

El gesto expresionista del Mono-Ha en el Arte Minimal

The expressionism's gesture of the Mono-Ha in Minimal Art

Luis Alberto López Matus Villegas

Seminario Permanente de Investigación
de Arte y Cultura México-Japón, México
z03tr0p3@hotmail.com

Original recibido: 19/09/2022

Dictamen enviado: 21/10/2022

Aceptado: 18/11/2022

Resumen

El presente artículo busca explicar la introducción de la modernidad plástica y conceptual del pensamiento japonés de vanguardia, en un esfuerzo por rastrear la posible influencia del gesto expresionista en la corriente denominada Mono-Ha. A través de exponer las similitudes y/o diferencias ideológicas y prácticas que pudieran existir dentro de esta vanguardia y el expresionismo abstracto visto desde una noción de Arte Minimal; abordando para ello la pieza *MAINICHI Daily News April 12 1971 A y B* del artista japonés Shimotani Chihiro, la cual forma parte del acervo artístico de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

Palabras clave: *Mono-Ha*, Arte Minimal, posguerra, Japón, México

Abstract

This article seeks to explain the introduction of plastic and conceptual modernity in avant-garde Japanese thought, in an effort to trace the possible influence of the expressionist gesture in the art movement known as Mono-Ha. Through exposing the ideological and practical similarities and/or differences that could exist within this avant-garde and abstract expressionism seen from a notion of Minimal Art; addressing for this the piece MAINICHI Daily News April 12 1971 A and B by the Japanese artist Shimotani Chihiro, which is part of the artistic heritage of the National Autonomous University of Mexico (UNAM).

Keywords: *Mono-Ha*, Minimal Art, Postwar, Japan, Mexico

Introducción

En julio de 1972 se llevó a cabo la exhibición “Arte japonés de vanguardia” en el Museo Universitario de Ciencias y Artes (MUCA). Tres piezas fueron presentadas en ese momento, las cuales quedaron en resguardo de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) como parte del patrimonio cultural universitario. La información sobre los tres artistas¹ que elaboraron cada una de ellas poco se conservó.

Cuarenta años después tuve contacto con las piezas durante la exposición del primer laboratorio curatorial de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) “El Museo Expuesto” en el Centro Cultural Universitario (CCU) Tlatelolco en octubre de 2013, volviéndose el incentivo y el objeto central de esta investigación.

Para fines de este texto, retomaré sólo una de las obras, debido a su configuración formal y a la poca información que se tenía sobre ella en México, ésta es la pieza titulada *MAINICHI Daily News April 12 1971 A y B* (Figura 1), realizada en Japón en 1971 por el artista Shimotani Chihiro. Esta pieza fue expuesta bajo un carácter representativo de escultura o instalación pero, gracias a una serie de investigaciones, he rastreado que algunos críticos la sitúan como parte de un movimiento de arte japonés llamado *Mono-Ha* (Perrier, 2013), aunque no exista un documento en el que el artista exprese una opinión cabal respecto a esta consideración.



Imagen 1. Shimotani, C. (1971). *MAINICHI Daily News April 12, 1971 A y B*. Japón. Carlos Contreras de Oteyza (Fotógrafo). Cortesía del Laboratorio de Conservación de El Museo Universitario Arte Contemporáneo de la Universidad Nacional Autónoma de México, 2016.

¹ Los tres artistas japoneses son Narita Masumi, Oishi Kazuyoshi y Shimotani Chihiro.

La exploración sobre la corriente del *Mono-Ha* ha resultado en una serie de comparaciones del quehacer artístico de varios autores en la que, aunque la ideología sea diferente, todos pretenden la misma cosa: la “creación” de un objeto que, puesto en una situación espacial con el sujeto, pueda dar por referencia una nueva idea de arte.

En la obra pieza mencionada, *MAINICHI Daily News April 12 1971 A y B*, existe una tensión, debido a que la práctica artística de Shimotani Chihiro se apoya en el uso de materiales naturales como rocas, madera, agua e incluso plantas, sobre los que regularmente imprime textos recuperados de periódicos. El peso conceptual apunta en este caso al soporte mismo, al considerar que yuxtapone simultáneamente lo natural, lo cultural, lo permanente y lo efímero (Oles, 2017). De esta manera, la yuxtaposición se ve reforzada en la obra del artista al rebasar *la superficialidad* del objeto material con la superficialidad *material* del lenguaje.

Por un lado, tenemos la idea del *Mono-Ha* como un ejercicio que pretende, a través de la construcción de objetos, llegar a una nueva consideración de arte como parte de una objeción hacia la noción de arte de vanguardia, pero a la vez encontramos desde la obra de Shimotani un tránsito en la yuxtaposición de los objetos ceñida al acto de imprimir sobre ellos y a la actividad propia o al hecho fáctico de imprimir. Esta situación pudiera ser similar al gesto artístico del expresionismo abstracto; son éstas las inquietudes que detonan el siguiente ensayo, ya que ambos procesos considero que irremediablemente nos hacen pensar en su similitud con el desarrollo del Arte Minimal.

La particularidad de que en el ejercicio artístico dos continentes, el americano y el asiático, a través de México y Japón, hayan llegado a una práctica similar no es imposible pero sí llama la atención, ya que, durante el periodo de las exposiciones mencionadas la globalización no tenía la fuerza que podría atribuírsele en nuestra época, aun tomando en cuenta la fuerte influencia de la cultura norteamericana sobre Japón durante los años setenta.

Es por ello que en el presente ensayo pretendo exponer las similitudes y/o diferencias ideológicas y prácticas que pudieran existir dentro del gesto expresionista del *Mono-Ha* en el Arte Minimal, así como una suerte de comunión entre el expresionismo abstracto y el Minimal en la pieza citada de Shimotani Chihiro.

I. El Mono-Ha

Durante la posguerra, hablando particularmente de los años tras la desocupación militar de 1952 hasta la reestructuración cultural de los años sesenta y setenta, la idea de lo japonés en el arte fue principalmente un estatuto de oposición al arte de vanguardia, principalmente la pintura, ya

que se consideraba que este tipo de arte no era puro u original sino que denotaba una modernidad totalmente asimilada de los preceptos de Occidente (Tatehata, 2002).

El arte japonés de la posguerra fue un marco de reflexión en el que se intentaba reinventar la colectividad del pasado como una reevaluación de la identidad cultural en busca de un vínculo entre lo tradicional con el contexto social y cultural de los años posteriores a la guerra, y “cómo esta tradición podía relacionarse con este presente” (Jack, 2012), en el que la influencia principalmente de Estados Unidos permeaba en los aspectos culturales de Japón. Es bajo este contexto que surge una corriente artística que se identificó posteriormente como *Mono-Ha*.

Traducido como “Escuela de las Cosas”: *mono* (cosas), *ha* (escuela); el *Mono-Ha* no es una corriente como tal ni designa un estilo, sino a un grupo de artistas japoneses que comenzaron su actividad de mediados de 1968 hasta la primera mitad de los años setenta (Minemura, 1986), los cuales intentaban volver a configurar el arte a través de la reducción de los objetos a su forma primigenia (Sekine, 2002).

Una de las causas históricas del surgimiento del *Mono-Ha* fue su oposición a las tendencias artísticas del *Zenēi Bijutsu* (arte de vanguardia) como parte de una crítica a la modernidad durante la ocupación militar del territorio japonés entre los años sesenta y setenta.

Aunque esta crisis es resultado de problemas que surgieron durante la Era Meiji (1862-1912) cuando Japón comenzó a abrirse al mundo exterior, [...] el *Mono-Ha* fue un fuerte embate antimodernista que puede también entenderse como una crítica al colonialismo cultural. (Tatehata, 2002).

Durante este periodo, Japón trataba de encontrar y fundamentar una identidad nacional que respondiera a las inquietudes culturales de la etapa de posguerra, y que fuera diferente a las vanguardias artísticas instituidas por Occidente, con lo cual, el *Mono-Ha* pretendía introducir relaciones espaciales y contextuales entre objetos que, al ser dispuestos de manera natural, sin alteración alguna, pudieran expresar desde su yuxtaposición expresiones estéticas y conceptuales.

La dualidad presentada en este modo de proceder evidencia la tensión que existe entre el artista y la materia donde el concepto mismo de “cosa” puede aludir no sólo a lo “material” del objeto, sino también a un concepto evidente que puede o no ser visible. Es en este sentido que “el artista no crea los objetos, sino que sólo los reagrupa como objetos de arte, situando la atención en su propia interdependencia y en el espacio que los rodea” (Rawlings, 2016).

A través de la superposición de los conceptos y materialidades de los mismos objetos, el *Mono-Ha* apunta a la creación de un objeto activo, más que a la producción de un objeto específico, ya que al ser objetos naturales “su producción supone métodos no humanos” (Yoshida, 2011); estos objetos reales (cosas) son piezas de arte al mismo tiempo, dado que están suscritos bajo la sensibilidad del sujeto que los vincula.

Aunque esta práctica es una negación de la pintura, tiene una concepción algo pictórica de su mismo desarrollo artístico, pues “encuentra su expresión en una armoniosa relación entre la visión y las «cosas»” (Mine-mura, 1986) otorgando, de este modo, importancia al espectador respecto a la posición que guardará con los objetos. Y es que “el empleo de rocas y objetos simples en relación con otros objetos pretende evocar una «estructura del mundo» en una perspectiva que no se fundamente en una situación de poder (o que asuma la superioridad del hombre sobre la materia)” (Yoshida, 2011). Visual y espacialmente hablando, tanto el espectador como la materia que compone la obra se encuentran en un mismo plano conceptual, al estar una frente a la otra en un tiempo y lugar en específico.

Los artistas del *Mono-Ha* buscaban en esta relación “nuevas configuraciones de la realidad misma” (Nobill, 2015) donde la experiencia de lo natural confiera a los objetos, y a los seres humanos, la misma carga material contingente (Yoshida, 2011), “llamando la atención hacia la compleja relación que existe entre la materia, el espacio y el espectador” (Tatehata, 2002). Pues, como se mencionó al inicio del ensayo, el *Mono-Ha* más que ser un estilo o corriente estética, engloba la práctica de distintos artistas, la cual a su vez está cargada de ideologías particulares que reflejan distintos aspectos de esta actividad creadora que implica poner “cosas” en yuxtaposición; de esta manera pueden existir piezas que evidencian la materialidad y la interioridad de ciertos objetos, así como obras que ponen en asociación tanto objetos conceptuales con objetos materiales, no sólo presentándolos meramente como entes (cosas), sino también en un esfuerzo por hacer presentes ideologías culturales y políticas a través de los materiales utilizados, de la posición de la obra y de la relación que puedan establecer con el espectador.

Es en el desarrollo de este proceso que se vuelve también evidente, a partir de todas las piezas, que el vínculo conceptual y visual de los objetos y los espectadores está mediado o conformado por la materialidad misma de los objetos. Esta condición revela desde esta perspectiva una preocupación situacional y espacial que en términos artísticos puede considerarse como influencia del Arte Minimal.

II. El Arte Minimal

Considerado una tendencia “reductivista” de la escultura, el Arte Minimal fue un quehacer artístico que nació en Estados Unidos a mediados de los años setenta. Aunque no se le considera una corriente como tal, se centra en la producción artística de algunos autores y en los rasgos comunes que existen entre sus piezas, como es el uso de formas geométricas y de estructuras en serie, así como “una preocupación sobre los problemas de volumen, el espacio y la superficie” (Chagnon, 2008).

El Arte Minimal nace como un intento de superación del expresionismo abstracto, “como pura negación a lo que se había convertido el expresionismo como teoría artística y como propuesta estética” (Montero, 2007, p. 9). Aunque también puede entenderse como una evolución de la pintura en su transformación de un plano hacia un objeto tridimensional, pasando por el cambio en su formato y su situación como plano, además de su salida al espacio real.

A través de la construcción de objetos y geometrías abstractas, el Arte Minimal procura presentar objetos que no requieren de una interpretación, sino que proyectan una objetualidad contra la que el espectador se encuentra; “no hay una re-presentación de una idea que hay que desvelar, es simplemente la presentación del objeto en sí” (Padrón, 2012).

Encontrarse con el objeto es ponerse en situación con éste, ya que la experiencia incluye al “que mira el objeto” dando cuenta de su propia existencia, es decir, poniendo también de manifiesto la materialidad del sujeto. No se limita a una posición privilegiada para su percepción, ya que permite siempre un encuentro completo entre el espectador y la pieza. Bajo este sentido, “es la mejor obra la que lleva la relación con el objeto fuera de éste, convirtiéndola en una función de espacio y luz en relación al campo visual del espectador” (Fried, 1998).

A través del objeto, se sugiere que el sujeto y la pieza se encuentran de igual manera en el mismo espacio, creando una mayor conciencia sobre esta relación en tanto que este sujeto “aprehende el objeto desde varias posiciones y bajo circunstancias cambiantes de luz y contexto” (Fried, 1998), siendo “la noción de experiencia” lo más importante para el sujeto (Montero, 2007).

Debido a que la intención es la presentación de objetos que carecen de contenido o de interpretación, la relación que mantiene el espectador con éstos le remiten al objeto mismo y a la relación que guarda con el sujeto, el cual establece con ellos una experiencia concreta. De esta manera, los objetos minimal son piezas en las que se hace evidente su objetualidad, superando así su lectura literal; por eso son algo más y no sólo literalmente objetos, sino piezas de arte.

De este modo, se genera una situación con el objeto en la que éste es también una visión pictórica, pues la objetualidad de esta relación, “como la mayoría de la pintura, está hecha parte por parte, en otras palabras «compuesta» de modo que los «elementos específicos» crean relaciones dentro de la obra” (Fried, 1998). Así, la obra de arte, y su objetualidad, suponen una nueva y distinta manera de pensar el mundo, buscando además una “limpieza formal que supone un nivel más alto de autoconciencia y de la misma manera supone una superioridad espiritual epistemológica y ética, ya que el cambio es también sobre la estructura de pensar el arte” (Montero, 2007, p. 10).

Esta concepción del Arte Minimal fue duramente criticada por sus detractores, por considerar al objeto dispuesto como objeto de arte, pues al carecer de todo contenido era simplemente teatral o ilusorio. Es decir, su relación con el sujeto en el espacio no genera ninguna consideración estética sino sólo una noción de presencia, la cual no es distinta “de la experiencia que se podría tener frente a cualquier otro objeto cotidiano, por ejemplo una mesa o una puerta”. En esta concepción, el objeto minimal, carece de trascendencia, pues es sólo un “objeto grosero y sin identidad y sin importancia estética” (Chagnon, 2008).

Aunque debemos recordar que es precisamente este hecho supeditado a la experiencia lo que le da la importancia al carácter de objeto, en efecto vacío, que se busca con el Arte Minimal, es decir, la presentación de un objeto sin ningún contenido particular, como lo puede ser cualquier otro objeto real; pues para el Arte Minimal la obra se efectúa a través del desarrollo de la “objetualidad” de la pieza dentro del espacio y la forma en la que el espectador la percibe, de tal manera que la obra de arte no está limitada sólo por el objeto. En este sentido, el objeto (la pieza de arte) funciona bajo un aspecto de teatralidad, porque es el sujeto quien participa dentro de este escenario dispuesto por el objeto. Con lo cual, siguiendo esta línea, la contemplación estética que se llevará a cabo se basa en la “relación sujeto-objeto dentro de un espacio-tiempo ideal” (Chagnon, 2008, p. 60), por lo tanto, la obra significa un afuera y no un adentro; “es el cuerpo el que interactúa de manera directa con la obra y es la obra como cuerpo la que permite que esto ocurra” (Montero, 2007, p. 7).

III. El gesto expresionista

Hacia finales de la década de los años setenta, Shimonati Chihiro comienza con una serie de experimentaciones artísticas relacionadas más con el quehacer artístico como práctica que con la obra como resultado de la misma. Es decir, pone especial atención en el proceso mismo de la creación del arte y no en las piezas que se crean a partir de ello.

Inicia intentando imprimir, a través de la serigrafía, distintos elementos gráficos, sobre todo tipo de materiales, culminado con la impresión de un artículo de periódico en un puñado de tierra. “Esta «Impresión de la Tierra» generó una forzada intensidad junto con una fuerte sensación de inconsistencia producida por las propiedades contradictorias de la tierra y la impresión” (Inui, s.f).

Esta contradictoriedad entre los elementos evidencia la unión de las cosas a un nivel conceptual, pues resulta claro que la tierra es una cosa, pero la impresión no es más que el contacto entre las superficies de dos “cosas” diferentes. En un sentido más claro, es el acto mismo de estampar la superficie de una sustancia en otra. Por lo tanto, imprimir sobre un material determinado sólo es posible ya que la sustancia es a la vez una superficie (Inui, s.f). Es así que esta noción de “superficialidad” nos presenta lo “impreso” como una “cosa” que se ha puesto en contacto con otra por medio del acto mismo de imprimir. Desde esta perspectiva, podemos interpretar en la obra de Shimotani tres niveles de yuxtaposición conceptual:

La relación entre los hombres y las cosas es visual y está mediada por la superficie de éstas, pues al conocer un objeto solo vemos su superficie, por lo que no se puede acceder a su interioridad substancial.

Imprimir sobre un objeto es poner en unión la materialidad de dos cosas: el objeto y la impresión, siendo lo impreso a la vez un vestigio y un referente de quien lleva a cabo este acto de impresión (en este caso el artista), dando cuenta de su propia existencia. En este nivel, la unión de las cosas no solo contempla la materialidad directa del objeto y lo impreso, sino que pone de manifiesto la materialidad del sujeto (referido en el acto de imprimir) también en yuxtaposición dentro de una estructura del mundo en el que ambos existen en un mismo plano.

El acto de imprimir sobre materiales no convencionales o inadecuados, demuestra la fragilidad de la relación entre el hombre y la cosa que se encuentran situados dentro de un espacio de transitoriedad, así como su irreproductibilidad (López Matus, 2022).

Al hacer el ejercicio de describir la pieza que mencionamos, nos encontramos con lo siguiente: La pieza *MAINICHI Daily News April 12 1971 A y B* consta de cinco piedras de medidas variadas. Cada una de las piedras consta de una impresión en color blanco; reproducción en serigrafía del periódico japonés *Noticias Diarias (Mainichi Daily News, Mainichi Shimbun)*. Pero, ¿cuál es el sentido de haber impreso sobre estas rocas? Podríamos decir, siguiendo las consideraciones conceptuales del artista, que la impre-

sión sobre este material tan particular denota precisamente el “gesto”, ya que es “la evidencia del artista como huella, como firma” (Montero, 2007, p. 14). Se trata del vestigio que da referencia a la existencia del artista para sí mismo y para el mundo, ya que “nos permite asociar directamente al que hace la obra con la materialidad de la misma” (Montero, 2007, p. 14). A su vez, este “gesto” está mediado por la superficie de las cosas, en este caso las rocas, pues la impresión evidencia su superficialidad (relieve) remitiendo al espectador a “un espacio virtual sobre una superficie material [...] que [...] engaña al espectador porque exige de éste una interpretación remitiéndolo a algo que no está realmente ante sus ojos” (Montero, 2007, p. 28).

Siguiendo este proceso, el “gesto” se transforma, pues en el acto de imprimir en la roca el espectador recuerda, es decir, hace presente, que lo impreso es a la vez un objeto puesto en vinculación con el objeto natural (la cosa) que es la roca. Mientras que la colocación de las rocas, dispuestas de una manera “teatral” dentro de un espacio y una forma determinada, es a la vez experiencia y a la vez interpretación, ya que se muestra un objeto “real” vinculado a través de la yuxtaposición de estos elementos (la impresión y lo impreso), provocando la experiencia de la objetualidad del sujeto y de la cosa en el mismo plano, pero al contener este objeto el “gesto” del artista ahora,

éste se presenta con una realidad que lo refleja como un “afuera” y un “adentro” a la vez, de tal modo que el “gesto” ha cambiado operativamente pues antes lo producía el artista (el cuerpo del artista) y ahora lo produce el espectador (asimismo, el cuerpo del espectador) (Montero, 2007, p. 28).

Es en esta particularidad en la que el artista, en este caso Chihiro Shimotani, “puede «poner todo su ser» en la obra” (Montero, 2007, p. 14) a través del acto mismo de imprimir, buscando determinar su propia relación con el mundo a través de evidenciar la objetualidad del sujeto en la propia relación de la pieza con el espacio, lo que nos permite ver que “la técnica no es sino un medio para llegar a una afirmación” (Montero, 2007, p. 14). Con lo que encontramos aquí un gesto similar al del expresionismo, el cual incidentalmente se presenta como contenido de un objeto que podría ser considerado Arte Minimal.

Conclusiones

Aunque ninguno de los artistas considerados dentro del Mono-Ha menciona al Arte Minimal como su principal influencia, son de destacar las

grandes similitudes que existen entre ellos. Ambas corrientes nacen como una negación a lo que se había convertido el arte de vanguardia, principalmente como una reacción ante los movimientos de arte institucionalizado de Estados Unidos.

De igual manera, el quehacer artístico se centra en la disposición de elementos que tradicionalmente no se consideran escultóricos para generar una experiencia en el sujeto a través de su relación con las cosas, aunque en el caso del *Mono-Ha* la pretensión es sólo la utilización de objetos naturales a diferencia de la construcción de objetos específicos del Arte Minimal, ambas consideraciones se centran en un afán por desvanecer la idea de obra y de autor otorgando prioridad sólo a la experiencia con la objetualidad. Existe una aparente noción de superioridad epistemológica en el Arte Minimal. En tanto que el objeto específico es creado por el artista, mientras que en el *Mono-Ha* se fomenta una teatralidad de la experiencia, evidenciando, en efecto, la presencia de objetos que remiten simplemente a los objetos mismos, apuntando a una autoconciencia material que busca resignificar la situación del sujeto y el objeto como parte de un mismo plano y una configuración del mundo.

Son justo estas similitudes las que me inquietan, pues pareciera que puede existir una comunión dialéctica entre las distintas ideologías de estas corrientes: tomando como tesis el expresionismo abstracto, como antítesis el Arte Minimal y el *Mono-Ha* y, finalmente, teniendo como síntesis un quehacer artístico que en el objeto específico vacío contiene una intención particular generada por el artista. Como mencioné al inicio de este ensayo, tal pareciera que en la pieza *MAINICHI Daily News April 12 1971 A y B* podemos ver de cierto modo el gesto artístico del expresionismo abstracto (plasmado en un sentido yuxtapuesto en los elementos formales de la pieza) a partir del acto de imprimir sobre los objetos que se disponen en el espacio, entendiendo éstos en un desarrollo similar al del Arte Minimal como influencia al *Mono-Ha*.

Referencias bibliográficas

- Autor desconocido. (2007). What is Mono-Ha?. *Art Link Art*. <http://www.artlinkart.com/en/exhibition/overview/4a7bswr>
- Chagnon, K. (2008). Phénoménologie et art minimal: la dialectique oeuvre-objet Dans l'esthétique phénoménologique à l'épreuve del'art minimal. *Networked Digital Library of Theses & Dissertations*.
- Fried, M. (1998). Art and objecthood: essays and reviews. En Inui, Chicago: University of Chicago Press. Y. *The World of Chihiro Shimotani*. https://www.dropbox.com/s/98xm0k1ucgmfm5o/Shimotani_Chihiro_by_Yoshiaki_Inui.pdf?dl=0

- Jack, J. (2012). What Isn't Mono-Ha?. *Artasiapacific*, (80), 53-54.
- López, L.A. (2022). Vestigios del mono-ha en México: un diálogo con la última vanguardia japonesa. *Ensayos del Seminario Permanente de Investigación de arte y Cultura México-Japón, I. Miradas sobre las intersecciones culturales*. Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura. Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral "Rodolfo Usigli".
- Minemura, T. (Campignon, Jean Trad.). (1986). *What's was "Mono-Ha"?* <http://www.kamakura-g.com/mono-ha/minemura-en.html>
- Montero, D.E. (2007). *Más allá de lo que se puede decir: el gesto entre el expresionismo abstracto y el arte minimal*. TESIUNAM. Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México.
- Nobill, A.A. (2015). Mono-Ha. *Artasiapacific*, (95), 143.
- Oles, J. (Ed.) (2017). *Expedientes Museo Expuesto: 3/6 Guion curatorial*. Museo Expuesto: La colección de arte moderno de la UNAM, 1950-1990 (México: Sala de Colecciones Universitarias, Centro Cultural Universitario Tlatelolco, Universidad Nacional Autónoma de México).
- Padrón, J.C. (2012). *En busca del objeto específico*. Croma Cultura. <http://www.cromacultura.com/minimal-art/>
- Perrier, D. (2013). *Chihiro Shimotani-Palabras*. Retrospectiva de la exposición "Foro Cultural Iglesia del Sagrado Corazón". (Kulturforum in Herz Jesu Kirche), <http://www.perrier.at/conferences/openingspeeches/chihiro-shimotani.html>
- Rawlings, A. (2016). *An Introduction to Mono-Ha*. <http://www.tokyoartbeat.com/tablog/entries/en/2007/09/an-introduction-to-Mono-Ha.html>
- Sekine, N. (2002) *Mono-Ha*. <http://www.nobuosekine.com/Mono-Ha/>
- Tatehata, A. (Birnbaum, A. Trad.). (2002). "Mono-Ha and Japan's Crisis of the Modern". *Third Text; Kala Press/Black Umbrella*, 16(3), 223.
- Yoshida, K. (2011). Between Matter and Ecology: Art in Postwar Japan and the Question of Totality (1954-1975). *Dissertation Abstracts International (UMI Dissertation)*, 156.