

Todos nuestros catálogos de arte
All our art catalogues
desde/since 1973

MINIMAL ART

1981

El uso de esta base de datos de catálogos de exposiciones de la Fundación Juan March comporta la aceptación de los derechos de los autores de los textos y de los titulares de copyrights. Los usuarios pueden descargar e imprimir gratuitamente los textos de los catálogos incluidos en esta base de datos exclusivamente para su uso en la investigación académica y la enseñanza y citando su procedencia y a sus autores.

Use of the Fundación Juan March database of digitized exhibition catalogues signifies the user's recognition of the rights of individual authors and/or other copyright holders. Users may download and/or print a free copy of any essay solely for academic research and teaching purposes, accompanied by the proper citation of sources and authors.



FUNDACIÓN JUAN MARCH
www.march.es

A R T

MINIMAL

M I N I M A L A R T



Robert Morris *Untitled, 1969*

MINIMAL ART

Enero-Marzo 1981

FUNDACION JUAN MARCH
Castelló, 77. Madrid-6

Fundación Juan March

La Fundación Juan March quiere expresar su agradecimiento a la Colección Crex, de Zurich, y a sus responsables, por la colaboración prestada para realizar esta exposición.

Fotografías de:

SUSAN HORWITZ
TIMM RAUTERT
DORIS ANARELLA
JOHN WEBER GALLERY:
Fotógrafos: J. FERRARI
W. RUSSELL

CHRISTIAN BAUR
COR VAN WEELE
BEVAN DAVIES
FINE ART PHOTOGRAPHY:
Fotógrafo: NATHAN RABIN
RUDOLPH BURCKHARDT
KUENZI

© **Fundación Juan March**, 1981.

Diseño catálogo: Diego Lara.

Fotomecánica: DIA-ESCALA.

Fotocomposición e impresión: Julio Soto.

Ctra. Madrid-Barcelona, Km. 22,600 - Torrejón de Ardoz (Madrid).

I. S. B. N.: 84-7075-193-X - Depósito Legal: 1731-1981.

Textos: Phyllis Tuchman.

Traducción: Gian Castelli.

Nota: Las obras que figuran en la exposición son las relacionadas en el epígrafe «Catálogo».



Dan Flavin *Untitled, 1973/74*

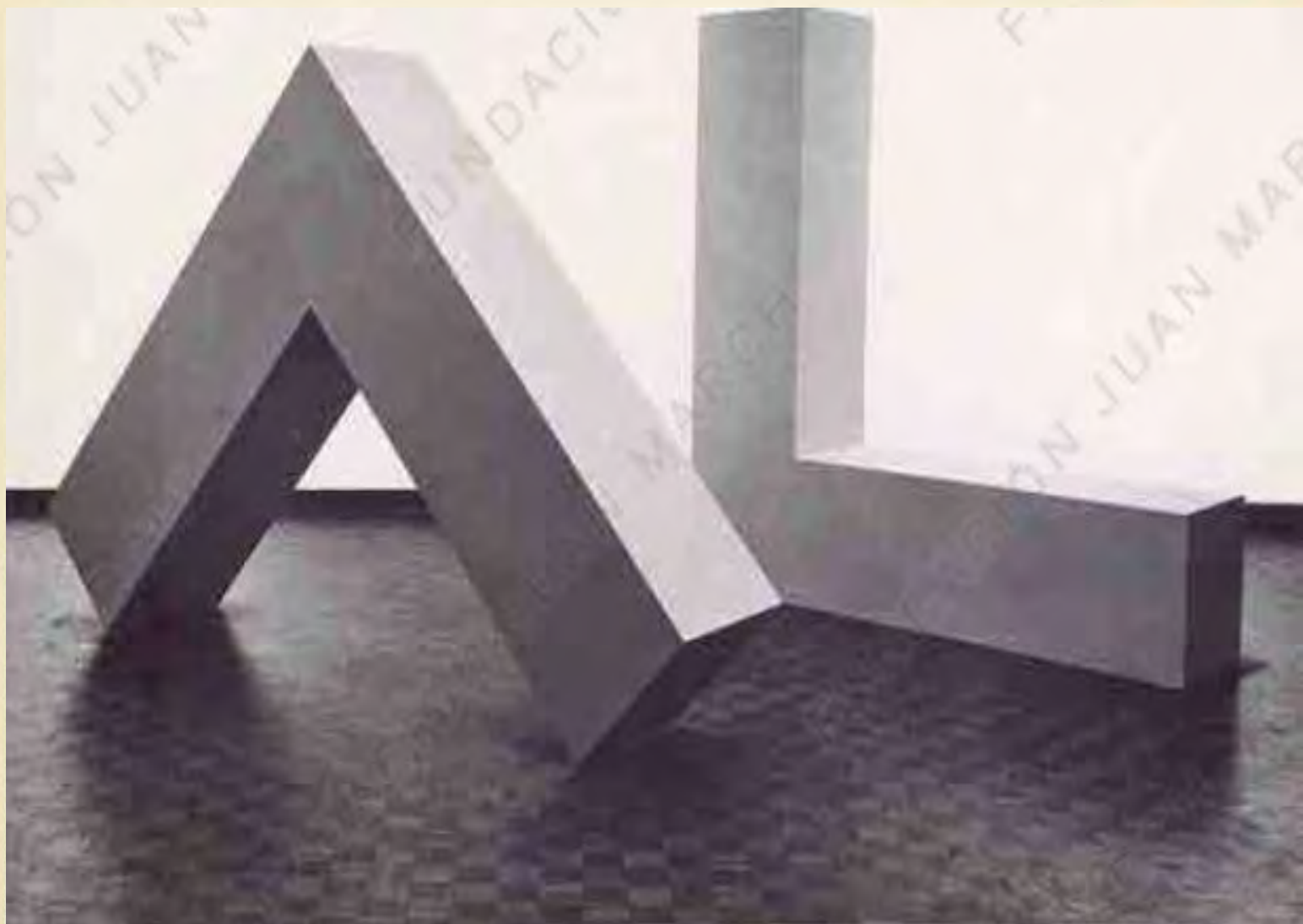
Hoy en día se le llama «Minimal». Allá por los 60 se denominaba de diversas maneras: «Cool Art» (Arte frío); «The Third Stream» (La tercera corriente); «Post-Geometric Structures» (Estructuras post-geométricas); «ABC Art» (ABC del Arte); «Object Sculpture» (Escultura del objeto); «Specific Objects» (Objetos específicos) y «Art of the Real» (Arte de lo real). Tal colección de nombres se debió a los críticos y directores de museos, que los emplearon en sus artículos y reseñas periodísticas, así como a una veintena de artistas que comenzaban a explorar el nuevo arte tridimensional que, de los estudios neoyorquinos, acababa de pasar a jugar un papel fundamental en las Exposiciones de Norteamérica y Europa. No existían dos listas que fueran idénticas. A pesar de todo de vez en cuando aparecían en la Prensa los mismos personajes –Carl Andre, Dan Flavin, Donald Judd, Sol LeWitt y Robert Morris– agrupados de tres en tres o de cuatro en cuatro. Más tarde, durante los años setenta, se puso claramente de manifiesto la relación que existía entre obras de Robert Mangold y Robert Ryman y los trabajos realizados por los cinco pioneros del período estructural de este estilo.

El «Minimal», así se le denominaba en términos plásticos, fue desarrollando desde 1964 hasta 1968, un lenguaje formal y un contenido intelectual con grandes ramificaciones artísticas a todo lo largo del mundo occidental. Durante este período, Andre, Flavin, Judd, LeWitt y Morris realizaron en Manhattan exposiciones individuales cada seis meses o un año. Tanto éstas como algunas otras, realizadas en diferentes lugares, fueron comentadas exhaustivamente por la Prensa. (Del mismo modo que hubiera sido imposible la existencia del «Minimal» sin la obra de estos artistas, no dejó de ser fundamental el papel que jugaron los críticos al establecer su importancia). Las rígidas y geométricas figuras que estos artistas y sus colaboradores agrupaban, tuvieron un lugar preferente en exposiciones colectivas como la que en enero de 1965 y con el nombre de «Shape and Structure» (Forma y estructura) se realizó en Tibor de Nagy Gallery, gracias al director Henry Geldzahler, al pintor Frank Stella y a la crítica Barbara Rose. Destacó asimismo la exposición «10 × 10», que tuvo lugar en diciembre de 1966, en Dwan Gallery, dirigida por el marchante John Weber y la también crítica

Annette Michelson. Iba resultando un movimiento cada vez más apreciado por los museos. Antes de lo que hubiera cabido esperar, en abril de 1966, se realizó en el Jewish Museum la exposición «Primary Structures» (Estructuras Primarias), dirigida por Kynaston Mc. Shine y con obras de más de cuarenta escultores americanos y británicos. Dos años más tarde, 10 artistas de este grupo participaron en la exposición «Minimal Art» del Gemeentemuseum de La Haya bajo la supervisión de la crítico Lucy Lippard.

Hoy, cuando ya han transcurrido más de quince años desde que comenzaron a aparecer los primeros ejemplos de Minimal, se ha convertido en un movimiento contemporáneo tan significativo como el fauvismo, el cubismo, el dadá, el surrealismo o el expresionismo abstracto. También es uno de los que más tiempo han permanecido. Estos escultores que afirmaron en ocasiones ser "fabricantes de objetos", nos recuerdan, de un modo singular, a aquellos surrealistas que, también en ocasiones, negaban el arte que encerraba su propia obra. Los trabajos de Andre, Flavin, Judd, LeWitt y Morris se han visto influenciados tanto por determinados estilos de vida como por modelos ya existentes. Constituyen en sí un grupo desenraizado y políticamente comprometido. Encuentran sus motivaciones en teorías lingüísticas, matemáticas, científicas, filosóficas y psicológicas que, por otra parte, sirven para contentar a sus admiradores. Los europeos que hubieron de realizar su trabajo en el intervalo comprendido entre las dos Guerras, desarrollaron métodos de trabajo tan importantes como la escritura automática, el biomorfismo, frottage, cadáveres exquisitos e imágenes del sueño, entre otros. Los minimalistas se centraron también, aunque de manera diferente,

Robert Morris *Untitled, 1965/67*





Donald Judd *Progression, 1969*

y en particular durante la guerra de Vietnam, sobre procesos y procedimientos (producción en serie, materiales industriales, bordes limpios, superficies pulidas) y tamaño en contraposición a escala.

Los cinco minimalistas iniciales han participado en exposiciones colectivas, han escrito artículos, dirigido entrevistas y comentado mutuamente su trabajo. No obstante, y a nivel personal, siempre han preferido considerarse como no pertenecientes a "movimiento" alguno. «¿En qué sentido puede calificarse su obra como minimal? –le preguntó un periodista italiano a Carl Andre–. Su respuesta fue: «Sólo en el sentido que sugeriría una "m" minúscula, ya que "Minimal" con mayúscula es el nombre de un movimiento inexistente, creado por los críticos...». Y con mayor conciencia moral, escribía en 1971: «No soy responsable de ningún tipo de arte a excepción del mío propio».

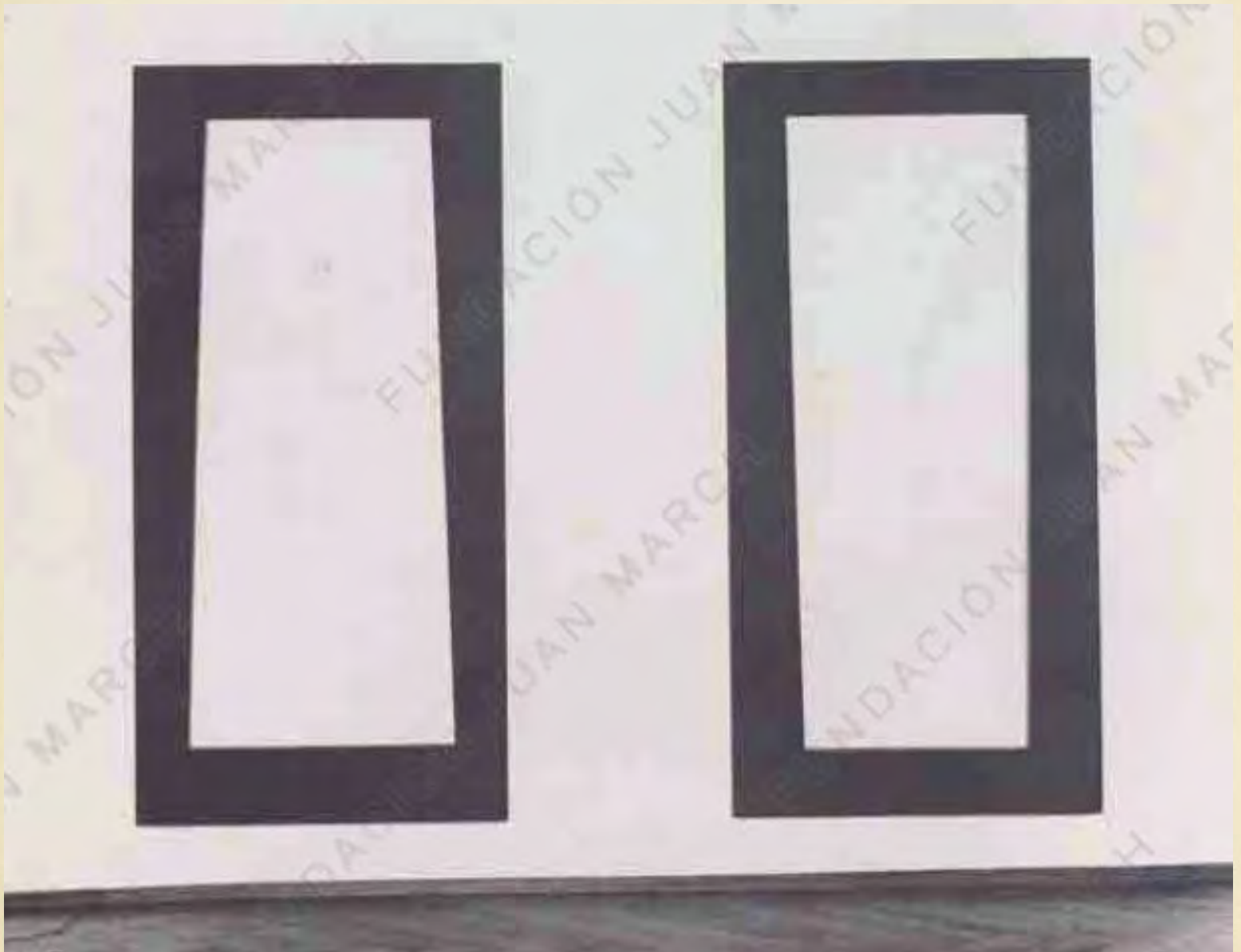
Más adelante, Donald Judd se atribuía propiedades formales compartidas por otros artistas, al declarar: «El número de cosas en común es inferior al de aquellas que no lo son». De todos modos resulta evidente la existencia entre ellos de algo más que un simple aire de familia. En 1968, una vez alcanzada una madurez de estilo, las obras de los cinco, y, en ocasiones, las de Mangold y Ryman, compartían más ideas, procesos y procedimientos, de lo que hasta entonces habían hecho. Cada uno iniciaba un camino diferente y aun así, terminaban por compartir su actitud frente al uso de los materiales, los medios de fabricación, la comprensión de percepciones estéticas y demás caminos a través de los cuales experimentar el arte.

Los escultores han utilizado unidades modulares para crear figuras geométricas, tridimensionales, generalmente de cuatro lados. Los pintores han subrayado las calidades planas inherentes a los métodos de trabajo elegidos y sin mucho énfasis se han ocupado tanto de la forma externa como de la interna. Son aspectos característicos de su arte tanto los suaves y amplios planos combinados con abruptos bordes como las superficies monocromas que, por lo general, se extienden lateralmente. La escultura volumétrica que se realizaba en los años sesenta solía buscar un envolvimiento del espectador y se concebía con la idea de ser vista a la altura misma de los ojos o desde arriba. Las obras de Mangold, según sus propias palabras, «tenían aproximadamente el tamaño de una persona, o sea, cinco o seis pies de altura», y podían ser contempladas cara a cara por el espectador, al igual que las obras que Ryman presentó en la exposición «10 × 10».

Se fue prescindiendo de pedestales y marcos. Los espacios llenos, las estructuras neumáticas, con un aspecto exterior de mural, no impedían la visión del interior, ya que a menudo el vacío alternaba con la materia sólida (como en la obra *Crib* de Andre), o se empleaban sustancias semi o totalmente transparentes, como aluminio expandido, láminas de plástico o fibra de vidrio [como en la obra *Untitled*, 16 unidades (n.º 12 del Catálogo), que Morris realizó en 1968]. Las superficies cubiertas de Ryman transparentaban a menudo, y las uniones en los cuadros de Mangold, al utilizar piezas de masonita estándar de 4' × 8', siempre resultaban evidentes.

Andre, Flavin, Judd, LeWitt y Morris han promovido el uso de elementos industriales básicos. Despreciando el mármol y el bronce, materiales tradicionalmente asociados con el tallado y modelado de la escultura, los minimalistas han desarrollado su trabajo a partir de materiales menos nobles y maderas o metales de desecho. Comenzaron prefiriendo el acero y el aluminio, a medida que los recursos económicos resultaron más abundantes. «Se necesita dinero para crear una obra de arte», afirmó Judd en 1964. Andre, Judd y Morris empezaron a utilizar también el cobre. Vigas de madera tosca, así como tablas y planchas de contrachapado, sirvieron para ejecutar varias formas cúbicas, en ocasiones se llegó incluso a alquilar ciertos materiales necesarios en la “instalación”, para luego devol-

Robert Mangold *Untitled*, 1970



verlos. El *Equivalent VII* de Andre (n.º 2 del Catálogo) es la única escultura de estas series que ha permanecido con sus materiales originales; las que no se vendieron en la exposición individual de 1966 vieron sus principales elementos devueltos a la cantera de la que procedían. Tanto los metales y maderas que se compraban, como los restos que se recogían en las cercanías de obras y solares en construcción, se conservaban en su estado primitivo. Aunque Mangold y Ryman han pintado frecuentemente sobre lienzo corriente, también han trabajado sobre masonita o, en el caso de Ryman, sobre tablero bristol, papel encerado, papel ondulado, vinilo, fibra de vidrio, acero y cobre.

También se han compartido los procedimientos técnicos de fabricación de estructuras minimalistas. Partiendo de anteproyectos, dibujos o simples explicaciones orales, se solía tender hacia directrices que permitían realizar una forma dada. Mas que ir "descubriendo" a través de pruebas y errores y en la soledad de sus estudios, iban intuyendo, a través de unos planes e ideas básicos, el resultado final del trabajo. En algunas ocasiones, Robert Ryman ha preparado estudios antes de realizar una pintura ya pensada. «Una vez que he conseguido lo que busco, lo considero como un prototipo y es en ese momento cuando sé cómo va a quedar la obra terminada», aseguraba a un periodista de *Artforum* en 1971. «Necesito trabajar despacio –comentaba Mangold a Robin White en 1978– porque se me ocurren ideas maravillosas y no siempre son buenas las respuestas espontáneas. Por lo general no las pongo en práctica hasta unos días más tarde... Me gusta sentarme a reflexionar sobre una idea. Generalmente la suelo plasmar en un dibujo y al cabo de una semana es raro que no tenga ya una idea clara de en qué consiste». Cuando Barbara Rose sugirió que este tipo de trabajo resultaba aparentemente sencillo de hacer, debió de haber añadido que el problema estribaba en que no resulta tan fácil de "pensar".

De vez en cuando abandonan las malas ideas en vez de modificarlas. En cierta ocasión, David Sylvester preguntó a Robert Morris si era capaz de prever la escala. «No, no puedo –contestó–, desconozco el resultado final hasta que la obra reposa acabada frente a mí». «O sea, que necesita realizar la obra antes de poder saber qué resultará», volvió a preguntar Sylvester. «Sí», respondió Morris. «¿Y alguna vez se ha equivocado al imaginar la escala?» –quiso saber el crítico británico–. «Sí», volvió a contestar Morris. «Luego en ese caso tendrá que recomenzar la obra desde el principio...». «No –contestó Morris–, simplemente la abandono».

Antes o después, tanto Andre como Flavin, Judd, LeWitt y Morris han expresado opiniones similares acerca del modo de ver su obra. Han coincidido fundamentalmente en el hecho de que su obra se puede, y por lo general se debe, contemplar rápidamente. Al igual que Morris, Andre ha llegado a decir: «Me gustan las obras que pueden ser ignoradas cuando uno lo desea, a pesar de encontrarse en la misma habitación». «Se intenta conseguir –explicaba Flavin– una comprensión rápida y fácilmente alcanzable. Nadie debería detenerse excesivamente ante una misma obra». Y LeWitt, por su parte, afirmaba en 1977: «No deseo opiniones que hayan necesitado de un esfuerzo visual, sino una comprensión rápida por parte del espectador acerca de la idea que dio origen a la obra».

El que este procedimiento pueda ser tolerado, e incluso buscado, tiene mucho que ver con el culto a lo "interesante" que suscitaron los minimalistas. Según cuenta Sontag, alguien sugirió a Schegel, en 1970, que definiera la poesía romántica; y para distinguir el verso contemporáneo de sus antecesores clásicos, el filósofo lo calificó de "interesante". La misma Susan Sontag apuntaba en *On Photography* que ser "interesante" significa borrar las diferencias entre «lo hermoso y lo feo, lo verdadero y lo falso, lo útil y lo inútil, el buen y el mal gusto». Hallarse frente a algo "interesante" significa prescindir de juicios de valor o "calidad". Un objeto se debe aceptar por lo que encierra y nada más. En *Specific Objects* de Donald Judd, manifiesto sobre la situación del arte en la mitad de los años sesenta, los minimalistas mantenían que «una obra necesita tan sólo ser interesante». Durante el recorrido que Donald Judd realizó, como crítico de arte, por numerosas galerías en los años 1963/64, calificó la exposición individual de Flavin como «una de las más interesantes que he contemplado este año»; ya anteriormente, se había referido a otra expo-



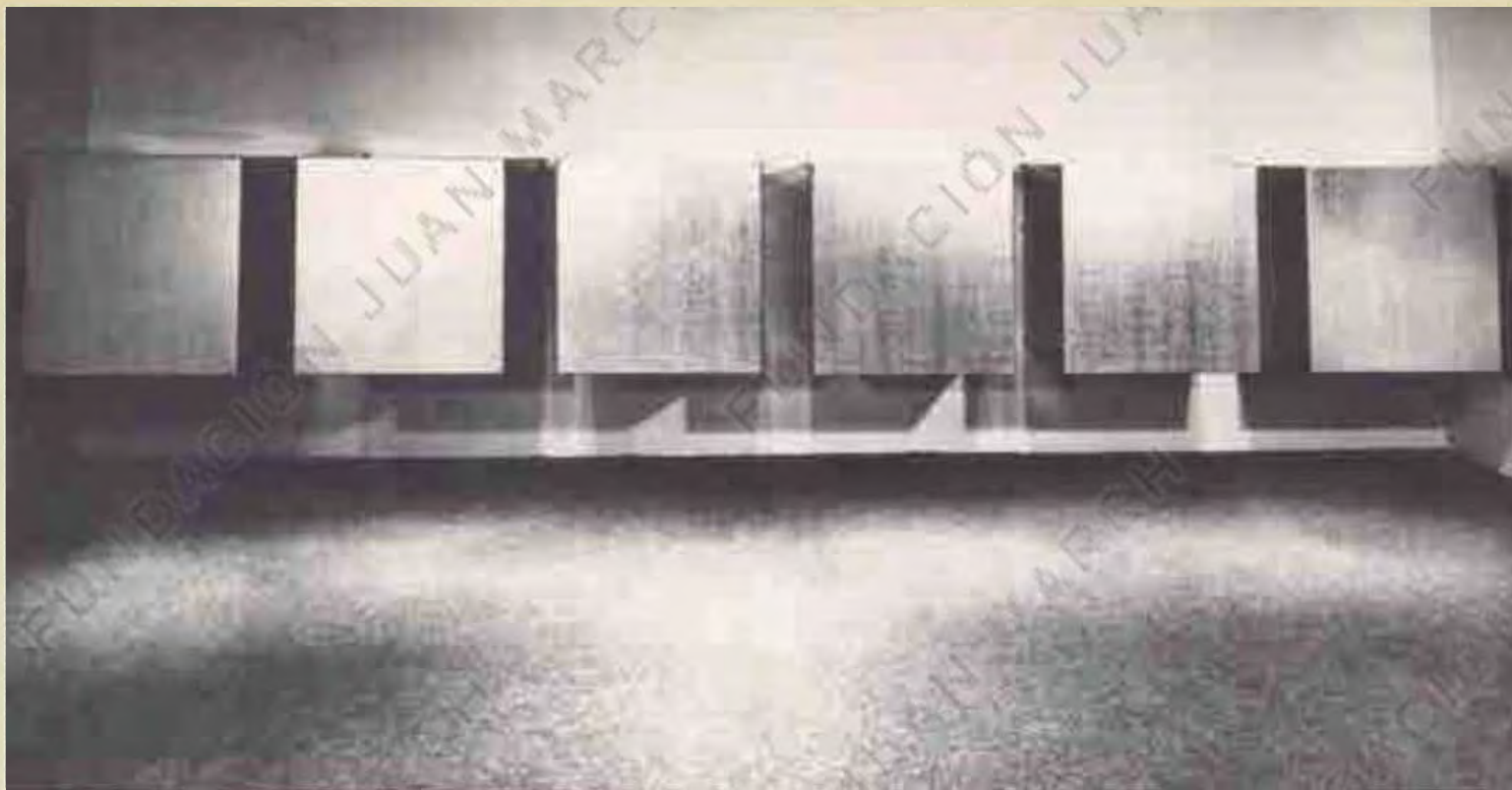
Sol LeWitt *Plan for Walldrawing, 1969*

sición realizada por Morris, como «potencialmente interesante». Sol LeWitt escribía en 1967 que «el artista conceptual intenta que su trabajo interese mentalmente a los espectadores»; para LeWitt resultan a menudo más importantes los dibujos, sketches o modelos que las obras de arte ya acabadas. «Resulta en ocasiones más interesante contemplar el proceso que la obra final».

Este concepto sirve para explicar por qué resulta tan breve la contemplación de una escultura “minimal” o de ciertos cuadros. En efecto, se supone que el individuo debe dedicar más tiempo a reflexionar sobre una obra de arte que a contemplarla. LeWitt escribía en 1967 que «el arte conceptual está concebido para captar la mente del espectador y no tanto su vista o sus emociones», y un año antes decía: «el objetivo del artista debería ser proporcionar información al espectador y no dirigirle». Transcurridos más de diez años, comentaba ante los reunidos en el Museo de Arte Moderno: «Siempre se podrá plegar y desplegar a voluntad una obra de arte, dentro de la mente. No es necesario tener siempre delante de uno el cuadro de *Mona Lisa* para saber cómo es; quien lo ha visto alguna vez “lo posee”. De este modo queda relegado a segundo término el concepto de “entendido”. También decía Flavin en 1972 que «prefería el arte como pensamiento, más que como trabajo. Resulta para mí fundamental el no ensuciarme las manos...» y añadía: «Reivindico el Arte como Pensamiento».

Robert Ryman *Varese Wall, 1975*





Donald Judd *Untitled, 1966*

El minimalista resulta un pensador comparado con los trabajadores de las generaciones que le preceden. Si David Smith estaba influenciado por la prosa de Joyce, cualquiera puede imaginar a los más jóvenes que él atraídos por *Key to Finnegans Wake*.

«Ya no es necesario que aprendáis a castigar la roca con martillos y cinceles, ni a destrozr planchas de metal con sopletes o sumergir el contrachapado en pintura; resumiendo, todo aquello que ha constituido “el oficio” de la escultura contemporánea», afirmaba Flavin en 1966.

Tanto el arte susceptible de ser apreciado rápidamente por el individuo, como el arte meramente interesante, han fomentado actitudes nuevas desde el punto de vista del desarrollo interno del artista. En 1966 Flavin manifestaba en unas declaraciones reproducidas desde entonces en todos los catálogos: «Ahora sé que puedo repetir sin que resulte inadecuado cualquier parte de mi sistema de luz fluorescente... al carecer de sentido histórico. Mi propósito no encierra significado alguno en el sentido de desarrollo estilístico o estructural; tan sólo algunos cambios en el énfasis divisorio, modificables y añadibles sin variación intrínseca».

Durante los años setenta, Mangold realizó muchas más obras aplicando acrílico sobre lienzo que por el viejo método de óleo sobre masonita, método éste al que había ya dedicado su atención en los sesenta, período en el que empezaron a destacar sus obras. Aun así, mantenía en 1978: «No creo que una pintura de 1965 estuviera fuera de lugar en una de mis exposiciones actuales». «El trabajo ha cambiado, pero resulta cíclico, en el sentido de que siguen apareciendo, cada cierto tiempo, cosas con las que ya me había enfrentado». Por su parte, Andre declaraba en 1968: «He creado una obra básica que tiende a generar su futuro por sí misma. Esto –continuaba–, no es sino la definición de poseer un estilo: que un trabajo que ya has hecho se convierta en condición objetiva del que vas a hacer». Y según palabras de Judd en 1964, «un artista que ha resultado relativamente original en alguna ocasión no tiene necesidad de abandonar su estilo inicial de trabajo para adoptar otro nuevo. Es el grado de su originalidad el que determina si debe hacerlo o no. Esto, evidentemente, es el complejo problema del progreso artístico».

La actual exposición que en este catálogo se conmemora, revela las muchas bases que ha tocado el «Minimal». Las obras de Andre y Flavin pertenecen a los períodos iniciales del movimiento. Las estructuras de Morris y LeWitt representan la madurez de su desarrollo. Las veintiún esculturas realizadas por Judd en los años setenta ilustran la continua relevancia de este movimiento tras su calurosa acogida inicial, tanto en Estados Unidos como en el extranjero. Al incluir las pinturas surgidas de los estudios de Ryman y Mangold se consigue reflejar prácticamente todo el «Minimal».

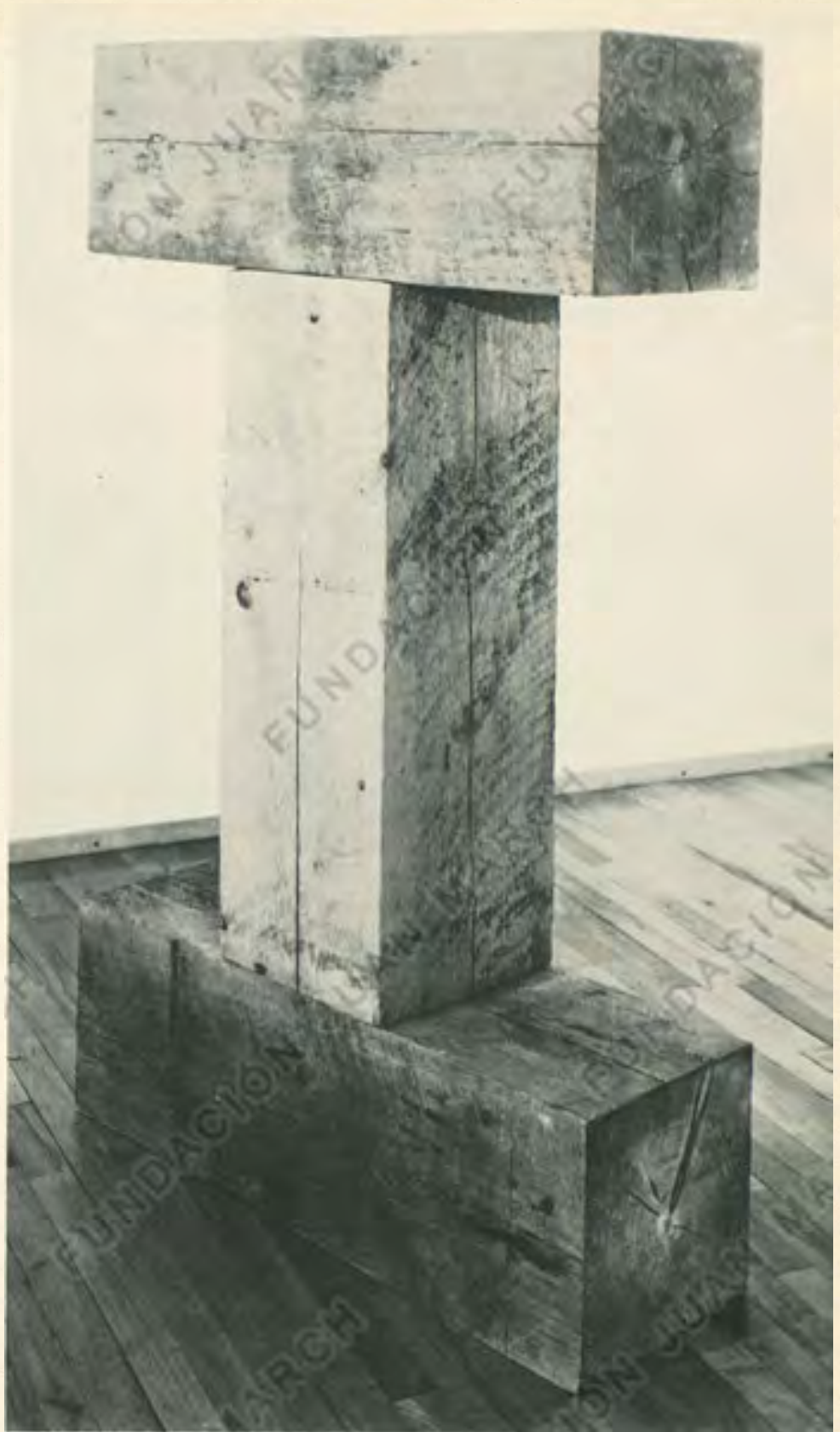
Carl Andre tenía 24 años cuando hizo sus primeras pirámides en madera, en 1959. Había comenzado su trabajo artístico un año después de llegar a Nueva York, en febrero de 1957. Estas esculturas, construidas con planchas de abeto de 2" × 4", son una muestra de la rapidez con que se desarrollaron sus ideas. La primera vez que el joven artista cortó la madera para las *Pyramids* fue con una sierra alquilada en el estudio que en West Broadway tenía Frank Stella, un artista graduado en Andover con quien tenía amistades en común.

Mientras trabajaba en estas obras, Andre tuvo tiempo de preparar los comentarios que acompañaron el catálogo de las pinturas negras que Stella mostraría, avanzado ese mismo año, en el Museo de Arte Moderno, en la exposición «Sixteen Americans». «Cuando Stella comenzó sus pinturas negras –Andre recordaba años más tarde–, le sugerí que realizara una obra en bandas que se cruzaran horizontal y verticalmente, dejando puntos de intersección, cosa que no le interesó en absoluto. No obstante, es obvio que lo que yo estaba imaginando en ese momento eran las posibilidades de las tres dimensiones y no de las dos. Sobre el lienzo, cada franja actuaba como una unidad de composición. Eso es algo que aprendí de Frank Stella».

La *Pyramid (Triangular Plan)* (n.º 1 del Catálogo) terminada por primera vez en 1977, difiere de las *Pyramids* completadas en 1959 y de las reconstruidas en 1964 y 1970. Originalmente existían varias *Pyramids*, enteras o medias, que, de haberse podido obtener grandes trozos de madera, se habrían tallado hasta semejarse a los anillos exteriores del Guggenheim Museum, que entonces se construía bajo la dirección del arquitecto Frank Lloyd Wright. En lugar de esto, se utilizaron tableros, con lo que las estructuras de cuatro lados resultaban huecas. Antes de completar *Pyramid (Triangular Plan)* el escultor reveló a un amigo que «era una obra que siempre le había interesado mucho». «En lugar de tener una cruz en el centro –señalaba en 1976– tiene una estrella. Curiosamente, si tienes ensamblada una pirámide de cuatro lados, el punto central de intersección es una cruz. Sin embargo, si comienzas con tres lados, consigues una intersección de seis puntos; con cuatro lados se obtienen dos barras cruzadas; con tres lados, ya son tres barras las que toman un extraño, pero hermoso aspecto».

Cuando Carl Andre vio la imposibilidad, de convencer a varios marchantes, de que le adelantasen dinero para realizar las *Elemental Series* (vigas apiladas sin adhesivo alguno), ya que opinaban que era demasiado peligroso y que las maderas se derrumbarían, encontró un empleo de conductor y encargado de frenos en un mercancías de la Pennsylvania Railroad y estuvo durante cuatro años. Cuando, en 1964, comenzó de nuevo a trabajar con esculturas grandes (Eugene Goossen le había pedido que reconstruyera una *Pyramid* que recordaba haber visto, para incluirla en una exposición colectiva), el mundo del arte había cautivado ya al amigo de Stella. El «Minimal» «estaba en el aire». Tanto Flavin como Judd y Morris habían realizado importantes exposiciones individuales en la Green Gallery de Richard Bellamy. LeWitt, por su parte, había participado en varias otras colectivas.

Andre hizo *Crib* para mostrarla en su primera exposición individual, que tuvo lugar en abril de 1965, en la Tibor de Nagy Gallery, dirigida por John Bernard Myers. Había buscado una sustancia que no ofreciera peligro al apilarla. «Tenía que hallar una materia de gran volumen, pero poca masa», explicaba el artista en el *Artforum* de junio de 1970. Lo más apropiado era utilizar planchas de Styrofoam de 9' de longitud, entonces fabricadas en blanco. Un crítico de la época sugirió que había intentado encontrar un sustituto del mármol pentálico. Andre escribió lo siguiente en un



Carl Andre *Tau and threshold, 1960*

artículo publicado por Barbara Rose en 1965: «La función de la escultura consiste en apoderarse y ocupar el espacio». El ligero y magnífico *Crib*, con su centro abierto, conseguía esto. Como ejemplo de *minimal* de la primera época reúne las siguientes características: es monocromo, con aspecto de caja, fácilmente montable, con carácter arquitectónico, formado por módulos idénticos y materiales industriales tan frágiles, que resultan fácilmente deteriorables. Cuando sus componentes se separan, la escultura deja de existir; dilema éste comparable al de si la caída de un árbol en el bosque, produce o no ruido, en el caso de no haber nadie para escucharlo. A pesar de su naturaleza teórica, el *Crib* no deja de comunicar una presencia seductora y refinada.

Las ocho esculturas *Equivalent Series*, exhibidas en abril de 1966, en los locales que la Tibor de Nagy Gallery acababa de alquilar en West 57th. St., representaban una nueva dirección en la obra del artista. Para su segunda exposición individual, Andre utilizó materiales nuevos, tratando el espacio y concibiendo las formas de diferentes maneras. Las *Equivalent*, hechas de ladrillos, es decir, pequeñas unidades sólidas generalmente reunidas para formar grandes estructuras, son esculturas bajas, apoyadas directamente sobre el suelo. Al igual que los bloques que su abuelo, constructor, había utilizado al frente de su firma de Quincy, Massachusetts, estos componentes contrastaban fuertemente con los nuevos suelos de parquet de la Galería, las paredes sin ventanas, los techos bajos y el ambiente cerrado de container. *Crib* sobrepasaba la talla de un hombre; *Equivalent VII* y las otras, no. Si se exhibían juntas era necesario ir sorteándolas.

Cada *Equivalent* está formado por 120 ladrillos. Este número es tan rico en elementos que con el mismo número de unidades se pueden realizar diversas configuraciones. «A pesar de lo cual –según el artista ha recordado a algún bienintencionado crítico– la aritmética no es sino la armadura de mi trabajo». Para evitar que se desplazaran, los ladrillos se apilaban en dos capas, se formaban ocho combinaciones con sesenta ladrillos en cada capa. A diferencia de otros artistas que han realizado series, Andre no llegó a formar todos los grupos posibles; tan sólo se hicieron cuatro tipos en 1966. Cada par está orientado a lo largo de un extremo corto y luego a lo largo de otro más largo. Los trabajos resultan rectangulares en uno de los formatos y casi cuadrados en el resto. En el *VII*, el lado corto lo forman diez ladrillos y el largo seis. Lo contrario ocurre en el *VIII*, que forma parte de la colección de la Tate Gallery.

De nuevo nos encontramos ante una obra monocroma realizada con módulos idénticos, esta vez fabricados con materiales industriales más resistentes al tiempo. Un buen ejemplo de madurez, el *Equivalent VII*, muestra la preferencia del artista por las sustancias sólidas, al mismo tiempo que marca el comienzo de sus estructuras tendidas y continúa evitando cualquier tipo de vinculación entre los materiales. También señala la dirección que habría de seguir, en el plazo de un año, mediante el despliegue de placas metálicas. Una vez instaladas, esculturas como *144 Copper Square* y *144 Tin Square* cobran cierta semejanza con lagunas en las que los intersticios brillan como la espuma de las olas, mientras en el suelo de las galerías, especialmente el de madera, adopta el papel de orillas. Los *Equivalents* son como islas flotantes, sugieren serenidad y comodidad, estimulando las facultades de meditación del que las contempla.

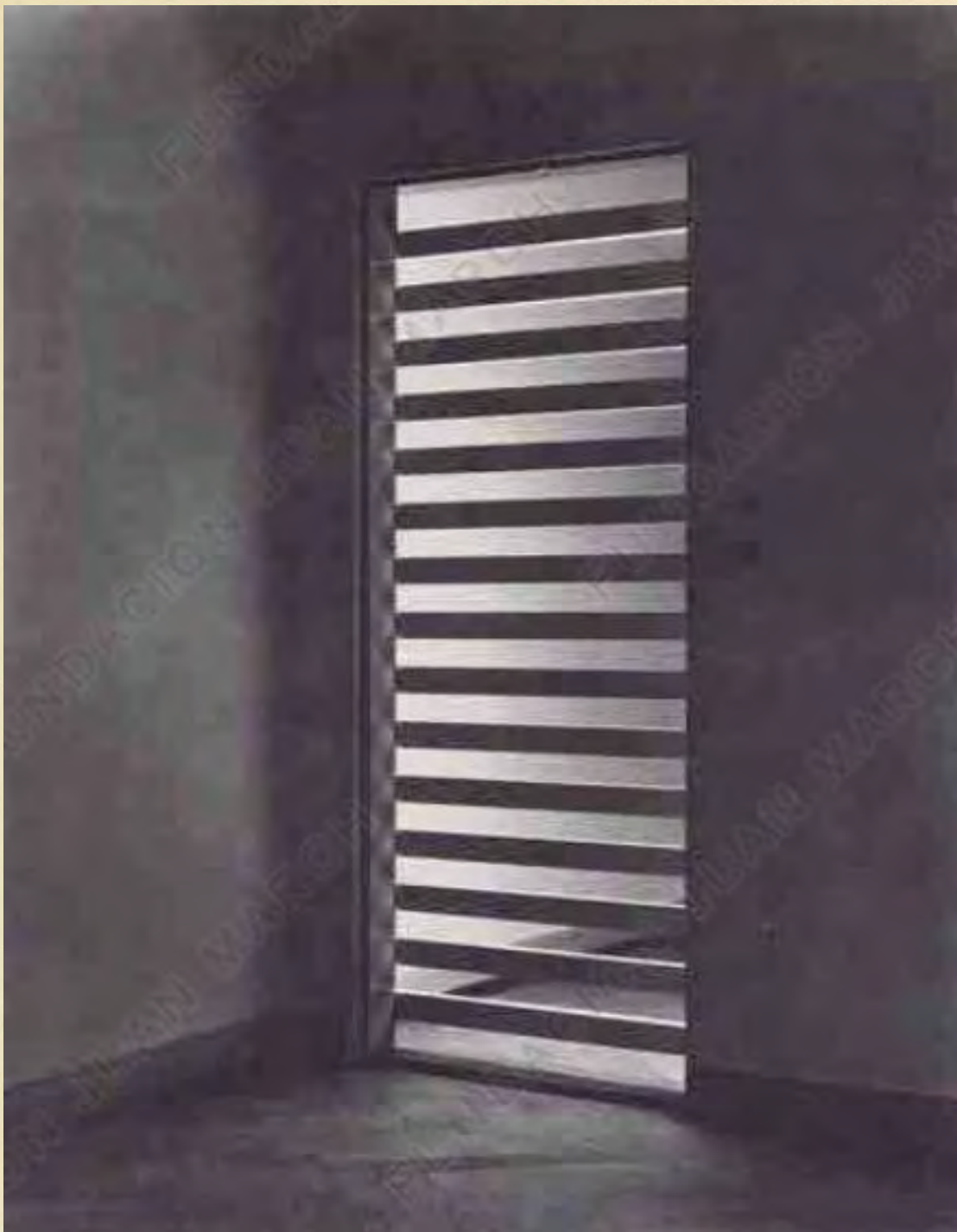
The Nominal Three (to William Ockham), 1963/64, de Dan Flavin (n.º 3 del Catálogo), así como otras obras del mismo autor, comunican sensaciones parecidas. Estas características se empezaron a poner de manifiesto cuando el artista tenía treinta años (había nacido en abril, en el Día de los Inocentes de 1933, varios minutos antes que su hermano gemelo, muerto en 1962). Comenzó por desplegar tubos fluorescentes, con sus correspondientes soportes, por las paredes, en 1963. Simultáneamente realizó tal número de estudios y diagramas que tardó años en llevarlos a cabo como demostraciones o proyectos, términos éstos que el autor ha solido emplear para referirse a instalaciones y piezas individuales. Previamente, Flavin había sido pintor. En mayo de 1961 había realizado una exposición individual en la Judson Memorial Church, con obras tan delicadas como *Mira, mira (to Mrs. Brody)* y *Gus Schultze's screwdriver*



Sol LeWitt *Structures, 1977*

(to Dick Bellamy), consistentes en superficies de pintura densa y monocromática a las que había adherido objetos tales como latas de conserva deformadas y utensilios de trabajo. Tanto estas obras como su inspiración se debían al expresionismo abstracto, en particular a las series *Je t'aime* de Robert Motherwell y a los lienzos que crearon la reputación de Philip Guston. «Al principio –recordaba Flavin en un artículo de *Artforum* en 1965–, me encontraba solo frente al trabajo de los demás: Guston, Motherwell, Kline, Gorky, Pollock, Rothko, Jasper Johns y ¿qué has visto en el último *Art News*?». Estas primeras obras revelan asimismo hasta qué punto marchaban juntas las fases iniciales del Minimal y el Pop; existían muchos puntos en común con obras contemporáneas de Claes Oldenburg y Jim Dine.

A finales de 1961, hacía Flavin iconos sobre los que más tarde comentaría: «Utilicé la palabra «icono» en un sentido descriptivo, no estrictamente religioso, sino como objeto basado en una relación jerárquica de luz eléctrica sobre, bajo, frente, y con una estructura cuadrada repleta de luz pintada. Estas composiciones, no muy grandes, combinaban bombillas y tubos fluorescentes sobre superficies tratadas de diferentes modos, pero siempre pintadas e incluso a veces perfiladas». «Me atraen enormemente las tareas de carpintería y acabado –declaraba en una entrevista en 1972–. Tardé tres años en terminar ocho iconos, lo que resulta ridículo; me tenía que haber deshecho de ellos, ya que retrasaron mi trabajo». Liberado de aquel trabajo, el artista comenzó a crear gran número de obras “importantes” en el intervalo de unos pocos meses. El proyecto *William Ockham* fue una de ellas, junto con *The diagonal of May, 25, 1963 (to Robert Rosenblum)*, *Daylight and cool white (to Sol LeWitt)* y *Alternate Diagonals of March, 2, 1964 (to Don Judd)*. En estos trabajos, con uno, cuatro y cinco tubos respectivamente, utiliza la pared como si fuera un lienzo, la masonita o la formica, a los cuales anteriormente acostumbraba a fijar bombillas y objetos.



Dan Flavin *Untitled, 1975*

Los proyectos formados por un único tubo en diagonal, o varios en vertical, están simplemente ordenados sobre un espacio de pared liso; los diagonales con cinco componentes pueden situarse en el extremo de una pared o surgir desde una esquina. Los *Nominal Three (to William Ockham)* que revelan un misticismo católico (en su juventud el artista frecuentaba escuelas parroquiales, acudiendo al seminario durante la adolescencia) se pueden agrupar de diferentes maneras, dependiendo de la longitud de la pared elegida. Dispuestos siempre en configuraciones de uno, dos y tres, los intervalos entre los elementos pueden estar más o menos distanciados según cada caso; es éste uno de los aspectos del «minimal» que lo diferencia de los trabajos realizados en el estudio. Carl Andre lo denomina «Arte del post-estudio». Una obra, en suma, que sólo se puede instalar convenientemente en el lugar destinado a su exhibición.

Cuando Flavin, en marzo de 1964, expuso este tipo de trabajos en una exposición individual, Donald Judd –crítico de la revista *Art News* en aquel entonces– advirtió ciertos puntos en común con el color Field Art. «La colocación sencilla, inconclusa y no acentuada de las líneas adyacentes –escribía– se aproxima a las últimas pinturas de Morris Louis». Las frías luces blancas de *The Nominal Three (to William Ockham)*, parten, sin embargo, de una idea plástica. Al recordar los lienzos con forma y el sistematismo (arte sistemático) de los sesenta, aparecen en la mente objetos llenos de luz y color. Esto sin contar con que el artista ha insistido en todo momento en recordar al espectador que los “soportes” son tan importantes como los tubos. «Mi objetivo principal es la claridad, tanto en el modelo de los tubos como en la forma de los marcos», escribía en una carta a Elizabeth Baker.

Le interesa el contraste entre la dureza de los bordes y la borrosa emanación de la luz.

En 1965, Flavin había ya realizado suficientes obras como para sacar algunas conclusiones «acerca de lo que yo he hallado en la luz fluorescente y sus posibilidades plásticas». Comentaba: «Ahora, el espacio que contiene la obra y las partes que lo forman –paredes, suelo, techo– sirven de apoyo a la banda de luz, pero únicamente la restringen por el hecho de constituir su límite... Aunque el tubo tiene una longitud de ocho pies, su sombra no se puede medir más que oponiéndose a su efecto visual, rompiendo así la poesía». *The Nominal Three (to William Ockham)* es la primera obra que utiliza la pared como un componente de la habitación, no se limita a pretender que la pared constituya la superficie de la pintura, sino que la habitación misma es el espacio de la escultura. Como ejemplo de «minimal» inicial, *The Nominal Three (to William Ockham)* reúne las siguientes características: se encuentra estructurado en grupos matemáticos con “bandas” como unidad de composición; posee una configuración vertical simple, formada por materiales industriales adquiribles en cualquier ferretería y, al estar desplegado a lo largo de un muro, nos hace reconocer las propiedades arquitectónicas. Cada vez que se instala, la “vieja” obra adquiere la apariencia de haber sido concebida por primera vez.

Las *Series A* de Sol LeWitt (n.º 5 del Catálogo), realizadas en 1967, no necesitan ser expuestas con las *Series B, C, D* para comprender su significado. De hecho, la primera vez que se mostró al público, en la Dwan Gallery de Los Angeles, durante 1967, estaba sola. LeWitt escribió: «Cada una de las nueve piezas individuales es autónoma y total en sí misma». Añadió después: «Las principales permutaciones se hallan todas incluidas en el grupo de las nueve». Cuatro grupos de nueve completan la idea..., este plan solamente incluye la *Serie A*. La *Serie B* resulta igual en todos los aspectos si exceptuamos que la forma interior de cada pieza es cerrada (lados sólidos) y la exterior abierta. En la *C* sucede exactamente lo contrario. El conjunto de las cuatro series representa la culminación completa del proyecto. También indicaba cuál había sido el objetivo principal: «Las piezas individuales están compuestas por una forma centrada en el interior de otra. Utilizando esta base como guía podemos prescindir de ulteriores diseños». Mezclaron procesos obtenidos de la lingüística (del mismo modo que el escritor forma las frases a partir de nombres, verbos... este arte era la mezcla de modelos dados, de cubos, cuadrados y variantes) y de las matemáticas (la teoría de la “Nueva Matemática” serviría de estructura para el desarrollo lógico del sistema). Al describir las *Series*, LeWitt plasmó en un lenguaje sencillo y preciso la experiencia práctica que debía sugerir la contemplación de las esculturas, con sus superficies tersas, uniformes y cerradas.

Tanto las *Series A, B, C y D*, como las más pequeñas *Sets A, B, C, y D*, constituyeron el inicio de los proyectos seriados del artista. Un año antes ya había presentado sus obras de un solo módulo. Aunque fue el que más tardó, de los minimalistas pioneros, en situarse, una vez que encontró el camino fue LeWitt el primero en alcanzar la etapa de madurez. A finales de los años cincuenta, cuando pintaba en sus ratos libres, este artista, nacido en Hartford y educado en Siracusa, se ganaba la vida con empleos que le convertirían en un maestro del diseño comercial y la tipografía. En cierta ocasión, mientras trabajaba para el arquitecto I.M. Pei, realizó algunos gráficos tridimensionales.

En 1960 comenzó a trabajar en el Museo de Arte Moderno, haciendo amistad rápidamente con varios empleados: Dan Flavin, Robert Ryman, Robert Mangold y Lucy Lippard.

Ya en 1962, LeWitt había realizado varios relieves en madera, consistentes en cajas cada vez más grandes, metidas unas dentro de las otras. Ofrecían el aspecto de Homenajes a Albers en tres dimensiones, pero tenían también mucho en común con un relieve de Donald Judd, hecho en 1962 con una tubería de asfalto, pero que, sin embargo, nunca había visto. Rodeado de sus nuevos colegas, es obvio que avanzaba hacia las mismas ideas que se “respiraban”.

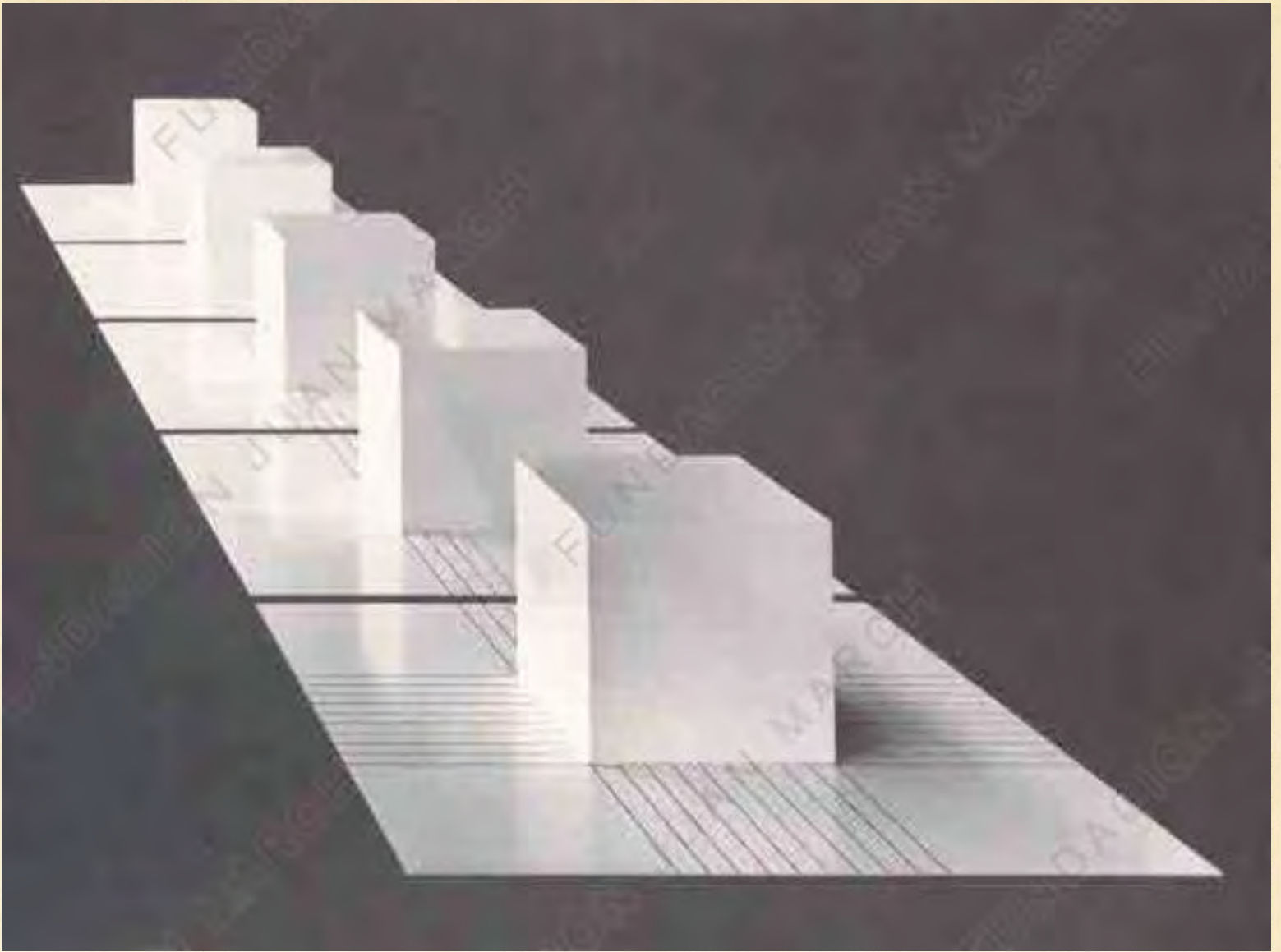
En el marco de su primera exposición individual, en mayo de 1965, LeWitt expuso algunas formas grandes e incómodas que, según él, no se podían considerar ni como pinturas ni como esculturas. Anne Hoene (ahora Hoy) escribía, muy acertadamente, en *Arts* que «uno se siente tentado de inventar palabras como “esculptopintura” o términos como “relieve post-pictórico” para describir estos trabajos». En cuestión de meses, el artista comenzó a presentar obras que fueron comparadas con “cabinas”, “portones”, “plataformas” y “pozos”. En el *Art International* de 1966, Lucy Lippard escribía: «LeWitt está realizando estructuras en madera, negras, regulares y construídas a partir de un módulo cúbico abierto».

En el *Print Collector's Newsletter* de marzo, 1977, LeWitt comentaba su utilización del blanco y recordaba sus primeros trabajos de minimal. Señalaba que la superficie pintada de sus primeras estructuras había recibido unas diez capas de laca, resultando muy lenta su aplicación y demasiado bello el resultado. Al darse cuenta de que lo que en realidad le interesaba era la superficie que había debajo, decidió trabajar con el esqueleto de sus estructuras. Al principio cubría de negro las tablas para que resaltara más la apariencia de algo abierto; luego, pensó que el blanco resultaba más apropiado para la contemplación. Además, el negro aplanaba las obras y el blanco hacía que adquirieran una tridimensionalidad a la que contribuían los mismos materiales utilizados. Una vez elegido, permaneció fiel al más brillante de los colores acromáticos. Hay quien ha escrito que durante años, no ha dejado de admirarle el hecho de que una sala repleta de obras de LeWitt, pueda parecer, en comparación, más vacía que otra igual que estuviera llena de obras de cualquier otro artista. Quizá porque las blancas franjas que limitan el espacio se funden con la pared, es por lo que sus instalaciones no dan la impresión de tener demasiada obra.

LeWitt retornó al aluminio para realizar las *Series A* y sus compañeras. Al seleccionar dos escalas diferentes de altura en relación con el espectador, explicaba: «28 pulgadas suele ser menos que una persona, de modo que hay que contemplarlo desde arriba, mientras que 81 pulgadas suele sobrepasar la altura de la persona, obligando a alzar la vista para poder ver la totalidad de la obra. Lucy Lippard describía estos trabajos en el *Artforum* de abril de 1967 y hacía un resumen de lo que se había logrado. Apuntaba que «el espectador llega a acostumbrarse al trabajo simultáneo de las facultades conceptuales y perceptivas». Había que observar y pensar. En el momento en que descubrimos un conjunto bien realizado, comienzan a atropellarse en la mente multitud de ideas. El espectador que recorre la galería no se mueve alrededor de las unidades individuales sino alrededor del perímetro de la composición. Al contemplar los bordes de las *Series*, los ojos penetran en el núcleo y canalizan la información recibida hacia la mente.

El minimalista sacrificaba cualidades como color, textura y afinidad intuitiva ante el problema que para él era básico: el tratamiento del intervalo y la secuencia.

LeWitt explicaba en 1978: «Mis conceptos e ideas están relacionados con elementos específicos como líneas, cuadrados o cubos. Si quiero expresar una idea relacionada con un cubo, pienso que la expresión óptima del cubo es el cubo en sí, no la palabra que lo define. Si quisiera trabajar con la palabra “belleza”, encontraría que no existe como objeto específico, mientras que el cubo sí es real». Hacía más de diez años que había afirmado que su interés por



Sol LeWitt *Cubes with Hidden Cubes, 1968/77*

los cubos y cuadrados se debía precisamente a que no eran interesantes, a que carecían de la «fuerza expresiva de otras formas». Como eran standard y universalmente conocidas, estas unidades no resultaban extrañas al que las contemplaba. «Al no necesitar de un significado propio –señalaba el *Art in America* de julio, 1967– se pueden usar como el mecanismo gramatical del que procede la obra». Declaró que se podían usar como método de invención ya que no necesitaban ser inventadas ellas mismas. Estas observaciones son un reflejo de la madurez del «Minimal» y subrayan la comprensión de las *Series A*.

Untitled, 16 unidades, de Robert Morris (n.º 12 del Catálogo) es una escultura de aluminio expandido realizada en 1968 que propone una mayor investigación de tipo físico por parte del espectador que *Series A*. No sólo se refiere a las inquietudes de los minimalistas sino que, además, expresa los intereses particulares del artista. La utilización de materiales industriales, por citar una propiedad, resultaba en 1968 mucho más sofisticado que antes. Tanto el aluminio expandido como el acero al que había recurrido Judd, ofrecían efectos ópticos específicos cuando estaban adecuadamente instalados. La luz choca con los bordes de metal y centellea entre los espacios abiertos. Lo que podría parecer inerte, cobra una inusitada actividad. Por otra parte, no es necesaria la aplicación de pintura sobre tales superficies para conseguir una irradiación de color. Pasando a otra de las características de este arte, hay que señalar que los despliegues de módulos idénticos que los minimalistas realizaban se habían vuelto también más complejos. Aunque habían mantenido que, partiendo de los mismos grupos de unidades, se podrían realizar diferentes esculturas, a la



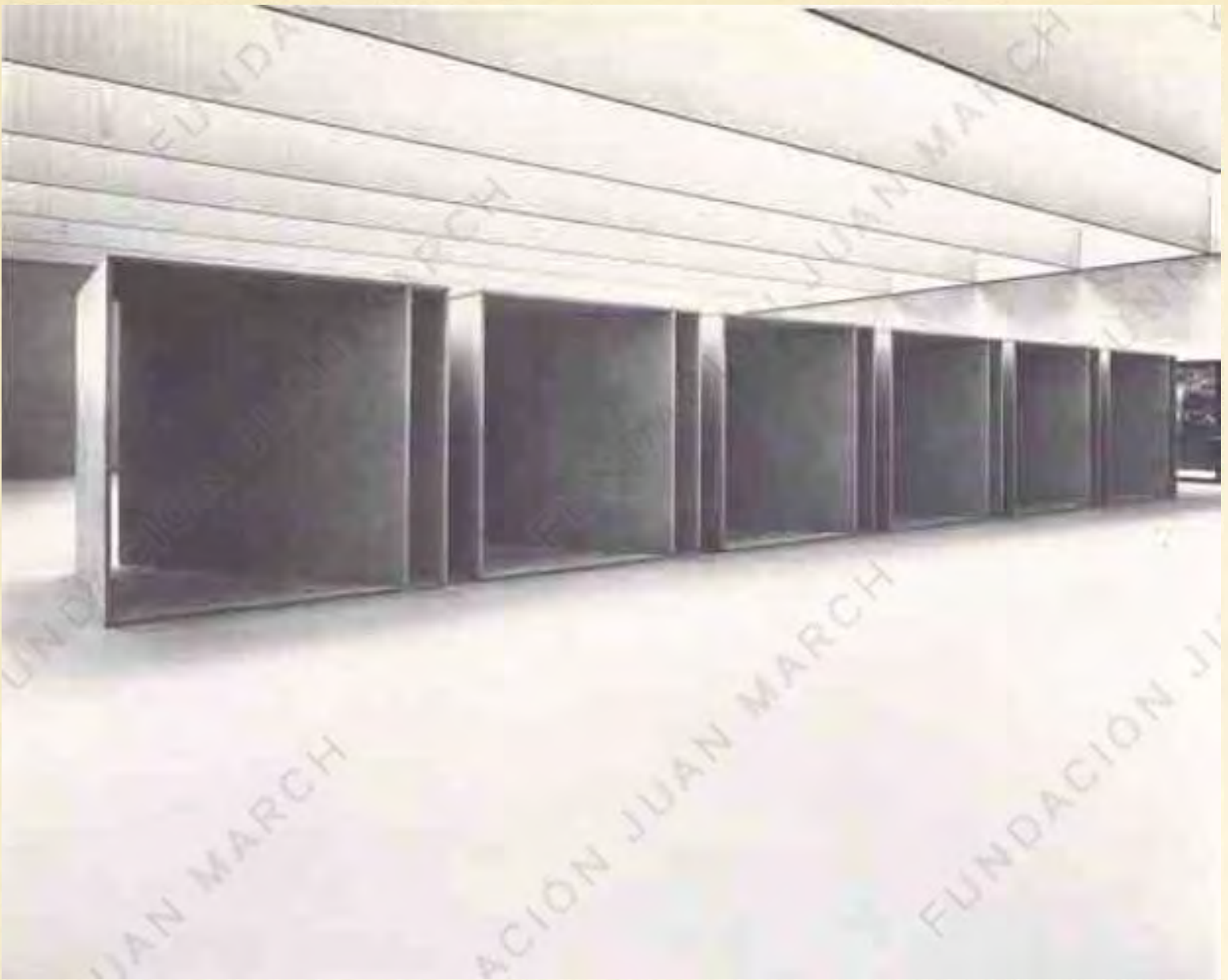
Carl Andre *Twelfth Copper Corner, 1975*

hora de la verdad sólo se diseñaba una estructura. No obstante, Morris, en la exposición individual que realizó en los locales de Leo Castelli en East 77th. Street en marzo de 1967, cambiaba casi a diario las piezas, para formar estructuras nuevas y únicas.

Si bien *Untitled*, 16 unidades, puede instalarse de muchas formas similares, las preferencias del artista se centran sobre tres en particular. En primer lugar, se forma un gran cuadrado con aspecto de laberinto. El segundo modo consiste en lograr que cada componente pueda descansar detrás de otro, en fila, como soldados en un desfile. Una tercera posibilidad es la que resulta de subrayar el dibujo entrante y saliente del metal, en una especie de largo zig-zag. Esta última disposición nos recuerda la obra *Redan* de Andre, 1965, que hoy forma parte de la Galería de Arte de Ontario. Sin embargo, y debido a la naturaleza semitransparente del aluminio expandido y a los intervalos de espacio entre las unidades, la obra de Morris resulta en apariencia mucho menos arquitectónica.

El laberíntico recorrido que el visitante de una galería de arte debe hacer es, en parte, la causa del descontento que Morris siente ante sus pinturas de los años cincuenta y el origen del desarrollo de una de sus primeras esculturas. Cuando vivía en San Francisco, después de que su primera mujer, Simone Forti y él, abandonaran la Escuela de Reed en 1955 (donde había cursado estudios de filosofía y psicología), Morris se fue interesando, cada vez más, en el proceso de realizar una pintura que en el “aspecto” final de la obra. «El proceso –comentaba en una entrevista en 1969– no parecía guardar relación con el resultado final». Esta opinión no era excesivamente compartida en los talleres en los que había estado trabajando. Allí descubrió que «el proceso es algo que es lo que es: algo que ocupa un lugar en el tiempo». También recordaba Morris, volviendo a la época en que frecuentaba círculos musicales y de danza, haberse enfrentado a un problema determinado en esos mismos términos. En 1960 abandonó temporalmente la pintura. Un año antes de trasladarse a Nueva York, cuando recomenzó su labor artística, trató de encontrar el modo de compaginar sus actividades escénicas con la escultura. Algunos de sus intentos, como el *Column*, en 8' × 2' × 2', realizado en 1961, perduran como ejemplos del principio del “minimal”. El *Corridor* o *Passeageway*, construido en 1961 con unas dimensiones de 96" × 600" en tablero aglomerado, fue realizado en su estudio de Chamber's Street (donde tenía como vecino a Walter de María) y funciona dentro de las mismas líneas que *Untitled*, 16 unidades, que data de 1968. El espectador se convierte cada vez más en participante; el tiempo y el espacio se enlazan de la misma manera para él que para el artista que fabricó cada sección. Esto condujo a Morris a realizar, en el año 1971, la reconstrucción de un plano de madera inclinado a 45°, sujeto con cables por la parte superior, dentro del marco de la Tate Gallery. Los que visitaban la exposición utilizaban los cables para trepar sobre la estructura. El artista, que contaba entonces 40 años de edad, había reconstruido la rampa y demás elementos que Simone Forti había utilizado en un concierto. «Aquí se encontraban definidos, por primera vez –escribía Morris, en la presentación, en 1965–, dos medios evidentes para realizar nuevas acciones». Lo que ya se había utilizado en el mundo de la danza acabó, diez años más tarde, por formar parte en actividades plásticas. Tales recursos son frecuentes en la obra de Morris.

Untitled, 16 unidades, 1968, pertenece a la mitad de su carrera. Frente al Morris que había utilizado tableros aglomerados («Tan sólo necesitaba... una sierra mecánica», decía) para realizar algunas esculturas destinadas a su célebre exposición individual de 1965 en la Green Gallery, y que había recurrido a la fibra de vidrio para los trabajos de sus instalaciones de 1967 en Nueva York, en esta obra se sirve de componentes más lineales para comprimir y expandir el espacio, para dar forma a la atmósfera que la rodea como si fuera una sustancia sólida. En ocasiones, la contemplación de una obra de arte puede ser una experiencia tan efímera como observar a alguien que de pronto se da cuenta que le están mirando. Morris jugaba con este concepto cuando se autodescubrió mediante su *I-Box* en 1962. En este caso hay otras cosas que están funcionando. Resulta tan crucial moverse a través de *Untitled*, 16 unidades, como escudriñar su imagen. Cada cambio de ángulo o reinstalación, sin embargo, debería recordar al espectador un comentario del artista aparecido por primera vez en *Artforum*, octubre 1966:



Donald Judd *Installation, 1977/78*

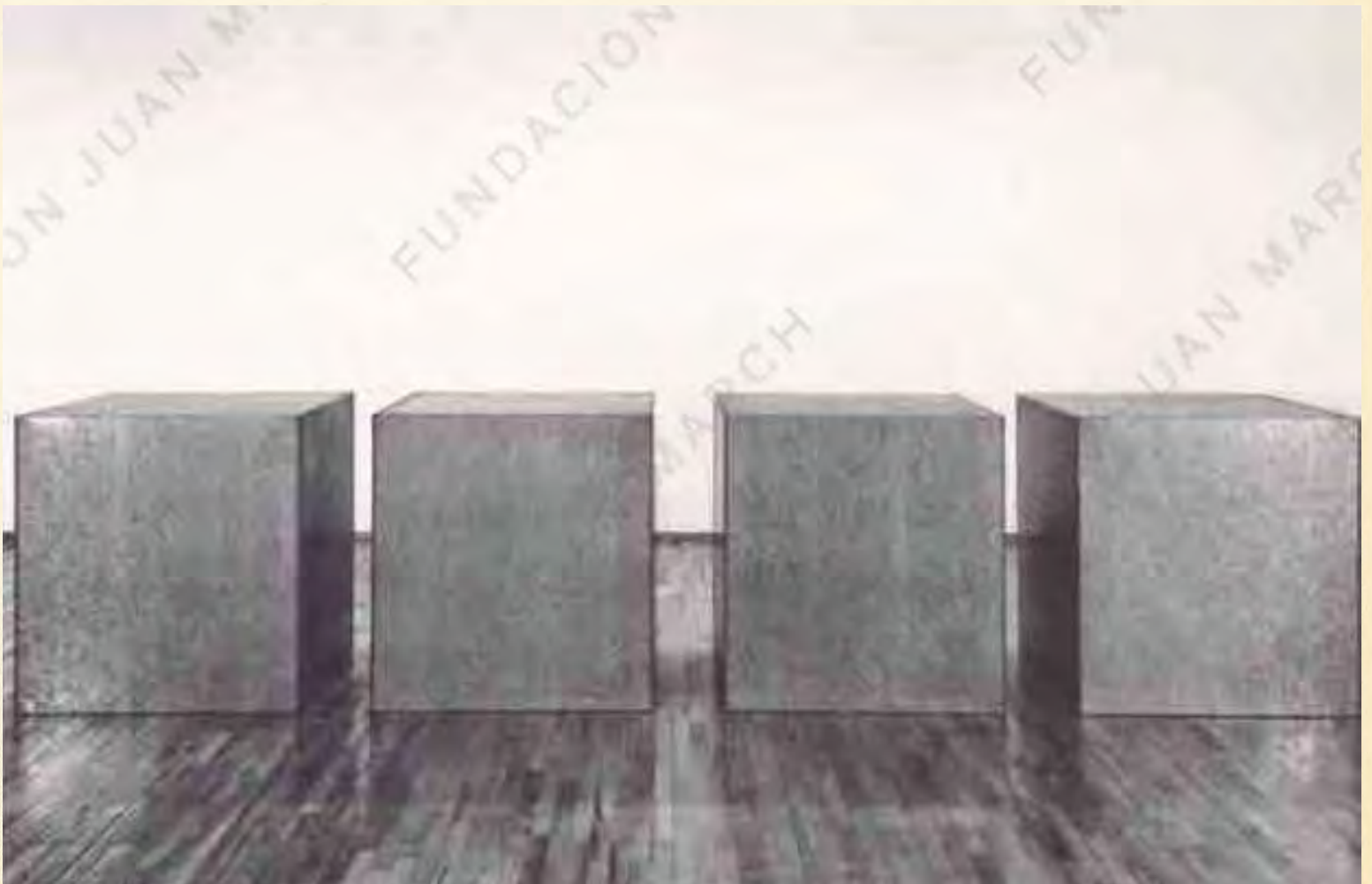
«Una viga no es la misma según esté apoyada sobre un extremo o sobre un costado». Dicho de otro modo: «La forma constante del cubo, tal y como se representa en la mente, y que sin embargo nunca llega a ser debidamente experimentada por el espectador, es una realidad derivada del cambio que suponen las diferentes perspectivas».

Las veintiún esculturas de hierro en $10,5 \times 68,6 \times 58,5$ cm., realizadas en 1971, 73, 74 y 77 por Donald Judd (n.º 4 del Catálogo) ilustran hasta qué punto hubo y no hubo variaciones en el vocabulario minimal durante los sesenta. Si en los sesenta se construían esculturas relativamente simples formadas por el equivalente de verbos y sustantivos en una frase gramatical, diez años más tarde se introducirían detalles comparables al adverbio y al adjetivo, destinados a embellecer el ya explorado lenguaje. Esto tuvo como resultado que si en un principio se había calculado el tamaño de las obras en relación con la altura del ser humano, ahora se realizaban las cosas en formatos tanto diminutos como descomunales; en este último caso, parte de la obra se colocaba en el exterior. En 1971, Morris construyó su primer *Observatory*; al cabo de seis años, se fabricaba sin interrupción en otros sitios. Dan Flavin instaló en 1976 una serie de piezas ligeras en la Grand Central Station de Nueva York; al mismo tiempo, la ciudad de Hartford sufragaba la *Stone Field*

Sculpture de Carl Andre, realizada en 1977. (Una vez adquirido cierto éxito, los minimalistas consiguieron fondos públicos que hasta los años setenta sólo iban a parar a artistas como Henry Moore o Alexander Calder). Entonces ya utilizaban una mayor variedad de materiales; el mismo Judd, recurrió al hormigón para hacer algunas piezas de gran belleza.

Las veintiún pequeñas esculturas en hierro de Judd, *Untitled*, expuestas por primera vez en la Cologne Gallery de Heiner Friedrich (las listas de exposiciones de los minimalistas se suelen asemejar a un itinerario turístico), continuaron situadas en el terreno que el artista venía investigando desde mediados de los sesenta. En una entrevista de Barbara Rose durante el otoño de 1965, el artista, que ya había cumplido 37 años, comentó: «La medida de las obras resulta para mí fundamental... No sólo considero los materiales y el color por sí mismos sino en relación con el tamaño». De estos estudios de Judd se desprende que los datos que aparecen en sus catálogos no sólo nos proporcionan la información necesaria para establecer la diferencia entre un trabajo y otro, sino que reflejan también las calidades específicas que acapararon la atención del artista. Sin embargo, cualquiera que contemple la lista de materiales, colores y tamaños de sus objetos, difícilmente esperará encontrarse frente a piezas tan refinadas y elegantes como las por él diseñadas. Esto no es, al fin y al cabo, sino lo que él busca. «El arte es algo que se contempla», decía Judd durante un programa de radio emitido en febrero de 1965, refiriéndose a la diferencia entre sus objetivos y los de los artistas más conceptuales. También, en febrero de 1965, el entonces pintor declaraba: «Supongo que una de las razones de que mi obra sea geométrica es el deseo que tengo de que resulte simple, sencilla; por otra parte, busco también resultados no-naturalísticos, no-imaginativos y no-expresionistas».

Donald Judd *Untitled (4 boxes), 1973*



Siempre había trabajado con unos cuantos colores y algunas formas simples. Después de las exposiciones de pintura de 1955, 1956 y 1957, los críticos de *Art News* y *Arts* reaccionaron ante «...formas que encontramos en ciertos moldes no objetivos, pintados de manera sencilla sobre un fondo liso...» Más adelante, los mismos críticos resaltaron que Judd «parecía debatirse ante algunos problemas. El interés de sus pinturas reside en la naturaleza de esos problemas». Al igual que Morris, acabó por no encontrarse satisfecho de sus propios lienzos. En 1962, ya había realizado dos construcciones libres a las que seguirían, un año más tarde, otras seis. Al mismo tiempo produjo varios relieves. Al trabajar con tres dimensiones, Judd no necesitaba preocuparse de la ilusión. «El principal defecto de la pintura –se quejaba en 1965– es su condición de plano rectangular pegado a la pared». En un principio se preocupaba por conseguir que los extremos de sus obras ofrecieran imágenes distintas a la del plano frontal. Casi inmediatamente, al recurrir a unidades múltiples de mayor volumen, se las arreglaba para conseguir que el espectador recorriera la estructura de manera tal que la perspectiva fuese materialmente vivida, en lugar de encontrarse trazada sobre un plano, al estilo de las obras maestras del Barroco y del Quattrocento.

Durante los años sesenta, Judd trabajó con series. No obstante, a diferencia de otros minimalistas, sólo permitía que aparecieran cada año una o dos piezas de cada grupo. Al no disponer de grandes recursos económicos, intentaba desarrollar cada idea lo más ampliamente posible. El trabajar por etapas, sistemáticamente, se volvió algo inherente a él. En 1971, comentaba con John Coplans: «...hace unos cinco años o más que comencé y desde entonces no han dejado de afluir las ideas, por lo que dudo que hubiera podido realizarlas todas al tiempo... Al principio no pensé en abrirlas de arriba a abajo. Eso ocurrió más tarde. Y hasta más tarde, incluso, no pensé en la envoltura». Las veintiún esculturas que aparecen en el catálogo de sus obras con la referencia DSS. 247-257, 298-304, 325-326 y la de 1977, constituyen el mayor grupo de esculturas pequeñas que ha realizado.

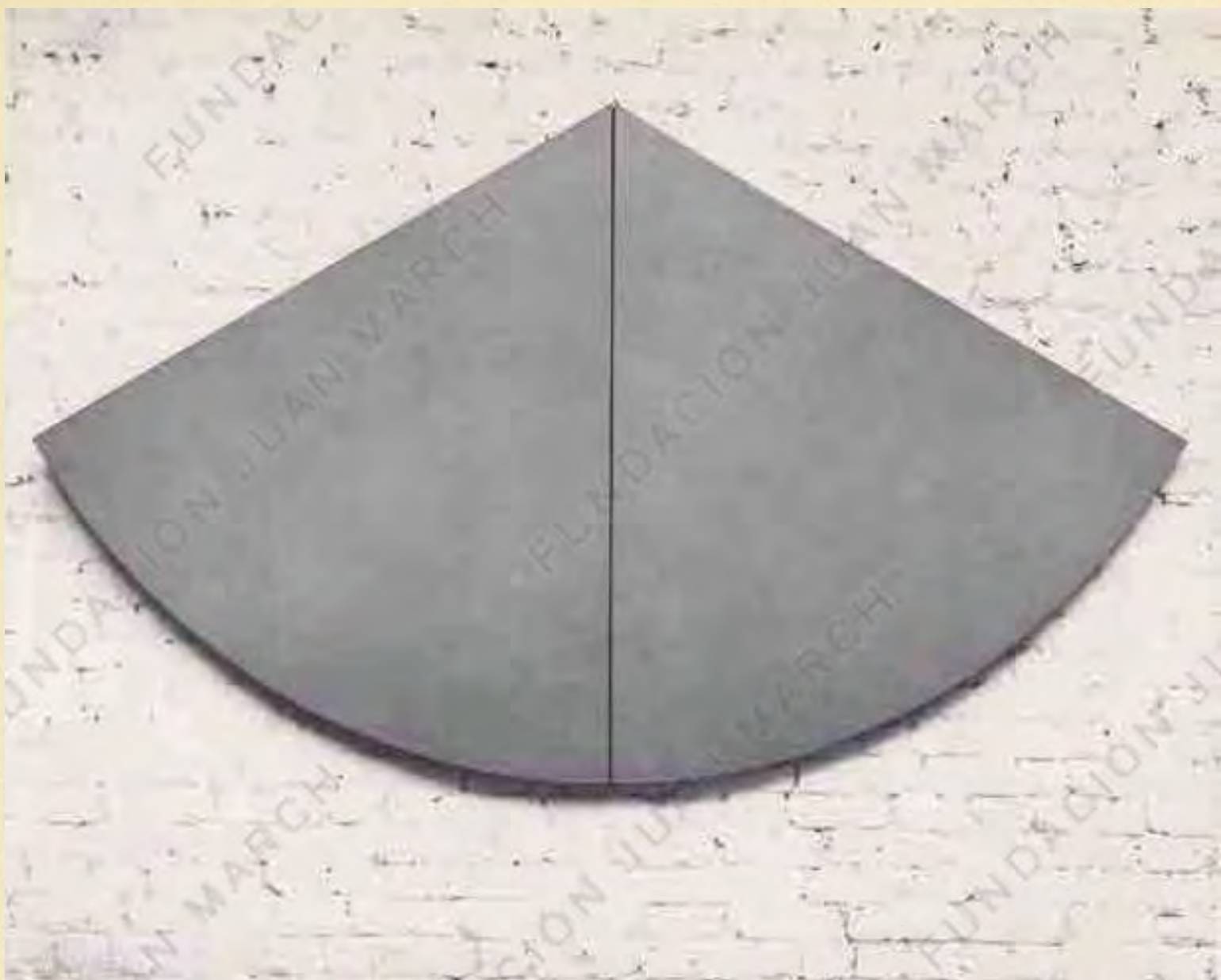
Con un extenso trabajo en su haber, experimentó varias ideas más que merecían volver a investigarse. Al no ser obras a gran escala podía permitirse el lujo de fabricar varias en un corto espacio de tiempo. (Otra bien conocida serie de obras realizada con más rapidez que las de los sesenta, comienza con DSS. 308; al estar las cajas de 36" × 60" × 60" construídas con aglomerado, los costos se redujeron aún más). En el grupo de menor tamaño, Judd investigó las posibilidades que ofrecía el colocar una caja dentro de otra. El recipiente más amplio parece en ocasiones como si fuese un simple borde. Las tapas se levantan. El artista enfoca su atención en los interiores, del mismo modo que en los costados, para que nadie pueda creer que es solamente un embalaje. Las superficies abiertas y los pasadizos en sombras sirven para sustituir cualquier matiz que se precise. No se aplica color alguno; antes bien, el mejor resultado se obtiene del contraste de luz y oscuridad, al igual que ya ocurría en las pinturas murales con blanco y negro de Sol LeWitt. Estas obras descansan más cerca del suelo de lo que es normal en la producción de Judd. No obstante, jamás se podrían confundir con las piezas de metal de Andre. De este modo, Judd demuestra hasta qué punto un minimalista es diferente de los demás. Con esto consiguen expresar los objetivos del «Minimal», sobre todo al presentar sus respectivas obras en conjunto.

Las pinturas de Ryman y Mangold revelan, además, hasta dónde se puede considerar que el movimiento «Minimal» ha marchado unido. Un estilo que por lo general se ha visto asociado a la escultura (afectando e influyendo sobre el "aspecto" de otras obras tridimensionales de la misma época, según que estuvieran forjadas en hierro o talladas en madera, realizadas por figuras de los sesenta y de los setenta, o fabricadas en Nueva York o en el extranjero) ha tenido también ramificaciones importantes en la pintura. Comienzan a fijarse directamente a la pared obras pintadas sobre gran variedad de superficies. El soporte dejó de ser necesariamente de cuatro lados paralelos dos a dos; comienza a dominar el color, por lo general monocromático; no siempre las líneas rectas forman diseño. La pintura se convierte en algo tan fundamental como el a, b, c, de los colegios.



Robert Ryman

A. Millbown, 1968



Robert Mangold *Gray Green Curved Area, 1966*

Robert Ryman ha utilizado la paleta blanca durante más de dos décadas. Gracias a su concepción monocromática –cuya influencia se notó en la limitada gama utilizada por Andre, Flavin, Judd, LeWitt y Morris en sus estructuras– ha conseguido resultados increíbles. Aunque han predominado los diferentes tipos de blanco, tampoco se han visto olvidadas otras tonalidades. Azules y verdes han servido en ocasiones para formar las capas iniciales, asomando a veces a través del resultado final. Mientras preparaba *Standards*, en 1967, el artista, que entonces contaba 37 años de edad, ya sabía que el gris del hierro podría apreciarse como ya se apreciaba el rojo que formaba la base de otras obras.

Las pinturas *Tennesian* –realizadas individualmente y en series–, nos muestran el “toque del artista”. De hecho, esta frase define la obra en su totalidad. En lugar de contemplar naturalezas muertas o paisajes, uno se encuentra frente a sus “marcas” abstractas como si estuviera presenciando un autorretrato. Cuando utiliza formatos menores, el artista obliga al espectador a acercarse a sus obras, para así poder apreciar la distribución y punteado de los pigmentos.

Obras de mayor tamaño, que permiten apreciarlas de lejos, incluyen a menudo en su diseño formas más amplias y más extendidas a lo largo de la superficie; en las obras pequeñas, uno se da cuenta de que Ryman ha utilizado la rotación de la muñeca para aplicar la pintura, mientras que en las grandes es posible percibir un mayor trabajo por parte del codo. Al hacer esto, Ryman consigue interesar al espectador en el proceso de realización de sus obras. En las series *General*, uno tiene en cuenta incluso los invisibles componentes de madera que sostienen el lienzo. También destacan las esquinas una vez que el artista las desnuda al quitar la cinta que las mantenía sujetas a la pared de su estudio. Los espectadores incluso llegan a ponerse de acuerdo acerca del modo de mantener una obra de arte suspendida cuando Ryman se decide a utilizar elementos de ferretería que normalmente se utilizarían en un baño o en una cocina. Selecciona con gran cuidado elementos de metal y plástico, utilizando así un tiempo que anteriores pintores emplearon en elegir sus marcos.

Al igual que los demás minimalistas, Ryman no acostumbra a tomar decisiones rápidamente. Ya comentaba en *Artforum*, mayo 1971: «Deben ser directas, precisas. La obra no debe contener elementos sobrantes». De cualquier modo, si se está interesado en el proceso del arte, lo que cuenta es cómo se vive la obra. «Por supuesto, no deja de ser interesante el proceso en sí mismo –decía–. Es como si estuvieses escuchando una obra musical, digamos, un cuarteto de Bartok. Lo que menos te preocupa es lo que el compositor hace con la música, el modo en que están interpretando la obra. Te limitas a escuchar. La música te dirá algo o no, dependiendo de lo que sientes y piensas. Un trabajo adquiere dimensiones más amplias si uno entra en el porqué, en el cómo y en el dónde, pero desde luego, no es algo fundamental. Lo importante es contemplar algo y pensar en lo que te comunica. Eso sí que es importante».

Los *Four Distorted Rectangles with Line Divisions*, 1979, de Robert Mangold (números 8, 9, 10 y 11 del Catálogo), expresan con acierto esta idea. El artista comentaba hace poco, con 41 años cumplidos: «La importancia estriba en la unión de idea y proceso, así como en la materialización del mismo, es decir, el objeto final. El proceso de una obra no es lo importante, ni mucho menos, así como tampoco lo es la idea. Lo que cuenta es que, al final, la obra destaque en sí misma como una unidad independiente. Estoy realizando –resumía– un objeto plano y bidimensional provisto de frontalidad, etc.». Al igual que los escultores minimalistas, no desea que unas partes destaquen más que otras. Ha dicho: «No quería que entrarais y vierais color, ni que entrarais para ver formas. Quería que los elementos, líneas y colores, fueran iguales ante vosotros. Tan unidos unos a otros, que resulten inseparables. Ningún aspecto de la pintura debería ser más importante que otro, ni siquiera la idea...».

Los *Four Distorted Rectangles with Line Divisions* expresan lo aprendido por el artista acerca del color en los últimos quince años. Un diseño otoñal a base de naranja mostaza, verde castaño, azul, etc. resulta impresionante. El espectador cree encontrarse en la Naturaleza y no frente al escaparate de una droguería. Estos cuatro lienzos, pensados para verse en conjunto, señalan la naturaleza misma de la pintura a través de sus formas geométricas. Desde un punto de vista menos interno, ¿se trata de líneas flotantes y libres o realmente es algo que altera la percepción del espacio a su alrededor? Externamente, los perímetros, ¿son formas o bordes? El trabajo de Barnett Newman, una influencia importante para Mangold, siempre tenía un acabado retórico; abordaba, irónicamente, temas más mundanos. Son vehículos que no se limitan a decir “contéplame”, sino, también, “piensa en mí”.

Hoy, al comienzo de los ochenta, el minimal continúa prosperando. Hace ya tiempo que se han identificado sus antecedentes. A cambio, ha venido haciendo germinar sus propios resultados. Donald Judd, comentando duramente el tema de «Historia Local» en el *Arts Yearbook* de 1964, no podía imaginar que lo que decía de la generación anterior sería aplicable, quince años después, a sus propios colegas. En el siguiente párrafo, uno no tiene más que sustituir «Minimal» por Escuela de Nueva York si quiere tener un reflejo de la escena actual:

«Hace cuatro años, la mayoría de las obras más aplaudidas y cotizadas pertenecían a la "New York School". Predominaban gran número de galerías que se resistían a mostrar nada nuevo. Las publicaciones las ensalzaban sin prestar atención a nuevos desarrollos. Gran parte de esta pintura provenía de la "segunda generación"..., sus admiradores resultaban incongruentemente dogmáticos: no es que esta pintura fuera buena sino que, simplemente, no había otra... En resumen, eclipsaba a todas las demás».

Los predecesores de los minimalistas eran pintores. El padrino fue Barnett Newman, que realizó una importante exposición individual en marzo de 1959, en los locales de French & Co., siendo ésta la primera vez en ocho años que sus trabajos se expusieron en Nueva York. Al declinar los años sesenta, las pinturas de bandas de Stella, las dianas de Noland y las imágenes de Kelly, prepararon el terreno de los escultores que habrían de seguir sus pasos. En 1965, atacando la obra tridimensional que no le complacía, escribió Max Kozloff: «Si no hubieran existido pintores como Frank Stella o Kenneth Noland, quizá se podrían contemplar estas obras de un modo más comprensivo. Sin ellos, los escultores no habrían podido concebir sus obras». No obstante, los minimalistas se inspiraron en otras fuentes, en un claro desarrollo hacia diferentes objetivos. Aunque sus esculturas tuvieron origen en la pintura, existen varios artistas influenciados por ellos que se atuvieron a la naturaleza del dibujo. Dorothea Rockburne, Mel Bochner y Richard Serra ya han dejado su huella sobre los muros de varias galerías, museos e incluso casas particulares. Hay tres generaciones de minimalistas –tanto pintores como escultores y dibujantes– que constituyen una importante tradición en la Historia del Arte en Norteamérica. Mientras sigan todos con el mismo empuje, no habrá acabado "el partido".

Phyllis Tuchman

Mayo, 1980.

Carl Andre

Dan Flavin

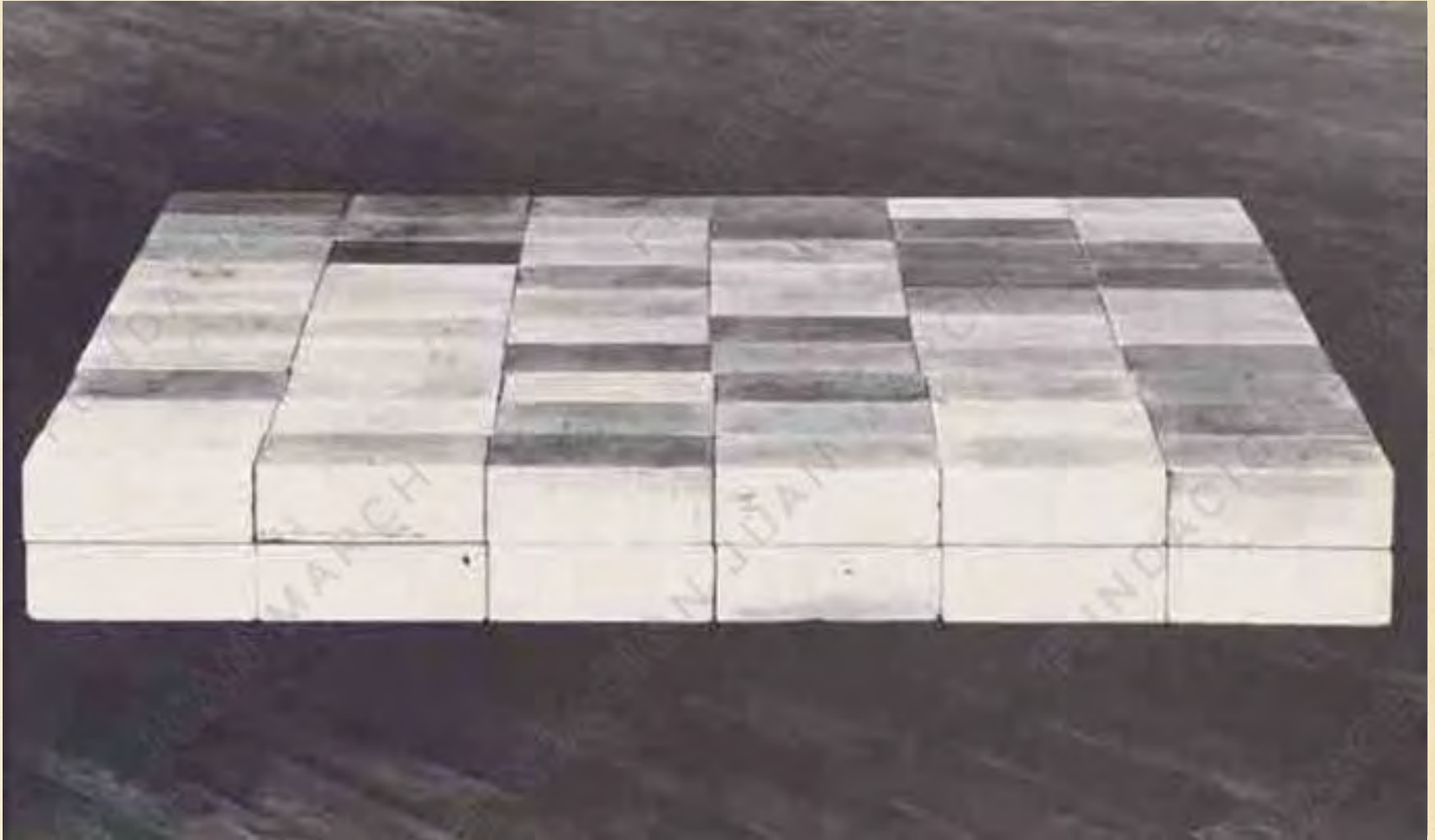
Donald Judd

Sol LeWitt

Robert Mangold

Robert Morris

Robert Ryman



Carl Andre

2. Equivalente VII, 1966



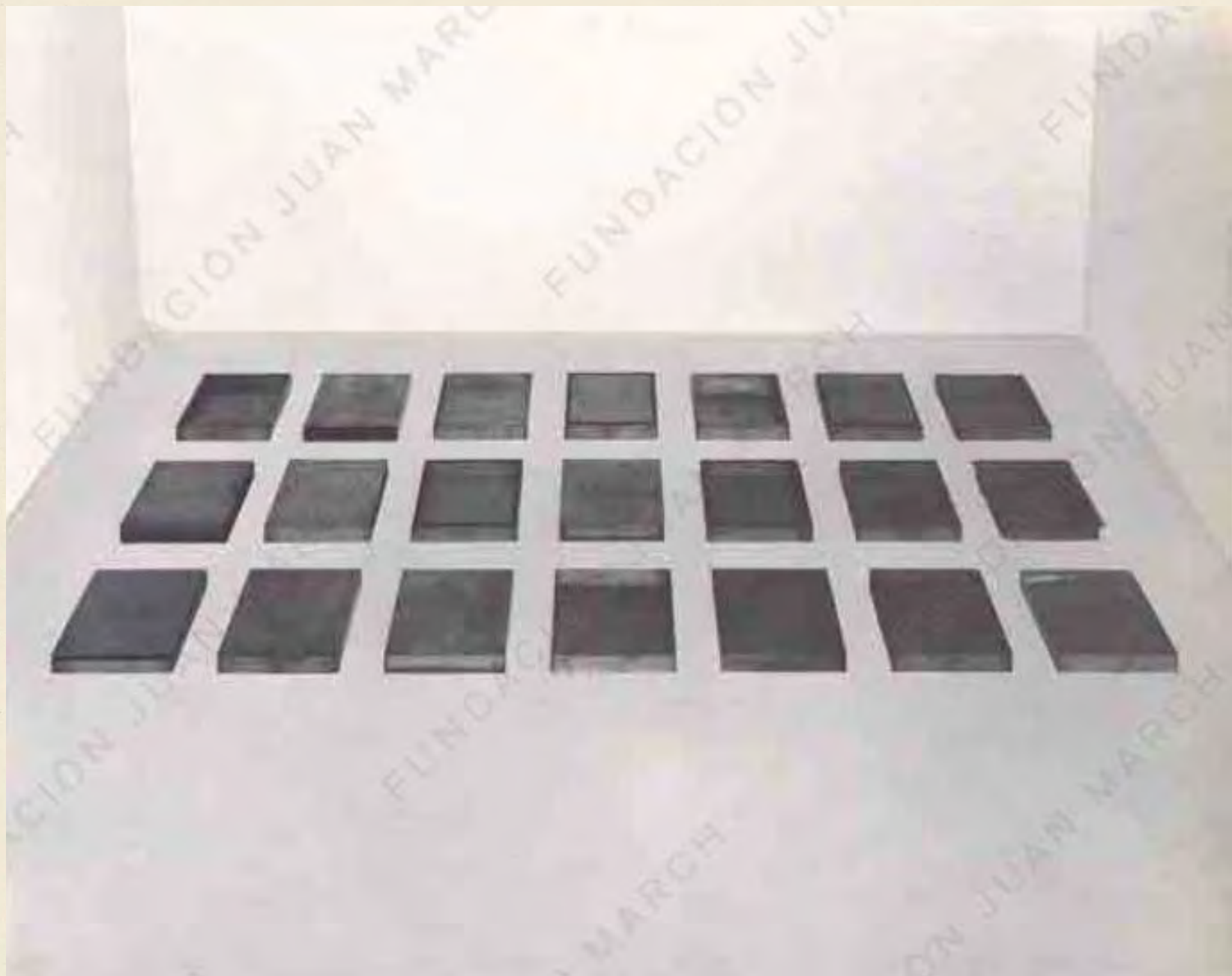
Carl Andre

1. Pirámide (Plano triangular), 1959/77



Dan Flavin

3. Nominal tres (Homenaje a Guillermo Ockham), 1963



Donald Judd

4. Sin título, 1972/73



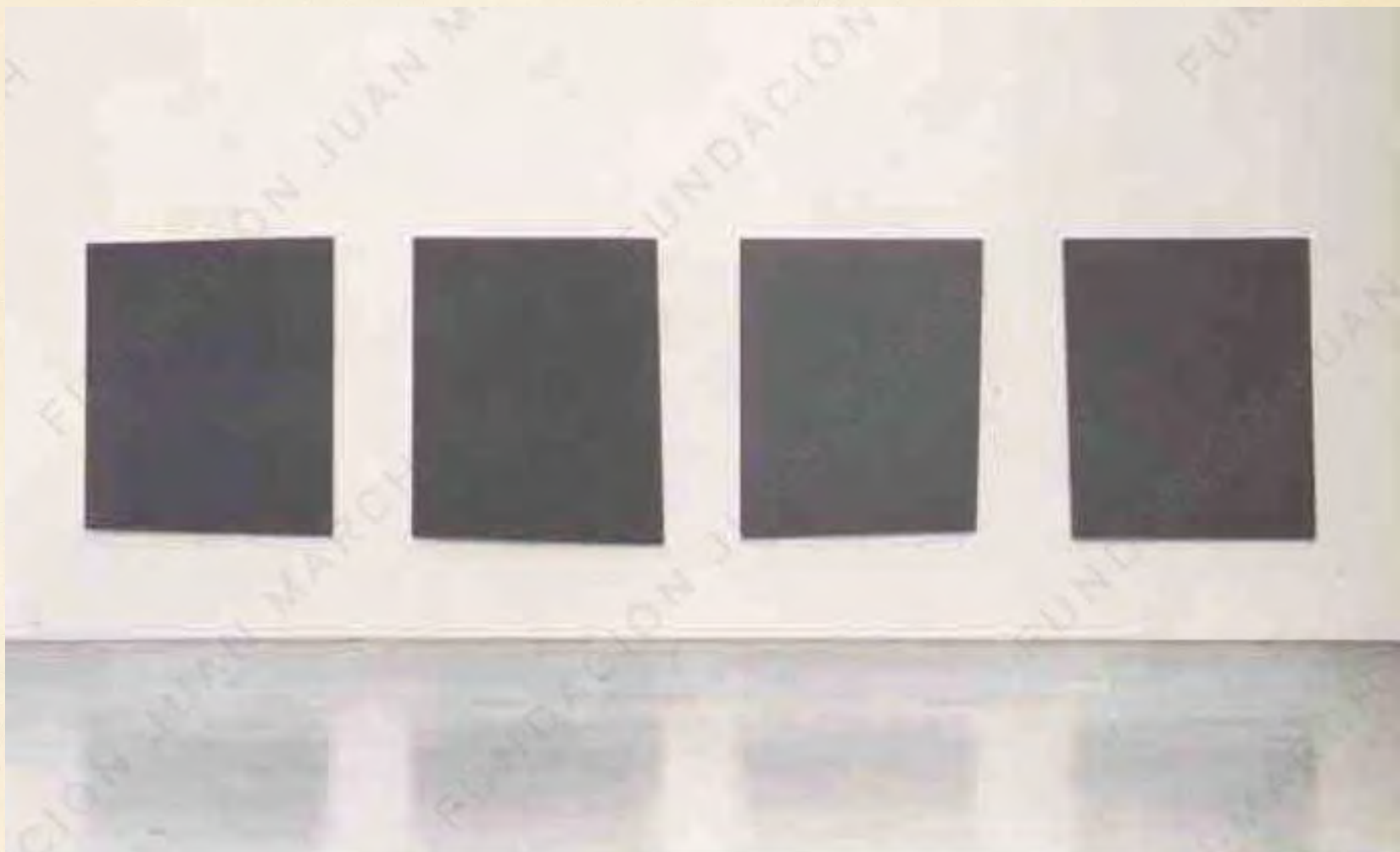
Sol LeWitt

5. Series A, 1967

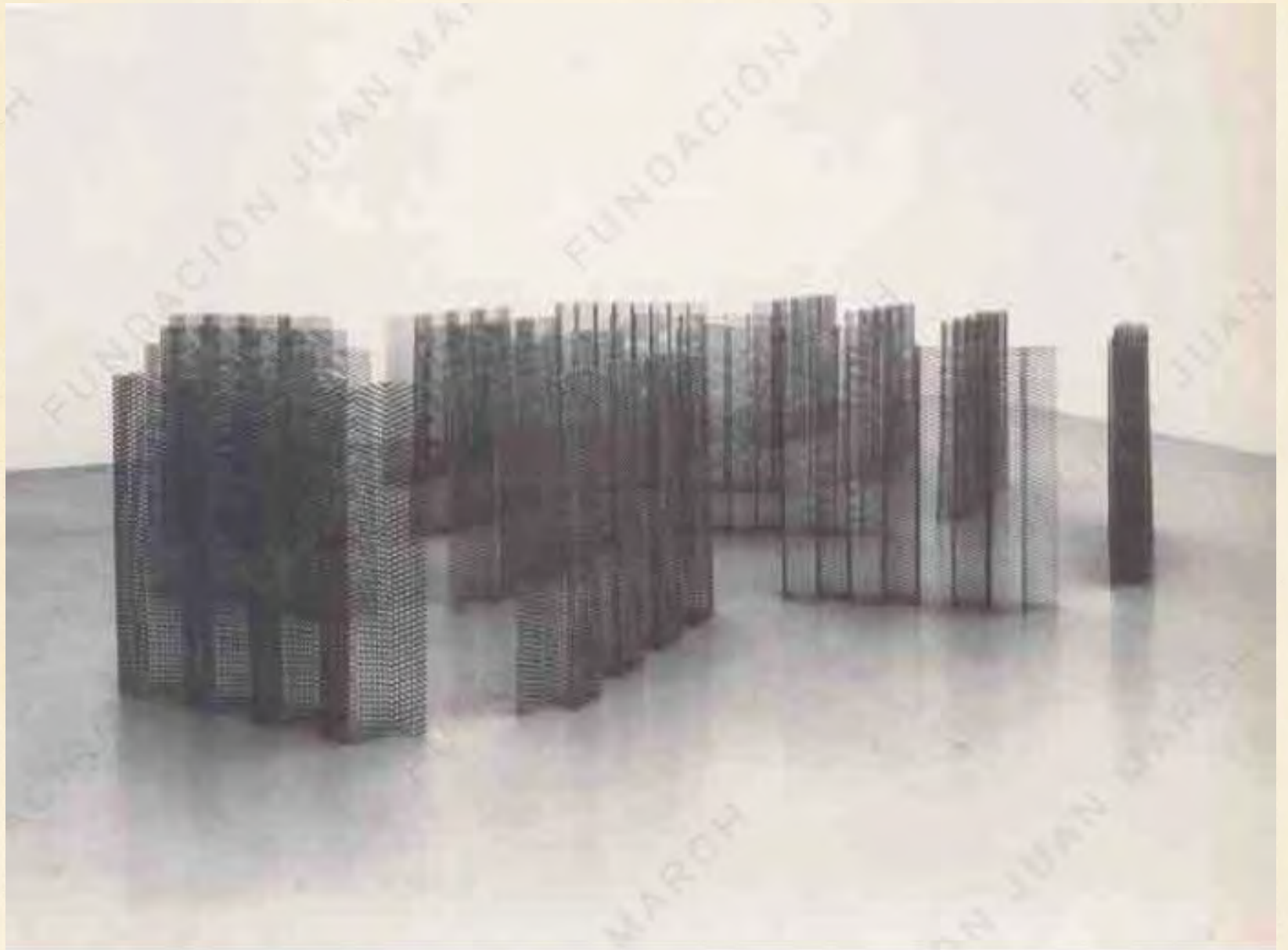


Robert Mangold

6. Muro marrón, 1964



Robert Mangold
8, 9, 10, 11. Rectángulo distorsionado con línea divisoria I, II, III, IV, 1979



Robert Morris

12. Sin título, 1968



Robert Ryman

15. General, 1970



Robert Ryman

14. Winsor 5, 1966



Robert Ryman

13. Sin título, 1960



Robert Ryman

16. Sin título, 1976



Robert Ryman

18. Rama, 1980

Catálogo

CARL ANDRE

1 **Pirámide** (*Plano triangular*), 1959/77
166 × 47,2 × 49,2 cm.
Madera

2 **Equivalente VII**, 1966
120 piezas
6,6 × 9,5 × 20,5 cm. cada una
Ladrillos

DAN FLAVIN

3 **Nominal tres** (*Homenaje a Guillermo Ockham*), 1963
244 cm.
Luz fluorescente blanca y fría

DONALD JUDD

4 **Sin título**, 1972/73
21 esculturas
10,5 × 58,5 × 68,5 cm. cada una
Hierro galvanizado

SOL LEWITT

5 **Series A**, 1967
206 × 744 × 744 cm.
Aluminio esmaltado

ROBERT MANGOLD

6 **Muro marrón**, 1964
243,8 × 243,8 cm.
Oleo sobre madera

7 **Cuatro líneas angulares derechas dentro de un círculo**, 1972
202 × 220 cm.
Acrílico y lápiz sobre lienzo

8 **Rectángulo distorsionado con línea divisoria, I**, 1979
160 × 200 cm.
Acrílico y lápiz sobre lienzo

9 **Rectángulo distorsionado con línea divisoria, II**, 1979
160 × 200 cm.
Acrílico y lápiz sobre lienzo

10 **Rectángulo distorsionado con línea divisoria, III**, 1979
160 × 200 cm.
Acrílico y lápiz sobre lienzo

11 **Rectángulo distorsionado con línea divisoria, IV**, 1979
160 × 200 cm.
Acrílico y lápiz sobre lienzo

ROBERT MORRIS

12 **Sin título**, 1968
16 unidades
130 × 16 × 126 cm. cada una
Aluminio expandido

ROBERT RYMAN

13 **Sin título**, 1960
133 × 133 cm.
Oleo sobre lienzo

14 **Winsor 5**, 1965
159,5 × 159,5 cm.
Oleo sobre lienzo

15 **General**, 1970
128,7 × 128,7 cm.
Esmalte sobre algodón

16 **Sin título**, 1976
126 × 126 cm.
Pastel y lápiz sobre plexiglás, con incrustaciones de acero

17 **Embajada I**, 1976
160 × 160 cm.
Oleo sobre plexiglás con incrustaciones de hierro negro oxidado

18 **Rama**, 1980
97,8 × 91,5 cm.
Oleo sobre lienzo con metal

Carl Andre

- 1935** *Nace en Quincy, Massachusetts.*
- 1941-50** *Estudia en la Escuela Pública de Quincy.*
- 1951-53** *Estudia en la Phillips Academy de Andover, Mass., y sigue unos cursos de Arte con Patrick and Maud Morgan.*
- 1954** *Trabaja en la Compañía Boston Gear Works, en Quincy.
Viaja por Francia y Gran Bretaña.*
- 1957-58** *Amplía estudios con Michael Chapman.
Trabaja como ayudante de un editor de libros.*
- 1958-59** *Amplía estudios con Hollis Frampton.
Conoce a Frank Stella y empieza a hacer esculturas en el estudio de Stella.*
- 1960-64** *Trabaja para poder subsistir, como conductor de trenes y cuidador de frenos en la Compañía Pennsylvania Railroad.*
- 1964** *Es invitado por E.C. Goossen a exponer en el Hudson River Museum. A partir de entonces trabaja sólo como artista.*

Stone Field Sculpture, 1977



Exposiciones individuales más importantes

- 1965 Galería Tibor de Nagy, Nueva York.
1967 Galería Dwan, Los Angeles y Nueva York.
1968 Städtisches Museum, Munich.
Galería Heiner, Friedrich, Munich.
Galería Iswing Blum, Los Angeles.
1969 Gemeentemuseum, La Haya.
Galería Konrad Fischer, Dusseldorf.
Galería Gian Sperone, Turin.
1970 The Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York.
Galería ACE. Los Angeles.
1973 Institute for Contemporary Art, Boston.
«Projects» Series, The Museum of Modern Art, Nueva York.
1975 Kunsthalle, Berna.
The Museum of Modern Art, Oxford.
Galería Daniel Weinberg, San Francisco.
1976 Minneapolis College of Art and Design, Minnesota.
1978 Albright-Knox Art Gallery, Buffalo.
Art Institute of Chicago.
Newcastle Region Art Gallery, Australia.
1979 University Art Museum, Berkeley.
Dallas Museum of Fine Arts, Dallas.
Musée d'Art Contemporain, Montreal.
Palais des Beaux Arts, Bruselas.
Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.
1980 Institute of Contemporary Art, Boston.

Exposiciones colectivas más importantes

- 1964 «Eight Young Artists», The Hudson River Museum, Yonkers, Nueva York.
1966 The Jewish Museum, Nueva York.
1967 «A Romantic Minimalism», Institute of Contemporary Art, Filadelfia.
1968 «Cool Art - 1967», Aldrich Museum of Contemporary Art, Ridgefield.
«Minimal Art», Gemeentemuseum, La Haya.
«Art of the Real: USA 1948-1968», The Museum of Modern Art, Nueva York.
«Documento 4», Kassel.
1969 «When Attitudes Become Form», Kunsthalle, Berna.
«Anti-Illusion: Procedures/Materials», Whitney Museum of American Art, Nueva York.
1970 «Information», The Museum of Modern Art, Nueva York.
«Unitary Forms: Minimal Sculpture by Carl Andre, Don Judd, John McCracken, Tony Smith», San Francisco Museum of Art.
1972 «Drawings and Diagrams», Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo.
1973 «Contemporanea», Roma.
1974 «Interventions in Landscape», Massachusetts Institute of Technology.
1975 «The Condition of Sculpture», Hayward Gallery.
1976 «Carl Andre, Richard Long and Barry Leva», Corcoran Gallery, Washington.
1977 «Paris-New York», Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.
«View of a Decade», Museum of Contemporary Art, Chicago.
1978 «Made by Sculptors», Stedelijk Museum, Amsterdam.
1979 «The Reductive Objet», Institute of Contemporary Art, Boston.
«Contemporary Sculpture: selections from the Collection of the Museum of Modern Art», Museum of Modern Art, Nueva York.
1980 «Andre, Dibbets, Long, Ryman», Louisiana Museum, Humlebaek.
1981 «Minimal Art», Fundación Juan March, Madrid.

Bibliografía:

(Selección de artículos, entrevistas, catálogos y libros)

Escritos del artista:

- «Preface to Stripe Painting (Frank Stella)», *16 Americans*, Nueva York.
First Five Poems, Nueva York, 1961.
«Flags: An Opera for Three Voices», *Studio International*, abril, 1969.

«Against Duchamp», *Praxis*, primavera, 1975.

«The Role of the Artist in Today's Society», *Art Journal*, verano, 1975.

«Commodity and Contradiction, or Contradiction as Commodity», octubre, 1976, con Jeremy Gilbert-Rolfe.

Otros escritos:

Tuchman, Phyllis, «An Interview with Carl Andre», *Artforum*, junio, 1970.

Fuller, Peter, «Carl Andre on his sculpture II», *Art Monthly*, N.º 17, junio, 1978.

Battcock, Gregory, ed. *Minimal Art, A Critical Anthology*, Nueva York, 1968.

Rose, Barbara, *American Art Since 1900*, Nueva York, 2.ª edición, Praeger, Publishers, 1975.

Waldman, Diane, *Carl Andre*, New York, Solomon R. Guggenheim Museum, 1970.

Westwater, Angela, *Carl Andre Sculpture 1958-1974*, Berna.

Pincus-Witten, Robert, *Postminimalism*, Nueva York, Out of London Press, 1977.

Bourdon, David, *Carl Andre Sculpture 1959-1977*, Nueva York, Jaap Rietman Inc., 1978.

Fuchs, R.H. *Carl Andre Wood*, Eindhoven, Van Abbemuseum, 1978.

Dan Flavin

- 1933** *Nace en Nueva York.*
- 1952** *Se gradúa en la Escuela Superior de Brooklyn, Nueva York.*
- 1953** *Obtiene el título de Meteorólogo de las Fuerzas Aéreas de Estados Unidos.*
- 1954** *Estudia en el Programa de ampliación de estudios para adultos, en la Universidad de Maryland, Osan-ni, Corea.*
- 1956** *Estudia en la Escuela de Investigación Social de Nueva York.*
- 1957-59** *Estudia en la Universidad de Columbia, Nueva York.*
- 1964** *Recibe, por recomendación de Marcel Duchamp, «An Award in Art for 1964» de la Fundación William and Norma Copley de Chicago.*
- 1966** *Recibe un premio de la Fundación Nacional para las Artes y Humanidades, de Washington. «En reconocimiento y para animarle en su trabajo».*
Vive entre Garrison-on-Hudson y Bridgehampton, Long Island, Estado de Nueva York.

Untitled, 1975



Exposiciones individuales más importantes

- 1961 «Constructions and watercolors», Galería Judson, Nueva York.
- 1964 «Some light», Galería Kaymar, Nueva York.
«Fluorescent lighth», Galería Green, Nueva York.
- 1965 Ohio State University, Columbus.
- 1967 «Alternating pink and 'gold'», The Museum of Contemporary Art, Chicago.
- 1968 «Yellow fluorescent light», Galería Sperone, Turin.
- 1971 «Fluorescent light with diagrams», Galería John Weber, Nueva York.
- 1973 «Drawings and diagrams: 1963-1972», The Saint Louis Art Museum.
«(In memory of Barbara Shiller) with diagrams for fluorescent light and prints», Galería Heiner Friedrich, Colonia.
«Dan Flavin, three installations in fluorescent light», Kunsthalle, Colonia.
- 1975 «Five installations in fluorescent light», Kunsthalle, Basilea.
- 1976 «Colored fluorescent light», Galería Leo Castelli, Nueva York.
Galería Ace, Los Angeles.
- 1977 «Artists and Friends: Dan Flavin and Michael Venezia», Contemporary Arts Center, Cincinnati.
Art Institute of Chicago.
- 1978 «Dan Flavin», Heiner Friedrich Inc., Nueva York.

Exposiciones colectivas más importantes

- 1959 «Invitation Exhibition». Galería Fleischman, Nueva York.
- 1960 «New Forms-New Media I y II». Galería Martha Jackson, Nueva York.
- 1963 «New Work: Part I». Galería Green, Nueva York.
- 1964 «Black, White and Grey». Wadsworth Atheneum. Hartford.
«Eleven Artists». Galería Kaymar, Nueva York.
- 1965 The Drawing Society: «New York Regional Exhibition». The Gallery of Modern Art. Nueva York.
«The Box Show». Galería Byron. Nueva York.
- 1966 «Primary Structures: Younger American and British Sculptors». Jewish Museum. Nueva York.
«Art in Process: The Visual Development of a Structure». Finch College Museum of Art. Nueva York.
- 1967 «American Sculpture of the Sixties». Los Angeles County Museum of Art. Los Angeles, California.
«Serielle Formationen». Goethe University. Frankfurt.
«Language to be Looked at and/or things to be read». Galería Dwan. Nueva York.
«The 1960's: Painting and Sculpture from the Museum Collections». Museum of Modern Art. Nueva York.
- 1968 «Plus by minus: Today's Half Century». Albright-Knox Gallery. Buffalo.
«Minimal Art». Gemeentemuseum. La Haya.
«Colección Karl Stroher». Neuen National Galerie. Berlin.
Documenta 4. Kassel.
«In Honor of Dr. Martin Luther King, Jr.» Museum of Modern Art. Nueva York.
- 1969 «Andre/Flavin/Judd/Lewitt/Morris». Pennsylvania State University Park.
«New York Painting and Sculpture: 1940-1970». Metropolitan Museum of Art. Nueva York.
«Contemporary Drawing Show». Fort Worth Art Center. Fort Worth, Texas.
- 1970 «Spaces». Museum of Modern Art. Nueva York.
«Programm III». Galería Ricke, Colonia.
«Whitney Annual». Whitney Museum of American Art. Nueva York.
- 1972 «Diagrams and Drawings». Rijksmuseum. Kroller Muller. Otterlo.
- 1973 «Contemporanea». Roma.
- 1974 «Illuminations and Reflections». The Whitney Museum. Nueva York.
«America on Paper». Galería Beyeler. Basilea.
- 1978 «Numerals 1924-1977». Exposición itinerante por: Yale University Art Gallery, New Haven. Minneapolis College of Art & Design, Minneapolis, Minnesota. Fine Arts Gallery, University of California at Irvine.
- 1979 «Sculpture», Kunsthalle, Berna.
«Minimal Art», Galería Greenberg, St. Louis.
- 1981 «Minimal Art», Fundación Juan March, Madrid.

Bibliografía:

- Flavin, Dan, a Statement for «The Artists Say», *Art Voices*, verano, 1965.
- Rose, Barbara, «ABC Art», *Art in America*, octubre/noviembre, 1965.
- Flavin, Dan, «... in day light or cool white», *Artforum*, diciembre, 1965.
- Rose, Barbara and Sandler, Irving, «Sensibility of the Sixties», *Art in America*, enero/febrero, 1967.
- Flavin, Dan, «Some other comments...», *Artforum*, diciembre, 1967.
- Ashton, Dore, «New York Commentary», *Studio International*, enero, 1969.

Donald Judd

- 1928** *Nace en Excelsior Springs, Missouri. Pasa su niñez en Filadelfia, y más tarde en Nueva York.*
- 1943-53** *Estudia en la Universidad de Columbia, Nueva York. Obtiene el título Bachelor of Science en Filosofía (B. S. PH.).*
- 1957-62** *Estudia Historia del Arte en la Universidad de Columbia, Nueva York.*
- 1959** *Trabaja para la revista Art News como entrevistador.*
- 1959-65** *Trabaja como editor-colaborador en la revista Arts Magazine.*
- 1962-64** *Trabaja como Instructor en el Brooklyn Institute of Art and Sciencies.*
- 1965** *Recibe una Beca del Instituto Sueco de Estocolmo, para viajar y trabajar en Suecia. Pasa parte del año en París.*
- 1967** *Imparte en la Universidad de Yale un Seminario sobre Escultura. Actualmente vive y trabaja entre West Texas y Nueva York.*

Installation, 1975



Exposiciones individuales más importantes

- 1957 Galería Panoramas, Nueva York.
- 1963 Galería Green, Nueva York.
- 1966 Galería Leo Castelli, Nueva York.
- 1968 «Retrospective», Whitney Museum of American Art, Nueva York.
Galería Irving Blum, Los Angeles.
- 1969 Galería Leo Castelli, Nueva York.
«Structures», Galería Leana Sonnabend, París.
Galería Rudolf Zwirner, Colonia.
- 1970 Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven.
Galería Konrad Fischer, Dusseldorf.
- 1971 «Retrospective», Art Museum, Pasadena.
- 1972 Galería Ricke, Colonia.
Galería Daniel Templon, París.
- 1973 Galería Gian Enzo Sperone y Konrad Fischer, Roma.
«18 Skulpturen 1972-1973» Galería Heiner Friedrich, Munich.
- 1974 Galería Ace, Venice, California.
«18 Skulpturen 1972-73», Galería Heiner Friedrich, Colonia.
Portland Center for the Visual Arts, Portland, Oregon.
- 1975 «Retrospective», National Gallery of Canada, Ottawa.
- 1976 «Drawings 1956-1976», Kunstmuseum, Basilea.
«Skulpturen», Kunsthalle, Berna.
Galería Sable-Castelli, Toronto.
Museum of Modern Art, Oxford.
- 1977 «15 Works», Contemporary Arts Center, Cincinnati.
«Drawings», Nationalgalerie, Berlín.
«Skulptur 77», Münster.
- 1978 «Drawings», Kröler-Müller Museum, Otterlo.
«Sculptures», InK, Zurich.
- 1979 «Sculptures and Drawings», Van-Abbemuseum, Eindhoven.
Galería Leo Castelli, Nueva York.
- 1980 «Sculptures», Württembergischer Kunstverein, Stuttgart.

Exposiciones colectivas más importantes

- 1952 Montclair, Nueva Jersey, Montclair Art Museum.
- 1954 Nueva York, City Center Art Gallery.
- 1962 Brooklyn, Nueva York, Brooklyn Museum Art School.
- 1965 San Francisco, San Francisco Museum of Art,
«Art: An Environment for Faith».
Portland, Oregon, Portland Art Museum, «The Primacy of Colour».
- 1966 Nueva York, Whitney Museum of American Art,
«Contemporary American Sculpture: Selection».
Boston, Institute of Contemporary Art, «Multiplicity».
Nueva York, The Jewish Museum, «Primary Structures: Younger American and British Sculptors».
Amsterdam 1966-1967, Stedelijk Museum, «Vorman van de Kleur».
Nueva York, 1966-1967, Whitney Museum of American Art,
«Annual Exhibition 1966: Contemporary Sculpture and Prints».
- 1967 Nueva York, Riverside Museum, «Sculpture: New York Scene».
Detroit, The Detroit Institute of Arts, «Form-Colour-Image».
Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art,
«American Sculpture of the Sixties».
Washington, The Washington Gallery of Modern Art,
«A new Aesthetic».
Toronto, Hart House, University of Toronto, «New Sculpture: Seventh Annual Summer Exhibition of Sculpture».
San Luis, The St. Louis Art Museum, «7 for 67: Workshy Contemporary American Sculptors».
- 1967-1968 Nueva York, The Solomon R. Guggenheim Museum,
«Guggenheim International Exhibition 1967, Sculpture from Twenty Nations».
Providence, Museum of Art Rhode Island School of Desing,
«Art for Your Collection VI».
- 1968 Ridgefield, Connecticut, The Aldrich Museum of Contemporary Art, «Cool Art-1967».
Buffalo, Albright-Knox Art Gallery, «Plus by Minus: Today's Half Century».
La Haya, Gemeentemuseum, «Minimal Art».
Saint-Paul (France), Fondation Maeght,
«L'art vivant 1965-1968».
Nueva York, The Museum of Modern Art «The Art of the Real: USA 1948-1968».

«Documenta 4», Kassel.
Nueva York, 1968-1969, Whitney Museum of American Art, «1968 Annual Exhibition: Contemporary American Sculpture».

- 1969 The Tate Gallery, Londres «The Art of the real».
Minneapolis, Minnesota, Dayton's Auditorium, «14 Sculptors: The Industrial Edge».
Tokyo, The National Museum of Modern Art, «Contemporary Art: Dialogue Between the East and the West».
- 1969-1970 Nueva York, The Metropolitan Museum of Art,
«New York Painting and Sculpture».
Irvine, California, Art Gallery, University of California,
«Five Sculptors: Andre, Flavin, Judd, Morris, Serra».
- 1970 Whitechapel Art Gallery, Londres.
- 1971 Nueva York, The Solomon R. Guggenheim Museum,
«Guggenheim International Exhibition 1971».
Humlebaek, Dinamarca, Louisiana Museum of Modern Art,
«Amerikansk Kunst, 1960-1970».
- 1973 Nueva York, Whitney Museum of American Art,
«1973 Biennial of Contemporary American Painting and Sculpture».
Nueva York, The Solomon R. Guggenheim Museum,
«American Painters Through Two Decades from the Museum Collection».
- 1974 Nueva York, The New York Cultural Center, «Choice Dealers: Dealer's, Choice».
- 1981 «Minimal Art», Fundación Juan March, Madrid.

Bibliografía

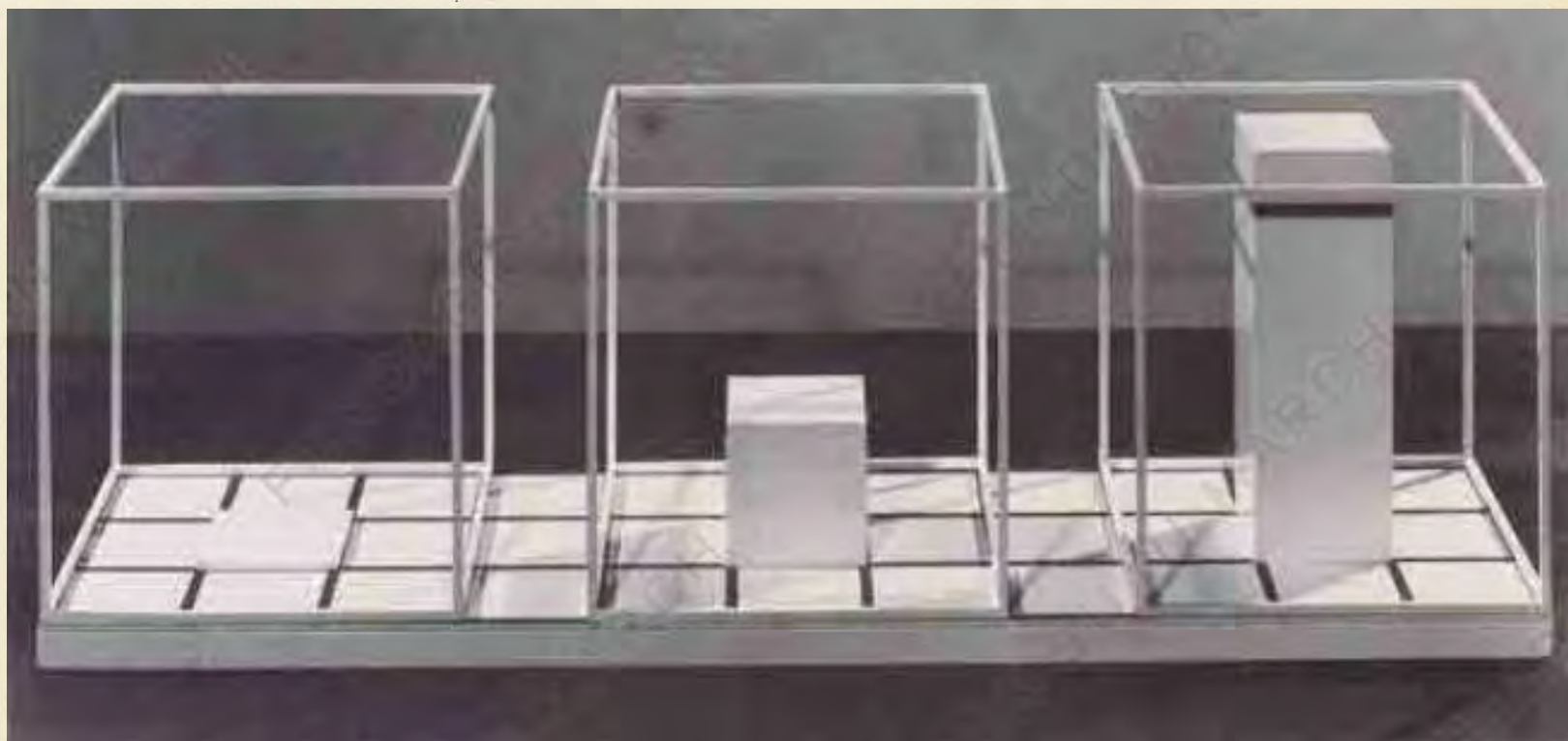
(Selección de libros, revistas y catálogos)

- Smith, Brydon, *Donald Judd*, Ottawa, The National Gallery of Canada, 1975.
- Judd, Donald, *Complete Writings 1959-1975*, Halifax, The Press of the Nova Scotia College of Art and Desing, New York, New York University Press 1975.
- Koepplin, Dieter, *Donald Judd Drawings 1965-1976*, Kunstmuseum Basel, Halifax, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, New York, New York University Press, 1976.
- Battcock, Gregory, ed. «Minimal Art: A Critical Anthology» New York: E.P. Dutton & Co., 1968.
- Burham, Jack, «Beyond Modern Sculpture», New York, 1968.
- Hunter, Sam, «American Art of the 20th Century», New York: Harry N. Abrams, 1972.
- Rose, Barbara, «American Art Since 1900: A Critical History», London: Thames and Hudson, 1967.
- Rosenberg, Harold, «The Re-definition of Art: Action Art to Pop to Earthwork», London: Secker and Warburg, 1972.
- Bochner, Mel, «The Serial Altitude», *Artforum*, 1967.
- Coplans, John, «An Interview with Donald Judd», *Artforum*, junio, 1971.
- Glaser, Bruce, «Questions to Stella and Judd», *Art News*, septiembre, 1966.

Sol LeWitt

- 1928** Nace en Hartford, Connecticut.
- 1945-49** Estudia en la Universidad de Syracuse, donde se gradúa como Bachelor for Arts (BFA).
- 1951-52** Hace el Servicio Militar en el Ejército americano, en Japón y Corea, donde estudia los Santuarios, Templos y Jardines Orientales.
- 1953** Estudia en Nueva York en la Escuela de Artes Visuales.
- 1954-55** Trabaja en la revista *Seventeen*.
- 1955-56** Trabaja como grafista para el arquitecto I.M. Pei.
- 1957-60** Pinta y hace diseño gráfico para una firma comercial.
- 1960-65** Trabaja en el mostrador de información y en el de venta de libros del Museo de Arte Moderno de Nueva York. M.O.M.A.
- 1964-71** Enseña arte en *The People's Art Center* (1964-67) y en varias Escuelas de Nueva York como: *Cooper Union* (1967-68), *School of Visual Arts* (1969-70) y en *New York University* en el Departamento de Educación (1970-71).
- 1976** Funda, junto con la crítica Lucy Lippard, «*Printed matter*», un grupo formado para publicar y distribuir libros realizados por artistas. Vive en Nueva York.

Baked enamel on Steel, 1966



Exposiciones individuales más importantes

- 1965 Galería Daniels, Nueva York.
- 1966 Galería Dwan, Nueva York.
- 1968 Galería Heiner Friedrich, Munich.
Galería Ace, Los Angeles.
- 1969 Galería Konrad Fischer, Dusseldorf.
- 1970 Art and Project, Amsterdam.
Gemeentemuseum. La Haya.
Pasadena Art Museum.
- 1971 Galería Dunkelmann, Toronto.
- 1972 Kunsthalle, Berna.
- 1973 Museum of Modern Art, Oxford.
Portland Center for the Visual Arts, Portland.
- 1974 Palais des Beaux Arts, Bruselas.
«Prints», Stedelijk Museum, Amsterdam.
Galería Daniel Weinberg, San Francisco.
- 1974-75 Galería Gian Enzo Sperone, Nueva York.
- 1974-76 «Fifty Drawings 1964-1974» organizada por Susan Ginsburg.
Art Gallery of Ontario, Toronto.
Everson Museum of Art, Syracuse.
San Francisco Museum of Art.
Illinois State University, Normal.
Johnson Museum of Art, Cornell.
University, Ithaca.
- 1975 «Incomplete Open Cubes», Art and Project, Amsterdam.
«Wall Drawings», Israel Museum, Jerusalem.
- 1976 «Incomplete Open Cubes», Kolnischer Kunstverein, Colonia.
- 1977 «Geometric Figures», Konrad Fischer, Dusseldorf.
Utah Museum of Fine Arts, Salt Lake City.
University of North Dakota Art Gallery, Grand Forks.
«Incomplete Open Cubes», Museum of Modern Art, Oxford.
- 1978-79 Exposición retrospectiva: Museum of Modern Art, Nueva York; Museum of Contemporary Art, Montreal; Museum of Contemporary Art, Chicago; La Jolla Museum of Contemporary Art, La Jolla.
InK, Halle für Internationale neue Kunst, Zurich.
- 1979 Galería Konrad Fischer, Dusseldorf.
Galería Young Hoffman, Chicago.
Galería Yvon Lambert, Paris.
- 1980 Galería Watari, Tokyo.

Exposiciones colectivas más importantes

- 1964 Saint Mark's Church, Nueva York.
- 1965 «Sculpture From All Directions», Galería World House, Nueva York.
- 1966 «Multiplicity», Institute of Contemporary, Boston.
«Primary Structures», Jewish Museum, Nueva York.
- 1967 «Sculpture Annual», Whitney Museum of American Art, Nueva York.
«American Sculpture of the Sixties», Philadelphia Museum of Art.
- 1968 Whitney Museum of American Art, Nueva York.
Documenta IV, Kassel.
«Propect '68», Kunsthalle, Dusseldorf.
- 1968-69 «Minimal Art», Gemeentemuseum, La Haya.
Kunsthalle, Dusseldorf.
Neue Pinakothek, Munich.
Kunstverein, Hamburgo; Neue Nationalgalerie, Berlin.
«The Art of the Real», Museum of Modern Art, Nueva York.
Centre National d'Art Contemporain Grand Palais, Paris.
Kunsthhaus, Zurich; Tate Gallery, Londres.
- 1969 «When Attitude Becomes Form», Kunsthalle, Berna; Institute of Contemporary Art, Londres.
Stedelijk Museum, Amsterdam.
«Art From Plans», Kunsthalle, Berna.
- 1970 «69 American Exhibition», Art Institute of Chicago.
«Arte Povera», Museo de Turin.
«Walls», Jewish Museum, Nueva York.
Tokyo Metropolitan Art Gallery; Kyoto Municipal Art Museum.
- 1971 «Guggenheim Invitational», Nueva York.
- 1971-72 «White on White», Museum of Contemporary Art, Chicago.
- 1972 «Grids», Institute of Contemporary Art, University of Pensilvania.

- 1973 «Diagrams and Drawings», Kunstmuseum, Basilea.
«Art in Space», Detroit Institute of Arts.
«Contemporary Drawing», Whitney Museum of American Art, Nueva York.
- 1974 «Choice Dealers/Dealer's Choice», Nueva York.
«Kunst-Uber Kunst», Kolnischer Kunstverein, Colonia.
«America on Paper», Galería Beyeler, Basilea.
University Art Museum, Berkeley.
- 1975 «34 Biennial of Contemporary American Painting», Corcoran Gallery of Art, Washington.
«Color as Language», organized by the Museum of Modern Art, Nueva York, para exponer en Sudamérica: Colombia, Venezuela, Brasil, Uruguay y México.
- 1976 Galería de Arte Moderno, Bolonia.
Museum of Modern Art, Oxford.
«200 Years of American Sculpture», Whitney Museum of American Art, Nueva York.
- 1976-77 Fort Worth Art Museum, Texas.
- 1977 «Collection Exhibition», Ohio State University, Columbus.
Documenta 6, Kassel.
«Words at Liberty», Museum of Contemporary Art, Chicago.
«Drawings Now», Tel Aviv Museum, Israel.
«A View of a Decade», Museum of Contemporary Art, Chicago.
«American Drawing 1927-77», Minnesota Museum of Art.
- 1978 «Book Art», New Gallery of Contemporary Art, Cleveland.
«The Poetry of Systems», Baxter Gallery, California Institute of Technology, Pasadena.
«Painting and Sculpture Today 1978», Indianapolis Museum of Art, Indianapolis.
InK, Halle für Internationale neue Kunst, Zurich.
- 1977-79 «Numerals: Mathematical Concept's in Contemporary Art», Leo Castelli, Nueva York, Yale University, New Haven; Dartmouth College, Hanover.
- 1979 «Whitney Biennial-1979», Whitney Museum, Nueva York.
«New York Now», Phoenix Art Museum, Arizona.
«73rd American Exhibition», Art Institute of Chicago.
«The Decade In Review», Whitney Museum, Nueva York.
- 1980 «Explorations in the 70's», Pittsburg Plan for Art.
«Printed Matter», Museum of Modern Art, Nueva York.
«Pier & Oceans», the Arts Council of Great Britain, travelling to: Hayward Gallery y Kroller-Muller Gallery.
«International Art Exhibition», Rosc, Dublin, Irlanda.
- 1981 «Minimal Art», Fundación Juan March, Madrid.

Bibliografía

(Selección de libros, artículos, entrevistas y catálogos)

Escritos del artista:

- «Paragraphs on Conceptual Art», *Artforum*, junio, 1966.
- «The Location of Lines», *Lisson Publications*, Londres, 1974.
- «Geometric Figures Within Geometric Figures», University of Colorado, Boulder, 1976.
- «Geometric Figures & Color», Harry N. Abrams Inc., 1979.

Otros escritos:

- Rose, Barbara, «ABC Art», *Art In America*, octubre/noviembre, 1965.
- Bochner, Mel, «Primary Structures», *Arts Magazine*, mayo, 1966.
- Morris, Robert, «Notes on Sculpture: Part two», *Artforum*, octubre, 1966.
- Lippard, Lucy, R. «Sol LeWitt: Non-visual Structures», *Artforum*, abril, 1967.
- Pleynet, Marcelin, «Peinture et Structuralisme», *Art International*, noviembre, 1968.
- Pacquement, Alfred, «Sol LeWitt and the System of Combination», *Opus International*, enero, 1971.
- LeWitt, Sol, «All Wall Drawing», *Art Magazine*, febrero, 1972.
- Alloway, Lawrence, «Sol LeWitt: Modules, Walls, Books», *Artforum*, abril, 1975.
- «Donald Judd & Sol LeWitt: Structures», *Art International*, marzo/abril, 1977.
- «Sol LeWitt: The Museum of Modern Art, NY», introducción de Alicia Legg, diseñado por Sol LeWitt, ensayos de Lucy R. Lippard, Bernice Rose, Robert Rosenblum, 1978.

Robert Mangold

1937 Nace en North Tonawande, Nueva York.

1956-59 Estudia en el Instituto de Arte de Cleveland.

1960-62 Estudia en la Escuela de Arte de la Universidad de Yale.

1961 Se gradúa como B. F. A. en Yale.

1963 Obtiene el título de M. F. A. en Yale.

Distorted circle in and out of a Polygon, 1972



Exposiciones individuales más importantes

- 1964 Galería Thibaut, Nueva York.
- 1965 «Walls and Areas», Galería Fischbach, Nueva York.
- 1968 Galería Muller, Stuttgart.
- 1970 «Robert Mangold/Recent Work», Galería Fischbach, Nueva York.
- 1971 «Robert Mangold», The Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York.
- 1973 Galería Yvon Lambert, París.
Galería Tosselli, Milán.
Galería Annemarie Verna, Zurich.
«27 Disegni», Galería Marilena Bonomo, Bari.
Galería Max Protetch, Washington.
- 1974 «Robert Mangold, New Paintings», Galería John Weber, Nueva York.
Museum of Contemporary Art, La Jolla, California.
Galería Konrad Fischer, Dusseldorf.
- 1975 Galería Ace, Los Angeles, California.
Galería Lisson, Londres.
- 1976 Galería Swart, Amsterdam.
Galería D'Allessandro Ferranti, Roma.
Galería Konrad Fischer, Dusseldorf.
Galería John Weber, Nueva York.
- 1977 Museum Haus Lange, Krefeld.
Portland Center for the Visual Arts, Oregon.
Kunsthalle, Basilea.
- 1978 Jean & Karen Bernier, Atenas.
Galería Yarlow/Salzman, Toronto.
Studio La Citta, Verona.
«Paintings, Drawings, Prints», Galería Schellmann & Kluser, Munich.
InK, Halle für Internationale neue Kunst, Zurich.
- 1979 Galería John Weber, Nueva York.
- 1980 Kunsthalle, Bielefeld.
Galería Texas, Houston.

Exposiciones colectivas más importantes

- 1962-63 «Hard Edge Painting», Galería Fischbach, Nueva York.
- 1966 «Systematic Painting», Guggenheim Museum, Nueva York.
«Twelve Yale Artists», Yale University School of Art.
«Architecture», New Haven.
- 1967 «A Romantic Minimalism», Institute of Contemporary Art, Filadelfia.
«Primary Structures», Jewish Community Center, New Haven.
- 1968 «Artists Under 40», Whitney Museum of American Art, Nueva York.
- 1969 «Konstruktive Kunst: Elemente und Prinzipien», Bienal de Nuremberg.
«Drawings», Fort Worth Art Center, Fort Worth, Texas.
- 1970 «Recent Acquisitions», Museum of Modern Art, Nueva York.
«Modular Paintings», Albright Knox Art Gallery, Buffalo.
- 1972 «Documenta V», Kassel.
- 1973 «American Drawings: 1963-1973», Whitney Museum of American Art.
«Contemporanea», Roma.
- 1974 «Art Now, 74», J.F. Kennedy Center for the Performing Arts, Washington.
The Scottish Arts Council, Edimburgo.
- 1975 «Color As Language», organizado por el MOMA de Nueva York, para exponer en Sudamérica: Colombia, Venezuela, Brasil, Uruguay, Méjico.
«Fourteen Artists», Baltimore Museum of Art, Baltimore.
«Tendances Actuelles de la Nouvelle Peinture Americaine», Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.
«Painting, Drawing & Sculpture of the 60's and the 70's from the Dorothy and Herbert Vogel Collection», University of Pennsylvania, Filadelfia, Contemporary Arts Center de Cincinnati.
- 1976 Galería d'Arte Moderna, Bolonia.
«Drawing Now», Museum of Modern Art, Nueva York.
«Printsequence», Museum of Modern Art, Nueva York.
«Prints», University Art Museum, Berkeley.
«Choice», Yale School of Art, New Haven.
- 1977 «Inaugural Exhibition», Drawing Center, Nueva York.
«Less is More», Galería Sidney Janis, Nueva York.
«Documenta VI», Kassel.

«American Postwar Painting in the Guggenheim Collection», Museo Guggenheim, Nueva York.
«View of a Decade», Museum of Contemporary Art, Chicago.
Rheinisches Landesmuseum, Bonn.

- 1978 «Two Decades of American Printmaking: 1957-1977», Worcester Art Museum.
The New Gallery of Contemporary Art, Cleveland, Ohio.
InK, Zurich.
«American Painting of the 1970's», The Buffalo Fine Arts, Academy Albright-Knox Art Gallery, Buffalo; Newport Harbor Art Museum, Newport Beach; Art Museum of South Texas, Corpus Christi; Oakland Museum, Oakland.
- 1979 «Whitney Biennial 1979», Whitney Museum of American Art, Nueva York.
«A Great Big Drawing Show», Institute for Art & Urban Resources P.S.I., Queens, Nueva York.
«The Reductive Object-Survey of the Minimal Aesthetic in the 1960's», ICA, Boston.
«The Minimal Tradition», The Aldrich Museum, Ridgefield, Connecticut.
«Kunst der Jahre 70's», Munich Lenbach Haus, Munich.
«Shaped Paintings», Visual Arts Museum, Nueva York.
- 1980 «Aspects of the 70's: Abstraction», Brockton Art Center-Fuller Memorial, Boston.
«Geometric Tradition in American Painting», Galería Rosa Esman, Nueva York.
- 1981 «Minimal Art», Fundación Juan March, Madrid.

Bibliografía

(Selección de artículos, entrevistas, catálogos y libros)

- Lippard, Lucy R. «New York/Robert Mangold, Thibaut Gallery», *Artforum*, marzo, 1964.
- Lippard, Lucy R. «The Silent Art», *Art In America*, enero/febrero, 1967.
- Lippard, Lucy R. «Robert Mangold and the Implications of Monochrome», *Art & Literature*, n.º 9, 1966.
- Bochner, Mel, «A Compilation for Robert Mangold», *Art International*, abril, 1968.
- Battcock, Gregory, ed., *Minimal Art: A Critical Anthology*, Nueva York, 1968.
- «Robert Mangold», Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York, 1971, por Diane Waldman.
- Kraus, Rosalind, «Interview with Robert Mangold», *Artforum*, marzo, 1974.
- Russell, John, «Robert Mangold», *New York Times*, diciembre, 1974.
- «Robert Mangold» La Jolla Museum of Contemporary Art, 1974, Introducción: Naomi Spector.
- Heineman, Susan, «Robert Mangold», *Artforum*, febrero, 1975.
- Lubell, Ellen, «Robert Mangold», *Arts Magazine*, junio, 1976.
- Wooster, Ann-Sargent, «Robert Mangold», *Art News*, verano, 1976.
- «Robert Mangold: Four Large Works», Museum Haus Lange, Krefeld, Alemania, 1977.
- Foster, Hal, «Robert Mangold» *Artforum*, diciembre, 1977.
- Six Arcs* by Robert Mangold, Lapp Princess Press, Ltd., Nueva York, 1978.
- White, Robin, «Interview with Robert Mangold» Crown Point Press, Oakland, Ca. 1978.
- Bell, Tiffany, «Robert Mangold», *Arts*, febrero, 1980.
- Stevens, Mark. Artículo sobre Robert Mangold & Sylvia Mangold, *Newsweek*, febrero, 1980.

Robert Morris

1931 Nace en la ciudad de Kansas, Missouri.

1948-50 Estudia en la Universidad de Kansas y en el Art Institute.

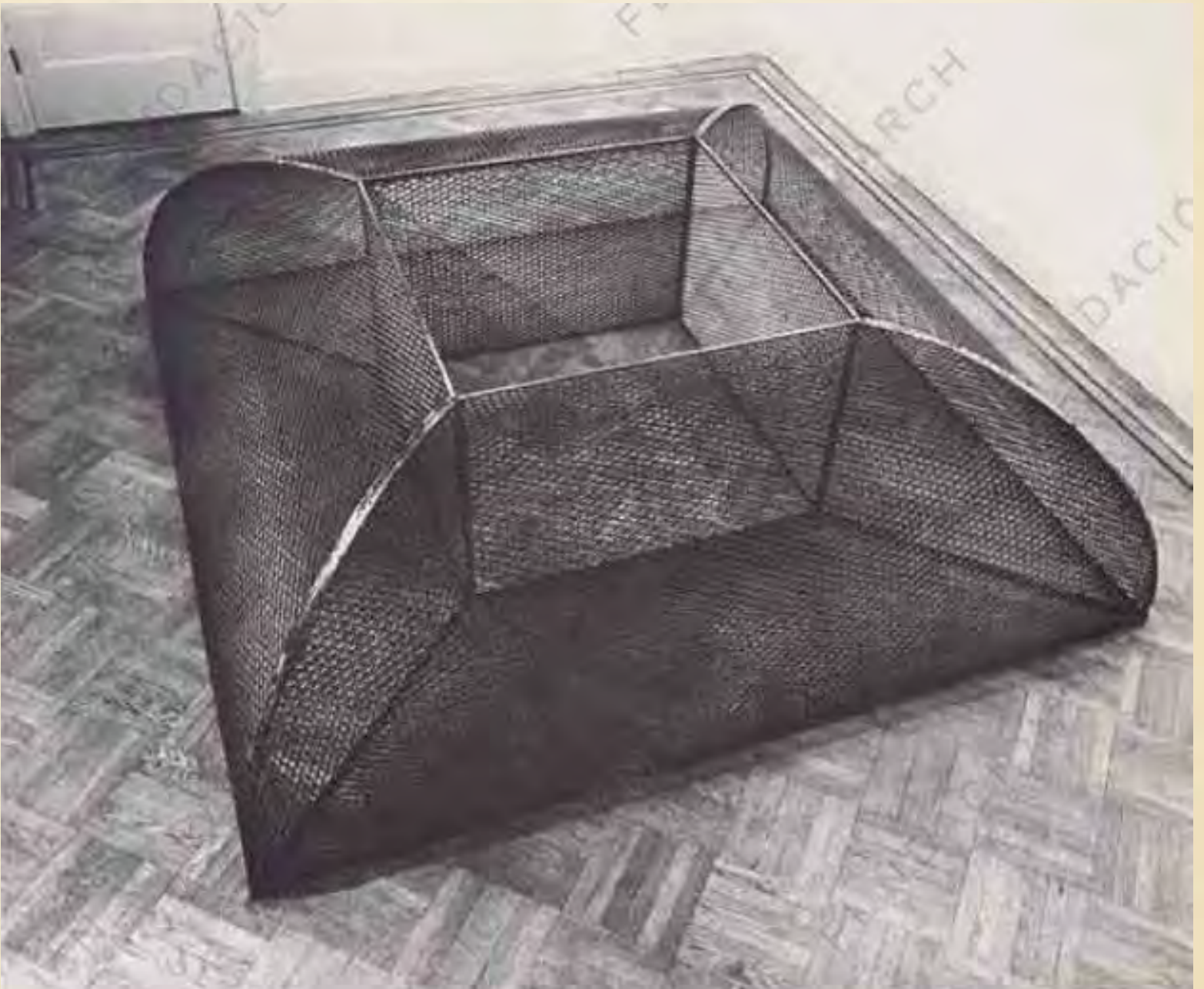
1951 Estudia en la Escuela de Fine Arts de California.

1953-55 Estudia en el Reed College de Oregon.

1961-62 Se gradúa en el Hunter College.

1967 Enseña en Hunter College.

Untitled, 1967



Exposiciones individuales más importantes

- 1957 Galería Dilexi, San Francisco.
- 1963 Galería Green, Nueva York.
- 1964 Galería Schmela, Dusseldorf.
- 1967 Galería Leo Castelli, Nueva York.
- 1968 Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven.
Galería Ileana Sonnabend, París.
Galería Leo Castelli, Nueva York.
- 1969 Galería Enzo Sperone, Turín.
Galería Irving Blum, Los Angeles.
The Corcoran Gallery of Art, Washington.
- 1970 The Detroit Institute of Arts, Detroit.
Whitney Museum of American Art, Nueva York.
- 1971 The Tate Gallery, Londres.
Galería Ileana Sonnabend, París.
- 1972 Galería Leo Castelli, Nueva York.
- 1973 Galería Konrad Fischer, Dusseldorf.
Galería Max Protetch, Washington.
Galería Forma, Génova.
Galería Ace, Vancouver.
Galería Ace, Venice, California.
- 1974 Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania.
Galería Art in Progress, Munich.
Galería Alessandra Castelli, Milán.
Grands Rapid Project, Belknap Park, Grands Rapids, Michigan.
- 1975 D'Alessandro-Ferranti, Roma.
- 1976 Galería Leo Castelli, Nueva York.
- 1977 The Louisiana Museum, Humlebaek.
Williams College, Amherst, Massachusetts.
James Corcoran Gallery, Los Angeles.
Portland Center for the Visual Arts, Oregón.
Stedelijk Museum, Amsterdam.
Galería Art In Progress, Dusseldorf, «Blind Time».
- 1978 Florence Wilcox Art Gallery, Swarthmore College, Swarthmore Pennsylvania, «Blind Time II Drawings».
Beaver College, Glenside, Pennsylvania.
Galería Civica d'Arte Moderna, Comuna de Ferrara.
- 1979 Galería Leo Castelli, Nueva York, «Six Mirror Works».
Galería Ileana Sonnabend, Nueva York «In the Realm of the Carceral».
Wright State University, Dayton, Ohio, «Robert Morris: Mirror Works and Drawings».

Exposiciones colectivas más importantes

- 1965 «Young America 1965», Whitney Museum of American Art, Nueva York.
- 1966 «The 'Other' Tradition», Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, Filadelfia.
«Primary Structures», The Jewish Museum, Nueva York.
«Contemporary American Sculpture, Selection I», Whitney Museum of American Art, Nueva York.
- 1967 «The 1960's: Painting and Sculpture from the Museum Collection», Museum of Modern Art, Nueva York.
«5th International Exhibition», Guggenheim Museum, Nueva York; Art Gallery of Ontario, Toronto; National Gallery of Canada, Ottawa; Montreal Museum of Fine Arts.
- 1968 «Minimal Art», Gemeentemuseum, La Haya.
«L'Art Vivant 1965-1968», Fondation Maeght, Saint-Paul.
«Art of the Real: USA 1948-1968», Museum of Modern Art, Nueva York.
- 1969 «New Media: New Methods», Museum of Modern Art, Nueva York, Exposición itinerante.
«Square Pegs in Round Holes», The Stedelijk Museum, Amsterdam.
«When Attitude Becomes Form», Kunsthalle, Berna.
«Anti-Illusion: Procedures/Materials», Whitney Museum of American Art, Nueva York.
«New York Painting and Sculpture: 1940-1970», Metropolitan Museum of Art, Nueva York.
- 1970 «Spaces», Museum of Modern Art, Nueva York.
«Using Walls (Indoors)», Jewish Museum, Nueva York.
«The Thing as Object», Kunsthalle, Nuremberg.
«Information», Museum of Modern Art, Nueva York.
- 1971 «6th International Exhibition», Guggenheim Museum, Nueva York.
«Artist - Theory - Work», Kunsthalle, Nuremberg.

«Kid Stuff», Albright-Knox Art Gallery, Buffalo.
«Prospect 71», Städtischen Kunsthalle, Dusseldorf.

- 1972 «Projektion», Louisiana Museum, Copenhagen.
- 1973 «1973 Biannual Exhibition», Whitney Museum of American Art, Nueva York.
«Contemporanea», Roma.
- 1974 «Line as Language; 6 Artists Draw», The Art Museum, Princeton University, Princeton.
«Idea and Image in Recent Art», The Art Institute of Chicago.
«Kunst-Uber Kunst», Kolnischer Kunstverein, Colonia.
«Art/Voir», Beaubourg, Centre National d'Art Contemporain, París.
- 1975 «Surrealitat - Bildrealitat 1924-1974», Städtische Kunsthalle, Dusseldorf.
«25 Stills», The Whitney Museum, Nueva York.
«Bodyworks», The Museum of Contemporary Art, Chicago, Illinois.
- 1976 «Drawing Now», Museum of Modern Art, Nueva York.
«Autogeography», Whitney Museum, Nueva York.
«72nd American Exhibition», The Art Institute of Chicago, Chicago, Illinois.
- 1977 «Probing the Earth: Contemporary Land Projects», The Hirschhorn Museum, Washington.
«A View of A Decade», Museum of Contemporary Art, Chicago.
«The City Project», New Gallery of Contemporary Art, Cleveland.
- 1978 «Probing the Earth: Contemporary Land Projects», La Jolla Museum of Contemporary Art, La Jolla, California.
«Hermetic Aspects of Contemporary Art», P.S. 1, Long Island City, Nueva York.
«Structures for Behaviour», Art Gallery of Ontario, Toronto.
- 1979 Palazzo Ducale, Génova.
«Sound at P.S.I.», Institute for Art & Urban Resources, P.S.I., Long Island City, Nueva York.
- 1980 «Leo Castelli: A New Space», Galería Leo Castelli, Nueva York.
- 1981 «Minimal Art», Fundación Juan March, Madrid.

Bibliografía:

(Selección de libros, catálogos y artículos)

Escritos del artista:

- Morris, Robert. «Aligned with Nazca», *Artforum*, octubre, 1975.
- Morris, Robert. «Anti-Form», *Artforum*, abril, 1968.
- Morris, Robert. (entrevista con L. Picard), *Kunstwerk*, marzo, 1972.
- Morris, Robert. «Notes on Sculpture», *Artforum*, 1966/69.
- Morris, Robert. «Some Splashes in the Ebb Tide», *Artforum*, febrero, 1973.
- Morris, Robert. *Art Now: New York*, 1/6, junio, 1969.

Otros escritos:

- Albright-Knox Gallery, *Plus by Minus: Today's Half-Century*, Buffalo, 1968.
- Ashton, Dore. «Jeunes Talents de la sculpture americaine», *Aujourd'hui*, diciembre 1966-enero 1967.
- Compton, Michael & Sylvester, David. *Robert Morris* (Tate Gallery Art Series), 1977.
- Judd, Donald. «Black, White and Gray», *Art Magazine*, marzo, 1964.
- Kaprow, Allan. «The Shape of Art Environment», *Artforum*, verano, 1968.
- Kramer, Hilton. «The Triumph of Ideas Over Art», *The New York Times*, enero 25, 1970.
- Bern, Kunsthalle. *When Attitudes Become Form* (Declaraciones de Harald Szeemann, Scott Burton and Gregoire Müller), 1969.
- Los Angeles County, California. Museum of Art, Los Angeles, *American Sculpture of the Sixties* (seleccionada y editada por Maurice Tuchman; escritos de Lawrence Alloway, Wayne V. Andersen, Dore Ashton, John Coplans, Clement Greenberg, Max Kozloff, Lucy R. Lippard, James Monte, Barbara Rose and Irving Sandler), 1967.
- The Museum of Modern Art, Nueva York. E.C. Goossen, *The Art of the Real; USA 1948-1968*, 1968.
- Tuchman, P. «Minimalism and Critical Reponse», *Artforum*, mayo, 1977.

Robert Ryman

1930 Nace en Nashville, Tennessee.

1948-49 Estudia en el Instituto Politécnico de Tennessee.

1949-50 Estudia en el G. Peabody College para profesores.

1950 Se traslada a Nueva York, donde vive actualmente.

Union, 1973



Exposiciones individuales más importantes

- 1967 Galería Paul Bianchini, Nueva York.
- 1968 Galería Konrad Fischer, Dusseldorf.
Galería Heiner Friedrich, Munich.
- 1969 Galería Fischbach, Nueva York.
Galería Yvon Lambert, París.
Galería Françoise Lambert, Milán.
Galería Ace, Los Angeles.
- 1971 Galería Dwan, Nueva York.
Galería Heiner Friedrich, Colonia.
- 1972 The Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York.
Galería Annemarie Verna, Zurich.
Galería del Cortile, Roma.
Galería Lisson, Londres.
- 1973 Galería San Fedele, Milán.
Galería John Weber, Nueva York.
Art & Project, Amsterdam.
- 1974 Stedelijk Museum, Amsterdam.
Westfälischer Kunstverein, Munster.
Palais des Beaux-Arts, Bruselas.
- 1975 Kunsthalle, Basilea.
- 1977 P. S. 1, Long Island City, Nueva York.
Galería Gian Enzo Sperone, Roma.
Whitechapel Art Gallery, Londres.
Galería Charles Kriwin, Bruselas.
- 1978 InK. Halle für Internationale neue Kunst, Zurich.
- 1979 Galería Sidney Janis, Nueva York.
- 1980 InK. Halle für Internationale neue Kunst, Zurich.

Exposiciones colectivas más importantes:

- 1964 Galería Kaymer, Nueva York, «Eleven Artists».
- 1965 American Artists Association, Riverside Museum, Nueva York.
- 1966 The Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York, «Systemic Painting».
- 1967 The Museum of Modern Art, Nueva York.
The American Federation of Arts, Nueva York, «Rejective Art».
Itinerante por: Omaha, Nebraska; Houston, Texas (1968).
Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, Filadelfia, «A Romantic Minimalism».
- 1968 The Contemporary Arts Center, Cincinnati, Ohio, «Gordon, Lozano, Ryman, Stanley».
- 1969 Kunsthalle, Berna, «When Attitudes Become Form».
Whitney Museum of American Art, Nueva York, «Anti-Illusion: Procedures/Materials».
Kunsthalle, Dusseldorf, «Prospect 69».
Stedelijk Museum, Amsterdam, «Op Losse Schroeven».
- 1970 Albright-Knox Gallery, Buffalo, «Modular Paintings».
Contemporary Arts Center, Cincinnati, Ohio, «Monumental American Art».
- 1971 The Solomon R. Guggenheim, Nueva York, «Sixth Guggenheim International Exhibition».
Museum of Contemporary Art, Chicago, Illinois, «White Paintings».
- 1972 The Art Institute of Chicago, Chicago, Illinois, «70th American Exhibition».
Documenta 5, Kassel.
Galería Yvon Lambert, París «Actualité d'un Bilan».
- 1973 Whitney Museum of American Art, Nueva York, «Contemporary Drawings».
«Contemporanea», Roma.
- 1974 New York Cultural Center, Nueva York, «Choice Dealers/Dealers'Choice».
Institute of Contemporary Art, Londres, «Basically White».
- 1975 «Color», exposición itinerante por Sudamérica. Organización:
The Museum of Modern Art, Nueva York, Museo de Arte Moderno. Bogotá, Colombia: Museo de Bellas Artes.
Caracas, Venezuela: Museo de Arte Moderno. Méjico, Ciudad de Méjico. Museu de Arte de São Paulo, Brasil.
Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, Brasil.
Stedelijk Museum, Amsterdam, «Fundamentele schilderkunst/fundamental painting».
Kunsthalle Basel, Basilea.
- 1976 The Museum of Modern Art, Nueva York «Drawing Now».
Itinerante por: Kunsthau, Zürich; Staatliche Kunsthalle Baden-Baden (1977) Viena (1977).
37 Biennale di Venezia.

Galería Beyeler, Basilea, «América, América».
Seibu Department Store Art Gallery, Tokyo, «Three Decades of American Art», seleccionado por el Whitney Museum of American Art, Nueva York.
P. S. 1, Long Island City, Nueva York, «Rooms».
Kunsthalle Düsseldorf, «Prospect Retrospect».

- 1977 Whitney Museum of American Art, Nueva York, «Biennial».
Galería Sidney Janis, Nueva York, «Less is More».
Documenta 6, Kassel.
- 1978 Albright Knox Art Gallery, Buffalo «American Painting of the 1970». Itinerante por: Newport Harbor Art Museum, Oakland, California; Cincinnati Art Museum, Cincinnati, Ohio; Art Museum of South Texas, Corpus Christi, Texas; Krannert Art Museum, University of Illinois, Champaign, Illinois.
- 1979 Institute of Contemporary Art, Boston, Massachusetts, «The Reductive object: A Survey of the Minimalist Aesthetic in the 1960».
The Art Institute of Chicago, Chicago, Illinois, «73rd American Exhibition».
- 1980 Louisiana Museum, Humlebaeck, «Andre, Dibbets, Long, Ryman».
Badischer Kunstverein, Karlsruhe, «Kunst seit 1960, Werke aus der Sammlung Crex».
Museum of Modern Art, Nueva York, «Printed Art: A View of Two Decades».
- 1981 «Minimal Art», Fundación Juan March, Madrid.

Bibliografía:

(Selección de libros, catálogos y entrevistas)

- «Fundamentele schilderkunst/fundamental painting», Stedelijk Museum, Amsterdam, 1975.
- «Wall Painting», Museum of Contemporary Art, Chicago, 1979.
- Phyllis Tuchman, «An interview with Robert Ryman», *Artforum*, mayo, 1971.
- «Entretiens avec Robert Ryman» *Macula 3/4 Dossier Ryman*, París 1978 (Phyllis Tuchman), (Marian Verstraeten).
- Battcock, Gregory, ed. *The New Art: A Critical Anthology*, Nueva York, 1966.
- Lippard Lucy R., *Changing, Essays in Art Criticism*, Nueva York, 1971.
- «When attitudes Become Form», Kunsthalle, Bern, 1969.
- «Robert Ryman», The Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York, 1972; Texto: Diane Waldman.
- «Robert Ryman», Stedelijk Museum, Amsterdam, 1974; Texto: Naomi Spector.
- Robert Ryman», Kunsthalle, Basilea, 1975; Texto: Carlo Huber.
- «Critiques - Théorie - Art», Galerie Rencontres, París, 1975; Texto: Marcelin Pleyne.
- «Drawing Now», The Museum of Modern Art, Nueva York, 1976; Introducción: Bernice Rose.
- «Robert Ryman», Whitechapel Art Gallery, Londres, 1977; Texto: Naomi Spector.
- 38 Biennale di Venezia, «Artenatura», Venecia, 1978.
- «InK-Dokumentation 3», InK, Zürich, 1979; Texto: Christel Sauer.
- «The Tradition of Minimalism», The Larry Aldrich Museum of Contemporary Art, Ridgefield, Connecticut, 1979.
- «Robert Ryman», Catálogo, Inc. Zurich, 1980; Texto: C. Saver.
- Galería Sidney Janis, «Robert Ryman», Nueva York, 1979.
- Rose, Barbara, «ABC Art», *Art in America*, octubre-noviembre, 1965.
- Lippard, Lucy R. y Chandler, John, «The Materialization of Art», *Art International*, febrero, 1968.
- Pincus-Witten, Robert, «Ryman, Marden, Manzoni: Theory, Sensibility, Meditation», *Artforum*, junio, 1972.
- Macula 3/4 Dossier Ryman*, París, 1978: Spector Naomi «Robert Ryman: Une Chronologie», Spector Naomi, «Six Aquatints de Robert Ryman», Rose, Barbara, «Procedures»; Rosenthal, Stephen, «Notes sur le proces Pictural»; Bonnefoi, Christian, «A Propos de la Destruction de l'Entité de Surface»; Clay, Jean, «La Peinture en Charpie».

Arte Español Contemporáneo, 1974.

Oskar Kokoschka,
con textos del Dr. Heinz Spielmann, 1974.

Exposición Antológica de la Calcografía Nacional,
con textos de D. Antonio Gallego, 1975.

**I Exposición de Becarios de Artes
Plásticas**, 1975/76.

Jean Dubuffet,
con textos del propio artista, 1976.

Alberto Giacometti,
con textos de Jean Genêt, J. P. Sartre, J. Dupin, 1976.

**II Exposición de Becarios de Artes
Plásticas**, 1976/77.

Arte Español Contemporáneo, 1977.
Colección de la Fundación Juan March.

Arte USA, con textos de Harold Rosenberg, 1977.

Arte de Nueva Guinea y Papúa,
con textos del Dr. B. A. L. Cranstone, 1977.

Marc Chagall, con textos de André Malraux
y Louis Aragon, 1977.

Pablo Picasso, con textos de
Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, José Camón Aznar,
Gerardo Diego, Juan Antonio Gaya Nuño,
Ricardo Gullón, Enrique Lafuente Ferrari,
Eugenio d'Ors y Guillermo de Torre, 1977.

Ars Médica, grabados de los siglos XV al XX,
con textos de Carl Zigrosser, 1977.

**III Exposición de Becarios de Artes
Plásticas**, 1977/78.

Francis Bacon,
con textos de Antonio Bonet Correa, 1978.

Arte Español Contemporáneo, 1978.

Bauhaus, 1978.

Kandinsky, con textos de
Werner Haltmann y Gaëtan Picon, 1978.

De Kooning,
con textos de Diane Waldman, 1978.

**IV Exposición de Becarios de Artes
Plásticas**, 1978/79.

Maestros del siglo XX. Naturaleza muerta,
con textos de Reinhold Hohl, 1979.

**Goya. Grabados.
(Caprichos, Desastres, Disparates y Tauromaquia)**,
con textos de Alfonso E. Pérez-Sánchez, 1979.

Braque, con textos de
Jean Paulhan, Jacques Prévert, Christian Zervos,
Georges Salles, Pierre Reverdy
y André Chastel, 1979.

Arte Español Contemporáneo, 1979
con textos de Julián Gállego.

**V Exposición de Becarios de Artes
Plásticas**, 1979/80.

Julio González,
con textos de Germain Viatte, 1980.

Robert Motherwell,
con textos de Barbaralee Diamonstein, 1980.

Henri Matisse,
con textos del propio artista, 1980.

**VI Exposición de Becarios de Artes
Plásticas**, 1980/81.

