

Ángulos del minimal

Carmen GONZÁLEZ CASTRO
Universidad de Granada

Eduardo QUESADA DORADOR
Universidad de Granada

RESUMEN

La capacidad de disfrute de Julián Gállego fue una de las facetas de su personalidad que mejor traslucen sus escritos. Su ironía no era sino indicio de su extraordinaria inteligencia, base del rigor con el que enfocaba sus objetos de estudio. Su interés osciló a partes iguales entre el arte del pasado y el del presente, siempre desde la mayor consciencia de un problema sobre el que solía advertir su maestro Francastel: el peligro de terminar forzando la realidad en el intento de salvar las dificultades de su interpretación, pudiendo resultar un discurso aparentemente impecable, libre de irregularidades, pero irreal. El minimal art podría ejemplificar este problema, especialmente habitual cuando se trata del arte más reciente.

Palabras clave: Minimal art, Minimalismo, Donald Judd, Crítica de arte, Interpretación, Pierre Francastel, Espacio expositivo, Richard Serra.

Minimal Angles

ABSTRACT

Julian Gállego's capacity for enjoyment was one of the facets of his personality which was reflected clearly in his writings. His irony was a sign of his extraordinary intelligence, which he used as a means of imbuing rigour and seriousness into the subjects he was analysing. The art of the past and that of the present were always of equal interest to him, purely conscious of a problem that his teacher Francastel used to warn about: the danger of ending up forcing reality in an attempt to mitigate the difficulties of its interpretation, which could lead to an apparently impeccable discourse, free of irregularities, but unreal. Minimal art could exemplify this problem, which is very common when dealing with recent art.

Key words: Minimal art, Minimalism, Donald Judd, Art criticism, Interpretation, Pierre Francastel, Exhibition space, Richard Serra.

SUMARIO: Conocimiento, placer, inteligencia, ironía. El problema de la crítica. La infinitud y los límites. Planta o alzado.

Conocimiento, placer, inteligencia, ironía

[...] porque para mí esos libros, *Visión y símbolos...*, *El cuadro dentro del cuadro...* Te puedes figurar...

GUILLERMO PÉREZ VILLALTA

Solía tener Julián Gállego un gesto que podía parecer algo malhumorado a quien no lo conocía. A quien lo conocía le terminaba pareciendo algo así como un gesto aragonés, entre Goya, Buñuel y Antonio Saura. Goya en el autorretrato de los *Caprichos* o, más aún, y más en los últimos años de Julián, en el retrato de Vicente López. Gesto, con frecuencia, de ojos semicerrados, mirando como de lado o de reojo, viendo, desde luego, mucho más de lo normal.

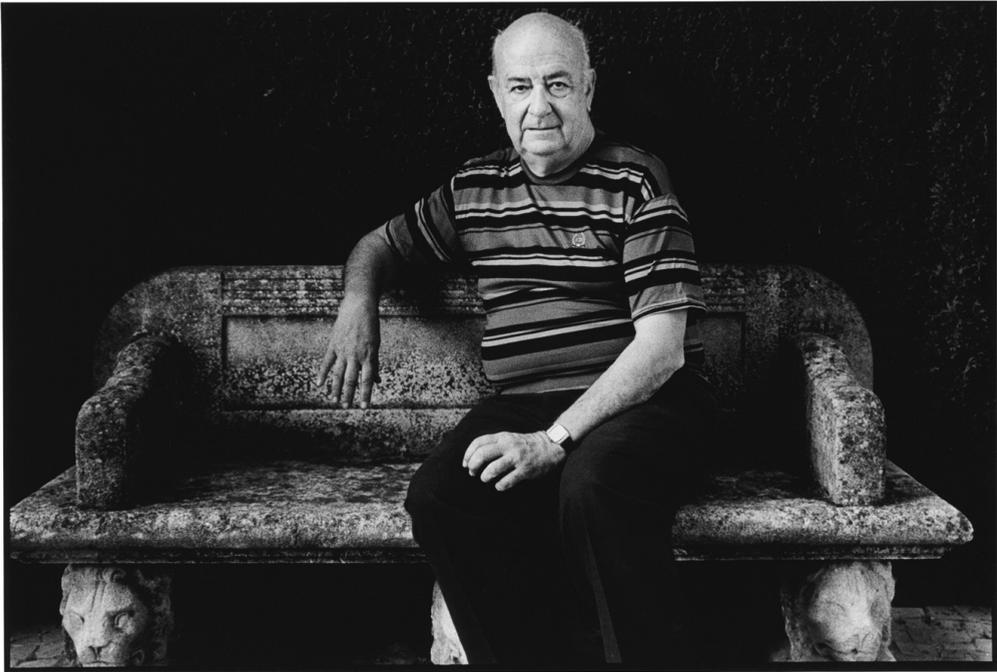
Era Julián muy sibarita, muy degustador de muchas cosas, y uno de sus mayores placeres era el de la vista, el de la mirada, con la que tanto descubría. Su mirar construía su visión, que ofrecía rebosante de conocimiento, pero también de placer, el mismo que él había sentido, pero tras haberlo refinado como sólo él sabía hacerlo. Era, a esas alturas, puro placer estético, pero, en el origen, había algo más general, una actitud amplia, abierta, curiosa, de placer, de deleite, de disfrute, de diversión.

Se divertía Julián con muchas cosas, y quien no lo conocía y se despistaba con ese gesto suyo que podía parecer malhumorado, pero que no lo era, no tardaba en descubrir su sonrisa, su risa y su ironía, suyas a más no poder, unidas o entrelazadas casi siempre, inolvidables como su voz fuerte, grave, clara.

Su sonrisa era, con frecuencia, una continuidad que se intensificaba de cuando en cuando. Su risa tenía distintas formas y fases, desde el inicio o arranque — «¡Jjjjjhhhhhh...!»— hasta las carcajadas, prácticamente imposibles de transcribir. Se reía, y mucho, de sus propias ironías, a la vez que las hacía, pero, al recordarlas hoy, lo que más resuena es ese arranque o inicio, más o menos extendido y que habría que transcribir con más o menos signos de admiración. Se producía al principio o al final de la ironía, o entremedias, o a lo largo de ella, como una especie de respiración de fondo, de aspiración, de inminencia, de *crescendo* hacia unas carcajadas que no siempre acababan de serlo, pues, generalmente, las contenía o las moderaba hacia dentro, diluyéndolas en esa sonrisa más continua.

Así era hablando de cualquier cosa, y, como es natural, de arte. Elogiabas, por ejemplo, la *Carmen Bastián* de Fortuny, medio tendida o recostada, exhibiendo alegremente su negro pubis y algo más, y convenía Julián en que, en efecto, «aunque muy descarado», era un cuadro precioso. Añadías que había quien afirmaba que el padastro de Carmen Bastián fue el modelo del famoso *Viejo desnudo al sol* del Museo del Prado, y concluía Julián: «Se ve... ¡¡Jjjjjhhhhhhh...!! Se ve que era una familia muy proclive a desnudarse... ¡¡¡Jjjjjhhhhhhh...!!!».

Estábamos con Guillermo Pérez Villalta, que acababa de terminar uno de sus lienzos grandes. Dejábamos que Julián admirase el cuadro tranquilamente, lo que



Julián Gállego. Granada, 1989. Fotografía de Francisco Fernández.

hacía encantado, mientras Guillermo, no menos encantado y sin que Julián lo oyera, comentaba lo que le gustaba la visita, «porque para mí esos libros, *Visión y símbolos...*, *El cuadro dentro del cuadro...* Te puedes figurar». Leías el título que había escrito Guillermo en la cara posterior del lienzo, y decías: «Pero Guillermo... A ver qué opina Julián... A ver: Guillermo ha puesto *El agua oculta o el navegante interno*. ¿No sería mejor *interior*?». Y Julián: «Sí, *interior*, porque *interno* es como *mediopensionista...* ¡¡¡Jjjjjhhhhhhhh...!!!». Ni que decir tiene que Guillermo rectificó el título sobre la marcha y con mucho gusto.

Veías a Julián por la mañana, le regalabas la última edición del poema de Pedro Soto de Rojas *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos*, y quedabas en llamarlo por la tarde para dar una vuelta o salir a cenar. Al hacerlo, caías en la cuenta de que, aunque eran ya más de las seis, lo eran de un agosto calurosísimo, y temías haber llamado demasiado pronto: «Vaya, ¿no estarías durmiendo la siesta?». Y él: «Pues casi, porque estaba leyendo a Soto de Rojas... ¡¡¡Jjjjjhhhhhhhh...!!!». El teléfono daba aquí un matiz especial.

De éstas y como éstas podían ser decenas en un rato con él. Repartía su ironía a diestro y siniestro, empezando por tí, su interlocutor. Hablabas de las obras recién instaladas en el Casón del Buen Retiro y destacabas, por ejemplo, el cuadro de Eduardo Chicharro titulado *Dolor*: «*Dolor* de Chicharro, que»... Y Julián, con unos inicios de carcajada que eran como grandes carcajadas en sí mismos:

«¡¡Jjjjjjhhhhhhhh...!! ¡Es como un dolor de esos terribles! ¡Dolor de chicharro!
¡¡Jjjjjjhhhhhhhh...!!!».

La verdad es que sus colegas, fueran del nivel que fueran, constituían una de sus temáticas favoritas. Le contabas con un punto de lejana indignación cómo una licenciada en historia del arte, hija de determinado catedrático de historia del arte —hombre orondo y afable, bien conocido por Julián—, había despachado el espléndido *San Pantaleón* de José de Mora con un «Lo encuentro lánguido y decadente», y Julián: «Hombre, si lo comparamos con su padre... ¡¡Jjjjjjhhhhhhhh...!!!». Y añadía: «Aparte de que, si te acaban de degollar, es inevitable estar un poco lánguido... ¡¡Jjjjjjhhhhhhhh...!! Y un poco decadente... ¡¡Jjjjjjhhhhhhhh...!!!».

Salía en la conversación Simón Marchán, hablabas de su estatura, de su categoría, de su anticipación, de sus libros, de aquellos artículos suyos en la revista *Goya* —en la que Julián publicaba su «Crónica de París»—, de cómo se decía que era el ojo derecho de don José Camón Aznar, lo que no podías encontrar más lógico, y oías de pronto: «¡¡Jjjjjjhhhhhhhh...!!!». Veía Julián tu gesto de preguntarte qué ocurría, y explicaba: «No, no... ¡Jjjjjjhhhhhhhh...! Si la categoría de Simón está fuera de toda duda. Pero lo que de verdad impresionaba a Camón Aznar de Simón es que sabía alemán... ¡¡Jjjjjjhhhhhhhh...!!!».

No hace falta decir que sentía gran admiración y afecto por su paisano Camón Aznar, como por Simón Marchán. Tampoco que lo sustancial en él no era nada de esto, sino su sabiduría, su profundo conocimiento, el conocimiento que aportó sobre sus objetos de atención y estudio. Pero su ironía no era más que una expresión, una de las caras de su inteligencia, siempre activa; y ésta, unida a su gusto por las obras de arte, a la sensualidad con la que se acercaba a ellas, al placer que sentía ante ellas y que transmitía íntegro, si no aumentado, ésta era la base de su sabiduría. Sabiduría tan suya, tan rigurosa y amena, tan llena de objetos vistos desde ángulos originales, inesperados, de conexiones imprevistas. Así, volvías a oír «¡Jjjjjjhhhhhhhh...!», mirabas qué era, y decía: «No, nada, que estaba viendo este gato que es como de Fajalauza... ¡¡Jjjjjjhhhhhhhh...!!!». Y, efectivamente, las manchas de aquel gato tenían cierta extraña semejanza con los motivos decorativos de esta cerámica granadina, que tanto le gustaba. En realidad, le gustaba la Fajalauza antigua; la moderna la encontraba vulgar en su mayor parte. Y, aunque el gato se asemejaba más a la moderna que a la antigua, lo que en cerámica podía ser vulgar, en el gato quedaba muy bien. Y allí estaba el gato, sabiéndose observado y, probablemente, admirado, aunque ignorando la calidad del observador y de la observación.

Igual hacía Julián con las obras de arte, haciéndolas más visibles y comprensibles mediante un uso brillante, realmente creativo, magistral, de la analogía y la metáfora. Por eso, si nunca dejaba de enriquecer al oyente o al lector más especializado, no ocurría menos con cualquier otro, con el público más general, que conectaba con él a las mil maravillas.

Era especialmente así en su nada puntual ni desdeñable dedicación al arte más reciente, al arte moderno o contemporáneo. Recuérdese, por ejemplo, su libro *Arte*

*abstracto español en la colección de la Fundación Juan March*¹, o tantas críticas y reseñas de exposiciones. Hay, sin duda, un amplio público necesitado de referencias para sintonizar con este periodo del arte, y Julián las proporcionaba como nadie. Esta dedicación suya, precisamente por ser suya, de quien había escrito, entre otros, esos libros que tanto significaron para Pérez Villalta —y para todos—, tuvo un efecto muy saludable y estético en su propio medio, en el que aún podían escucharse zafiedades y gracietsas sobre el particular. Algunos las siguen pensando, pero, por lo general, se guardan más de soltarlas.

Como no tenía duda de que estaba tratando del asunto más serio, tanto, al menos, como el arte de cualquier otro tiempo, a Julián le preocupaba ser tan exacto, tan veraz como pudiera, evitando el peligro de la sobreinterpretación o, simplemente, de la interpretación errónea. El problema era y es el desajuste entre la realidad de los hechos artísticos y su interpretación por la crítica y la historia. Al comentarlo, le gustaba recordar una de las principales enseñanzas de su maestro Pierre Francastel: no continuar el camino andado en la interpretación de un fenómeno artístico si se advierte que se está empezando a forzar la realidad del propio fenómeno para acomodarla y subordinarla a la interpretación. No avanzar por ese camino, pero tampoco abandonarlo, sino desandarlos cuidadosamente hasta ajustar lo más posible la interpretación a la realidad; y no dar por perdidos el tiempo y el esfuerzo empleados hasta ese momento, sino tenerlos muy presentes como lección verdaderamente útil. Julián solía destacar la importancia de esta enseñanza tanto en relación a sí mismo como a su amigo Damián Bayón, el otro gran discípulo hispano del maestro francés.

Sentía por Francastel una admiración sin límites —aunque, a decir verdad, no tan ilimitada como la que sentía Damián Bayón—, y comentaba tranquilamente que su propia obra, que su aportación a la historia del arte era «provincial» respecto a la de su maestro. No es que la menospreciara o que no fuera consciente de su valor, sino que la valoraba en más o en menos dependiendo de cuál fuese el punto de comparación; eso y que seguía sintiendo a Francastel como su maestro, su principal maestro.

La solución que éste proponía a dicho problema —problema obvio, pero cuando ha sido aislado con esa claridad— es justo lo contrario de cierta máxima periodística particularmente desvergonzada: que la realidad no te estropee una buena historia. Rara vez una *historia* es mejor historia que la realidad, pero, en todo caso, para el historiador, ninguna historia puede ser ficción, sino realidad. Igual que para el crítico. La crítica tiende a ser historia y ambas a ser conservadoras, académicas. Es tan laborioso interpretar, clasificar, sintetizar o reconstruir lo ocurrido que, si alguien pone objeciones, lo normal es resistirse a aceptarlas. Cuando el artista está vivo, puede poner muchas, porque no todos los artistas dejan el asunto tan en manos de los demás como Sorolla: «¡Che, yo pinto

¹ GÁLLEGO, Julián. *Arte abstracto español en la colección de la Fundación Juan March*. Madrid, Fundación Juan March, 1983.

los cuadros y otros me los explican!». Si Julián saludaba estas palabras de Sorolla con su mejor «¡¡¡¡¡Jjjjjhhhhhhhhhh...!!!», no haría menos con las de Donald Judd sobre el movimiento al que se supone que pertenecía y sobre quienes se supone que eran sus compañeros en él.

El problema de la crítica

[...] somos gente muy diferente. La obra de Morris no me interesa. No creo que Sol LeWitt sea un artista tan bueno como se suele decir. André y Flavin son buenos artistas².

DONALD JUDD

El ejemplo del minimal art ilustra un problema previo y posterior a su aparición. Una de las mayores necesidades de la crítica de arte, en especial durante la posmodernidad, será la de ordenar y etiquetar, como en una caja de Cornell, el total o una parte de las obras que surgen bajo determinado contexto histórico y cultural. Este es el proceso que trata de analizar la sociología del arte, según la cual, es «únicamente en términos de necesidades y difusión como se aborda el estudio de la obra de arte»³.

Existe una relación de causa y efecto entre dicho contexto y las manifestaciones artísticas que se desarrollan en él que será especialmente intensa durante la primera mitad del siglo XX. Tal intensificación es una consecuencia del esfuerzo de las vanguardias históricas por igualar los conceptos de arte y vida, esfuerzo que finaliza con la Segunda Guerra Mundial, un último desengaño que dará fin a la idea de que el arte puede llegar a modificar las estructuras sociales.

El final de la modernidad va a provocar cambios sustanciales en el nacimiento de las manifestaciones artísticas, cuyos desencadenantes no estarán tan arraigados en el plano social como en el artístico, al menos durante un tiempo. Bajo este punto de vista se contempla la aparición del pop art o, un tiempo después, el minimal art, en tanto que supuestas reacciones de hastío hacia el expresionismo abstracto.

Desde ese momento hasta nuestros días, la crítica, en su intento de aprehender y asimilar todas las formas de arte al mismo tiempo contemporáneas y diferentes, establece como principal criterio de clasificación el que une lo cronológico y lo geográfico con lo formal; criterio no siempre infalible, que parece flaquear en ocasiones. O eso se deduce de las respuestas que Donald Judd, uno de los máximos exponentes del minimal, daba a las siguientes preguntas en 1987:

² LEBRERO STÄLS, José. «Entrevista con Donald Judd. “El arte como representación está agotado”». *Lápiz* (Madrid), nº 44, octubre de 1987, p. 18.

³ FRANCASTEL, Pierre. *Sociología del arte*. Madrid, Alianza, 1984, p. 8.



Julián Gállego, Eduardo Quesada Dorador, Yolanda Romero y Guillermo Pérez Villalta, con el cuadro de este último *El agua oculta o el navegante interior*. Granada, 1990. Fotografía de Francisco Fernández.

P.—Celant opinaba que el Minimal Art surge como reacción, como antítesis al ‘pop’ y al Fluxus a principio de los años sesenta y que ustedes optaron por el orden, las reglas y la normativa...

R.—En primer lugar le diré que la palabra minimalismo no me gusta, no se trataba ni de un grupo ni de un movimiento. Además Fluxus surgió más tarde. Entonces los únicos artistas que, aunque no tenían una relación profunda, por lo menos se conocían eran Samaras, Walter de Maria y Oldenburg. Lo que se denomina grupo minimal es una entelequia. No nos conocíamos de nada. Cuando vi lo que hacía Sol LeWitt, yo ya hacía dos o tres años que estaba trabajando, hasta entonces no tuve idea de su trabajo y tampoco creo que pueda hablarse de paralelismos en nuestro trabajo. Al único que conocía un poco era a Flavin. André todavía no había expuesto y el propio Sol LeWitt ni siquiera había realizado su obra. Las piezas de Robert Morris las vi bastante después y de todos modos él sólo participó en aquella famosa colectiva «Minimal Art».

[...]

P.—Sin embargo, no es cierto que existía un deseo común de claridad, de pureza formal...

R.—No sé nada de todo eso⁴.

⁴ LEBRERO STÄLS, J. «Entrevista con Donald Judd»..., p. 18.

El desfase que tiene lugar entre la aparición del nuevo arte y el tiempo de reacción de la crítica no siempre es fácil de solventar, y la existencia de teóricos como Lucy Lippard, muy cercana al trabajo de los artistas de su tiempo, es una excepción. Sus escritos sólo pretenden mostrar la cadena de acontecimientos, no siempre lineal, que dio lugar a la llamada *desmaterialización* del objeto artístico⁵. Al cabo de los años, ya desde una cierta distancia, Kosme de Barañano se ha pronunciado contra el dirigismo de algunos críticos en relación con el minimal, afirmando que los «textos nos dan la receta de *cómo hay que ver*, nos obligan e intimidan con su teoría más que nos indican nuevas *perspectivas de mirar*»⁶.

Los manifiestos que definían los movimientos de vanguardia, elaborados por los propios artistas, van a ser sustituidos por las exposiciones que articulan el arte desde comienzos del expresionismo abstracto, firmadas ahora por los nuevos galeristas, críticos y comisarios.

El intento por preservar la continuidad de un hilo cronológico no siempre obedece a las exigencias reales impuestas por la dinámica de ciertos periodos, especialmente en los últimos años. Una parte considerable de las propuestas actuales centra su interés sobre otras muy concretas que tienen lugar durante la etapa de la posmodernidad, caracterizada por un continuo fluir de ideas que demanda su rápida sustitución o abandono. Reflejo de esto es que Rachel Whiteread fundamente las bases de la totalidad de su obra en *Un vaciado del espacio que hay bajo mi silla* [*A Cast of the Space Under My Chair*] (1966-1968), de Bruce Nauman.

En ocasiones, se han producido importantes desajustes al pretender englobar a determinados artistas bajo determinado denominador común. La pretendida homogeneidad de ciertas manifestaciones ha resultado ser, en su momento, un intento de limar las irregularidades que sobresalían de la esfera del llamado grupo o escuela. Así, Mark Rothko declaraba en una ocasión:

Por lo demás, puede aclarar otra cosa: no soy un artista abstracto... No me interesa la relación entre color y forma ni nada por el estilo. Sólo me interesa expresar las emociones humanas más elementales⁷.

Décadas después, Frank Auerbach, uno de los principales representantes de lo que se daría en llamar Escuela de Londres, negaría la mínima idea de colectivo estructurado entre aquellos pintores:

Este [Inglaterra] no es un país para gente que tenga un programa [...]. E incluso si lo hubieran tenido, probablemente se lo reservarían para sí mismos⁸.

⁵ LIPPARD, Lucy R. *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Madrid, Akal, 2004.

⁶ BARAÑANO, Kosme de. «Minimal». En: *Arte minimal*. Catálogo de la exposición. Granada, Diputación Provincial de Granada, 1994, s. p.

⁷ Mark Rothko, citado en BAAL-TESHUVA, Jacob. *Mark Rothko. 1903-1970. Cuadros como dramas*. Colonia, Taschen, 2003, p. 57.

Con todo, resulta casi imposible ofrecer una idea de las carencias y contradicciones que este sistema estructural pueda presentar sin hacer uso de sus mismos términos. Por otra parte, siempre hay que considerar la posibilidad de que el rechazo de determinados artistas a ser etiquetados sea una cuestión fundamentalmente personal, subjetiva.

La infinitud y los límites

Ningún extremo del Universo tiene fin, de lo contrario
obligatoriamente tendría bordes⁹.

LUCRECIO KAR

El minimal art se plantea desde el terreno del arte como la expresión de la monotonía, entendida al margen de cualquier connotación peyorativa. Se podría comparar, en términos literarios, con una descripción, donde no ocurre absolutamente nada, donde el escritor no hace uso de figuras retóricas, por no volcar una pequeña parte de su propia subjetividad sobre lo descrito, sino que enseña una realidad fuera de sí mismo y de su campo de acción. En conclusión, no tiene ninguna intención narrativa.

La monotonía conduce a la infinitud. Cualquier alteración en la homogeneidad se convierte en una pausa, una llamada de atención como las que el minimal pretende evitar. Esto concuerda exactamente con lo que Rosalind Krauss ha definido como el «no-acontecimiento repetitivo del primer filme de Serra, *Hand Catching Lead* (una mano intenta capturar pedacitos de plomo que caen, a veces atrapa uno, lo deja caer inmediatamente: no hay clímax, no hay descarga orgásmica, como la hay en el barroco)»¹⁰.

Un espectador familiarizado con el arte del siglo XX encontraría la génesis formal y conceptual del minimal en la llamada teoría de la *gestalt*, que, durante un mismo periodo, se extiende a la vez sobre la música y las artes plásticas, sobre la segunda escuela de Viena, que basa las estructuras musicales en el serialismo, y movimientos como De Stijl y el suprematismo.

⁸ «This isn't a country for people having a programme [...]. And even if they did have one, they would probably keep it to themselves». Frank Auerbach, citado en PEPPIATT, Michael. «The School of London». En: *L'École de Londres. De Bacon à Bevan*. Catálogo de la exposición. París, Fondation Dina Vierny-Musée Maillol, 1998, p. II.

⁹ Lucrecio Kar, citado en KOMAROV, V. *Nueva astronomía recreativa*. Moscú, Mir, 1985, p. 26.

¹⁰ Rosalind Krauss, citada en BOIS, Yve-Alain. «Paseo pintoresco en torno a *Clara-Clara*». En: AA.VV. [BOIS, Yve-Alain; GERMER, Stefan; SERRA, Richard.] *Richard Serra*. Catálogo de la exposición. Madrid, Ministerio de Cultura, Museo Nacional Reina Sofía, 1992, p. 34.



Vicente Brito, Julián Gállego con el gato de Fajalauza, y Eduardo Quesada Dorador. Dilar, Granada, 1993. Fotografía de Francisco Fernández.

En la mayor parte de las esculturas minimalistas hay una intención de infinitud, prolongación o perpetuidad, tanto psicológica como física. Las obras de Richard Serra pertenecen a la primera categoría:

Una de las cuestiones más debatidas en el arte mínimo ha sido el problema de la *dimensión* y la presencia. [...] Ahora bien, la dimensión no se referirá sólo a lo físico, sino también al modo en que las formas parecen expansionarse y proseguir más allá de sus limitaciones físicas, operando sobre el *espacio circundante*¹¹.

En torno a estas obras se genera un campo de energía semejante al que provocan dos imanes enfrentados. Cuando se emplazan en exteriores, la energía se dispersa, pero, al situarse en un interior, ésta se comprime por la falta del espacio necesario para fluir con libertad, ejerciendo una acusada presión sobre el espectador. El propio Serra parece querer dejar claro que la contradicción entre sus intenciones y la fuerte presencia de sus obras es sólo aparente, afirmando que «no hay la menor definición de límites»¹².

¹¹ MARCHÁN FIZ, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto (1960-1974). Epílogo sobre la sensibilidad «postmoderna». Antología de escritos y manifiestos*. Madrid, Akal, 1988, p. 103.

¹² Richard Serra, citado en BOIS, Y.-A. «Paseo pintoresco»..., p. 41.

En el segundo caso, la perpetuidad física es sugerida por el empleo del sistema modular:

El módulo es un sistema de repetición con carácter metódico. Las partes individuales no son relevantes en su lógica¹³.

Con el empleo de este recurso, Donald Judd o Sol LeWitt parecen querer mostrar una pequeña parte de un todo cíclico, demandando con ello la participación intelectual del espectador.

Confrontadas con las actitudes anteriores, las obras de los llamados artistas de la luz aceptan los límites del espacio y sus respectivos roles de contenido y continente. Para Dan Flavin, la luz proviene de un cuerpo físico que delimita el espacio por su propia fisicidad, mientras que James Turrell oculta la fuente generadora de luz en la mayoría de sus obras, y proporciona corporeidad al contenido inmaterial del espacio, que, bajo su nueva condición sensible, se convierte en el negativo que define los límites que lo contienen.

De todos modos, es evidente que hay razones para englobar a Serra y a Turrell en la posible lógica del minimal, pero no más que para verlos como claros desbordamientos de esa misma lógica, si no como casos aparte, radical y espectacularmente singulares.

Planta o alzado

[...] la relación dinámica de la escultura con la base proporcionada por el suelo se encuentra a medio camino entre la de la arquitectura y la de la pintura. [...] Por otro lado, rara vez alcanza una escultura la independencia respecto al suelo que poseen los cuadros¹⁴.

RUDOLF ARNHEIM

El minimal art va a proporcionar nuevas claves para la comprensión del concepto de espacio. Todo espacio, ya sea interior o exterior, puede definirse por tres tipos de planos: el suelo, el techo y las paredes.

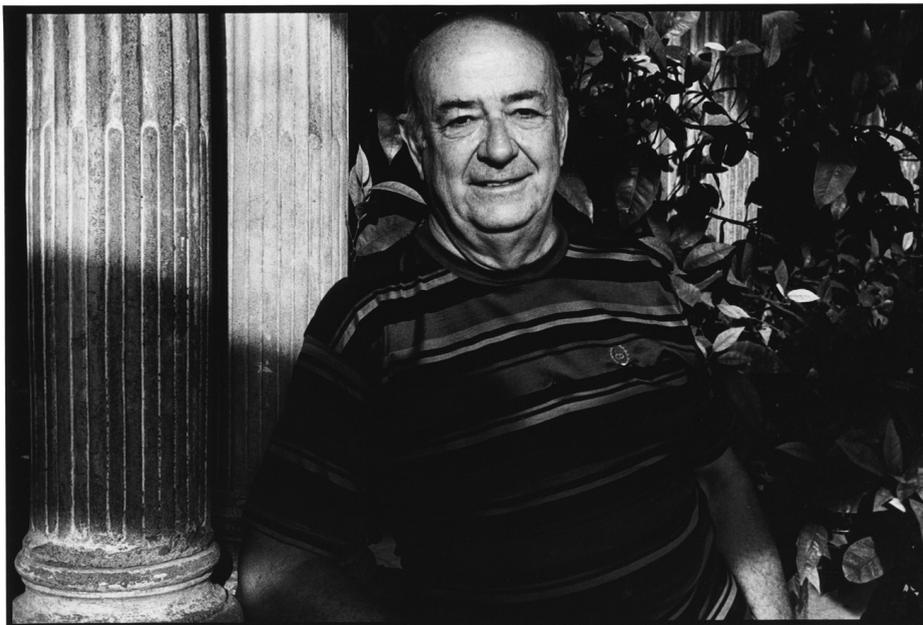
A esta definición han estado tradicionalmente ligadas diferentes disciplinas artísticas. En el teatro, por ejemplo, siempre ha existido la problemática de ajustar la estructura representada a la estructura percibida para poder ser leída por el público, pues, como afirma Rudolf Arnheim, en «la medida en que el plano horizontal es el terreno propio de la acción, casa con el teatro en cuanto espacio donde una acción se desarrolla, pero interfiere con él en cuanto objeto de contemplación: su situación predispone antes a la participación activa del espectador que a la contemplación

¹³ MARCHÁN FIZ, S. *Del arte objetual al arte de concepto...*, p. 101.

¹⁴ ARNHEIM, Rudolf. *El poder del centro. Estudio sobre la composición en las artes visuales*. Versión definitiva. Madrid, Akal, 2001, p. 32.

distanciada»¹⁵. El mismo autor compara esta situación con tratar «de leer un libro con los ojos colocados a la altura de la mesa»¹⁶.

También en la decoración de suelos, generalmente por medio de mosaicos, el plano de representación es horizontal. En este caso, la diferencia de proporción entre el espectador y lo representado es mayor de lo habitual. El problema de la escala, junto con la imposibilidad de contemplar toda la superficie a la mínima distancia necesaria, obliga a moverse por ella para adquirir plena consciencia de su conjunto y sus límites. Esta inclusión del concepto de la temporalidad va a llegar hasta sus máximas consecuencias en las obras del land art.



Julián Gállego. Granada, 1989. Fotografía de Francisco Fernández.

El privilegio de la tercera dimensión del que disfruta la escultura por su interacción a la vez sobre los planos horizontal y vertical comienza a disminuir a principios de la década de 1960, llegando a veces hasta su casi total anulación. El trabajo de algunos artistas del land art o el minimal art empieza a caracterizarse por el intercambio de los planos habituales a los que tanto la pintura como la escultura están subordinadas. De este modo, artistas como Robert Smithson o Carl André harán especial énfasis sobre el diseño en planta de sus esculturas.

¹⁵ *Ibid.*, p. 52.

¹⁶ *Ibid.*

Por el contrario, otros artistas, como Richard Serra, juzgan con severidad su deuda con respecto a la pintura:

La extensión lateral en este caso permite que la escultura se vea de manera pictórica, o sea, como si el suelo fuera el plano de un cuadro. No es un producto del azar que la mayor parte de las *earth works* se hayan fotografiado desde arriba¹⁷.

Esto remite a la obra de Robert Smithson:

Lo que la mayor parte de la gente conoce acerca de su *Spiral Jetty*, según Serra, es una imagen tomada desde un helicóptero. Cuando se ve la obra real resulta que carece en absoluto de ese carácter puramente gráfico. [...] Si se reduce la escultura al plano de la fotografía [...] se está negando la experiencia temporal de la obra¹⁸.

No sólo desde la concepción en planta o en alzado, bidimensional o tridimensional de las obras minimalistas, sino también desde su localización, es posible alterar la visión convencional del espacio, y uno de los ejemplos más claros de esto son las *Vigas en L [L-Beams]* (1965-1967), de Robert Morris, obra compuesta por tres piezas idénticas que aluden directamente a la arquitectura que las contiene, y, en particular, a las esquinas. La pieza más estable evita la verticalidad, haciendo coincidir la mayor parte de su superficie con el suelo, frente a la más inestable, en diagonal, que se eleva sobre dos de sus aristas, los mínimos puntos de apoyo posibles. La disposición perpendicular o en paralelo a los diferentes planos del espacio arquitectónico, vertical u horizontal, plantea una revisión del modo en que se ubican los distintos objetos artísticos, cuadros o esculturas, a los que tradicionalmente se asigna uno u otro plano según su naturaleza, determinando la percepción, más bien pasiva, del espectador.

En este sentido, aunque separadas entre sí por casi cinco siglos, una obra de 1984, *Paso [Pace]*, de Robert Ryman, con un cuadro situado perpendicularmente a la pared, y otra realizada hacia 1480-1490, la llamada *Mesa de los pecados capitales*, del Bosco, concebida, en efecto, para ser utilizada como tablero de mesa, muestran una curiosa cercanía. Sobra decir que las motivaciones por las que ambas obras fueron creadas son completamente distintas.

Cabe decir, para terminar, que es obvio que no se trata de dismantelar o desdibujar aquí el minimal, de hacer una especie de *Dibujo de De Kooning borrado* por Rauschenberg en homenaje a Julián Gállego, sino de recordar con un posible caso práctico su voluntad de veracidad, de exactitud, a pesar de que el resultado pueda parecer inexacto. Si la realidad es inexacta, su reflejo no puede no serlo; de lo contrario, sería ficción.

¹⁷ Richard Serra, citado en BOIS, Y.-A. «Paseo pintoresco»..., p. 13.

¹⁸ BOIS, Y.-A. «Paseo pintoresco»..., p. 13.