



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

**“PROPUESTA DE PROPAGANDA PARA MUCA ROMA TOMANDO
COMO MODELO EL MINIMALISMO”**

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADO EN DISEÑO Y COMUNICACIÓN VISUAL

P R E S E N T A :

CARLOS ANTONIO COLIN MORENO

DIRECTOR DE TESIS

LIC. GERARDO MEDRANO MEJÍA

MÉXICO D.F. 2006



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

**A mis padres
y mi hermano**

Gracias por todo

Índice.

Introducción	4
1. MUCA Roma	
1.1 Historia	7
1.2 Difusión	10
1.3 Antecedentes Gráficos	10
Resumen capitular	12
2. Bases teóricas del proyecto	
2.1 Minimalismo	13
2.1.1 Dan Flavin	33
2.2 Comunicación	35
2.2.1 Propaganda	36
Psicología de propaganda	39
2.2.2 Cartel	41
2.3 Propiedades de diseño aplicadas	44
Herramientas básicas de la Comunicación Visual	45
Técnicas visuales	51
Resumen capitular	59
3. Propuesta de diseño	
3.1 Desarrollo y metodología	60
3.2 El parabús	61
3.2.1 Que es Eumex	62
3.3 Propaganda para MUCA Roma	63
Conclusión final	69
Bibliografía	72
Índice de imágenes	74

Introducción

MUCA Roma es una institución de la UNAM fuera del campus universitario en donde se ubica el MUCA CU, ahora llamado MUCA Campus.

Como su nombre lo indica, el MUCA Roma se ubica en la Colonia Roma en la calle de Tabasco 73 entre Colima y Frontera.

Realicé mi Servicio Social en esta institución durante un periodo entre los años 2002-2003. Durante el primer mes de mi estancia descubrí que tenían poca difusión, su difusión mas directa eran las invitaciones en blanco y negro de las exposiciones llamada "Rotaciones" que solo repartían durante las inauguraciones. Las invitaciones era lo único que recibían de MUCA Campus.

La primera dirección que me tocó, se quejaba mucho sobre este problema de las invitaciones,

sobre el poco presupuesto con el que contaban para realizar las exposiciones, la poca importancia que MUCA CU parece darle, la cual consiste en solo darles invitaciones y la distribución de ellas la hacía el MUCA CU pero sólo a las personas usuales que visitaban el mismo MUCA Campus y las demás invitaciones las dejaban el día de la inauguración para que la gente que la visitaba y hasta el cambio de exposición, solo asistían alrededor de 250 gentes por cada "Rotación" como se llamaban las exposiciones. Así, que después de tantos problemas con la dirección del MUCA Campus decidieron renunciar y proponer a los nuevos encargados de la dirección de MUCA Roma.

En la nueva dirección, decidieron lograr una mayor propaganda del MUCA Roma mediante otros medios como anuncios en periódicos, revistas, otras galerías, presentaciones dentro de

la institución y sobre todo un cambio con respecto a las invitaciones.

Como yo seguía en el servicio, me propusieron que me encargara del diseño de las nuevas invitaciones y me dieron libertad total en el desarrollo de mi propuesta, siempre y cuando respetara los logotipos institucionales y la tipografía del MUCA Roma. Se logró realizar una serie de cuatro invitaciones con una afinidad y similitud entre las mismas durante un año de exposiciones, obteniendo como resultado una serie con variantes de color de acuerdo a la obra que se exponía en ese momento. Al ya estar hechas las invitaciones, se repartieron en mayores lugares fuera de las instituciones de la UNAM, es decir, en galerías, museos, tiendas de arte e instituciones culturales. Ahora, el MUCA Roma recibe a más de 300 personas solo en las exposiciones y alrededor de 500 por cada exposición que se realiza en el recinto, esto habla de que si el MUCA Roma tuviera la propaganda adecuada y la que merece, contaría con mayor público e inclusive con un lugar más amplio para sus exposiciones y con la tranquilidad de que cuenta con el apoyo necesario.

Después de concluir con el ciclo de invitaciones, y seguir con la ambición de seguir colocando al MUCA Roma en un punto importante dentro del ámbito del arte contemporáneo con respecto a otras galerías de la zona, se me propuso realizar una propaganda para los parabuses de la ciudad de México con el objetivo de ser consiente de lo que representa la institución y dando un cambio a lo ya establecido dentro de los parabuses.

En el proyecto como ya se estableció, se tiene que tener en cuenta, que es una institución de arte contemporáneo, es por esto que el proyecto se realiza mediante la idea de poder hacer una armonía entre MUCA Roma, la propaganda y

el lugar donde será colocada (en este caso los parabuses), logrando así una coalición de entre los puntos primordiales: museo, propaganda y parabuses.

Que la propaganda tenga una relación con su entorno, que no lo use solo como un soporte para su beneficio, sino que se adapte a él y logre esa necesidad de la cual ambos dependen.

Para esta relación, la teoría del Minimalismo es la adecuada, con respecto a la observación del espacio para un resultado favorable, no descartar la importancia del espacio para colocar una obra de arte, al contrario, que la obra ocupe y se adhiera a su entorno sin ser consideradas cosas independientes.

El minimalismo es una teoría artística importante hasta nuestros días, este movimiento surge a mediados de los años sesenta como una reacción contra el subjetivismo y emocionalismo del Expresionismo Abstracto con su énfasis en la improvisación y la espontaneidad, proponiendo en su lugar un arte totalmente preconcebido de ejecución anónima y de gran claridad, rigor conceptual y simplicidad.

Sus principales características son: máxima inmediatez subrayando la importancia del todo sobre las partes- superficies inmaculadas, colores puros, formas simples y geométricas realizadas con precisión mecánica, y la utilización de materiales industriales de la manera más neutral posible de modo que no se alteren sus calidades visuales.

La palabra propaganda tiene una mala fama por la forma en que se empleó durante los años de guerra, pero no deja de ser información, la diferencia fue que este tipo de publicidad (por así decirlo), es mas directa y no te lleva por otros

lados para informarte algo, simplemente es directa y concisa.

Este tipo de información no es el resultado de gobiernos autoritarios o solo empleado para fines bélicos o políticos, simplemente es una forma de entregar al público que la ve un significado mas preciso, sin llevarte por rumbos diferentes para un fin específico, te lleva a una reflexión y te deja un mensaje directo.

La tesis consiste en resolver uno de los problemas que tiene MUCA Roma con respecto a su propaganda, con la finalidad de darle más amplitud al conocimiento de la gente y demostrar que arte y diseño tienen muchas cosas en común como en este caso una solución.

Capítulo 1

MUCA ROMA



Fachada MUCA Roma

1.1 Historia.

Galería extramuros de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) fundada el primero de abril de 1999.

Se encuentra en Tabasco 73 en la colonia Roma, en una casa estilo colonial cuyos cuartos fueron acondicionados para poder ser funcionales como salas de exposiciones y dar cabida a esta galería.

En este espacio se han acogido las mas diversas disciplinas artísticas como lo son:

Escultura, fotografía, gráfica, instalación, performance, multimedia, arte objeto, pintura, arte sonoro, textil y video.

La galería cuenta con ocho salas, siete son blancas

para evitar cualquier perturbación cromática y tener la pureza y la nitidez de la pieza exhibida y una mas con la carencia del color, es decir, una sala esta pintada de negro la cual es llamada “Caja negra” y tiene el propósito de mostrar piezas eléctricas o electrónicas en su mayoría tanto en video como en instalación.

MUCARoma ha logrado reunir en sus exposiciones no sólo a artistas mexicanos con un cartel importante en nuestro país y en el extranjero. Asimismo, es un espacio importante de exposición para jóvenes artistas, permitiendo a estos creadores dar a conocer su obra a la luz pública y poder entender nuestro arte contemporáneo y su desarrollo. Además de ponerlos en contacto con artistas extranjeros reconocidos y nuevos para dar mas relevancia y seriedad al proyecto con el cual se ha trabajado en los años de vida de esta galería.

Para esto, los proyectos de MUCA Roma se han caracterizado de las demás galerías de su entorno debido a que sus exposiciones eran llamadas "Rotaciones".

Las llamadas "Rotaciones" llevan esa carga en la cual las piezas dentro del espacio en el que están ubicadas solo deben hablar por si solas, es decir, la obra o pieza es la única que puede hablar de si misma y a la vez, poder hablar el mismo tema con las demás piezas que se exponen en el mismo lugar en las demás salas.

Nunca una pieza estará separada de la otra en este sentido de una relación de tema dado.

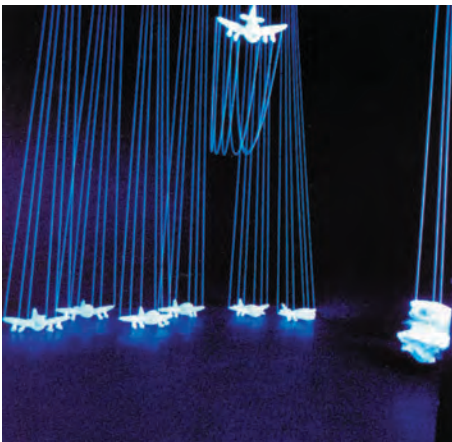
Dentro de cada "Rotación" la función es tener un tema en común para la exposición, pero las piezas

Rolf Julius entre otros.

Pero MUCA Roma no solo ha realizado "Rotaciones" en sus salas, cabe mencionar otros proyectos como son:

Latinos del Norte, fue una de las sedes del 3er. Festival Internacional de Arte Sonoro, *Los Novísimos*, *Fotoseptiembre* y los Proyectos Curatoriales, todos ellos son propuestas externas y procesos para lograr un contacto con otras instituciones y curadores.

El primer proyecto está relacionado con algunos artistas y curadores de centros culturales de Québec llamado *Latinos del Norte*. El cual consistió en asumir que canadienses y mexicanos conllevan una misma raíz a pesar de las



Selma Guisande. *Noches recurrentes*, 2002, instalación, Rotación XX



Murielle Dupuis-Larose. *El Corredor*, 2000, Latinos del Norte

hablarán del tema propuesto a su gusto y por su supuesto, el gusto del artista y su representación del tema expuesto.

De este tipo de exposiciones llamadas "Rotaciones" fueron realizadas 20 en total durante casi cuatro años, en las cuales participaron más de cien artistas y curadores de los cuales nombramos algunos de ellos:

Iván Edeza, Enrique Jezick, Grupo SEMEFO, Enrique Bostelmann, Kanae, Katia Brailovsky,

diferencias entre estas dos culturas. Junto con el Museo Universitario del Chopo y el Ex Teresa Arte Actual, MUCA Roma compartió sede escogiendo a un curador para cada una de ellas mostrando una panorámica de los productos y estrategias de producción que llevan a cabo los artistas canadienses en su país.

Durante el 3er. Festival Internacional de Arte Sonoro se presentaron las propuestas más objetuales de este festival, dando mucho de que hablar de esta galería y demostrando la importancia de este sitio

y sus exposiciones. La otra sede era Ex-Teresa Arte Actual.



*Galia Eibenschutz. Tomese un momento, 2001
3er. Festival de Arte Sonoro*

Los Novísimos, fue un trabajo en el cual se utilizó la excusa de invitar a artistas jóvenes para mostrar su trabajo, pero lo más importante es que para mostrar éstos trabajos no se necesitó de ese filtro curricular que tantos problemas les causa a este tipo de artistas y valorar más el trabajo e importancia de la pieza que la currícula del artista.



*Jessica Wozny. DIDAK-tisch, 2001,
Los Novísimos*

También MUCA Roma ha participado como sede de Fotoseptiembre tanto en sus “Rotaciones” como en su nuevo proceso, debido a que las

rotaciones culminaron en junio del año 2003.

En estos momentos MUCA Roma está en un nuevo proceso en el cual se invita a un curador para proponer una propuesta con un tema en específico y llevarlo a cabo con los artistas que él seleccione que en este caso serán seis, las otras dos salas restantes las ocupa la galería para presentar curadurías propias las cuales son llamadas “Cuarto de proyecto”.

MUCA Roma es una muestra de experimentación a lo largo del tiempo de vida que lleva. Logrando características poco convencionales, en un lugar que además también resulta difícil para formar una galería de esta importancia como lo es una casa en la colonia Roma y la manera de llevar a cabo toda la coordinación y que día a día esta galería crece más y más.

Además, esta galería cuenta con la cualidad de ser también un centro de documentación del arte actual, no solo circunscrito a artistas mexicanos, sino que cuenta con varios intercambios internacionales de artistas.

Por eso MUCA Roma es algo más que una galería y por esta razón, es importante que puedan difundirse sus actividades y darse a conocer debido a su éxito en las recientes exposiciones es importante para los que buscan y necesitan estos espacios con calidad, para el arte actual y su documentación.

Además, existen pocos espacios que muestran arte contemporáneo, con la finalidad de difundirlo y no de comercializarlo, tomando en cuenta que también es un espacio universitario.

1.2 Difusión.

Lamentablemente la difusión impresa de MUCA Roma, se reduce a folletos de mano, tanto de las "Rotaciones" como de el nuevo proceso de la galería.

Por lo tanto es difícil hablar de una difusión amplia y suficiente de la galería, aunque además cuenta con otra difusión como lo son todos los apoyos y las notas del lugar mediante el periódico y revistas que circulan en el Distrito Federal y Área Metropolitana.

Pero el punto principal es que como difusión y propaganda propia, MUCA Roma en realidad solo cuenta con las invitaciones de las exposiciones mencionadas anteriormente. Por la importancia y calidad del lugar, la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) mediante Difusión Cultural y MUCA C.U. que es la encargada de su sucursal en la colonia Roma, necesita hacer mas propaganda en el exterior que no sea solo por medio de invitaciones, para que más público conozca el museo-galería.

Para esto debemos lograr una coherencia de la propaganda con el estilo visual y propósitos de MUCA Roma con cierta teoría y bases acordes a la forma de trabajar y sus antecedentes gráficos para una mejor solución y resultados satisfactorios.

1.3 Antecedentes gráficos.

Los antecedentes gráficos de la propaganda de MUCA Roma son muy pocos pues únicamente se cuenta con aproximadamente 13 invitaciones de las "Rotaciones", tres de la nueva propuesta de la galería, sus tres Memorias y su catálogo de "Los Novísimos".



Invitación Rotación XIX

De esta información en el sentido de la propaganda me basaré para llevar a cabo la investigación y la propuesta de las aspiraciones a las cuales se quiere llegar, que consiste en la propaganda de MUCA Roma mediante cartel y outdoor system (sistema al aire libre).

Se cuenta con un estilo tanto de diseño como de características en el aspecto tipográfico y de coherencia.

Todas las invitaciones de las "Rotaciones", son en blanco y negro, con sus textos y esquemas, y un formato siempre definido.

De las nuevas propuestas, se cuenta con una coherencia de estilo y de formato a excepción de la primera invitación que fue parte del proceso que se llevaba a cabo en la galería. Pero se cuenta con una similitud.

A diferencia de las invitaciones, las memorias y el catálogo de "Los novísimos" no cuentan con un estilo definido, las propuestas son distintas pero se mantiene el mismo formato.

Como resumen, lo que tienen en común es la similitud en la tipografía utilizada para determinar el logotipo de MUCA Roma, es decir, su característica fuerte es la utilización de la

tipografía Bauhaus para la realización de estas propuestas, partiendo de esto, podemos dar una razón y apariencia al estilo que se empleará en una nueva etapa para MUCA Roma.



Invitación MUCA Roma Mario Vega y Tercerunquinto. Proyectos para MUCA Roma



Invitación MUCA Roma. Fotoseptiembre en MUCA Roma

Resumen Capitular.

Primer capítulo.

MUCA Roma es una extensión de MUCA CU con la tarea de exhibir arte contemporáneo en todas sus disciplinas ubicado en la calle de Tabasco en la colonia Roma, lugar donde se encuentran importantes galerías de la ciudad de México. Ha dado lugar a exhibiciones alternas de “Fotoseptiembre” y “Arte Sonoro” por varios años.

Además, es un espacio abierto a los artistas jóvenes y propuestas de presentaciones de revistas y colectivos ya sea de arte o diseño.

Lamentablemente las invitaciones es el único soporte de propaganda con el que cuenta MUCA Roma, esto debido a la falta de apoyo para una mayor información para el conocimiento de la gente. Con mayor crecimiento en su difusión como parte de la UNAM o de forma independiente, el MUCA Roma contaría con más público en sus salas, mayor capital independiente en cuestión de patrocinios y apoyos a las exposiciones y podría tener la capacidad de buscar un lugar mas amplio para una competencia no solo con las galerías,

sino con los museos del arte contemporáneo en México, esto con el fin de hacer crecer el interés de las personas y mayor inversión económica principalmente para sustentar las exposiciones. Aunque para esto hay que contar con el apoyo de MUCA CU y buscar la forma de crecer primero en un nivel más local como sería dentro de su zona y las colonias aledañas al MUCA Roma.

El proyecto que se propone cuenta con el apoyo de la dirección del MUCA Roma y el área de diseño en MUCA CU, y consiste en realizar propaganda mediante carteles colocados fuera de este museo-galería y en los parabuses dentro de la Colonia Roma, que estén a la vista de la salida de las colonias aledañas como la Escandón, Condesa y Cuauhtémoc.

Los carteles no serán diferentes a los antecedentes gráficos del MUCA Roma, se respetará la tipografía y la sobriedad de sus diseños -solo con variantes de color- y reforzando así su imagen actual. Esto es con la finalidad de poder darle mayor alcance o mayor difusión al tan olvidado MUCA Roma por parte de la UNAM y darle esa fuerza que necesita para lograr consolidarse.

Es por eso que durante este proyecto, llegaremos a un estilo adecuado para la propaganda de este museo-galería (MUCA Roma), basándonos en una conjetura difícilmente utilizada en el diseño con base teórica distinta a las empleadas como el caso del Minimalismo.

Capítulo 2

Bases teóricas



Donald Judd. *Untitled*, 1965, aluminio anodizado negro, bronce y plexiglás

Siendo el MUCA Roma un museo-galería de Arte Contemporáneo, se busca una base teórica de acuerdo a las necesidades de este espacio, el Minimalismo es una teoría importante para futuros estilos y movimientos del arte en nuestros días.

2.1 Minimalismo.

“No es necesario para un trabajo tener muchas cosas que mirar, para comparar, analizar uno por uno, para contemplarla. La cosa como un todo, es su calidad como un todo, eso es lo interesante. Las cosas principales están solas y son más intensas, claras y poderosas.”¹

El término Minimalismo fue acuñado para describir el trabajo de un grupo de artistas americanos que desarrollaron una serie completamente nueva de

abstracción geométrica durante los años 60.

Buscando la historia del Minimal en la práctica y la crítica de finales de los años 50 hasta el presente, el Minimalismo no es definido como un movimiento sino como un debate en torno a un nuevo tipo de abstracción.

En 1960, algunos críticos y directores de museos trataron de bautizar a este movimiento que se creaba, y en escritos y reseñas para catálogos y revistas, aparecieron nombres como “Cool art” (Arte frío), “The third stream” (La tercera corriente), “Post geometric structures” (Estructuras post-geométricas), “ABC art” (ABC del arte), “Object sculpture” (Objeto escultural), “Specific objects” (Objetos específicos) y “Art of the real” (Arte de lo real). Todos estos nombres que intentaban acotar el nuevo lenguaje del arte, no serían sino definiciones. El poner etiquetas a lo largo de la

¹ *Minimalism*. Donald Judd. p. 13

historia del arte es mas bien creada a la convicción de sus defensores mas que a la obstinación de sus detractores. Richard Wollheim, escribió un artículo en 1965, cuyo título creó el nombre de lo que hoy conocemos como: "Minimal Art". Aunque cabe mencionar que en este texto se hablaba de artistas como Duchamp o Rauschenberg, pero no de los artistas que darían la verdadera vida a este movimiento como son:

Carl Andre, Dan Flavin, Donald Judd, Sol LeWitt, Robert Morris, Robert Ryman y Robert Mangold. Estas serían las figuras esenciales del periodo de formación del Minimal, que rápidamente fue acogido en exposiciones colectivas e individuales tanto en Norteamérica como en Europa.

El total de las series de trabajos geométricos de Carl Andre, Dan Flavin, Donald Judd, Robert Morris, Sol LeWitt y muchos contemporáneos como Anne Truitt, Larry Bell, John McCracken y Robert Smithson, a menudo hechos de fábrica y a escala del cuerpo del espectador, con esto se estableció un nuevo paradigma de escultura. Las series monocromáticas pintada por Jo Baer, Ralph Humphrey, Brice Marden, Robert Mangold, Agnes Martin, Paul Mogensen, David Novros, Robert Ryman y Frank Stella evocó las comparaciones del objeto Minimal, y también se caracterizó como un Minimalismo a un grado menor. Empezaron con pequeñas revisiones y declaraciones, y culminando con ensayos de muchos escritores como Clement Greenberg, Barbara Rose, Michael Fried, Mel Bochner, Robert Smithson, Annette Michelson, Rosalind Krauss, Hall Foster y Peter Halley, la discusión alrededor del minimalismo se desarrolló en una de las literaturas mas substanciales del arte contemporáneo.

Aunque nunca se definió exactamente, el término Minimalismo, Minimal Art o Arte Minimal denota un estilo vanguardista y fue uno de los movimientos plásticos que tuvo lugar en los Estados Unidos,

que surgió en Nueva York y Los Ángeles, que afectó de manera determinante tanto al arte estadounidense posterior como a gran parte del arte europeo, convirtiéndose en uno de los pilares decisivos dentro de la estructura artística internacional.

Principalmente escultura, el Minimal Art consiste en simples o repetidas formas geométricas. Industrialmente producidas o construidas por obreros experimentados que siguen las instrucciones del artista, quitando cualquier trazo de emoción intuitiva y un cambio de decisión al hacer la obra, en un desolado contraste con la pintura y escultura del Expresionismo Abstracto



Carl Andre. Redan, 1964, madera

que precedió durante los años 40 y 50. El trabajo Minimalista no alude a nada mas allá de su presencia literal, o su existencia en el mundo físico. Los materiales aparecen como materiales; el color (si es usado) no es referencia. A menudo puesto en paredes, esquinas, o directamente en el piso, es una instalación artística que revela la galería como un lugar real, mientras el espectador se mueve a través del espacio.

Fue a partir de la segunda mitad de los años sesenta cuando esta nueva voluntad plástica se estructuró y definió, para extenderse durante la década de los setenta hacia nuevos postulados que, en muchas

ocasiones, derivarían en otras corrientes o líneas expresivas, como el arte conceptual. Los artistas calificados como Minimalistas continuaron su labor creativa mas allá de 1975, pero de hecho, el movimiento como tal, dejó de existir más o menos por estas fechas.

Una de las principales líneas directrices del minimalismo es alcanzar la máxima expresión mediante la mínima expresión. De esta forma el arquitecto Peter Zumthor comenta:

“Que lo sencillo impacte habla del exceso de ruidos que han invadido nuestros paisajes.”²



Anne Truitt. *Sea Garden*, 1964, metal

The Maze and Snares of Minimalism, mostrada en una galería de Nueva York en 1993, es un pequeño trabajo conocido de Carl Andre. Este engañosamente simple trabajo consiste en tres pedestales abiertos puestos horizontalmente y unidos punta con punta; seis más encima de ellos en intervalos. Llenando completamente el frente de la pequeña galería, era difícil de ver el trabajo de Andre; los pedestales permitieron la circulación en el pequeño cuarto. De hecho, era difícil llegar mas lejos de la instalación, lo mas difícil era moverse y otros espectadores bloqueaban el paso de los demás. Aparentemente una escultura abstracta benigna, era una trampa.

The Maze and Snares of Minimalism tenía mejor dicho un punto de referencia: el Minimalismo en si. ¿Cuál fue el significado de la alegoría de Andre?.



Carl Andre. *The maze and Snare of Minimalism*, 1993, metal

Con sus unidades modulares, repetidas y balanceadas en la galería, fue claramente una parodia del arte Minimalista.

Incluso el uso del pedestal aludió a una innovación central del Minimalismo (una innovación por no decir limitada al Minimal Art), su rechazo del plinto (o pedestal) de la escultura clásica y del Renacimiento. Los artistas Minimalistas colocaban su obra en la pared o directamente en el suelo. El cubo como pedestal ya no funcionaba, este cubo, tiende a volverse en escultura.

La mezcla de humildad ascética y soberbia aristocrática que confluye en la actitud minimalista, no es mas que una de las contradicciones que lleva una postura en principio clara. Otra, sería la paradoja de que la economía de los medios no siempre se traduzca en economía de presupuestos, es todo lo contrario, solo es, la pureza total de las formas y los materiales ya que se requieren muchas materias primas nobles o nacidas con la última tecnología y el trabajo de los artesanos que tengan perfección en su acabado.

La última de estas paradojas, es comprobar como las formas en principios mas neutros y anónimos, sin estilo, terminan convirtiéndose en las mas acusadas e inconfundibles.

² *Minimalismos*. Peter Zumthor. p. 6

El vocabulario básico de este movimiento, de síntesis y simplicidad, es finalmente acotable dada la reiteración en el uso de materiales y de formas. Una primera respuesta podría ser: abstracción, geometría elemental, austeridad y monocromatismo. Además añadiremos la repetición.

Este arte sería una composición tridimensional sencilla, de formas geométricas rectilíneas y regulares, sin efectos de composición y sin ornamentación.

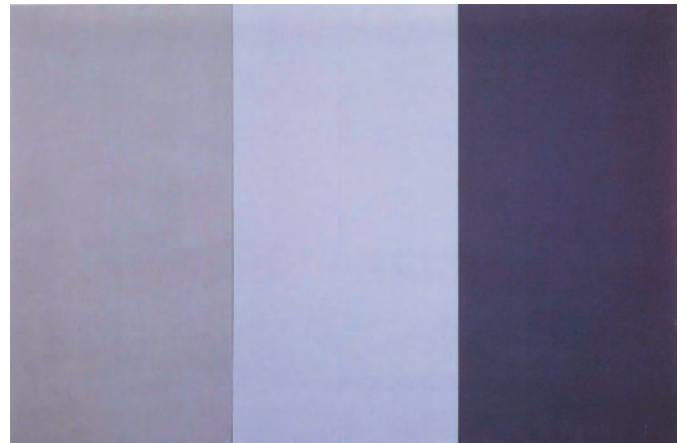
Desborda los géneros artísticos considerados tradicionales, como lo son la pintura y la escultura. No es pintura por que las obras tienen volumen y renuncian al ilusionismo que supone trabajar en un espacio bidimensional; no es escultura por que, pese al volumen y a la tridimensionalidad de la pieza, las obras carecen de partes, de composición.

“El orden no es racionalista o esencial, sino simple orden, como el de la continuidad, una cosa detrás de otra.”³

Una vía importante para el arte minimalista era la de las cosas mismas, es decir, el mundo no es absurdo ni lleno de sentido, simplemente es. Se trataba de construir un mundo más sólido, más inmediato, ni personal ni subjetivo, ni trágico ni narrativo. Se trataba de considerar los gestos y los objetos por sí mismos. Se orienta a la pura referencialidad, a una suerte de pragmatismo ideal en que coinciden decir y querer decir. El camino al realismo más puro, el de la presentación frente a la representación, el que nos lleva a la especificidad de los objetos.

Los artistas minimalistas tienden a concretar su trabajo en unidades modulares geométricas y tridimensionales que juegan con la escala y el

tamaño, siempre teniendo en cuenta la dimensión humana. Otro rasgo característico de sus obras es el vínculo directo e indisoluble entre la pieza y el espacio, de manera que la obra está realmente acabada cuando participa de un ambiente concreto y preciso, creándose una instalación de materiales e ideas en una preexistencia ambiental.



Brice Marden. Grove Group II, 1973, aceite y cera en tela

Al artista Minimal le interesa, sobre todo, la obra como un trabajo proyectual y mental, de manera que rechaza frontalmente toda elaboración artesanal y manual, y establece un nuevo sistema creativo basado en los materiales industriales ya elaborados, que facilitan la materialización rápida de la obra y que proyectan un nuevo gusto formal. Las superficies planas y pulidas, la ausencia de pedestales y marcos, la utilización del espacio vacío y la elección de materiales tales como el acero, aluminio, maderas, metales de desecho, cobre y planchas de contra chapado, nos dan una idea del resultado formal de estas obras, que no persiguen la expresión sentimental o emocional, sino una relación directa y automática con el espectador.

Para estos artistas, la oposición entre feo y bonito, verdadero o falso, útil o inútil y bueno o mal gusto quedaba totalmente abolida frente a lo que ellos consideraban como esencial en el arte: la obra sin

³ *Minimalismos. Donald Judd. p. 24*

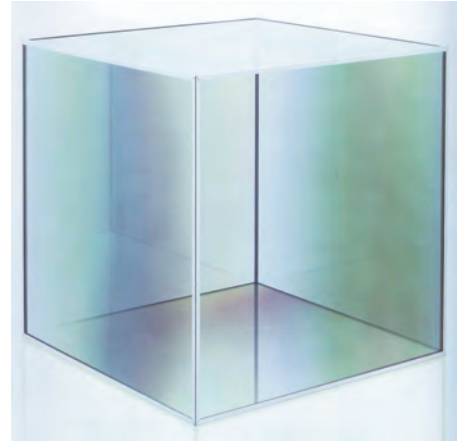
vínculos con el exterior, referida a si misma, y que provocaba una respuesta de interés inmediata por parte del público. La característica más valiosa de la obra *Minimal* es su capacidad para provocar “interés”, un interés más relacionado con el pensamiento y la reflexión que con la contemplación de la obra.

La obra podía captarse totalmente de una sola vez y de forma inmediata. Su propia presencia era todo lo que había que ver en los objetos, se podía entender a primera vista. No se camuflan o manipulan para parecerse a nada, ni para parecer nada. Se rompe de este modo con la estrategia de la escultura, lo anterior representa por ejemplo, la carne humana en mármol, pasando de lo literal a lo metafórico y convirtiendo un material en signo de otra cosa. Escapando de todo ilusionismo, los objetos interesan por su material, forma, color y volumen, tomados en lo que son, no en lo que pudieran representar. La observación que hace Stella a Glaser, “**lo que usted ve es lo que hay**”⁴, sugiere que su trabajo carece de significado aparte de los hechos de su construcción.

En conclusión de el estilo Minimalista, *The Maze and Snare of Minimalism* miro al suceso de este movimiento para la ventaja de su rastro. Implico que el Minimalismo no es mas que un estilo vanguardista, habiendo sido adoptado por el museo y escrito en los anales de la historia del arte. Como otros desarrollos vanguardistas de los años 60's como el Conceptualismo y el Pop, el Minimalismo es visto ahora como un desarrollo del arte del siglo veinte. Irónicamente, sin embargo, el establecimiento del Minimalismo como un movimiento histórico ha dado un nuevo trato de vida. En la década pasada, artistas jóvenes incluyendo a Félix Gonzáles-Torres, Ron Horn, Charles Ray and Janine Antoni han puesto la sintaxis geométrica y serial para un nuevo uso. Presentado casi treinta años después de su

⁴ *Minimalismos*. Frank Stella. p. 27

primera muestra, las marcas de *Maze* de Andre cerraron un capítulo y abrieron otro, la salida del Minimalismo histórico hacia el Neo-Minimalismo contemporáneo.



Larry Bell. *Untitled*,
vidrio y aluminio

Ahora, el artista que organiza funerales minimalistas es un doliente ambivalente: para el cual su trabajo se ha designado Minimal por el arte comercial en revistas y galerías, lo que pasa con el Minimalismo puede ser bien una causa para celebrar. Debido a que todos los artistas asociados con el Minimalismo rechazaban la idea de que el suyo era un movimiento coherente; nunca hubo un manifiesto, ellos señalaban, que solo diferían o tenían plena oposición en puntos de vista. Ellos consideraron el Minimalismo como una etiqueta pegadiza de una moda hambrienta que el mundo del arte buscaba como una nueva tendencia. Cuando Judd observaba en ese momento, que pocos artistas recibían atención sin la publicidad de un nuevo grupo. Este es otro caso de la simplicidad de crítica y del público, el trabajo de una persona no es considerado suficientemente importante históricamente para ser discutido exclusivamente. Esta es una construcción crítica del Minimalismo – un Minimalismo de revistas de arte, de la prensa y la historia del arte – al que Andre alude.

A pesar que nunca fue definido, para sus detractores inicialmente implicaba dos tipos de faltas estéticas:

Por un lado, hizo pensar en una reducción formal excesiva, una simplicidad espantosa (el plan de trabajo de bajo a un nivel de “mínimo”); por otro lado, implicó una deficiencia del trabajo artístico, una queja muy a menudo hacia el trabajo de Flavin, hecho de luces fluorescentes, a las construcciones de bloques industriales de Andre y a los objetos producidos de fábrica de Judd. Un cubo básico, un montón de ladrillos o una tela monocromática blanca parecían ofrecer muy poco y parecía fácil de hacer. Presentándose como un arte formal – un arte de complejidad visual en la tradición modernista de Constantin Brancusi, Pablo Picasso y Jackson Pollock – el trabajo Minimalista dio una bofetada al *readymade*, el objeto producido de fábrica transformado en arte por Marcel Duchamp. Cuando Duchamp colocó la pieza *Bottlerack* en una galería en 1914, el trajo una premisa modernista de innovación formal: el arte podría ser una declaración, una idea. Descontento con el puro efecto “retinal” logrado por muchos contemporáneos como los cubistas o los Fauvistas, Duchamp propuso un arte mas “conceptual”. El *readymade*, producido en la fábrica, no muestra trazos de las manos del artista; parecía faltar la complejidad formal y por consiguiente no se sentía un “trabajo de arte. El Minimal Art, sin embargo, usando objetos hechos de fábrica para llevar a cabo una reducción de tipo. Entonces se basaba en una contradicción interna: presentándose como “de altura”, arte formal, no era entendible por muchos; no era suficiente arte.

Los artistas Minimalistas no se informaron bien sobre sus precursores vanguardistas, principalmente debido a la supresión del Constructivismo durante la Guerra Fría por

Estados Unidos y la Unión Soviética. El director del Museo de Arte Moderno de Nueva York, Alfred Barr , compró trabajos hechos por Malevich, Rodchenko, Lissitzky y otros artistas durante un viaje a Rusia en 1928, introduciendo ejemplos importantes del Suprematismo y Constructivismo en la colección del museo.

Cabe mencionar que el Constructivismo fue un modo alternativo de producción, dictado por la función y la *factura*, implicó un modo alternativo de recepción del arte occidental. Su teoría se alió a la noción romántica de los artistas del siglo diecinueve de estética para un espectador burgués, que encontró en el arte hecho a mano, un trabajo expresivo con afirmación de su propia subjetividad.



Vladimir Tatlin, Maqueta del Monumento a la Tercera Internacional, exhibido en Moscú, 1920

Aunque estos trabajos fueron admirados por Andre, Flavin y Stella, fueron poco entendidos. No fue hasta la publicación de Camilla Gray *El Gran Experimento del Arte: 1863-1922* en 1962, el primer libro en lengua inglesa de la historia de la vanguardia Rusa que los estadounidenses empezaron a entender esta historia mas profundamente. La serie de trabajos fluorescentes

blancos de Dan Flavin, homenajes a Vladimir Tatlin (empezando en 1964), las alusiones de Morris a Tatlin y Rodchenko en su texto “Notas de Escultura”, y después los ensayos de Judd sobre Malevich y sus contemporáneos revela una fascinación creciente con este legado vanguardista.

En una entrevista en la radio dirigida por el crítico Bruce Gaser con Stella, Judd y Flavin en febrero de 1964, un punto común que une a estos artistas y hace que esto emerja, es que todos estos artistas estaban de acuerdo en la distinción entre el método de relación y el no relacionado. Cuando Stella explicó, el trabajo correlativo que establece como premisa en el equilibrio: el artista pone “algo en una esquina” y “algo en la otra”, resultando una composición armoniosa. La no organización correlativa – el método de Stella, Judd y Flavin – dispensa con la necesidad por la armonía de la composición. *Stripe Paintings* de Stella es el resultado de modelos predeterminados, divisiones simétricas y forma, balanceándose con el contrapeso. Según Judd, esta es la manera aparentemente más directa de trabajar con algo más allá de la técnica. El equilibrio de composición era una reliquia inaceptable de arte “Europeo” y su filosofía racionalista. La pintura y escultura europea imponen una ficción de comprensión total, sugiriendo que es posible representar al mundo de una manera singular, coherente y verdadera.

Era de la opinión de Judd que el nuevo arte Estadounidense estaba más avanzado por que no postuló a un espectador racional que pueda discernir un orden ideal, solo uno que percibe los hechos materiales simples.

En su ensayo seminal “Against Interpretation” (1964), la crítica cultural Susan Sontag presenta una crítica respondiendo a esta nueva estética, que ella iguala con una variedad de prácticas de

cualquier lugar del Atlántico: la ficción de Robert-Grillet, el New Wave Cinema de Alain Resnais y el neo-Dada / Pop de Warhol y Johns. Artistas y escritores de París y Nueva York estaban comprometidos en desarrollar un arte en relación con desenmascarar las certezas metafísicas. Según Sontag, la crítica debe describir el trabajo, cómo es sensualmente experimentado por un lector o espectador en lugar de intentar descifrar su significado. Purgado de detalles innecesarios, el nuevo arte había dado su formulario transparente; requirió un acercamiento completamente formal.



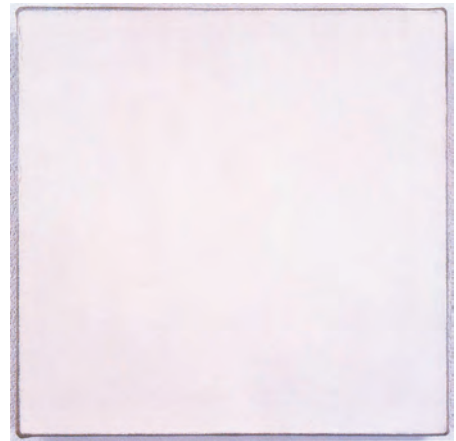
Robert Morris. *Untitled (Knots)*, 1963, madera pintada y cuerda

“Specific Objects” estableció un vocabulario formal común para discutir el nuevo trabajo. En “ABC Art” (1965), la crítica de arte Barbara Rose también identificó una variedad de fuentes de arte histórico hacia la práctica Minimal. Como Wagstaff, Rose sugirió que el trabajo Minimal compartía los impulsos del Modernismo de la reducción formal y el ready-made Duchampiano. Rose estaba poco preocupada por las formas específicas de Judd, y en cambio se relacionó el nuevo arte a una sensibilidad impersonalmente reservada. Su discusión abarca una variedad de estilos y medios de comunicación: las formas geométricas de Morris, Judd, Andre, Flavin, Truitt y Bladen; la abstracción óptica de los pintores Walter Darby

Bannard y Larry Zox; Pop art; la música de tiempo real de John Cage y La Monte Young; y el cine antinarrativo de Andy Warhol.

Aunque Rose declaró su apoyo para el trabajo Minimalista, otros críticos eran mas equívocos. La recepción de trabajos tempranos asociados con el movimiento eran mixtas: el trabajo de un artista se veía mas aceptablemente Minimal que el de otro. La instalación de Robert Morris en la Green Gallery en Nueva York en 1964 fue alabada por Lucy R. Lippard, David Bordoun y otros que se maravillaron de la manera que presentó el espacio de la galería con las formas simples grises. En contraste, las muestras tempranas de Flavin que presentaban sus luces fluorescentes, en las galerías Kaymar y Green, ambas en Nueva York, se encontraron con la confusión. Lippard reconoció el deseo de Flavin de hacer “arte” usando lámparas comerciales, pero permanecía escéptico al haber tenido éxito al hacerlo. La revisión de Bordoun era particularmente cruel. Describe después de que visitó la muestra de Flavin, él estaba “sobresaltando por la ventana” de un local de una compañía de iluminación, que esto parecía en la muestra de Flavin y que los tubos de luz se habían puesto en un “contexto de arte”. Como Lippard, Bordoun interpretó el arte de Flavin como un gesto dumpchaniano: poniendo las lámparas como readymade en la galería, Flavin declaró su forma de arte. El no vio el tubo fluorescente como una declaración conceptual pero si como un vocabulario formal en una instalación. Rechazando el formato de la pintura en sus iconos mas tempranos en lienzos pintados y combinados con lámparas, en este caso, el uso la lámpara para iluminar y romper los parámetros de la galería. Sin embargo, durante principios de la década de los 60's, la mayoría de los críticos de mente abierta, dudaban si sus arreglos se pudieran calificar como “ARTE”.

Cuando el Minimalismo creció con notoriedad, algunos críticos intentaron crear jerarquías artísticas, el artista y crítico Mel Bochner, en su ensayo “Primary Structures” publicado en Arts Magazine, aclamó a Andre, Judd, Flavin, LeWitt, Morris y Smithson como los mejores artistas en la exposición de “Primary Structures”, curada por Kynaston McShine en el Jewish Museum en Nueva York, considerada como la mas importante exhibición de arte Minimalista. Hilton Kramer, critico de arte para el New York Times, lamentó la ausencia del sentimiento en la nueva escultura, aunque admitió que la exposición era una muestra seminal. Con falta de emotividad era, claro, el



Robert Ryman. Untitled, 1965

punto del método de serie y la producción de fabrica, pero Kramer no encontró consuelo en el impulso anti-subjetivo del Minimalismo. Y el sugirió: el visitante a “Primary Structures” era “culto, pero raramente emotivo”.

Durante los finales de la década de los 60's y mediados de la década de los 70's, el Minimalismo adquirió un perfil internacional. El escultor Minimalista recibió exposiciones en los mejores institutos como el Whitney Museum of American Art, el Solomon R. Guggenheim Museum (ambos en Nueva York), la Hague Gemeentemuseum y la Tate Gallery en Londres. Jo Baer, Robert Ryman, Brice Marden Y Robert Mangold estaban

a mitad de su carrera en su retrospectiva en un número de museos internacionales importantes. La asimilación del Arte Minimal por el museo y Blue-Chip Gallery marcaron el paso de su fase vanguardista. En el proceso de revisar la antología del Minimal Art, que fue publicada en 1968, Battcock lamentó que el museo “tuviera el arte lejos de nosotros” transformando el Minimalismo dentro de un movimiento en la historia del arte. De hecho, Eugene Goossen, curador de “The Art of the Real: USA 1948-1968” que abrió en The Museum of Modern Art, Nueva York, y recorrió el Grand Palais, en París, Kunsthalle en Zúric y la Tate Gallery en Londres, promoviendo una genealogía exaltada del Minimalismo. El yuxtapuesto trabajo de Carl Andre, Robert Morris y Frank Stella con aquellas sobresalientes figuras como Georgia O’Keeffe, Ellsworth Kelly, Jackson Pollock y Barnett Newman, afirmaba su posición de jóvenes artistas dentro de la narrativa americana de la historia del arte del siglo veinte.

Aunque no fue una vanguardia larga, el impacto del Minimalismo en el trabajo subsecuente era considerable. En 1968 el crítico Robert Pincus-Witten acuñó el término “post-Minimalismo” para describir esta expansión del campo de actividad que siguió en la ola del Minimalismo y que incluyó el Conceptualismo y el proceso de arte. Cuando Pincus-Witten sugirió, el uso del Minimalismo de la producción en fábricas y módulos repetidos que llevaba la serie del Conceptualismo de Bochner, LeWitt y Graham. Pero el objeto literal también era el móvil para el proceso material desarrollado por artistas como Eva Hesse, Barry Leva, Robert Morris, Bruce Nauman, Alan Saret, Richard Serra, Robert Smithson y Keith Sonnier.

La aceptación del museo del Minimalismo y el emergente post-Minimalismo y Conceptualismo coinciden con la politización del mundo del arte en Nueva York a finales de los años 60’s.

Muchos de los Minimalistas se involucraron en los movimientos antibélicos y políticas urbanas. Judd junto con su entonces esposa Julie Finch, que era activa en la War Resisters’ League en 1968 y más tarde en Lower-Manhattan Township, un grupo de abogacía que con éxito luchó en la destrucción de SOHO por los insensitivos planes de la ciudad, tomando y designando el área como un distrito histórico y de arte en 1973. Andre era uno de los miembros originales de Art Workers Coalition, un grupo activista fundado en 1969 y dedicado a promover los derechos del artista, los cuales protestaban contra las prácticas curatoriales y financieras de The Museum of Modern Art y haciendo un análisis crítico de un arte manejado por el capital. El y LeWitt estaban entre las filas de ponentes a hablar de los derechos del artista sostenidos por Art Workers Coalition y la School of Visual Arts durante la primavera de 1969, mientras Morris, como presidente del grupo, llevó en 1970 el Art Strike en los escalones del Metropolitan Museum of Art, parte de una protesta de la ciudad contra la guerra de Vietnam que cerró los museos en la Ciudad de Nueva York.



*Dan Flavin, Untitled.
tubos de luz fluorescentes.*

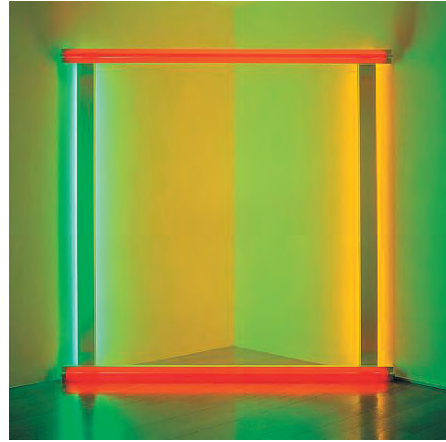
De hecho, la asimilación del trabajo Minimalista dentro del arte y los museos establecidos era un problema para los observadores comprometidos a la política izquierdista. A pesar del involucramiento

político de Andre, Judd, LeWitt y Morris, los artistas Minimalistas iban creciendo en la asociación. Como el Arte Objeto se volvió cómodo, los jóvenes críticos de izquierda y los artistas con la bandera de lo efímero, con “objetividad” post-Minimal y prácticas conceptuales que parecían resistirse a las modificaciones de las cajas elegantes de acero de Judd.

Aunque la integración del Minimalismo parecía un *fait accompli*, la recepción del trabajo durante las décadas de los años 60 y 70 era más complicada. El ejemplo más obvio de la resistencia pública del trabajo Minimal fue la llamada “Bricks Controversy” que desarrolló alrededor de la Tate Gallery comprando la escultura de Andre *Equivalent VIII* (1966) en 1976. Asido por la prensa británica e internacional, la adquisición de este trabajo, consiste en 120 ladrillos idénticos temporalmente colocados en un macizo rectángulo, rápidamente se convirtió en un escándalo. Cuando los críticos debatían por la pila de ladrillos de Judd que se consideraba arte, los tabloides tomaron el enojo del público sobre el aparente uso malgastado de el dinero del contribuyente. Incluso hoy, el Minimalismo representa una concepción popular de un arte elitista inaccesible por el espectador común. Las columnas de trabajos de Robert Ryman y Ellsworth Kelly en episodios de la televisión Estadounidense de noticias 60 Minutes, por los debates de la pseudo estética del reciente juego de Yasmina Reza, en el cual tres hombres luchan sobre un monocromo blanco, anotando la ansiedad del público asustado y teniendo lana tirada encima de sus ojos.

Hacia el final de siglo veinte, muchos artistas asociados al Minimalismo siguieron sus próximos caminos independientemente, las diferencias entre sus prácticas se volvieron más pronunciadas. Algunos permanecieron fieles a sus métodos que ellos idearon durante la

década de los 60; otros expandieron, he incluso revisaron lo concerniente de su trabajo temprano. Internacionalmente renombrado, con recursos financieros inmensamente mejorados a través del apoyo de las fundaciones, museos, galerías y



Dan Flavin. *Untitled (to Bob and Pat Rohm)*, 1969

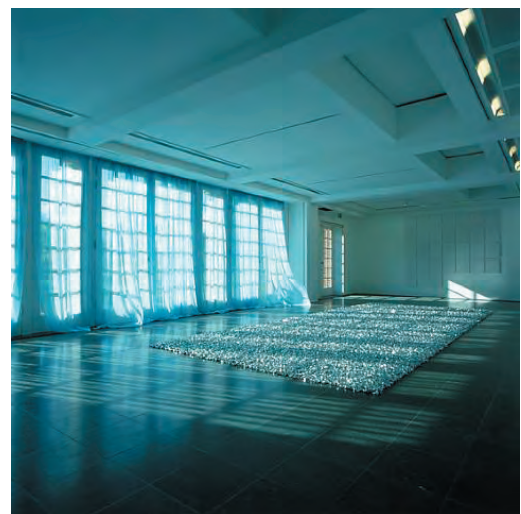
coleccionistas, los mas prominentes Minimalistas ganaron la libertad de trabajar con una expansión de materiales y técnicas, y en una balanza mayor.

Como el minimalismo evolucionó en la década de los 80's, jóvenes artistas mostraron su interés por el trabajo de artistas como Andre, Flavin y Judd. También llamados artistas Neo-Geo / Cute Commodity – Jeff Koons, Haim Steinbach y Peter Halley – infundió los vocabularios del Minimalismo con bajas asociaciones culturales. En el trabajo de Koons y Steinbach, las cajas Minimal eran despojadas de una complejidad formal y reformó un apoyo como despliegue del artículo. Koons colocó una aspiradora en cubos transparentes con luces encendidas, recontextualizando los triviales readymades rebajados de la formas Juddianas y Flavinanas. Similarmente, Steinbach arregló cajas de jabón, lámparas y otros artículos que compras en las tiendas colocados en soportes rectangulares. Koons igualó la geométrica repetida del Minimal Art con los artículos más mundanos. Steinbach expuso el Dadaísmo más

abajo que el Minimalismo, su presentación de la unidad de readymade como arte fino. Puramente abstracto, el trabajo Minimal resistió la cultura del Pop art supuestamente acogido, todavía Koons y Steinbach explícitamente relataron la práctica Minimalista del sistema de la post guerra en la producción y consumo que emergió.

En su ensayo de 1986 "The Crux of Minimalism", Hall Foster también identificó al Minimalismo con el cambio en el Postmodernismo, localizándolo dentro de una genealogía de "nueva" practica vanguardista de la década de los 60 hasta hoy en día. Para Foster, la recuperación de este legado era una tarea urgente durante los años neo conservadores de Reagan y Thatcher, cuando "un desperdicio general durante los años 60 es usado para justificar el regreso de una tradición". Durante los años de la década de los 80 el Minimalismo tuvo un enfoque en esta "basura" una "lámina" para lo se había vuelto un nuevo pluralismo. Pero, según Foster, es el retorno de figuración y gesto en el trabajo de brocha en el arte de los años 80 que realmente regresó. La nueva generación de artistas neo- Expresionistas, revitalizaron el estilo de la pintura figurativa nacional y regional, ignorando las críticas radicales del minimalismo de expresión ilusionista y subjetiva a favor de las viejas formas artísticas. Otros críticos de arte como Benjamin Buchloh, Douglas Crimp y Craig Owens también argumentaron, que esta restauración de formulas tradicionales de pintar alimentó la expansión del arte en las demandas del mercado. En las luces luminosas, de la gran ciudad, de abundante ambiente en los años 80 de Nueva York, los pintores neo-Expresionistas estaban "calientes". Este triunfo de sentimiento desenfrenado y materia subjetiva – ratificado por coleccionistas y museos – sugirieron que la relevancia del Minimalismo había disminuido severamente desde finales de los años 60's.

Los signos de texto de Krauss con el regreso de la crítica social del Minimalismo continuó debatiéndose durante los años 90. Quizás el mas controversial de estos textos era "Minimalism and the Rethoric of Power" de Anna C. Chave (1990). Chave caracteriza el Minimal Art como: la "cara del capital, la cara de la autoridad y la cara del padre". Porque el Minimal Art fue desarrollado por hombres, encarnó la agresividad masculina; "las frías", formas industriales de Judd, Flavin y Andre dominaron al espectador, forzándolo a someterse a un control patriarcal. "Los Minimalistas perpetraron violencia a través de su trabajo violento contra las convenciones del arte y el espectador. Chave alineó las nociones del género y forma dentro de una polaridad binaria, igualando la masculinidad con la forma dura, orden, producción de fabrica y agresión (de aquí la poca feminidad con la formas suaves, desorden, organización y pasividad). Lo que es mas, ella comparó el Minimalismo supuestamente la geometría masculina con la columnata arquitectónica clásica y Nazi, a pesar de que Stella y Judd, a través del arte en serie buscan evitar jerarquías y orden racional. Los contextos específicos históricos y estéticos que generaron esta forma de lenguaje – antiguo Paestum, los años 30 en Berlín y los 60 de Nueva



Felix Gonzales-Torres. Installation view from Serpentine

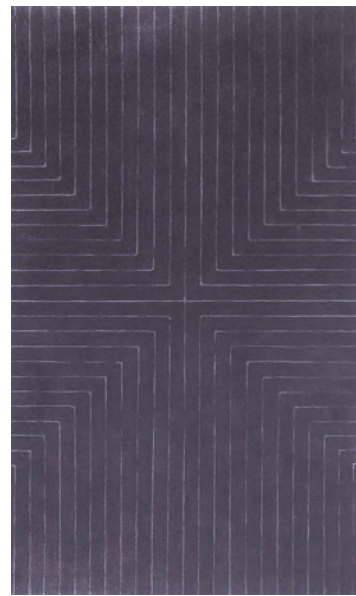
York – fue incluida en una continuidad narrativa de agresión masculina.

La crítica de Chave es cerrada de acuerdo con los inicios de los años 90's, cuando los jóvenes artistas también se volvieron un ojo crítico en las formas geométricas Minimalistas, sintaxis en serie, procedimientos anti-subjetivos y revelaciones del espacio de la galería. En el trabajo de Charles Ray, Felix Gonzales-Torres, Ron Horn, Janine Antoni y otros, los códigos formales del Minimal Art se han vuelto un vehículo de expresión y contenido, en contra de su uso original.

El artista Felix Gonzales-Torres convirtió tales formas del Minimal como los triángulos de las esquinas de Morris, las plataformas en el piso de Andre olas cajas de Judd en pilas de dulces para ser consumidos por el espectador, o una pila de carteles dispersos y tomados de la casa. Los partidarios de Gonzales-Torres presentaron que él había reemplazado el supuesto tinte frío, sin clemencia estética del Minimalismo con una “generosidad e intercambio”. Desafiando la posición anti-simbólica del Minimalismo, los trabajos de Gonzales-Torres son vagamente alusivos; algunos hacen pensar en un total contenido específico. En un marco similar se encuentra *Untitled (21 Days of Bloodwork-Steady Decline)* (1994), una secuencia de dibujos idénticos en papel, siendo un notable revés a la técnica Minimalista.

Los mayores relatos de Minimalismo ciertamente empezaron con las *Black Paintings* de Frank Stella. Exhibidas en “16 Americans” en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, en 1959, anunció el trabajo de Stella un giro importante para el gesto del action painting de la generación anterior. Evitando el trabajo retórico de la brocha de artistas como Willem de Kooning y Franz Kline, que crearon una ilusión de espontaneidad e individualismo, Stella pintó de una manera

metódica, llenando con un modelo regulado con líneas planas. Los modelos de Stella eran bandas hechas de 6 centímetros que imitan barras pintadas en el bastidor; los modelos deducían la forma de un lienzo. Simplemente concebido, las *black paintings* aspiraban a revelar nada más el modo de su propia organización.



Frank Stella. *Die Fahne Hoch II*, 1959, esmalte en lienzo

Cuando Andre observo en “Preface to Stripe Painting (Frank Stella)”, “Stella no está interesado en la expresión y sensibilidad. Él está interesado en las necesidades de pintar”. Para Stella, las rayas pintadas en un lienzo era un acto bastante válido en su propio derecho. Así, Andre comenta, “nada más” en su trabajo.

Stella no rechazó el Expresionismo Abstracto del todo. Mas bien, él y otros minimalistas voltearon su mirada fuera de la pintura de la New York School (de Kooning y Kline), hacia los pintores del campo como Barnett Newman y Mark Rothko. Las *Black Painting* revocaron la balanza mural y el formato simétrico del trabajo como el *Onement I* (1948) de Newman, pero rechazó las grandes alusiones de Newman, quien buscó producir un arte que

trasciende no como objeto sino encaminado a lo religioso y a los temas míticos, Stella hizo una experiencia materialmente concreta: la pintura como la pintura, el lienzo como el lienzo.

El método de Stella también sostuvo cierta relación con los *White Paintings* de Raushchenberg que empezó en 1951, una serie de monocromos: la primera fue de un solo lienzo, el segundo un díptico y continuó con el juego completo concluye con la decimoséptima pintura. Casualmente ejecutados con el mismo color, uno después del siguiente. Pero más que todo Stella fue afectado por el trabajo temprano de Jasper Johns, que trajo este proceso que concierne específicamente a sostener el problema de organización pictórica. Las banderas de Johns (que empezó en 1954) reducen la decisión artística que hace a la reproducción de una imagen como icono con la repetición de estrellas (más generativo para Stella) y las rayas. En sus *Numbers Paintings* (1958-59), una secuencia arreglada y contada por números en una cuadrícula dictando el diseño del trabajo. Andre proclamó que el trabajo de Stella no era simbólico y de hecho la alusión fervorosamente rechazada de la estética Minimal.

Es difícil exagerar el impacto del trabajo temprano de Stella en la generación del Minimalismo. Las superficies del material de Stella, la clarificación de procesos e invención de la forma del lienzo fue una señal de desarrollo. Aunque su trabajo tuvo atención inmediata, Stella no era el único desarrollando un tipo de Minimalismo pintado a finales de los años 50, cuando artistas como Ralph Humphrey y Robert Ryman empezaron a explorar el formato monocromático.

Basado en un color dominante, las pinturas de Humphrey lograron sutiles variaciones de tonos a través de la mezcla de un color secundario, aunque todavía no cancelaba cualquier sugerencia de

ilusión. Algunos críticos encontraron las pinturas de Humphrey “demasiado simples”, Judd sugirió que la escasez en los formatos de Humphrey enfoca la atención del lienzo mismo en el simple acto de percibirlo.



Ralph Humphrey. *Untitled*, 1954, óleo sobre lienzo

Ryman empezó a producir trabajos monocromáticos a finales de los años 50's; como Humphrey, aplicó brochazos individuales de pintura en todos los formatos (su primera pintura reconocida fue, *Untitled (Orange Painting)* (1955-59), tiene varias sombras del mismo color). Pero

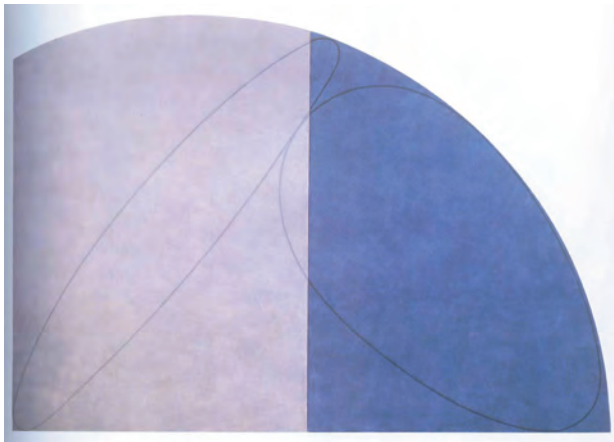


Robert Ryman. *Untitled*, 1962, óleo sobre lino

Ryman pronto agrandó su método, explorando lo esencial del medio a través de otros significados: la inscripción de texto (la fecha o la firma del artista), variación de pinceladas en el mismo trabajo y uso de papel, materiales originales que

enfataron lo menos literal del soporte. Empezó a pintar exclusivamente en blanco y adoptó los formatos en serie, regularizó el proceso de pintar a un grado extraordinario. En lugar de la pintura para expresar un motivo, demostró que la tarea simple de cubrir un lienzo con pinceladas repetidas pudiera ser la materia del trabajo. Ryman creía que la pintura debía definir las marcas abstractas del propio pigmento, del soporte y de la acción propia del pintar, es decir que, en definitiva, era el resultado de la acción, del proceso.

Para Ryman y Mangold, el pigmento era el material básico que debía ser aplicado a soportes



Robert Mangold. *Curved Plane/Figure IV (Double Panel)*, 1995, acrílico y lápiz en lienzo

lejanos a la idea tradicional de pintura: soportes asimétricos que se llenaban de color monocromo. Para Ryman, la cuestión pictórica no es qué pintar sino como pintar.

Donde Stella, Humphrey y Ryman desarrollaron una pintura abstracta no ilusionista (como lo hicieron Jo Baer, Robert Mangold, Brice Marden, Paul Mogensen y David Novros), los objetos Minimalistas fabricados admiraron la presencia material y organización de la nueva pintura precisamente por que parecía deletrear la conclusión del medio. Dan Flavin y Donald Judd percibieron los trabajos de Stella en particular como las últimas pinturas que podrían hacerse: por que

la serie *Black and Aluminum Series* dio ilusión, fue anticuada y hecha a mano, necesariamente apuntaron a la producción de objetos.

Donald Judd empezó una sucesión notable de pinturas en Liquitex, aceite y arena, y la ayuda de materiales para la construcción como el aluminio, masonite y madera en finales de la década de los 60. Colocado en las combinaciones simples – una hoja de contra chapado que puso entre dos cornisas, por ejemplo – estos trabajos hicieron claro su método de construcción. El más grande



Donald Judd. *Untitled*, 1963, óleo en madera y tubo de metal

de estos, *Untitled* (1962), adoptó el tamaño del mural y las formas simétricas exploradas por Newman y Stella. Judd observó en 1965 que:

“Una de las principales cosas erróneas de la pintura es que es un plano rectangular puesto contra la pared... En los trabajos antes de 1946 los límites de el rectángulo son los bordes, el fin de la pintura.”⁵

La pintura de caballete –o “la pintura Europea”, como Judd la llamaba– se estructuró en un equilibrio relacionado en partes, o en una composición jerárquica. En contraste, la pintura reciente más radical se basó en un modelo no-jerárquico de todas las partes o de divisiones geométricas predeterminadas.

⁵ *Minimalism. Donald Judd. P. 22*

Las pinturas goteadas de Jackson Pollock o los grandes lienzos de Newman eran legibles como imágenes completas, “intensas, claras y poderosas”. Donde la pintura Europea dependía del espacio ilusionista, la nueva pintura Americana se unificó, un ser literal.

Después Judd abandonó la pintura totalmente por el “real space” (o espacio real). Tres dimensiones no garantizaban la calidad literal que él buscaba, de hecho a Judd no le gustaba el trabajo de muchos escultores prominentes como David Smith y Anthony Caro, que tuvo como premisa un balance Cubista en partes. Para Judd, la tradición de soldar la escultura que ellos ejemplificaron, finalmente derivó del collage Cubista, por lo que era esencialmente pictórica. Él creyó que era necesario para la escultura asimilar el piso, ricos colores, diseño simple y escala de



Donald Judd. Untitled, 1966, metal y plexiglás color ambar

la nueva pintura. Los objetos mas tempranos de Judd eran de rojo cadmio luminoso (para su impacto visual) y construido por el artista usando materiales industriales, incluyendo Plexiglás, metal galvanizado y contra chapado. Su primera exposición individual, que tuvo en la Green Gallery en Nueva York, en el otoño de 1963, consistió solamente en éstos trabajos rojos, creando una fuerte impresión. Recibió favorables opiniones

de grandes críticos como Michael Freid y Sydney Tillim, y estableció a Judd como representante principal de esta tendencia literalita emergente.

Para Donald Judd, el minimalismo es menos un sistema que una actitud global, una forma de ver el mundo. Él quería prescindir de las composiciones y las compensaciones para evitar el antropomorfismo que a su juicio, conlleva la relación de las partes, Judd era tajante, una cosa detrás de la otra. Sus trabajos eran simétricos debido a que él quería deshacerse de cualquier efecto compositivo y el modo más obvio de conseguirlo era el de la simetría. La idea del tamaño o medida de la obra respecto de la escala humana fue uno de los elementos básicos en la investigación minimalista de Judd. En un primer periodo, Judd crea formas simples y austeras que se aproximan a lo que podríamos denominar tamaño humano, para luego, en una segunda etapa, dar paso a tamaños desproporcionados –diminutos o gigantes- donde su lenguaje anterior adquiría mas detalles y resultaba más embellecido.

El trabajo de Andre, también se interpretó como ejercicio Dadaísta. Su primera exposición, de vigas de poliestireno apiladas, en Tibor de Nagy Gallery, en Nueva York en 1965, llenando completamente el espacio de la galería, sacando



Carl Andre. Spill (Scatter Piece), 1966, plástico, bolsas de tela de distintos tamaños

las comparaciones a la arquitectura. Aunque Lippard reconoció el impacto físico de los trabajos de Andre, sin embargo, ella caracterizó la muestra como una instalación conceptual. La exhibición de Andre en Tibor de Nagy, en este día de extremismo conceptual, es uno de los eventos mas extremos. Lippard sentía que el método de Andre de apilar las unidades sin construir una estructura permanente implicó que la muestra era la demostración de una idea: las vigas de poliestireno reales estaban al lado del punto. Para Andre, los materiales son únicos. Su práctica, aunque se interpretó como arte conceptual, es de hecho herméticamente materialista; los trabajos que él desarrolló en este momento exponen la materia para su propia causa, mientras evitan técnicas estructurales que imponen un concepto ajeno o esquema figurativo (soldando, tallando, etc.). Años después, el propio Andre se distanció “de cualquier Arte Conceptual o cualquier plano con las ideas en el arte”, insistiendo que su trabajo es para su deseo de “tener las cosas en el mundo”.

Así como algunos espectadores percibieron un Conceptualismo subyacente en el trabajo de Andre,



Carl Andre. Lever, 1966.
Well, 1964 (destruido), rehecho en 1970.
Pyramid (square Plan), 1959 (destruido), rehecho en 1970.
madera y ladrillo

había también dudas sobre la demanda literal de Judd. En su ensayo “Donald Judd”, comisionado para el catálogo de una muestra en el Philadelphia Institute for Contemporary Art en 1965, el artista Robert Smithson noto que, “Es imposible decir lo que esta colgando de que o que esta soportando que. Alto es bajo y bajo es alto. Una materialidad misteriosa inherente en la superficie de la estructura básica”. Judd igualó estos materiales industriales – acero, aluminio y plexiglás – con la especificidad material, negando la posibilidad de ilusionismo. Pero Smithson cambió la vista de Judd. Encantado en las reflexiones vistosas de estos materiales, el implica que el abrazo de Judd con la fabrica han resultado en trabajos que minan



Sol LeWitt. Five Modular Structure (Sequential Permutations on the Number Five), 1972, madera pintada

su especificidad: las superficies meticulosamente terminadas de metal y cajas de plexiglás de Judd los hacen difíciles de entender. En su ensayo de 1966, la crítica Rosalind Krauss también noto esta contradicción, mientras discutiendo como su trabajo deriva en el poder de “un aumento de ilusión”, la antitesis del estado de intención de Judd. Cuando los críticos empezaron a mirar la práctica Minimal cuidadosamente durante los años 60’s, ellos discernieron una disparidad entre las demandas de los artistas y la experiencia perceptual del propio trabajo. Al mismo tiempo, entendiendo tempranamente el Minimalismo se

desafiaron como reto en el campo del Minimal Art evolucionando e incorporando las nuevas prácticas.

Para Carl Andre, el planteamiento de su trabajo se basaba ineludiblemente en las experiencias cerebrales, mentales y matemáticas en el proceso de formación de la idea. Sus construcciones tienden a apoderarse y a ocupar un espacio de manera que, cuando la instalación se desmontaba, perdía toda su “utilidad”.

El amigo de Flavin, Sol LeWitt (ambos artistas se encontraron como colaboradores en el Museo



Sol LeWitt. *Complex Form no.8, 1988*,
madera terciada pintada

de Arte Moderno de Nueva York) también trabajó en formatos de relieve en los comienzos de la década de los 60. *Wall Structure, White* (1962) y *Wall Structure, Black* (1962) son, aparentemente construcciones directas de masonite y madera. Perfectamente cuadrado, que aparece densamente pintado con pintura de aceite. En la organización del trabajo de LeWitt; todavía las mirillas atadas al frente confunden este efecto literal, invitando al espectador a mirar dentro de la oscuridad y cubriendo su visión. Otro trabajo temprano de LeWitt revela la fascinación de crecimiento con el método de series, puntualizó con las series de imágenes de locomociones grabadas de humanos y animales en el siglo diecinueve por el

fotógrafo Eadweard Muybridge. Estos esfuerzos provisionales llevarían a una integración mas consciente de la lógica sistemática por LeWitt en su estructura minimalista de finales de la década de los 60 que, basado en los cálculos matemáticos complejos, manifestó el desarrollo progresivo de una forma dada o idea.

Sol LeWitt elaboró un lenguaje a caballo entre la pintura y la escultura donde la textura, el color y la afinidad intuitiva eran sacrificados ante una idea que para él era básica: la secuencia y el intervalo. LeWitt construyó sus obras a partir de formas estándar, tales como los cubos, las líneas y los cuadrados, formas sin un significado propio



Larry Bell. *6x8x4, 1996*,
vidrio

y por ello universalmente conocidas y aceptadas. Por ejemplo, el arte de Larry Bell transformó los efectos visuales de los objetos Minimal en las nuevas formas. Un miembro de un círculo de artistas asociados con la Ferus Gallery, un centro vanguardista activo en Los Angeles, Bell trabajó en lo gestual, una forma de Expresionismo Abstracto durante los años 50's. Un encuentro con el artista Robert Irwin, su profesor en la Chouinard Art Institute (ahora CalArts), alteró su curso. Insatisfecho con sus esfuerzos como un pintor de acción, Bell volvió su atención a la producción de efectos perceptuales. Empezando en 1960, desarrolló una serie de lienzos con formas

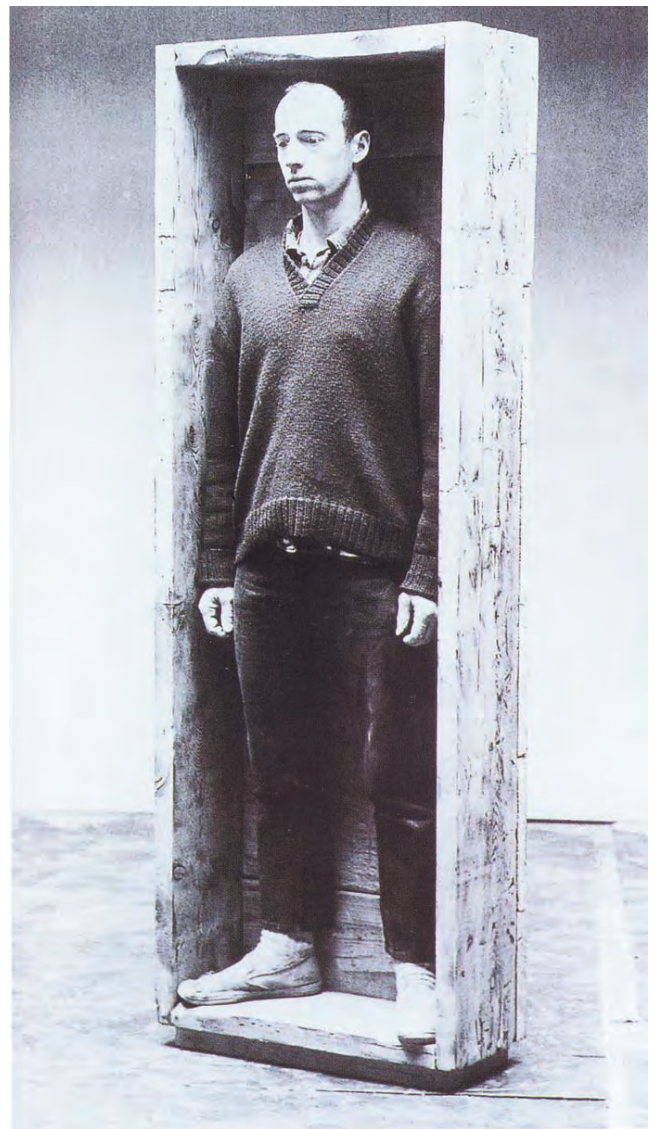
irregulares poligonales y figuras isométricas pintadas simulando y contrario a la forma del soporte, creando falsas perspectivas y enigmas ópticos. En algunos trabajos, insertó paneles de vidrio complicando sus trucos visuales. Entonces Bell empezó a hacer esculturas de vidrio en donde el ilusionismo no fue materia de representación, pero sí un efecto perceptual de los mismos materiales. Sus cubos tempranos de vidrio y cristal, como *Bette and the Giant Jewfish* (1963), fue decorado con figuras geométricas grabadas, tableros y rayas; por la mitad de los años 60, que consisten enteramente en puras hojas de vidrio. Teñido en una cámara de vacío, un mecanismo que amarró químicamente y vaporizó el metal del vidrio. Los cubos de Larry Bell inducen un rango de calidades perceptuales evanescentes.



John McCracken. *Untitled*, 1975, resina de poliéster, fibra de vidrio y madera terciada

McCracken empezó a producir un tipo de Minimal en 1965, después de haber pintado, en 1963-64, una serie de lienzos con trazos fuertes y rasgos simplificados, figuras heráldicas – flechas, cruces – recordando la pintura Suprematista de Casimir Malevich y los trabajos diagramáticos de Robert Indiana. Sus primeras esculturas, una serie de relieves que se exhibieron en la

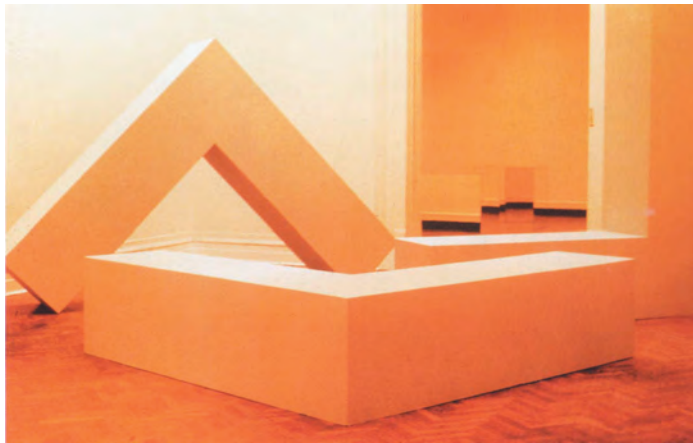
Nicholas Wilder Gallery en 1965 en Los Angeles, donde policromos brillantes y construcciones de hojas en masonite cubierto de capas de laca automotriz. Otros primeros trabajos aluden a antiguas formas arquitectónicas como dinteles, pirámides y columnas derivadas de la antigua arquitectura egipcia. Cada vez más, las formas de McCracken se hicieron más simples, superficies más pulidas. Empezó a usar fibra de vidrio por su acabado consistente, y en 1966 desarrolló su famosa serie sin título de tableros de madera. Las hojas individuales de contra chapado pintados en un solo color, estos trabajos fueron vistos por



Robert Morris. *Untitled (Box for Standing)*, 1961, abeto

muchos como la fase final del asintótico proceso del Minimal Art de simplificación formal: un último “mínimo”. Como *Elements* de Judd y *Nominal Three* de Flavin, estos trabajos pueden estar entre los ejemplos más intrépidos de la “reducción” Minimalista de los años 60’s.

Robert Morris también encaja inquietantemente en el Minimalismo, aunque por razones diferentes. Donde el trabajo Minimal desarrolló una respuesta a la escultura y pintura, los objetos de Morris surgieron de su involucramiento en la actuación. Fue un miembro de la Judson Dance Theater en Greenwich Village junto con él, bailarines

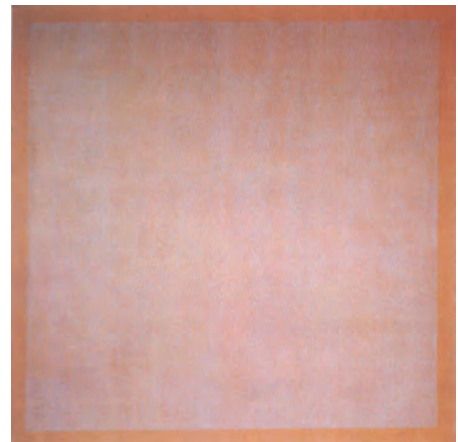


Robert Morris. *Untitled (L-Beams)*, 1965-67, fibra de vidrio

y coreógrafos Trisha Brown, Lucinda Childs, Simone Forti e Ivonne Rainer, Morris inicialmente construyó piezas de madera terciada como plataformas. *Column* (1961), un trabajo exhibido en su primera exposición en la Green Gallery (1963), que fue originalmente para ser contenido por un cuerpo. *Box with the Sound of its own Making* (1961), un cubo de madera que contiene una grabación de un martillo golpeando, forzando al espectador a re-experimentar la construcción del trabajo por el artista. Morris describió muchos trabajos como *Column* y *Box with the Sound of its own Making* como “Formas Blancas”, esculturas “esencialmente vacías” con nada que decir. Como en *White Paintings* de Robert Rauschenberg o

Numbers de Jasper Johns, *Box with the Sound its own Making* sugiere la estética de la composición de John Cage, donde la actuación es vacía de sentimientos y alusiones. Para Morris, el trabajo Minimal empezó como un pretexto para un encuentro corporal; es algo para usar más que algo que mirar.

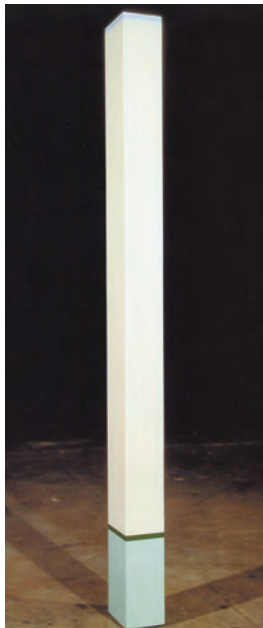
Para Robert Morris, la utilización de materiales industriales como el aluminio, la fibra de vidrio, el acero o la proyección de luces, le facilitaba la formación de módulos estructurales que podían ser cambiados a diario y que por tanto, daban una idea clara de la ocupación de un espacio en un tiempo determinado, como en el caso de su exposición en 1967, en Leo Castelli Gallery, donde cada día la muestra era transformada.



Agnes Martin. *Graystone II*, 1961, óleo y hoja de oro en lienzo

El estilo minimalista de Agnes Martín, que pintaba durante 1960-62. Elaboraba en grafito, acuarela, gouache y acrílico, estos delicados e idiosincrásicos lienzos son la antítesis de las composiciones de Stella. En muchos trabajos, el rastro de las líneas desiguales trazadas en el algodón; el latón clavado en *Untitled* (1962) sigue una matriz de reja, todavía en su línea fuera de los lineamientos con mano alzada y completa oposición al método literal. (En los relieves de Judd en el mismo año, los remaches se alinean con una precisión

exigente) En lugar de revelar la organización de su trabajo como el material y evidencias, todos los modelos terminados trascienden en un orden mundial. Aunque su visión de absoluta armonía no es tan lejana de los temas trágicos de Rothko o de terror sublime de Newman, Martin también sostiene las rápidas creencias del Expresionismo Abstracto que la abstracción debe apuntar más allá de los hechos materiales, y en esto contrasta con el literalismo Minimalista como Andre, Morris y Judd.



Anne Truitt. *Breeze*, 1980, madera pintada

Donde Martin propone una noción de abstracción como un idioma universal, Truitt concibe que una escultura geométrica deben tener un arraigo en la memoria personal. Sus trabajos más tempranos incluyen *First* (1961), que remarca su cercanía de su ciudad natal en Easton, Maryland, y *Southern Elegy* (1962) que expresó perfiles de las lápidas locales. Aunque Minimal en apariencia, Truitt sostiene la práctica de una posición dentro del campo del Arte Minimal. Donde mucho del Minimal Art, da color y forma literal congruente, la escultura de Truitt retiene una medida de arbitrariedad: en muchos trabajos, los planos de color crean formas

adyacentes. Mas aun, su trabajo es pintado a mano, no es hecho en fábricas. El volumen alusivo y el acercamiento intuitivo de Truitt se



Eva Hesse. *Accession II*, 1967, acero galvanizado y tubo de goma

opusieron al literalismo impulsado por el Minimal Art. Judd, evaluó su primera muestra individual en 1963, no se encantó por sus alusiones de lápidas y su uso instintivo de color, pero su opinión no fue compartida por todos en ese momento. La exhibición de Truitt en la Andre Emmerich Gallery de Nueva York ganó el apoyo de los reconocidos críticos Clement Greenberg y William Rubin (curador del Museo de Arte Moderno) y el distinguido escultor de Expresionismo Abstracto David Smith.

A partir de mediados de 1975, las ideas del arte minimalista se extenderían hacia otros movimientos e influirían en otros artistas más jóvenes que, si bien no pueden calificarse como minimalistas, si puede decirse que tienen grabadas las huellas de parte de algunas de sus ideas.

El papel de la crítica y de los escritos de los propios artistas fue fundamental para la promoción de sus obras y para la extensión de un arte en el que el componente intelectual y racional primaba sobre aspectos sentimentales e intuitivos. Estos artistas se autodefinían como “fabricantes de objetos”, negando de antemano la artisticidad

de sus resultados y reafirmando un tipo de trabajo mas interesado en problemas lingüísticos, matemáticos, científicos, filosóficos y psicológicos, que en la propia definición de arte tradicional.

Los precedentes inmediatos del arte Minimal fueron, sin lugar a dudas, todos aquellos artistas que habían heredado los postulados de la tradición abstracta geométrica y las ideas del arte impersonal y universal de Malevich y Mondrian. Así pues, Barnett Newman, Frank Stella, Kenneth Noland y Ellsworth Kelly (artistas que, en muchas ocasiones, son considerados como la primera generación minimalista) habían ya desechado toda imposición naturalista, subjetivista y expresionista para subrayar la idea de que “menos es mas”, principio que, tanto en materiales, forma, color y proceso constructivo, serían el principio argumental de los artistas de esta generación.



Dan Flavin. icon V (Coran's Broadway Flesh), 1962, oleo en madera y focos incandescentes

2.1.1 Dan Flavin

Para el desarrollo y práctica de este proyecto, la obra del artista minimalista Dan Flavin fue determinante pues como se verá mas adelante interviene en el proyecto. Flavin es considerado uno de los artistas fundadores del arte minimalista

norteamericano, si bien no compartió esta clasificación a lo largo de su vida. Es uno de los primeros artistas en plantear en sus obras un juego, o concierto -como él lo llama- entre el espacio que las aloja y el punto o línea de luz. Este juego consiste en la interrelación entre espacio, luz natural, luz eléctrica y los cambios



Dan Flavin. the nominal three (to William of Ockham), 1964-69, tubos fluorescentes de luz blanca

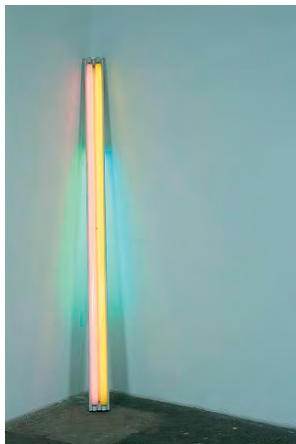
que se producen en “la mirada”. Cada uno de estos participantes modifica activamente la obra en el tiempo.

Sus antecedentes más cercanos lo acercan a Tatlin y a Malevich, de donde toma el uso de las esquinas y rincones para alojar sus obras, y sus planteos constructivistas. Desde este lugar de la arquitectura y en contra de la artesanía del artista -ya que utiliza materiales industriales y son realizadas por técnicos-, modifica el entorno conociendo las posibilidades retinianas de la visión. Es así que cada obra presenta una nueva realidad del espacio y de las paredes que “pinta con luz”.

Daniel Flavin nació en Jamaica, Nueva York, el primero de abril de 1933. Estudió para el sacerdocio por un tiempo. Durante el servicio militar en 1954-55, Flavin estudió arte a través de una Extensión del Programa de la Universidad de Maryland en Corea.

Regresó a Nueva York en 1956, asistió brevemente a la Escuela de las Bellas Artes con Hans Hofmann y estudió Historia del Arte en la Nueva Escuela para la Investigación Social.

En 1959, tomó clases de dibujo y pintura en la Universidad de Columbia; ese año, empezó a realizar ensamblajes y collages con la pintura. Mas tarde Flavin pintó reflejando la influencia del Expresionismo Abstracto. Su primera exposición individual de construcciones y acuarelas fue hecha en la Galería Judson, en Nueva York en 1961.



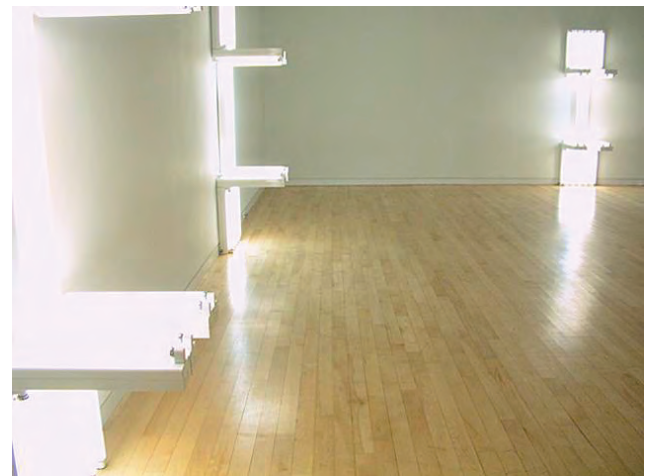
Dan Flavin. *Untitled (to the real Dan Hill)*, 1978, tubos fluorescentes de colores

En el verano de 1961, mientras trabajaba como guardia en el Museo Americano de Historia Natural en Nueva York, Flavin empezó a hacer bocetos para esculturas en las cuales luces eléctricas fueron incorporadas. Mas tarde en ese año, hizo su primera escultura de luz; a esta la llamó "icons".

En 1963, empezó a trabajar con tubos de colores fluorescentes. Su escultura fue mostrada en una exhibición individual, *Some lights*, en la Galería Kaymar en Nueva York en 1964.

En 1967, Flavin fue invitado como instructor de diseño en la Universidad de el Norte de Carolina en Greensboro. En 1968, tenía desarrollada su

escultura dentro de un cuarto ambientado con luz; ese año, contornó una galería entera con luz ultravioleta en Documenta en Kassel. Una retrospectiva de el trabajo de Flavin fue organizada por la Galería Nacional de Canadá en Ottawa en 1969; la exhibición viajó al Museo Judío de Nueva York en 1970. Entre las numerosas exhibiciones individuales de Flavin están la de Colonia en 1974 y la de Basel en 1975. Ha realizado muchas encargos incluida la iluminación de varios pasajes en la Gran Estación Central de Nueva York en 1976.

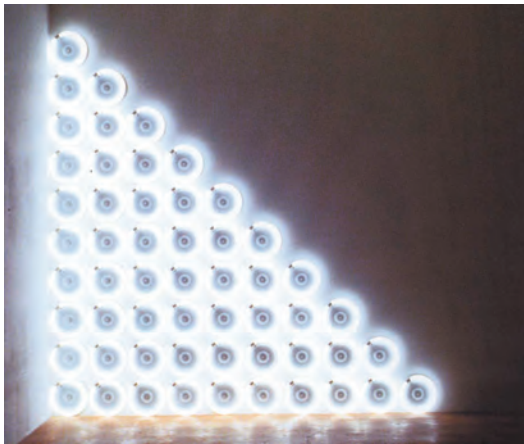


Dan Flavin. *Tubos fluorescentes de luz blanca*

Asimismo para Dan Flavin, la obra nunca se producía en el estudio, sino que sus montajes lumínicos –objetos basados en la relación jerárquica de la luz eléctrica sobre, bajo o frente a una estructura cuadrada- estaban plenamente desarrollados solo en las salas de exposiciones. Dan Flavin inicialmente trabajó en una línea de Expresionismo Abstracto, produciendo dibujos que rebosan con el sentimiento. En su testamento personal, "...in daylight or cool white" (1964), Flavin describe la vista de una tarjeta postal de "diez años pintando por Robert Motherwell que notablemente parece mi última semana de trabajo". En 1961 abandonó este trágico modo de trabajo Motherwelliano, y empezó a producir estas pinturas de ayuda con objetos encontrados incorporados

incluyendo latas aplastadas. Ejecutando con pintura espesa aplicada al masonite, *Apollinaire Wounded* (1959-60) y otro trabajo similar con tensión en el apoyo físico de las pinturas.

Es quizás no coincidente que Flavin empezara a usar assemblage, o combinar formatos – desarrollados por Robert Rauschenberg, Jasper Johns, Jim Dine y otros artistas – en esos momentos, mientras trabajaba como guardia en el Museo de Arte Moderno. En 1961 el Museo exhibió “The Art of Assemblage”, curada por William Seitz, destacando estos artistas. Una mezcla de pintura y relieve, la combinación



Dan Flavin. *untitled (to a man, George McGorven)*, 1972, luces fluorescentes

introdujo objetos encontrados dentro de algo pictórico o formato escultural, como en la pieza de Rauschenberg *Odalisque* (1955-58) en la que incorporó un gallo y una bombilla de luz. La serie de “iconos” de Flavin (1962) también incluyen luces fluorescentes e incandescentes y fue el primero de sus trabajos que usan lo que se volvió su material específico. En *icon V (Coran’s Broadway Flesh)* (1962), el más largo y mejor realizado por el grupo, las bombillas de la vela incandescente rodean una hoja cuadrada de masonite rosa, creando un brillo que ambas resaltan el trabajo como un objeto y alzamientos fuera de la pared. El trabajo inmodificable de tubos fluorescentes

que empezó producir en 1963, como *the diagonal of May 25, 1963* (to Robert Rosenblum), exploró esta tensión de los materiales y la desmontó. Exhibido en cacerolas de apoyo con cordones eléctricos expuestos, las lámparas de Flavin son objetos claramente industriales, todavía la luz que proyectan causa los adornos para disolver en una piscina de intenso color.

Ahora firmemente establecido como un léxico esencial del arte del siglo veinte, el Minimalismo toma un nuevo significado con subsiguientes generaciones de escultores, pintores, artistas de la instalación y actores continúan mina de formas. De interés obligatorio de artistas y críticos sobre cuatro décadas, el Minimalismo continúa generando nuevas controversias y usos; su relevancia es improbable de disminuir.

Dan Flavin falleció en Riverhead, Nueva York en 1996.

2.2 Comunicación.

Aquí solo explico un poco la palabra comunicación por que es necesario entender que significa antes de usarla, para continuar con el siguiente punto, que es el más importante de la investigación, la propaganda y conocer si nos servirá a lo largo del proyecto.

Los filósofos y sociólogos se sirven actualmente de este término para designar el carácter específico de las relaciones humanas en cuanto son, o pueden ser, relaciones de participación recíproca o de comprensión. Por lo tanto, el término viene a resultar sinónimo de “coexistencia” o de “vida con los otros” e indica el conjunto de modos específicos que puede adoptar la coexistencia humana, con tal que se trate de modos “humanos”, o sea de modos

en los que quede a salvo una cierta posibilidad de participación o de comprensión.

La gente se comunica de la mañana a la noche.

En la sociedad moderna, todo tipo de gente diferente se comunica de diferentes maneras, como lo hace la gente de distintas sociedades en todo el mundo. Se comunican a través de un lenguaje y de otros códigos de interacción humana.

La palabra comunicación se puede definir como lo que mantiene unido a cualquier organismo. Entendemos como organismo a dos amigos que conversan, o un periódico y su público lector, o bien un país y su sistema postal o telefónico.

Los hombres crean una comunidad por que se comunican, esto es, por que pueden participar recíprocamente de sus modos de ser, que de tal manera adquieren nuevos e imprevisibles significados. Esta participación dice que una participación de comunicación no es un simple contacto físico o un choque de fuerzas.

2.2.1 Propaganda.

Para la realización de los carteles del MUCA Roma, se utiliza la palabra propaganda, ya que su significado es más directo y no requiere de objetos diferentes a lo que se quiere decir. La propaganda es pura y no existe mala intención.

La palabra propaganda cuenta con una mala interpretación al denominarla como una estrategia manipuladora de persuasión, intimidación y engaño. El término deriva del verbo latino “*propagare*”, que quiere decir propagar, generar o producir.

Las connotaciones negativas y emotivas de la palabra propaganda son nuevas relativamente, debido a que están íntimamente ligadas a las

luchas ideológicas del siglo XX.

El empleo original del término para describir la propagación de creencias valores y practicas se remonta al siglo XVII, cuando el Papa Gregorio XV



Las mujeres británicas acuden a las fábricas, 1939-1945. Cartel. Imperial War Museum, Londres

promulgó en 1962 la *Congregatio de Propaganda Fide*, esto con el fin de contrarrestar los ideales rivales de la reforma protestante. En los siglos XVIII y XIX, esta palabra se empleaba en toda Europa con las respectivas lenguas de los países que la conforman como un concepto mas o menos neutro que se refería ampliamente a la difusión de ideas políticas y también al evangelismo religioso y a los anuncios comerciales.

La neutralidad de la palabra “propaganda” se perdió en la primera guerra mundial, cuando las tácticas de infantería se volvieron obsoletas con la nueva y avanzada técnica militar que surgía, morían los soldados en cantidades que los métodos de reclutamiento tradicionales eran obsoletos y se reunía un número suficiente o parecido a los perdidos en combate. Por esta razón, los gobiernos que en esos momentos estaban en guerra necesitaban la opinión pública como un tema de importancia nacional, a través del desarrollo de los medios de comunicación

en masas como lo eran en aquellos tiempos la prensa barata, los carteles y el cine, con esto las personas adquirirían conciencia de los acontecimientos y los mensajes dirigidos que les disponían las instituciones del Estado. En tiempos de guerra, las relaciones de la palabra propaganda con la censura y la manipulación informativa se combinaba contra la creciente aplicación de la guerra psicológica organizada contra la moral del



¡Silencio, no es muda!; la charla imprudente cuesta vidas, años cuarenta. Cartel. Imperial War Museum, Londres

enemigo. Después de la primera guerra mundial, la propaganda gubernamental continuó en los países democráticos, aunque las agencias oficiales preferían ahora referirse a ello con eufemismos del tipo como “servicio de información” o “educación pública”. Esto con el afán de evitar la palabra motivado por el nuevo sentir de su incompatibilidad con los ideales de la democracia, supuso que la “propaganda” se fuera asociando cada vez más con los Estados unipartidistas, como la Unión Soviética de 1917 o la Alemania nazi de 1933, que la utilizaron abiertamente con su terminología oficial. También en las democracias occidentales, “propaganda” se vinculaba al “totalitarismo”, término polémico que hasta 1945 se empleó para definir a las dictaduras fascistas, continuando con la Guerra Fría, a la Unión Soviética y los demás

Estados comunistas. Además, está claro que hay individuos que realizaron propaganda a favor de los gobiernos más represivos de un modo voluntario y no oficial.

Se ha explorado la comunicación de actitudes ideológicas dominantes en el entorno atiborrado de imágenes del consumismo capitalista mediante el análisis del cine hollywoodiense, las noticias televisivas, los anuncios y otros aspectos de los medios de comunicación. Tal vez estos sean demasiados amplios para ser descritos como propaganda. Para entender los significados que la imagen propagandística tiene para su público, la



Hermann Witte. Construyamos albergues y hogares, 1938-1939. Cartel. Imperial War Museum, Londres

tenemos que ver en nuestro contexto, como diseño y su forma de comunicación, es decir, actividades y en la experiencia vivida por nuestros receptores. Podemos entender que cada individuo puede ver una imagen de un modo diferente, y que a veces el lenguaje captado por el espectador nada tiene que ver con el pretendido por el propagandista.

Esto es como lo que sucede en el expresionismo abstracto, la propaganda en el arte no siempre es inherente a la imagen misma, y puede no derivarse de las intenciones del artista. El arte puede convertirse en propaganda a través de su función y emplazamiento, su entorno (espacios públicos

y privados) y su relación con un entramado de objetos y acciones de otro tipo. Los medios para hacer una afirmación ideológica son casi ilimitados: arquitectura, teatro, música, deportes, indumentaria y cortes de pelo pueden comunicar una visión política, al igual que los espectáculos de violencia, como la quema de libros, el asesinato, el suicidio o el terrorismo.

La historia de la propaganda moderna está, por lo tanto, íntimamente ligada al desarrollo de la cultura de masas, a la vez que connota una idea antigua y autoritaria de “las masas”, implica la producción en masa de imágenes y mensajes mediante técnicas industriales.

Por tales razones, la propaganda ha adquirido mala fama, pero no la creó el término en si, sino al contrario, el hombre simplemente la ocupaba con fines políticos y religiosos, dejando a un lado los fines comerciales, por las razones ya mencionadas de que eran tiempos de guerra y difíciles para todos los países, por lo tanto, la utilización del término se fue adoptando mas y mas sin culpa del mismo, tan es así que se pudo haber determinado de otra forma como publicidad, esto es solo una cuestión de enfoques y de el hecho de escoger



James Montgomery Flagg. Te quiero para el ejército de los Estados Unidos, 1917. Cartel. Imperial War Museum, Londres

una palabra para denominarlo.

Aun así, estamos concientes de que el término propaganda no solo se emplea con fines políticos o religiosos.

La ensayista Catherine Fullerton Geruuld observó y comentó una vez que:



Pál Suján. Exposición nacional para auxilio de guerra, 1917. Cartel. Imperial War Museum, Londres

“propaganda es una buena palabra que ha tenido mala suerte”⁶

Como ya se decía anteriormente, el término deriva del verbo latino “propagare”, y quiere decir propagar, generar o producir.

Algunos autores, comenzaron a usar el término para detonar cualquier forma de promoción de una causa, ya se tratara de una causa política, educativa, religiosa, comercial. La propaganda puede ser abierta y su propósito confesado, o puede ocultar sus intenciones.

Se encuentra siempre situada en un marco socio-cultural, sin el cual no pueden comprenderse, ni sus rasgos psicológicos ni sus rasgos culturales.

Puede ser empleada por un grupo de interés especial en oposición a otro grupo, o bien en la relación con un público político o consumidor más

⁶ La opinión pública y la propaganda. Catherine Fullerton Geruuld. p. 195

amplio. En términos estrictos, no puede hablarse de propaganda cuando el proceso no forma parte de un esquema de adoctrinamiento.

Psicología de la propaganda.

La sugestión es el elemento psicológico esencial de la propaganda. Los propagandistas emplean una variedad de técnicas especiales de argumentación. Los factores básicos en cualquier análisis de propaganda son:

- 1) El propósito, relacionado siempre con el auditorio al que va dirigida la propaganda.
- 2) El material o contenido simbólico.
- 3) El método especial de sugestión y demás técnicas psicológicas empleadas.
- 4) La recepción de la propaganda y sus efectos en la modificación de las ideas, actitudes, valores y especialmente acciones.

La propaganda consiste en primer lugar, en la modificación o reelaboración de mitos, leyendas, valores, ideas y otros materiales simbólicos. Para lograr este resultado es preciso tener en cuenta el aprendizaje temprano y las motivaciones básicas de los individuos a los cuales va dirigida la propaganda. Uno de los primeros pasos consiste en despertar el deseo de seguridad económica, seguridad personal y de grupo, prestigio y dominación, satisfacción en el amor y bienestar de los miembros de la familia y amigos íntimos. A veces puede despertarse también el deseo de nuevas experiencias y aventuras. No todo el propósito de propaganda, por supuesto, incluye todas estas incitaciones. Pero las argumentaciones más efectivas son aquellos que tocan una o más de estas motivaciones fundamentales.

Hacer publicidad es dar estado público a alguna cosa. Hacer propaganda es extender y difundir la publicidad con sentido e intención definidos,

elogiar sus meritos, preconizar su superioridad o necesidad.

Todas las formas y fines de la propaganda:

Individual, gremial, social, religiosa, política,



Gino Boccasile. 1941-1945. Cartel italiano antiamericano

comercial, educacional, industrial, financiera, institucional, nacional, internacional. Utilizada por hombres, tribus, sectas, escuelas, partidos, sociedades, compañías, regiones, países y regímenes, para conquistar creyentes, admiradores, adeptos, afiliados, consumidores, usuarios, inversores, accionistas.

La propaganda es un acto de conquista.

La publicidad es fundamentalmente un medio de comunicación, distribución e información y, por lo tanto, una comodidad que tiene su razón de ser en la sociedad humana.

Pero además, la propaganda instruye, educa, estimula el deseo de poseer cosas mejores, es acicate del afán de progreso. Contribuye a elevar el éxito y disfrutar cada día de mayores comodidades. En la lucha de competencia, sacude la apatía, obligando no solo a mantener la calidad

de las mercaderías producidas y anunciadas, sino a mejorarlas y perfeccionarles constantemente.
Definiciones de propaganda.

George Burton Hotchkiss:

“La publicidad, tal como hoy se la entiende, es el conjunto de toda suerte de mensajes al público, difundidos con propósitos comerciales, pagados y firmados por quienes esperan sacar provecho de ellos”⁷

Mark O’dea:

“La propaganda es una forma de comunicación por el autor”⁸

Antonio R. Mesa:

“Mi concepto de propaganda es que todo movimiento de cualquier naturaleza, tendiente a dar algo, notoriedad o realce; sea ese algo, persona, producto, idea, servicio o necesidad. Propaganda es para mi, todo esfuerzo, intencional o involuntario, racional o instintivo, que tienda a que determinada cosa ocupe momentáneamente el campo focal de la atención ajena y grabe allí su trazo o su recuerdo. Propaganda es todo lo que conduzca a par conocimiento, luz, brillo; es decir, toda acción contra el desconocimiento, la distracción o el olvido. Propaganda es, resumiendo, la lucha contra la indiferencia”⁹

La verdad es la gran arma en la propaganda, el instrumento de la buena fe profesional. No se puede edificar ningún prestigio duradero, sobre el engaño repetido. Si para ese progreso se tiene que depender del favor popular, seamos lo suficientemente sagaces para comprender que ninguna habilidad puede sustituir a la lealtad en el trato, a la verdad en el trueque y a la confianza

⁷ La propaganda y sus secretos. George Burton Hotchkiss. p. 67

⁸ La propaganda y sus secretos. Mark O’dea. p. 67

en la relación. Por eso en los avisos debe decirse la verdad, dorada, apropiada, dramatizada, pero que no deje de ser verdad.

Los elementos que constituyen la propaganda son tan múltiples y variados que muchas de ellas son utilizadas, sin notarlos, por numerosos comerciantes e industriales que proclaman a todos los vientos que no hacen publicidad. La publicidad se clasifica en propaganda directa o indirecta.

La directa se llama también dirigida o personal. Todas las manifestaciones publicitarias que establecen un contacto directo e individual entre



Las mujeres de Gran Bretaña dicen: ¡Ve!, 1914-1919.
Cartel. Imperial War Museum, Londres

la firma anunciadora y los candidatos potenciales cuyos nombres y direcciones son conocidos anticipadamente por medio de listas o guías de profesiones, actividades, sociedades, clubes, etc.

La indirecta es toda la publicidad impersonal que se dirige a las multitudes o masas de público, sin conocerse nombres, posiciones, profesiones o direcciones de los candidatos sobre los cuales se quiere ejercer influencia. Esta se utiliza para los grandes medios: prensa, radio, televisión, la vía pública. La propaganda indirecta incluye publicidad gráfica -diarios, revistas, periódicos- publicidad en vía pública, radiotelefonía y televisión.

⁹ La propaganda y sus secretos. Antonio R. Mesa. p. 69

Otra parte importante tanto en la propaganda como en la publicidad, es la psicología. Si relacionamos la propaganda impresa, la propaganda que hiere



El soldado Joe Louis dice: Hagamos lo que nos corresponde y vencemos, por que estamos del lado de Dios, 1941-1945. Cartel. Estados Unidos, National Archives

el ojo, con la psicología, encontraremos los puntos de una neta superioridad. Cuando una persona lee, esta en pleno ejercicio de su voluntad: quiere enterarse. La propaganda gráfica es la única que puede almacenarse y volverse a ver cuantas veces interese. La única cuyo movimiento o velocidad están graduados por la rapidez mental de cada persona, por lo que no tiene, desperdicio o pérdida.

Los diarios, revistas, libros, folletos, carteles, afiches y volantes continúan hasta ahora, siendo los vehículos portadores de los elementos de persuasión y de insinuación por excelencia. No solo por que lo que se han perfeccionado, sino también por razones biológicas y físicas.

El sentido de la vista es el más evolucionado de

todos los sentidos humanos. Su poder selectivo es único y su ejercicio, en el que casi siempre interviene la voluntad, retiene y graba más profundamente en la memoria que todos los demás fenómenos sensoriales.

La propaganda actúa de mente en mente. Es un medio de comunicación, información y convicción esencialmente mental. Importa, por lo tanto, conocer la actitud o posición en que se encuentra quienes deben recibir su influencia. Hay que estudiar como se puede atraer a los candidatos potenciales a quienes se dirige el mensaje publicitario. Se impone conocer el estado de receptividad del lector u oyente para determinar como se conquista su interés y se influye en sus determinaciones. Deben analizarse instintos y preferencias, tendencias y motivos, problemas y necesidades para dirigir con acierto aunque un tanto complicado por los muchos detalles a considerar, pero no es realmente difícil.

2.2.2 Cartel.

Un diseño siempre objetivo y directo será atractivo, pero uno tosco y amateur conseguirá cierta aceptación del público. Estos dos elementos son importantes y cotidianos en el lenguaje popular



Jules Chéret. Carnaval 1894: Théâtre de l'Opéra, 1893

aplicado al diseño de carteles. El predominio de la sencillez en el cartel pasa a formar parte de lo que la mayoría considera como una técnica apropiada.

El cartel es el medio de transmisión de mensajes gráficos; cualesquiera sean sus pretensiones, debe ante todo hablar al pueblo. Como propaganda y medio de comunicación, el cartel es uno de los más importantes.

Los carteles, con su función señalada de publicidad y propaganda, serían una forma secundaria de arte. Los carteles han mantenido una estrecha relación con la pintura en sus primeros cien años de existencia. El cartel surge por primera vez en 1870.



Jules Chéret. *La Pantomime*, 1891

En 1866, Jules Chéret empezó a producir en París carteles litográficos en color con su propia prensa. Pero la verdadera aportación a la historia del cartel, Chéret la hizo cuando en Inglaterra utilizó maquinaria, debido a que dibujaba directamente sus diseños en la piedra litográfica.

Los anuncios públicos tienen una larga historia cuyos orígenes se remontan a la antigüedad. Pero mejor empezamos con un ejemplo más reciente

que data del año de 1477, que es el primer anuncio impreso aparecido en Inglaterra, obra de William Claxton. Ya en 1915 encontramos una pintura anunciando sombrillas plegables, y en 1800 aparece *Bonne Bierre de Mars*, representando parejas de jóvenes que beben en una posada; ambos casos en Francia. Pero no es hasta 1869 cuando empiezan a aparecer los carteles de Chéret, para encontrar un pequeño anuncio de este tipo en el que apunta ya el diseño nuevo y sobrio que será después la característica esencial del cartel.

La influencia de Chéret creció entre los artistas jóvenes comprendiendo que el cartel, por su propia naturaleza, iba a crear una especie de taquigrafía



Henri Toulouse-Lautrec. *Reine de Joie*, 1892

visual que permitiría expresar ideas de una forma sencilla y directa. Sus carteles fueron pasos en esa dirección, ya que expresan con fidelidad el espíritu de la época llamada “fin de siècle”, pero elevándola a un mundo de ilusiones mediante un estilo casi alegórico; son un comentario decorativo de la vida que se desarrollaba en las calles donde aparecieron los carteles.

Sin duda el más conocido de estos jóvenes fue Henri Toulouse-Lautrec (1864-1901), que acentuó el estilo de Chéret pero lo utilizó para recrear la

vida interior pero de los habitantes de esas calles. Mientras discípulos de Cheret como Georges Meunier o Lucien Lefèvre, representaban los cabarets de Montmartre o escenas domésticas a la manera de Cheret, la aportación de Lautrec para con el cartel fue mucho más allá. Dramatizó su propia experiencia personal y utilizó el cartel como medio para expresarla. El elemento caricaturesco, irónico y satírico, las formas sencillas y lisas,



John Gilroy. Para fuerza, Guinness, 1934

la línea decorativa eran artificios que Lautrec podía emplear en un cartel. Sus carteles tienen un carácter de bosquejo que es mucho menos patente en los cuadros y dibujos que realizó sobre los mismos temas. El estilo de Lautrec se debe mucho al estilo de Cheret, a quien llamaba, "le maitre". Este relaciona el cartel con el arte del pasado al tiempo que lo establece como forma de expresión; por su parte Lautrec relaciona el cartel con la evolución futura de la pintura al tiempo que consolida esa forma de expresión.

Se habla tanto de Cheret, mucho más que de Lautrec, debido a que Cheret diseñó el cartel anunciador de la inauguración del Moulin Rouge en 1889. Lautrec recibió el encargo de realizar uno para el mismo establecimiento en 1891 con objeto de presentar a su nueva estrella, la Gouloue. Esto debido al obvio cambio de estilo. Lautrec elimina

los elementos tradicionales de la obra de Cheret exagerando ciertos aspectos expresivos, latentes ya en ella. Alejan al cartel de las ilustraciones de libros y de la pintura tradicional de caballete. He de ahí la gran importancia de estos dos artistas en la historia del cartel.

Después, dos factores importantes surgen para la historia del cartel: el diseño formal moderno y el modernismo decorativo. El primero está relacionado con el concepto de función, que ocupó el lugar del término "ornamento", utilizado para describir el diseño decimonónico. Esto implica un diseño con visión de futuro que enlaza arte con industria en la era de la tecnología. El segundo es que el modernismo decorativo prosperó en una época de abundancia, representaba fundamentalmente un trabajo individual y, en lo que a los carteles se refiere, estuvo normalmente relacionado con la pintura.

El modernismo formal alcanzaría su síntesis en el modernismo decorativo de la Bauhaus y cabe distinguir en el dos periodos: el primero abarca desde las postrimerías del Art Nouveau, hacia 1900, hasta el auge de la influencia del Bauhaus en los primeros treinta, y el segundo coincide con la primera etapa decorativa de la sociedad de consumo que se inicia tras la Segunda Guerra Mundial. Algunos elementos del diseño formal aparecen como decoración, y esto, fue considerado un compromiso entre unos principios más rígidos del diseño y la moda decorativa que surgió como resultado de la aparición de nuevas formas. El ejemplo más claro en este sentido es la transformación de las posibilidades formales del diseño cubista en una decoración casi neoclásica, transformación patente no solo en los diseñadores de carteles, sino en el propio Picasso. El carácter de los dos factores mencionados, que iban a forjar las nuevas formas tanto de los carteles como de la pintura, se puso de manifiesto en los años

inmediatamente posteriores a 1900.

Aunque los movimientos artísticos modernos (como son el Art Nouveau, Simbolismo, Expresionismo, Realismo, Surrealismo, etc.) habían contribuido en los cambios experimentados por el diseño de carteles, al mismo tiempo se producía otro fenómeno que afectará al papel de los carteles en la publicidad en general y además también a su estilo. Durante el cambio de siglo, el grafista profesional encontró un intercambio entre las bellas artes y las artes aplicadas con las primeras corrientes del siglo XIX.

La relación entre el diseñador y la industria tiene un temprano antecedente con un encargo que la firma Tropon hizo a Van de Velde. Asimismo en Inglaterra, Frank Pick se encargó de elaborar un conjunto de elementos de diseño para el London Underground Railways. Edward Johnston diseñó para la misma organización una tipografía (“typeface”) en 1916. Aun se utiliza y es interesante compararlo con el tipo similar, aunque obtenido independientemente, que utilizó el Bauhaus.

Por esto, la forma de un cartel, cuando procede no solo de un diseñador industrial sino de alguien que está jugando un papel en la política general respecto al diseño, irremediamente es distinta de la de un cartel diseñado por un artista independiente. Los carteles que reflejan el espíritu del producto pasaron a formar parte del despliegue publicitario en los años cincuenta.

Un cartel nunca puede ser oscuro, difícil de entender. El diseñador no puede expresar una idea personal que solamente las generaciones futuras pueden ser capaces de descifrar. Se tiene que lograr un contacto directo con el público contemporáneo, y por ello debe tenerlo en cuenta. Algunos carteles son capaces de reflejar el idioma popular, aunque el público luego espera un alto

grado de maestría técnica, debido a que su función es tanto comunicativa como decorativa.

Aquí el idioma popular influye de dos maneras: una fluye hacia arriba desde el nivel del arte popular y se caracteriza por su integridad e ingenuismo. La otra fluye hacia abajo y comúnmente se le da el nombre



Jo Steiner. Bier: Cabaret, 1919

de cultura en masas; es la propaganda comercial o política que generalmente ha sido predigerida para que no ofenda a los consumidores.

Aun así, sea cual fuere la naturaleza de los orígenes del cartel, en idioma popular habla el mismo idioma que la masa de sus espectadores, al igual que si presentara ingenuidad como arte popular o como carácter pretencioso de lo “kitsch”.

2.3 Propiedades de diseño aplicadas.

La vista es veloz, comprensiva y simultáneamente analítica y sintética. Requiere tan poca energía para funcionar, lo hace a la velocidad de la luz, que permite a nuestra mente a percibir y conservar un número de infinito de unidades de información en una fracción de segundo.

Visualizar es la capacidad de formar imágenes mentales. El lenguaje ha ocupado una posición

única en el aprendizaje humano. Funcionando como almacenamiento y transmisión de información, para su posible intercambio de ideas y como medio para que la mente humana pudiera conceptualizar.

En el punto de vista de la Bauhaus, según el cual todas las artes, aplicadas o bellas se concentran en un solo punto del espectro, es decir, que tanto la pintura, escultura, arquitectura, oficios, fotografía, grafismo y diseño industrial, están situados siempre entre las bellas artes y las artes aplicadas.

Mucho antes de la Bauhaus, William Morris y los prerrafaelistas habían mostrado inclinaciones en la misma dirección, **“el arte es uno y cualquier distinción entre bellas artes y artes aplicadas es destructiva y artificial”**¹⁰, palabras de Ruskin, portavoz del movimiento. Aunque los prerrafaelistas en particular, rechazaban el uso y el trabajo de las máquinas.

Durante el movimiento Arts and Crafts, dirigido por Morris, se afirmaba la imposibilidad de crear arte sin artesanía, y que con el tiempo, esta unidad se ha perdido entre las bellas artes y las artes aplicadas.

Este principio suele pasar con el diseñador, ya que hay muchos productos que puede realizar el diseñador y que pueden reflejar sus gustos subjetivos y personales, y además acomodarse a la función. Pero el diseñador no es el único que se enfrenta a este problema, de llegar a un compromiso con el cliente y con las cuestiones del gusto personal. Muchas veces el artista o escultor se ven obligados a modificar su obra por que se recibió el encargo de un cliente que sabe muy bien lo que quiere, reduciendo así, de manera considerable la posibilidad de expresión personal.

¹⁰ La sintaxis de la imagen. Ruskin. P. 17

Herramientas básicas de la comunicación visual.

La caja de herramientas de todas las comunicaciones visuales son los elementos básicos, la fuente compositiva de cualquier clase de materiales y mensajes visuales o de cualquier clase de objetos y experiencias:

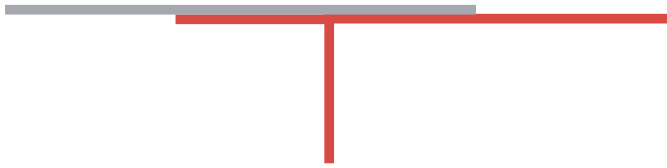
El punto, la línea, el contorno, la dirección, el tono, el color, la textura, la escala o proporción y la dimensión y el movimiento.

Estos son los elementos visuales que constituyen la materia prima en todos los niveles de inteligencia visual y con los cuales se expresan y proyectan las variedades de declaración visual, de objetos, entornos y experiencias, aunque por ciertos aspectos del diseño a presentar, excluirémos de este plano visual la textura.

Se ocuparán aspectos de composición en donde la información visual puede tener una forma definible, ya sea por el significado adscrito en forma de símbolos, bien mediante la experiencia compartida del entorno o de la vida. Ya sea consciente o inconscientemente, respondemos a su significado con cierta conformidad.

Equilibrio.

La influencia psicológica y física mas importante sobre la percepción humana es la necesidad del equilibrio, por eso, es la referencia visual más fuerte y firme del hombre, su base consciente e inconsciente para la formulación de juicios visuales. No hay método de cálculo tan rápido, exacto y automático como la sensación intuitiva de equilibrio que es inherente a las percepciones del hombre.

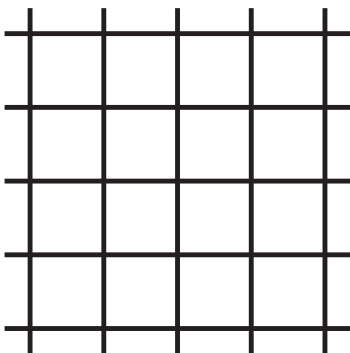


Equilibrio

Tensión.

Su valor para la teoría de la percepción esta en como se use en la comunicación visual, es decir, en como se refuerce el significado, propósito, intención y en como pueda usarse como base para la interpretación y la comprensión. La tensión o la ausencia de tensión es el primer factor compositivo que podemos usar sintácticamente en nuestra búsqueda de la alfabetidad visual.

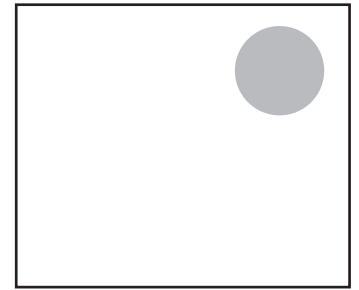
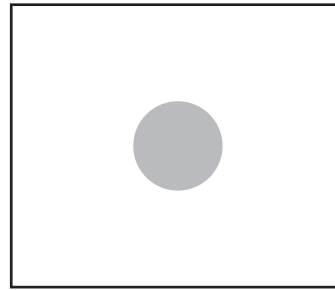
El proceso de establecimiento del eje vertical y el eje horizontal atrae la mirada con mucha mas intensidad hacia ambas áreas visuales, dándoles automáticamente una importancia compositiva mayor.



Tensión

Nivelación y Agudeza.

En un rectángulo, colocamos en el centro del mismo un punto, esto es una nivelación. Pero si el punto es colocado en la esquina superior derecha, se provoca un aguzamiento. En ambos casos, nivelación y aguzamiento compositivos, hay una claridad de propósitos.



Nivelación y Agudeza

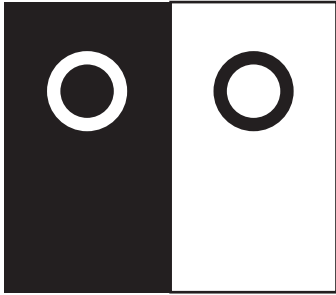
Positivo y Negativo.

Para estos casos el uso de ejemplos es más fácil y rápido. La función de un punto negro dentro de un cuadrado blanco, establece una tensión visual y absorbe la atención visual del objeto alejándola en parte del cuadrado. La significancia de lo positivo y negativo denota simplemente que hay elementos separados, pero unificados en todos los acontecimientos visuales. Esto no significa que se hable o equivale a la oscuridad, luminosidad o imagen especular. Tanto si se trata de un punto oscuro en un campo claro, o de un punto claro en un campo oscuro, en este caso el punto es la forma positiva, la acción activa, y el cuadrado es la forma negativa. Lo que domina la mirada en la experiencia visual se considera elemento positivo, y elemento negativo aquello que actúa con pasividad.

Siempre que se diseña algo, o se hace, boceta y pinta, dibuja, garabatea, construye, esculpe o gesticula, la sustancia visual de la obra se extrae de una lista básica de elementos. Y no hay que confundir los elementos visuales con los materiales de un medio, la madera, el yeso, la pintura, o la película plástica.

Los elementos visuales constituyen la sustancia básica de lo que vemos y su número es reducido: punto, línea, contorno, dirección, tono, color, textura, dimensión, escala y movimiento. Estos,

son la materia prima de cualquier información visual que esta formada por elecciones y combinaciones selectivas.



Positivo y Negativo

Punto.

Unidad mínima visual, señalizador y marcador del espacio. Es la unidad más simple de comunicación visual. La redondez es la formulación más corriente, siendo una rareza en el estado natural la recta o el cuadrado. Cuando hacemos una marca, sea con una sustancia dura o con palo, concebimos ese elemento visual como un marcador de espacio. Cualquier punto tiene una fuerza visual grande de atracción sobre el ojo.



Punto

Línea.

Articulante fluido e infatigable de la forma, ya sea en la flexibilidad del objeto o en la rigidez del plano técnico. Cuando están tan próximos dos puntos que es imposible reconocerse individualmente aumenta la sensación de direccionalidad y la cadena de puntos se convierte en otro elemento visual distintivo: la línea. Se puede definir como un punto en movimiento o como la historia del movimiento de un punto.

Nunca es estática, es infatigable y el elemento visual por excelencia del boceto. Es el instrumento

esencial de la previsualización, el medio de presentar en forma palpable aquello que todavía existe solamente en la imaginación. Es de suma importancia para el proceso visual, tiene un propósito y una dirección.



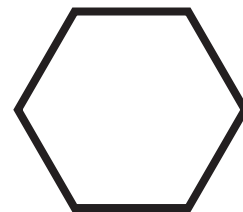
Línea

Contorno.

Los contornos básicos como el círculo, el cuadrado, el triángulo y sus infinitas variantes, combinaciones y permutaciones dimensionales y planas. La línea describe un contorno. Hay tres contornos básicos: círculo, cuadrado y triángulo equilátero. Tienen su carácter específico y rasgos únicos, y cada uno se atribuye gran cantidad de significados. Al cuadrado se le asocian significados de torpeza, honestidad, rectitud y esmero; al triángulo, acción, conflicto y tensión; al círculo, infinitud, calidez y protección.

Todos los contornos básicos son fundamentales, figuras planas y simples que pueden describirse y construirse fácilmente, ya sea por procedimientos visuales o verbales.

A partir de estos contornos básicos (cuadrado, círculo, triángulo), se derivan mediante combinaciones y variaciones inacabables todas las formas físicas de la naturaleza y de la imaginación del hombre.



Contorno

Dirección.

Canalizadora del movimiento que incorpora y refleja el carácter de los contornos básicos, la circular, la diagonal y la perpendicular. Todos los contornos básicos expresan tres direcciones visuales básicas y significativas:

Cuadrado, la horizontal y vertical. Estas, no solo facilitan el equilibrio del hombre sino también el de todas las cosas que se construyen y se diseñan.

Triángulo, la diagonal. Es la fuerza direccional más inestable y más provocadora.

Círculo, la curva. Tiene significados asociados a los encuadramientos, la repetición y el calor.



Dirección

Tono.

Presencia o ausencia de luz, gracias al cual vemos. Los bordes en que la línea se usa para representar de modo aproximado o detallado, suelen aparecer en forma de yuxtaposición de tonos, es decir, de intensidades de oscuridad o claridad del objeto visto. Las variaciones de luz, o sea el tono, constituyen el medio con el que distinguimos óptimamente la complicada información visual del entorno. En la Bauhaus y en muchas escuelas de arte, siempre se ha pedido a los estudiantes que representen el mayor número posible de gradaciones tonales distintas y reconocibles que sean capaces entre el blanco y el negro. Con gran sensibilidad y delicadeza, se puede llegar hasta los treinta tonos de gris.

Vivimos en un mundo dimensional y el tono es uno de los mejores instrumentos de que dispone el

visualizador para indicar y expresar esa dimensión. La perspectiva es el método de producir muchos efectos visuales especiales de nuestro entorno natural, para representar la tridimensionalidad que vemos en una forma gráfica bidimensional. Se utilizan artificios para representar la distancia, la masa, el punto de vista, el punto de fuga, la línea de horizonte, el nivel del ojo.



Tono

Color.

Coordenada del tono con añadidura del componente cromático, elemento visual más emotivo y expresivo. Esta cargado de información y es una de las experiencias visuales más penetrantes que todos tenemos en común, para nosotros son, estímulos comunes. Nos ofrece un gran vocabulario de gran utilidad en la alfabetidad visual. El color, tanto en luz como en pigmento, se comporta de manera única. El color tiene tres dimensiones que pueden definirse y medirse.

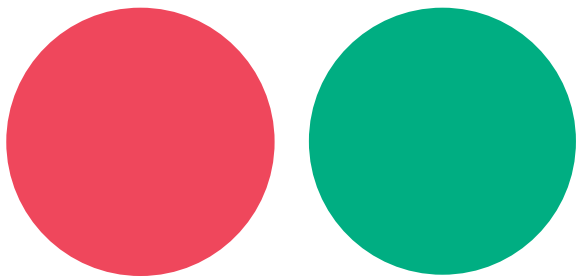
El matiz es el color mismo o croma. Cada matiz tiene su propia característica. Hay tres matices primarios o elementales: amarillo, rojo y azul.

El amarillo es el color que se considera más próximo a la luz y el calor; el rojo es más emocional y activo; el azul es pasivo y suave. El amarillo y rojo tienden a expandirse y el azul a contraerse.

La segunda dimensión es la saturación. Que se refiera a la pureza de un color respecto al gris. El color saturado es simple, casi primitivo y ha sido siempre el favorito de los artistas populares

y los niños. Carece de complicaciones y es muy explícito. Compuesto de matices primarios y secundarios. Los menos saturados apuntan hacia la neutralidad cromática generando sutileza y tranquilidad, cuanto mas intensidad y saturada es la coloración de un objeto visual o un hecho, mas cargado de emoción y expresión.

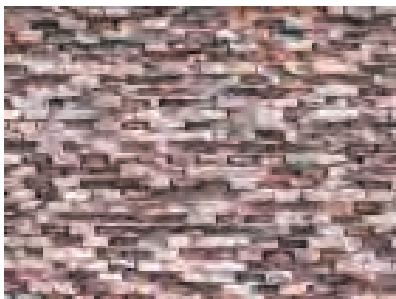
La tercera es acromática. Se refiere al brillo que va de la luz a la oscuridad. Este proceso no afecta a los valores tonales de la imagen. El aumento y disminución de saturación pone de relieve la constancia del tono y demuestra que el color y el tono coexisten en la percepción sin modificarse uno al otro.



Color. Rojo y Verde

Textura.

Se puede apreciar y reconocer mediante el tacto y la vista o con ambos sentidos. Carácter superficial de los materiales visuales.



Textura

Esta relacionada con la composición de una sustancia a través de variaciones diminutas en

la superficie del material, debería servir como experiencia sensitiva y enriquecedora.

Escala.

O proporción, tamaño relativo y medición. Todos los elementos visuales tiene capacidad para modificar y definirse unos a otros. No puede existir lo grande sin lo pequeño.

La escala puede utilizarse en planos y mapas para representar una medición proporcional real. El factor mas decisivo en el establecimiento de la escala es la medida del hombre mismo. En los diseños relacionados con la comodidad, todo va en función del tamaño medio de las proporciones humanas. Existe una proporción ideal, un hombre medio, pero existen infinitas variantes que hacen de cada uno de nosotros un espécimen único.



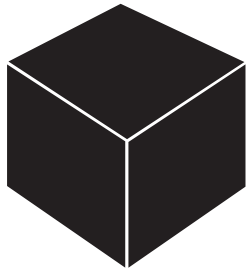
Escala

Dimensión.

La dimensión existe en el mundo real. Los efectos que produce la perspectiva pueden intensificarse mediante la manipulación tonal del claroscuro, enfatizarse a base de luces y sombras.

La perspectiva tiene fórmulas, usa la línea para crear sus efectos, pero su intención es producir una sensación de realidad.

La dimensión real es el elemento dominante en el diseño industrial, la artesanía, la escultura, la arquitectura y cualquier material visual relacionado con el volumen total y real.



Dimensión

Movimiento.

Esta presente en el modo visual con mucha frecuencia. Es probablemente una de las fuerzas mas predominantes en la experiencia humana. La sugestión de movimiento en formulaciones visuales estáticas es mas difícil de conseguir sin distorsionar la realidad, se implica en todo lo que vemos.

Pero tampoco existe movimiento auténtico como lo conocemos, este movimiento no es achacable al medio sino al ojo del observador en el que se da el fenómeno fisiológico de la persistencia de la visión.



Movimiento

Contraste y armonía.

El contraste y la armonía son elementos principales del diseño, aunque en la lista de las técnicas se sitúan como contrarias, representan un avance y un proceso muy activo en nuestra manera de comprender lo que vemos.

El contraste es la contrafuerza, desequilibra, sacude, estimula, atrae la atención.

La importancia del contraste comienza en el nivel básico de la visión o no visión a través de la presencia o ausencia de luz. La luz es tonal, y oscila desde la brillantez a la oscuridad, pasando por una serie de escalones que constituyen gradaciones muy sutiles. En el proceso de la visión, dependemos de la observación de la yuxtaposición interactiva de esas gradaciones de tono para ver objetos.

El tono desaloja al color en nuestro intercambio con el entorno y, por tanto, tiene mas importancia que el color en el establecimiento del contraste. Johannes Itten estableció una aproximación estructural, el estudio y el uso del color basada en numerosos contrastes que realzaban primordialmente la oposición clarooscuro. El contraste de color mas importante, aparte del tonal, es el cálido-frío, que divide los colores en cálidos, los que están dominados por el rojo-amarillo, y fríos, que son el azul-verde,. El carácter recesivo de la gama azul-verde se ha usado para indicar distancias; en cambio la rojo-amarillo se ha empleado para expresar expansividad. Itten cita algunos otros contrastes de color, entre ellos, el complementario y el simultaneo.



Contraste y Armonía

El contraste complementario es el equilibrio relativo entre cálido y frío. En forma de pigmento refleja dos cosas: cuando se mezclan producen un tono neutro y medio de gris y que cuando se yuxtaponen, los colores complementarios provocan en el otro una intensidad máxima.

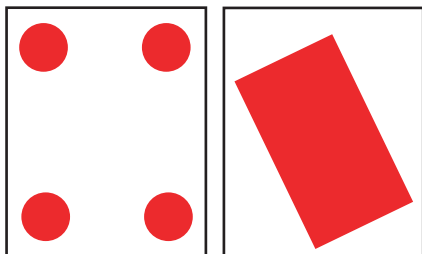
La armonía es el estado nivelado del diseño visual, un método útil y casi a prueba de engaños para la solución de los problemas compositivos cuando son abordados por un realizador visual inexperto o poco hábil.

Técnicas visuales.

Las técnicas visuales ofrecen al diseñador una amplia paleta de medios para la expresión visual del contenido. Existen en dipolos, o como aproximaciones contrarias y disímiles al significado. Explicaremos estos dipolos.

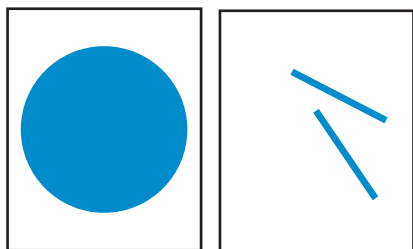
Equilibrio. Después del contraste, el equilibrio es importante. Se basa en el funcionamiento de la percepción humana y en la intensa necesidad de equilibrio.

Inestabilidad. Es la ausencia de equilibrio y da lugar a formulaciones visuales muy provocadoras e inquietantes.



Equilibrio e Inestabilidad

Simetría. Es el equilibrio axial. Formulaciones visuales totalmente resueltas en las que a cada unidad situada a un lado de la línea central corresponde exactamente otra en el otro lado. Su dipolo es la **Asimetría**.



Simetría y Asimetría

Regularidad. Consiste en favorecer la uniformidad de elementos, el desarrollo de un orden basado en algún principio o método respecto al cual no se permite desviaciones.

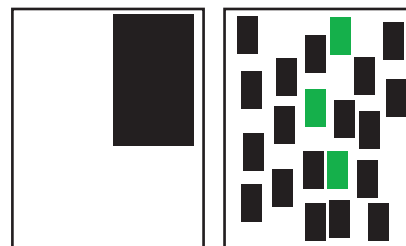
Irregularidad. Como estrategia de diseño, realiza lo inesperado y lo insólito, sin ajustarse a ningún plan descifrable.



Regularidad e Irregularidad

Simplicidad. El orden contribuye considerablemente a la síntesis visual de la simplicidad, impone el carácter simple y directo de la forma elemental, libre de complicaciones o elaboraciones secundarias.

Complejidad. Implica una complicación visual debido a la presencia de numerosas unidades y fuerzas elementales.



Simplicidad y Complejidad

Unidad. Equilibrio adecuado de elementos diversos en una totalidad que es perceptible visualmente. Debe ensamblarse tan perfectamente, que se perciba y considere como un objeto único.

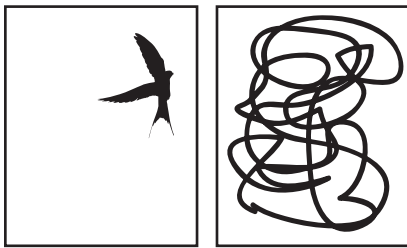
Fragmentación. Descomposición de los elementos y unidades de un diseño en piezas separadas que se relacionen entre sí, pero conserven su carácter individual.



Unidad y Fragmentación

Economía. La presencia de unidades mínimas de medios visuales es típica economía, que contrasta con su opuesta de la profusión en muchos aspectos. Es una ordenación visual frugal y juiciosa en la utilización de elementos.

Profusión. Es muy recargada y tiende a la presentación de adiciones discursivas, detalladas e inacabables al diseño básico que, idealmente ablandan y embellecen mediante la ornamentación.



Economía y Profusión

Reticencia. Es una aproximación de gran comedimiento que persigue una respuesta máxima del espectador ante elementos mínimos.

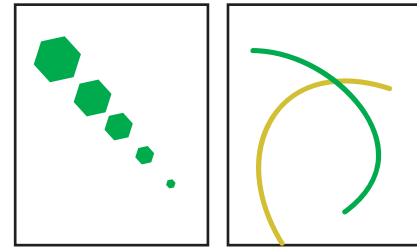
Exageración. Recurre a la ampulosidad extravagante, ensanchando su expresión mucho más allá de la verdad para intensificar y amplificar.



Reticencia y Exageración

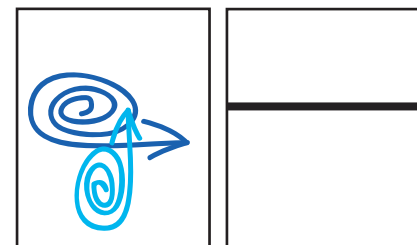
Predictibilidad. Sugiere un orden o plan muy convencional. Sea a través de la experiencia, de la observación o de la razón, basándonos para ello en un mínimo de información.

Espontaneidad. Se caracteriza por una falta aparente de plan. Una técnica de gran carga emotiva, impulsiva y desbordante.



Predictibilidad y Espontaneidad

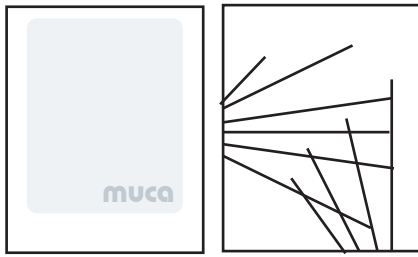
Actividad. Refleja el movimiento mediante la presentación o la sugestión. Postura enérgica y viva de una técnica visual activa resulta profundamente modificada en la fuerza inmóvil de la técnica de representación estática que produce, mediante un equilibrio absoluto, un efecto de aquiescencia y reposo como es el caso de su dipolo, **Pasividad.**



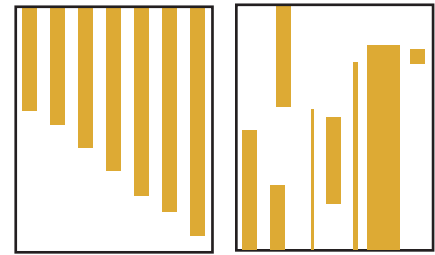
Actividad y Pasividad

Sutileza. Técnica para establecer una distinción afinada, rehuyendo toda obviedad o energía de propósitos.

Audacia. Se debe utilizar con atrevimiento, seguridad y confianza en sí mismo, pues su propósito es conseguir una visibilidad óptima.



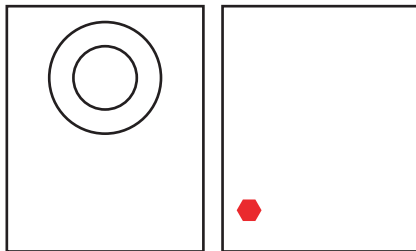
Sutileza y Audacia



Coherencia y Variación

Neutralidad. Hay ocasiones en que el cuadro menos provocador para una declaración visual puede ser el más eficaz para vencer la resistencia o incluso la beligerancia del observador.

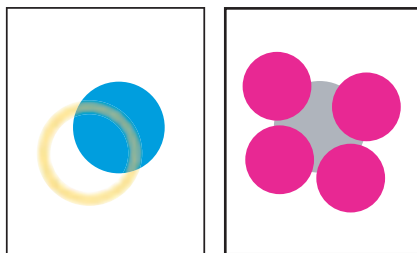
Acento. Consiste en realzar intensamente una sola cosa contra un fondo uniforme.



Neutralidad y Acento

Transparencia. Implica un detalle visual a través del cual es posible ver, de modo que lo que está detrás es percibido por el ojo.

Opacidad. Es el bloque y la ocultación de elementos visuales.



Transparencia y Opacidad

Coherencia. Expresa la compatibilidad visual desarrollando una composición dominada por una aproximación temática uniforme y consonante.

Variación. Refleja el uso de ese mismo fenómeno en la composición musical, en el sentido de que las mutaciones están controladas por un tema dominante.

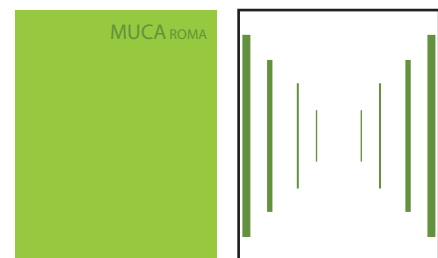
Realismo. Es la técnica natural de la cámara. Nuestra experiencia visual y natural de las cosas es el modelo del realismo en las artes visuales.

Distorsión. Fuerza el realismo y pretende controlar sus efectos desviándose de los contornos regulares y a veces también de la forma auténtica.



Realismo y Distorsión

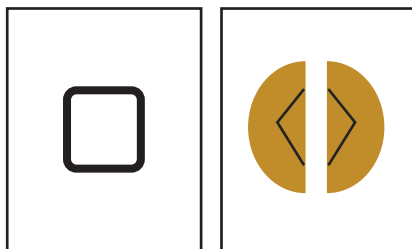
Plana. Estas dos técnicas se rigen fundamentalmente por el uso o la ausencia de perspectiva y se ven reforzadas por la reproducción fiel de información ambiental, mediante la imitación de los efectos de luz y sombras propios del claroscuro, para sugerir o eliminar la apariencia natural de la dimensión. Su dipolo es la **Profundidad**.



Plana y Profunda

Singularidad. Consiste en centrar la composición en un tema aislado e independiente, que no cuenta con el apoyo de ningún otro estímulo visual, sea particular o general. Su principal factor es la transmisión de un énfasis específico.

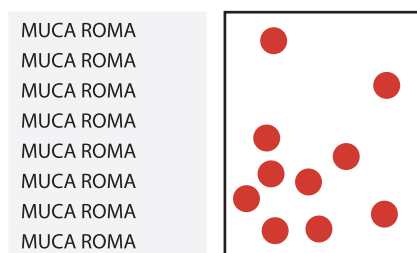
Yuxtaposición. Expresa la interacción de estímulos visuales situando al menos dos claves juntas y activando la comparación relacional.



Singularidad y Yuxtaposición

Secuencialidad. Esta basada en la respuesta compositiva a un plan de presentación que se dispone en un orden lógico.

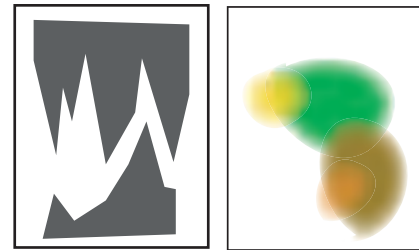
Aleatoriedad. Da la impresión de una falta de plan, de una desorganización planificada o de una presentación accidental de la información visual.



Secuencialidad y Yuxtaposición

Nitidez. Está ligada a la claridad del estado físico y a la claridad de expresión. Mediante el uso de contornos netos y de la precisión, el efecto final es nítido y fácil de interpretar.

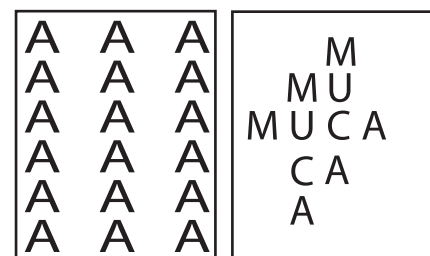
Difusividad. Es blanda, no aspira tanto a la precisión, pero crea más ambiente, más sentimiento y más calor.



Nitidez y Difusividad

Continuidad. Se define por una serie de conexiones visuales interrumpidas, que resultan particularmente importantes en cualquier declaración visual unificada.

Episodicidad. Expresa la desconexión o, al menos, conexiones muy débiles. Se refuerza el carácter individual de las partes constitutivas de un todo, sin abandonar completamente el significado global.



Continuidad y Episodicidad

Las técnicas visuales se pueden superponer al significado y lo refuerzan en todos los esfuerzos compositivos. En conjunto suponen, el medio más efectivo de hacer y comprender la comunicación visual expresiva, en la búsqueda de un lenguaje universal.

Las técnicas de comunicación visual manipulan los elementos visuales con un énfasis cambiante, como respuesta directa al carácter de lo que se diseño y de la finalidad del mensaje. La técnica visual mas dinámica es el contraste, que se contrapone a la técnica opuesta la armonía. Su uso se extiende en sutil gradación a todos los puntos del espectro, comprendido entre ambos polos, a la manera de todos los posibles tonos de

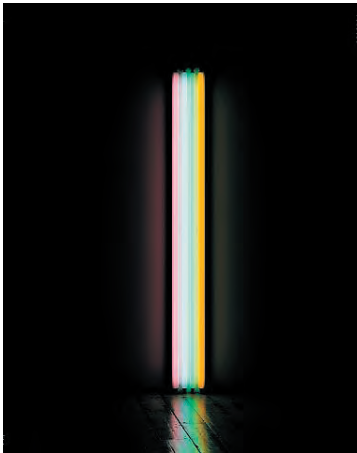
gris existentes entre el blanco y el negro.

Las técnicas de la comunicación visual manipulan los elementos visuales con un énfasis cambiante, como respuesta directa al carácter de lo que se diseña y de la finalidad del mensaje. Son los agentes del proceso de comunicación visual; el carácter de una solución visual adquiere forma mediante su energía. Las opciones vastas y muchos los formatos y los medios, las técnicas serán siempre las que actuarán mejor como conectores entre la intención y el resultado.

Ya se ha hablado de los factores y fuerzas necesarias que todo artista y diseñador deben conocer para construir, componer y preproyectar cualquier material visual en términos de significado o estado de ánimo.

Estilo.

Es la síntesis general visual de los elementos, la técnica, sintaxis, incitación, expresión y finalidad básica.



Dan Flavin. Untitled

El estilo influye sobre la expresión artística, casi de la misma manera que las convenciones. Pero las reglas estilísticas son más sutiles que las convenciones y ejercen sobre el acto creativo

más influencia y control. Los sistemas de vida, están culturalmente condicionados, por lo que la definición paso a paso de las categorías amplias de expresión visual, contribuye a entender la relación existente entre el estilo individual y la precedencia y el predominio del estilo cultural.

Hay muchos estilos artísticos que se refieren no solo a una metodología expresiva, sino también a periodos históricos: Bizantino, Renacimiento, Barroco, Impresionista, Dadá, Flamenco, Gótico, Bauhaus, Victoriano. En el arte, el estilo es la síntesis última de todas las fuerzas y factores, unificación, e integración de numerosas decisiones y grados.

Todo estilo visual extrae su carácter y su aspecto de las técnicas visuales aplicadas, ya sea conscientemente por le artista o el artesano bien adiestrado, ya sea inconscientemente como el caso de los primitivos o los niños.



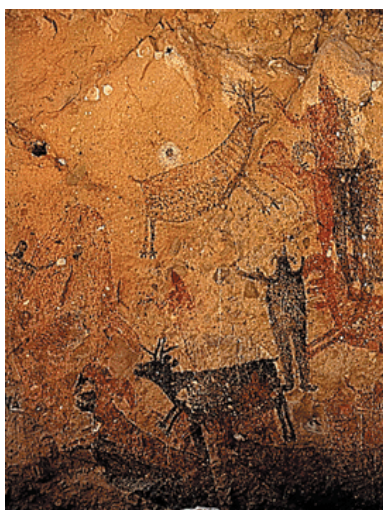
Eugene Leroy. Marina nue, 1997, oleo sobre tela

Primitivismo. El arte y el diseño primitivo son estilísticamente sencillos, no han desarrollado técnicas de reproducción realistas de la información visual natural. Es un estilo muy

rico en símbolos, con una intensa adscripción de significado y seguramente tiene mucho que ver con el desarrollo de la escritura que con la expresión visual.

Técnicas primitivas: Exageración, Espontaneidad, Actividad, Simplicidad, Economía, Plana, Irregularidad, Redondez y Colorismo.

Expresionismo. Está estrechamente ligada con el primitivismo, la única diferencia entre las dos es la interpretación. El expresionismo usa la exageración deliberadamente para distorsionar la realidad. Pretende provocar la emoción, religiosa o intelectual. El expresionismo ha dominado siempre la obra de artistas individuales o escuelas enteras,



Pintura Rupestre de Baja California

cuya expresión se caracterizaba por una gran espiritualidad y la intensidad de sentimientos.

Técnicas expresionistas: Exageración, Espontaneidad, Actividad, Complejidad, Discursividad, Audacia, Variación, Distorsión, Irregularidad, Experimentalismo, Verticalidad.

Clasicismo. En su forma más pura, el estilo clásico se inspira en dos fuentes. En primer lugar, por un amor a la naturaleza, idealizada por los griegos hasta alcanzar el grado de superrealidad.

Los griegos buscaban la verdad pura en su filosofía y su ciencia, he aquí la segunda fuente de este estilo. Formalizaban su arte recurriendo a



Miguel Angel. La piedad.

las matemáticas, desarrollando una fórmula que guiase sus decisiones de diseño y a la que dieron el nombre de sección áurea. La elegancia visual que perseguían estaba vinculada a este sistema, pero la rigidez propia del mismo era enaltecida por una ejecución perfecta y mitigada por los cálidos efectos de decoración escultórica, pictórica y de los artefactos que realzaban la infraestructura subyacente de su fórmula. Buscaban la belleza en la realidad. Glorificaban al hombre y a su entorno natural. Acariciaban el pensamiento. Sus esfuerzos produjeron un estilo visual racional y lógico en el arte y el diseño.

Técnicas clásicas: Armonía, Simplicidad, Representación, Simetría, Convencionalismo, Organización, Dimensionalidad, Coherencia, Pasividad y Unidad.

Embellecido. Insiste en suavizar las aristas con técnicas visuales discursivas que produzcan



Alphonse Marie Mucha. *Die vier Jahreszeiten*, 1896,
litografía

efectos cálidos y elegantes. No solo es rico en si mismo por la complejidad de su diseño, sino que además va asociado a la riqueza y el poder. La naturaleza de este estilo suele ser florida y recargada.

Técnicas de embellecimiento: Complejidad, Profusión, Exageración, Redondez, Audacia, Detallismo, Variedad, Colorismo, Actividad y Diversidad.

Funcionalidad. Se trata de una metodología de

diseño íntimamente ligada a consideraciones económicas y a la regla de la utilidad. La diferencia entre otras aproximaciones estilístico-visuales y el estilo funcional es la búsqueda de belleza en las cualidades temáticas y expresivas de la estructura subyacente básica que hay en cualquier obra visual.

Los primeros que elaboraron por primera vez una filosofía moderna del artesanado, los prerrafaelistas, lo hicieron basándose en el rechazo del concepto mismo de fabricación a máquina. En Inglaterra, el *Arts and Crafts Council*, dirigido por William Morris, abrazó una filosofía según la cual “la verdad de la fabricación es la fabricación a mano, y la fabricación a mano que se hace por placer”.



Stool, ca. 1930. Marcel Breuer,
acero cromado y tela

El primer grupo que realmente intentó comprender las implicaciones de la máquina y ponerse a la altura de sus posibilidades fue esa flexible confederación de arquitectos, diseñadores y artesanos que vivieron y trabajaron en Alemania antes de la primera guerra mundial. Se hacían llamar *Detscher Werkbund*, e intentaron comprender cada vez mejor el significado interno

y el carácter de lo que diseñaban, buscando la Sachlichkeit o cosicidad de sus materiales.

Sus intentos de encontrar un medio para reconciliar al artista con la máquina inspiraron a la Bauhaus, escuela de arte iniciada por Walter Gropius y un distinguido grupo de profesores alemanes inmediatamente después de la guerra, en 1919, su finalidad era alcanzar nuevas formas y nuevas soluciones para la necesidad básicas del hombre, sin olvidar sus necesidades específicas. El programa de la Bauhaus retornó a los fundamentos, a los materiales básicos y las reglas básicas del diseño. Y las preguntas que se atrevieron a formular llevaron a nuevas definiciones de la belleza, dentro de los aspectos prácticos y no adornados de lo funcional.

Técnicas funcionales: Simplicidad, Simetría, Angularidad, Abstracción, Coherencia, Secuencialidad, Unidad, Organización, Economía, Sutileza, Continuidad, Regularidad, Aguzamiento, Monocromaticidad.

Resumen Capitular.

Segundo capítulo.

El Minimalismo se terminó convirtiendo en un término mal empleado por generaciones recientes en el mundo del arte y del diseño, se perdió la esencia primordial en donde se carece de un concepto como en la pintura o en la escultura, incluso en el arte Conceptual.

El Minimalismo nos deja ver que no hay necesidad de emplear muchas cosas en un objeto para dar información sobre algo, tener una conciencia de entender que no existe representación ni la transformación del arte, se ocupan los elementos tal como son y no existe transformación alguna del material y no hay alegoría ni ilusiones como sería en la escultura, debido a que las obras minimalistas no cuentan con la representación de una figura en general, como el cuerpo humano o algún animal o cosa, simplemente son en su mayoría figuras geométricas.

Es por esto, que se usa el Minimalismo como el planteamiento teórico-formal perfecto para realizar este proyecto, no como parte práctica en su totalidad, pero si como concepto e idea de un

estilo de vida y diseño, se combinará el “lo que ves es lo que es”, con una comunicación directa y sin llevar por la tangente a nadie.

Para el propósito de este proyecto, me basé en la obra de un artista en específico para la solución del proyecto de diseño, me refiero a Dan Flavin. Este artista ocupó durante gran parte de su obra luces fluorescentes de colores, combinándolas con el espacio y definiendo un determinado lugar, única y exclusivamente con la luz.

La comunicación se toma brevemente como tema, debido a que ocuparemos dos formas de comunicación importantes hoy en día y durante mucho tiempo, la propaganda como definición teórica, y el cartel como solución en la práctica.

Propaganda es una palabra mal entendida por sus antecedentes durante los tiempos de guerra y lo directo que es el mensaje para el público. Y el cartel, sin duda elemento importante de comunicación hoy en día, con un método fácil y de rápido acceso para el que lo vea, además, de más barato como medio de comunicación.

Y para poder realizar de forma práctica este trabajo, no podían faltar las propiedades del diseño aplicadas junto con sus técnicas visuales, que en este caso, la ocuparemos al 100% para un fin práctico mediante una teoría fuera del entorno del Diseño y la Comunicación Visual. Esto es importante mencionarlo, ya que el proyecto no está basado en una teoría de diseño, el propósito es lograr unir las fórmulas del arte y las del diseño para un resultado óptimo y creer en el arte como una base teórica y estilística adecuada para nuestras necesidades.

Capítulo 3

Propuesta del diseño



Propuesta de cartel para MUCA Roma

3.1 Desarrollo y metodología

Como habíamos dicho anteriormente, MUCA Roma es un museo-galería que en su corto periodo de vida ha sido un tanto abandonado por MUCA Campus, debido a la falta de presupuesto y atención. A pesar de sus problemas, ha logrado salir adelante con apoyo independiente consiguiendo la realización de proyectos artísticos que el mismo MUCA Roma no hubiera podido costear.

Por consecuencia del bajo presupuesto, el museo-galería no tiene la suficiente publicidad o propaganda para que la gente se interese más por este espacio, contando con folletos como su único medio de anuncio, mismos que se reparten el día de la inauguración.

Se ha logrado que periodicos independientes y

de corto tiraje e independientes, se interesen por colocar en sus noticias las exposiciones que se presentan en MUCA Roma, pero se insiste en la falta de una difusión más amplia la cual pueda llegar a un número mayor de personas.

Por esta razón, el departamento de diseño del MUCA Campus, la directora y curadora de MUCA Roma, me ofrecieron realizar un proyecto el cual consiste en realizar carteles para este museo-galería, que se colocarán en los parabuses de la Ciudad de México, que represente lo que el espacio presenta en sus salas y crear un estilo propio tomando en cuenta que es un espacio de arte contemporáneo.

Para la realización de dicho proyecto, y considerando que se trata de un cartel para un museo-galería, el Minimalismo cuenta con las condiciones teóricas más adecuadas para la

elaboración de una serie de carteles que permiten expandir el uso de los parabuses de la Ciudad de México, no restringiéndose al uso del parabus únicamente como un soporte, sino también como un espacio.

Considero además que el Minimalismo resulta idóneo por que dentro de sus principales propósitos esta en alcanzar la máxima expresión mediante un mínimo de elementos, junto con una economía de medios que no siempre se traduce en una economía de presupuesto (aunque en este caso también se toma en cuenta esta cuestión), mas bien es una pureza total de formas y materiales. Composición tridimensional, formas geométricas rectilíneas y regulares, sin efectos de composición y sin ornamentos, elementos que evidentemente tiene el parabus.

Para la realización del proyecto, me llamó la atención el trabajo de un artista minimalista en particular, me refiero a Dan Flavin. Este artista mediante su teoría, nos induce a un sentido de espacialidad mediante la luz, esta luz tiene una presencia en el espacio y sin embargo resulta inmaterial, asimismo los colores que esta genera: economía del lenguaje, rigor formal, austeridad, transparencia, geometrización de las formas, la falta de interpretación de los contenidos en favor de la literalidad.

La conexión de estos elementos técnicamente neutrales y el espacio en el cual estan instalados, crean imagenes de un poder sugestivo que produce un impacto gracias a que excede las limitaciones físicas y creando formas simples. El vínculo directo entre pieza y espacio, en donde la pieza, en este caso el cartel, participa en un ambiente concreto y preciso.

Para lograr un óptimo resultado de este proyecto de carteles, empezemos a revisar las partes de

los componentes a utilizar, en primera instancia está el elemento principal llamado parabús, que será tomado en cuenta como nuestro espacio.

3.2 El parabus.

Dentro de los elementos que conforman el parabús para poder colocar un anuncio están, luces blancas fluorescentes comerciales, acrílico lechoso para difuminar la luz y una placa de estireno impresa con el anuncio deseado.

El parabús es un soporte de aluminio que cuenta con las siguientes medidas:

1.37 m de ancho

En la parte donde va colocado en anuncio mide 1.92 m de alto, que junto con un .41m de alto en el soporte nos da una altura total de 2.33m.

El soporte es un trapecio que mide 68 cm en su base y 55 cm en la unión con la parte que lleva el anuncio.

El grosor del parabus es de 17 cm.

En la parte visible para el cartel de estireno, el espacio es de 1.16 m de ancho y 1.70 de alto.

Algo importante que vale la pena resaltar es el uso del espacio vacío y la elección de materias primas



Parabus



Vista frontal y lateral del Parabus

nobles o nacidas con la última tecnología como lo son, aluminio, madera, pintura, acrílico, vinilo, plástico, etc. En este caso, los ya existentes en el parabus como el aluminio y luces comerciales fluorescentes. Esto nos lleva a un resultado formal de proyecto, que no requiere de la expresión sentimental o emocional del producto o del lugar, sino una relación directa y automática con el espectador. Esta, será captada de una forma inmediata y directa por el diferente público que circule sobre esa zona, es lo que hay que ver y no se necesitan otro tipo de objetos para entender el mensaje, es decir, lo que ves es lo que hay, un texto que te dice como se llama el lugar y su ubicación de una manera distinta a todos los anuncios existentes.

La relación en este proyecto con respecto a los parabuses y con el uso de la teoría del minimalismo, es el vínculo directo e indisoluble entre la pieza y el espacio, de manera que la obra esta realmente acabada cuando participa de un ambiente concreto y preciso, creándose una instalación de materiales e ideas en una preexistencia ambiental.

Los parabuses pertenecen a la compañía llamada EUMEX y se explicará brevemente lo relacionado a dicha empresa.

3.2.1 Que es EUMEX

Eumex es uno de los primeros grupos empresariales del sector publicitario exterior en el continente americano.

El mobiliario instalado por eumex ayuda a hacer mas agradable el espacio público de un gran número de ciudades latinoamericanas.

Eumex Medio de Comunicación.

Eumex brinda a sus anunciantes un soporte digno y elegante, iluminado las 24 hrs. Con el mayor alcance y frecuencia que un medio en vía pública pueda tener.



Parabus

COMUNICACION EXTERIOR EFECTIVA

Ventajas del uso del medio

- Circuitos Genéricos distribuidos equitativamente en todas las avenidas donde están instalados sus Mupis, obteniendo así el mejor alcance.

- Accesible: Muy bajo costo en función al número de impactos.
- Orden, ante todo. Eliminan el factor saturación con una planeación cuidadosa.
- Impacto, ya que están a la altura del ojo las 24 horas del día.
- Además el mensaje se lee voluntariamente, creando así una mayor retención en la mente del consumidor.
- Cobertura total de las ciudades más importantes, tanto de la República Mexicana como de Centroamérica, Sudamérica y el Caribe.
- Flexibilidad en temporalidades, lo cual lo convierte en el medio exterior más dinámico.
- 100% intrusivo: Lo ve cualquier persona en cualquier medio de transporte que circule en la ciudad



Parabus

Políticas de venta

- Contratación mínima de 1 catorcena, 2 semanas (de martes a lunes).
- Contratación de circuitos genéricos (el número de caras de estos circuitos varían según la plaza)
- La distribución de los carteles será en todas las calles donde se tengan instalados parabuses y otros elementos de equipamiento urbano.
- Del total de caras contratadas se instala el 50% a flujo vehicular y el 50% a contra flujo.
- La impresión de los carteles será responsabilidad del anunciante teniendo que entregarlos en nuestras oficinas de cada ciudad contratada como mínimo con 8 días de anticipación a la fecha de su campaña y con un mínimo de 40% de excedente por catorcena, para reposiciones.

El grupo Eumex diseña, fabrica y mantiene todos y cada uno de sus productos, aplicando a estos los conceptos de máxima calidad en el uso de materiales duraderos, soluciones constructivas que permitan un óptimo mantenimiento y respeto por el espacio urbano.



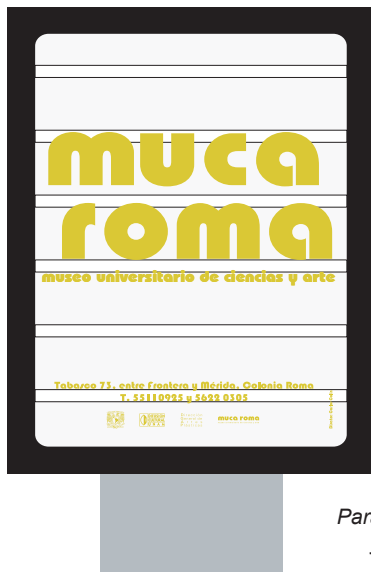
Parabus sin estireno y sin acrílico lechoso

La funcionalidad y racionalidad de los diseños los hacen compatibles con cualquier ámbito urbano en que estos se utilizan, manteniendo siempre un diálogo abierto con los gestores responsables y los habitantes de las ciudades en que están presentes.

Parabuses

El mobiliario urbano relacionado con el transporte público es el eje vertebrado de las actividades de la compañía.

El catálogo de solución es amplio y refleja el cuidado y preocupación que Eumex aplica en cada uno de los diseños.



Parabus sin el acrílico lechoso y con el acrílico translucido

Generalidades del servicio

Cumplir con los estándares de calidad y servicio para mantener el equipamiento urbano en buen estado es una labor que requiere un alto nivel de planeación y logística.

La concesión de este trabajo representa un gran ahorro para las finanzas públicas .

El mantenimiento es idéntico para toda la ciudad con independencia de los niveles socio

económicos de cada área.

Eumex mantiene todo el mobiliario urbano que instala con cuidado, utilizando una compleja infraestructura de personal y equipo técnico e informático de control e inspección diaria.

3.3 La propaganda para MUCA Roma.

A continuación veremos las propiedades con las que cuenta el diseño del cartel y como interactúa con el parabus mediante los materiales de ambos.

El mensaje es contemporáneo, sencillo, nítido, fácil de interpretar, directo y serio, cumpliendo con las normas del plantel MUCA CU o MUCA CAMPUS.

Para los carteles en el parabús, se necesita una placa de estireno de 1.70 m. de largo x 1.20 m. de ancho con la impresión necesaria para su publicidad.



Reticula del cartel

La retícula utilizada esta dividida en partes iguales para la colocación de la tipografía, esto

con la escala humana, a una altura para que tanto el peatón, el que maneja su automóvil y los que viajan en transporte público sean capaces de leer sin problemas el texto que se encuentra en la propaganda.

En el aspecto de la altura de una persona se consideró de 1.65 m., esto para colocar la tipografía en un lugar idóneo para su lectura rápida.

Las técnicas visuales empleadas fueron las siguientes:

Equilibrio: puesto que la tipografía esta colocada en posición horizontal, apta para leerse sin problemas de percepción y rápidamente.

Simplicidad: en la propaganda de MUCA Roma existe una síntesis visual, libre de complicaciones.

Unidad: esta existe al mimetizar los elementos del cartel con las luces que contiene el parabus en su estructura, esto para que se perciba como una pieza única.

Economía: estamos ocupando el mínimo de medios para la realización de este cartel, para tener un cartel puro y de rápida reacción.

Reticencia: para poder lograr una respuesta máxima del público que vea el cartel ante los mínimos elementos presentados.

Transparencia: la propaganda en todos los parabuses en donde se encuentre, podrá ser vista esta técnica, debido al estilo del cartel que nos refleja como esta estructurado el parabus, sabiendo que el espectador no conoce en su totalidad lo que hay detrás de el anuncio en los demás parabuses.

Variación: ya que esta técnica visual nos permite cambios y variedad, en la propaganda existen variaciones de color para no tener un diseño seco y estático, los colores le dan al diseño un estilo propio con variantes en colores agradables al público. Además, la variación comentada anteriormente de que no es usual ver el interior del parabus.

Profundidad: esta técnica se da al no utilizar el difusor y cambiarlo por el acrílico transparente. Con la luz, se generan sombras y una dimensión en el cartel.

Singularidad: el único apoyo existente en la propaganda es si mismo, es decir, no necesita de algún otro estímulo visual para entender lo que esta puesto, se habla de algo específico y no se necesita apoyo extra.

Agudeza: con una clara expresión, nítido y fácil de interpretar, son parte del concepto básico para la propaganda de MUCA Roma.



Cartel MUCA Roma en azul

Además de contar de una manera mas específica del trabajo de Dan Flavin, ese uso de la luz para el condicionamiento y la aclimatación de un lugar específico ya sea mediante colores de luces y el tamaño de espacios próximos al ser humano, para lograr el entendimiento de un lugar ya sea de un lugar cálido, frío, amplio o poco espacioso y que el espectador se sienta atraído por el sitio y tener esa sensación de comunicación como se refleja en la obra de este artista minimalista.

Es por esto, el crear propaganda con lo ya establecido dentro del ambiente urbano y de la zona en la cual participa tanto el museo-galería (MUCA ROMA) como la colonia en donde se sitúan los parabuses, para tener esa relación de proximidad con el museo y sentir adaptado al ambiente la propaganda junto con el espectador o público al que le llega. Ya que en la zona, además se encuentran alrededor de 20 galerías más dentro de la colonia, Roma Norte.

Tipografía empleada.

En el caso de la tipografía, se cuenta con la que el MUCA CU o CAMPUS y el mismo MUCA Roma han empleado a lo largo de los años como museos de la UNAM.

La tipografía es la Bauhaus HV heavy y se ocupará en todo lo relacionado al texto de la propaganda.

muca roma

Tipografía Bauhaus 93 HV heavy

Todos los elementos del cartel están ubicados en una retícula para un mejor manejo de los mismos, sus coordenadas solo serán vistas en forma vertical, ya que en la forma horizontal del diseño, todo esta ajustado al centro de las medidas del

acrílico, que es de 1.20 m.

La palabra MUCA, será colocada en la coordenada número seis, ya que conforme a la altura del parabús, es la altura promedio de una persona en la Ciudad de México y a partir de ahí ira bajando para seguir leyendo.



Reticula del cartel con coordenadas

Posteriormente, la palabra Roma, estará colocada en la coordenada nueve.

El nombre de el museo-galería quedará situado en la coordenada 10.

La dirección y los logotipos institucionales quedan en las coordenadas 15 y 16 respectivamente. Parecerá que estan muy abajo, pero la ventaja de los anuncios en los parabuses, es que todo es

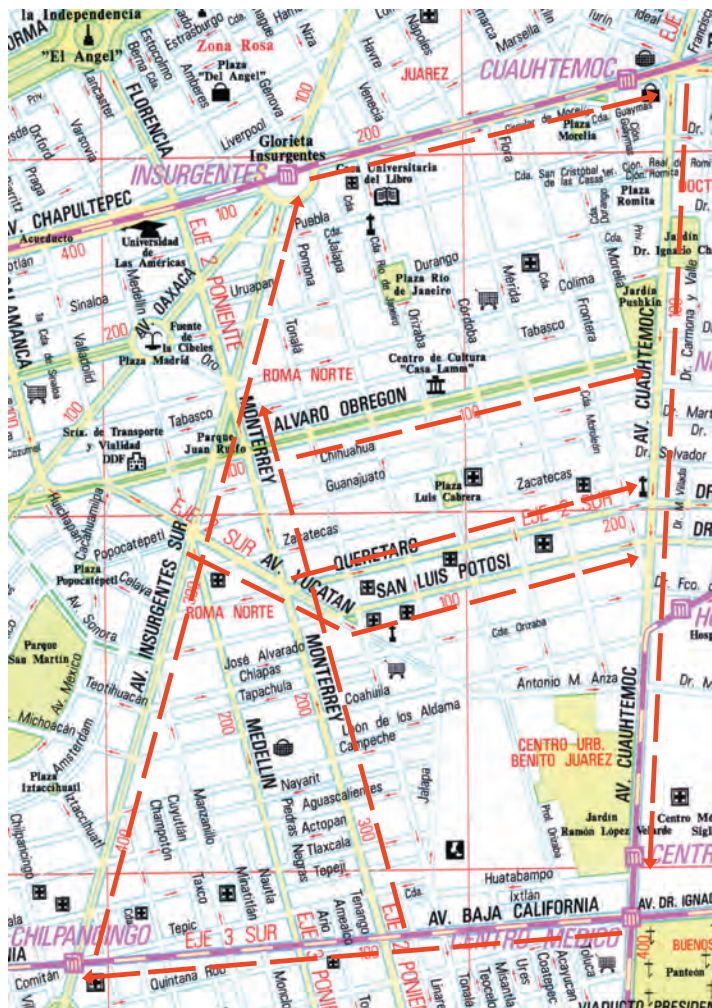
visible sin importar en donde estan ubicadas las cosas.

El tamaño de la tipografía. Es de 1300 Pts. la del nombre, la del nombre del museo galería es de 180 Pts. y la de la dirección es de 120 Pts.

Los colores que se ocuparán será sacados del catálogo de muestra de viniles: azul, verde, amarillo, morado, negro, rojo, anaranjado. Translúcido u opaco.

Zona de colocación

La zona específica en donde serán colocados los carteles. Comprenderá un radio en cual los límites son, Av. Cuauhtemoc, Insurgentes centro, Av. Chapultepec y Baja California.



Zona de colocación de los carteles

Esta es la zona de colocación considerada la idónea para la primera parte del proyecto de la propaganda de MUCA Roma, sobre todo por la poca publicidad con la que cuenta el museo-galería y dadas las circunstancias de que el MUCA Roma esta situado en medio de estas avenidas principales y se cree conveniente el utilizarlas para los 100 carteles que estarán a la vista del público que pase por estas avenidas.

Costos del proyecto.

Como ya se ha dicho, los materiales a ocupar para el proyecto son el acrílico transparente de 3 mm. Y el vinil autoadherible de distintos colores. A continuación se dan los costos de los materiales y las cantidades a ocupar.

Acrílico:

El costo de la placa de estireno con la impresión es de 130 pesos por placa. El costo únicamente de cada lámina de acrílico transparente en mayoreo es de 300 pesos.

Pero como la estrategia es colocarlos en una zona solo alrededor del MUCA Roma, no se necesitan más de 45 carteles.

Contando los 200 carteles que pide Eumex para tener rotación y reserva por si se rompen, el total del costo es de 26 000.00 pesos aproximadamente. Aunque el costo del acrílico es casi del triple que el de el estireno, el costo de un cartel incluido el vinil, es de 390 pesos por cartel, que da un total de 19 500.00 pesos por 50 carteles listos para ser colocados, incluido un número de reserva de alrededor de 8 a 10 carteles.

Los colores del acrílico serán los escogidos por la directora del MUCA Roma para su realización.

Vinilo autoadherible:

1.20 m mayoreo

Existen mucho colores de vinil autoadherible, pero conforme a la desición de los colores del acrílico, se escogerán los colores del vinil que van en cada uno de los acrílicos de acuerdo a la combinación adecuada y al gusto del MUCA Roma.

Impresión digital en la hoja de estireno mayoreo \$ 80.00

Total: \$ 130.00

El vinil que lleva la tipografía de MUCA Roma es de un metro de largo y 22 cm. de ancho, esto separado por palabras, es decir, tanto la palabra MUCA, como la palabra Roma cuentan con esa medida. El costo de esta parte es de **45 pesos**.

Total de 200 carteles: \$26,900.00

De ahí el tomar la decisión de realizar un diseño exclusivo para el museo y contar con una zona especifica que abarca de Patriotismo, en el metro Patriotismo, hasta la avenida Cuauhtemoc en la parte donde se junta con Álvaro Obregón.

En la tipografía del nombre de el museo-galería (Museo Universitario de Ciencias y Arte) la medida es de un metro y cinco cm. de largo y 6 cm. de ancho. el costo es de **10 pesos**.

En este caso, se decidió quitar el anuncio de estireno junto con el acrílico lechoso para sustituirlos por un acrílico transparente de las mismas dimensiones que el acrílico blanco con el texto del MUCA Roma, la dirección del museo-galería y los logotipos institucionales de la UNAM.

En la dirección junto con los logotipos institucionales la medida será de 97 cm. de largo y 19 cm. de ancho. el costo es de **35 pesos**.

Sumando el total del costo de estas partes que conforman el cartel da un total de: **90 pesos**.

Es aquí donde el minimalismo cobra una importancia fundamental dentro del proyecto. Esto con la razón de alcanzar la máxima expresión con un mínimo de elementos: con respecto al diseño y lo que nos ofrece el parabús en el sentido de materiales, se ocupará una pureza total de las formas y de los materiales.

Cartel en acrilico:

Acrílico de 1.70 m x 1.20 m mayoreo \$ 300.00

Texto en vinil mayoreo \$ 90.00

Total: \$ 390.00

Total de 50 carteles: \$19,500.00

Colocados en los parabuses aprovechando el impacto de la luz sin un difusor como sería el acrílico lechoso que se emplea como soporte para colocar los anuncios hechos de estireno, para que no se marquen las lámparas que están colocadas para que el anuncio se ilumine. Esto con la finalidad de que, el parabús junto con el anuncio cree un efecto de unión y estilo propio, es decir, darle una imagen que sea de acuerdo al estilo de arte contemporáneo que es exhibe en el museo MUCA ROMA, tener un sentido diferente a

Cartel en estireno:

Hoja de estireno de 1.70m x \$ 50.00

lo anunciado, salir de lo convencional y proponer un estilo de propaganda que vaya de acuerdo al museo y además utilizar con mayor énfasis lo que se te presenta, en este caso el parabús.

Como ya sabemos, la ocupación del mínimo de elementos para tener una mayor expresión de lo seleccionado para el diseño. Empleando las técnicas de luz que utilizó el artista Dan Flavin para sus piezas, con las luces fluorescentes comerciales.

Nuestro resultado es la variación de colores de la luz mediante el color de los acrílicos y dando la apariencia de que los colores provienen de los tubos fluorescentes, al mismo tiempo, los colores de la luz la cual emana el parabús, tendrá una diferencia cromática a la siempre vista luz blanca, con esto, los colores que se vean reflejados en lo más cercano al parabús, serán de tonos distintos.

Así, se crearán variaciones distintas de colores generados por la luz en el transcurso del día, es decir, durante la noche, se aprecia el interior del parabús, se crea la sensación de una fuga de espacial y variantes cromática con los objetos a su alrededor y con el complemento del mismo parabús, con respecto al interior del mismo mediante los tonos generados por el acrílico, y creando una cualidad cromática con los carteles. Durante el día, el parabús al estar apagado o prendido dependiendo el lugar donde se ubique, creará una tridimensión con la vista hacia el interior del parabús, es decir, no se desaprovecha ese efecto visual que con el acrílico lechoso y el cartel de estireno se pierde y en este proyecto no se pasa por alto.

Flavin creía en la espacialidad mediante colores en espacios determinados, sin transformar el entorno en donde colocara su obra, dejando que pieza y

espacio interactúen para crear sensaciones al espectador y transformar el espacio mediante luz.

El cartel de acrílico, nos ayuda a repetir esa espacialidad mediante la luz en un espacio determinado empleado únicamente como soporte, y aquí, deja de ser ese soporte para convertirse en parte importante del proyecto, con esto entiendo, que este diseño, tal vez poco funcional y convencional genera las expectativas de espacialidad en la utilización de la luz y el color, que generan un cambio dentro del ambiente que lo rodea.

Conclusión final

MUCA Roma solo cuenta con las invitaciones por parte de MUCA CU para su propaganda y por parte de la dirección del el mismo MUCA Roma, notas en periódicos y en algunas páginas independientes de internet. Es difícil entender, por que siendo uno de los museo-galería mas importante en la ciudad de México, no cuente con un apoyo total por parte de su dirección en MUCA CU, el abandonarlo genera problemas de comunicación para su publico y para uno nuevo que necesita ver exposiciones fuera de los grandes museos.

Por esto, el proyecto de realizar carteles para el MUCA Roma en la colonia Roma, es parte de un comienzo de propaganda debido a la ubicación del museo-galería, primero dar a conocer en la zona que es el MUCA Roma, tanto para los que viven ahí como para los transeúntes que pasan por esta colonia. Empezar por un sector pequeño de ubicación para tener en cuenta la ubicación del MUCA Roma.

Es importante el proyecto, por que dentro de la colonia Roma tanto en el norte como en el sur,

existen más de 20 galerías que el público sabe donde se encuentran, esto debido a la cantidad de difusión con la que cuentan, tanto en revistas, periódicos, televisión, internet, radio, volantes, carteles, etc. Como la galería OMR, Garash, Casa Lamm y la Galería Nina Menocal solo por mencionar algunas de las más importantes en esta zona, donde creo que el MUCA Roma debería entrar, por eso es importante, que se siga dando a conocer, pero le hace falta más propaganda y difusión como las galerías ya mencionadas y mas atención por parte de su principal soporte, que es MUCA CU o Campus.

Con estos carteles se busca lograr una mayor difusión de un museo-galería que batalla mucho para tener cierta atención aparte de los que visitan frecuentemente este lugar, se necesita más público que no este familiarizado al MUCA Roma, es decir, gente que lo visite por primera o que muy pocas veces lo ha visitado. Los carteles solo son un pequeño esfuerzo que se tiene que tomar en cuenta para un gran soporte en la valoración de este espacio contemporáneo. Retomar lo perdido de cinco años sin expansión y poco presupuesto para lograrlo.

El apoyo de una teoría que no fuera del diseño, me ayudo mucho a encontrar una forma de crear un proyecto capaz de describir al MUCA Roma, que haga conexión en todos los sentidos y al ser propaganda, también sea un proyecto específico del museo-galería con el soporte como lo es el parabús.

Busqué una teoría capaz de lograr que el MUCA Roma este representado debido a ser una galería de arte contemporáneo en una casa clásica de la colonia Roma y con la tipografía que es empleada tanto aquí como el en MUCA CU o Campus

que es la tipografía Bauhaus 93. Acompañada únicamente de técnicas visuales de diseño para una mejor forma de comunicación, es decir, una teoría artística junto con técnicas visuales de diseño como teoría práctica.

Con el apoyo del Minimalismo se logra un diseño más directo y de fácil acceso solo con variantes de color y respetando la tipografía del MUCA Roma, además de centrar la atención en una sola cosa en específico y no llevarse por otros caminos para que descifres que de lo que se te está hablando.

El minimalismo surge a mediados de los años sesenta como una reacción contra el subjetivismo y el emocionalismo del Expresionismo abstracto con su énfasis en la improvisación y la espontaneidad, planteando en su lugar un arte totalmente preconcebido, de gran claridad, rigor conceptual y simplicidad. Sus principales características son: máxima inmediatez subrayando la importancia del todo sobre las partes- superficies inmaculadas, colores puros, formas simples y geométricas realizadas con precisión mecánica, y la utilización de materiales industriales de la manera más neutral posible de modo que no se alteren sus calidades visuales.

Tal es el caso de la propaganda, no hay que confundir la publicidad con propaganda, esta última es de forma directa y solo te muestra lo que te quiere decir, no hay complicación del lenguaje y se puede soportar tanto con un gráfico como solamente con un texto.

Esto se logró con las necesidades que en MUCA Roma se necesitaban desde un principio, contar con elementos particulares del museo-galería y sin perder un estilo de diseño por parte del diseñador, que el cliente con una perspectiva sin dejar a un lado lo solicitado y con el apoyo de no cambiar un estilo.

Se consiguió una comunión con el objeto urbano, el parabus, y el objeto de propaganda, el cartel de MUCA Roma, haciéndolo uno solo con la idea de no colocar un solo material extra como lo es el estireno, y se cambia una base de acuerdo a las necesidades.

El proyecto cumplió con las expectativas del solicitante como una propuesta exclusivamente para el museo – galería, se pensó y realizó para el único fin de la propaganda del MUCA Roma, ya que este es un proyecto a realizar para generar esa nueva etapa en que entrará dicha institución.

Se demuestra que el arte y el diseño no están peleados, que se pueden resolver problemas de diseño con bases teóricas desde el arte con bases prácticas de diseño. No se trata de descubrir el hilo negro, sino de vincular estas dos disciplinas que se dicen totalmente separadas, ambas cuentan con fines funcionales y estéticos.

Demostrar que el estilo minimalista es solo una teoría mal empleada con respecto a las soluciones tanto en el arte como el diseño, no se logra un estilo minimalista, se genera una invitación a la mínima expresión con fundamentos base bien establecidos que al final lograr dejar una huella importante en el mensaje, no darte una versión indirecta para demostrar lo que al final se quiere decir, sino ser directo, uno ve lo que realmente es.

Al final de todo, estos carteles lo que generan es que conozcas que existe el MUCA Roma por medio de un cartel, que la propaganda no es un resultado negativo con mal uso, que el Minimalismo no es un estilo ni un modo de vida, al contrario, es una idea desarrollada por medio bases elementales y simples en su producción.

La ENAP me demostró cierta indiferencia hacia el arte con respecto a mis estudios de diseño, se hablaba de que el diseño siempre fue y será funcional, en cambio el arte no puede ser diseño debido a que no existe funcionalidad en una pieza u obra. Pero el diseño también puede ser arte, el arte también cuenta con metodologías específicas de acuerdo a su corriente o vanguardia, existe planeación y una estructura coherente del resultado que se quiere tener, no es más libre que el diseño, y no por eso el diseño se puede considerar una obra ya que cuenta con similares libertades de expresión y pensamiento.

Pero esta indiferencia, ha logrado que pueda realizar este proyecto mediante una forma de pensar, expresarse y realizar diseño como lo es el minimalismo. Me ayudó a conocer más el contexto del arte y asimilarlo con el diseño, sacar de ambos lados estilos y conexiones para realizar proyectos, mezclar teorías de arte y teorías prácticas de diseño y viceversa.

Contar con herramientas más allá de lo que el diseño me pudiera ofrecer, sin dejar este a un lado.

Bibliografía

1. A.A.V.V. El Arte del Siglo XX, Plaza & Janes, México DF, 1999, 520 pp.
2. A.A.V.V. Historia del Arte, Tomo 1 al 25, Salvat, México DF, 2000, 120 p/ libro aprox.
3. A.A.V.V. Historia del Arte: Vanguardias artísticas I Tomo 26, Salvat, México DF, 2000, 136 pp.
4. A.A.V.V. Historia del Arte: Vanguardias artísticas II Tomo 27, Salvat, México DF, 2000, 145 pp.
5. A.A.V.V. Historia del Arte: Arquitectura y Escultura Moderna Tomo 28, Salvat, México DF, 2000, 215 pp.
6. A.A.V.V. Historia del Arte: Arte a mediados del Siglo XX Tomo 29, Salvat, México DF, 2000, 189 pp.
7. A.A.V.V. Historia del Arte: Últimas Tendencias Tomo 30, Salvat, México DF, 2000, 205 pp.
8. Abbagnano, Nicola. Diccionario de Filosofía, 3°. Reimpresión, Fondo de Cultura Económica, México DF, 2001, 1206 pp.
9. Acha, Juan. Introducción a la Teoría de los Diseños, 2°. Edición, Diana, 1998, 354 pp.
10. Bachelard, Gastón. La Poética del Espacio, 7°. Edición, Fondo de Cultura Económica, México, 2002, 281 pp.
11. Barnicoat, John. Los Carteles, su Historia y su Lenguaje, 5°. Edición, Gustavo Gili, Barcelona, España, 2000, 280 pp.
12. Clark, Toby. Arte y Propaganda del Siglo XX, 1°. Edición, Akal, Madrid España, 2000, 175 pp.
13. Douglas, Torin. Guía completa de la Publicidad, Hermman Blume, Madrid España, 1984, 224 pp.
14. Droste, Magdalena. Bauhaus 1919-1933, 2°. Edición, Benedikt Taschen, EUA, 1998, 256 pp.
15. Duranbin, Guy. La Mentira en la Propaganda y en la Publicidad, Paidos, Barcelona-Buenos aires-México, 1983, 203 pp.
16. Ferrer, Eulalio. La Publicidad Textos y Conceptos, 4°. Edición, Trillas, México, 1990, 294 pp.
17. Ferrer, Eulalio. Los Lenguajes del Color, Fondo de Cultura Económica, México, 1999, 420 pp.

18. Ferrer Rodríguez, Eulalio. Por el Ancho Mundo de la Propaganda Política, 2º. Edición, Danbe, España, 1976, 218 pp.
19. Memoria 1999-2000 MUCA Roma, México DF, 2000, 61 pp.
20. Memoria 2001 MUCA Roma, México DF, 2002, 74 pp.
21. Mesa, Antonio R. Propaganda y sus secretos, Monogram, Buenos Aires, Argentina, 1959, 573 pp.
22. Meyer, James. Themes and Movements MINIMALISM, Phaidon, New York, USA, 2000, 304 pp.
23. Minimalismo Interiores 1, Phaidon, México DF, 2002, 169 pp.
24. Minimalismo Interiores 2, Phaidon, México DF, 2002, 189 pp.
25. Minimalismo Interiores y Exteriores 3, Phaidon, México DF, 2002, 206 pp.
26. Sarason Sarason, Smith. Psicología: Fronteras de la Conducta, 2º. Edición, Harla, 1984, 926 pp.
27. Schmelkes, Corina. Manual para la Presentación de Anteproyectos e Informes de Investigación, 2º. Edición, ED Oxford, México DF, 2000, 235 pp.
28. Smith, Alfred G. Comunicación y cultura, Nueva Visión, Buenos Aires, Argentina, 1966, 248 pp.
29. Wingler, Hans M. La Bauhaus Weimar Dessau Berlín 1919-1933, Gustavo Gili, España, 1962, 587 pp.
30. Young, K. La Opinión Pública y la Propaganda, 3º. Edición, Paidós Studio, México, 1991, 236 pp.
31. Zabalbeascoa, Anatxu y Rodríguez Marcos, Javier. Minimalismos, 2º. Edición, Gustavo Gili, Barcelona España, 2001, 144 pp.
32. Zimmermann, Ives Del Diseño, Gustavo Gili, Barcelona España, 2001, 143 pp.

Internet.

1. www.arnet.com
2. www.arteven.com
3. www.artte.com.mx
4. www.guggenheim.com
5. www.portaldelarte.cl
6. www.wikipedia.com

Índice de Imágenes

Por páginas

Capítulo 1

7

Fachada de MUCA Roma.

1.1 Historia

8

Selma Guisande. Noches Recurrentes, 2002, instalación, Rotación XX.

Murielle Dupuis-Larose. El Corredor, 2000, Latinos del Norte.

9

Galia Eibenschutz. Tómese un momento, 2001 3er. Festival de Arte Sonoro.

Jessica Wozny. DIDAK-tisch, 2001, Los Novísimos.

1.3 Antecedentes gráficos

10

Invitación de MUCA Roma. Rotación XIX.

11

Invitación para MUCA Roma. Mario Vega y Tercerunquinto. Proyectos para MUCA Roma. Invitación para MUCA Roma. Fotoseptiembre en MUCA Roma.

Capítulo 2

13

Donald Judd. Untitled, 1965, aluminio anodizado negro, bronce y plexiglás.

2.1 Minimalismo

14

Carl Andre. Redan, 1964, madera.

- 15
Anne Truitt. Sea Garden, 1964, metal.
Carl Andre. The maze and snare of Minimalism, 1993, metal.
- 16
Brice Marden. Grove Group II, 1973, aceite y cera en tela.
- 17
Larry Bell. Untitled, vidrio y aluminio.
- 18
Vladimir Tatlin. Maqueta del Monumento a la Tercera Internacional, exhibido en Moscú, 1920.
- 19
Robert Morris. Untitled (Knots), 1963, madera pintada y cuerda.
- 20
Robert Ryman. Untitled, 1965.
- 21
Dan Flavin. Untitled, tubos de luz fluorescentes.
- 22
Dan Flavin. Untitled (to Bob and Prat Rohm), 1969.
- 23
Felix Gonzales-Torres. Instalación view form Serpentine.
- 24
Fran Stella. Die Fahne Hoch!, 1959, esmalte en lienzo.
- 25
Ralph Humphrey. Untitled, 1954, oleo sobre lienzo.
Robert Ryman. Untitled, 1962, oleo sobre lienzo.
- 26
Robert Mangold. Curved Plane/Figure IV (Double Panel), 1995, acrílico y lapis en lienzo.
Donald Judd. Untitled, 1963, óleo en madera y tubo de metal.
- 27
Donald Judd. Untitled, 1966, metal y plexiglás color ambar.
Carl Andre. Spill (Scatter Piece), 1966, plástico, bolsas de tela de distintos tamaños.
- 28
Carl Andre. Lever, 1966. Well, 1964 (destruido), rehecho en 1970. Pyramid (square Plan), 1959 (destruido), rehecho en 1970. ladrillo y madera.
Sol Lewitt. Five Modular Structure (Sequential Permutations on the Number Five), 1972, madera pintada.
- 29
Sol LeWitt. Complex Form no.8, 1988, madera terciada pintada.
Larry Bell. 6x8x4, 1996, vidrio.
- 30
John McCracken. Untitled, 1975, resina de poliéster, fibra de vidrio y madera terciada.
Robert Morris. Untitled (Box for Standing), 1961, adeto.
- 31
Robert Morris. Untitled (L-Beams), 1965-67, fibra de vidrio.
Agnes Martin. Graystone II, 1961, óleo y hoja de oro en lienzo.
- 32
Anne Truitt. Breeze, 1980, madera pintada.
Eva Hesse. Accesoión II, 1967, acero galvanizado y tubo de goma.

2.1.1 Dan Flavin

33

Dan Flavin. icon V (Coran's Broadway Flesh), 1962, óleo en madera y focos incandescentes.

Dan Flavin. the nominal three (to William of Ockham), 1964-69, tubos fluorescentes de luz blanca.

34

Dan Flavin. Untitled (to the real Dan Hill), 1978, tubos fluorescentes de colores.

Dan Flavin. Tubos fluorescentes de luz blanca.

35

Dan Flavin. untitled (to a man, George Mc Groven), 1972, luces fluorescentes.

2.2 Comunicación

2.2.1 Propaganda

36

Las mujeres británicas acuden a las fabricas, 1939-1945. Cartel. Imperial War Museum, Londres.

37

¡Silencio, no es muda!; la charla imprudente cuesta vidas, años cuarenta. Cartel. Imperial War Museum, Londres.

Hermann Witte. Construyamos albergues y hogares, 1938-1939. Cartel. Imperial War Museum, Londres.

38

James Montgomery Flagg. Te quiero para el ejercito de los Estado Unidos, 1917. Cartel. Imperial War Museum, Londres.

Pál Suján. Exposición nacional para auxilio de guerra, 1917. Cartel. Imperial War Museum, Londres.

39

Gino Boccasile. 1941-1945. Cartel italiano antiamericano.

40

Las mujeres de Gran Bretaña dicen: ¡Ve!, 1914-1919. Cartel. Imperial War Museum, Londres.

41

El soldado Joe Louis dice: Hagamos lo que nos corresponde y vencamos, por que estamos del lado de Dios, 1941-1945. Cartel. Estados Unidos, Nacional Archives.

2.2.2 Cartel

Jules Chéret: Carnaval 1894: Théâtre de l'Opera, 1893.

42

Jules Chéret. La Pantomime, 1891.

Henri Toulouse-Lautrec. Reine de Joie, 1892.

43

John Gilroy. Para fuerza, Guinness, 1934.

44

Jo Steiner. Bier : Cabaret, 1919.

2.3 Propiedades de diseño aplicadas

46

Equilibrio.

Tensión.

Nivelación y Agudeza.

47

Positivo y Negativo.

Punto.

Línea.

Contorno.

48	Dirección. Tono.	55	Estilo. Dan Flavin. Untitled. Primitivismo. Pintura Rupestre de Baja California.
49	Color. Rojo y Verde. Textura. Escala.	56	Expresionismo. Eugene Leroy. Marina nue, 1997, óleo sobre tela. Clasicismo. Miguel Angel. La piedad.
50	Dimensión. Movimiento. Contraste y Armonía.	57	Embellecido. Alphonse Marie Mucha. Die vier Jahreszeiten, 1896, litografía. Funcionalidad. Stool, ca. 1930. Marcel Breuer, acero cromado y tela.
51	Equilibrio y Estabilidad. Simetría y Asimetría. Regularidad e Irregularidad. Simplicidad y Complejidad.	Capítulo 3 3.1 Desarrollo y metodología.	
52	Unidad y Fragmentación. Economía y Profusión. Reticencia y Exageración. Predictibilidad y Espontaneidad. Actividad y Pasividad.	60 Propuesta de cartel para MUCA Roma.	
53	Sutileza y Audacia. Neutralidad y Acento. Transparencia y Opacidad. Coherencia y Variación. Realismo y Distorsión. Plana y Profunda.	3.1.1 El parabús	
54	Singularidad y Yuxtaposición. Secuencialidad y Yuxtaposición. Nitidez y Difusividad. Continuidad y Episodicidad.	61 Parabus	
		62 Vista lateral del parabús Vista frontal del parabús Parabús, vista completa	
		3.2.1 Que es EUMEX	
		63 Parabús, detalle Imagen digital del parabús sin acrílico lechoso y sin palca de estireno	

64

Parabus sin el acrílico lechoso y con el acrílico transparente

3.3 La propaganda para MUCA Roma.

64

Retícula del cartel para MUCA Roma

65

Cartel para MUCA Roma en azul

66

Tipografía institucional de MUCA Roma, Bauhaus
93 HV heavy

Retícula del Cartel para MUCA Roma con
coordenadas

67

Zona de colocación de carteles en la Colonia
Roma