

## **EL ARTISTA ROBERT MORRIS Y LA SORPRENDENTE DERIVA DEL (POST)-MINIMALISMO ENTRE LAS DÉCADAS DE 1960 y 1990**

**Isusko Vivas Ziarrusta**  
**Amaia Lekerikabeaskoa Gaztañaga<sup>1</sup>**

\* **RESUMEN/ABSTRACT:** a lo largo de la amplia carrera artística de R. Morris, ha habido etapas de fuertes contrastes que determinan vías de trabajo y creación casi contradictorias, pero que una observación más próxima y minuciosa revela acaso que la idea establecida a priori no es tal, sino que todo forma parte de un concreto proceso. La biografía artística del autor nos depara un desarrollo que comienza en el ecuador de la década de 1950, quizás con un prudente Expresionismo Abstracto (fruto de la influencia de la época), que tiende hacia el ya consumado y bien establecido Formalismo en la década siguiente, encontrando sus precedentes en un breve período pre-Minimal. A partir de ahí, un giro postminimalista envuelve su obra durante los años 70 del s. XX, hasta llegar a las tendencias posteriores a comienzos de los 80, donde se hace de nuevo presente otra forma de índole más expresionista; nada menos que una ‘sorprendente deriva del Minimalismo’ como culmen de su dilatada trayectoria.

**Palabras-clave:** Arte, Escultura, *Minimal Art*, Morris (Robert), Postminimalismo, Segundas Vanguardias.

**Tema de debate en el que se encuadra la propuesta:** *Globalización y Arte Contemporáneo.*

*<<Los materiales con los que se realiza la obra son irrelevantes, lo que verdaderamente importa es el proceso originado sobre la idea del artista>>.*

**Robert Morris**

### **1. INTRODUCCION. Prefacio sobre escultura, segunda mitad del siglo XX**

*“La escala de tamaño de las cosas tridimensionales inútiles, representa un continuum entre el monumento y el ornamento... Los trabajos recientes caen entre los extremos de ese continuum de tamaño.*

*Debido a que gran parte de ellos presentan una imagen que no es figurativa ni arquitectónica, han sido descritos como estructuras u objetos”.*

**R. Morris<sup>2</sup>**

El arte Minimal condimenta seguramente la mayor revolución en el arte posterior a la II Guerra Mundial, cuestionando profundamente el trabajo artístico en cuanto a sus relaciones con el individuo, el espectador y la sociedad. En las primeras exposiciones minimalistas apareció una producción de piezas con formas geométricas simples o elementos “gestalt” proporcionando un dialogo a la vez que confrontación espacial con el espectador. Hay alusiones por una parte a Duchamp y movimientos Dadaístas y por otras referencias constructivistas. El escultor Americano Tony Smith representa quizás la transición definitiva al minimalismo con su obra escultórica realizada a principios de los 60. Muchos de los aspectos diferenciales de la obra de Smith, fueron recogidos a continuación por sus jóvenes colegas americanos, que después formarían el grupo de los minimalistas en América con los cinco nombres ya mundialmente conocidos; Donald Judd, Sol Lewitt, Robert Morris, Dan Flavin y Carl Andre.

Richard Wollheim cita el valor que los trabajos y el empeño adquieren en el arte. La obra de arte es el proceso que sirve para crear o destruir la imagen. Quizás este autor sea el primer crítico que impuso la etiqueta de ‘Minimal’ al arte contemporáneo de la época.

<sup>1</sup> **Universidad del País Vasco (UPV/EHU). FACULTAD DE BELLAS ARTES. Departamento de Escultura.** Barrio Sarriena, s/n, c. p.: 48.940 Leioa (Campus Universitario de Vizcaya). E-mail: [isusko.vivas@ehu.eus](mailto:isusko.vivas@ehu.eus) // [amaia.lekerikabeaskoa@ehu.eus](mailto:amaia.lekerikabeaskoa@ehu.eus) (Tel.: 685769525.- // 94-4334408.-).

<sup>2</sup> “Notas sobre escultura”. Revista *Artforum*, febrero y octubre de 1966.

Los artículos de ABC-ART fueron una de las aportaciones más determinantes para la definición del naciente estilo Minimal y sus características. Explica el desarrollo que el movimiento tuvo a lo largo del Expresionismo Abstracto y las características ‘minimales’ de distintas formas de arte de la citada época. En uno de ellos se dice que la nueva impersonalidad y el (humilde) anonimato se pueden interpretar como reacción contraria a la indulgencia del subjetivismo o de la misma manera como reacción formal contra los excesos de lo pictórico.

Michael Fried critica el arte minimalista, o como él lo denomina, “literalista”, por la teatralidad que posee. Al mismo tiempo asegura que el arte ‘moderno’, incluyendo la pintura y la escultura, se encuentra en la necesidad cada vez mayor de “superar” el teatro, si desean perdurar. En las ideas de Fried, la teatralidad establece una relación discontinua entre el espectador (siendo “sujeto”) y la obra (en cuanto que constituye “objeto”). Esa relación se establece en el tiempo y permanece. Por otro lado, el superar el teatro trae consigo la superación igualmente de la temporalidad, o al menos reducir su porte (carga).

Un vocabulario adaptado por Mel Bochner hace más factible la inteligibilidad de este tipo de obras seriales y modulares. Un método que comprende sistemas abstractos, binarios, transición definida, aspectos gramaticales, isomorfismo, ortogonalidad (ángulos rectos), permutación, probabilidad, progresiones (progresión Aritmética, progresión Geométrica), reversibilidad (cambios e inversiones con las series), rotación y secuencias (o sucesiones)<sup>3</sup>.

El minimalismo prevaleció mayoritariamente durante mediados de los 60 del siglo XX, como una reacción al expresionismo abstracto que dominaba la pintura americana durante la década de 1950, y que aún después continuó siendo un movimiento importante en parte en diversos extractos artísticos y autores, como por ejemplo el artista Mark di Suvero.

### ***1.1. Contrapunto al Expresionismo Abstracto (Minimalismo y Formalismo)***

La fecha oficial del surgimiento del minimalismo en Estados Unidos es 1965, aunque anteriormente ya se habían hecho algunas incursiones y ensayos desde 1959 con Carl Andre. El minimalismo se desarrolla sobre todo en el término de las tres dimensiones (escultura). También denominado como ‘movimiento reduccionista’ por su aparente simplicidad formal.

Las fuentes o referencias para el minimalismo se sitúan por una parte en la pintura geométrica estadounidense (con profundas raíces europeas) representado en las figuras de Stella, Newmann o Reinhardt, y por otra parte en la citada influencia europea del Constructivismo, la escuela Bauhaus y Malevich. Se considera que el precedente más significativo es el escultor T. Smith, con su denominada “Die” o “Caja negra” (1963-65).

Este tipo de resultados artísticos se encuentran orientados contra el Expresionismo Abstracto reinante en la época (tanto Stella como Lichenstein y otros). La idea de composición relacional aparece por vez primera en un texto de Donald Judd en 1965 (“Objetos específicos”)<sup>4</sup>. Los americanos aseguraban que el arte europeo estaba basado en elementos relacionales, mientras que los artistas americanos no utilizaban esos elementos (la historia de la pintura europea está basada en esos elementos relacionales, lo cual no existe por ejemplo en las composiciones de Stella). Los artistas americanos tenían una idea común, que sería la creación de una imagen global, una imagen impactante que interceda con el público (crear una obra a través de una imagen unitaria que a la vez surge de una idea determinada). Esta idea de los americanos no explica en cambio algunas obras europeas no relacionales, como los espacios de El Lissitski, o el cuadrado negro de Malevich, el primer cuadrado no relacional de la historia.

<sup>3</sup> En: *En torno al minimalismo* (catálogo de exposición. Reina Sofía). Fernando Huici señala como aportaciones del minimalismo; -Llevar al límite una de las aspiraciones fundamentales dentro de la tradición de la vanguardia, la de liberar al arte de toda función de representación, de simulacro de algo distinto a sí mismo, y acotar así finalmente su ámbito específico.

-Posibilidad de desarrollar “objetos tridimensionales” que no se remitan sino a sí mismos, capaces de establecer con el espectador una relación que implicara una experiencia concreta en un espacio concreto. Así lo expresaba D. Judd en su célebre texto “Objetos específicos”. Resumiendo, decía que lo tridimensional es un espacio real. Eso nos libera del problema del ilusionismo y del espacio literal, del espacio interior y alrededor de los límites y colores’.

<sup>4</sup> “Objetos específicos” (“Specific objects”). Publicado por vez primera en *Arts Yearbook*, 8, en 1965.

La reacción que se organiza frente al éxito profesional y social de los movimientos de la pintura Informalista, de la 'Action Painting' o Expresionismo Abstracto que sigue a la Segunda Guerra Mundial tiene un doble sentido en una doble dirección. La reacción se debe a artistas que intentan eliminar la presencia de lo personal, utilizando imágenes prefabricadas del mundo del consumo o de la tecnología, sea de un modo popular como el Pop Art, o sea de un modo frío y severo como lo hace el Minimal Art.

La otra respuesta a los postulados del arte como expresión de lo personal tiene diversas contextualizaciones. Una de ellas la encontramos en la academia der Künste de Düsseldorf con Joseph Beuys a principios de los años 1960. En Italia lo asume Piero Manzoni con la obra "Merda d'artista" (1961). El movimiento llamado Fluxus dominado por George Maciunas en 1962 recoge en América unas inquietudes que también se dan en Francia con Yves Klein en 1960 y en el resto de Europa, por ejemplo con Hermann Nitsch en Viena y en Munich en 1962. El "Arte Povera" denominado así por Germano Celant en 1968 es una consecuencia de esta reacción, como lo es la posterior consideración de la superficie pictórica como un plano de información en Jannis Kounellis u On Kawara. Todas estas producciones van entrando dentro de una consideración cada vez más 'conceptual' del arte.

Con mayor distancia y frialdad que los europeos, los minimalistas americanos se separan en parte de la tradición histórico-artística. Para Kenneth Baker<sup>5</sup>, el término 'minimalismo' connota modos de arte deliberadamente antipictóricos y una tendencia a localizar el contenido fuera del objeto artístico, en su colocación física o en las respuestas de los espectadores, más que en sí mismo, más que en la importancia literaria o psicológica de una imagen. En este sentido recoge bajo el término dos corrientes dentro de este movimiento; una encabezada por Tony Smith, Donald Judd, etc. que proviene de los constructivismos ruso u holandés, de Mondrian y de Albers, y otra encabezada por Carl Andre, Dan Flavin, etc. que proviene de la línea de Brancusi y de Duchamp, y que juega con los límites del concepto "arte".

La primera exposición minimalista que se presentó en 1966 en el museo judío de New York se llamó "Estructuras primarias". Se plantea el reduccionismo (depuración de elementos) para que esos pocos elementos tengan una gran densidad de significado. Se basa en estructuras que se repiten bajo una lógica interior. La visibilidad era la característica que más denotaba la cualidad minimalista junto con el carácter industrial de los objetos manufacturados. Construir objetos escultóricos partiendo de materiales manufacturados en la industria. Se crean objetos que son total y absolutamente autorreferenciales (en ocasiones las obras tienen valor metafórico cero, no significan nada, no hablan de nada sino de sí mismas. El objeto se refiere exclusivamente a sí mismo, convirtiéndose en un elemento totalmente real y sin ningún modelo.

En la interpretación del minimalismo desde un punto de vista objetual, como contrapunto a estas teorías se propone otra explicación que no anula totalmente las anteriores, partiendo de la base de que los objetos minimalistas en realidad sí tienen un modelo. Tienen sugerencias de nuestro entorno, quizás de objetos cotidianos provenientes de la tecnología que podemos encontrar en los hogares contemporáneos. Richard Artschwager es un artista que crea al mismo tiempo Pop y Minimalismo. Era carpintero y se basa en el material de la formica (material que imita a la madera). Esta valentía de estar entre medio, en el intersticio, ha hecho que este artista se haya quedado arrinconado en cierta forma. Supo reunir y reflejar mejor que nadie quizás, el espíritu de la época, aunque fuese de una forma acaso un tanto manierista.

Después de la gran eclosión del minimalismo (con los cinco nombres conocidos) surgieron los que se ha dado en llamar los postminimalistas. R. Serra, E. Hesse. J. Saphiro, B. Nauman... Se crean piezas que aunque no sean totalmente minimalistas desde la ortodoxia de esta perspectiva, si se encuentran bastante cerca. Las referencias de estos son ya del mundo real, de objetos cotidianos que los artistas los toman como puntos de referencia en sus piezas (una 'figurativización' de la abstracción minimalista que habría que pensar si parte de ello no existía ya literalmente en el propio minimalismo).

El arte tendrá valor cuando pueda ser objetivado. Interesa la idea de serialidad porque con ello quieren emular la aparición de los objetos en la sociedad de consumo. En la sociedad

<sup>5</sup> *Minimalism*, Abbeville Press, New York, 1988.

industrial proliferan los objetos en serie, para los minimalistas la repetición implica la posibilidad de percepción directa por parte del espectador. La obra tiene que aparecer como un modelo extrapolable a una realidad más amplia. La idea de distancia sugiere que la obra ha de ser abordada desde un punto de vista intelectual, con una gran distancia o barrera frente a la obra; observarla desde lejos y en su totalidad. La relación del artista con su obra es así de orden cognoscitivo. Ambos movimientos recogen objetos ya producidos (en el Pop mayormente imágenes y en el Minimal fundamentalmente objetos). Apropiación de objetos, imágenes y materiales. Detrás de ambas actitudes encontramos acaso la sombra del 'ready-made'.

## ***1.2. El Minimalismo***

El Minimalismo (o también considerado por muchos como una variante del Neoconstructivismo) surge así de las obras de los soviéticos antes citados, además de otros como George Vantongerloo, David Smith, Max Bill y Victor Pasmore, que al margen de la pintura, derivan hacia la escultura. El Neoconstructivismo se relaciona, en la vertiente de las estructuras complejas derivadas de Gabo y Pevsner, con el Op Art, tendencia en la cual la pintura y la escultura o el relieve se confunden con frecuencia. Tal es el caso de las obras de los componentes del grupo alemán 'Zero': Günter Uecker, Otto Piene, y Heinz Mack. Todos los dominios de la geometría, frecuentemente animados por la luz, realizados en materias plásticas, vidrio, varillas de aluminio u otros materiales, madera, metal pintado, etc., se analizan hasta extraerles el último de sus secretos matéricos y formales.

A primera vista puede sorprender que los artistas del Minimal invoquen a Constantin Brancusi y a Hans Arp. Las formas libres de tipo curvo o hasta turgentes, en las obras de estos dos artistas, no se pueden encontrar en las cajas, barras, ángulos de D. Judd o R. Morris. Estos últimos renuncian a toda expresión de tensión de las formas redondeadas. La afinidad estriba más bien en la simplicidad formal o en su compleja 'uniformidad'. A este fin sirven también los materiales tales como acero noble, fibra de vidrio y acrilglás, que se elaboran mediante procedimientos técnicos precisos.

Judd y Morris en concreto se esfuerzan por cimentar la homogeneidad de los objetos en su conocimiento de leyes psicológicas de la forma. Tal homogeneidad se obtiene a partir de una limitación de la complejidad formal que se aproxima a la 'tendencia de la exactitud' formulada por Max Wertheimer. La simplicidad de la forma no significa la simplicidad de la experiencia aseguraba Morris. Es decisivo el control de toda situación y todo desarrollo. En él participan un objeto único, el espacio circundante, las condiciones oscilantes de luz y un sujeto que se siente apostrofado en dos planos psíquicos distintos. Su reacción ha de franquear este abismo y de ello, así lo espera Morris, resulta una nueva especie de percepción. Después de experimentar un cambio en las costumbres tradicionales de percepción, la mirada puede apartarse de la tarea de registrar los procesos internos y dirigirse al mundo exterior. Sin embargo, los objetos 'minimales' no ofrecen ninguna información sobre qué contenidos han de aceptarse y dominarse, dado que subrayan unilateralmente el carácter procesal<sup>6</sup>.

Uno de los objetos de ensayo preferidos por los psicólogos de la percepción es el cubo, juntamente con la reja rectangular como método de distribución y disposición de unidades de forma cúbica, el cubo proporciona una especie de morfema y sintagma (Morris). El cubo y la reja permiten las más sencillas asignaciones de partes a un conjunto mayor y facilitan su ampliación a voluntad. Los significados son ajenos a este sistema. Comparados con las formas funcionales de la arquitectura o con las formas aerodinámicas de la moderna tecnología, el cubo y la reja son extremadamente rígidos e inorgánicos a los ojos de Morris.

Significativamente, el arte de objetos mínimos ha experimentado una serie de posibilidades de referir objetos de espacios dados. Donald Judd y Morris fueron los primeros en proyectar múltiples objetos para determinadas salas de exposición, los cuales se sitúan en puntos seleccionados del suelo. Posiblemente con la presentación de los cubos de T. Smith,

<sup>6</sup> Morris, Robert. "Bemerkungen über Skulptur", en: *Über Kunst - On Art*, Gerd de Vries, DuMont, Colonia 1974, p. 209 y ss.

“Die”(1962) y otros de mayor tamaño como “The Black Box” (1963-1965), se iniciaba la historia del minimalismo. En toda esta andadura iniciada allá por 1915 con Malevich y narrada después por El Lissitski pronto aparece el cubo como fruto de sus desplazamientos en el espacio del Suprematismo. Unos años más adelante Naum Gabo, otro insigne constructivista de los primeros momentos creó por vez primera la descomposición del cubo como volumen en el ‘cubo como espacio’ a través de su propio vaciado. Su propuesta fue el punto de partida para iniciar otras, enlazando con esto mismo el propio T. Smith y a continuación los minimalistas.

A pesar de ciertas actitudes aislacionistas, los artistas del Minimal reconocen deudas respecto a la tradición moderna europea en la órbita del Neoplasticismo, Constructivismo o Suprematismo, pero también del Dadaísmo duchampiano. El Minimal Art, al situarse en ese espacio estético inexplorable del ‘entre’ (‘between’) no solo supera la cerrazón de la estatua clásica sino incluso la intimidad de la obra escultórica moderna, su *introversión* como dijera Simon Marchán Fiz<sup>7</sup>. El Minimal Art en lo escultórico y el Pop o la Nueva Abstracción en la pintura impulsaron de un modo hasta entonces desconocido el aumento del formato y los elementos escalares. El minimalismo comparte la tesis de materialidad con las versiones más dadaístas del Pop. A diferencia del dadaísmo, la condición objetual es neutralizada por la estructura autónoma, iniciándose así una sublimación del mundo objetual. No es fortuito que un artista entonces de segundo orden como R. Artschwager, considerado unas veces minimalista y otras ‘popero’, se haya convertido en una figura central para unos intereses más actuales. El conocido “Monumento a la tercera Internacional” de V. Tatlin sería el ejemplo que más se acerca a planteamientos posteriores, pues cultiva una especie de indefinición y se sitúa a medio camino entre un artefacto, la escultura y la arquitectura. No en vano, habría en el Constructivismo una fase ‘objetual’, pero a su vez, a diferencia de la ‘inutilidad’ confesada del minimalismo, tendía a consumarse como ‘realización utilitaria’. Frente a esta doble orientación de las figuras geométricas elementales hacia la introversión escultórica o la expansión arquitectónica, el Minimal parecía explorar el quicio de esa zona intermedia (‘entre’/between).

Son más desconcertantes las connivencias del minimalismo con la tradición clásica. No es del todo casual que hacia 1959 se suscitara la cuestión del clasicismo con motivo de una exposición que se tituló “Four abstract classicist” en Los Angeles County Museum. Una hipótesis que al año siguiente adoptó uno de los críticos más reconocidos del momento, L. Alloway<sup>8</sup> para designar la nueva pintura abstracta geométrica; Ad Reinhardt, F. Stella, Newmann y otros. Con tal fin este crítico tomó incluso como pretexto las derivaciones de aquella divulgada carta que Cézanne dirigió en 1904 a E. Bernard cuando le aconsejaba abordar la naturaleza a través del cilindro, la esfera, el cono. Por medio de semejante elipsis cezanniana irrumpía en las figuras geométricas elementales del Minimal la connivencia con un clasicismo de nuevo cuño, un peculiar clasicismo abstracto. Por muy sugerentes que resulten estas filiaciones el clasicismo abstracto que destilaba el Minimal no parece tener los precedentes más claros en el ámbito de la pintura, ni siquiera en el de la propia escultura, sino en la arquitectura. La llamada de atención sobre la presencia de sólidos geométricos en cuanto estructuras latentes abstractas fue realizada por Le Corbusier en *Hacia una arquitectura...* (1923). En los proyectos más emblemáticos de la arquitectura soviética estos mismos sólidos geométricos elementales son también la estructura, manifiesta o latente, que los gobierna y relaciona con la arquitectura revolucionaria francesa de finales del siglo XVIII.<sup>9</sup> Una analogía que retoma y reinterpreta la arquitectura citada del iluminismo, en particular E. L. Boullée cuando justifica sus preferencias por los cuerpos geométricos regulares, sobre todo la esfera, en virtud de su potencia sobre nuestros sentidos y su analogía para con nuestra organización<sup>10</sup> Más allá de cualquier información y referencias constatables, el Minimal se inscribe en esta corriente de sensibilidad y reinterpreta algunos de estos dispositivos clásicos, ciertamente atípicos para el común

<sup>7</sup> Textos que tienen su origen en una conferencia pronunciada el 12 de enero de 1993 en la sala de exposiciones REKALDE de Bilbao, con ocasión de la exposición dedicada al escultor norteamericano T. Smith.

<sup>8</sup> “On the edge”, *Architectural Design-4*, 1960.

<sup>9</sup> En esta misma vertiente encontramos obras como: Emil Kaufmann, *De Ledoux a Le Corbusier* (1933), Adolf Max Vogt, *Boullées Newton-Denkmal* (1969) y *Russische und Französische Revolutions Architektur* (1974).

<sup>10</sup> Arquitectura neoclásica racionalista. Proyectos utópicos; Ledoux y Boullée, entre otros: “Diseño para un monumento a Newton” 1780-1790 E. L. Boullée, “Diseño de casa”, 1790 C. N. Ledoux. Fuente: Honour, H. *Neoclasicismo* pp. 118,164.

entendimiento de los mismos como lenguajes figurativos, aparentemente inertes para la vanguardia. Una curiosa coincidencia es que R. Morris no solo parece haber tenido un antepasado homónimo en la Inglaterra del s. XVIII, sino un predecesor artístico a quien le agradaba jugar con ciertas reglas sobre las proporciones armónicas, el ilustre arquitecto Robert Morris, eminente miembro de la Royal Society que publicó en 1734 unas *Lectures on architecture* en las que proponía un diagrama sobre las proporciones teniendo como unidad básica el cubo y sus transformaciones. Como podemos ver en una de sus láminas (“Esquema proporcional básico”) aquel R. Morris tenía tanta fascinación por el cubo como Boullée por la esfera. Una fascinación que también ha sido compartida por los artistas minimalistas.

Si la pirámide es una figura simbólica o al menos emblemática desde la antigüedad egipcia hasta el siglo XVIII, la esfera es la predilecta de las arquitecturas revolucionarias francesa y soviética, que la utiliza incluso Goethe, combinándola con el cubo en el “Altar de la buena fortuna” en Weimar (1777). Esta parece ser el patrimonio exclusivo de la arquitectura y en la escultura apenas nos topamos con ella a no ser en las primeras obras de Calder, en las esferas desocupadas de J. Oteiza o parcialmente en algún anillo de R. Morris hacia 1965; la pirámide completa, fragmentada, truncada o invertida a sido manipulada en diversas ocasiones por Morris entre 1964 y 1967. Este artista acudía tanto a cubos transparentes de plexiglás como a otros opacos y vacíos de metal. En alguna oportunidad, “Square Doughnut” (1966) materializó incluso un cuadrado vacío y exento o un sobrio rectángulo.

Formas unitarias dotadas de una gran fuerza y pregnancia como ‘Gestalten’, como totalidades perceptivas indivisibles e indisolubles. Las partes no son relacionables -manifestaba D. Judd- la cosa es el todo. El gran problema es mantener el sentido de la cosa entera. El minimalismo sintoniza así con el ideal clásico de la perfección, con la peculiaridad de que, como sacó a la luz E. L. Boullée, la perfección de las proporciones aritméticas es desplazada por la perfección de las percepciones. Refiriéndose a las formas que no presentan partes separadas, R. Morris puntualizaba que dichas formas son las más simples de entre las que crean fuertes sensaciones gestálticas. Sus partes están unidas entre sí de tal manera que ofrecen una resistencia máxima a la separación perceptiva. En términos de sólidos o formas aplicables a la escultura, estas ‘gestalten’ son los poliedros más simples. Por su parte T. Smith afirmaba que no pensó en ellas como esculturas, sino como presencias de una determinada clase, efectos de presencia sobre lo que llamó tempranamente la atención el conocido crítico Clement Greenberg<sup>11</sup>. R. Morris dedicaba casi toda la segunda parte de sus “Notas sobre escultura” (1966) a resaltar el valor positivo del gran formato. Esta cualidad de la escala era la que se apreciaba en el recurso a unos formatos bastante más grandes respecto a los que nos tenía habituados la tradición moderna, y casi convertida en una obsesión, cristalizó en una exposición que tenía como título “Scale as content” (octubre de 1967 a de enero de 1968; The Corcoran Gallery of Art, Washington). Posiblemente el artista más propicio a los grandes formatos fuese Ronald Bladen, pero este es un rasgo común a todos ellos, en particular a T. Smith y R. Morris.

Lo que primero convirtieron los minimalistas en un campo de acontecimientos fue el propio espacio de la galería. Uno de los ejemplos más intrigantes era la obra realizada por R. Morris, “Sin título” o “L-Beans” (1965, 8x8x2 metros) en la que esta figura en forma de una gigante ‘L’ se modifica mediante un cambio de posiciones en el espacio. De esta manera la letra agrandada y simplificada del alfabeto redefinía el espacio entero de la galería Leo Castelli en Nueva York. Se perfilaba así una tendencia a trabajar con el lugar específico que desembocaría en las primeras ‘instalaciones’.

Sin duda como reacción a esta insatisfacción pronto se sintió la necesidad de abandonar la reclusión de las galerías y los museos y sacarlos al exterior. En este empeño T. Smith fue también uno de los pioneros. Al actuar así no deseaba integrarse y menos competir con la arquitectura circundante o el espacio natural, sino simplemente hacerlas más respirables y despertar en ellas toda una gama de correspondencias vividas. Por ello sus referencias eran más bien unos espacios sin arquitecturas, en los que, como acontecerá en los parques y lugares naturales, explorarían aquel ambivalente e inestable espacio estético e intermedio.

<sup>11</sup> “Recentness of sculpture”, en: catálogo *American sculpture of the sixties*, Los Angeles County Museum, 1967.

Tras esta revelación de las obras minimalistas en el ‘campo de acontecimientos’ que implica al ‘espacio’, es preciso esbozar la mediación de nuestro ‘cuerpo’, cómo da vida a este acontecimiento, casi espectáculo visible. Con ello la obra y el espectador acaban por ser todavía más cómplices en la situación ampliada del acontecimiento artístico. Como intuía ya R. Morris, ahora los principales términos estéticos no se sitúan en el interior, sino que dependen del objeto autónomo y existen como variables independientes que encuentran su definición específica en un espacio y una luz concretas y en el punto de vista físico del observador...; la preocupación ahora se sitúa en el mayor control y/o cooperación de la situación total. El control es necesario si las variables del objeto, de luz, del espacio y del ‘cuerpo’ deben funcionar<sup>12</sup>.

R. Morris refiriéndose a los poliedros regulares más simples como los cubos, las pirámides, puntualizaba que uno ve y ‘cree’ inmediatamente que el patrón intelectual interno se corresponde con el hecho existencial del objeto. Creencia en este sentido significa a la vez un tipo de fe en la extensión espacial y una visualización de dicha extensión; como el propio minimalismo que poseía una coloración más mística que racionalista, ya que los artistas sacan conclusiones a las que la lógica no puede acceder. Con anterioridad a esta deriva R. Morris había resaltado que el patrón intelectual que subyace a estas obras reclama una visualización de su extensión espacial. D. Judd en una entrevista mantenida en 1964<sup>13</sup> indica que incluso aunque se pueda planificar la cosa totalmente por adelantado, aún así no se sabe cómo es hasta que no se tiene delante... Se podrá estar pensando eternamente en toda clase de versiones, pero no es nada hasta que se ha hecho visible.

Según el profesor, historiador y crítico de arte Kosme de Barañano, la tradición estética minimalista viene definida por una serie de renunciadas o rechazos: ausencia total de contenidos, con imágenes en apariencia elementales; obras sin sujeto temático, ‘objetos específicos’ donde no hay literalidad sino lógica interna; es la renuncia a la retórica, aunque al final crean un planteamiento repetitivo y evidentemente retórico. Enfatización de lo geométrico y una eliminación de lo iconográfico. No es la búsqueda de un nuevo formalismo, sino el intento separar lo formal del objeto artístico, necesitando para ello la yuxtaposición, la repetición modular, lo que conlleva a la visión estéril de un maximalismo que persigue la sobrevaloración de un código vacío. Son obras que se ‘emplazan’, que buscan corresponderse con lo que les rodea, con el ‘environment’ que les produce su espacio. Es el espacio alrededor el que acota organizaciones lineales, con una recurrencia a un repertorio (formal o temático) bastante breve que se intensifica por su presencia reiterada; al necesitar de la intensidad de la repetición están demostrando su falsa neutralidad. Son obras que no tienen una intencionalidad expresiva, que se dirigen a la observación del sujeto como construcciones neutras; su estrategia de dinamizar campos de fuerzas o conexiones visuales se basa en lo obvio. En contra de toda figuración y toda abstracción realizan obras en las que se palpa el rechazo de la noción de representación en el sentido amplio del testimonio humano. La autonomía formal de la obra de arte alcanza en esta estética su máximo grado. El valor estético es proporcional a su falta de contenido artístico; su visualidad inerte no poetiza sino que elimina, su seducción es por ‘reducción’.

Tanto el Minimal como el Pop hacen uso de una estética subyacente al mundo industrial (sea la metáfora visual de los aviones o los coches en Lichtenstein o Warhol, sea el acabado metálico de los mismos para los minimalistas). La estructura lógica de las obras se explica a sí misma, ambos buscan, con ironía o con frialdad aparente, una ‘visualidad inerte’<sup>14</sup>.

En el continente americano los Smith (tanto David como Tony) han abierto las puertas a tres corrientes diferentes de hacer escultura. Por una parte a los primeros representantes del Minimal, a D. Judd, a R. Morris y por otra a una corriente más situada en el paisaje y en el mundo de la naturaleza, el llamado ‘Land Art’ desde Robert Smithson a Walter de María.

<sup>12</sup> R. Morris se percata en todo instante del papel desempeñado por el cuerpo.

<sup>13</sup> “¿Nuevo nihilismo o nuevo arte?”, *Art News*, septiembre de 1966.

<sup>14</sup> De aquí que algunos artistas se hayan movido entre ambas estéticas, como es el caso del citado R. Artschwager o ciertas experiencias de A. Warhol aproximándose a la objetualización conceptual, o el interés por las lámparas de neón de D. Flavin tan cercano a la iluminación de los años pop. Este sentido de reflexiones paralelas, del Minimal al Pop, se da también en uno de los grandes artistas americanos de este siglo como es Philip Guston, que tras una serie de experimentaciones lineales minimalistas entre 1965-68 pasa a una imaginaria eminentemente personal. Lo es también el caso de Jean Dubuffet que después de sus defensas del ‘Brut Art’ y sus experiencias al estilo de los informalistas, crea su estética personal del movimiento e imaginaria de la gran ciudad.

Son piezas que dan lugar a una equívocidad, y que se presentan como formas cerradas, formas autorreferenciales que se agotan en sí mismas, como formas no expresivas no narrativas y que no tienen significado alguno<sup>15</sup>, si bien no faltos de ‘significancias’. De este modo a partir de tales experiencias comienza la nueva forma de escultura que se establece como búsqueda de estructuras primarias y como cierto distanciamiento del Informalismo y del Pop, tanto por la vía de lo ‘contemplativo’, sea con un carácter intuitivo como la obra del nórdico Jan Groth, sea con un carácter personal como el alemán Ulrich Ruckriem, como por la vía de lo conceptual: sea con un carácter anecdótico anti-estatuario (C. Andre, D. Flavin), sea con un carácter ambiental (A. Goldsworthy, R. Smithson, Richard Long), sea con un carácter normativo (D. Judd).

La evolución de la escultura hacia la superación del Informalismo siguió unos derroteros similares a los de la pintura. Se instauró una metodología del Informalismo. Un número determinado de artistas aspira a un estilo más estricto geoméricamente, pero donde la imposición de orden no sea inflexible, sino más bien moderada. Muchas de estas figuras intermedias poseen una relevante personalidad a nivel individual, pero no han aglutinado en su entorno una tendencia poderosa. La escultura de David Smith (1906-65) influenciada en sus principios por Pablo Picasso y Julio González, ofrece ciertas analogías con la ‘Nueva Abstracción’ en los comienzos de la década. Otro escultor, puede ser el inglés Anthony Caro (1924), bajo la influencia quizás de Henry Moore primero, recogiendo posteriormente la herencia de D. Smith, pudiendo citarse también al alemán Erich Hauser. En el ámbito peninsular, Eduardo Chillida (1924) en sus esculturas metálicas más ascéticas y claras es en cierto modo una figura paralela a nivel internacional a la de Caro. Sus formas, similares a ciertos instrumentos metálicos de los campesinos o a formas orgánicas, además de lo arquitectónico, pertenecen a la tradición del hierro fundido, mientras que Smith y Caro se insertan en el contexto angloamericano de la industria pesada. En toda Europa advertimos que la escultura europea no ha tomado en general la misma dirección que la americana, como ha sucedido así mismo en la pintura entre la ‘Nueva Abstracción’ y el constructivismo europeo.

La escuela inglesa pos-Caro logró construir un movimiento coherente, pero insular, con escasas extrapolaciones, entre otras en Alemania. La escultura americana post-D. Smith produce una impresión menos coherente, pero amparada por el imperialismo cultural americano. El término ‘Minimal’ que se puso de moda por la obra de R. Wolheim<sup>16</sup> se convierte así en un ‘estilo’ escultórico, en el que las diferentes formas están reducidas a estados mínimos de orden y complejidad desde una perspectiva morfológica, perceptiva y significativa. Se desarrolló como hemos visto en el mundo anglosajón, y ha destacado también el grupo argentino<sup>17</sup>. A partir de 1966 se celebran numerosas muestras; “Diez escultores” (Dwan Gallery), “Schemata7” (Finch College Museum of Art), “Estructuras primarias II” (Buenos Aires), “Scale as content” (The Corcoran Gallery de Washington).

A pesar del citado parentesco y dependencias al Constructivismo clásico, las condiciones sociales y culturales eran radicalmente distintas en la Unión Soviética postrevolucionaria y en la América (no solo EE. UU.) del último tercio del siglo XX. El movimiento ruso no fue puramente formal, sino que intentó participar en la transformación revolucionaria-social<sup>18</sup>.

Numerosos autores -Cl. Greenberg, B. Rose, R. Wolheim, H. Rosenberg<sup>19</sup>- lo emparentan con el dadaísmo, en especial con el culto al ‘objeto encontrado’. El arte Minimal emplea en este sentido ‘objetos encontrados’ industriales. Sin embargo, esta relación es muy ambigua y equívoca, pues el dadaísmo provoca en el espectador una indignación ante la desmitificación del arte, mientras el minimalismo, como señala Rosenberg, ‘le convierte en un esteta’<sup>20</sup>.

<sup>15</sup> Precisamente en su simple presencia sería donde reside la sintonía o el pensamiento visual que T. Smith envía, en opinión de Kosme de Barañano.

<sup>16</sup> Denominaciones por las que también se le conoce al Minimal; ‘arte reduccionista’, ‘cool art’, ‘ABC art’ o ‘estructuras primarias’ (en relación a la primera exposición realizada bajo este título).

<sup>17</sup> Nombres como; O. Bony (1941), G. Carnevale (1942), N. Escandel (1942), E. Favario (1939), D. Lamelas (1944), O. Palacio (1934), J. P. Renzi (1940) o A. Trotta (1937).

<sup>18</sup> En opinión de Simon Marchán Fiz, la tendencia a establecer analogías formales con el constructivismo clásico, en especial con el ruso, pretende conferir a estas nuevas formas pseudo-constructivistas un valor revolucionario de uso semejante al de aquellas.

<sup>19</sup> Battcock, *Minimal Art*, pp. 155-387. Y Lucie Smith, *Movements in art since 1945*, p. 240.

<sup>20</sup> Battcock, *Idem*, p. 305.

La ‘gestalt’ simple abunda en estas obras como forma constante y conocida<sup>21</sup>, como explicación al empleo preferente de estructuras primarias. Tiene posiblemente un punto de contacto con el empleo del tetraedro por parte del arquitecto Buckminster Fuller. Ideas de economía pueden explicar el recurso de R. Morris, Bladen, Grosvenor, T. Smith, O. Bony y otros a los poliedros más simples, en especial a los regulares, como los cubos y las pirámides, planos inclinados, pirámides truncadas, mientras que descartan los más complicados, debido a que debilitan y tienden a la división en partes<sup>22</sup>. Otro grupo como C. Andre, D. Judd, Sol Lewitt, O. Palacio o Renzi se interesan por formas unitarias repetidas por sistemas modulares.

Los procesos creativos se inspiran en los códigos matemáticos y en la psicología de la forma. Por ejemplo R. Morris se ha ocupado de las teorías perceptivas de la constancia de la forma, de las tendencias hacia la simplicidad. Tanto el carácter de ‘gestalt’ como el modular confieren a estas obras un sentido de autonomía en la estructura como ha indicado R. Morris<sup>23</sup>. Ha subrayado su aversión al detalle como algo que tiende a la intensidad y ocasiona que los elementos específicos se disocian del todo e instauren relaciones internas dentro de la obra.

Por su parte A. Leepa señala que; “el arte mínimo es considerado como un esfuerzo por tratar tan directamente como sea posible con la naturaleza de la experiencia y su percepción a través de las reacciones visuales”<sup>24</sup>. Como apuntara el propio Morris, “el más lúcido teóricamente entre los artistas”<sup>25</sup>, el código perceptivo primario tiende a crear situaciones gestálticas fuertes<sup>26</sup> de ‘buena forma’ y proporción, simplicidad, etc. El arte Minimal reestructura articulaciones primarias del espacio y de las formas. La nota característica de la significación de un ‘gestalt’ es que una vez recibida la información se desgasta muy rápidamente. Mientras unos reclaman el espacio –Judd, Morris, Smithson–, otros lo conquistan de un modo agresivo; Bladen, Grosvenor, Smith.

La mayoría de los artistas minimalistas han escrito sobre arte; Andre, Flavin, Morris y otros. El artista minimalista pierde progresivamente el interés por el aspecto físico de la obra. Se produce así una desmaterialización del arte como objeto a favor de las fases de su constitución. Los minimalistas desembocaron desde 1968 en manifestaciones anti-arte, tanto del ‘arte idea’ como del ‘Land Art’; tal como puede verse en Morris, Smithson y otros. En 1969 R. Morris titulaba la IV parte de sus Notas sobre escultura “Más allá de los objetos”<sup>27</sup>. Así pues, “de una experiencia real en un espacio real” nace, como afirmaría F. Huci la singular potencia con que las piezas minimalistas se manifiestan ante nosotros, pese a todas las acusaciones de ‘anti-humanismo’ o ‘frialdad’ que acuñaron sus detractores.

## 2. ROBERT MORRIS. El artista y su obra prolongada en el tiempo

*“construir una forma cúbica o rectangular, es construir de la forma más sencilla, más razonable; pero es también construir bien”.*

**Robert Morris**

### 2.1. Influencias del pre-Minimalismo

El proceso de la actividad artística que engloba a artistas como R. Morris, R. Serra, C. Andre, K. Sonnier, E.Hesse, B.Naumann u otros proviene en parte del legado de Marcel Duchamp, pero también encontramos influencias de los primeros trabajos de los 60 (s. XX) en Düsseldorf, con Joseph Beuys. En opinión de algunos autores, Beuys es uno de los que mayor influencia ha ejercido, por ejemplo, sobre Morris y Serra. La tradición de la contra-cultura en arte (‘counter-culture’) fue inaugurada por el Dada y el Surrealismo, a los cuales siguen

<sup>21</sup> R. Morris habla de ello en sus “Notas sobre escultura.”

<sup>22</sup> Véase; “Notas sobre escultura” (R. Morris).

<sup>23</sup> Op. Cit.

<sup>24</sup> Battcock, *Minimal Art and primary meanings*, p. 201.

<sup>25</sup> Marchán Fiz, Simón. *Del arte objetual al arte del concepto*, p. 115.

<sup>26</sup> R. Morris, “Notas sobre escultura”.

<sup>27</sup> “Notes on sculpture. Part IV. Beyond objects”, *Artforum*, Abril 1969.

movimientos tales como el 'Pop Art', 'New Realism', grupo 'Zero', 'Fluxus' o el 'arte destructivo y autodestructivo'. Los trabajos pioneros en el área de los 'environments' y en el caso de Oldenburg 'performances', filmes y videos, abonan en alguna medida el terreno de artistas como Morris, Flavin, Serra o Naumann, que inician con mayor profundidad formas de meditación acerca de objetos manufacturados o espacios arquitectónicos. También en otro sentido influyen los 'happenings' y 'eventos estructurales' ('event structures') de Allan Kaprow y Vito Acconci,<sup>28</sup> o sobre los objetos simulados de Jasper Johns y Andy Warhol.

Como estudioso de la historia del arte, R Morris leyó a Freud y transcurrió cinco años en su análisis. Se refiere a las implicaciones teóricas de Duchamp con John Cage, del formalismo con Cl. Greenberg, D. Smith, R. Krauss o el estructuralismo con J. Burnham.<sup>29</sup> La muerte esta muy presente en muchos de sus trabajos, junto con las violentas fuerzas de destrucción en obras tales como "Portrait" (1963) y notablemente visible en trabajos de performance como "War"(1963) o "Arizona"(1963), en el que utiliza una noción circular desorientadora. En una de las piezas coreográficas más recientes en la época en que llegó a New York se exploran los movimientos simples mediante la manipulación de los elementos de danza. Estos elementos de violencia y destrucción se repiten más adelante, ya en una obra muy madura, concretamente a lo largo de la década de 1980, bajo diversos signos y matizaciones. Se percibe una dimensión ritual proveniente de su interés por las culturas orientales manifestado más intensamente en sus primeros performances de danza. Algunas de sus esculturas posteriores cercanas al Minimal indican que no es inmune a la influencia de las formas simples orientales, como lo indican obras tales como; "Barrier" (1962), "Frame" (1962), "Ring With Light" (1965-66). Influencias determinadas por la obra del citado J. Cage y referencias a los universos de Beckett.

Se introduce en círculos de danza y música, envolviéndose en teatros de improvisación como el Judson Dance Theater con Simone Forti (su futura esposa), Lucinda Child, Alex Hay, Steve Paxton, Yvonne Rainer o Robert Rauschenberg, que combina con la actividad pictórica y la realización de varios cortos experimentales (actividad fílmica que no abandona por completo incluso más adelante con trabajos como "Neo-classic", 1971). Con el Surplus Dance Theater de New York realiza también el performance "Site"(1964) junto con Carolee Schneemann. La danza moderna y los ballets ilusionistas en relación también con el 'Fluxus', es particularmente importante en la aparición de la sensibilidad radical del performance en New York en los primeros 1960, en ocasiones con una carga conceptual muy amplia. Estos performances, son denominados con la distinción de 'happening' (se dice que oficialmente inaugurado en 1959).

La cualidad autista ('autistic') de Morris la podemos recordar en uno de sus trabajos junto con Yvonne Rainer, "Waterman Switch" (1965). Es de resaltar el escándalo que supuso la utilización del desnudo, en este performance realizado por vez primera en el Judson Memorial Church en New York, el 23 de Marzo de 1965. La acción fue comentada por el crítico de danza Jill Johnston en la revista "*Village Voice*". Se retoma la presencia del cuerpo, de los 'ready-made' de Duchamp, "El Beso" ("Kiss") de Brancusi o el "Olympia" de Manet en el performance "Site". Las referencias a Leonardo son también recurrentes, en "Leonardo" (1964) y los performances "Rubbings" (1972) o posteriormente en "Firstforms" (1982).

En los comienzos Morris suscita una atracción fetichista hacia los objetos de arte. Trabajos protominimal<sup>30</sup> en los primeros años 1960 son obras como "Column", utilizado en un performance en el Living Theater de New York, "Pine Portal", "Portal", "Pine Portal with Mirrors" o "Passageway", trabajo de performance de 1961. Persiste la influencia del 'Fluxus' con artistas como Yoko Ono, con una caracterización explícita en la referencia al cuerpo. Referencias que se retoman en obras pre-minimalistas como los cerebros; "Wax Brain" (1963) y cerebros recubiertos con billetes de dinero.

El mismo año construye una obra titulada "Litanies" en alusión a los "Litanies of the Chairot" de M. Duchamp, que constituye uno de los primeros homenajes de Morris a Duchamp

<sup>28</sup> Diacono, Mario. *Vito Acconci; dal testo-azione al corpo come testo*, But of London, 1975.

<sup>29</sup> Krens, Thomas. 1980. Catálogo del museo Solomon R. Guggenheim, 1994.

<sup>30</sup> Calificación de Catherine Grenier.

y el 'ready-made' dadaísta<sup>31</sup>. Se exhibe seguidamente en la primera exposición individual de Morris en la Green Gallery en New York, obra esta adquirida por el arquitecto y coleccionista de arte Philip Johnson. Tras seis meses sin recibir pago ni recompensa, realiza una segunda obra en esta línea titulada "Document", donde Morris yuxtapone el perfil y el frontal de las "Litanies" junto con el documento "Statement of Esthetic Withchawal" que imita escritos legales o cartas notariales. Peter Bürger, en "*Theory of the avant garde*" argumenta que en "Document", la signatura de Morris invierte la estrategia del 'ready-made' de Duchamp, al mismo tiempo que difiere de su austera filosofía del 'ready-made'. En este caso no se trata de un 'objeto encontrado' ('found object') fruto de la producción en masa, en los cuales, siempre según la opinión de Bürger, Duchamp negaba la categoría individual de la producción.

"I-Box" (1962) representa quizás una de las primeras exploraciones de Morris acerca de la comprensión y legibilidad de sí mismo. Su figura desnuda aparece en el interior de una construcción a modo de caja o armario con una especie de puerta o escotilla que se abre y se cierra (se representa normalmente en ambas posiciones). Quizás esta fue la obra que mayor escándalo y controversia suscitó con la representación que el artista hizo de su cuerpo. En estos trabajos Morris presenta objetos físicos que continúan un proceso conceptual más que llegar a su culminación; en los que el artista reclama de alguna manera la participación del espectador<sup>32</sup> (abrir la puerta y descubrir el secreto de su interior). Barbara Rose en la exposición de Morris en la Green Gallery, observó que había una relación en sus obras entre la fachada exterior, muy impersonal, y el espacio interior. Todas las especificaciones se consideran procesos de una expansión definitiva de la 'naturaleza', y las cosas que denotan un final.

La "Caja con el sonido de su construcción" ("The box with the sound of its own making") 1961 tiene un aspecto manufacturado y constituye el primer 'proceso de trabajo'. La obra de arte recuerda literalmente el proceso de su construcción, conteniendo detalladamente los sonidos. Interpreta en cierto modo un tiempo real en la experiencia del espectador, en una especie de versión extra-verbal de Duchamp. Otra obra del mismo período, "Card File" (1963) se orienta hacia un proceso similar, donde se inscriben en paneles que forman una torre vertical las fases de su construcción. Otra pieza de proceso sería "Metered buld" (1963). Una pequeña estructura donde se observa un proceso eléctrico con un contador y una bombilla.

La pequeña construcción "Pharmacy" (1962) surge al igual que otras obras bajo la influencia de Duchamp, concretamente de la obra "Rotative Demisphere" (1925) ejemplificando las situaciones de autismo descritas por Michelson (unos espejos circulares con dos frascos de farmacia, uno rojo y el otro verde). El imperativo lingüístico de Duchamp, junto con la cualidad mágica y a veces mutante de los objetos, la estrategia de reduplicación se hace inherente en "Pharmacy" de Morris (al igual que en posteriores piezas de espejos). Desde 1961 hasta cerca de 1964 se produce este período 'pre-minimal' en la obra de Morris, intervalo de tiempo en el que también produce cerca de dos docenas de objetos conteniendo reglas y unidades de medida, siendo exponentes de ello "Three Rules (yardsticks)" (1963) o "Swift night rules" (1963). En ciertos instantes los objetos de Duchamp proveen a Morris de un escenario adecuado para sus juegos teatrales, como "Fountain" (1963), quizás con un hilo conector desde el universo de Duchamp (obsérvese también "Bicycle Wheel" [1913] de Duchamp y "Wheels" [1963] de Morris).

## 2.2. Aportaciones a la época más netamente minimalista

A continuación se introdujo R. Morris en el entorno experimental de la escultura Minimal que compartía conjuntamente el mundo cognoscitivamente ambiguo de los performances de danza. La escultura comienza a ser austera, estática, compuesta con el vocabulario formal de los elementos geométricos. En los trabajos Minimal Morris se envolvía

<sup>31</sup> Para su pintura también titulada "Litanies" (1961) Morris transcribe directamente las "Litanies of the Chairot" con tipografía versión Duchamp "*Green Box*", publicado en inglés en 1960.

<sup>32</sup> Varios trabajos de Morris aluden a funciones simbólicas específicas, con la particularidad de una dominante física en las piezas.

en dos procesos; uno era el camino que disponía las hechuras y las formas en relación con el abastecimiento del espectador por los sistemas de información. La segunda vía consistía en la percepción de ese sistema por parte del espectador llegando al ‘gestalt’ que la obra contenía.

R. Morris expuso por vez primera esculturas reduccionistas que se acercan ya al Minimalismo en la Green Gallery en 1964, constituyendo un fenómeno de gran importancia en su tiempo. Anteriormente había realizado happenings sobre danza y expuestos algunos objetos cercanos al Pop en esta misma galería (1963-64). En la segunda muestra individual que Morris efectuó en dicha galería organizó en dos partes la sala. La primera incluía objetos cuasi-Pop con cierta memoria y recuerdo de Duchamp, mientras que en la segunda mostraba un total de siete objetos bajo la calificación de “Minimal Art”. Estas construcciones uniformes pintadas de gris adquieren sentido y función netamente espacial, alterando y estableciendo relaciones con el propio espacio rectangular de la galería mediante estos objetos completamente impersonales<sup>33</sup>. La mayoría de las obras minimalistas se presentaban bajo el calificativo de “Sin título”. Morris ofrece explicaciones considerables respecto a su obra, recogidos en el comentario que casi es un manifiesto de su obra: “Notes on sculpture” publicado en 1966 y 1967. Morris establece diferencias entre la escultura y la pintura, eliminando algunas propiedades de ésta desde una perspectiva ‘óptico inmaterial y no contaminable’ que convierte la escultura en ‘formas unitarias’ proporcionando una autonomía rígida, partiendo de experiencias variables con la luz y el espacio, y con simples poliedros de ‘sensaciones gestálticas’ (unidades físicas conceptuales aplicando las relaciones ‘gestalt’ en los sólidos geométricos). La predominación de formas planas y lineales, la simetría y la rigidez son determinantes del requerimiento funcional que proviene de la industria y los materiales manufacturados. Una parte de la obra niega la continua estetización formal, pues ya ha prescrito este proceder. Las estructuras más severamente minimalistas de Morris fueron realizadas particularmente entre los años 1965-1968. De alguna manera se puede reclamar que aquellos prismas rectangulares corresponden remotamente a algún aspecto de Duchamp, aunque la producción temprana parece que ha estado estrechamente relacionada con Jasper Johns.

En muchas obras minimalistas ejecutadas por Morris o Judd, por ejemplo en las denominadas “L-Beams” de Morris (una apoyada en el suelo sobre una de las paredes de la pieza, otra colocada sobre el pavimento, mientras que la tercera descansa sobre los dos chaflanes que indican el borde del final), las variaciones, formas geométricas, rampas y elementos arquitectónicos entran en contacto y negocian con los ángulos, las esquinas y las paredes. Muchos de los materiales de las obras Minimal son utilizados en la industria, en procesos de fabricación, como las cajas galvanizadas de Judd o algunas piezas del propio Morris. Los artistas Minimal crean en ocasiones obras de cierto carácter monumental por su tamaño, lo que ha llevado a realizar entusiastas comparaciones con pirámides egipcias o zigurat babilónicos, por parte de ciertos sectores de la crítica americana. El oficio de los minimalistas se basa más bien en la denominada estética de la percepción individual y en su filosofía.

Otra de las obras conocidas de este período es la constituida por cubos con espejos. Planchas de cristal (espejo) sobre madera. La obra consiste en cuatro cubos de madera con cristales ensamblados a modo de espejo y apoyados sobre el suelo. El espacio que originariamente queda en medio de las cajas es equivalente al volumen combinado de los cuatro cubos, creando en su contemplación un diálogo con el espacio de la sala. Realizados en 1965 para la exposición del mismo año en el mes de febrero en la Green Gallery de New York, los destruyó inmediatamente después de la exposición porque entre otras cosas parece que no se adherían bien los espejos. Hubo, no obstante, tres o cuatro versiones posteriores, más probablemente tres, pues es su límite usual. La primera versión fabricada en Londres fue para la exposición de la Tate Gallery en 1971 (y a continuación fue re-fabricado con su permiso en 1976 ya en materiales más permanentes; espejos de 3 milímetros “sandersilver SQ” sobre cubos de madera “Aeroweb F”). Una versión ulterior del mismo tamaño y mayor perfeccionamiento fue fabricada en acero inoxidable (‘stainless steel’) para la Sonnabend Gallery de New York en 1974, aprovechando las ventajas de la larga perdurabilidad del acero inoxidable.

<sup>33</sup> En opinión de D. B. Kuspit, la escultura minimalista de Morris, incluidas las piezas de fieltro es tendenciosamente anti-temática.

En una disposición similar a los anteriores citados (cubos con espejos), estos se levantan levemente del suelo guardando una medida de medio centímetro. En los trabajos minimalistas de mediados de la década de 1960, Morris estaba interesado en el complejo proceso que envolvía la percepción del espectador con el objeto escultórico y el espacio a su alrededor<sup>34</sup>. La dialéctica de la escultura durante esos años 60 promovió una expansión en los posteriores 70 del siglo XX con los espejos distorsionantes, laberintos y otras situaciones que requerían ya un desplazamiento físico.

#### **4. ETAPAS POSTERIORES. Postminimalismo y décadas 1970-1980**

*“The crisis of the formalistic is periodic and perpetual, and for art to renew itself it must go outside itself, stop playing with the given forms and methods and find a new way of making”*

**Robert Morris, 1970**

En 1967, un año después de las “Estructuras primarias”, aparece un artículo de Sol Lewitt: “Paragraphs on Conceptual Art” en *Artforum* que inmediatamente se convierte en una especie de manifiesto oficioso del arte conceptual. Describe el nuevo estilo de arte, de forma que en el arte conceptual la idea de concepto es el aspecto más importante del trabajo.

El aspecto a veces dual de la obra de Morris, desde lo conceptual y las formas reductivas, tuvo cierta influencia en la escultura de Walter de María o Carl André. En W. de María (1935) por ejemplo, es determinante la influencia de Morris, en sus primeras columnas y construcciones expuestas en la galería Johnson en 1965. Esta original obra escultórica de W. de María hace una particular concretización visual y verbal de las ideas abstractas. Las primeras obras tridimensionales de Judd, expuestas en la Green Gallery en 1964 incluyen relieves y obras de metal, construcciones en forma de cubo y objetos de plástico con secciones metálicas. Al contrario que Morris, Judd pocas veces nunca renuncia al color o a la textura.

Hacia 1967 la estética de las estructuras primarias no afecta de igual manera a todos los jóvenes escultores<sup>35</sup>. En aquella época Maurice Tuchman preparaba la extraordinaria exposición de escultores americanos de la década de 1960 (American Sculpture of the Sixties) en el museo de arte de la ciudad de Los Angeles, al mismo tiempo que la nueva generación de escultores recibía la influencia general de R. Morris. Los ensayos de antifirma, “Anti-Form” se publicaron en *Artforum* en abril de 1968, que constituía una alteración en su estilo y un largo análisis en “9in a Warehouse” sobre la exposición influenciadora de su nueva tendencia. Esto tuvo una continuación con una exposición entre mayo y julio de 1969 en el Whitney Museum bajo la denominación de; “Anti-illusion, procedures and materials”.

Con la conexión de R. Rauchenberg a la compañía de danza Merce Cunningham, en gran parte del primer trabajo de Morris influyó Yvonne Rainer. Ciertamente, el prestigio de Y. Rainer en el postminimalismo es considerable, dentro de la danza y la filmación. Establecemos una similitud con Trisha Brown en “Accumulations”, danza basada en simples movimientos abstractos y sugestivos, como atributo de las propiedades visuales del arte. Junto a R. Morris podemos citar también a Linda Benglis, como partícipe de ese teatro conceptual de elevada abstracción (la utilización de la fotografía en las manifestaciones conceptuales). Benglis estaba, por otra parte, muy interesada por la mitología clásica, prueba de ello fueron algunas polaroids clasificables como pornográficas en un contexto cultural ambiguo, con un sentido de parodia o adoptando posturas helenísticas, a lo que acompañan algunas fotografías de R. Morris haciendo alusión a referencias de recientes cintas de video, en las que existe cierta influencia procedente del trabajo de Benglis. Invitaciones pedantes o carteles anunciadores como el de abril de 1974 para la exposición “S&M fantasy” en las galerías Leo Castelli y Sonnabend, que ciertamente no quedaron sin causar más de un ataque y repulsión por parte de otros artistas e intelectuales de la

<sup>34</sup> Las teorías minimalistas que relatan la percepción que encontramos en la ‘Gestaltpsychology’ (psicología de la ‘gestalt’).

<sup>35</sup> En tanto que el minimalismo sirvió para rehuir durante algún período de tiempo las excentricidades del Expresionismo Abstracto y del Pop, sobre todo en el panorama americano.

época. La proliferación de la imaginería relacionada con el masoquismo junto con la aparición en los medios de ediciones sobre pornografía, feminismo y homosexualidad generó durante un tiempo en personalidades como Morris, Acconci, Benglis o Burton la idea de considerar ese material como elemento de materia prima potencial para el arte.

En el poster de 1974, la imagen de la figura encadenada tiene una dimensión sadomasoquista. El mismo aparece en una postura ‘clásica’ sadomasoquista en una referencia a la autoridad que se le asigna al artista para con la sociedad. Donald B. Kuspit, realiza una interpretación un tanto subjetiva al mismo tiempo que discutible. Intenta establecer algunas relaciones y argumenta que muchos de los trabajos de Morris, incluidos los laberintos y los espejos de distorsión<sup>36</sup>, e incluso a veces las obras minimalistas y los procesos de trabajo, establecen relaciones sadomasoquistas con el observador participante, lo mismo que en el teatro, donde el artista domina al espectador masoquistamente<sup>37</sup>.

Continuó trabajando en diversas series, siguiendo también con sus dibujos (Morris es un distinguido y consumado dibujante experimentado, al contrario por ejemplo que Farnk Stella), hasta llegar a producir cerca de 500 obras sobre papel desde 1970 a 1980. Continuó en sus investigaciones sobre escultura, desarrollando bastantes trabajos en fieltro durante la década. Creó algunos ‘Earthworks’ extendiendo en adelante su exploración a la inclusión de espejos en su trabajo (cosa que ya hiciera en 1965 con “Mirrored cubes”). Creó varios proyectos específicos e instalaciones. También durante los años 1970, continuó escribiendo periódicamente sobre arte.

Los variados tipos de trabajos de Morris parecen muy diferentes respecto a la forma y contenido, siendo sus diversas exploraciones sumamente interesantes englobando a la realización del artista con la percepción de los espectadores y consecuentemente las implicaciones teóricas y críticas con el proceso<sup>38</sup>. Durante esta época R. Morris realizó dos interesantes trabajos incorporando sonido; “Hearing” (1972) y “Voice” (1974). “Hearing” consiste en una silla y una mesa junto con una cama y unas baterías conectadas a la mesa y a la cama. Una cinta de audio contiene tres horas de diálogo de varios contertulios sobre diversas cuestiones y reportajes referentes al pensamiento del artista y el siglo XX, recopilados a lo largo de varios meses. El espacio lo define el sonido. Como cita anteriormente Morris; es un trabajo de ambiente frío, articulado por el sonido, el cual marca el espacio física y psicológicamente (el diálogo se refiere ineludiblemente al espectador como miembro de la sociedad del siglo XX).

“Mesa y silla de Sydney Lewis” (“Table and chair for Sydney Lewis”) es de escala humana, una simple mesa y silla fabricadas con arreglo a las especificaciones del artista. El dibujo que acompaña a la pieza instruye el trabajo del señor Lewis al aire libre, cerca del mar, durante algunos meses al año. La escultura presenta el estado de Lewis sentado en la silla con sus manos apoyadas en la mesa sobre el cuaderno de notas (notebook). En frente suyo, sobre la mesa, se representa el área comprendida entre sus brazos y el block de notas. La dirección del dibujo presenta la forma que adquirirían sus brazos y el cuaderno al escribir sobre él. En esta obra el espectador es libre de circular entre la mesa y la silla, o sentarse en ella, siendo aquí el espectador participante directo en la continua evolución de la pieza.

A lo largo de los años 1960, R. Morris ocasionalmente incorporaba espejos en sus obras (“Cubos con espejos”)<sup>39</sup>. Durante los 70, también utilizó espejos en algunas obras pero quizás con diferente objetivo. Realizó algunas instalaciones con espejos entre 1973 y 1978. Concretamente en 1978 escribió un artículo; “The present tense of space” que gira en torno a la percepción del espacio. El artículo ayuda considerablemente a la comprensión de algunos trabajos con espejos posteriores a 1975. La segunda instalación; “Untitled” 1975-76 consiste en

<sup>36</sup> Más cautelosamente Adorno articula la paradoja de Morris con sus observaciones acerca de la obra de los 60 y los 70 del siglo XX, que explora la disonancia entre arte y no-arte, incluyendo al espectador. En los espejos de distorsión, el espectador se identifica como arte, pues a causa de esa distorsión se convierte en ‘arte’. La sensualidad está generada a propósito de la ambigüedad, la dificultad de relacionar los opuestos.

<sup>37</sup> Anthony Storm recuerda que el sadomasoquismo es una forma de ‘pseudo-sex’.

<sup>38</sup> Los comentarios de Marcia Tucker en 1970 acerca de las semejanzas y diferencias de la obra Minimal de Morris respecto a las piezas de fieltro.

<sup>39</sup> O en “Threadwaste” (1968).

catorce espejos y ocho bases cuadradas de acero. Los soportes están suspendidos en forma rectangular y los espejos instalados a cada esquina de los cuadrados. Todos los componentes se sitúan al nivel de la visión. Morris fue invitado para crear una instalación al Portland Center for the Visual Arts en 1977 donde también utilizó espejos. Los visitantes observaron el espacio a su alrededor reflejado de forma múltiple. En esta obra Morris produce un espacio real a la vez que irreal, de naturaleza física y psicológica. Es quizás uno de los mejores ejemplos que recuerda la intención de Morris en “Present tense of space”. Finalmente en 1978 se embarcó en una nueva variante en su trabajo con los espejos, en procesos donde utilizaba irregulares sistemas de curvas onduladas. Esculturas muy complejas, de espacios circundantes confusos. Objetos extraños con metal galvanizado y espejos curvos que reflejaban infinitamente.

Realiza también instalaciones con tierra y diversos materiales, naturales o industriales, dispersos o amontonados, como “Continuous project altered daily” (1969). La sugestión del colapso y la dislocación de los cuerpos<sup>40</sup>, y experiencias de acercamiento a los materiales. Siguiendo con sus investigaciones de la realidad, escribe un diario durante la realización de “Continuous project...”, un trabajo exterior en continua transformación, para el que utiliza tierra, agua, materiales tanto naturales como sintéticos y detritus. Sus notas se complementan con fotografías, testigos de varios estados del trabajo.

Mientras tanto la instalación “Voice” se presentó en la galería Leo Castelli. En un espacio dividido en cuatro secciones se colocan numerosas cajas recubiertas de fieltro, y en el que se puede escuchar tres horas y media de audio-montaje con monólogos, sonidos y silencios que invaden el espacio circundante. Siguiendo a Marcuse, Morris vuelve a M. Foucault en un afán de búsqueda de nuevos argumentos en sus investigaciones dentro de los preceptos de la modernidad. Morris estudia, de hecho, al final de la década de 70 “*Discipline and Punish. The Birth of the Prison*”<sup>41</sup> de Foucault. Aquí se describe en términos históricos la utilización del orden geométrico en las modernas sociedades industriales, el incremento del control social y la productividad económica. En el arte americano de ese decenio (1970), las obras de ‘Land-art’ y ‘Earthworks’, sobre todo en la primera mitad de la década, se pueden considerar como una continuación lógica del Expresionismo Abstracto y por otra parte como formas emblemáticas del Minimalismo en lo que ambos aspiran a formas mayores y más avanzadas.

#### **4.1. En la senda post-minimalista. Piezas de fieltro, obras de vapor y humo**

Robert Morris acordó que la naturaleza básica del arte tridimensional es intercambiable desde la particularidad de las formas, las vías de disposición de los métodos de producción y la finalidad de la relevancia perceptual. Notó que la realidad misma del arte no tiene su límite definitivo en la obra acabada que asigna un elemento liberador de la energía desde la producción del objeto, y el proceso reclama la energía que conduce al cambio de percepción.

La publicación de Morris “Anti-form” que sigue a su exposición en 1967 en la galería Leo Castelli presenta otra alternativa a la “Estetización de la forma”. Consiste en composiciones inertes de fieltro gris colgados en la pared o bien apilados en el suelo al azar. Estos trabajos a priori no se relacionan tan fácilmente con el sistema conceptual que tenía establecido en sus objetos escultóricos, al tiempo que simultanea con la línea de las acciones de danza (dance-happenings). El primer comienzo partiendo de la austeridad exacta de los trabajos previos, confirma a Morris como un pionero del emergente proceso estético.

Alrededor de 1967-68 y después a lo largo de los años 1970-80 Morris realiza medio centenar de piezas de fieltro, en simple fieltro industrial. Morris cuelga las superficies de fieltro normalmente en la pared, y realizando cortes simétricos deja que se deslicen hasta el suelo a causa de la fuerza de gravedad en caprichosas formas dispuestas al azar. Se ha dicho que las piezas de fieltro dividen la obra mínima del artista en dos partes, las piezas Minimal

<sup>40</sup> Efectos que resaltan a continuación en su obra posterior de los años 80.

<sup>41</sup> Maurice Burger, anota que Morris lee dicho trabajo “in the late seventies” en: *Labyrinths; Robert Morris, Minimalism and The 70s*, Harper and Row, New York, 1989. La obra de Foucault fue traducida al inglés por Alan Sheridan y publicada en 1977 por Vintage Books.

propriadamente dichas, frías construcciones geométricas a veces de acero y las piezas de fieltro. El medio, en ambos casos, es la utilización de materiales industriales, no tradicionales. En las piezas de fieltro el proceso de disposición es muy directo, muy evidente temporal. Estas atrajeron la atención de otros artistas que también trabajaban con medios no tradicionales, pero a la vez ocasionó serias controversias y polémicas respecto al material utilizado, la concepción bi o tridimensional, temporal o permanente, a la vez que se cuestionaba cual era el límite del arte. Expresó su opinión sobre estos aspectos en el artículo que escribió en *Artforum* en 1970.

Tres años antes, es durante el verano de 1967 cuando corta sus primeras piezas de fieltro. Antes había realizado otras esculturas ‘blandas’ (principalmente con cuerdas). Cada una de estas constituida de un gran trozo de fieltro recortado. “El azahar es aceptado y la indeterminación está implícita puesto que a cada montaje aparece otra configuración. La indiferencia (despreocupación, despego, alejamiento)<sup>42</sup> de unas formas y ordenamiento preconcebido y establecido es una reivindicación positiva”<sup>43</sup>. La obra de 1969-70 no existe sin reflexionar en las pinturas de Morris Louis en las que las bandas coloradas son en parte generadas por un efecto controlado de la gravedad y en las que la integración del soporte (tela o muro) son los puntos comunes. El análisis puede también ser trasladado sobre el proceso de trazado y de cortado, en el cual el resultado buscado es de no contener ni forma, ni de dividir rigurosamente las formas<sup>44</sup>.

El empleo del fieltro colgante o a lo largo de los muros acaso está también destinado a fomentar irónicamente la rigidez, la angulosidad, la frialdad implacable de las obras Minimal. Por esencia, el fieltro es una materia natural, cálida que Beuys ha sido el primero en utilizarlo desde una perspectiva totalmente opuesta a la de Morris. Además estas piezas no están concebidas para invalidar todo juicio estético sobre los materiales y las formas, en una tentativa cuasi-didáctica de poner en crisis la idea misma de gusto y de ‘acto creador’. En una fase de experimentación, en 1969 (se interesa por la anti-forma a partir de esa data), Morris produjo trabajos como por ejemplo “Stream”, experiencias consistentes en obras de vapor proyectado en espacios vacíos. Las esculturas de humo con una forma geométrica aparecen justo después del Minimal y un poco antes de los laberintos y otros trabajos de mayor escala. Se preocupa mucho de que las piedras que sirven de sustento, tengan una forma geométrica considerable, para demostrar después la entropía<sup>45</sup> de la naturaleza<sup>46</sup>. Nos encontramos ante una obra formalista, que contrasta con siguientes trabajos como los observatorios.

#### **4.2. Laberintos. La obra accede a al paisaje, desde el espacio interior al enclave territorial**

En los laberintos Morris daba nombre a un dualismo estratégico, que suponía la unión al mismo tiempo de lo mental y lo visual. En los laberintos eliminaba la coordinación entre lo visual y lo perceptual, procurando una dualidad mediática empirista del cuerpo y de la mente. Así, en -ert “Labyrinth” (1974) –o en las construcciones de espejos– existe una alusión teatral y cuasi-infinita al espacio exterior. Una experiencia del espacio combinada con el movimiento en su interior, siendo en general inseparables el sentido de teatralidad y el de infinito<sup>47</sup>.

El proyecto del laberinto fue resultado de sus ideas respecto a la conducta de la creación del arte y la percepción artística. Resalta un laberinto circular, fabricado bajo la supervisión e indicaciones del artista para la exposición “Robert Morris; Projects” en el instituto de arte contemporáneo de la Universidad de Pensylvania. La obra tiene una altura de 8 pies y 30 pies de diámetro. El gris plano del exterior, desprovisto de adornos, recuerda las obras iniciales del

<sup>42</sup> Del francés *détachement*.

<sup>43</sup> Morris, R. “Antiform”, *Artforum*, New York, abril 1968.

<sup>44</sup> Piezas de fieltro; 1969-70, 1971-73.

<sup>45</sup> Término y a la vez fenómeno, sobre el cual trabajan y reflexionan algunos de los contemporáneos de Morris, como es el caso de R. Smithson, ya dentro del Land Art. Smithson, R. “La entropía y los nuevos monumentos”, en: *Artforum*, 1966.

<sup>46</sup> Desde el orden de la geometría se pasa al desorden y carácter efímero del vapor.

<sup>47</sup> El “Observatorio” (1971) y “Visión desde el ángulo de Orion” (“View from a corner of Orion”, 1980) son más explícitos en perspectiva cósmica. En sus ensayos “Aligned with Nazca” describe sus experiencias del arte mediante el espectador desde el espacio exterior, desde el amplio cosmos.

Minimal, particularmente la “Sin título” (“Untitled”) de 1965, en fibra de vidrio, mucho más pequeño que el laberinto (2 pies de alto y 10 de diámetro), pero también circular y gris. La obra citada se disecciona en dos bandas donde la luz recorre directamente el círculo. Ambas obras están resueltas en forma circular, aunque no son similares en contenido. La de 1965 provee al espectador de un sistema de información revelador del ‘gestalt’, mientras que el laberinto confunde al espectador. Al proyecto le precedieron en 1973 y 1974 diversos dibujos de laberintos en forma de círculos, cuadrados, triángulos y rombos. La idea del artista se completa con la desorientación espacial del espectador a lo largo de toda la obra. Un espacio desorientador que llega a su culminación en la parte central de la obra. Por otra parte, se plantea una confrontación espacial entre las personas que circulan en direcciones opuestas (hacia el centro, y desde el centro hacia el exterior). Morris discute sobre estos contextos espaciales en el artículo “Aligned with Nazca”, justo de esa época. Los “Labyrinths” junto con las series de dibujos referentes a estas obras y los concebidos en años posteriores: “In the realm of the carceral” (1978) constituyen referencias directas y puntos de reflexión sobre los sistemas de opresión, sustraídos de los estudios de M. Foucault y otras posiciones teóricas (Chomsky, Wittgenstein...). Después del tradicional círculo y los cuadrados basados en ejemplos ancestrales, Morris crea un laberinto rectilíneo triangular en un espacio abierto en medio de los árboles, aunque esta construcción arquitectónica se encuentra neutralmente separada de la naturaleza mediante cierres/aberturas.

#### 4.3. *Earthworks. ‘Trabajos de Tierra’ y Observatorios*

En 1969 concurren sus obras de fieltro con una serie de dibujos que venía realizando en los que reflejaba su interés por algunos proyectos de gran tamaño en los que exploraba la relación física e intelectual del individuo con la naturaleza. La tierra, o el cielo, ofrecían oportunidades a esos proyectos artísticos y estados de percepción. Muchos dibujos se incluyeron en la exhibición sobre sus trabajos artísticos en 1970; “Ottawa project” junto con “Project for a war memorial” también en 1970. Algunos trabajos de principios de los 70 fueron el “Observatorio” y “Grand Rapids project” (1973-74). En contraste con R. Morris, Smithson no situaba piezas permanentes. Morris acompañó a Smithson en la expedición Pine Barren y realizó su primer ‘Earthwork’ en 1968 para la exposición en la Dwan Gallery, y la segunda en 1969. Ambas piezas, según el crítico M. Tucker existen solamente en el tiempo presente. Desde el momento en que se levanten o trasladen (del sitio, del lugar) supondría su destrucción total. El proceso de Morris está orientado hacia unas piezas que representan un intento de expansión de un área y la posibilidad de incluir un armazón físico concediendo o permitiendo cierto desorden e informalidad.

Los ‘earthworks’<sup>48</sup> de R. Morris envuelven motivos de composición colectivos y sintéticos. Durante el verano de 1971 en Holanda, Morris ejecutó un enorme trabajo que denominó “Observatorio” (“Observatory”). Concéntrico, circular, formando una especie de canales alrededor y orientado hacia el equinoccio solar<sup>49</sup>. Morris escribió que el observatorio es un ‘Earthwork’, y no un instrumento científico. Un cerco, un coto cerrado y a la vez abierto. Se utilizan la tierra, el cielo y el agua. Algunas cualidades esculturales de los ‘earthworks’ aluden quizás remotamente a ciertas estructuras y construcciones complejas orientales y del Neolítico.

Dicho observatorio es una original construcción para la exhibición “Sonsbeek’71” de Arnhem, en los Países Bajos (Netherlands). Subsiguientemente fue destruido y reconstruido al noroeste de Amsterdam, en Oostelijk Flevoland. Una gran obra circular de unos 300 pies de diámetro. El crítico Bruce Kurtz ayudó a caracterizar la obra con sus comentarios.

Algunos de los ‘earthworks’ construidos durante 1970 están recogidos en escritos del artista sobre el espacio y la percepción, sobre todo en los artículos de 1977; “Aligned with

<sup>48</sup> Se podría traducir como; ‘trabajos de tierra’.

<sup>49</sup> Surge un ligero recuerdo que quizás no haya que concederle más atención de la que se merece el símil anecdótico, con algunas cruces de Caspar David Friedrich, en plena época romántica, como “La cruz de la montaña”.

Nazca”, después de haber visitado las misteriosas marcas y dibujos en el altiplano de Perú (que se observan desde las aeronaves y en fotografías aéreas). Obviamente el observatorio tiene que ver con Nazca, pero también con Stonehenge u otras expresiones primitivas que probablemente establecían una relación primitiva del ser humano con la naturaleza-paisaje. La obra activa una experiencia con el espectador. Otro observatorio parejo encontramos en Inglaterra, concretamente cerca del Cromlech de Stonehenge. En esta obra hay un análisis pormenorizado para que no se pueda contemplar nada más que el cielo, una vez introducidos en su interior.

Encontramos dificultades a la hora de categorizar y clasificar estos trabajos, puesto que aunque constituyen intervenciones en un entorno natural (landscape), no se pueden quizás catalogar como Land-Art<sup>50</sup>. El observatorio asume un carácter de alguna manera anómalo, de configuración ritualista y misteriosa, creando una confrontación psicológica con el espectador moderno que no está del todo preparado e ‘iniciado’ en estos usos.

La evolución vertical y delimitación antropomórfica de la horizontalidad indeterminada de los ‘earthworks’ y el proceso artístico se han identificado como manifestaciones de los significativos cambios/transformaciones y alteraciones en la vida y actitudes postmodernas.

En la obra “Grand Rapids project” (1973-74) también se utilizan líneas y rampas, que tienen que ver acaso con la discusión suscitada a propósito de los trazados de Nazca. La obra es al mismo tiempo única en su género y características en América, que se encuentra situada en un área urbana, en Belkrap Park, Grand Rapids, Michigan. Contiene dos grandes rampas de asfalto que forman una X. John Beardsley escribía en “Probing the earth; contemporary land project”, que la obra requiere una experiencia física, directa y clarificadora. Si el observatorio estaba encarado a una identificación entre el espectador y la obra, en este caso la conducta perceptual del observador se convierte en parte del contenido de la obra.

En los ‘earthworks’ se palpa una confrontación entre el tiempo humano y el tiempo cósmico, el cual encuentra su culminación en los “Observatory” (1971-77). Primeros proyectos ambiciosos a gran escala evocando la memoria de realizaciones de civilizaciones egipcias u orientales. El observatorio se designa sobre la visión aérea dentro de una perspectiva espacial<sup>51</sup>.

## 5. LOS AÑOS 80 DEL SIGLO XX. Últimas tendencias marcadas por el cambio

*“Los relieves de Morris son como performances de la muerte. Los nuevos trabajos constituyen presumiblemente gigantescos sucesos de la imaginación”.*

**Donald B. Kuspit**,

*“Es imposible ignorar los marcos que rodean los pasteles de Morris; su presencia ostentosa, sus dimensiones monumentales y su prolifera iconografía”.*

**Didier Ottinger**. “Apocalypse Now”

Sus nuevos trabajos aparecidos hacia 1980 rompen aparentemente toda estética anterior. Esqueletos, calaveras, relieves y más recientemente ‘tormentas de fuego’ (Firestorms)<sup>52</sup> u holocaustos nucleares. En su trabajo monumental de 1984, continúa de algún modo la escultura –medio del que se ha valido durante largo tiempo– junto con la pintura y la arquitectura en nuevas composiciones artísticas, que culminan en sus obras “Enterprise” y “The Astronomer”.

El crítico de arte E. Fry compone una alabanza a este ‘magnífico’ período en la obra de Morris, asegurando que en su opinión la obra “Enterprise” constituye hasta ahora el más brillante trabajo en toda la carrera artística de Morris. Añade Fry un fragmento que titula “La tragedia de la Ilustración” (Enlightenment) donde analiza de alguna manera la situación de la vida, la sociedad y el arte americano durante ese “Período radical del neo-modernismo”. Los años de la post-metafísica y postmodernidad que caracterizan la secularización y la pérdida de

<sup>50</sup> Podemos hacer la misma observación respecto a los laberintos. Es lícito hacer mención a un artista próximo y contemporáneo de Morris, enmarcado concretamente en el susodicho estilo Land-Art ; R. Smithson y su célebre obra “Spiral Jetty” (1970).

<sup>51</sup> “Aligned with Nazca”, *Artforum*, 1975.

<sup>52</sup> Otra posible traducción podría ser ‘llamaradas’.

valores en las sociedades burguesas industrializadas y ‘democráticas’ de occidente, llegando en ocasiones a la desaparición de toda memoria y tradición histórica<sup>53</sup> (dando lugar a la invención o resurgimiento de viejas utopías, sectas extremistas u otros sustitutos espirituales). En toda esta amalgama surrealista de simulacros y contradicciones intenta enmarcar la obra de Morris que implica a su entender una visión ‘turneresca’ de lo neo-sublime aparte de una visión personal de la apocalipsis. (“Apocalypse Now” en referencia al conocido filme del mismo título). La estrategia de la ironía, remarcando en ocasiones la intensidad de lo anti-sublime, o la anti-sublimidad como prefacio de una sublimidad apocalíptica, (aunque Morris no es tampoco demasiado alusivo a lo sublime) especialmente en la mentalidad colectiva americana, conjuntamente con alguna inclusión espontánea y metafórica en los mundos de la política, la ciencia o el poder<sup>54</sup>.

La tecno-ciencia al servicio de la dominación y el potencial peligro de holocausto nuclear<sup>55</sup> se convierten así en prominentes compromisos en el trabajo de Morris. La estética de la modernidad que implica la exploración de las posibilidades del arte, inmediatamente después de las jerarquías de la tradición pre-moderna, y paralelamente a las experiencias del cuerpo y de la mente<sup>56</sup> con la inteligencia humana dirigida a la exploración del interior del individuo (que encuentra quizás sus precedentes en la estética americana de la modernidad hacia 1948 con Jackson Pollock). Hay que añadir las condiciones culturales y epistemológicas de la postmodernidad, de manera que según Fry, Morris es uno de los únicos artistas americanos desde Pollock que ha intentado explorar ambos aspectos de la citada dualidad entre cuerpo y mente, y sus interrelaciones. La nueva dirección que adquiere la obra de Morris a partir de los 70 del siglo XX, puede resultar incomprensible (más aun para el observador que simpatiza con su anterior trabajo)<sup>57</sup>. El momento fundamental fue sobre todo su instalación en 1980 “Study for a view from the corner of Orion”. Constituye un trabajo en dos partes; ‘el día’ y ‘la noche’ (otras instalaciones se refieren al espacio, siguiendo las inspiraciones de Bernini o Alexander VII). En dicho trabajo tres elementos subyacen simultáneamente; la referencia a la extensión y escala del universo, el tema de la muerte mediante la utilización de esqueletos humanos suspendidos en el aire (subrayando quizás la intrascendencia de la condición humana) y una evocación concisa a la contra-reforma religiosa ortodoxa de Bernini (inviertiendo irónicamente la anti-trascendencia en Morris) como contrapunto al barroquismo del espacio-tiempo infinito.

A lo largo de extensas series a modo de composiciones estructurales, parte pintura, parte relieve o escultura con armazones y bases arquitectónicas, gira en torno a una pintura derivada de sus dibujos “Firestorms”, introducidos en soportes que contienen relieves de cuerpos, calaveras, extremidades, detritus humanos con órganos corporales y diversos elementos en una amalgama lasciva y apocalíptica. Para Donald Kuspit. R. Morris ha vuelto en espíritu al instante de la primera explosión atómica el 16 de Julio de 1945, en su monumental “Jornada del muerto” (1981) (“Journey of death”). Un evento apocalíptico que evoca inevitablemente ideas escatológicas. Estos desastres nucleares se convierten en predicciones o premoniciones sobre la muerte en los trabajos de los años 1980, que generan en Morris una ansiedad sobre su destino que conecta a veces explícitamente con el mundo verdadero. Al igual que Oppenheim, recuerda la implicación existencial del poder atómico en el trauma de la explosión. Estos trabajos en ocasiones se refieren a momentos de cambio drástico y/o predicen hecatombes futuras. “The history of Los Álamos” consiste en esqueletos situados a horcajadas de misiles nucleares.

En los trabajos de extinción nuclear, aparece una imagen central del explosivo, junto con las cabezas de la muerte que en ocasiones rebosando el soporte se adentran grotescamente en la imagen central, como un proceso de desintegración y metamorfosis que invade la pintura.

<sup>53</sup> En la era de la tecno-ciencia, lo imaginario y lo simbólico caen bajo su poder; la realidad se convierte en simulacro, en hiperrealidad. Lo único que le esta al arte y a los artistas es intentar rescatar, recuperar y restaurar el espacio de lo real, el intervalo.

<sup>54</sup> En aquel tiempo estaban también en vigor las teorías del conocido filósofo y sociólogo Jürgen Habermass. sobre la modernidad y el tardo-capitalismo o capitalismo decadente en las sociedades tecnócratas.

<sup>55</sup> Nos encontramos en los últimos años de la ‘guerra fría’.

<sup>56</sup> El dualismo empírico entre cuerpo y mente en el protestantismo moderno.

<sup>57</sup> Al mismo tiempo que el mundo del arte americano se instrumentalizaba rápidamente, expandiéndose en operaciones de marketing y publicidad, ilustraciones e imagería propagandística (junto con la crisis en la estética moderna o con algunas tendencias decorativas en los trabajos postmodernistas de la década de los 80).

Los colores de Morris se vuelven ‘turnerescos’, por su fluidez en general, junto con el aspecto barroquizante de algunas obras. Un signo residual del sentimentalismo ‘humanístico’ en consonancia con la naturaleza, en el sentido quizás de Friedrich Schiller, relacionado con la naturaleza idealizada. Una naturaleza no tan sentimentalizada, humanizada como en la forma de lo pictórico (Turner, Art Nouveau o Barroco) sino una realidad más transhumana e inhumana. El espectáculo de Morris determina el microcosmos humano (Annette Michelson argumentaba que a Morris le gustaban Richard Wagner y J. Cage). En trabajos como la “Jornada del muerto” o algunas series “Firestorms” aparte de los holocaustos nucleares también alude a otros eventos reales como la Segunda Guerra Mundial, el bombardeo de Dresde o la bomba atómica de Hiroshima, que presagia un final nuclear, fabuloso en escala y proporciones. Las obras de Morris muestran una consideración verdadera de la muerte, la muerte que al fin y al cabo triunfa en toda guerra inseparablemente de que se utilicen armas atómicas o no.

Los trabajos de la extinción nuclear de Morris aparecen ‘necesariamente’ (necessarily) fragmentados. Se diferencian partes bi y tridimensionales como signo de la dominación de la muerte, que no únicamente constituye una simple indicación de la deconstrucción intelectual por el literal potencial destructor. Sus trabajos son acciones fuertemente enunciativas donde articula brillantemente la unidad y la desintegración-integración, destrucción-creación.

El “Cenotafio” (“Cenotaph”) de Morris (1979-80) continua con el concepto de ensamblación de estructuras. La preocupación narcisista de la muerte, se proyecta a gran escala en el mausoleo propuesto (donde se combina también texto con imagen) que tiene hasta cierto punto ese mismo carácter jocoso y bromista de “I-box” o los posters, y mucho de lo que Morris ha escrito y trabajado. Como en los laberintos y espejos distorsionables; una trampa cómica.

Como precedentes de estos trabajos podemos citar las tres series que constituyen “Blind time” (1973, 76 y 85), los dibujos “Firestorms” o los trabajos de “Burning planet”. Morris refleja el proceso entrópico de la destrucción del mundo. El arte se convierte en vía de aceptación del destino humano. El contenido de “Burning planet” presenta y articula la ansiedad de la posibilidad histórica de un desastre nuclear, al mismo tiempo que se crea una anti-utopía anti-historicista. La entropía es paradójica. El material de algunos trabajos de Morris tiene un aspecto prominentemente inmaterial. Las series “Burning planet” ‘promueven’ la desmaterialización. La catástrofe de la substancia humana se vuelve insustancial, como ocurre en el “Mijuki Bridge” en Hiroshima (“Jornada del muerto”).

Morris realizó el primer hidrocarburo (hydrocal) en 1982. Los objetos estaban contruidos previamente en yeso o escayola (plaster), con el vaciado resultante en hidrocarburo invirtiendo la impresión negativa en relieves positivos. Morris utiliza imágenes de restos humanos para conferir el aspecto de una visión caótica, un gran desastre fosilizado, una devastación apocalíptica. El título “Hypnerotomachia” recuerda un romance de la prosa italiana, “Hypnerotomachia Polifhili”, concretamente la novela publicada en 1499, del arquitecto italiano Francesco Coloma. Relata una historia apocalíptica a la vez que describe detalladamente la mayor destrucción y sacrificio humano<sup>58</sup>. El romance recaba en el pasado de la alquimia, de edificios derruidos y cuerpos desmembrados, que tienen ciertas analogías con el género de estas últimas obras concernientes a Morris. El aspecto pictórico de estas obras sorprende, comparando con el arte tridimensional realizado fundamentalmente en los años 1960. En los trabajos de los 80, el proceso de creación de Morris concierne casi a su opuesto; la destrucción. Un nuevo punto de vista refrendado por el caos que sus primeras series de relieves presentan<sup>59</sup>. Los soportes que Morris realiza en 1983 marcan una diferencia respecto a las series de “Hypnerotomachia”. En este caso Morris emplea una simetría bilateral y rítmica, que disminuye notablemente la sensación caótica. Los dibujos bidimensionales están incorporados en el hidrocarburo. El soporte de hidrocarburo adquiere gran importancia a la vez que es parte contenedora de la obra de arte. A veces se incorporan dibujos que tienen aspecto de escenas propias del Barroco o del Renacimiento. Morris se interesa en la percepción del arte mediante

<sup>58</sup> Los hidrocarburos “Hypnerotomachia” y los cuadros/marcos contenedores de las pinturas “Fathers and sons” (“Padres e hijos”). (1955-83).

<sup>59</sup> Recordemos la mención que hace Morris sobre los relieves en sus “Notas sobre escultura” de 1966.

los sentidos, siendo evidentes el proceso de la obra de arte y la idea del tiempo a lo largo de toda su carrera.

La primera serie de “Blind time” (“Blind time I”) data de 1973. En épocas anteriores, los dibujos de Morris comprendían diagramas y esquemas para esculturas. Con “Blind time” en cambio necesita realizar dibujos que relatan sus nuevas experiencias y especificaciones propias. En los 98 ejemplos de las series, muchos están divididos en mitades simétricas y usualmente introduce anotaciones a lápiz en las imágenes, incorporando la diferencia entre el tiempo de realización del trabajo y la estimación originaria. En 1976 realizó el proyecto “Blind time-II”, mientras que las series “Blind time-III” tienen una diferencia de cerca de diez años. Se basan en la misma estructura técnica y también se acompañan de diversos textos sobre-dictados de filosofía y física, relatando especialmente el sentido de la percepción y nuestra noción de realidad, que es interpretado por el artista<sup>60</sup>. Morris hace referencia a la transición desde la forma ‘newtoniana’ de entender el mundo, basada en el principio de causalidad, al mundo ‘einsteiniano’ de la relatividad. También existen referencias a la teoría cuántica electrodinámico de Richard Phillips Feynman, que hipotetiza sobre la interacción de los electrones (su diagrama de la aniquilación de las dos partículas es utilizada gráficamente aquí por Morris). Escribe también Morris sobre la metáfora relacionada con nuestro sentido del tiempo continuo. Emplea simbología de la realidad históricamente construida (nexos de lenguaje, tradición y cultura).

Se presenta el diagrama acorde con el físico John Archibald Wheeler sobre la visión del universo, que consiste en un universo visto desde la perspectiva de la letra “U”, comienza inmediatamente después del Big-bang, Hipotetizando sobre la perspectiva del universo presentada por Wheeler a modo de espiral cósmica. En los “Blind time” Morris crea así nebulosas informes (unformed) en un estado caótico (el comienzo del universo). Se expresa de alguna manera el interés filosófico del artista que habla de las teorías físicas.

Durante 1983 Morris completa dos grupos de pinturas multi-panel de amplia escala, las series “Firestorm” y “Psychomachia” (“Psychomachia se refiere a un poema latino de Prudentius). Dichas series representan a la humanidad suspendida en el mundo de la abstracción inmerso en un espacio bidimensional, explosivo y caótico (similar a otras series de pastel e hidrocarburo). Las pinturas envuelven al espectador en una erupcionante atmósfera de fuego y cataclismos, con elementos figurativos y geométricos, arquitecturas sugestivas que cruzan el espacio vertical y horizontalmente. Morris hace uso de varias técnicas simultáneamente, finas líneas y detalles combinados con tonalidades armoniosas. Los contrastes, el claroscuro del sfumato proporcionan un resultado de cualidades escultóricas que hace gala de su barroquismo. Morris explota los límites del material y de la técnica. El futuro que se revela en el poder industrial y las máquinas de guerra, atrae y a la vez repele a Morris, que se percata de la enorme capacidad bélica del siglo XX. La noción de futuro se despersonaliza aquí, que no es ya un individuo determinado ni una humanidad concreta. Las partes de calaveras y estructuras esqueléticas, tienen una extraordinaria similitud a las imágenes del cuerpo humano que se obtienen mediante rayos-X (en consonancia con los rayos-X de Rauschenberg o las placas solarizadas del Man Ray). Hay que añadir que las pinturas “Psychomachia” y “Firestorm” preceden a los trabajos de hidrocarburos y pastel, donde encontramos quizás una función equivalente de las estructuras laberínticas de los soportes.

En la conmemoración del fallecimiento del padre del artista, “On the Death of my Father”, ocurre un punto de inflexión en su carrera al introducir el instante de la muerte (“memento mori”), recuerdo tradicional de la inevitable muerte y símbolo moral de la vanidad humana. Utiliza elementos esculturales que aparentan la devastación y desorden de años previos en las series y relieves referentes a “Hypnerotomachia”, que ahora se formalizan en elementos simétricos de composiciones vigorosamente enérgicas (la decoración sinuosa y abundante recuerda los estilos del Art-Nouveau). La fuerza de separación es determinante,

<sup>60</sup> Albert Einstein propone que la realidad es el límite de nuestra percepción. El espacio y el tiempo son formas de la intuición que no poseen una realidad objetivable, sino que existen relativamente solo en nuestra propia percepción. Dentro de la regla y/o teoría general de la relatividad.

separación entre la vida y la muerte, el padre y el hijo, la existencia y la no-existencia. Es una ruptura que no se puede restaurar<sup>61</sup>. La velocidad y el movimiento del tradicional ‘memento mori’ refleja el temor por la contemplación de la posible destrucción del universo mediante un holocausto nuclear y alude a un eventual proceso de naturaleza apocalíptica. Las partes de los cuerpos se dispersan mediante fuerzas lineales y se mueven con una velocidad atómica, en una evidencia visual que Morris añade a la teoría de Einstein sobre la conversión de la materia en energía. El universo quizás progresa hacia el ‘ultimatum’ de la ‘carrera de la muerte’, condición de máxima entropía de acuerdo con la termodinámica. Morris contempla anonadado esa implosión del universo.

La historia habla de un imperativo tecnológico, que domina la humanidad y determina las guerras, al igual que cuando Alemania y Japón comenzaron las conversaciones de paz, en Agosto de 1945 después de las primeras bombas atómicas de Hiroshima y Nagasaki (la contribución determinante del físico Ernest Lawrence a la energía atómica, eslabón que posibilitó a J. Robert Oppenheim la construcción de la bomba atómica, lejos de las iniciales aplicaciones médicas que se le auguraban a la física nuclear, particularmente en tratamientos contra el cáncer). Morris introdujo anotaciones en 1981 en su *Restless Sleepers/Atomic-Shouds*, tradición que perduró también durante los años venideros con textos del cuaderno de notas del físico Ted Taylor describiendo los efectos de las explosiones de bombas atómicas.

En 1981-82 con la llegada de las pinturas monumentales multipartitas “Hypnerotomachia” y “Firestorm” (1983) el artista reorganizó su interés combinando el disparate visual y los elementos materiales, junto con lo antiguo y lo nuevo mediante sus combinaciones de las pinturas de 1955 con los relieves de 1982-83. Desde 1983 a 1984 Morris completó más de una docena de trabajos incorporando colores al pastel en soportes de ‘hydrocal’. La combinación y variedad visual de los elementos con la densidad de escalas proporciona al espectador una visión simultánea de la gran pintura, junto con el entorno circundante de la pieza. Los soportes escultóricos (más bien relieves) y las pinturas al pastel en dichas series son visual y estructuralmente independientes. Los trabajos se convierten así en sumamente complejos a la vez que ricos en detalles específicos e iconográficos. Estos trabajos son en general menos propagandísticos y menos retóricos que sus piezas sobre los relatos de la guerra y la muerte<sup>62</sup>. Morris crea símbolos universalmente poderosos, bastante más que ‘logos’ o caricaturas. Estos trabajos también se encuentran subdivididos en tres grupos separados. En el primer grupo se presentan composiciones rectangulares y relativamente simples, con soportes continuos e ininterrumpidos. En ellos, la relación entre la base y la pintura no es específica. La base aparece separada, como un elemento de relieve escultórico donde se instala el dibujo al pastel. En el segundo grupo, están divididos horizontalmente en ambas partes; de la composición superior e inferior y los soportes en el grado correspondiente, emplazan una línea de horizonte artificial, que no separa el cielo y la tierra, sino que divide el arremolinamiento atmosférico de las llamaradas. En el tercer grupo, las interrelaciones se vuelven más complejas, donde a veces son evidentes los patrones lineales y los elementos figurativos que ‘sobresalen’ de los soportes.

El nuevo formato, encara al artista a trabajar con acuarela, material que le interesó durante bastante tiempo. Mediante la acuarela Morris crea un ambiente oscuro nocturno, sobre el cual el pastel interpone la eclosión de luz y color. Morris explora subsiguientemente la relación entre la escultura (el relieve) y la pintura. En los soportes se representa la devastación de los humanos después de las llamaradas o explosiones nucleares. En ocasiones, el texto incluido en las bases identifica específicos eventos históricos. Encontramos una menor y más moderada iconografía social o política en estos trabajos, de los precedentes históricos que forman la imagería de Morris. Los pasteles, en particular, son considerados más como una tradición abstracta de lo sublime que como representaciones del holocausto. La imagen central es la descripción del ‘fenómena’ (phenomena) natural (como los pintores que utilizaban la

<sup>61</sup> Estos trabajos coinciden con la utilización de soportes de yeso o escayola en donde colocaba algunas de sus pinturas de 1955 provenientes más bien del Expresionismo Abstracto.

<sup>62</sup> Por ejemplo; “Jornada del muerto. La historia natural de Los Alamos” (“The natural history of Los Alamos”).

naturaleza y los símbolos del alma humana; los iluministas americanos del siglo pasado como Thomas Cole, Frederic E. Church, o Albert Pinkham Ryder. El pastel toma a veces cualidades similares a las de los artistas románticos del XIX). En la construcción tripartita “The Anthropic Witness” se describe de nuevo el concepto del físico J. A. Wheeler<sup>63</sup>, momento en que se observa el cataclismo del universo. Esa observación hace tangible la realidad primera de los días de creación del universo (de acuerdo con las teorías del Big-bang, que indican un momento caótico y violento). Aquí se observa ese preciso instante.

Finalmente las series “Continuities” comienzan en 1988, y las “Conundrums” e “Investigations” en 1989 y 1990 respectivamente<sup>64</sup>. Expuso algunas obras en la Corcoran Gallery de Washington en 1990. Los trabajos “Ambassadors (Improvident/ Decisive/ Determined/ Lazy)” también son de 1990. A lo largo de las imágenes sobre la vanidad, se recurre al tema de Saturno directamente inspirado en Goya: “Saturno devorando a su hijo”. También encontramos referencias a Goya en “Enthusiestic for the ratio” (1989) caracterizado en una criatura medio humana semi-monstruosa extraída de los “Caprichos” goyescos (esta obra se ha considerado como una versión revisada de “I-box”, de 1962). En definitiva, parece que a lo largo de la amplia carrera artística de Morris, ha habido etapas de fuertes contrastes que determinan vías de trabajo y creación casi contradictorias, pero que una observación más próxima y minuciosa revela acaso que la idea establecida a priori no es tal, sino que todo forma parte de un concreto proceso. La vida artística de Robert Morris nos depara un desarrollo que comienza en los mediados de 1950, quizás con un prudente Expresionismo Abstracto (fruto de la influencia de la época) que tiende hacia el ya consumado y bien establecido Formalismo en la década siguiente encontrando sus precedentes en un breve período pre-Minimal. A partir de ahí, un giro postminimalista envuelve su obra durante algún tiempo en los 70 del s. XX, hasta llegar a las tendencias posteriores a comienzos de los 80, donde se hace de nuevo presente otra forma de índole expresionista; nada menos que una ‘sorprendente deriva del Minimalismo’ como culmen de su dilatada trayectoria.

## 6. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS. Fuentes documentales utilizadas

### 6.1. Bibliografía específica (Robert Morris)

- BERGER, Maurice, *Labyrinths. Robert Morris, Minimalism, and the 1960s*, Icon, 1989.
- F. FRY, Edward & P. KUSPIT, Donald. *Robert Morris. Works of Eighties*, Museum of Contemporary Art, Chicago, Illinois, Newport Harbor Art Museum, California, 1986.
- MAYO, Marti. *Robert Morris. Selected Works 1970-1980* (december 12, 1981 - february 14, 1982), Contemporary Arts Museum, Houston, Texas, 1981.
- MORRIS, Robert. *Continuous Project Altered Daily*, Cambridge, Mit press, cop 1993.
- MORRIS, Robert. *Esculturari buruzko apunteak/Apuntes sobre escultura/Notes on sculpture*, 1ª parte; *Artforum*, febrero 1966. 2ª parte; *Artforum*, octubre 1966. Edición basada en; *Minimal Art. A Critical Anthology*. Dutton, New York, 1968, G. Battcock.
- MORRIS, Robert. *The Mind/Body problem*, Solomon R. Guggenheim Museum, Soho, January - april, 1994, Guggenheim Museum Publications, New York, 1994.
- VV.AA. *Robert Morris*, Catálogo Centro Georges Pompidou, Paris, 1995.

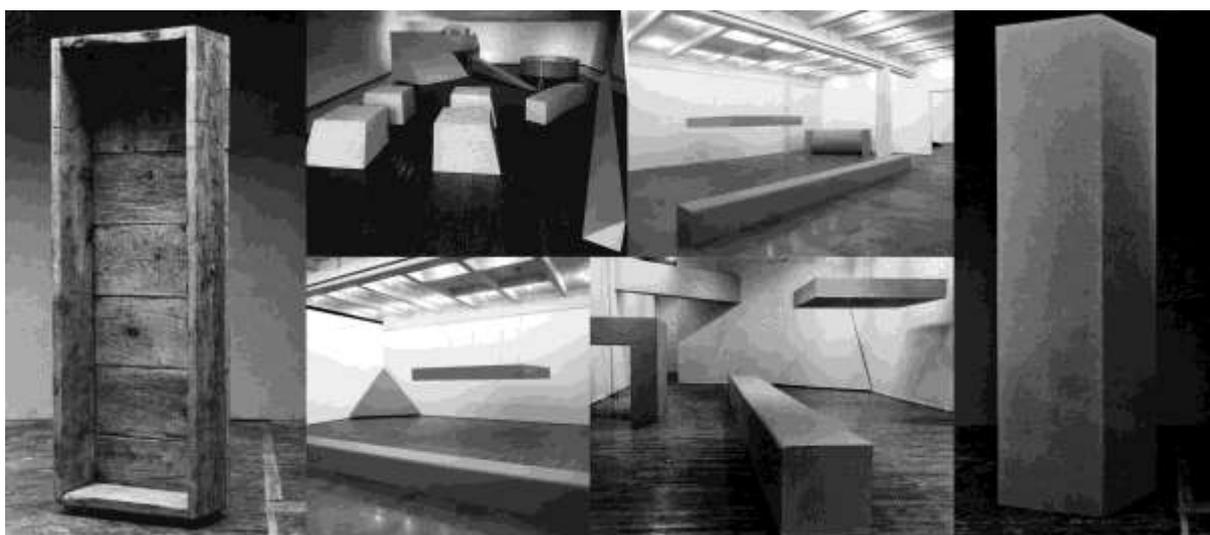
### 6.2. Bibliografía genérica (época y tendencias artísticas)

- ANDERSEN, Wayne. *American Sculpture in Process 1930/1970*, New York Graphic Society, Boston, Massachusetts, 1975.
- BAKER, Kenneth. *Minimalism. Art of Circunstance*, Abbeville press, New York, 1988.

<sup>63</sup> Ver; “Blind time”.

<sup>64</sup> Realiza también relieves pictórico-escultóricos dominando el espacio para la documenta Kassel, 1987.

- BARAÑANO, Kosme de. *Arte Minimal*, Diputación provincial de Granada, 1994.
- BATTCKOCK, Gregory. *Minimal Art. A Critical Anthology*, Dutton, New York, 1968.
- BUSCH, Julie M. *A decade of Sculpture. The New Media in 1960s*, Associated University presses, Crambury, New Jersey, 1974.
- COLPITT, Frances. *Minimal Art; the Critical Perspective*, University of Washington Press, Seattle, 1993.
- GLASER, Bruce. "Entrevista a Stella y Judd". Editado por Lucy Lippard y publicado en *Art News*, 1966 y posteriormente en *Minimal Art. A Critical Anthology*, reunida por Gregory Battcock, E. P. Dutton & co, 1968.
- JUDD, Donald. "Objetos Específicos" ("Specific Objects"), *Arts Yearbook-8*, 1965.
- MARCHAN FIZ, Simon. *Del Arte Objetual al Arte del Concepto. Las Artes Plásticas desde 1960*, Editor Alberto Corazón, Madrid, 1974.
- MARCHAN FIZ, Simon. *Kuboaren Historia. Minimal Art eta Fenomenología (La Historia del cubo, Minimal Art y Fenomenología)*, REKALDE, Bilbao, 1994.
- PINCUS WITTEN, Robert. *Postminimalism into Maximalism. American Art, 1966-1986*. U.M.I. Research Press. Ann Arbor, Michigan, 1987.
- ROBINS, Corine. *The Pluralist Era. American Art, 1968-1981*, Icon editions, Harper and Row Publishers, New York, 1984.
- SCHAWARZ, Robert. *Minimalists*, Phaidon, 1996.
- VV.AA. *Art Minimal I. De la Ligne au Parallelepiped* (2 février-21 - avril 1985), Cape Musée d'Art Contemporain, Bourdeaux, 1985.
- VV.AA. *Art Minimal II De la Surface au Plan* (12 décembre 1986, 22 février 1987), Cape Musée d'Art Contemporain, Bourdeax 1987.
- VV.AA. *Arte Minimal. Colección Panza* (24 marzo - 31 diciembre 1988), Centro de Arte Reina Sofía, Dirección General de Bellas Artes y Archivos.
- VV.AA. *Artstudio-6*, 1987.
- VV.AA. *Dan Flavin; Three installations in fluorescent light*, Köln, Kunsthalle, 1973.
- VV.AA. *Gravity and Grace. The Changing Condition of Sculpture 1965-1975* (21 january - 14 march, 1993), Hayward Gallery, London, The South Bank Centre, London.
- VV.AA. *Minimal Art. Draggnes Reials. Fundación Juan March* (marzo - abril 1981), Fundación Juan March, Barcelona, 1981.
- VV.AA. *Minimal Art*. (10 dec. 1976, 23 jan. 1977), Kestner Gesellschaft, Hannover, 1977.
- VV.AA. *Minimal Art. Koldo Mitxelena*, Diputación Foral de Gipuzkoa, Donostia, 1996.



**Figura 1.** Robert Morris. Desde el pre-Minimalismo hacia la evolución minimalista en la década de 1960.



**Figura 2.** Laberintos y piezas en fieltro durante la década de 1970, etapa hacia el post-Minimalismo.



**Figura 3.** Obras direccionadas hacia intervenciones en el territorio-paisaje, tipologías de ‘observatorios’.



**Figura 4.** Propuestas minimalistas hacia los exteriores.



**Figura 5.** Vuelta a la pintura/relieve (1980-90).

\*\*\*