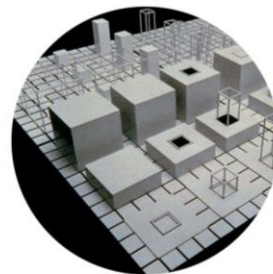
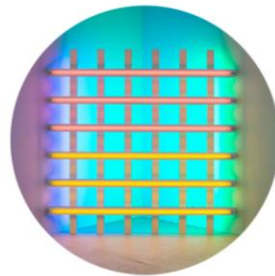
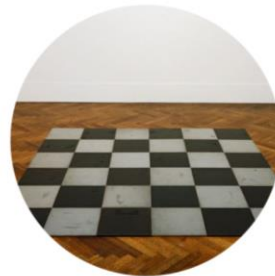


# Minimal Art, -1966-2016. El legado de Nueva York





## Resumen

El presente trabajo es una investigación bibliográfica acerca de uno de los fenómenos más trascendentales en la Historia del Arte y de la Arquitectura de Edad contemporánea: el Minimal-art, que tuvo su origen en la exposición conjunta de cinco artistas –Donald Judd, Robert Morris, Carl André, Dan Flavin y Sol LeWitt– organizada en el Museo Judío de Nueva York en 1966 bajo el nombre de “Estructuras Primarias”, de la que se cumplen ahora exactamente 50 años. En él se estudia las aportaciones de esos autores y sus precedentes, siempre desde una perspectiva que permita comprender y explicar mejor la arquitectura de nuestros días.

## Resumen

El present treball és una investigació bibliogràfica sobre un dels fenòmens més transcendents en la Història de l'Art y de l'Arquitectura d'Edat contemporània: el Minimal-art, que tingué el seu origen en l'exposició conjunta de cinc artistes –Donald Judd, Robert Morris, Carl André, Dan Flavin y Sol LeWitt– organitzada al Museu Jueu de Nueva York en 1966 sota el nom d'Estructures Primàries, de la qual es compleixen ara exactament 50 anys. En ell s'estudien les aportacions d'eixos autors i els seus precedents, sempre des d'una perspectiva que faça posible comprendre i explicar millor l'arquitectura dels nostres dies.

## Abstract

This work is a bibliographic research of one of the most essential phenomenon on Contemporary History of Arts and Architecture: The Minimal-Art, which had its origin in a collective exposition of five artists –Donald Judd, Robert Morris, Carl André, Dan Flavin y Sol LeWitt– organized at the Jewish Museum of New York in 1966 and named Primary Structures, event which happened exactly fifty years ago. These artists' designs and their precedents have been dealt in this study from a point of view which lets us understand the present day architecture.

Palabras Clave: Arte minimalista, minimalismo, Museo Judío de Nueva York, Estructuras Primarias, Donald Judd, Robert Morris, Carl André, Dan Flavin, Sol LeWitt.

Paraules Clau: Art minimalista, minimalisme, Museu Jueu de Nova York, Estructures Primàries, Donald Judd, Robert Morris, Carl André, Dan Flavin, Sol LeWitt.

Keywords: Minimal art, minimal, Jewish Museum of New York, Primary Structures, Donald Judd, Robert Morris, Carl André, Dan Flavin, Sol LeWitt.

Motivación y justificación	6
Metodología	8
1.Concepto de <i>mínimal art</i>	11
2.Orígenes	13
3.Precedentes histórico-artísticos	16
4.Características generales, autores y obras	22
5.Acogida	32
Conclusión	34
Fechas significativas	37
Glosario de artistas principales	38
Procedencia de ilustraciones	40

*Indice*



La idea de investigar sobre el Minimal art se debe al interés que este movimiento artístico despertó en mi cuando lo conocí en la asignatura “Historia del Arte” de 2º Curso. Allí descubrí que gran parte de la arquitectura que aprendía en otras asignaturas como las de Proyectos tenía sus orígenes últimos en las experiencias artísticas de pintores contemporáneos como Malevich, Mondrian y tantos otros. Pero lo que me decantó definitivamente por este tema fue caer en la cuenta que se cumplen ahora 50 años del nacimiento del Minimal art, que todos los autores coinciden en situar en la exposición de 1966 celebrada en el Museo Judío de Nueva York bajo el nombre de “Estructuras Primarias”. Este trabajo pretende ser un sencillo recuerdo-homenaje a aquel acontecimiento.

Pero el propósito inicial no habría sido posible sin la orientación y ayuda de mi tutor, Vicente García, cuyo apoyo ha sido fundamental para mí, no solo en todo lo que se refiere a las cuestiones de Historia del arte y de la arquitectura sino también en la consulta de bibliografía en inglés y sobre todo en la revisión del texto definitivo, pues al no ser el español mi lengua materna necesitó algunas correcciones de estilo. A él le quiero dar las gracias más sinceras.

*Motivación y  
justificación*





Con esta exposición se pretende transmitir una visión del *minimal art* en tanto que movimiento artístico propio de los años sesenta en un contexto netamente angloamericano, atendiendo también a los signos premonitorios (principalmente del siglo XX) que, en el campo de las Artes plásticas y de la Arquitectura, van preparando el camino hacia el arte *minimal*. En segunda instancia se hace una referencia a los ecos del minimalismo en el marco multidisciplinar de la sensibilidad postmoderna.

Para la preparación del tema se ha recurrido a cinco tipos de fuentes:

- a) Las antologías y recopilaciones de textos, fundamentalmente las de G. Battcock y K. Mitxelena.
- b) La bibliografía general y específica sobre Arte del siglo XX, en particular los capítulos correspondientes al arte mínimo. Al respecto, han sido especialmente útiles los textos de N. Stangos, E. Lucie-Simth, S. Marchán Fiz y J. A. Walker.
- c) Las monografías sobre el minimalismo, destacando las de D. Batchelor, K. Baket, F. Colpitt, J. Pawson, K. Schwarz y A. Zabalbeascoa/J. Rodríguez, así como el editado por Könemann (ed. S. Cheviakoff).
- d) Los catálogos de exposición a los que ha sido posible acceder físicamente, preferentemente españoles: en particular las exposiciones sobre *Minimal art* (1981) y *Estructuras repetitivas* (1985) celebradas en la Fundación Juan March, la realizada en el Colegio de Arquitectos de Cataluña bajo el título *Less is More* (1996) y la del *Minimalismo* que se presentó en el Centro Reina Sofía en 2001.

# Metodología

e) Finalmente, los artículos de revista han sido consultados en las antologías citadas en el primer apartado, siendo conscientes que hubiera sido preferible acudir a los textos originales de *Artforum*, *Arts Magazine*, *Arts Yearbook*, *Art News* y *Art in America* pese a la dificultad de encontrar los números correspondientes a la década de los sesenta.



# *1. Concepto de Minimal art*

El término *minimal* aparece por primera vez en 1965 en un artículo del crítico británico Richard Wollheim publicado en la revista *Arts Magazine*<sup>1</sup>. Este artículo, titulado «Minimal Art», versaba sobre el dadá y el neodadá, y en él su autor no establecía distinción alguna entre las obras del *pop art* y las piezas industriales que durante los sesenta realizaban artistas como Robert Morris y Donald Judd, equiparando sus respectivas tácticas de apropiación de los iconos prefabricados. Para este profesor de Filosofía en el University College de Londres, ambas prácticas, aparentemente diferentes, caminaban en la misma dirección: minimizar el contenido artístico final del producto eliminando toda clase de complejidad morfológica, perceptiva y significativa.

A pesar de la controvertida crítica que las propuestas minimalistas suscitaron y las diversas nomenclaturas utilizadas para denominar una nueva situación en el arte de los sesenta, desde entonces se ha adoptado el término *minimalismo* para designar las esculturas reducidas de los artistas americanos **Donald Judd, Robert Morris, Carl André, Dan Flavin** y **Sol LeWitt**, entre otros<sup>2</sup>; señala también actitudes comunes en muchos ámbitos artísticos y del pensamiento cuando éstos participan del filón de la tradición moderna de huir de la intención narrativa o iconográfica mediante una gran economía de medios expresivos.



Fig 01. Portada revista Arts Magazine

---

<sup>1</sup> WOLLHEIM, Richard: "Minimal Art", *Arts Magazine* 4, Enero 1965, pp. 26-32. Recopilado en la edición realizada por BATTCKOCK, Gregory (ed.): *Minimal Art. A Critical Anthology*, E. P. Dutton, Nueva York 1968, pp. 387-399 y publicado en castellano por MICHELENA, Koldo (ed.): *Minimal Art*, Ediciones de la Diputación Foral de Guipúzcoa, San Sebastián 1996, p. 23.

<sup>2</sup> Junto a ese núcleo central de artistas independientes cabe citar también a Tony Smith, Larry Bell, Richard Serra o John McCracken. Además de sus orígenes angloamericanos, el *minimal art* poseyó una rama argentina con entidad propia, integrada por artistas individuales como O. Bony, G. Carnevale, N. Escandel, E. Favario, D. Lamelas, O. Palacio, J. P. Renzi y A. Trotta.

## *2. Orígenes del Minimal art*

El *minimal* conoció su apogeo entre 1965 y 1968, aunque su consagración definitiva como movimiento artístico llegó en 1966 con la primera exposición conjunta de esos artistas —que constituyen el núcleo central del *minimal*— celebrada en el Jewish Museum de Nueva York bajo el nombre de *Primary Structures*<sup>3</sup>. Por entonces Nueva York ya había robado a París la capitalidad artística, la sociedad occidental vivía un boom económico y una fuerte crisis de valores, y Estados Unidos se confirmaba como la potencia más rica y poderosa del mundo<sup>4</sup>.

Se puede decir que la nueva «estética de la exclusión» comenzó a gestarse unos años antes, en 1958, cuando un joven Frank Stella<sup>5</sup>, de tan solo veintidós años, presentó una serie de «pinturas negras» que realizó tras ver los cuadros de banderas de Jasper Johns. Estas series pusieron a prueba los límites del arte contrayéndolo hasta su esencia irreductible. Dispuestas según esquemas rectilíneos o cruciformes, las franjas de Stella, pintadas en esmalte negro aplicado directamente del bote, proponían desterrar de la pintura el espacio pictórico tradicional e ilusorio de una manera abstracta. *Die Fahne hoch!* (¡Arriba la bandera!), por ejemplo, está constituido por cuatro cuadrantes de franjas, cada uno de ellos imagen refleja invertida de los otros. La pintura de Stella no trata de otra cosa que de relaciones ordenadas, materializadas en una composición impersonal e inflexible. Como los números, son moralmente neutras, asépticas y metafísicamente indiferentes. Carl André, quien durante ese período compartía el estudio con Stella, escribió sobre las pinturas de su amigo en el prefacio del catálogo:

«...Frank Stella ha creído necesario pintar franjas. No hay nada más en su pintura. Los símbolos son estereotipos que circulan entre la gente. La pintura de Stella no es simbólica.

---

<sup>3</sup> Aunque el término *minimal* o *minimalista* sustituye denominaciones como Arte reduccionista, *ABC Art*, *Cool Art*, *Nihilist Art*, *Serial Art* o incluso *idiot art*, en castellano también se ha propuesto la denominación de “medios mínimos”, aunque ha cuajado mejor la terminología argentina de “estructuras primarias”, traducción literal del nombre de la Exposición del Museo Judío de Nueva York de 1966.

<sup>4</sup> Prueba de ese viraje es el Gran Premio de la *Biennale di Venecia* de 1964, otorgado al artista *pop* Richard Rauschenberg.

<sup>5</sup> Sobre las *pinturas negras* de Stella, véase *Frank Stella: The Black Paintings*, Catálogo de la exposición, The Baltimore Museum of Art, 23 de noviembre de 1976 - 23 de enero de 1977, Baltimore 1977.



Fig 02. Museo Judío de Nueva York



Fig 03. Museo Judío de Nueva York

*Sus franjas son las sendas del pincel sobre el lienzo. Esas sendas no conducen más que a la pintura»<sup>6</sup>.*

Pocos meses después, otro de los seguidores de la nueva estética, Ad Reinhardt, declaraba:

*«Todo está prescrito y proscrito. Sólo de este modo no hay que agarrarse o adherirse a nada»<sup>7</sup>.*

Naturalmente, todo el camino hasta llegar a ese momento había estado jalonado de signos premonitorios, incluso durante la fase más efervescente del expresionismo abstracto. Por ejemplo, los cuadros que Barnett Newmann pintó a partir de 1949 tras la muerte de su padre, y que no contenían sino una única estrecha franja de color sobre fondo plano, o las pinturas simétricas y monocromas de Ad Reinhardt e Yves Klein; los lienzos blancos y desnudos de Robert Rauschenberg, de 1952, y las pinturas de enrejados uniformes de Agnes Martín, que se expusieron en la Betty Parsons Gallery en 1961. No obstante, los antecedentes últimos del minimal hay que buscarlos en la Historia: en las culturas primitivas, en la austeridad cisterciense, en las utopías de los arquitectos de la Revolución Francesa pero, sobre todo, en las vanguardias abstractas de entreguerras.



Fig 04. Ad Reinhardt: ( sin título)  
1947

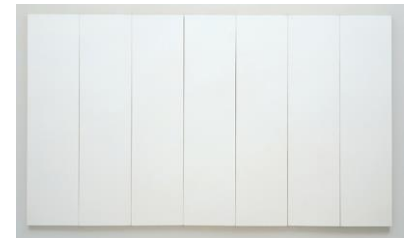


Fig 05. Robert Rauschenberg:  
White painting

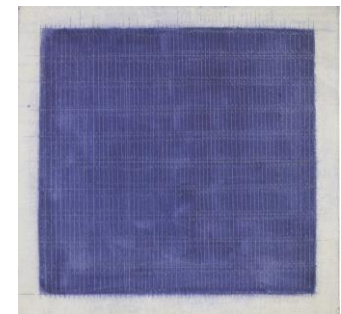


Fig 06. Agnes Martin:  
Stacklight, 1960

---

<sup>6</sup> *Sixteen Americans*, Catálogo de la exposición, Museo de Arte Moderno de Nueva York, Nueva York 1959, p. 76.

<sup>7</sup> REINHARDT, Ad: "Timeless in Asia", *Art News*, enero de 1960, Reimpreso en Battcock, Gregory (ed.): *Minimal Art: A critical Anthology*, Nueva York 1968, p. 285.



### *3. Precedentes inmediatos*

En 1913, Malevich había colocado un Cuadrado negro sobre fondo blanco, declarando que el arte «ya no se preocupa de servir al Estado o a la religión, ya no desea ilustrar la historia de las costumbres, ya no quiere seguir teniendo que ver con el objeto en cuanto tal objeto, y cree que puede existir en y por sí mismo»<sup>8</sup>. Poco después dio un paso adelante al pintar su célebre Cuadrado blanco sobre fondo blanco. Con él, Malevich sentó las bases de un arte que se desligaba de servidumbres utilitarias y de propósitos representativos. Según el artista ruso, el cuadrado constituía el elemento suprematista básico, y éste no se encontraba en la naturaleza visible (aunque sabemos que sí en la cristalografía). El suprematismo dio vida en Rusia, durante la segunda década del siglo XX, a un arte que era riguroso y obstinadamente abstracto y sostenía una posición estética según la cual «un objeto debería apuntar hacia una geometría inmediata y manifiesta»<sup>9</sup>.

Aunque el minimalismo hay que vincularlo con Malevich, por un lado, existen también claros precedentes en las renunciadas de Marcel Duchamp<sup>10</sup>. Los *ready-made* no asistidos del dadá desafiaban la noción de trabajo como exigencia esencial del arte. Al extraer de su contexto simples objetos industriales para ser presentados como obras de Arte, Duchamp minimizaba el papel de la mano del artista y la noción de *maestría* artística, concediendo *ipso facto* estatuto

---

<sup>8</sup> Citado en el Catálogo de la exposición *Conceptual Art and Conceptual Aspects*, New York Cultural Center, 1970, p. 56.

<sup>9</sup> KRAUSS, Rosalind: *Pasajes*, Nueva York 1977, p. 57.

<sup>10</sup> En efecto, son numerosos los autores que vinculan el *minimal* con el dadaísmo, especialmente en lo que concierne al culto por el "objeto encontrado". Entre otros, Cl. Greenberg, B. Rose, R. Wollheim, H. Rosenberg... [Cfr. BATTCKOCK, Gregory (ed.): *Minimal Art. A critical Anthology*, E. P. Dutton, Nueva York 1968, pp. 35, 183, 250, 275, 305, 387ss.] Véase también LUCIE-SMITH, Edward: *Movimientos artísticos desde 1945*, Destino, Barcelona 1991, p. 240. Bárbara Rose llega a afirmar que las ideas de Duchamp fueron "verdaderamente cruciales" para el desarrollo de la ética minimalista [ROSE, Bárbara: "ABC Art", *Art in America*, 5 (Oct.-Nov. 1965) pp. 57-69; Reimpreso en BATTCKOCK, Gregory (ed.), *Minimal Art...*, ob. cit., pp. 275-277, en p. 275. Traducido al castellano en MICHELENA, Koldo (ed.): *Minimal Art*, Ediciones de la Diputación Foral de Guipúzcoa, San Sebastián 1996, pp. 33-47.

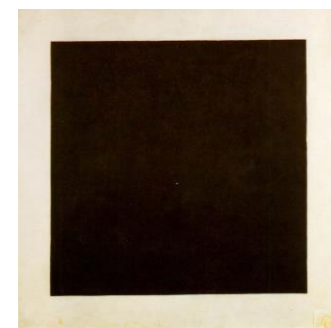


Fig 07. K. Malevich:  
Cuadrado negro sobre  
fondo blanco 1913



Fig 08. M. Duchamp:  
Botellero, 1914

artístico a objetos puramente funcionales por medio de una simple decisión mental, en lugar de mediante ejercicio alguno de destreza manual. También los artistas del *minimal* presentarán objetos industriales encontrados, pero esta vez sin intención alguna de provocar indignación o de socavar las bases del Arte, sino simplemente por buscar en ellos un esteticismo<sup>11</sup>.

Las referencias al constructivismo ruso, y en particular a Rodchenko, son menos consistentes, ya que se las suele invocar como algo puramente formalista o artístico prescindiendo de su marco histórico, cuando en realidad el movimiento ruso no fue puramente formal sino que intentó participar de la transformación revolucionaria de la sociedad; Además, las condiciones sociales y culturales de la Rusia post-revolucionaria y la América de los sesenta eran radicalmente diferentes. De hecho **Donald Judd**, uno de los minimalistas más ortodoxos, subrayaba en 1966 su independencia de los rusos, y también de los holandeses, al reconocer que pese a su mayor interés por el constructivismo y neoplasticismo, «nunca fui influenciado por ellos. Estoy influido solamente por lo que ocurre en los EE.UU.».<sup>12</sup> Con todo, es verdad que subyace en el *minimalismo* una atención hacia el repertorio material de la industria y a sus componentes manufacturados. Tanto es así que la voluntad de V. Tatlin de «cultivar el espacio real y los materiales reales» se convertirá durante los años sesenta, en América, en el punto de partida de un nuevo tipo de escultura. Una escultura que había de responder a los materiales, colores y texturas de la realidad, y que acercaría el arte a la tecnología hasta unos extremos que el propio Vladimir Tatlin ni siquiera hubiera podido imaginar.

En 1964, Dan Flavin, otro de los pioneros del minimal americano, había creado una escultura de neón que llevaba por título *Monumento a V. Tatlin*. No era más que un agrupamiento de tubos de neón que el artista no había esculpido ni construido con sus manos en lo más mínimo, y que no parecía significar nada. Meramente consistía en un objeto resplandeciente por derecho propio. El mismo Flavin escribió en 1967: «Estamos reduciendo el arte hasta el extremo –una sensación

---

<sup>11</sup> H. Rosenberg va más lejos cuando afirma que el minimalismo "convierte [al espectador] en un esteta", cit. BATTCKOCK, Gregory (ed.), *Minimal Art: A critical Anthology*, ob. cit., p. 305.

<sup>12</sup> BATTCKOCK, Gregory (ed.): *Minimal Art: A critical...*, ob. cit., p. 155.

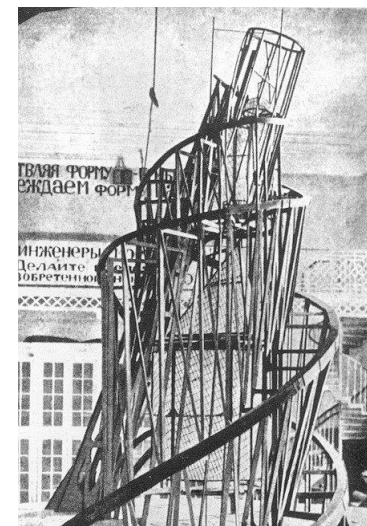


Fig 09. V. Tatlin:  
Monumento la III  
Internacional, proyecto



Fig 10. D. Flavin:  
Monumento a V. Tatlin

compartida de decoración psicológicamente indiferente— un placer neutral de ver, accesible a todos»<sup>13</sup>.

Más sólidas son, en cambio, las evocaciones al neoplasticismo holandés. Los minimalistas compartían con Mondrian la opinión de que el arte era una fuerza mediante la cual la mente podía imponer su orden *racional* sobre las cosas. Y lo que desde luego *no era* es expresión de *uno mismo*. Todas aquellas prioridades del expresionismo abstracto —Jackson Pollock a la cabeza— con sus excesos de profunda subjetividad, sus alusiones a la emotividad y a la obra como «extensión natural» del artista, que habían impregnado el arte americano de los años '50, pasaron a rechazarse por demasiado *sentimentales*. Se criticaba al informalismo que las maneras tradicionales de composición habían sido tiradas por la borda en beneficio de la improvisación, la espontaneidad y el automatismo, y el lienzo o la tela se habían convertido para los expresionistas abstractos en un campo de gestos vertiginosos, en el que cada pincelada chorrea de insinuaciones y de movimientos. El gesto mismo era la razón de su existencia, y lo que expresaba ese gesto era la libertad primigenia del artista. A esa noción del Arte como expresión subjetiva era, precisamente, a lo que se oponían.

Paralelamente a los iconos de la sociedad de consumo empleados (y multiplicados en serie) por los artistas del *pop* —latas de sopa Campbell's, botellas de Coca-Cola, mitos del cine...—, muchas obras de arte minimal proceden también de materiales prefabricados y seriados que reducen los recursos plásticos llegando a veces a presentar objetos banales o de uso cotidiano como obras de arte. En 1964 Andy Warhol apilaba cubos de madera serigrafiados como cajas de detergente Brillo, preparando el camino a las secuencias modulares que Donald Judd realizará poco después con prismas acabados industrialmente.

En cuanto a los precedentes arquitectónicos, son abundantes los ejemplos que jalonan las primeras décadas del siglo XX: desde el juicio contra el ornamento de A. Loos hasta el Pabellón alemán de Barcelona, pasando por las experiencias de la Bauhaus, todo ha respondido al desafío de conseguir expresar lo máximo sin recurrir a una elevada densidad de elementos decorativos o simbólicos. El mismo Le Corbusier había reivindicado el juego correcto de los volúmenes reunidos

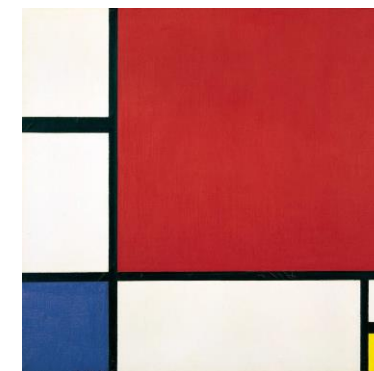


Fig 11. P. Mondrian:  
Composición en rojo, amarillo y azul, 1924



Fig 12. A. Warhol:  
Cajas de detergente Brillo, 1964

<sup>13</sup> Citado en *A New Aesthetic*, Catálogo de la exposición, Washington Gallery of Modern Art, 1967, p. 35.

bajo la luz, pero si ese afán simplificador se ha podido expresar en una frase de Behrens, heredada posteriormente por Mies, el *menos es más*, junto a la de *beinahe nichts* (casi nada), se ha convertido en la bandera del minimalismo. Si el campus del *Instituto Tecnológico de Illinois* (1941) semeja una de las *Variaciones* que durante los sesenta realizará Carl André, el *Seagram Building* (1954-58) que diseñó junto a Philip Jonson en Park Avenue, con su fachada monocroma, se puede considerar la primera *escultura minimalista*. Al mismo dictado de pureza geométrica se adscriben las torres de la ciudad satélite de México D. F. (1957), de Luis Barragán, o la monumental escultura que por entonces ejecutaba Frank Ll. Wright en el rotundo helicoide del Guggenheim Museum de Nueva York (1956-59).

Antecedentes escultóricos los podemos encontrar en la escultura de Picasso y Julio González, pero más próximos e inmediatos se pueden apreciar en la obra de Anthony Caro, David Smith y, en menor medida, Eduardo Chillida<sup>14</sup>, artistas que aspiraban a una geometría más estricta capaz de superar las estribaciones subjetivas del informalismo, pero donde la imposición de un orden no fuera inflexible. En 1964 David Smith titulaba *Cubos* a una superposición de volúmenes prismáticos de metal; poco después, Anthony. Caro le rendía un *homenaje* a través de una obra construida a partir de perfiles de acero industrializado. En efecto, la obra de Caro y Smith se inscribe en un contexto de fabricación industrial propiamente angloamericano que terminará por informar el minimalismo.

### **Postulados, representantes y obras significativas**

Si fuera posible extraer una constante universal válida para todos los artistas y obras minimalistas, ésa sería el deseo de lograr el máximo orden con los mínimos medios. Bajo esta premisa general, y a pesar de la diversidad de obras minimalistas, se puede hacer una relación de características comunes que, en palabras de Donald Judd, serían: abstracción total, máximo orden, neutralidad, antiilusionismo, empleo de formas elementales presentadas a veces como sistemas modulares en

---

<sup>14</sup> Sin embargo hay que hacer notar que, a diferencia de Caro y Smith, las formas orgánicas de Eduardo Chillida se inscriben en la tradición española artesanal del hierro fundido. A propósito del tradicionalismo en la obra de Chillida, Lucie-Smith comenta: "A pesar de que las ideas de Chillida son similares a las de sus contemporáneos norteamericanos y británicos, somos conscientes, cuando contemplamos su obra, de que pertenece a la tradición de lo "manual" que aquéllos están rechazando". Cfr. LUCIE-SMITH, Edward: *Movimientos artísticos desde 1945*, Destino, Barcelona 1991, p. 233.



Fig 13. L. Barragán: Torres satélite, México DF, 1957

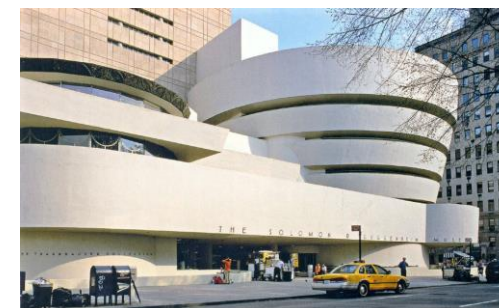


Fig 14. F. Ll. Wright: Museo Guggenheim Nueva York, 1943-59

serie, mínima complejidad y uso de materiales industriales<sup>15</sup>. A continuación iremos desgranando una a una estas características, si bien reformulando la relación de Judd en aras de una mayor claridad expositiva.

---

<sup>15</sup> En efecto, esta relación de términos fue expresada por el propio Donald Judd en una entrevista aparecida en el número de septiembre de 1966 de la revista *Art News*.

## *4. Características*



**1. Unidades idénticas repetidas.** Donald Judd estaba obstinado en no mostrar en sus obras sentimiento ni figuración alguna. Con el propósito de excluir alusiones a la pintura y escultura tradicionales, denominó *objetos específicos*<sup>16</sup> a un grupo de tallas de madera pintada que se expusieron por vez primera en la Green Gallery de Nueva York en 1963. Un año después, 1964, realiza su primera caja mural, que se construye en una fábrica metalúrgica para eliminar cualquier rasgo de manualidad o personalidad. Las primeras cajas de plexiglás con costados metálicos se hicieron a partir de esos prototipos, y constituyeron un hito significativo de la exposición de «Estructuras primarias» del Museo Judío de Nueva York en 1966. Todas las esculturas se componen de un sencillo ordenamiento de unidades idénticas e intercambiables, dispuestas de un modo repetitivo, como una cadena sin fin. A veces las cajas sobresalen de la pared, de forma que ésta, el suelo y el techo se convierten en parte del objeto escultórico. De su formación como pintor Judd conserva una especial atención hacia el color: utiliza el rojo cadmio, uno de sus colores favoritos, como determinante para definir ángulos y contornos. La ausencia de título en sus obras acentúa el aspecto no referencial de sus estructuras geométricas.

En las obras clásicas de Judd el módulo sirve como principio ordenador, lo que hace innecesaria una *composición* (en la obra de Judd todas las partes son iguales). El módulo no es una cuestión de gusto: excluye cualquier ordenamiento arbitrario de las partes mediante manipulación guiada por el gusto o el capricho. En su lugar, la composición depende de factores más predecibles, como son la repetición y la continuidad que proceden de progresiones matemáticas precisas.

Unas cajas amontonadas pueden parecer decepcionantemente simples y vulgares, pero lograron que el deseo de Judd de definir los términos en los que hacer escultura tuviera éxito. Crucial para esa redefinición es el hecho de que se monten las formas, en lugar de modelarlas, tallarlas o fundirlas. No existen adhesivos o juntas, ni base o pedestal, de madera que la obra se puede desmantelar, amontonar y almacenar. En 1972, al describir el aspecto específico de este género

---

<sup>16</sup> Con el mismo nombre tituló D. Judd su célebre artículo "Specific Objects", *Arts Yearbook* 8 (1965), pp. 74-82. En este texto, Judd valora las aportaciones de la práctica minimalista como un eficaz revulsivo contra la insuficiencia de la pintura y la escultura tradicionales. Los nuevos objetos específicos convierten las tres dimensiones en un espacio real.



Fig 15. D. Judd: Stark (escueto), 1990, aluminio y plexiglás rojo



Fig 16. D. Judd: Sin título, 1986



de arte abstracto contemporáneo, el crítico Leo Steinberg habló de la elocuencia de «su inexpresividad y secreto, su aspecto impersonal o industrial, su simplicidad y tendencia a proyectar un mínimo absoluto de decisiones»<sup>17</sup>.

Sus formas y módulos compactos, de superficie homogénea, que no contienen ningún tipo de referente organicista, tuvieron una extensión natural sobre la arquitectura y el mobiliario, ya que su definición de escultura como lugar le indujo a una práctica arquitectónica. Pero a pesar de su purismo como minimalista, Judd rechaza tal encasillamiento: «*Estoy totalmente en contra de la idea reduccionista*», dijo en una temprana e histórica entrevista. «*Si mi obra es reduccionista, lo es porque no tiene los elementos que la gente cree que deberían estar en ella. Pero tiene otros elementos que a mí me gustan*»<sup>18</sup>.

**2. Superación del ilusionismo.** Una de las cosas que esperaban conseguir los teóricos del minimal era abolir la frontera entre escultura y pintura, tendiendo hacia su superación categorial. En ese sentido, Donald Judd y Robert Morris fueron sus principales polemistas a través de numerosos artículos. Judd, en especial, consideró su actividad como una alternativa a las convenciones de la pintura y la escultura. Toda pintura era para él «ilusionista», por consiguiente «no creíble». Le parecía importante liberarse de la ilusión de espacio, y el único modo de conseguirlo era eliminar la relación figura-fondo. Para él, las únicas pinturas no afectadas por ese problema eran las *pinturas azules* de Yves Klein, pero al decir de Judd, «a mí sencillamente no me apetecía hacer pinturas monocromas»<sup>19</sup>. En realidad, la abolición del espacio es una aspiración que ya se perfilaba en las *field paintings* de Ad Reinhardt, Barnett Newman y Frank Stella, por citar sólo los referentes más cercanos.



Fig 17. D. Judd: Suite of five chairs, 1984



Fig 18. D. Judd: Sin título, 1966, metal galvanizado y plexiglás

<sup>17</sup> STEINBERG, Leo: "Reflections on the State of Criticism", *Artforum* (Marzo de 1972), pp. 42-43.

<sup>18</sup> "Questions to Stella and Judd", entrevista con Bruce Glasser. Transcrita en BATTCKOCK, Gregory (ed.): *Minimal Art: A critical Anthology*, ob. cit., p. 159.

<sup>19</sup> "Don Judd: An Interview with John Coplans", en *Don Judd*, Catálogo de la Exposición, Pasadena Art Museum, 1971, p. 21.

Las obras tempranas de Judd son una combinación de preocupaciones escultóricas y pictóricas –bajorrelieves en madera, pez de asfalto, y *liquitex* y arena sobre lienzo. Éstas terminan dando paso, en su fase de madurez, a piezas murales, o sobre el suelo, tridimensionales (siempre sin titular y, por lo mismo, difíciles de identificar). Haciendo que su obra ocupara tres dimensiones, le pareció a Judd que había resuelto con éxito el problema de la ilusión, pues opinaba que el espacio real era más poderoso y específico que el espacio representado. De ahí que sus objetos específicos habían dejado de ser sustitutos de la realidad para ser realidad presente. Cajas de acero inoxidable, aluminio galvanizado o plexiglás se adhieren a la pared en una alineación vertical de intervalos idénticos.

**3. Formas unitarias en sí mismas utilizadas como una *gestalt*.** Otra de las figuras clave del *minimal*, Robert Morris<sup>20</sup> también se había interesado, como Judd, por ese «estado de no representación» y por suprimir la dualidad figura/fondo del arte tradicional. Pero mientras Judd buscaba el tipo de totalidad que puede conseguirse mediante la repetición de unidades idénticas, Morris se aplicó a la idea de «todos» autosuficientes, es decir, formas unitarias en sí mismas, ya que, en su opinión, «*las formas primarias tienden a producir sensaciones gestálticas fuertes*»<sup>21</sup>. Quería construir objetos que no estuvieran separados en partes, evitando así las divisiones. Que la obra se hiciera presente como «*una sola cosa*», que causara su efecto como una «*experiencia de golpe*»<sup>22</sup>, justo lo contrario de la visión cubista que había creado aquel tipo de visión analítica y secuencializadora. Lo que en realidad hizo Morris fue poner del revés la premisa fundamental del cubismo al reemplazar el concepto de *simultaneidad* por el de *instantaneidad* fundado en la *gestalt*. En 1961 Morris construyó su primera pieza unitaria, una columna gris de madera contrachapada<sup>23</sup> de ocho

---

<sup>20</sup> R. Morris, considerado uno de los principales teóricos del *minimal*, publicó en 1966 un artículo titulado “Notas sobre escultura” donde definió una serie de problemas inherentes a la escultura minimalista, analizando cuestiones relativas a la escala, el tamaño, la superficie y la *gestalt* de la nueva escultura, así como el problema de la participación del espectador. Cfr. MORRIS, R.: “Notes on sculpture”, *Artforum* (Feb. 1966). Reproducido por BATTCKOCK, Gregory (ed.): *Minimal Art: A critical Anthology*, E. P. Dutton, Nueva York 1968.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 226.

<sup>22</sup> El todo es más importante que las partes o, como diría D. Judd, “*el problema principal es mantener el sentido del todo*” (Cit. por BATTCKOCK, Gregory (ed.): *Minimal Art: A critical...*, ob. cit., p. 154.

<sup>23</sup> Morris pintaba todas sus esculturas de madera contrachapada en gris, pues para él el color no tenía sitio en la escultura.

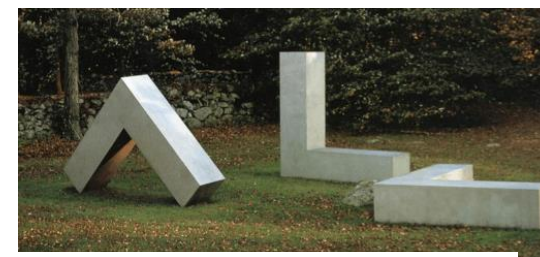


Fig 19. R. Morris: Vigas en L, 1967



Fig 20. G. Braque: Casas en L'Estaque, 1908

pies de alto. En 1965 expuso nueve vigas en forma de escuadra que, aunque eran todas idénticas, daban la impresión de ser formas diferentes según se las colocara sobre uno de sus costados, boca abajo, inclinadas, etc. Las piezas regulares e idénticas de Judd, separadas unas de otras por la misma distancia, hacen que nos concentremos en la igualdad plástica, pero las vigas en escuadra de Morris nos procuran muchas percepciones diferentes de lo que en realidad no es sino una misma forma. La colocación, desde luego, se convierte en crucial: una viga en voladizo no es lo mismo que la misma viga puesta de costado sobre el suelo. Así pues, la economía de la forma se convierte en la característica central del minimal.

El mismo año que Robert Morris presentaba nueve prismas idénticos de fibra de vidrio, o construía cubos de madera y espejo, dos gigantescos cubos de vidrio representaban a Venezuela en la Exposición Universal de Montreal de 1967. La instantaneidad de estas obras, en mayor medida incluso que las de Donald Judd, apelan directamente a la mente del espectador y se convierten en un arte neutro que trata de erradicar toda contaminación sensual de la Historia del Arte.

**4. Reducción del proceso de ejecución.** Hacia 1970 Robert Morris afirmaba, siguiendo a Duchamp, que *«la idea de que el trabajo es un proceso irreversible que concluye en un objeto-ícono estático ya no tiene demasiada relevancia»*<sup>24</sup>. Lo que importaba era deslindar la energía del Arte de la tediosa energía para producirlo.

En la época en la que compartía el taller con Frank Stella, finales de los años '50, **Carl André** hacía esculturas verticales a partir de vigas de madera, que implicaban una cierta talla y modelado de la madera. Según ha reconocido, fue por influencia de Stella que se percató en un determinado momento que *«la madera estaba mejor antes de cortarla que después»*<sup>25</sup>. Le pareció que trabajar la madera no la mejoraba en nada. Inmediatamente eliminó del proceso de realización cualquier actividad que conllevara talla (quitar) o construcción (añadir). En 1961 empezó a amontonar y

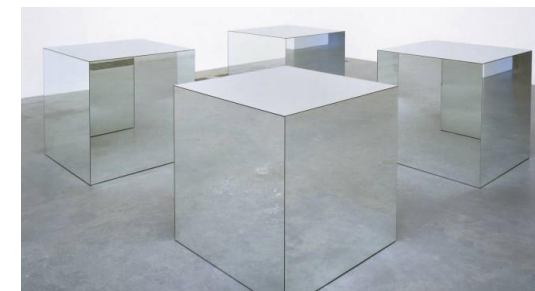


Fig 21. R. Morris: Cubos de espejo sobre madera, 1967

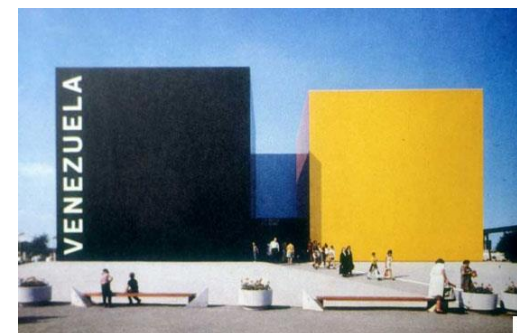


Fig 22. C.R. Villanueva: Pabellón de Venezuela. Exposición Universal de Montreal, 1967

<sup>24</sup> Así lo afirma, sin citar procedencia, el catálogo de la exposición *Conceptual Art and Conceptual Aspects*, The New York Cultural Center, Nueva York 1970.

<sup>25</sup> Citado por Enno Develing en su ensayo sobre C. André, en *Carl André*, Catálogo de la exposición, Haags Gemeentemuseum, 23 de agosto – 5 de octubre de 1969, p. 39.

apilar vigas, pero fue un poco más tarde cuando introdujo un nuevo elemento que estaría llamado a convertirse casi en su preocupación especial e incluso en su sello: la horizontalidad. Su obra anterior le parecía «demasiado arquitectónica, demasiado estructural», y un día, mientras navegaba en canoa por un lago de New Hampshire, le vino a la idea que su escultura debía ser tan llana como el agua, hasta abrazar el suelo<sup>26</sup>.

La gran aportación de Carl André fue, sin duda, liberar a la escultura de su verticalidad, hacer reversible la poética ascendente de la *Columna Infinita* de Constantin Brancusi en el parque rumano de Tîrgu-Jiu (1918) generando un mismo espacio infinito, pero a ras de suelo<sup>27</sup>. La planitud de sus obras introduce una nueva concepción y percepción: la escultura ya no es un elemento autónomo: la escultura deviene lugar. Si Brancusi había integrado el pedestal a la escultura, André lo suprime. «Para mí -decía- una escultura es parecida a una carretera...; todas mis obras obligan al espectador a caminar a su alrededor, sobre ellas...»<sup>28</sup>; más aún, para él la escultura ideal era precisamente la carretera.

La horizontal apareció como un viento gélido en la primera obra importante de Carl André, titulada *Palanca*, que fue diseñada expresamente para la exposición de «Estructuras Primarias» del Museo Judío de Nueva York en 1966. La obra consistía en disponer 137 ladrillos refractarios sueltos a lo largo de casi 100 metros. Sobre esta obra afirmó que lo que más le había costado era liberarse del elemento vertical.

*Palanca* está aún parcialmente adosada a la pared, pero las obras a base de placas metálicas, con las que André comenzó a trabajar a partir de 1967, no ocupan más que el suelo. La más

---

<sup>26</sup> El hecho de que, a principios de los años sesenta, André hubiera estado empleado como ayudante y conductor de los Ferrocarriles de Pensilvania ha sido apuntado por muchos críticos como un elemento determinante en el desarrollo de su arte: seguramente las largas hileras de vagones de carga, las vías interminables que se extienden hasta el infinito debieron causar efecto sobre su espíritu creador.

<sup>27</sup> La comparación con la *Endless Column* de Brancusi es del propio André. Al respecto, véase la contribución de Diane Waldaman en *Carl André*, Catálogo de la exposición, The Salomon R. Guggenheim Museum, Nueva York 1970, p. 19.

<sup>28</sup> Entrevista de Ph. Tuchman a Carl André, en *Artforum*, Nueva York, Junio de 1970.



Fig 23. C. André: Escultura como lugar, 1958. Reproducida en 2010 en el Museo de Arte Reina Sofía, Madrid



Fig 24. C. André: Aluminium Plain, 1969



compleja de todas ellas es, con mucho, *37 Piezas de trabajo*, que extendió por el piso bajo del Guggenheim de Nueva York. Se compone de 1296 unidades, 216 respectivamente en aluminio, cobre, acero, magnesio, plomo y cinc. Si, como ha quedado dicho, la carretera era su ideal escultórico, sobre estas planchas de metal colocadas sobre el suelo es posible caminar... e incluso conducir un camión.

Otro de los artistas que redujo al mínimo el esfuerzo creador fue **Dan Flavin**<sup>29</sup>. En su primera exposición individual en la Judson Gallery (1961), presentó pinturas con elementos adheridos al marco, en concreto bombillas eléctricas. En 1963 dio el paso definitivo: sujetó en la pared de su estudio un tubo de neón de luz blanca en diagonal y lo dedicó a C. Brancusi, lo que no deja de tener reminiscencias *duchampianas*. A partir de entonces Flavin establece los fundamentos de su obra y hace de la luz su material esencial. La luz crea, según él, lugares para la percepción, lo que le vincula al *op-art*. Por lo general las obras luminosas de Flavin no tienen título y, sin embargo, suelen ir acompañadas de subtítulos que hacen referencia a amigos suyos, artistas de vanguardia, coleccionistas, al lugar de la instalación original o a determinados acontecimientos históricos.

Esta manera de proceder preconiza la anunciada «muerte del autor» y el «nacimiento del espectador», protagonista y conductor de la sensibilidad postmoderna, y en cierto modo constituye un preludio de las *instalaciones finiseculares*<sup>30</sup>.

**5. Introducción del cubo epistemológico.** En muchos aspectos el minimalismo recibió su impulso inicial de la pintura, en cuanto que era una inversión manifiesta de los valores que habían sido

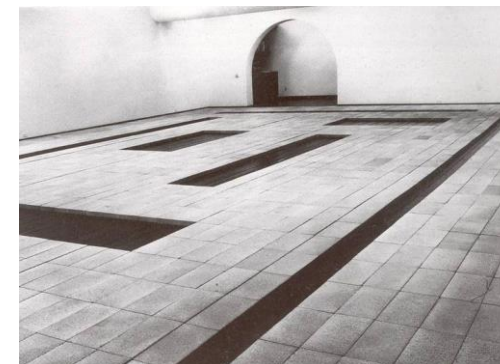


Fig 25. C. André: Cuts, Dwan Gallery, Los Ángeles, 1967

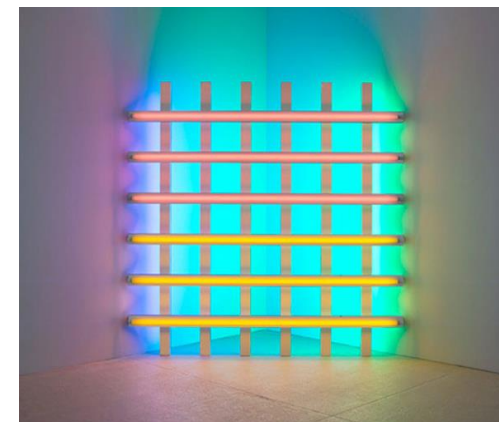


Fig 26. D. Flavin: Tubos de neón en rosa y amarillo, 1966, Neues Museum, Bremen

<sup>29</sup> Sobre la obra de este artista, véase "Dan Flavin", *Artforum*, Nueva York (Dic. 1967) pp. 24-25.

<sup>30</sup> Este aparente trasvase del protagonismo del autor hacia el espectador ya era intuido por la crítica Bárbara Rose cuando escribía: "Está claro que se ha anunciado una nueva sensibilidad, aunque lo que no está claro es en qué consiste[...]". Cfr. ROSE, Bárbara: "ABC Art", en *Art in America* 5 (Oct.-Nov. 1965), pp. 57-69; Reimpreso en BATTCKOCK, Gregory (ed.): *Minimal Art: A critical Anthology*, ob. cit., pp. 275-277, en p. 275. Reproducido en MICHELENA, Koldo (ed.): *Minimal Art*, ob. cit., pp. 33-47, en p. 33. Sobre la importancia del papel del espectador como característica fundamental del *minimal art*, véase el ensayo de Michael Craig-Martin en el Catálogo de la exposición *Minimalism*, Tate Gallery Liverpool, Liverpool 1989.

exaltados por la anterior generación de expresionistas abstractos. Pero pronto desarrolló el propósito de dotar a la escultura de un nuevo conjunto de criterios plásticos, pues si en algo había fracasado el expresionismo abstracto fue en desarrollar algún tipo de versión escultórica; de hecho, la totalidad de sus éxitos pertenecían al ámbito de la pintura. En cambio, todos los miembros que componen el núcleo central del «ABC art», sin excepción, terminaron interesándose por la construcción de objetos tridimensionales, siendo así que muchos de ellos habían empezado sus carreras como pintores y, curiosamente, dentro del expresionismo abstracto.

Un caso remarcable en los itinerarios del minimalismo es el de **Sol LeWitt**<sup>31</sup>, cuya obra se concreta entre 1967 y 1969. Abogando por el mínimo más absoluto que bastara para que existiera un universo, LeWitt introdujo el cubo epistemológico. El cubo se erguía como un compromiso de claridad, rigor conceptual, literalidad y simplicidad. Conjugando el cubo al infinito, transmitió una impresión de equilibrio perfecto y produjo 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 liberación de los expresionistas abstractos<sup>32</sup>.

Hay aquí un cierto paralelismo con las experiencias del arquitecto Buckminster Fuller, quien emplea el tetraedro como unidad modular descomponible en una configuración mínima de vectores<sup>33</sup>. El desarrollo de las estructuras geodésicas, a saber, esfera, tetraedro, octaedro e icosaedro, permitía la proyección dinámica con base en la economicidad. Quizá la relación de LeWitt sea aún más directa con I. M. Pei, en cuyo despacho trabajó siendo joven. La obra más célebre del arquitecto japonés, la Pirámide del Louvre (1983-89), con su principio de economía formal y su *pathos* geométrico constante, con su rigor y precisión técnica, su potente materialidad, su unidad y simplicidad, su escala monumental, el predominio de la forma

---

<sup>31</sup> Su inclusión en el minimal art ha suscitado diversas discusiones, y él mismo rehuye el término designando su obra como *conceptual* en un célebre artículo publicado en 1967. Al respecto, véase LEWITT, Sol: "Paragraphs on conceptual art", *Artforum*, verano de 1967.

<sup>32</sup> S. Marchán Fiz ha analizado las estrategias conceptuales de la repetición como bases del *minimal art* (Cfr. *Estructuras repetitivas*, Catálogo de la Exposición, Fundación Juan March, Madrid 1985).

<sup>33</sup> Sin embargo, Robert Morris señalará que muchas de estas obras no contienen referencias a la arquitectura (Cfr. "Notes on sculpture", en BAITCOCK, Gregory (ed.): *Minimal Art: A critical...*, ob. cit., p. 233).



Fig 27. D. Flavin: Tubo fluorescente, 1966



Fig 28. S. LeWitt: Estructura con tres torres, 1986, madera lacada

estructural y la evasión de la memoria histórica, entronca directamente con las experiencias de LeWitt.

Intenciones de economía pueden explicar el recurso de algunos minimalistas 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 todo y tienden a la división en partes. Tony Smith ha acudido a tetraedros, octaedros y formas extraídas de la cristalografía, mientras que otro grupo, en el que incluiríamos a Donald Judd, Carl André o el mismo Sol LeWitt se interesa por las formas unitarias repetidas o por sistemas modulares.

El módulo es un sistema de repetición con carácter metódico. Carl André trabaja con sistemas modulares, usando objetos comerciales como baldosines, ladrillos o planchas de metal. Su nota común es la rigidez y la uniformidad en la composición. El conjunto de obras tituladas *Series de Sol* LeWitt es otro de los ejemplos más representativos del serialismo en el arte mínimo. En *ABCD 2* [1967] trata de agotar las posibilidades de desarrollo de un cuadrado situado en el espacio tridimensional. En otra de sus obras un cuadrado abierto está colocado en el suelo, en el centro de un cuadrado más grande, según una ratio 1:9, que progresivamente se convierte en un cubo dentro de un cubo, ratio 1:27. Smith, Judd y otros minimalistas han recurrido también a la metodología serial<sup>34</sup>. Su proceso puede darse sin fin y las combinaciones son ilimitadas: ¿cómo, cuándo y dónde concluye la obra?

El repertorio cromático contribuye también a la claridad estructural y se repite en cada elemento del sistema serial. Las estructuras tridimensionales de Sol LeWitt son blancas, materializadas casi siempre en metal, de factura impersonal y sin ningún «estilo». Tanto las propiedades del material como las de la superficie y del color permanecen constantes con objeto de no distraer la



Fig 29. T. Smith: Sin título, acero pintado en negro, 1967

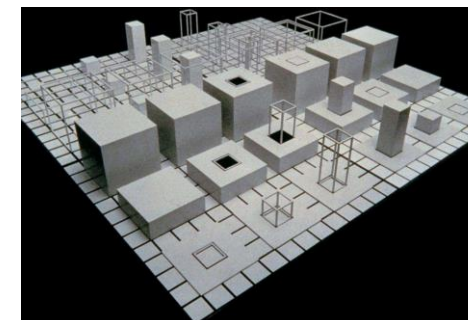


Fig 30. S. LeWitt: ABCD 2, 1967

<sup>34</sup> BOCHNER, Mel: *Serial Art, Systems, Solipsism*, en BATTCKOCK, Gregory: *Minimal Art*, ob cit., pp. 92-102; también en 103ss y 244.

atención de la obra como una globalidad<sup>35</sup>.

Con todo, la gran aportación de LeWitt fue la de resolver la contradicción entre hacer un arte frío, no emotivo, y crear estructuras de grandes dimensiones físicas. Cuando las obras se monumentalizan en escala, el público adopta la función de actor, más que de espectador<sup>36</sup>. El sistema lewitiano otorga un papel determinante al espectador, ya que su movimiento alrededor de la pieza modifica la visión de la forma. Las nuevas experiencias provocadas por la obra no son reguladas exclusivamente por la propia obra. Ésta remite a la realidad exterior ambiental. La obra empieza a activar al espectador. Con ello nos situamos, aquí también, en el umbral del arte conceptual<sup>37</sup>.

Ninguna visión de este período estaría completa sin mencionar, junto a los autores y obras citados, los enormes monolitos negros de Tony Smith, las cajas de espejos de Larry Bell, las láminas inclinadas y de vivos colores de John McCracken o las planchas de acero de Richard Serra.



Fig 31. S. LeWitt: Sin título, 1978-79, Moma, Nueva York

---

<sup>35</sup> Al respecto, Robert Morris ha subrayado su aversión al detalle como algo que tiende a la intensidad y ocasiona que los elementos específicos se disocian del todo e instauran entidades con autonomía propia dentro de la obra [MORRIS, R.: *Notes on sculpture*, en BATTCKOCK, Gregory (ed.): *Minimal Art: A critical...*, ob. cit., p. 232]

<sup>36</sup> Una de las cuestiones más debatidas en el arte mínimo ha sido el problema de la dimensión. Entre 1967 y 1968 tuvo lugar en Nueva York la exposición *Scale as content*, referida a dimensiones gigantes de obras como *Smoke*, de Tony Smith, de

<sup>37</sup> De hecho, en 1969, Robert Morris titulaba la IV Parte de sus *Notas sobre la escultura* con una frase premonitoria: "Más allá de los objetos" [Cfr. MORRIS, R.: "Notes on sculpture, Part IV: Beyond objects", *Artforum* (abril de 1969), pp. 50ss].



## *5.Acogida*

Al igual que muchos *ismos* contemporáneos, el minimalismo recibió feroces críticas en sus primeros momentos de andadura. Con su alejamiento de cualquier antropomorfismo, las *pinturas negras* de F. Stella parecieron a muchos tan vacías e indiferentes que sólo podían ser vistas como una aberración, un sinónimo de todo lo antijetivivo, determinista y antivida que se encuentra en nuestra cultura, algo que no aspira a nada más elevado que a la futilidad. Un crítico llegó a definir a Stella, en las páginas del *New York Times*, como el «Oblomov del arte, el Cézanne del nihilismo, *le maître de l'ennui*»<sup>38</sup>. Otros encontraban el minimalismo en general como algo «mecanicista, no animado por ningún compromiso o búsqueda»<sup>39</sup>, y no faltó quien lo atacó por «pedante», «ensimismado» y hasta «autoritario», pues sus formas fijas eran, en su opinión, una negación represiva del mundo, de la vida misma<sup>40</sup>

Una de las razones por las que el público no es capaz de apreciar el arte mínimo es que no considera que una hilera de cubos de goma espuma, o de ladrillos refractarios, pueda en lo más mínimo ser arte. No ve evidencia alguna de que el artista haya hecho el más mínimo «trabajo», y en consecuencia cree que se está enfrentando a un fraude gigantesco que ha extendido sus ramificaciones por toda Europa y América

Otros, por el contrario, han querido ver en estas obras las manifestaciones propias de nuestro tiempo: referencias místicas orientales (el zen), la negación del «yo» individual, el anonimato, la tranquilidad en un mundo agitado o el quietismo<sup>41</sup>. Interpretaciones más optimistas han visto en el minimal una referencia al mundo de la tecnología, una verdadera promesa de vida en un futuro próximo altamente tecnológico<sup>42</sup>.

---

<sup>38</sup> [El maestro del aburrimiento]. Los calificativos son del crítico Brian O'Doherty en su artículo "Frank Stella and a Crisis of Nothingness", *The New York Times*, 19 de enero de 1964, Sección II, p. 21.

<sup>39</sup> Irving Sandler, citado por Lawrence ALLOWAY, "Systemic Painting", reimpresso por BATTCKOCK, Gregory (ed.): *Minimal Art: A critical Anthology*, ob. cit., p. 59.

<sup>40</sup> "Authoritarian Abstraction", en *The Journal of Aesthetics and Art-Criticism*, XXXVI/1 (otoño de 1977) p. 25.

<sup>41</sup> Cfr. ROSE, B.: "ABC Art", en BATTCKOCK, Gregory (ed.): *Minimal Art: A critical...*, ob. cit., p. 296.

<sup>42</sup> Al respecto, véase DEVELING: *Minimal art*, Berlín, Akademie der Künste, 1969, p. 7.



Fig 32. F. Stella: Raqqa II, 1968

*Conclusión*

Lo que en principio nació como un ismo se ha convertido hoy en una nueva sensibilidad. Como ocurre muchas veces en Historia del Arte, el minimalismo ya es una categoría intemporal e interdisciplinaria que representa a una de las estéticas más extendidas de nuestra época<sup>1</sup>. Muchas obras, si bien no pueden ser a veces calificadas como minimalistas, dan cuenta de una sensibilidad que ha ocasionado cambios decisivos no sólo en la pintura y escultura, sino también en la arquitectura, el interiorismo, el diseño, la moda, la jardinería, la fotografía, la música

ca<sup>43</sup> o la danza<sup>44</sup>, hasta el pensamiento estructural de la filosofía de Wittgenstein [Levy-Strauss] o la dramaturgia «sin estilo» de Samuel Beckett, es decir, con el mínimo de formas, gestos, palabras o notas musicales. Su estilo estricto y reductivo se ha convertido en el gusto predominante entre los arquitectos de hoy en día.

*Para la modernidad, el funcionalismo fue la vía de escape para sacudirse el peso de la tradición, pero algunos aspectos de su condición de estilo internacional, que obviaba las características locales del lugar como su topografía, su clima, etc., fueron motivos que dispararon una gran crisis. La arquitectura reduccionista de Louis Kahn es un precedente significativo para la revisión de los sesenta. La estela minimalista de Kahn será seguida por arquitectos punteros de la talla de Tadao*



---

<sup>43</sup> Tanto Philip Glass como Steve Reich han estado componiendo, desde hace ya un buen número de años, música dotada de una estructura modular (basada en la repetición) que, en el caso de Glass, significa a veces reproducir una y otra vez la misma frase musical. Sobre la música minimalista y su relación con otras artes, véase SAGARRA, Mariona y Joaquín TURINA: "Del menys el millor", en *Less is more*, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, Barcelona 1996.

<sup>44</sup> El trabajo de bailarines y coreógrafos como Merce Cunningham o el alemán Gerard Bohner se relaciona directamente con el minimalismo. Cesc Gilabert interpreta "Im (Goldenen) Schnitt II [En la sección (aurea) II]" de Bohner en un escenario completamente blanco punteado por cinco esculturas de tubos de acero. El bailarín viste sencillamente pantalones, camisa y zapatos, todos negros. Realiza movimientos precisos que se suceden maquinalmente. En el escenario sólo está él, las esculturas y la pianista Heidrun Holtman, que interpreta una pieza de Bach. Todo el interés se centra en sus movimientos. No hay vestuario, ni maquillaje, iluminación ni escenografía que ocasione distracción alguna. La danza contemporánea ha conocido también las piezas de Ivonne Rayner, Anne Teresa de Keersmaeker, Trista Brown o Lucinda Childs quienes han desarrollado una modalidad de danza que es aún más drásticamente mínima, donde se ejecutan sobre un desnudo escenario movimientos implacablemente repetitivos que invitan al espectador a vivir una experiencia dinámica similar a la del público que recorre una escultura minimalista y la ve desde diferentes posiciones.

Ando, Luis Barragán, Souto de Moura, Lina Bo Bardi, Jean Nouvel, Dominique Perrault, Aldo Rossi, Giorgio Grassi, Herzog/De Meuron o los españoles Garcés/Soria, Ábalos/Herreros o, muy puntualmente, Rafael Moneo.

A pesar de la radicalidad que adoptan las experiencias artísticas a partir de 1945, y en especial durante los años sesenta, no se puede hablar en esta década de una ruptura definitiva con las vanguardias históricas. Si los pintores del expresionismo abstracto se alimentaron del expresionismo y del surrealismo europeo haciendo una relectura de la abstracción, los artistas minimalistas se adscribieron al dadaísmo y al suprematismo a partir de sus nuevos «objetos específicos», sembrando la semilla de una nueva sensibilidad estética que floreció con gran vigor a finales del siglo XX en muchas disciplinas artísticas.



Fig 34. D. Judd: Ten Units Stainless Steel, 1973

## FECHAS SIGNIFICATIVAS

- 1958 *Frank Stella comienza su serie de Black Paintings*
- 1961 *Robert Morris presenta sus primeros objetos influidos por Duchamp y el dadaísmo. Ese mismo año participa en performances con artistas Fluxus.*
- 1963 *Exposición "Toward a New Abstraction" en el Museo Judío de Nueva York. La Green Gallery organiza una exposición colectiva con obras objetuales de Robert Morris, Donald Judd y Dan Flavin. Este último expone sus primeros tubos de luz. Muestra retrospectiva sobre Duchamp en el Pasadena Art Museum (California).*
- 1964 *Andy Warhol presenta sus cajas de Brillo en la Stable Gallery de Nueva York.*
- 1965 *Se publica en Arts Magazine el ensayo de Richard Wollheim, "Minimal Art", en el que por vez primera aparece el término minimal. Donald Judd publica en Arts Yearbook el ensayo "Specific Objects". Primera exposición individual de Robert Morris en la Green Gallery.*
- 1966 *Exposición "Primary Structures" en el Jewish Museum de Nueva York, que supone la verdadera consagración del minimalismo.*
- 1968 *Sol LeWitt escribe sus Sentences on Conceptual Art. Exposición "Minimal Art" en el Gemeentemuseum de La Haya. Robert Morris publica el artículo "Anti-form" en Artforum en el que declara su alejamiento del minimalismo, comenzando a partir de entonces a realizar earthworks.*
- 1970 *Exposición "Conceptual Art and Conceptual Aspects" en el Centro Cultural de Nueva York.*
- 1971 *Exposición monográfica sobre Robert Morris en la Tate Gallery de Londres*
- 1973 *Exposición "Prospect 73", dedicada a la pintura minimal, en Düsseldorf.*

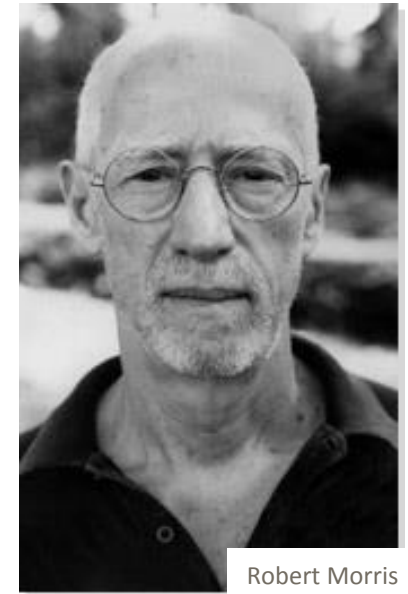
## GLOSARIO DE ARTISTAS PRINCIPALES

**Donald Judd** (Excelsior Spring, Missouri, 1928 - Nueva York, 1994) · Estudia filosofía e Historia del Arte en la Universidad de Columbia, Nueva York, teniendo como profesores a Rudolf Wittkower y Meyer Schapiro. Trabaja como crítico de arte en las revistas norteamericanas Arts News y Arts Magazine. En 1961 comienza a realizar objetos de formas simples y geométricas en madera y metal. En 1965 publica en Arts Yearbook el célebre artículo "Specific Objects" y un año después participa en la exposición "Estructuras Primarias" del Museo Judío de Nueva York. A partir de 1970 se aprecia en sus esculturas una creciente influencia de los ambientes arquitectónicos que las rodean, comenzando a adoptar la forma de muebles y a funcionar como tales. En 1973 realiza su primera incursión en la arquitectura, al trabajar en el diseño y construcción de un gran complejo de edificios en Marfa, Texas. Sus esculturas industrializadas y colocadas en serie han convertido a Judd en uno de los máximos exponentes del arte minimal.



Donald Judd

**Robert Morris** (Kansas City, Missouri, 1931) · Estudia en el Instituto de Arte de Kansas City y en la Escuela de Bellas Artes de San Francisco. En 1961 comienza estudios de Historia del Arte en el Colegio Hunter de Nueva York y escribe una tesis sobre Brancusi. Primera exposición en solitario en la galería Green de Nueva York (1963). Ese año empieza a construir objetos de formas neutras, simples y geométricas con materiales industriales. En 1966 publica en Artforum sus "Notas sobre escultura". Casado con una bailarina, compone piezas minimalistas de danza y realiza montajes teatrales que le abren la puerta a posteriores experimentos con el happening. Morris es uno de los artistas más polifacéticos de Estados Unidos. Sus obras engloban desde abstracciones hasta pintura figurativa, esculturas, así como esculturas e instalaciones relacionadas con el minimalismo y el arte naturalista. En 1968 comienza a alejarse del minimalismo a través del concepto de anti-forma.



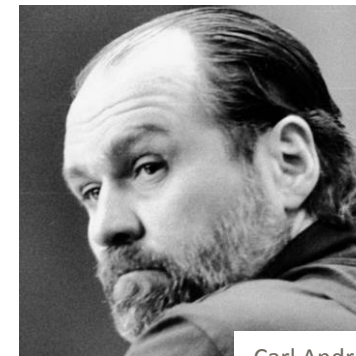
Robert Morris

**Carl André** (Quincy, Massachussets, 1935) · Estudia en la Academia Phillips, en Andover. Viaja por Inglaterra y Francia y en 1958 conoce a F. Stella, cuyas Black Series, así como los trabajos de Brancusi, le inspirarán a la hora de crear sus primeras esculturas gigantes de madera. Entre 1960 y 1964 trabaja en los Ferrocarriles de Pensilvania como conductor, lo que se ha apuntado como determinante para su inspiración en las esculturas planas. En 1964 participa en la exposición "8

Young Americans", que reúne los trabajos de diversos escultores bajo el denominador común del minimalismo. A partir de 1967 aplica el módulo a sus esculturas de metal, elaborando obras con láminas de hierro, cobre, o aluminio colocadas horizontalmente sobre el suelo para caminar sobre ellas. En 1968 es presentado en la exposición de arte minimalista del Gemeentemuseum de La Haya como uno de los máximos exponentes del movimiento.

**Dan Flavin** (Nueva York, 1933, Nueva York, 1996) · Artista autodidacta, desde 1961 expone acuarelas y construcciones abstractas en la Galería Judson de Nueva York utilizando la luz como medio de expresión artística. Interesado por la obra de Duchamp, en 1963 realiza las primeras instalaciones a base de tubos fluorescentes y en 1966 participa en la exposición "Estructuras Primarias" del Museo Judío de Nueva York. Ha realizado instalaciones luminosas hasta el final de su vida, habiendo llevado a cabo, en 1992, instalaciones de neón en el Museo Guggenheim de Nueva York y decorado en 1996 la fachada del Museo de Arte Moderno de Berlín con fluorescentes verdes y azules.

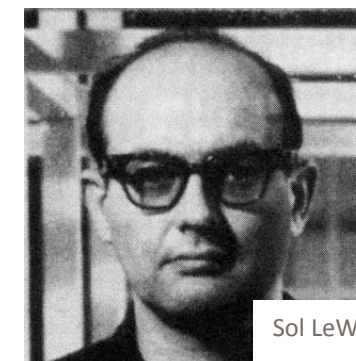
**Sol LeWitt** (Hartford, Connecticut, 1928, Nueva York 2007) · Estudia en la Universidad de Siracusa y en 1953 se traslada a la ciudad de Nueva York. Entre 1955 y 1956 trabaja como artista gráfico para el arquitecto I. M. Pei y como profesor del Museo de Arte Moderno de Nueva York. En 1963 realiza sus primeras esculturas influido por la Bauhaus y el grupo De Stijl. Dos años después realiza su primera exposición en solitario en la Galería Daniels de Nueva York. En 1966 realiza sus primeras estructuras abiertas con módulos en forma de cubo. LeWitt diseña sistemas en serie, basados en leyes geométricas y matemáticas. Este enfoque del arte le convierte en uno de los mayores exponentes del minimalismo. Su importante artículo "Paragraphs on Conceptual Art" (Artforum, 1967) en el que defiende que "la idea es una máquina que realiza el arte" le abre el camino hacia el arte conceptual.



Carl André



Dan Flavin



Sol LeWitt



## **Procedencia de las ilustraciones**

Fig 01. [http://fr.downmagaz.com/art\\_magazine\\_graphics\\_francaise/1056-arts-magazine-dcembre-2013-no-82.html](http://fr.downmagaz.com/art_magazine_graphics_francaise/1056-arts-magazine-dcembre-2013-no-82.html) (último acceso 29 de julio 2016)

Fig 02. <http://www.brandemia.org/sagmeister-walsh-redisenan-la-imagen-del-museo-judio-de-nueva-york> (último acceso 29 de julio 2016)

Fig 03. <http://diariodeunturista.com/el-museo-del-patrimonio-cultural-judio-en-nueva-york/325> (último acceso 27 de julio 2016)

Fig 04. AA.VV (2011): Arte del siglo XX, Taschen, Colonia.

Fig 05. AA.VV (2011): Arte del siglo XX, Taschen, Colonia.

Fig 06. AA.VV (2011): Arte del siglo XX, Taschen, Colonia.

Fig 07. Minimalismo. Minimalista, [ed. Sofía Cheviakoff] Könemann, Colonia 2001.p.68

Fig 08. Minimalismo. Minimalista, [ed. Sofía Cheviakoff] Könemann, Colonia 2001.p.71

Fig 09. Jan-Magomérov : Las cien mejores Obras maestras del vanguardismo arquitectónico soviético, Editorial URSS, 2004.p.147

Fig 10. AA.VV (2011): Arte del siglo XX, Taschen, Colonia.p.529

Fig 11. AA.VV (2011): Arte del siglo XX, Taschen, Colonia.p.169

Fig 12. Minimalismo. Minimalista, [ed. Sofía Cheviakoff] Könemann, Colonia 2001.p.37

Fig 13. <http://www.travelbymexico.com/blog/12874-las-torres-de-satelite/>

Fig 14. Minimalismo. Minimalista, [ed. Sofía Cheviakoff] Könemann, Colonia 2001.p.29

Fig 15. Minimalismo. Minimalista, [ed. Sofía Cheviakoff] Könemann, Colonia 2001.p.39

Fig 16. Minimalismo. Minimalista, [ed. Sofía Cheviakoff] Könemann, Colonia 2001.p.67

Fig 17. <http://www.wsj.com/articles/SB10001424127887324094704579064633788082224>

Fig 18. Minimalismo. Minimalista, [ed. Sofía Cheviakoff] Könemann, Colonia 2001.p.49

Fig 19. AA.VV (2011): Arte del siglo XX, Taschen, Colonia.p.526

Fig 20. <http://www.xtec.cat/~jarrimad/contemp/braque.html> (último acceso 28 de julio 2016)

- Fig 21. <http://callejeroev.com/2015/breve-mirada-al-interior-del-minimalismo/>
- Fig 22. [http://venciclopedia.com/index.php?title=Archivo: Pabellon de-Venezuela \\_Canada\\_1967.jpg](http://venciclopedia.com/index.php?title=Archivo:Pabellon de-Venezuela_Canada_1967.jpg) (último acceso 26 de julio 2016)
- Fig 23. <http://www.libertaddigital.com/cultura/arte/2015-05-05/carl-andre-el-artista-que-bajo-la-escultura-de-los-cielos-al-suelo-1276547176/> (último acceso 28 de julio 2016)
- Fig 24. Minimalismo. Minimalista, [ed. Sofía Cheviakoff] Könemann, Colonia 2001 .p.51
- Fig 25. <http://www.aaa.si.edu/collections/items/detail/installation-view-carl-andre-cuts-dwan-gallery-los-angeles-11087> (último acceso 28 de julio 2016)
- Fig 26. Minimalismo. Minimalista, [ed. Sofía Cheviakoff] Könemann, Colonia 2001 .p.55
- Fig 27. <http://ilustracionesmrn.blogspot.com.es/2012/06/dan-flavin-artista-minimalista.html> (último acceso 29 de julio 2016)
- Fig 28. Minimalismo. Minimalista, [ed. Sofía Cheviakoff] Könemann, Colonia 2001 .p.53
- Fig 29. AA.VV (2011): Arte del siglo XX, Taschen, Colonia.p.497
- Fig 30. AA.VV (2011): Arte del siglo XX, Taschen, Colonia.p.528
- Fig 31. <http://es.paperblog.com/sol-lewitt-minimalismo-y-arte-conceptual-645469/> (último acceso 29 de julio 2016)
- Fig 32. AA.VV (2011): Arte del siglo XX, Taschen, Colonia.p.352
- Fig 33. <https://es.pinterest.com/pin/244601823481547273/>
- Fig 34. AA.VV (2011): Arte del siglo XX, Taschen, Colonia.p.525

## BIBLIOGRAFÍA

AA.VV. [2011]: *Arte del siglo XX*, Taschen, Colonia.

*A New Aesthetic*, Catálogo de la exposición, Washington Gallery of Modern Art, 1967, p. 35.

ALLOWAY, Lawrence [1968]: "Systemic Painting", reimpresso por Battcock, Gregory (ed.): *Minimal Art: A critical Anthology*, E. P. Dutton, Nueva York.

*Art minimal I: de la ligne au parallépipède* [1985], Catálogo de la exposición, Musée d'art contemporain de Bordeaux, Bordeaux.

ASENSIO CERVER, Francisco [1997]: *La arquitectura del Minimalismo*, ed. del autor & Arco, Barcelona.

"Authoritarian Abstraction", en *The Journal of Aesthetics and Art-Criticism*, XXXVI/1, otoño de 1977, p. 25.

BAKET, Kenneth [1988]: *Minimalism, Art of circumstance*, Abbeville Press, Nueva York.

BATCHELOR, David [1999]: *Minimalismo*, col. Movimientos en el Arte Moderno, Serie Tate Gallery, Encuentro, Madrid.

BATTCOCK, Gregory (ed.) [1968]: *Minimal Art. A critical Anthology*, E. P. Dutton, Nueva York. Reed.: University of California Press, Berkeley 1995.

BIPPUS, Elke [2003]: *Pop Art, Minimal Art, Conceptual Art und Postminimalism*, Reimer, Berlín.

BOCHNER, Mel [1968]: "Serial Art, Systems, Solipsism", en Battcock, Gregory (ed.): *Minimal Art. A critical Anthology*, E. P. Dutton, Nueva York., pp. 92-102.

*Carl André* [1969] Catálogo de la exposición, Haags Gemeentemuseum, 23 de agosto – 5 de octubre de 1969, La Haya.

COLPITT, Frances [1990]: *Minimal Art: The Critical Perspective*, Seattle.

*Conceptual Art and Conceptual Aspects* [1970]: Catálogo de la exposición The New York Cultural Center, Nueva York.

"Dan Flavin", entrevista con Dan Flavin, *Artforum*, Nueva York, Diciembre de 1967, pp. 24-25.

DICKEL, Hans: "Minimal Art und Arte Povera", *Kunsthistorische Arbeitsblätter*, nº 2, 2005, pp. 31-36.

"Don Judd, An Interview with John Coplans" [1971] en *Don Judd*, Catálogo de la exposición, Pasadena Art Museum, Pasadena.

*Estructuras repetitivas* [1985], Catálogo de la Exposición, Fundación Juan March, Madrid.

FER, Briony [2004]: *The Infinite Line: Re-making Art after Modernism*, Yale University Press, New Haven.

FOSTER, Hal: "Lo esencial del minimalismo", en Mitxelena, Koldo (ed.) [1996]: *Minimal Art*, Ediciones de la Diputación Foral de Guipúzcoa, San Sebastián.

*Frank Stella: The Black Paintings* [1977] Catálogo de la exposición, The Baltimore Museum of Art, 23 de noviembre de 1976 - 23 de enero de 1977, Baltimore.

GABLIK, Suzi: "Minimalismo", en Stangos, Nikos [1996]: *Conceptos de arte moderno*, Alianza, Madrid, pp. 201-209.

HAFIF, Marcia: "Beginning Again", *Artforum*, Septiembre, 1978, pp. 34-40.

JAN-MAGOMÉDOV, J.: [2004]: *Las cien mejores Obras maestras del vanguardismo arquitectónico soviético*, Editorial URSS, Moscú.

JUDD, Donald: "Specific Objects", *Arts Yearbook* 8 (1965), pp. 74-82. Reproducción en castellano: "Objetos específicos", en Mitxelena, Koldo (ed.) [1996]: *Minimal art*, Ediciones de la Diputación Foral de Guipúzcoa, San Sebastián.

— [1987]: *Donald Judd: complete writings 1975-1986*, Van Abbemuseum, Eindhoven.

— [1989]: *Donald Judd Architektur*, Westfälischer Kustverein, Münster.

— [1991]: *Donald Judd, Écrits 1963-1990*, Daniel Lelong, París.

KRAUSS, Rosalind [1977]: *Pasajes*, Nueva York.

— [1996]: *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Alianza, Madrid.

*Less is more, minimalisme en arquitectura i d'altres arts*, Catálogo de la Exposición, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, Barcelona 1996.

LEWITT, Sol: "Paragraphs on conceptual art", *Artforum*, verano 1967.

LIPPARD, Lucy (ed.) [1973]: *Six Years: The Desmaterialization of the Art Object from 1966 to 1972*, Nueva York.

LUCIE-SMITH, Edward [1991]: *Movimientos artísticos desde 1945*, Destino, Barcelona.

MARCHÁN FIZ, Simón [1994]: *La Historia del Cubo. Minimal Art y Fenomenología*, Galería Rekalde, Bilbao.

— [1998]: "El *minimal art* o estructuras primarias", en Marchán Fiz, S.: *Del arte objetual al arte de concepto (1960-1974), Epílogo sobre la sensibilidad "postmoderna"*. *Antología de escritos y manifiestos*, Akal, Madrid, pp. 97-106.

MARZONA, Daniel [2006]: *Minimal Art*, Taschen, Colonia.

MEYER, James (ed.) [2000]: *Minimalism*, Phaidon Press, Londres/Nueva York.

MEYER, James [2001]: *Minimalism: Art and Polemics in the Sixties*, Yale University Press, New Haven, Conn.

*Minimal art* [1969], Catálogo de la exposición, Akademie der Künste, Berlín.

*Minimalism* [1989], Catálogo de la exposición, Tate Gallery Liverpool, Liverpool.

*Minimalismo. Minimalista* [2001], ed. Sofía Cheviakoff] Könemann, Colonia.

*Minimalismos, un signo de los tiempos* [2001] Catálogo de la Exposición, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

MITXELENA, Koldo (ed.) [1996]: *Minimal art*, Ediciones de la Diputación Foral de Guipúzcoa, San Sebastián.

MONTANER, Josep M<sup>o</sup> [2002]: *Las formas del siglo XX*, GG, Barcelona.

MORRIS, Richard: "Notes on sculpture", *Artforum*, Feb. 1966. Reproducido en Battcock, Gregory (ed.) [1968]: *Minimal Art. A critical Anthology*, E. P. Dutton, Nueva York.

— "Notes on sculpture, Part IV: Beyond objects", *Artforum* (Abr. 1969), p. 50ss.

MOSTAEDI, Arian [2001]: *Minimalist spaces = Espacios minimalistas*, Inst. Monsa de Ediciones, Sant Adrià de Besós.

O'DOHERTY, Brian: "Frank Stella and a Crisis of Nothingness", *The New York Times*, 19 de enero de 1964, Sección II, p. 21.

PAWSON, John [2000]: *Minimum*, Phaidon Press Ltd., Londres [1<sup>a</sup> ed.: 1996].

*Primary Structures* [1966], Catálogo de la Exposición [ed.: McShine, Kynaston], Museo Judío, Nueva York.

"Questions to Stella and Judd", entrevista con Bruce Glasser. Transcrita en Battcock, Gregory (ed.) [1968]: *Minimal Art: A critical Anthology*, p. 159.

REINHARDT, Ad: "Timeless in Asia", *Art News*, enero de 1960. Reimpreso en Battcock, Gregory (ed.) [1968]: *Minimal Art: A critical Anthology*, p. 285.

RORIMER, Anne [2001]: *New Art in the 60s and 70s: Redefining Reality*, Thames & Hudson, Londres.

ROSE, Bárbara: "ABC Art", *Art in America*, vol. 53, n<sup>o</sup> 5, Oct.-Nov. 1965, pp. 57-69; Reimpreso en Battcock, Gregory (ed.) [1968]: *Minimal Art: A critical Anthology*, pp. 275-277. Reproducido en castellano en Michelena, Koldo (ed.): *Minimal Art*, Ediciones de la Diputación Foral de Guipúzcoa, San Sebastián, 1996, pp. 33-47.

SCHWARZ, K. Robert [1996]: *Minimalist*, Londres.

*Sixteen Americans* [1959], Catálogo de la exposición, Museo de Arte Moderno de Nueva York, Nueva York.

STEINBERG, Leo: "Reflections on the State of Criticism", *Artforum* (Marzo 1972), pp. 42-43.

TOY, Maggie [2000]: *Minimalismo práctico: ideas y sugerencias para vivir en el siglo XXI*, Cartago, Palma de Mallorca.

TUCHMAN, Phyllis (ed.) [1967]: *American Sculpture of the Sixties*, Los Ángeles County Museum of Art, L. A.

— [1981]: *Minimal art*, Catálogo de la exposición, Fundación Juan March, Madrid.

— [1997]: "Minimalism and Critical Response", *Artforum* 9, Mayo 1997, pp. 26-31.

WALKER, Peter [1997]: *Minimalist gardens*, Spacemaker, Washington.

WALTER, John A. [1975]: *Art since pop*, Londres. Ed. cast.: *El arte después pop*, Labor, Barcelona.

WOLLHEIM, Richard: "Minimal Art", *Arts Magazine* 4 (Ene. 1965), pp. 26-32. Reeditado en Battcock, Gregory (ed.): *Minimal Art. A Critical Anthology*, E. P. Dutton, Nueva York 1968, pp. 387-399. Publicado en castellano por Michelena, Koldo (ed.): *Minimal Art*, Ediciones de la Diputación Foral de Guipúzcoa, San Sebastián 1996, p. 23.

ZABALBEASCOA, Anatxu y Javier RODRÍGUEZ [2001]: *Minimalismos*, Gustavo Gili, Barcelona.