antropomorfismo, en un intento de definición del tiempo y el espacio, del desplazamiento del espectador que se mueve alrededor de este vacío interno. Así, establece una comparación entre la escultura tradicional-modernista, que activa el espacio a su alrededor; y la escultura minimalista, que neutraliza el espacio a su alrededor dando la sensación de una implosión del espacio:

"La escultura tradicional modernista es expansionista, activa el espacio a su alrededor. Este mismo hecho le hace repeler al espectador y mantenerle en el límite del espacio que le pertenece: ella domina al espectador imponiéndole un exceso de espacio que además le prohíbe habitar. No establece relaciones espaciales con la arquitectura y si lo hace son relaciones de autoridad, dirigidas a su beneficio. La escultura minimalista, por el contrario, entabla relaciones de complicidad con la arquitectura, lo que se comprende fácilmente dado que su literalidad pertenece a un mismo orden: a la vez espacio cualitativo y volumen objetual, casi funcional. Por ello mismo esta escultura incluye al espectador como habitante, pero un habitante forzado al que se dirige una violenta <<exigencia de espacio>>. El espectador es un intruso y si quiere introducirse en su sistema de relaciones, de una complicidad ya establecida sin él, deberá aportar su propio espacio y prestarse al mismo juego: no pretender nada más que la objetividad, el estar presente simplemente, físicamente. Si se resiste y persiste en situarse como sujeto, no tendrá otra alternativa que desdoblarse y verse a sí mismo <<formando parte de la situación creada>>". (53)

La unidad constante y la autonomía peculiar del objeto minimalista, en su calidad de conjunto indivisible e indisoluble, queda recubierta y modificada por las condiciones del espacio circundante, por la correspondiente iluminación y, sobre todo, por las actitudes o comportamientos visuales cambiantes del espectador a través de su experimentación del espacio.

#### 4) ESPACIO TEATRAL

La teatralidad del arte minimalista ha sido una cuestión ampliamente debatida por los críticos asociados a este movimiento. Thierry de Duve ha señalado cómo la acción de situar objetos en un espacio y un tiempo reales, define una nueva práctica teatral, <<la actuación>>, ligada a las artes del tiempo, pero nacida en el campo de las artes plásticas y, más concretamente, en el contexto del arte minimalista de comienzos de los años sesenta.

Michael Fried, por su parte, ha desarrollado lo que el denomina <<La teoría de teatralidad>>, para designar el desinterés en las relaciones formales internas de la obra minimalista que demandan una mayor actitud por parte del espectador. Refiriéndose al arte minimalista dirá:

"El ambiente activado por el arte es interpretado como una vitrina o escenario formado por los objetos que en él se muestran". (54)

El arte minimalista es también paralelo al teatro en el sentido de que ambos poseen una audiencia. El contemplador es confrontado al trabajo literalista dentro de una situación que experimenta para el solo. El espectáculo teatral sin una audiencia carecería de sentido. Junto a esta <<presencia escénica>>, Fried situará el concepto de temporalidad:

"La preocupación literalista respecto al tiempo \_más precisamente, respecto a la duración de la experiencia\_ es, según sugiero, paradigmáticamente teatral". (55)

Aunque la escultura minimal, a diferencia de la literatura, <<ocupa>> espacio en lugar de tiempo, éste es <<gastado>> por el espectador en el aprendizaje del objeto.

Para Maderuelo, el Minimal posee una gran deuda con el teatro. Las obras minimalistas no pretenden atraer la atención del espectador sobre su fisicidad, sino que pretenden establecer relaciones con el espacio en el que se encuentran instaladas:

"La deuda de la escultura del <<minimal art>> con el teatro no ha sido suficientemente estudiada, pero existen indicios más que sobrados para asegurar que uno de los grandes saltos

que la escultura de la posmodernidad ha dado en el dominio de un espacio que antes le era ajeno, ha sido gracias al apoyo de experiencias de carácter escénico". (56)

Este autor destaca, a su vez, la importancia del <<happening>> y del teatro de la época que, al desterrar el texto teatral, sustituye la acción dramática por la acción sin más calificativos, que se soporta y desarrolla en un espacio, en el espacio escénico. Corrientes como la danza-teatro y el <<happening>> van a hacer uso de un espacio hasta entonces sin explorar. Junto a éstas, y surgido indirectamente del happening, se sitúa la <<performance>>. Para muchos autores estas performances son consideradas como obras propiamente escultóricas, desarrolladas en el tiempo y en el espacio.

Maderuelo, además, profundiza en la relación existente entre el teatro y la escultura como nexo de unión del espacio y el cuerpo humano:

"Como hemos comentado, la escultura ha estado atada desde sus orígenes a la representación del cuerpo humano. Aunque los escultores actuales pretenden independizar su obra del antropomorfismo, lo cierto es que para la escultura, igual que para la arquitectura, el cuerpo humano sigue siendo la inevitable referencia. La analogía con el cuerpo humano; sin embargo, supera la simple comparación de escalas, el escultor reta a ese cuerpo cargando a la escultura de diversos significados o dotándola de características humanas no relacionadas necesariamente con el antropomorfismo. Así, las diversas actitudes del cuerpo humano se ven reflejadas en las esculturas de carácter más abstracto y pretendidamente menos representativos. Por esto, la escultura tiene algo de teatral y, por esto también, el teatro y la escultura se encuentran muy próximos en el arte de los últimos años". (57)

Las esculturas minimalistas, al carecer de un centro preciso, se despliegan por el espacio rodeando al espectador y situándole como centro de la obra, como actor dentro del escenario de la galería. La importancia de este hecho reside en que, hasta el Minimalismo, el observador había contemplado la obra escultórica desde fuera, pasivamente. Ahora, el espectador, al constituirse como centro de la obra y verse rodeado por ella, participa de la obra activamente, constituyéndola.

La escultura minimalista, al desbordar los límites hasta entonces existentes en la escultura tradicional y al sufrir una pérdida de centro; hace incursión en un <<espacio raptado>> a otras artes:

"La descentralización de la obra escultórica, con su efecto asociado de desbordamiento del contorno, va a ser el paso más decisivo para que la escultura <<rapte>> el espacio que se encuentra a su alrededor y lo incorpore a la propia obra". (58)

## 7. V. ESCULTURA MINIMALISTA.

Al hacer un análisis de la escultura minimalista atenderemos principalmente a tres grupos:

1) Precursores. Son figuras como David Smith, Anthony Caro y Tony Smith; cuya obra no puede considerarse propiamente como minimalista pero que, en cambio, constituye la base para los posteriores cambios que sufriría la escultura con este movimiento.

2) Minimalistas puros. Escultores como Donald Judd, Carl Andre y Robert Morris representarán los aspectos más radicales de esta tendencia.

3) Figuras periféricas. Sol LeWitt, Dan Flavin, Ronald Bladen, Robert Grovesnor, Robert Murray y Kenneth Snelson constituyen este grupo. Su obra, aunque de rasgos minimalistas, se aleja ya de los estrictos postulados proclamados por esta corriente.

## 8. V. I. PRECURSORES: DAVID SMITH, ANTHONY CARO Y TONY SMITH.

La evolución de la escultura moderna hacia el Minimal se centra fundamentalmente en tres nombres : David Smith, Anthony Caro y Tony Smith. Estos tres artistas no pueden ser considerados minimalistas, en sentido estricto, pues aunque de estilo claramente geométrico, sus esculturas no se sitúan en un orden inflexible sino más bien moderado. Figuras de una relevante personalidad a nivel individual, actuaron de puente entre las corrientes anteriores y el Minimalismo. La revolución que tuvo lugar en la escultura en la década de los sesenta, sucedió de una forma gradual.

El primer paso en esta revolución está representado por la figura de DAVID SMITH. De origen americano, Smith asumió la técnica de la soldadura directa como base de sus construcciones. Sus dos fuentes de inspiración fueron: su experiencia en la cadena de montaje de una fábrica de automóviles y su admiración por las esculturas de Picasso y Julio González.

"Mientras que mi liberación técnica vino de González, amigo y compatriota de Picasso, mi estética estuvo influida por Kandinsky, Mondrian y el cubismo". (59)

La obra de Smith atraviesa distintas fases:

1) Fase lineal: (1945-50). Iniciado en sus comienzos como pintor, la obra escultórica de Smith siempre tendrá presente el elemento pictórico, ya que muchas de sus construcciones parecerán dibujos en el espacio sobre metal. Como trazos lineales, es significativo que la obra de este periodo concierna a ideas sobre el paisaje.

2) Fase serial: (1950-62). En la etapa inmediatamente sucesiva, la obra de Smith asumió un carácter cada vez más industrial, tanto en el estilo como en la técnica empleada. Comenzó a usar piezas industriales ya preparadas, descubrió que con estas piezas era capaz de realizar esculturas de notables dimensiones fácil y rápidamente. Así, la serie, más que la pieza individual, se convertía en el medio de expresión elegido por Smith:

"Una idea única sería pasada a través de una gran cantidad de mutaciones, hasta que el artista sintiese que había sido llevada lo suficientemente lejos". (60)

De esta manera, desarrolló las series <<Agrícola>> y <<Tanktotem>>, de 1952 y 1953.

3) Cubis. A partir de 1963 comenzó su serie <<Cubis>>. (L.3) La esencia de este tipo de construcción residía en la fabricación de cajas huecas rectangulares, en acero inoxidable, que se soldaban formando diferentes composiciones. Estas últimas esculturas tienen un carácter improvisado, casi provisional, con una particular cualidad de dinámica inestable.

David Smith fue un artista revolucionario en muchos aspectos: utilización de un escala monumental, especialmente hacia el final de su vida, sin ser por ello un escultor monumental en sentido estricto; deliberada abstención de la masa, con la consecuente falta de densidad escultórica y, por último, la utilización de un trabajo en serie. Estos aspectos habrían de influir notablemente en la escultura minimalista.

Sin embargo, su obra no se puede contemplar como minimalista, ya que mantenía aún elementos importantes de la escultura tradicional: en general, sus esculturas se elevan todavía sobre una base; pero, sobre todo, muchas de ellas pueden considerarse una paráfrasis, aunque remota, de la figura humana; con la consecuente alusión antropomórfica.

ANTHONY CARO, de origen británico, ha sido considerado como el único otro escultor que disfrutó de un prestigio similar al de Smith, siendo reconocido como el heredero de éste.

Caro había trabajado durante cierto tiempo como ayudante de Henry Moore, agrandando los bocetos de éste a tamaño definitivo. Sus primeras obras, realizadas alrededor de 1960, poseen una forma más cerrada y maciza que las posteriores.

Caro prefería el carácter anónimo de los materiales industriales, no sólo por su alusión a un uso industrial, sino por razones diametralmente opuestas al Pop art. Mientras que el Pop utilizaba objetos preexistentes como alusiones narrativas o

metafóricas, para Caro, materiales con barras de hierro, láminas de metal,...; actúan como significantes neutrales, sin mostrar ninguna evidencia de la mano del artista. El propio Caro lo explica de la siguiente manera:

"He estado intentando eliminar referencias y hacer una escultura verdaderamente abstracta, componiendo las partes de las piezas como notas musicales. Igual que una sucesión de notas compone una melodía o sonata, yo tomo unidades anónimas y trato de darles coherencia de una manera abierta dentro de un conjunto escultórico. Como la música, me gustaría que mi escultura fuese la expresión de sentimientos en términos de material, y como la música, no quiero que la experiencia sea revelada enseguida". (61)

Otra de las características de la escultura de Caro, que influirá notablemente en el Minimal, será su uso del color como método para unificar elementos dispares (L.2). El color amenudo parece elegido por su ambigüedad, por su cualidad de hacernos sentir dudosos sobre si el objeto que estamos mirando es pesado o libiano.

La obra de Caro, visualmente, posee un énfasis en la horizontal que se opone al carácter vertical de la obra de Smith. Sus esculturas pueden describirse como devoradoras tanto de espacio como de suelo. Caro concibe la escultura, primariamente, como un <<sentido de paisaje>>, de donde viene gran parte de su expresión horizontal. Construyendo a través de la improvisación, Caro forma conjuntos expansivos, soldando partes de metal, cuyas formas abiertas se extienden y despliegan en sentido horizontal, sobre el suelo.

Pero sin duda, la mayor aportación de Caro a la escultura moderna ha sido la completa eliminación de la base. Este escultor utiliza el suelo como elemento activo de la escultura. Así, el suelo es a la escultura lo que el lienzo a la pintura, y las partes de la escultura son como los elementos del lienzo.

Caro, al suprimir la base, hace que cada parte de la escultura tome posesión de un cierto territorio modificando las reacciones del espectador y del espacio en que está ubicada. Al escultor británico parece gustarle para la exposición de sus obras un



espacio cerrado que la pieza pueda activar y ocupar, al contrario que Smith que quería colocar sus piezas en exteriores.

El carácter incoherente de la mayor parte de las obras de Caro hace que el espectador no consiga darle forma humana. Pero la libre acción recíproca de las partes ejerce un señalado efecto, sobre todo el espacio circundante, alterando la percepción de éste.

Caro ha sido considerado, entre la crítica americana, como un escultor abstracto gestual, pues es cierto que en las manos de Caro, los materiales rígidos adquieren una sorprendente flexibilidad.

La eliminación del pedestal, el uso de materiales industriales y el empleo del color serán los tres aspectos que influirán decisivamente en la escultura minimalista.

**TONY SMITH** puede considerarse como el artista que más claramente muestra que el estructuralismo procede de las últimas esculturas de David Smith. Figura puente entre David Smith, Anthony Caro y el Minimal Art; Tony Smith se formó como arquitecto, trabajando durante dos años en el estudio de Frank Lloyd Wright.

Durante veinte años, entre 1940 y 1960, ejerció la arquitectura de manera independiente; Edward Lucie-Smith señala el motivo de su abandono:

"Abandonó esta profesión porque sentía que las construcciones eran muy inestables y muy vulnerables a las alteraciones que podían destruir la intención del creador". (62)

Su labor como escultor no comenzó hasta 1960 y su decisión se debió en gran parte a su actitud intolerante respecto a las imperfecciones de la arquitectura, al hecho de que las intenciones del arquitecto eran siempre comprometidas y distorsionadas por las presiones del uso y de las necesidades humanas.

Tony Smith deseaba hacer una escultura con una escala mayor que la de los objetos, superar la escala íntima del objeto que lo convierte en una pieza de uso privado. Pero tampoco deseaba utilizar una escala monumental, que, usurpando el

tamaño de las obras arquitectónicas, resultase <<amenazadora>> para el espectador. Smith puede considerarse como uno de los primeros escultores en utilizar sistemáticamente una gran escala.

Además, es uno de los primeros en tomar conciencia del error que supone la creación de escultura cuyo destino es la contemplación privada. Así, en contra de la idea de Caro, para quien el espacio más idóneo para la escultura era el jardín o el recinto privado; Tony Smith trabaja siempre pensando en que su obra escultórica pertenece al campo del arte público.

A finales de los años cincuenta, Tony Smith se interesó por una escultura basada en formas modulares elementales, especialmente en el uso del tetraedro y octaedro (L.5). Partiendo de la forma básica del tetraedro, Smith genera formas no relacionales de considerable complejidad, ignorando la simetría en favor de una <<regularidad estructural>> (63).

Se ha señalado, respecto al empleo de formas modulares por parte de Smith, lo siguiente:

"Pensaba (Smith) que las formas tetraédricas y octaédricas le permitían obtener una estimulante variedad de estructuras con <<mucha más flexibilidad y continuidad visual que las disposiciones rectangulares>>". (64)

Ello alejó a Smith, cada vez más, de consideraciones en torno a la función y la estructura, y le llevó a especular sobre la forma pura. Sin embargo, como bien podríamos pensar, estas estructuras no rectangulares no provienen en su totalidad del mundo de la arquitectura, sino que devienen del interés de Smith por la cristalografía, ciencia en la que la geometría es su base fundamental.

Al margen de estas consideraciones, en todas las obras de Smith, conceptualmente previas al Minimal, hay una preocupación de carácter estructural acentuada por el reduccionismo de la forma y por la ausencia de elementos ornamentales.

La presencia física de la obra hace evidente su estructura de tal manera que ésta, en muchos casos, atrae la atención del espectador con exclusividad sobre otros valores más escultóricos, como la textura o la complejidad formal:

"La ampliación de la escala, hasta superar la del cuerpo humano, va a dotar a la obra de Tony Smith de una calmada <<presencia>>. Esta palabra, <<presencia>> es una de las favoritas de Smith y de los escultores minimalistas". (65)

Edward Lucie-Smith, al referirse a la escultura de Tony Smith, ha señalado ésta como ejemplo de Gestalt-monounidad, citando al propio artista, que habla de alguna de sus obras como:

"Parte de una serie continua. En la última, los vacíos están hechos con los mismos componentes que las masas. De este modo, pueden ser vistos como interrupciones en un flujo de espacio que sino, no estaría roto. Si usted piensa el espacio como sólido, hay vacíos en ese espacio. Si bien espero que tengan forma y presencia, no pienso en ellos como objetos entre otros objetos, sino como estando aislados en sus propios entornos". (66)

Kosme de Barañano, por otra parte, destaca la importancia de Smith como precursor del Minimal, refiriéndose en los siguientes términos a las esculturas de Smith:

"Son imágenes las de Smith que cristalizan, más que una forma, una inquietud. Son figuras geométricas, polígonos en principio regulares, que tienen una dislocación lateral. Es ésta la que produce la inquietud que presenta por sí sola la geometría. Son piezas que dan lugar a una equivocidad, y que se presentan como formas cerradas, como formas autoreferenciales, es decir, se mueren o agotan en sí mismas, como formas no expresivas ni narrativas, como formas que no tienen significación alguna". (67)

La obra de Smith aunque de referencias formales relacionables con los minimalistas, (uso de gran escala, geometría modular y cualidad de presencia); en su intención está muy alejada de la estética minimal. Erróneamente clasificada a veces como obra minimalista, el propio Smith declaraba que, mientras que los minimalistas

aspiraban a ciertos resultados determinados de antemano, su obra se debía a toda una serie de procesos no regidos por objetivos conscientes. Lo que no hay duda es que la obra de Smith ha marcado una etapa en el desarrollo de la escultura americana de los años sesenta y setenta. Para Kosme de Barañano, Smith puede considerarse como precursor de tres corrientes diferentes de hacer escultura:

"En el mundo americano Smith ha abierto las puertas a tres corrientes diferentes de hacer escultura. Por una parte a los primeros representantes del minimal, de Donald Judd a Robert Morris; por otra parte a una corriente más situada en el paisaje y en el mundo de la naturaleza, el llamado <<land art>>, de Robert Smithson a Walter de Maria; y también a los creadores de un nuevo <<mobiliario urbano>>, como pueden ser Siah Armajani o el propio Scott Burton. Con ello Tony Smith se convierte en el puente de transición entre el pensamiento visual de Mark Rothko y Barnett Newman, a los que estuvo unido por edad y amistad, y el <<conceptual art>> que invade la plástica americana del último cuarto de siglo". (68)

El gestualismo de sus obras, el expresionismo del conjunto y el dinamismo de sus estructuras impide que Smith sea clasificado como escultor minimalista; si bien, es cierto que su escultura sienta muchas de las bases de esta estética. La importancia de Tony Smith reside en ser considerado como figura independiente y como precursor del Minimal.

## **7. V. II. MINIMALISTAS PUROS: DONALD JUDD, CARL ANDRE, ROBERT MORRIS.**

A partir de las experiencias de David Smith, Anthony Caro y Tony Smith, comienza, a partir de mediados de los sesenta, una nueva forma de escultura que se establece como una búsqueda de estructuras primarias; consiguiendo con ello cierto distanciamiento respecto al Pop.

Donald Judd, Carl Andre y Robert Morris se sitúan a la cabeza de esta búsqueda hacia una total economía formal y una máxima rigidez estructural. Sus obras se han considerado como los exponentes más significativos del Minimal Art.

**DONALD JUDD**, a finales de los años cincuenta, inicia su carrera artística como pintor. Muchas de sus obras de este periodo son construcciones de madera contrachapada y metal cubiertas de pintura. Judd encuentra desde el principio que la bidimensionalidad de la pintura es demasiado limitada, y comienza a construir obras en las que la tercera dimensión tiene una importancia estructural. El propio Judd dirá:

"Tres dimensiones son un espacio real. Eso elimina el problema del ilusionismo y del espacio literal, espacio dentro y alrededor de marcas y colores \_que es la eliminación de una de las más salientes y más objetables reliquias del arte europeo. Los varios límites de la pintura ya no están más presentes. Una obra puede ser tan energética como pueda pensarse que sea. El propio espacio es intrínsecamente más energético y específico que la pintura en una superficie plana". (69)

Al hacer que su obra ocupase tres dimensiones, Judd pretendía resolver el problema de la carga ilusionista que tenía el arte pictórico; pues opinaba que el espacio real era más poderoso y específico que el espacio representado. Y dado que sus obras habían dejado de ser substitutos de la realidad, las denominó <<objetos específicos>>.

Una de las razones que dió Judd para preferir la obra tridimensional fue el uso de toda clase de materiales y colores y, en especial, los nuevos productos disponibles a partir de la tecnología, como el plexiglás, el acero inoxidable, la formica, el aluminio y el hierro galvanizado; hacia los que sentía una especial fascinación por la cualidad no artística de los mismos, su carácter agresivo y su propia especificidad. Judd tenía como principio <<ser fiel a los materiales>>, hasta la literalidad, convencido de que la identidad del objeto de arte podía ser elaborada para que coincidiera con sus elementos constituyentes.

Entre 1962 y 1963 comienza sus primeras esculturas, que carecen totalmente de soporte y adoptan forma de cajas, algunas de metal y otras pintadas con pigmentos industriales. De esta manera, empezaría a crear una extensa colección de obras tridimensionales sin base, compuestas por series de cajas prismáticas y cubos ubicados directamente en el suelo. Estructurados en una rígida progresión geométrica son fabricados industrialmente.

Desde 1964, la pared se convierte en el soporte para un tipo de obras basadas en sistemas modulares, en concreto, en progresiones. Respecto a una obra de este periodo "Untitled" (L.6) \_es evidente el deseo de eliminar cualquier tipo de referencia, incluso el título\_ J. Maderuelo ha comentado:

"Esta obra, de la que el autor ha comercializado un gran número de ejemplares ligeramente distintos, está formada por una <<pila >> de cajas, cuyo número oscila entre seis y diez, que se colocan una sobre otra, como formando una columna, colgadas de la pared y separadas entre sí una distancia determinada. Las cajas se disponen de tal forma que el intervalo entre dos elementos debe ser igual a la altura de un elemento y las cajas se van colocando una sobre otra hasta llegar al techo de la sala en la que se instalan. Untitled puede, por tanto, ser considerada como un segmento sacado de lo continuo". (70)

La longitud de la pieza varía en función del espacio expositivo. El propio Judd había dado instrucciones para que se dispusiesen más o menos cajas, dependiendo de la altura del techo de la sala. Una vez más, la impersonalidad vuelve a ser reclamada como valor.

Los <<objetos específicos>> de Judd se inciben en un sistema dualista generado a partir del elemento seriado. El carácter binario de sus estructuras permite observar cómo el autor otorga un valor idéntico a todos los elementos. En su obra no se percibe ningún valor jerárquico entre lleno-vacío, abierto-cerrado, arriba-abajo, detrás-delante, material-inmaterial. En muchas esculturas, Judd integra el color con un sentido totalmente inexpresivo e impersonal, como un elemento más de esa concepción binaria que rige su obra, ya que siempre se decanta por soluciones

bicromáticas que acentúan el carácter dual. Rosalind Kauss, al analizar el sistema de progresión utilizado por Judd, alude a este dualismo:

"La misma progresión determina (pero en orden inverso) el tamaño de los espacios negativos entre los elementos. La interpenetración visual de las dos progresiones \_una de volúmenes y la otra de vacíos\_ se convierte en sí misma en una metáfora de la dependencia de la escultura respecto a las condiciones del espacio exterior, por ello es imposible determinar si es el volumen positivo del trabajo lo que produce los intervalos, o si es el ritmo de los intervalos lo que establece los contornos de la obra". (71)

Todas las esculturas de Judd se componen de un sencillo ordenamiento de unidades idénticas e intercambiables, dispuestas de un modo repetitivo, como una cadena sin fin; donde el módulo, actúa como principio ordenador que suprime la necesidad de una composición relacionada, eliminando cualquier tipo de decisión arbitraria. En su lugar, la composición depende de la repetición y la continuidad. La solución compositiva de Judd es la utilización de formas volumétricas simples y unitarias, siguiendo progresiones matemáticas.

Otra característica de la obra de Judd es el de la presencia física de sus objetos específicos. Mediante la utilización de formas geométricas: cubos, rectángulos,...; dotados de una buena gestalt, la obra de Judd es una presencia física que se inscribe en un espacio real, constituida por objetos específicos que huyen de cualquier referencia anecdótica que pueda desvirtuar su especificidad.

La propia obra opera a nivel de sus posibilidades perceptivas. Judd pretende que su obra sea contemplada rápidamente, ya que, debido a la ausencia de alusiones, anécdotas y matices; la evidencia de su estructura y su materialidad es inmediata. Se destacan dos niveles de percepción \_literalista y conceptual\_ en la obra de Judd:

"... hay dos niveles de percepción, dos modos opuestos pero perfectamente engranados, en las obras de Judd. El primer nivel es el literalista, defendido por Judd en sus propias declaraciones. Materializado en la estructura real de las cajas de Judd, este nivel proyecta un mundo fenomenológico y físico claro, elementalmente estructurado. El segundo nivel es conceptual, ya que las formas de Judd también tienen su origen en un espacio ideal

platónico de pura geometría y de orden matemático. La obra de Donald Judd es simultáneamente literal \_real\_ y, tanto en sus percepción como en su concepción, conceptual". (72)

Una vez más, el carácter dualista entra en escena; obligando al espectador a contemplar sus esculturas como si de fragmentos de un continuo se tratasen. Sus obras poseen una completa visibilidad y una ausencia de toda ambigüedad. Judd declaraba:

"Una forma, un volumen, un color, una superficie son algo en sí. No hace falta esconderlos, haciéndolos parte de un todo bien distinto. Las formas y los materiales no deberían ser alterados por el contexto". (73)

Como vemos, la escultura, tanto en su concepción del espacio como en su uso de nuevos materiales, comienza una nueva andadura. Despojada totalmente de las características de la escultura tradicional, se afirma hacia nuevas conquistas espaciales.

CARL ANDRE, a diferencia de otros minimalistas, comenzó su carrera artística como escultor. En la época que compartía estudio con Stella, Andre hacía esculturas verticales a partir de vigas de madera que implicaban una cierta talla y modelado. Pero, fue la influencia de Stella, lo que le llevó a darse cuenta de que la madera estaba mejor antes de trabajarla que después. Le pareció que manipular la madera no la mejoraba. Entrando en esta fase, eliminó, como parte del proceso de realización de una escultura, cualquier actividad que conllevara la talla (sustracción) o la construcción (adicción). Así, en 1961, empezó a amontonar y apilar vigas.

Pero no sería hasta un poco más tarde cuando introduciría un nuevo elemento que se convertiría en su sello personal: la horizontalidad. Un día, mientras navegaba en canoa por un lago de New Hampshire, le vino la idea de que su escultura debía ser tan llana como el agua. Algunos críticos aluden también al hecho de que entre 1960 y 1964, Andre trabajase como ayudante y conductor en los Ferrocarriles de Pensilvania:



"Las largas hileras de vagones de carga, las vías interminables que se extienden hasta el infinito, también debieron causar su efecto". (74)

La otra gran influencia de Andre sería la ausencia de soporte en la escultura de Constantin Brancusi:

"Pronto comprendió que la mejor manera de acabar con el problema del pedestal que afianza la verticalidad de la obra era renunciar a que la obra escultórica siguiera siendo un elemento erecto sobre el suelo intentando conservar una buena cualidad de presencia". (75)

Hacía ya tiempo que Andre quería romper la verticalidad de su obra, y la solución fue realizar una obra sobre el suelo que fuera el equivalente de la <<Columna Sin Fin>> de Brancusi; y la manera más fácil de conseguirlo era colocar la columna directamente en el suelo:

"Lo único que estoy haciendo es poner la <<Columna Infinita>> de Brancusi sobre el suelo, en lugar de levantarla hacia el cielo... La posición adosada debe discurrir a lo largo del suelo". (76)

Es así como surgen, entre 1966 y 1967, una serie de obras formadas por una fila de ladrillos refractarios o de hormigón. En este tipo de esculturas se evidencia la voluntad de que la obra no se reduzca a la materia encerrada en la simple hilera de ladrillos, sino que abarque todo el suelo; que la obra sea todo el espacio de la habitación en el que la hilera de ladrillos ha sido instalada; que la escultura sea capaz de construir un corte que divida el espacio y obligue al espectador a rodearla. El propio Andre afirmaría:

"Hasta un determinado momento yo hacía cortes en las cosas. Luego me di cuenta que lo que estaba cortando era el corte. En lugar de hacer cortes en el material, ahora uso el material como corte en el espacio". (77)

Andre explica la evolución de la escultura moderna como un cambio de la forma al lugar: (78)

El curso del desarrollo  
Escultura como forma  
Escultura como estructura  
Escultura como lugar

La idea de escultura como lugar estará presente en toda la obra posterior de Andre. Así, en su investigación sobre el lugar, comenzó, a partir de 1967, una serie de obras con chapas metálicas colocadas como losas de pavimento (L.7). La escultura se constituía con estas placas cuadradas: a veces de distintos materiales \_aluminio, magnesio, acero\_, que apenas rebasaban un centímetro de grosor.

A pesar de su ínfima altura, materialmente imperceptible, estas obras tienen una evidente presencia física en su extensión espacial, creando tramas ortogonales; así como, una alta cualidad geográfica:

"Estas obras tienen una clara presencia física en su anchura espacial, una cualidad física casi geográfica, que se ve reforzada al emplear Andre la palabra <<llanura>> en lugar de <<plano>>, en muchos de sus títulos". (79)

Las piezas que forman estas llanuras son unidades standarizadas, baldosas cortadas industrialmente en el taller con una impecable precisión. Estas piezas, de unos treinta centímetros de lado, forman módulos intercambiables, donde una pieza puede ser reemplazada por otra sin que altere el conjunto.

Estas <<baldosas>> no se encuentran unidas entre sí por ningún tipo de adhesivo; sino que es su propio peso, la acción de la gravedad, la que opera en la materialización de su fisicidad.

J. F. Pirson ha descrito el espacio en Carl Andre como una <<función de la materia>> (de la energía y de la masa). Su trabajo concretiza la función de la masa y la función gravitatoria en una escultura que anuncia su peso, el del espacio y el del espectador:

"Para Carl Andre el espacio es peso, es materia, ya sea llena o vacía, cuerpo de acero, cuerpo de aire o cuerpo del espectador. Las esculturas planas de Carl Andre están construidas a la manera de un tablero. La disposición de los elementos que se superponen al suelo,

modificando su naturaleza, delimita un espacio definido o enlaza con espacio contiguo por medio de pasillos. Las losas metálicas de acero, cobre, plomo, zinc, aluminio o magnesio señalan su volumen, su peso específico y su masa, la marcha dinámica o la inercia del espectador. Esta experimentación física del espacio también la hallamos en otros trabajos de Carl Andre, que utiliza la madera o la piedra como unidad de medida, de volumen y de peso de un espacio arquitectónico o de un lugar". (80)

La obra se extiende sobre el suelo cuando se exhibe, siguiendo las instrucciones de distribución y contorno fijadas por el artista, pero ésta desaparece cuando las <<baldosas>> son recogidas y apiladas para su almacenamiento. Bonito Oliva, sobre este tipo de obras que consiguen, en su inmaterialidad, establecer nuevas relaciones con el espacio que ocupan y les circunda, ha señalado:

"Esta materia se dispone como unidad de medida del espacio ocupado, que es considerado como extensión bidimensional. El espacio ocupado por la escultura es a su vez espacio concreto y medida de ese espacio". (81)

Las obras de Andre poseen un carácter abierto. La utilización de elementos idénticos, la eliminación de cualquier tipo de jerarquización, el deseo de no hacer prevalecer una zona sobre otra, ni tampoco de señalar ningún centro o punto determinado, su montaje en distintas maneras según las características del lugar donde se efectúe la instalación; hace que la obra de Andre apunte a un nuevo uso del espacio, un espacio entendido principalmente como lugar, una ocupación del espacio sin llenarlo.

Cuando un artista entiende la escultura como lugar, el trabajo existe sólo cuando es necesario. Cuando no está expuesto las piezas son desmanteladas y cesan de existir en su más pura materialidad, sólo existen como ideas. Como vemos, la desmaterialización del arte ha comenzado su andadura.

**ROBERT MORRIS**, ha sido considerado como el artista que, dentro de esta corriente, más cambios ha experimentado a lo largo de su trayectoria. A lo largo de los 60 y principios de los 70, Morris desarrolla actividades muy diversas, que Maurice Berger ha enumerado así:

"Una lista lista de las actividades de Morris en los 60 y principios de los 70 revela la complejidad de su producción: las tempranas pinturas e improvisaciones de danza, los objetos de inspiración duchampiana, las piezas teatrales de danza, las estructuras reductivistas, las instalaciones de gran escala y laberintos, los <<earth projects>>, las piezas <<anti-form>>, los sonidos ambientales, los trabajos de video y films, los actos políticos contra museos y contra la guerra del Vietnam; constituyen algunas de sus actividades de este periodo". (82)

Debido a lo extenso de su producción, nos centraremos principalmente en el análisis de sus estructuras reductivistas, parte correspondiente al Minimal Art. Las otras actividades serán analizadas en los capítulos correspondientes al Process Art y al Earth Art.

A mediados de los años 50, Morris expone una serie de pinturas donde la influencia de Pollock \_perteneciente a la corriente Abstracta Expresionista\_ es patente. Para Morris, Pollock constituirá la base semiótica del Process Art \_movimiento en el cual interesa más el proceso que el resultado final\_.

La creación de estas pinturas coincide con una progresiva involucración con la danza, hacia 1954. Sus <<performances>>, junto a Yvonne Rainer, pretendían:

"Liberar el movimiento de la danza de la expresión emocional y narrativa, permitiendo que los gestos simples y ordinarios se desarrollasen de acuerdo con sus principios inherentes". (83)

De 1961 a 1964 comienza a desarrollar una serie de objetos de pequeña escala donde la inspiración duchampiana es evidente. Los objetos de Duchamp proveen un escenario idóneo para los juegos teatrales de Morris: bombillas, cajas, reglas, espejos, relojes, ruedas, etc...; son algunos de los elementos que Morris utilizará.

En esta efervescente actividad artística, Morris creará, hacia mediados de los 60, sus primeras obras minimalistas. Aunque en 1961, construyera su primera pieza unitaria, una columna contrachapada de ocho pies de alto.

Morris aplicó la idea de <<conjunto autosuficiente>>, a formas unitarias en sí mismas. Quería construir objetos que no estuviesen separados en partes para evitar cualquier posible división. En 1965, (L.4) expuso nueve vigas en forma de escuadra que, aunque idénticas en formato, daban la impresión de ser formas diferentes según se las colocase sobre uno de sus costados, boca abajo, inclinada, etc.. Dichas vigas procuran percepciones diferentes de lo que en realidad no es más que una misma forma. La colocación, por tanto, se convierte en algo crucial. Para Morris era imprescindible que la obra se hiciese presente como una forma simple, que es posible percibir como un todo; causando su efecto como una experiencia de golpe y no como el tipo de visión-entorno, secuencial y relacionadora que el Cubismo había creado.

"Lo que en realidad lograron, según Barbara Rose, fue poner del revés la premisa fundamental del cubismo \_reemplazando la simultaneidad cubista (o superposición de aspectos sucesivos del mismo objeto desde ángulos diferentes) por la instantaneidad fundada en la gestalt\_". (84)

Morris realizará una serie de piezas con un uso alterado de la Gestalt, donde lo que buscaba era prolongar e intensificar la experiencia temporal del espectador al contemplar la escultura; frustando la visualización de la forma a través de una interrupción de su gestalt tridimensional. Para M. Berger:

"Este uso de gestalts alteradas llega a ser especialmente importante para Morris como estrategia que utiliza para investigar el modo en que los objetos son distribuidos en sus emplazamientos". (85)

Las relaciones formales y la gestalt utilizada dotan a su trabajo de una fuerte presencia y una fisicidad inmediata.

Con el cuerpo humano como determinante de la escala, Morris manipula el volumen con una cuidadosa consideración. Evita utilizar una escala que pueda sobrepasar la escala del observador y rechaza una escala demasiado pequeña que cree intimidad y relaciones internas separadas.

Morris emplaza su trabajo directamente en el suelo para compartir el espacio real y el efecto gravitacional con el espectador:

"Moviéndose en el espacio de la escultura y confrontando la literalidad de su existencia, el espectador se convierte en un elemento externo necesario y crucial para establecer su objetualización". (86)

Las esculturas de madera contrachapada de Morris suelen ser grises \_ color neutral\_, pues para él el color no tenía lugar en la escultura.

Hacia finales de los 60, comienza la creación de una serie de esculturas en fieltro, llamadas anti-form. Por este periodo trabajó también creando <<environments>> como artista del land art.

Morris supuso una ruptura radical con los modos tradicionales. Enfatizando la forma pura en un espacio literal y su percepción por parte del espectador, reconcilia la discrepancia entre lo abstracto y lo concreto. Su reexaminación de las implicaciones y la naturaleza tridimensional, a través del uso de nuevos materiales industriales, creó una gran agitación en la percepción de la escultura.

**7. V. III. FIGURAS PERIFÉRICAS: SOL LEWITT, DAN FLAVIN, RONALD BLADEN, ROBERT GROVESNOR, ROBERT MURRAY Y KENETH SNELSON.**

Los que aquí se engloban bajo el calificativo de figuras periféricas van a ser una serie de artistas que, aunque de planteamientos minimalistas \_tendencia a la reducción formal, gran escala, cualidad de presencia, activación espacial, etc...\_; optan por unas propuestas escultóricas que anuncian su alejamiento de esta corriente.

Algunos enfatizarán la idea como objeto artístico \_Sol LeWitt\_, otros reclamarán el valor espacial de la luz \_Dan Flavin\_, o bien, utilizarán una <<amenazadora>> presencia en sus obras \_Ronald Bladen\_, o una ambigüedad espacial \_Robert Grovesnor\_, o pretenderán una activación espacial \_Robert Murray\_, o bien, por el contrario, construirán espacios tensionados \_Kenneth Snelson\_.

Aunque difícilmente calificables como minimalistas, se encuentran dentro del área de expansión que este movimiento creó.

**SOL LEWITT**, no puede considerarse un artista propiamente minimalista, él mismo rechaza este calificativo para sus construcciones. LeWitt se consideró conceptual en sus manifestaciones artísticas. Si bien, no es tampoco, estrictamente hablando, un artista conceptual; porque le sigue gustando la ambigüedad entre concepto y objeto. Pero, es necesario reconocer que el elemento conceptual ha tenido un papel destacado en sus esculturas, descritas a veces como <<Idea Art>>. LeWitt se ha considerado como una figura puente entre el Minimalismo y el Arte Conceptual. Así, el propio artista, en sus <<Paragraphs on Conceptual Art>> (Aforismos sobre el Arte Conceptual), dirá:

"Me referiré a la clase de arte en el cual estoy involucrado como arte conceptual. En el arte conceptual la idea o concepto es el aspecto más importante del trabajo". (87)

Los trabajos de Sol LeWitt hacen que las ideas que hay detrás de sus piezas sean más importantes que los objetos que, a partir de ellas, se generan.

"Una vez que la idea de la pieza es establecida en la mente del artista y que la forma final es decidida, el proceso es llevado a cabo ciegamente, y no necesariamente por el mismo artista". (88)

LeWitt comparte con los minimalistas el deseo de eliminar toda cualidad expresiva y representativa de su trabajo. Eventualmente, eligirá el color blanco para sus estructuras porque considera el negro <<demasiado emocional>>.

Simple unidades geométricas \_líneas rectas, cuadrados y cubos\_ se convierten en el vocabulario formal del trabajo de LeWitt:

"Las ideas no necesitan ser complejas. La mayoría de las ideas brillantes son, curiosamente, sencillas". (89)

Trabajando con un repertorio de recursos estructurales particularmente reducido y esquemático \_una retícula marcadamente geométrica y una serie de cubos, utilizados con carácter modular que se presentan en dos versiones; o bien formados por sus caras, o bien por sus aristas\_; LeWitt consigue, gracias a las múltiples posibilidades de combinación que poseen, una complejidad de resultados asombrosa.

El cubo va a ser el elemento modular sobre el que LeWitt va a trabajar. El propio LeWitt se referirá a este elemento, en los siguientes términos:

"La característica más interesante del cubo es que es relativamente ininteresante... Su mejor uso es como unidad básica para cualquier función más elaborada, la estrategia gramatical de la cual el trabajo debe proceder". (90)

Pero el cubo es, ante todo, una idea matemática, un cuerpo geométrico, una de las formas más cerradas, un arquetipo del espacio cartesiano y del mundo material y, por último, un signo de la actual función de habitar. Para J. F. Pirson, los cubos de aristas concebidos por LeWitt:

"Son testimonio de la frialdad geométrica del cubo. En ellos, las repeticiones y variaciones de elementos modulares definen estructuras que se desarrollan siguiendo



las leyes de apilamiento del módulo, como tantas otras referencias y medidas que interrogan el espacio circundante". (91)

Desprovisto de cualquier ilusionismo, LeWitt explora el cubo a partir del modelo teórico y, en esta operación conceptual, la idea se convierte en la máquina que posibilita diferentes resultados. Reducido el cubo a su materialidad, nos remite al intelecto y rechaza la emoción de la mirada o del tacto.

Las obras de LeWitt se dirigen a la memoria. Él no está interesado en plantear todas las posibilidades de la combinatoria. Al contrario, está interesado en plantear el sistema, en presentar un fragmento, lo suficientemente extenso como, para que el espectador pueda captar la ley de ordenación y completar por sí solo la totalidad del orden. Al disponer de una figura con potente gestal, como es el cubo, LeWitt recurre a la facultad de memoria del espectador, en obras como <<Incomplete Open Cubes>> (Cubos Abiertos Incompletos), serie de la que ha realizado ciento veintidos cubos diferentes a los que le falta alguna arista, pero en los que la mente puede reconstruir la ausencia; completando una imagen ideal que ordena el incompleto objeto real.

"LeWitt quiere que el espectador disfrute de su trabajo sólo conceptualmente, como un ejercicio cerebral". (92)

Las estructuras de Sol LeWitt demuestran el conflicto entre el orden conceptual y el desorden visual. LeWitt agota la contradicción entre lo que vemos y lo que realmente sabemos que es. Sus obras, que presentan de forma visual series matemáticas, son perturbadas, en el ejercicio de la percepción, por elementos extraños a los contenidos reales de la obra: efectos de perspectiva, el hecho de que una de las partes se encuentre delante de otra, proyección de sombras, etc...

J. Maderuelo ha destacado la potente presencia que poseen las obras de LeWitt:

"La lucha entre el orden ideal que se plasma en ese <<proceso de transformación de la forma>> alejada del <<objeto>>, y la propia forma física con su potente <<gestal>>, reforzada

por las dimensiones del <<objeto>> y la noción de escala que de ella se deriva, hacen que estas obras cobren una increíble presencia en la que, no ya la obra sino todo el espacio interior y exterior a ella, cobra una particular importancia". (93)

La experiencia perceptiva de una estructura de LeWitt puede resultar inquietante debido a la relación que establece la obra con el espacio en que se instala. Lucy Lippard alude a ello, en los siguientes términos:

"Los blancos esqueletos estructurales son los objetos menos secretos, su interior y su exterior quedan abiertos a los ojos, pero el ojo no sabe como aprehender toda ésta revelación y retrocede rápidamente a su punto de vista individual". (94)

La obra, formada por cubos virtuales, física y perceptivamente vacíos, contruidos con varillas de sección cuadrada que permite el paso de la vista a su través; se despliega por todo el espacio donde se haya ubicada, imponiéndose al espectador, quien se ve obligado a caminar a su alrededor en el pasillo que queda entre la estructura y la pared donde está instalada la obra. Las estructuras de LeWitt remiten al espectador en sí mismo, a su desplazamiento en el espacio engendrado por él; convirtiéndose en una experiencia no sólo espacial sino también temporal. La obra no se completa hasta que no se realizan estos recorridos. Para LeWitt la noción de volumen es:

"Espacio interior que evoluciona y se modifica en función del desplazamiento del observador, espacio exterior que se despliega alrededor de la obra en función del recorrido del observador de la pieza". (95)

La repetición sistemática de un mismo volumen \_un cubo\_ presentado sólo o en serie, con sus lados vacíos (L.8); demuestra que el interés de la obra no reside en el objeto considerado aisladamente, sino en el proceso de transformación de la forma y en la combinación que puede resultar; corroborando la premisa de LeWitt de que la idea es más importante que el resultado final.

La obra de LeWitt, basada en una clara organización espacial reticular, se sitúa no en la problemática de las formas primarias \_como harían los minimalistas puros\_ sino en la noción de organización en cuanto a tal, resaltando la especificidad de sus ordenaciones, la idea de la cual parten.

Como vemos, LeWitt se sitúa en un ámbito periférico al Minimalismo; aproximándose ya a una posición más conceptual del arte.

El espacio ambiental adquiere un carácter sumamente peculiar en el contexto de la obra de **DAN FLAVIN**. Este artista trabajó con tubos de neón de fabricación standard (L.9). Su uso del tubo fluorescente ha sido señalado, por algunos críticos, como elemento de ascendencia pop \_utilización de tubos de neón para letreros publicitarios y tiendas\_:

"Una obra que no deja de estar relacionada con la estética pop, surgida en ese sentido de la iluminación de neón, en tanto que el uso de fluorescentes está ligado al mundo de las oficinas y de los supermercados, al mundo de la publicidad que la ironía pop traspasa a la práctica artística". (96)

Sin embargo, la utilización del tubo fluorescente de Flavin dista mucho de la estética Pop. Flavin utiliza la luz para crear espacio. Para él la luz no sólo estructura el espacio sino que también lo limita. La luz, de colores industriales a veces, en tubos de neón; reclama del espacio que la recibe su actuación como soporte. Flavin es consciente de que la distribución de la luz es capaz de compartimentar el espacio en el cual se ubica:

"Yo sabía que el propio espacio de una habitación puede ser dividido y usado colocando efectos de verdadera luz (luz eléctrica) en uniones cruciales en la composición del cuarto>>. (97)

El material que Flavin utiliza no es sólo la luz sino el espacio que la luz ilumina en tanto que lo hace visible, y también el espacio que la luz distorsiona con

sus colores; convirtiendo el conjunto en un lugar nuevo cargado de cualidades cromáticas y espaciales. La obra de Flavin nos remite a un espacio no ilusionista, nos remite en el fondo a un espacio virtual:

"Dentro de esta corriente que se apropia del espacio virtualmente, es decir, sin irrumpir en él con elementos que constituyan fronteras físicas, que lo dividan o impidan su acceso, se encuentra la obra de Dan Flavin". (98)

Flavin actualiza un espacio no ficticio creando un arte ambiental, en el cual, espectador y objeto artístico forman un conjunto indivisible. Sus instalaciones no se limitan a recubrir paredes sino que llenan y activan los espacios pasivos que habitan. El espectador se encuentra a sí mismo formando parte de la composición, como si de volumen se tratase; en un campo total que elimina la distancia física y psicológica que había existido anteriormente entre espectador y objeto artístico.

En todas sus composiciones, los tubos fluorescentes, dispuestos en la pared como si de un lienzo se tratase, constituyen el material de base. Los tubos, distribuidos en configuraciones de uno, dos y tres; con intervalos más o menos espaciados según el lugar o la longitud de la pared, están en función del sitio donde son exhibidos; de ahí que el ambiente pase a formar parte de la obra considerándola como un todo. La estructuración de sus obras depende, por consiguiente, del lugar concreto en el que se instalan.

Sus obras poseen una indudable presencia, como bien ha sido destacada por algunos críticos:

"La atractiva presencia de estas obras radica en la simplicidad y el cuidado estudio de las proporciones y de la escala. Las lámparas fluorescentes situadas erguidas sobre la pared, con una altura, en muchos casos, superior o igual al tamaño de un hombre puesto en pie, plantean la comparación con el espectador". (99)

Alejado del riguroso procedimiento del Minimal, los ambientes de Flavin, compuestos por luz, color y espacio; apuntan a una inminente desmaterialización del

arte. En la descripción de una de sus obras, el crítico y escultor norteamericano, Mel Bochner diría:

"Consecuentemente, la habitación parecía desmaterializada y la vaciedad resultaba mucho más parte del trabajo, que la distribución de sus piezas". (100)

Más dinámico y agresivo que los minimalistas, pero compartiendo con ellos la simplificación de la forma y la claridad de la imagen, se sitúa el trabajo de **RONALD BLADEN**. Las formas de Bladen actúan sobre el ambiente con una gran acción dramática. Para Nicolas Calas:

"Bladen utiliza formas que actúan en el ambiente de la misma manera que lo haría un actor en un escenario. Su expresionismo tiende a ser dramático". (101)

Este dramatismo es conseguido por el uso de una gran escala, mediante la cual la atención se centra en la reacción entre figura y ambiente; reivindicando una activa participación con el espacio circundante:

"La escala de su trabajo domina tanto el ambiente como el observador y comparte un desafío por las restricciones de la gravedad". (102)

La clase de escala que actúa en las obras de R. Bladen no es simplemente una cuestión de tamaño o proporción, sino que es una función del modo en que las formas parecen expandirse y continuar más allá de sus limitaciones físicas; actuando agresivamente en el espacio en el que se ubican y comprimiéndolo. Una prueba de este uso del espacio es su ya mencionada obra "X", de escala gigantesca, se ubica en el centro de la Corcoran Gallery of Art, en Washington. Su gran tamaño se impone amenazadoramente al espectador. Lucy Lippard ha descrito esta obra de la siguiente manera:

"Es, como las pirámides, tanto pública como privada. Su efecto es elusivo, su presencia impenetrable, hermética, autosuficiente". (103)

Las piezas de Bladen existen como presencias solitarias. Son estructuralmente independientes de sus emplazamientos y se soportan por una elaborada estructura interna de pesos y equilibrios, más que por su contacto directo con el suelo. Maderuelo se refiere a la obra "X" en los siguientes términos:

"Esta obra, con su abrumadora altura y su forzada presencia, produce una enorme sensación de peso, de pieza estable y maciza, a pesar del carácter netamente bidimensional que tiene una figura que se puede asimilar a una letra a la que se le ha dado una tercera dimensión de grosor constante transformándola en un volumen". (104)

Lucy Lippard coincide con Maderuelo en que la mayoría del trabajo de Bladen puede ser visto como figuras bidimensionales a las que se les ha dado una tercera dimensión, convirtiéndolas en esculturas.

En general, la obra de Robert Bladen, dotada de una gran escala y una indudable presencia, adopta un carácter más dinámico y agresivo que las obras consideradas propiamente como minimalistas; aunque comparte con ellas su reducción formal.

**ROBERT GROVESNOR**, iniciado como pintor abstracto expresionista, comenzaría sus creaciones tridimensionales a partir de 1962. Aunque comparte el uso de formas geométricas con el Minimal, la extremada flexibilidad con que opera, le aleja del objetivismo y de la rigidez de escultores como Judd.

Sus obras se caracterizan por una indudable ambigüedad espacial, donde la forma actúa en base a ilusiones ópticas y estructurales, posiblemente influenciado por la ilustraciones bidimensionales de figuras imposibles.

Su desafío a la gravedad es espectacular (L.10). Grandes estructuras son suspendidas del techo mediante cables metálicos sin poseer apenas apoyo en el suelo. Este uso de la orientación gravitacional destruye no sólo la función de la base y del apoyo, sino el sentido de la orientación en el espectador. Operando a nivel perceptivo, Grovesnor busca provocar en el observador sorpresa, mediante la utilización de

estructuras ambiguas donde las relaciones arriba-abajo, derecha-izquierda, pesado-ligero; son alteradas.

**ROBERT MURRAY** pretende con su trabajo sugerir volúmenes sin encerrarlos en una forma determinada (L.11). Le gusta que sus piezas activen más espacio del que son capaces de llenar físicamente, proponiendo estructuras incompletas. Murray fue uno de los primeros en utilizar una fabricación industrial y un color uniforme.

**KENNETH SNELSON** se ha caracterizado por la construcción de redes espaciales mediante cilindros de aluminio y cables de acero. El resultado es una estructura donde el escultor se centra en el efecto de tensión-compresión que la mantiene unida:

"Snelson fue el primero en exponer una estructura en tensión con una apreciación estética". (105)

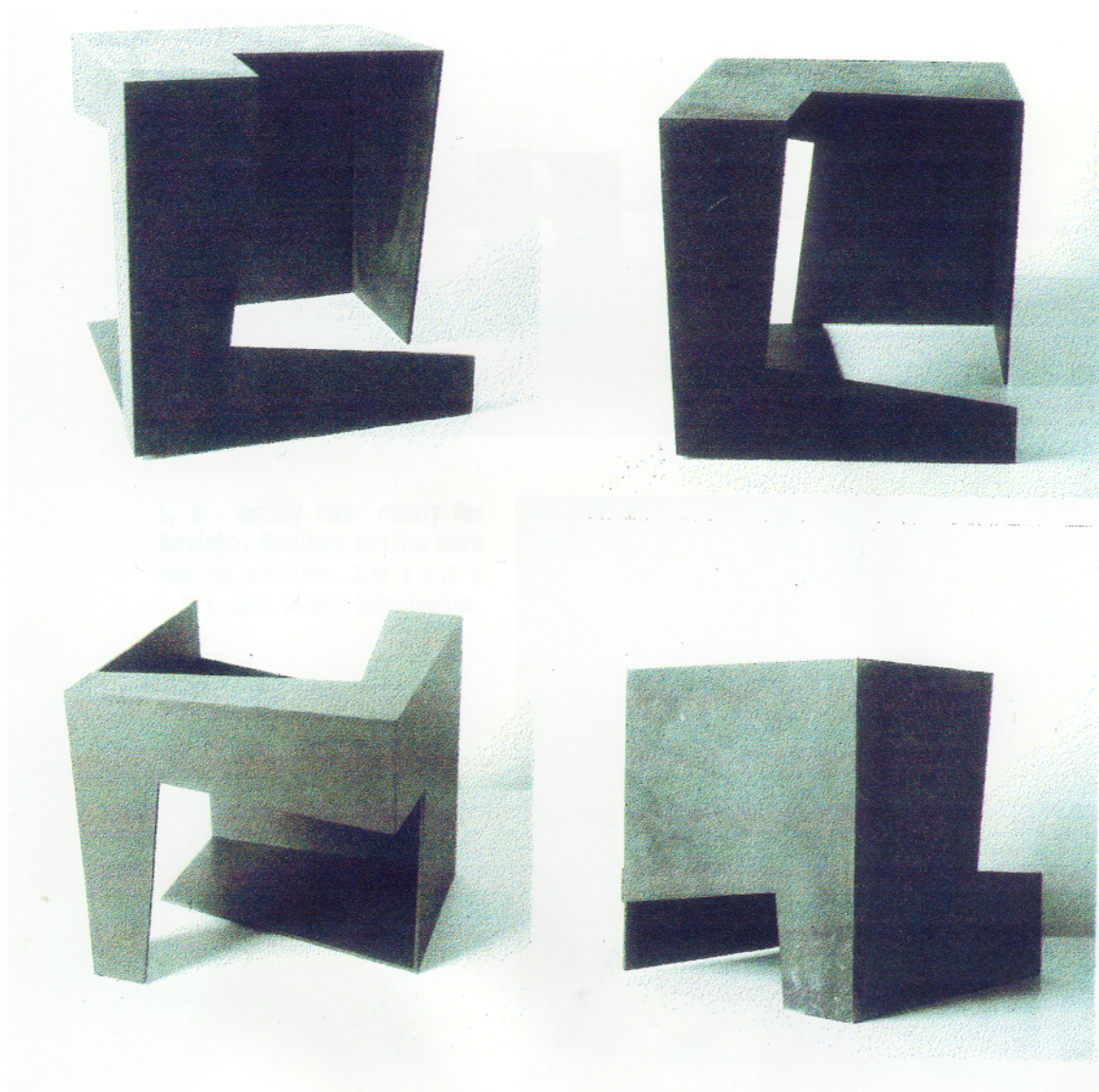
Cables y tubos delínean distintos tipos de poliedros que, sujetos a una contradicción visual, componen una estructura agradablemente perpleja. A modo de esqueletos espaciales, las estructuras de Snelson huyen de un sistema modular continuo, reemplazándolo por una irregularidad de carácter gestual.

Existen otros escultores como **JOHN McCRAKEN, CRAIG KAUFFMAN, ALEXANDER LIBERMAN, LARRY BELL**, etc...; que se situarían dentro de este grupo de figuras periféricas al Minimalismo, pero su análisis sería demasiado extenso y, dado que sus propuestas se alejan cada vez más de las estipuladas por esta corriente, simplemente serán mencionados.

El Minimalismo, a finales de los sesenta, va cediendo paso a otras corrientes artísticas, como van a ser el <<Process Art>> y el <<Earth Art>>.

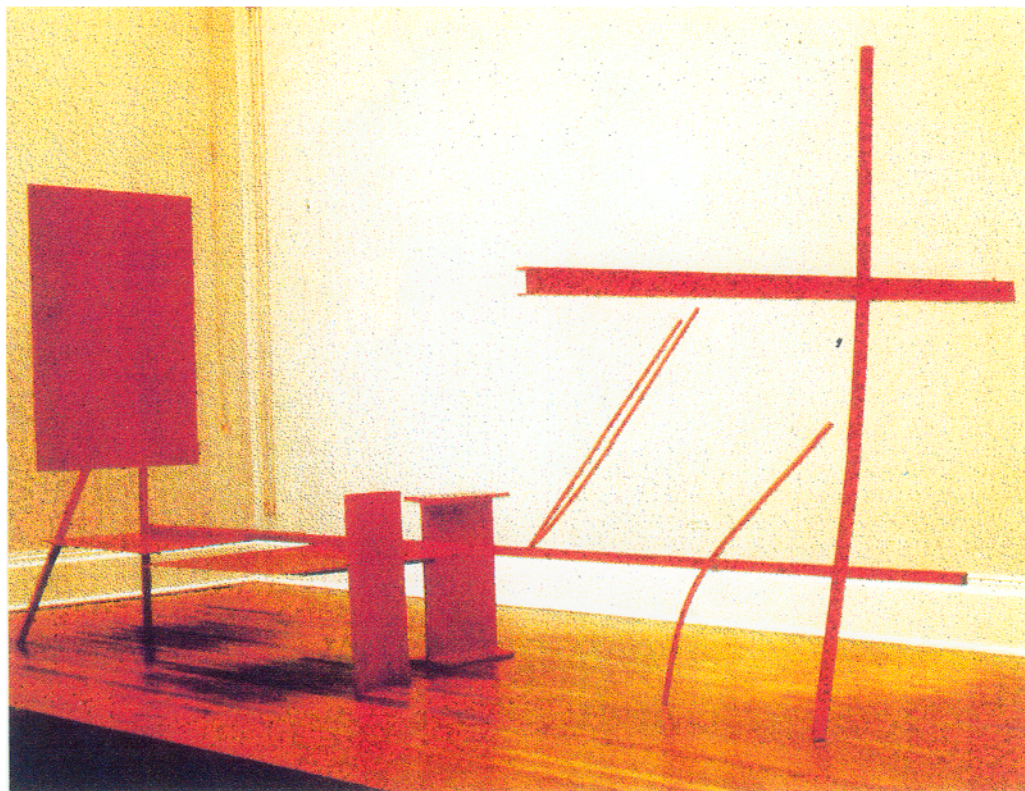




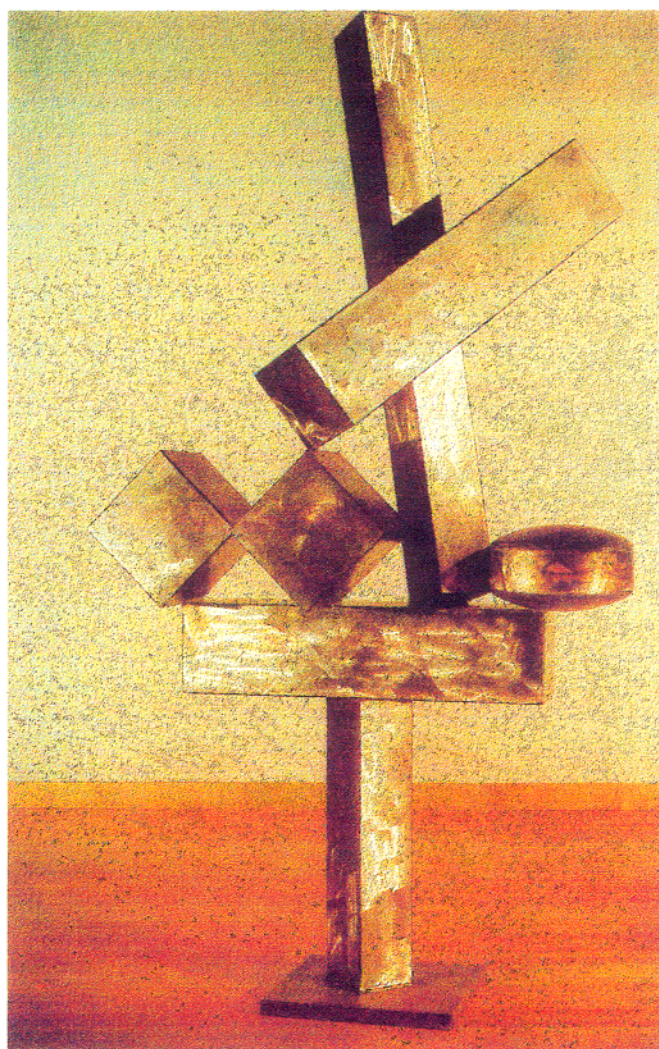


L. 1. Oteiza. «Caja Vacía»  
(cuatro posiciones). Hierro. 30 x 30  
x 30 cm; 1958. Colección privada.





L. 2. Anthony Caro. <Early One Morning>. Escultura acrílica sobre soportes metálicos. 2,90 x 6,20 x 3,35 m. 1962. Galería Tate, Londres.

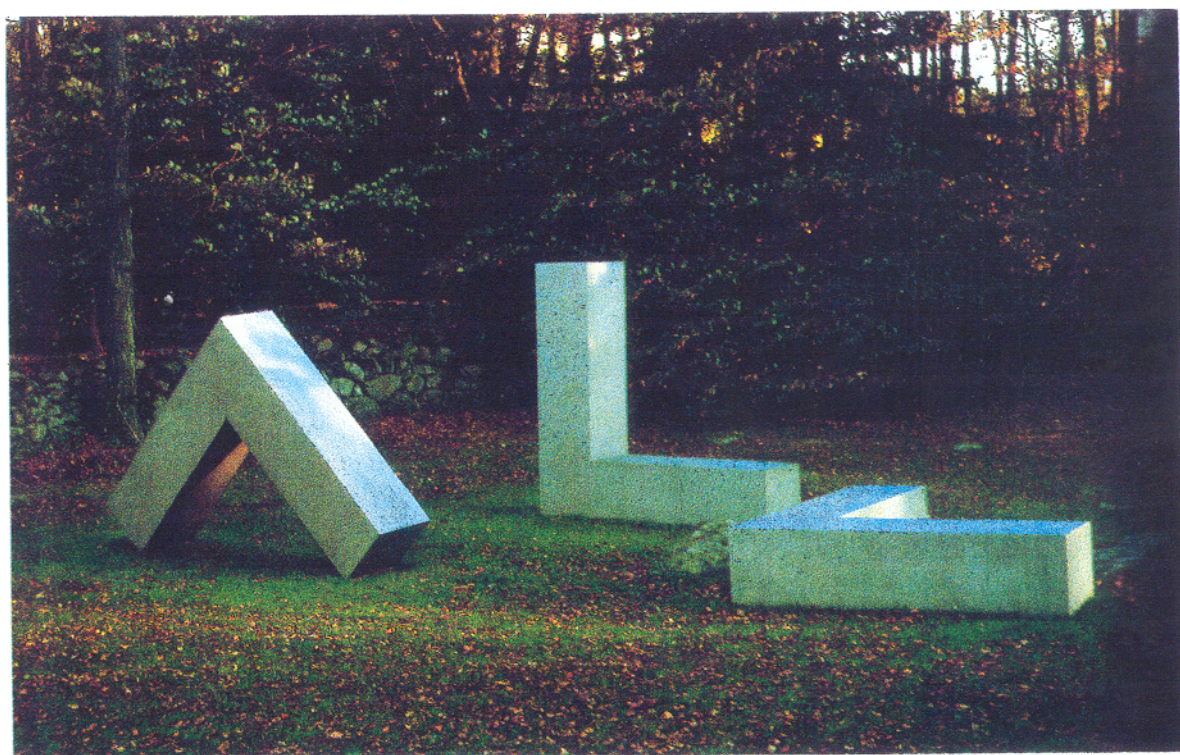


L. 3. David Smith. <Cubi XIX>. Acero inoxidable. 2,87 m. 1964. Galería Tate, Londres.





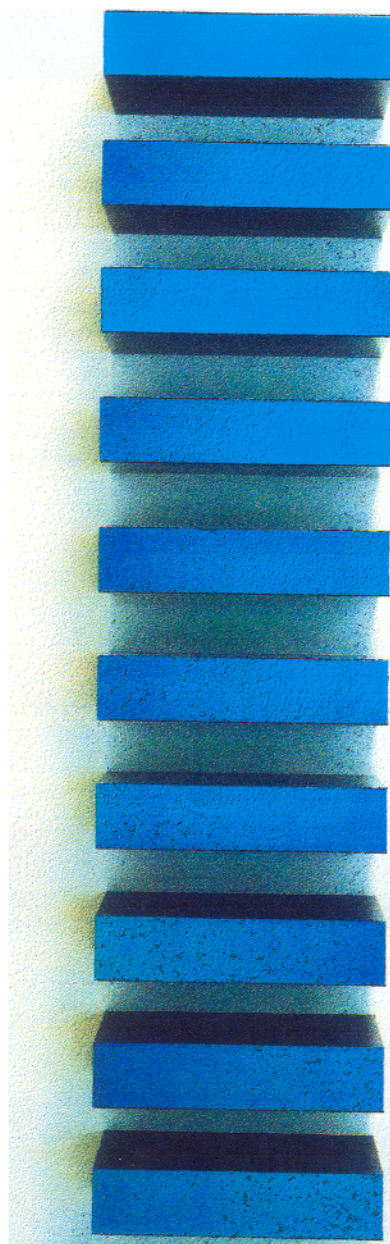
L. 5. Tony Smith. <<Willy>>. Acero pintado. 7' 8" x 12' x 18". 1962.



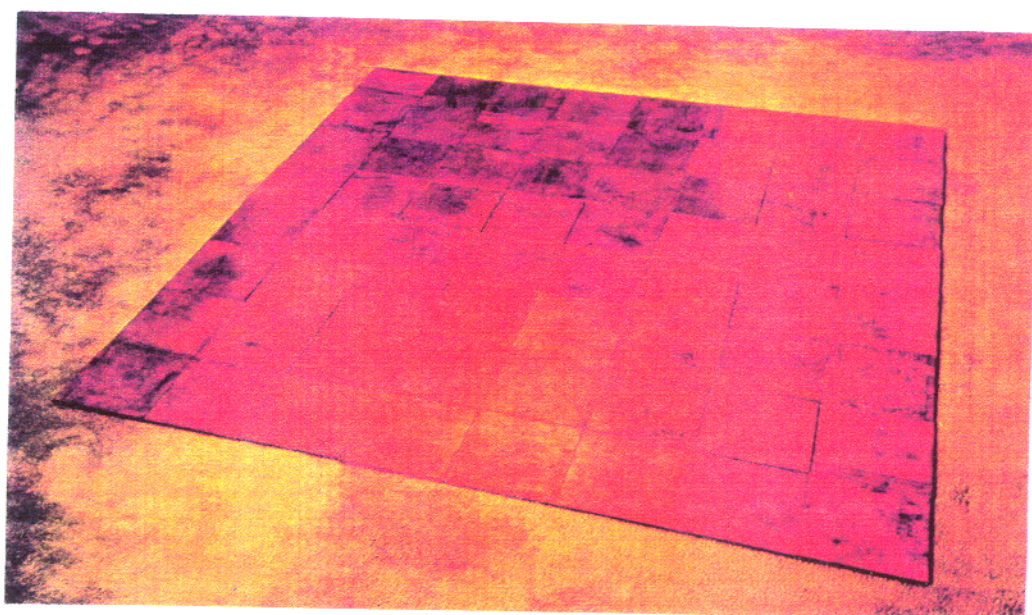
L. 4. Robert Morris. <<Untitled (L-Beams)>>. Acero inoxidable. 243 x 243 x 61 cm. 1965. Whitney Museum, New York.



L. 6. Donald Judd. <<Untitled>>. Aluminio anodizado. 114'' x 27'' x 24''. 1969. Walker Art Center, Minneapolis.

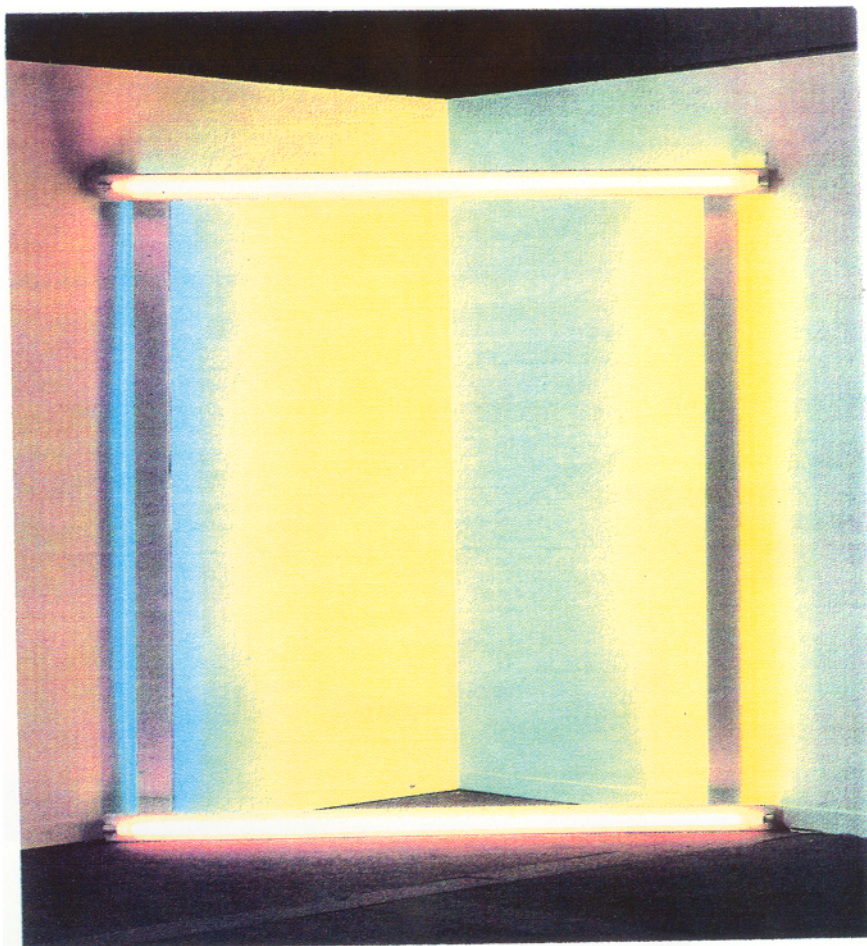


L. 7. Carl Andre. <<64 trozos de cobre>>. Cobre. 20x 20 x 1 cm pieza. 1969. Colección particular, New York.

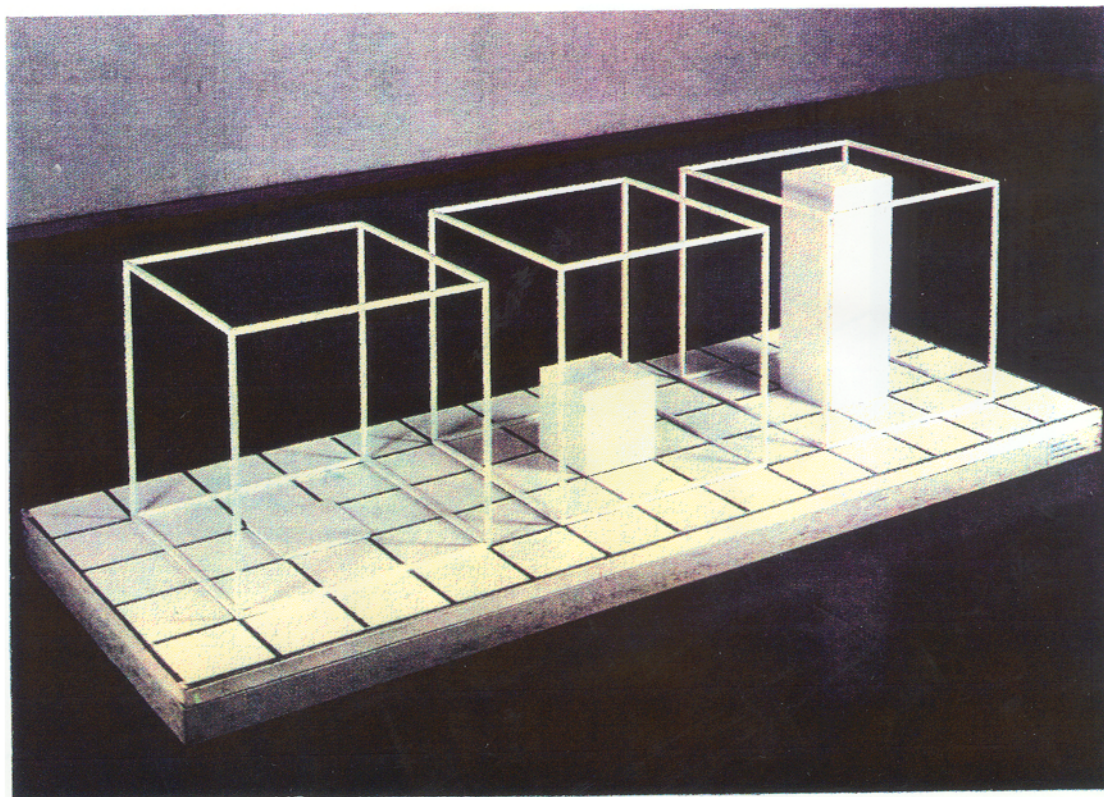




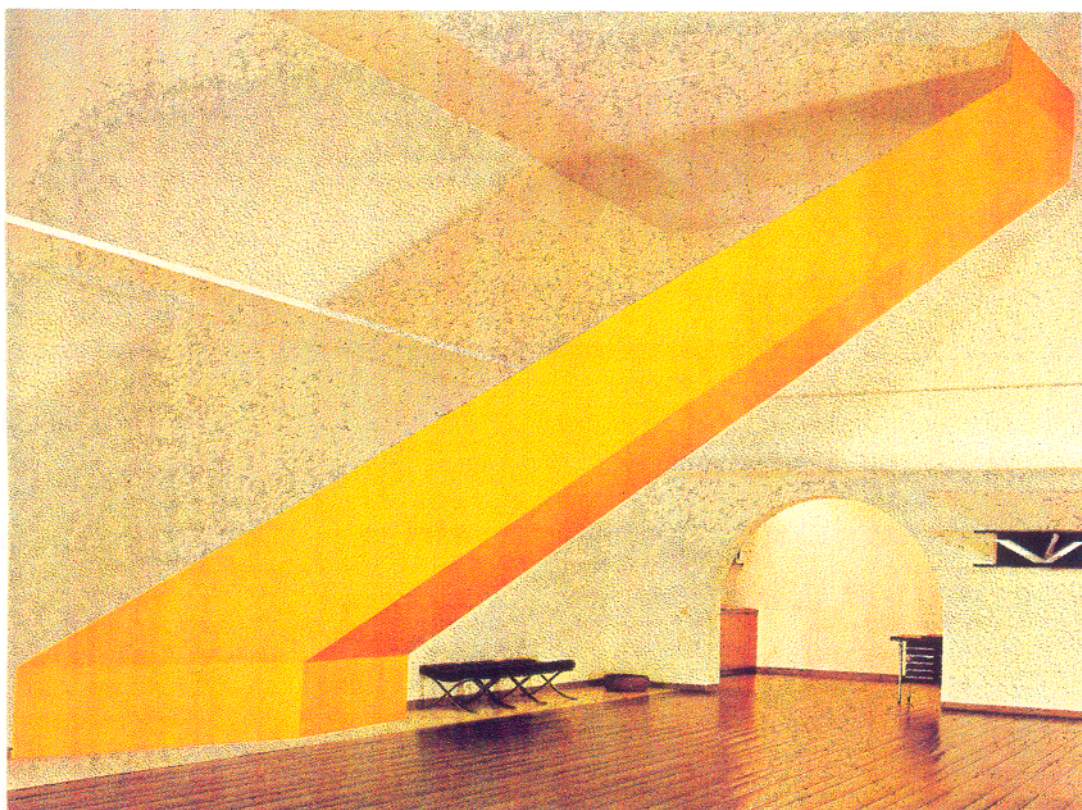
L. 9. Dan Flavin.  
 <<Untitled (To Donna)>>.  
 245 x 245 x 139 cm. Seis  
 tubos de luz fluorescente  
 y estructuras de metal  
 pintado. 1971. Centro  
 Pompidou, París.



L. 8. Sol LeWitt. <<3  
 Part Set 789(B)>>. 80 x  
 208 x 50 cm. 1968. Museo  
 Wallraf-Richartz, Colonia.







L. 10. Robert Grovesnor. <<Still No Title>>. 13' x 8' x 24'. Fibra de vidrio, acero, formica. 1966.



L. 11. Robert Murray. <<Track>>. L. 14'. Acero y aluminio pintado. 1966.

## CITAS AL CAPÍTULO.

---

- (1) MARCHÁN FIZ, Simón; (1986); **Del arte objetual al arte de concepto (1960-1974). Epílogo sobre la sensibilidad postmoderna**, Editorial AKAL, Madrid, pág., 99.
- (2) MORAZA, Juan Luis; (1990), **Seis sexos de la diferencia. Estructura y límites, realidad y demonismo**, Varela, Diputación Floral de Guipúzkoa.
- (3) MADERUELO, Javier; (1990), **El espacio raptado. Interferencias entre arquitectura y escultura**, Mondadori, Madrid, pág., 46.
- (4) BATTCOCK, Gregory; (1968), **Minimal art, a critical anthology**, E.P. Dutton, New York, pag., 26.
- (5) MADERUELO, Javier; op. cit., pág., 79-80.
- (6) Lucy Lippard, citada por COLPITT, Frances; (1990), **Minimal Art. The Critical Perspective**, University of Washington Press, Washington, pag., 24.
- (7) BUSCH, Julia; (1970), **A Decada of Sculpture; the 1960s**, Art Aliance Press, Philadelphia, pag., 29.
- (8) LeWitt, citado por COLPITT, Frances; op. cit., pag., 28.
- (9) Rosalind Krauss, citada por BAUDRILLARD; (1985), **La postmodernidad**, Kairós, Barcelona, pág., 63-64.
- (10) Ibidem., pág., 64.
- (11) Ibidem., pág., 65.
- (12) COLPITT, Frances; (1990), **Minimal Art. The Critical Perspective**, University of Washington Press, Washington, pag., 37.
- (13) MADERUELO, Javier; op. cit., pág., 76.
- (14) MORAZA, Juan Luis; op. cit.
- (15) MADERUELO, Javier; op. cit., pág., 43-44.

- (16) Suzi Gablik, citada por STANGOS, Nikos; (1987), **Conceptos de Arte Moderno**, Alianza, Madrid, pág., 202.
- (17) PIRSON, Jean-Francois; (1988), **La estructura y el objeto**, Promociones y Publicaciones Universitarias, Barcelona, pág., 40.
- (18) ALBRECHT, Hans Joaquim;(1981), **Escultura en el siglo XX. Conciencia del espacio y configuración artística**, Blume, Barcelona, pág., 100.
- (19) Robert Morris, en BATTCOCK, Gregory; op. cit., pag., 22.
- (20) Sol LeWitt, citado por COLPITT, Frances; op. cit., pag., 58.
- (21) MARCHÁN FIZ, Simón; op. cit., pág., 101.
- (22) BUSCH, Julia; op. cit., pag., 39.
- (23) Sol LeWitt, citado por COLPITT, Frances; op. cit., pag., 60.
- (24) KRAUSS, Rosalind; (1977), **Passages in Modern Sculpture**, Viking Press, New York, pag., 250.
- (25) Chandler, citado por COLPITT, Frances; op. cit., pag., 61.
- (26) Mel Bochner, citado por en BATTCOCK, Gregory; op. cit., pag., 22.
- (27) Robert Morris, en BATTCOCK, Gregory; op. cit., pag., 226-228.
- (28) MADERUELO, Javier; op. cit., pág., 59.
- (29) KRAUSS, Rosalind; op. cit., pag., 253.
- (30) Barbara Hepworth, citada por COLPITT, Frances; op. cit., pag., 73.
- (31) LIPPARD, Lucy; (1971), **CHANGING. Essays in art Criticism**, E. P. Dutton & Co., Inc., New York, pag., 237.
- (32) Ibidem., pag., 238.
- (33) COLPITT, Frances; op. cit., pag., 75.
- (34) Barbara Rose, citada por COLPITT, Frances; op. cit., pag., 76.
- (35) Robert Morris, citado por HARRISON, Charles; WOOD, Paul; (1993), **ART IN THEORY 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas**, Blackwell Publishers, Oxford & Cambridge, pag., 817.
- (36) Tony Smith, citado por BATTCOCK, Gregory; op. cit., pag., 228-230.



- (37) Carl Andre, citado por COLPITT, Frances; op. cit., pag., 76.
- (38) LeWitt, citado por COLPITT, Frances; op. cit., pag., 77.
- (39) MARCHÁN FIZ, Simón; op. cit., pág., 103.
- (40) COLPITT, Frances; op. cit., pag., 72.
- (41) MADERUELO, Javier; op. cit., pág., 57.
- (42) Fried, citado por COLPITT, Frances; op. cit., pag., 94.
- (43) Sol LeWitt, citado por COLPITT, Frances; op. cit., pag., 95.
- (44) Robert Morris, en BATTCOCK, Gregory; op. cit., pag., 234.
- (45) Carl Andre, citado por COLPITT, Frances; op. cit., pag., 95.
- (46) Robert Morris, citado por COLPITT, Frances; op. cit., pag., 97.
- (47) Friedman, citado por COLPITT, Frances; op. cit., pag., 97.
- (48) Michael Auping en The Tate Gallery; (1989), **MINIMALISM**, London, pag., 11.
- (49) Morris en The Tate Gallery; op., cit., pag., 11.
- (50) LeWitt, citado por ALBRECHT, Hans Joaquim; op. cit., pág., 101.
- (51) PIRSON, Jean-Francois; op. cit., pág., 41.
- (52) Thierry de Duve, citado por PIRSON, Jean-Francois; op. cit., pág., 42.
- (53) Ibidem., pág., 42-43.
- (54) Fried, citado por COLPITT, Frances; op. cit., pag., 90.
- (55) Ibidem., pag., 91.
- (56) MADERUELO, Javier; op. cit., pág., 69.
- (57) Ibidem., pág., 70.
- (58) Ibidem., pág., 210.
- (59) David Smith, citado por LUCIE-SMITH, Edward; (1979), **Movimientos en el arte desde 1945**, Emecé Editores, Argentina, pág., 224.
- (60) LUCIE-SMITH, Edward; op. cit., pág., 225-226.

(61) Anthony Caro, en Brown University; (1986), **Definitive Statement. American Art: 1964-66**, An Exhibition by the Department of Art, New York, pag., 28.

(62) LUCIE-SMITH, Edward; op. cit., pág., 239.

(63) ANDERSEN, Wayne; (1975), **American sculpture in process: 1930/1970**, New York Graphic Society, Boston, Massachusetts, pag., 223.

(64) MADERUELO, Javier; op. cit., pág., 54.

(65) Ibidem., pág., 54.

(66) LUCIE-SMITH, Edward; op. cit., pág., 239.

(67) Kosme de Barañano, en Instituto de América de Santa Fe; (1994), **ARTE MINIMAL**, Centro Damián Bayón. Diputación provincial de Granada.

(68) Ibidem.

(69) Donald Judd, en HARRISON, Charles; WOOD, Paul; op. cit., pag., 813.

(70) MADERUELO, Javier; op. cit., pág., 86.

(71) KRAUSS, Rosalind; op. cit., pag., 270.

(72) MADERUELO, Javier; op. cit., pág., 89-90.

(73) Donald Judd, citado por LUCIE-SMITH, Edward; (1983), **El arte de hoy**, Cátedra, Madrid, pág., 381.

(74) Suzi Gablik, en STANGOS, Nikos; op. cit., pág., 205.

(75) MADERUELO, Javier; op. cit., pág., 77.

(76) Carl Andre, citado por Suzi Gablik, en STANGOS, Nikos; op. cit., pág., 205.

(77) Carl Andre, citado por David Bourdon, en BATTCOCK, Gregory; op. cit., pag., 104.

(78) Carl Andre, citado por ANDERSEN, Wayne; op. cit., pag., 217.

(79) MADERUELO, Javier; op. cit., pág., 78.

(80) PIRSON, Jean-Francois; op. cit., pág., 43.

(81) Bonito Oliva, citado por MADERUELO, Javier; op. cit., pág., 79.

- (82) BERGER, Maurice; (1989), **LABYRINTHS. Robert Morris, Minimalism and the 1960s**, Harper & Row Publishers, New York, pag., 6.
- (83) Ibidem., pag., 25.
- (84) Suzi Gablik, en STANGOS, Nikos: op. cit., pág., 208.
- (85) BERGER, Maurice; op. cit., pag., 54.
- (86) Whitney Museum of American Art, Downtown Branch; (1982), **MINIMALISM X 4. An exhibition of Sculpture from the 1960s**, New York.
- (87) Sol LeWitt, en HARRISON, Charles; WOOD, Paul; op. cit., pag., 834.
- (88) Sol LeWitt, citado por BAKER, Kenneth; (1988), **MINIMALISM. Art of Circumstance**, Abbeville Press Publishers, New York, pag., 92.
- (89) Sol LeWitt, en HARRISON, Charles; WOOD, Paul; op. cit., pag., 834.
- (90) Sol LeWitt en Whitney Museum of American Art, Downtown Branch; (1982), **MINIMALISM X 4. An exhibition of Sculpture from the 1960s**, New York.
- (91) Sol LeWitt, citado por PIRSON, Jean-Francois; op. cit., pág., 40.
- (92) GOTTLIEB, Carla; (1976), **Beyond modern art**, E. P. Dutton & Co., Inc., New York, pag., 194.
- (93) MADERUELO, Javier; op. cit., pág., 92.
- (94) Lucy Lippard, citada por MADERUELO, Javier; op. cit., pág., 92.
- (95) Sol LeWitt, citado por MADERUELO, Javier; op. cit., pág., 93.
- (96) Kosme de Barañano, en Instituto de América de Santa Fe; (1994), **ARTE MINIMAL**, op. cit.
- (97) Dan Flavin, citado por MADERUELO, Javier; op. cit., pág., 213.
- (98) MADERUELO, Javier; op. cit., pág., 213.
- (99) Ibidem., pág., 214.
- (100) Mel Bochner, en BATTCOCK, Gregory; op. cit., pág., 99.
- (101) CALAS, Nicolas; CALAS, Elena; (1971), **Iconos and images of the sixties**, E. P. Dutton & Co., Inc., New York, pag., 234.

- (102) Whitney Museum of American Art; (1976), **200 Years of American Sculpture**, David R. Godine, Publisher, New York, pag., 199.
- (103) LIPPARD, Lucy; op. cit., pag., 247.
- (104) MADERUELO, Javier; op. cit., pág., 56.
- (105) CALAS, Nicolas; CALAS, Elena; op. cit., pag. 245.

## CAPÍTULO 8: PROCESS ART. ESPACIO EMOCIONAL.

---

### 8. I. ORÍGENES.

Quizá la primera señal pública de la emergencia de una nueva estética antiformalista fue la exposición *Eccentric Abstraction*, organizada por la crítica norteamericana Lucy Lippard, para la Fischbach Gallery, en Septiembre de 1966.

Desde aquel momento, han sido varias las denominaciones que se han atribuido a esta corriente, tanto por parte de críticos como por artistas; la más extendida ha sido la de "Process Art" o "Arte Procesual", pero también se han referido a ella como movimiento "Anti-Form" \_término acuñado por Robert Morris\_, "Soft Sculpture" (Escultura Blanda), "Eccentric Abstraction" (Abstracción Excéntrica), "Post-Minimalism", "Arte Antilusionista", o bien, fase "Pictorial/Sculptural" (Fase Pictórico-Escultórica) \_término establecido por Robert Pincus-Witten.

Todas estas momencclaturas se refieren a una corriente que enfatiza el <<proceso>> de la actividad artística, que se caracteriza por el uso literal de los materiales, que actúa mediante una manipulación directa de éstos por parte del artista, que aboga por nuevos métodos de composición donde el azar juega un papel primordial y que, por último, se enfrenta al Minimalismo mediante un rechazo a la geometría y al mundo tecnológico.

El Process Art se ha desarrollado principalmente en Estados Unidos, alcanzado su punto álgido entre 1968 y 1975. Dada su coexistencia con otras corrientes artísticas como el Minimal y el Earth Art, entre otras; muchas veces es difícil establecer

delimitaciones a nivel de exposiciones y clasificación de artistas, pues muchos de ellos se solapan en distintos movimientos; como es el caso del prolífico Robert Morris. Así pues, cualquier categorización que se haga es relativa, debido a la complejidad que existió en los años setenta entre diferentes movimientos. No en vano, la crítica artística habló de este periodo como el <<Pluralismo de los Setenta>>.

Entre las muestras más significativas que afianzaron el movimiento destacan:

\_ *Eccentric Abstraction* en la Fischbach Gallery, New York, 1966.

\_ *Anti-Form* en la John Gibson Gallery, New York, 1968.

\_ *Nine at Leo Castelli* en Leo Castelli, New York, 1968.

\_ *Three Young American* en el Allen Memorial Art Museum, Ohio, 1968.

\_ *Nine Young Artists: Theodoron Awards*, en The Solomon Guggenheim Museum, New York, 1968.

\_ También se desarrollarían exposiciones en Europa, como la denominada *Live in Your Head: When Attitudes Become Form...*, en Bern; o *Square Pegs in Round Holes* en Amsterdam, ambas en 1969.

Por lo que respecta a los artistas que han sido relacionados con el Process Art, destacan los siguientes: Robert Morris, Richard Serra, Eva Hesse, Bruce Nauman, Keith Sonnier, Alan Saret, Barry Le Va, Lynda Benglis, Richard Tuttle, Jackie Winsor, Hans Haacke y Dorotea Rockburne. Dentro de este amplio abanico de escultores, los primeros están más relacionados con actitudes minimalistas, mientras que los últimos se aproximan a planteamientos más ambientales y conceptuales, cercanos ya al "Earth Art". No obstante, el denominador común, que permite agruparlos bajo el término de artistas procesuales, radica en su interés en el proceso artístico.

Por lo tanto, podríamos decir que el Process Art figura como movimiento puente entre el Minimalismo y el Earth Art.

## 8. II. PROCESS ART Y OTROS MOVIMIENTOS.

El Process Art, al igual que otras corrientes artísticas, posee ciertas afinidades con figuras o movimientos del pasado.

1) PROCESS-DADA. Ambas corrientes coinciden en un rechazo a la mecanización del mundo, pero mientras que para el Dadaísmo este rechazo poseía connotaciones sociales de protesta; para el Process Art será una afirmación del proceso personal llevado a cabo directamente por el artista, en lugar de por obreros o técnicos especializados. Pero quizá, su punto de unión más importante será su adopción del azar como elemento formal. En el Dadá y, en concreto, en Marcel Duchamp se localizan los antecedentes históricos más significativos del uso del azar como valor compositivo. Así, la mayoría de las obras del Process Art enfatizarán de manera esencial la distribución al azar de los componentes de la obra \_el ejemplo más significativo de ello, son las distribuciones aleatorias de Barry Le Va, donde los diferentes elementos son esparcidos por el suelo de la galería sin ningún patrón organizativo aparente \_.

Ahora bien, si estos dos puntos \_rechazo de la mecanización y uso del azar\_ acercan el Process al Dadá, su mayor diferencia estriba en que el Process no se sitúa, como el Dadá, en una postura nihilista del arte. Algunos críticos han visto cierta <<desublimación>> en el redescubrimiento del Dadá:

"Apuntando a la cuestión del anti-arte en 1960, Meyer sugirió que el redescubrimiento del Dada había resultado de una nueva sensibilidad llamada <<desublimación>> de los valores culturales en el arte". (1)

2) PROCESS-POP. El Pop Art elevó al grado artístico partes de los ambientes de la nueva sociedad que previamente habían sido considerados como <<vulgares>>, <<feos>>, o de belleza <<inferior>> a la que se requería para un trabajo artístico. Este

hecho abrió un camino para nuevas posibilidades de los materiales y de las actitudes artísticas. Hasta Claes Oldenburg, la historia de la escultura se había caracterizado por el uso de materiales duros; pero será este escultor el que introduzca la estética de lo blando <<Soft Sculpture>>, modelo a seguir por muchos de los componentes del Process Art que construirán sus obras con materiales flexibles y flácidos; como bien apunta Robert Pincus-Witten:

"Hasta la introducción de materiales flexibles por Oldenburg, la escultura siempre había sido dura y permanente. Porque los materiales de Oldenburg son blandos, sus objetos pueden cambiar de configuración cada vez, ser manipulados, o volver a reagruparlos. Movimiento, cambio y metamorfosis son las constantes de su trabajo". (2)

El uso de materiales blandos implica un alto grado de tactilidad en los trabajos realizados. El propio Oldenburg afirmaría:

"Trasladar el ojo a los dedos....

Por eso hago cosas, que son duras, blandas". (3)

Con esta premisa, Oldenburg pretendía dotar a sus objetos de un elemento dinámico, la flaccidez, esa tendencia de un material duro a ser blando, no a parecer blando. Los artistas procesuales vieron en el uso de materiales blandos infinidad de posibilidades para los diferentes procesos que utilizarían:

"Una cosa blanda puede ser golpeada, moldeada, apretada, enrollada. En una palabra, su superficie es elástica y su densidad escandalosamente reagrupable". (4)

Esta <<flexibilidad>> de los materiales permitirá un amplio abanico para los nuevos métodos compositivos de los artistas procesuales.

3) PROCESS-EXPRESIONISMO ABSTRACTO. En general, la crítica americana ha coincidido en situar al Expresionismo Abstracto como el movimiento predecesor del Process Art. Su aparente falta de composición, su abstracción gestual,



la aceptación de las cualidades físicas de los materiales y el repliegue hacia el interior del propio artista; serán los rasgos comunes que compartirán ambas corrientes. Rosalind Krauss ha subrayado la brecha abierta por el Expresionismo en el lenguaje formal de los años sesenta:

"Contingente... expresaba el mensaje de la privacidad, de un apartamiento del lenguaje, de una retirada hacia esas extensiones personales de la experiencia que se encuentran más allá, o por debajo, del habla... una declaración acerca de la potencia expresiva de la propia materia, de la materia sujeta a un nivel inferior a la elocuencia... Era contingente la constatación al diálogo formalista de los sesenta con el mensaje del expresionismo". (5)

Pero, en concreto, sería *Jackson Pollock* con su <<Action Painting>> \_Pintura de Acción\_ el que ejercería una influencia decisiva. La pintura de acción implicaba estar, literalmente, dentro de la obra. Pollock colocaba en el suelo del taller grandes lienzos sobre los que vertía la pintura, por goteo, empleando cubos que previamente había perforado. La febril acción gesticulante de su brazo, que efectuaba sobre la tela diversos movimientos, daba como resultado un denso entramado de líneas, dotadas de gran libertad. Pollock se proyectó a sí mismo en sus superficies, creando una especie de objetivo-correlación en el que los rastros de su cuerpo \_como huellas dactilares\_ aparecían de manera visible en el cuadro. El propio Robert Morris, en su escrito titulado "Anti-form", reconocía su deuda con Pollock:

"De los Expresionistas Abstractos sólo Pollock fue capaz de recuperar el proceso y mantenerlo como parte de la forma final en el trabajo. La recuperación del proceso de Pollock implica un profundo replanteamiento de las reglas de fabricación tanto de los materiales como de las herramientas empleadas". (6)

La visualización del proceso, efectuado por Pollock, será el eje central del Process Art.

4) PROCESS-MINIMAL. El Process se produjo en principio como una reacción, por parte de ciertos artistas, a la falta de expresividad del Minimal Art. A la

literalidad más o menos radical y al antiilusionismo estricto reivindicado por los minimalistas, los artistas procesuales opondrán la idea romántica de que el artista está presente en su obra. De esta manera, sustituirían las estrategias formales del Minimalismo \_repetición, serialidad, geometría y superficie plana\_ por la expresión original y directa de un sujeto que manipulara directamente la materia; recuperando los gestos elementales (anudar, suspender, alinear, verter, sumergir); propiciados por materiales como escayola, cuerda, tela, latex, plástico, fibra de vidrio,...; en una acción compulsiva.

Frente a la dureza de los materiales minimalistas, se impondrá un sentido de flexibilidad en el Process; frente a la forma preconcebida, la distribución aleatoria constituirá la base de muchas composiciones y, por último; frente a la fabricación industrial y el anonimato artístico, se alzará una participación directa y manual del escultor.

---

Coexistiendo a finales de los sesenta, el Process Art se revela contra la inexpresividad minimalista reclamando un arte más gestual y expresivo.

### **8. III. CARACTERÍSTICAS DEL PROCESS ART.**

Al hacer un análisis de las principales características que dan cuerpo al movimiento, vamos a tender a la siguiente clasificación:

- 1) *Cuestiones de procedimiento.*
- 2) *Características formales internas.*
- 3) *Características formales externas.*

## 8. III. I. CUESTIONES DE PROCEDIMIENTO: MATERIALES Y PROCESOS.

1) Uso literal de los materiales. Ya hemos visto cómo hasta Oldenburg, la historia de la escultura se había caracterizado por la utilización de materiales <<nobles>> y <<duros>>. Pero con la llegada del Process Art este hecho va a sufrir una gran transformación. Si bien a Oldenburg se debe la incorporación de materiales blandos a la escultura, al Process tendremos que agradecer la introducción <<literal>> de distintos tipos de materiales. Decimos <<literal>> porque van a ser las propiedades inherentes de los mismos materiales \_peso, maleabilidad, ductilidad, flaccidez, rigidez, etc...\_ las que conformarán finalmente la obra.

En la mayoría de los casos, los materiales utilizados en las esculturas procesuales son de índole tan diversa como: plomo, cuerda, látex, espuma de poliuretano, fibra de vidrio, fieltro, neón, cristal, grasa, caucho, tiza, grafito, tela, plástico, aire y luz.

Debido a la gran cantidad de materiales empleados y a las distintas características de cada uno de ellos, se va a producir en este tipo de obras un énfasis especial en la calidad de superficie, creando piezas inesperadamente táctiles que se alejan de la superficie pulida y lisa de la escultura minimalista. Rugosidad, aspereza, blandura, suavidad, dureza, etc...; serán algunas de las características de estas obras.

"Cada material determina sus propias propiedades plásticas en atención a sus propiedades físicas, sin sufrir las transformaciones artísticas de la pintura matérica. Tanto en las obras como en los testimonios se afirma el carácter energético y activo de los materiales".

(7)

Amenudo, la excentricidad de los materiales empleados se convierte en una especie de firma o sello personal de cada artista: el fieltro de Morris, el plomo de Serra, las cuerdas de Hesse, el neon de Sonnier, la espuma de Benglis, el alambre de Saret, etc...

Muchos de los materiales empleados coinciden en afirmar su flexibilidad o flaccidez, debido a que son, lo que se ha considerado como, <<materiales blandos>>. Su uso permitirá una opción mayor en el tipo de configuración empleada. Ello sucede porque poseen un carácter informe y, dependiendo de como sean colgados, agrupados o esparcidos; determinarán la distribución final de la pieza. Para Corinne Robins:

"De esta forma, tanto Serra como Morris, abogarán por la búsqueda de formas mediante procesos naturales de los materiales elegidos; al tiempo que, la deliberada elección de materiales blandos era parte de su alejamiento de la estructura. El Process Art, como pronto fue llamado, se convirtió en una búsqueda y expresión de nuevas formas y/o sentimientos, primariamente a través del uso de materiales blandos e industriales". (8)

2) Noción de obra como proceso. El Process Art rechaza tanto los procesos narrativos de las tendencias tradicionales de la imagen como los fenómenos perceptivos del Minimal. La significación de la obra se explicita a través de las propiedades de cada material empleado. El sentido se despliega por todo el proceso en los diferentes momentos del mismo.

Para Simón Marchán, los materiales se constituyen como elementos distintivos del código de objetos:

"En términos semióticos, los materiales podrían ser denominados elementos distintivos del código de objetos, en vez de significativos. La obra en su relación al objeto no es propiamente un icono, sino más bien un índice, ligado a la presencia y heterogeneidad perceptiva de los materiales". (9)

Como consecuencia, existen infinidad de posibilidades físicas, ya que la sustancia de la obra es sometida a sus transformaciones y modificaciones; originándose, cada vez, una nueva presentación artística. Para Robert Morris, en las obras <<anti-form>>:

"Lo atacado es la noción racionalista de que el arte es una forma de obra que resulta en un producto acabado. Lo que el arte tiene ahora en sus manos es materia mudable que no necesita llegar a un punto de tener que estar finalizada respecto al tiempo o al espacio. La

noción de que la obra es un proceso irreversible, que desemboca en un icono-objeto estático, ya no tiene relevancia". (10)

El sujeto del trabajo es el proceso en sí mismo, el cual expresa los aspectos transformables del material y su potencial de una expansión sin fin en todas direcciones. El propio Richard Serra enumera una lista de posibles procesos:

ENRROLLAR  
ARRUGAR  
DOBLAR  
ALMACENAR  
BENDAR  
ACORTAR  
RETORCER  
ENROSCAR  
MOTEAR  
AFEITAR  
TROCEAR  
ASTILLAR  
PARTIR  
CORTAR  
SEPARAR  
ARROJAR... (11)

Contemplando esta lista de verbos transitivos, cada uno de ellos especifica una acción particular para ser ejecutada por un material inespecífico. Para Rosalind Krauss:

"En lugar de un inventario de formas, Serra ha sustituido (estas formas) por una lista de actitudes de comportamiento". (12)

La materia en estado de transformación, ejemplificada mediante el proceso elegido, será la tesis central del Process Art.

### **8. III. II. RELACIONES FORMALES INTERNAS: GRAVEDAD, ORGANIZACIÓN DESENFATIZADA, FALTA DE ESTRUCTURA Y RECHAZO DE LA GEOMETRÍA.**

1) La Gravedad es uno de los componentes más importantes de la escultura no rígida. Debido a la utilización de materiales blandos, el espectador, en la contemplación de este tipo de obras, experimenta el efecto de la atracción de la tierra \_gravedad\_. Esta acción es evidente en las piezas de fieltro de R. Morris (L.13), las cuales dependen de la gravedad para su existencia como arte. Suspendidas de la pared, este efecto es el que determina su apariencia final. El peso del fieltro, mediante la acción de la gravedad, se hace palpable siendo este tipo de escultura, una escultura transformable. El propio Morris insistiría en la importancia de ello:

"Algunas veces la manipulación directa de un material dado sin el uso de ninguna herramienta es hecho. En estos casos, consideraciones sobre la gravedad llegan a ser tan importantes como consideraciones sobre el espacio. El foco en materia y gravedad, como resultados significativos en las formas, no estaba proyectado con anterioridad". (13)

2) Organización desenfaticada. En el Process Art, la composición es determinada por el cambio y por la naturaleza del material. El acto de selección del material, sin una voluntad rígida de configuración, es presentado como antiforma \_carente de forma\_. La configuración artística del objeto no se realiza como un fin en sí mismo, sino que su función es hacer visible la realidad del material y la transformación de su apariencia:

"Estas obras, compuestas de los más diversos materiales y sustancias, se articulan significativamente a nivel de las propiedades físicas y plásticas de los materiales en transformación y de las relaciones de <<ensamblado>>, yuxtaposiciones, etc.". (14)

Las obras procesuales responden a una colección heterogénea de las sustancias y formas del campo visual. Todo ello remite a las formas o estados de transformación que pueden alcanzar. Los elementos compositivos determinantes son la indeterminación y el cambio, es decir, la transformación de la materia en movimiento. Morris, en 1969, escribiría:

"En la obra en cuestión, la indeterminabilidad de la disposición de las partes es un aspecto literal de la existencia física de la cosa". (15)

3) Falta de estructura. Como consecuencia de la utilización de materiales blandos y del uso de una organización desenfanzada, las obras del Process Art van a carecer de cualquier tipo de estructura. Se produce así el definitivo alejamiento de la rigidez estructural propia del Minimalismo. La indeterminabilidad y el azar en la composición empujan a este tipo de obras a que la posible estructura que pudieran tener desaparezca con los diferentes cambios que la obra sufre cada nueva exposición.

Para Nikos Stangos, se produce un despojamiento de la estructura en el Arte Procesual:

"Algunos artistas, cuya obra pronto cayó bajo la rúbrica de process art o antifoma, no prescindieron de los materiales, pero sí dejaron de lado el objeto, despojando a su obra de estructura, permanencia y límites a través de distribuciones temporales y al azar, <<esparcimiento de piezas>> tanto en interiores como al aire libre, de sustancias no rígidas y efímeras \_serrín, trocitos de fieltro, pigmento suelto, harina, latex, nieve, incluso cornflakes\_". (16)

4) Rechazo de la geometría. De lo expuesto anteriormete, es fácil deducir que las obras procesuales se situarán en un terreno alejado totalmente de la rigidez geométrica minimalista. Los angulos rectos, los planos impecables, las esquinas

perfectas; no tienen sentido en un arte que aboga por un carácter gestual y orgánico en sus composiciones y que emplea materiales cuya flaccidez es la cualidad más destacada. En este sentido, esta corriente conecta con el Expresionismo Abstracto, donde cualquier rasgo geométrico es eliminado.

### **8. III. III. RELACIONES FORMALES EXTERNAS: CARÁCTER EFÍMERO, HORIZONTALIDAD, OBRAS EN INTERIORES, ESPECTADOR.**

1) *Carácter efímero*. Las instalaciones procesuales han sido catalogadas como efímeras, debido a que el valor del trabajo estaba en la distribución de la cadena de efectos que se producía a lo largo de la pared y del suelo; sin ningún tipo de reminiscencia al elemento aislado y autónomo del Minimal.

Muchas veces, las materias químicas y orgánicas empleadas, en estado de transformación, eran cambiadas cada mañana y presentadas al público de un modo diferente por la tarde. Este carácter de impermanencia, propio del Process Art, apunta ya a la mayoría de las obras del Earth Art que hacen de la temporalidad y de su aspecto efímero los constituyentes básicos.

2) *Horizontalidad*. La escultura procesual se va a caracterizar por una notable expansión horizontal. Con anterioridad al Minimal art, la escultura se había definido por el predominio de la vertical como referencia al cuerpo humano. El Minimalismo, en su deseo de evitar asociaciones antropomórficas, hizo eliminar el uso de la vertical. Pero será el Process Art, con sus formas de autocontención, el que conquiste el plano horizontal como reclamo espacial para una mejor distribución de sus elementos:



"Robert Morris ha caracterizado la distinción entre la escultura minimal y este método de estructuración en horizontal como la diferencia entre un modo figurativo y otro paisajístico".  
(17)

El Process Art inicia el desbordamiento de los límites que siempre había poseído la escultura, dirigiéndose hacia una extensión ilimitada que culminará con las obras del Earth Art.

3) Exposición de obras en interiores. Dada la fragilidad y delicadeza de muchos de los materiales empleados, la mayoría de las obras del Process Art son expuestas en interiores, ya que el carácter efímero de sus composiciones no resistiría una exhibición en el exterior.

4) Espectador. El Process Art va a exigir una elevada participación por parte del espectador, pero no lo hará en un sentido perceptual como el Minimal, sino más bien fenomenológico, a través de la experiencia del mismo observador, en el tiempo.

Respecto a su <<escultura distribucional>> Barry Le Va dijo:

"Son intentos de proveer al espectador con algo que todavía no conoce, de establecer un diálogo, un intercambio entre arte y audiencia. Lo que tu das al trabajo, él te lo da a ti. Estoy intentando hacer de la audiencia una parte activa de la estructura temporal desde el principio hasta el fin, parte del pasado, del presente y de la eventualidad". (18)

Mientras que el Minimal Art hizo hincapié en la experimentación del objeto, en su explícita presencia; los artistas del Process se dirigen a evocar lo implícito, a crear algo que sólo a través de la participación del espectador implicara una experiencia del arte.

## 8. IV. ESPACIO PROCESUAL.

El Process Art, en su reacción contra el Minimal, está rechazando las características que éste había implantado al espacio escultórico, como son: su carácter perspectivo, su estructura geométrica y su énfasis teatral.

Por consiguiente, el Process Art se va a situar en un ámbito emocional, personal; lo cual supone la ruptura con el espacio cartesiano y la afirmación de un nuevo espacio habitado. Sus características van a ser las siguientes:

1) ESPACIO EMOCIONAL. Las obras procesuales perturban nuestras referencias habituales de vertical/horizontal, visual/táctil, orgánico/sintético, fuera/dentro, fragmento/totalidad; para abrir paso a un <<espacio emocional>> y <<psicológico>>. Estas obras interrogan al espectador acerca de su propia naturaleza.

Robert Smithson, creador de algunos de los más importantes <<Earthworks>>, diría refiriéndose a la obra de Eva Hesse:

"La obra de Eva era muy racional, pero una lucha, con fuerzas irracionales abriéndose paso a través de ella. Creo que me interesaba más su percepción del mundo, su perspectiva. Existía una comprensión de las áreas más conflictivas, una especie de entendimiento natural, no sentimental, sino algo así como el enfrentamiento a éstas. No tenía noción externa alguna de un mundo fuera del suyo. Yo la veía como una persona muy interior que realizaba modelos psíquicos". (19)

Este repliegue hacia el interior, ese mirar hacia uno mismo que efectúan los artistas procesuales: está en conexión con el espacio que anteriormente hemos definido como existencialista. Recordemos algunas de sus características:

\_ Este espacio afirma la originalidad de la existencia individual y humana.

\_ Se sitúa en un intento de liberarnos del pensamiento científico moderno. (El Process Art reaccionará contra la mecanización del mundo abogando por un trabajo manual).

\_ No parte del análisis de las cosas respecto al espacio, sino de la espacialidad del ser humano.

\_ Y, por último, el modo en cómo se encuentra el hombre en el espacio no está definido por el espacio cósmico que lo cerca, sino por el espacio intencional referido a él como sujeto.

Estas características son las defendidas por Martin Heidegger al exponer su tesis central sobre el Existencialismo e, igualmente, podrían aplicarse al Process Art; en el sentido de que éste, como el Existencialismo, vuelve la mirada hacia el interior del hombre.

2) **ESPACIO HABITADO**. La ruptura con el plano y el cubo minimalista produce la definición de <<nuevos espacios habitados>>, concepto acuñado por J. F. Pirson al referirse a la obra de Richard Serra:

"La crítica de Serra pone en tela de juicio la articulación de los espacios, la escasa inventiva de los arquitectos a nivel de la estructura y la arquitectura de bloques apilados \_con su falsa verticalidad\_ resultante". (20)

Esta nueva concepción del habitar ya había sido definida por Merleau-Ponty en su exposición de la **Fenomenología existencialista**. El término <<habitar>> en Merleau-Ponty es una palabra clave para expresar la relación del hombre con el mundo y con la vida. La espacialidad del hombre se comprende, en conjunto, como un habitar el espacio y el tiempo.

3) **ESPACIO NO CARTESIANO**. De las características que se desprenden al afirmar un espacio emocional y habitado, podemos deducir que cualquier componente matemático y geométrico no tiene cabida en este tipo de movimiento.

"El trabajo de Richard Serra entrefa una ruptura con el arte minimal y al mismo tiempo una ruptura con la masa, la <<gestalt>>, el plano y el espacio cartesiano". (21)

**ABRIR 8. V**

