



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
**ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS**

**“Minimal Art, su legado”**

**Tesis**

**Que para obtener el título de:**

**Licenciado en Artes Visuales.**

**Presenta:**

**Juan Ramón González Valle.**

**Director de Tesis:**

**Lic. Margarito Leyva Reyes.**

**México, D.F. 2004.**



**DEPTO. DE ASESORIA  
PARA LA TITULACION  
ESCUELA NACIONAL  
DE ARTES PLÁSTICAS  
XOCHMILCO D.F.**



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**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.

ESTA TESIS NO SALE  
DE LA BIBLIOTECA

*A mis Padres.*

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo recepcional.

NOMBRE: Juan Ramón  
González Valle.

FECHA: 13 de Abril de 2004

FIRMA: [Firma]

ÍNDICE.....	4
PROLOGO.....	5
INTRODUCCIÓN.....	6
MINIMAL ART.....	8
EL LEGADO DEL MINIMAL.....	51
OBRA PERSONAL.....	70
CONCLUSIONES.....	89
BIBLIOGRAFÍA.....	92
NOTAS AL FINAL.....	95

**PROLOGO**

Mis razones personales es que me siento identificado con las consecuencias de minimal, tal vez sea debido a que pasé parte de mi niñez en Mérida, en donde todo fue austero más que minimalista, por una economía de recursos debido a un carácter económico y funcional, por ejemplo: en la casa donde yo vivía era blanca por dentro y por fuera, al igual que los pocos muebles que en ella había, dormíamos en hamacas las cuales después de ocuparlas se guardaban dejando la pared desnuda, ya que no había pinturas, ni fotografías en las paredes, y en el patio había piedras blancas de río.

En retroceso mucho de las obras que realicé se vieron influenciadas por este periodo de tiempo. De igual manera, al descubrir los preceptos del minimal, encajan en mi proceso de elaboración: la significación de los materiales, la mínima intervención en ellos, una búsqueda de interrelación más explícita con el espacio, además de que poco a poco fueron madurando desde el capricho hasta una búsqueda de un estado de paz y/o tranquilidad. Últimamente una crítica al medio donde vivo.

Al hacer una tesis sobre el minimal, el Minimalismo es también una forma de explicarme a mi mismo mi forma de razonar mi producción artística, de mis antecedentes y al mismo tiempo esta hibridación con el pop, la cual también abordo, es parte de mi cultura o incultura debido a la influencia de diversos medios, tales como comics, televisión y cine, tanto de México como extranjeros.

## INTRODUCCIÓN

El Minimal Art surge en los años 60s, bautizado por Richard Wollhein en 1965, la cual en ese momento no era una corriente propiamente dicha sino un conjunto de personas (Judd, Serra, LeWitt, Morris, Andre), que coincidieron en un proceso creativo, utilizando ciertos de elementos de carácter industrial adquiridos y dispuestos de distinta manera: monocromáticos regularmente (preponderando los colores negro, rojo y blanco).

Dieron una nueva significación a través de la crítica a los espacios institucionalizados tales como la galería y/o el museo. Una forma de replanteamiento del espacio, además de este carácter, en donde la economía de recursos lleva a una “maximalismo”, es decir con el mínimo de elementos decir lo más posible, también en ese entonces buscaban un alejamiento de las imágenes preconcebidas como arte, regularmente de carácter figurativo, carente de contexto “histórico” (lo cual es irónico ya que las imágenes producidas por el minimal ya son históricas, y son un referente específico para sus consecuencias en diversas disciplinas: pintura, escultura, diseño industrial, arquitectura, música, etc., en la segunda mitad del siglo XX y principios de este). Como principal característica o aportación a mi parecer una valoración del espectador de manera explícita dando al minimal un carácter antropomórfico<sup>1</sup>.

Ya que tocamos las consecuencias, éstas regularmente (como verán mas adelante), obedecen a dos tendencias: las de carácter formal, las de carácter conceptual, y en algunos

---

<sup>1</sup> Se denomina carácter antropomórfico a la obra de arte que es completada de manera mas relacionada con la percepción del espectador, además de que el espectador es parte de la obra de arte.

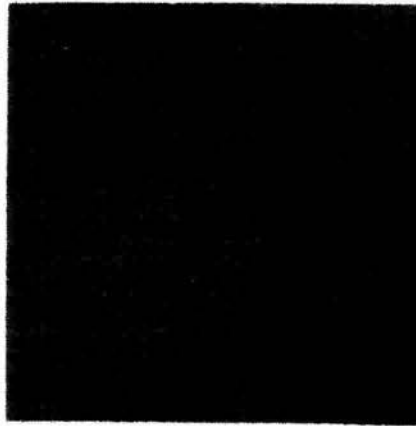
casos ambas. Las consecuencias de un carácter conceptual pueden verse en la arquitectura en donde se encuentra un monocromatismo, espacios amplios, pureza de línea y este antropomorfismo heredado de la escultura, pero no de carácter formal, ya que para la realización de estas edificaciones se contratan artesanos para los pisos, utilización de elementos fabricados en específico solo para el lugar donde se colocaran, es decir que no se lleva a cabo una mínima intervención, además de no ser una crítica a lo preestablecido y de ser inmuebles propiamente de lujo.

En la misma escultura se pueden ver una tendencia siguiendo estos mínimos lineamientos hasta un grado de imitación (lo cual dejo a su criterio), hay otro lado, el cual me pareció más interesante: en donde están presentes los elementos conceptuales del minimal art entremezclados con los del pop art, ya sea por el uso de materiales, la ironía del consumo, la mínima intervención, y el carácter antropomórfico que nunca deja de estar presente en artistas como: Halley, Weiner, Buren, González-Torres, Haacke, Steimbach, Jeff Koons...y otros los cuales verán parte de su obra mas adelante.

El Minimalismo sigue estando presente en diversas formas, en el 2003 hubo una exposición en la Galería DaimlerChrysler Contemporary "Minimalism and after II", exposición en la cual se ve las diversas consecuencias del minimal y su forma de plantearlo contemporáneamente.

Por ultimo hablo de mi obra personal, mi forma de plantear el espacio y cómo ésta encaja en la mayoría de los preceptos del Minimalismo.



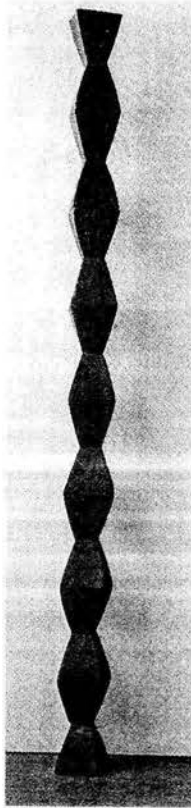
**Minimal Art****“Less is more”****Peter Behrens<sup>2</sup>**

**Kasimir Malevich, *Black square*, Óleo sobre tela, 1923.**

El Minimal Art surge en E.U.A., a pesar de ser un arte aparentemente americano, pero posee raíces europeas bien fundamentadas en el neoplasticismo, el suprematismo<sup>1</sup> y el constructivismo<sup>II</sup>. Las pinturas de Piet Mondrian, Vassily Kandinsky, Kazimir Malevich son un antecedente claro, así como la estética de los “objetos” de Marcel Duchamp, en los cuales ya el concepto rebasa la objetualidad misma. En cuanto a Arquitectura Le Corbusier con sus sólidos geométricos.

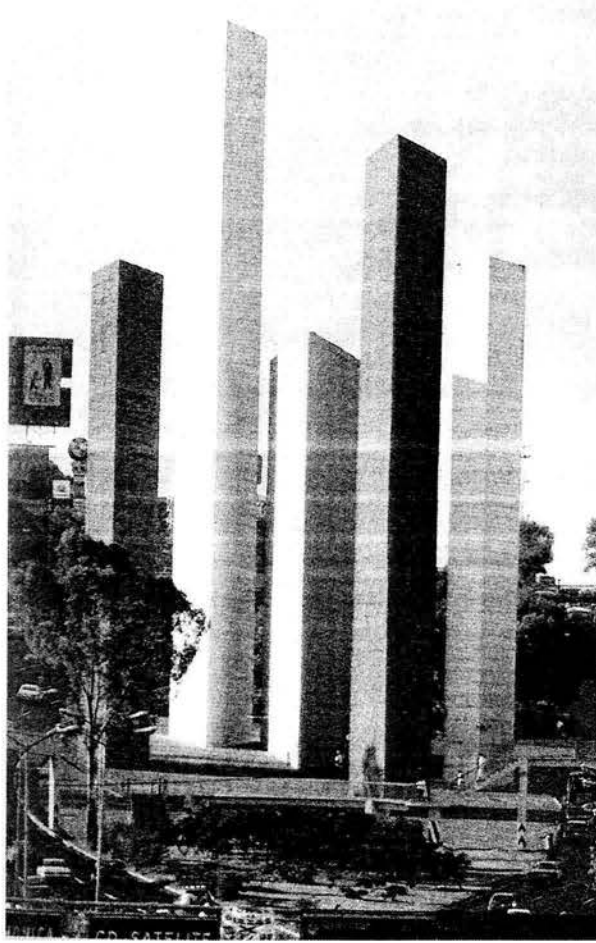
---

<sup>2</sup> Menos es más. Esta frase fue hecha famosa por Mies van der Rohe. ZABALBEASCOA, Anaxtu, et al. “minimalismos” Editorial Gustavo Gili, SA, Barcelona, 2000. Pág. 77



**Constantin Brancusi.** *Columna sin fin*, madera, 1930-33.

Es obvia la influencia de Constantin Brancusi (el fue de los primeros en ocupar estructuras basadas en la repetición de módulos, en ocupar la madera en bruto como material e integrar la escultura al pedestal), Alexander Rodchenko y Vladímir Tatlin en las cuales ya aparecían las soluciones formales de repetición e ideas de expresión del concepto de infinito. También conceptualmente hablando, la Fenomenología de la percepción de 1945 de Maurice Merleau-Ponty, es un escrito imprescindible para reforzar las teorías de muchos artistas minimal (de Morris principalmente), de este se ha dicho que es “el filósofo central para el Arte Minimalista”, ya que el plantea que las obras de arte no son invariables en cuanto a su colocación y percepción, habiendo variables en superficie, forma, y colocación, estas informan al espectador dependiendo de como y donde se coloquen.



**Luis Barragán/Mathias Goeritz, *Torres de la Ciudad Satélite*, Ciudad de México, 1957.**

Pero hablando de un caso mas específico, se encuentra en México “Las torres de la ciudad Satélite” hechas por Mathias Goeritz y el arquitecto Luis Barragán<sup>3</sup> en 1957, en donde el uso de elementos industriales (hormigón armado), la geometría simple y la repetición, pero estos aparentes edificios sin función eran el resultado de una búsqueda distinta, a un regreso a los orígenes, tal como Goeritz proclamaba “necesitamos fe, necesitamos a dios, necesitamos catedrales y pirámides, necesitamos un arte mayor más lleno de sentido”<sup>4</sup>, tal

<sup>3</sup> Algunos arquitectos mexicanos con influencias minimalistas son: Alberto Kalach, Billy Springall, Miguel Ángel Lira, Enrique Norten y Bernardo Gómez Pimienta.

<sup>4</sup> ZABALBEASCOA, Anatxu, et al. Op Cit. Pág.36

como lo hace en su museo de “El Eco” en donde la escultura pasa a ser un espacio. La Bauhaus juega el papel de antecedente más formal debido a su sentido holístico de una tradición abstracta. Es decir lo que buscaba la Bauhaus en cuanto a un ambiente en donde las artes convivieran y fueran un todo, en un mismo espacio. El minimal lo logra sin proponérselo ya que empezó siendo solo una “corriente” escultórica. En 1958 Greenberg<sup>5</sup> en su ensayo “La Nueva Escultura” da una síntesis acerca del desarrollo de la escultura en el siglo XX, de cómo esta abandona el ilusionismo del siglo XIX, esto de cómo la madera o la piedra se mimetizan para parecer piel o tela. La nueva escultura es donde la piedra es piedra, el metal es metal,... de cómo el uso industrial y las posibilidades técnicas son parte de lo que tiende a ser la base de la escultura moderna. Irónicamente a Greenberg nunca le pareció la obra de Andre, Judd, Morris, Flavin y de los demás minimalistas, la desdeñó diciendo que era parte del “Arte de la Novedad” al igual que el Pop Art<sup>III</sup>, Op Art<sup>IV</sup>, Kinetic Art<sup>V</sup>, que lo único que tenían era un buen diseño, muy moderno.

El minimal art surgió en la década de los 60s como contrapunto al expresionismo abstracto<sup>VI</sup> en Estados Unidos. Donald Judd en 1965 publica un artículo en la revista *Specific Objects*, en el cual expresa las razones por las que abandona la pintura y acoge la escultura como medio ideal para sus ideales de absoluta objetividad, de cómo la obra de arte tiene que ser replanteada mas allá de las imágenes y formas fáciles de digerir, cuya significación

---

<sup>5</sup> **“La nueva Escultura tiende a abandonar la piedra, el bronce y la arcilla por materiales industriales como el hierro, el acero, las aleaciones, el cristal, los plásticos, el celuloide, etc., que se trabajan con las herramientas del herrero, el soldador e incluso el carpintero... La distinción entre esculpir y modelar se vuelve irrelevante: una obra o sus partes pueden ser fundidas, forjadas, cortadas o simplemente unidas; mas que esculpirse se construyen, edifican, montan o disponen”**

BATCHELOR, David, “MOVIMIENTOS EN EL ARTE MODERNO, SERIE TATE GALLERY, MINIMALISMO”, Encuentro Ediciones, impreso en Hong Kong 1999. Pág.28

carece de sentido (en la actualidad), de qué manera se puede ir más allá de ésta, es decir evolucionar un concepto, a partir de la eliminación de elementos distractores.

En un principio había varias denominaciones para este tipo de arte, tales como *primary structures* nombre que le dio un grupo de artistas americanos (Carl Andre, Donald Judd, Dan Flavin, Sol LeWitt y Robert Morris, entre otros) a las obras presentadas en 1966 en el Jewish Museum de New York. También se le denominó como *cool art*, *nihilist art*, *serial art* e *idiot art*, pero el término más aceptado y adecuado según la historia es el de Minimal Art, acuñado por Richard Wollheim (Profesor de filosofía en el University College de Londres) en enero de 1965, como título de un artículo publicado en la revista *Arts Magazine* (curiosamente dedicado al dadá y neodadá), también en este artículo el autor no hace distinciones de obras de artistas contrastantes, entre los cuales estaban Duchamp, Mallarmé o Rauschenberg sin incluir a los artistas relacionados con esta corriente, Carl Andre, Donald Judd, Dan Flavin, entre otros. Wollheim bautiza a una corriente sin saberlo, ya que cada uno de los minimalistas la denominaba a su obra como mejor se adecuaba a su concepción, Sol LeWitt hablaba de estructuras, Dan Flavin de Proyectos, Donald Judd de objetos específicos... Entonces el elemento unificador entre estos artistas: es el de adoptar la escultura como medio para exponer sus ideas, creando unas series de obras cuya sencillez, sobriedad, el predominio de formas geométricas fundamentales y de materiales rudimentarios, eran absolutos.

La obra minimal sería aquella que correspondiese con la abstracción, geometría elemental, austeridad, repetición en algunos casos, monocromatismo, siendo así una renuncia a la ilusión, la ornamentación y representación, siempre de composición simple.

Después de ciertas controversias, críticas y diversos términos para denominar a las propuestas de esculturas reducidas de escultores norteamericanos Carl Andre, Donald Judd, Dan Flavin, Sol LeWitt, Robert Morris, entre otros: el término minimal o Minimalismo fue el más aceptado desde finales de los sesenta. También se le denominó Minimal, Minimalismo o minimalista a aquellas ramas del arte y del pensamiento contemporáneo cuyas actitudes tenían cierta empatía, ideológica y/o formal ya sea en la arquitectura, el diseño gráfico, el diseño industrial, la música, la danza, la estenografía, etc., o sea, cuando hacen gala de una economía de recursos expresivos, es decir la ausencia de narrativa o/e iconografía, la simplicidad de formas, la ironía de lo auto referencial. Objetos que al carecer de elementos distractores, poseen la capacidad de decir algo mucho más complejo que su forma en sí.

Andre Malraux formulaba desde Europa, “El arte absolutamente libre no desemboca en cuadro ni en escultura sino en objeto puro”<sup>6</sup>, con esto se iniciaba una separación de la historicidad de concepciones anteriores en donde la obra de arte se vuelve autónoma de un medio donde fue creado y dependiente de su último componente: el público, una objetualidad que en su momento la separó también de cierta inercia del arte abstracto.

Como ya hemos dicho Richard Wollheim no hacía distinciones entre artistas, hace una interesante comparación entre Ad Reinhard con sus pinturas negras, sin ninguna iconografía, narrativa o gestualidad, y los *ready-made* de Marcel Duchamp, objetos retirados de su contexto habitual dándoles una nueva significación como obras de arte sin

---

<sup>6</sup> ZABALBEASCOA, Anatxu, et al. Op Cit. Pág. 24

manipulación, ni maniqueo por parte del artista. La convivencia de estas expresiones no es tan paradójica como se pudiese pensar, ya que ambas en su modo particular, son una respuesta, al entorno donde fueron creadas, ambas también comparten en cierto modo la tesis o postulado de materialidad, al igual que algunas expresiones del pop art, es obvio que cada uno de estos partícipes obtuvo resultados distintos. Estas similitudes y diferencias las ahondaremos mas adelante.

La crítica Barbara Rose en su artículo “ABC Art” publicado en 1965, lleva a cabo una aproximación entre minimal art y el pop art, aparte de ser contemporáneos en nacimiento (60s), y lo que esto implica: marco histórico, influencias, espacio y ambas seguirían presentes en la forma de producir el arte desde en los 80s, 90s, y principios del nuevo siglo. La economía o austeridad del Minimalismo, así como la exageración del plagio de la iconografía del pop art, parecen establecer un parámetro entre lo que es y no es arte, los objetos son el fetiche de una afirmación contundente de una proposición. Con esto “Está claro que se ha anunciado una nueva sensibilidad, aunque no está claro en qué consiste...”<sup>7</sup>- Wittgenstein-

Otra empatía entre minimal art y pop art es que ambos trabajan con materiales encontrados, prefabricados o preconcebidos, Dan Flavin con sus neones, Warhol con la lata de sopa, Donald Judd con planchas de metal, Lichtenstein con imágenes preconcebidas, etc. Todos logran con esta objetualidad, una nueva perspectiva. La cual empujo al arte hacia una evolución, cosa que hoy nos parece natural, en su artículo Wollhein interpreta éste arte

---

<sup>7</sup> Barbara Rose, “ABC Art”, en Art in América, octubre 1965 Publicado en español en Minimal Art, Koldo Mitxelena, San Sebastián, 1996, Pág. 33

“nuevo”: “La obra se describe, pero no se interpreta, las afirmaciones relativas al contenido o al significado o a la intención son sólo importantes por omisión”<sup>8</sup>. Tal vez quería decir que al ser algo nuevo se juzgaría a la obra de arte sin prejuicios, solo describiéndola.

Esto deja al espectador “A pesar de encontrarse delante de algo que no es nada, experimenta algo, y normalmente algo le inquieta bastante (...), Quizás lo que se siente es que, en contraposición a la plenitud florida y barroca de la angustiada generación anterior, la oquedad, la desnudez del vacío, tiene una cierta expresividad conmovedora y acaso, ahogada”<sup>9</sup> de la apreciación de la obra de arte, dando cabida a diferentes apreciaciones estéticas, de los parámetros del arte contemporáneo.

Irónicamente para Barbara Rose el minimal era visto como una postura en contra de la comercialización del arte, implícitamente había un cuestionamiento de la obra de arte como un artículo de consumo de lujo, es impersonal y por ende carece de subjetividad al no tener narrativa.

En su artículo “*Art and Objecthood*” (1967), Michael Fried dice que al reducir las formas a su mínima expresión el minimal se vuelve teatral, y literal igual que el resto del arte que niega, habla del antropomorfismo del minimal, este se vuelve así cuando el espectador este presente para completar la obra como si esta solo hubiese sido creada para este fin. Es un hecho que toda obra de arte, así como del pensamiento humano es completada por otro, en el caso del arte por el espectador. En el Minimalismo el objeto artístico obtiene un valor

---

<sup>8</sup> Barbara Rose, *Op Cit.* Pág. 38

<sup>9</sup> Barbara Rose, *Op Cit.* Pág. 38



referencial para el artista alejándose de la interferencia de elementos distractores del concepto que se quiera expresar.

Tal vez la sorpresa y las críticas que suscitó el minimal en los sesentas ya han sido superadas, pero muchas de las formas y conceptos de estos artistas siguen vigentes.<sup>10</sup>

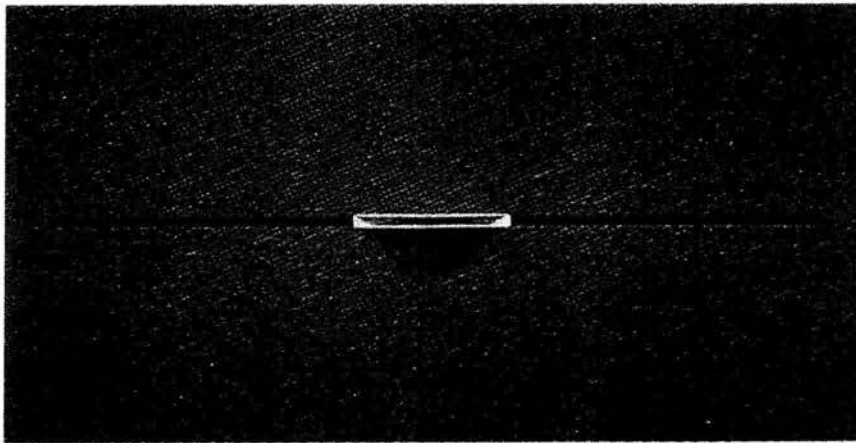
---

<sup>10</sup> “A primera vista todo parece muy simple: la especificidad de las cajas de plexiglás de Judd, la presencia de los poliedros de Morris, la inmediatez de las losas de hierro de Serra, la lógica de las celosías de LeWitt, la auto-referencialidad de los cubos de cristal de Bell, etcétera. Sin embargo en cada caso existe una ambigüedad sutil que complica las cosas (...). Aunque es difícil volver a capturar la sorpresa de la experiencia minimalista, su sorpresa intelectual permanece, porque el Minimalismo rompe con el espacio formal de la escultura moderna...”.

Hal Foster, “lo esencial del Minimalismo, en Minimal Art, Koldo Mitxelena, San Sebastián, 1996, Págs. 99-121

### Donald Judd. (1928-1994)

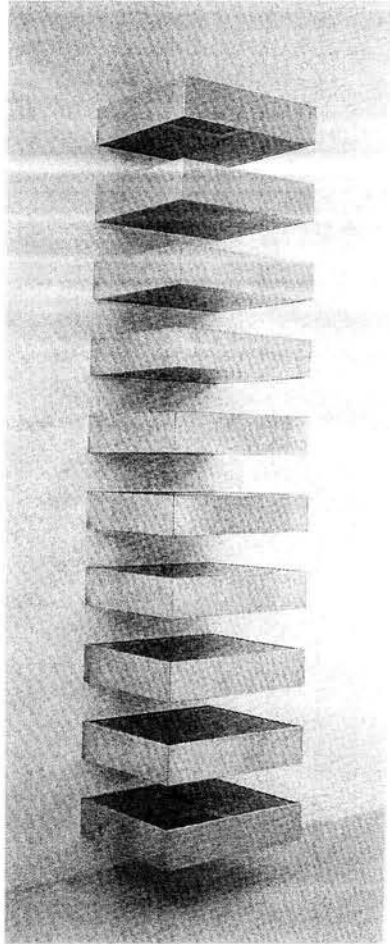
Estudió filosofía, eso se ve reflejado en los análisis que elabora sobre su obra y su entorno, también fue crítico de arte y pintor en un inicio. Su pintura en un principio fue abstracta, de composición irregular, con uso de colores planos; después empezó con una monocromía texturada, (rojo cadmio regularmente), adhiriendo un “objeto encontrado” en el centro de la obra evitando así una composición. Con esto siguieron una serie de relieves, el cual destaca uno hecho en 1963, con las características y el tamaño de una persiana, frontal, adherida a la pared, pieza que parece ser su acercamiento a la escultura. Judd afirmó que sus obras, durante los sesenta, fueron influidas principalmente por “Pollock, Still, Newman y Rothko”.



Donald Judd, *Sin título*, Óleo y cera, sobre masonite y madera, y aluminio y óleo sobre madera, 1962.

Estuvo explorando desde el 62 con cajas apiladas, cajas mural, las cuales son el antecedente de su ya afamado artículo de 1965 en la revista *Specific Objects*, en el cual dice las razones por las cuales acoge la “escultura” como medio de expresión, aunque en

realidad el se refería mas a una exploración de las tres dimensiones, a su parecer había cierto estancamiento en los lenguajes de la pintura y la escultura, tan repetitivos que ya carecía de sentido esas representaciones de la realidad.<sup>11</sup>.



**Donald Judd, *Sin título*, latón y plexiglás flourecente, 1970.**

---

<sup>11</sup> “La pintura y la escultura se han convertido en formas ya establecidas. Gran parte de su significado no tiene credibilidad. El uso de las tres dimensiones no es la utilización de una forma determinada. No se han realizado las obras suficientes ni ha pasado el tiempo necesario como para que podamos percibir sus límites. Hasta la fecha, las tres dimensiones en su sentido mas amplio son, ante todo, un espacio dentro del cual se puede evolucionar...”

Donald Judd, “Specific Objects, en Arts Yearbook, n.º8 (1965), Págs. 74-82

Cuando se inicia en la escultura se nota el comienzo de una nueva forma de concebir las cosas, en 1964 decía refiriéndose a su obra y a la de Frank Stella: “El Orden no es racionalista o esencial, sino simple orden, como el de la continuidad, una cosa detrás de otra”<sup>12</sup>. Esto parece evidente al conocer la serie de composiciones modulares de Judd de 1964-66, en las cuales se presenta una serie de elementos a piso de latón, aluminio, hierro galvanizado o acero terminado en esmalte o laca, unidos mediante un elemento lineal regularmente tubería, en esta serie hay mas cercanía al proceso industrial de en sus primeros objetos los cuales eran de madera, pintados con óleo. Durante 1966 dejó atrás la unión física de estas progresiones modulares, dispuso de módulos de iguales características separados por intervalos del mismo tamaño, durante el mismo año siguiendo con los lineamientos de estas obras a piso empieza una serie de piezas a pared, usando de nuevo la repetición de módulos e intervalos uniformes. Las pocas variaciones que presenta la obra de Judd son en cuanto a la disposición de los elementos, el material, y los acabados. Después explora con una serie de cubos o “cajas” abiertas empotradas a la pared, que en algunas ocasiones presentaban acrílico en la parte inferior y superior haciéndolas traslucidas. La mayoría de la producción de Judd sigue los anteriores lineamientos hasta su muerte en 1994, una obra cuya economía de elementos no significa simpleza sino la búsqueda de una forma más racional y lógica (en cuanto a la producción de obras de arte). En un artículo póstumo publicado en *Artforum*<sup>13</sup> habla del color, de cómo este interfiere en la percepción del espacio, pero al volverlo físicamente, éste ocupa un lugar propio, de cómo elige los colores de manera empírica, evitando la jerarquía de los mismos, obteniendo así una forma

---

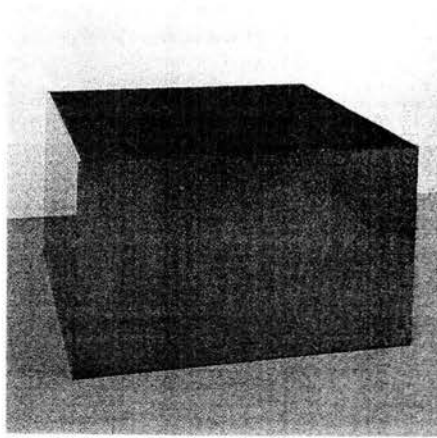
<sup>12</sup> ZABALBEASCOA, Anatxu, et al. Op Cit. Pág. 24

<sup>13</sup> JUDD, Donald, “Some Aspects of Colour in General and Red and Black in Particular”, *Artforum*, vol. 4, n°9, 1994.

no convencional de la concepción de éstos (complementarios, terciarios,..), pero nueva e “inteligente”.

Siguiendo los lineamientos de su artículo, Judd se avoca a una geometría evidente en la cual carezca de emociones, sentimientos se acerca a un arte racional en donde todo predispuesto lógicamente evitando el antropomorfismo de la representación, con esto al mismo tiempo librándose de la carga histórica de las imágenes, también el entorno juega un papel importante de interrelación. Así amplía su campo mas allá de un *specific object* (objeto específico), que es el término que él ocupaba para sus “esculturas”, es obvia su predilección por el cuadrado, el cubo, prismas rectangulares, los cuales son característicos en su obra. La elección de los colores en sus objetos específicos va en relación a estos como estructuras, no como un adorno, la repetición modular también está presente.

Es irónico que para quien le daba una importancia al objeto específico rara vez presente una pieza única, ya que la mayoría de sus obras eran hechas en varios materiales o de módulos, esto se debe a la búsqueda en estos módulos como un todo único, es decir esta serie de módulos repetidos son en realidad una pieza única específica.



**Donald Judd, *Sin título*, cobre, esmalte y aluminio, 1972.**

Como a la mayoría de los “minimalistas” no le agradaba el término<sup>14</sup>, debido a que él ya había teorizado acerca de su obra. La razón por la que la llamaba objetos específicos era para alejarse de los prejuicios de conceptos al decirle esculturas o pinturas. Con Judd es importante que el espectador racionalice acerca de las tres dimensiones, de su papel en éstas ya que él es uno de los determinantes de la escala de los objetos específicos.

---

<sup>14</sup> “La palabra ‘minimalismo’ no me gusta. No se trataba de un grupo ni de un movimiento... Lo que se denominaba grupo *minimal* era una entelequia. No nos conocíamos de nada”<sup>14</sup>

ZABALBEASCOA, Anatxu, et al, Op Cit, Pág. 20

### **Robert Morris. (1931-**

Además de ser uno de los principales escultores y teóricos del minimal. Es lógico que un artista con más de 30 años de trabajo se vuelva heterogéneo, Morris ha aportado teóricamente con sus “Notas sobre la Escultura”<sup>15</sup>. En donde analiza la participación del espectador, las cuestiones de escala, de superficie, de tamaño y la “Gestalt”<sup>VII</sup> de la nueva escultura<sup>16</sup>, también una serie de cuestiones en torno a la escultura minimal, al mismo tiempo diferenciándose del resto de los escultores de su generación rechazando la utilización de la repetición de módulos al crear una escultura, también se distanció de los “objetos específicos” de Judd y al mismo tiempo justificaba su producción de obra. Morris pensaba, al igual que los constructivistas rusos (Vladimir Tatlin principalmente), que la escultura moderna debía estar alejada de la pintura lo mas posible, es decir no compartir características para que la escultura pudiese avanzar, consecuentemente a esto, empezó a pensar sobre el uso de color y el relieve como aspectos corrompidos por la pintura. También se acercó a la música con La Monte Young, participo en los primeros *happenings* en New York.

Colaboro con Carolee Scheemann, (hay un acercamiento a la danza desde mediados de los cincuenta), participando en talleres experimentales. En 1960 se unió al Judson Dance

---

<sup>15</sup> **“la nueva obra tridimensional se ha hecho con la infraestructura cultural del [proceso de] formarse a sí misma, la cual... culmina con la tecnología de la producción industrial”.**

BATCHELOR, David, Op cit. Pág.38

<sup>16</sup> **“los intereses de la escultura no sólo han sido distintos a los de la pintura durante algún tiempo, sino que además han sido a ella”**

BATCHELOR, David, Op cit. Pág. 23.

Theatre, en el que participaban los coreógrafos Ivonne Reyner, Merce Cunningham junto con John Cage, también estaba Rauschenberg, Morris también participó como coreógrafo y bailarín con Ann Halprin, Simone Forti y Rainer. Nació en Kansas City en 1931. Durante los cincuenta además de estudiar Historia del Arte e Ingeniería expone sus pinturas en una galería de San Francisco (1957 y 1958). Para *Fluxus* en 1960 Morris escribió *Una antología* dando algunos ejemplos de la “Forma Pura”<sup>17</sup> de la escultura.<sup>18</sup> Su primer escultura de madera contrachapada pintada de Morris titulada “Columna” hecha en 1961, originalmente para un evento del grupo *Fluxus*, fue ocupada como parte de una representación de Living Theatre de Nueva York de siete minutos, dividida en dos partes durante los primeros tres minutos y medio la “columna” permaneció vertical en el centro de un escenario vacío, en la segunda parte se tumbo la columna, quedo de manera horizontal durante los tres minutos y medio restantes, Morris intentó meterse dentro de la “escultura” y tumbarla él mismo, al final quedó vacía, se movió mediante tensores (cuerdas)... Esto da inicio a una serie de obras simples pero inevitablemente antropomórficas debido al movimiento humano casi narrativo.

---

<sup>17</sup> Forma pura o forma gestalt.

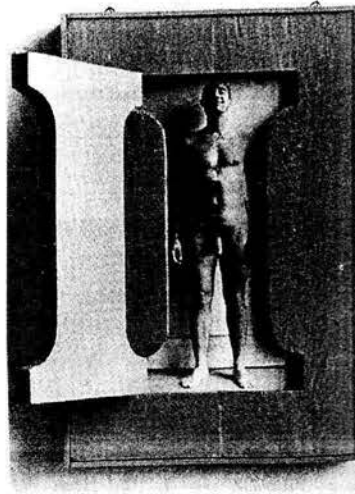
<sup>18</sup> **“Una columna con superficies rectangulares, perfectamente lisas, de 2 por 8 pies, pintada de gris.**

**Un muro, perfectamente liso pintado de gris que mida 2 por 8 por 8 pies.**

**Una caja de construcción simple, pintada de gris que mida 1 por 2 por 6 pies –una caja lo suficientemente grande como para caber en ella.”**

BATCHELOR, David, Op cit. Pág. 26



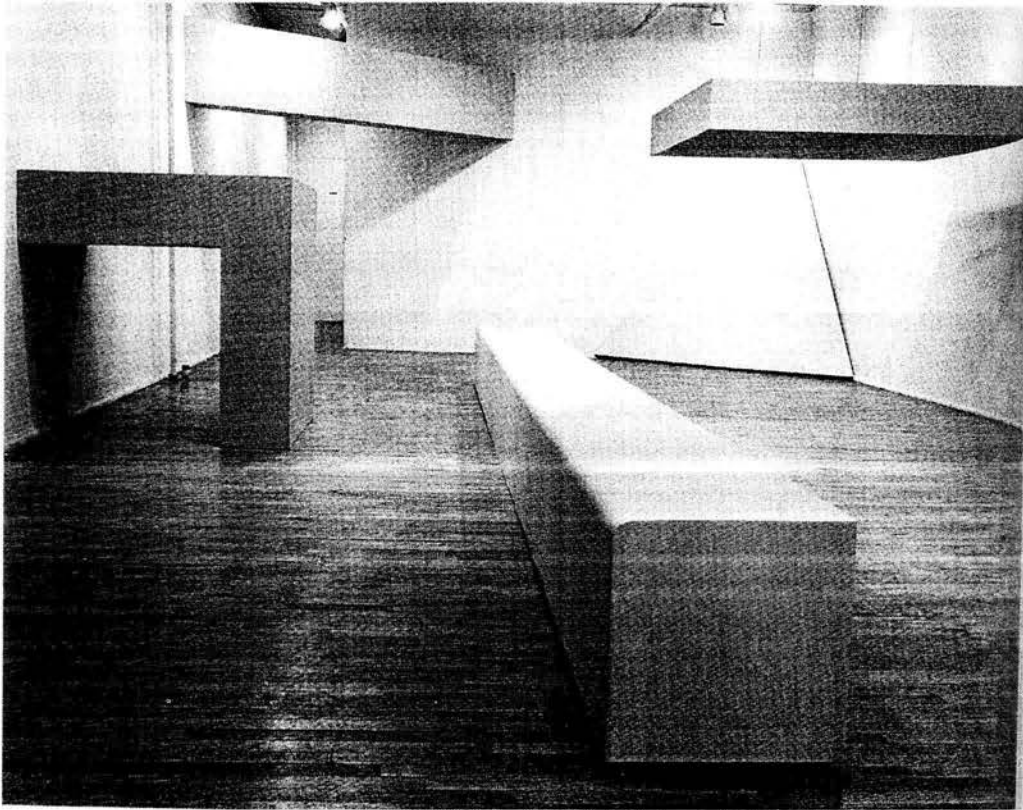


**Robert Morris, *I-Box*, materiales mixtos, 1962.**

En 1962 continúa esta idea de encerramiento iniciada por su *columna* en su *I Box*, la cual es una caja con un recorte de la letra I en cuyo interior hay una foto de cuerpo entero de Morris desnudo, en donde se nota la influencia de Jasper Johns, pero esta no es la primer ni única obra ensamblada, hecha con materiales cotidianos, dentro de ellas se encuentran *Box with Sound of its own Making* de 1961 y *Card File* de 1963. Empezó a exhibir desde 1963 una serie de esculturas pintadas de gris claro<sup>19</sup>, basadas en un poliedro simple, que son de madera contrachapada.

---

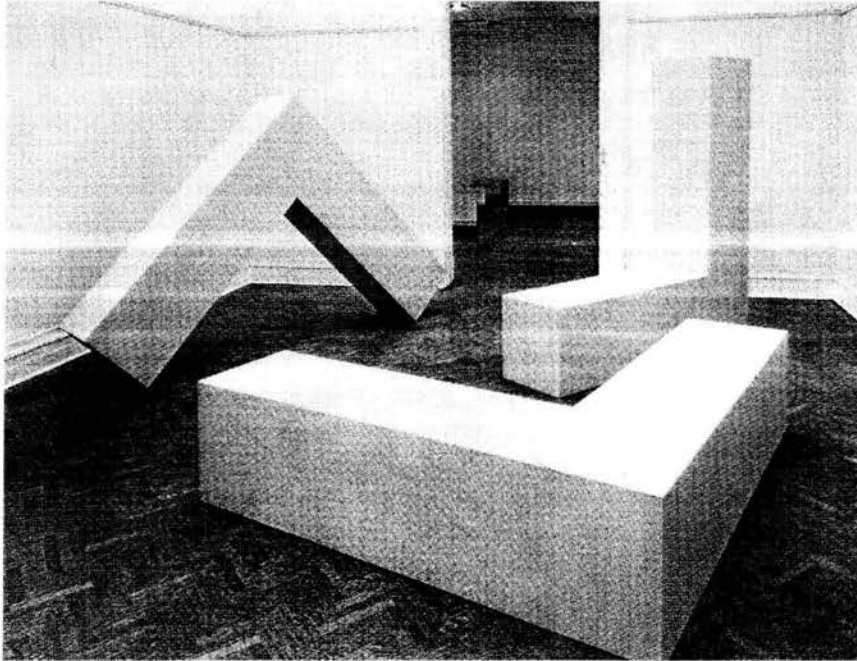
<sup>19</sup> El gris no es color según Morris



**Robert Morris**, Instalación en la Green Gallery, New York, 1964.

Esta serie de esculturas regularmente no poseían título, el subtítulo a veces era meramente descriptivo, en algunos casos lúdico, por ejemplo durante 1964 expone en New York en la Green Gallery unas estructuras donde las formas unitarias predominan. Si era un bloque cuadrangular en el techo de 8 x 8 pies se intitulaba *sin título (bloque)*, si era otra obra suspendida en el techo que parecía flotar era *sin título (nube)*, esto era posible en ambas piezas mediante soportes ocultos, también había piezas a piso, soportadas en la pared, entre las dos paredes, o de manera triangular de la estancia, el espectador tenía que caminar por debajo de una de las esculturas para poderla apreciar desde el centro. Se dice que había nacido una nueva forma de relación entre el espectador, el espacio y la obra, ya que ésta obligaba al espectador a moverse, mediante esta disposición de piezas (el bloque, las vigas, estas eles) o estas formas (triangulares) adquirieron un nuevo estatus en cuanto a su

relación con el espacio (como después sería analizado mas a fondo por Michael Craig-Martin en 1989)<sup>20</sup>.



**Robert Morris, *Sin título*, 1965. (Destruída).**

En 1965 demostró con la variación de una pieza en forma de ele dispuesta de tres maneras diferentes se logra un cambio en la percepción “gestalt”<sup>21</sup> del espectador, al colocar estas 3

---

<sup>20</sup> En este ensayo analiza la cuestión de mercancía, y como el espectador es mas importante en el minimal debido a su papel “gestaltico”, tal papel no es nuevo ya que había sido propuesto por Morris en sus “notas para la escultura”, aunque ya la escultura y arquitectura griega era hecha pensando en la percepción del espectador, pero con un sentido muy diferente al de Morris y al que analiza Craig-Martin. Michael Craig – Martin, catalogo “Minimalism”, Tate Gallery Liverpool. Liverpool, 1989

<sup>21</sup> El uso de la palabra alemana gestalt (forma o forma pura) proviene de la Gestalttheorie o teoría de la forma formulada por Khöler y Koffka entre 1911 y 1912, la cual habla de una percepción sensorial total de todos los componentes de una estructura es decir una forma. O sea las formas o percepciones gestalticas hablan de un todo. “la experiencia del conjunto es inmediata y primitiva y no hay ninguna necesidad de recurrir a la experiencia pasada ni, por tanto, al juego de las asociaciones, para explicarla”

eles de diferente manera, Morris no solo se ocupó de su disposición y perspectiva, si no que también eligió la escala apropiada llevando al espectador a un rol antropomórfico, ya que si era de pequeño formato le remitía a ornamentos, y todo lo que conlleva estas cuestiones decorativas, si ésta rebasaba de manera exagerada la escala humana podría agobiar al espectador. Para las obras de exterior fue influido por las ideas de Tony Smith<sup>22</sup>, las cuales debían ser un poco más grandes que la escala humana, pero lo suficiente para ser de tipo público. Morris en su brusquedad por una totalidad lo llevó a despreciar la variación del color y forma, homogenizando las superficies de sus esculturas, haciendo de estas formas simples, en las cuales se perciba una relación total debido a sus características formales de manera permanente. Morris junto con Judd y Stella crearon las composiciones fragmentadas, de equilibrio asimétrico que eran parte de una “estética cubista atrasada”. Judd durante el tiempo que escribió para la revista *Arts* (1959-1965), llegó a analizar la obra de Morris: le pareció contundente el espacio que esta ocupaba, más allá de su apariencia<sup>23</sup> la cual desdeño en un principio, le gusto la escala, la ausencia de lo que llamo “valor jerárquico”<sup>24</sup> y lo contundente del espacio que esta ocupaba.

---

VIGLIETTI, Mario, “La psicología de la forma y la Gestattheorie”, Ediciones Don Bosco, Barcelona 1975.

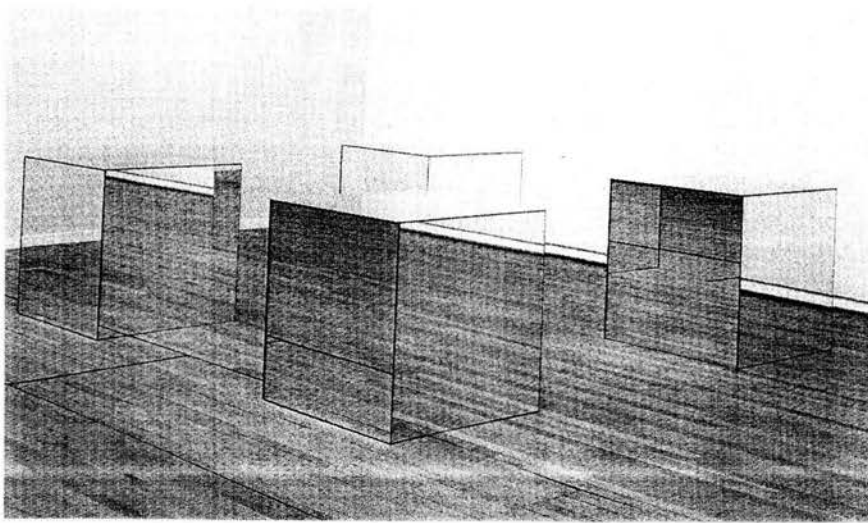
Pag. 11

<sup>22</sup> Tony Smith es arquitecto, escritor y Morris lo cita en sus “Notas sobre escultura, parte II”.

<sup>23</sup> **“Las tres piezas son medio grises y completamente desnudas. La descripción de estas cajas es suficientemente clara y potencialmente interesante, pero no hay, después de todo, mucho que mirar. El bloque horizontal suspendido a la altura de los ojos funciona. Es una buena idea”.**

BATCHELOR, David, Op cit. Pág. 25

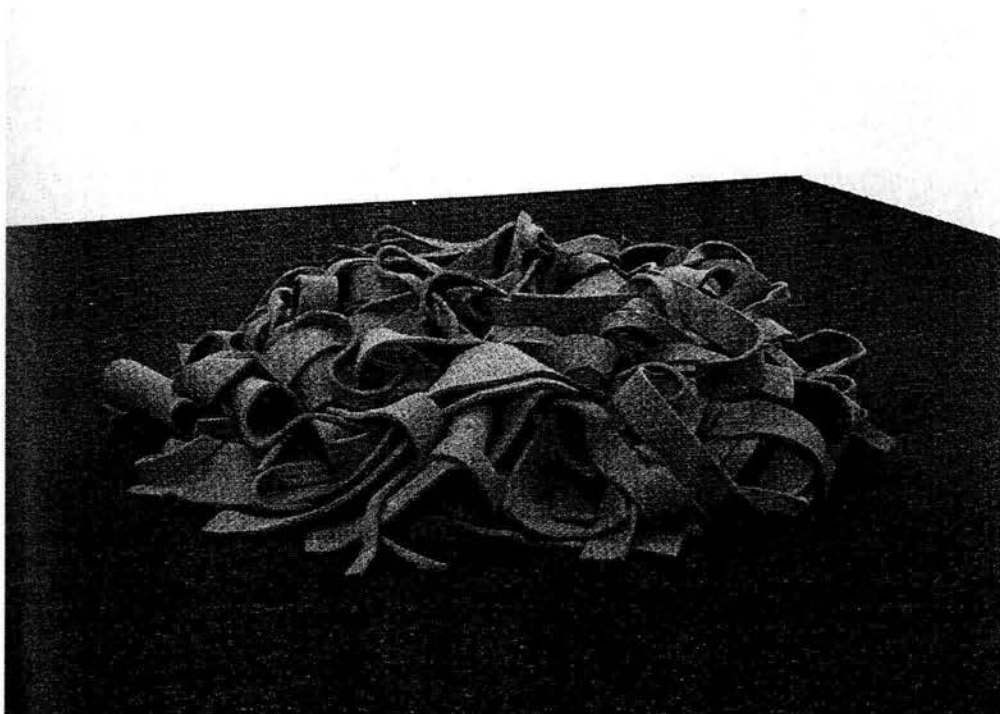
<sup>24</sup> Valor jerárquico en este caso, es el análisis y catalogación por importancia de las partes de una obra de arte ya sea por composición y/o material. Se dice que en Morris hay ausencia de valor jerárquico al ser sus piezas monolíticas, de un color y de un material



**Robert Morris, *sin título*, Lámina de espejo y madera, 1965/71**

Durante 1965 y 1966 empezó una serie de esculturas que constaban de 4 partes, como *Sin título* de 1965/71 o *Sin título (Cubos dañados)* de 1965, las cuales presentan módulos de idénticas proporciones, regulares, cúbicas o basadas en esta forma, hechas en fibra de vidrio o de madera contrachapada o con espejo. Esta serie de piezas a piso llevan un discurso de Morris sobre “estructuración no jerárquica, no composicional”, el cual estaba presente desde sus primeras esculturas, desde las cuales recta él espectador tiene que componer un todo, establecer una relación con el espacio y la luz. La disposición modular y sus variables, debido a una colocación provisional dan a la obra de Morris un carácter mutable, el cual se adapta al espacio en donde va a ser exhibido. Como en su serie hecha de fibra de vidrio gris, *Sin título, (Estadio)* de 1967, la cual presentaba una sección triangular y otra de esquina curvada de 90°, lo que le daba un gran margen de posibilidad de variaciones posibles (las cuales ya estaban proyectadas desde antes en su “boceto”), al mismo tiempo la posibilidad de experimentar con el espacio para lograr una mejor inter-acción con el espectador, en su búsqueda de la percepción “total”.

Morris es de los artistas que toman en cuenta las reacciones del espectador<sup>25</sup>, en cuanto a su percepción cinética, respuesta corporal, planteando una percepción global e instantánea – gestáltica-. Tal parece que las obras de Morris están hechas para que el espectador se de cuenta de su propia presencia, ya sea como participante o como público, es decir por primera vez la obra se convierte en un objeto y el espectador en *performer*, el cual pasa de una apreciación interna a una externa debido a este cinetismo implícito, es decir de lo íntimo a lo público. Este es el avance más radical del minimal, ya que a pesar de ser un arte abstracto es el más antropomórfico por la importancia que se le da al espectador-*performer*. Morris junto con Judd siguen ciertos planteamientos de Marcel Duchamp, además de lo ya propuesto buscaban interpretar la realidad de una manera más profunda.



**Robert Morris, *sin título*, 254 piezas de fieltro de dimensiones variables, 1967-68.**

---

<sup>25</sup> “La óptima obra nueva toma relaciones fuera de la obra y las transforma en una función del espacio, la luz y el campo de visión del espectador”

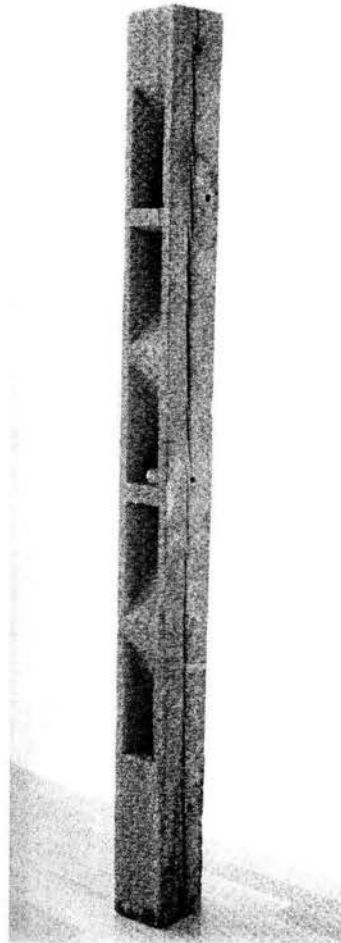
BATCHELOR, David, Op Cit. Pág. 23

También experimentó con el azar y el movimiento en su búsqueda por evadir la significación de la forma y evidenciar la del objeto, al cortar piezas de fieltro industrial de media pulgada dejándolas caer según el azar en el piso del estudio o galería. Este fue el inicio de una percepción global en el cual se buscaba eliminar el aislar elementos mediante la interpretación de lo que llamo la “anti-forma”, un claro ejemplo de ello es *Sin título (Maraña)* 1967-8, Morris escribió ensayos acerca de la anti-forma entre 1968-70 y de como otros artistas compartían con él, procesos similares mas allá de los objetos, tales como Robert Smithson, Richard Serra, Eva Hesse, Oldenberg... entre otros. Esta exploración de la percepción llevó a Morris a incorporar en sus obras permanentes e instalaciones elementos naturales, como el agua, la tierra, o el paisaje en su totalidad. En los setentas hizo el proyecto *El Observatory*, es una construcción a la cual se accede por un pequeño sendero donde él espectador tiene que hacer una acción cinética, para encontrarse en el centro de un circulo de 91 metros de diámetro donde es espectador y al mismo tiempo es observado. En una entrevista en 1985, Morris externo la influencia de Marcel Duchamp y de Johns en cierta medida, en su obra, así como el teatro y la danza.

En los ochentas se avoca más hacia la pintura. En la obra de Morris se caracteriza principalmente la presencia humana mediante el proceso del espectador al integrarse a ella, rara vez mediante la representación.

**Carl Andre. (1935-**

Andre es de los artistas minimal cuya producción tiene un origen escultórico influenciado principalmente por Constantin Brancusi, en cuanto a su utilización de esculturas de madera en bruto, sin pintar, sin pedestales, compositivamente hablando la *Columna sin fin* de Brancusi es una pieza fundamental. Visitó en Inglaterra durante 1954 Stonehenge y Avery, sitios de composición simple con un significado místico y arcaico que tal vez influyeron en su concepción espacial.



**Carl Andre, *Pieza de madera, Tallada con Radial, Quincy, Massachusetts, Madera, 1959. (Destruída)***



En el transcurso de 1958-59 utilizó madera para la construcción de una serie de piezas únicas, las cuales no estaban pintadas, ni construidas por partes modulares, de gran y pequeño formato, las cuales presentaban cortes diagonales, repetidos y regulares en los cuales se notaba (en algunos casos), la utilización de la sierra eléctrica. A diferencia de Brancusi, la obra de Andre en esos años era compuesta de un solo bloque del material. La mayoría de estas piezas tempranas y experimentales se han perdido o destruido, a finales de 1959 comienza con la utilización de unidades prefabricadas, su *Pieza de Cedro* es la más compleja de éstas y la más contundente, a Andre le interesaba más la escultura como tal, a diferencia de otros minimalistas no repudia a la pintura, sino que la usaba para nutrirse teóricamente como formalmente, tal es el caso de las pinturas de su amigo con Frank Stella al cual conocía desde 1952. En su obra resalta la supresión de pedestal como máxima aportación (a diferencia de Brancusi que lo había integrado a la escultura), el cambiar las obras verticales hacia una horizontalidad, tal vez influenciado por trabajar en los ferrocarriles de Pensilvania (1959). Durante los sesentas Andre comenzó una serie de obras, en donde aun seguía influenciado por Stella y Brancusi, pero los adaptó a su forma de trabajo simplificándolos. La colocación de piezas únicas, de manera vertical podrían remitirnos a la *columna* de Morris, pero estas buscaban fines distintos desde su origen; el material, el volumen, el peso, la textura, la presentación y la tecnología, tal vez la mayor similitud es el abandono de ornamentos, de detalles innecesarios para la pieza, aunque Andre como Morris, se dio cuenta de cómo afectar al espacio y de la relación de la obra con éste, de manera implícita y explícita<sup>26</sup>. Su obra en el suelo obliga al espectador a no mirar al

---

<sup>26</sup> “Yo hacía cortes en las cosas hasta que me di cuenta de lo que cortaba era el corte. Ahora más que cortar en el material, uso el material como corte en el espacio”.

frente o arriba, sino a poner cuidado por donde camina para rodear algo que parece ser simple, pero que conlleva a una relación diferente del espacio el cual es determinado desde abajo literalmente, la escultura había dejado de ser un objeto para convertirse en un punto de referencia. En su escultura el espacio y los materiales son preponderantes, son el ambiente y centro de apreciación.

El uso de materiales “austeros y estandarizados” como el plomo, la madera, el aluminio, la piedra y el cobre, su manera de utilizarlos de manera modular o en formas ya predefinidas llevan consigo un alejamiento del llamado visceral del artista hacia algo más racional, más reflexivo acerca de los materiales mismos, su colocación, con ello también el medio y el material son uno mismo, ya que el material tiene su carga de significación junto con la forma de utilizarse. Esto conlleva a sutilezas en cuanto a materia, textura y color, las cuales serían mostradas por su origen industrial, Andre<sup>27</sup> con esto revalora el material con el que trabaja, con una mínima intervención crea sus esculturas. Para Carl Andre sus esculturas se conciben para un espacio, son parte del mismo, además de ser vivenciales, como una experiencia, tienen su momento.<sup>28</sup> Las obras de Andre irrumpieron como se apreciaba la escultura moderna, debido a ser más espaciales que un simple objeto al cual observar rompiendo con la tradición.

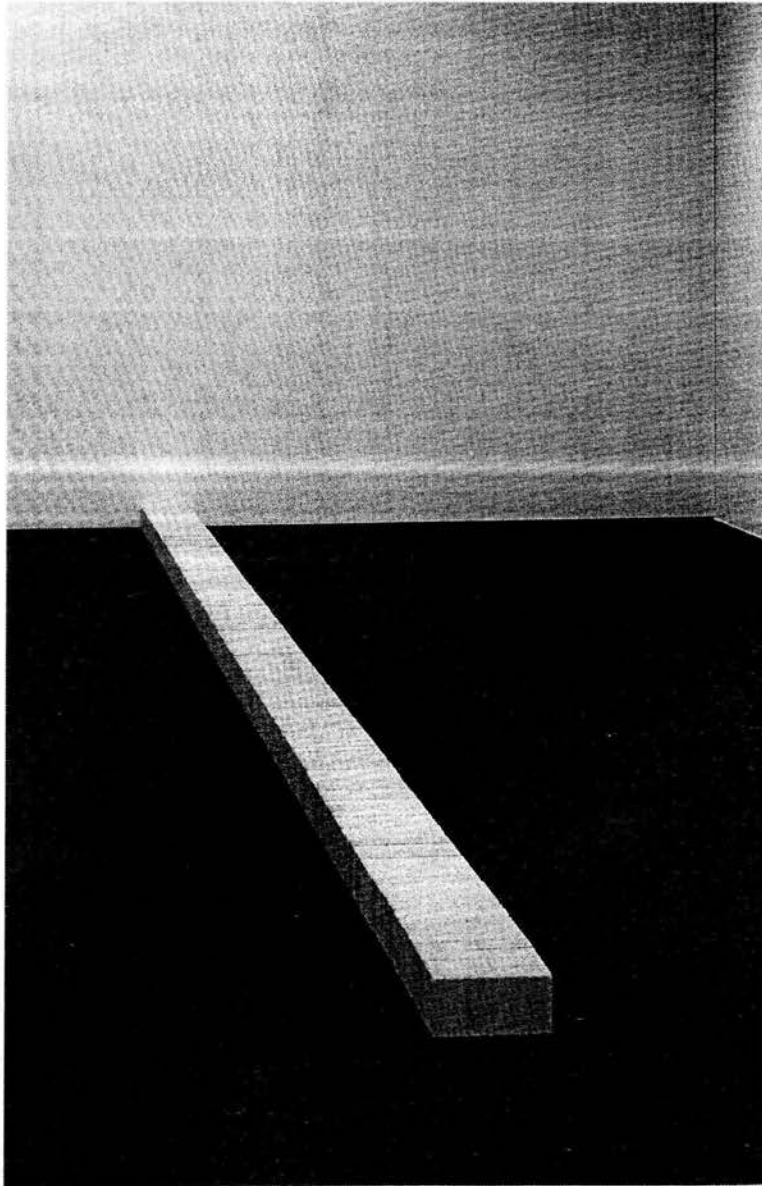
---

<sup>27</sup> **“la única cosa que he aprendido en mi trabajo es que para hacer lo que yo quiero no se pueden imponer propiedades a los materiales, sino que hay que resaltar las propiedades del material”.**

BATCHELOR, David, Op cit. Pág. 60

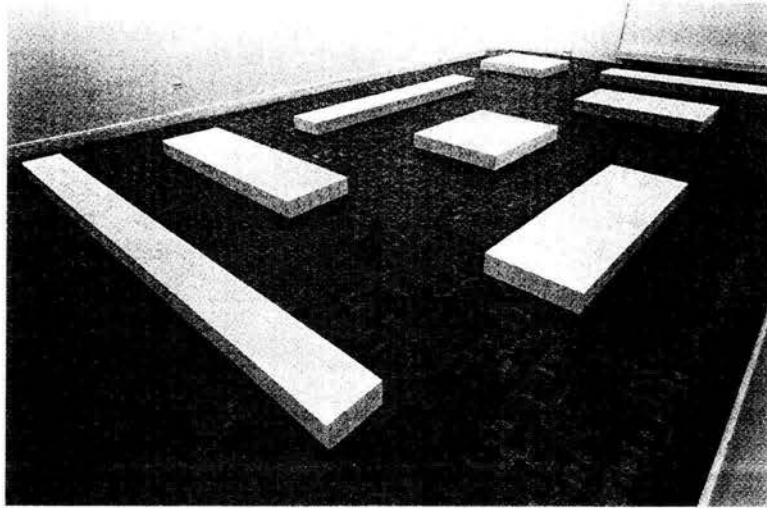
<sup>28</sup> **“Para mí, una escultura es parecida a una carretera... Todas mis obras obligan al espectador a caminar a su alrededor, sobre ellas...”<sup>28</sup>**

Entrevista de Philis Tuchman a Carl Andre, en *Artforum*, Nueva York, junio 1970.



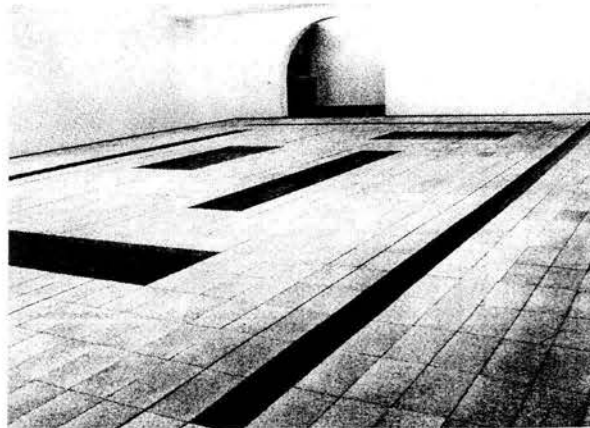
Carl Andre, *Palanca*, 137 ladrillos refractarios, 1966.

Esto se puede ver en sus obras de 1966, como *Palanca*, la cual es la apilación lineal de 137 ladrillos refractarios, es sumamente concreta por su simplicidad. Es un camino, como él se refería. Al igual que las series de *Equivalente*, hechas también de ladrillos, los cuales eran de cal y arena, adquiridos en una fábrica de ladrillos, dispuestos geométricamente en una galería en dos direcciones paralelas a las paredes de la misma.



**Carl Andre, *Equivalente I-VIII*. Ladrillo de cal y arena. 1966.**

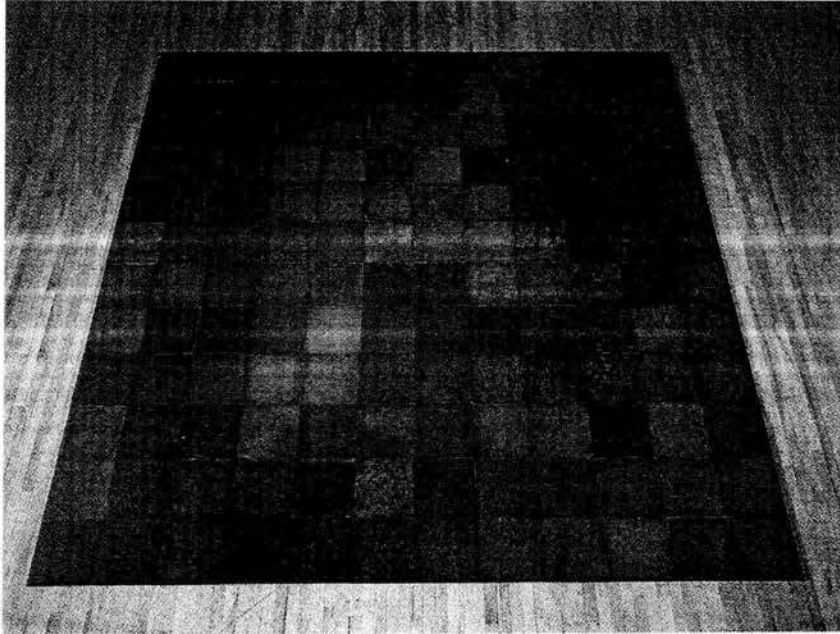
Las ocho piezas de *Equivalente* son de dos ladrillos de altura, combinados en las siguientes proporciones de 3 x 20, 4 x 15, 5 x 12 y 6 x 12 (hay cierta equivalencia en su trabajo, pero no son iguales). Las variaciones son percibidas por el espectador a simple vista al igual que las similitudes dadas por el material y su colocación.



**Carl Andre, *8 cortes*, Bloques de hormigón. 1967.**

Una posible continuación de su serie *Equivalente* es *8 Cortes* de 1967, donde podría verse como el negativo de *Equivalente*, aunque está realizada en bloques de hormigón de dos

pulgadas de altura, el avance significativo es que reduce la altura y abarca la totalidad de la galería, irrumpiendo en todo el espacio e incrementando su relación con el suelo.



**Carl Andre, *144 Magnesium Square*, magnesio, 1969.**

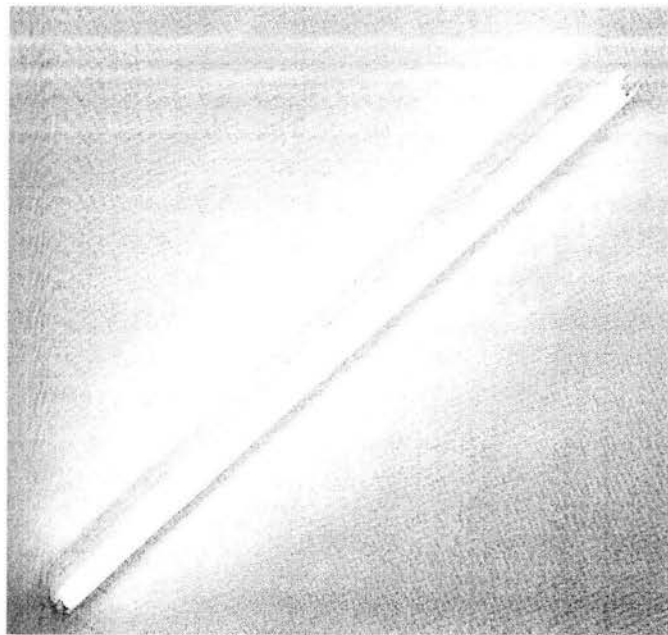
Durante el transcurso de 1968, empieza una serie de esculturas hechas a partir de láminas cuadradas hechas de metales industriales (aluminio, cobre, plomo, magnesio, acero, estaño y cinc), que conservaron su color original al igual que los ladrillos o bloques, eran difíciles de ver si el metal poseía un color similar al suelo de la galería. Una presencia carente de adornos, discreta en lo más literal de la palabra, pero resistente y perdurable.

Carl Andre lleva en sus esculturas un carácter de temporalidad, debido al uso de materiales industriales, pero la ocupación de estos de la manera más simple, sin intervenciones, una estructuración horizontal, alejándose de la verticalidad inherente al siglo pasado de hacer esculturas más altas, e impresionantes, tal vez la carencia de intimidación y de mayor i

intimidad, al colocar las piezas en el piso es su mayor aportación, el no tener que mirar hacia arriba, lo familiar de los materiales que se hallan en la mayoría de las casas, como son los ladrillos, la falta de ornamentación y de discursos simbólicos, hacen en conjunto una reflexión moderna de la escultura.

### Dan Flavin. (1933-1996)

Además de ser uno de los precursores del minimal art (por sus conceptos y su forma de producción), es de los iniciadores de las llamadas esculturas lumínicas. Aunque para Flavin sus piezas son “ready-made”, ya que están compuestas de elementos industriales, si presentan una modificación esta es realizada por técnicos.



Dan Flavin, *La Diagonal del 25 de Mayo, 1963 (para Robert Roseblum)*,

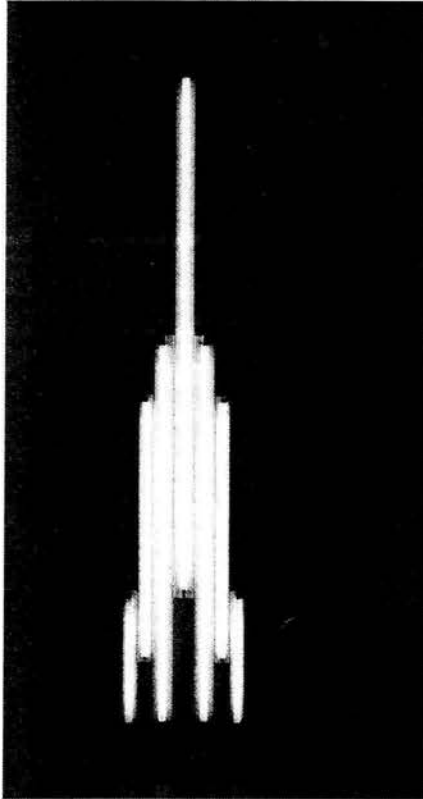
Luz fluorescente y accesorios eléctricos, 1963.

En 1963 comenzó con su ya reconocida: *La Diagonal del 25 de Mayo, 1963 (para Robert Roseblum)*, la cual mostró en la exposición colectiva *Negro, Blanco y Gris* en 1964, en la cual también participaron<sup>29</sup>: Robert Morris, Morris Louis entre otros. Durante 1965 empezó

---

<sup>29</sup> Judd comentó a una revista sobre la exposición y dice esto de Flavin: “Único tubo de luz de neón ha sido colocado en diagonal en una pared de aproximadamente once por once... Esto compone un área inteligible de la pared total. Hay alguna relación con las diagonales de [Robert] Morris y [Morris]

una serie titulada *Imágenes*, la cual consta de 8 piezas, o cajas con un corte en donde regularmente se encuentra una lámpara.



**Dan Flavin, “Monumento” para V. Tatlin,** Luz fluorescente y accesorios eléctricos, 1966-69.

En Flavin se nota la influencia de Tatlin tanto formalmente (colocación, presentación, forma y masa), como conceptualmente, al cual después le dedicaría un “*Monumento*” para V. Tatlin de 1966-69. La simplicidad de los tubos de neón, su disposición a formas geométricas, la luminosidad como un aspecto espacial y casi escenográfico, es de los

---

**Louis. El tubo es de un blanco diferente, en color y textura, al blanco de la caja que lo soporta. La caja proyecta una sombra definida a lo largo de su longitud. La luz se arroja extensamente sobre la pared. La luz es un objeto industrial, y familiar; es un medio nuevo para el arte”.**

BATCHELOR, David, Op cit. Pág.31



elementos por los cuales su obra es de las más discutidas, pues aporta un carácter etéreo a la escultura.<sup>30</sup>

El título juega un papel en sus obras o mejor dicho el subtítulo, ya que regularmente en el subtítulo hacía referencia a lugares, acontecimientos históricos o coleccionistas, dándole una referencia diametralmente opuesta a la obra ya que es de carácter abstracto e intitulada “sin título”. Dando un aspecto lúdico y humano, a lo racional de la producción en masa de la que se valía para hacer sus piezas. La disposición de sus obras dan lugar a una percepción distinta, dada por el dramatismo del lugar al ser bañado por luz, ya sea rosa, azul, violeta, blanca, etc. Flavin<sup>31</sup> interfería lo más “mínimo” en su obra<sup>32</sup>, dejando en algunos casos solo la colocación de su obra a su parecer, una obra en donde el concepto es más importante que el gesto visceral de la emoción, presentando una realidad diferente a la preconcebida.

En Flavin se nota un sentido del color dado por la iluminación, como ya lo habíamos dicho de manera escenográfica por la elección del color del foco de neón, su gama cromática al difuminarse en cierta oscuridad, da al mismo tiempo ciertos rasgos pictóricos, aunque las

---

<sup>30</sup> **“Mis iconos son construcciones concentradas para celebrar las piezas desnudas. Aportan una luz limitada...”**.<sup>30</sup>

Dan Flavin, *Artforum*, Nueva York, diciembre 1967, Págs. 24-25.

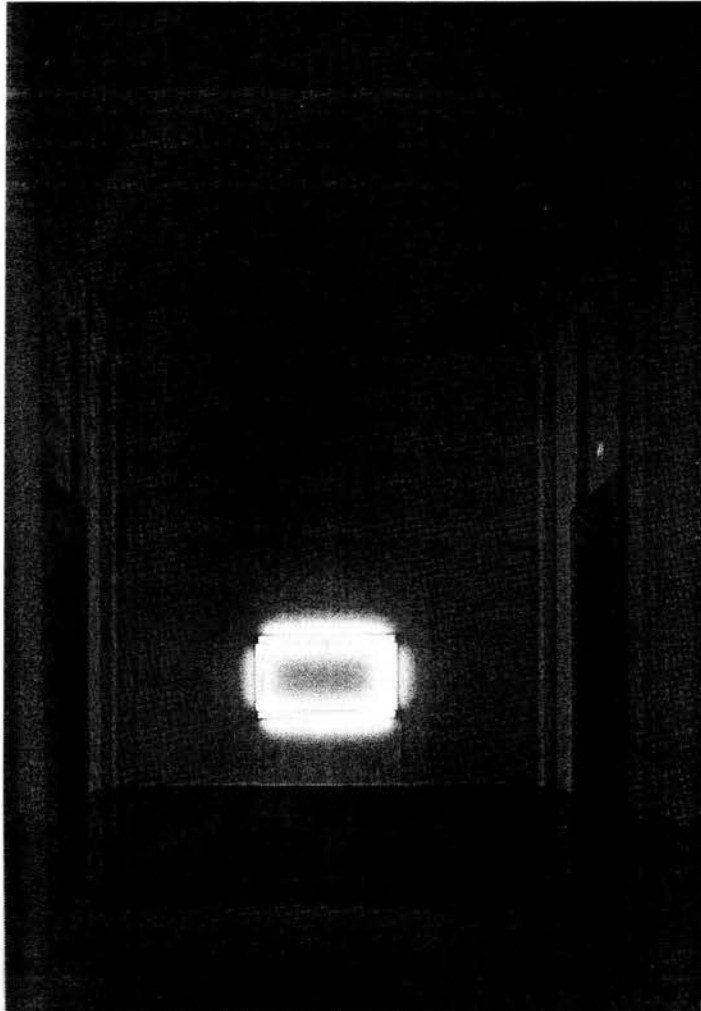
<sup>31</sup> **“yo prefiero referirme al uso de la luz artificial como situacional. La luz de la lámpara puede ser reconocida y usada de forma simple, sencilla rápida o no. Éste es un sentido artístico contemporáneo y sensato. No hay tiempo para la contemplación, la psicología, el simbolismo o el misterio”**

BATCHELOR, David, Op cit. Pág. 57

<sup>32</sup> **“Resulta para mi fundamental no ensuciarme con las manos. Reivindico el arte como pensamiento”**.<sup>32</sup>

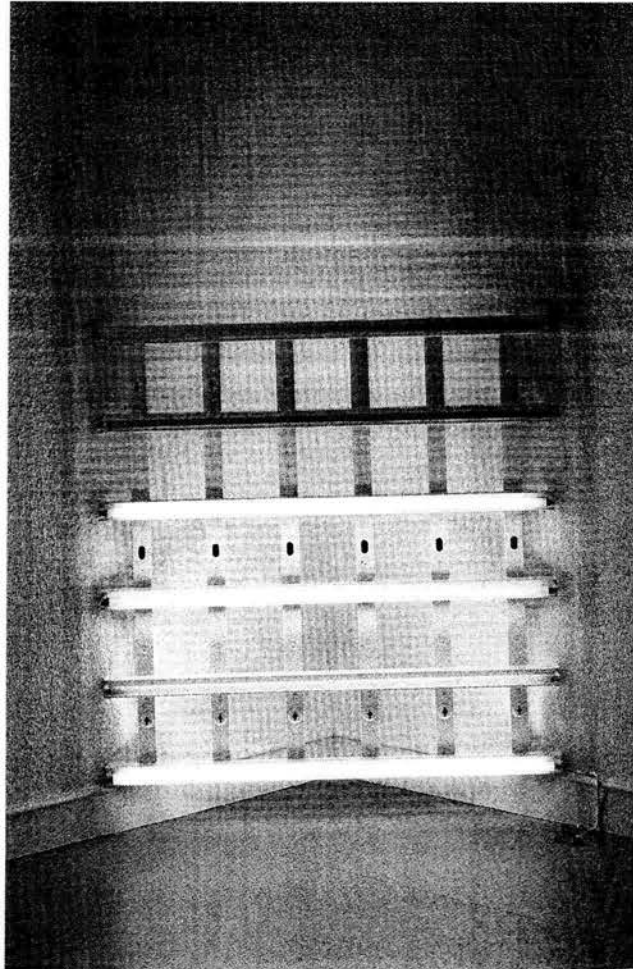
ZABALBEASCOA, Anaxu, et al, Op Cit, Pág.27

obras de Flavin ocupen en cierto modo el mismo espacio que un cuadro, pero a diferencia de una pintura ésta sí emana luz de manera real y directa confrontando al individuo. Con Flavin es justo usar términos pictóricos para describir sus esculturas, las cuales interfieren el espacio que la luz toca.



**Dan Flavin, *Cuadro 1/3 Uno y dos de Úrsula*, Luz fluorescente y accesorios eléctricos, 1964.**

Aunque para los historiadores les es difícil catalogar a Flavin<sup>33</sup> por su falta de “evolución”, aunque visto de otra manera agota un lenguaje: lo presenta con pequeñas variaciones.



**Dan Flavin, *Sin título (para Leo Castelli en 30° aniversario de su galería)*,**

Luz fluorescente y accesorios eléctricos, 1989.

Tal como Flavin presenta su obra, ésta irrumpe en un espacio abarcándolo de manera total, modificándolo, como en su exposición de 1989, en la cual colocó piezas en las esquinas de

---

<sup>33</sup> “No tengo evolución estilística o estructural de alguna importancia dentro de mis propuestas -solo cambios en el énfasis de algunas partes- modificando y añadiendo sin cambio intrínseco”

BATCHELOR, David, Op cit. Págs.54-55

la galería, dándole al espectador una nueva visión de aquel espacio. Esta falta de variación es sus estructuras para Flavin<sup>34</sup>, es más bien la ocupación de una serie de elementos que funcionan, que tienen algo que decir. Con esto quiero decir aunque la obra de Flavin parece reiterativa, corresponde a una búsqueda del espacio, dentro de éste, no de manera cortante, sino total por el uso de elementos lumínicos. Al mismo tiempo hay un discurso en cuanto a los materiales utilizados, es crudo y frío por su carácter industrial, por la presentación que le da, no oculta los cables, ni los enchufes, ni las estructuras, dando así al espectador una experiencia basada en una percepción visual.

---

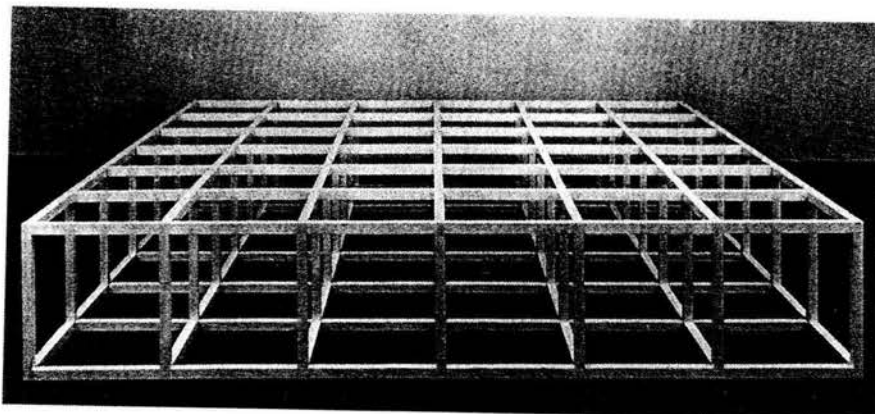
<sup>34</sup> **“todos mis esquemas (para las propuestas) incluso los mas antiguos, parecen aplicables de nuevo y constantemente. Es como si mi sistema reforzara sus estados pasados, presentes y futuros sin incurrir en una perdida de relación. Es curioso sentir la negación por parte de uno mismo de una evolución progresiva, aunque sólo sea por pocos años”.**

BATCHELOR, David, Op cit. Pág. 55

**Sol LeWitt. (1928-**

Figura emblemática del arte minimal, ya sea por su teorías expuestas en su artículo de 1967 “*Paragraphs on conceptual art*” en la revista *Artforum*, la influencia por la Bauhaus, el poner como efecto principal la idea o concepto antes de la forma, en su búsqueda de la maquina productora de arte, al mismo tiempo el alejarse de la interferencia personal y emotiva de la obra, llevándonos por un camino mas lógico, tal vez por ello el manda a “facturar” sus estructuras en talleres.

En cuanto a la pintura fue influenciado por Jasper Johns, en sus proyecciones tridimensionales realizadas entre 1962 y 1964, en las cuales hay una alusión al espacio, por el fondo blanco, de carácter cuadrangular, un ejemplo de ello es su *Estructura de Pared, Blanca*, en sus murales él actúa como supervisor al mando de sus ayudantes.



Sol LeWitt, *Estructura de suelo regular*, madera pintada, 1966, (destruida)

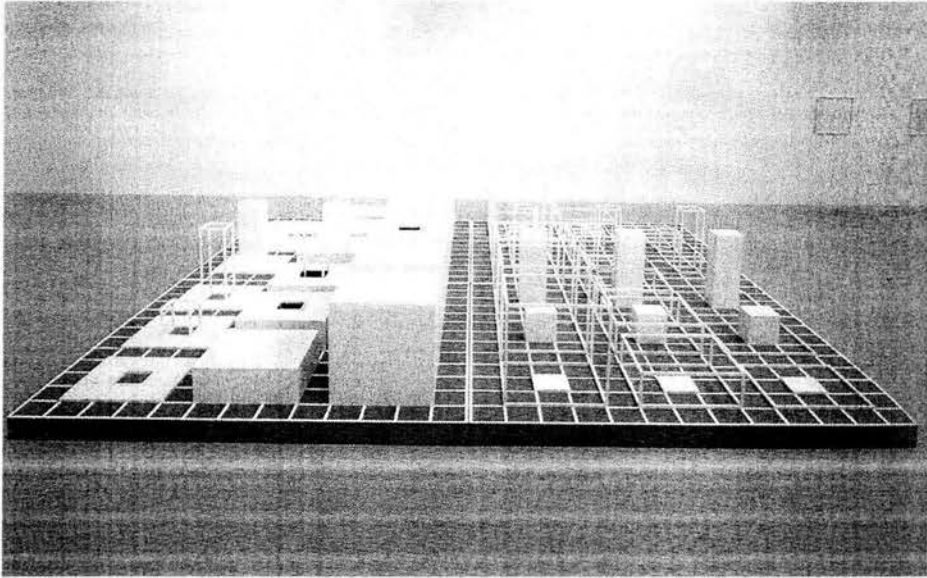
La primera de las estructuras de LeWitt<sup>35</sup>, de carácter cúbico modular fue realizada en madera, pintada de negro en 1965, de título descriptivo sin ninguna alegoría –*Estructura de Suelo, Negra*-, las primeras estructuras fueron pintadas en negro, pero después para salir de esta “inexpresividad”, las siguientes fueron pintadas de blanco, con LeWitt hay cierto pragmatismo, al encargar estas estructuras de madera o metal a trabajadores especializados, regularmente estas partían de un dibujo, es decir de dos dimensiones, se interferían en tres, al ser solamente estructura se creó un discurso espacial escultórico (debido al espacio que ocupaban y de menor peso o mayor ligereza dado por la falta de masa). Estas estructura no varían mucho ni en el material (ya sea madera, aluminio o acero), ni en el tamaño de los cubos de sus estructuras (1:8,5). La mayoría de sus piezas se apoyan en el suelo aunque a sus inicios hay algunas para pared y otras suspendidas en el techo, pero la mayoría de carácter cúbico modular.

Este es el aspecto más interesante de la obra de LeWitt, al ser un elemento repetido en una variación, dan como resultado un todo en el cual se lleva un efecto tras otro.

---

<sup>35</sup> “Decidí quitar completamente la piel y revelar la estructura. Entonces fue necesario planificar el esqueleto para que las partes tuvieran consistencia. Se usaron módulos cuadrados, iguales para construir las estructuras. Se pintaron de negro para enfatizar la naturaleza esquemática y lineal”.

BATCHELOR, David, Op cit. Pág. 35

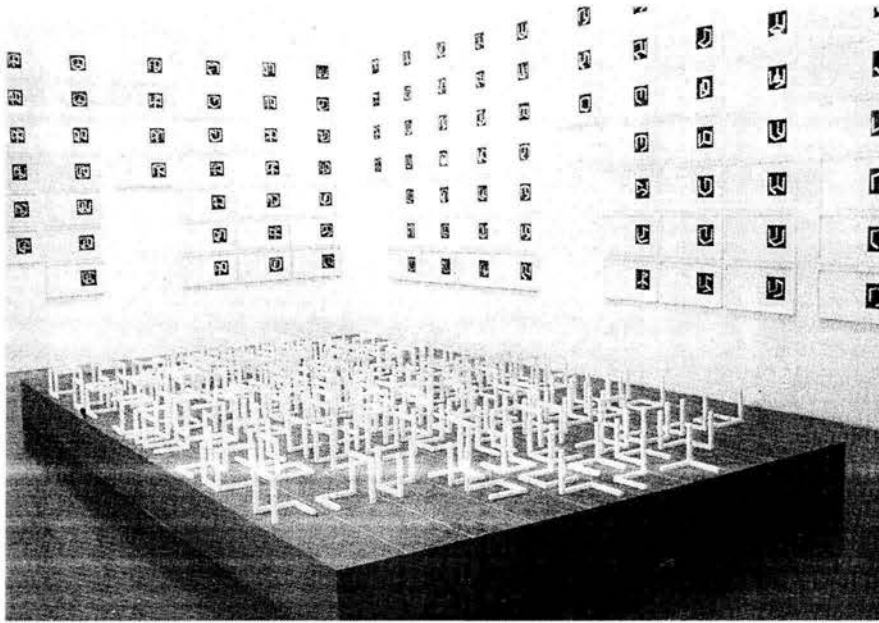


Sol LeWitt, *Proyecto en serie I (A, B, C, D)*, esmalte horneado sobre aluminio, 1966.

LeWitt presenta hasta diagramas en algunas de sus piezas como en *Proyecto en serie I (A, B, C, D)* de 1966<sup>36</sup>, dando una forma más lógica y pensada en cuanto a la disposición de los elementos, la percepción juega un papel importante ya que no se está presentando estructuras completas, así el espectador las completa en su mente; construye o desnuda estructuras en forma de cubo a su parecer, esto conlleva a que el espectador concluya las obras de LeWitt.

---

<sup>36</sup> Esta pieza esta basada en una retícula de 26 x 26 unidades la cual esta dividida en cuatro partes a, b, c, y d, y dos formas básicas abierta o cerrada las cuales miden 1 x 1 unidad o 3 x 3 unidades.

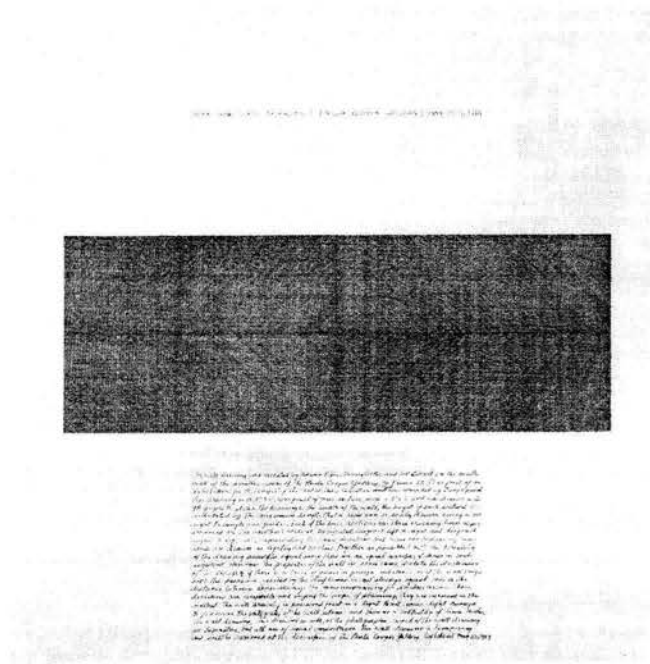


**Sol LeWitt, *Variaciones de Cubos Abiertos Incompletos*,**

La instalación incluye: 122 esculturas de madera pintada, marcos y fotografías y dibujos, 1974.

Como en sus *Cubos Abiertos Incompletos* de 1974, en la cuál también muestra una serie de 122 dibujos y fotografías enmarcadas, estos también forman parte de su producción como artista plástico, como se ve en sus *Líneas en Cuatro Direcciones / Superpuestas 1234* de 1969 y en su *Proyecto para Dibujo de Pared* de 1969 o en *Líneas, Colores y sus Combinaciones* de 1969-70, en éstos solo se ve la utilización y repetición de la línea, un trabajo estructurado como en sus esculturas, su base cromática se reduce a rojo, amarillo, azul y negro, cada uno de estos colores corresponde a una dirección, estos dibujos simples al utilizar la repetición se torna en sistemas complejos como en toda la obra de LeWitt, al ser realizados por otra persona se nota en ellos (a diferencia de toda la demás obra minimalista), un gesto fortuito.





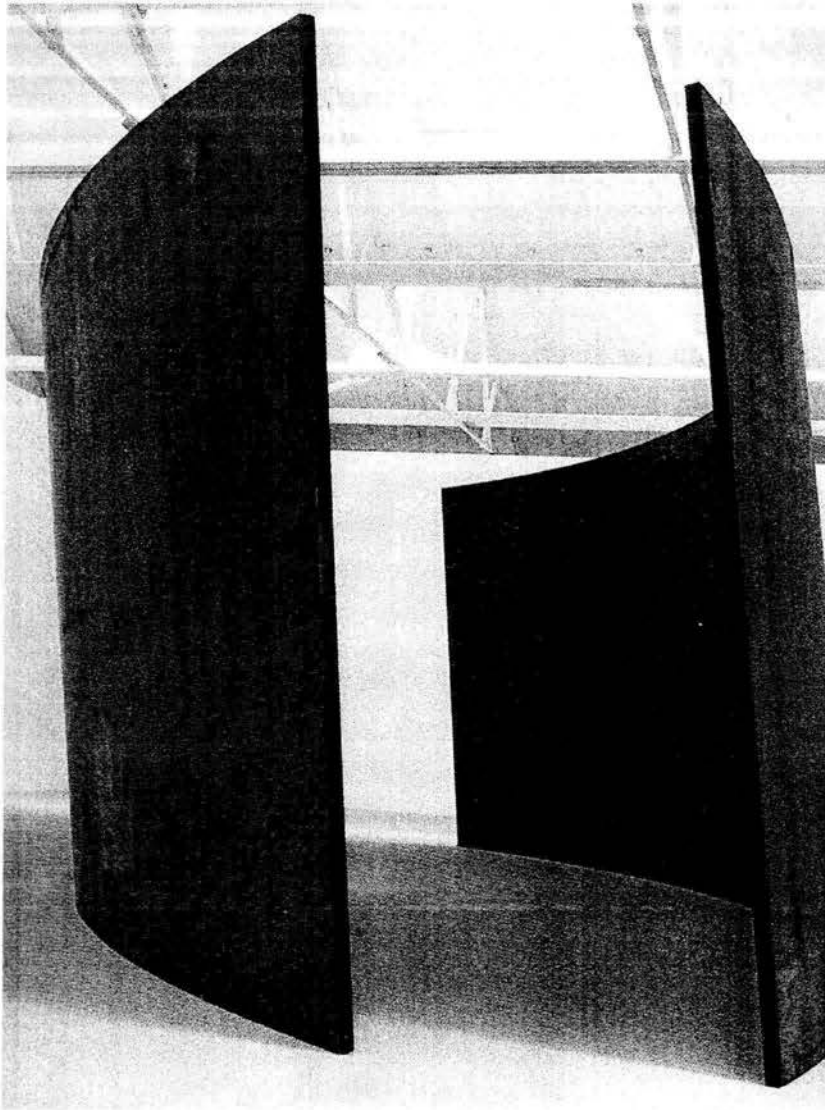
Sol LeWitt, *Proyecto para Dibujo de pared*, tinta y lápiz sobre papel, 1969

Siendo el espectador como factor determinante en el proceso creativo, al ser éste el consumidor de una idea presentada (no representada), en la cual es cómplice de un sistema lógico, modular, geométrico. Mostrando lo que es no una ilusión, es decir cuando uno ve una estructura basada en cubos, eso es algo más directo al mostrar un lenguaje simple.

LeWitt transforma al espectador en partícipe al incrementar la escala de sus estructuras, esto concreta una forma de encaminar las ideas desechando imágenes que lleven a otras lecturas, separándose de la inercia de lo gestual.

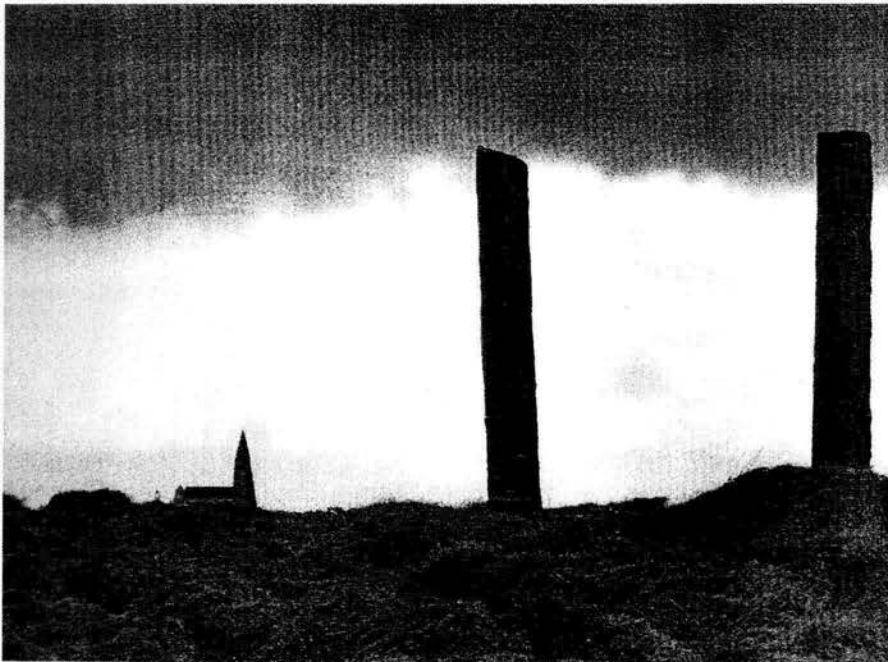
**Richard Serra. (1939-**

Es sin duda uno de los escultores que más trabaja en formato monumental, también hace *Land Art*, una de las corrientes más innovadoras del siglo pasado. Serra trabaja la significación de los materiales industriales como: acero, plomo, goma, etc.



**Richard Serra, *Olson*, 1985-86.**

Sus series más famosas son sin duda las planchas de acero, que ubica tanto en interiores como exteriores. Estas las manda a hacer a fábricas especializadas, según especificaciones concretas para que sean autosustentables, es decir que se mantengan en pie mediante un tenso equilibrio. Esto a su vez juega con la percepción del espectador, dando una sensación de inestabilidad y al mismo tiempo de estabilidad, es obvia la reminiscencia a monolitos y hay un acercamiento a una escala arquitectónica<sup>37</sup>, en donde el espectador puede apreciar la simplicidad de un todo, aunque después de la impresión, da al espacio a una introspección inherente en algo que te remite lo ancestral, a pesar de los procesos industriales alejados de la interferencia del artista en la realización de estas obras.



**Richard Serra, *Afangar*, 1990.**

Con lo anterior para Serra y el resto de los artistas minimal, el espectador adquiere o revalora lo importante de su intervención en el proceso artístico.

---

<sup>37</sup> Al usar el término "escala arquitectónica", me refiero a que las esculturas de Morris tienen el tamaño de algunas edificaciones.

## El Legado del Minimal.

Las escuelas del arte minimal se podrían dividir en dos clases: la primera de índole conceptual que sigue una búsqueda de un trabajo mas intelectual, donde se halle presente en un arte que trate de comunicar lo mas posible, con el mínimo de recursos visuales, es decir lo más por lo menos, lo que se llama maximalismo de los recursos para que con el mínimo de ellos se llegue a concretar un concepto, el cual según esto se hará mas patente al espectador al carecer de elementos superfluos y distractores. Un arte irónicamente antropomórfico por su carácter abstracto, donde el espectador es parte de la obra de arte y no un simple observador. Donde se lleve a reflexiones mas profundas de las habituales, en donde haya una búsqueda de la tridimensionalidad. En los 80s y 90s hay cierta ruptura con los lugares habituales de exhibición pero sin romper con ellos por completo, y la redefinición de lo anterior llevándolo a nuevas direcciones. La segunda influencia sería más de índole formal en donde lo que es geométrico, austero, repetitivo y monocromático se le denomina minimal, siendo esto falso por que en algunos casos no siguen los lineamientos de los artistas minimalistas sobre la importancia del sus conceptos, del espectador, y su manufactura, es decir solo es apariencia.

A estas consecuencias del minimal art se les denomina Minimalismo<sup>38</sup> o Minimalista.<sup>39</sup>

---

<sup>38</sup> Ocupo como termino correcto Minimalismo porque si usara minimal tardío querría decir que es lo ultimo que se hizo o hace en cuanto esta corriente, siendo esto falso, si ocupo posminimalismo, querría decir que hay una superación y muerte del minimal art, y ni ocupo el termino neominimal porque esto significaría que se ha dejado de hacer el minimal art y se ha retomado, siendo que se sigue produciendo a la manera del minimal desde que surgió. Aunque al final de cuentas los artistas que menciono se les ha incrustado en alguna o en

Al analizar las consecuencias del minimal art, para entenderlas mejor sería verlas junto con las del pop art, ambas nacen por la misma época, son influenciadas conceptualmente por Duchamp, presentan una carga estética en la segunda mitad del siglo XX (desde los 60s) y principios del siglo XXI, se entremezclan ya sea formal o conceptualmente, en cuanto a la utilización de materiales, la forma de interferir con el espacio, según el mensaje que éste quiera decir,<sup>40</sup> de tal manera corresponde a una búsqueda de una manera sistemática, idealista y materialista; que constituye parte un pensamiento posmoderno o mejor dicho un arte posmoderno, el cual presenta una conciencia de la realidad y del manejo de esta de múltiples maneras, ya sea como **Peter Halley**, el cual en sus pinturas se interesa por el volumen y la línea, de estructuras simples, para lo cual agrega los significados culturales de las estructuras que presenta.

Esta serie de influencias compartidas entre el minimal y el pop fueron analizadas durante los ochenta y noventa de manera más profunda por Hal Foster, junto a Rosalind Krauss los cuales mencionan a artistas como Hans Haacke, Barbara Kruger, Allan McCollum, Jeff

---

todas las denominaciones anteriores, y estos como hecho común niegan pertenecer a alguna corriente, y que todos los términos anteriores coinciden con los postulados del minimal.

<sup>39</sup> **“Existe un Minimalismo que se expresa en la gran escala, en el valor escultórico de formas simples de gran tamaño, como los rascacielos, y por otra parte un Minimalismo que se percibe más en la desnudez del espacio interior, en la calidad del detalle técnico y en la percepción doméstica de la materialidad. El Minimalismo en suma, se manifiesta tanto en la reducción de los elementos del lenguaje como la simplificación de las formas, tanto en la búsqueda de la transparencia y la inmaterialidad como la creación de cuerpos sólidos, contundentes, estables y gestálticos”**

Pilar Bonet, “la condición minimalista” publicada en el siguiente Libro: “Minimalismo, Minimalista”, Arco Editorial S.A., Barcelona, 2001, Pag. 108

<sup>40</sup> **“No se trata de ningún estilo, sino de un instrumento conceptual y técnico que habilita un espacio que se construye por las alternativas que condena.”**

Pilar Bonet, Op Cit pag. 82

Koons, Haim Steimbach, Félix González-Torres<sup>41</sup>.... De cómo la mínima intervención del artista en los materiales, el significado de este en sí, en algunos casos la crítica al medio donde fue creada, todo lo anterior está presente en alguno de los trabajos de los artistas anteriores.

Los postulados de Judd son en parte el parte-aguas de la concepción de un pensamiento posmoderno o de modernidad tardía en la cual lleva implícita una reinterpretación de lo conocido. Como ya lo habíamos mencionado en el minimal el espectador es muy importante, esto conlleva un análisis de la percepción lo cual nos conduce a una crítica a los espacios convencionales de exhibición de arte (el museo y la galería). Los cuales ya desde ese entonces plantearon las reglas exhibición, el estatus de mercancía. Él ya mencionado alejamiento de la representación, en consecuencia en algunos casos la forma de producción de arte actual.<sup>42</sup> Siendo una forma diferente de producción en su momento unos objetos sin función, con una organización interna simple, con lo anterior el espacio define a la obra, y está influye en la percepción del espectador en cuanto a la obra misma.

Siguiendo los preceptos del minimal de una crítica del espacio y del mercado de no corresponder a cánones de decimonónicos<sup>43</sup>: **Lawrence Weiner** en la exposición “*When*

---

<sup>41</sup> “Una forma de clarificar el lugar que ocupa el minimalismo es verlo junto con el pop art, como respuestas diferentes a la misma situación dentro de la dialéctica del modernismo y la cultura de masas”

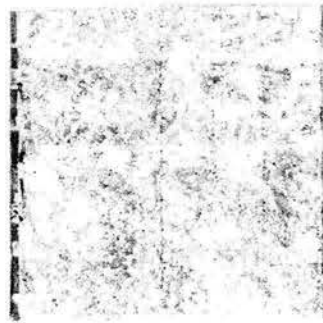
Hal Foster, “lo esencial del Minimalismo, en *Minimal Art*, Koldo Mitxelena, San Sebastián, 1996, Págs. 99-121

<sup>42</sup> “El minimalismo no es ruptura con la práctica moderna, pero no deja de ser una ruptura”

Pilar Bonet, Op cit. Pag. 84

<sup>43</sup> Del siglo XIX.

*attitudes become form*" de 1968 en la Kunsthalle de Berna, realizo A 36" x 36" *Removal to the lathing or support wall of plaster or wallboard from a wall*, es una obra de pared o mejor dicho la pared es la obra, ya que se removió de ésta el enyesado o revoque en un cuadrado de 36 pulgadas por lado, cuestionando el concepto de espacio de arte ya sea museo o galería.

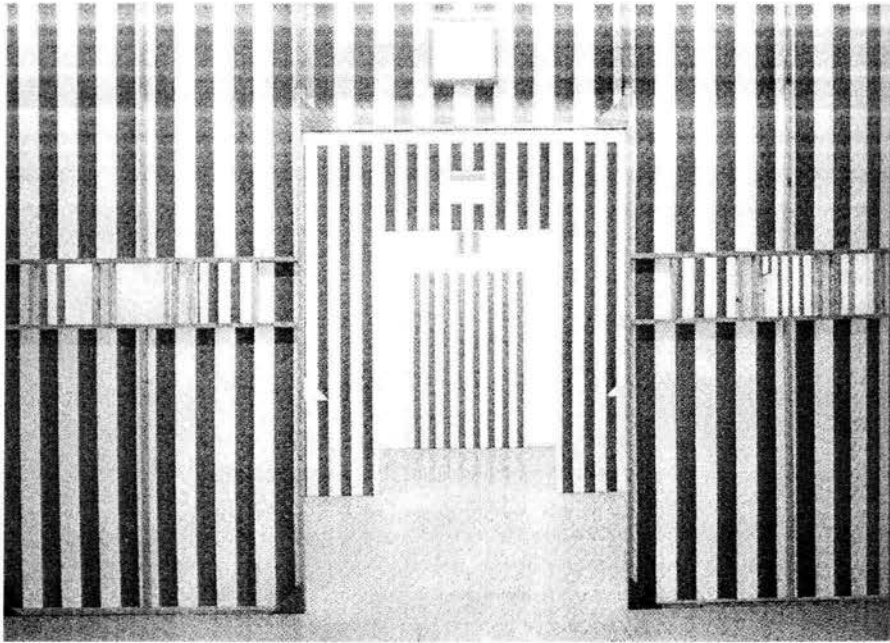


**Lawrence Weiner A 36" x 36" *Removal to the lathing or support wall of plaster or wallboard from a wall*,**

1969/83.

Siguiendo con el cuestionamiento de espacio de exhibición, volviendo del espacio una estructura minimalista ampliada, cuando es utilizado como el francés **Daniel Buren** que tiene tres características; lugar específico, situación predeterminada, y de carácter temporal. Como en su *Site in situ N°1* de 1984, en el cual se ve su método minimalista al tener un uso estricto de bandas bicolors, la estructura es mas importante que el contenido, en su obra

mas que una reflexión de lo autoreferencial, hay una disposición del espacio, en el cual el diálogo entre obra y espectador lleven a una forma de definir el cuestionamiento sobre el espacio de exhibición de la obra de arte, ya sea museo o galería. Al mismo tiempo la ambición de nuevos espectadores, ya el mismo Buren dice *“Mi obra ambiciona crear un público, no me dirijo a uno ya existente”*.<sup>44</sup>



**Daniel Buren, *Site in situ N°1*, madera, tela de toldo y pintura, 1984.**

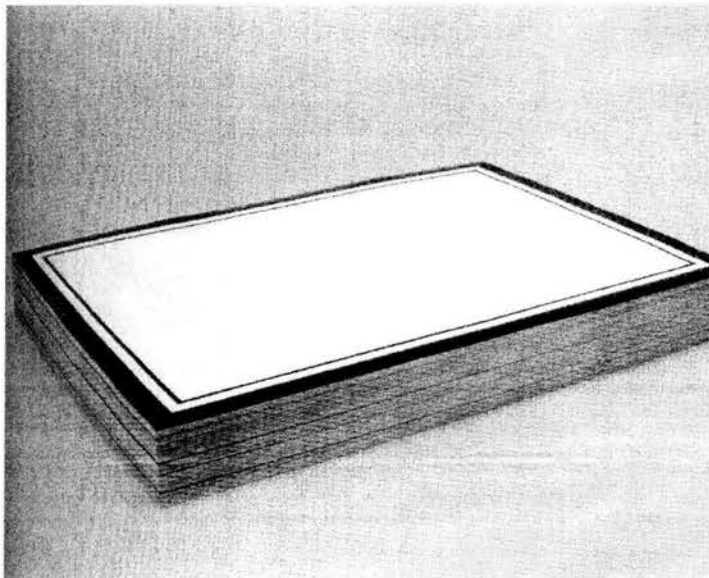
Es obvia la influencia del minimal en los ochentas y noventas, ya sea en forma o en contenido, como con las estructuras de Michelangelo Pistoletto, en los recintos escultóricos de Susana Solano, la obras blancas de Robert Ryman, las cajas de Philippe Cazal las pinturas de On Kawara, los espacios de percepción lumínica de James Turrell, esto es parte de las variaciones que resultaron del Minimalismo.

---

<sup>44</sup> Pilar Bonet, Op cit. Pag. 89



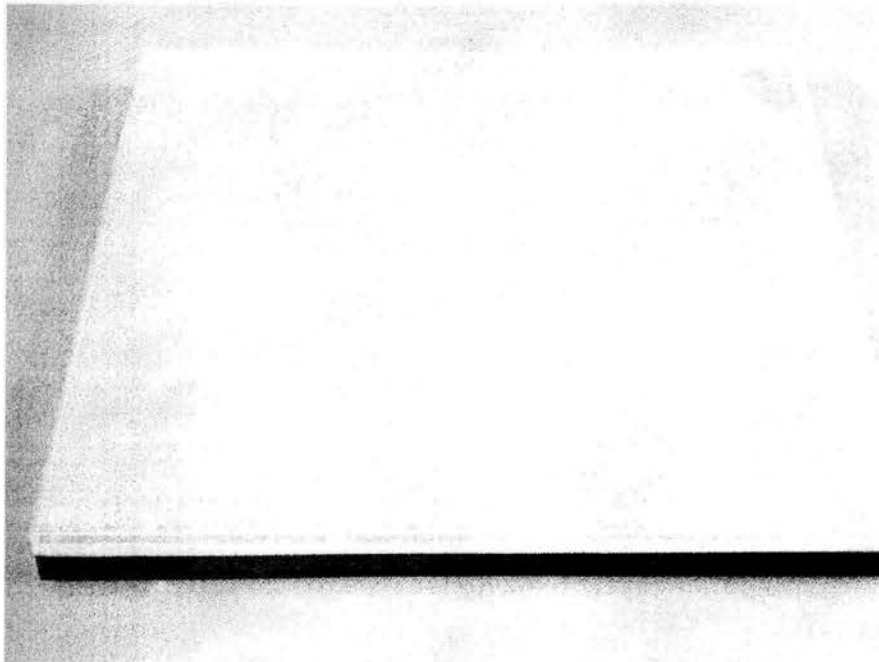
Dentro de las consecuencias en los noventa se puede incluir las obras de **Félix González-Torres**, en las cuales hay una simplicidad evidente, por su carencia de intervención esto se puede ver en su obra *Sin título (Republican years)* de 1992, consiste en una pila de papeles blancos con un margen doble de color negro, la forma geométrica, el estar hecha con un artículo que se puede comprar, la exactitud del apilamiento y su simplicidad parecen corresponder a los lineamientos minimalistas, pero agregando una participación más activa del público ya que los pliegos de papel pueden ser retirados por el espectador, agregando un nuevo discurso: la de recuerdo o de souvenir para la casa del espectador y la de pieza de museo, siendo su obra de carácter efímero, si es que se la llevasen toda, de medidas variables conforme se fuesen retirando los papeles. También tiene obras las cuales son montones de caramelos que pueden ser retirados por el espectador.



**Félix González-Torres, *Sin título (Republican years)***

Impresión offset sobre papel, edición limitada, 1992.

Otro ejemplo de la influencia del minimal es la obra de **Hans Haacke**, como *Kondensations-Boden* de 1970, la cual es una vitrina hermética cúbica de plexiglás que contiene agua en su interior, la cual con las variaciones mínimas de temperatura cumple un ciclo del agua, haciendo que esta se evapore para después condensarse en la superficie de cristal para acabar por precipitarse en la masa de agua. Esto sucede de manera constante obligando al espectador a permanecer durante este proceso que se presenta, el cual es independiente del espectador pero necesita de una observación detenida y una disposición ante la obra que no es inmediata como el minimal art, pero que actúa mediante una “compleja reciprocidad” es decir, la obra continúa su proceso en su ciclo del agua, pero necesita de una observación detenida.



**Hans Haacke**, *Kondensations-Boden*, plexiglás y agua. 1970.

Un ejemplo preciso de la influencia del minimal art tanto como el pop art, sería la obra de **Haim Steinbach** durante los ochenta y noventa, en la cual se puede ver la combinación de

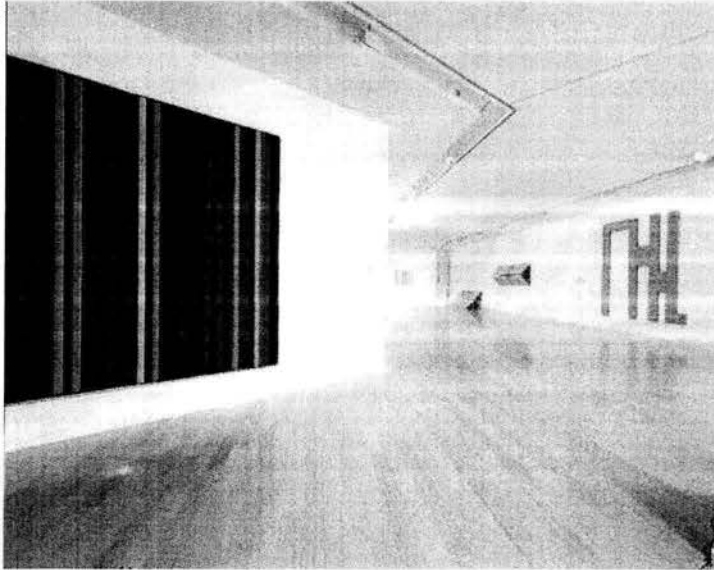
ambos elementos. Sus primeras pinturas reduccionistas incluían o estaban formadas por agrupaciones de signos geométricos en el perímetro del bastidor, después en su evolución lo lleva a construcción de vitrinas en donde mostraba elementos de “baja” cultura ya sea cajas de jabón o juguetes, lo interesante es que su proceso de trabajo lo llevó a una mínima intervención, ya que en su taller posee una bodega donde tiene objetos encontrados o comprados de los cuales dispone para la creación de sus obras, siendo éstas de carácter híbrido ya que tiene elementos tanto formales como conceptuales del minimal y del pop, en los cuales hay un discurso de los materiales y de su uso. En Steimbach la referencia y la falta de esta crean un objeto nuevo, sin pretensiones, con la crítica implícita a la sociedad heredada del pop y la austeridad del minimal.



**Haim Steimbach, *Supremely black*, construcción con procedimiento mixto.**

Sería un buen ejemplo para saber que paso con el minimal, la exposición “Minimalism and after II” del 14 febrero al 18 mayo de 2003 en la galería DaimlerChrysler Contemporary (ubicada en Berlín). En esa exposición en la DaimlerChrysler, hubo obras producidas en los 60s por Gene Davis, John McLaughlin, Charlotte Posenenske, David Novros, en los 80s

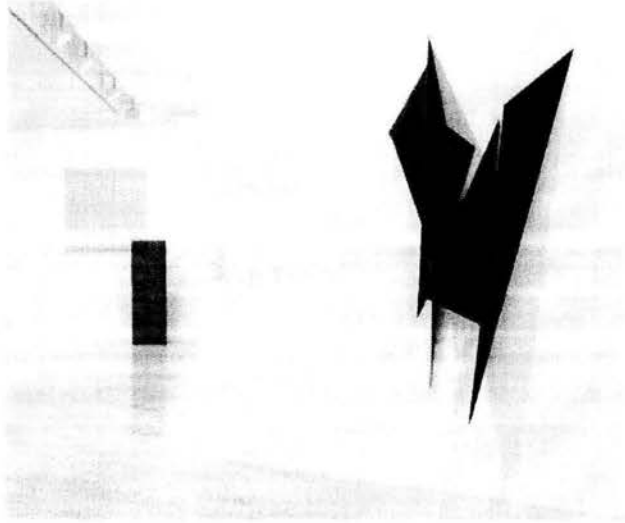
por Gerwald Rockenschaub, John M. Armleder y de principios del segundo milenio (2001 y 2002) de Katia Strunz, Wolfgang Berkowski, Olivier Mosset, Michael Zahn, Katharina Grosse y Gerwald Rockenschaub.



<b>Gene Davis</b>	<b>John Mclaughlin</b>	<b>Charlotte Posenenke</b>	<b>David Novros</b>
<i>Untitled,</i>	<i>#1-1962,</i>	<i>8 Reliefs, elements</i>	<i>Untitled (plata)</i>
Óleo en Madera	Óleo en Madera	of series C	Óleo en Madera
1969	1962	Acero, pintado de	en 6 partes
		Amarillo	
		1967	

Dije que sería un buen ejemplo, ya que se volvió una imagen digerida con un contexto histórico definido, y la imagen minimalista la cual ya es propia de una institución, al tener las características contrarias con las que fue concebida, que era alejarse de la imágenes predefinidas, se volvió predecible y digerible, lo que en algún momento fue una crítica al arte mismo se institucionalizó, ya sea en sus consecuencias (incluyendo de otras ramas del

arte), como en las piezas de los iniciadores que pertenecen a colecciones privadas o museos.



**John M Armleder**

***Untitled (FS 80),***

Ensamble en pavatex, tabla

Cubierta con melamine, panel

1985

**Katia Strunz**

***Untitled,***

Madera con pintura negra

2002

El minimal art llegó el momento también en que está presente en todos los aspectos tal como lo buscaba la Bauhaus, en escultura, pintura, arquitectura, interiorismo, diseño industrial, música e incluso en la moda. Si bien esto parece positivo, lo que pasó es que el término conceptualmente hablando se perdió, a tal grado que la mayoría de lo que se produce es siguiendo en apariencia algunos lineamientos del minimal, a esta forma de producción que ya duró más de 40 años como ya lo mencionamos, se le denominó minimalista aunque contrariamente al minimal art éstos son de difícil ejecución, con trabajo

artesanal en ocasiones, son artículos de lujo, con una referencia histórica claramente definida (en los 60s con el minimal Art), ya son en si mismas una imagen predeterminada con ciertos cánones, es elitista, para un público determinado, aunque es cierto que la conjunción de todas las disciplinas bajo la bandera del minimal lleva a la creación de un ambiente antropomórfico, gestalt, relacionado con un aire doméstico de serenidad, es decir no está hecho para impresionar sino para vivir en él, y que estas disciplinas llevan una clara interacción, ya que las edificaciones regularmente llevan en su interior muebles minimalistas, que en apariencia son muy similares, líneas puras, monocromatismo, un respeto a los materiales, falta de ornamentación.

En cuanto a la arquitectura hay una referencia formal muy bien definida, hay una retroalimentación conceptual con los escultores minimalistas; la iluminación se puede ver muy influida por Flavin en cuanto al aspecto escenográfico. LeWitt trabajó como dibujante en el taller de A. M. Pei.

La frase que mejor define al minimal fue dicha por un arquitecto Peter Berens y popularizada por Mies van der Rohe “menos es mas”, la cual sería aplicada formalmente en muchos campos.

La arquitectura minimalista se diferencia de la escultura ya que reduce su campo cromático a blanco, negro y la gama de grises siendo que en la escultura también se presentaban colores como el rojo, el amarillo y el azul. La iluminación es uno de los aspectos más

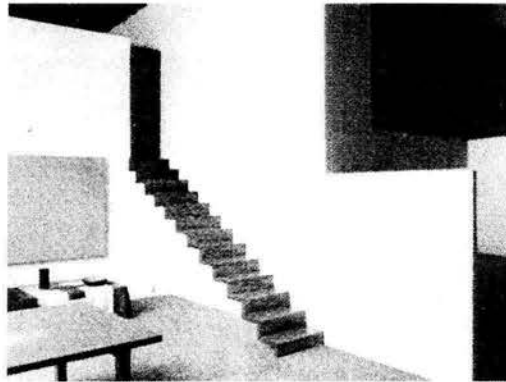
importantes no solo para la arquitectura sino para el interiorismo<sup>45</sup>, ya que es un elemento escenografico por la disposición de esta y transformada mediante filtros de luz fusionados con la arquitectura como paneles, vidrios traslucidos, también telas blancas de diversos grosores. La forma en que se ocupa esta luz es para crear ambientes, señalar caminos, destacar algún punto del edificio o un objeto, homogenizar la superficie del edificio.

Menciono al interiorismo (o diseño de interiores) junto con la arquitectura, porque es en donde se ve la hibridación de la mayor parte de lo que compete al Minimalismo, ya que en esos espacios se fusionan la arquitectura, la escultura, La pintura y el diseño de muebles creando un ambiente en donde la abstracción, la falta de ornamentación, la geometría fundamental, la economía formal y la importancia del material, conviven de manera pública en el caso de galerías o museos, y doméstica en el caso de oficinas o casas. En todo esto siempre esta presente la importancia del espectador y su interacción con el espacio. En cuanto a Museos y galerías la importancia de un interior minimalista es que éste no llame la atención dando importancia a la obra de arte, ya que no hay ornamentación con la cual distraerte, llevando al espectador a un acercamiento mas íntimo con la obra de arte, no importando la corriente artística al que ésta pertenezca, todo esto junto con una adecuada iluminación, otra característica de las edificaciones minimalistas es que son espacios diseñados para no impresionar, en donde el individuo es lo mas importante y por lo tanto se sienta tranquilo, en un estado de paz para convivir con el espacio de manera mas integral. Los más célebres representantes del Interiorismo son: John Pawson, Claudio Silvestri, Hiroyuki Arima, Peter Marino, Eduardo Castillo. etc. Los representantes de la arquitectura

---

<sup>45</sup> Interiorismo o Diseño de Interiores. Es decir la disposición de las paredes, los colores de las paredes, la iluminación y de qué manera se acomodaran los muebles.

estaban influenciados por LeCorbusier, y por Mies van der Rohe, en cuanto al utilización del espacio, **Louis Kahn** es un antecedente formal en los 60s, por su geometrismo evidente y por la disposición de sus estructuras un ejemplo sería la *Yale Art Gallery* (1952-1954), también las edificaciones de **A. M. Pei**, como la *Galería Nacional de Arte de Washington* (1971-1978), en la cual los espacios con una precisión técnica en cuanto al uso de los materiales y la disposición de éstos, muestran un geometrismo, un espacio carente de adornos y por ende de referencias históricas.



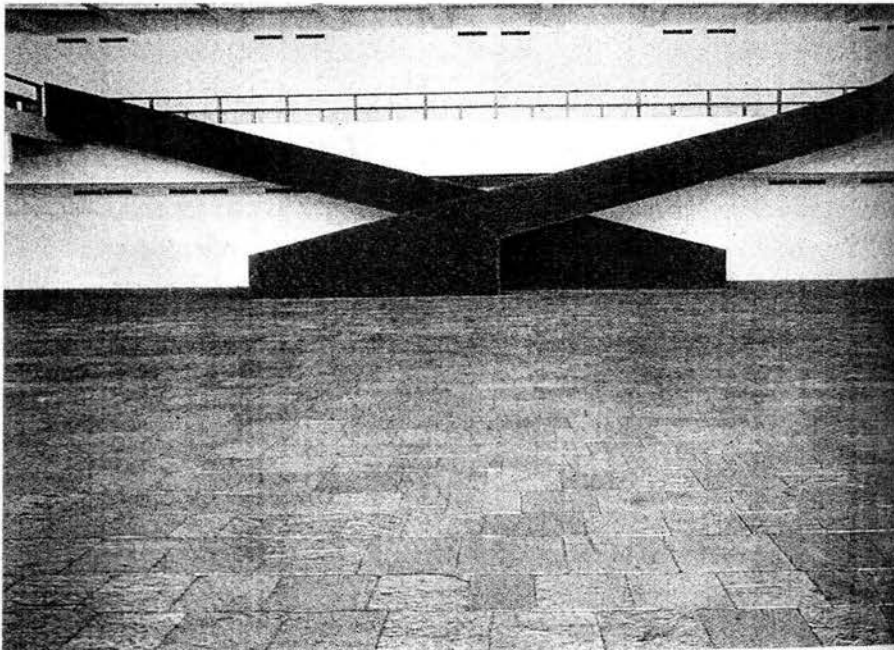
**Luis Barragán**, Casa de Luis Barragán, 1947.

Las edificaciones de **Luis Barragán** son un ejemplo del minimalista, aunque hayan sido concebidas por otros preceptos, esto se debe a la simpleza compositiva, a la economía formal, a la abstracta composición de sus muros, la inclusión de colores puros y el manejo del espacio, esto se puede ver en su propia residencia en México D.F. (1947) donde es contundente la reducción, la geometría elemental y el uso del color. Otro exponente del Minimalismo sería el arquitecto japonés **Tadeo Ando**. En su obra hay una unión del entorno con la edificación, mediante el uso de una geometría simple y el uso de pocos materiales, un claro ejemplo de ello es *La capilla del Agua en Hokkaido* (1989), la cual es



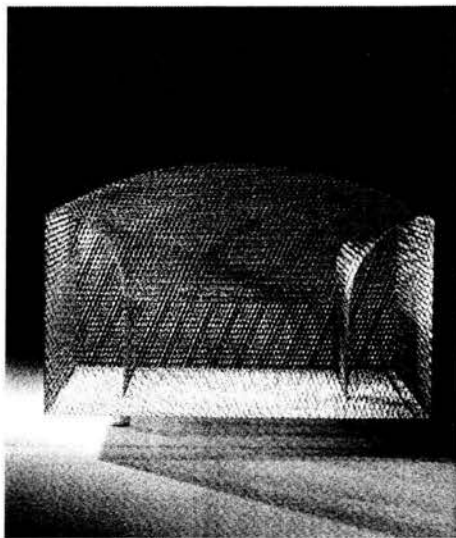
una construcción en donde convive la naturaleza y el hombre en un edificio de donde se rinde culto al cristianismo.

Un arquitecto en el cual se nota la influencia de las esculturas de Judd es Souto de Moura en el *centro cultural para la Secretaría de Estado en Oporto (1981-1989)*, también este arquitecto a su vez es influenciado por Mies van der Rohe y Luis Barragán. También lo son los edificios del brasileño Paulo Mendes da Rocha, hechos de hormigón en donde se conserva el concepto de lugar y presencia. Un claro ejemplo de ello es el *Museo de Escultura de Sao Paulo (1983-1994)*. En Sao Paulo se encuentra otro claro ejemplo de la influencia de minimal que es el *Museo de Arte* diseñado por **Lina Bo Bardi**, en el cual la repetición y la simplificación son un método de trabajo, de cómo hacer de esto un espacio público, como se ve claramente en su vestíbulo.



**Lina Bo Bardi**, Vestíbulo del Museo de Arte de Sao Paulo.

Una clara influencia de Sol LeWitt se ve en las edificaciones de los franceses Jean Nouvel y Dominique Perrault (*Biblioteca de Francia, París, 1994*), en donde las estructuras modulares y la significación del material son evidentes. También se nota la influencia en el uso de una forma estructural y de geometría simple en los arquitectos Aldo Rossi y Giorgio Grassi, ejemplo de monocromático es el *Centro Atlántico de Arte Moderno*, de 1989. Las Palmas de Gran Canaria obra de **Francisco Sáenz de Oíza** en el cual la falta de elementos distractores es evidente. Esta forma de arquitectura influenciada por escultores minimalistas en donde el uso de pocas formas y dejar los materiales en su forma pura no solo esta presente en los escultores, sino también en los arquitectos como Jordi Garcés y Enric Sória (Depósitos de agua en Santa María de Barbera, de 1971), Herzog/De Meuron (Galería de Arte de Gotees en Munich, 1989-1992), o en las edificaciones Abalos/Herrerros, en donde la falta de ornamentación, la geometría simple, el monocromatismo y el uso de formas propias de los escultores minimalista son ya parte de la arquitectura de la segunda mitad del siglo XX y principios de este.



**Shiro Kuramata**, silla *How High the Moon*, metal y tubos de acero.

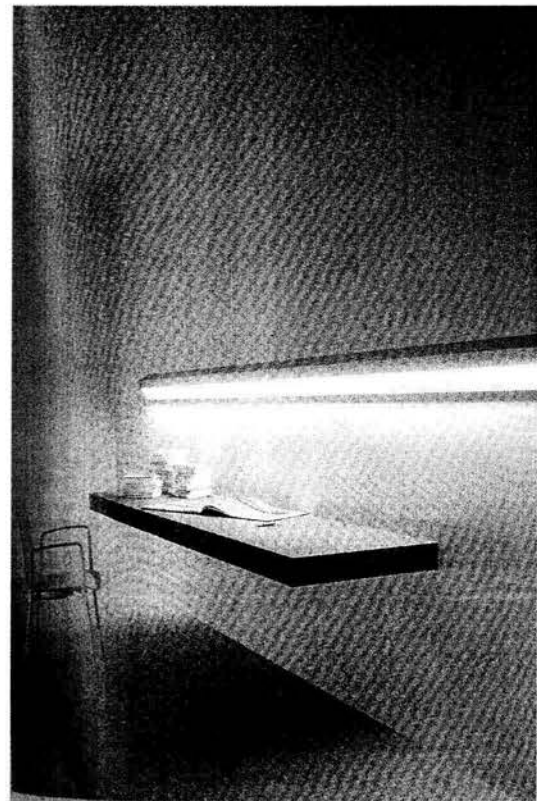
El diseño industrial en cuanto a los muebles, toman elementos de esculturas minimalistas, como: algunos clósets influidos por Turrell o gavetas por Judd, es decir además de una economía de recursos en el diseño reduciéndolos a lo necesario para que sean reconocidos como tal, en este diseño de muebles de orden minimalista de “vanguardia” como: Rietvel, Breuer de forma geométrica y una serie de diseñadores como Marco Zanuso, Misura, Vico Magistretti, Jean Nouvel, Máximo Vignelli, Scout Burton, etc. y por supuesto Shiro Kuramata y sus estructuras transparentes de metal como la ya famosa silla *How High the Moon*.

Este diseño de muebles sigue patrones recurrentes. En los armarios, cajoneras, repisas, es en donde mas se nota una influencia escultórica ya sea de Judd, LeWitt, o Turrell, el diseño de estos muebles se basan en variaciones de prismas cuadrangulares (cajas), que se cuelgan a la pared o son estructurales o que producen ilusión de levitar, sus patas son de acero inoxidable. Sus tonalidades son en tonos claros y también en neutros, los que presentan transparencias; en sus superficies llevan en algunos casos lámparas en su interior fusionándose con la arquitectura.

Los sillones o sofás, suelen ser de una sola estructura algunos carecen de apoyabrazos, si lo tienen es parte de la estructura, las patas generalmente de metal son un aspecto escenográfico, ya que en algunos sillones se ocultan para parecer que flotan y en otros casos son parte de una estructura visible. Su tapicería es lisa y monocromática en tonos de grises, blanco, arena, negro y de colores primarios.

Las Sillas son ergonómicas de estructura resistente, carecen de detalles complejos y regularmente se respetan los materiales como: derivados plásticos, madera laminada y acero inoxidable., cuando presentan recubrimientos corresponden a la misma gama cromática de los sofás, en algunas su diseño le permiten ser plegables y/o apiladas.

Las Mesas son extremadamente simples la patas se ubican en el perímetro y suelen sostener la tabla o el tablero sino este descansa sobre un bastidor de metal reducido a lo esencial, son regularmente de metal y/o madera, carecen de ornamentación y sus acabados realzan el material con que fueron realizadas.



Ejemplo de cocina, silla, mesa y lámpara minimalista.

Las Lámparas son sin duda un efecto esencial en la arquitectura minimalista, ya que por medio de ellas se logra una reinterpretación del espacio, debido a su aspecto escenográfico, el cual es creado por transparencias, puntos de luz, iluminación incidental en ciertos objetos, pero también hay lámparas que valen por si mismas como objetos, al ser piezas con valores escultóricos.

Si hablamos de diseño industrial también entraría la creación de cocinas y de cuartos de baño los cuales son espacios que entrarían en el ámbito de lo privado.

Las cocinas hoy en día se integran a las piezas de estar, (como lo sería la sala), presentan características de comodidad y de fácil limpieza, materiales durables, amplias superficies de trabajo, es decir es un espacio de trabajo creado para la libertad de movimiento, para la convivencia cotidiana, todo esto bajo una línea minimalista que indica solo lo necesario, una pureza de línea, respeto a los materiales y a su significado, etc.

En cuanto al cuarto de baño predominan los volúmenes geométricos simples, regularmente son en tonos claros, son espacios que dan la ilusión de amplitud. El mobiliario se integra a la arquitectura del sitio ya sea cromáticamente o como un cuerpo ajeno a esta pero siempre de forma simple.

La música Minimalista tuvo sus inicios junto con el minimal con las composiciones de John Cage para las funciones de danza, en las cuales también participaba Morris como escenógrafo o bailarín. Ya en 1952 Cage en Woodstock estrenaba junto con el pianista David Tudor su Opus titulada "4'33'", una pieza la cual consta de tres movimientos

cronometrados donde abre la tapa del piano espera cuatro minutos y treinta y tres segundos de silencio, hace una reverencia y sale del escenario, todo esto en silencio. Esto marca un precedente en la música al no ser más que una obra sin intervención alguna más que la presencia. Fue mas evidente en 1976 que a toda composición de estructura repetitiva en la cual hay silencio, espacios sonoros vacíos, la repetición de algún elemento, de corta duración, en la cual se perciben lentas y graduales transformaciones, rítmicas o armónicas se le denomino minimalista, cuyos más celebres exponentes son: Eric Satie, Darius Milhaud, Michael Nyman, Philip Glass, La Monte Young, Terry Riley o Steve Reich. Algunos fueron influidos por la filosofía Zen (Young), otros por la música Hindú (Glass), algunos por la música africana (Reich), etc. Para algunos autores la presentación de su música es parte de un proceso en el cual participa la audiencia construyendo una estructura en complicidad con ellos. La experimentación con el espacio sonoro es importante para la música minimalista así como la colaboración con la danza junto a coreógrafos como Merce Cunningham, Ivonne Rayner, Anne Teresa de Keermaeker, Trista Brown o Lucilda Childs, una danza de movimientos sutiles, repetitivos de expresiones. Estas colaboraciones se dan con Philip Glass que trabaja junto a Robert Wilson en la pieza teatral *Einsten on the beach* de 1976, La Monte Young es asiduo colaborador de la coreógrafa Ann Halprin, John Cage trabaja junto a el bailarín y coreógrafo Merce Cunningham, etc.

**Obra Personal.**

Las influencias de las piezas que he hecho son percibidas de mejor manera o de forma más contundente después de haber visto la obra de los artistas minimalistas, aunque de muchas formas comparto la idea de la mínima intervención en una obra, en la valorización de los materiales, de cómo éstos ya poseen un significado tal cual, en lo valioso del espectador como elemento primordial de la obra, en el uso del espacio, en que uno no tiene que realizar sus propias piezas si es posible mandarlas con un especialista (lo cual conlleva ventajas en cuanto a tiempo de realización y manufactura), esto sin sacrificar el mensaje original que se esté dando.

Algunos se preguntarán por qué no hablo de escultores mexicanos identificados en algún momento con el “geometrismo mexicano”, como Sebastián, Herzúa, Helen Escobedo, Fernando González Gortazar, Federico Silva o Jesús Mayagoitia, la razón es por que me siento más relacionado con las ideas del Minimalismo, debido a mi proceso, pero no significa que niegue mi origen, mi obra está relacionada con México por el hecho que soy mexicano y se ha de reflejar de manera implícita o explícita en mis esculturas, ya sea por los materiales o por que toda obra esta influenciada por el entorno donde fue hecha.

El formato para mi es muy importante, en cuanto a la percepción de éste por el espectador, la mayoría de mis piezas no sobrepasan el pequeño formato, pero por sus características trato de alejarme del carácter ornamental, aunque este implícito en la mayoría de las piezas de arte. Es un pequeño formato ya que este no intimida al espectador, dándole un carácter de intimidad, de mayor acercamiento, mediante el uso de este formato, abordo el espacio de

manera que el espectador pueda percibir la obra de manera total, ya sea con piezas a piso y al mirarlas desde arriba tiene que inclinar la mirada poniéndoles toda su atención (aunque sea por un instante), es decir que reduzco el espacio en cuanto a la percepción.

Es decir la influencia del arte minimal en mi persona: es un proceso en el cual, se piensa lo que se quiere decir, ya sea partiendo del material o de una idea, después se hace patente con el mínimo de recursos visuales para que no haya elementos distractores, se completa al ser expuesta la pieza para tener una retroalimentación con el espectador.

La temática que manejo es la tranquilidad, como un estado de paz, calma o de serenidad, por que siento que es un anhelo, de algo que estoy buscando, tal vez debido a mi entorno, La Ciudad de México una ciudad caótica, sobresaturada de imágenes, sonidos, personas, olores, etc., o a recuerdos de mi infancia en Mérida, Yucatán, México, ya que cuando vivía ahí, en una casa pintada de blanco, con solo los muebles indispensables y de color blanco, en donde se dormíamos en hamacas la cuales se guardaban dejando la pared desnuda, ya que no había pinturas ni fotografías, con piedras de río en el jardín. Percibía un estado de tranquilidad. Lo cual tal vez refleje de manera más racional en mis piezas, además de mis vivencias en la niñez, llevo cierto bagaje cultural dado por los libros que leí durante la carrera.

Siento que el estado de tranquilidad fue reflejado en la mayoría de las piezas que se muestran en esta tesis: en “prisma” por su tamaño y por el estado de quietud que muestra, en “sin titulo” tal vez por la predisposición de los elementos y la forma, en “tranquilidad del olvido” se evidencia por el interespacio, y en “tranquilidad” por el material y la forma



de una piedra de río, a excepción de “cohesión”, la cual cuando la realice me sentía aprisionado por diversos factores y se ve reflejado en ella, pero hasta del error enseña, por que de esta pieza saque ideas para piezas futuras.

Es importante decir que una obra mía concluida es aquella que ya se ha puesto en exhibición, es decir cuando es completada por el espectador con sus opiniones y/o comentarios, (dando cierto aspecto antropomórfico a mi producción) y estas son las piezas ya terminadas.

## **Piezas en metal**

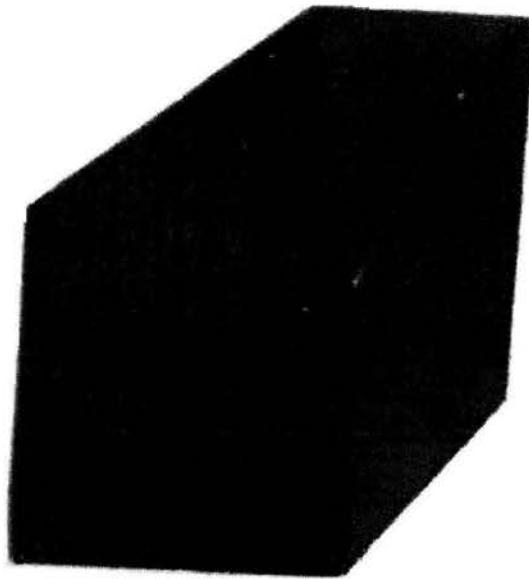
Las siguientes dos piezas fueron hechas en el taller de escultura en metal impartido por el Maestro Margarito Leyva, empecé con pequeños formatos debido a que me siento más cómodo con ellos, transmiten cierta calidez, son mas prácticos en muchos sentidos, transportación, almacenaje, maniobrabilidad.

En estas dos piezas se puede ver la influencia del entorno donde fueron hechas, ya que poseen un geometrismo evidente, pero ya en “sin titulo” se da el paso hacia lo orgánico, ya sea por la plastilina o la piedra falsa, aunque los elementos geométricos seguirían presentes en “tranquilidad del olvido” (un interespacio en forma de círculo) y “cohesión” (con tiras de plastipiel que forman líneas).

En el taller de Margarito hay libertad temática, formal y de proceso. Yo elegí hablar de un estado de tranquilidad, dado por la geometría de las piezas y por su colocación en el espacio.

## Prisma

Prisma es una pieza de metal (lámina negra) de 22 cm. x 22 cm. x 11 cm., realizada en el 2000. Un ejercicio de donde se partió de un cubo, al cual se le hizo cortes de manera empírica, su manufactura es propia por la falta de dinero para mandarla hacer, presenta una forma cerrada pintada de rojo cadmio, es de pequeño formato, para interiores, pensando más en la convivencia diaria como un elemento más del hogar, pero sin llegar a ser decorativo. Esta pieza es única, necesita de cierta convivencia para dar mayor importancia, no como un elemento de galería el cual solo se aprecia cuando se visita. En esta pieza se ve un geometrismo evidente, trate de mostrar un estado de quietud, habiendo un contraste con el color rojo y el metal los cuales regularmente se asocian a algo violento y cambiante, en este caso encerrado en una forma prismática.



**Ramón González**, *Prisma*, lámina negra pintada de rojo cadmio, 2000.

El título corresponde a que se parte de un prisma definido en este caso un cubo, y cambia a un prisma irregular, es decir conserva su origen.

En esta pieza aprendí a cortar, soldar y pintar lámina negra, técnicamente hablando y conceptualmente, de que uno puede manejar un material asociado con la violencia y darle otro significado.

Inauguración:  
Viernes 9 de mayo de 2003, 6:30 p.m.  
Audiorama del Foro Cultural Magdalena Contreras.  
Camino Real de Contreras No. 27,  
Col. La Concepción, México, D.F.

Escuela Nacional de Artes Plásticas  
Dra. Luz del Carmen Vilchis Esquivel  
Directora  
Lic. Jorge A. Novelo Sánchez  
Secretario General  
Lic. Carlos Alberto Jiménez Guadarrama  
Secretario Administrativo  
Lic. Adrian Flores Montiel  
Secretario Académico  
Lic. Niemi Ramirez Lopez  
Deppto. De Difusión Cultural

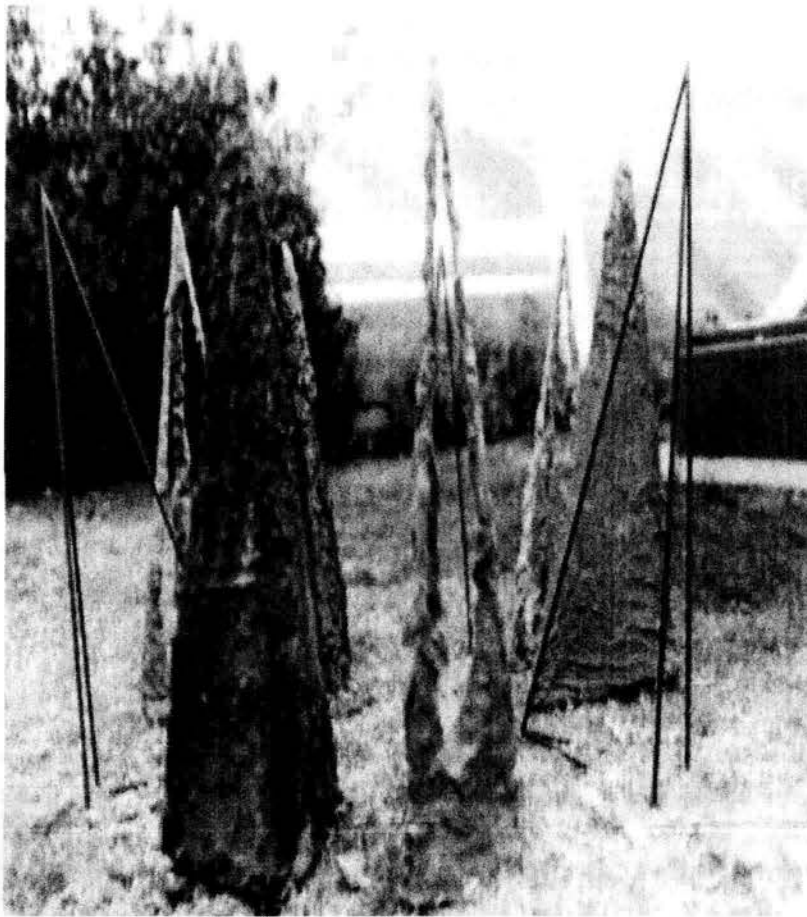
Non  
Nova,  
Sed  
Nova...  
Colectiva de escultura

Talleres de escultura de la Escuela Nacional de Artes Plásticas

Además de que los materiales son meramente de procedencia industrial, la lámina negra que se comercializa en diversos sitios, así como la pintura automotriz, que le da cierta temporalidad. Fue expuesta en el Audiorama del Foro Cultural Magdalena Contreras en la colectiva “non nova, sed nova” del 9 mayo al 9 de abril de 2003.

**“Sin título”**

Es una pieza compuesta de 12 elementos de 45 cm. x 15 cm. x 10 cm., realizada en el 2001. Son prismas triangulares de estructura homogénea, en varilla, presentan algunas variaciones respecto a su presentación, tres son la estructura tal cual, en los 6 restantes la estructura está cubierta: tres están cubiertos de plastilina gris, y tres cubiertos de piedra falsa.



**Ramón González.** *Sin título*, técnica mixta, 2001, (Destruída).

Los cuales muestran una pequeña progresión de elementos que a una lectura de forma total. Aquí trato de mostrar una progresión en ambas direcciones de la masa a la filiforme o de la

filiforme a la masa. Hay cierto juego de percepción en cuanto a los que son de piedra falsa porque parecen de mayor peso, siendo estas tan ligeras como el resto de los componentes de la pieza. Con ella trato de abarcar tres estados: la de un material perdurable como lo es el metal (varilla), la plastilina la cual se deforma con los cambios de temperatura que tiene características efímeras, y la de la piedra falsa que posee una vida intermedia.

**como dimensión**

**Elemental**

**Gabriela Brash Corro**  
**Leopoldo Chavarria Juárez**  
**Juan Ramón González**  
**Paulina Lasa**  
**Margarito Leyva**  
**Melissa Macias Ramos**  
**Omar Martínez Alvarado**  
**Alejandro Ortiz Solís**  
**Miguel Ángel Padilla Gómez**  
**Ricardo Urióstegui**  
**Luis Arturo Sánchez**  
**Iván Velázquez Merino**  
**Alfonso Zárate**

Museo Regional de Tlahuac  
 Av. Severino Ceniceros s/n.  
 Barrio Sn. Mateo, Deleg. Tlahuac.  
 Inauguración  
**Viernes 22 de Junio / 2001**  
 19:30 hrs.  
 Hasta agosto 20 / 2001  
 martes a domingo de 10:00 a 18:00 hrs.

Museo Regional de Tlahuac

Iglesia St. Pedro Tlahuac

Centro Tlahuac

Peritérico

San Juan Cuadreros

Tepic

Toluca

Pro. Nuevos Llanos

Coahuila

M. Taximiera

Av. Tlahuac

E  
N  
O  
S

Lic. Gilda Castellanos Peña  
Jefe del Depto. de Dimensión Cultural  
ENAH

Lic. Francisco Martínez Rojas  
Jefe Delegacional en Tlahuac

Profr. Lazaro Guzmán Peña  
I.E.D. de Proyectos Museográficos

En esta pieza aprendí a hacer piedra falsa, además de que uno puede ocupar materiales alternativos tal como la plastilina y la misma piedra falsa.

Esta pieza fue expuesta del 22 de junio al 20 de agosto de 2001 en el Museo Regional de Tlahuac, D.F. en la colectiva “Espacio como dimensión elemental”. En esta pieza en

particular siento una mayor influencia del Minimalismo ya que es la repetición de un elemento, con pocas variantes, similar a las piezas de LeWitt, pero en este caso el elemento es una variación de un prisma triangular. También es una pieza a piso como las de LeWitt, y Posee este estado de quietud o de descanso que se repite en mis piezas.

La intitule "sin titulo" para hacer referencia a la tendencia, a esta serie de obras cuya referencia es un sentido abstracto, y su significado es mas ecléctico, ya que hace referencia a otras piezas de arte.

## **Piezas en piedra**

### **Tranquilidad**

Tranquilidad es el título de una serie de tres piezas individuales en piedra. Estas tres piezas parten de un ejercicio impartido en el Taller de escultura en Piedra a cargo de Lilia Lemoine, este ejercicio se divide en tres partes: la primera es la significación y/o la carga conceptual de la piedra como material, reducida a una lista de palabras como ilación de ideas. En mi caso la más contundente conjunción de ideas fue piedra-tranquilidad, ya que este es un elemento que me transmite ese estado a pesar de los cambios y orígenes bruscos del que proviene, un elemento al parecer atemporal, utilizado desde los principios de nuestra humanidad, donde las inclemencias del clima solo la influyen de manera mínima. El segundo paso del ejercicio es el periodo de bocetos: en primera instancia parecería ser muy simple evidenciar una característica del material, pero en este periodo de bocetos, al ser un ejercicio, se pasa a una mesa de discusión en donde uno es parte de una retroalimentación en la cual se evidencian las fallas o aciertos en éstos (bocetos), y al mismo tiempo uno recibe una lluvia de ideas en las cuales son un soporte para lo que se desee evidenciar o expresar después de esto uno pasa a la elección del tipo de piedra en el cual se realizará la escultura.

En estas tres piezas la elección del pequeño formato fue algo muy importante para la comunicación del concepto, ya que en esta escala el espectador es siempre más grande que la obra, dando la oportunidad de que ese tenga un mayor acercamiento, que pueda verlas en un instante de manera total, y por consiguiente transmitir un estado de tranquilidad, ya que si fuesen más grandes, en mi opinión ofuscarían al espectador.



**“La tranquilidad del olvido”**

La primera pieza hecha en el 2000 de 50 cm. x 45 cm. x 15 cm., es una talla directa en recinto, una piedra volcánica grisácea o negra de origen mexicano, la cual se ocupaba para hacer la mayoría de las esculturas precolombinas.



**Ramón González, *Tranquilidad del olvido*, talla directa en recinto, 2000.**

Por su gran “tenacidad”<sup>46</sup> es muy difícil de desmoronar, a mi me gusta decir que se llama recinto por que conlleva en ella algo sagrado de nuestra mexicanidad. En cuanto al

---

<sup>46</sup> Tenacidad es el término correcto para describir un cuerpo con distintos grados de dureza.

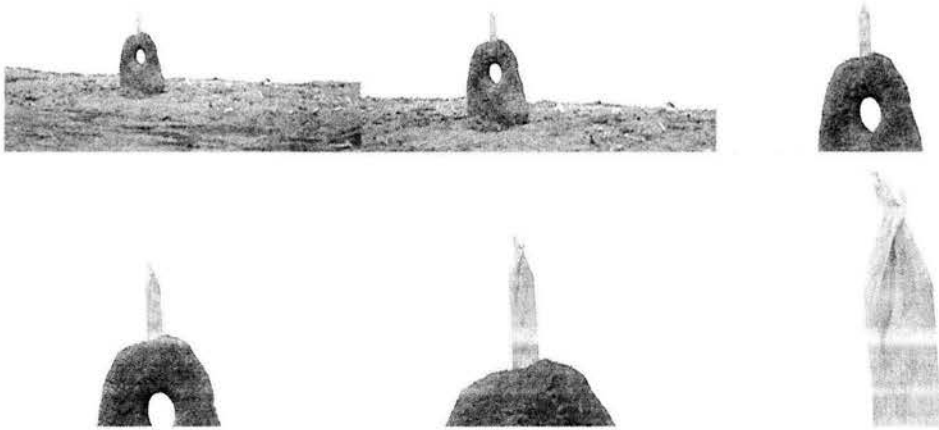
concepto como ya lo he dicho que mas relacionaba con esa piedra es el de tranquilidad, por lo que decidí que la mejor manera de presentarla era a través de un íter espacio circular en la misma pieza, se interfirió en el material lo mas mínimo posible ya que se contrato a un especialista para que con una broca nucleadora el hiciera el íter-espacio, también en que el material dice mucho por si mismo y responde a la sentencia de Wollhein<sup>47</sup>, en que también puede proceder de la naturaleza, como de la fabrica los materiales para esta ya no tan nueva objetualidad en donde trato de presentar y no representar un concepto.

Esta pieza fue ocupada en la escena de inicio del cortometraje, “no soy tamal”, dirigido por Carlos García, cambiando el significado de la pieza al usarla de pedestal para un tamal. En la cual a lo lejos solo se aprecia la escultura pero el acercamiento o close-up es al tamal. Aunque no era mi intención participar con una pieza en un cortometraje, esto va con la idea de que una obra es completada por otra persona, dando a esta un nuevo significado, y todo lo que esto conlleva.

---

<sup>47</sup> **“Si analizamos la situación del arte de los últimos tiempos en función de cómo ha ido tomando forma durante los últimos cincuenta años, nos damos cuenta de que se ha ido aceptando cada vez más un tipo de objetos que aunque dispares en aspecto, en intenciones y en impacto moral, tienen también un rasgo característico o un aspecto común. Esto podría resumirse en la idea de que comparten un contenido artístico minimalista: ya sea por el hecho de que son en grado sumo imposibles de diferenciar entre sí y que, por lo tanto, poseen un contenido mínimo de cualquier tipo, ya sea porque la diferenciación que ponen de manifiesto, que en algunos casos pueden ser considerable, procede no del artista sino de una fuente no artística, como la naturaleza o la fabrica”.**

Richard Wollhein, Arts Magazine, 1965. Texto recopilado en la edición realizada por Gregory Battcock (ed.), Minimal Art. A critical Anthology, E. P. Dutton, New York, 1968. Publicado en español en Minimal Art, Koldo Mitxelena, San Sebastián, 1996, Pág. 23.



Escenas del cortometraje *no soy tamal*

Esta pieza me dejó como enseñanza la talla en piedra, que el ocupar a un técnico para la realización de un trabajo puede mejorar la manufactura del mismo, que en el proceso de esculpir en piedra es similar en cierto sentido a la meditación.

Exposición del taller de Investigación Visual, escultura en piedra de la E.N.A.P., dirigido por la profesora Lilia Lemoine Roldán

América Santamania Aguirre  
 Arturo Barrón  
 Carlos Antonio Barcenas Ortiz  
 Celestino Tecuapetla  
 Daniel Flores Granada  
 Federico Ruiz Marcelo  
 Francisco Reyes Hernández  
 Gabriel Cruz  
 Gerardo Aguilera García  
 German Morales Hernández  
 Gerzain Noguez Agüero  
 Ivan Velázquez Merino  
 Juan Ramón González Valle  
 Lilia Lemoine Roldán  
 María Elena González Robles  
 Miriam Barrón García  
 Omar Martínez Alvarado  
 Ricardo Velasquillo Pelcastre  
 Salomón García Castillo  
 Silvia Romero Fabian  
 Verónica Silva Camacho

Inauguración:  
 Sábado 10 de marzo, 11:00 hrs.  
 Clausura:  
 Domingo 8 de abril

**Carreras del arte**

**DIFUSION CULTURAL UNAM**

Universidad Nacional Autónoma de México

Escuela Nacional de Artes Plásticas

**Tecno**  
 Ing. Rafael Pérez Millán  
 Gerencia Técnica

Antiguo Bosque de Chapultepec, 1a. Sección, C.P. 11850  
 Teléfonos 5-211-60-93 y 94, Fax 5-284-24-05  
 Entrada vehicular y peatonal por Acapulco (Retorno)

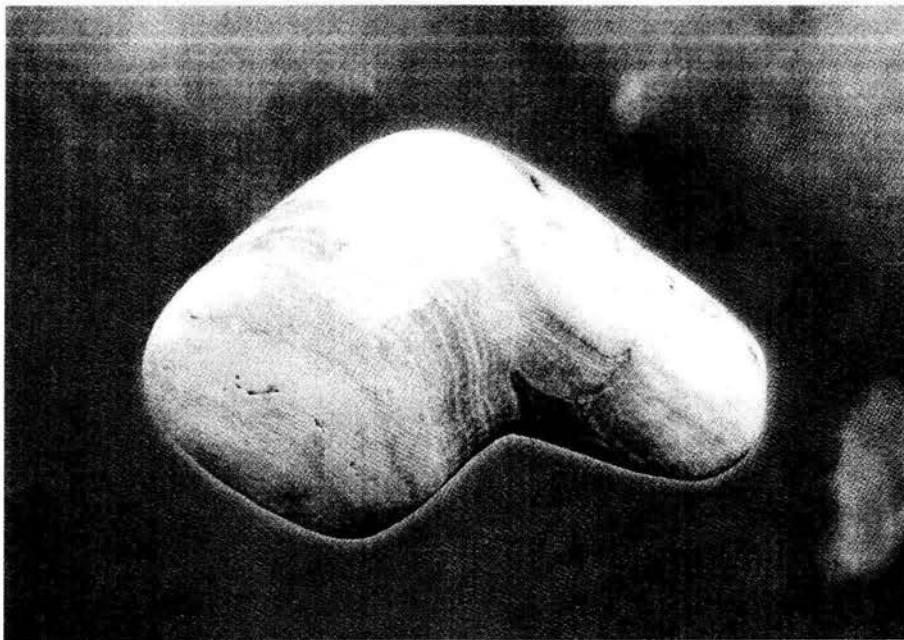
**LA PIEDRA**

**En Concepto**

Fue expuesta del 10 de marzo al 8 de abril del 2001 en la colectiva “La Piedra en Concepto” en Casa del Lago, UNAM, DF.

## “tranquilidad”

La segunda pieza fue hecha en el 2002 de 25 cm. x 52 cm. x 35 cm., es una talla directa onix, al cual se le dio un aspecto de canto-rodado<sup>48</sup> para darle un aspecto mas orgánico, al ser una piedra blanca remite por su forma monolítica, un estado de quietud y de haber sido encontrada en la naturaleza.



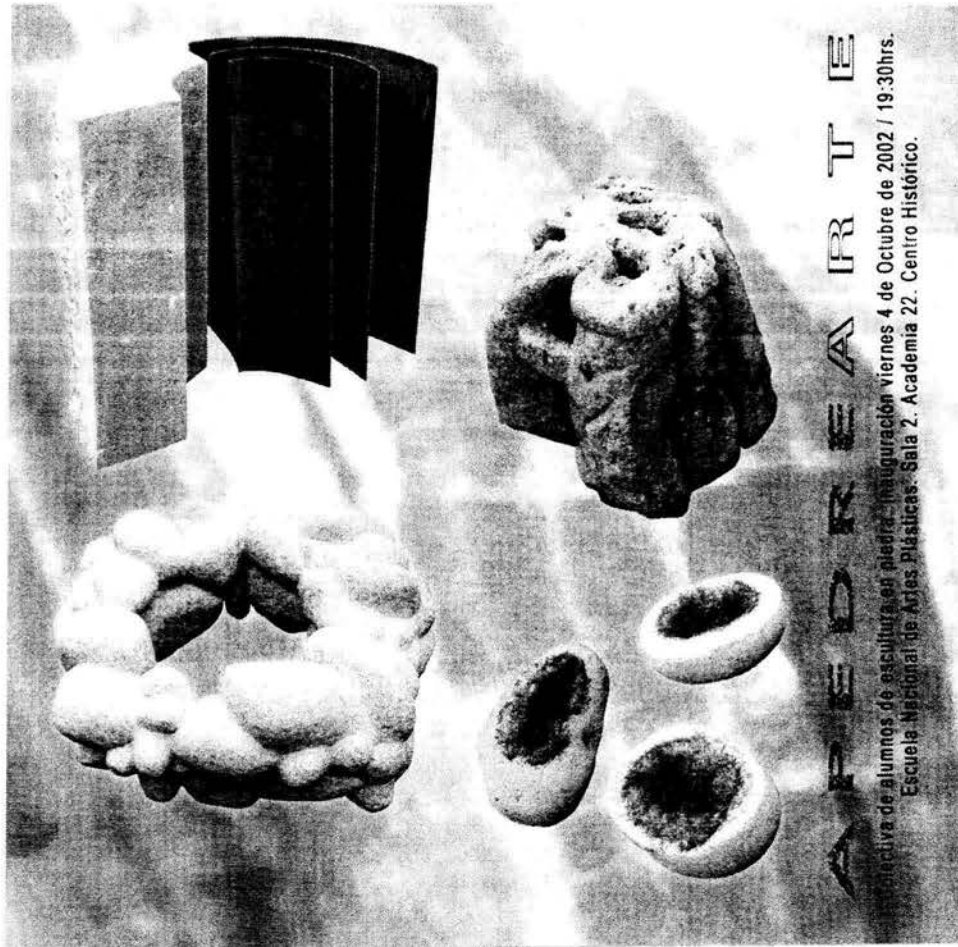
**Ramón González, *Tranquilidad*, talla directa sobre onix, 2002**

Esta pieza en lo personal me parece la mejor lograda de las tres, ya que en conjunción con el título se transmite de manera más contundente un estado de calma, mas no de quietud, dado por la evidencia de movimiento que es las vetas mismas de la piedra, los colores claros de la misma y la forma orgánica. Al escuchar los comentarios en la inauguración

---

<sup>48</sup> Canto-rodado, piedra bola, o piedra de río es el termino que se utiliza cuando una piedra presenta todos sus lados sin arista alguna, es decir cuando esta “redondeada”.

estos concordaban con lo que quería mostrar, este concepto de tranquilidad, aunque quizás sin el título hubieran tenido otra lectura.



De esta pieza aprendí a ser paciente, debido a la parte de pulirla que fue más tardado que darle forma y de cómo esto dio como resultado, una piedra que reflejaba lo que yo quería.

Esta pieza fue expuesta en la colectiva: "Apedrearte".ENAP. Academia de San Carlos.

D.F. del 4 al 25 de octubre de 2002

**“cohesión”**

La tercer pieza fue hecha en el 2002 de 20 cm. x 52 cm. x 36 cm., es un recinto con cintas de plastipiel en el cual muestro cómo algo delicado, flexible y efímero de procedencia industrial es capaz de dañar y forzar a un estado algo más tenaz, natural, y permanente que él, es un estado de tranquilidad forzada, muy parecida a aprisionamiento.



**Ramón González, *cohesión*,** talla directa en recinto y plastipiel, 2002.

Esta unión (cohesión) de dos elementos de diferentes características dio como resultado algo que remite más al aprisionamiento que a la tranquilidad, ya que cuando se expuso los comentarios fueron más hacia una reminiscencia del dolor, amarres, aprisionamiento.



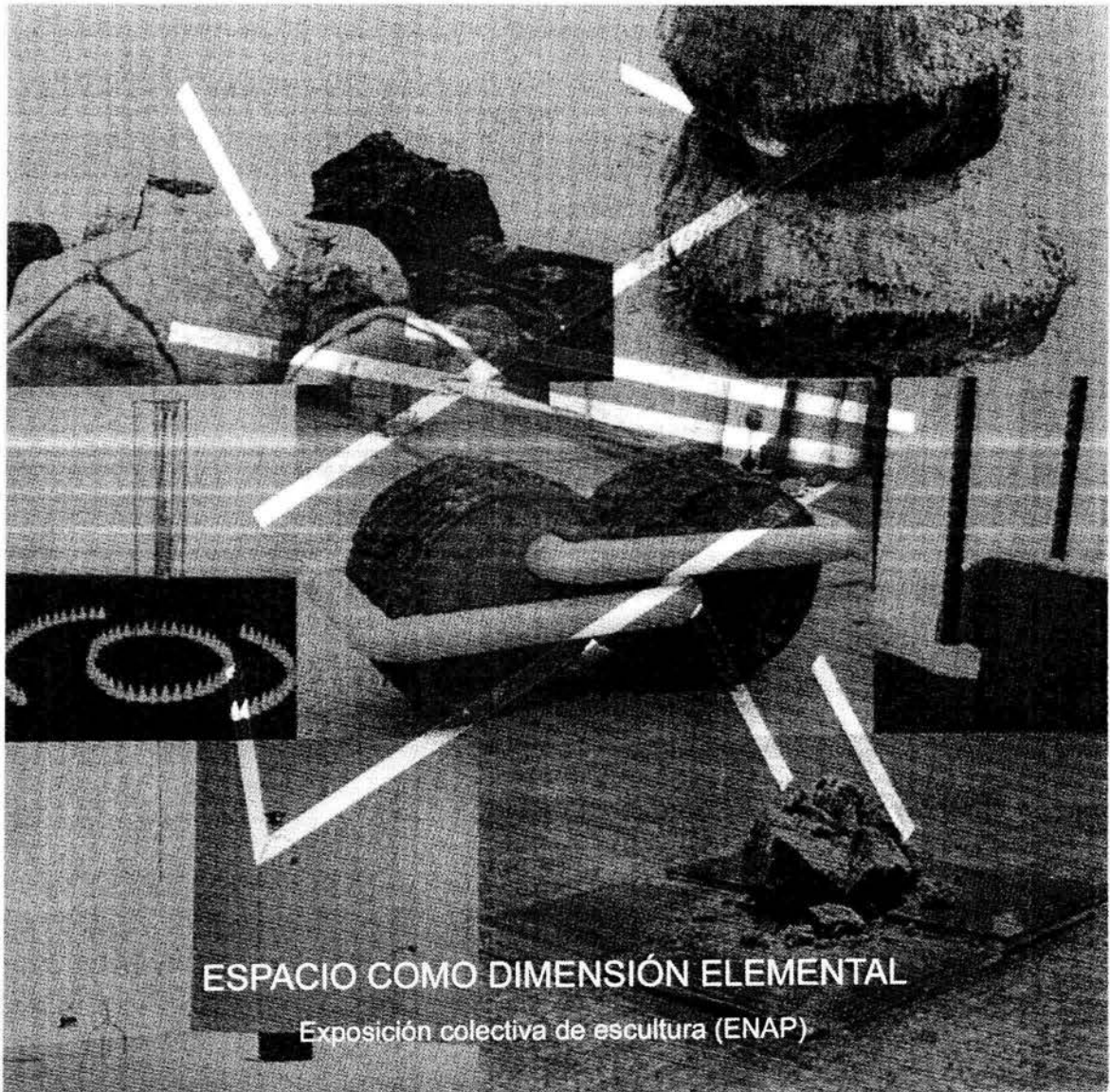
**Ramón González, *cohesión*, talla directa en recinto y plastipiel, 2002.**

De esta pieza saque ideas para otras piezas, en cuanto a ocupar plástico, en cuanto a ocupar dos elementos contrastantes y en economía de tiempo.



**Ramón González, *cohesión*, talla directa en recinto y plastipiel, 2002.**





Esta pieza fue expuesta en la colectiva “Espacio como dimensión elemental” del 23 de octubre al 13 de noviembre de 2002 en la E.N.A.P. Galería Luis Nishizawa. D.F.

## CONCLUSIONES

En cuanto a los dos primeros capítulos resulta obvio la modificación de lo que perseguía el minimal hasta volverlo ya algo diametralmente opuesto, ya que se buscaba un alejamiento de un imagen histórica claramente reconocible, y se volvió eso con el paso del tiempo, no solo en cuanto a museos o galerías, sino también en el ámbito de lo privado.

Lo positivo sería la valoración de los materiales, lo cual viene desde Brancusi, los constructivistas rusos y la Bauhaus, se sigue conservando en parte al arraigo de esta corriente desde los 60s y principios del siglo XXI. También sería la ocupación de materiales prefabricados con un fin artístico y la manera del proceso en el cual hay una mínima interferencia sobre estos. Un legado del minimal es la pureza y/o limpieza de línea, la valoración del espacio, la luz y la masa. Y como lo más importante a pesar de su abstracción es el aspecto antropomórfico, el espectador como un elemento predominante en cuanto a la concepción de la pieza de arte.

Un aspecto interesante del Minimalismo es que es la última corriente que abarca todas las disciplinas del arte, ya que hay: instalación, escultura, pintura, arquitectura, diseño industrial, diseño gráfico, música, literatura, incluso cosas banales como la moda. Logrando así, sin querer, uno de los objetivos de la Bauhaus, de crear un ambiente abstracto, en el cual lleva similitudes con los monasterios y filosofía Zen en cuanto

arquitectura y música. Si bien no todos siguen los escritos de Judd o del resto de los minimalistas que se preocuparon por justificar su obra por medio de manifiestos, sí hay unos lineamientos para que algo sea considerado minimalista, un geometrismo evidente, el uso de un monocromatismo (preponderando el blanco y negro), por un lado, y en otro aspecto una mínima intervención en cuanto al proceso de realización, a lo que se han llamado últimamente maximalismo el de decir lo mas posible con el mínimo de recursos eliminando elementos distractores, que a mi parecer es de las aportaciones del Minimalismo que más ha influenciado en cuanto a la forma de producir mis obras, ya que solo en dos hay un geometrismo evidente.

Otro aspecto interesante del Minimalismo es que empezó siendo un arte de “hombres blancos de E.U.A.”, pero que se fue volviendo multicultural en cuanto a las personas que influye, hombres y mujeres de diversas nacionalidades y extractos sociales: ya sea en cuanto a proceso de decir lo más posible con el mínimo de intervención o visualmente, dando propuestas interesantes que ya la historia se encargara de juzgarlas.

También el minimal art se distingue por ser un arte apolítico, ya que surgió cuando la gente protestaba en contra de la guerra (en Vietnam) y grupos de artistas se unieron a las protestas. Pero esta visión apolítica permanece como parte de lo polifacético del arte, que no debe reflejar la realidad, si lo hace es por convicción de sus creadores.

Hablando del último capítulo que es de mi obra, otro punto en donde me siento identificado con el minimal es en el aspecto de la valoración de los materiales, ya que estos poseen una serie de significados y conceptos, los cuales relacionamos culturalmente y tratamos de evidenciar.

Por último esta investigación me sirvió en cierto sentido como análisis, ya que supe por que me siento influenciado por el minimal, y entendí que es debido a ciertos recuerdos visuales de mi infancia. También me queda un proceso en el cual comparto la idea de valorar al espectador como elemento de la escultura, ya que sin este mis piezas no estarían terminadas y sólo serían un bulto en mi casa, el significado de los materiales y la mínima intervención en la realización de la obra al tratar de decir lo más con lo menos.

Al final, aunque no se parezca en nada a su origen, lo minimalista seguira rondando y explorando durante las siguientes décadas. Y tal vez lo que prevalezca del Minimalismo sea la prerrogativa de crear más por menos.

**BIBLIOGRAFÍA.**

RIEMSCHEIDER, Burkhard, et al, "ARTE DE HOY", TASCHEN, Italia, 2002.

CHEVIAKOFF, Sofía, et al "Minimalismo Minimalista", Könemann, Colonia 2001.

GUASH, Ana Maria, "El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural", ALIANZA FORMA, Madrid. 2000.

BECK, Haing, et al, "10 x 10". PHAIDON PRESS LIMITED, New York, 2000.

ZABALBEASCOA, Anaxu, "minimalismo", Editorial Gustavo Gili, Barcelona 2000.

BATCHELOR, David,"MOVIMIENTOS EN EL ARTE MODERNO, SERIE TATE GALLERY, MINIMALISMO", Encuentro Ediciones, Hong Kong 1999

READ, Herbert Edward, "La escultura moderna: breve historia", Ediciones Destino, Barcelona 1998.

KASSNER, Lily S. De, "Diccionario de escultores mexicanos del siglo XX", C.N.C.A. México 1997.

SENIE, Harriet, "Contemporary sculpture", Oxford University, New York 1992

GARCÍA GUTIÉRREZ, Pedro Francisco, "La Escultura del renacimiento a la actualidad" Antiquaria, Madrid 1991.

HERTZ, Richard, "Twentieth Century Art Theory", Prentice- may Inc. New Jersey 1990.

MIRA, Alberto, "Arte conceptual revisado", Universidad Politécnica de Valencia, Valencia 1990.

CAMERON, Don (et al), "Objetives: The New Sculpture", Rizzoli, New York 1990.

HOFFMAN, Malvina, "Sculpture: Incide and Out" Bonanza Books, U.S.A. 1989.

LYNTON, Norbert, "The story of modern art", Phaidon, Oxford 1989.

TUCKER, William, "The language of Sculpture", Thames and Hudson, Great Britain 1988.

WITTKOWER, Rudolf, "La escultura procesos y principios", Alianza Forma, España 1984.

KASSNER, Lily S. De. "Diccionario de Escultura mexicana del siglo XX", U.N.A.M. México 1983.

ALBRECH, Hans Joachin, "La escultura en el siglo XX", Editorial Blume, España 1981.

VIGLIETTI, Mario, "La psicología de la forma y la Gestalttheorie", Ediciones Don Bosco, Barcelona 1975

MERILLAT, Herbert Christian, "Modern Sculpture" Doad, Mead & Company, New York 1974.

READ, Herbert, "Imagen e idea: función del arte en el desarrollo de la conciencia humana", F.C.E., México 1972.

BATTCOCK, Gregory, "Minimal Art: A Critical Antology", E.P. Dutton & C0., Inc. U.S.A. 1968.

SALVINI, Roberto, "Scultura Italiana Moderna", Silvana, Editoriale d'arte, Milán.

1961.

---

### <sup>I</sup> **Suprematismo**

En su intento de reducir el arte a su más pura esencia, el artista ruso Kazimir Malevich eliminó de sus pinturas toda referencia externa, creando así obras totalmente subjetivas. Su abstracción radical, conocida como suprematismo, influyó considerablemente en el arte del siglo XX.

Erich Lessing/Art Resource, NY

### II

**Constructivismo**, movimiento artístico ruso de principios del siglo XX que ejerció una importante influencia en el arte europeo y que fue fundado por el escultor y pintor ruso Vladímir Tatlin. El nombre hace referencia a la construcción de esculturas abstractas partiendo de una gran variedad de materiales industriales, como metal, alambre y trozos de plástico. Las primeras obras representativas de este movimiento son las construcciones en relieve de Tatlin fechadas entre 1913 y 1917. En 1920 ya se le habían sumado los artistas Alexánder Rodchenko, El Lissitzky, Naum Gabo y Antón Pevsner, entre otros. En 1920 Gabo y Pevsner publicaron en Moscú el *Manifiesto realista*, donde se exponen los principios teóricos del nuevo estilo.

Aunque el movimiento se dividió en diferentes facciones en la década de 1920, en general el constructivismo defendió los ideales del utilitarismo, el funcionalismo y la abstracción. El utilitarismo, actitud frente al arte que dominaba en la recién constituida Unión Soviética (U.R.S.S.), sostenía que el arte debía ser fácil de comprender y tener una utilidad social. Tatlin fusionó su dogma constructivista con el del nuevo Estado comunista, convirtiéndose en un diseñador poderoso e influyente dentro del nuevo orden estético.

El constructivismo ejerció una gran influencia sobre la escultura, arquitectura y, especialmente, el diseño industrial del siglo XX y su defensa de los materiales modernos y de las líneas puras sirvió para reforzar la naciente estética del funcionalismo.

"Constructivismo", *Enciclopedia Microsoft® Encarta® 98* © 1993-1997 Microsoft Corporation. Reservados todos los derechos.

### III

**Pop Art**, movimiento artístico iniciado en la década de 1950 en Estados Unidos y Gran Bretaña. Las imágenes del Pop Art (abreviatura de *popular art*, 'arte popular') se inspiraron en la cultura de masas. Algunos artistas reprodujeron latas de cerveza o sopa, tiras de cómic, señales de tráfico y otros objetos similares en sus pinturas, collages y esculturas. Otros incorporaron estos objetos cotidianos a sus pinturas o esculturas, a veces completamente modificados. Los materiales fruto de la tecnología moderna, como el poliéster, la gomaespuma o la pintura acrílica ocuparon un lugar destacado. El Pop Art no sólo influyó en la obra de los artistas posteriores, sino que también ejerció un fuerte impacto en el grafismo y el diseño de moda.

Los antecedentes históricos del Pop Art se sitúan en la obra provocativa de los artistas dadaístas, especialmente del francés Marcel Duchamp, y en la tradición pictórica estadounidense caracterizada por el empleo de trampantojo en las representaciones de objetos cotidianos. Por



---

otra parte, varios integrantes de la corriente pop se habían ganado la vida trabajando como artistas publicitarios.

El movimiento Pop Art comenzó como una reacción contra el expresionismo abstracto, que dominó el arte durante las décadas de 1940 y 1950, al que los artistas pop consideraban demasiado intelectual y apartado de la realidad social. Asumiendo el objetivo del compositor estadounidense John Cage —eliminar las distancias entre arte y vida— los artistas pop se aproximaron con ironía al ambiente de la vida cotidiana. Emplearon imágenes que reflejaban el materialismo y vulgaridad de la moderna cultura de masas para transmitir una percepción crítica de la realidad, más inmediata que aquella ofrecida por la pintura realista del siglo XIX.

En Estados Unidos, Robert Rauschenberg y Jasper Johns proporcionaron el impulso inicial: Rauschenberg con sus collages elaborados con objetos domésticos, como colchas y almohadas, y Johns con sus series de pinturas repetitivas de la bandera de su país y de dianas. La primera obra destacada del Pop Art fue *¿Qué es lo que hace a los hogares de hoy día tan distintos, tan simpáticos?* (1956, colección particular) del artista británico Richard Hamilton. En esta satírica obra, que representa dos absurdas figuras que se pavonean en un salón, se pueden apreciar los principales rasgos del arte pop de descontextualización, incongruencia, provocación y buen humor.

El Pop Art se difundió rápidamente durante los años sesenta. En 1960 el artista británico David Hockney pintó *Tea Typhoo* (Londres, Galería Kasmin), una de las primeras pinturas que reprodujo la marca comercial de un producto. En el mismo año, Johns finalizó sus vaciados de bronce sobre las latas de cerveza *Ballantine*. En 1961 el estadounidense Claes Oldenburg realizó la primera de sus estridentes esculturas de plástico en forma de hamburguesas y otras clases de *fast food* ('comida rápida'). Al mismo tiempo, Roy Lichtenstein, ampliaba el campo del Pop Art con sus enormes pinturas al óleo imitando las viñetas del cómic. Algunos artistas también produjeron *happenings*, espectáculos interactivos montados como obras de arte.

Además de emplear las imágenes de la cultura de masas, el Pop Art se apropió de las técnicas de la producción masiva. Rauschenberg y Johns ya habían abandonado la idea de obra única en favor de la producción de composiciones seriadas. A principios de 1960 el estadounidense Andy Warhol llevó esta idea un poco más lejos al adoptar la técnica de la serigrafía, capaz de imprimir cientos de estampas idénticas de botellas de *Coca Cola*, latas de sopa *Campbell* y otros objetos representativos de la cultura consumista.

Otros ejemplos importantes del pop estadounidense fueron las obras escultóricas de George Segal y Wayne Thiebaud o las series satíricas del *Gran desnudo americano*, pintadas por Tom Wesselmann. En España, el Pop Art está representado por la pintura del Equipo Crónica, en cuyas obras se desmitifica el arte tradicional y se abordan ciertos aspectos de la problemática social.

"Pop Art". *Enciclopedia Microsoft® Encarta® 98* © 1993-1997 Microsoft Corporation. Reservados todos los derechos.

<sup>IV</sup> La pintura abstracta continuó su evolución tanto en Estados Unidos como en Europa. El Op Art (término acuñado por oposición al Pop Art) retomó el camino de las vanguardias racionalistas

(*De Stijl*, constructivismo) y dominó en el terreno de la abstracción a lo largo de las décadas de 1960 y 1970. En el Op Art se emplearon diseños geométricos en blanco y negro o colores brillantes contrastados para crear ilusiones ópticas, con la posibilidad de que el espectador modifique la percepción de la obra con su propio movimiento.

"Contemporáneas, Arte y arquitectura", *Enciclopedia Microsoft® Encarta® 98* © 1993-1997 Microsoft Corporation. Reservados todos los derechos.

v

**Cinético, Arte**, tendencia de la pintura y escultura contemporáneas que hace referencia a aquellas obras creadas para producir la impresión o ilusión de movimiento. El término tiene su origen en la rama de la mecánica que investiga la relación entre el movimiento de los cuerpos y las fuerzas que actúan sobre ellos.

Aunque el concepto apareció por primera vez en el *Manifiesto realista* firmado en 1920 por Antón Pevsner y Naum Gabo, su uso no se generalizó hasta la década de 1959. En la actualidad se conoce como arte cinético todas aquellas obras que producen en el espectador sensación de inestabilidad y movimiento a través de ilusiones ópticas, las que cambian de aspecto en virtud de la posición desde donde se contemplan y las que crean una aparente sensación de movimiento por la iluminación sucesiva de alguna de sus partes (los anuncios de neón). También se incluyen dentro del arte cinético las construcciones tridimensionales con movimiento mecánico y los móviles sin motor, como los de Alexander Calder.

Entre los artistas más destacados que han cultivado este estilo artístico se encuentran Victor Vasarely, Jesús Rafael Soto, Carlos Cruz-Díez, Marcel Duchamp, Julio Le Park, Alejandro Otero y Yaacov Agam. Véase Arte y arquitectura contemporáneas.

"Cinético, Arte", *Enciclopedia Microsoft® Encarta® 98* © 1993-1997 Microsoft Corporation. Reservados todos los derechos.

vi

**Expresionismo abstracto**, movimiento pictórico de mediados del siglo XX cuya principal característica consiste en la afirmación espontánea del individuo a través de la acción de pintar. Existe una gran variedad de estilos dentro de este movimiento que se caracteriza más por los conceptos que subyacen en él que por la homogeneidad de estilos. Como su propio nombre indica, el expresionismo abstracto es un arte no figurativo y, por lo general, no se ajusta a los límites de la representación convencional.

Las raíces del expresionismo abstracto se hallan en la obra no figurativa del pintor ruso Wassily Kandinsky, y en la de los surrealistas, que de forma deliberada utilizaban el subconsciente y la espontaneidad en su actividad creativa. La llegada a la ciudad de Nueva York durante la II Guerra Mundial (1939-1945) de pintores europeos de vanguardia como Max Ernst, Marcel Duchamp, Marc Chagall e Yves Tanguy difundió el espíritu del expresionismo abstracto entre los pintores estadounidenses de las décadas de 1940 y 1950, que también recibieron la influencia de la abstracción subjetiva de Arshile Gorky, pintor que nació en Armenia y emigró a Estados Unidos en 1920, y de Hans Hofmann, pintor y profesor alemán nacionalizado estadounidense, que hacía hincapié en la interacción dinámica de planos de color.

El movimiento del expresionismo abstracto tuvo su centro en Nueva York formando la llamada Escuela de Nueva York. Aunque los estilos que abarca son tan diversos como los de los propios pintores integrantes, se desarrollaron dos tendencias principales, la de la *Action Painting* (*pintura de acción*) y la de los planos cromáticos. El interés de los representantes de la primera tendencia se centraba en la textura y consistencia de la pintura y en la gestualidad del artista en el momento de su aplicación sobre el lienzo, mientras que los pintores que realizaban obras con planos cromáticos ponían el acento en la unificación de color y forma. Jackson Pollock representa la quintaesencia de la *Action Painting*. Su único modo de abordar la pintura consiste en dejar chorrear los colores desde un recipiente o salpicarlos sobre el lienzo, para hacer líneas entrelazadas que parecen prolongarse en arabescos sin fin. Willem de Kooning y Franz Josef Kline, también integrantes de la *Action Painting*, utilizaban amplias pinceladas muy empastadas para crear abstracciones rítmicas en un espacio virtualmente infinito. Mark Rothko creó rectángulos colmados de colores vibrantes en sus obras, muchas de las cuales son ejemplos de primer orden de la pintura de planos cromáticos. Bradley Walker Tomlin, Philip Guston, Robert Motherwell, Adolph Gottlieb y Clyfford Still combinaron en sus obras elementos de las dos tendencias.

El expresionismo abstracto también floreció en Europa y su influencia se observa en pintores franceses como Nicolas de Stael, Pierre Soulages y Jean Dubuffet. Las manifestaciones del expresionismo abstracto en Europa son el tachismo (del francés *tache*, 'mancha'), en el que priman las manchas de color, y el arte informal, que niega la estructura formal. Ambas tendencias tienen grandes afinidades con la *Action Painting* de Nueva York. Entre los pintores tachistas se encuentran los franceses Georges Mathieu y Camille Bryen, el español Antoni Tàpies, el italiano Alberto Burri, el alemán Wols (seudónimo de Alfred Otto Wolfgang Schülze) y el canadiense Jean-Paul Riopelle.

"Expresionismo abstracto", *Enciclopedia Microsoft® Encarta® 98* © 1993-1997 Microsoft Corporation. Reservados todos los derechos.

<sup>vii</sup> **Gestalt, Psicología de la**, escuela de psicología que se dedicó principalmente al estudio de la percepción. Frente al asociacionismo imperante, la escuela de la Gestalt postulaba que las imágenes son percibidas como un todo, como una configuración (del alemán *gestalt*) y no como mera suma de sus partes constitutivas. En las configuraciones perceptivas así consideradas, el contexto juega además un papel esencial. Si en el contexto de una ciudad, por ejemplo, vista en silueta, ponemos un capitel, se percibirá como el cimborrio de una iglesia, mientras que en el contexto de un bosque la misma silueta se percibiría como un árbol. La escuela de la Gestalt intentó formular las leyes de estos procesos perceptivos.

Según el punto de vista del asociacionismo, los estímulos se reciben primero aislados (como 'sensaciones') que después se organizan en imágenes perceptivas más complejas. Pero esta explicación era insuficiente ante ciertos fenómenos, incluso en el terreno del aprendizaje; si se condiciona a un animal a elegir un huevo gris situado entre varios de color blanco, según la perspectiva asociacionista, el estímulo condicionado, el huevo gris, debería ser elegido también en otro contexto distinto. Sin embargo, se comprobó que situado entre varios huevos de color negro, nunca era elegido; en cambio, si se colocaba un huevo negro junto a varios de color gris, era el negro el elegido; lo que probaba que el condicionamiento no se había implantado respecto de un estímulo, sino de una configuración (huevos más oscuros que los circundantes). Del

---

mismo modo, un ave adiestrada para descender al ver un cuadrado en el suelo, desciende también si el cuadrado no es tal, sino un esquema del mismo formado por las cuatro piedras de los vértices (que el animal reconoce como la misma configuración). Además del contexto, el significado o el valor de un estímulo es esencial, máxime en la percepción humana. Hacia 1910, los investigadores alemanes Max Wertheimer, Wolfgang Köhler y Kurt Koffka rechazaron el sistema de análisis predominante en la psicología de aquel tiempo, adoptando el de la teoría del campo, recién desarrollado entonces para la ciencia física. Este modelo les permitió estudiar la percepción en términos distintos al mecanicismo atomista de los asociacionistas.

Los psicólogos de la Gestalt descubrieron que la percepción estaba muy influida por el contexto y la configuración de los elementos percibidos; las partes derivan a menudo su naturaleza y su sentido global, y no pueden entenderse separadas de éste. Más aún, la mera suma de las partes no equivale al todo.

El enfoque de la Gestalt se ha extendido a la investigación en áreas distintas de la psicología, como el pensamiento, la memoria, o la estética. También algunas cuestiones candentes de la psicología social se han estudiado desde el punto de vista de la Gestalt estructuralista, como los trabajos de Kurt Lewin sobre las dinámicas de grupo, hoy esenciales en la investigación social, tanto teórica como aplicada. Sin embargo, ha seguido siendo el área de la percepción donde el enfoque de la Gestalt ha tenido mayor influencia.

Diversos tipos actuales de psicoterapia se autodenominan 'gestáltico', porque se llevan a cabo siguiendo ideas similares a la antigua escuela de la percepción: los seres humanos considerados como conjuntos que responden a la experiencia configurada de modo global, con lo que la separación cuerpo-alma sería artificial. Según estas psicoterapias, la percepción adecuada de las necesidades personales y del mundo es vital para equilibrar la experiencia personal y conseguir una 'buena *gestalt*', mientras que apartarse de la consciencia rompe la respuesta global o *gestalt*. Los terapeutas de la Gestalt intentan restablecer el equilibrio armónico natural del individuo mediante un fortalecimiento de la consciencia. El énfasis se pone en la experiencia presente, más que en indagar las experiencias infantiles propias del psicoanálisis clásico. También se estimula el enfrentamiento directo con los propios temores.

"Gestalt, Psicología de la", *Enciclopedia Microsoft® Encarta® 98* © 1993-1997 Microsoft Corporation. Reservados todos los derechos.

**GRACIAS:**

A mis Padres por su apoyo incondicional.

También a:

Arturo Espinosa, Luis Avendaño Márquez, Iván Velásquez, Antonio Domínguez, Douglas Preciado, Alberto Barrios, Omar Martínez, Miguel Ángel Padilla, Gabriela Brash, Erick Gutiérrez, Jorge Castillo, Alfonso Zarate, y Erick.

A Margarito Leyva y Lilia Lemoine.