



Escuela
Politécnica
Superior

La etiqueta minimalista



Grado en Arquitectura

Trabajo Fin de Grado

Autor:

Francisco de Borja Castillo Alberola

Tutor/es:

Carlos Barberá Pastor I María Elia Gutiérrez Mozo

Enero 2014



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

Justificación y objetivos //////////

Vivimos, consumimos. Pero hay una relación interesante y compleja entre consumir y consumismo. Según la RAE, consumir es “utilizar comestibles u otros bienes para satisfacer necesidades o deseos”. Por el otro lado, el consumismo es “la tendencia inmoderada a adquirir, gastar o consumir bienes, no siempre necesarios”. Esta es una de las razones por las que nace el Art Minimal, o el minimalismo. Una tendencia post-Moderna americana, que se opone a la cultura Pop europea.

En una búsqueda personal e íntima hacia una manera de vivir sencilla y alejada del consumismo, empiezo un estudio sobre la etimología de la palabra minimal, su contexto y el por qué de ella en los ámbitos vivenciales (estilo de vida) y arquitectónicos.

Es evidente que el estudio de este fenómeno no fue ordenado, el cual iba de lo arquitectónico a la filosofía pasando por el arte. Pero con el objetivo de una mejor comprensión del documento, se establecen unos parámetros de estructura y desarrollo conceptuales. En la primera parte del documento, se establece un análisis general sobre el concepto *minimal*. Esto conlleva un primer análisis de su origen en el *art minimal*, junto a una explicación de cómo este concepto, que nace bajo un marco artístico en algo entre la pintura y la escultura, llega a la arquitectura. Después de conocer la aproximación arquitectónica a este término, se desarrolla un último capítulo sobre lo conveniente o inconveniente de la utilización de dicho término en arquitectura.

Una vez descrita la primera parte del análisis y la conclusión en torno al concepto *minimal* en arquitectura, es imprescindible el análisis de una obra arquitectónica que determinados críticos etiquetan como *minimalista*. Pero dicho análisis de la obra se hará desde su capacidad de generar estímulos sensibles, desde la vivencia y la construcción de espacios, con el objetivo de clarificar aquello que se ha concluido en la primera parte o rebatirlo, generando la necesidad de revisarlo.

Agradecimientos //////////

Quería agradecer a la escuela de arquitectura de Alicante. En un mundo jerarquizado y politizado, en un edificio que es la viva imagen de lo que la universidad aprieta a la escuela en todos los niveles, la escuela y sus profesionales han sabido crear un espacio de creación, un laboratorio donde cada estudiante es un individuo único y tiene absoluta libertad para trabajar en lo que le motiva.

Resulta evidente lo que dice Juan Antonio Sánchez Morales:

“El proceso formativo arquitectónico es largo y complejo, éste requiere el dominio de numerosas herramientas para poder alcanzar niveles propositivos intensos y valiosos, que se requiere extender los intereses, los conocimientos y las experiencias transversalmente, invadiendo o integrándose en espacios de conocimiento incluso ajenos y distanciados. Resulta evidente que este proceso conviene que sea guiado, orientado o persuadido desde un conocimiento acreditado, o mediante metodologías didácticas contrastadas.

Sin embargo estamos convencidos que existe una frontera, que nos atrevemos a calificar de ética, que no debe sobrepasarse. Una frontera ética porque separa el yo profesor arquitecto compacto y concluido, del tú alumno flexible, maleable, fluido y diverso. La frontera del tiempo y del cambio, la que incluso remite a los grandes ideales, aquella que no debe sobrepasarse porque hacerlo conlleva la anulación, o la postergación al menos, del desarrollo libre y crítico del arquitecto incipiente, incluido su derecho al error, a la equivocación y al fracaso.”

Pero lo más importante, no es que gran parte de los docentes de nuestra universidad sepan esto, sino que apuesten por ello a pesar de las formalidades, de darse contra un muro cada vez que la administración no deja trabajar, de la negativa desde muchos sectores incluido la otra parte de los docentes de la misma escuela o de la politécnica.

Es imprescindible que esto siga así en favor de las nuevas generaciones que ahora empiezan en esta *carrera* que sólo, y no sé muy bien por qué, se llama arquitectura.

Dedicatoria //////////

A mis padres por todo, por enseñarme a querer.

A mi hermano por sujetarme, siempre, los pies en la tierra.

A Jesús y Miguel, por mostrarme su amor por la arquitectura.

Al Fabricante, por mostrarme su cultura del esfuerzo y sacrificio.

A Carlos por ayudarme a construir este ensayo.

Partes del documento //////////////

Parte 0. Marco teórico. Objeto sin interpretación

Precedente. Art Minimal ////////////// 11

Untitled, 1972. Copper, enamel and aluminum - Donald Judd ////////////// 16

Parte 1. La identificación de una pseudotendencia

Origen del término minimalismo en Arquitectura ////////////// 19

Inicios y desarrollo de la tendencia arquitectónica minimal ////////////// 22

Justificación teórica en los años 90 y en la actualidad ////////////// 29

Parte 2. La arquitectura necesariamente se interpreta

Desconexión entre Art Minimal y Arquitectura ////////////// 33

Conclusión ////////////// 41

Ejemplos más allá de la etiqueta minimalista ////////////// 44

Casa De Blas – Alberto Campo Baeza ////////////// 45

Conclusión ////////////// 57

Anexos

Bibliografía ////////////// 62

Precedente. Art Minimal //////////

El término *Minimalismo* en las últimas décadas del siglo XX se ha convertido en una acepción muy popular dentro del discurso arquitectónico. Lo que antes era austero, sencillo, tranquilo y sin complicaciones ahora dice ser *minimalista* o *mínimo*. En tiempo de límites borrosos, de información en masa, sin fuente corroborada, y de coexistencia de diferentes ideas y tendencias arquitectónicas o pseudo-arquitectónicas, la *tendencia* minimalista se ha convertido en una de las *tendencias* más clara y popular. Pero es necesario entender de dónde viene esta etiqueta y saber si su significado, el concepto que hay detrás de dicha etiqueta, o su propio nombre, es correcto o no.

La historia ha marcado al arte y a sus artistas con etiquetas que han sido a menudo insultos o calificativos peyorativos, siempre persistentes, de sus detractores, en vez de darse debido a la convicción de sus defensores. Esta etiqueta apareció en enero de 1965, en un artículo del filósofo Inglés del arte de Richard Wollheim, cuyo título se tradujo a todos los idiomas y fue enormemente aceptado: *Minimal Art*.

Sus análisis se centran en Marcel Duchamp que eliminó la necesidad del artista de la auto-expresión y de mostrar un -su- estado emocional. La primera exposición de objetos mínimos de arte bajo el nombre de “Estructuras primarias”¹ se llevó a cabo en 1966 en el Museo Judío de Nueva York.

La denominación *mínima* de Wollheim se limita a obras visuales, puesto que en su concepto, en su propia definición, no puede ir más allá de lo visual. Se pueden mencionar cinco artistas principales de dicho movimiento, cuyos objetos, esculturas e instalaciones, sin duda son, y han sido, sometidas a esta denominación: Carl Andre, Dan Flavin, Donald Judd, Sol LeWitt y Robert Morris. Sin embargo a pesar de que dos de ellos, Donald Judd (*objetos específicos*, 1965) y Robert Morris (*bloc de notas La Escultura y & II*, 1966)², con sus cartas crean y determinan la base teórica del movimiento que Wollheim estudia, aunque, ninguno de los artistas, cuyas obras artísticas fueron esenciales para determinar esta tendencia artística, les gustó el término de *artistas minimalistas*.³

¹ Exposición que marcó en 1966 la tendencia minimalista del autor.

² Ambos son trabajo de los dos artistas que realizan de forma paralela pero no conjunta.

³ “Recientemente, se ha escrito mucho sobre el arte del *arte minimal*, pero no conozco a nadie que admitirá la creación de este tipo de cosas. Por lo tanto, me parece que el nombre es parte de un lenguaje secreto utilizado por los críticos de arte para comunicarse entre sí en las páginas de revistas de arte.” Sol LeWitt, en *D. Marzona*, extracto citado en p. 20.

“La palabra *minimalismo*”, Donald Judd argumentó años más tarde, “es una palabra que no me gusta. No era un grupo, ni tampoco era un movimiento... Lo que se llamó el grupo *minimalista* era todo un *castillo en el aire*. Ni siquiera nos conocemos el uno al otro”.⁴

Pero, ¿cuáles son las características generales del minimalismo como corriente artística-visual? Una respuesta que interesaría a los *etiquetadores* de la arquitectura minimalista sería resumir todos estos conceptos en la abstracción, la geometría elemental, la austeridad y el monocromatismo. Tomando este punto de vista, podríamos incluso añadir la repetición. Una obra supuestamente minimalista, entonces, sería una sencilla suma de tres elementos: composición volumétrica, formas geométricas regulares, rectilíneas, carentes de significado y ornamentación. Pero el minimalismo no es eso.

Nunca hubo ningún manifiesto, sólo diferentes, por no decir contradictorios, puntos de vista. Es posible suponer que, aunque había algunas obras que tenían muchas características en común, nunca hubo una, que las cohesionó, en lo que entendemos como minimal. Michale Fried concluye a consideración del tema que: “al principio el arte literal creció hasta el nombre de algo más que sólo un episodio en la historia del gusto. Es posible contarlo más bien como la historia - casi natural - de sensibilidad, no es ningún episodio aislado, sino la expresión de un estado de sensibilidad general y omnipresente”.⁵

En cualquier caso, se podría decir que el minimalismo está en el aspecto negativo de la imagen; es decir, en afirmar que el fin no es aproximarse a lo que es, es decir, que el fin no es ser *minimalista*. Para poder entender esto, en primer lugar es necesario comprender que esta tendencia trasciende los géneros artísticos como estos son comprendidos tradicionalmente.⁶ Esto se debe a que el arte minimal no es, en sentido estricto, ni pintura ni escultura. No es la pintura porque las obras de este grupo de artistas tienen volumen y renuncian al *ilusionismo* que implica trabajar en una superficie de dos dimensiones; tampoco es escultura porque, a pesar de su volumen y su naturaleza tridimensional, las obras carecen de ciertas cualidades, carecen de composición. Donald Judd dijo en 1964 en referencia a su propio trabajo y el de Frank Stella que “El orden (en sus obras) no es

⁴ Palabras extraídas de *Minimalismos*, de A. Zabalbeascoa y J. Rodríguez Marcos.

⁵ M. Fried, *Art and objectivity* (Trad. Magdalena Ślifirz) “Arteon” 2008 No. 1; p. 16

⁶ Género artístico es una especialización temática en que se suelen dividir las diversas artes, tradicionalmente se dividía en la pintura, la escultura, la literatura, el cine, la música, o la arquitectura

racionalista o esencialista, sólo simple ordenación, entendido como continuidad, como una cosa detrás de otra”.⁷

En los años 50, la escena del arte estaba dominado por el expresionismo abstracto y el arte abstracto post-pictórico (Post-Abstracción pictórica - representada entre a través de Ellsworth Kelly y/o Kenneth Noland), que representa la conexión directa entre la psicología interna del artista y el *ilusionista* dentro de la imagen que nosotros mismos generamos -a priori-. Los nuevos artistas querían rechazar la -esta- técnica, que era una metáfora de las emociones humanas. Este rechazo se materializó en obras que negaban la singularidad, la privacidad y la experiencia de la falta de disponibilidad.

El trabajo *inmediato* propio de los artistas minimalistas podía ser aceptado en una sola pieza. Todo lo que había que ver en los objetos era su existencia real, su presencia física. Esto se llevaba a cabo en torno a geometrías neutrales universales, a través de las cuales la abstracción radical trataba de eliminar cualquier presencia del cuerpo humano en el trabajo, deteniendo cualquier tipo de proyecciones o de inclinaciones psicológicas hacia el mismo. “No ilusiones, no ilusiones”, dijo Donald Judd.⁸ Rechazando el trabajo artístico cuando tiene lugar a través de las expresiones personales -identificación de experiencias o pensamientos en el trabajo- , así como a través de cualquier otro significado intelectual o metafísico, que no sea “con un significado oculto en los diferentes materiales y el proceso de venir a la existencia”.⁹ Con el fin de llegar a él (a la ausencia de proceso de interpretación), se buscaron “portadores” como objetos obvios y triviales, ya que no son *portadores de significados*: “Reducidos, privados de las formas decorativistas, son una señal para dirigir nuestra atención a la realidad de ser, moviéndose más allá del sentido cognoscible de la esfera hasta el corazón invisible de la materia”.¹⁰

Siguiendo la misma idea no-pictórica/no-escultórica, Sol LeWitt habló de estructuras y Dan Flavin de esquemas igual que Judd se refirió a sus obras como *objetos específicos*, obras que no son el signo de nada y no tienen otro referente que ellos mismos, y por lo tanto, sólo

⁷ Entrevista de Bruce Glaser, *Questions To Stella And Judd*. 1966 editada posteriormente por Lucy R. Lippard

⁸ Palabras extraídas de *Minimalismos*, de A. Zabalbeascoa y J. Rodríguez Marcos

⁹ 55 M. Craig-Martin, *The Art Of Context*, [a:] C. Melhuish, *he Minimalism In Architecture*, op. cit ..., p. 10

¹⁰ Extractos de la información sobre actividades del Museo de Arte en Swieradów reductive-Zdroj, gracias a "Foundation Gerard (Blum Kwiatkowski) in favor of Contemporary Art", 1998. T. Glowacki, *Minimalism - fashion 90s or permanently search for perfection and absolute*, in *Fashion in architecture*. Material del 4º Simposio sobre "Theory and Practice in Contemporary Architecture". Fish, June 28-29, 2001. Gliwice: *Wydaw. Sympozjalne* 2001, p. 76

son su especificidad. Por otro lado, aunque fuese en Europa, y los artistas del *Art Minimal* se querían distanciar del arte europeo radicalmente, André Malraux escribió que el arte minimal era “un arte totalmente gratuito, que no tenía su resultado en una pintura o una escultura, sino en un objeto puro.” Este objeto buscaba la *referencialidad* pura, una especie de pragmatismo ideal en el que “decir y desear” se encuentran.¹¹

Este materialismo abstracto en el arte es cada vez superior, - está creando un “recto, irreductible, e innegable objeto”.¹² La meta de esta creación era conducir a la percepción intelectual y entender la obra de arte a través de la limpieza física y corporal, y experimentar la sensorial. Las obras *mínimas* están compuestas con, *bultos* grandes, inmediatamente reconocibles geométricamente; de elementos básicos, monolíticos, y a partir de elementos modulares estandarizados organizados en una estructura abierta y arreglos de serie que, como se ha dicho, no son contenedores de significado.

La concentración de estos objetos tridimensionales en el espacio, que no se refieren ni metafóricamente, ni simbólicamente a nada salvo a sí mismos, provocó la aparición de una obra-concepto, que dejó de ser situado en un marco de convenciones tradicionales, es decir dentro del marco del Movimiento Moderno. El crítico Michael Fried acusa al arte minimal de “violiar dos de los principios de la modernidad, que son: la frontera clara entre el arte y no-arte, y la división ilegible de las partes”.¹³ Dicho movimiento definitivamente desaparece en este movimiento artístico-visual.

Por otro lado, el carácter cíclico y la modularidad de dichos objetos aparece en muchos artistas como concepto de que el trabajo es un fragmento de algo más grande, siendo el único patrón que puede ser extrapolado del trabajo y termina en la mente. El minimalismo, por lo tanto, se basa en este fundamento abstracto-geométrico. El trabajo/obra, después de reducir las formas al mínimo *esquema* geométrico, debía mostrar “estructuras primitivas” del conocimiento¹⁴ . Con este término Robert Morris determina la base de la percepción visual, la base psicológica de toda experiencia estética. Para Richard Serra “el único camino que nos puede acercar a lo primitivo, al mundo *pre-objetivo*, se conduce a través del uso de la

¹¹ Palabras extraídas de *Minimalismos*, de A. Zabalbeascoa y J. Rodríguez Marcos

¹² E.C. Goshen, en un ensayo para el catálogo de la exhibición *Art of Real* en la Tate, London, 1968

¹³ Michael Fried, en su ensayo *Arte y objetualidad*. 1967

¹⁴ Título que recibe una exposición que engloba a artistas minimalistas en 1966. *Primary Structures: Younger American and British Sculptors*, era una exhibición de arte minimalista mostrado desde abril 27 a junio 12, 1966 en el Museo Judío de Nueva York. Fue organizado por la curadora del museo de Pintura y Escultura, Kynaston McShine.

forma, que al menos es tangible y material, con la participación directa del cuerpo del espectador, el cual es estrictamente no figurativo, simplemente y profundamente abstracto”.¹⁵ El concepto de la abstracción geométrica, el vacío y la corriente monocromo en tendencias artísticas anteriores se consolidaron en la búsqueda de la máxima *expressiveness* - sin capacidad de expresar - obtenido con los mínimos medios.

Esta búsqueda del *no expresionismo* hace pasar de lo literal a lo metafórico evitando el ilusionismo. Los objetos son interesantes a través de su material, forma, color y bulto, tomados como lo que son, no por lo que pueden representar. Frank Stella recapituló que: “my painting is based on the fact that there is only what can be seen. It is really an object. (...) what you can see is what you see”.¹⁶ Esto implica pasar de la representación a la presentación, de la esfera de manifestar a la esfera de la realidad.

En objetos sin narrativa ni ambiciones simbólicas el espectador puede notar de inmediato la idea, la forma y el valor del trabajo sin poder interpretar. El significado y la belleza potencial de estas estructuras básicas se reducen a aspectos formales clásicos: el orden, la proporción, la medida y el ritmo. Dichas estructuras, además, tratan de redefinir el significado de la escultura concebida en aspectos fundamentales, como la verticalidad, horizontalidad, el peso, la gravedad, las relaciones entre la forma, el material y el espacio de la obra - a través del lugar que le es propio/dado (sitio de piezas específicas).¹⁷

Este es el camino del realismo más puro, de presentación en lugar de la representación, el camino que conduce a la especificidad de los objetos, a su mínimo. Las obras que nacen de este espíritu apelan a la descripción que no a la interpretación, ya que responden a problemas estrictamente formales.

Trabajando en esta línea, los minimalistas trataron de crear nuevas relaciones de volumen, color y escala. Igualmente, trataron de *presentar* la relación entre el arte como un objeto (específico) y entre *objeto* y *hombre*, el artista. Este fue el nuevo enfoque producido en los Estados Unidos en los años 60, lo que define el término minimalismo.

¹⁵ R. E. Krauss, Richard Serra / Sculpture, en el catálogo para su exhibición en la National Gallery of Modern Art Encouragement, en Varsovia, p. 25

¹⁶ Palabras extraídas de *Minimalismos*, de A. Zabalbeascoa y J. Rodríguez Marcos, p. 27
En sus obras, Stella radicalizó tendencias anti-ilusionistas en la pintura americana en una medida sin precedentes al aplanar el espacio de la imagen, mostrando su carácter como un objeto, un rechazo a priori de cualquier referencia a la imagen.

¹⁷ F. Poli, Minimalist sculpture. Environmental and Architectonic Aspects, in Architecture & Arts, G. Celant (ed.), Skira, Milan 2004, p. 429

Untitled, 1972. Copper, enamel and aluminum - Donald Judd //

Con la intención de clarificar el marco teórico del documento, se pretende ejemplificar el Art Minimal a través de una de sus piezas y uno de sus autores más genuinos. Judd se materializó/caracterizó mediante obras que negaban la singularidad, la privacidad y la inaccesibilidad de la experiencia. El trabajo podría ser captado/entendido inmediatamente en su totalidad, debido a que estaba siendo *presentado* ante ti, todo lo que había que ver de los objetos era la presencia real de los mismos. Cualquiera podía entenderlos a primera vista, porque como decía Judd: “la obra es lo que ves, no hay lugar a la interpretación”.¹⁸



Donald Judd, Untitled, 1972, Copper, enamel and aluminium, 916 x 1555

De acuerdo con ese -su- punto de vista, el significado de una obra procedía, de un espacio público, más que de uno privado, interno e inaccesible. De ahí el interés del arte pop en la cultura de masas y las aspiraciones universales de la geometría minimalista neutral, puesto que la abstracción radical trata de eliminar toda presencia del cuerpo humano en sus obras e impedir la proyección de cualquier sesgo psicológico en ellos. “No ilusiones, no ilusiones” dijo Donald Judd.¹⁹

¹⁸ Ensayo de Michael Fried, *Art and Objecthood*. 1998

¹⁹ Palabras extraídas de *Minimalismos*, de A. Zabalbeascoa y J. Rodríguez Marcos

Judd se mueve en un orden de ideas algo diverso y, en algún sentido, con un tacto mucho más industrial que en otras obras, como vemos en esta. Su interés queda centrado en lo que él entiende como "sensaciones visuales directamente comprensibles",²⁰ trabajando el producto industrializado y evitando el carácter artesanal de la obra, con elementos constituidos de aluminio anodizado y acero galvanizado, a base de juegos que, de hecho, son fragmentos de series más largas.

Su obra es examinada como alternativa a las convenciones escultóricas y pictóricas. Para él, toda pintura es ilusionista y, en consecuencia "no creíble", intenta liberarse de ilusiones espaciales y, en ese mismo sentido considera que "la única solución sería la eliminación de las relaciones figura-fondo". En su creencia de que el espacio real es más poderoso que el representado, hizo que sus creaciones fueran progresivamente tridimensionales. Estos testimonios fueron denominados por él como "objetos específicos". En ellos no existen bases, pedestales, juntas, adhesivos. "Todos ellos se componen de un sencillo ordenamiento de unidades idénticas e intercambiables, dispuestas de un modo repetitivo, como una cadena sin fin".²¹ Leo Steinberg escribía en 1972 que "su cualidad de objeto, su inexpressividad y secreto, su aspecto impersonal o industrial, su simplicidad y tendencia a proyectar un mínimo absoluto de decisiones, su brillantez, juego y escala, se hacen identificables como una especie de contenido-expresivo, constructivo y elocuente a su manera".²²

²⁰ Entrevista de Bruce Glaser, *Questions To Stella And Judd*. 1966 editada posteriormente por Lucy R. Lippard

²¹ M. Linder, *Nothing Less Than Literal – Architecture after Minimalism*, MIT Press, Cambridge 2005, s. 2

²² Leo Steinberg, *Other Criteria*, a collection of essays. 1972

Origen del término minimalismo en Arquitectura //////////

El concepto *minimalismo*, como acabamos de ver en el capítulo anterior, se refería originalmente y únicamente a movimientos propios de las artes visuales, algo que se encontraba entre la pintura y la escultura, y que no podía ir más allá de *espacio* que hay entre ambas artes al no tener interpretación posible, al ser un arte *presentativo*, que no representativo. La acepción *minimalismo* se deriva de la noción de *art minimal*, que se creó para describir -y definir- obras de artistas del panorama estadounidense de finales de los años cincuenta y principios de los sesenta, por lo que dicho término engloba las características conceptuales que se trabajan bajo estos artistas y que en la siguiente parte del documento se revisarán. Sin embargo, la autoría de la acepción *minimal* no se atribuye a ninguno de estos autores que aún sentando las bases de la tendencia rehusaban el término, sino que se atribuye a Barbara Rose²³, quien en 1965 presentó una -esta- nueva tendencia como parte del panorama artístico de esa época, aunque, en realidad, el término legítimamente pertenece a Richard Wollheim y a su ensayo ya citado, llamado *Minimal Art* en 1965.

Lo que es contradictorio es que más allá de la acepción y su autoría, el *Minimal Art*, ha sido observado desde los años sesenta, y es que según el propio Wollheim, ha continuado interrumpidamente para llegar a transformarse a principios de los años noventa en lo que él denomina el *Nuevo Minimalismo*. Concepto que según el propio autor se *adopta* en la arquitectura. Arquitectura que, bajo esta nueva etiqueta de minimalista, es reconocida, agrupada, calificada... sobre todo, a partir de mediados de los años ochenta del siglo XX.

Es en 1988 cuando números especiales de distintas revistas de toda Europa²⁴ empezaron a hablar de dicha tendencia y a describirla. En un primer momento, fueron la revista de arquitectura italiana *Rassegna* y la alemana *Daidalos* las que se dedicaron a analizar el fenómeno. En 1994 *Architectural Design Profile* también copió la idea. Pero, entre toda esta amalgama de información propio de los panoramas artísticos en general y de la crítica

²³ Barbara Rose, artículo en Art ABC. 1965

²⁴ Durante los años 90, la constitución del marco teórico incluye análisis formales, definiciones, clasificaciones de arquitectos, así como los antecedentes culturales y nacionales, en los que se detectó el minimalismo. El debate se llevó a cabo en su mayor parte en revistas italianas, españolas e inglesas. Revistas de arquitectura: *Lotus International*, *El Croquis* y *Architectural Design Profile*, siguiendo el ejemplo de *Rassegna*, imprimen cuestiones temáticas.

arquitectónica en particular, Charles Jencks, el gran hombre dado a nombrar estilos y gente, clasificó el minimalismo como “Neo Modernismo”.²⁵

Todas las revistas tenían un tema en cuestión, el mismo que parecía suponer Wollheim en 1965,²⁶ cómo había continuado esta tendencia minimalista y en qué había afectado a la arquitectura. Pues dentro de este panorama de *crítica* arquitectónica, aparece el diseñador Massimo Vignelli, cuya definición servirá para referenciar y comparar el término del *Art Minimal* descrito en el apartado anterior e intenta alcanzar la definición del fenómeno en la *arquitectura minimalista*: “El minimalismo no es un estilo, es una actitud, una forma de ser. Es una reacción fundamental al ruido, ruido visual, al desorden y a la vulgaridad. El minimalismo es un anhelo a la esencia de las cosas, no a su apariencia. Es una persistente búsqueda de la pureza, la expresión de una entidad no contaminada, la búsqueda de serenidad y silencio en términos de presencia, por la profundidad de los espacios, por el espacio como la inmensidad. El minimalismo va más allá del tiempo - es atemporal, que está construido de nobles y simples materiales, es la inmovilidad de la perfección, es la representación, la esencia misma, que deshaciéndose de todos los cacharros inútiles, sin desnudarse, se define a través de su conjunto, a través su propio ser.”²⁷

²⁵ Charles Jencks, *The New Modern Aesthetic*, Architectural Design Profile p.86 1990

²⁶ Wollheim, R., *Marcel Duchamp, Robert Rauschenberg y Ad Reinhard*, 1965

²⁷ Massimo Vignelli, *Bertoni*, 1999, p.226

Inicios y desarrollo de la *tendencia* arquitectónica *minimal* //////////

Este concepto completamente erróneo que Vignelli apunta en *Bertoni*, se fue cristalizando gracias a otros muchos críticos, y a otras muchas revistas que se fueron fraguando en los albores de la era global, una etapa en la que “cada día pasamos más horas delante de una pantalla asistiendo a un desfile constante de historias que intentan captar nuestra atención.”²⁸ Una época en la que la información nos llega a nosotros sin filtro alguno y donde la autoría y la referencialidad/profesionalidad de lo que leemos está, o puede estar, en entredicho. Este término etiquetaba a una pseudotendencia, a una invención propia de la era consumista, pero más allá del nacimiento de su terminología, es necesario entender cómo surgió dentro del panorama arquitectónico.

Tanto para críticos, blogueros o arquitectos, el nacimiento de la *tendencia* minimalista se justifica de manera *natural* al evidenciarse que entre las aspiraciones eternas del arte, una de ellas siempre ha sido el intento de limitar, reducir. Una mirada al mapa cronológico de la historia del arte muestra un amplio espectro de culturas que apuestan por esa reducción - desde los antiguos, causadas por el ascetismo o la indiferencia hacia el mundo; los modernistas, empujados por una revolución cultural y tecnológica. La historia no lineal de la idea de reducir y simplificar indica la complejidad del propio concepto, que va más allá de un simple origen y de una sola fuente. De estos inicios se pueden destacar las arquitecturas austeras propias de las abadías cistercienses²⁹, en las que destaca la luz, las proporciones, los sobrios detalles, las formas y materiales y la claridad del espacio. Mientras que en un lado del mundo, el europeo, existía esta tradición cisterciense, en el otro lado del mundo destacaba la serenidad estética de la tradición japonesa, donde la modestia y el *wabi*³⁰ tomaban también un lugar importante.

Más allá de la tradición lejana, que nos permite ver la perdurabilidad y el pasado de conceptos vigentes, es necesario hablar sobre el momento cultural en el que se inscribe este auge de la tendencia en cuestión, en cuanto a las innovaciones en el campo de la técnica de principios del siglo XX: el tiempo de nuevas soluciones y los nuevos materiales de construcción. Fueron estos principios del siglo XX un momento de cambio, un marco ideal donde los primeros artistas respondieron frente a él. En la pintura se pasó de la corriente

²⁸ Extracto de la entrevista a la periodista del Huffington Post Delia Rodríguez y su libro *Memecracia*

²⁹ Auer, en su texto *Daidalos* habla sobre el concepto austero en la arquitectura cisterciense. 1988 num. 30 p. 100

³⁰ Es una corriente japonesa estética y de comprensión del mundo basada en la fugacidad e impermanencia. Deriva de la afirmación budista de las Tres Características de la Existencia.

figurativa a la abstracta - composiciones formadas de figuras, planos de colores, líneas. Y, aunque la palabra fue acuñada en los años 60, el concepto *minimal* fue cristalizándose poco a poco en una tendencia hacia la abstracción, presente en todas las artes a principios del siglo XX, desde la pintura a la escultura y a la arquitectura, pasando por el teatro, la música y el diseño.³¹

Este panorama cambiante en todas las corrientes artísticas tuvo también su impacto en la arquitectura, donde aparecen figuras como Adolf Loos que aceptan y proclaman al son de dichas tendencias: *Ornamento y delito*³². Loos afirmó que el ornamento, decoración de paredes ya había perdido su sentido. Ese también es el momento histórico la famosa frase de Mies van der Rohe - *menos es más*.

Por un lado estaba la tendencia plástica, donde los artistas minimalistas americanos más radicales buscaban, como hemos visto en los capítulos anteriores, lo extremo sobre el concepto reducido al mínimo de la tradición europea, y por otro lado, los acontecimientos arquitectónicos que buscaban una reducción en sus formas y en su orden para dejar paso a la luz, la sutileza que se había visto ya en etapas anteriores al Movimiento Moderno.

Esta tendencia estética que aparece en el final del Movimiento Moderno, junto con los objetos únicos propios del *minimal*, donde el espacio es un factor esencial para la percepción de la obra sirven de justificación para la creación de la llamada *arquitectura minimalista* que se enuncia en Tesis doctorales como la de Anna Mielnik³³ o la de María Jesús Muñoz Pardo.³⁴

Pero esta corriente arquitectónica que se identifica como minimalista, no se supo identificar como tal desde un principio, o pocos años posteriores como ocurrió con el Art Minimal americano. Se hizo muy a posteriori y de manera muy tímida, por lo que debemos buscar cuándo apareció este término dentro del discurso arquitectónico, y fuera del contexto de

³¹ Además de los teóricos de la arquitectura, en la formación de este concepto unitario también participaron los autores que han tratado el minimalismo como fenómeno cultural general. (Obendorf, 2009; Van Eenoo, 2011).

³² En 1908 Adolf Loos escribió un famoso artículo denominado *Ornamento y delito*, en el que proclamaba una evolución estética que prescindía del adorno y el ornato, así establecía: *Como el ornamento ya no está unido orgánicamente a nuestra cultura, tampoco es ya la expresión de ésta*.

³³ Anna Mielnik, *Contemporary Minimalistic Tendencies In Architecture Of One-Family Houses*. Forma 15'-19' 2010-2012

³⁴ María Jesús Muñoz Pardo, *El Minimalismo En Arquitectura y El Precedente de Jorge Oteiza*. ETSAM (ed.) 1988

Frankfurt: *existencial minimum*³⁵ usado durante la Primera Guerra Mundial, el término *minimalismo* aparece en la segunda mitad de los años 70. Artículos de revistas especializadas y capítulos de ediciones utilizan el término para describir los aspectos morfológicos de las obras de arquitectos. Ser *minimalista*, en ese momento se referían al sentido más primitivo de la palabra en el campo de la arquitectura: una arquitectura primaria y simple - guiada por formas geométricas mínimas.

Fue en los años 80 cuando se produjo un nuevo fenómeno figurativo en la práctica de la arquitectura, el cual adquirió una considerable reflexión en el plano teórico. Es en estos años, cuando comienza la escritura sobre el minimalismo en la arquitectura como una tendencia, no como manifestaciones individuales y aisladas.³⁶ Se hace evidente que un nuevo tema o tendencia arquitectónica se intenta establecer dentro del marco teórico arquitectónico. La primera de ellas se encuentra una referencia, en diciembre de 1988, dentro de una publicación de la revista de arquitectura italiana *Rassegna*, bajo la temática titulada *Minimal*. Aunque a partir de entonces, se realizarán multitud de consideraciones teóricas sobre el minimalismo en la arquitectura, que con el tiempo han adquirido un estatus/reconocimiento siguiendo patrones típicos/establecidos de interpretación.

Antes de analizar la publicación y cómo afectó al minimalismo como tendencia arquitectónica, la editorial pretende categorizar acerca de cómo se creaba una tendencia en los 80 dentro del panorama arquitectónico.

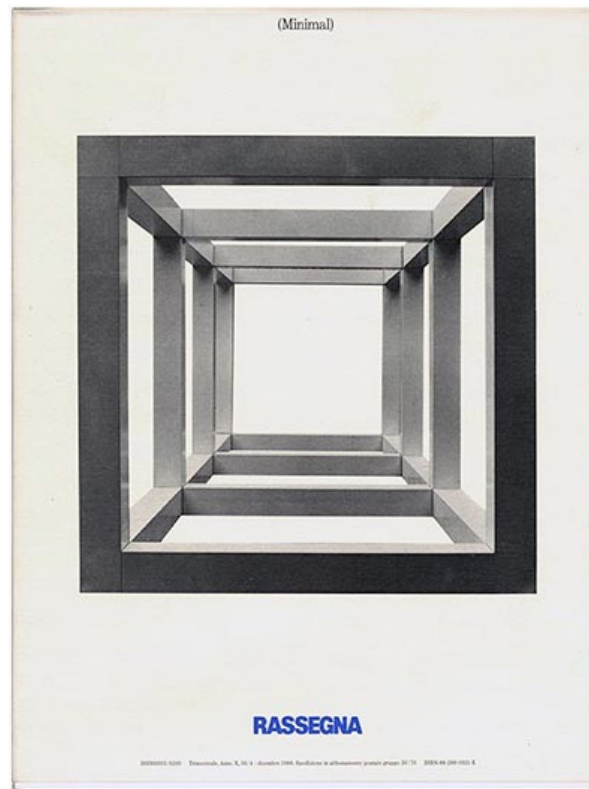
Según Gregotti, el editor de la publicación, había dos asuntos de importancia para la creación de un mito en el nuevo estilo:

- La primera era la ideación de una palabra que lo agrupase, una palabra altisonante, con una denominación explícita y representativa - *minimalismo*, o en palabras de John Macarthur (Architectural Theory Review 2005) : *decir en una palabra lo que una imagen comunica*.

³⁵ El término *existencial minimum* (egzistenz minimum) se refiere a la dimensión mínima de espacio en las viviendas sociales que se crean en el contexto de la rehabilitación y la reconstrucción de Alemania después de la Primera Guerra Mundial. Esto es motivo de preocupación para el modelo arquitectónico de Neue Sachlichkeit, que se supone que simboliza un espíritu de coste-eficiencia, funcionalidad y racionalidad de la edad moderna (K. Frampton, 1992, p. 130-141).

³⁶ *Rassegna* 36/4: *Minimal*. Aparece junto con la edición alemana Daidalos 30: *Pathosformel in der Architektur* (Fórmulas de Pathos en Arquitectura), como una de las primeras revistas que temáticamente tratadas minimalismo en la arquitectura. Mientras Savi y Montaner (1996, p.176) y Macarthur (2005, p.105,108) se refieren a ambas cuestiones, Melhuish (1994, p.10), Bertoni (2002, p.221) y Ruby(2003, p 0,26) incluyen sólo *Rassegna*. La verdad es que sólo *Rassegna* se dedicó exclusivamente al minimalismo, porque Daidalos sólo contiene un texto que utiliza explícitamente el término.

- La segunda era reunir la mayor cantidad de arquitectos como sea posible bajo este nombre. En consecuencia, se agrupa a Ando, Kahn, Ungers, en la misma línea que, entre otros: Isozaki, Barragán, Álvaro Siza, Souto de Moura, Alejandro de la Sota Martínez, Herzog y de Meuron, Jean Nouvel, Valle, Shozzi y Gregotti, el propio escritor de la publicación.



Portada de la revista Rassegna, número 36

Junto con esto, es conveniente darse cuenta que las obras denominadas minimalistas de muchos de los arquitectos arriba mencionados ya existían antes de la declaración del minimalismo, aunque como parte de la historiografía arquitectónica en algún otro sentido. Sintomática fue la apropiación de arquitectos bajo los auspicios del discurso minimalista, con el propósito de establecimiento de una nueva corriente teórica. Las reubicaciones constantes de arquitectos a través de diferentes formaciones estilísticas no es algo fuera de lo común, propias de la era comercial en la que estamos sumergidos.³⁷

Para Gregotti, el minimalismo arquitectónico fue una parte de una tendencia más amplia, que se basaba en suprimir lo que era excesivo en la práctica artística, con la intención de

³⁷ Reubicaciones constantes de arquitectos a través de diferentes formaciones estilísticas no es algo fuera de lo común, lo cual se destacó por Goldhagen (2005) cuando señala que las preferencias formales del arquitecto podrían cambiar aún en curso de su vida, pero nada tiene que ver eso con etiquetarse bajo un nombre u otro. Sin embargo, la naturaleza particular de este caso se refleja en el hecho de que las mismas obras de ciertos arquitectos, pertenecientes a la misma época, al mismo tiempo se pervierten a lo largo de discursos como el minimalismo, el regionalismo crítico, el neo-racionalismo, etc.

describir lo elemental. Es más, en su intento de calificar al minimalismo como una corriente arquitectónica, sigue sus propios dogmas para establecerla: como uno de los objetivos la de temática *Minimal*, Gregotti señala su ubicación histórica y analiza sus influencias teóricas previas y contemporáneas. En este sentido, destaca Gregotti relaciones formales y poéticas con el *Art minimal* americano³⁸ de los años 60 y la tradición de la vanguardia europea y la arquitectura moderna, como ya se ha mencionado.

Pero no todos los críticos siquiera tienen la misma aproximación dentro de esta corriente que describen, por ejemplo, los teóricos Avon y Vragnaz tratan los aspectos del minimalismo en la arquitectura desde otra perspectiva. Para ambos, el punto en común de los diferentes conceptos arquitectónicos que catalogan bajo el término minimalismo, los reconocen en la región mediterránea (Italia, España y Portugal), Suiza y Japón. Estos son la simplificación extrema formal y la reducción a la geometría mínima, así como la ausencia de elementos que pueden:

- Sugerir la función y dimensión en vez de ser espacios multifuncionalidad y aescalares.
- Provocar emoción en vez de ser neutrales.
- La transferencia de un mensaje simbólico en vez de ser espacios sin significado ni auto referencias.³⁹

El uso literal de material también es un aspecto significativo para ambos teóricos, la sensibilidad corporal y experiencia táctil y visual se acentúan en el contexto de la percepción *fenomenológica* al eliminar lo superfluo⁴⁰. Según Anna Mielnik, “en un espacio de reducción, compuesto sólo de elementos arquitectónicos primarios: la luz y la materia; la relación entre el usuario y el espacio en el que se haya, se intensifica, el movimiento, las texturas y las visuales adquieren un significado específico cuando las complicaciones formales desaparecen.”⁴¹

³⁸ Es significativo que el tema de la conexión entre el arte minimalista y el minimalismo en la arquitectura en esta edición pertenecía teóricos del arte como Donald Kuspit y Germano Celant (Celant, 1988; Kuspit, 1988).

³⁹ En este contexto Bonnefoi (1979) comenta sobre la relación entre la arquitectura brutalista de Kahn y el arte minimalista, que se realiza a través de la estrategia común de la igualdad de trato de las soluciones formales y estructurales.

⁴⁰ La fenomenología es una dirección filosófica, estipulado por su fundador, Edmund Husserl, que se opone a un positivista, vista abstracto-científica del mundo. Fenomenología propone, conocimiento intuitivo inmediato, por lo que la conciencia pura se centra intencionalmente en la esencia del sujeto observado.

⁴¹ Anna Mielnik, *Contemporary Minimalistic Tendencies In Architecture Of One-Family Houses*. Forma 15'-19' (ed.) 2010-2012

Si en el contexto europeo se insistió en ciertas influencias (abadías cistercienses, ruptura con el Movimiento Moderno...), en Japón era una historia completamente diferente para la crítica. Avon y Vragnaz relacionaron minimalismo con una experiencia de vacío, procedente de la tradición budista. Como clave del minimalismo japonés existe el espíritu del *wabi*, que a parte de lo que se ha descrito, es un principio moral que aboga por la pobreza voluntaria y la vida sencilla. Se basa en un concepto Zen, según el cual la separación de bienes materiales conduce hacia la auto-realización y auto-liberación.⁴²

Sea japonés o europeo, al final, la mayoría de los autores que hablan en un primer momento, es decir, a finales de los 80, del minimalismo como *corriente o tendencia* arquitectónica coinciden con la editorial 36 de *Rassegna: Minimal* en que la reducción minimalista representa un llamado a la resistencia contra el montaje ecléctico postmoderno y la hipertrofia decorativa que germinaron Adolf Loos y Mies van der Rohe y sigue en la actualidad.

⁴² Este tema se discute a menudo en el contexto de Ando. Taki (1984) interpreta la monotonía minimalista de Ando como la negativa de los valores de la sociedad de consumo y como el transcurso a la espiritualidad de la tradición japonesa.

Justificación teórica en los años 90 y en la actualidad //////////

Una vez entendidos los inicios de esta *pseudotendencia* arquitectónica, es necesario entender que la importancia de estos inicios no es comparable al auge que tiene durante los años 90, cuando se construye todo un marco teórico que incluye análisis formal, definiciones, clasificaciones y calificaciones de arquitectos y críticos, así como justificaciones a través de la autorreferencia y antecedentes culturales y nacionales, en los que se forzaron a detectar el minimalismo.

Pero esta búsqueda a ultranza tiene una razón de ser, y se encuentra en el contexto social y arquitectónico de los años 90. Es en el final del siglo XX, cuando asistimos al *boom inmobiliario*, a la era de la imagen y a la masificación de información, lo cual hace que la información de calidad se desvanezca, el momento en el que se hace popular el término minimalismo en arquitectura, no sólo para arquitectos, sino para el gran público. Un ejemplo de esta tendencia divulgativa es *Minimalismos*, un artículo en el Croquis de Josep Maria Montaner en 1993, donde el arquitecto establece las características del minimalismo: “*el pintoresco rigor mínimo, geométrico, la ética de la repetición, la precisión técnica y la materialidad, la unidad y la simplicidad, la distorsión de la escala, el predominio de la forma estructural y puro presente*”.⁴³

Es en esta época cuando aparece una nueva generación de arquitectos, arquitectos que conocen las reglas del juego contemporáneo/global porque han crecido en ellas. Muchos de ellos pronto se convierten en minimalistas, junto con otros autores cuyo trabajo ya fue identificado por teóricos en 1988, pero no fue mencionado en *Rassegna*. Pero a pesar del auge de esta corriente, la publicidad que se hacían de ellos mismos es sesgada a conveniencia, claro indicativo de ello es que no haya ninguna mención acerca del *minimalismo londinense* en las publicaciones de Italia y España, donde podíamos leer sobre el propio *minimalismo mediterráneo*, el suizo o el japonés, aun habiendo arquitectos de *fama* notable a los que en otras revistas se les engloba bajo el término *minimalistas*: Pawson, Silvestrin, Freton o Chipperfield.⁴⁴

⁴³ Montaner creyó firmemente en dicha etiqueta minimalista, tanto que creó incluso exposiciones como la que fue organizada por el Col·legi d'Arquitectes de Catalunya dentro del XIX Congreso de la Unión Internacional de Arquitectos (UIA) bajo el nombre de *Less is More* que tuvo lugar en 1996 en Barcelona. En esta exposición tanto él como Savi buscaban dar a conocer un tipo de arquitectura cuyas revisiones resultaban, según ellos, al volver al punto de partida y el grado cero de la arquitectura, que comprende negarse los adornos y la búsqueda de la esencia. La propuesta de organización y la iniciativa de otorgar la exposición de Col·legi eran la idea de la secretaria general del XIX Congreso, de Sola Morales.

⁴⁴ Ambos autores acuñaron dichas terminologías sobre el *London Minimum*. Melhuish, en 1994, p.13 y Ypma, en 1996, p.13

Es sorprendente que sea en los años 90 dentro de esta proliferación de arquitectos, que de repente y tras años de experiencia arquitectónica que había pasado desapercibida a los ojos de tales críticos, cuando se *cree* a una línea teórica en la región del Mediterráneo llamada *minimalista*, específicamente en la Península Ibérica, con una mención -regalo especial- hacia Souto de Moura y Alberto Campo Baeza.

Melhuish, en *On Minimalism in Architecture* (1994), establece las características del minimalismo Mediterráneo, le asigna la conexión con la ubicación, la importancia de la artesanía, de lo producido artesanalmente, frente a la manufactura industrial y la tradición de una arquitectura blanca, simple y racional, integrada en el paisaje. Y también Ranzo, en *Carmagnola, Pasca* (1996) establece el arquetipo minimalista en la arquitectura vernácula mediterránea. Más allá del minimalismo en Europa, Pip Vice, en *Minimalism and the Art of Visual Noise* (1994) encuentra que el clima japonés, la tradición y el estilo de vida son aceptables para la fórmula minimalista.

Otros muchos teóricos hablan, clasifican y definen dicha *corriente* minimalista, que no vienen a ser otra cosa que versiones y versiones para el grueso público, con un gran afán de dar protagonismo a determinadas arquitecturas que analizan desde la etiqueta/tendencia *mínima*, sin siquiera pensar de manera crítica ese juicio de valor.⁴⁵

Los principales temas que figuran en *Rassegna* siguen estando presentes en todas las críticas que acuñan el término, pero de manera más frecuente y con mucha más difusión: la línea histórica, los aspectos éticos, las relaciones con el Movimiento Moderno, el arte minimalista y el *post-modernismo*, así como autorreferencia que parece produce la experiencia fenomenológica del espacio minimalista.⁴⁶

Utilizando formas reducidas o volúmenes primarios - creados bajo medios de expresión que buscan la expresión mínima radicalmente. Materialidad común - hormigón, piedra, vidrio -. Se utilizan en la literatura nombres derivados procedentes de países o regiones: London Minimal, Mediterranean Minimal, Swiss Minimal, Japan Minimal, y autores que están trabajando en esta dirección: John Pawson, David Chipperfield, Caruso St. John, David

⁴⁵ *Swiss essentialists*, de Buchenan en 1991; Vice en 1994; el *True London style*, de Ypma en 1995; Machado y el-Khoury en la exhibición llamada *Monolithic architecture* en 1995; *Light construction*, una exhibición organizada por Riley en el MoMa en Nueva York en 1995... Son algunos de los ejemplos propagandísticos de tal pseudotendencia arquitectónica.

⁴⁶ Enuncia Vladimir Stevanovic en su artículo *A Reading Of Interpretative Models Of Minimalism In Architecture*, 2013 p.183

Adjaye; Claudio Silvestrin, Alberto Campo Baeza, Eduardo Souto de Moura, Peter Zumthor, Herzog & de Meuron, Diener & Diener, Tadao Ando, Kazuyo Sejima, Ryue Nishizawa, Shigeru Ban, Shinichi Ogawa, Aires Mateus, entre otros.

Desconexión entre Art Minimal y Arquitectura //////////

Todas estas aproximaciones que se hacen a partir de los 90 no tienen un fundamento teórico que las relacione con el Art Minimal, el minimalismo en la arquitectura se apropia de un término asignado por los críticos de arte en los años 60 con el fin de unificar un cierto tipo de creación artística de autores como Judd, Morris, Flavin y Andre, bajo el nombre de Art Minimal. Las relaciones del minimalismo contemporáneo en la arquitectura y el arte minimal son, como mínimo, problemáticas, a pesar de las tendencias que presentan el minimalismo como una alteración transdisciplinaria en los dominios del arte minimal, la literatura, la danza, la música, diseño de vestuario y arquitectura⁴⁷. El discurso arquitectónico acepta todo este concepto como unitario, y se apropia de él. Pero ya que el uso del término minimalismo con fines puramente formalistas no tendría sentido, y por lo tanto no tendría validez, era necesario encontrar un punto teórico de conexión, que es lo visto en el capítulo anterior.

Este discurso arquitectónico unitario fue apoyado por la interpretación que Hall Foster⁴⁸ hizo en cuanto a la neutralidad del arte minimal hacia el contexto social, como *producto de resistencia* a la gula entonces existente de la sociedad de consumo y la cultura popular.

Por lo tanto, en ambos casos -Art Minimal y arquitectura *minimalista*- existe una analogía de la propiedad literal y auto-referencial en términos socio-culturales. La idea del minimalismo como un concepto compartido entre el arte y la arquitectura se complementa con la jerarquía histórica conjunta en comparación con los estilos radicalmente *no mínimos* inmediatamente precedentes, véase el expresionismo abstracto en la pintura y el *post-modernismo* arquitectónico, que es seguido por una salida de marcos teóricos de estos estilos: autonomía artística de Greenberg de alto modernismo⁴⁹, y el concepto lingüístico

⁴⁷ Además de los teóricos de la arquitectura, en la formación de este concepto unitario también participaron los autores que han tratado el minimalismo como fenómeno cultural general. (Obendorf, 2009; Van Eenoo, 2011).

⁴⁸ Foster, H., The Crux of Minimalism, *Individuals: A Selected History of Contemporary Art 1945-1986*, Museum of Contemporary Art, Los Angeles. 1986 p.162-183.

⁴⁹ Greenberg sigue la teoría kantiana de la abstracción de la sensualidad de los factores que nos rodean, idealizando el arte moderno en relación con los intereses más allá de la pintura. El énfasis está en el aislamiento de la experiencia estética pura, apariencia perceptual, sin relación con otras experiencias y conocimientos. En este sentido, Greenberg institucionalizó el arte moderno en torno a los conceptos de la autonomía del arte y la autonomía de las disciplinas artísticas. Autonomía disciplinaria incluye: 1) Minimizar *el medio específico* - una norma que garantiza que no haya interferencia de diferentes normas disciplinarias, y 2) el programa que define el carácter de la obra dentro de los medios de comunicación. Para Greenberg, el medio de la pintura moderna es una superficie plana. Planitud es una categoría ontológica, una propiedad específica que la pintura no comparte con ningún otro arte. El postulado requerido incluye un uso abstracto y gestual de color y la forma. (Battcock, 1968; Meyer, 2000).

post-moderno de la semiótica. En este enfoque transdisciplinario, se busca que el arte minimalista funcione como un vínculo entre el Movimiento Moderno (en cuanto a lo arquitectónico) y el minimalismo.

En este sentido, la conexión del minimalismo en la arquitectura y el arte minimalista, se basa más a menudo en un posicionamiento frente a su contexto que en la tendencia introspectiva de *menos es más* tanto en el arte como en la arquitectura del siglo XX. Esta oposición a un contexto consumista en la arquitectura crea la necesidad de una tendencia que busque el mínimo, la cual nace cuando se ejecuta continuamente una reductiva, abstracta y muy parcial línea de desarrollo: vanguardia europea, arquitectura moderna, vanguardia neo-americana (*Arte Minimal*) y reciente minimalismo en la arquitectura.

Evidenciando esta manera parcial y sesgada de entender la historia del arte, Ursprung⁵⁰ irónicamente establece la *afinidad dada naturalmente*, que pone en entredicho la relación entre la arquitectura y el arte minimal. Esto lo hace a través de una breve presentación de la actitud crítica del arte minimal, que lleva hacia la teoría de Greenberg:

- El examen de los límites de autonomía estética - la primacía de la existencia y presencia de plástico de la obra misma como una proposición tautológica, dirigiendo radicalmente los efectos hacia la percepción de volumen, y no hacia el significado (eso de: “*lo que ves es lo que se ve*” de Fried).⁵¹
- Violación de la autonomía de los medios de comunicación, y la negativa del postulado requerido acerca de la reducción abstracta del medio de la pintura a sus componentes básicos: forma y color.⁵²

El primer aspecto excluye automáticamente paralelismos éticos e idealistas con la arquitectura, teniendo en cuenta que se basa en la literalidad de la obra y su anti-trascendentalismo, siendo este otro aspecto que refuta su origen común en lo abstracto y en su afán reductor como sería el caso de la tendencia con el mismo nombre en arquitectura.

⁵⁰ Ursprung, en Rubí et al 2003, p.7

⁵¹ Texto extraído del ensayo de Michael Fried, *Art and Objecthood*. 1998

⁵² La construcción de un fenómeno de material y visual que no es ni la pintura ni escultura, pero sólo un objeto específico, minimalistas exceden los límites de la autonomía de los medios de comunicación. También rechazan la pintura abstracta en una superficie plana de dos dimensiones y la investigación de las posibilidades formales de disciplina como restrictiva y que elijan un hormigón, espacialidad literal.

Otra diferencia inequívoca en la que es necesario hacer hincapié es que el arte minimal, se dice que no es, en sentido estricto, ni pintura ni escultura. No es la pintura porque las obras de este grupo de artistas tienen volumen y renuncian al ilusionismo que implica trabajar en una superficie de dos dimensiones; tampoco es escultura porque, a pesar de su volumen y su naturaleza tridimensional, las obras carecen de ciertas cualidades, carecen de composición. Por lo que se niega también su relación con la arquitectura.

En el siglo XX, el término que fue más afectado, fue el espacio. Como precursores de esta afección se podría considerar a los constructivistas rusos⁵³, ya que todavía no existían los autores de los 60. A ellos se debe el descubrimiento de que el discurso sobre la obra de arte debe estirarse por encima de la -su- presencia física ordinaria.

Es necesario conocer dicha tendencia dado que la lógica minimalista fue muy fuertemente asociada con el -este- desarrollo espacial, donde una transición aparece a partir de la transferencia de las dos dimensiones al espacio tridimensional, de la pintura a la escultura a partir del objeto y de su entorno. Los artistas, con sus obras, querían fuertemente interferir en el espacio y establecer un diálogo con él a través de una relación en la que la interdependencia entre la obra de arte y alrededores era totalmente nueva. Además, al rechazar la metafísica del arte, a través de la concentración directa en la experiencia específica-física y de la percepción de la obra, el arte minimalista cambió el papel del espectador y el espacio en la percepción del trabajo.

Es debido a esta relación sujeto-objeto que el arte minimalista está en contra de esta *elegante* abstracción, en términos de reducción modernista a un mínimo de formas geométricas primarias, es decir, a los conceptos más elementales de espacio, luz y masa, como es el caso de la arquitectura. Arte mínimo no es un concepto reductor, porque no hay una diferencia significativa entre el grado cero de la abstracción reductora que produce significados y mínimos y la abstracción literal que en realidad es sólo una estrategia creativa con aspectos abstractos de los objetos en un sentido literal.⁵⁴ Esta es la clave de la imposibilidad de relación entre el Arte Minimal y la arquitectura, ya se llame minimalista o cualquier otro tipo.

⁵³ El constructivismo fue un movimiento artístico y arquitectónico que surgió en Rusia en 1914 y se hizo especialmente presente después de la Revolución de Octubre. El término «constructivismo» aparece por primera vez como algo positivo en el *Manifiesto realista* (1920) de Gabo Diem. Alekséi Gan utilizó la palabra como el título de su libro *Constructivism*, impreso en 1922. Aplicó el constructivismo a su trabajo, mientras que su abstracción geométrica se debió, en parte, al suprematismo de Kasimir Malévich.

⁵⁴ Diferencia establecida por Vladimir Stevanovic en su artículo *A Reading Of Interpretative Models Of Minimalism In Architecture*, 2013 p.189

Para Ursprung y Macarthur, la diferencia clave entre el nivel teórico del minimalismo artístico y arquitectónico radica en la actitud hacia el Movimiento Moderno. La pregunta es la siguiente: ¿el uso de la teoría minimalista de la arquitectura supone la ruptura de la arquitectura minimalista del Movimiento Moderno en la forma en que los artistas minimalistas hicieron con el *modernismo* formalista de Greenberg?⁵⁵ Mientras que el arte minimalista es la antítesis de la modernidad, es claro que el minimalismo arquitectónico, como *neo-modernismo*, no hace ninguna crítica a los valores modernistas.

Robert Morris a propósito de la experiencia del arte minimal y su crítica a los valores modernistas, hace referencia a dos modelos de percepción: la psicología de la Gestalt (como la teoría de la percepción) y de la fenomenología de Maurice Merleau-Ponty, que afirmaba que "el hombre interior no existe",⁵⁶ la influencia de objetos minimalistas es inevitablemente registrada por la percepción. No es esencial que las cosas tengan un significado, porque su significado no es más que el *ser* las cosas, sino que es la forma en que se perciben. Su forma y posicionamiento son impresos bajo una naturaleza relativa de perspectivas y lugares, que se encuentran incluyendo el objeto, al cual se anexiona el cuerpo del espectador. El trabajo activo de diálogo entre el objeto y el espectador se convierte en esencial.

Igual que el diálogo objeto-espectador, en el centro de la actividad artística de los autores Minimal Art se halla el "abrazar" el espacio que querían crear a través de la disolución de *borde* alrededor de la obra de arte, dejando que el trabajo pueda permear el espacio y su alrededor. Paramentos verticales y horizontales, espacios que se convierten en parte del desarrollo del trabajo; lo cual, sirve de excusa a Auping para justificar un enlace ficticio del Art Minimal con la arquitectura, los cuales, ambos, buscan la simplicidad, el orden o la introversión, diciendo que: "el espacio más que la forma, está en el centro de movimiento *mínimo*, una idea del minimalismo es desarrollar y activar el espacio, que en la forma radical está cambiando el significado del objeto como arte, cuando el espectador es consciente de la propia percepción, se mueve en el espacio dinámico".⁵⁷

Más allá de detractores y defensores de la *tendencia* mínima en arquitectura, esta se propone a sí misma la puesta en práctica de muchas formas de comportamiento, todas

⁵⁵ Macarthur J., The Nomenclature of Style: Brutalism, Minimalism, Art History and Visual Style in Architectural Journals, Architectural Theory Review, 2005 vol.10 p.106.

⁵⁶ Palabras extraídas de *Minimalismos*, de A. Zabalbeascoa y J. Rodríguez Marcos, p. 34

⁵⁷ Auping en *Beyond the Sublime a propósito de Less is more, minimalismo en arquitectura y otras artes*.

ellas utilizadas por artistas del arte minimal en la que - abstracción, la economía del lenguaje y significados - la producción industrial como técnica de construcción, materiales sin contenido y falta de adornos; a la vez que es dirigida por la arquitectura del Movimiento Moderno. Aunque estos aspectos propios del arte mínimos son innegables, se adaptan a través de la mera estética, convirtiéndolos en banales justificaciones para-arquitectónicas: el fuerte sentido del lugar, la materialidad industrializada y/o vacía de contenido, la *libertad* del visionario o la separación de la idea de la mano de obra son conceptos que esta tendencia arquitectónica adapta separándolos del concepto que siguen en el Art Minimal.

Debido a esta apropiación banal e indebida del arte mínimo con la arquitectura *minimalista*, además de su falta de coherencia y valor conceptual, esta tendencia arquitectónica siempre ha estado claramente rechazada por los artistas en general, y los minimalistas en particular. dentro de estos últimos, se han negando tan fuertes conexiones entre estos dos campos (arquitectura y arte), un ejemplo de ello fue Sol LeWitt, que afirmó que: “La arquitectura y el arte en tres dimensiones están en total contradicción. El primero es la creación de espacios sobre la función específica. La arquitectura debe ser práctica y funcional, o de lo contrario, un error.”⁵⁸ El -este- arte no es intencional ni se puede interpretar, como dice Richard Serra: “los arquitectos que imitan la corriente minimalista en la arquitectura, únicamente actúan en la superficie, en lugar de en el espacio”⁵⁹. Tonny Cragg le preguntó sobre la concepción arquitectónica en sus obras, a lo que R. Serra respondió: “El arquitecto piensa en la utilidad de sus objetos, el artista sólo en la creación de ellos. Estos dos campos son muy diferentes el uno del otro”.⁶⁰

En este esfuerzo por aclarar el por qué la arquitectura no puede ser mínima es necesaria también una aclaración en torno a la percepción fenomenológica. Una característica del arte mínimo es el trabajo con volúmenes geométricos primarios, que existen igualmente en relación con el espacio real en el que están situados y a la presencia corporal del observador, provocando posibilidades perceptibles.

Estos objetos, que no contenedores de información a priori, y que no desencadenan emociones y asociatividad, pueden estimular al observador a volverse más consciente del acto mismo de la percepción y/o a preguntarse sobre la naturaleza del arte mismo. Una forma vacía de contenido no significa necesariamente una experiencia fácil en este triángulo

⁵⁸ Auer G., en el catálogo para el Museo de Arte Contemporáneo de Burdeos: *Art minimal I und II*. 1987, p. 96

⁵⁹ Idem, p.97

⁶⁰ A. Kwestorowska, Useless symbiotisms, “Arteon” 2003, num 10 (42), p. 9

minimalista, en el que no hay nada más que el objeto silencioso, el observador y el espacio, ya una obra de arte es, en realidad, el proceso mismo de la percepción. Por eso Krauss critica la aprehensión formalista del concepto minimalista en la arquitectura sin tener en cuenta la recepción fenomenológica como la característica por excelencia de arte minimalista. Krauss⁶¹ considera que el uso del minimalismo término adecuado exclusivamente para un enfoque artístico centrado en la forma en que el observador ve una obra en un contexto específico. Esto también es señalado por Macarthur⁶² cuando pregunta si puede una obra de arquitectura minimalista ser de tal manera. Tal vez puede, pero para ello en el concepto arquitectónico, en la forma que tenemos de percibir una obra arquitectónica, la fenomenología⁶³ debería ser multisensorial y no *oculocéntrica*, debería tener con un énfasis en la experiencia corporal y háptica⁶⁴ que hoy no tiene, o no somos capaces de tener.

Enfatizando la idea de Macarthur, cuando habla de una arquitectura *autosuficiente*, con lo que quiere decir, sin alusiones simbólicas y metafóricas, concuerda con Ibelings⁶⁵, que no rechaza un concepto a priori de significado, es decir, que para él, la arquitectura que no se refiere a nada fuera de sí mismo, y no aborda el intelecto, prioriza automáticamente la experiencia inmediata, sensual del espacio, la luz y los materiales, y el significado viene de cómo se experimenta el objeto visual, tacto, corporal y espacialmente, aunque esto no signifique que no se interprete ni tenga la capacidad de poder ser interpretada. Donald Judd, no lo veía de la misma manera que Macarthur e Ibelings, pensaba que el arte era eso, pero no la arquitectura: “Art is simultaneously particular and general. This is a real dichotomy. The great thing about proportion, one aspect of art, is that it is both extremes at once. The level of quality of a work can usually be established by the extent of the polarity between its generality and particularity. Or, to state the idea a little too simply, the better the work, the more diverse its aspects. The nature of the general aspects and the particular ones changes

⁶¹ Krauss, R., *The grid, the /cloud/, and the detail, Presence of Mies*, ed. D. Mertins, Princeton Architectural Press, New York. 1996, p.134.

⁶² Macarthur, J., The look on the object, *Assemblage: A Critical Journal of Architecture and Design Culture*. 2000 p.48

⁶³ Después de Husserl, la fenomenología se desarrolla oscilando entre modificaciones ontológicas, existenciales, fisiológicas y poéticas. Maurice Merleau-Ponty es un autor importante para el entendimiento de la arquitectura de la fenomenología, con su idea de la percepción directa de un espacio específico y vívido (Holl y demás., 1994; Pallasmaa, 2005).

⁶⁴ Háptica, designa la ciencia del tacto, por analogía con la acústica (oído) y la óptica (vista). La palabra, que no está incluida en el diccionario de la Real Academia Española, proviene del griego *haptō* (tocar, relativo al tacto). Algunos teóricos como Herbert Read han extendido el significado de la palabra 'háptica', refiriéndose por exclusión a todo el conjunto de sensaciones no visuales y no auditivas que experimenta un individuo.

⁶⁵ Ibelings, H. *Supermodernism*, NAI Publishers, Rotterdam. 1988, p.89, 94

from artist to artist and especially from time to time, since the changes are due to broad changes in philosophy. This change is the essential change in art, determining its purpose and appearance".⁶⁶

Pero más concretamente, Judd dijo: "Eighteen years ago someone asked me to design a coffee table. I thought that a work of mine which was essentially a rectangular volume with the upper surface recessed could be altered. This debased the work and produced a bad table which I later threw away. The configuration and the scale of art cannot be transposed into furniture and architecture. The intent of art is different from that of the latter, which must be functional. If a chair or a building is not functional, if it appears to be only art, it is ridiculous... A work of art exists as itself; a chair exists as a chair itself."⁶⁷ Aunque Judd no coincida con Macarthur ni Ibelings, ninguno de estos está negando la capacidad por parte del espectador/usuario de interpretar la arquitectura, a diferencia de la imposibilidad de ello en el Art Minimal.



Pabellón de Barcelona, M. Van Der Rohe. 1929 | Hierro Galvanizado, Donald Judd. 1973

⁶⁶ Donald Judd, Marianne Stockebrand, *Donald Judd, Architektur*. Westfälischer Kunstverein. 1989 p. 196

⁶⁷ Extracto de *It's Hard to Find a Good Lamp*, de Donald Judd. 1993

Quetglas complementa lo que Judd dice y engloba las tres opiniones antes descritas con: *“lo minimalista es algo que trata de cortocircuitar cualquier información entre la obra y el espectador”*.⁶⁸ En otras palabras, que ante la presencia innegable de una obra el espectador siente un vacío comunicativo, una neutralidad, que impide la comprensión del objeto más allá que está ahí, sin más. ¿Y en arquitectura? Llevando el concepto hasta un extremo, Quetglas defiende que de algo minimalista “ni siquiera podríamos decir si es una pintura o una escultura, eso lo dotaría de una componente reconocible cuando, por definición, carece de todas. Algo de lo que pueda llegar a decirse que es arquitectura (...), ya no puede ser minimalista.”⁶⁹

La base ideológica del arte y la arquitectura es absolutamente diferente. De hecho, pensar que el uso arquitectónico de principios formales de diseño procedentes del Arte Mínimo podría establecer la continuidad entre el arte minimalista y una arquitectura minimalista es uno de los malentendidos más frecuentemente cultivados del minimalismo. El motivo de esta contradicción está asentado en el hecho, de que los artistas de arte minimalista no utilizaron los principios de diseño. De hecho, el escritor Josep Quetglas escribió que: “no puede usarse minimalista como adjetivo de cualquier actividad (...) sin mostrar una absoluta incompreensión respecto a aquella actitud que mantuvieron los pioneros artistas americanos que se están enunciando de los años sesenta: Robert Morris, Donald Judd, Sol LeWitt”.⁷⁰

⁶⁸ Quetglas, J., Artículos de ocasión (1994). Gustavo Gili, Barcelona, 2004

⁶⁹ Idem

⁷⁰ Quetglas, J., Artículos de ocasión (1994). Gustavo Gili, Barcelona, 2004

Aún así, la arquitectura *mínima* fue defendida por muchos críticos y revistas especializadas a partir de finales del siglo XX y principios del siglo XXI. Son una cuestión de similitudes visuales más que el desarrollo intelectual y conceptual el que inspiró y provocó, y sigue haciéndolo, a determinados arquitectos a colgarse la etiqueta de minimalistas y a críticos, blogueros y revistas a seguir escribiendo sobre ello en este juego global al que se juega ahora y en el que vivimos.⁷¹ Y es que, a lo largo de los años noventa, el término minimalista proliferaba imparablemente para describir cualquier arte geométrico, técnico, repetitivo, estructural, liso, barato, blanco o negro.

Pero más allá de esto, el problema recae en que hay víctimas de este *etiquetismo* contemporáneo, un ejemplo de ello ha sido Alberto Campo Baeza. El propio arquitecto en una entrevista en la revista Oris⁷² considera que se le atribuyó indebidamente dicha etiqueta minimalista, declarando que ser abstracto y esencial no significa ser un *minimalista*. En este contexto, Linder⁷³ calcula que la presunta afinidad de la reciente *arquitectura minimalista* y el trabajo artístico en los años 60 son una cuestión de similitud visual de desarrollo de las circunstancias y motivaciones específicas que inspiraron a los artistas de los años 60 que han sido pervertidas por los medios y el afán lucrativo.

Es exclusivo pensar que el *beinache nichts* (casi nada) de Mies van der Rohe y el *less is more* de Philip Johnson establecen los principios filosóficos -base teórica- de la arquitectura *minimalista* como un manifiesto o una forma de proyectar la arquitectura, sin necesidad de explorar complejidades ornamentales o subjetivas. Es cierto que la pureza, el orden, la elegancia y la simplicidad que abandera el término *minimalismo* es fácilmente manipulable, lo que lo convierte en una arma publicitaria de demostrada versatilidad y eficacia.

El arquitecto Ignasi de Solà-Morales describió muy bien este problema cuando dijo que “el minimalismo es una ética de apartamiento y renuncia del mundo, de sus contradicciones y banalidades. (...) Paradójicamente, el minimalismo como oposición y renuncia deja de tener fuerza significativa cuando es convertido en moda.”⁷⁴ Con lo que el minimalismo en

⁷¹ No hace falta más que buscar “arquitectura minimalista” en internet.

⁷² Grimmer,V., Mrduljas, M. And Rusan, A., *To Be Abstract Doesn't Mean to Be Minimalist: interview with architect Alberto Campo Baeza*, ORIS online issue 55. 2009

⁷³ Linder M., *Nothing Less Than Literal – Architecture after Minimalism*, MIT Press, Cambridge 2005, p.4

⁷⁴ Solà-Morales, I., *Superficies, inscripciones* (2000) en *Los artículos del año. Colección La Cimbra*, 7, 2009

arquitectura no es que no pueda existir por definición, sino que sería incluso una contradicción publicitaria.

Tal vez, si se hubiese prestado el nombre bajo la base del sentido común debido a la obviedad formalista sería aceptable, ya que por razones similares, el Minimal Art de los años 60 obtuvo así su nombre⁷⁵. Parece que la teoría del arte minimal en el contexto de la arquitectura es tan inútil como la traducción literal de una vez la semiótica y la deconstrucción.⁷⁶

⁷⁵ El término arte minimal viene del concepto de la designación de las condiciones mínimas bajo las cuales algo puede ser considerado una obra de arte de Richard Wollheim. Aquí, la categorización de Wollheim ni siquiera hace referencia a las obras de los llamados minimalistas de los años 60, más bien se refiere a las obras de autores que preceden a lo que la historia del arte le llamará arte minimalista: Marcel Duchamp, Robert Rauschenberg y Ad Reinhard (Wollheim , 1965).

⁷⁶ Conclusión establecida por Vladimir Stevanovic en su artículo *A Reading Of Interpretative Models Of Minimalism In Architecture*, 2013 p.190

Ejemplos más allá de la etiqueta minimalista //////////

Sabiendo que la pureza, el orden, la elegancia y la simplicidad que abanderan el término *minimalismo* son conceptos fácilmente manipulables, como extensión a esta conclusión teórica que se acaba de señalar se pretende abordar un análisis de una obra arquitectónica genuina de este contexto en el que nos hemos sumergido. Contexto en donde algunos críticos acuñan la vivienda bajo el término *minimalista* y otros, como yo, entendemos que la arquitectura va más allá de una etiqueta u otra, como es la *minimalista* estudiada.

Este análisis se realiza con la intención de poder hablar de la vivienda y de poder interpretarla, porque en la arquitectura, a diferencia de en el Art Minimal, caben diferentes interpretaciones y análisis de un mismo espacio u obra. Se va a analizar desde su habilidad para generar estímulos sensibles, desde su carácter funcional y como un lugar/espacio donde se dan los acontecimientos de las personas, de los -sus- usuarios.

En este sentido, alejarse de forma justificada del término minimalista en arquitectura va a ayudar a rehacer y explicar términos como el orden, la composición, la luz... tan dispares, entre el *Minimal Art* y la arquitectura.

Cuando el cliente Francisco de Blas visitó al arquitecto, le entregó un libro con las poesías completas de Luis Cernuda editado en México hacia 1950. Éste es un libro repleto de intensas emociones, que describe la sensibilidad y el amor, el dolor, la soledad, y los contrastes entre la culminación de los deseos personales – la esperanza – y los límites impuestos por el mundo circundante – la realidad. El popular poema de Cernuda, Donde habite el olvido (1932-33), describe un mundo donde uno deja de lado todos sus problemas para conseguir así alcanzar la tan anhelada libertad. El proyecto fue encargado por este Catedrático de Literatura al arquitecto bajo la intención sobre la que la casa fuese un lugar donde su familia pudiese “oír música”.⁷⁷

La casa De Blas es un proyecto construido en Sevilla la Nueva, Madrid, en el año 2000. Este se caracteriza a nivel contextual porque se enfrenta a un terreno “incómodo”, pero con bellas vistas sobre el horizonte, ambas características debidas a la fuerte inclinación del terreno. La casa está situada en una colina con la vista panorámica de un pueblo tranquilo en el valle y las cumbres de las colinas en el horizonte. Como si se tratase de dar provisiones para comenzar el proceso de diseño, ya en el primer día el cliente regaló un libro de poesía al arquitecto. El resto, enuncia Sánchez Medina en el blog: “responde a la complicidad entre cliente y arquitecto: Un entendimiento cultural mutuo que fraguó una casa donde se escucha la música con el silencio.”⁷⁸

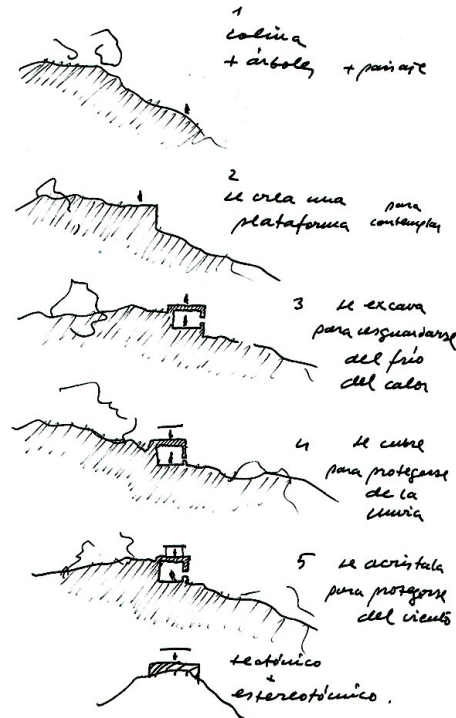
Este prefacio -morfológico y psicológico- a modo de contexto de proyecto sirvió a Campo Baeza para idear la vivienda a la vez que le sirve para ayuda a la comprensión del mismo. Esta relación valles-horizonte según Anna Mielnik, hace a Alberto Campo Baeza “volver a las montañas y a las vistas lejanas, creando una combinación de dos volúmenes: uno más terrenal, diseñado para la vida y otro más difícil de alcanzar, sensible, dedicado a la contemplación del entorno natural y a disfrutar del paisaje, para poder escuchar esa música.”⁷⁹

⁷⁷ Extracto de la [inmobiliaria](#) donde ahora se puede comprar la casa.

⁷⁸ Extracto del artículo que dedica el blog [historiasdecasas.blogspot.com](#) a la vivienda

⁷⁹ Anna Mielnik, *Contemporary Minimalistic Tendencies In Architecture Of One-Family Houses IV*. Forma 19' (ed.) 2012

El primer volumen es una caja de hormigón, que se convierte en una plataforma y actúa como un podio. Sobre él, se ha colocado una caja de vidrio transparente, cubierta suavemente con estructura de acero fino, pintado de blanco.



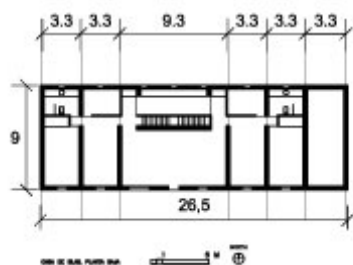
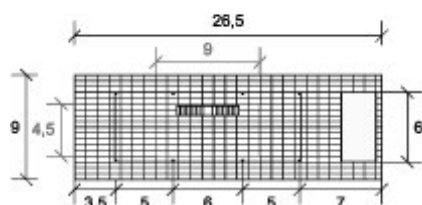
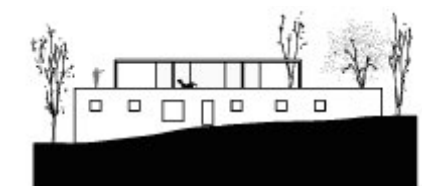
Es esta idea de proyecto la que confluye con las emociones y las reflexiones que son consideradas como parte del material de construcción, como el mismo Alberto Campo Baeza expresa a sus alumnos al principio de sus conferencias en Madrid:⁸⁰

*Ver un mundo en un grano de arena.
Y el cielo en una flor silvestre,
sostener el infinito en la palma de tu mano,
y la Eternidad en una hora.*

Una vez entendido el contexto y la idea del proyecto, se pretende abordar un análisis desde la composición arquitectónica, a través de un recorrido pausado que nos permita entender e interpretar la vivienda desde sus distintas características y aproximaciones: dimensiones físicas, uso, programa, accesos, definición espacial, límites dentro y fuera de la vivienda,

⁸⁰ Alberto Campo Baeza es docente en la ETSAM, y todos los años a sus alumnos les ofrece las palabras de William Blake en, *Augurios de Inocencia* (1803)

imágenes desde y hacia la obra, vivencia y privacidad.⁸¹ Estas aproximaciones se realizarán desde un discurso que nace de los sentidos del cuerpo, aquellos por los que el edificio se presenta, se descubre, por ejemplo a la vista; y donde el discurso se plantea desde lo incierto, lo confuso, y sin una verdad clarificadora. Porque aunque pueda parecer contradictorio es mucho más interesante un discurso incierto que el portador de una verdad exacta. Pero para poder efectuar este discurso, se pretende poner en situación a través de un prólogo científico: los aspectos generales de la vivienda.



TRANSVERSAL

PODIO	9.0 m (1.5+6+1.5)
ESTRUCTURA	6.0 m
VIDRIO	4.5 m

LONGITUDINAL

PODIO	27.0 m (3.5+16+7)
ESTRUCTURA	5 + 6 + 5 m
VIDRIO	9.0 m

Desde las dimensiones de la vivienda, se observa que todos los *espacios domésticos*⁸² están contenidos en una caja de hormigón con unas dimensiones de 9 x 27 m, es decir 165 m². Dicho paralelepípedo de hormigón está incrustado en la ladera con una orientación este-oeste en la dirección de la ladera, como vemos en los dibujos laterales.

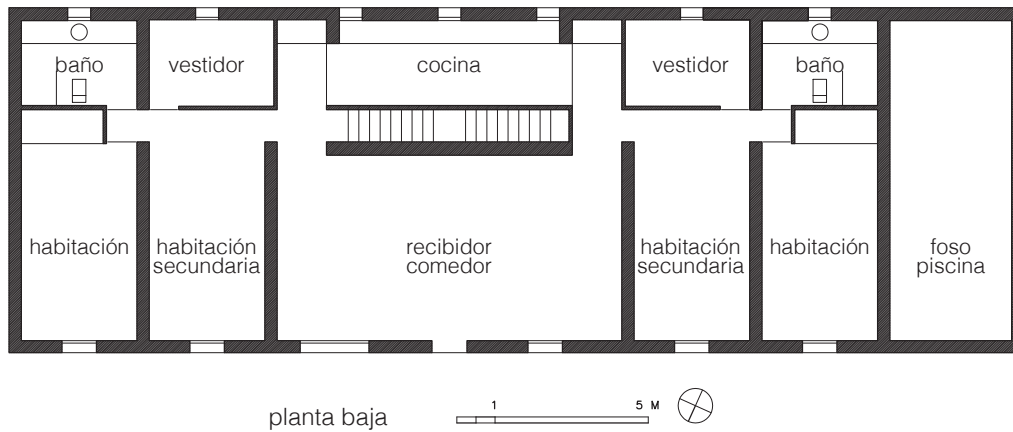
En ambos lados de la pendiente, se colocan una serie de ventanas: pequeñas hacia el sur, cuya misión es iluminar los espacios servidos, y lado norte, en el que se encuentra la altura total de la estructura, es donde están dispuestas las ventanas más grandes, que tienen vistas al valle de los alrededores.

Debido a que el volumen inferior conforma el atrio o plataforma sobre la que se establece el volumen superior, este tiene también 165 m², de los que 90 m² están cubiertos y, dentro de ellos 50 m² son el interior de la estructura de cristal. El resto son libres.

⁸¹ El análisis a la casa de Campo Baeza debe ser un análisis propiamente arquitectónico, desde la Composición arquitectónica, entendida como el lugar donde se engloba todas las cuestiones que permiten que la arquitectura suceda. Dentro de estas cuestiones es necesario concretar sus usos, contrastar un análisis programa - uso, moviéndose desde el exterior hacia el interior, y en el interior. También es necesario el estudio de los accesos, la imagen que puede verse desde distintos puntos de la casa, a partir de las figuras y los fondos, los marcos, etc. y la definición espacial, concretándose en los límites que definen las distintas partes del interior de la casa. Todo esto para poder hablar de su vivencia.

⁸² Por esto se entiende la vida básica y sus necesidades vivenciales, es decir, el programa al uso: habitación/es, cocina, salón, aseo/s.

En cuanto a los espacios que conforman la vivienda -doméstica- inferior, es necesario conocer que la vivienda estaba proyectada para una familia de tres personas, el programa consta de dos habitaciones, con dos baños y dos vestidores. Hay una sala de audiovisuales y una biblioteca, que pueden ser convertidos en habitaciones, haciendo un total de cuatro habitaciones. Por otro lado, la parte superior consta de la piscina, una zona cubierta y dentro de la zona cubierta, una estancia encerrada por vidrios.

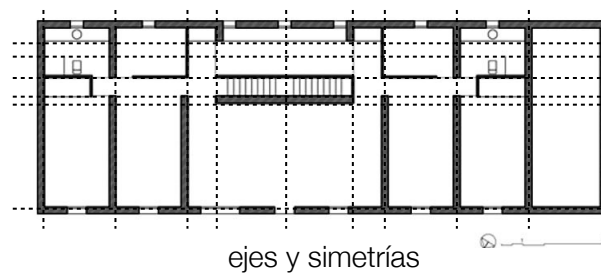


Como se observa, los usos son claramente diferenciados. Se hacen obvios al plantear un juego de antagonismos en la casa. Puramente cerrada por sus seis lados, la caja de hormigón se convierte en una base sólida sobre la que se coloca una ligera estructura de acero con paneles de vidrio sin marco.



Estos antagonismos formales son la consecuencia de un uso y un programa diferenciado. Mientras que el volumen -de hormigón- inferior, opaco y macizo, contiene el programa doméstico, el volumen superior, transparente a la vez que íntimo, busca la relación del individuo con el paisaje. Este uso diferenciado se manifiesta en arquitecturas que no tienen nada que ver la una con la otra en cuando a programa, definición espacial, límites o privacidad.

Siguiendo con el programa y cómo este se desarrolla, se analiza la vivienda desde dos perspectivas: formal y funcional. Se observa que el volumen inferior define el uso doméstico a través de una disposición ortogonal y simétricamente rígida, *ordenada*⁸³, a través de una cuadrícula. La manera de utilizar la cuadrícula de Campo Baeza puede estar asociada por aquella entendida por Durant en tiempos de post-guerra, como lo nombra Jacques Lucan en su libro 'Composition, Non-composition'⁸⁴. El entender la cuadrícula como una unidad que cambia la concepción compositiva de ejes. Para que se entienda el proyecto como un ente, es preciso tener la noción de un 'lienzo' sobre el cual se trabaja. La cuadrícula toma sentido en el momento donde hace parte de un todo.



Lo anteriormente expuesto desde la perspectiva formal, lo cual viene dado por la funcional en este caso. Campo Baeza se sirve de esta manera de proyectar para diseñar una vivienda que tiene un esquema dual. A través de un sistema de bandas y cuadrículas, otorga el papel principal de la vivienda y las vistas a los espacios servidos y sociales. Es a ellos a los que les da el protagonismo mientras que a los servicios y los accesos los deja detrás. Este sistema funcional se enfatiza a través de los accesos⁸⁵ y del recorrido de la vivienda.

⁸³ Campo Baeza se sirve de un principio de orden para proyectar su arquitectura, en este caso la cuadrícula.

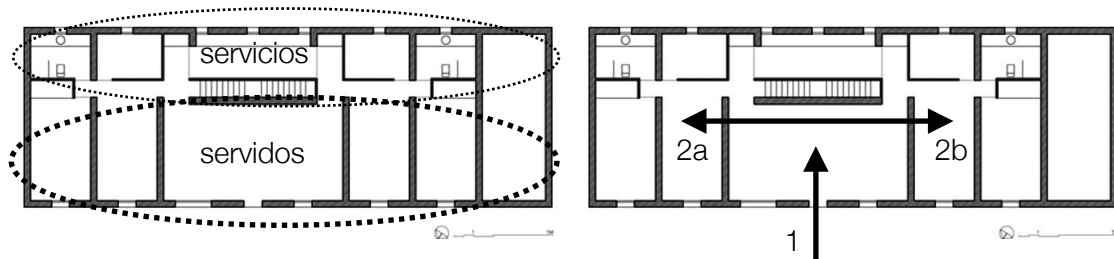
⁸⁴ Jacques Lucan utiliza como forma de proyectar la cuadrícula para romper la jerarquización del espacio y lo explica en su libro 'Composition, Non-composition' (2013)

⁸⁵ Existe un único acceso a la vivienda desde la parte norte, que acontece en el centro simétrico de la vivienda, en el medio del recibidor del volumen inferior de hormigón.

Se accede a la vivienda desde el norte, desde lejos sólo ves una caja de hormigón sobre la que flota un forjado horizontal a 3 metros de altura. Una vez te vas acercando, desde el norte, aparecen unas ventanas, las más grandes, y el acceso a la vivienda.



Una vez dentro de la vivienda, se aparece en un recibidor que te da dos opciones: la izquierda o la derecha. Ambos lados formalmente son lo mismo, el recorrido es exactamente igual, puesto que la distribución de la vivienda es simétrica en espacio; pero tiene distinto programa. En cambio, la parte de arriba es otra cosa.



El acceso, en cambio, evita revelar dos opciones existentes más, la escalera y la cocina, que se descubren cuando ya habías tomado una decisión y te acercas a uno de los dos lados. Esto refleja dos intenciones muy claras: la primera es la decisión de separar los espacios de servicios, sin visuales y con una luz más pobre, de los espacios servidos, en los que se centra la vida de la casa y los esfuerzos del arquitecto. La segunda es la voluntad de dotar al espacio superior de mayor privacidad: quiere, intencionadamente, separar los dos bloques y que si alguien es recibido en el espacio inferior de la casa, no sea partícipe de lo que pueda estar pasando arriba.



A parte del recibidor y los pasillos, el resto de los habitáculos se definen por su uso: espacios servidos y espacios de servicio, siendo el recibidor también salón, un espacio servido.

Las estancias de servicio son aquellos que sirven de apoyo a las zonas de servicio, son la cocina, los aseos o los vestidores. Son espacios de proceso, en los que se cumplen determinadas actividades de la vida doméstica imprescindibles para la vida, pero que el arquitecto las considera procesos en los que no hay disfrute. Esta consideración hace que estas áreas, las de servicio, se releguen a un segundo plano, con unas características espaciales más pobres:

- Ventanas más pequeñas y sin posibilidad de tener visuales del exterior, puesto que están fuera del alcance de la vista.
- Espacios más reducidos y estrechos, con el objetivo de evitar la vida estancial en estos habitáculos y volcar la actividad y la vida en los espacios servidos.

Por otro lado, los espacios servidos son aquellos en los que se realizan los procesos vivenciales y estanciales, en medida contemplativos y de disfrute. En la vivienda serían las habitaciones, el salón/recibidor, la sala de audiovisuales y la biblioteca. Dichos habitáculos, que están en la parte sur de la vivienda, tienen unas características espaciales notablemente mejores:

- Cuentan con unas dimensiones muchísimo más generosas, que hace más cómoda la estancia en ese espacio.
- Tiene más luminosidad y unas carpinterías dispuestas a norte, que permite -la disposición de las estancias a norte- la visual sin necesidad de utilizar sistemas de oscurecimiento.

Son estancias vivenciales en las que el arquitecto sacrifica recursos espaciales del resto de estancias y recursos energéticos en pos de la vivencia y el disfrute de la vista.

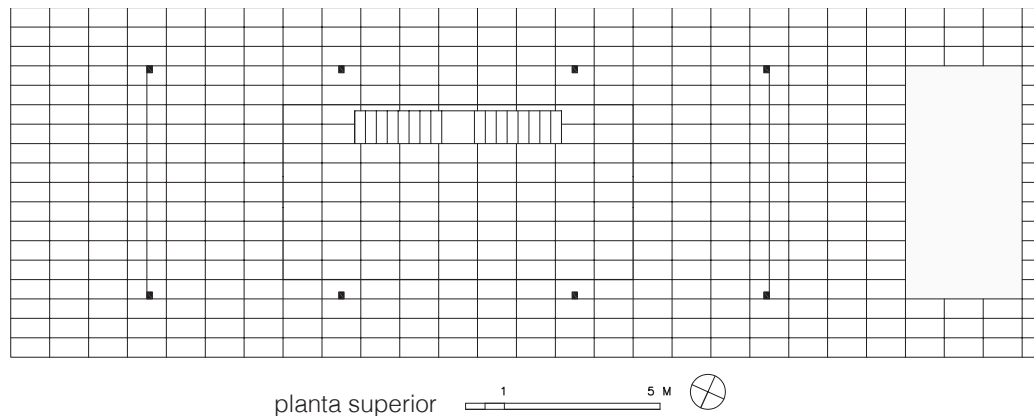


Dejando atrás los usos, en la definición espacial y los límites que tiene la casa se establece una clara diferencia entre las dos partes de la vivienda. En la parte doméstica, la distribución de los habitáculos está claramente limitada visualmente por muros que separan una estancia de la otra, hay un juego de visuales desde los puntos de vista más o menos privados.

El ejemplo claro es el caso de la recepción: mientras que no están físicamente separados los espacios de la escalera, pasillos, cocina y recibidor, puesto que no hay compartimentación, visualmente sí lo están debido a que el usuario cuando entra en el recibidor no los ve. Pero esta evasión de compartimentación hace intuir, al menos dos de los cuatro elementos. El invitado entiende que ese es un habitáculo cerrado, aunque observa dos vías de prolongación de la estancia, las dos opciones, como si fueran dos puertas, pero que no lo son. Dos puertas son dos barreras, mientras que dos espacios abiertos que no ves, son dos invitaciones. De la misma manera funciona la escalera hacia la parte superior. No se ve lo que hay arriba, la luz ciega la escalera, pero te invita a subir y descubrir lo que hay en la planta superior.

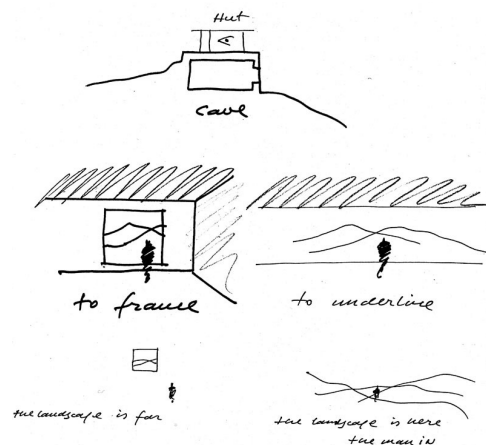
En cambio, por contraposición a la dualidad trabajada en el proyecto, en la parte superior los límites visuales se difuminan hasta ser inexistentes, no existe un juego de visuales, puesto que todo se es revelado inmediatamente al usuario. Es en ese momento, en el que el usuario queda absorto por el paisaje.

Esta dualidad opuesta/contrapuesta que se está describiendo característica a característica, se ve también en la manera de definir espacialmente los habitáculos. Mientras que el volumen inferior está completamente definido, acotado y compartimentado, las estancias se descubren mientras andas y recorres la casa, en un juego de privacidad y usos ordenados por un programa y una arquitectura; el pabellón de cristal es un fuerte contraste con los espacios cerrados de abajo. El arquitecto no asigna funciones ni usos específicos a la estructura ligera, excepto la contemplación del paisaje a través de grandes planos de vidrio sin marco, aunque sigue estando presente esa modulación de los espacios inferiores.



Cada uno de los valores que definen el volumen inferior y el superior acentúan la dualidad y su relación a la vez que su oposición. Ejemplo de ello lo es también el diseño de las visuales del paisaje y de qué manera se enmarcan, ya que cómo se ve el exterior, qué se ve, y cómo está pensada la vista del mismo, son factores fundamentales para la definición compositiva y vivencial de un espacio arquitectónico. Dos espacios distintos, dos miradas distintas.

Esta afirmación, dos espacios distintos, dos miradas distintas, contextualiza la idea del arquitecto al proyectar las visuales de la vivienda. Dos tipos de visuales.



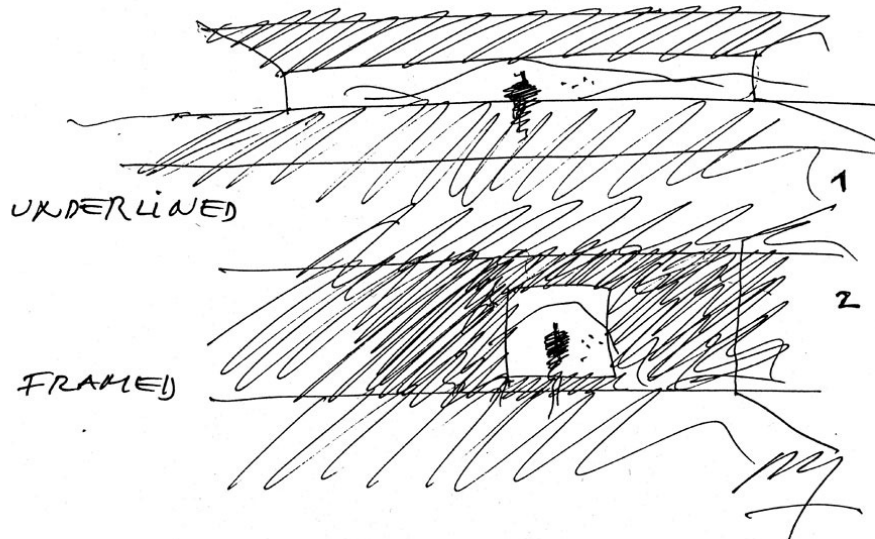
En la parte estancial del volumen inferior, se busca una vista enmarcada, desde lo doméstico hacia el paisaje, donde el paisaje juega un papel importante, papel que también lo juegan las actividades que pasan en la vivienda, la vida de las personas. Son estas piezas servidas - estanciales- las que tienen las vistas del paisaje, enmarcadas por unas aperturas/ carpinterías cuadradas en los muros.

Esta vista aparece mientras estás sentado leyendo en la biblioteca, cuando giras la cabeza andando por el pasillo o cuando te tumbas en la cama de la habitación. La vista se dirige hacia el paisaje enmarcado en cuanto entras en cada habitáculo y luego permanece, como lo haría Le Corbusier, y su *promenade*⁸⁶, donde el efecto es como si el paisaje, en este caso a las montañas del Escorial. Una sierra que parece estar lejos de nuestro alcance, una foto en la distancia enmarcada a través de ventanas que direccionan la vista del usuario.



En cambio, en el volumen superior se busca la ausencia de un marco, de un contexto que pueda restar importancia al propio paisaje. Aquí el paisaje se convierte en protagonista principal y único de la arquitectura, absorbiendo al espectador conforme va subiendo las escaleras. El proceso de subida, la acción en sí, es la descubridora del paisaje, que una vez estás arriba entiendes en su totalidad. La sensación en la pieza superior se contrapone a través de una estructura transparente que conforma un mirador sobre la plataforma, donde uno está literalmente absorto por el poder del entorno.

⁸⁶ “La *promenade* arquitectónica”. Término acuñado por el arquitecto Le Corbusier al concebir que el edificio debe invitar a ser recorrido y a partir de eso se lo podrá comprender en su totalidad.

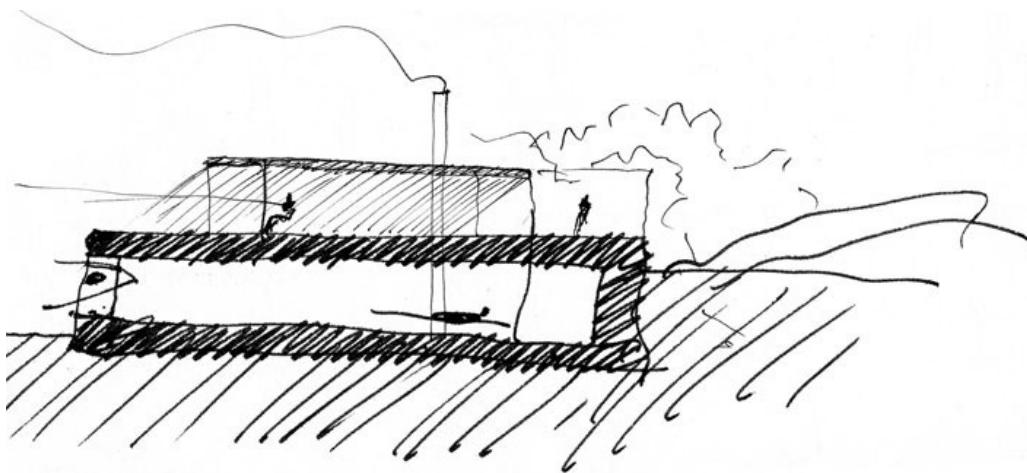


Las visuales y la definición espacial de sendos volúmenes, son los dos conceptos que se enfatizan a través del juego de lo tectónico y estereotómico⁸⁷ en este proyecto. Este objeto ciertamente abstracto y reduccionista tiene una presencia y un orden particularmente fuerte, físico. Raúl A. Barreneche describiendo La Casa de Blas, enuncia: “La base de hormigón parece ser parte de la tierra, por la textura áspera y el reflejo suave de la tierra seca de alrededor sobre el propio hormigón. Columnas delgadas, chapa de acero como cubierta y paneles de vidrio. Tan delicados que parece casi inexistentes. Como si el arquitecto hubiese dibujado el aire y el cielo sobre una caja de hormigón y la hubiese encerrado en un habitáculo/caja”.⁸⁸

Una vez más, esta complementación nos deja dos espacios contrapuestos y complementarios: doméstico y contemplativo. Una urna que no por estar construida/ contenida por vidrios, como límite del espacio de la caja superior, hace que ésta sea más pública que el espacio definido por un material opaco, como lo es el inmediatamente inferior. En este caso, sería completamente al revés. Es justamente la sensación que puede provocar una mirada hacia el exterior la que puede convertir este espacio en el más privado de la casa, por ser el sentido de la mirada el único que define a quien mira. No hay mayor privacidad que esa.

⁸⁷ Semper, en su libro: *El estilo (El estilo en las artes técnicas y tectónicas o Estética práctica)*, ed. Azpiazu (2004), divide la forma construida en dos procedimientos materiales distintos: la tectónica de la trama, en la que las distintas partes se conjugan constituyendo una única unidad espacial; y la estereotómica, de la masa que trabaja a compresión, que cuando conforma un espacio, lo hace por superposición de partes iguales (el termino estereotómico proviene del griego *stereos* que significa sólido, y *tomía* que significa cortar).

⁸⁸ BARRENECHE, Raúl A., *Casas modernas tres* ed. Phaidon Press Limited (2006)



Conclusión //////////////////////////////////

Es en este apartado final es donde pretendo hacer hincapié en el propio proceso analítico, el cual ha estado intencionadamente -y necesariamente- desligado de la teoría explicada en las partes anteriores.

A través este estudio se evidencian los procesos de análisis e interpretación de una vivienda propios de la Composición Arquitectónica, es decir, a través de un discurso que se basa en los sentidos del usuario, desde los cuales el edificio se presenta, se descubre, se define, como por ejemplo, a través del sentido de la vista o del tacto; y donde este mismo discurso se plantea desde lo incierto, lo confuso, y sin una verdad clarificadora. Todo para contradecir una definición artística frente al uso y vivencia de un edificio arquitectónico, por mucha poética y retórica que se puedan atribuir a la -una- construcción desde las condiciones sensibles que *pueda* transmitir la casa por su propia definición.

Debido a esto, no tiene razón de ser intentar analizar esta -una- vivienda como si fuese una obra -minimalista- artística, que en este caso concreto estaría entre la pintura y la escultura. No tiene sentido analizarla como un *objeto puro*⁸⁹ que es inexpressivo e interesante a través de su material, forma, color y bulto, tomado como lo que sería⁹⁰, no por lo que podría representar.

La arquitectura no es un *objeto* sin narrativa ni ambiciones simbólicas. No es un *objeto* sobre el cual el espectador puede entender/comprender de inmediato la idea, la forma y el valor del trabajo sin poderlo interpretar. La arquitectura necesita ser interpretada, no se puede definir una arquitectura a través de sus volúmenes, su luz o sus muros, necesariamente se tiene que entender y vivir, y es sólo a través de este entendimiento y vivencia, cuando podrá ser subjetivamente definida.

Cabe decir, que más allá de cómo vivimos e interactuamos con la arquitectura, todo es posible en esta feria de los estilos que es la postmodernidad, nuestro contexto, que todas las tendencias pueden ser -y son- imitadas, descontextualizadas y apropiadas, como ha pasado con la estudiada. A razón es esto, Koji Taki (1984) señala que:

⁸⁹ Los artistas del *Art Minimal* se querían distanciar del arte europeo radicalmente, André Malraux escribió que el arte minimal era “un arte totalmente gratuito, que no tenía su resultado en una pintura o una escultura, sino en un objeto puro.” Este objeto buscaba la *referencialidad* pura, una especie de pragmatismo ideal en el que “decir y desear” se encuentran.

⁹⁰ Sería, como definición de ser. Ser, como estado físico y técnico, pero no metafísico.

“A semejanza de otros campos culturales, en la arquitectura no puede imperar un solo estilo, no es posible aislar ninguno que, además, sea representativo del conjunto. Cada arquitecto se relaciona con su época a través de la actitud que asume frente a la pluralidad de valores que presenta la cultura del momento; por consiguiente, la arquitectura actual, vista en conjunto, no deja de ser un collage de obras sin nexo alguno”.⁹¹

Por eso, la idea de que exista una arquitectura minimalista se desvanece en cuanto se profundiza un poco en las inquietudes teóricas que preocupan a los arquitectos que habitualmente son calificados de *minimalistas*. Es cierto que, tras estas calificaciones, hay alguna causa que ha inducido a formularlas, pero esa causa es una simple coincidencia formal muy bien aprovechada por determinados arquitectos y críticos que la han explotado como una serie de recursos visuales en un primer caso, y como creadores de tendencia en un segundo caso.

Con esto no pretendo negar que haya habido una influencia real de la escultura/pintura del minimal art sobre la producción arquitectónica. Simplemente intento concretar que no existe, ni puede existir, una teoría minimal de la arquitectura. Para la arquitectura, algunos postulados formales del minimal art, como el uso exclusivo de geometría primaria, la elaboración industrial esmerada, los contornos duros y las superficies tersas, el conseguir imágenes simples de apreciación inmediata, etcétera, son relativamente fáciles de asumir por estar implícitos o por ser consecuencia de la lógica de la modernidad.

Aunque la Casa De Blas está subordinada a distintos principios, como la simetría y/o la repetición en la planta superior, la modularidad con respecto a los volúmenes, las elevaciones y los planos en la inferior. Aunque, el objeto arquitectónico estudiado se caracterice por ser muy consistente en cuanto a su precisión matemática en el uso de patrones de repetición, sus sistemas de ordenación y su regularidad espacial. A pesar del uso de la transparencia y la claridad de la composición de formas y estructuras que se consigue a través de la sencillez absoluta, con el apoyo de la lógica como concepto matemático y arquitectónico. Una arquitectura se define cultural y vivencialmente, se proyecta pensando en cómo la viven sus usuarios, cómo se relacionan entre ellos y/o con ellos mismos gracias o debido a la arquitectura misma, qué se ve y cómo se ve desde el sofá. Todo esto asociado a un imaginario cultural y social en el que el arquitecto vive y desarrolla su obra.

⁹¹ TAKI K., *Minimalism or monotonicity?* cit., p. 18. (1984)

Cada proyecto se convierte así en un juego basado en reglas complejas coetáneas a la sociedad en la que se inscribe. Las obras, a través de sus formas fuertes, duras, sólidas y concretas, se refieren tanto a los sentidos como al intelecto del espectador usuario, que trata de descubrir las relaciones que rigen el proyecto, que lo vive, de la misma manera, o lo más cerca posible, de lo que lo hace este análisis . La persona que vive el proyecto necesariamente busca respuestas a dimensiones, uso, programa, accesos, definición espacial, límites dentro y fuera de la vivienda, imágenes desde y hacia la obra, a través de la vivencia de esos espacios. Son las vivencias a partir de unas necesidades, añadido a la complejidad de estar afectado por los sentidos del cuerpo las que hacen que los acontecimientos afecten, o no, a esos usos cotidianos que se dan en el interior de una casa, y es desde ese marco desde el que se define la arquitectura, no desde un marco artístico.

Bibliografía //////////

- Auer G., On the Usefulness of Nothing. Minimalist Forms and Formulae in Architecture, Daidalos, 1988, num 30.
- Avon, A., Vragnaz, G., Aspetti del minimalismo in architettura, Rassegna (36:4), 1988.
- Battcock, G., Minimal Art: A Critical Anthology, Dutton, Nueva York, 1968.
- Bertoni, F., Claudio Silvestrin, Octavo, Florencia, 1999.
- Bertoni, F., Architettura minimalista, La Biblioteca, Florencia, 2002.
- Bertoni, F., Design minimalista e Claudio Silvestrin, Journal of the Museum of Applied Art in Belgrade (2), 2006.
- Betsky A., Dense Minimalism, ElCroquis (David Chipperfield 1998-2004), Madrid, 2004, num 120.
- Buchanan, P., Swiss Essentialists, The Architectural Review (1127), 1991.
- Campo Baeza A., Gaspar House – Hortus Conclusus, Architectural Design, 1994 num 110.
- Campo Baeza A., Turégano House, Architectural Design, 1994 num 110.
- Campo Baeza A., More with Less, Architectural Design, 1994 num 110.
- Campo Baeza A., The future of architecture is in the thought, Domus, 1995, num 776.
- Campo Baeza A., Works and Projects, A. Pizza (red.), Gustavo Gili, Barcelona, 1999.
- Carmagnola, F., Vanni, P., Minimalismo: etica delle forme e nuova semplicità nel design, Lupetti, Milán, 1996
- Curtis, W., Modern Architecture since 1900, Phaidon, Londres, 1982
- Cheviakoff S., Minimalismo/Minimalism, Feierabend, Berlín, 2003.
- Esposito A.; Leoni G., Eduardo Souto de Moura, Electa, Milán, 2003.
- Foster, H., The Crux of Minimalism, Individuals: A Selected History of Contemporary Art 1945-1986, Museum of Contemporary Art, Los Ángeles. 1986.
- Frampton K., Modern Architecture – A Critical History, Thames and Hudson, Londres, 1994.
- Glancey J., Modern Architecture, Carlton Books, Londres, 2007.
- Glaser B., Questions To Stella And Judd, 1966. (editada posteriormente por Lucy R. Lippard)
- Gregotti V., Preface, “Rassegna” ,1988, vol.10, num 36.
- Hasegawa Y., Kazuyo Sejima + Ryue Nishizawa SANNA, Electa, Milán, 2005.
- Ibelings, H. Supermodernism, NAI Publishers, Róterdam, 1988.
- Jencks, C., Current Architecture, Academy Editions, Londres, 1982.
- Jencks, C., Post-Modernism: The New Classicism in Art and Architecture, Academy Editions, Londres, 1987.

- Jencks, C., The New Modern Aesthetic, Architectural Design Profile, 1990
- Jencks, C., The New Moderns: From late to neo-Modernism, Academy Editions, Londres, 1990.
- Jencks, C., The New Paradigm in Architecture, Yale University Press, Londres, 2002.
- Kipnis J., A Conversation (with Jacques Herzog), ElCroquis, Madrid, 2000, num 60+84.
- Krauss, R., The grid, the /cloud/, and the detail, Presence of Mies, ed. D. Mertins, Princeton Architectural Press, Nueva York, 1996.
- Linder M., Nothing Less Than Literal – Architecture after Minimalism, MIT Press, Cambridge, 2005.
- Macarthur, J., The look on the object, Assemblage: A Critical Journal of Architecture and Design Culture, 2000.
- Macarthur, J., The look on the object: minimalism in art and architecture, then and now, Architectural Theory Review, 2002.
- Macarthur J., The Nomenclature of Style: Brutalism, Minimalism, Art History and Visual Style in Architectural Journals, Architectural Theory Review, 2005, vol. 10, num 2.
- Maderuelo J., La Idea De Espacio En La Arquitectura Y El Arte Contemporáneos, Akal, Madrid, 1960-1989.
- Marzona D., Minimal Art, Taschen, Colonia 2004.
- Meyer J., Minimalism, Phaidon Press, Londres, 2000.
- Melhuish C., Modern House 2, Phaidon Press, Londres-Nueva York 2001.
- Melhuish C., On Minimalism in Architecture, Architectural Design, Londres, 1994 num 110.
- Mielnik A., Contemporary Minimalistic Tendencies In Architecture Of One-Family Houses. Forma 15'-19', Cracovia, 2010-2012
- Pawson J., Minimum, Phaidon Press, Londres, 1999.
- Pawson J., La voz de la materia, ElCroquis, Madrid, 2011.
- Pawson J., La elocuencia del silencio O una belleza esencial, 2005.
- Poli F., Minimalist Sculpture. Environmental and Architectonic Aspects, Architecture & Arts, G. Celant, Skira, Milán, 2004.
- Prestinzenza, P.L., New Directions in Contemporary Architecture, John Wiley and Sons Ltd, Londres, 2008.
- Quetglas, J., Artículos de ocasión (1994). Gustavo Gili, Barcelona, 2004.
- Raumplan Versus Plan Libre – Adolf Loos, Le Corbusier, M. Risselada, 010 Publishers, Róterdam, 2008.
- Sarnitz A., Adolf Loos, Taschen, Colonia, 2003.
- Savi V.E.; Montaner J.M., Less is more – minimalismo en arquitectura y otras artes, Barcelona, 1997

- Solà-Morales I., Mies and the Degree Zero, "Lotus international"- Neominimalismo, 1994, num 81.
- Solà-Morales, I., Superficies, inscripciones (2000) en Los artículos del año. Colección La Cimbra, 2009, num 7.
- Toy, M., Editorial: Aspects of minimal architecture, Architectural Design Profile (110). 1994.
- Toy, M., Editorial: Aspects of minimal architecture II, Architectural Design Profile (139). 1999.
- Toy, M., Practically Minimal, Thames and Hudson, Londres, 2000.
- Vladimir, S., A Reading of Interpretative Models of Minimalism in Architecture, Faculty of Architecture, University of Belgrade, Serbia, 2013.
- Welsh J., Modern House, Phaidon Press, Londres, 1996.
- Wollheim, R., Marcel Duchamp, Robert Rauschenberg y Ad Reinhard, 1965.
- Vice P., Minimalism and the Art of Visual Noise, Architectural Design, 1994 num 110.
- Ypma, R., London Minimum, Thames and Hudson, Londres, 1996.
- Zabalbeascoa A.; Marcos, J.R., Minimalisms, GG, Barcelona, 2000.
- Zaera A., A Conversation with David Chipperfield, ElCroquis, Madrid, 2004 num 120.
- Zumthor P., Thinking Architecture, Birkhäuser, Basel, Boston, Berlín, 2006.

