



El concepto de minimalismo en Arte y Publicidad. Herramientas para la diferenciación conceptual

Trabajo de fin de Grado en Publicidad y Relaciones Públicas, presentado por la alumna

Elena Sánchez Felipe

DNI: 76116138-F

Tutor: José Ignacio García-Lomas Taboada

Segovia, a 20 Julio de 2016



Universidad de Valladolid

ÍNDICE

PLANTEAMIENTO GENERAL.....	5
CAPÍTULO 1. EL CONCEPTO DE <i>MINIMALISMO</i> Y EL CONCEPTO DE	
<i>ARTE MINIMALISTA</i>	9
1.1.- Extensión general y restrictiva del término minimalismo	11
1.2.- El concepto de minimalismo en el ámbito de la Historia y Filosofía del Arte	13
1.3.- Antecedentes relevantes y su influencia en el arte minimalista	15
1.3.1. El posicionamiento minimalista frente al expresionismo abstracto	16
1.3.2. Posicionamiento del minimalismo frente a los <i>ready-made</i> (objetos encontrados)	18
1.3.3. La influencia de Kenneth Noland, Frank Stella y otros autores vinculados a la abstracción pospictórica	19
1.3.4. Del Constructivismo Ruso y la Bauhaus al Pop Art y otras vanguardias contemporáneas	20
1.4.- Análisis de la obra minimalista de distintos autores	22
1.4.1. Los rasgos minimalistas en la obra de Carl Andre	22
1.4.2. El minimalismo en la obra de Dan Flavin	24
1.4.3. El minimalismo en la obra de Donald Judd	26
1.4.4. El minimalismo en la obra de Robert Morris	29
1.4.5. El minimalismo en la obra de Sol LeWitt.....	31
1.4.6. El minimalismo en otros autores plásticos.....	35
CAPÍTULO 2. METODOLOGÍA	41
2.1.- Tablas de rasgos radicales del minimalismo y sus principales variantes en pintura y escultura	44
2.2. Operativización de las tablas en forma de test para la inferencia y discriminación categorial	48
2.3. Validación de las tablas mediante pruebas-piloto.....	53
2.3.1. Criterios de validación y falsación de hipótesis	54
CAPÍTULO 3. APLICACIÓN DE LAS TABLAS TEST EN EL ÁMBITO DEL ARTE	57
3.1. Prueba piloto-1. Análisis de tres cuadros y tres esculturas.	59
3.1.1. Aplicación de las tablas/test a los tres cuadros seleccionados para la prueba piloto.	59
3.1.1.1. Síntesis de resultados	62
3.1.2. Aplicación de las tablas/test a las tres esculturas seleccionadas para la prueba piloto.	63
3.1.2.1. Síntesis de resultados	65
CAPÍTULO 4. APLICACIÓN DE LAS TABLAS/TEST EN EL ÁMBITO DE LA PUBLICIDAD ..	67
4.1. Rasgos procedentes e improcedentes para el análisis de anuncios impresos publicitarios.....	69
4.2 Prueba piloto 2. Análisis de dos anuncios ilustrativos de la llamada publicidad minimalista.....	70
4.3. Síntesis de resultados y conclusiones	73

4.4. Comparación con un grupo de anuncios no minimalistas. La doble inconsistencia del término aplicado a la publicidad.....	75
CAPÍTULO 5. CONCLUSIONES GENERALES	77
BIBLIOGRAFÍA Y WEBGRAFÍA	81
Bibliografía y webgrafía	83
ANEXOS	85
35 Ejemplos de anuncios de publicidad minimalista	87

PLANTEAMIENTO GENERAL

|

El principal objetivo de este trabajo de investigación consiste en esclarecer el concepto de arte minimalista, dado que el término *minimalista* ha sido abusivamente empleado para definir un tipo de publicidad que poco o nada tiene que ver con el concepto fundacional del *minimal art* o arte minimalista.

Para lograr este esclarecimiento no basta con acudir a las definiciones que del término *minimalismo* nos ofrecen los diccionarios oficiales de distintas lenguas, pues en estas definiciones se recoge el uso más generalizado del término y no tanto esa otra acepción que nos permite diferenciar e identificar un movimiento artístico particular. Es necesario, además, acudir a fuentes autorizadas tanto de la historia, la filosofía y la crítica del arte para tratar de hallar los rasgos y características que constituyen los elementos *radicales* de dicho concepto.

Como es sabido, en campos como la Psicología Cognitiva, la formación de conceptos se ha estudiado experimentalmente ofreciendo a los sujetos diferentes estímulos que compartían algún o algunos rasgos comunes y otros que por el contrario divergían entre sí. Los sujetos debían inferir esas características o rasgos comunes para abstraer lo que se denominó el llamado *radical* de cada concepto. Las investigaciones de Hull (1920) inauguraron toda una tradición experimental que ha permitido posteriormente y especialmente con los trabajos de E. Rosch (1973, 1975 y 1983) profundizar en la formación de las categorías conceptuales que manejamos cognitivamente (para una síntesis general de dichos trabajos ver también: Ballesteros Jiménez, S. (1997, cap. 21), Bruner, J. S., Goodnow, J., y Austin, G. A. (1956) y Pozo (1994, caps. 4 y 5).

Por nuestra parte, trataremos de construir una tabla o repertorio de rasgos y características *radicales* que permita determinar si una obra visual, pictórica o escultórica, pertenece o no pertenece a la categoría de arte minimalista. Al ser una herramienta sistemática, a la que daremos forma de test, se podrá aplicar al análisis tanto de obras de arte como de carteles y anuncios publicitarios permitiéndonos determinar hasta qué punto, en qué sentido y en qué grado pueden esas obras, o estos anuncios merecer, o no, el calificativo de *minimalistas*.

Ahora bien, para que esta tabla o repertorio opere como instrumento discriminante debería cumplir dos condiciones cruciales:

- a) que al pasar el test a cualquier obra que la crítica e historia del arte coincida en señalar como *minimalista* esta contenga el 100% —o por lo menos una amplia mayoría— de los rasgos previamente contemplados en la tabla como *radicales* del concepto, o lo que es lo mismo: que la totalidad de las respuestas del test sea positiva.
- b) que al pasar el test a una obra que la historia y crítica del arte no considera *minimalista*, esta no posea ninguno o prácticamente ninguno de los rasgos contemplados en dicha tabla como *radicales* del concepto, o lo que es lo mismo: que la totalidad y/o la mayoría de las respuestas del test sea negativa.

Por tanto, la validación de dicha tabla de rasgos como instrumento conceptualmente discriminativo dependerá del ajuste de los rasgos y características que contempla a las propiedades que la crítica, la filosofía y la historia del arte coinciden en atribuir al llamado *arte minimalista*.

Una vez validada en el ámbito del arte, otras pruebas-piloto que nos permitirán observar si el término *minimalista* aplicado a la publicidad posee o no un fundamento objetivo, pudiendo de

esta forma esclarecer si existe o no existe—y en qué grado y sentido podemos afirmarlo— una publicidad de estilo *minimalista*, y qué anuncios, carteles, etc. merecen ser considerados como ejemplares de dicha categoría. Teniendo en cuenta la proliferación que en los últimos años ha experimentado el término *publicidad minimalista* dentro de internet (Wikipedia, blogs, foros de marketing y publicidad, etc.) y el uso generalizado que de estas redes están haciendo tanto los estudiantes de Arte, de Diseño, de Publicidad y Relaciones Públicas, como los propios profesionales y docentes en busca de información e imágenes ilustrativas, esperamos que nuestro trabajo pueda ayudar a identificar los posibles usos abusivos del adjetivo *minimalista* y aportar una crítica fundamentada que ayude a esclarecer cuándo está justificada o no dicha categorización.

El término *minimalista* se ha aplicado en las últimas décadas no solo a las artes plásticas sino también a otras muchas disciplinas artísticas como la música, la danza, la arquitectura, la moda y las artes decorativas y ha trascendido incluso a los estilos de vida y de consumo. Sin embargo, originalmente se circunscribía exclusivamente a un movimiento artístico nacido en los EE.UU. durante la década de los 60, que conoció su auge entre 1965 y 1968, y al que quedaron adscritos un número relativamente reducido de pintores y escultores, cuya obra evolucionó posteriormente hacia otros derroteros.

Como ya advirtió el psicólogo ruso Lev S. Vygotski (1993) en sus estudios sobre la formación y desarrollo de los conceptos naturales en el primer tercio del siglo XX, los mismos términos lingüísticos pueden significar muy distintos conceptos tanto en el plano del desarrollo ontogenético (desarrollo psicológico individual) como en el plano sociogenético y sociocultural, experimentando a lo largo de la historia una constante evolución¹. Teniendo en cuenta esa generalización experimentada por el término *minimalismo* se diría que hoy asistimos a una descontrolada extensión del término, que nos aleja de su significado original para adentrarnos en una difusa constelación semántica que como tendremos tiempo de discernir no está exenta de contradicciones.

En aras de una mayor eficiencia y precisión en el uso profesional y pedagógico de este concepto nos daríamos por satisfechos si nuestro procedimiento de análisis contribuyera a esclarecer mejor los límites semánticos del *minimalismo* en el ámbito del arte, dotando al lector de este trabajo de criterios y de nuevas herramientas para discernir sistemáticamente cuándo conviene o no aplicar la etiqueta *minimalista* a una obra de arte, y cuándo tiene sentido o no aplicar dicho término a una campaña de publicidad.

¹ El término *hecatombe*, por ejemplo, es utilizado hoy para calificar una desgracia o cualquier acontecimiento especialmente dramático, sin embargo, en su origen hacía referencia específicamente a un ritual de la antigua Grecia donde se sacrificaban cien (*heca-*) reses (*-tombe*). Todas las palabras sufren a lo largo de la historia ciertas transformaciones semánticas. Vygotski, en sus estudios experimentales sobre la formación de conceptos en niños y adolescentes, observa una transformación parecida en el desarrollo cognitivo individual. Así, durante la etapa de aprendizaje, un mismo término puede significar una determinada cosa para los adultos y profesores que manejan un sistema categorial completo y otra muy diferente para los niños y adolescentes que aún carecen de ese mismo sistema categorial, teniendo que ir progresivamente descubriendo la correcta extensión de cada categoría y concepto. Así, un niño que apenas hace unos meses que empezó a hablar bien puede llamar "perro" (o "guau-guau") no solo a los perros, sino a otros animales de cuatro patas (gatos, conejos, etc.) en las primeras etapas de su desarrollo; mientras que años más tarde aplicará a cada una de las especies su nombre correspondiente. Durante la primera etapa la palabra "perro" (o *guau-guau*) tiene una extensión sobre-generalizada y no significa lo mismo que significa para un adulto, aun cuando ambos usen el mismo término en sus manifestaciones lingüísticas.

CAPÍTULO 1. EL CONCEPTO DE MINIMALISMO Y EL CONCEPTO DE ARTE MINIMALISTA

1.1.- Extensión general y restrictiva del término minimalismo

Para poder adentrarnos en la extensión semántica del término *minimalismo*, un primer paso ineludible consiste en acudir a los diccionarios.

Comencemos por señalar que en el DRAE² (Diccionario de la Real Academia Española) se distinguen dos diferentes acepciones del término *minimalismo*: una restringida al campo del arte contemporáneo, y otra más general que es la que permite aplicar el término a una mayor extensión de objetos de referencia. Concretamente la entrada *Minimalismo* nos ofrece las siguientes definiciones:

«*Minimalismo. Del ingl. minimalism, de minimal 'mínimo' e -ism '-ismo'.*

1. *m. Corriente artística contemporánea que juega con elementos limitados.*

2. *m. Tendencia estética e intelectual que busca la expresión de lo esencial eliminando lo superfluo».*

Por su parte, el Oxford Dictionary³ solo nos ofrece una única acepción:

«*Minimalism: Style of art, music, etc. that uses very simple ideas or a very small number of simple elements*».⁴

En esta acepción se destaca fundamentalmente la simplicidad de las ideas y la escasez de los elementos, con independencia de cuál sea el área artística al que se aplique.

El diccionario Larousse⁵, en su entrada *Minimalisme* nos remite a la entrada *art minimal*, y dentro de esta última, encontramos la siguiente definición:

«*Minimal: Se dit d'une tendance de l'art contemporain qui réduit l'œuvre à des formes d'une extrême simplification géométrique, ainsi qu'à des modalités élémentaires de matière ou de couleur*».⁶

Como vemos, esta última acepción logra especificar algunos de esos elementos simples como son las formas geométricas, los materiales y los colores.

Llama la atención que sea el diccionario español el único que hace referencia al *minimalismo* como una tendencia estética e intelectual más general diferenciándola de aquella que nos remite a una corriente artística particular. Como tendremos tiempo de examinar más adelante, hoy las búsquedas de definiciones en internet, al menos en castellano, apuntan en esa doble dirección pero sin marcar con precisión los límites que hay entre ellas.

²DRAE, <http://dle.rae.es/?id=PJYAJPI>. Entrada *minimalismo* (última consulta: 27/05/16)

³Oxford Dictionary, <http://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/minimalism?q=minimalism>
Entrada *minimalism* (última consulta 27/05/16)

⁴Estilo artístico, musical, etc., que emplea ideas muy simples y un número muy reducido de elementos simples.

⁵Larousse, Entrada 2 *minimal*

http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/minimal_minimale_minimaux/51614#M4PzUiKrWtumZyxi.99 (última consulta 27/05/16)

⁶Se dice de una tendencia del arte contemporáneo que reduce la obra a formas de una extrema simplicidad geométrica, así como a modalidades elementales de materia y color.

Así, al introducir «definición de minimalismo» en el buscador de Google, el primer resultado nos remite a la URL: <http://definicion.de/minimalismo/> que arranca con la siguiente distinción:

«minimalismo es una corriente artística que solo utiliza elementos mínimos y básicos. Por extensión, en el lenguaje cotidiano, se asocia el minimalismo a todo aquello que ha sido reducido a lo esencial y que no presenta ningún elemento sobrante o accesorio».

En esta misma entrada, tras repasar los orígenes del término en el ámbito de la escultura y la pintura se nos advierte ya sobre esa amplificación semántica a la que anteriormente hacíamos referencia:

«El minimalismo también tiene su reflejo en una filosofía o forma de vida que propone dedicarse a lo importante y descartar todo lo innecesario como camino para alcanzar la realización personal».

La extensión semántica del término *minimalista* a campos tan subjetivos como el de la realización personal puede llevar consigo el descubrimiento de que lo superfluo para unos parece ser esencial e importante para otros, por lo que un mismo rasgo de conducta, una misma creencia y una misma actitud pueden ser valoradas como esenciales o superfluas dependiendo de cuáles sean los procesos particulares de realización *personal* que consideremos.

Precisamente es esta misma arbitrariedad la que sospechamos preside el uso del calificativo *minimalista* cuando se aplica selectivamente a la publicidad. Así, al buscar en internet la entrada «publicidad minimalista» el primer resultado que nos ofrece el buscador Google nos remite al artículo titulado *El poder de la publicidad minimalista: porque a veces menos es más*, donde la plataforma *marketingdirecto.com* expone 35 ejemplos ilustrativos del minimalismo en publicidad. Estos ejemplos, tomados a su vez del portal *YouTheDesigner*, se presentan bajo el siguiente encabezamiento:

«La creatividad en la publicidad no tiene por qué ser excesivamente enrevesada. Una imagen, un eslogan pegadizo de dos o tres palabras, un mensaje poderoso y unos pocos colores bastan a menudo para meterse en el bolsillo al espectador».⁷

Ahora bien, observemos que una gran parte de esos anuncios incluyen la representación de objetos (i.e.: la C del logo de Coca-Cola está formada con la cáscara de un limón). Basta con consultar cualquier manual acreditado de Historia del Arte Contemporáneo para advertir que los artistas más emblemáticos de la corriente llamada *minimalista*, renunciaron sin embargo de forma explícita y rotunda a la representación ilusoria de cualquier objeto de referencia en sus obras pictóricas y escultóricas etiquetadas como minimalistas, limitándose en todo caso a representar formas geométricas (rectángulos, cuadrados, círculos, triángulos, etc.) sobre fondos y líneas abstractas, nunca figurativas.

Hay, por consiguiente, una primera contradicción entre el uso general del término (que es el que creemos se aplica a la publicidad) y el que corresponde de forma restrictiva al ámbito científico de los estudios sobre el arte contemporáneo. Por otra parte, los rasgos aquí adjudicados a la *publicidad minimalista* (tales como un eslogan pegadizo de dos o tres palabras y unos pocos colores) no permiten por sí solos esclarecer con precisión qué anuncios sí pueden

⁷<http://www.marketingdirecto.com/marketing-general/publicidad/el-poder-de-la-publicidad-minimalista-porque-a-veces-menos-es-mas/>

considerarse *minimalistas* y cuáles otros no. De hecho, a esta lista de 35 ejemplos podrían añadirse todos aquellos anuncios cuyo eslogan o imagen resulten sencillamente pegadizos y no pasen de dos o tres palabras y ello con independencia de que entren en contradicción o no con los compromisos estéticos asumidos por los fundadores del arte minimalista.

Si desatendemos a la Historia y a la Filosofía del arte, el término *minimalista* podría entonces ser empleado de forma altamente arbitraria sin que pueda establecerse con claridad cuál es la verdadera extensión semántica que corresponde a dicho término. Conviene, en consecuencia, escudriñar el significado de este término en el ámbito más restringido y original de las disciplinas científicas que han tomado el Arte Contemporáneo como su principal objeto de estudio, para poder apreciar los distintos conceptos que subyacen a un mismo término, pues la publicidad *minimalista* no responde, aparentemente, a las propiedades formales y a los principios estéticos del arte minimalista (o *minimal art*).

1.2.- El concepto minimalismo en el ámbito de la historia y filosofía del arte

Antes de que la expresión *minimal art* (arte minimalista) cristalizara en el ámbito de la crítica artística, las obras de Dan Flavin, Carl Andre, Donald Judd, Sol LeWitt y Robert Morris fueron catalogadas por la crítica bajo muy diferentes denominaciones: *ABC Art*, *Cool Art*, *Rejective Art*, *Primary Structures* y *Literalist Art* entre otras. La expresión arte minimalista o *minimal art* fue usada por primera vez en 1965 por el filósofo del arte Richard Wollheim como título de uno de sus ensayos. Como señala acertadamente Daniel Marzona:

«Resulta sin embargo paradójico, que ese escrito, en el que Wollheim exponía la tesis de que el contenido artístico de muchas obras se había ido minimizando a lo largo de los cincuenta años anteriores, no mencionara a ninguno de los artistas al que el concepto haría referencia después. El análisis del filósofo se ocupaba más bien de los neodadaístas con Ad Reinhardt a la cabeza y, sobre todo, de los Ready-made de Marcel Duchamp». Marzona, D. (2004)

A diferencia de la acepción general de *minimalismo* que se extiende a todas las modalidades artísticas, a los estilos de vida e incluso a la publicidad, en el ámbito de la Historia y la Filosofía del arte el término *arte minimalista*, sin embargo, suele referirse restrictivamente a las artes visuales. En las definiciones de minimalismo procedentes de la Historia del Arte, sin embargo, tiene un gran peso el método de producción “modular”, que es propio de las esculturas e instalaciones, aunque no necesariamente de la producción pictórica:

«Los artistas pertenecientes a este movimiento tienden a crear obras rigurosas de aspecto frío y mecánico, elaboradas con atención al detalle y una precisión obsesiva. La mano del artista es prácticamente invisible. Se mantienen distantes y sus obras suelen estar compuestas por módulos ensamblados, como si se tratara de productos industriales» (Gompertz, 2013)

Francisco Calvo Serraller, por su parte, sitúa el *minimal art* como parte de una reacción más general contra el Expresionismo Abstracto y la *pintura de acción*, de alta carga subjetiva. El

núcleo más duro de dicha reacción es de corte formalista y Calvo Serraller lo ubica en el movimiento llamado *abstracción pospictórica*, a cuya cabeza sitúa a Ad Reinhardt, y donde encontramos a otros autores como Frank Stella o Kenneth Noland que tuvieron una gran influencia en el minimalismo.

«(...) sería Ad Reinhardt (...) el que se convertiría en el más radical defensor de la reacción antiexpresionista de esta abstracción pospictórica, llamada así, según podemos extraer de las propias declaraciones del citado Reinhardt, porque este tipo de pintura no debía tener textura, ni huella alguna del pincel, ni gesto caligráfico, ni forma con relieve, ni colores que no fueran neutros o planos, ni luz claroscuro, ni otro espacio que no fuera el vacío, ni dimensiones que alterasen la escala, ni sugerencia de movimiento, ni, en fin, objeto representado al que cupiera otorgar algún significado simbólico. En su regla número doce, Reinhardt lo resumía todo "ningún objeto, ningún sujeto, ninguna materia, ningún símbolo, ninguna imagen, ningún placer, ninguna pena"». (Calvo Serraller, F. 2001, p. 298)

Se pregunta Calvo Serraller qué queda para mirar una vez que el cuadro queda despojado de todos esos elementos y la respuesta no puede ser otra: pintura, solo eso, pintura. Traduciendo esta orientación estética a normas técnicas nuestro insigne catedrático hace la siguiente síntesis de características:

«Un tratamiento uniforme de la totalidad de la superficie del cuadro, incluido el borde —también se les llamó por eso pintores del hard edge, que en inglés significa "borde duro"—; la fusión de figura y fondo, eliminando la distinción entre primer plano y profundidad; la reducción de los motivos a puros elementos geométricos verticales y horizontales; y la fusión en una misma realidad compacta del dibujo, el gesto y la composición». (Calvo Serraller, ob. cit., p. 298)

Como veremos, estos rasgos encontrarán una resonancia explícita en la pintura minimalista. Autores como Daniel Marzona nos advierten que la pintura, a pesar de no tener tanto peso como la creación de objetos tridimensionales, tuvo en realidad un papel precursor en el desarrollo de esta corriente artística:

«... su gran aportación fue la polémica sobre el estatus de la abstracción en el ámbito de los objetos tridimensionales (algunos artistas se aferraban al concepto de la escultura). Pero aunque hubo posiciones pictóricas cercanas al arte minimalista (Jo Baer, Robert Mangold, Agnes Martin y Robert Ryman entre otros), desde una perspectiva histórica, el movimiento fue una tendencia programática que trascendió a la pintura».⁸

Para comprender esa trascendencia, ese salto desde la pintura a la necesidad de crear objetos tridimensionales, es conveniente acudir a la evolución que experimentaron los propios artistas que los críticos coinciden en señalar como los cinco autores fundacionales o más emblemáticos de esta corriente.

⁸Marzona, D. (2004, pág. 6)

«En un sentido estricto, el concepto de arte minimalista solo acoge los objetos, esculturas e instalaciones de cinco artistas: Carl Andre, Dan Flavin, Donald Judd, Sol LeWitt y Robert Morris. El discurso de esa corriente, solo posteriormente conocida como arte minimalista, emanó en gran parte del análisis de las obras de los autores mencionados; por otro lado, los propios artistas, sobre todo Donald Judd y Robert Morris, crearon y determinaron activamente desde el principio el fundamento teórico con sus escritos».⁹

Asumiendo que el análisis de la obra de estos cinco autores permitió a los críticos e historiadores delimitar el alcance del concepto de arte minimalista, nosotros centraremos primero nuestro análisis en las fuentes e influencias que, con carácter más general, dieron forma al arte minimalista, ya sea posicionándolo frente a otros movimientos artísticos inmediatamente anteriores o coetáneos, o ya sea absorbiendo parte de los principios que estos impulsaron. Posteriormente, recorreremos la forma en que dichos principios se materializaron en las obras más emblemáticas de los cinco autores señalados (Carl Andre, Dan Flavin, Donald Judd, Robert Morris y Sol LeWitt), y completaremos nuestro análisis ampliándolo a la obra de otros autores no fundacionales pero que la crítica reconoce afines al minimalismo (Robert Mangold, Jo Baer, Walter de Maria, Richard Serra, Ronald Bladen, Robert Ryman, Robert Grosvenor, Tony Smith, Robert Smithson, Larry Bell, John McCracken y Anne Truitt entre otros). Con ello intentaremos generar un primer esquema conceptual que nos permita delimitar la extensión del significado del término *minimalismo* en este ámbito más restringido que nos remite a una corriente dentro de la Historia del Arte.¹⁰

Nuestro propósito final, como ya se señaló en la introducción (Planteamiento general), será generar un repertorio o tabla de rasgos distintivos, a los que llamaremos *radicales* del concepto, así como las principales variantes particulares, que pueda posteriormente servir de guía a la hora de discriminar qué obras y autores pueden igualmente considerarse minimalistas y qué otros se alejan o contradicen este concepto.

1.3.- Antecedentes relevantes y su influencia en el arte minimalista

Antes de adentrarnos en la trayectoria particular de los autores minimalistas mencionados, es conveniente advertir que todos ellos fueron testigos de la notable eclosión de vanguardias que experimentó la pintura norteamericana tras la II Guerra Mundial. Debido a ello, bebieron de otras fuentes durante su etapa formativa, y tuvieron que posicionarse a favor o en contra de ciertos hitos de vanguardia que dividieron a la crítica del momento. Por otra parte, se torna

⁹ Comenta Marzona a este respecto: «Parece ser significativo el hecho de que ninguno de los autores arriba mencionados se declarara nunca conforme con que su obra se etiquetara como arte minimalista. Por ello no resulta sorprendente la ausencia de una definición satisfactoria de lo que se entiende bajo ese concepto desde el punto de vista teórico y estético». Marzona, (2004, pág. 7)

¹⁰ La lista de los autores fundacionales puede variar según consideremos a un crítico u otro, a un historiador u otro, pero estos cinco autores se encuentran siempre presentes. Así, Marchán Fiz, añade a R. Bladen, R. Grosvenor, R. Smithson, M. Steiner, R. Murray y a J. McCracken, además de subrayar la relevancia del movimiento en Argentina, pero no deja de citar a los cinco autores señalados por Marzona como fundacionales: Andre, Judd, LeWitt, Flavin y Morris (Marchán Fiz, S., 1994, pág. 99).

imprescindible examinar cómo la crítica fue diferenciando el minimalismo de otras tendencias afines y depurando sus límites.

1.3.1. El posicionamiento minimalista frente al expresionismo abstracto

Las primeras obras de Jackson Pollock, (*Drip Paintings*, 1947, por ejemplo), considerado pionero del Expresionismo Abstracto¹¹ o los llamados *Zip Paintings* de Barnett Newman (1948) o el primer campo de color suspendido de Mark Rothko (1949) constituyeron un nuevo hito causando un gran impacto en la crítica norteamericana.



Figura 1.1. *Blue poles*, de Jackson Pollock (1953)



Figura.1.2. *Vir Heroicus Sublimis*, de Barnett Newmann (1951)

A finales de los años 40 no existía aún un marco teórico para su valoración, por lo que —como señala Marzona, D. (2004, pág. 8)— el lenguaje crítico tuvo que desarrollarse casi de forma simultánea a estos nacientes movimientos. Sin embargo, hubo dos tendencias bien marcadas en su valoración: la representada por el crítico Clement Greenberg y la de críticos como Harold Rosenberg y Meyer Schapiro. Comenta Marzona al este respecto:

«Mientras que Rosenberg centraba sus reflexiones en el acto creativo subjetivo del artista con todas sus consecuencias, Clement Greenberg reducía sus argumentos a un ámbito estrictamente formalista; entusiasmado por la inmediata actualidad de los nuevos cuadros, desarrolló en pocos años una de las teorías más influyentes de la modernidad, en especial en lo referente a la pintura. En la década de 1950 sus argumentaciones, que dominaron rápidamente la recepción de la abstracción americana, contribuyeron a través de las reseñas que publicaba con regularidad a la exitosa instauración de ciertas posiciones pictóricas. Las teorías de Greenberg sirvieron a muchos de los artistas minimalistas como punto de partida y matriz de un posicionamiento crítico».

¹¹ El Expresionismo Abstracto se caracteriza por la libertad de técnicas, el uso de lienzos de gran formato y el abandono de la representación figurativa. Muchos artistas ligados a este movimiento deciden apartar de sus creaciones toda concesión al lenguaje representativo para crear un nuevo estilo que fusiona la abstracción con el surrealismo. Para ello existen dos grandes vías: la *pintura de acción*, que sirve de ayuda a los artistas que hacen uso de ella para llegar más allá en su imaginación y alterar su estado emocional, y la *pintura de superficie-color*, que sirve para centrar el principal interés de los artistas en una combinación de colores en grandes dimensiones. Jackson Pollock sería un buen representante de la primera vía, mientras que Mark Rothko lo sería de esta segunda opción.

Greenberg opinaba que el deber de todo género artístico era cuestionar sus propios fundamentos para determinar sus características intrínsecas. Celebraba, por ejemplo, la desaparición en estas tendencias abstractas de todo intento de figuración y representación ilusoria de objetos de referencia. Lo propio de la pintura sería el color y la superficie, es decir, la bidimensionalidad, mientras que la tridimensionalidad (y con ella la perspectiva y la ilusión de volumen, relieve, profundidad, etc.) serían facetas propias de la escultura, una cualidad que la pintura solo podía ofrecernos de forma ilusoria. (Ver Fig. 2).

«El concepto de all-over, una superficie plana cubierta de pigmento, la aplicación uniforme del color hasta los límites mismos del lienzo en el que no destacaba ninguna zona en especial para acentuar su carácter bidimensional, le pareció el más adecuado para poner al descubierto la esencia de la pintura».

Las teorías de Greenberg contra cualquier tipo de ilusionismo figurativo ayudaron a posicionarse a los futuros minimalistas, asumiendo que **cada obra pictórica debe representarse exclusivamente a sí misma y no aspirar a representar ningún otro objeto tridimensional de referencia**. Sin embargo, aunque enfatizaba abiertamente los valores de la abstracción plástica, Greenberg se mostrará posteriormente hostil contra los métodos creativos que no fueran manuales, artesanales, que no tuvieran la huella personal e intransferible del autor. Y en esto, los minimalistas se alejaban mucho del Expresionismo Abstracto¹².

Harold Rosenberg, por su parte, centró su valoración en el expresionismo y no en la abstracción en sí. Su atención se dirigía al proceso creativo, al lenguaje personal que cada autor utilizaba, entendiendo la pintura como un proceso y como expresión de una subjetividad. Esta perspectiva chocará frontalmente con los métodos empujados por los artistas minimalistas, que influidos por la nueva Bauhaus y el Constructivismo Ruso, así como por las teorías de Piet Mondrian y el grupo De Stijl, adoptaron métodos productivos compatibles con la producción programada, mecánica, en serie, industrial. Los valores ensalzados por Rosenberg en las obras del Expresionismo Abstracto y en la *pintura de acción*, no podrán reconocerse en los minimalistas, pues estos **renunciaron a dejar cualquier marca o huella personal del autor en sus obras. Los minimalistas generalmente pintan superficies monocromas, lo hacen uniformemente, no usan grandes formatos, y en sus esculturas emplean materiales prefabricados industrialmente o por encargo** (briquetas de cemento, vigas de madera, planchas de madera contrachapada, planchas de zinc, acero, de cobre cortadas a la medida, etc.). Además, **son procesos muy programáticos y modulares** en los

¹² Efectivamente, si bien las ideas de Greenberg fueron llevadas a cierto extremo por los artistas minimalistas en su renuncia al arte figurativo y representacional, debemos reseñar que este crítico posteriormente haría una valoración negativa de las esculturas minimalistas presentes en la exposición Primary Structures de 1966. Los artistas minimalistas al utilizar piezas de fabricación industrial para sus composiciones no solo se alejaban de la representación figurativa, sino que confiaban la base material de sus obras a procesos industriales de producción. Greenberg consideraría en su artículo *Recentness of sculpture* que los minimalistas no pasaban de ser buenos diseñadores, pero les acusaba de no saber diferenciar entre innovación y novedad. Una acusación de la que fueron objeto también el Op Art y el Pop Art por parte de este autor.

que **no hay espacios para la expresión subjetiva, como tampoco para el desahogo emocional y la improvisación.**

Basándose en los estudios de la escuela crítica anglosajona Suzi Gablik delimita así los principios estéticos del minimalismo:

«Los minimalistas compartían con Mondrian la opinión de que la mente debía concebir plenamente una 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 lo que desde luego no era, según los minimalistas, es expresión de uno mismo. Todas aquellas prioridades que el Expresionismo Abstracto, con sus excesos de profunda subjetividad y alusiones a la emotividad, había infundido en el arte americano durante los años cincuenta, pasaron a rechazarse por ser demasiado “sentimentalonas”. Las maneras tradicionales de composición habían sido tiradas por la borda en beneficio de la improvisación, la espontaneidad y el automatismo, y el estilo se había convertido, para los pintores expresionistas abstractos, en una cuestión de jeroglíficos andantes y gestos vertiginosos, trayendo cada pincelada al mundo chorreante de insinuaciones metafísicas y existenciales. El gesto mismo era el sentido, y lo que expresaba era la libertad primigenia y subjetiva del artista». (En Stangos, N. 1986, pág. 202).

Frente a los excesos subjetivistas del expresionismo, los minimalistas asumieron un compromiso alternativo de «claridad, rigor conceptual, literalidad y simplicidad». Gablik describe así este compromiso:

«Querían desviar el arte hacia un curso alternativo de metodologías más precisas, mensurables y sistemáticas. (...) 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». (En Stangos, op.cit., pág. 202).

Como veremos, el sello de identidad que impone esta forma de producir sus obras constituye un **rasgo radical del minimalismo tanto en pintura como en escultura**, y a pesar de compartir con el expresionismo un fuerte **compromiso con la abstracción**, el **rechazo a la propia subjetividad en el proceso creativo** marca una frontera insalvable que deja fuera de juego a los análisis puramente formalistas de las obras.

1.3.2. Posicionamiento del minimalismo frente a los *ready-made* (objetos encontrados)

Otro antecedente que dejó huella en el arte minimalista será la revitalización en los años 50 de los *ready-made* de Marcel Duchamp por parte de la crítica. La crítica de entonces no sabía en qué esquema encajar métodos creativos tan programáticos y fríos como los de Frank Stella (a los que dedicaremos nuestra atención más adelante) o motivos pictóricos tan similares a los industriales como los que proponía Jasper Johns en sus cuadros (con sus célebres versiones sobre la bandera de los EE.UU.), viendo en ellos un retorno a los *ready-made* (objetos encontrados) de Marcel Duchamp. Sin embargo, tal asimilación no se ajusta bien a la realidad, pues los *ready-made* tenían el propósito de provocar un debate sobre la arbitrariedad y el alto

grado de convencionalismo que subyace al concepto de arte, mientras que los artistas minimalistas, que utilizarán en pintura métodos de producción similares a los de Frank Stella y que harán uso de productos y materiales industriales para componer sus esculturas, **no se proponen transmitir ningún mensaje subversivo**. Usan dichas técnicas y materiales para desempeñar su función, no como símbolo o protesta. Aspiraban más bien a que su obra fuera objeto de una percepción estética ajena a los debates teóricos clásicos sobre lo que es arte y lo que no es.

1.3.3. La influencia de Kenneth Noland, Frank Stella y otros autores vinculados a la abstracción pospictórica

Artistas como Kenneth Noland y su *colorismo abstracto* —que los críticos consideran muy influyente en el minimalismo— elegía como motivos únicos y sistemáticos de sus lienzos temas como círculos concéntricos, rombos, cuadrados, formas geométricas simples que no formaban parte de la naturaleza. Aplicaban generalmente capas de color homogéneas, y desconcertaban a la crítica por el nivel de abstracción que encierran las formas geométricas vivamente coloridas como motivo y/o como formato (i.e.: *shaped canvases*, ver Fig.4). No obstante, y aunque evolucionó hacia formas cada vez más frías e impersonales, en los años cincuenta Noland aún terminaba enmarcando sus figuras con un trazo salvaje, una serie de brochazos espontáneos, improvisados, dejando así una ineludible huella del proceso creativo y del estado subjetivo del autor. Como el resto de los expresionistas vinculados entonces a la *pintura de acción*, Noland no dudaba en emplear técnicas como el *dropping* (goteo), trazos inmediatos, automáticos, espontáneos, etc. Por el contrario, los minimalistas más emblemáticos renunciaban, como ya hemos señalado, a dejar esta huella personal, y en sus procesos creativos la espontaneidad estaba fuera de lugar.

La influencia metodológica más señalada a este respecto es la que ejerció el pintor Frank Stella, quien compartiría taller durante un cierto tiempo con Carl Andre, uno de los cinco artistas minimalistas fundacionales. Cuando coincidió con Andre trabajaba en esos años en sus famosas *Black paintings* (pinturas negras,) obras que ignoraban cualquier regla de composición pictórica tradicional y cuyo proceso creativo dejaba muy poco espacio para expresar las particularidades emocionales del autor. Se trataba de un trabajo perfectamente programado con antelación, con trazos a brocha deliberadamente uniformes y homogéneos entre sí, guiados por reglas y otros instrumentos auxiliares (ver Fig. 3). Así nos describe Marzona (2004) su racional y programado procedimiento:

«Con una brocha y pintura corriente, Stella pintaba franjas negras de idéntica anchura que llenaban todo el espacio del cuadro con un motivo gráfico uniforme concebido en detalle previamente. En las estrechas zonas entre las franjas se veían el lienzo desnudo y las líneas rectas previamente trazadas con lápiz y regla. De esta forma, Stella desarrolló un principio de creación, descrito según sus propias palabras como no relacional, que consideraba genuinamente americano y que contrapuso a la tradición pictórica europea. Asimismo, al tensar sus lienzos sobre bastidores, unos pocos centímetros más anchos y prescindir del marco, acentuó la naturaleza de objeto tridimensional de sus cuadros. Esa tendencia se agudizó con la aparición entre 1960 y 1962 de los llamados Shaped Canvases, en los que la distribución interior de la pintura

solía coincidir plenamente con la forma del bastidor, que así parecía determinar toda la obra de arte».



Figura 1.3. Una de las famosas *Black paintings* de Frank Stella.



Figura 1.4. Exposición de Kenneth Noland en la que pueden apreciarse los lienzos formateados o Shaped Canvases.

Estos principios rectores que ya aproximan la pintura a la noción de *objeto*, y a una actividad similar a la *producción en serie e industrial*, donde la mano del autor ya apenas deja huella artesanal, serán llevadas a un nuevo extremo en la escultura por los cinco artistas minimalistas cuya obra analizaremos.

1.3.4. Del Constructivismo Ruso y la Bauhaus al Pop Art y otras vanguardias contemporáneas

El minimalismo, por consiguiente, **asume técnicas de producción que permiten dar a sus obras un acabado de apariencia industrial**. Sin embargo, su **compromiso con la abstracción**, distancia a este movimiento de otros que como el Pop Art, por ejemplo, no solo pueden emplear técnicas industriales de producción sino que satirizan o ensalzan a la propia estética industrial y a los mitos de la llamada *cultura de masas* mediante su representación figurativa como motivo.

Ambos movimientos pueden hacer uso de ciertos *productos industriales* (que la crítica asimiló erróneamente a los *ready-made*), pero los minimalistas no los emplean como provocación. Así, las exposiciones de Donald Flavin cuyo objeto básico y modular lo constituyen lámparas tubulares de neón, no tienen por objeto la contemplación de los neones en tanto que objetos escultóricos sino el ambiente o la atmósfera lumínica que en cada sala, pasillo o galería crea el autor, haciéndolos funcionar. No son tampoco *residuos* o basuras encontradas (como los que emplea, recicla o retrata el Arte Povera), no se trata de reciclar objetos industriales, sino de usarlos de primera mano siguiendo ciertos procesos programáticos muy precisos y una determinada distribución. Los ladrillos refractarios o las planchas de metal de Carl Andre, las cajas de Donald Judd, etc., o cualquier otra construcción modular de los minimalistas no pretenden mostrar y reivindicar el ladrillo o la plancha como *obra de arte*, sino construir con

dichos elementos **una estructura de conjunto que acorde a unos principios estéticos precisos se ofrecen a la percepción como una forma sencilla, abstracta, unitaria e integrada.**

Debemos señalar que, aun cuando las primeras obras etiquetadas como *minimalistas* fueron sus obras pictóricas, los cinco autores fundacionales evolucionaron hacia una modalidad productiva que trascendió muy pronto la pintura, produciendo objetos que fueron catalogadas como esculturas en la mayoría de los casos o como objetos-imágenes (como prefería llamar sus tubos fluorescentes Dan Flavin); estructuras materiales que apuntaban ya al moderno concepto de *instalación*.

Así, sus obras pictóricas presentan siempre un fuerte carácter programático y sus esculturas asumen una construcción frecuentemente *modular* donde ciertas unidades básicas o elementales (módulos), idénticas entre sí, se apilan, se alinean o combinan siguiendo una determinada pauta para constituir formaciones unitarias e integradas de conjunto.

Esta empatía con los materiales y procedimientos industriales, con la abstracción geométrica y la construcción modular, tienen sin duda un antecedente muy notable en la Bauhaus y en el Constructivismo Ruso, dos corrientes que ya habían entrado en estrecha relación en Alemania y que los minimalistas tuvieron oportunidad de conocer. Ello fue posible, no solo porque estos artistas contaban con una sólida formación académica en Historia del Arte, sino porque además, buena parte de los autores vinculados al Constructivismo y a la Bauhaus se habían establecido en los EE.UU. en los años 30 y 40, huyendo del régimen nazi o buscando asilo durante la II Guerra Mundial. La fundación de una nueva Bauhaus en Chicago, que estaría especialmente orientada al diseño industrial, contribuyó sin duda a atenuar en la década de los 60 esa tradicional dicotomía entre arte y producción industrial, una apertura de mentalidades que está en la base no solo de los artistas minimalistas, también de otras derivas estéticas coetáneas como fueron efectivamente el Pop Art, el Op Art, el Arte Povera, el Arte Conceptual y los *ready-mades* por ejemplo.

Así, en la segunda mitad del siglo XX los objetos producidos por la industria (incluyendo la industria *cultural*) estarán o bien representados figurativamente —como las latas de Sopa Campbell o el rostro de Marilyn en las obras de Andy Warhol— o bien directamente ofrecidos como fuente de ilusiones ópticas en el Op Art, como residuos en clave de reciclaje en el Arte Povera, como reto al concepto convencional de *obra de arte* en la tradición de los *ready-made*, o combinando diferentes representaciones y presencias con el fin de destacar el concepto o la idea por encima de cualquier modo de representación (como en la obra *Una y tres sillas*, de Joseph Kosuth de 1965, uno de los máximos exponentes del Arte conceptual). Es fundamental no olvidar, a este respecto, la frontera distintiva que impone frente a todas esas representaciones y presencias de los objetos industriales el compromiso con la abstracción en los autores adscritos al minimalismo. Sus *módulos*, que no son *objetos encontrados*, sino productos de primera mano son encargados a la medida y realizados por la industria para desempeñar su función dentro de sus bien planificadas y programadas estructuras abstractas o para iluminar sus ambientes e instalaciones. **No hay ningún mensaje o intención ideológica ni sobre el concepto de arte ni sobre ninguna otra idea. Por eso sus obras no suelen tener título o bien son títulos asépticos y/o meramente descriptivos.**

Revisados, aunque sea necesariamente de forma sintética, estos antecedentes, sus influencias y sus divergencias frente al minimalismo, pasaremos a analizar la obra de los cinco artistas que

suelen considerarse representantes más emblemáticos de este movimiento, en busca de esos rasgos radicales que subyacen al concepto de arte minimalista. Completaremos esta labor con el análisis posterior de otros artistas igualmente adscritos al minimalismo durante una etapa de su trayectoria.

1.4.- Análisis de la obra minimalista de distintos autores

1.4.1. Los rasgos minimalistas en la obra de Carl Andre

Como hemos señalado anteriormente, Carl Andre compartió taller con Frank Stella al que conoció en 1958. Antes de este encuentro Andre desarrolló muy diversas actividades como escritor de relatos cortos, poeta, dibujante y creador de enigmáticas esculturas formadas por pequeñas piezas de materiales industriales generalmente encontrados. Según el propio autor, junto a la influencia que ejercieron las *Black paintings* de Stella, la obra que más le impresionó fue la del escultor abstracto rumano Constantin Brancusi, que se caracteriza por utilizar una serie de formas y elementos con carácter repetitivo.

En 1960, Andre concibió sus *Element series*, obras que ya presentaban los aspectos fundamentales de su época madura. A falta de medios económicos, las obras de la *Element series* se limitaron a ser meros bocetos a lápiz sobre papel cuadriculado donde se presentaban diferentes configuraciones de rectángulos idénticos. Hasta la década de 1970 Andre no logró realizar ocho de estas concepciones ensamblando en estructuras sencillas bloques de madera idénticos producidos de forma industrial.

*«Se puede decir que la Element series concebida en 1960, ya tenía tres características fundamentales que la obra de Andre presentaría hasta nuestros días: la utilización de **materiales prefabricados**, la disposición (denominada según la terminología del propio Andre como **clástica**) de **elementos repetidos en la misma obra** y la **limitación a formas básicas relativamente simples**».* Marzona, D. (2004).



Figura 1.5. Una de las primeras esculturas de Carl Andre concebidas en 1960 de sus *Element series*, que serían expuestas años más tarde a su concepción.

En la exposición *Primary Structures* de 1966, Andre expuso su obra titulada *Lever*, compuesta por 137 ladrillos de color *beige* que partían de la pared en una formación de 9 metros de largo. A partir de entonces, una gran parte de sus obras utilizaría el suelo de las galerías para

exponerse. En ese mismo año, de hecho, usó la totalidad del piso de la Galería Tibor de Nagy de Nueva York como parte integral de sus *Equivalent series*.¹³



Figura 1.6. *Lever*, obra de Carl Andre integrada en la exposición *Primary Structures*, de 1966.

En 1967 tuvo lugar su primera exposición en Europa, celebrada en la Galería Konrad Fischer de Düsseldorf. Los visitantes, al entrar, buscaban las esculturas sin éxito y el galerista ante la pregunta ¿dónde están las esculturas? se veía obligado a señalarles el suelo, pues toda su superficie íntegra había sido cubierta por delgadas placas de metal, generalmente cuadradas, dispuestas en **formaciones lineales o cuadrangulares siguiendo principios matemáticos básicos**.



Figura 1.7. Planchas de acero de Carl Andre sobre el suelo de la galería Konrad Fischer en su *Ontologische Plastik* de 1967.

Estos trabajos en metal eran expresamente **concebidos para una galería o espacio concreto**, instalados por el propio artista, y cumplían una nueva definición de escultura que emanaba de las propias obras y que Andre describió con las siguientes palabras:

«*El curso del desarrollo: escultura como forma, escultura como estructura y escultura como lugar*».

Atendiendo a las características de la obra de Andre, podemos destacar los siguientes rasgos definitorios del arte minimalista:

- 1.- Utilización de piezas idénticas con formas geométricas simples para sus composiciones y apilamientos modulares.
- 2.- Composiciones dispuestas en agrupaciones seriales y/o lineales que dan forma a nuevas figuras o superficies igualmente geométricas.

¹³ Marzona describe así esta exposición: «Ocho formaciones diferentes de 120 ladrillos sobrepuestos en dos capas cubrirían el suelo de la sala de exposiciones, de forma que las zonas que quedaban libres entre las diferentes estructuras se percibían como parte inseparable del conjunto de la obra».

3.- Materiales producidos industrialmente, y no manualmente por el autor, que se limita a concebir la obra y en todo caso a disponerla en cada contexto espacial particular.

4.- Evolución desde la escultura como objeto de contemplación visual hacia la escultura integrada en el entorno arquitectónico, donde el espectador interactúa con la obra, y elige su propia posición y función en el espacio. Un concepto mucho más próximo al que hoy conocemos con el nombre de *instalación*.

1.4.2. El minimalismo en la obra de Dan Flavin

Entre 1958 y 1961, Dan Flavin completó una sólida etapa de formación en Historia del Arte iniciándose como autor de obras pictóricas, entre las que destacaban algunas acuarelas, dibujos a la aguada, poesías caligráficas y pinturas que aún tenían una clara influencia del expresionismo abstracto. Pero en 1961 el joven artista abrió nuevas sendas con una serie de enigmáticas piezas a las que llamó *Icons*, se trataba de cajas fijas en la pared, la mayoría pintadas de un solo color, a cuyos lados el autor colocó distintas bombillas y tubos de neón.



Figura 1.8. Una muestra de la serie *Icons* de Dan Flavin.

Observamos aquí la reivindicación del cuadro como objeto, pero trascendiéndola, ya que como afirma Marzona, D. (2004, pág. 14):

«Gracias al efecto de luz eléctrica que disolvía la forma de los Icons y se reflejaba en el espacio, en este tipo de obras subyacía ya el germen del arte de posteriores instalaciones estructuralmente interrelacionadas con el espacio».

Dos años más tarde, Flavin recurrirá directamente a los tubos de neón para desempeñar esa misma función de módulo elemental que en el caso de Carl Andre desempeñaban los bloques de madera o las planchas de acero, convirtiéndolos en su elemento compositivo primordial y más emblemático.

«El 25 de mayo de 1963 se produjo la tantas veces citada revelación artística de Flavin. Ese día, el artista decidió colgar diagonalmente un tubo de neón fluorescente de 244 cm de largo en la pared de su estudio. Entusiasmado con el resultado y las implicaciones de su operación, Flavin puso con su obra Diagonal of May 25, 1963 (to Robert Roseblum) la primera piedra de uno de los más simples y a la vez fascinantes sistemas artísticos de la segunda mitad del siglo XX. A partir de entonces el artista desarrolló su obra (si es que en este caso se puede hablar de desarrollo) usando exclusivamente tubos de neón industriales prefabricados dispuestos con diferentes grados de complejidad». Marzona, D. (2004, pág. 15).



Figura 1.9. Obra de Dan Flavin titulada *Diagonal of May 25, 1963, yellow fluorescent light 8 ft.* (244 cm). Dia Art Foundation.

De forma similar a la que presenta la evolución de la obra escultórica de Carl Andre, Flavin pasará a componer agrupaciones cada vez más ambiciosas y comprometidas con el espacio arquitectónico en el que van a ser expuestas, acercándose progresivamente al moderno concepto de *ambiente* y de *instalación*.

«Es una experiencia asombrosa poder vivir la transformación que sufre una sala de exposiciones después de ser decorada meticulosamente con neones de colores en la forma en que Flavin lo hacía: los rincones parecen solaparse, doblarse o diluirse, y pasillos enteros adquieren un aspecto inmaterial y comienzan a desaparecer bajo los reflejos de la luz, mientras barreras de tubos fluorescentes bloquean de forma parcial el acceso a las salas que iluminan. Al usar diferentes tonos dentro de espacios diferenciados pero continuos surgen contrastes y mezclas ópticas que hacen que la percepción cambie totalmente a la menor variación de la perspectiva». Marzona, D. (2004, pág. 16).



Figura 1.10. Exposición de Dan Flavin en The Menil Collection



Figura 1.11. Instalación de lumínicos de Dan Flavin para el museo Guggenheim

Convengamos que tratar de encontrar huellas de la personalidad y emotividad del autor en materiales como los tubos de neón de Flavin, fabricados industrialmente y en serie, es un camino que ya no tiene posible recorrido. Precisamente por ello, la crítica especializada asimiló inicialmente la obra de Flavin a los *Ready-made* de Marcel Duchamp, pero como señala muy acertadamente Daniel Marzona, ni Flavin ni ningún otro minimalista comparten con los *Ready-made* ningún mensaje reivindicativo que pretendiera cuestionar qué objetos son y qué otros no son merecedores de su categorización como *obra de arte*. De hecho, Flavin utiliza los neones como un medio para proporcionar una experiencia estética que se percibe en el

espacio más como luz, color y luminosidad circundante (ambiente) y no tanto como objeto, siendo la lámpara de neón un medio funcional y no un objeto final para dicha experiencia.

«Las instalaciones de Flavin no solo tenían efecto sobre la arquitectura. También obligaban al espectador a involucrarse: ya no le transmitían la sensación de que estaba ante un objeto visible, sino que le hacían sentirse a sí mismo, bañado en luz, como una parte de la situación perceptible visualmente. Pero la aportación decisiva de esa estructura perceptiva no residía tanto en la participación activa del observador como en el reconocimiento de que lo visible no se apreciaba desde fuera sino desde el interior». Marzona, D. (2004, pág. 16)

Siguiendo nuestra pauta de análisis concluimos este apartado destacando los principales rasgos que caracterizan la obra minimalista de Dan Flavin, y comprobaremos que comparte principios comunes con Carl Andre, anteriormente analizado.

- 1.- Utilización de tubos fluorescentes de neón como elementos básicos (módulos) de sus composiciones de conjunto e instalaciones.
- 2.- **Agrupaciones lineales simples**, o bien **formando figuras abstractas sencillas**.
- 3.- Utilización de una **gama cromática** simple que gana matices en las composiciones de grupo generando un *ambiente* donde el todo es mucho más que las partes (No son los neones en sí, sino las atmósferas luminosas lo que se expone, se atraviesa y visita).
- 4.- Tendencia a proyectar y **adaptar sus propuestas a las características espaciales de cada galería** aproximándose cada vez más al concepto de instalación. Sus instalaciones tratan de incluir al propio espectador en esos diferentes espacios o ambientes luminosos donde recibe una u otra luz según el lugar que ocupe y donde proyecta a su vez una u otra sombra, ya sea en posición estática o a través de su movimiento.

1.4.3. El minimalismo en la obra de Donald Judd

Donald Judd culminó su etapa formativa en 1962 con un máster en Historia del Arte en la Universidad de Columbia. Antes de convertirse en un artista minimalista y desde la década de los 50 había pintado paisajes figurativos (motivos como jardines, puentes, etc.), que tendían a ser cada vez más abstractos. En 1957 expuso en la Galería Panoras de Nueva York una serie de abstracciones que según diría más tarde el propio autor peyorativamente, no eran más que «abstracciones a medio hacer».

Fue en 1961 cuando Judd mezcló la pintura al óleo con arena para representar elementos formales sencillos sobre fondos monocromos. Para acentuar el carácter de objeto del cuadro y resaltar más la superficie llegó a colocar también diversos objetos en el centro de sus obras.



Figura 1.12. Etapa pictórica minimalista de Donald Judd, 1961.

En 1962 expuso sus primeros relieves pero un año después abandonaría definitivamente la pintura para dedicarse exclusivamente a la producción de objetos tridimensionales. Judd, durante ese mismo periodo, había ejercido como crítico de arte escribiendo regularmente reseñas en las revistas *Art News*, *Art International* y *Arts Magazine* y sus biógrafos destacan que rechazó muchas oportunidades de exponer su obra, por lo que sus creaciones plásticas pasaron prácticamente desapercibidas.

Fue en diciembre de 1963 cuando la Galería Green organizó la primera muestra en solitario de Judd tras haber accedido a participar durante la primavera de ese mismo año en varias exposiciones colectivas. Junto a algunos relieves, Judd presentó cinco objetos expuestos directamente en el suelo.

«Los había hecho a mano con madera contrachapada y piezas de metal, y estaban pintados uniformemente en rojo cadmio claro. La forma de caja, utilizada después en diversas variantes, aparecía aquí en dos trabajos de formato casi idéntico. En la parte superior de una caja rectangular Judd había insertado un tubo de metal, mientras que en la misma parte del segundo cubo se abrían unos incisos de forma semicircular espaciados progresivamente a modo de abanico».

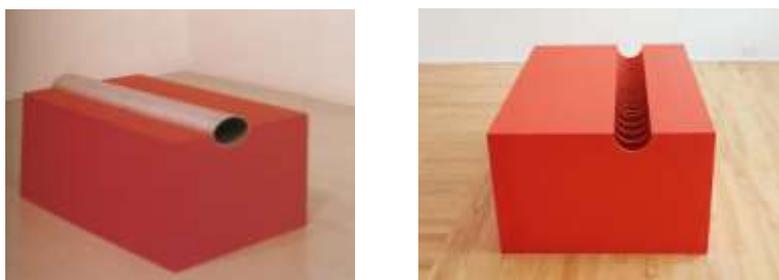


Figura 1.13. Donald Judd, primeras esculturas; objetos con forma de caja y distintas inserciones, tubo metálico e incisiones en forma de abanico. Galería Green, 1963.

Se trataba, según los críticos, de una exposición en general **homogénea y programática desde el punto de vista de los materiales, los colores y las formas empleadas**. Las reacciones fueron diversas: Brian O'Doherty escribió en el *New York Times* sobre la exposición:

*«... un excelente ejemplo del non art de "vanguardia" que trata de lograr un significado a través de una pretenciosa falta de significado».*¹⁴

Sin embargo, otros críticos creían aún ver cierta subjetividad en el proceso, algo que incitó a Judd a recurrir, ya en 1964, al uso de las técnicas de producción netamente industrial, encargando la producción de sus objetos a los hermanos Bernstein.

*«Así desaparecía cualquier elemento objetivo figurativo de sus obras y surgía un arte geométrico abstracto de fría elegancia que evitaba cualquier subjetividad, cualquier rasgo personal».*¹⁵

Nace así una etapa puramente minimalista que en el caso de Judd sería definitiva y que hacía de la fabricación **industrial e incluso de la pintura industrial de sus objetos** un rasgo que en su caso sería permanente. Que un escultor no interviniera manualmente en la producción de su obra era algo que en los años 60 todavía no resultaba fácilmente asimilable.

*«En 1966 el escultor Marc Di Suvero atacaba con las siguientes palabras a Judd y a todos los que utilizaban métodos similares: "Creo que mi amigo Don Judd no es menos artista porque no haga las obras por sí mismo. Pero ello no se opone al hecho esencial de que un hombre tiene que hacer una cosa por sí mismo para poder ser calificado de artista". Di Suvero no fundamentaba su opinión de que el arte minimalista no era tal, como tantas veces anteriormente, en el hecho de que no ofreciera suficiente para ver, sino en la circunstancia de que los objetos minimalistas no estuvieran hechos por mano del artista».*¹⁶

En la obra de Judd la falta de un momento expresivo que remitiese a la subjetividad del artista era deliberadamente radical, y como señala Marzona, ello se entendió en los años 60 más como una carencia que como un logro del llamado *minimal art*.

La metodología de Judd, basada en la producción en serie de **piezas idénticas que en un principio se alineaban en sencillas filas horizontales**, experimentó un momento de madurez en 1965 con la presentación de sus primeros *stacks*, un tipo de objetos con los que más universalmente suele conocerse su obra. Se trata de **cajas de metal idénticas alineadas de forma vertical en la pared y separadas a la misma distancia unas de otras**. Poco después, Judd introdujo en el fondo y en la parte superior de las cajas metálicas láminas de plexiglás transparentes de diversos colores, lo que —según Marzona— complicaba notablemente su percepción. Además de estas obras compuestas por varios elementos, el artista entre 1964 y 1968 presentó distintos relieves monocromos de una sola pieza, cuyas superficies mostraban diversos salientes espaciados de acuerdo a principios matemáticos no fácilmente comprensibles a primera vista. Así los describe Marzona:

«La integridad de sus objetos, característica que Judd consideraba esencial, surgía de su propia visión, independientemente de que las obras tuvieran una naturaleza simple o compuesta. Siempre que sus piezas renunciaban a composiciones jerárquicas o a detalles innecesarios podían estar formadas de varios elementos sin renunciar por ello a ofrecer una percepción unitaria». Marzona (2004, pág. 19)

¹⁴ Citado en Marzona, D. (2004, pág. 18).

¹⁵ Citado en Marzona, D. (2004, pág. 18).

¹⁶ *Ibíd.*



Figura 1.14. *Stacks*, de Donald Judd.

Esta **fascinación por la posibilidad de percibir una identidad unitaria de forma, color y material en el espacio, con independencia de que las obras sean simples o compuestas** será un principio que presidirá siempre su creación.

Continuando con nuestra síntesis de rasgos *radicales* del minimalismo podemos destacar los siguientes principios comunes a otros artistas ya analizados y una primera aproximación a las tendencias minimalistas en pintura que serán completadas más tarde cuando revisemos la obra plástica de otros pintores minimalistas, pues como hemos visto, Donald Judd abandonó definitivamente la pintura en 1963.

- 1.- Renuncia deliberada y explícita a intervenir manualmente en la producción de sus obras escultóricas, que pasan a ser **fabricadas con materiales y procesos industriales**.
- 2.- Objetos **tridimensionales de geometrías sencillas, de superficies monocromáticas con posibles inserciones, que se presentan como variaciones de un mismo patrón**.
- 3.- Composiciones grupales de **elementos simples idénticos entre sí, (stacks) espaciados por distancias equivalentes**, que forman alineaciones horizontales o verticales, que ofrecen una integridad o unidad de conjunto.
- 4.- En pintura, tendencia a usar un **fondo monocromo con posibles inserciones de objetos abstractos** centrados en el lienzo que suelen tener **relieve**, destacando la naturaleza del cuadro como objeto.

1.4.4. El minimalismo en la obra de Robert Morris

La obra de Robert Morris no puede tampoco considerarse íntegramente *minimalista*. Su trayectoria artística es, en este sentido, bastante más compleja. Así, hasta mediados de la década de 1950 fue pintor y miembro activo de distintas compañías de danza. Sus estudios de Historia del Arte no terminaron hasta 1966, con una tesis dedicada a la obra de Constantin Brancusi, el mismo escultor rumano cuya influencia fue decisiva también en la obra de Carl Andre. Sin embargo, sus primeros trabajos solo presentaban algunas características minimalistas, y según la crítica bien podrían encuadrarse en el arte *fluxus*. Sus obras durante el periodo 1961-1964 concedían una gran importancia al proceso creativo, introducían imágenes

fotográficas y textos lingüísticos, y por tanto exploraban aún un universo no exento de símbolos, ilusiones y representaciones figurativas.¹⁷

Será a partir de diciembre de 1964 con su exposición *Plywood show* cuando se produzca esta comunión temporal con el minimalismo, que durará inequívocamente hasta el año 1968. En dicha exposición ya solo mostraba sencillas piezas geométricas de madera contrachapada y pintadas de gris claro. Algunas de estas piezas colgaban con alambres desde el techo, otras de forma triangular ocupaban una determinada esquina de la sala, mientras que otras piezas similares a una viga se extendían entre las dos paredes de entrada a la altura de la cabeza de los visitantes. Para Morris la disposición de las piezas en el espacio y el efecto que podían provocar en el espectador fueron temas fundamentales desde su inicio como escultor minimalista.

Entre 1965 y 1967 produjo diferentes versiones de las esculturas llamadas L-Beams, **estructuras idénticas con forma de L que podían ser colocadas en diferentes posiciones** (de canto, apoyadas sobre su ángulo, apoyadas sobre un lado, apoyadas sobre el otro o solo sobre los extremos de los lados, etc.). Estas piezas podían apoyarse en el suelo o bien en algún punto de una o dos paredes mostrando diferentes ángulos y ofreciendo múltiples puntos de vista al espectador. LeWitt se consagra entonces como escultor minimalista.



Figura 1.15. Obra *Untitled* de la colección L-Beams de Robert Morris, 1965.

Su formación como bailarín y artista de *performance* influyó decisivamente en este intento de concienciar al espectador sobre la variabilidad perceptiva que ofrece un mismo objeto en función de cuál sea su posición en el espacio y el ángulo elegido para su visualización. Así, el desplazamiento del observador proporcionaba experiencias perceptivas muy distintas de un mismo objeto y/o escenario.

En 1966 y 1967 sus exposiciones realizadas con estas piezas (L-Beams) y otras similares adquirieron una variabilidad inusitada, llegando en la Galería Leo Castelli a modificar diariamente la configuración de sus elementos y su posición en el espacio.

¹⁷ Su obra *Box with the sound of its own making*, de 1961, consistía en un pequeño cubo de madera de nogal en cuyo interior se había instalado una grabadora que reproducía el sonido registrado al fabricar la caja. Pretendía Morris integrar simbólicamente el pasado (los sonidos grabados durante la fabricación de la caja) y el presente (su estado actual como objeto observado), dando así un claro protagonismo y valor simbólico al proceso de producción. En su obra *I-box*, de 1962, mostraba en una caja cerrada la letra *I* (yo en inglés). Al abrir la caja podía verse una fotografía del artista desnudo con la forma de la letra *I*. Trataba, al parecer, de aunar la concepción lingüística del yo y su concreta representación en una imagen fotográfica. Este tipo de obras, por consiguiente, no forman parte de su etapa minimalista.

«En trabajos como Untitled (Stadium), el proceso de percepción se correspondía con el proceso de creación, debido al carácter inconcluso y en transición permanente de la obra. En cierto modo, en los trabajos "variables" de Morris queda claro el principio de su distanciamiento del arte de objetos "minimalista", que tradujo en un abandono definitivo en 1968 con sus obras en piel y un artículo titulado Antiforma. Si Morris había señalado en 1966 la forma como la característica más importante de una escultura, luego escribiría: "el abandono de las formas u ordenaciones preconcebidas y definitivas de las cosas es algo positivo. Es parte del rechazo de la obra a continuar con la forma estética aceptándola como un final impuesto". El camino quedaba libre para una nueva estética en la que la obra no era el producto final, sino el punto de partida de un arte considerado como un proceso abierto».

Es por tanto el periodo comprendido entre diciembre de 1964 y 1966 el que podemos considerar estrictamente *minimalista* en este autor, siendo esta última derivación hacia el arte concebido como proceso permanentemente abierto el punto de despegue hacia otras corrientes y principios que no son compartidos por el conjunto de los artistas minimalistas.

Una vez más, concluimos el análisis de la etapa minimalista de la obra de Morris reiterando tres rasgos que de alguna manera ya estaban presentes también en la obra de Carl Andre, Dan Flavin, Donald Judd y Sol LeWitt.

- 1.- La tendencia a utilizar **sencillas piezas geométricas idénticas para sus composiciones. Se trata de piezas monocromas con forma de L** (llamadas L-Beams).
- 2.- La importancia atribuida a la **variación de la disposición y colocación** de dichas piezas en los espacios arquitectónicos que van a albergarlas.
- 3.- El espectador puede desplazarse para posicionarse frente a cada pieza o conjunto, eligiendo su ubicación, sus propias focalizaciones, perspectivas y puntos de vista frente a los objetos.

No incluimos como rasgo del minimalismo esa reivindicación del proceso creativo, muy presente en Morris, tanto en las obras anteriores y posteriores a la etapa minimalista ya señalada, por suponer una derivación particular que le aproxima en todo caso a otras corrientes y vanguardias contemporáneas.

Como veremos, la ruptura con el minimalismo es aún más explícita y evidente en la obra de Sol LeWitt, cuya deriva, sin embargo, apunta en otra dirección igualmente personal.

1.4.5. El minimalismo en la obra de Sol LeWitt

Desde el año 1953 y después de haberse licenciado en Arte por la Universidad de Siracusa, Sol LeWitt se instala en Nueva York realizando distintos trabajos como diseñador gráfico y dibujante para un despacho de arquitectura. Hasta finales de los años 50 LeWitt fue un pintor entregado al Expresionismo Abstracto, sin embargo, en 1960 pasó a trabajar en el Museum of Modern Art, donde entró en contacto con Dan Flavin, Robert Ryman y otros críticos y artistas afines al minimalismo experimentando su trabajo artístico una notable transformación.

«Entre 1961 y 1962 LeWitt desarrolló sus primeras Wall structures u objetos extremadamente geométricos y monocromos de madera pintada que, **expuestos en la pared, estaban a medio camino entre la escultura y la pintura**».¹⁸



Figura 1.16. Wall structures, de Sol LeWitt.

Estas obras, entre la pintura y la escultura, pueden considerarse ya *minimalistas* pero debemos señalar que al mismo tiempo, LeWitt siguió experimentando en sus cuadros con juegos de lenguaje y pictogramas, una etapa que los críticos relacionan con el Pop Art.

Desde 1964, LeWitt ya no produciría obras semiesculturales para ser expuestas sobre la pared y se abre un periodo de transición en la que pueden destacarse las piezas llamadas *Wooden structure* y *Untitled*, ambas de 1965, así como su famosa creación titulada *Cube-cube*.

«... presentó aquí por primera vez los objetos como formas abiertas, desprovistas de sus caras laterales, solo con el marco. Esa reducción indicaba una tendencia a la desmaterialización de la obra, que iba a acentuarse más en los años siguientes. Con la pieza *Cube-cube*, compuesta por 27 cubos, surgió en el mismo año el primer trabajo meramente modular, cuyo título refleja de forma tautológica la idea subyacente a su creación. La estructura de aluminio pintada en blanco *Cube-cube* ya no había sido hecha por el propio LeWitt, sino fabricada industrialmente».¹⁹

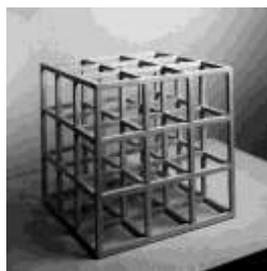


Figura 1.17. Modular cube, uno de los trabajos modulares de Sol LeWitt de 1965.

A partir de 1966, con su trabajo *Serial project nº1 (ABCD)* sus **composiciones modulares** experimentan una amplificación llegando a ocupar una superficie de 4x4 metros en composiciones que seguían una ordenación sistemática basada en principios matemáticos.

«El proyecto consistía en una ordenación sistemática de múltiples cuadrículas, así como formas cúbicas abiertas y cerradas. Para lograr una disposición visualmente sinóptica, las figuras componían 9 cuadrados en una estructura reticular que se extendía sobre una superficie de 4x4 metros. La lógica interna de ese esquema de estructuras

¹⁸ Marzona, D. (2004, pág. 19).

¹⁹ Marzona, D. (2004, pág. 20).

*alineadas en el suelo no resultaba evidente para cualquier observador. Se trataba de combinaciones "relevantes" de cubos abiertos y cerrados que a su vez acogían otros cubos y cuadrados asimismos abiertos y cerrados. La relación de las dimensiones de los continentes y los contenidos era de 9:1 y se repetía en cada nueva disposición».*²⁰

A partir de la *Serial Project nº1 (ABCD)* y de otras composiciones modulares similares que le siguieron en años sucesivos, LeWitt se adentró en una deriva conceptualista en la que sus obras se convertían en un medio para poner de manifiesto ciertas ideas inherentes a ellas, adquiriendo así una especial relevancia la ordenación lógica o matemática subyacente, o la presencia de secretas alteraciones, donde el autor proyecta su particular excentricidad.²¹



Figura 1.18. *Serial Project nº1 (ABCD)* de Sol LeWitt en la que podemos observar los bocetos de los diferentes módulos, cubos y cuadrados, abiertos y cerrados que componen la escultura, expuestos también sobre las paredes.

Como es sabido, con su ensayo *Paragraphs on conceptual arts*, considerado el manifiesto más importante del Arte Conceptual, LeWitt abandonaba definitivamente las filas del arte minimalista estableciendo la diferencia entre un arte dirigido a la percepción visual y otro, conceptual, destinado a transmitir o expresar ciertas ideas. En realidad, los historiadores y críticos han destacado que este artista nunca se sintió cómodo con el hecho de que sus cubos abiertos o cerrados y sus composiciones modulares se etiquetaran de minimalistas, pero ambos coinciden en integrarlo dentro de esta corriente, algunos incluso en las obras modulares posteriores a 1966, al destacar que suponen un rechazo abierto a toda manifestación de expresividad subjetiva y que comparten esa metodología basada en la agrupación de piezas geométricas idénticas o muy similares entre sí, siguiendo el patrón serial y modular tan característico del movimiento.

Un aspecto interesante de esas estructuras cúbicas a las que les falta alguno de sus lados es la dependencia del observador para que alcancen su compleción. Mientras que Judd y Andre estaban, como hemos visto, obsesionados por dar un acabado unitario y geométrico a todas sus composiciones, los cubos abiertos de Sol LeWitt se muestran deliberadamente incompletos y es el espectador el que debe completar en su imaginación esa forma cúbica que solo está presente en el título de la obra.

²⁰ Marzona, D. (2004, págs. 20-21).

²¹ Este excentricismo ya estaba presente en sus primeros trabajos, como por ejemplo, en su *Box with holes containing something*, 1963. Un cubo montado en la pared con una de sus caras laterales perforada, que ocultaba a la vista del público la fotografía de una mujer desnuda. Comenta Marzona al respecto: «LeWitt jugó en sus series posteriores con la presencia de elementos ocultos que, sin embargo y gracias a la sistemática subyacente a la obra, se dejaban adivinar». Marzona, D. (2004, pág. 20).

CAPÍTULO 1

En este sentido, y a pesar del desmarque explícito frente al minimalismo realizado en sus escritos por Sol LeWitt, algunos críticos han visto en ello una variante perfectamente asociable al *minimal art* en la que el espectador es inducido a percibir formas abstractas deliberadamente incompletas, pues al tener que realizar ese trabajo de completación ha de tomar conciencia precisamente de las limitaciones reales de la obra.



Figura 1.19. Uno de los *Open cube* de Sol LeWitt, estructuras que para ser concebidas en su dimensión cúbica necesitan una completación por parte del espectador.

La militancia de Sol LeWitt en el Arte Conceptual llevó al autor a declarar lapidariamente «no importa qué aspecto tenga la obra de arte», y a considerar: que las piezas terminadas tenían un valor equiparable «a la idea, al boceto, al modelo, o a las conversaciones preparatorias de la misma» Marzona, D. (2004, pág. 21).

Ya solo desde un análisis puramente formal sus obras posteriores a 1966 serán consideradas ocasionalmente minimalistas pues el propio autor las presentará, bocetos incluidos, como medios expresivos de una empresa conceptual. Teniendo en cuenta esta restrictiva circunscripción de la obra minimalista²² de Sol LeWitt nos limitaremos a extraer los siguientes rasgos *radicales* de su obra.

- 1.- Composiciones grupales de **carácter modular**, siendo las unidades básicas **estructuras cúbicas** ya sean abiertas o cerradas.
- 2.- Tendencia **desde la producción manual a la producción netamente industrial** de sus obras.
- 3.- Su obra incluye, como variante generalmente aceptada dentro del arte minimalista, cubos abiertos, **estructuras que requieren el trabajo imaginativo del espectador para su completación o cierre.**

²² No se consideran minimalistas las pinturas de su primera etapa aun cuando puedan presentar alguna aproximación formal, como tampoco las obras posteriores a 1966 cuya principal directriz no es la percepción visual sino la expresión de una idea o concepto subyacente. Sí consideramos, junto con gran parte de la crítica y de la Historia del Arte, que los cubos abiertos (*Open cubes*) como elementos aislados, instalados como monumentos en plazas y jardines de distintas ciudades, pueden considerarse piezas minimalistas, ya que en ellos no trata de expresarse ninguna idea o concepto, salvo el que constituye la forma cúbica incompleta que se presenta a la percepción.

1.4.6. El minimalismo en otros autores plásticos

Junto a estos cinco pioneros del *minimal art* son muchos los autores que de forma coetánea o con posterioridad han abrazado, al menos durante una etapa de su trayectoria, estos principios estéticos comunes. Así, **la tendencia a utilizar en la pintura fondos monocromos** es evidente en la obra de Robert Mangold, cuyo cuadro *Three squares within a triangle* y su obra *Distorted square/circle*, entre otras, son consideradas universalmente como ejemplos de la plástica pictórica minimalista.



Figura 1.20. (a) *Three squares within a triangle*, de Robert Mangold. 1976.

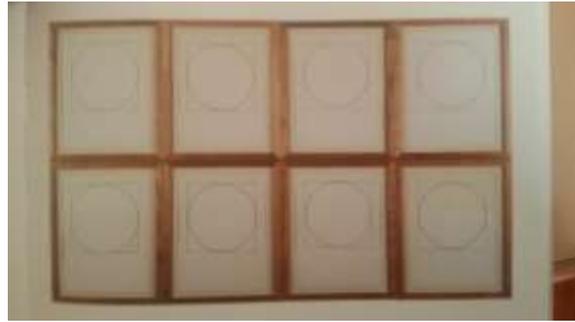


Fig.1.20. (b) *Distorted Square/Circle*, 1970. R. Mangold

La tendencia a fondos monocromos y a la **figuración abstracta o geométrica** (cuadrados, círculos, rectángulos, triángulos, etc.) persiste indudablemente en estos artistas. En el caso de *Three squares within a triangle*, **la propia forma triangular del lienzo se convierte en fondo y figura al mismo tiempo**. Fondo respecto a las figuras dibujadas en su interior y figura si lo consideramos como objeto en un contexto espacial concreto. En otros trabajos como *Distorted square/circle*, (Fig.1.20.(b)) **un mismo tema, un círculo inserto en un cuadrado, se repite en ocho cuadros alineados, cuatro en la fila superior y cuatro en la fila inferior, presentando un grupo compacto cuyo conjunto tiene a su vez una forma rectangular**. Al acercarse y alejarse el espectador descubrirá que entre ellos hay pequeñas alteraciones que han sido planificadas por el autor. Mangold, en otras ocasiones, juega a dejar agujeros o huecos con forma geométrica en los paneles pintados a color, a formatear dichos paneles y sus cuadros acaban prescindiendo de un marco propiamente dicho. La duplicidad de funciones de figura y fondo es una constante en su obra (los fondos son a su vez figuras geométricas).



Figura 1.21. La obra *Primary Light Group: Red, Green and Blue* de Jo Baer.

En las obras de Jo Baer realizadas en 1964-1965 ya no existe **ninguna figura sobre lienzo** presentándonos una superficie carente de cualquier jerarquía en la que no hay nada más que un *fondo* blanco convertido así en *figura* (cuadrado blanco). La única variación que muestran

estos tres cuadrados, que se presentan **alineados en una serie unitaria**, es **una delgada línea cromática pintada respectivamente en rojo, verde y azul que recorre el borde interior de cada uno de los tres marcos**. Un mismo tema, esa superficie cuadrada de color blanco, presenta aquí una ligera variación que esta autora, graduada en Psicología Fisiológica por la New School for Social Research de Nueva York, buscó deliberadamente mediante las líneas de color para producir alteraciones perceptivas basadas en las leyes de la Óptica. Una ligera variación de la luminancia perfectamente compatible con la renuncia a cualquier figuración o representación de objetos ajenos a la obra misma.²³

Walter De María, autor próximo al minimalismo pero también a otras tendencias como el Land Art y el Arte Conceptual, realizó obras muy similares a la propuesta de Baer. Su *Gothic shaped drawing*, de 1965, incide de nuevo en esta **preferencia por las superficies blancas absolutamente exentas de figuras o detalles internos**. Juega en esta ocasión con el **formato del marco** (lo que nos recuerda a los *Shaped Canvases* —ver fig. 1.4— a los que ya hemos hecho referencia) y con el título, para forzar nuevamente al espectador a preguntarse sobre las relaciones entre *fondo* y *figura*, pues nuevamente es la forma del lienzo y no tanto su contenido la que opera como figura y aproxima el cuadro al concepto de objeto.²⁴

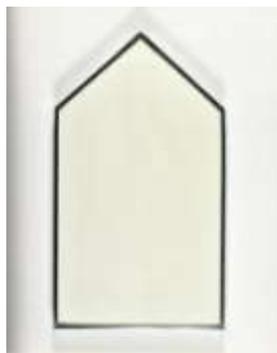


Figura 1.22. Walter De María, *Gothic Shaped Drawing*, 1965.

La preferencia por el color blanco y la renuncia a cualquier figuración está presente también en los cuadros de Robert Ryman. La obra de este autor se caracteriza por **lienzos con forma cuadrada** que poseen a su vez un marco, dejando al descubierto una superficie igualmente cuadrada. Con esto trata de llevar al extremo la neutralidad entre la composición horizontal o vertical sin inclinarse por ninguna de ellas. **Generalmente expuestos en serie (distintos cuadros alineados a distancias equidistantes)** podían parecer idénticos. Sin embargo, al aproximarse a los lienzos se descubrirán algunos matices diferenciales. En su obra *Untitled*,

²³ Este nuevo extremo en la abstracción y la ausencia de toda figuración tiene, sin embargo, un antecedente histórico ineludible en las obras del *suprematista* ucraniano Kasimir Malevich tituladas *Cuadro negro* y *Cuadro blanco sobre marco blanco*, en la que tampoco se presenta figura alguna. Como *suprematista*, Malevich defendía la obra como «supremacía del sentimiento o la percepción puros en el arte creativo» (en Farthing, 2013, pág. 400). Ya advertimos de la fuerte influencia del constructivismo ruso en el minimalismo. Jo Baer, sin embargo, no persigue expresar sentimiento alguno, sino mostrar cómo una mínima variación cromática en la línea interior del marco puede cambiar nuestra percepción de una superficie en blanco. Se acerca aquí a las funciones del Optical Art (Op Art).

²⁴ Esta obra rompe sin embargo con la tradición minimalista de no titular las obras o de hacerlo de forma aséptica al introducir un calificativo estilístico (*Gothic*), lo que incita al receptor a relacionar la forma del marco con un arco gótico, pudiendo romper el compromiso más estricto con la abstracción. De ahí que no todos los críticos lo consideren representante emblemático del minimalismo.

(Fig.1.23-a) una fina película de PVC ligeramente curvada por los lados muestra diáfanas sombras en la superficie. En la serie *Winsor*, *figuras y fondo confunden su papel gracias a la redundancia y monotonía del color, de las líneas y de las formas* (Fig.1.23-b). El formato, en ambos casos, un cuadrado.



Figura 1.23. (a) Robert Ryman, *Untitled*, 1974.



Fig.1.23 (b) *Winsor 5*. Robert Ryman, 1965

Otros autores, como Richard Serra, claramente inclinados hacia la escultura frente a la pintura, en trabajos como *Untitled*, de 1968, nos presenta una plancha de acero y plomo fundido de 200x100x6 cm, cuya composición nos recuerda inevitablemente a los primeros cuadros de Donald Judd en los que el artista insertaba **objetos con relieve en el centro sobre un fondo monocromo** (ver fig. 1.12) así como a las planchas metálicas que Carl Andre utilizó primero como esculturas y luego como módulos de sus composiciones para cubrir superficies de suelo (ver fig. 1.7). Esta preferencia, ya sea por fondos monocromos o de planchas metálicas, estará presente también en las esculturas monumentales de Ronald Bladen, John McCracken y otros autores afines al movimiento. La cuestión es que al mostrar preferencialmente una superficie y no otra, ciertas **esculturas o planchas parecen reivindicar un híbrido entre cuadro y escultura**, sin renunciar por ello **a su condición de objeto tridimensional**.



Figura 1.24. Richard Serra, *Untitled*, 1



Figura 1.25. Ronald Bladen, *Three Elements*, 1965



Figura 1.26. John McCracken, *Untitled*, 1981.

Finalmente, **cuando las superficies no son monocromas, estas presentan igualmente una forma geométrica sencilla, dos o tres franjas perfectamente delimitadas entre sí, cada una de las cuales presenta una impregnación cromática uniforme**, como en las obras hexaédricas de Anne Truitt o en las pinturas de Tony Smith, a quien se considera precursor de la pintura minimalista.



Figura 1.27. Anne Truitt, *Knight's Heritage*, 1963.



Figura 1.28. *Untitled*. 1936. Tony Smith

Más allá de estas tendencias generales, ya solo encontraríamos variaciones personales sobre las mismas. Robert Grosvenor, por ejemplo, practica una escultura modular con vigas de madera y otros materiales que tiene mucho en común con las primeras obras (*Elements*) de Carl Andre. Por su parte, el propio Tony Smith, que como los cinco fundacionales se inclinará posteriormente hacia la escultura presenta obras como *Free Ride* (1962), una estructura que de alguna forma ya anticipa las L-Beams de Robert Morris y los cubos abiertos de Sol LeWitt; mientras que en las obras de Larry Bell, podemos ver cubos de cristal y metal cromado que en forma de caja, nos evocan claramente a las obras de Donald Judd.



Fig.1.29. *Free Ride*, 1962, T.Smith



Fig.1.30 *Untitled*, Larry Bell, 1969



Fig.1.31. *Sin título 36.*, 1970. R.Grosvenor

Con ello no queremos menospreciar en absoluto la originalidad de dichos autores, o su papel incluso precursor (como es el caso de Tony Smith), pero su análisis, de cara a los objetivos de este trabajo, solo serviría para redundar en principios estéticos que ya han sido recogidos en otros autores.

Habiendo ampliado así el repertorio de artistas analizados, obtenemos los siguientes rasgos del minimalismo, algunos de ellos redundantes:

1. **Preferencia por superficies monocromas con aplicación uniforme y homogénea de color**, tanto en las esculturas (generalmente de producción industrial) como en la pintura.
2. **Si hay varios colores** no suelen ser más de dos o tres, y **se aplican de forma uniforme** sin que haya variaciones tonales dentro de una misma superficie, franja, línea, etc.
3. **Preferencia por las figuras abstractas y geométricas simples** ya sea en el contenido plástico como en el propio formato de los lienzos.

4. Recurso a creaciones plásticas que presentan escasas variaciones entre sí, como **variaciones sobre un mismo tema**, integrando una serie o agrupación.
5. Una vez más, **las agrupaciones y series de unidades pueden dar lugar a una figura geométrica simple de conjunto**, o bien disponiendo los lienzos (o las esculturas) en una **alineación simple con equidistancia entre los diferentes componentes de la serie o grupo**.

Hay otros muchos autores que al menos durante una u otra época de su trayectoria se han aproximado a los rasgos radicales que hemos visto, y en la medida en que lo han hecho, la crítica y la historia los ha integrado en mayor o menor medida dentro del arte minimalista. Dista mucho de nuestra capacidad llevar a cabo un análisis completo y exhaustivo de todas las obras y autores minimalistas, pero creemos estar ya en disposición de haber captado los rasgos más generales y algunas de las variantes más recursivas en sus creaciones. Hemos ido resaltando dichas variantes y rasgos en negrita, y también en los resúmenes. Podemos pasar ahora a sintetizar en tablas o repertorios los rasgos generales (*radicales*) y particulares (*variantes opcionales*) que nos permiten trazar el esquema conceptual de la estética minimalista en pintura y escultura. Tarea a la que dedicaremos el capítulo siguiente.

CAPÍTULO 2. METODOLOGÍA

Como advertimos en nuestro Planteamiento General, pretendemos crear una herramienta que sirva para discriminar el concepto de minimalismo frente a otras categorías dentro del universo de las obras artísticas.

Para ello, hemos elaborado 3 tablas diferentes en las que agrupamos de forma sintética distintos rasgos radicales y diferentes variantes que hemos tomado tanto del análisis de los posicionamientos del minimalismo frente a otros movimientos como del análisis de las obras pictóricas y escultóricas más emblemáticas de todos los autores referidos en el capítulo anterior y que hemos ido resaltando en negrita.

El procedimiento de síntesis que utilizaremos es doble, pues en el capítulo 1 hemos ido sintetizando ya los rasgos generales, los propios de cada autor o grupo de autores (*variantes*), y sobre esos rasgos más generales y específicos, procedemos ahora, a crear un repertorio sintético de los mismos para facilitar la identificación de principios y cualidades potencialmente discriminantes de la categoría *minimalista* frente a otras tendencias artísticas.

Para ello, agruparemos ahora en un mismo rasgo genérico diversos rasgos específicos sacados del análisis de autores particulares, abstrayendo un rasgo *radical* propiamente dicho. Por ejemplo, hemos visto que Dan Flavin utilizaba fundamentalmente tubos luminiscentes de neón para componer estructuras de conjunto e instalaciones. Los tubos, de fabricación industrial, son prácticamente idénticos entre sí, salvo por la gama cromática de la luz que emiten. Por su parte, Donald Judd, empleó sistemáticamente cajas o staks, Carl Andre planchas de metal esparcidas sobre el suelo, Robert Morris estructuras en forma de escuadra o L-beams y Sol LeWitt estructuras cúbicas. Podemos entonces abstraer el siguiente *rasgo radical* genérico: una tendencia general a utilizar ciertos elementos básicos, módulos idénticos o muy similares entre sí, para construir sus composiciones de grupo.

Si atendemos al tipo de formaciones que estos artistas realizan con dichas unidades, podemos a su vez abstraer otros rasgos genéricos: estas piezas elementales muy frecuentemente se usan para componer *modularmente* nuevas unidades de conjunto que responden a su vez a una alineación, o bien a una pila o agrupamiento que posee a su vez una forma geométrica. Si atendemos, por otra parte, a su fabricación (en madera, en metal, en plexiglás, etc.) podemos abstraer la tendencia genérica que consiste en recurrir a procesos de producción industrial y a emplear materiales que o bien presentan un acabado industrial (el corte de las piezas de madera, la pintura uniforme de las superficies, etc.), o bien son íntegramente producidas por la industria (las planchas de metal, los tubos fluorescentes, etc.).

Si se ha seguido nuestro análisis al estudiar los antecedentes del minimalismo y su influencia, podrá verificarse que también hemos recogido principios atribuidos diferencialmente a los minimalistas frente a otros artistas contemporáneos adscritos a otros movimientos. Así, señalamos, por ejemplo, que la tendencia a la abstracción se anticipó en EE.UU. en la pintura con autores como Jackson Pollock y otros. Los minimalistas eran también defensores de la abstracción, se oponían a cualquier representación de objetos de referencia, a cualquier ilusión de volumen, perspectiva, etc. en sus pinturas, y defendían –apoyados también en las tesis de Greenberg– la bidimensionalidad como carácter específico de la producción pictórica. Sin embargo, a diferencia del Expresionismo Abstracto y frente a la *pintura de acción*, los minimalistas decidieron crear obras deliberadamente *impersonales*, programáticas (al modo de Frank Stella, o de Piet Mondrian y el grupo de Stijl) en las que no

había el menor trazo o huella de la mano del autor, imitando los modos industriales de impregnación o pasando a encargarse directamente a la industria la producción de sus módulos en la escultura (al modo de la Bauhaus y a través de ella, retomando propuestas del Constructivismo Ruso).

Estas tendencias genéricas son atribuibles a la trayectoria de cada autor durante su época o etapa minimalista. Por ello, a partir de estos rasgos radicales y genéricos hemos elaborado en primer lugar una tabla (TABLA 1) con cinco rasgos o principios generales que, una vez *operativizada* en forma de TEST, será aplicable posteriormente al análisis de un autor y/o de las tendencias que pueden apreciarse en su trayectoria. (TABLA /TEST-1).

Después presentaremos dos tablas específicas: una para recoger los rasgos y variantes más características de la pintura minimalista y otra con los rasgos y variantes propias de la escultura minimalista. En estas nuevas tablas recogemos además variantes que no son rasgos radicales, es decir, no son compartidos necesariamente por todos los minimalistas, pero sí por una parte de ellos. La completitud de esas variantes es solo provisional, pues faltaría llevar a cabo un trabajo de análisis más completo y más exhaustivo para poder dar cuenta de todas las variantes hasta ahora ensayadas por los autores minimalistas, una tarea que sobrepasa con creces las limitaciones de un trabajo como el presente.

Así, mientras que el compromiso con la abstracción y con las técnicas creativas de tipo programático e impersonal son rasgos muy generales o radicales, la opción de adherir luces, velos u objetos con relieve a los cuadros, por ejemplo, ha sido practicada por D. Flavin, D. Judd y R. Ryman, entre otros, pero no por todos los pintores minimalistas. En cada uno de los rasgos, se presentan, a la derecha, algunos ejemplos que ilustran cada variante.

2.1.- Tablas de rasgos radicales del minimalismo y sus principales variantes en pintura y escultura

TABLA 1- PRINCIPIOS O TENDENCIAS GENERALES DEL MINIMALISMO	
1. El autor renuncia al simbolismo y a la representación figurativa de objetos, presenta solo formas abstractas y/o figuras geométricas simples (ya sea pintura o escultura).	Todos, general
2. El autor renuncia a dejar huellas corporales, trazos, pinceladas, cinceladas, etc. que permitan entender el proceso creativo como una expresión emotiva, subjetiva y/o espontánea del artista, y recurre a métodos muy programáticos de ejecución, planificando la obra <i>a priori</i> y/o encargando las piezas básicas de sus esculturas a la producción industrial.	Todos, general
3. Preferencia por las estructuras y superficies monocromas. Y si hay figuras, preferencia por la abstracción y por formas geométricas simples, tanto en las obras pictóricas como escultóricas.	Ídem
4. Tendencia a producir obras muy similares, con pequeñas variaciones entre sí, para formar series o agrupaciones unitarias de conjunto.	Ídem
5. Preferencia por agrupaciones de conjunto bien integradas y unitarias que responden frecuentemente a una forma geométrica simple o bien disponiendo los elementos en una simple alineación horizontal o vertical, guardando una calculada equidistancia entre los componentes de la serie.	Ídem

Rasgos y variantes específicos de la pintura minimalista: Tabla 2

Tabla 2. RASGOS CARACTERÍSTICOS DEL MINIMALISMO EN LA PINTURA	EJEMPLOS
<p><u>1. ATENDIENDO A LA NATURALEZA DE SU CONTENIDO</u></p> <p>Hay una absoluta y deliberada ausencia de cualquier representación o ilusión de objetos y símbolos concretos de referencia, limitándose en todo caso a mostrar superficies, objetos abstractos y/o figuras geométricas.</p>	Muy general
<p><u>2. ATENDIENDO A SU TÍTULO</u></p> <p>No tiene título, o bien es aséptico, alfanumérico en relación a una serie y/o descriptivo de aspectos formales de la obra.</p>	Muy general
<p><u>3. ATENDIENDO A LAS TÉCNICAS DE PRODUCCIÓN</u></p>	
<p>Hay una ausencia deliberada de huellas subjetivas en el trazo y en las técnicas de dibujo e imprimación.</p> <p><u>VARIANTES:</u></p>	Muy general
<p>Se han evitado técnicas como el <i>dropping</i>, la pintura automática, los trazos espontáneos, la improvisación y el azar.</p>	Muy general
<p>Se ha procedido de forma más bien programática, racional, mecánica, calculada, planificada y diseñada con antelación.</p>	Muy general
<p>Se han utilizado técnicas, instrumentos y herramientas para darle un acabado de apariencia industrial.</p>	Muy general
<p><u>4. SI SE TRATA DE COMPOSICIONES POLICROMAS</u></p> <p><u>VARIANTES:</u></p>	
<p>Se trata de franjas lineales bien delimitadas entre sí, cada una de las cuales posee un color uniforme y homogéneo.</p>	Anne Truitt. F. 1.27
<p>Se trata de franjas distintas pero del mismo color variando solo el espacio entre franjas.</p>	F. Stella. F. 1.3, R. Ryman, Fig.1.23.(b)
<p>Se trata de un simple dibujo lineal de formas geométricas sobre un fondo monocromo o sobre otra figura geométrica.</p>	R. Mangold. F. 1.20 (a) y (b)
<p><u>5. SI CONCURREN FIGURAS DESTACADAS EN LA SUPERFICIE</u></p> <p><u>VARIANTES:</u></p>	
<p>Se trata de un número reducido de formas abstractas o figuras geométricas simples sobre un fondo monocromo.</p>	R. Mangold. F. 1.20 (a) y (b)
<p>Hay un número reducido de líneas y/o de figuras geométricas sobre un fondo que posee a su vez una forma geométrica.</p>	R. Mangold, Fig.120 (a) y (b) T. Smith, Fig.1.28
<p>Se trata de líneas o figuras monótonas y redundantes que progresan equidistantes y en paralelo dando la apariencia de un fondo más que de una figura.</p>	F. Stella. Fig.1.1 R. Ryman. Fig.1.23 (b)
<p>Se trata de figuras geométricas compuestas por distintas franjas de color cada una de las cuales presenta una impregnación uniforme.</p>	T. Smith. F. 1.28, A. Truitt. F.1.27
<p>Se trata de un objeto abstracto dotado de relieve y adherido al lienzo sobre un fondo de color uniforme.</p>	D. Judd. F. 1.12
<p>Hay solo una línea delgada pintada junto al borde interior del marco y el resto es una superficie monocroma.</p>	J. Baer. F. 1.21

CAPÍTULO 2

<u>6.SI NO HAY FIGURAS DESTACADAS SOBRE EL FONDO O SE TRATA DE FIGURAS REDUNDANTES Y MONÓTONAS QUE OPERAN COMO UN FONDO</u>	
<u>VARIANTES:</u>	
Se muestra solo una superficie geométrica compuesta por líneas paralelas equidistantes y monocromas, figuras cuya redundancia y monotonía dan al conjunto la apariencia de un fondo.	F. Stella. F. 1.3, R.Ryman. Fig.1.23 (b)
Se muestra solo un fondo o superficie monocroma	D.Flavin. 1.16 R. Ryman. Fig.1.23 (a) W. De María. F. 1.22
Se muestra un fondo monocromo y una línea delgada de color en el perímetro interior del marco.	J. Baer. F. 1.21
<u>7.ATENDIENDO AL MARCO /FORMATO</u>	
<u>VARIANTES:</u>	
No se trata de grandes formatos.	Muy general en pintura (excepción de planchas y paneles pintados en esculturas)
Los bordes de la superficie pintada coinciden con los bordes del marco. Da la impresión de no tener marco.	R. Mangold. F. 1.20, R.Ryman. Fig.1.23 (b)
Tiene el marco forma rectangular y el contenido del cuadro presenta objetos abstractos, figuras geométricas o fondos monocromos.	R. Mangold. F. 1.20 (b) D.Judd. Fig.1. D.Flavin. Fig.1.8.
El marco o formato es cuadrado buscando una neutralidad entre verticalidad y horizontalidad.	Flavin. Fig. 1.8.; J. Baer. Fig.1.21, R.Ryman. Fig.1.23 (a) y (b) T. Smith. Fig.1.28
Se trata de <i>shaped canvases</i> , o de lienzos y paneles con formas geométricas atípicas diseñadas por el autor	Mangold , De María
Se difumina el marco interior o exterior mediante velos adheridos al lienzo o al marco.	R. Ryman. F. 1.23 (a)
Se difumina el lienzo mediante neones y dispositivos luminosos adheridos al marco.	D. Flavin. F.1.8
<u>8.ATENDIENDO A SU AGRUPACIÓN</u>	
<u>VARIANTES:</u>	
Forman una alineación regular con varios elementos equidistantes.	J. Baer. F. 1.21
Se disponen para formar a su vez una figura geométrica de conjunto.	Mangold. F.1.20 (b)
Forman una seriación atendiendo a su color, a su tamaño o escala, u otra propiedad específica.	Ryman, Baer, Mangold, Flavin y otros.
<u>9.COMPARANDO LOS CUADROS QUE INTEGRAN UNA SERIE</u>	
Se trata de cuadros idénticos o muy parecidos entre sí con ligeras variaciones que atañen a una determinada cualidad (una variación de forma, o de luminancia, o de color, o en inclinación de las figuras, o de tamaño, etc.).	D. Flavin F.1.; J. Baer. F. 1.21; Mangold F.1.20 (b)
<u>10.ATENDIENDO A MATERIALES ADHERIDOS AL CUADRO O PANEL</u>	
<u>VARIANTES:</u>	
Utiliza materiales industriales a modo de película o velo sobre la superficie.	R. Ryman. F. 1.23
Se trata de un objeto abstracto con relieve relieve y que ocupa una posición más o menos central dentro del cuadro, plancha o panel.	D. Judd. F. 1.12
Hay neones o bombillas adosadas al marco.	D. Flavin. F. 1.8

<u>11. ATENDIENDO A SU DOBLE CONDICIÓN COMO SUPERFICIE EN UN OBJETO ESCULTÓRICO.</u> <u>VARIANTES:</u>	
Se trata de planchas o paneles de material industrial que se exponen apoyadas en la pared o sobre el suelo a modo de cuadro-escultura, resaltando una cara o superficie monocroma para resaltar su doble condición de superficie visual y de objeto tridimensional para la percepción.	D. Judd. F. 1.12; R. Serra. F. 1.24; J. McCracken. F. 1.26
Se trata de estructuras cúbicas o poliédricas colgadas en la pared que muestran una o varias de sus superficies pintadas siendo estas monocromas.	Sol LeWitt. F. 1.16 Bladen. F. 1.29
Se trata de estructuras poliédricas con franjas de distinto color cada una de las cuales es monocroma y uniforme.	Truitt. F. 1.27

Rasgos y variantes específicas de la escultura minimalista: Tabla 3

TABLA 3 . RASGOS RADICALES DEL MINIMALISMO EN LA ESCULTURA	EJEMPLOS
<u>1. ATENDIENDO A SU TEMA O CONTENIDO</u> Se trata de una abstracción. Generalmente con una forma geométrica o modular simple. No hay representación de objetos de referencia, ni simbolismo, ni intención de transmitir un mensaje sobre el contexto.	Muy general
<u>2. ATENDIENDO A SU TÍTULO</u> Son obras sin título, o bien se trata un título aséptico (el número de una serie) o descriptivo de una forma	Muy general
<u>3. CONSIDERANDO LA TÉCNICA O MÉTODO DE PRODUCCIÓN</u> Sus obras están realizadas con materiales industriales, sin que el autor cincele ni esculpa a mano las piezas, operando más bien como diseñador y como mero ensamblador de las mismas.	Muy general
<u>4. SI LA SUPERFICIE HA SIDO INDUSTRIALMENTE PINTADA</u> Se trata de superficies monocromas y uniformes.	Muy general
<u>5. SI LAS SUPERFICIES PRESENTAN DISTINTOS COLORES</u> Se trata de franjas o zonas perfectamente delimitadas, cada una de las cuales es monocroma, homogénea y uniforme, de aspecto industrial.	A. Truitt. F. 1.27
<u>6. SI SE TRATA DE UNA PIEZA MODULAR</u> La unidad elemental responde a un patrón geométrico sencillo (viga, bloque, escuadra, caja, cubo, tubo de neón, plancha, panel, ladrillo, adoquín, poliedro, etc.).	Andre, Flavin, Judd, Morris, LeWitt, Grosvenor, Bladen, etc
<u>7. TOMANDO EN CUENTA EL MOTIVO</u> La pieza pertenece a una serie o grupo, de piezas muy parecidas entre sí como variaciones de un mismo tema o patrón.	Andre, Judd, Morris, Bladen, etc.
<u>8. SI SE TRATA DE AGRUPACIONES DE CONJUNTO</u> <u>VARIANTES:</u>	
Se trata de una construcción modular, alineando o apilando módulos idénticos, muy similares y homogéneos.	Andre, Grosvenor, Judd, Flavin, Sol LeWitt, etc.
Se trata a su vez de una obra adscrita a una serie de obras que insisten sobre un mismo tema, y que usan un mismo módulo como unidad elemental.	LeWitt, Andre, Bladen, Grosvenor, Judd, Flavin.

<u>9. SI SE TRATA DE UNA SERIE Y/O DE UNA CONSTRUCCIÓN MODULAR</u> <u>VARIANTES:</u>	
Responde la serie a una alineación en donde hay una misma distancia entre las piezas individuales.	Bladen. F. 1.25. Judd. F.1.14; Flavin. F. 1.10; Baer, F.1.21
Responde la serie a una ordenación escalar.	Sol LeWitt. <i>Eight columns in a row</i> (1995).
Responde igualmente la unidad de conjunto a un patrón geométrico sencillo.	C. Andre. F. 1.6.; Grosvenor, F.1.31
<u>10. SI SE TRATA DE EXPOSICIONES, DE UNA PROPUESTA DE AMBIENTACIÓN O</u> <u>INSTALACIÓN</u> <u>VARIANTES:</u>	
Toma el autor en cuenta el contexto espacial y arquitectónico y elige personalmente el espacio en el que va a ser ubicada cada pieza, pudiendo montarla de forma distinta según el espacio del que se trate.	Muy general: Andre, Judd, Morris, Flavin, LeWitt y otros.
Dispone piezas idénticas en distintas ubicaciones y posiciones para propiciar diferentes percepciones de un mismo modelo o patrón.	Morris, Judd, LeWitt, otros.
Deja que espectador entre a formar del espacio <i>interno</i> de cada ambiente o instalación, ya sean planchas sobre el suelo, piezas que pueden rodearse, piezas interpuestas en la trayectoria, cámaras y pasillos iluminados, etc.	Flavin, Andre, Morris, Judd, y otros

2.2. Operativización de las tablas en forma de test para la inferencia y discriminación categorial

Para poder emplear estas tablas en tareas de inferencia categorial en las que un sujeto debe determinar si un autor y/o una obra pueden considerarse minimalistas, hemos presentado en las TABLAS/TEST 1,2 y 3 estos mismos repertorios de rasgos y variantes pero en forma de preguntas que solo pueden ser contestadas de tres formas:

-SI (columna 1) ; NO (columna 2) e IMPROCEDENTE (Columna 3)

TABLA/TEST- 1- PRINCIPIOS O TENDENCIAS GENERALES DEL MINIMALISMO	SI	NO	IMP
1.¿El autor renuncia al simbolismo y a la representación figurativa de objetos, presenta solo formas abstractas o figuras geométricas simples (ya sea pintura o escultura)?			
2.¿El autor renuncia a dejar huellas corporales, trazos, pinceladas, cinceladas, etc. que permitan entender el proceso creativo como una expresión emotiva, subjetiva y/o espontánea del artista, y recurre a métodos muy programáticos de ejecución, planificando la obra <i>a priori</i> y/o encargando las piezas básicas de su esculturas a la producción industrial?			
3.¿Muestra preferencia por las estructuras y superficies monocromas y si hay figuras muestra una clara tendencia hacia la abstracción y las formas geométricas simples, tanto en las obras pictóricas como escultóricas?			
4.¿Muestra tendencia a producir obras muy similares, con pequeñas variaciones entre sí, para formar series lineales o agrupaciones unitarias de conjunto?			
5.¿Muestra preferencia por agrupaciones de conjunto bien integradas y unitarias que responden frecuentemente a una forma geométrica simple o bien dispone los elementos en una simple alineación horizontal o vertical, guardando una calculada equidistancia entre los componentes de la serie?			

Las preguntas están formuladas de manera que si el autor y su trayectoria fueran *minimalistas* la respuesta debería ser **SÍ**, mientras que una respuesta negativa (NO) significa que el autor y/o su obra no presentan dicho rasgo radical. Aunque es improbable que las preguntas de esta primera tabla puedan resultar improcedentes (IMP), hemos preferido preservar esa columna para casos especiales (por ejemplo, la obra analizada podría ser colectiva, o tratarse de una creación azarosa a través de programas de Inteligencia Artificial, etc.) Esta columna (IMP) reservada para casos en los que no procede la pregunta tendrá más ocasiones de emplearse en las tablas específicamente dedicadas a la pintura (Tabla/Test 2) y a la escultura (Tabla/Test 3). Se trata de preguntas aplicables en relación a obras particulares, y buena parte de las preguntas vienen precedidas por una condición previa que la obra podría no cumplir. La pregunta 4 en la Tabla/Test 2 de pintura, por ejemplo, se refiere solo a composiciones policromas, la 5 a obras en las que destacan figuras sobre un fondo monocromo, etc. **No todas las preguntas (rasgos) deben, por tanto, ser necesariamente procedentes.** Si la obra es monocroma, y no concurren figuras destacadas (un cuadro completamente en blanco), no procede aplicar las preguntas 4 y 5, y en ese caso la respuesta debería ser IMPROCEDENTE (IMP).

Para aplicar estas Tablas/Test deben considerarse las tres reglas siguientes:

REGLA 1

«Si la pregunta resulta procedente y no contiene opciones o variantes, la respuesta solo puede ser **SÍ** –cuando cumple satisfactoriamente el rasgo– o **NO** –cuando no se ajusta a dicho rasgo o cualidad–».

REGLA 2

«Si la pregunta es solo aplicable a obras que cumplan una determinada condición y la obra analizada no cumple dicha condición, dicha pregunta debe señalarse como IMPROCEDENTE».

REGLA 3

«Si la pregunta resulta procedente y presenta diferentes opciones o variantes para cumplir un rasgo, y la obra analizada se ajusta **al menos a una de las variantes**, la respuesta debe ser afirmativa (**SÍ**) para el rasgo en su conjunto. Si la obra no se ajusta **a ninguna de las variantes** la respuesta debe ser negativa (NO), y el rasgo se considera insatisfecho en su conjunto».

CAPÍTULO 2

TABLA/TEST-2. Aplicable a obras pictóricas y a superficies destacadas en planchas, paneles y poliedros.

TABLA/TEST 2. 11 RASGOS CARACTERÍSTICOS DEL MINIMALISMO EN LA PINTURA	SI	NO	IMP
<u>1. ATENDIENDO A LA NATURALEZA DE SU CONTENIDO</u> ¿Hay una absoluta y deliberada ausencia de cualquier representación o ilusión de objetos y símbolos concretos de referencia, limitándose en todo caso a mostrar superficies, objetos abstractos y/o figuras geométricas?			
<u>2. ATENDIENDO AL TÍTULO DE LA OBRA</u> ¿No tiene título, o bien el título es aséptico, alfanumérico en relación a una serie o que describe aspectos formales de la obra?			
<u>3. ATENDIENDO A LAS TÉCNICAS DE PRODUCCIÓN</u> <u>VARIANTES:</u>			
¿Hay una ausencia deliberada de huellas subjetivas en el trazo y en las técnicas de producción?			
¿Se han evitado técnicas como el <i>dropping</i> , la pintura automática, los trazos espontáneos, la improvisación y el azar?			
¿Se ha procedido de forma más bien programática, racional, mecánica, calculada, planificada y diseñada con antelación?			
¿Se han utilizado técnicas, instrumentos y herramientas para darle un acabado de apariencia industrial?			
<u>4. SI SE TRATA DE COMPOSICIONES POLICROMAS</u> <u>VARIANTES:</u>			
¿Se trata de franjas lineales bien delimitadas entre sí, cada una de las cuales posee un color uniforme y homogéneo?			
¿Se trata de franjas distintas pero del mismo color variando solo el espacio entre franjas?			
¿Se trata de un simple dibujo lineal de formas geométricas sobre un fondo monocromo o sobre otra figura geométrica?			
<u>5. SI CONCURREN FIGURAS DESTACADAS EN LA SUPERFICIE</u> <u>VARIANTES:</u>			
¿Se trata de un número reducido de formas abstractas o figuras geométricas simples sobre un fondo monocromo?			
¿Hay un número reducido de líneas y/o de figuras geométricas sobre un fondo que posee a su vez una forma geométrica?			
¿Se trata de líneas o figuras monótonas y redundantes que progresan equidistantes y en paralelo dando la apariencia de un fondo más que de una figura?			
¿Se trata de figuras geométricas compuestas por distintas franjas de color cada una de las cuales presenta una impregnación uniforme?			
¿Se trata de un objeto abstracto dotado de relieve y adherido al lienzo sobre un fondo de color uniforme?			
¿Hay solo una línea delgada pintada junto al borde interior del marco y el resto es una superficie monocroma?			
<u>6. SI NO HAY FIGURAS DESTACADAS SOBRE EL FONDO O SE TRATA DE FIGURAS REDUNDANTES Y MONOTONAS QUE OPERAN COMO UN FONDO</u> <u>VARIANTES:</u>			
¿Se muestra solo una superficie geométrica compuesta por líneas paralelas equidistantes y monocromas, figuras cuya redundancia y monotonía dan al conjunto la apariencia de un fondo?			
¿Se muestra solo un fondo o superficie monocroma?			
¿Se muestra un fondo monocromo y una línea delgada de color en el perímetro interior del marco?			

<u>7.ATENDIENDO AL MARCO Y/O FORMATO</u>			
<u>VARIANTES:</u>			
¿Los bordes de la superficie pintada coinciden con los bordes del marco dando la impresión de no tener marco?			
¿Tiene el marco forma rectangular y el contenido del cuadro presenta objetos abstractos, figuras geométricas o fondos monocromos?			
¿El marco o formato es cuadrado buscando una neutralidad entre verticalidad y horizontalidad?			
¿Se trata de <i>shaped canvases</i> , o de lienzos y paneles con formas geométricas atípicas diseñadas por el autor?			
¿Se difumina el marco interior o exterior mediante velos adheridos al lienzo o al marco?			
¿Se difumina el lienzo mediante neones y dispositivos luminosos adheridos al marco?			
<u>8.ATENDIENDO A SU AGRUPACIÓN</u>			
<u>VARIANTES:</u>			
¿Forman una alineación regular con varios elementos equidistantes?			
¿Se disponen para formar a su vez una figura geométrica de conjunto?			
¿Forman una seriación atendiendo a su color, a su tamaño o escala, u otra propiedad específica?			
<u>9.COMPARANDO LOS CUADROS QUE INTEGRAN UNA SERIE</u>			
¿Se trata de cuadros idénticos o muy parecidos entre sí con ligeras variaciones que atañen a una determinada cualidad (una variación de forma, o de luminancia, o de color, o en inclinación de las figuras, o de tamaño, etc.)?			
<u>10.ATENDIENDO A MATERIALES ADHERIDOS AL CUADRO O PANEL.</u>			
<u>VARIANTES:</u>			
¿Utiliza materiales industriales a modo de película o velo sobre la superficie?			
¿Se trata de un objeto abstracto con relieve y que ocupa una posición más o menos central dentro del cuadro, plancha o panel?			
¿Hay neones o bombillas adosadas al marco?			
<u>11. ATENDIENDO A SU DOBLE CONDICIÓN DE SUPERFICIE Y OBJETO ESCULTÓRICO.</u>			
<u>VARIANTES:</u>			
¿Se trata de planchas o paneles de material industrial que se exponen apoyadas en la pared o sobre el suelo a modo de cuadro-escultura, resaltando una cara o superficie monocroma para resaltar su doble condición de superficie visual y de objeto tridimensional para la percepción?			
¿Se trata de estructuras cúbicas o poliédricas que muestran una o varias de sus superficies pintadas siendo estas monocromas?			
¿Se trata de estructuras poliédricas con franjas de distinto color cada una de las cuales es monocroma y uniforme?			

CAPÍTULO 2

Tabla/Test -3 Aplicable a esculturas

TABLA 3 . RASGOS RADICALES DEL MINIMALISMO EN LA ESCULTURA	SI	NO	IMP
<u>1.ATENDIENDO A SU TEMA O CONTENIDO</u> ¿Se trata de una abstracción o de una forma geométrica o modular simple?. ¿Evita cualquier representación de objetos de referencia y simbolismo? ¿Intenta la obra no transmitir ningún mensaje sobre el contexto ?			
<u>2.ATENDIENDO A SU TÍTULO</u> ¿Son obras sin título, o bien se trata un título aséptico (el número de una serie) o descriptivo de una forma?			
<u>3.CONSIDERANDO LA TÉCNICA O MÉTODO DE PRODUCCIÓN</u> ¿Sus obras están realizadas con materiales industriales, sin que el autor cincele ni esculpa a mano las piezas, operando más bien como diseñador y como mero ensamblador de las mismas?			
<u>4.SI LA SUPERFICIE HA SIDO INDUSTRIALMENTE PINTADA</u> ¿Se trata de superficies monocromas y uniformes?			
<u>5.SI LAS SUPERFICIES PRESENTAN DISTINTOS COLORES</u> ¿Se trata de franjas o zonas perfectamente delimitadas, cada una de las cuales es monocroma , homogénea y uniforme, de aspecto industrial?			
<u>6.SI SE TRATA DE UNA PIEZA MODULAR</u> ¿La unidad elemental responde a un patrón geométrico sencillo (viga, bloque, escuadra, caja, cubo, tubo de neón, plancha, panel, ladrillo, adoquín, poliedro, etc.)?			
<u>7.TOMANDO EN CUENTA EL MOTIVO</u> ¿La pieza pertenece a una serie o grupo de piezas muy parecidas entre sí como variaciones de un mismo tema o patrón.?			
<u>8.SI SE TRATA DE AGRUPACIONES DE CONJUNTO</u> <u>VARIANTES:</u>			
¿ Se trata de una construcción modular, alineando o apilando módulos idénticos, muy similares y homogéneos?			
¿Se trata a su vez de una obra adscrita a una serie de obras que insisten sobre un mismo tema, y que usan un mismo módulo como unidad elemental?			
<u>9.SI SE TRATA DE UNA SERIE Y/O DE UNA CONSTRUCCIÓN MODULAR</u> <u>VARIANTES:</u>			
¿Responde la serie a una alineación en donde hay una misma distancia entre las piezas individuales?			
¿Responde la serie a una ordenación escalar?			
¿Responde igualmente la unidad de conjunto a un patrón geométrico sencillo?			
<u>10. SI SE TRATA DE EXPOSICIONES, DE UNA PROPUESTA DE AMBIENTACIÓN O INSTALACIÓN</u> <u>VARIANTES:</u>			
¿Toma el autor en cuenta el contexto espacial y arquitectónico y elige personalmente el espacio en el que va a ser ubicada cada pieza, pudiendo montarla de forma distinta según el espacio del que se trate?			
¿Dispone piezas idénticas en distintas ubicaciones y posiciones para propiciar diferentes percepciones de un mismo modelo o patrón?			
¿Deja que espectador entre a formar del espacio <i>interno</i> de cada ambiente o instalación, ya sean planchas sobre el suelo, piezas que pueden rodearse, piezas interpuestas en la trayectoria, cámaras y pasillos iluminados, etc.?			

Como señalamos en la Introducción, para que estas tablas o repertorios de rasgos operen como instrumentos conceptualmente discriminantes deberían cumplir dos condiciones cruciales:

- a) que al ser analizada cualquier obra que la crítica y la Historia del Arte coincidan en señalar como *minimalista* esta contenga el 100% —o por lo menos una amplia mayoría— de los rasgos aplicables (procedentes) pues se trata de *radicales* y específicos del arte minimalista.
- b) que al ser analizada una obra que la crítica y la Historia del arte no considera *minimalista*, ni afín o próxima al minimalismo, esta no posea ninguno o prácticamente ninguno de los rasgos pertinentes contemplados en dicha tabla como *radicales* del concepto.

Si los rasgos que hemos seleccionado son efectivamente los que contribuyen a formar el concepto *minimalista* en pintura y escultura, la aplicación de estas tablas/test debería entonces ayudarnos a discriminar tres tipos de obras:

- a) OBRAS Y AUTORES MINIMALISTAS (comparten el 100% de los rasgos o casi el 100%)
- b) SEMEJANTES EN ALGUN APSECTO AL MINIMALISMO (comparten algunos rasgos pero no otros)
- c) NO-MINIMALISTAS O MUY ALEJADAS DE LA ESTÉTICA MINIMALISTA (No comparten ningún rasgo o prácticamente ninguno 0%).

Es evidente que la validación de dicha tabla como instrumento conceptualmente discriminativo dependerá del ajuste de los rasgos y características que contempla a las propiedades que la crítica, la Filosofía y la Historia del Arte coinciden en atribuir al llamado *arte minimalista*; y también de la generosidad con que puedan ser aplicables, es decir, su capacidad para resultar procedentes.

2.3. Validación de las Tablas mediante Pruebas-Piloto

Si nuestra síntesis de rasgos radicales ha sido acertada, al analizar una determinada obra de arte, estas herramientas en forma de TABLA/TEST deberían permitirnos arrojar un diagnóstico acertado a la hora de determinar si se trata o no de una obra minimalista, próxima en algún aspecto al minimalismo, o completamente ajena al minimalismo.

Para poner estas herramientas a prueba hemos elegido 6 obras diferentes. Tres cuadros, y tres esculturas.



Cuadro 1



Cuadro 2



Cuadro 3



Escultura A



Escultura B



Escultura C

2.3.1. Criterios de validación y falsación de hipótesis

Nosotros consideramos, a título de hipótesis, que los rasgos que contemplan estas tablas permiten identificar las obras pictóricas y escultóricas minimalistas y diferenciarlas de las que no lo son, pues se han construido atendiendo a criterios compartidos por los especialistas e historiadores del arte. Consideramos que estas Tablas/Test pueden operar, por consiguiente, como herramienta de discriminación categorial.

Para comprobarlo, someteremos a este tipo de test a las 6 obras anteriormente citadas. Así, si nuestra tabla recoge efectivamente los rasgos diferenciales y específicos (*radicales*) del arte minimalista, esta prueba debería permitirnos deducir que el cuadro 1 y la escultura A son obras minimalistas.

1. El cuadro 1 se conoce como *Untitled* y de Robert Mangold, de 1973. Forma parte de una serie llamada Siete aguatinas, que versan sobre las mismas figuras geométricas, variando los tonos monocromos de fondo (Tate Galery). Se trata de un autor que la crítica y la Historia del Arte consideran minimalista, lo que significa que las preguntas que resulten procedentes deberían arrojar una inmensa mayoría de SÍES.
2. El cuadro 2 es *Calor*, 1952, de Kenneth Noland, un autor asociado al *colorismo abstracto*, que es una variante del *expresionismo*, pero que por las formas geométricas que emplea y su producción obsesiva centrada en un mismo tema (círculos

- concéntricos, por ejemplo) se considera influyente en el minimalismo. Esta obra es temprana y aún no ha abandonado los métodos creativos que lo asocian a la *pintura de acción* y al expresionismo. Noland evolucionará hacia formas mucho más frías y programáticas de creación, distanciándose abiertamente del expresionismo pero nunca de la abstracción y menos aún de su obsesión por el color. Esta obra, por tanto debería arrojar respuestas afirmativas y negativas.
3. El cuadro 3 es el *Mercado de esclavos con el busto evanescente de Voltaire* (1940), de Salvador Dalí. Es una obra surrealista, altamente figurativa, llena de objetos de referencia reconocibles, de simbolismo, pintada a mano, con una gran riqueza de matices tanto en el dibujo como en la coloración, incluye perspectiva, ilusión de volumen, de distancia, profundidad y hasta un efecto o ilusión óptica emergente (el rostro de Voltaire). Es un estilo muy alejado en sus principios y procedimientos del minimalismo. Por lo tanto las Tablas/Test 1 y 2 deberían arrojar una inmensa mayoría de NOES.
 4. La escultura A, es una instalación de Carl Andre, realizada para el Palacio de Cristal del parque del Retiro en 1988 dentro de una retrospectiva dedicada al artista por el Museo de Arte Reina Sofía. Se trata de uno de los recursos más característicos del autor: *módulos* que son planchas de acero de 1m x 1m, con un grosor de medio cm, dispuestos en distintas agrupaciones con forma geométrica sobre el suelo. La primera escultura se compone de 47 placas y la obra se titula *Roaring forties* (Rugientes 40's). Una obra típicamente minimalista, que se elabora y monta específicamente para ese espacio concreto usando módulos para componer diferentes alineaciones y superficies geométricas (la principal, de forma cuadrada, con una dimensión de 7x7m). Se trata de un autor y de una obra considerados emblemáticos del minimalismo por lo que las Tablas/Test deberían arrojar una inmensa mayoría de respuestas afirmativas.
 5. La escultura B es un monumento de estilo constructivista titulado Memorial de la Gloria (*Memorial Slavy*), que se alzó en 1975 para conmemorar los 30 años de la victoria del ejército popular de la URSS, sobre el ejército alemán. Firman la obra el ingeniero Grigory Ganiev y el escultor Yi Rusyns. Construida en cemento armado, el monumento representa dos grandes llamaradas de 26 metros de alto, formadas por bloques modulares paralelepípedos que en su superposición vertical van imprimiendo un giro y curvando el conjunto. Claramente alegórica, incluye dos paneles de mármol con forma de media luna, en cada uno de los cuales aparecen inscritos los nombres de los 2587 habitantes de Bratsk fallecidos en la contienda. En el exterior del monumento aparece esta leyenda: «*Debemos nuestra vida y nuestra iluminada existencia a vosotros. A todos los que caísteis en la batalla contra el enemigo, en 1941-1945. Gloria a vosotros, bravos, gloriosos e intrépidos. La memoria de la gente no muere nunca*». Se trata de una obra constructivista, movimiento que como señalamos, tuvo influencia en el minimalismo. Cabe esperar por tanto respuestas afirmativas o coincidentes (en materiales, en el diseño modular, etc.) y negativas (pues se aleja en este caso de la abstracción).
 6. La escultura C, finalmente, es una de las obras más conocidas de Auguste Rodin titulada *El Pensador*. Fue modelada por Rodin entre 1881 y 1882. Fue denominada en una primera etapa *El Poeta* porque se supone que representaba a Dante en las Puertas

del Infierno, siguiendo el encargo realizado a Rodin por una comisión del Ministerio de Bellas Artes que proyectó su ubicación en el Museo de las Artes Decorativas de París. Según los críticos, Rodin deseaba mostrar en el desnudo de esta escultura una figura heroica al estilo de *Il Penseroso* de Miguel Angel para representar al pensamiento y a la poesía. Pasó a denominarse *El Pensador* en 1889 cuando se expuso en la galería Georges Petit de París, de la mano de Monet. Se trata de una obra figurativa, impresionista en sus técnicas y acabados, pero cargada de simbolismo, por lo que podemos considerarla sumamente alejada de los principios estéticos del minimalismo. Por tanto, debería arrojar una inmensa mayoría de respuestas negativas.

Si nuestra hipótesis es válida, la aplicación de las Tablas/Test correspondientes debería arrojar una inmensa mayoría de respuestas afirmativas para el cuadro 1 y para la escultura A (minimalistas) frente a una inmensa mayoría de respuestas negativas para el cuadro 3 y la escultura C (muy alejadas del minimalismo). Mientras que el cuadro 2 y la escultura B deberían arrojar algunas afirmativas y otras negativas, pues tanto la obra de Noland como el Constructivismo Ruso –como ya señalamos en su momento– tuvieron cierta influencia en el minimalismo y es previsible que existan algunos aspectos comunes.

Nuestra hipótesis quedaría falsada si al aplicar las Tablas /Test, los resultados no permitiesen diferenciar las obras minimalistas de las que no lo son. Si fuera así, tendríamos que aceptar que no hemos dado con los rasgos radicales y específicos del concepto y, por tanto, que no estamos en condiciones de haber creado una herramienta conceptualmente discriminativa. Nuestra hipótesis, en este caso, quedaría falsada.

Otra posibilidad a tener en cuenta es que ninguna de las preguntas resultara procedente, en tal caso, nuestra hipótesis no quedaría falsada pero tampoco validada, y significaría que el tipo de obras al que aplicamos el análisis está muy alejado del tipo de obras empleadas en nuestros análisis previos, aquellas de las que obtuvimos los rasgos radicales.

Convengamos, finalmente, que para poder validar nuestra hipótesis las Tablas/Test deben contener preguntas procedentes, y el análisis de las respuestas a las preguntas procedentes debe permitirnos diferenciar cuál es la obra minimalista (identificable por una inmensa mayoría de respuestas afirmativas); cuál es solo parcialmente coincidente y/o parcialmente divergente en algún aspecto con el minimalismo (respuestas afirmativas y negativas), y cuál de las obras se aleja más de los principios estéticos del minimalismo (identificable por una inmensa mayoría de respuestas negativas). Solo así podremos estar en condiciones de afirmar que hemos elaborado una herramienta conceptualmente discriminante, o que los rasgos que contemplan las tablas son efectivamente rasgos radicales, diferenciales, específicos del concepto de minimalismo, tal y como es empleado este concepto en la Historia, Filosofía y crítica del Arte.

CAPÍTULO 3. APLICACIÓN DE LAS TABLAS TEST EN EL ÁMBITO DEL ARTE

3.1. Prueba piloto-1. Análisis de tres cuadros y tres esculturas.

3.1.1. Aplicación de las Tablas/Test a los tres cuadros seleccionados para la prueba piloto.

Al tratarse de pinturas vamos a aplicar la Tabla/Test-1 (principios y tendencias generales) y Tabla/Test-2 (rasgos característicos del minimalismo en pintura) a estas tres diferentes obras de arte. Debemos recordar que las obras *Untitled* de R. Mangold (CUADRO-1) y a la obra titulada *Calor* de K. Noland, forman parte de series sobre el mismo tema, mientras que la obra de Salvador Dalí (CUADRO-3) es única e individual, por lo que no proceden las preguntas referidas a agrupaciones o series de obras elementales. Dicho de otra forma, para la obra de Dalí no serán procedentes aquellas preguntas que impliquen un supuesto de partida como el de formar parte de una serie o agrupación de conjunto.

Aplicamos a continuación la Tabla/Test-1 a la trayectoria de Robert Mangold (M), Keneth Noland (N) y Salvador Dalí (D)

TABLA/TEST- 1- PRINCIPIOS O TENDENCIAS GENERALES DEL MINIMALISMO	SI	NO	IMP
1.¿El autor renuncia al simbolismo y a la representación figurativa de objetos, presenta solo formas abstractas o figuras geométricas simples (ya sea pintura o escultura)?	M,N	D	
2.¿El autor renuncia a dejar huellas corporales, trazos, pinceladas, cinceladas, etc. que permitan entender el proceso creativo como una expresión emotiva, subjetiva y/o espontánea del artista, y recurre a métodos muy programáticos de ejecución, planificando la obra <i>a priori</i> y/o encargando las piezas básicas de su esculturas a la producción industrial?	M	N,D	
3.¿Muestra preferencia por las estructuras y superficies monocromas y si hay figuras muestra una clara tendencia hacia la abstracción y las formas geométricas simples, tanto en las obras pictóricas como escultóricas?	M	N,D	
4.¿Muestra tendencia a producir obras muy similares, con pequeñas variaciones entre sí, para formar series lineales o agrupaciones unitarias de conjunto?	M,N	D	
5.¿Muestra preferencia por agrupaciones de conjunto bien integradas y unitarias que responden frecuentemente a una forma geométrica simple o bien disponiendo los elementos en una simple alineación horizontal o vertical, guardando una calculada equidistancia entre los componentes de la serie?	M,N	D	
TOTALES	M=5 N=3 D=0	M=0 N=2 D=5	M=0 N=0 D=0

CAPÍTULO 3

Utilizaremos la M para representar la respuesta al cuadro 1; la N para el 2 y la D para el 3

TABLA/TEST 2. 11 RASGOS CARACTERÍSTICOS DEL MINIMALISMO EN LA PINTURA	SI	NO	IMP
<u>1. ATENDIENDO A LA NATURALEZA DE SU CONTENIDO</u> ¿Hay una absoluta y deliberada ausencia de cualquier representación o ilusión de objetos y símbolos concretos de referencia, limitándose en todo caso a mostrar superficies, objetos abstractos y/o figuras geométricas.?	M,N	D	
<u>2. ATENDIENDO AL TÍTULO DE LA OBRA</u> ¿No tiene título, o bien el título es aséptico, alfanumérico en relación a una serie o que describe aspectos formales de la obra?	M	N,D	
<u>3. ATENDIENDO A LAS TÉCNICAS DE PRODUCCIÓN</u> <u>VARIANTES:</u>	M,D	N	
¿Hay una ausencia deliberada de huellas subjetivas en el trazo y en las técnicas de producción?	M		
¿Se han evitado técnicas como el <i>droping</i> , la pintura automática, los trazos espontáneos, la improvisación y el azar?	M		
¿Se ha procedido de forma más bien programática, racional, mecánica, calculada, planificada y diseñada con antelación?	M,D		
¿Se han utilizado técnicas, instrumentos y herramientas para darle un acabado de apariencia industrial?	M		
<u>4. SI SE TRATA DE COMPOSICIONES POLICROMAS</u> <u>VARIANTES:</u>	M	N,D	
¿Se trata de franjas lineales bien delimitadas entre sí, cada una de las cuales posee un color uniforme y homogéneo?			
¿Se trata de franjas distintas pero del mismo color variando solo el espacio entre franjas?			
¿Se trata de un simple dibujo lineal de formas geométricas sobre un fondo monocromo o sobre otra figura geométrica?	M		
<u>5. SI CONCURREN FIGURAS DESTACADAS EN LA SUPERFICIE</u> <u>VARIANTES:</u>	M,N	D	
¿Se trata de un número reducido de formas abstractas o figuras geométricas simples sobre un fondo monocromo?	M		
¿Hay un número reducido de líneas y/o de figuras geométricas sobre un fondo que posee a su vez una forma geométrica?	M,N		
¿Se trata de líneas o figuras monótonas y redundantes que progresan equidistantes y en paralelo dando la apariencia de un fondo más que de una figura?			
¿Se trata de figuras geométricas compuestas por distintas franjas de color cada una de las cuales presenta una impregnación uniforme?			
¿Se trata de un objeto abstracto dotado de relieve y adherido al lienzo sobre un fondo de color uniforme?			
¿Hay solo una línea delgada pintada junto al borde interior del marco y el resto es una superficie monocroma?			
<u>6. SI NO HAY FIGURAS DESTACADAS SOBRE EL FONDO O SE TRATA DE FIGURAS REDUNDANTES Y MONÓTONAS QUE OPERAN COMO UN FONDO</u> <u>VARIANTES:</u>			M,N,D
¿Se muestra solo una superficie geométrica compuesta por líneas paralelas equidistantes y monocromas, figuras cuya redundancia y monotonía dan al conjunto la apariencia de un fondo?			
¿Se muestra solo un fondo o superficie monocroma?			
¿Se muestra un fondo monocromo y una línea delgada de color en el perímetro interior del marco?			

APLICACIÓN DE LAS TABLAS/TEST EN EL ÁMBITO DEL ARTE

<u>7.ATENDIENDO AL MARCO Y/O FORMATO</u> <u>VARIANTES:</u>	M,N	D	
¿Los bordes de la superficie pintada coinciden con los bordes del marco dando la impresión de no tener marco?	N		
¿Tiene el marco forma rectangular y el contenido del cuadro presenta objetos abstractos, figuras geométricas o fondos monocromos?	M		
¿El marco o formato es cuadrado buscando una neutralidad entre verticalidad y horizontalidad?	M,N		
¿Se trata de <i>shaped canvases</i> , o de lienzos y paneles con formas geométricas atípicas diseñadas por el autor?			
¿Se difumina el marco interior o exterior mediante velos adheridos al lienzo o al marco?			
¿Se difumina el lienzo mediante neones y dispositivos luminosos adheridos al marco?			
<u>8.ATENDIENDO A SU AGRUPACIÓN</u> <u>VARIANTES:</u>	M		N,D
¿Forman una alineación regular con varios elementos equidistantes?			
¿Se disponen para formar a su vez una figura geométrica de conjunto?			
¿Forman una seriación atendiendo a su color, a su tamaño o escala, u otra propiedad específica?	M		
<u>9.COMPARANDO LOS CUADROS QUE INTEGRAN UNA SERIE</u> ¿Se trata de cuadros idénticos o muy parecidos entre sí con ligeras variaciones que atañen a una determinada cualidad (una variación de forma, o de luminancia, o de color, o en inclinación de las figuras, o de tamaño, etc.)?	M		N,D
<u>10.ATENDIENDO A MATERIALES ADHERIDOS AL CUADRO O PANEL.</u> <u>VARIANTES:</u>			M,N,D
¿Utiliza materiales industriales a modo de película o velo sobre la superficie?			
¿Se trata de un objeto abstracto con relieve y que ocupa una posición más o menos central dentro del cuadro, plancha o panel?			
¿Hay neones o bombillas adosadas al marco?			
<u>11. ATENDIENDO A SU DOBLE CONDICIÓN DE SUPERFICIE Y OBJETO ESCULTÓRICO.</u> <u>VARIANTES:</u>			M,N,D
¿Se trata de planchas o paneles de material industrial que se exponen apoyadas en la pared o sobre el suelo a modo de cuadro-escultura, resaltando una cara o superficie monocroma para resaltar su doble condición de superficie visual y de objeto tridimensional para la percepción?			
¿Se trata de estructuras cúbicas o poliédricas que muestran una o varias de sus superficies pintadas siendo estas monocromas?			
¿Se trata de estructuras poliédricas con franjas de distinto color cada una de las cuales es monocroma y uniforme?			
TOTALES RASGOS COMPLETOS (NO VARIANTES)	M=8 N=3 D= 0	M=0 N=3 D=6	M=3 N=5 D=5

CONSIDERANDO SOLO LOS RASGOS PROCEDENTES	RASGOS COMUNES AL MINIMALISMO Respuesta (SI)	DIVERGENCIAS FRENTE AL MINIMALISMO Respuesta (NO)
TOTAL RASGOS Y PRINCIPIOS GENERALES T-1	M=5 N=3 D=0	M=0 N=2 D=5
TOTAL RASGOS ESPECÍFICOS DE LA PINTURA T-2	M=8 N=3 D=1	M=0 N=3 D=5
TOTAL DE LOS RASGOS PROCEDENTES AMBAS TABLAS M/13 N/11 D/11	M=13 (5+8) N=6 (3+3) D=1 (0+1)	M=0 N=5 (2+3) D=10 (5+5)

3.1.1.1. Síntesis de resultados

De los 5 rasgos de la tabla-1 y de los 11 de la tabla 2 (16 rasgos en total), 13 rasgos han resultado procedentes para el análisis del CUADRO-1, la obra *Unititled* (1973) de la serie Siete Aguatintas, de Robert Mangold. De ellos, el autor y la obra satisfacen todos, los 13, es decir, en todos los casos procedentes el rasgo puntúa en afirmativo (0% de divergencia y 100% de convergencia).

De los 16 rasgos integrados en las tablas 1 y 2, 11 han resultado rasgos procedentes para el análisis del CUADRO-2 y de su autor, Kenneth Noland. Recordemos que este cuadro titulado *Calor* (1952), pertenece a su época temprana. Se desprende del análisis de resultados que esta obra satisface 6 rasgos minimalistas, pero incumple 5 de ellos (45,4 % de divergencia y 54,5 % de convergencia).

De los 16 rasgos integrados en las tablas 1 y 2, también son 11 los rasgos que han resultado procedentes para el análisis del CUADRO-3 titulada *El mercado de esclavos con busto de Voltaire* (1940) de Salvador Dalí. De los resultados se desprende que esta solo comparte un rasgo aislado con el minimalismo (se trata de una obra necesariamente programática que exige una planificación previa detallada), pero incumple y se aleja del minimalismo en todos los demás aspectos procedentes (90,9 % de divergencia y 9,1% de convergencia).

Para visualizar esta faceta discriminativa de las TABLAS/TEST, hemos llevado a gráficos el porcentaje de rasgos convergentes (y divergentes) respecto al total de rasgos radicales y específicos del minimalismo que han resultado ser procedentes en cada caso. El resultado es el siguiente:

PORCENTAJE DE CONVERGENCIA CON EL MINIMALISMO DE CADA OBRA



Gráfico 3.1. Cuadro 1

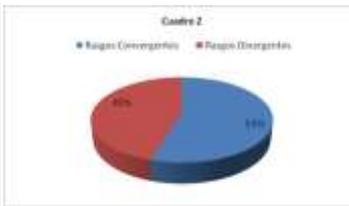


Gráfico 3.2. Cuadro 2

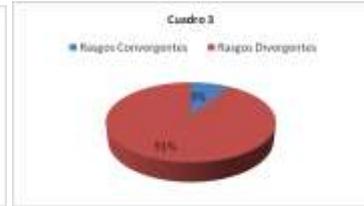


Gráfico 3.3. Cuadro 3

3.1.2. Aplicación de las tablas/test a las tres esculturas seleccionadas para la prueba piloto.

Aplicamos la Tabla/Test-1 (rasgos y tendencias generales) y La Tabla/Test-3 (aplicable a obras escultóricas) para determinar cuál de las tres esculturas se acerca más al minimalismo y qué otras se distancian más de sus principios estéticos y rasgos radicales.

Al Memorial de la Gloria (*Slavy Memorial*), está firmado por dos autores y al tratarse de una obra colectiva no procede aplicar la Tabla/Test-1.

TABLA/TEST- 1- PRINCIPIOS O TENDENCIAS GENERALES DEL MINIMALISMO	SI	NO	IMP
1.¿El autor renuncia al simbolismo y a la representación figurativa de objetos, presenta solo formas abstractas o figuras geométricas simples (ya sea pintura o escultura)?	A	C	B
2.¿El autor renuncia a dejar huellas corporales, trazos, pinceladas, cinceladas, etc. que permitan entender el proceso creativo como una expresión emotiva, subjetiva y/o espontánea del artista, y recurre a métodos muy programáticos de ejecución, planificando la obra <i>a priori</i> y/o encargando las piezas básicas de su esculturas a la producción industrial?	A	C	B
3.¿Muestra preferencia por las estructuras y superficies monocromas y si hay figuras muestra una clara tendencia hacia la abstracción y las formas geométricas simples, tanto en las obras pictóricas como escultóricas?	A	C	B
4.¿Muestra tendencia a producir obras muy similares, con pequeñas variaciones entre sí, para formar series lineales o agrupaciones unitarias de conjunto?	A	C	B
5.¿Muestra preferencia por agrupaciones de conjunto bien integradas y unitarias que responden frecuentemente a una forma geométrica simple o bien disponiendo los elementos en una simple alineación horizontal o vertical, guardando una calculada equidistancia entre los componentes de la serie?	A	C	B
TOTALES	A=5 B=0 C=0	A=0 B=0 C=5	A=0 B=5 C=0

CAPÍTULO 3

Aplicamos ahora la Tabla/Test-3 referida a la escultura

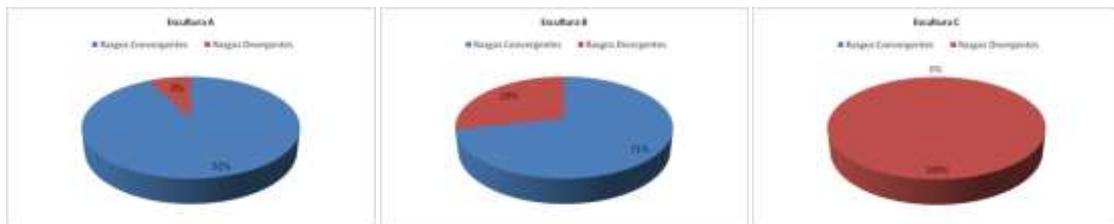
TABLA 3 . RASGOS RADICALES DEL MINIMALISMO EN LA ESCULTURA	SI	NO	IMP
1.ATENDIENDO A SU TEMA O CONTENIDO ¿Se trata de una abstracción o de una forma geométrica o modular simple? ¿Evita cualquier representación de objetos de referencia o simbolismo? ¿Intenta la obra no transmitir ningún mensaje sobre el contexto?	A	B,C	
2.ATENDIENDO A SU TÍTULO ¿Son obras sin título, o bien se trata un título aséptico (el número de una serie) o descriptivo de una forma?		A,B,C	
3.CONSIDERANDO LA TÉCNICA O MÉTODO DE PRODUCCIÓN ¿Sus obras están realizadas con materiales industriales, sin que el autor cincele ni esculpa a mano las piezas, operando más bien como diseñador y como mero ensamblador de las mismas?	A,B	C	
4.SI LA SUPERFICIE HA SIDO INDUSTRIALMENTE PINTADA ¿Se trata de superficies monocromas y uniformes?			A,B,C
5.SI LAS SUPERFICIES PRESENTAN DISTINTOS COLORES ¿Se trata de franjas o zonas perfectamente delimitadas, cada una de las cuales es monocroma , homogénea y uniforme, de aspecto industrial?			A,B,C
6.SI SE TRATA DE UNA PIEZA MODULAR ¿La unidad elemental responde a un patrón geométrico sencillo (viga, bloque, escuadra, caja, cubo, tubo de neón, plancha, panel, ladrillo, adoquín, poliedro, etc.)?	A,B		C
7.TOMANDO EN CUENTA EL MOTIVO ¿La pieza pertenece a una serie o grupo, de piezas muy parecidas entre sí como variaciones de un mismo tema o patrón?	A,B	C	
8.SI SE TRATA DE AGRUPACIONES DE CONJUNTO VARIANTES:	A,B	C	
¿Se trata de una construcción modular, alineando o apilando módulos idénticos, muy similares y homogéneos?	A,B		
¿Se trata a su vez de una obra adscrita a una serie de obras que insisten sobre un mismo tema, y que usan un mismo módulo como unidad elemental?			
9.SI SE TRATA DE UNA SERIE Y/O DE UNA CONSTRUCCIÓN MODULAR VARIANTES:	A,B,		C
¿Responde la serie a una alineación en donde hay una misma distancia entre las piezas individuales?	A		
¿Responde la serie a una ordenación escalar?	B		
¿Responde igualmente la unidad de conjunto a un patrón geométrico sencillo?	A,B		
10. SI SE TRATA DE EXPOSICIONES, DE UNA PROPUESTA DE AMBIENTACIÓN O INSTALACIÓN VARIANTES:	A		B,C
¿Toma el autor en cuenta el contexto espacial y arquitectónico y elige personalmente el espacio en el que va a ser ubicada cada pieza, pudiendo montarla de forma distinta según el espacio del que se trate?	A		
¿Dispone piezas idénticas en distintas ubicaciones y posiciones para propiciar diferentes percepciones de un mismo modelo o patrón?	A		
¿Deja que espectador entre a formar del espacio <i>interno</i> de cada ambiente o instalación, ya sean planchas sobre el suelo, piezas que pueden rodearse, piezas interpuestas en la trayectoria, cámaras y pasillos iluminados, etc.?	A		
TOTALES	A=7 B=5 C=0	A=1 B=2 C=5	A=2 B=3 C=5

3.1.2.1. Síntesis de resultados

De los resultados se desprende que la obra A es casi un 100% minimalista (solo diverge en el título, que no se ajusta claramente a la variante más generalizada); que la obra B tiene algunos rasgos comunes con el minimalismo; y que la obra C está completamente alejada de los principios estéticos del minimalismo.

CONSIDERANDO SOLO LOS RASGOS PROCEDENTES	RASGOS COMUNES AL MINIMALISMO	DIVERGENCIAS FRENTE AL MINIMALISMO
TOTAL RASGOS Y PRINCIPIOS GENERALES TABLA/TEST-1	A=5 B=No procede C=0	A=0 B=No procede C=5
TOTAL RASGOS PROCEDENTES ESPECÍFICOS DE LA ESCULTURA TABLA/TEST-3	A=7 B=5 C=0	A=1 B=2 C=5
TOTAL DE LOS RASGOS PROCEDENTES A/13 PROCEDENTES B/ 7 PROCEDENTES C/10 PROCEDENTES	A=12 (92,31%) B=5 (71,4%) C=0 (0%)	A=1 (7,69) B=2 (28,6%) C=10 (100%)

Para poder visualizar la faceta discriminativa de estas tablas llevamos a gráfico el porcentaje de rasgos convergentes y divergentes frente al minimalismo del total de los rasgos que han resultado procedentes en cada caso.



A la luz de estos resultados podemos considerar que las Tablas/Test, hasta que no concurren ejemplos que contradigan esta suposición, sirven efectivamente para discriminar aquellas obras que son minimalistas de aquellas otras que no lo son, así como para determinar la naturaleza y el grado de proximidad o alejamiento de un autor o de una obra respecto a los principios estéticos que sirvieron como rasgos radicales del arte minimalista en pintura y escultura.

Asumida esta hipótesis, podemos ahora analizar si los anuncios publicitarios que se presentan en internet como ejemplares de una publicidad *minimalista* comparten o no los rasgos radicales del arte minimalista.

CAPÍTULO 4. APLICACIÓN DE LAS TABLAS/TEST EN EL ÁMBITO DE LA PUBLICIDAD

Como hemos supuesto y confirmado en la prueba piloto 1, estas Tablas/Test permiten determinar cuándo una obra puede ser etiquetada como *arte minimalista* y cuándo no, mostrándonos en torno a qué rasgos se produce esa posible identificación o esos posibles desencuentros. Aplicando ahora las tablas al análisis de anuncios publicitarios podríamos igualmente determinar si la publicidad llamada *minimalista* se ajusta o no al arte minimalista, y por tanto, determinar con cierta objetividad si merece dicha categorización o si se trata de una generalización abusiva del término.

Como ya señalamos en los primeros capítulos, el término *minimalista* en español tiene dos acepciones diferentes, una más restringida y referida a una corriente artística nacida en EE.UU. durante la década de los 60 y que tuvo su momento de auge entre 1965 y 1968 (a la que hemos dedicado ya un amplio análisis), y otra acepción más general, cuya extensión es cada vez mayor, pudiendo encontrar la forma adjetiva *minimalista* aplicada a campos tan dispares como la literatura, la cocina, la decoración, una corriente intelectual, un estilo de vida, etc.

Para ver hasta qué punto el adjetivo *minimalista* que está siendo atribuido a la publicidad responde a esa acepción específica del universo del arte, o, si por el contrario, se trata de una generalización no fundamentada, hemos considerado pertinente analizar una muestra de anuncios impresos que encontramos en internet como ejemplos ilustrativos de *Publicidad minimalista* y otros que, sin embargo, no aparecen –ni presumiblemente puedan aparecer– como ejemplares de dicha tendencia.

Las preguntas que queremos ayudar a resolver pueden formularse de esta forma: ¿qué rasgos tienen en común el *arte minimalista* y la publicidad llamada *minimalista*?, ¿existen contradicciones entre ambos conceptos?

4.1. Rasgos procedentes e improcedentes para el análisis de anuncios impresos publicitarios

Antes de aplicar las Tablas/Test al análisis de anuncios publicitarios impresos debemos advertir que tal operación resultará improcedente en la mayoría de los casos, pues los rasgos referidos al autor y su trayectoria, no pueden aplicarse a anuncios cuya autoría es colectiva, implicando a distintas empresas (anunciantes, agencias, medios) y profesionales.

Tratándose de publicidad impresa (imágenes impresas sobre papel), estas imágenes pueden tener diferente formato y tamaño, según estén destinadas a vallas publicitarias y distintos soportes del mobiliario urbano (cabinas telefónicas, mamparas en paradas de autobús, etc.), o bien destinadas a publicaciones de prensa (revistas, periódicos, etc.).

Debemos advertir igualmente que si bien su creación (el boceto, las artes finales, etc.) puede considerarse hasta cierto punto un material original, en realidad, se trata de imágenes que están destinadas necesariamente a una reproducción industrial y a una difusión masiva.

La percepción de esas reproducciones tiene lugar dentro del contexto de un medio de comunicación en el que concurren otros anuncios e informaciones, y en donde existen formatos estandarizados para ubicar la publicidad, quedando maquetados en sus correspondientes espacios y formatos generalmente rectangulares, ya sean verticales o sean

horizontales. Así, una misma imagen puede presentarse en un desplegable, ocupando una doble página, una página completa, media página, un faldón situado a pie de página, una ventana en página par o en página impar, en la parte superior, a izquierda o a derecha, de entrada o de salida, etc.).

Salvo que el anuncio contenga una *ilusión* de marco, la pieza estará en todo caso delimitada y enmarcada por el espacio que cada publicación asigna a cada página para la ubicación de la publicidad.

Teniendo en cuenta estas insalvables diferencias, no cabe esperar que los rasgos extraídos del análisis de cuadros y obras plásticas de los artistas minimalistas de los años 60 resulten mayoritariamente procedentes para el análisis de estas imágenes. Por el contrario, no podrán aplicarse los rasgos referidos al autor, ni tampoco al título de las obras, ni a los marcos, ni a las seriaciones y agrupaciones de conjunto, ni a las exposiciones, ni a los procedimientos y herramientas empleados para su ejecución. De forma estricta **solo podrán aplicarse aquellos rasgos que estén referidos a su contenido, a las figuras y los fondos** (Preguntas 1, 4, 5 y 6 de la Tabla/Test-2).

Aun cuando la mayoría de los supuestos no son trasladables al universo de los anuncios impresos, los rasgos de contenido y las relaciones entre figura y fondo sí pueden aplicarse al análisis de pinturas y son también aplicables (procedentes) para el análisis de anuncios impresos. Usaremos entonces la tabla de pintura, con la previsión señalada de que tan solo serán procedentes los rasgos de contenido. Con estas importantes salvedades, pasemos a presentar distintos ejemplos de publicidad llamada *minimalista*, y analizaremos los resultados.

4.2 Prueba piloto 2. Análisis de dos anuncios ilustrativos de la llamada publicidad minimalista.

Dos ejemplos ilustrativos de la llamada publicidad minimalista



ANUNCIO 1. Mc Donald's



ANUNCIO 2. Coca-Cola

APLICACIÓN DE LAS TABLAS/TEST EN EL ÁMBITO DE LA PUBLICIDAD

TABLA/TEST 2. 11 RASGOS CARACTERÍSTICOS DEL MINIMALISMO EN LA PINTURA	SI	NO	IMP
<u>1.ATENDIENDO A LA NATURALEZA DE SU CONTENIDO</u> ¿Hay una absoluta y deliberada ausencia de cualquier representación o ilusión de objetos y símbolos concretos de referencia, limitándose en todo caso a mostrar superficies, objetos abstractos y/o figuras geométricas?		M,C	
<u>2.ATENDIENDO AL TÍTULO DE LA OBRA</u> ¿No tiene título, o bien el título es aséptico, alfanumérico en relación a una serie o que describe aspectos formales de la obra?			M,C
<u>3.ATENDIENDO A LAS TÉCNICAS DE PRODUCCIÓN</u> <u>VARIANTES:</u>			M,C
¿Hay una ausencia deliberada de huellas subjetivas en el trazo y en las técnicas de producción?			
¿Se han evitado técnicas como el <i>dropping</i> , la pintura automática, los trazos espontáneos, la improvisación y el azar?			
¿Se ha procedido de forma más bien programática, racional, mecánica, calculada, planificada y diseñada con antelación?			
¿Se han utilizado técnicas, instrumentos y herramientas para darle un acabado de apariencia industrial?			
<u>4.SI SE TRATA DE COMPOSICIONES POLICROMAS</u> <u>VARIANTES:</u>		M,C	
¿Se trata de franjas lineales bien delimitadas entre sí, cada una de las cuales posee un color uniforme y homogéneo?			
¿Se trata de franjas distintas pero del mismo color variando solo el espacio entre franjas?			
¿Se trata de un simple dibujo lineal de formas geométricas sobre un fondo monocromo o sobre otra figura geométrica?			
<u>5.SI CONCURREN FIGURAS DESTACADAS EN LA SUPERFICIE</u> <u>VARIANTES:</u>	M	C	
¿Se trata de un número reducido de formas abstractas o figuras geométricas simples sobre un fondo monocromo?	M		
¿Hay un número reducido de líneas y/o de figuras geométricas sobre un fondo que posee a su vez una forma geométrica?	M		
¿Se trata de líneas o figuras monótonas y redundantes que progresan equidistantes y en paralelo dando la apariencia de un fondo más que de una figura?			
¿Se trata de figuras geométricas compuestas por distintas franjas de color cada una de las cuales presenta una impregnación uniforme?	M		
¿Se trata de un objeto abstracto dotado de relieve y adherido al lienzo sobre un fondo de color uniforme?			
¿Hay sólo una línea delgada pintada junto al borde interior del marco y el resto es una superficie monocroma?			
<u>6.SI NO HAY FIGURAS DESTACADAS SOBRE EL FONDO O SE TRATA DE FIGURAS REDUNDANTES Y MONÓTONAS QUE OPERAN COMO UN FONDO</u> <u>VARIANTES:</u>			M,C
¿Se muestra solo una superficie geométrica compuesta por líneas paralelas equidistantes y monocromas, figuras cuya redundancia y monotonía dan al conjunto la apariencia de un fondo?			
¿Se muestra solo un fondo o superficie monocroma?			
¿Se muestra un fondo monocromo y una línea delgada de color en el perímetro interior del marco?			

CAPÍTULO 4

7. ATENDIENDO AL MARCO Y/O FORMATO			M,C
VARIANTES:			
¿Los bordes de la superficie pintada coinciden con los bordes del marco dando la impresión de no tener marco?			
¿Tiene el marco forma rectangular y el contenido del cuadro presenta objetos abstractos, figuras geométricas o fondos monocromos?			
¿El marco o formato es cuadrado buscando una neutralidad entre verticalidad y horizontalidad?			
¿Se trata de <i>shaped canvases</i> , o de lienzos y paneles con formas geométricas atípicas diseñadas por el autor?			
¿Se difumina el marco interior o exterior mediante velos adheridos al lienzo o al marco?			
¿Se difumina el lienzo mediante neones y dispositivos luminosos adheridos al marco?			
8. ATENDIENDO A SU AGRUPACIÓN			M,C
VARIANTES:			
¿Forman una alineación regular con varios elementos equidistantes?			
¿Se disponen para formar a su vez una figura geométrica de conjunto?			
¿Forman una seriación atendiendo a su color, a su tamaño o escala, u otra propiedad específica?			
9. COMPARANDO LOS CUADROS QUE INTEGRAN UNA SERIE			M,C
¿Se trata de cuadros idénticos o muy parecidos entre sí con ligeras variaciones que atañen a una determinada cualidad (una variación de forma, o de luminancia, o de color, o en inclinación de las figuras, o de tamaño, etc.)?			
10. ATENDIENDO A MATERIALES ADHERIDOS AL CUADRO O PANEL			M,C
VARIANTES:			
¿Utiliza materiales industriales a modo de película o velo sobre la superficie?			
¿Se trata de un objeto abstracto con relieve y que ocupa una posición más o menos central dentro del cuadro, plancha o panel?			
¿Hay neones o bombillas adosadas al marco?			
11. ATENDIENDO A SU DOBLE CONDICIÓN DE SUPERFICIE Y OBJETO ESCULTÓRICO			M,C
VARIANTES:			
¿Se trata de planchas o paneles de material industrial que se exponen apoyadas en la pared o sobre el suelo a modo de cuadro-escultura, resaltando una cara o superficie monocroma para resaltar su doble condición de superficie visual y de objeto tridimensional para la percepción?			
¿Se trata de estructuras cúbicas o poliédricas que muestran una o varias de sus superficies pintadas siendo estas monocromas?			
¿Se trata de estructuras poliédricas con franjas de distinto color cada una de las cuales es monocroma y uniforme?			
TOTALES RASGOS PROCEDENTES (3) EN AMBOS CASOS	M=1(33,3%) C=0	M=2 (66'6%) C=3 (100%)	M=8 C=8

4.3. Síntesis de resultados y conclusiones

Como ya advertimos, la mayoría de los rasgos no son aplicables a estos anuncios. Sin embargo, hay al menos tres rasgos que sí lo han sido. Examinando los resultados comprobamos que existe una contradicción: se denominan *minimalistas* anuncios cuyos contenidos plásticos no son mayoritariamente coincidentes con los rasgos radicales y específicos del minimalismo. Llevando a gráfico el porcentaje de rasgos convergentes y divergentes frente al minimalismo respecto al total de rasgos procedentes (tal y como hicimos con las tres pinturas y las tres esculturas de la prueba piloto anterior), obtenemos la siguiente visualización:

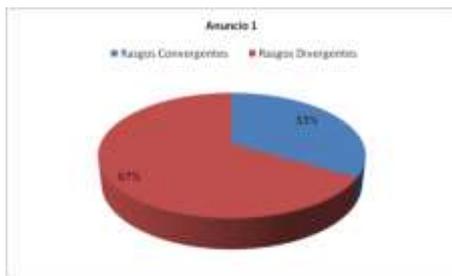


Gráfico 4.1. Anuncio Mc Donald's

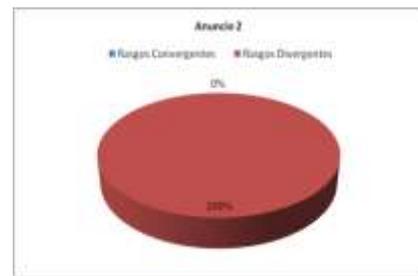


Gráfico 4.2. Anuncio Coca-Cola

Tanto si consideramos el anuncio de McDonald (anuncio 1) como si consideramos el anuncio de Coca-Cola (anuncio 2), que son presentados como *ejemplos ilustrativos de la publicidad minimalista*, resultan ser poco o nada coincidentes con los rasgos radicales y específicos del arte minimalista.

McDonald y Coca-Cola presentan símbolos y son figurativos (el símbolo gráfico de las conexiones wifi, las letras iniciales de la marca) sobre un fondo monocromo. McDonald, sin embargo, lo hace mediante una figura abstracta que posee a su vez un color uniforme, mientras que la C de Coca-Cola se construye con la representación de una cáscara de limón, un objeto de referencia concreto, que no posee una simetría simple, que tiene dos capas de color (el reverso y el anverso de la piel de limón), sombras y pliegues que implican la ilusión de relieve y volumen.

Por otra parte, en la parte inferior del anuncio de Coca-Cola aparece debidamente sombreado, para generar la ilusión de volumen y relieve, la representación de otro objeto concreto de referencia: una lata de Coca-Cola, cuyo color y brillo no es uniforme, oponiéndose nuevamente a la idea de superficie y color, y contradiciendo el compromiso minimalista con la abstracción.

Así, de los 3 tipos de rasgos que han resultado ser procedentes, Coca-Cola no satisface ninguno de ellos, mientras que McDonald satisface al menos 1 al haber representado un símbolo con mayor grado de abstracción (pero no es completo, pues se trata de metáfora visual de las ondas que significa: conexión wifi disponible).

Ambas son representaciones figurativas y no figuras geométricas abstractas propiamente dichas, y ambos tratan de comunicar mediante letras, iconos o símbolos, una idea o concepto. Por ello, consideramos que esta publicidad no solo no comparte, sino que contradice algunos de los principios básicos del arte minimalista. La aparente semejanza solo encuentra

CAPÍTULO 4

fundamento en la superficie de fondo que es bastante uniforme y monocroma, y en todo caso, en la naturaleza geométrica y bien delimitada de los arcos que integran el símbolo de la conexión wifi.

Si estas son las únicas coincidencias con el minimalismo en pintura creemos que no está justificada su categorización, porque en ese caso, cuadros con un fondo monocromo como los de Caravaggio, o cualquier pintor figurativo que use la técnica del claro/oscuro, pasarían a merecerlo también.

Esta publicidad con pocos elementos, pero figurativa, simbólica, claramente destinada a comunicar una idea mediante metáforas visuales y signos, estaría más cerca del Pop Art, por ejemplo. Pensemos en las obras más emblemáticas de Warhol, inspiradas directamente por la estética publicitaria (las latas de sopa Campbell, por ejemplo, o la banana que sirvió para la portada de uno de los más conocidos LP's de The Velvet Underground). Son figuras bien delimitadas sobre un fondo monocromo. Sin embargo, lejos de considerarse minimalistas, son obras emblemáticas del Pop Art. La razón es la misma: no son abstractas, son figurativas. Presentan muy pocos elementos (la banana, por ejemplo) sobre una superficie monocroma y uniforme. Y el acabado es perfectamente industrial. Sin embargo, nadie en las disciplinas centradas en el estudio del arte contemporáneo ha considerado a Warhol o a ninguna de estas obras como *minimalistas* o próximas al minimalismo.



Imagen 4.1. Campbell's

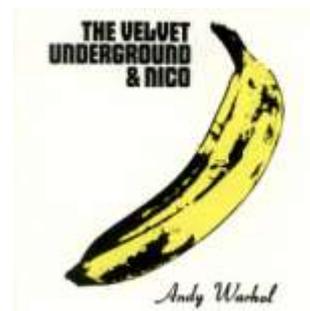


Imagen 4.2. Andy Warhol

La escasez de elementos y el fondo monocromo no convierte a una obra en *minimalista*, y ni estos ni ninguno de los 35 de la lista de ejemplos de publicidad minimalista del portal YouTheDesigner, o del artículo *El poder de la publicidad minimalista: porque a veces menos es más*, (www.marketingirecto.com), superarían mínimamente este mismo test (ver Anexos).

Sostenemos, por tanto, que el término minimalista se aplica en este ámbito con una evidente inconsistencia y arbitrariedad, pues los ejemplos que ilustran en las redes este tipo de publicidad no comparten los compromisos y rasgos estéticos de arte minimalista. Siendo además contrarios a uno de los principios básicos: el compromiso minimalista con la abstracción.

4.4. Comparación con un grupo de anuncios no minimalistas. La doble inconsistencia del término aplicado a la publicidad

Ejemplos de anuncios con fondos monocromos que no se tildan de minimalistas



Imagen 4.3. Danone



Imagen 4.4. Converse



Imagen 4.5. Chocolate Primor

Estos tres anuncios no se etiquetan en internet como minimalistas, y efectivamente tampoco lo son: No comparten ningún rasgo radical de nuestra tabla test.

No obstante, podría alegarse que comparten solo parcialmente un rasgo aislado: muestra figuras sobre un fondo monocromo. Si bien esas figuras no son a su vez monocromas y tampoco son abstractas ni formas geométricas simples. Los dos anuncios anteriores de Coca-Cola y McDonald —anuncios que sí eran etiquetados de minimalistas— presentaban figuras igualmente concretas y simbólicas sobre una superficie o fondo monocromo. En el caso de McDonald se trataba de arcos concéntricos pintados uniformemente en una serie escalar, en el caso Coca-Cola se trataba de una C formada con una cascara de limón.

Estos anuncios obtendrían la misma puntuación que el de Coca-Cola: 0% de rasgos convergentes y 100% de rasgos divergentes. Como el de Coca-Cola presentan no obstante una coincidencia sesgada y puntual como es el poseer un fondo monocromo. Todos estos anuncios comparten sin excepción las mismas contradicciones anteriormente señaladas frente a esa corriente artística que la historia denominó *minimalismo*: todos representan figurativamente objetos concretos, con su ilusión de volumen y sombreado, incluyen símbolos, signos escriturales, letras, palabras, ideas... También los anuncios de Coca-Cola y McDonald lo hacían. ¿Cuál es entonces la diferencia que permite tildar de minimalistas a unos sí y a otros no? Solo nos cabe pensar que se trate de la diferencia en el número de objetos y de signos representados sobre un fondo monocromo, que aquí se consideran *demasiados* y en los de McDonald y Coca-Cola no.

No hay por tanto coincidencia objetiva alguna entre los criterios por los cuales un anuncio pasa a ser considerado *minimalista* y los criterios por los que la crítica y la Historia del Arte consideran que una obra pictórica merece ser etiquetada como minimalista. Aunque estos ejemplos son solo ilustrativos, podríamos predicar exactamente lo mismo de cualquier otro anuncio, por pocos elementos que este contuviera, siempre que traicionara el compromiso del

arte minimalista con la abstracción. En este sentido el más cercano a la estética minimalista podría ser el anuncio número 33 (Ver ANEXOS) de Wilkinson, donde la única figura resaltada es un rectángulo vertical sobre un fondo monocromo de cuadrículas cuadradas redundantes, si bien, la presencia en el ángulo inferior derecho de palabras y símbolos, impide también a esta imagen satisfacer plenamente las variantes correspondientes en la Tabla/Test-2.

Por tanto, a la pregunta que nos hacíamos al principio sobre qué es lo que comparte la publicidad llamada minimalista con el arte minimalista solo cabe contestar así: nada o prácticamente nada excepto el adjetivo *minimalista* y rasgos que, por sí solos, no son exclusivos ni radicales de dicho movimiento artístico, porque ni la escasez de elementos, ni los fondos monocromos son exclusivos del minimalismo (compruébense las variantes correspondientes a los rasgos 4 y 5 de la Tabla/Test-2). Rasgos que, como se comprobará, no figuran por ello de forma aislada en nuestra tabla. Así, en la pintura minimalista, o no hay figuras destacadas sobre el fondo monocromo, o se limitan a ser líneas o formas abstractas y geométricas simples.

Consideremos, por tanto, que los rasgos de la tabla operan no como mera yuxtaposición o suma de criterios, sino como un sistema estético unitario e integrado. Visto así, ninguno de los anuncios analizados superaría el test aun cuando pudiera coincidir en algún elemento aislado. Las puntuales coincidencias formales que puedan exhibirse a favor de dicha adscripción (escaso número de elementos, superficies de fondo monocromas), cuando se analizan de forma aislada, desarticulada, como si fueran propiedades independientes del resto de orientaciones y condiciones que forman cada rasgo radical y el conjunto de la tabla como sistema, no bastan para asimilar los anuncios a la categoría del *minimal art*.

CAPÍTULO 5. CONCLUSIONES GENERALES

Decía Vygotsky que quien quisiera conocer las propiedades del agua (H₂O), y para ello, en vez de entenderla como un sistema, decidiera analizar de forma aislada las propiedades de sus componentes, se encontraría con que mientras el agua apaga el fuego, el oxígeno (O), sin embargo, lo aviva, y el hidrógeno (H) lo posibilita y lo enciende, pues se trata de un gas combustible. El todo no es igual a la suma de las partes, el todo puede poseer cualidades emergentes, distintas e incluso opuestas a las que presentan sus partes o componentes de forma aislada. Y eso es exactamente lo que sucede aquí. Los anuncios son todos figurativos, y no cumplen ninguno de los rasgos de contenido propios y diferenciales del sistema estético del minimalismo. El hecho de que haya pocas figuras o elementos, y que se presenten sobre un fondo monocromo, no les convierte en *minimalistas*.

Si entendemos por minimalismo una corriente estética regida por un sistema integrado de principios y no como una mera suma de elementos y cualidades formales, no vemos justificado llamar *minimalista* a ninguno de los anuncios que, sin embargo, reciben esa etiqueta en el ámbito del marketing y de la publicidad, pues esa atribución no está basada más que en coincidencias parciales y puntuales de elementos aislados, y no en las propiedades de conjunto que forman esos rasgos radicales como un sistema unitario. Las obras de arte minimalistas responden mayoritariamente a ese sistema integrado de rasgos y principios estéticos, y poseen, como el agua (H₂O), propiedades emergentes que no podemos atribuir a sus componentes aislados.

A lo largo de este trabajo hemos tenido tiempo de señalar que coexisten en nuestra lengua distintas acepciones del término minimalista y minimalismo. Una de ellas está referida a una corriente artística cuyos principios y rasgos radicales hemos ido extrayendo del análisis de las obras de distintos autores, con el apoyo y guía de una bibliografía especializada en Filosofía e Historia del Arte.

Hemos elaborado entonces unas tablas en forma de test, que basadas en los radicales de dicho concepto restrictivo, permite discriminar qué obras son y pueden ser consideradas *minimalistas* y cuáles no, dentro del ámbito científico del análisis estético. Para poner a prueba la validez de estas tablas, hemos pasado el test a diferentes obras, tres cuadros y tres esculturas, y los resultados permiten establecer la misma categorización que de ellas hace la Historia del Arte. Con ello nos hemos dotado de una herramienta conceptualmente discriminante que puede ayudarnos a esclarecer cual es la extensión del concepto minimalista en este ámbito restringido que conforma el estudio de las obras de arte en pintura y escultura.

Ahora bien, advertimos desde el inicio, que el término *minimalista* se aplicaba también con una acepción mucho más difusa y general, no solo extendiéndolo a otras facetas artísticas, sino también a la categorización de corrientes intelectuales, estilos de vida, y actividades tan dispares como la cocina, la decoración, la literatura, la moda, etc. Entre otros muchos ámbitos, también la Publicidad estaba siendo objeto de esa categorización y nos preguntábamos si cuando se habla de *publicidad minimalista* se está usando la acepción que nos remite a una corriente artística bien estudiada y conocida por los especialistas en arte, o si se trataba de una etiqueta sin fundamentos, y por tanto, de una generalización un tanto abusiva del término, que al alejarlo de la acepción original, podría incluso contener alguna contradicción respecto al concepto de *minimalismo* en el ámbito del arte.

Al aplicar entonces las mismas herramientas (Tablas/Test de discriminación categorial) que nos han permitido discriminar obras de arte minimalistas frente a obras ajenas a este sistema estético, hemos comprobado que ninguno de los anuncios etiquetados de minimalistas en internet superan los test de discriminación conceptual satisfactoriamente, y que todos ellos presentan cualidades que entran en incompatibilidad o contradicción con la definición que recibe el minimalismo en el campo de los estudios artísticos.

Hemos comprobado que la única posible coincidencia con el concepto original se asienta en cualidades o aspectos sesgados, aislados, desguazados, considerados fuera del sistema de principios estéticos que forman en su conjunto dentro de la creación artística, y que basta con que un anuncio tenga pocos elementos y un fondo monocromo, para que pueda ser etiquetado como *minimalista* en el ámbito de las páginas web y publicaciones digitales de Publicidad y Marketing.

Tales cualidades, sin embargo, no son necesarias ni son suficientes para que una obra de arte pueda ser categorizada como *minimalista*. Y sin embargo, en todo los anuncios considerados en este otro ámbito como ejemplos ilustrativos de la publicidad minimalista, se contradice e incumple el compromiso con la abstracción, con la no figuración o representación de objetos concretos y símbolos de referencia, y con él, la tendencia en la pintura a presentar figuras que, en todo caso, son siempre abstractas o formas geométricas simples (cuadrados, círculos, triángulos, etc.).

Hemos puesto así sobre la mesa una importante contradicción ente el concepto de publicidad minimalista que vulgarmente se emplea en la red, y el concepto original de arte minimalista.

Ya en el análisis previo de las definiciones del concepto, advertimos que un concepto puede cambiar con el tiempo su definición, pues la generalización del uso del término que lo designa, puede terminar refiriéndose a cosas cada vez más dispares y alejadas de aquellas a las que originalmente se refería.

Si con estas herramientas de análisis y discriminación categorial, con estos análisis y sus correspondientes disertaciones, hemos ayudado a esclarecer los diferentes significados y límites conceptuales del término minimalista en el ámbito del arte y en el ámbito de la publicidad, nos damos por satisfechos. Lo hemos hecho con la esperanza de que profesionales, estudiantes y docentes, tanto de un ámbito como de otro, perciban mejor esas fronteras semánticas que no se hacen inmediatamente evidentes, y que puedan identificar esos diferentes criterios que determinan que una determinada imagen pueda considerarse *minimalista* en el ámbito de la publicidad pero no pueda serlo en el ámbito del arte. Y es que son dos conceptos bajo un mismo término. Como ha quedado suficientemente ilustrado en nuestras diferentes pruebas piloto aplicadas a obras de arte y a anuncios publicitarios, el mismo término *minimalista* no solo significa cosas diferentes en función del ámbito en el que se usa, sino que puede significar, además, cualidades opuestas o contradictorias entre sí.

BIBLIOGRAFÍA Y WEBGRAFÍA

Bibliografía y webgrafía

- Ballesteros Jiménez, S. (1997). *Psicología general. Un enfoque cognitivo*, cap. 21: Conceptos y categorías: la organización del conocimiento. P.523-546. Ed. Universitas S.A., Madrid.
- Bruner, J. S., Goodnow, J., y Austin, G. A. (1956). *A study of thinking*. New York: John Wiley and sons.
- Calvo Serraller, F. (2001). *El arte contemporáneo*. Santillana Ediciones. Madrid.
- DRAE, <http://dle.rae.es/?id=PJYAJPI>. Entrada minimalismo (última consulta 27/05/16)
- Farthing, S. (2010). *Art. The whole story*. Quintessence. Londres. Edición española Farthing, S. 2013. *Arte. Toda la historia. Movimientos y obras*. Ed. Blume. Barcelona.
- Gompertz, W. (2013). *¿Qué estás mirando? 150 años de arte moderno en un abrir y cerrar de ojos*. Ed. Taurus.
- Hofmann, W. (1992). *Los fundamentos del arte moderno*. Ediciones Península. Barcelona. Título original alemán, *Grundlagen der Modernen Kunst*, en: Alfred Kröner Verlag, 1987.
- Hull, C. L. (1920). *Cuantitative aspects of the evolution of concepts. Psychological monographs*, 28, nº123.
- Larousse, Entrada 2 minimal.
http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/minimal_minimale_minimaux/51614#M4PzUiKrWtumZyxi.99 (última consulta 27/05/16)
- Marchán Fiz, S. (1994). *Del arte conceptual al arte de concepto*. Akal. Madrid (primera edición en 1972, en: A. Corazón, Comunicación, Madrid.)
- Marzona, D. (2004). *Arte minimalista*. Taschen GmbH, Köln, Germany.
- Oxford Dictionary,
<http://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/minimalism?q=minimalism> Entrada minimalism (última consulta 27/05/16)
- Parsy, Paul-Hervé (1992). *Art minimal*. Centre Georges Pompidou. Paris.
- Pozo, J.I. (1994). *Teorías cognitivas del aprendizaje*. Ediciones Morata, S.L. Madrid.
- Rosch, E. (1973). *Natural categories*. *Cognitive Psychology*, 4, 328-350
- Rosch, E. (1975). Cognitive representations of semantic categories. *Journal of experimental psychology*. General, 104, 192-223.

- Rosch, E. (1983). Prototipe and logical classification: the two systems. En: E.K. Scholnick (Ed.) *New trends in conceptual representation: Challenges to Piaget's theory?*. Hillsdale, N.J.: Erlbaum
- Stangos, N. (1986). *Conceptos de arte moderno*. Concepts of Modern Art. (1981). Penguin Books Ltd. Revised edition 1981. Thames and Hudson Ltd. Londres. Ed. Cast. Alianza Editorial, S.A. Madrid
- Vygotski, L. S. (1993) *Obras escogidas. Tomo II*. Págs. 119 y ss.

ANEXOS

35 Ejemplos de anuncios de publicidad minimalista

1. THE STAR CAFÉ



2. DANACOL



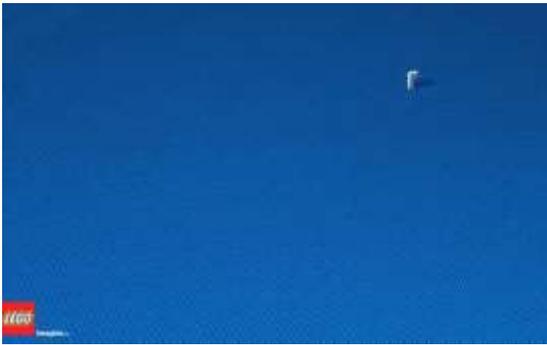
3. VEET



4. MASS EDUCATION



5. LEGO



6. ORAL B



7. LISTERINE



8. COCA-COLA



9. HAKLE



10. LEVI'S



11. SNICKERS



12. BIOENERGY NUTRITION



13. HEINEKEN



14. SENSODYNE



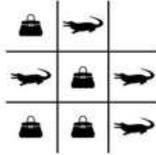
15. PRINGLES



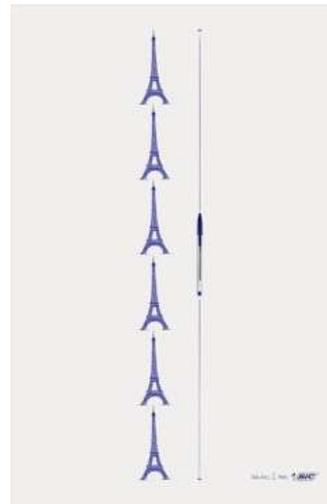
16. FABER-CASTELL



17. WWF



18. BIC



19. NORI



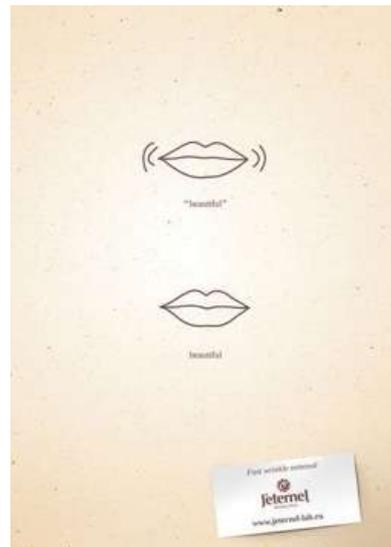
20. COIMBRA DOOR CLOSERS



21. COLGATE



22. J'ETERNEL



23. MR. CLEAN



24. ASPIRINA



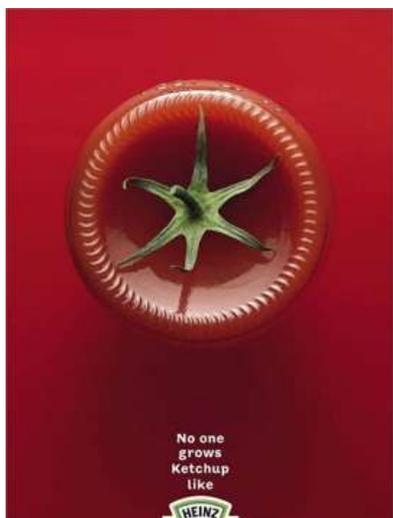
25. PUBLICIS LIFE BRANDS RESOLUTE



26. STEGGLES



27. HEINZ



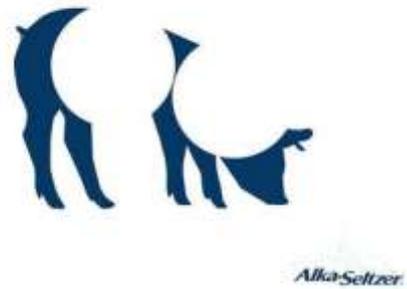
28. X LOTTO



29. UNIVERSITY OF GENT



30. ALKA-SELTZER



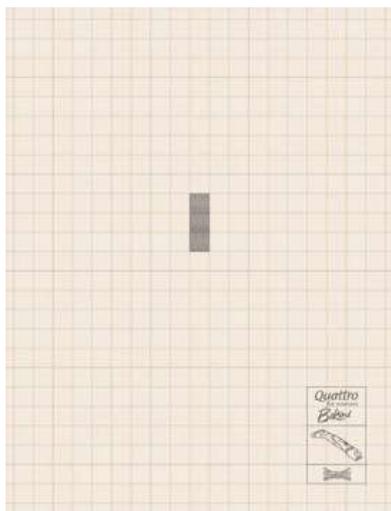
31. TAPPENING.COM



32. BIC



33. WILKINSON



34. OLY



35. CITROËN



1. THE STAR CAFÉ
2. DANACOL
3. VEET
4. MASS EDUCATION
5. LEGO
6. ORAL B
7. LISTERINE
8. COCA-COLA
9. HAKLE
10. LEVI'S
11. SNICKERS
12. BIOENERGY NUTRITION
13. HEINEKEN
14. SENSODYNE
15. PRINGLES
16. FABER-CASTELL
17. WWF
18. BIC
19. NORI
20. COIMBRA DOOR CLOSERS
21. COLGATE
22. J'ETERNEL
23. MR. CLEAN
24. ASPIRINA
25. PUBLICIS LIFE BRANDS RESOLUTE
26. STEGGLES
27. HEINZ
28. X LOTTO
29. UNIVERSITY OF GENT
30. ALKA-SELTZER
31. TAPPENING.COM
32. BIC
33. WILKINSON
34. OLAY
35. CITROËN