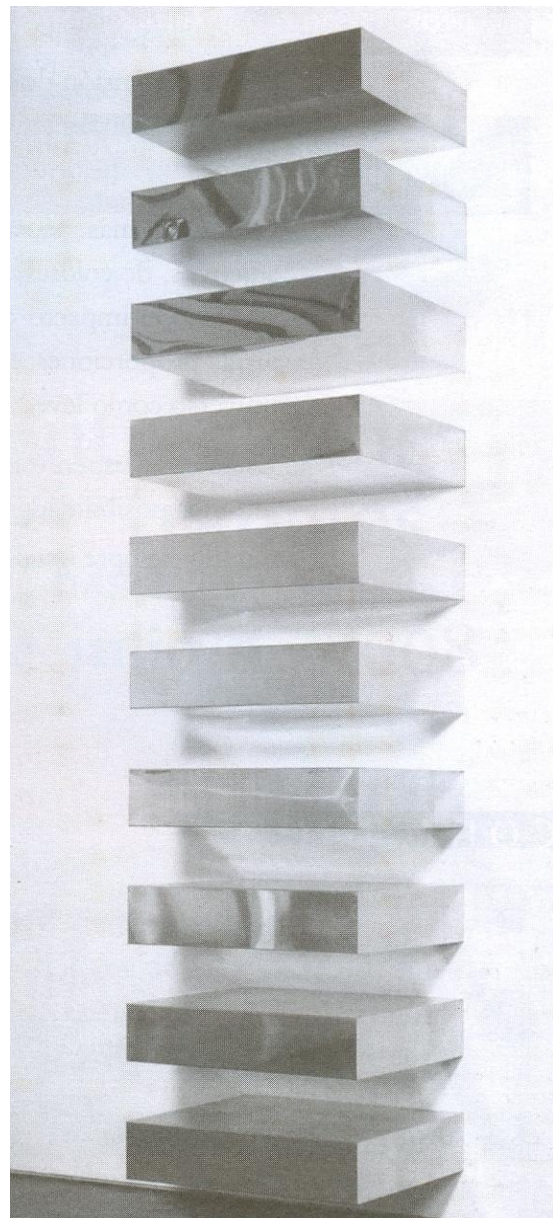


Lo que ves es lo que ves

Daniel Marzona

Un tubo fluorescente corriente fijado diagonalmente a la pared, vigas de madera sin labrar o placas metálicas dispuestas en el suelo formando estructuras simples, cajas de metal y plexiglás simplemente alineadas, cubos y otras formas estereométricas básicas de madera contrachapada, aluminio o acero: así es como pueden describirse los trabajos que muchos artistas desarrollaron en Nueva York y Los Ángeles a principios de los años sesenta.

Cuando ese tipo de obras-objeto empezaron a exponerse hacia 1963, primero en las galerías y poco a poco en los museos neoyorquinos, quedó patente que ni el público ni la crítica estaban preparados aún para valorarlas. El *pop art* celebraba por aquel entonces su marcha triunfal, por lo menos en el plano comercial, y gracias a una gran exposición en el Museum of Modern Art se consagraba entre las Bellas Artes. Por lo demás, el mundillo artístico de la metrópoli, en aquel entonces de dimensiones aún reducidas, seguía dominado por la pintura



en parte abstracta, en parte figurativa de movimientos como el expresionismo abstracto y la llamada “abstracción postpictórica”.

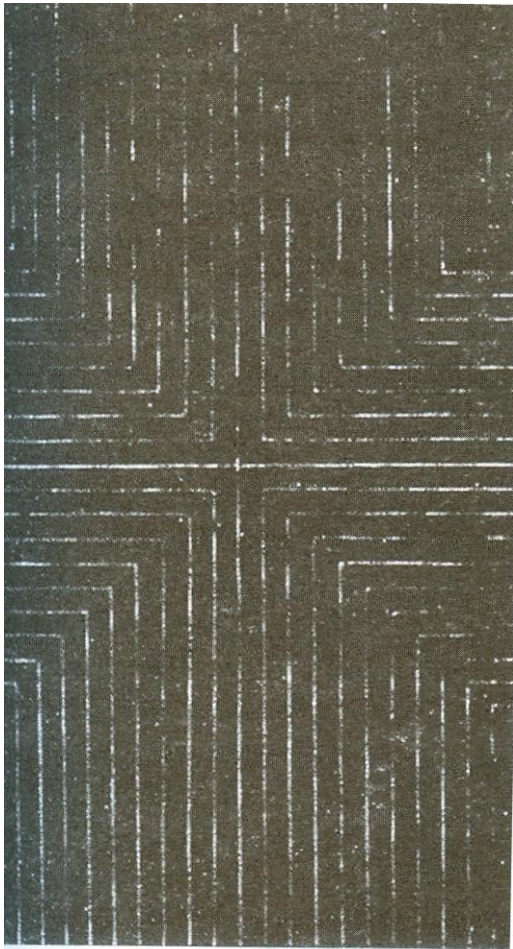
El desconcierto que inspiraron esos objetos de apariencia insignificante se reflejó ya en el gran número de denominaciones que la crítica usó para etiquetarlos. *ABC Art*, *Cool Art*, *Rejective Art*, *Primary Structures* y *Literalist Art* fueron algunas de las expresiones que trataron de definir la nueva tendencia, difícilmente inteligible, del arte americano. Finalmente se impuso la expresión *Minimal Art*, usada por primera vez en 1965 por el filósofo del arte Richard Wollheim como título de uno de sus ensayos. 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 a los 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.

A diferencia del concepto general de minimalismo que describe las correspondientes tendencias en la danza, la música, la literatura, la pintura y la escultura, la denominación de arte minimalista se suele restringir a las artes visuales.

La pintura tuvo un papel precursor en el desarrollo del arte minimalista; 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.

En un sentido estricto, el concepto de arte minimalista sólo 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, sólo 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.

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.



Frank Stella, *Die Fabne Hoch*, Esmalte sobre lienzo
309 x 185 cm. 1959

Hasta ahora, casi todos los intentos de definir el arte minimalista se han basado, sobre todo, en el análisis de similitudes formales como, por ejemplo, un lenguaje de formas reducidas, el carácter serial, el método de composición no relacional, el uso de nuevos materiales industriales prefabricados y la aplicación de procesos de producción industrial. Sin embargo, no se puede entender plenamente el arte minimalista sin un análisis previo de las importantes transformaciones que se produjeron entre 1945 y 1968 que no sólo afectaron a la concepción del arte, sino también a su estatus en el seno de la sociedad

y a su amplia divulgación gracias a los medios de comunicación.

Antecedentes

Uno de los hechos más llamativos de la historia del arte reciente es que varias de las condiciones previas más importantes para el surgimiento del arte minimalista se dieran en la pintura y no en la escultura. Y es que, en definitiva, fue el arte minimalista el que tras el deconstructivismo ruso y el movimiento de la Bauhaus de los años veinte volvió a discutir seriamente la capacidad de liderazgo de la pintura en el mundo del arte moderno.

Mientras que en el ámbito de la escultura hasta principios de la década de 1960 sólo se iban percibiendo novedades de forma moderada (anteriormente casi todas las obras plásticas estaban más o menos relacionadas con la escultura cubista), la pintura norteamericana experimentó desde finales de la Segunda Guerra Mundial una evolución vertiginosa. A medida que las apreciadas obras de marcado carácter idílico-naíf que ensalzaban el interior de Estados Unidos de un Grant Wood o de un Thomas Hart Benton iban perdiendo terreno, la pintura más vanguardista empezaba a inclinarse por la abstracción de grandes formatos. Jackson Pollock (1912-1956) comenzó a crear sus *Drip Paintings* en 1947; un año después surgieron los llamados *Zip Paintings* de Barnett Newman (1905-1970) y en 1949, Mark Rothko (1893-1970) pintó su primer

campo de color suspendido. Desde el punto de vista estadounidense, la pintura de los artistas mencionados se había emancipado claramente de la tradición europea en sus aspectos formales. Aunque esas obras podían percibirse aún como espacios de color subjetivos que reflejaban la voluntad expresiva del autor, al mismo tiempo negaban los métodos de composición tradicionales.

Cuando surgieron esos trabajos a finales de la década de 1940 no existía ningún marco teórico para su valoración, así que el lenguaje crítico adecuado tuvo que desarrollarse de forma simultánea. De esa tarea se encargó el crítico Clement Greenberg junto con algunos colegas, como Harold Rosenberg y Meyer Schapiro, quienes en numerosos ensayos trataron de delimitar desde el punto de vista de la teoría del arte las novedosas abstracciones. 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.

En sintonía evidente con la teoría del conocimiento del filósofo Immanuel Kant (1724-1804), Greenberg opinaba que el deber de todo género artístico es cuestionar sus propios fundamentos para así definir y determinar sus características intrínsecas. El concepto: del *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. Había que evitar cualquier tipo de ilusionismo y desde un principio considerar la pintura figurativa como insuficiente comparativamente hablando.

La contemplación del arte desde un punto de vista meramente formalista, que caracterizaba a Greenberg, se convertiría después en una de las más importantes dianas de la crítica minimalista. Sin embargo, la ruptura a la Greenberg del arte minimalista con la modernidad se produjo más bien a través del análisis del carácter normativo de su estética y de la teoría de la recepción, sólo tratada de forma parcial, que parecía basarse en la idea de que de las obras de arte emanaba inexplicablemente un significado que unos

pocos iniciados podían llegar a entender de forma intuitiva con una observación atemporal y no sometida a ningún espacio físico concreto.

El arte minimalista, pasado y presente

Pocas veces sucede que el arte surja del espacio vacío de la teoría. Como cualquier otra corriente que se precie de auténtica, el minimalismo fue también un producto de su tiempo y reflejó consciente o inconscientemente, al igual que lo hiciera el *pop art*, la realidad cambiante de Estados Unidos en los años sesenta.

Pasada la década de 1950, con su mojigatería y la caza de comunistas consecuencia de la guerra fría, había llegado el tiempo de cambios decisivos en la sociedad y en la política. Con la elección de John F. Kennedy como presidente, el clima de renovación en 1961 obtuvo uno de sus mayores símbolos. Tanto la discriminación por razón de raza y las desigualdades económicas, como la igualdad de sexos o el tema de la homosexualidad fueron cuestionadas por primera vez en la conciencia de amplios sectores de la sociedad, que así empezaron a discutir esas cuestiones públicamente. Las diversas “organizaciones de liberación” evadían cada vez más el control estatal, se hacían oír por la opinión pública en manifestaciones y establecían sus objetivos sin ambigüedades, al menos sobre el papel. Eso sucedía con el telón de fondo de la

prosperidad económica de Estados Unidos a principios de los años sesenta, la época del capitalismo de la producción en serie y del consumo de masas; asimismo, la televisión se convirtió en un medio totalmente efectivo para hacer publicidad de los nuevos productos ante el gran público.

Si bien es cierto que los artistas reaccionaron de muy diversas formas ante esas transformaciones, también lo es que sólo los menos permanecieron impasibles. Mientras que el *pop art* integraba la iconografía banal de la sociedad de consumo en el arte, el arte minimalista se servía de materiales prefabricados industrialmente y trasladaba a la abstracción el principio de producción divisorio del trabajo en cadena. Andy Warhol llamó a su estudio “Factory” y se dedicó a reproducir obras por el método de la serigrafía mientras que Donald Judd hablaba del arte como “una cosa después de la otra”.

Con esa recepción de la lógica de la producción en serie industrial, el *pop art* y el arte minimalista asumieron los cambios de la sociedad de consumo del capitalismo tardío y desdibujaron el abismo entre la cultura de élite, mimada institucionalmente, y la cultura de masas tan a menudo despreciada y considerada vulgar. Aunque el fenómeno no siempre tenía propósitos conscientemente críticos, bien es cierto que constituyó un cambio de paradigmas irreversible para el arte. La concepción del artista como un genio

creativo en solitario había quedado tan superada como la idea de la obra de arte original y única. Significativamente pronto se puso de manifiesto que el valor y el aura de la obra de arte no dependían en absoluto de su naturaleza de pieza única, sino de otros criterios que emanaban del mundo del arte institucionalizado.

En gran medida, la relativamente poco problemática integración de la vanguardia a los mecanismos del mercado del arte y su rápida incorporación a las instituciones de las artes visuales fueron las que hicieron que artistas como Daniel Buren, Hans Haacke y Michael Asher dirigiesen su atención a la crítica del contexto institucional del arte. Al mismo tiempo, toda una serie de creadores adhirió a una conceptualización general de su trabajo. Como resultado, surgió un arte que a menudo renunciaba a la creación de un objeto vendible y se presentaba en una forma desmaterializada o puramente ideal. Hacia finales de la década de 1960, el discurso sobre el objeto había agotado ya todo su potencial crítico y se había convertido, para muchos de los jóvenes artistas, en parte del establishment. Con movimientos como el *process art*, el *land art*, el *body art*, el arte de la *performance* y el arte conceptual, toda una generación de jóvenes artistas superó el arte minimalista para plantearse cuestiones ignoradas por él. Sin embargo, ese avance sólo fue posible gracias a las condiciones creadas por esa corriente: la ruptura con el

formalismo de la modernidad puso de manifiesto el reconocimiento de la convencionalidad del arte. Así, el ámbito artístico no se podía limitar de forma normativa y la práctica recibía nuevas posibilidades de expansión. Pero esa situación de apertura, que hoy damos por supuesta, tuvo que ganarse con mucho esfuerzo en el panorama artístico de los años sesenta. Por todo ello, el arte minimalista debe ser entendido como un paso decisivo en el proceso de liberalización del arte en general, de cuyas consecuencias nos beneficiamos hasta hoy.

Texto tomado, con adaptaciones, del libro de Daniel Marzona *Arte Minimalista*, Alemania, Taschen, 2004. Marzon estudió Historia del arte y filosofía en la Universidad del Ruhr (Alemania) y ha trabajado como conservador en el P. S. 1 Contemporary Art Center de Nueva York.