



## LA PERSPECTIVA ESENCIAL

MINIMALISMOS EN LA COLECCIÓN HELGA DE ALVEAR

## THE ESSENCIAL PERSPECTIVE

MINIMALISMS IN THE HELGA DE ALVEAR COLLECTION

Donald Judd | *Untitled*, 1992









**LA PERSPECTIVA ESENCIAL  
MINIMALISMOS EN LA COLECCIÓN  
HELGA DE ALVEAR**

THE ESSENTIAL PERSPECTIVE  
MINIMALISMS IN THE HELGA DE ALVEAR  
COLLECTION



c e n t r o d e  
a r t e s v i s  
u a l e s f u n  
d a c i ó n h e  
l g a d e a l v  
e a r c á c e r e s



## **EXPOSICIÓN**

EXHIBITION

### **ORGANIZACIÓN**

*ORGANIZATION*

Centro de Arte Alcobendas

Fundación Helga de Alvear

### **COMISARIO**

*CURATOR*

José María Viñuela

### **CENTRO DE ARTE ALCOBENDAS**

#### **COORDINACIÓN**

*MANAGEMENT*

Belén Poole Quintana

#### **ORGANIZACIÓN Y MONTAJE**

*ORGANIZATION AND INSTALLATION*

Equipo Centro de Arte Alcobendas

#### **ASISTENCIA A MONTAJE**

*EXHIBITION ASSISTANCE*

Merino & Merino

#### **TRANSPORTE**

*TRANSPORTATION*

Transportes Casares

#### **SEGURO**

*INSURANCE*

HISCOX

### **CENTRO DE ARTES VISUALES**

### **FUNDACIÓN HELGA DE ALVEAR**

#### **COORDINACIÓN**

*MANAGEMENT*

María Jesús Ávila

#### **PRODUCCIÓN**

*PRODUCTION*

Roberto Díaz

Alberto Gallardo

Luisa Fraile

Elisa Echegaray

#### **REGISTRO**

*REGISTRAR*

Antonio A. Caballero

#### **ADMINISTRACIÓN**

*SECRETARIATS*

Ángela Sánchez

María de los Ángeles Martínez

#### **TÉCNICO DE ILUMINACIÓN**

*LIGHTING TECHNICIAN*

Carlos Rodríguez

#### **MONTAJE**

*INSTALLATION*

Exgoarte

Colaboración

*Collaboration*

Mario S. Brown

José Manuel Calle

Emma García

Rocío González

Sara Jorge

Ester Ollero

Sara Vicente

#### **TRANSPORTE**

*TRANSPORTATION*

Exgoarte

#### **SEGURO**

*INSURANCE*

Axa Art

## CATÁLOGO

CATALOGUE

### EDICIÓN *EDITION*

Centro de Arte Alcobendas  
Fundación Helga de Alvear

### CONCEPTO *CONCEPT*

José María Viñuela

### COORDINACIÓN *MANAGEMENT*

María Jesús Ávila  
Ana Peláez

### TEXTOS *TEXTS*

José María Viñuela  
Javier Rodríguez Marcos  
Anatxu Zabaldekoa

### DOCUMENTACIÓN *DOCUMENTATION*

Roberto Díaz  
Alberto Gallardo

### TRADUCCIONES *TRANSLATIONS*

Logios Traducciones  
Peter Hammond

### PRODUCCIÓN *PRODUCTION*

Futura

### DISEÑO *DESIGN*

[www.inmedia-estudio.com](http://www.inmedia-estudio.com)

### FOTOCOMPOSICIÓN Y FOTOMECÁNICA *LAYOUT AND COLOR SEPARATIONS*

Tercero mar

### IMPRESIÓN Y ENCUADERNACIÓN

### *PRINTING AND BINDING*

Tercero mar

### CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS *PHOTOGRAPHIC CREDITS*

Archivo Helga de Alvear  
Joaquín Cortés

ISBN: 978-84-942467-4-6

DEPÓSITO LEGAL: CC-40-2018

HECHO EN ESPAÑA  
*MADE IN SPAIN*

© de esta edición / *this edition:*

Centro de Arte Alcobendas  
Fundación Helga de Alvear

© de los textos / *all texts:*  
sus autores / *the authors*

© Gustavo Gili

© de las imágenes / *all images:*  
sus autores / *the authors*

© Carl Andre, Richard Artschwager,  
Hanne Darboven, Dan Flavin, Ceal  
Floyer, Andreas Gursky, Anish Kapoor,  
Succession Yves Klein, Imi Knoebel,  
Joseph Kosuth, Robert Mangold,  
Gerhard Merz, Blinky Palermo, Ad  
Reinhardt, Robert Ryman, Karin  
Sander, Adrian Sauer, Franz Erhard  
Walther, VEGAP, Madrid/Cáceres, 2018.

© The Josef and Anni Albers  
Foundation/VEGAP, Madrid/Cáceres,  
2018.

© Judd Foundation/VEGAP,  
Madrid/Cáceres, 2018.

**CENTRO  
DE ARTE  
ALCOBENDAS**

ALCALDE DE ALCOBENDAS  
*THE MAYOR OF ALCOBENDAS*  
IGNACIO GARCÍA DE VINUESA

CONCEJAL DE EDUCACIÓN  
Y CULTURA DEL AYUNTAMIENTO  
DE ALCOBENDAS  
*COUNCILLOR FOR EDUCATION  
AND CULTURE OF THE CITY  
COUNCIL OF ALCOBENDAS*  
FERNANDO MARTÍNEZ RODRÍGUEZ

COORDINADORA DEL CENTRO  
DE ARTE ALCOBENDAS  
*COORDINATOR OF THE  
ALCOBENDAS ART CENTRE*  
BELÉN POOLE QUINTANA

[www.centrodeartealcobendas.org](http://www.centrodeartealcobendas.org)  
[www.alcobendas.org](http://www.alcobendas.org)

**FUNDACIÓN  
HELGA DE ALVEAR**

**PATRONATO  
BOARD OF TRUSTEES**

**PRESIDENTA  
PRESIDENT**

LEIRE IGLESIAS SANTIAGO  
Consejera de Cultura e Igualdad  
de la Junta de Extremadura  
*Minister of Culture and Equality,  
Government of Extremadura*

**VICEPRESIDENTA  
VICE-PRESIDENT**

HELGA DE ALVEAR

**VOCALES  
BOARD MEMBERS**

ELENA NEVADO DEL CAMPO  
Alcaldesa-Presidenta del Excmo.  
Ayuntamiento de Cáceres  
*Mayoress-President  
of the City Council of Cáceres*

ÁLVARO SÁNCHEZ COTRINA  
Diputado de Cultura de la Excma.  
Diputación de Cáceres  
*Deputy of Culture of the Hon.  
Provincial Council of Cáceres*

SEGUNDO PÍRIZ DURÁN  
Rector Magnífico de la  
Universidad de Extremadura  
*Rector of the University  
of Extremadura*

FRANCISCO PÉREZ URBAN  
Director General de Bibliotecas,  
Museos y Patrimonio Cultural de  
la Junta de Extremadura  
*General Director of Libraries,  
Museums and Cultural Heritage  
of the Government  
of Extremadura*

JOSÉ JIMÉNEZ JIMÉNEZ

JOSÉ MARÍA VIÑUELA DÍAZ

**SECRETARIO  
SECRETARY**

RAFAEL FUSTER TOZER

**CENTRO  
DE ARTES  
VISUALES**

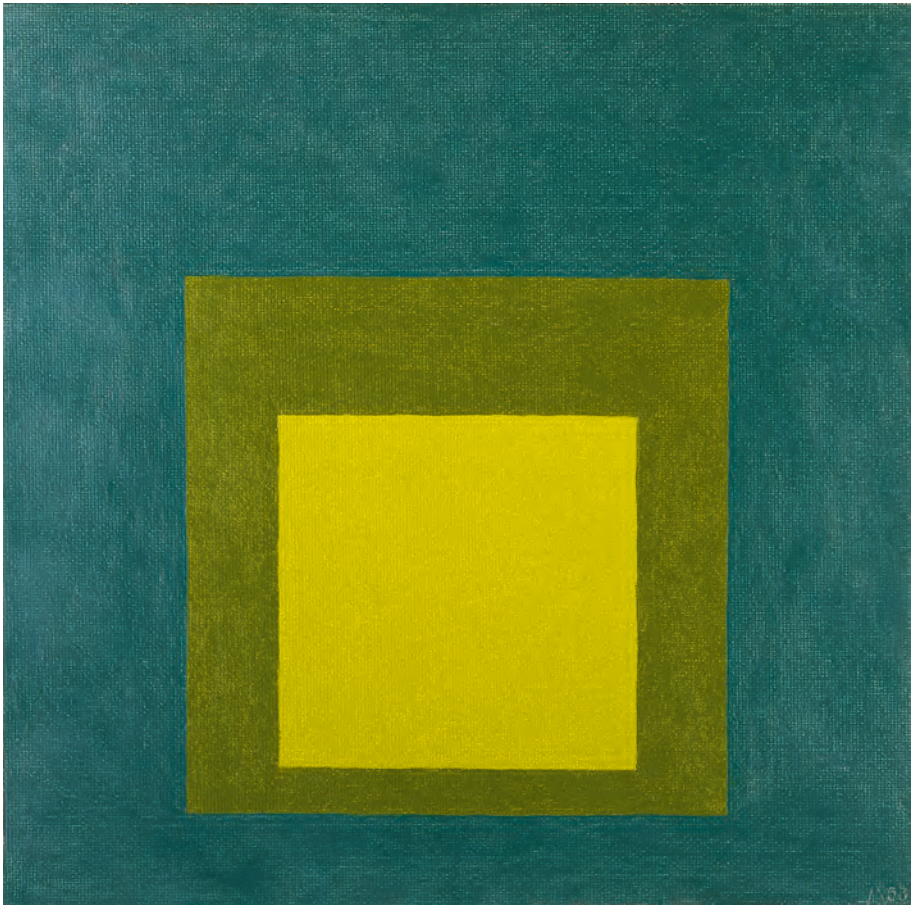
**COORDINACIÓN  
COORDINATION**  
María Jesús Ávila

**DOCUMENTACIÓN  
RESEARCH**  
Roberto Díaz

**ADMINISTRACIÓN  
ADMINISTRATION**  
Ángela Sánchez

**MANTENIMIENTO  
MAINTENANCE**  
Carlos Rodríguez

[www.fundacionhelgadealvear.es](http://www.fundacionhelgadealvear.es)



**Josef Albers** (Bottrop, EE.UU. | USA, 1888 – New Haven, EE.UU. | USA, 1976)

*Homage to the Square* | *Homenaje a el cuadrado*, 1963



Las alianzas en favor del arte son, seguramente, las que más fácilmente muestran sus beneficios para los ciudadanos. En esta ocasión, la alianza del Centro de Arte Alcobendas con la Fundación Helga de Alvear nos permite asomarnos a todos los vecinos de Alcobendas y de la región madrileña a sus tesoros de arte contemporáneo, normalmente alojados en la maravillosa ciudad de Cáceres y que, generosamente, viajan por otros lugares para acercarnos a esta visión contemporánea del tiempo que vivimos.

El Centro de Arte Alcobendas abre sus puertas para dar a conocer parte de una de las colecciones privadas de arte contemporáneo más importantes de Europa. De este modo, dos importantes centros españoles se unen para cumplir juntos su misión: la difusión, la investigación y la educación, vinculadas a la creación visual contemporánea.

Pero no sólo el arte y su difusión unen ambos centros. La Fundación Helga de Alvear y el Centro de Arte Alcobendas no se conforman con la exhibición; los dos fomentan los talleres educativos de arte, las visitas guiadas que enriquecen espíritus y nos hacen crecer. Ambos centros guardan en su misión, como otra obra de arte más, la creación de espectadores exigentes que disfruten de distintas vías de expresión de nuestro tiempo.

Esta nueva exposición inaugura 2018, año en el que el Centro de Arte Alcobendas cumplirá sus primeros ocho de vida. En este recorrido, hemos ido posicionándolo como un centro de referencia, más allá de las fronteras de Alcobendas, de Madrid o de España. La presencia de colecciones o de autores de enorme prestigio internacional impulsa su proyección y su propuesta de crear un diálogo artístico permanente como punto de encuentro con el arte en el corazón de Alcobendas.

Es un honor para la Gran Ciudad de Alcobendas y para su Centro de Arte Alcobendas ofrecer *La perspectiva esencial. Minimalismos en la Colección Helga de Alvear* y mostrar no sólo estas fantásticas obras, sino también el resultado de una nueva colaboración artística basada en la pasión, la profesionalidad y la acción cultural.

La Fundación Helga de Alvear ya tiene en Alcobendas, en sus vecinos y en sus responsables, unos nuevos amigos. Gracias a todos los que han hecho posible esta exposición, que, estoy seguro, atraerá la atención de muchos espectadores.

Bienvenidos. Nos vemos en el Centro de Arte Alcobendas.

Ignacio García de Vinuesa  
ALCALDE DE ALCOBENDAS









← **Dan Flavin** (Jamaica, Nueva York, EE.UU. | New York, USA, 1933 – Riverhead, EE.UU. | USA, 1996)  
*Untitled (for Ellen)* | *Sin título (para Ellen)*, 1988



**Carl Andre** (Quincy, EE.UU. | USA, 1935)  
*ALTOZANO | HILLOCK*, 2002



**Charlotte Posenenske** (Wiesbaden, Alemania | Germany, 1930 – Frankfurt, Alemania | Germany, 1985)

*4 Series B Reliefs (Prototypes) | 4 relieves de la serie B (prototipos), 1967*

Alliances that promote art are surely the events that most easily contribute to the benefit of citizens. On this occasion, the alliance between the Alcobendas Art Centre and the Helga de Alvear Foundation enables us to offer all the citizens of Alcobendas and of the region of Madrid an insight into its treasures of contemporary art that are usually on display in the wonderful city of Cáceres and that are generously being loaned to other regions to contribute to this modern view of the times we are living.

The Alcobendas Art Centre is opening its doors to one of the most important private art collections in Europe. Hence, two important Spanish art centres are joining forces to honour their mission: dissemination, research, and education, linked to contemporary visual creations.

However, not only art and its dissemination have brought both centres together. The Helga de Alvear Foundation and the Alcobendas Art Centre want more than an exhibition; they want to promote educational art workshops, guided tours that uplift the spirit and help us develop. Both centres' missions include, as if it were another piece of art, the desire to encourage demanding viewers who enjoy the various forms of expression available today.

This new exhibition is introducing the year 2018, the year in which the Alcobendas Art Centre is embarking on its eighth year of activity. During this period, we have transformed the Centre into a benchmark, a model acknowledged beyond the borders of Alcobendas, Madrid and Spain. The presence of collections or authors of great international prestige helps us promote our image and our intention to create a permanent artistic dialogue as a meeting point for art in the heart of Alcobendas.

It is an honour for the Great City of Alcobendas and for the Alcobendas Art Centre to offer *The Essential Perspective. Minimalisms in the Helga de Alvear Collection*, and not only display these fantastic works of art, but also the results of a new artistic collaboration based on passion, professionalism, and culture.

The Helga de Alvear Foundation has found new friends in Alcobendas, in its citizens and authorities. Thank you to all who have made this exhibition possible. I am sure it will attract the attention of many viewers.

Welcome to the Alcobendas Art Centre!

Ignacio García de Vinuesa  
MAYOR OF ALCOBENDAS





**Richard Artschwager** (Washington, EE.UU. | USA, 1923 – Albany, EE.UU. | USA, 2013)

*Mirror* | *Espejo*, 1991





La colección Helga de Alvear es el resultado de múltiples adquisiciones realizadas a lo largo de los últimos cincuenta años, configurando el mapa de intereses, pasiones e inquietudes de la coleccionista, que ha sido capaz de constituir un tesoro de enorme valor para entender la historia y evolución del arte contemporáneo.

En el año 2006, Helga de Alvear y varias instituciones de Extremadura decidieron fundar en Cáceres un centro para la investigación y difusión de la creación visual contemporánea. Se creaba así la Fundación Helga de Alvear.

La futura donación de la colección que hace Helga de Alvear a la ciudad de Cáceres, a Extremadura, es un generoso acto de compartir, y no sería completo si no mediara un proyecto de actuación que introduzca en el Centro una dinámica de actividades, lo cual implica una revisión crítica, un constante diálogo con otros agentes y creadores de las diferentes áreas visuales contemporáneas y con el público. De ahí que la actividad del Centro exceda la estática y tradicional exposición de sus fondos y los ponga en juego en una activa contrastación con otras producciones, funcionando como un polo irradiador de la cultura contemporánea, en el que exposición y colección se unen a un diversificado abanico de infraestructuras culturales cuya acción se encamina a la formación, la reflexión y la discusión de temas y preocupaciones que ocupan a los creadores visuales y a la sociedad de nuestro tiempo.

El Centro de Artes Visuales de Cáceres Fundación Helga de Alvear pretende alcanzar dos objetivos prioritarios: por un lado, convertirse en un punto de referencia en el panorama nacional e internacional de la creación visual contemporánea y, por otro, hacerlo con la plena participación de la sociedad, a través de un estrecho diálogo entre el Centro, sus actividades y la comunidad. Todo ello, procurando siempre establecer una red de relaciones e intercambio con otros centros nacionales e internacionales. Proyectos culturales y expositivos como el que presentamos, en colaboración con el Centro de Arte Alcobendas, son la prueba de los esfuerzos conjuntos entre diferentes instituciones que persiguen un único objetivo: luchar por un futuro donde la cultura y el arte jueguen un papel fundamental.

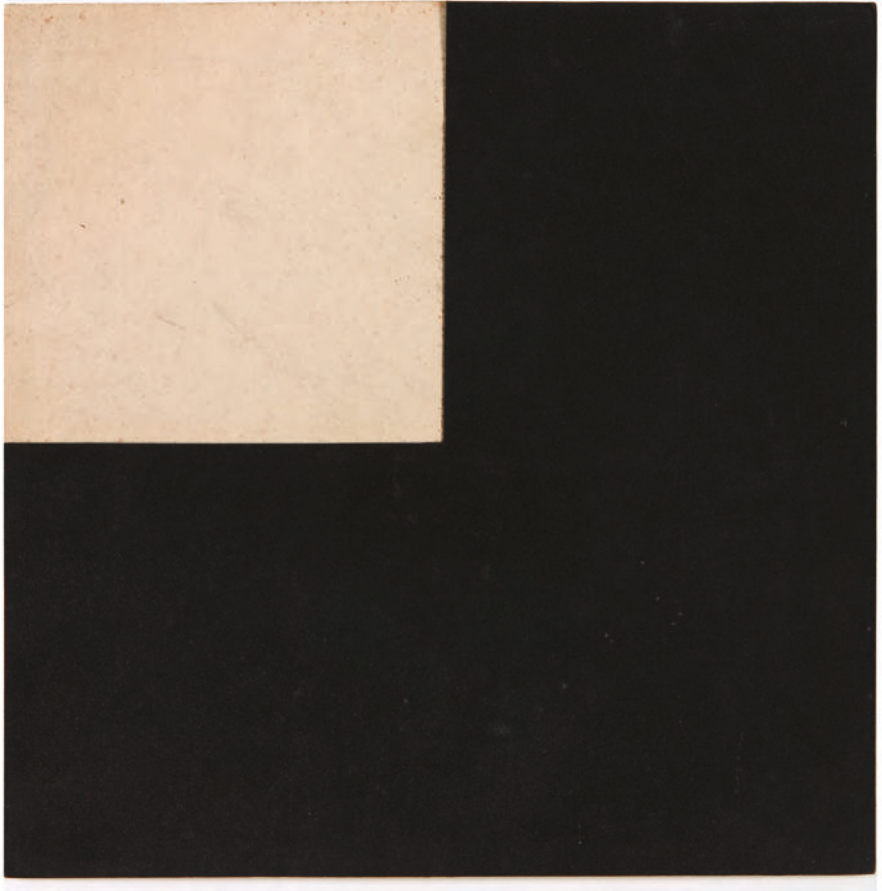
*La perspectiva esencial. Minimalismos en la Colección Helga de Alvear* es una selección de entre las dos mil quinientas obras que integran en la actualidad la colección, una de las mejores de arte contemporáneo internacional existentes en España y Europa, que incluye junto con trabajos minimalistas de autores

canónicos, como Donald Judd y Carl Andre, otras obras de artistas que, no estando implicados tan rigurosamente como ellos con el medio del Minimal Art, en sus prácticas respectivas han mantenido afinidades inquebrantables con la *perspectiva esencial*, aportando por lo tanto una enriquecedora variedad de discursos.

Para la Consejería de Cultura e Igualdad de la Junta de Extremadura es un privilegio participar en este proyecto y compartirlo con el Centro de Arte de Alcobendas, un espacio de referencia para las artes visuales, la música y las letras en la Comunidad de Madrid, con vocación de proyección nacional e internacional. Son, pues, muchos los puntos e intereses que unen el Centro de Arte de Alcobendas con nuestro Centro de Artes Visuales Fundación Helga de Alvear, pero el principal reside en favorecer el acceso del público a la cultura contemporánea y a su conocimiento, en respuesta a una demanda social y cultural, creando un diálogo participativo que trasciende el ámbito local, con pretensiones de proyección universal.

Disfrutemos de esta magnífica exposición, comisariada por José María Viñuela, que es plataforma de distintos lenguajes artísticos y variadas disciplinas, de múltiples campos de experimentación y reflexión sobre cuestiones que afectan a la sociedad y al arte actual.

Leire Iglesias Santiago  
CONSEJERA DE CULTURA E IGUALDAD



**Lygia Clark** (Belo Horizonte, Brasil | Brazil, 1920 - Rio de Janeiro, Brasil | Rio de Janeiro, Brazil, 1988)  
*Planos em superfície modulada* | *Planos en superficie modulada* | *Planes on a Modulated Surface*, 1957



**Imi Knoebel** (Dessau, Alemania | Germany, 1940)

*Rosa Ecke* | *Rincón rosa* | *Pink Corner*, 2007

The Helga de Alvear collection is the result of multiple acquisitions made over the last 50 years, portraying the range of interests, passions and concerns of the collector, who has been able to put together a treasure trove of enormous value in understanding the history and evolution of contemporary art.

In 2006, Helga de Alvear and several Extremaduran institutions decided to establish a centre in Cáceres dedicated to researching and disseminating contemporary visual art. The result was the Helga de Alvear Foundation.

The future donation of the collection that Helga de Alvear made to the city of Cáceres, to Extremadura, is a generous act of sharing, and would not be complete if it did not include a project to implement, at the Centre, a vibrant series of activities, which implies a critical review, a constant dialogue with other agents and creators of the various types of contemporary visual art, and with the public. Hence, the Centre's activities go beyond the static and traditional exhibition of its collection and actively contrasts it with other productions, operating as a focal point that radiates contemporary culture, in which the exhibition and collection become part of a diversified range of cultural infrastructures designed to spark training, reflection, and the discussion of issues and concerns that occupy the minds of visual artists and today's society.

The Helga de Alvear Foundation intends to achieve two key goals: firstly, to become a point of reference in the national and international panorama of contemporary visual art and, secondly, to do so with the full participation of society, through a close dialogue between the Centre, its activities, and the community. At the same time, we shall endeavour to establish a network of relationships and exchanges with other national and international centres. Exhibition and cultural projects, such as the one we are presenting, in collaboration with the Alcobendas Art Centre, are proof of the joint efforts among institutions that pursue the same goal: a future where culture and art play a key role.

*The Essential Perspective. Minimalisms in the Helga de Alvear Collection* is a selection from among the two thousand five hundred works that make up the entire collection, one of the best international contemporary art collections in Spain and Europe, which includes minimalist works by canonical artists, such as Donald Judd and Carl Andre, as well as works by artists who, while not so strictly involved as the former in Minimal Art, have preserved unswerving affinities with the *essential perspective*, contributing, therefore, a rich variety of discourses.

For the Regional Ministry of Culture and Equality of the Government of Extremadura, it is a privilege to participate in this project and share it with the Centro de Arte de Alcobendas, a key institution of the visual arts, music and literature in the Autonomous Community of Madrid, with a national and international vocation. There are, therefore, many elements and interests that connect the Centro de Alcobendas Art Centre to our Helga de Alvear Foundation, but the main aspect is the wish to facilitate public access to contemporary culture and its knowledge, in response to a social and cultural demand, by creating a participatory dialogue that goes beyond the local level and intends to provide a universal outlook.

Let's enjoy this magnificent exhibition, curated by José María Viñuela, which is a platform of various artistic languages and disciplines, from multiple fields of experimentation and reflection on the issues that affect society and art today.

Leire Iglesias Santiago  
REGIONAL MINISTER  
OF CULTURE AND EQUALITY



**Anish Kapoor** (Bombay, India, 1954)

*Untitled | Sin título, 2003*



**John McCracken** (Berkeley, EE.UU. | USA, 1934 – Nueva York, EE.UU. | New York, USA, 2011)

*Dream | Sueño, 2008*



# LA PERSPECTIVA ESENCIAL

## NOTAS PARA UNA EXPOSICIÓN

La esencia puede ser comparable, por ejemplo, al mapa genético de los seres vivos, puesto que es como un código que permite identificar algunos de sus caracteres y, por lo tanto, facilita establecer diferencias entre ellos. En el ámbito de las artes visuales, contempladas como sistemas de pensamiento, la perspectiva esencial puede entenderse como el punto de vista que posibilita actuar con la imprescindible subjetividad de la percepción y los sentidos, en una actividad tan ardua como es descifrar los procesos que conducen a la presentación y representación de la realidad.

El minimalismo (corriente, *tendencia* o *actitud*) está muy próximo a esta perspectiva, según sus características generales. Como dice Lucy Lippard en el prólogo de su libro *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico. De 1966 a 1972*, está entre los parientes del arte conceptual, junto al Earth Art y el arte procesual, o sea, es una «corriente» más en el mapa del arte que nos ha tocado recorrer. Pero, sin duda, el minimalismo fue la corriente más rigurosa, la más compleja quizá, y la que ha ofrecido mayores dificultades de definición. Aunque no es la única que está en la senda de la esencialidad, ya que características como la geometría elemental, la abstracción o el monocromatismo las habían adoptado ismos anteriores. Sin embargo, los argumentos que proporcionan su especificidad al minimalismo son más sofisticados.

Esta exposición en torno a los distintos minimalismos que alberga la Colección Helga de Alvear (desde el origen hasta nombres que han ampliado su campo) «lee» y «pone en el espacio» una parte esencial de dichos fondos, un legado

que se alimenta continuamente con nuevos contenidos, y que seguirá creciendo con el tiempo y con el criterio de su autora. Aún cabrán en ella muchas obras fundamentales que enriquecerán sus fondos, y, presumiblemente, muchas de ellas estarán en sintonía con el título de esta exposición: «la perspectiva esencial»; no en vano el tiempo de Helga de Alvear son los años del arte conceptual, del minimalismo y de todas las corrientes ilustradoras de nuestro tiempo.

Estas notas dialogan, a la vez que se complementan, con otro texto más amplio que se incluye en este catálogo: *Un arte intransitivo*, de Javier Rodríguez Marcos y Anatxu Zabalbeascoa (de su libro *Minimalismos*), y pretenden señalar algunos de los hitos, los más «canónicos» digamos, de esta exposición, en especial los nombres que marcaron en primer lugar el camino del minimalismo. La segunda parte del texto incide en el trabajo de algunos artistas de expresión alemana importantes tanto para la «expansión» del minimalismo en Europa como para el corpus de la Colección Helga de Alvear.

El más veterano de los artistas de esta muestra es Josef Albers. Formado en la Bauhaus, más tarde fue profesor de dicho centro. Se exilió a Estados Unidos e impartió clases en el Black Mountain College y en la universidad de Yale, donde pintó la serie *Homenaje al cuadrado*. También escribió allí, en 1963, *La interacción del color*. Esta obra se convirtió en poco tiempo en un manual de referencia en las escuelas de arte y de diseño, y su influencia en el arte americano alcanzó a varias generaciones de alumnos.

Las pinturas negras de Ad Reinhardt de la década de los 60 no son completamente monocromas: el grado uniforme de tonalidad oscura, con matices de gris humo, y el cuestionamiento del negro como color les da esa apariencia. Con estas pinturas, Reinhardt fue considerado un precursor del minimalismo, pero anteriormente, en los años 50, ya había hecho cuadros monocromos de diversos colores. La obra que aquí se expone es de esa época y juega con la vibración del fondo azul, con unos trazos de color ocre que, por la superposición de los dos, produce una transparencia verde. Reinhardt fue un artista crítico con el expresionismo abstracto, la corriente contra la cual se alzó el minimalismo y a la que él mismo perteneció.

*Le Vide* [El Vacío], una muestra individual de Yves Klein en la que no se exponía nada, tuvo un gran éxito. Contó con una enorme afluencia de público, que reaccionó de manera muy favorable. Albert Camus, por ejemplo, anotó en el

libro de invitados: «Con el vacío, los poderes plenos». Boxeador, practicante de judo, influido por la filosofía zen, fotógrafo, *performer*, Klein fue una personalidad destacada del neodadaísmo y un magnífico publicista de sí mismo. La obra *Monochrome bleu sans titre* (M120), de 1957, luce el característico color que lleva el nombre del autor.

En 1959, Donald Judd, que había sido contratado para hacer crítica de arte en *Art News*, fue a ver la primera exposición de Yayoi Kusama, que tenía lugar en la Brata Gallery de Nueva York. Su impresión fue muy buena y escribió: «Yayoi Kusama es una pintora original...». Más tarde añadió: «Creo que las pinturas eran geniales... como dije en la reseña; allí estaban las mejores pinturas que ahora se hacen, o al menos las mejores entre las nuevas». Forjaron una amistad estrecha y fecunda, y fueron vecinos durante diez años.

Pionero del minimalismo, artista al que gustaba más el arte como pensamiento que como trabajo, Dan Flavin destaca en el contexto del arte del siglo xx por el uso del tubo de neón y por las combinaciones de color. Pero el arte para él, como para tantos artistas conceptuales, fue pensar, hacer proyectos y buscar soluciones tecnológicas al mundo de la luz, de las sombras, de los colores que se deslizan por los paramentos; por los rincones, las esquinas, los plafones, los pavimentos y los espacios enedimensionales.

Siete años estuvo en la plantilla del MoMA como vigilante el pintor Robert Ryman, y allí tuvo tiempo para todo. Tiempo para pensar, para aburrirse, para hacer amigos, como los también artistas Dan Flavin y Sol LeWitt. Tiempo incluso para iniciarse en el aprendizaje de los materiales y en la práctica de la pintura, lo cual le dio la oportunidad de exponer en una muestra del personal del museo que se organizó en la galería utilizada para el registro de obras (situada en el último piso del museo, junto al comedor del personal). En aquella ocasión, que fue su primera comparecencia como artista, Gertrud A. Mellon, mecenas y miembro del comité de pintura y escultura, le compró la única obra que expuso. En 1990, siendo ya famoso, se la devolvió: aquella obra de 1958, retitulada *To Gertrude Mellon*. Cuando acabó su empleo en el museo, Ryman trabajó como administrativo en la New York Public Library, pero la abandonó unos meses más tarde para dedicarse de lleno a la pintura. Tenía treinta y un años. Llegó a ser, junto con Robert Mangold, la mejor representación de la pintura minimalista, aunque no estuviera muy de acuerdo con este encasillamiento. «No es cuestión de pintar, sino de cómo pintarlo. El cómo de la pintura

siempre ha sido la imagen» era uno de los principios definitorios que mejor caracterizaban su trabajo. Para Ryman, el proceso específico consiste en el acto de pintar en sí mismo y cambia cada vez con la aplicación del tipo de pincel y del soporte, incluso con las huellas y las texturas.

Mangold también fue vigilante del MoMA, aunque encontró enseguida, tras poco tiempo de interinidad, un puesto fijo en la biblioteca del museo y tuvo tiempo para dedicarse a la pintura. Sus cuadros, a veces de gran tamaño, juegan con el color plano, las formas geométricas y las líneas de dibujo. En una entrevista con Urs Raussmüller cuenta con claridad sus procedimientos, que, a su vez, son muy diferentes de los de Ryman: «... hacia 1968 o 69, comencé a utilizar el rodillo. Es el instrumento perfecto, permite mantener un cierto control y aplicar la pintura de modo muy regular. Se puede aplicar en capas finas y, además, rápidamente. Pero el rodillo no muestra el impulso manual, lo impide. La pintura se convierte en superficie, con una textura parecida a la piel de un muro».

«Siempre he tenido mucha curiosidad por la naturaleza de las cosas, por la gente que tengo alrededor, y me alimento de sus deseos y necesidades. De la vida y los afectos. Y en ese cosmos emocional, lo absolutamente determinante es el azar, que en mis obras también es fundamental». Cuando Carl Andre, mago de las repeticiones y genio de la horizontalidad, desmenuza un poema como si fuera un río de letras, números y gestos sabe, como muy bien dice, que el azar es imprevisible y necesario.

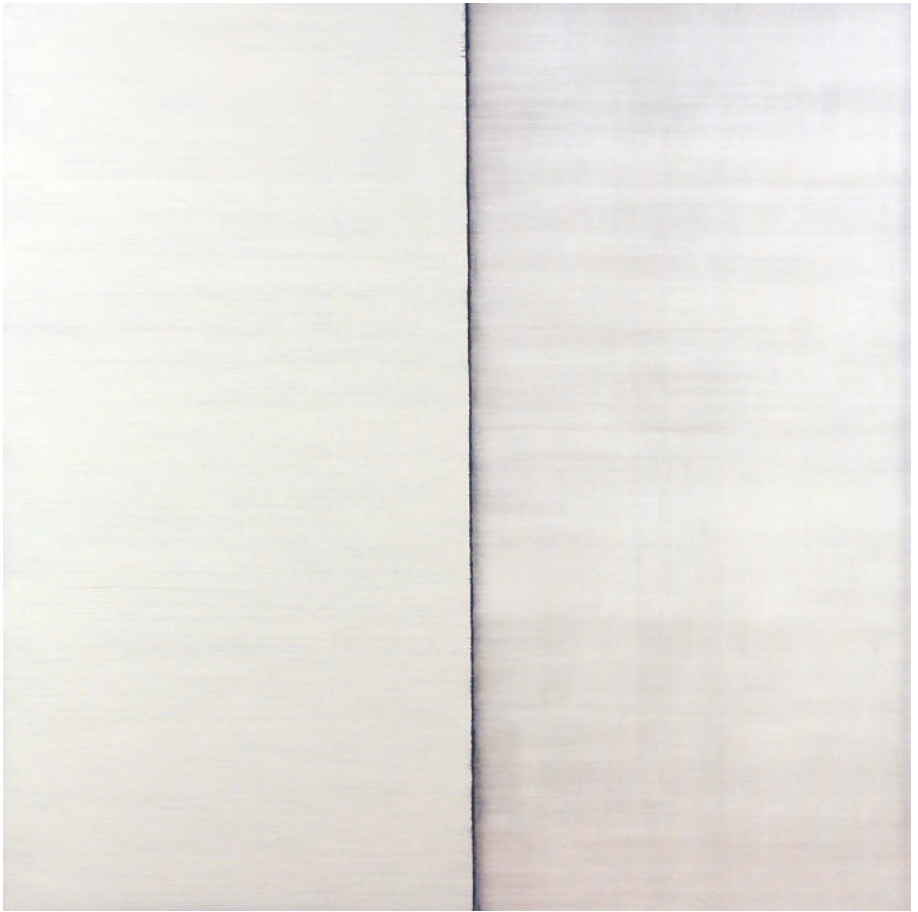
Las dos artistas más representativas de la corriente minimalista en Alemania fueron Hanne Darboven y Charlotte Posenenske; juntas presentaron una exposición en la galería Konrad Fischer de Düsseldorf (1967). La primera había nacido en un distrito del sur de Hamburgo, en una familia de industriales acomodados, y asistió a la clases de la Hochschule für Bildende Künste de esta ciudad; vivió en Nueva York tres años y conoció a Sol LeWitt, Carl Andre y John Cage, cuyo contacto, así como el de otros artistas, supuso una experiencia fundamental para ella. Llenó miles de páginas, sobre todo de papel milimetrado, con las que produjo instalaciones de un elevado número de unidades con formatos repetidos (llenos de textos, números y, a veces, dibujos, collages y otros objetos). Petra Löffler describió su trabajo como «Papeles, cuadrículas, con figuras geométricas, normalmente en variante diagonal, configuraciones lineales con una secuencia predeterminada y anotada al margen de la hoja...

Un mundo de números y notas gráficas tan subjetivo como concreto». Por contraste, Charlotte Posenenske nació en una familia judía en 1930 y durante la guerra tuvo que ser escondida por algunos amigos. Su trabajo estaba basado en productos de fabricación industrial producidos en serie y en la repetición de elementos iguales de color y forma. Abandonó, decepcionada, el mundo del arte para dedicarse a estudiar ciencias sociales. Así lo manifestó: «Me cuesta aceptar que el arte no pueda contribuir en absoluto a solucionar problemas sociales urgentes».

También es alemán Franz Erhard Walther. En sus años de formación tuvo la oportunidad de ver obras de Fontana y de Manzoni, que para él fueron experiencias esenciales, como también lo fue el descubrimiento del proceso material como obra de arte. En este contexto, realizó obras sobre papel, trabajos que formal y conceptualmente están muy cerca del de los minimalistas neoyorquinos. Vivió en Nueva York entre 1967 y 1973 y allí terminó la obra *1. Werksatz*, algunas de cuyas piezas estuvieron en la mítica exposición *When Attitudes Become Form*, de 1969, organizada por Harald Szeemann en Berna. Con la misma obra, pero completa, Erhard Walther participó en el MoMA en *Spaces*, otra muestra de gran trascendencia (en la que figuraron nombres como Dan Flavin o Robert Morris, cada uno con un espacio individual) que presentó un panorama de la evolución del minimalismo. El singular trabajo de Franz Erhard Walther se refiere sobre todo al arte conceptual y al minimalismo. Utiliza la *performance* para poner en cuestión elementos del lenguaje artístico (forma, color, volumen, materia, espacio; las categorías de pintura y escultura; la inmutabilidad de la obra de arte). Pone el acento en el proceso, la duración, la acción y el azar, con lo cual las nociones de objetividad, objetualidad y percepción proporcionan al arte una oportunidad de colaboración que algunos han denominado «minimalismo participativo», mientras que otros la consideran un antecedente de la estética relacional.

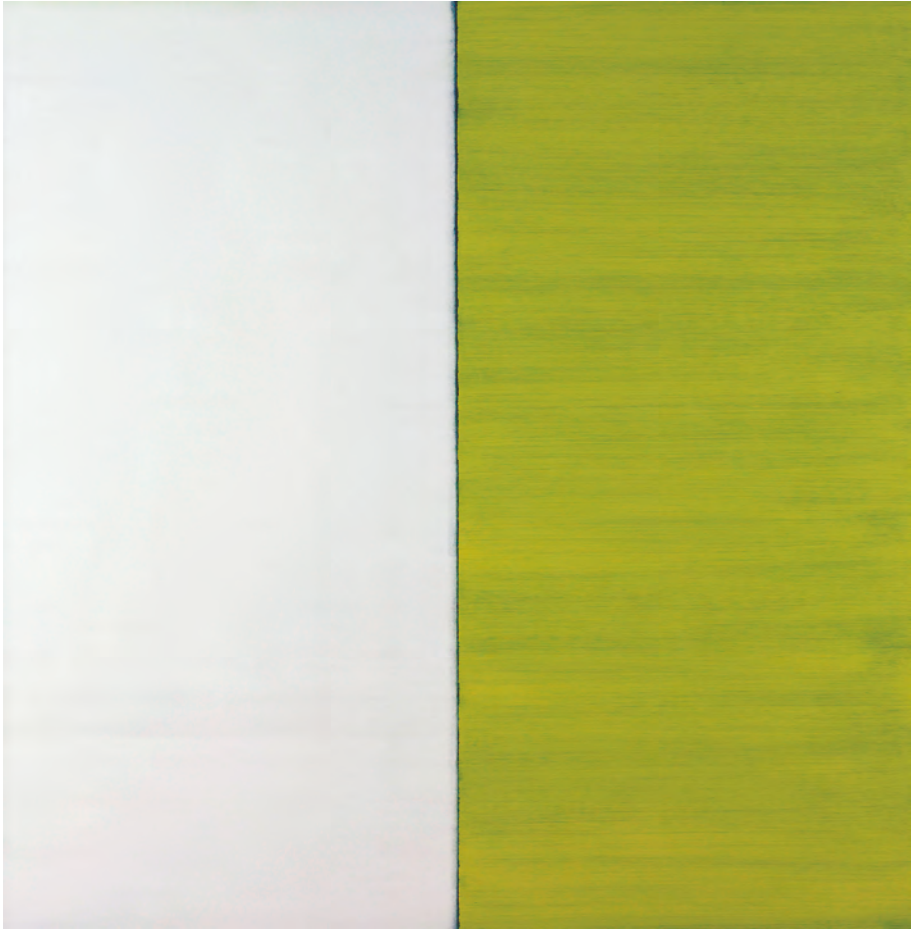
Comenzábamos este breve recorrido por algunos jalones de *La perspectiva esencial* con un nombre mítico en la Historia del Arte del siglo xx. Lo acabamos con otro nombre también mítico, Blinky Palermo, presente en esta muestra con un boceto para un proyecto de *Wandmalerei*, pintura mural. Desde una severa reducción semántica, con uno de sus temas de expresión favoritos, y también uno de los más originales. La obra de Palermo se caracteriza por una indagación intensa sobre las posibilidades expresivas de la pintura, por la

renuncia a la invención y a la intervención del artista en su pintura, que ejecuta con telas de colores en muchos casos, partiendo del neoplasticismo y el constructivismo para ponerlos en conexión con postulados conceptuales y minimalistas, explorando las posibilidades del color en campos geométricos.



**Callum Innes** (Edimburgo, Reino Unido | Edinburgh, UK, 1962)

*Untitled # 20 | Sin título n.º 20, 2010*



**Callum Innes** (Edimburgo, Reino Unido | Edinburgh, UK, 1962)

*Untitled # 7 | Sin título n.º 7, 2010*



# THE ESSENTIAL PERSPECTIVE

## NOTES ON AN EXHIBITION

Essence can be comparable, for example, to the genetic map of living beings, since it is like a code that enables us to identify some of their features and, therefore, makes it easier to establish differences between them. In the field of the visual arts, perceived as systems of thought, the essential perspective can be understood as the point of view that allows one to apply the necessary subjectivity of perception and the senses, in such an arduous action as deciphering the processes that lead to the presentation and representation of reality.

Minimalism (a tendency, *trend* or *attitude*) is exceptionally similar to this perspective, based on its general features. As Lucy Lippard says in the preface to her book *Six Years: The Dematerialization of the Art Object. From 1966 to 1972*; it shares a connection with conceptual art, together with Earth Art and process-based art, i.e. it is another one of the art trends that we have been called to experience. But, without a doubt, minimalism was the most rigorous, perhaps most complex “trend”, and the one that has been most difficult to define. Although it is not the only one in the same line as essentiality, since certain features, such as elementary geometry, abstraction, or monochromatism had already been adopted by other movements. However, the arguments that provide minimalism with its specificity are more complex.

This exhibition of the various types of minimalism found in the Helga de Alvear Collection “reads” and “situates” an essential part of this collection, a legacy that is continuously fed new content, and that will continue to grow over time based on the criterion of its owner. There is still room in this collection for many key works of art and, presumably, many will be in line with the title of this exhibition: “The Essential Perspective”; it is not in vain that the time of Helga de Alvear

was that of conceptual art, minimalism and of all the illustrative movements of our times.

These notes communicate with, and add to, another large text included in this catalogue: *An Intransitive Art*, by Javier Rodriguez Marcos and Anatxu Zabalbeascoa (from their book *Minimalisms*). They seek to point out some of the milestones, the most “canonical” let’s say, of this exhibition, particularly the names that originally led the way regarding minimalism. The second part of the text refers to the work of some German artists, who were important for the “development” of minimalism in Europe and for the corpus of the Helga de Alvear Collection.

The most veteran of the artists in this sample is Josef Albers. Trained at the Bauhaus, he later became a professor at this institution. He was exiled to the United States and taught at Black Mountain College and at Yale University, where he painted the *Homage to the Square* series. While there, he also wrote *The Interaction of Color* in 1963. This work became a reference manual in art and design academies, and its influence on American art affected several generations of students.

Ad Reinhardt’s “black” paintings from the 1960s are not completely monochrome; the uniform degree of dark tones, with shades of grey smoke, and the questioning of black as a colour, give them that appearance. Thanks to these paintings, Reinhardt was considered a forerunner of minimalism; however, earlier, in the 1950s, he had already made monochrome paintings in several colours. The work presented here is from that period and plays with the vibration of the blue background and a few strokes of ochre that, by the overlap of both, produces a transparent green. Reinhardt was critical of abstract expressionism, the movement against which minimalism reacted and to which he belonged.

*Le Vide* [The Void], an individual work by Yves Klein in which he did not display anything, was a great success. It attracted a great number of people, who reacted very favourably. Albert Camus, for example, wrote in the guestbook: “With the void, full powers”: A boxer, a judoka, a follower of the Zen philosophy, a photographer, *performer*, Klein was a key personality of Neo-Dadaism and a magnificent publicist of himself. The work *Monochrome bleu sans titre*, 1957, features the characteristic colour named after the artist.

In 1959, Donald Judd, who had been hired as an art critic by *Art News*, went to see the first exhibition by Yayoi Kusama at the Brata Gallery in New York. He was extremely impressed and wrote: “Yayoi Kusama is an original painter..” Later he

added: “I thought that the paintings were terrific... As I said in the review, they were the best paintings being done. Or at least the best paintings that were new in any way”. They forged a close and fruitful relationship and were neighbours for ten years.

A pioneer of minimalism, an artist who liked art more as a thought process than as work, Dan Flavin stands out in the context of twentieth-century art for the use of fluorescent lights and colour combinations. However, art, for him, as for so many conceptual artists, was about thinking, putting together projects, and seeking technological solutions to the world of light, shadows, colours that slide down the walls, in the corners, soffits, pavements... one-dimensional spaces.

For seven years, the artist Robert Ryman worked as a security guard at the MoMA, where he had time for everything. Time to think, to get bored, to make friends, such as the artists Elliot Bud, Dan Flavin, and Sol LeWitt. Time even to start learning about materials and practice painting, which gave him the opportunity to take part in an exhibition of works by the museum staff in the gallery where works of art were registered (located on the top floor of the museum, next to the staff canteen). On that occasion, which was his first appearance as an artist, Gertrud A. Mellon, patron and a member of the painting and sculpture committee, bought the only item he had submitted. In 1990, when he was famous, she gave it back to him. The painting from 1958 was renamed *To Gertrude Mellon*. When he quit his job at the museum, Ryman took up an administrative position at the New York Public Library, but he left a few months later to become a full-time artist. He was thirty-one years old. He became, along with Robert Mangold, the best representative of minimalist painting, even if he did not really agree with this typecasting. “There is never any question of what to paint only how to paint. The how of painting has always been the image”, was one of the defining principles that best characterized his work. For Ryman, the specific process consists in the act of painting in itself and changes every time with the use of the type of brush and the support, even the traces and textures.

Mangold was also a security guard at the MoMA; although Mangold soon came across a fixed position at the museum’s library and had time to dedicate to painting. His paintings, sometimes very large, play with flat colours, geometric shapes, and lines. In an interview with Urs Rausmüller, he clearly explained his procedures that, in turn, were very different from Ryman’s: “... Toward 1968 or 69, I began to use rollers. It is a perfect instrument, it allows you to retain a certain

degree of control and apply the paint in a very regular manner. It can be applied in thin layers and, in addition, quickly. But rollers do not show the movement of the hand, they prevent it. Painting becomes surface, with a texture similar to that of a wall.”

“I’ve always been very curious about the nature of things, the people around me, and I feed off their desires and needs. Off life and affections. And in that emotional universe, what is absolutely crucial is chance, which is also essential in my works”. When Carl Andre, a wizard of repetitions and a genius of horizontality, breaks down a poem as if it were a river of letters, numbers, and gestures, he knows, as he well says, that chance is unpredictable and necessary.

The two most representative artists of the minimalist movement in Germany were Hanne Darboven and Charlotte Posenenske; together, they staged an exhibition at the Konrad Fischer Gallery in Düsseldorf (1967). The former was born in a southern district of Hamburg, in a wealthy family of industrialists, and went to the Hochschule für Bildende Künste in this city; she lived in New York for three years and met Sol LeWitt, Carl Andre, and John Cage, as well as other artists, which marked her. She filled thousands of pages, especially of graph paper, which she used to produce a large number of units with repeated formats (full of texts, numbers and, sometimes, drawings, collages and other objects). Petra Löffler described her work as “Papers, grids, with geometric notations, usually in diagonal, linear configurations with a predetermined sequence and annotated on the margins of the sheet... A world of numbers and graphic notations that are just as subjective as concrete”. By contrast, Charlotte Posenenske was born to a Jewish family in 1930 and during the war had to be hidden by some friends. Her work was based on industrial products and the repetition of the same elements of colour and shape. She became disappointed and abandoned the art world to dedicate her time to the study of social sciences. She said: “I find it difficult to come to terms with the fact that art can contribute nothing to the solution of pressing social problems”.

Franz Erhard Walther is also German. During his years of training, he had the chance to see the works of Fontana and Manzoni, which became essential experiences for him, as was also the discovery of material processes as a form of art. In this context, he worked on paper; works that from a formal and conceptual perspective were very close to the work of the New York minimalists. He lived in New York from 1967 to 1973, where he finished his work *1. Werksatz*, some

parts of which were displayed at the legendary exhibition *When Attitudes Become Form*, in 1969, organised by Harald Szeemann in Berne. With the same work, Erhard Walther participated at the MoMA in *Spaces*, another very important exhibition (which included names such as Dan Flavin or Robert Morris, each with their own spaces), which presented an overview of the evolution of minimalism. The unique work of Franz Erhard Walter refers, above all, to conceptual art and minimalism. He uses *performance* to question elements of the artistic language (form, colour, volume, matter, space; the categories of painting and sculpture; the immutability of works of art). He places the emphasis on the process, the duration, the action and chance, with which the notions of objectivity, objectuality and perception provide art with an opportunity for collaboration that some have termed “participatory minimalism”, while others consider it a precursor of relational aesthetics.

We began this brief tour of some of the key elements of *The Essential Perspective* with a legendary name in the history of twentieth-century art. We shall end with another equally legendary name, Blinky Palermo, who is present in this exhibition with a sketch for a *Wandmalerei* project, a mural painting. It is based on severe semantic reduction, one of his favourite topics of expression, and also one of the most original. Palermo’s work is characterized by the intense inquiry regarding the expressive possibilities of painting, the renunciation of invention and intervention by the artist on their paintings, executed on coloured fabrics in many cases, on the basis of neoplasticism and constructivism to connect them with conceptual and minimalist precepts, exploring the possibilities of colour on geometric spaces.



**Dan Graham** (Urbana, EE.UU. | USA, 1942)

*Triangular pavilion with one side curved and one side punched aluminium |*

*Pabellón triangular con una cara curvada y otra cara de aluminio perforado, 1999*



**Günther Förg** (Füssen, Alemania | Germany, 1952 - Freiburg im Breisgau, Alemania | Germany, 2013)  
*Bauhaus Tel Aviv, 2001, FÖ 172, 2001*





**Günther Förg** (Füssen, Alemania | Germany, 1952 - Freiburg im Breisgau, Alemania | Germany, 2013)

*Ohne titel* | *Sin título* | *Untitled*, 1999





**Günther Förg** (Füssen, Alemania | Germany, 1952 - Freiburg im Breisgau, Alemania | Germany, 2013)

*Ohne titel* | *Sin título* | *Untitled*, 1999



**Ignasi Aballí** (Barcelona, España | Spain, 1958)

*Páginas I* | *Pages I*, 2013



**Ignasi Aballí** (Barcelona, España | Spain, 1958)

*Páginas II* | Pages II, 2013



**Ignasi Aballí** (Barcelona, España | Spain, 1958)

*Páginas III | Pages III, 2013*



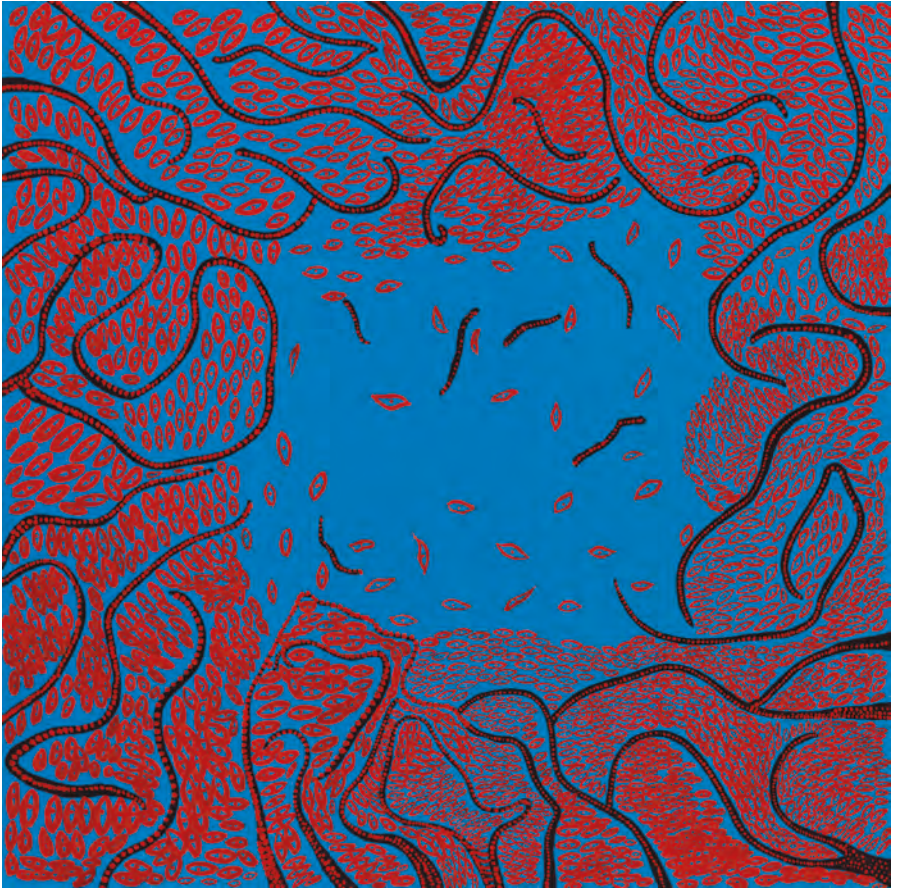
**Ignasi Aballí** (Barcelona, España | Spain, 1958)

*Páginas IV* | *Pages IV*, 2013



**Carmen Herrera** (La Habana | Havana, Cuba, 1915)  
*Untitled Estructura (Green) | Sin título Estructura (verde), 1966/2015*





**Yayoi Kusama** (Matsumoto, Japón | Japan, 1929)

*Cosmic Space | Espacio cósmico, 2008*

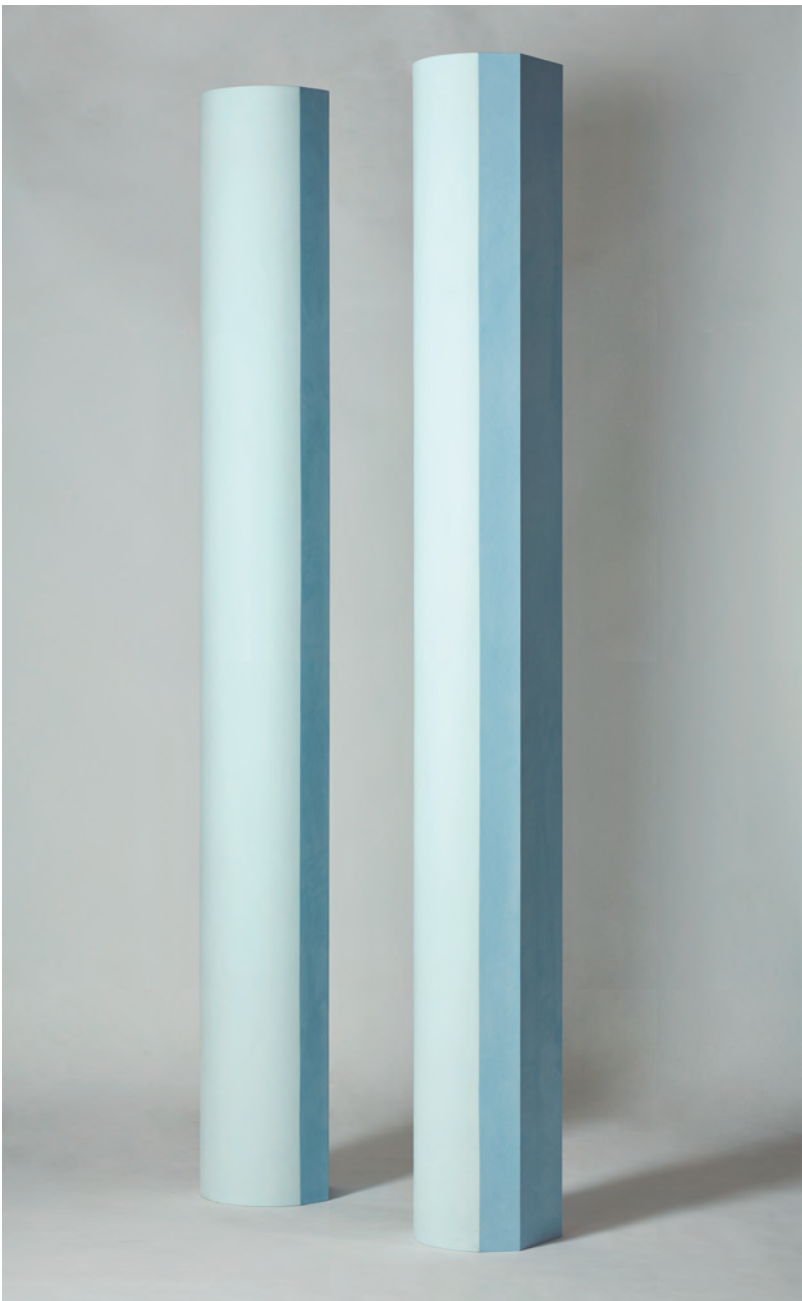


**Adrian Sauer** (Berlín, Alemania | Berlin, Germany, 1976)  
*Kupferwinkel (135°) | Ángulo de cobre (135°) | Copper Angle (135°), 2017*

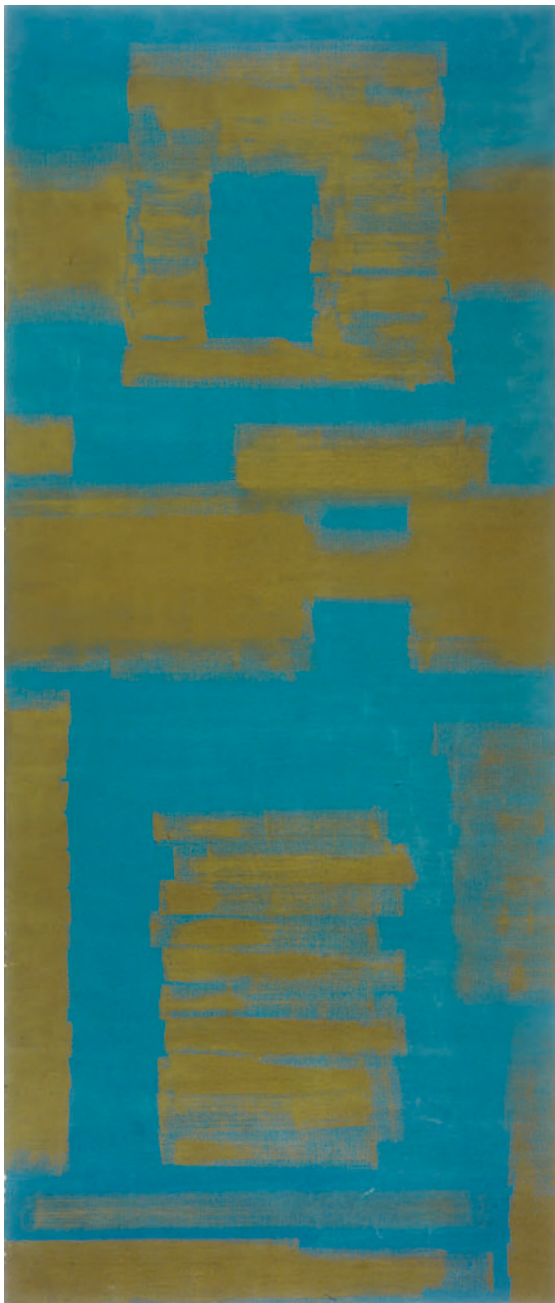




**Adrian Sauer** (Berlin, Alemania | Berlin, Germany, 1976)  
*Kupferwinkel (45°) | Ángulo de cobre (45°) | Copper Angle (45°), 2017*

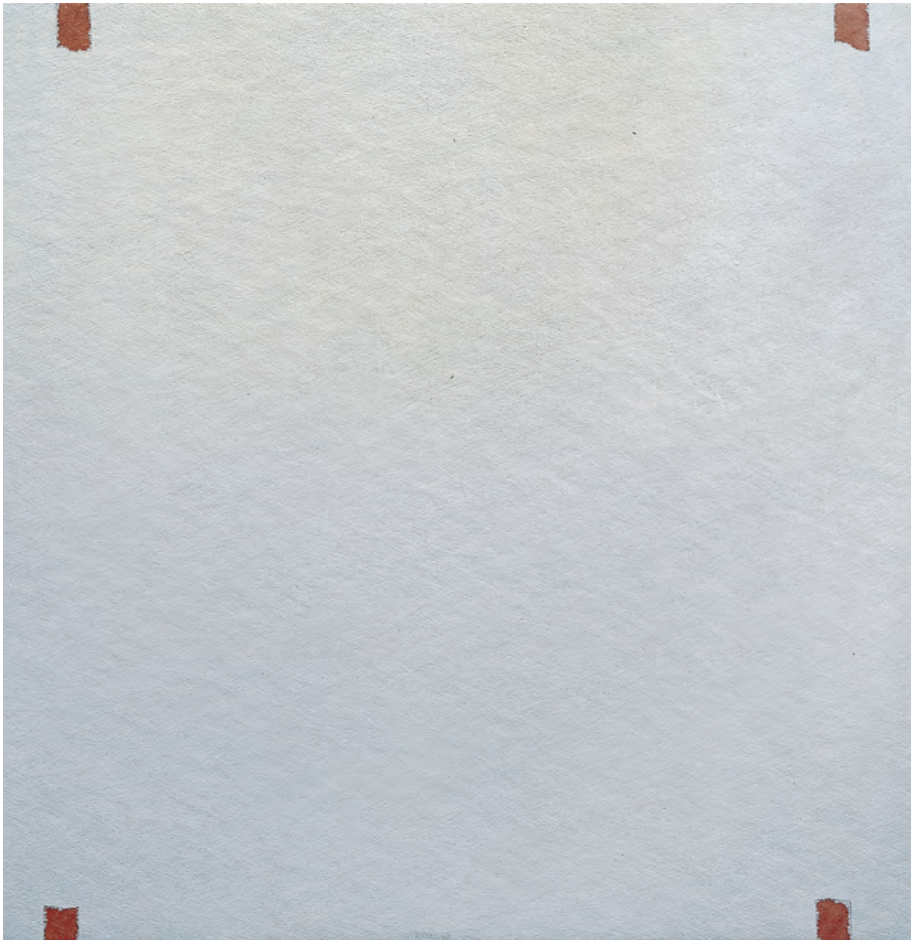


**Ettore Spalletti** (Cappelle sul Tavo, Italia | Italy, 1940)  
*Colonne perse* | *Columnas perdidas* | *Lost Columns*, 2000



**Ad Reinhardt** (Nueva York, EE.UU. | New York, USA, 1913–1967)

*Untitled* | *Sin título*, 1950



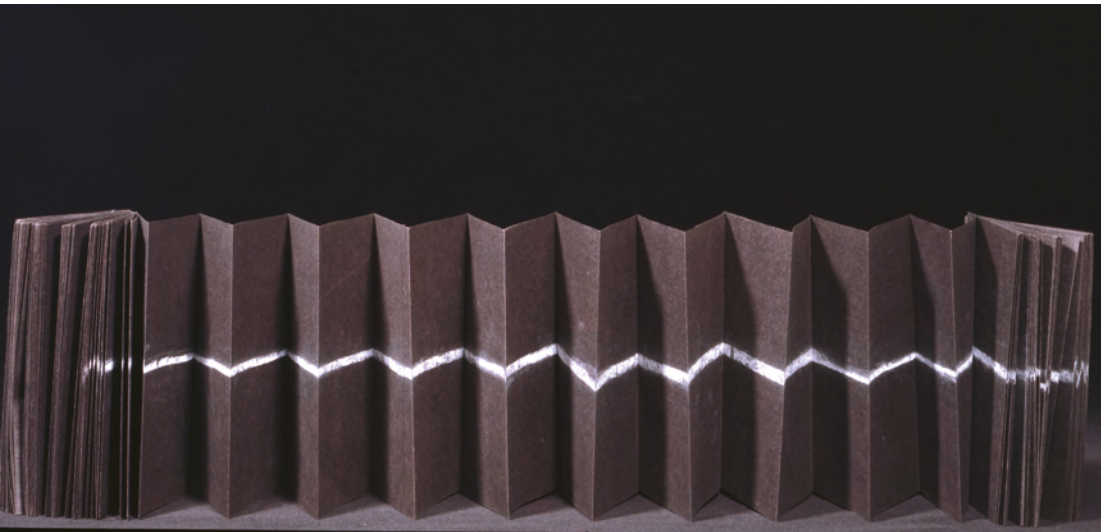
**Robert Ryman** (Nashville, EE.UU. | USA, 1930)  
*Untitled, Prototype* | *Sin título, Prototipo*, 1969



**Karin Sander** (Bensberg, Alemania | Germany, 1957)

*Ostrich Egg, Polished 1994 / 2004 | Huevo de avestruz, pulido 1994 / 2004, 2004*





**James Lee Byars** (Detroit, EE.UU. | USA, 1932–El Cairo, Egipto | Cairo, Egypt, 1997)

*Untitled* | *Sin título*, 1959-1960

Javier Rodríguez Marcos

Anatxu Zabalbeascoa

## UN ARTE INTRANSITIVO

La fortuna de las etiquetas que parcelan la historia del arte muchas veces se ha debido menos a la convicción de sus defensores que a la obstinación de sus detractores. Desde este punto de vista, y como tantos movimientos discutidos en su día, pero indiscutibles hoy, el *minimal* no existió nunca. No existió al menos para los artistas que, en un lugar y un tiempo precisos, los Estados Unidos en los años sesenta, quedaron identificados con la etiqueta. «La palabra “minimalismo” —repetía Donald Judd años más tarde— 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».

Si la polémica sobre a quiénes se llamaba minimalistas fue larga, algo menos duraron las dudas sobre qué nombre darle a lo que hoy llamamos arte minimalista. «Estructuras primarias», «objetos específicos», «arte ABC», «arte negativo», «literalismo» o «arte nihilista» fueron algunos de los nombres que se fueron aplicando en las críticas a las primeras exposiciones del nuevo arte. Finalmente, en enero de 1965 aparecería un artículo de Richard Wollheim, cuyo título haría fortuna en todos los idiomas: «Minimal Art». Curiosamente, en aquel texto se hablaba de Duchamp, Mallarmé o Rauschenberg pero no de los artistas que más tarde se asociarían a la corriente que Wollheim estaba bautizando sin saberlo: Carl Andre, Donald Judd, Dan Flavin, Sol LeWitt y Robert Morris, fundamentalmente.

Superada la cuestión del nombre, ¿cuáles serían los denominadores comunes a los cinco artistas citados? Dicho de otro modo, y asumiendo el carácter necesariamente reductor de una pregunta así, ¿cuáles son las características generales del minimalismo? Una primera respuesta podría resumirlas en: abstracción, geometría elemental, austeridad

y monocromatismo. Ampliando el punto de vista, cabría añadir la repetición. Una obra minimalista sería, pues, una composición tridimensional sencilla, de formas geométricas rectilíneas y regulares, sin efectos de composición y sin ornamentación.

En cualquier caso, las definiciones más habituales del minimalismo se han centrado en el negativo de la imagen, es decir, han recurrido a apuntar lo que no es para acercarse a lo que es. En principio, esta corriente desborda los géneros artísticos considerados desde un punto de vista tradicional, ya que no es, en sentido estricto, ni pintura ni escultura.

No es pintura porque las obras tienen volumen y renuncian al ilusionismo que supone trabajar en un espacio de dos dimensiones; no es escultura porque, pese al volumen y al carácter tridimensional, las obras carecen de partes, de composición. «El orden no es racionalista o esencial, sino simple orden, como el de la continuidad, una cosa detrás de otra», afirmaba Donald Judd en 1964 al referirse a su obra y a la de Frank Stella. En el mismo sentido, ni pictórico ni escultórico, Sol LeWitt hablaba de estructuras y Dan Flavin de proyectos. El propio Judd se refería a sus trabajos como objetos específicos, obras que no son signo de nada y no tienen otro referente que sí mismos, de ahí su especificidad. «El arte absolutamente libre no desemboca en cuadro ni en escultura sino en objeto puro», escribió André Malraux, en unos términos que habrían gustado a Judd de no ser porque fueron formulados en Europa, dado que obviar en lo posible la tradición europea era un presupuesto fundamental para los minimalistas más radicales.

Dando la vuelta a la sentencia que sostiene que lo que tiene historia no puede tener definición, cabría decir que si el minimalismo artístico plantea mil problemas de definición tiene, indudablemente, historia. Y geografía.

Curiosamente, a la altura de los convulsos años sesenta soplaban vientos de la misma intensidad en el viejo y el nuevo continente. El descrédito de la capacidad expresiva del lenguaje en la filosofía del siglo xx había abierto dos vías extremas. Una llevaba al silencio, lo que en términos artísticos suponía la llamada clausura de la representación. Más que una crítica a la idea de verdad, lo era, si no es lo mismo, a sus posibilidades de expresión. Más que a la realidad, a su apariencia. La otra vía llevaba a las cosas mismas, por emplear una repetida fórmula de Husserl. Fue el camino de los escritores del *nouveau roman*. Para ellos, el mundo ni es absurdo ni está lleno de sentido, simplemente es. En lugar



del tradicional universo de significados —psicológico, social, metafísico, sentimental o funcional— se trataba de construir un mundo más sólido, más inmediato, ni personal ni subjetivo, ni trágico ni narrativo. Se trataba, en fin, de considerar los gestos y los objetos por sí mismos.

La segunda vía se orienta, pues, a la pura referencialidad, a una suerte de pragmatismo ideal en el que coinciden decir y querer decir. Es el camino del realismo más puro, el de la presentación frente a la representación, el que conduce a la especificidad de los objetos. Las obras nacidas de este espíritu admiten mejor la descripción que la interpretación, ya que responden a problemas estrictamente formales.

Dentro de esta línea, los minimalistas trataron de crear nuevas relaciones de volumen, color y escala. Igualmente, trataron de replantear las relaciones entre el arte como objeto (específico) y entre el objeto y el hombre como artista. Y fue este nuevo planteamiento el que se produjo en Estados Unidos a lo largo de los años sesenta.

En esos años, la escena artística estaba dominada por el expresionismo abstracto. Los expresionistas planteaban una clara analogía entre la psicología interior del artista y el interior ilusionista de la pintura. El arte quedaba, así, convertido en metáfora de las emociones humanas. «Una pintura que es un acto es inseparable de la biografía del artista (...) El arte vuelve a la pintura por medio de la psicología», escribió Harold Rosenberg a propósito del *action painting*. En cierto modo, se acababa de bajar un peldaño en la escalera con la que las vanguardias habían tratado de alcanzar la plena autonomía de los objetos artísticos. La reacción al expresionismo no sólo recuperará los peldaños perdidos, sino que comenzará a subirlos de dos en dos. Será, en la estela de Marcel Duchamp, la actitud que desde muy pronto moverá el arte pop y, poco más tarde, el arte conceptual. Será también, negando cualquier estela y caminando sobre el vacío, la actitud de los minimalistas.

En los antípodas de todo psicologismo, se produjo el rechazo total a la existencia de un espacio ideal interior previo a su propia creación formal. Ese rechazo se materializó en obras que negaban la unicidad, la privacidad y la inaccesibilidad de la experiencia. La obra podía captarse en su totalidad de una sola vez y de forma inmediata. Su propia presencia era todo lo que había que ver en los objetos. Cualquiera podría entenderlos a primera vista. Desde esa perspectiva, el sentido de una obra procedía más de un espacio público que

de uno privado, interno e inaccesible. De ahí el interés del arte pop por la cultura de masas y la pretensión universal de la neutra geometría minimalista, cuya radical abstracción trata de eliminar toda presencia del cuerpo humano en las obras e impedir la proyección en ellas de cualquier prejuicio psicológico. «Nada de ilusiones, nada de ilusiones», decía Donald Judd.

Las ideas de abstracción geométrica, austeridad y monocromatismo, presentes en muchas tendencias artísticas, se concretaban ahora en una búsqueda de la máxima expresividad —sin expresionismos— conseguida con los mínimos medios. De este modo, la especificidad de los objetos minimalistas venía dada, en primer lugar, además de por ser abstractos y austeros, por el uso industrial y literal que hacían de los materiales. En segundo lugar, entre las formas y las actitudes, por mostrarse sin marco y sin pedestal, por su concentración en la superficie frente al interior, por el descentramiento y la deshumanización y por el alejamiento de toda tradición, por vanguardista que ésta fuera.

El uso de materiales industriales —ladrillo, acero, aluminio, plástico, cobre, luz fluorescente, espejos o vidrios— y la producción industrial de las obras aportaban una abstracción perfecta en los acabados y borraban cualquier huella de la intervención del artista. Es el triunfo del galvanizado, el lacado o la pintura de esmalte sobre las pátinas o la pintura al óleo. La elección del material es una toma de postura. De este modo, se supera la vinculación tradicional del escultor con los materiales y se evitan las relaciones jerárquicas de composición entre los elementos, ya que la fabricación en masa asegura que cada uno de los objetos tendrá la misma forma y tamaño.

En el artículo que sirvió para bautizar el minimalismo, Richard Wollheim recuerda la antigua relación entre arte y esfuerzo manual a través de una pregunta que, en su opinión, los *ready-made* de Duchamp o los lienzos monocromáticos de Ad Reinhardt habían superado: ¿cuál es el significado de «obra» en la fórmula «obra de arte»?

«Resulta para mí fundamental no ensuciarme las manos —decía Dan Flavin—. Reivindico el arte como pensamiento». La forma de trabajar del artista se acerca, así, a la del arquitecto, que proyecta pero no ejecuta personalmente sus obras. Por su parte, la defensa del arte como idea acercaría a algunos al terreno del arte conceptual, un ámbito en el que la aportación de Sol LeWitt fue decisiva.

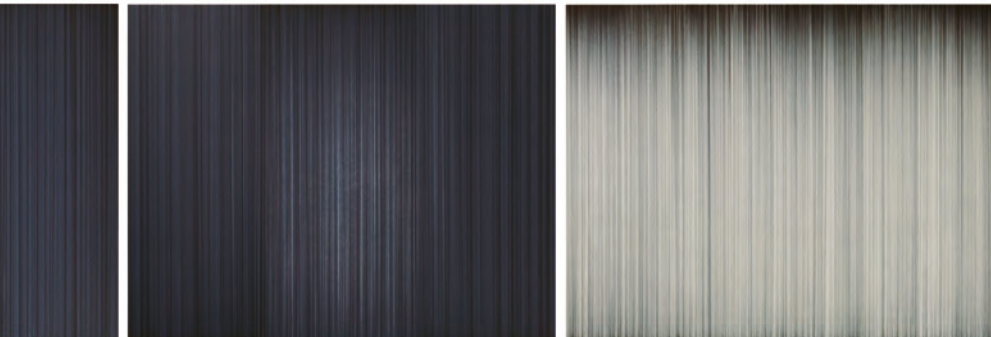
Además de ser producidos industrialmente, en las obras minimalistas los materiales son usados literalmente, no se camuflan ni manipulan para parecerse a nada, ni para parecer nada. Se rompe de este modo con la estrategia de la escultura de, por ejemplo, representar la carne humana con el mármol, pasando de lo literal a lo metafórico y convirtiendo un material en signo de otro. Huyendo de todo ilusionismo, los objetos interesan por su material, su forma, su color y su volumen, tomados en lo que son, no en lo que pudieran representar. «Mi pintura —afirmaba Frank Stella— se basa en el hecho de que sólo lo que puede verse está ahí. Es realmente un objeto (...) Lo que ves es lo que ves».

Se trataba, como vimos, de pasar de la representación a la presentación, de la esfera de las apariencias a la esfera de las realidades. En objetos sin voluntad de narración o representación —ni figurativa ni abstracta— el espectador puede captar al instante la idea, la forma y las cualidades de la obra. El sentido y la posible belleza de las estructuras primarias residía en aspectos formales clásicos: orden, proporción, medida o ritmo.

Algunos críticos han intentado trazar la genealogía del minimalismo desde la abstracción geométrica esencial del cuadro pintado en blanco sobre blanco de Malevich. Otros han señalado en los trabajos de Jorge Oteiza en los años cincuenta una suerte de protominimalismo escultórico. Entre tanto, Robert Morris y Dan Flavin, que dedicó una de sus instalaciones luminosas a Tatlin, vieron en algún momento a los constructivistas rusos como iniciadores de la tradición autónoma de la escultura moderna. Por su parte, Carl Andre estudió a fondo la obra de Brancusi, cuya *Columna sin fin* es decisiva en el proyecto de su obra *Lever*.

Fue Donald Judd, no obstante, el que estableció más radicalmente la diferencia entre los minimalistas estadounidenses y sus posibles antecedentes europeos. En el esencialismo de éstos perduraba un elemento ya citado de la voluntad expresionista que Judd trataba de eliminar: la composición. El artista quería prescindir de las composiciones y las compensaciones para evitar el antropomorfismo que, a su juicio, conlleva la relación de las partes, incluso en las obras de Mondrian, Kandinsky o Malevich. Al describir los diferentes elementos utilizados en algunas de sus obras, Judd era tajante: una cosa detrás de otra. «Una forma simple, pongamos una caja —decía—, tiene, efectivamente, un orden, pero no está tan ordenada como para que ésa sea





**Iran do Espírito Santo** (Mococa, Brasil | Brazil, 1963)

*CRTN 1,2,3,4,5, 2010*

la cualidad dominante. Cuantas más partes tiene una cosa más importante es el orden, hasta, finalmente, convertirse en lo más importante de todo. Mis trabajos son simétricos porque quería deshacerme de cualquier efecto compositivo, y el modo más obvio de conseguirlo es el de la simetría (...) Esos efectos tienden a traer consigo todas las estructuras, los valores y los sentimientos de la tradición europea».

Pocos años antes, en 1958, Mies van der Rohe, un europeo exiliado en Estados Unidos cuya obra se ha relacionado frecuentemente con la de los minimalistas, se refería también a la simetría. Lo hacía al comentar el Crown Hall y el Teatro Nacional de Mannheim en el campus del IIT de Chicago, y hablaba de ella más como efecto que como causa: «¿Por qué no han de ser simétricos? En la mayoría de los edificios de este campus es completamente natural que haya escaleras a ambos lados y que el auditorio o el vestíbulo estén en el centro. De esta manera es natural que los edificios resulten simétricos».

Entre la tradición y la *tabula rasa*, desde muy pronto comenzaron a generarse discursos contradictorios en torno al minimalismo. En una cosa, no obstante, coincidían todos: en que su aparición cambiaba sustancialmente la apariencia del arte; de qué y cómo está hecho. Ahí terminaba el consenso, porque no parece haber acuerdo posible respecto a aquello que es, ni respecto a aquello que significa.

Para algunos, la obra de ciertos minimalistas entroncaba directamente con la filosofía racionalista europea hasta constituir la ilustración fiel de ese tipo de pensamiento. En estos términos habla Donald Kuspit de la obra de Sol LeWitt: «En ocasiones, las más elaboradas de estas construcciones parecen traducciones de sistemas filosóficos a un lenguaje puramente formal. Si alguien puede percibir la belleza estructural de los trabajos de Descartes o Kant, y recrearla en una metáfora exclusivamente visual, ése seguramente es LeWitt».

Entre tanto, otros críticos se oponen a una lectura idealista de la geometría minimalista. Si para aquéllos la regularidad y la repetición son variantes de un orden racional, para éstos no se trata de pura razón, sino de todo lo contrario, del fruto de una mente caótica. La obra es exactamente lo contrario de la apariencia del pensamiento, entendido éste como la expresión clásica de la lógica. Desde esta perspectiva, las obras minimalistas estarían más cerca de un personaje obsesivo de Beckett que de Kant o Descartes. La supuesta paternidad constructivista no sería más que una búsqueda interesada de

legitimidad. «No importaba —escribe Rosalind Krauss contra los legitimadores— que el celuloide de Gabo fuera el signo de la lucidez y el intelecto, que los plásticos teñidos de Day-glo de Judd hablaran el más moderno dialecto de California. No importaba que las formas constructivistas hubieran sido concebidas como una demostración visual de la coherencia y la lógica inmutable de geometrías universales, y que sus aparentes contrapartidas minimalistas fueran explícitamente contingentes, que denotaran un universo cuya unidad no se debía al entendimiento, sino a meros alambres, o al pegamento, o al efecto casual de la gravedad».

Si las obras minimalistas rechazan cualquier lectura histórica, metafórica —«No existe el hombre interior», dirá Merleau-Ponty— o impresionista, su efecto se cifra, necesariamente, en la percepción, no en qué significan las cosas, que no significan más que ese ser cosas, sino en cómo se perciben. Su forma y situación promueven la reflexión sobre la relatividad de la perspectiva y las circunstancias del lugar en que se encuentran, abriéndose a la arquitectura.

La relación entre objeto minimalista y espacio arquitectónico la destaca Michael Benedikt en una temprana crítica a las piezas expuestas por Morris y Judd en 1967 en la galería Dwan de Nueva York. «La escultura de Morris —escribía Benedikt— era un bloque blanco de tres metros y medio de ancho que atraía la atención de una manera especial hacia los límites de la galería, especialmente hacia las paredes, con las que tenía un estrecho parecido. Aunque grisáceas, la fila de seis cajas de hierro galvanizado también parecía esculpir el espacio de fuera, llevando el interés más al espacio que las rodeaba que al suyo propio». La escultura y la arquitectura comienzan a diluir sus fronteras.

## ¿ES YA ARQUITECTURA O ES TODAVÍA ESCULTURA?

«La escultura es aquello con lo que tropiezas cuando retrocedes para ver una pintura». Podría decirse que la historia del arte del siglo xx es un proceso que ha terminado quitando toda validez a esta *boutade* de Barnett Newman. La escultura ya no es, por usar una fórmula de Rosalind Krauss, «aquello que estaba sobre o frente a un edificio y que no era el edificio, o aquello que estaba en el paisaje y no era el paisaje».

Basta echar un vistazo a la evolución de la escultura contemporánea para comprobar cómo ha ido expandiendo su campo hasta modificar su relación con la pintura, los edificios o el paisaje. Si el minimalismo es un buen ejemplo de interacción con lo pictórico y el land art trabaja directamente sobre el ámbito de la tierra, a la orientación de la escultura hacia terrenos antes reservados a la arquitectura contribuyen diversos aspectos.

En primer lugar hay que considerar la tendencia de la escultura moderna a distanciarse de la figuración y de la lógica del monumento. Con este distanciamiento, la escultura tiende hacia la representación de sus propios materiales y hacia la fetichización de la base, la apropiación del pedestal, algo en lo que Brancusi sería un precursor. La nueva preocupación por crear formas abstractas en el espacio coincide, precisamente, con una investigación tradicional de la arquitectura.

En segundo lugar, los escultores comienzan a emplear en sus trabajos los nuevos materiales —hormigón, acero, vidrio— y técnicas constructivas que la arquitectura había ido incorporando de la industria. Finalmente, la propia arquitectura del movimiento moderno se había decantado por una depuración que superó los tradicionales estilos históricos. Más allá de cariátides y adornos, los caminos de la arquitectura y la escultura iban a correr paralelos hacia la abstracción. Pese a que el término minimalismo extendió su fortuna desde las artes plásticas hasta parte de la arquitectura actual, fue mayor la influencia en la escultura de la sobriedad del movimiento moderno arquitectónico que la de aquélla en éste, siquiera por pura cronología.

En 1957 se proyectó en Ciudad de México una obra convertida en hito para algunos minimalistas: el conjunto de *Torres de la Ciudad Satélite* del escultor y arquitecto Mathias Goeritz para una plaza diseñada por Mario Pani y Luis Barragán. La obra consiste en un conjunto de piezas monumentales de hormigón armado, cinco volúmenes prismáticos como edificios sin función. Pese a que Goeritz reivindicaba la validez de valores ajenos a los intereses de los minimalistas estadounidenses —«necesitamos fe, necesitamos a Dios, necesitamos catedrales y pirámides, necesitamos un arte mayor y más lleno de sentido», decía— su obra seguía el mismo camino hacia la abstracción total.

El uso de la geometría primaria, la elaboración industrial, las superficies puras y la búsqueda de imágenes simples de apreciación inmediata eran presupuestos de la escultura minimalista que, en cierto modo,



constituyen para la arquitectura la culminación de los presupuestos de la modernidad.

Por otro lado, algunas piezas minimalistas dependen conceptual y físicamente de la arquitectura. Como simples formas rectilíneas, repiten las formas arquitectónicas, su disposición está en paralelo con los planos que conforman la construcción, el suelo, el techo y las paredes. Hacen de la arquitectura un soporte activo en lugar de un contenedor pasivo. La nueva escultura pasó en los años sesenta de crear objetos o estructuras colocadas en el espacio a proyectar piezas que definían un espacio.

En estas circunstancias, no extraña en absoluto el interés mutuo de arquitectos y escultores. Más allá de que Tony Smith, un precursor del minimalismo, trabajase como delineante para Frank Lloyd Wright o que Sol LeWitt fuese durante un tiempo delineante en el estudio de I. M. Pei, hay un espíritu de época basado en la esencialidad. Baste observar la rotunda presencia del Everson Museum de Siracusa (1962) de Pei, o la pureza de color del Museum für Kunsthandwerk (1985) de Richard Meier.

El mismo aire de familia podría apreciarse entre los monolitos de Robert Morris y algunas instalaciones de Simon Ungers. O entre el Museo de Arte Moderno de Gunma de Isozaki, la «axonometría conceptual» de la casa Koshino de Tadao Ando y la estructuras de Sol LeWitt. O, en fin, entre los dibujos de éste y la malla de Pei para la pirámide del Louvre. De hecho, tanto el uno como el otro están interesados en una conceptualización del espacio, materializado en la obra construida.

En los trabajos de LeWitt el espacio arquitectónico toma una relevancia que sobrepasa la simple condición de telón de fondo, algo que llevan al extremo los de Dan Flavin. Para éste, si la arquitectura trabaja con el espacio, la percepción de este espacio puede ser alterada por la luz igual que por un material sólido. Esta dialéctica entre espacio y luz puede comprobarse igualmente en las instalaciones luminosas de James Turrell o en el proyecto de Steven Holl para las oficinas Shaw & Company.

Por su parte, la obra de Carl Andre trata de eliminar paulatinamente el volumen e incluso su presencia en el espacio para confundirse con él. Las piezas que se colocan sobre el pavimento sin levantar apenas unos milímetros responden a un momento de principios de los años setenta en que Andre considera que sus primeros trabajos eran incluso demasiado escultóricos, demasiado

estructurales —se diría que un mismo espíritu mueve una instalación como *Equivalent I-VIII*, de 1966, y el plano del IIT de Mies van der Rohe, de 1941—. En un momento dado, Andre prefirió, según sus propias palabras, que sus obras fueran más como carreteras que como edificios.

Antes de ese giro radical hacia lo absolutamente mínimo —o hacia lo conceptual— es la preocupación por lo estructural la que mueve el uso directo del material en Andre o el interés por quitar la piel y revelar la estructura en LeWitt. Frank Stella, entre tanto, trata de establecer una continuidad total entre lo estructural y lo superficial. Para él, la lógica de la estructura compositiva es inseparable de la lógica del signo, por ello, la pintura sobre el lienzo sigue simplemente la forma del bastidor. En Donald Judd, la fidelidad a los materiales se orienta, al contrario que en aquellos que trabajan con la luz, a eliminar todo efecto ilusorio para que el espacio representado se corresponda con el real. Judd elabora y reduce sus objetos hasta que la forma coincide con sus elementos constituyentes.

En esto coincide con la defensa de Mies van der Rohe: la honestidad mayor de la construcción se da cuando un edificio está levantándose aún y se ve su estructura, ya que de ésta tendría que derivar su forma.

En este contexto hay que situar el interés que los escultores minimalistas manifestaron desde muy pronto por una tipología arquitectónica sin precedentes, la más rotunda aportación al paisaje urbano del movimiento moderno convertido en estilo internacional: el rascacielos. Los prismas puros que Mies levantó en el 860 y en el 880 de Lake Shore Drive en Chicago (1951) y, sobre todo, el Seagram de Nueva York (1958) conseguían una máxima presencia de lo mínimo a través de la transparencia de las superficies, el contorno geoméricamente puro de las siluetas y el uso de los materiales industriales.

A todo ello podría añadirse su fuerte presencia en el tejido de las ciudades gracias a la escala y el volumen, algo que plantea un sistema de percepciones similar al de algunos trabajos de Robert Morris, que juegan con la relación entre conocimiento objetivo y experiencia subjetiva. Baste pensar en la posibilidad o imposibilidad, según la perspectiva, de abarcar totalmente un rascacielos con la mirada desde la calle, algo que, entre otras cosas, llevó a Mies a crear una plaza delante del Seagram.

Para algunos, el problema de los nuevos rascacielos se reduce a esa presencia en la malla de las ciudades, una presencia exterior que toma cuerpo en dos elementos definidores: el perfil y la fachada. El uso de la geometría simple y la

uniformidad de color y textura que, por ejemplo, el muro cortina ofrece a las fachadas, acerca exteriormente los rascacielos a los prismas rotundos del minimalismo escultórico.

Convertido en un lenguaje abierto más que en un estilo cerrado, el minimalismo procuró mecanismos y formas a muchos artistas—Bruce Nauman, Damien Hirst, Eva Hesse, Félix González Torres, James Turrell, Dan Graham o Rodney Graham— que utilizaron, y utilizan, formas minimalistas con una fuerte ironía o, al menos, con unos intereses que van más allá de la pura objetualidad.

Un artista como Dan Graham trata de colocarse en el punto medio. Para él, tanto la abstracción fría y conceptual como el realismo social terminan siendo retóricos, por lo que trata de dotar de función a aquella y de forma estética a éste. Graham, que en 1964 fue el galerista de la primera exposición de Sol LeWitt, cree en la naturaleza dialéctica de todo discurso cultural, que en su opinión debería desvelar la artificialidad de las representaciones ideológicas. Para él la neutralidad artística puede traducirse en neutralidad política, lo que en Estados Unidos equivale a conservadurismo. Para Dan Graham, el arte y la arquitectura son signos sociales—políticos y económicos—. Por ello, critica el purismo aséptico tanto de los minimalistas como de algunos arquitectos modernos, que se sitúan más allá de las circunstancias, del contexto y de la ideología. Así, el artista dota de interior y función a piezas de apariencia minimalista. Amén de que puedan ser habitables, algunas de sus construcciones reflejan de día imágenes caleidoscópicas de la naturaleza, el espectador y la propia estructura. Por la noche se ve el interior, igual que en los grandes edificios de oficinas del estilo internacional.

En cierto modo, podría decirse que los escultores posminimalistas tratarán de superar el formalismo aséptico autosuficiente del mismo modo que algunos arquitectos de finales del siglo xx, los llamados minimalistas, que siguen fieles a la herencia moderna de la tradición austera, tratan de adaptar sus logros a los nuevos tiempos sin incurrir en el fundamentalismo o en el desprecio al contexto que hizo que las mejores intenciones en ocasiones se tradujesen en los peores resultados.



**Andreas Gursky** (Leipzig, Alemania | Germany, 1955)

*Ohne Titel I | Sin título I | Untitled I, 1993*



**Jeff Wall** (Vancouver, Canadá | Canada, 1946)

*Dominus Estate Vineyard, Yountville, California. Winery by Herzog & de Meuron |*

*Viñedo Dominus Estate, Yountville, California. Bodega realizada por Herzog & de Meuron, 1999*



**Richard Tuttle** (Rahway, EE.UU. | USA, 1941)

*Portland Works. Group II, # 10 | Obras de Portland. Grupo II, n.º 10, 1976*





**Richard Tuttle** (Rahway, EE.UU. | USA, 1941)

*Portland Works. Group II, # 13 | Obras de Portland. Grupo II, n.º 13, 1976*



**Richard Tuttle** (Rahway, EE.UU. | USA, 1941)

*Portland Works. Group II, # 14 | Obras de Portland. Grupo II, n.º 14, 1976*





**Richard Tuttle** (Rahway, EE.UU. | USA, 1941)

*Portland Works. Group II, # 33 | Obras de Portland. Grupo II, n.º 33, 1976*



**Dan Flavin** (Jamaica, Nueva York, EE.UU. | New York, USA, 1933 – Riverhead, EE.UU. | USA, 1996)  
*Untitled (to Mary Elizabeth)* | *Sin título (para Mary Elizabeth)*, 1992



**Dan Flavin** (Jamaica, Nueva York, EE.UU. | New York, USA, 1933 – Riverhead, EE.UU. | USA, 1996)  
*Untitled | Sin título, 1996*



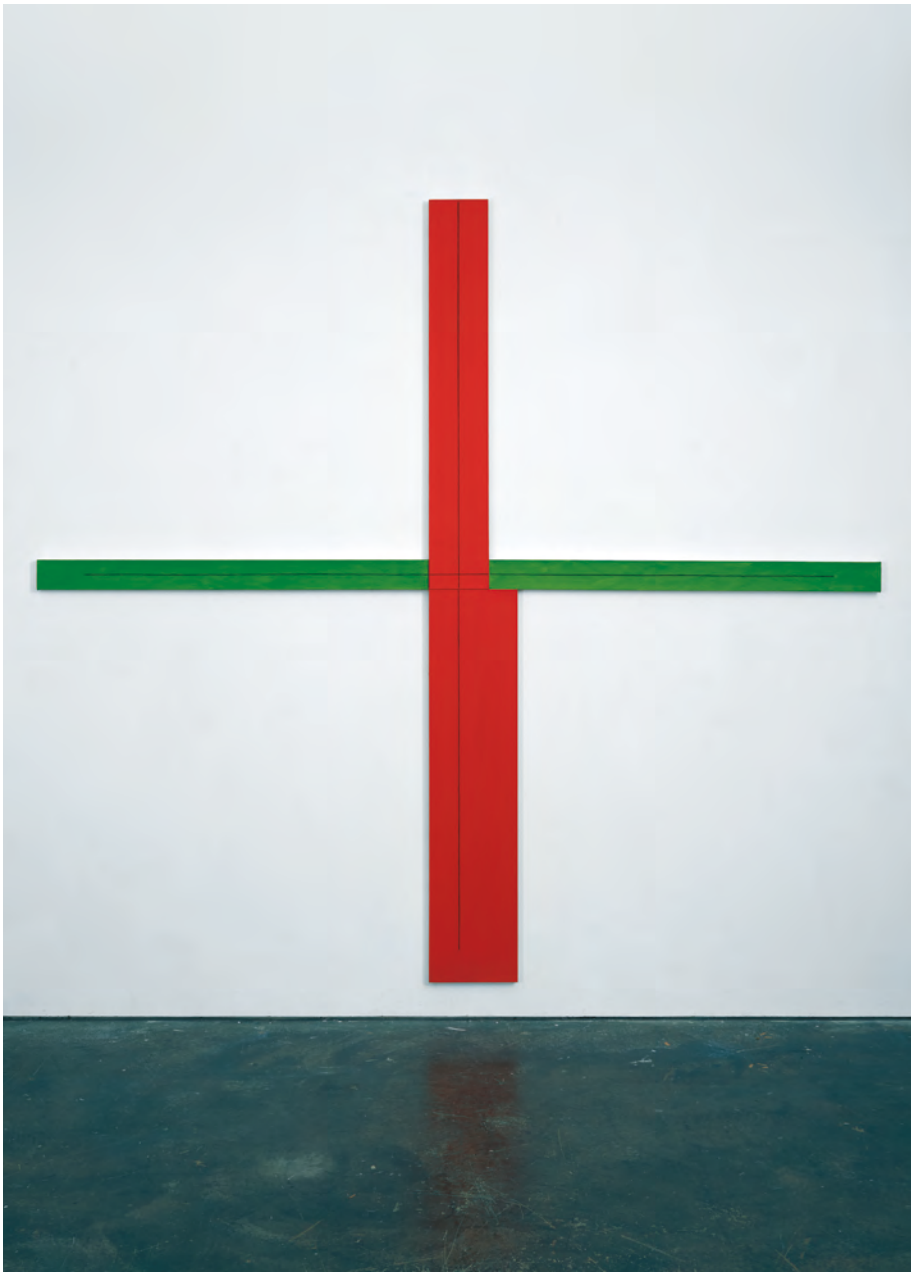
**Cerith Wyn Evans** (Llanelli, Reino Unido | UK, 1958)

*Leaning Horizon (Neon 1.7 m and Neon 2.1 m) | Horizonte inclinado (Neón 1.7 m y Neón 2.1 m), 2014*

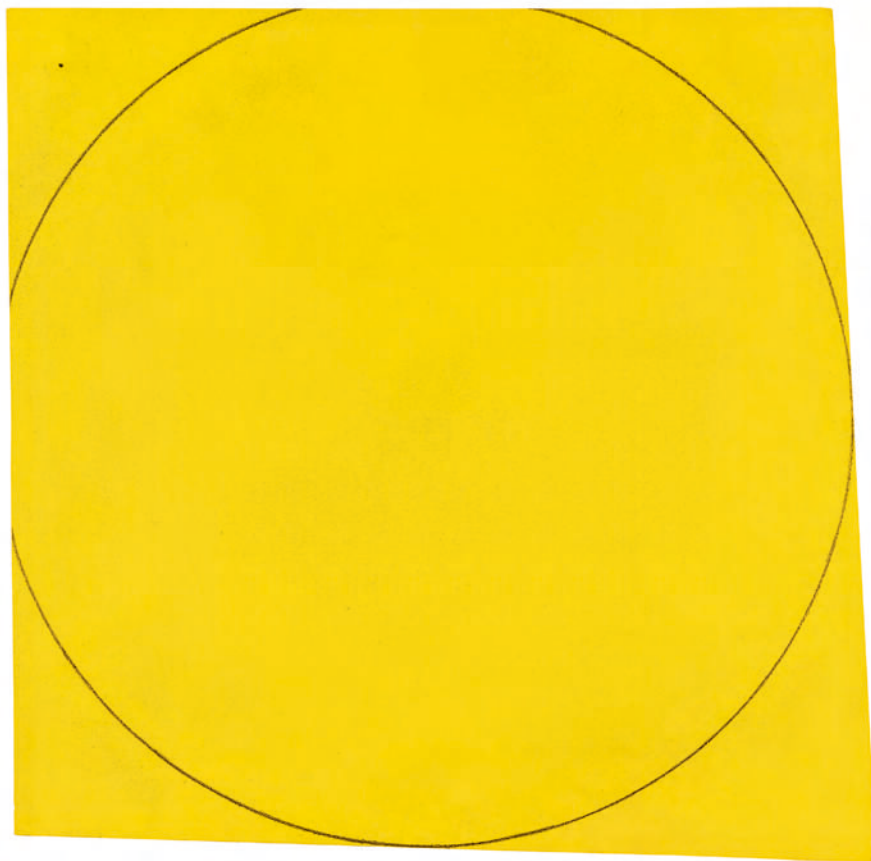


**Yves Klein** (Niza, Francia | Nice, France, 1928 – París, Francia | Paris, France, 1962)

*Monochrome bleu sans titre (M 120)* | *Monocromo azul sin título (M 120)* | *Untitled Blue Monochrome (M 120), 1957*



**Robert Mangold** (North Tonawanda, EE.UU. | USA, 1937)  
*Red/Green + Within + Painting | Rojo/Verde + Dentro + Pintura, 1982*



**Robert Mangold** (North Tonawanda, EE.UU. | USA, 1937)

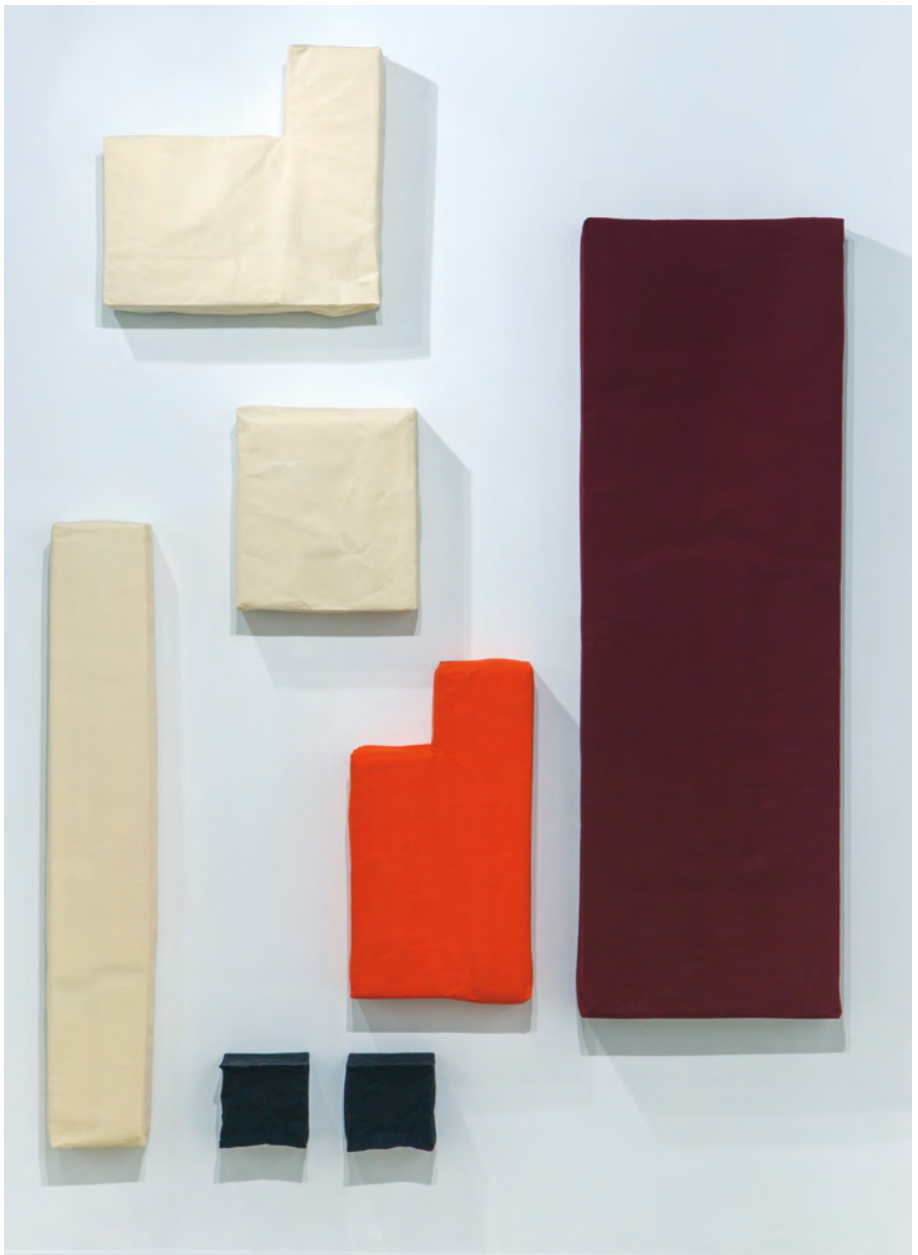
*Distorted Square / Circle # 4 (Model) | Cuadro distorsionado / Círculo n.º 4 (Modelo), 1972*

ADJECTIVE ADJECTIF ADJETIVO AGGETTIVO ADJEKTIV

**Joseph Kosuth** (Toledo, Ohio, EE.UU. | USA, 1945)

*Five Adjectives* | *Cinco adjetivos*, 1965



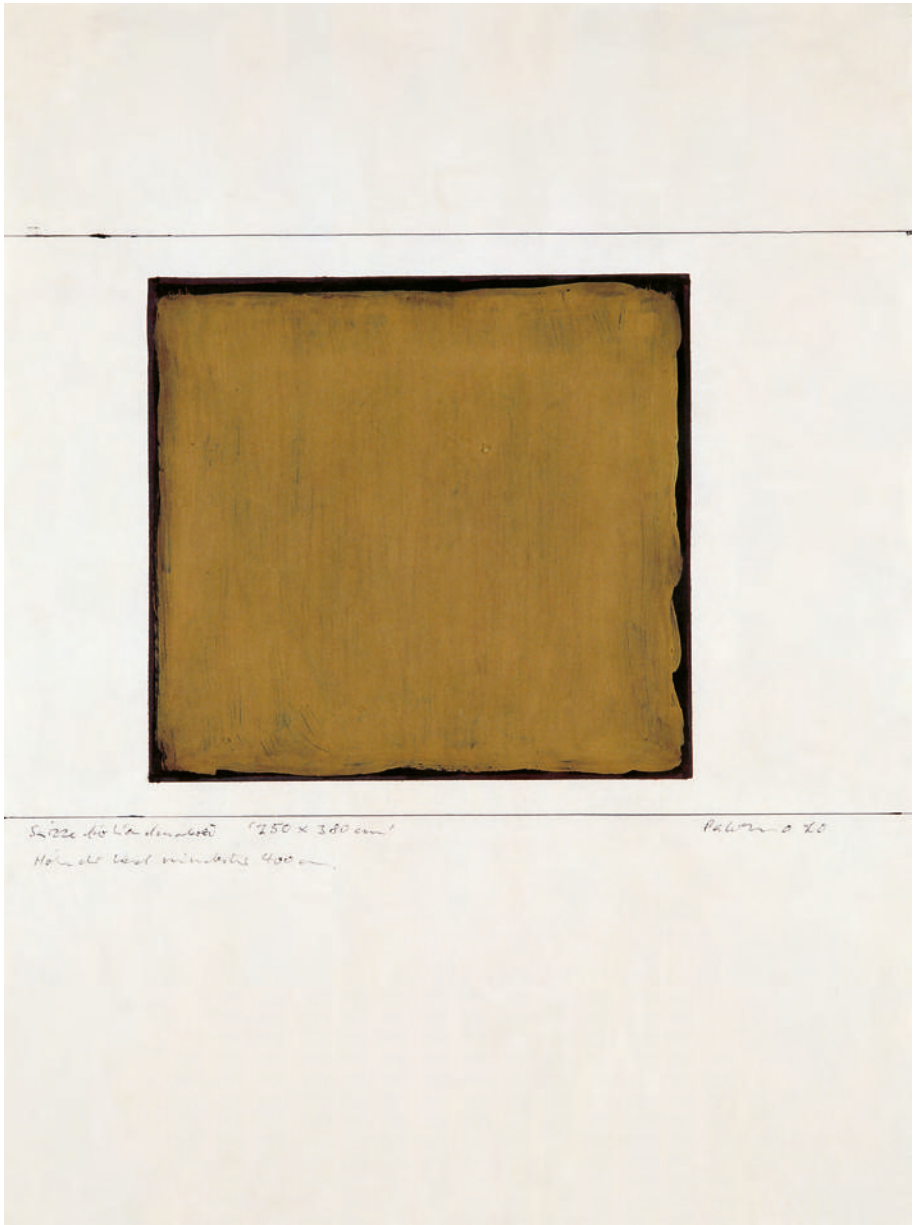


**Franz Erhard Walther** (Fulda, Alemania | Germany, 1939)

*Körper | Cuerpo | Body, 1990*



**Gerhard Merz** (Mammendorf, Alemania | Germany, 1946)  
*Untitled (Archipittura) | Sin título (Archipittura), 1990-1997*



Skizze für Wandmalerei (250 x 300 cm)  
Holzleiste best. mindestens 400 cm.

Palermo 1970

**Blinky Palermo** (Leipzig, Alemania | Germany, 1943 – Islas Maldivas, Reino Unido | Maldiva's Islands, UK, 1977)

Skizze für Wandmalerei | *Proyecto para una pared* | *Project for a Wall*, 1970





**Ceal Floyer** (Karachi, Pakistán | Pakistan, 1968)

*Ink on Paper | Tinta sobre papel, 2007*



**Jorge Oteiza** (Orío, España | Spain, 1908 – Donostia-San Sebastián, España | Spain, 2003)  
*Caja vacía. Conclusión experimental n.º 1 (A) | Empty Box. Experimental Conclusion # 1 (A), 1996*



**Asier Mendizabal** (Ordizia, España | Spain, 1973)

*Hard Edge #5, #6, 2011*

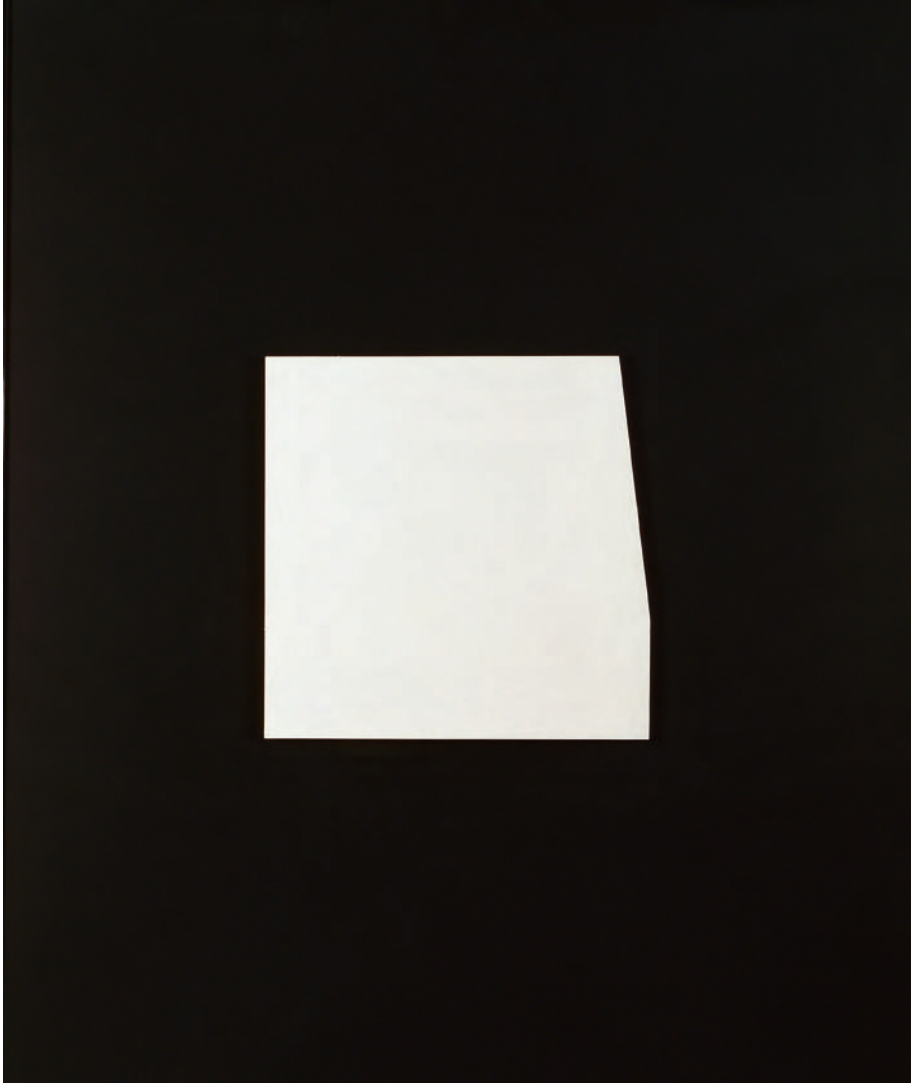




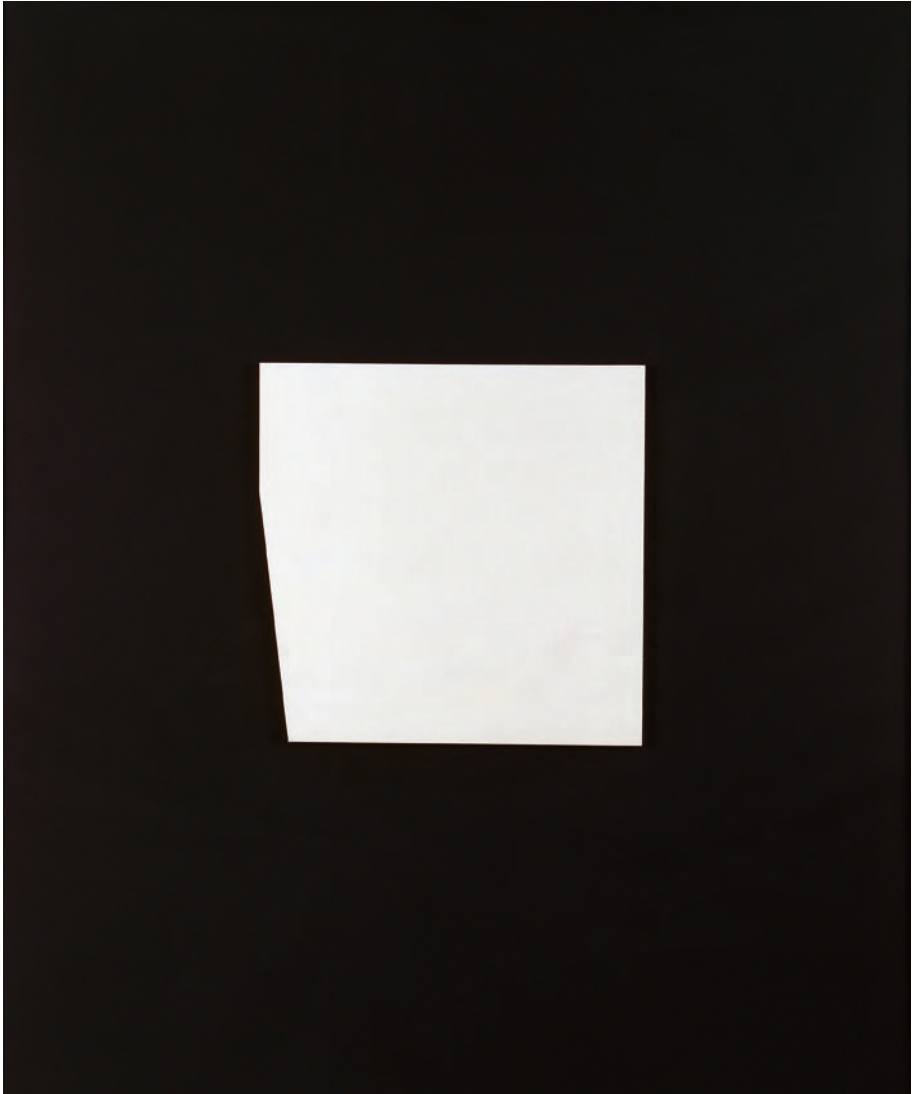
**Elena Asins** (Madrid, España | Spain, 1940 – Azpiroitz, España | Spain, 2015)

*Dolmen 1*, 1994





**Elena Asins** (Madrid, España | Spain, 1940 – Azpirotz, España | Spain, 2015)  
*Dolmen 2*, 1994



**Elena Asins** (Madrid, España | Spain, 1940 – Azpiroitz, España | Spain, 2015)  
*Dolmen 3*, 1994



**Elena Asins** (Madrid, España | Spain, 1940 – Azpirotz, España | Spain, 2015)

*Dolmen 4*, 1994



**Elena Asins** (Madrid, España | Spain, 1940 – Azpiroitz, España | Spain, 2015)

*Dolmen 1, 2, 3, 4, 1994*

Javier Rodríguez Marcos

Anatxu Zabalbeascoa

## AN INTRANSITIVE ART

The fate of the labels subdividing the history of art has often been due less to the conviction of their defenders than to the persistence of their detractors. From this point of view, and as in so many movements contested in their day but uncontested now, the minimal never existed. It never existed, at least for the artists who in a precise time and place, the United States in the 60s, were identified with the label. “The word ‘minimalism,’ Donald Judd argued years later, is a word I don’t like. It wasn’t a group, nor was it a movement (...) What was called the minimal group was all pie in the sky. We didn’t even know each other.”

If the controversy about who the minimalists were was a long one, the doubts about which name to give to what we now call minimalist art lasted somewhat less time. “Primary structures”, “specific objects”, “ABC art”, “negative art”, “literalism” and “nihilist art” were some of the words bandied about in criticisms of the new art’s first exhibitions. Finally, in January 1965 an article by Richard Wollheim appeared, the title of which would be a hit in all languages: “Minimal Art”. Oddly enough, in that text Duchamp, Mallarmé and Rauschenberg were discussed, but not the artists who would later be associated with the tendency Wollheim was unwittingly baptizing: Carl Andre, Donald Judd, Dan Flavin, Sol LeWitt and Robert Morris, in the main.

The problem of the name being resolved, what might the common denominator be linking those five artists? Put another way, and taking on board the necessarily reductive nature of such a question, what are the general characteristics of minimalism? A first response would be to sum these up as abstraction, elementary geometry, austerity and monochromatism. Taking this viewpoint further, we might add repetition. A minimalist work, then, would be

a simple three-dimensional composition with regular, rectilinear geometrical forms, lacking in compositional effects and ornamentation.

In any event, the more usual definitions of minimalism have focused on the negative aspect of the image; that is, have relied on affirming what it isn't in order to approximate to what it is. To begin with, this tendency transcends artistic genres as these are traditionally considered, since it isn't, in the strict sense, either painting or sculpture. It isn't painting because the works have volume and renounce the illusionism that working on a two-dimensional surface implies; it isn't sculpture because, despite their volume and their three-dimensional nature, the works lack certain qualities, lack composition. "The ordering isn't rationalist or essential, just simple ordering, such as continuity, one thing behind another"; Donald Judd stated in 1964 in reference to his own work and that of Frank Stella. Along the same non-pictorial and non-sculptural lines. Sol LeWitt spoke of structures and Dan Flavin of schemes. Judd himself referred to his works as specific objects, works which are not the sign of anything and have no other referent than themselves, hence their specificity. "Totally free art does not have its outcome in a painting or a sculpture, but in a pure object"; André Malraux wrote in terms that would have pleased Judd if they hadn't been formulated in Europe, given that avoiding European tradition as much as possible was a basic premise for the more radical minimalists.

Turning the sentence around which claims that what has a history cannot have a definition, we might say that if artistic minimalism presents a thousand problems as to definition, it undoubtedly has a history. And a geography.

As chance would have it, at the height of the convulsive 60s equally strong winds were blowing in the Old and the New World. The discrediting of the expressive capacity of language in twentieth-century philosophy had taken two very different roads. One led to silence, which in artistic terms involved the so-called closure of representation. More than a critique aimed at the idea of truth, this was, if this isn't the same thing, aimed at its possibilities of expression. More than at reality, at its appearance. The other road led to the things themselves, to use an often invoked formula of Husserl's. This was the tack taken by the writers of the *nouveau roman*. For them the world is neither absurd nor full of meaning, it simply is. Instead of the traditional universe of signifieds—psychological, social, metaphysical, emotional or functional—the question was to build a more solid, more immediate world, neither personal or subjective, neither

tragic or narrative. This was to mean, finally, positing gestures and objects as things in their own right.

The second route is oriented, then, towards pure referentiality, towards a sort of ideal pragmatism in which saying and wishing to say coincide. This is the road of the purest realism, of presentation as opposed to representation, the road that leads to the specificity of objects. The works born of this spirit appeal more to description than to interpretation, since they respond to strictly formal problems.

Working along these lines, the minimalists tried to create new relationships of volume, color and scale. Equally, they tried to rethink the relationship between art as a (specific) object and between the object and man the artist. Such was the new approach produced in the United States in the 60s.

The art scene was dominated by Abstract Expressionism at the time. The Abstract Expressionists posited a direct link between the artist's inner psychology and painting's illusionist interior. Art was, then, converted into a metaphor of the human emotions. "Painting, which is an act, is inseparable from the artist's biography (...) Art devolves to painting via psychology", Harold Rosenberg wrote apropos of *action painting*. In a sense, one had gone down a rung on the ladder the avant-gardes had used to arrive at the complete autonomy of the art object. The reaction against Abstract Expressionism was not only to make up for those lost rungs, but begin to ascend them two by two. This, following in the footsteps of Marcel Duchamp, would be the attitude that soon gave rise to Pop Art and, a little later on, to Conceptual Art. It would also be, rejecting blazed trails per se and walking on empty air, the minimalists' attitude.

Poles apart from all psychologism, a total rejection resulted of an ideal inner space existing prior to its own formal creation. That rejection was materialized in works that negated the uniqueness, privacy and inaccessibility of experience. The work could be immediately grasped in its entirety. All there was to see in objects was their actual presence. Anybody could understand them at first sight. According to that viewpoint, the meaning of a work proceeded more from a public space than from a private, internal and inaccessible one. Whence Pop Art's interest in mass culture and the universal aspirations of neutral minimalist geometry, the radical abstraction of which tries to eliminate all presence of the human body in its works and hinder the projection of any psychological bias in them. "No illusions, no illusions", Donald Judd said.

The notions of geometric abstraction, austerity and monochromatism present in many artistic tendencies was now consolidated in a search for a maximum expressivity —without expressionisms— arrived at with the minimum of means. In this way the specificity of minimalist objects, aside from being abstract and austere, was engendered, in the first place, by the industrial and literal use they made of certain materials. Secondly, spanning the forms and attitudes, by being shown without a frame or pedestal, by their concentration on surface as opposed to interior, their decentering and dehumanization and by their distance from any tradition, however avant-garde.

The use of industrial materials —bricks, steel, aluminum, plastic, copper, fluorescent light, mirrors and sheets of glass— and the industrial production of the works themselves led to a perfect abstraction of finish and erased all signs of the artist's intervention. Here, the galvanized, lacquered or enamel-painted surface triumphs over patina and oil paint. The choice of a material is the taking of a position. In this way the traditional bonding of the sculptor with his materials is overcome and the hierarchical relationships of a compositional layout of elements avoided, since their “assembly-line production” means that each of the objects will have the same size and form.

In the article that helped give minimalism its name, Richard Wollheim evokes the ancient relationship between art and manual effort via a question which, in his opinion, the *readymades* of Duchamp or the monochrome canvases of Ad Reinhardt had rendered obsolete: what is the meaning of the word “work” in the phrase “work of art”?

“Not getting my hands dirty is crucial as far as I'm concerned”, Dan Flavin said. “I insist on art as a way of thinking.” The artist's way of working approximates, then, to that of the architect, who plans but never personally executes his designs. On the other hand, the defence of art as idea would come close, for some, to the terrain of conceptual art, an area in which Sol LeWitt's contribution was crucial.

As well as being produced industrially, the materials in minimalist works are used literally, they aren't disguised or manipulated in order to seem like something else or to seem invisible. This, then, is to break with the kind of sculpture that, for instance, represents human flesh by using marble, passing from the literal to the metaphorical and converting one material into the sign of another. Eschewing all illusionism, objects are interesting for their material, form, color



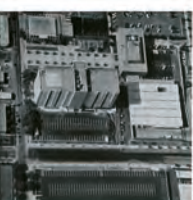
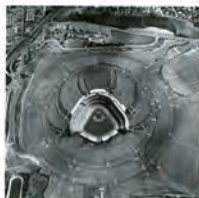
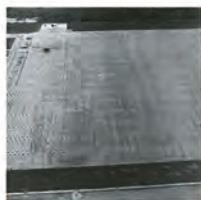
and volume, taken for what they are, not for what they might represent. “My painting”, Frank Stella argued, “is based on the fact that only what can be seen is there. It’s really an object (...) What you see is what you see.”

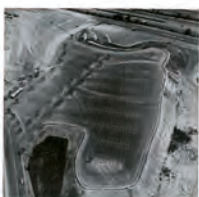
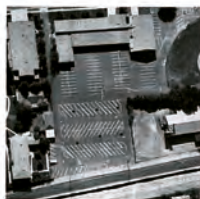
This entailed, as we saw, passing from representation to presentation, from the sphere of appearances to the sphere of realities. In objects without a narrative or representational ambition—neither figurative or abstract—the spectator can grasp the idea, form and qualities of a work in an instant. The meaning and potential beauty of these primary structures resided in classical formal aspects: order, proportion, measure or rhythm.

Some critics have attempted to trace the genealogy of minimalism from the essential geometric abstraction of Malevich’s white-on-white picture. Others have singled out Jorge Oteiza’s work in the 50s as a kind of sculptural proto-minimalism. Meanwhile, at a certain moment Robert Morris and Dan Flavin, who dedicated one of his light installations to Tatlin, took the Russian Constructivists to be the initiators of the autonomous tradition in modern sculpture. For his part, Carl Andre paid a lot of attention to the work of Brancusi, whose *Endless Column* is crucial to the design of his own work, *Lever*.

It was Donald Judd, however, who most radically established the difference between the American minimalists and their possible European forebears. In the essentialism of the latter there persisted an element of the expressionist ambition, which Judd set out to eliminate: composition. The artist sought to dispense with compositions and compensations, and thereby to avoid the anthropomorphism that. In his opinion, any interrelating of the parts brings with it, even in the works of Mondrian, Kandinsky and Malevich. When describing the different elements used in some of his works Judd was crystal clear: one thing behind another. “A simple form, let’s say a box, —he said—, has, in effect, an order, but it isn’t so ordered that that is its main quality. The more parts a thing has the more important the order is, until this finally becomes the most important thing of all. My works are symmetrical because I wanted to rid myself of any compositional effect, and the most obvious way of doing this is symmetry (...) Such effects tend to bring with them all the structures, values and emotions of the European tradition.”

A few years earlier, in 1958, Mies van der Rohe, a European exiled in the United States whose work has been frequently linked to that of the minimalists, also made reference to symmetry. He did so while commenting on the Crown Hall and





**Edward Ruscha** (Omaha, EE.UU. | USA, 1937)

*Parking Lots* | *Aparcamientos*, 1967/1999

the Mannheim Theater on the IIT campus in Chicago, and he spoke of it as an effect more than a cause: “Why can’t they be symmetrical? In the majority of the buildings on this campus it’s perfectly natural that there are flights of steps on both sides and that the auditorium and lobby are in the middle. Hence it’s natural that the buildings turn out symmetrical”.

It didn’t take long for contradictory discourses, situated somewhere between tradition and wiping the slate clean, to appear around the theme of minimalism. They all agreed, however, on one thing: that its emergence substantially altered the look of art, how it’s made and what it’s made of. The consensus ended there, because agreement didn’t seem possible in respect of something that has no respect for what it means.

For some, the work of certain minimalists is so directly related to European rationalist philosophy as to constitute the true likeness of such thinking. Donald Kuspit speaks of the work of Sol LeWitt in these terms: “On occasions, the most elaborate of these constructions appear to be translations of philosophical systems to a purely formal language. If anyone can perceive the structural beauty of Descartes or Kant’s work, and recreate this as an exclusively visual metaphor, that person is surely Sol LeWitt”.

Other critics, meanwhile, are opposed to an idealist reading of minimalist geometry. If for them regularity and repetition are variants of a rational order. This does not involve pure reason but rather its opposite, the outpourings of a chaotic mind. The work is exactly the opposite of the semblance of thought, understanding this as the classical expression of logic. Judged this way, minimalist works would be closer to one of Beckett’s obsessive characters than to Kant or Descartes. A supposed constructivist paternity would be no more than a self-serving search for legitimacy. “It doesn’t matter”, writes Rosalind Krauss contra the legitimators, “that Gabo’s celluloids might be the sign of lucidity and intellect, that Judd’s Day-Glo-tinted plastics might speak the hippest Californian dialect. It doesn’t matter that Constructivist forms might have been conceived as a visual demonstration of the coherence and immutable logic of universal geometries, and that their seemingly minimalist counterparts were explicitly contingent, that they might denote a universe whose unity was not due to the Understanding, but to mere wires, or to glue, or the casual effect of gravity.”

While minimalist works reject any historicist, metaphorical or impressionistic reading —“The inner man does not exist”, Merleau-Ponty would say—, their

effect is necessarily registered in one's perception, not in what the things mean, that they mean no more than that of being things, but in how they are perceived. Their form and positioning encourages reflection on the relative nature of perspective and the circumstances of the place in which they are found, including the architecture.

Michael Benedikt underlined the relationship between minimalist object and architectural space in an early review of the pieces exhibited by Morris and Judd in New York's Dwan Gallery in 1967. "Morris' sculpture", Benedikt writes, "was a white block ten feet wide that drew the attention in a particular way to the limits of the gallery, especially towards the walls, to which they had a great similarity. Although grayish, the line of six boxes of galvanized iron also seemed to sculpt the space outside, drawing the eye more to the space around them than to their own." Sculpture and architecture were beginning to eradicate the barriers between them.

## **IS IT ARCHITECTURE OR IS IT STILL SCULPTURE?**

"Sculpture is what you bang into when you step back to see a painting." It could be said that the history of twentieth-century art is a process that has ended up denying the truth of this quip of Barnett Newman's. Sculpture is no longer, to use Rosalind Krauss' phrase, "what was on or in front of a building yet wasn't the building, or what was in the landscape yet wasn't the landscape."

It's enough to glance at the evolution of contemporary sculpture to see how its scope has gone on expanding and modifying its relationship to painting, buildings or the landscape. While minimalism is a good example of an interaction with the pictorial, and Land Art operates directly on the natural setting, other, varying aspects contribute to the sculpture's orientation towards domains hitherto claimed by architecture.

In the first place, we have to consider the tendency of modern sculpture to distance itself from figuration and from the logic of the monument. With this distancing, sculpture leans towards the representation of its own materials and towards the fetishization of the base, the appropriation of the plinth, something Brancusi was the precursor of. The new preoccupation with creating abstract forms in space exactly coincides with a traditional investigation of architecture.

Secondly, sculptors begin to work with the new materials—concrete, steel, glass—and building techniques architecture had gradually taken over from industry.

Lastly, the architecture of the Modern Movement itself had evolved via a purification that superseded traditional historical styles. By passing caryatids and decorative frills, the paths of architecture and sculpture were both moving side by side in the direction of abstraction. Although use of the word minimalism has extended from the visual arts to a part of today's architecture, the sobriety of the Modern Movement in architecture has had more influence on sculpture than the other way round, at least in purely chronological terms.

In 1957 a work was designed in Mexico City that became a landmark for certain minimalists: the sculptor and architect Mathias Goeritz's set of *Satellite City Towers* for a plaza designed by Mario Pani and Luis Barragán. The work consists of a group of monumental reinforced-concrete elements, five prismatic volumes looking like functionless buildings. Although Goeritz argued for the validity of a set of values far distant from the interests of the American minimalists—"we need faith, we need God, we need cathedrals and pyramids, we need better and more meaningful art," he said—his work followed the same path towards total abstraction.

The use of basic geometry, industrial techniques, pure surfaces and the search for simple, immediately comprehensible images were all premises of minimalist sculpture which can be said to constitute, for architecture, the culmination of the premises of modernism.

On the other hand, some minimalist pieces depend conceptually and physically on architecture. As simple rectilinear shapes, they repeat the forms of architecture, their positioning is parallel to the planes making up the building; the floor, ceiling and walls. They turn the architecture into an active support instead of a passive container. In the 60s the new sculpture moved from creating objects or structures located in space to planning pieces that defined a space.

In these circumstances the interest of architects in sculptors, and vice-versa, has nothing strange about it. Aside from the fact that Tony Smith, a precursor of minimalism, worked as a draughtsman for Frank Lloyd Wright, or that Sol LeWitt was a draughtsman in the I. M. Pei studio for a while, a zeitgeist exists that's based on essentiality. It suffices to note the forthright presence of Pei's



Everson Museum in Syracuse (1962), or the purity of color of Richard Meier's Museum für Kunsthandwerk (1985).

The same family atmosphere could be said to exist between Robert Morris' monoliths and certain of Simon Ungers' installations. Or between Isozaki's Gunma City Museum, the "conceptual axonometry" of Tadao Ando's Koshino house and the structures of Sol LeWitt. Or, lastly, between the latter's drawings and Pei's grid for the Louvre pyramid. In fact, both sides are interested in a conceptualization of space as materialized in the constructed work.

In LeWitt's work architectonic space takes on a relevance that extends beyond the status of mere backdrop, something that Dan Flavin's work takes to an extreme. For Flavin, although architecture works with space, one's perception of this space can be altered just as much by light as by some more solid material. This dialectic between space and light can also be observed in the light-filled installations of James Turrell and in Steven Hall's design for the Shaw & Company Offices.

Likewise, Carl Andre's work tries to slowly do away with volume, and even its presence in space, in order to become one with it. Components protruding no more than a few millimeters from the floor they sit on respond to a moment at the beginning of the 70s when Andre considered that his first work was too sculptural, too structural, even: it could be said that a similar spirit informs both an installation like *Equivalent I-VIII* from 1966 and Mies van der Rohe's IIT plan from 1941. At a certain moment Andre wanted his works to be more like road surfaces than like buildings, as he put it.

Prior to that radical shift towards the absolute minimum—or towards the conceptual—, it is a concern for the structural that furthers direct use of materials in Andre or an interest in removing the skin and revealing the structure in LeWitt. Frank Stella, meanwhile, tries to establish total continuity between the structural and the superficial. For him, the logic of compositional structure is inseparable from the logic of the sign, which is why the paint on the canvas simply follows the shape of the stretcher. In Donald Judd truth to materials is aimed, in the opposite way to those that work using light, at eliminating illusory effects of any kind, so that the represented space is at one with real space. Judd elaborates and reduces his objects until their form coincides with their constituent elements. In this he

coincides with Mies van der Rohe's defence of a building having most purity while it is still being erected and its structure can be seen, since it's this that gives it its form.

It's within this context that we must situate the early interest the minimalist sculptors displayed in an unprecedented architectonic typology, the main contribution of the Modern Movement, converted into an international style, to the urban landscape: the skyscraper. The pure prisms Mies built on 860 and 880 Lake Shore Drive in Chicago (1951) and, above all, the Seagram of New York (1958) attain maximum presence of the minimum through the transparency of their surfaces, the geometrically pure form of their outlines and their use of industrial materials.

One could add to this their emphatic presence in the city fabric, due to their scale and volume, something which suggests a system of perception similar to that of certain of Robert Morris' works, which play with the relationship between objective knowledge and subjective experience. It suffices to think of the possibility or impossibility, depending on the perspective, of managing to take in a skyscraper from the street, something which, among other things, led Mies to create a plaza in front of the Seagram.

For some, the problem of the new skyscrapers is reduced to their presence in the city grid, an external presence that takes its cue from two defining elements: their outline and their facade. On the face of it, the use of simple geometry and a uniformity of color and texture that, for example, the curtain wall gives to the facade links these skyscrapers to sculptural minimalism's emphatic prisms.

Converted into an open language rather than a closed style, minimalism offered a set of devices and forms to many artists—Bruce Nauman, Damien Hirst, Eva Hesse, Felix González Torres, James Turrell, Dan Graham or Rodney Graham—who used, and use, minimalist forms with considerable irony, or at least with certain concerns that go way beyond pure objectuality.

An artist like Dan Graham tries to take a position somewhere in between. For him both cold, conceptual abstraction and social realism end up being rhetorical, which is why he tries to provide the former with a function and the latter with an aesthetic form. Graham, who was the gallery owner behind Sol LeWitt's first exhibition in 1964, believes in the dialectical nature of all cultural discourse, which should in his opinion reveal the artificiality of ideological representations. For him artistic neutrality can be translated into political neutrality, something that



in the United States is the equivalent of conservatism. For Dan Graham art and architecture are social—political and economic—signs. And so he criticizes the aseptic purism of both the minimalists and certain modern architects who take themselves to be beyond current circumstances, context and ideology. Thus the artist endows apparently minimalist pieces with an interior and a function. As well as being livable in, a number of his constructions reflect kaleidoscopic images of nature, the spectator and its own structure by day. By night the interior is visible, like some big International-Style office building.

In a sense we could say that the post-minimalist sculptors attempted to go beyond self-sufficient, aseptic formalism. In much the same way that a number of end-of-the-century architects, the so-called minimalists, who remain faithful to the modern inheritance of an austere tradition, try to adapt their achievements to the times without falling into the kind of fundamentalism or disdain for context that has sometimes seen the best of intentions turn into the worst of results.

Translation by Paul Hammond  
*Minimalisms*, Gustavo Gili, 2000

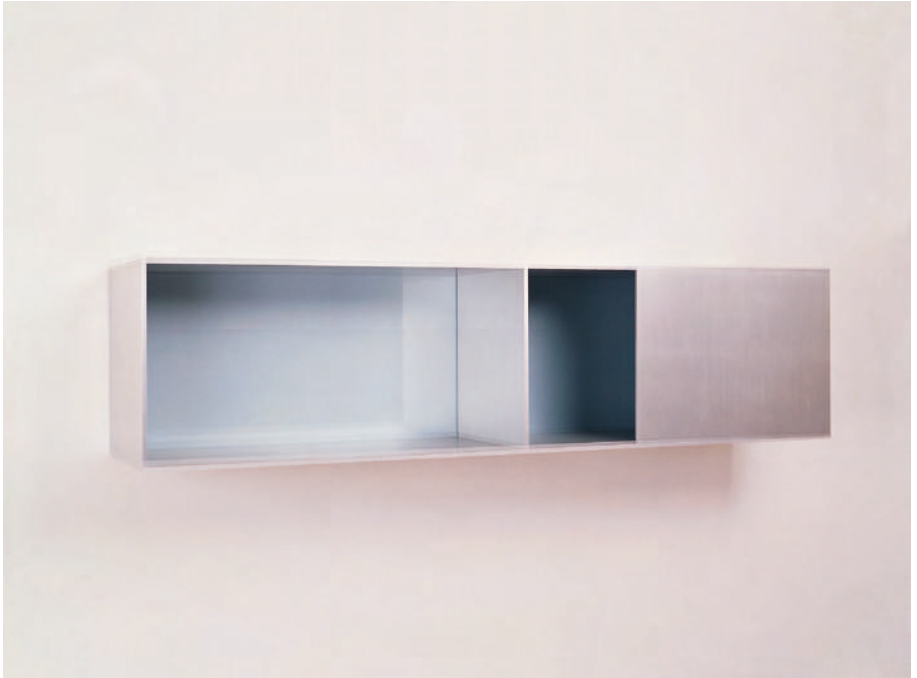
**Hanne Darboven** (Múnich, Alemania | Munich, Germany, 1941 – Hamburgo, Alemania |  
Hamburg, Germany, 2009)

*Urzeit / Uhrzeit, Fisch und Vogel, Ia, IIb* | *Tiempos primitivos / Momento del día, pescado y pájaro, Ia, IIb* | 

*Primeval Times / Time of Day, Fish and Bird, Ia, IIb, 1986*

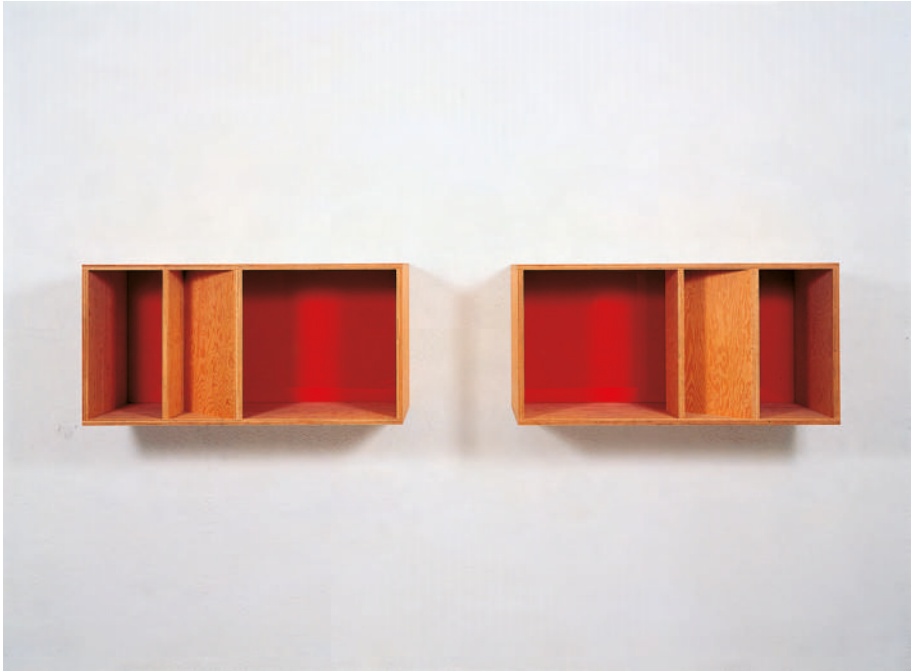






**Donald Judd** (Excelsior Spring, EE.UU. | USA, 1928 – Nueva York, EE.UU. | New York, USA, 1994)

*Untitled* | *Sin título*, 1991



**Donald Judd** (Excelsior Spring, EE.UU. | USA, 1928 – Nueva York, EE.UU. | New York, USA, 1994)  
*Untitled* | *Sin título*, 1992



**Donald Judd** (Excelsior Spring, EE.UU. | USA, 1928 – Nueva York, EE.UU. | New York, USA, 1994)  
*Untitled* | *Sin título*, 1993

# FICHAS DE LAS OBRAS

## ENTRIES ON THE WORKS

Las obras se presentan por orden alfabético de apellidos del autor y, dentro de cada autor, por orden cronológico.

Los títulos se indican en el idioma original seguidos de su traducción, si fuese necesaria.

Cuando en la datación de la obra aparecen dos fechas separadas por una barra indica que la segunda corresponde a la fecha de producción de la obra.

Las dimensiones, si no se dice otra cosa, corresponden a la pieza sin enmarcar. Se dan en centímetros en el siguiente orden: altura x anchura x profundidad o grosor. Si la obra se compone de más de una pieza se señala después de las dimensiones correspondientes a una única unidad, entre paréntesis, el número de piezas que la componen, antecedido por el signo “x”. Las indicaciones de duración se dan en minutos y segundos.

Works are presented in alphabetical order according to the artists' surnames, then chronologically within the oeuvre of each artist.

Titles are given in the original language, followed by their translation where necessary.

When the date of the work includes two dates separated by a dash, this indicates that the second date corresponds to the date of production of the work.

Dimensions are for the works unframed, if not otherwise stated. They are given in centimeters, in the following order: height x width x depth or thickness. For works comprising more than one element, the dimensions corresponding to one element are given followed by the number of elements of which the work is made up, in brackets and preceded by an “x”. Time information is provided in minutes and seconds.

### ABREVIATURAS ABBREVIATIONS

b/n | B/W (blanco y negro | black and white)

C-print (impresión cromogénica |  
chromogenic print)

cm (centímetros | centimeters)

Ed. (edición | edition)

Inv. (inventario | inventory)

nº. (número | number)

P.A. | A.P. (Prueba de Artista | Artist's Proof)



**Ignasi Aballí** (Barcelona, España | Spain, 1958)

*Páginas I* | *Pages I*, 2013

Vitrina de madera y metacrilato con páginas de libros | Wood and plexiglas vitrine and pages from books

90 x 248 x 70 cm

Inv. 41397

**Ignasi Aballí** (Barcelona, España | Spain, 1958)

*Páginas II* | *Pages II*, 2013

Vitrina de madera y metacrilato con páginas de libros | Wood and plexiglas vitrine and pages from books

90 x 248 x 70 cm

Inv. 41398

**Ignasi Aballí** (Barcelona, España | Spain, 1958)

*Páginas III* | *Pages III*, 2013

Vitrina de madera y metacrilato con páginas de libros | Wood and plexiglas vitrine and pages from books

90 x 248 x 70 cm

Inv. 41399

**Ignasi Aballí** (Barcelona, España | Spain, 1958)

*Páginas IV* | *Pages IV*, 2013

Vitrina de madera y metacrilato con páginas de libros | Wood and plexiglas vitrine and pages from books

90 x 248 x 70 cm

Inv. 41400

**Josef Albers** (Bottrop, EE.UU. | USA, 1888 – New Haven, EE.UU. | USA, 1976)

*Homage to the Square* | *Homenaje a el cuadrado*, 1963

Óleo sobre Masonite | Oil on Masonite

46 x 46 cm

48,5 x 48,5 x 2,7 cm [enmarcada | framed]

Inv. 29681

**Carl Andre** (Quincy, EE.UU. | USA, 1935)

*ALTOZANO* | *HILLOCK*, 2002

Lingotes de aluminio dispuestos en dos alturas a lo largo de la base de una pared | Aluminium ingots

laid out at two heights along the base of a wall

10,2 x 955 x 45,7 cm [instalación | installation]

10,2 x 17,8 x 45,7 cm (x 101)

Inv. 41478

**Richard Artschwager** (Washington, EE.UU. | USA, 1923 – Albany, EE.UU. | USA, 2013)

*Mirror* | *Espejo*, 1991

Formica y esmalte sobre madera | Formica and enamel on wood

217,5 x 84 x 20 cm

Inv. 36053

**Elena Asins** (Madrid, España | Spain, 1940 – Azpirotz, España | Spain, 2015)

*Dolmen 1*, 1994

Collage de cartón pluma sobre cartulina | Foam board collage on cardboard

59 x 49 cm

59,5 x 49,5 cm [enmarcada | framed]

Inv. 32651

**Elena Asins** (Madrid, España | Spain, 1940 – Azpirotz, España | Spain, 2015)

*Dolmen 2*, 1994

Collage de cartón pluma sobre cartulina | Foam board collage on cardboard

59 x 49 cm

59,5 x 49,5 cm [enmarcada | framed]

Inv. 32652

**Elena Asins** (Madrid, España | Spain, 1940 – Azpirotz, España | Spain, 2015)

*Dolmen 3*, 1994

Collage de cartón pluma sobre cartulina | Foam board collage on cardboard

59 x 49 cm

59,5 x 49,5 cm [enmarcada | framed]

Inv. 32653

**Elena Asins** (Madrid, España | Spain, 1940 – Azpirotz, España | Spain, 2015)

*Dolmen 4*, 1994

Collage de cartón pluma sobre cartulina | Foam



board collage on cardboard  
59 x 49 cm  
59,5 x 49,5 cm [enmarcada | framed]  
Inv. 32654

**Elena Asins** (Madrid, España | Spain, 1940–Azpirotz, España | Spain, 2015)  
*Dolmen 1,2,3,4, 1994*

Collage de cartón pluma sobre cartulina y lápiz |  
Foam board collage on cardboard and pencil  
59 x 49 cm  
59,5 x 49,5 cm [enmarcada | framed]  
Inv. 32655

**James Lee Byars** (Detroit, EE.UU. | USA, 1932 – El Cairo, Egipto | Cairo, Egypt, 1997)  
*Untitled | Sin título, 1959–1960*

Tiza sobre papel japonés | Chalk on Japanese paper  
3 x 24 x 13 cm [papel plegado | folded paper]  
24 x 345,9 cm [papel extendido | extended paper]  
Inv. 41076

**Lygia Clark** (Belo Horizonte, Brasil | Brazil, 1920–Rio de Janeiro, Brasil | Rio de Janeiro, Brazil, 1988)  
*Planos em superfície modulada | Planos en superficie modulada | Planes on a Modulated Surface, 1957*

Collage a base de cartulina | Collage on a cardboard base  
19,6 x 19,6 cm  
52,9 x 52,4 cm [enmarcada | framed]  
Inv. 41688

**Hanne Darboven** (Múnich, Alemania | Munich, Germany, 1941 – Hamburgo, Alemania | Hamburg, Germany, 2009)

*Urzeit / Uhrzeit, Fisch und Vogel, Ia, Iib | Tiempos primitivos / Momento del día, pescado y pájaro, Ia, Iib | Primal Times / Time of Day, Fish and Bird, Ia, Iib, 1986*

Collage con fotografía a color y tinta sobre papel serigrafiado | Collage of color photography and ink on silk-screened paper  
70 x 50 cm (x 122)  
Inv. 41136

**Iran do Espírito Santo** (Mococa, Brasil | Brazil, 1963)

*CRTN 1,2,3,4,5, 2010*

Rotulador permanente sobre papel | Permanent marker on paper  
58,2 x 76,2 cm (x 5)  
Inv. 40543

**Dan Flavin** (Jamaica, Nueva York, EE.UU. | New York, USA, 1933 – Riverhead, EE.UU. | USA, 1996)

*Untitled (for Ellen) | Sin título (para Ellen), 1988*

Ocho tubos fluorescentes, dos rosas, cuatro verdes y dos azules | Eight fluorescent tubes, two pink, four green and two blue  
122 x 122 x 18 cm

Ed. 2/5  
Inv. 34162

**Dan Flavin** (Jamaica, Nueva York, EE.UU. | New York, USA, 1933 – Riverhead, EE.UU. | USA, 1996)

*Untitled (to Mary Elizabeth) | Sin título (para Mary Elizabeth), 1992*

Cinco tubos fluorescentes, cuatro de luz día y uno blanco cálido | Five fluorescent tubes, four daylight and one warm white  
21 x 122 x 61 cm

Ed. 3/5  
Inv. 34129

**Dan Flavin** (Jamaica, Nueva York, EE.UU. | New York, USA, 1933 – Riverhead, EE.UU. | USA, 1996)

*Untitled | Sin título, 1996*

Cuatro tubos fluorescentes, dos rosas y dos amarillos | Four fluorescent tubes, two pink and two yellow  
150 x 28 x 10 cm

Ed. 1/5  
Inv. 34125

**Ceal Floyer** (Karachi, Pakistán | Pakistan, 1968)

*Ink on Paper | Tinta sobre papel, 2007*

Tinta sobre papel | Ink on paper

39 x 31,5 x 3,5 cm (x 40)  
Inv. 39549

**Günther Förg** (Füssen, Alemania | Germany, 1952 – Freiburg im Breisgau, Alemania | Germany, 2013)  
*Ohne titel* | *Sin título* | *Untitled*, 1999  
Acrílico sobre plomo laminado de madera | Acrylic on lead laminated in wood  
40 x 30 cm  
Inv. 40926

**Günther Förg** (Füssen, Alemania | Germany, 1952 – Freiburg im Breisgau, Alemania | Germany, 2013)  
*Ohne titel* | *Sin título* | *Untitled*, 1999  
Acrílico sobre plomo laminado de madera | Acrylic on lead laminated in wood  
40 x 30 cm  
Inv. 40927

**Günther Förg** (Füssen, Alemania | Germany, 1952 – Freiburg im Breisgau, Alemania | Germany, 2013)  
*Bauhaus Tel Aviv, 2001, FÖ 172*, 2001  
Fotografía b/n sobre papel | B/W photograph on paper  
240 x 160 cm  
Obra única | Unique work  
Inv. 39934

**Dan Graham** (Urbana, EE.UU. | USA, 1942)  
*Triangular pavilion with one side curved and one side punched aluminium* | *Pabellón triangular con una cara curvada y otra cara de aluminio perforado*, 1999  
Espejo de dos caras, aluminio perforado y MDF | Double-sided mirror, perforated aluminium and MDF  
80,8 x 80,8 x 95,5 cm [escultura | sculpture]  
100 x 95 x 95 cm [peana | base]  
Inv. 36032

**Andreas Gursky** (Leipzig, Alemania | Germany, 1955)  
*Ohne Titel I* | *Sin título I* | *Untitled I*, 1993  
C-print sobre papel | C-print on paper  
179,5 x 215 cm [enmarcada | framed]  
Ed. 1/5  
Inv. 37446

**Carmen Herrera** (La Habana | Havana, Cuba, 1915)  
*Untitled Estructura (Green)* | *Sin título Estructura*

(*verde*), 1966/2015  
Acrílico sobre aluminio | Acrylic on aluminium  
114 x 152 x 15 cm  
Inv. 41599

**Callum Innes** (Edimburgo, Reino Unido | Edinburgh, UK, 1962)  
*Untitled # 7* | *Sin título n.º 7*, 2010  
Óleo sobre lienzo | Oil on canvas  
160 x 156 cm  
Inv. 40335

**Callum Innes** (Edimburgo, Reino Unido | Edinburgh, UK, 1962)  
*Untitled # 20* | *Sin título n.º 20*, 2010  
Óleo sobre lienzo | Oil on canvas  
160 x 156 cm  
Inv. 40336

**Donald Judd** (Excelsior Spring, EE.UU. | USA, 1928 – Nueva York, EE.UU. | New York, USA, 1994)  
*Untitled* | *Sin título*, 1991  
Aluminio anodizado y metacrilato | Anodized aluminium and plexiglas  
25 x 100 x 25 cm  
Inv. 34183

**Donald Judd** (Excelsior Spring, EE.UU. | USA, 1928 – Nueva York, EE.UU. | New York, USA, 1994)  
*Untitled* | *Sin título*, 1992  
Contrachapado de abeto Douglas y metacrilato | Douglas fir plywood and plexiglas  
50 x 250 x 50 cm [instalación | installation]  
50 x 100 x 50 cm (x 2)  
Inv. 35177

**Donald Judd** (Excelsior Spring, EE.UU. | USA, 1928 – Nueva York, EE.UU. | New York, USA, 1994)  
*Untitled* | *Sin título*, 1993  
Madera contrachapada | Plywood  
76 x 120 x 240 cm [mesa | table]  
76 x 38 x 38 cm (x 10) [silla | chair]  
Inv. 32547

**Anish Kapoor** (Bombay, India, 1954)

*Untitled* | *Sin título*, 2003

Acrílico | Acrylic

56,5 x 45,5 x 45,5 cm

Inv. 40880

**Yves Klein** (Niza, Francia | Nice, France, 1928 – París, Francia | Paris, France, 1962)

*Monochrome bleu sans titre (M 120)* | *Monocromo azul sin título (M 120)* | *Untitled Blue Monochrome (M 120)*, 1957

Pigmento IKB y resina sintética sobre madera | IKB pigment and synthetic resin on wood

55 x 3 x 2,5 cm

Inv. 41482

**Imi Knoebel** (Dessau, Alemania | Germany, 1940)

*Rosa Ecke* | *Rincón rosa* | *Pink Corner*, 2007

Cristal de espejo y acrílico sobre aluminio y película plástica | Mirror glass and acrylic on aluminium and plastic film

255 x 250,5 x 127 cm

Inv. 39619

**Joseph Kosuth** (Toledo, Ohio, EE.UU. | USA, 1945)

*Five Adjectives* | *Cinco adjetivos*, 1965

Tubos de neón | Neon tubes

Obra única | Unique work

20 x 200 cm

Inv. 36043

**Yayoi Kusama** (Matsumoto, Japón | Japan, 1929)

*Cosmic Space* | *Espacio cósmico*, 2008

Acrílico sobre lienzo | Acrylic on canvas

194 x 194 cm

Inv. 40922

**Robert Mangold** (North Tonawanda, EE.UU. | USA, 1937)

*Distorted Square / Circle # 4 (Model)* | *Cuadro distorsionado / Círculo n.º 4 (Modelo)*, 1972

Grafito y acrílico sobre Masonite | Graphite and acrylic on Masonite

40 x 40 cm

Inv. 35295

**Robert Mangold** (North Tonawanda, EE.UU. | USA, 1937)

*Red/Green + Within + Painting* | *Rojo/Verde + Dentro + Pintura*, 1982

Acrílico y lápiz sobre lienzo | Acrylic and pencil on canvas

304 x 327 cm

Inv. 41480

**John McCracken** (Berkeley, EE.UU. | USA, 1934 – Nueva York, EE.UU. | New York, USA, 2011)

*Dream* | *Sueño*, 2008

Resina de poliéster, fibra de vidrio y madera contrachapada | Polyester resin, fiberglass and plywood  
304,8 x 12,7 x 8,9 cm (x 6)

304,8 x 235 x 35,6 cm [instalación | installation]

Inv. 40426

**Asier Mendizabal** (Ordizia, España | Spain, 1973)

*Hard Edge #5, #6*, 2011

MDF

40 x 40 x 366 cm (x 2)

Obra única | Unique work

Inv. 40856

**Gerhard Merz** (Mammendorf, Alemania | Germany, 1946)

*Untitled (Archipittura)* | *Sin título (Archipittura)*, 1990–1997

Vidrio pintado y marco de acero pulido | Painted glass with polished steel frame

150 x 150 x 4 cm

Inv. 35778

**Jorge Oteiza** (Orío, España | Spain, 1908 – Donostia–San Sebastián, España | Spain, 2003)

*Caja vacía. Conclusión experimental n.º 1 (A)* | *Empty Box. Experimental Conclusion # 1 (A)*, 1996

Hierro | Iron

40 x 40 x 40 cm

Obra única | Unique work

Inv. 41649

**Blinky Palermo** (Leipzig, Alemania | Germany, 1943  
– Islas Maldivas, Reino Unido | Maldiva's Islands, UK,  
1977)

*Skizze für Wandmalerei* | *Proyecto para una pared* |  
*Project for a Wall*, 1970

Caseína y tinta de bolígrafo sobre papel y cartuli-  
na | Casein and ballpoint ink on paper and cardboard  
42,2 x 31,5 cm

64,7 x 54,8 x 2,4 cm [enmarcada | framed]

Inv. 32718

**Charlotte Posenenske** (Wiesbaden, Alemania |  
Germany, 1930 – Frankfurt, Alemania | Germany,  
1985)

*4 Series B Reliefs (Prototypes)* | *4 relieves de la se-  
rie B (prototipos)*, 1967

Spray acrílico sobre aluminio curvado | Acrylic  
spray on curved aluminium

100 x 50 x 14 cm (x 4)

Inv. 40727

**Ad Reinhardt** (Nueva York, EE.UU. | New York, USA,  
1913–1967)

*Untitled* | *Sin título*, 1950

Óleo sobre lienzo | Oil on canvas

213,4 x 91,5 cm

Inv. 33368

**Edward Ruscha** (Omaha, EE.UU. | USA, 1937)

*Parking Lots* | *Aparcamientos*, 1967/1999

Fotografía b/n sobre papel a la gelatina de plata |  
Silver gelatin B/W photograph on paper

38,1 x 38,1 cm (x 30)

55,5 x 55,5 cm (x 30) [enmarcadas | framed]

Ed. 35/35

Inv. 39550

**Robert Ryman** (Nashville, EE.UU. | USA, 1930)

*Untitled, Prototype* | *Sin título, Prototipo*, 1969

Polímero acrílico sobre panel de fibra de vidrio |  
Acrylic polymer on fibreglass panel

50 x 50 cm

Inv. 35494

**Karin Sander** (Bensberg, Alemania | Germany, 1957)

*Ostrich Egg, Polished 1994 / 2004* | *Huevo de avestruz,  
pulido 1994 / 2004*, 2004

Huevo de avestruz pulido | Ostrich egg polished

16 x 14 cm

120 x 30 x 30 cm [peana | base]

Inv. 38759

**Adrian Sauer** (Berlín, Alemania | Berlin, Germany,  
1976)

*Kupferwinkel (45°)* | *Ángulo de cobre (45°)* | *Copper An-  
gle (45°)*, 2017

Cobre montado sobre chapa de acero de doble cara,  
abierto en ángulo de 45° | Copper mounted on dou-  
ble-sided steel sheet, opened in an angle of 45°

100 x 80,45 x 92 cm

Ed. 1/1

Inv. 41640

**Adrian Sauer** (Berlín, Alemania | Berlin, Germany,  
1976)

*Kupferwinkel (135°)* | *Ángulo de cobre (135°)* | *Copper  
Angle (135°)*, 2017

Cobre montado sobre chapa de acero de doble cara,  
abierto en ángulo de 135° | Copper mounted on dou-  
ble-sided steel sheet, opened in an angle of 135°

100 x 181,6 x 38 cm

Ed. 1/1

Inv. 41641

**Ettore Spalletti** (Cappelle sul Tavo, Italia | Italy, 1940)

*Colonne perse* | *Columnas perdidas* | *Lost Columns*,  
2000

Impasto sobre madera | Impasto on wood

250 x 32 cm ø (x 2)

Inv. 40761

**Richard Tuttle** (Rahway, EE.UU. | USA, 1941)

*Portland Works. Group II, # 10* | *Obras de Portland.  
Grupo II, n.º 10*, 1976

Lápiz y acuarela sobre papel avión | Pencil and wa-  
tercolor on airmail writing paper

30 x 23 cm

Inv. 37912

**Richard Tuttle** (Rahway, EE.UU. | USA, 1941)

*Portland Works. Group II, # 13* | *Obras de Portland. Grupo II, n.º 13, 1976*

Lápiz y acuarela sobre papel avión | Pencil and water-color on airmail writing paper

30 x 23 cm

Inv. 31634

**Richard Tuttle** (Rahway, EE.UU. | USA, 1941)

*Portland Works. Group II, # 14* | *Obras de Portland. Grupo II, n.º 14, 1976*

Lápiz y acuarela sobre papel avión | Pencil and water-color on airmail writing paper

30 x 23 cm

Inv. 31635

**Richard Tuttle** (Rahway, EE.UU. | USA, 1941)

*Portland Works. Group II, # 33* | *Obras de Portland. Grupo II, n.º 33, 1976*

Lápiz y acuarela sobre papel avión | Pencil and water-color on airmail writing paper

30 x 23 cm

Inv. 37913

**Jeff Wall** (Vancouver, Canadá, 1946)

*Dominus Estate Vineyard, Yountville, California. Winery by Herzog & de Meuron* | *Viñedo Dominus Estate, Yountville, California. Bodega realizada por Herzog & de Meuron, 1999*

Fotografía b/n sobre papel a la gelatina de plata | Silver gelatin B/W photograph on paper

198 x 256 cm

Ed. 3/3

Inv. 36391

**Franz Erhard Walther** (Fulda, Alemania | Germany, 1939)

*Körper* | *Cuerpo* | *Body, 1990*

Tejido de algodón sobre estructura de espuma | Cotton fabric with foam structure

250 x 170 x 11 cm [instalación | installation]

Inv. 41684

**Cerith Wyn Evans** (Llanelli, Reino Unido | UK, 1958)

*Leaning Horizon (Neon 1.7 m and Neon 2.1 m)* | *Horizonte inclinado (Neón 1.7 m y Neón 2.1 m), 2014*

Tubos de neón | Neon tubes

210 cm; 170 cm (alto) | (high)

Inv. 41395



# ARTISTAS

## ARTISTS

Ignsi Aballí, 46, 47, 48, 49, 116

Josef Albers, 9, 116

Carl Andre, 14, 116

Richard Artschwager, 19, 116

Elena Asins, 92, 93, 94, 95, 96, 117

James Lee Byars, 58, 117

Lygia Clark, 23, 117

Hanne Darboven, 110, 111, 117

Iran do Espírito Santo, 65, 117

Dan Flavin, 14, 78, 79, 117

Ceal Floyer, 89, 117

Günther Förg, 43, 44, 45, 118

Dan Graham, 42, 118

Andreas Gursky, 72, 118

Carmen Herrera, 50, 118

Callum Innes, 35, 36, 118

Donald Judd, 112, 113, 114, 118

Anish Kapoor, 27, 119

Yves Klein, 81, 119

Imi Knoebel, 24, 119

Joseph Kosuth, 84, 119

Yayoi Kusama, 51, 119

Robert Mangold, 82, 83, 119

John McCracken, 28, 119

Asier Mendizabal, 91, 119

Gerhard Merz, 86, 119

Jorge Oteiza, 90, 119

Blinky Palermo, 87, 120

Charlotte Posenenske, 16, 120

Ad Reinhardt, 55, 120

Edward Ruscha, 103, 120

Robert Ryman, 56, 120

Karin Sander, 57, 120

Adrian Sauer, 52, 53, 120

Ettore Spalletti, 54, 120

Richard Tuttle, 74, 75, 76, 77, 120, 121

Jeff Wall, 73, 121

Cerith Wyn Evans, 80, 121





# ÍNDICE

## INDEX

LA PERSPECTIVA ESENCIAL. NOTAS PARA UNA EXPOSICIÓN... 29  
THE ESSENCIAL PERSPECTIVE. NOTES ON AN EXHIBITION... 37

UN ARTE INTRANSITIVO... 59  
AN INTRANSITIVE ART... 97

FICHAS DE LAS OBRAS... 115  
ENTRIES ON THE WORKS... 115



**\_CENTRO  
DE ARTE**  
ALCOBENDAS

c e n t r o d e  
a r t e s v i s  
u a l e s f u n  
d a c i ó n h e  
l g a d e a l v  
e a r C Á C E R E S







[www.centrodeartealcobendas.org](http://www.centrodeartealcobendas.org)

[www.fundacionhelgadealvear.com](http://www.fundacionhelgadealvear.com)

LA PERSPECTIVA ESENCIAL

MINIMALISMOS EN LA COLECCIÓN HELGA DE ALVEAR

I. ABALLÍ / J. ALBERS / C. ANDRE / R. ARTSCHWAGER / E. ASINS / J. L. BYARS / L. CLARK / H. DARBOVEN / I. DO ESPÍRITO SANTO / D. FLAVIN / C. FLOYER / G. FÖRG / D. GRAHAM / C. HERRERA / C. INNES / D. JUDD / A. KAPOOR / Y. KLEIN / I. KNOEBEL / J. KOSUTH / Y. KUSAMA / R. MANGOLD / J. MCCRACKEN / A. MENDIZABAL / G. MERZ / J. OTEIZA / B. PALERMO / C. POSENENSKE / A. REINHARDT / E. RUSCHA / R. RYMAN / K. SANDER / A. SAUER / E. SPALLETTI / R. TUTTLE / J. WALL / C. WYN EVANS