

**TRANSFERENCIAS
ENTRE DOMINIOS:**

**DEL MINIMALISMO A LA
ARQUITECTURA**

**TRANSFERENCIAS ENTRE
DOMINIOS:
DEL MINIMALISMO A LA ARQUITECTURA**

Jorge Maqueda Muñoz

Dirigido por: María Jesús Muñoz Pardo

ÍNDICE

I. Prefacio pág.7

- Motivación
- Objetivos
- Objetivos principales
- Objetivos secundarios
- Método
- Marco referencial
- La expresión de los artistas
- La expresión de la crítica
- El minimalismo en arquitectura

II. Minimalismo: La vertiente geométrica pág.17

- El arte minimal
- El papel de la crítica en la construcción del marco teórico
- Obras:
 - Smith, Tony: DIE, 1961; The elevens are up, 1962
 - Flavin, Dan: The nominal three, 1963; Greens crossing greens, 1966.
 - Judd, Donald: Untitled, 1964; Untitled, 1967
 - Morris, Robert: Untitled, 1965; L-Beans, 1967
 - Andre, Carl: Lever, 1966; Steel Zinc Plane, 1969
 - Serra, Richard: House of cards, 1969; Shift, 1970

III. Conceptos clave Pág. 43

- La escala. Entre el objeto y el monumento. 1961
- La ética de la repetición. 1965
- La obra como forma en sí misma, el rigor geométrico. 1965
- Literal Space. 1965
- El objeto despojado de todo ilusionismo. La imagen tautológica, la imagen dialéctica. 1965
- El proceso industrial, el papel del artista en la obra. 1966
- La cuestión fenomenológica. 1967
- La materialidad como esencia de la obra de arte. 1968
- El suelo como plano de soporte. 1969

IV. Revisión de casos en arquitectura Pág. 57

- Herzog & De Meuron. Galería Goetz, 1989
- Herzog & De Meuron. Signal Box, 1988
- Navarro Baldeweg, Juan. Rehabilitación del río Segura, 1988
- Rossi, Aldo. Proyecto para el monumento a la resistencia, 1962
- Less is more: Van der Rohe, Mies. Neue Nationalgalerie, 1968
- Minimum: Pawson, John. Capilla delle Bottere, 2006

V. Conclusiones Pág. 103

VI. Bibliografía Pág. 125

I. PREFACIO

MOTIVACIÓN

El concepto de minimalismo se ha asociado con frecuencia a la obra de arquitectos tan dispares como Frank Gehry, David Chipperfield o John Pawson. Numerosos libros y artículos emplean este término para definir obras arquitectónicas sin aportar argumentos que permitan discernir en qué consiste la interpretación del minimalismo en arquitectura o por qué una obra es minimalista.

El afán por descubrir en qué consiste la interpretación arquitectónica de este movimiento artístico unido al interés por las cuestiones que trata la producción escultórica, constituyen los motivos por los cuales he decidido abrir esta línea de investigación.

OBJETIVOS

Objetivo general:

El término “minimal art” fue introducido por el filósofo Richard Wollheim para describir una corriente artística que dotaba a la obra de “un mínimo contenido de arte”.

En dicho movimiento se agrupó a “*grosso modo*” según el filósofo Didi-Huberman, a un conjunto de artistas que reivindicaban la creación de un arte no ilusorio, sino específico, que pretendía romper con la tradición artística convencional, poniendo en valor otros parámetros como la escala, la materialidad o el espacio que envuelve la pieza.

El *Minimal Art* tuvo una gran repercusión en otros ámbitos y disciplinas artísticas, como la arquitectura. Esta tesis de fin de grado pretende estudiar las transferencias que se producen entre el marco teórico y práctico de la escultura y la disciplina arquitectónica. Encontrar aquellos conceptos o ideas fundamentales que los arquitectos han sustraído de la escultura para aplicarlos en proyectos de arquitectura, repercutiendo por tanto en el proceso compositivo y creativo del edificio. Pretendiendo confirmar la existencia de relaciones entre los distintos ámbitos artísticos.

Objetivos secundarios:

Al tratarse de un movimiento con amplias investigaciones, que no responde a un canon claro y concreto existen muchas concepciones sobre que es el minimalismo arquitectónico. El trabajo comprobará si las teorías expuestas sobre el minimalismo arquitectónico se asientan en fundamentos sólidos, o son fruto de interpretaciones poco elaboradas.

No se trata de buscar un proceso de copia formalista, sino de identificar la línea de investigación que algunos arquitectos han tomado para reinterpretar los conceptos propuestos por el movimiento escultórico y aplicarlos a la arquitectura.

MÉTODO

Partiendo del estudio de la vertiente geométrica de la escultura, se realiza un análisis de la documentación teórica de los artistas así como de su obra, con el propósito de describir una base sobre la que se puedan argumentar las transferencias entre dominios que estamos estudiando

Otro aspecto a estudiar será el papel de la crítica en la década de los sesenta, ya que el análisis y el discurso de la obra cobran tanta importancia como la obra en sí misma. De hecho, la intervención de los artistas en el ámbito de la crítica resulta sintomático del establecimiento de un arte preocupado tanto por la teoría como por la práctica.

Las fuentes consultadas para formar el marco teórico se encuentran en la biblioteca de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura así como en la biblioteca del museo Reina Sofía, cuyo archivo especializado en arte posee una gran colección de libros sobre este tema.

A partir de este estudio, se seleccionarán y se revisarán los parámetros más representativos de este ámbito artístico, aquellas cualidades fundamentales en las que tanto artistas como críticos pongan énfasis, utilizándolos como referencia para el análisis de los casos arquitectónicos propuestos.

Concluido el análisis teórico se procederá a realizar un estudio de casos sobre las obras arquitectónicas. Se han escogido proyectos como la galería Goetz o la Signal Box de Herzog & De Meuron debido a sus similitudes de discurso con el campo escultórico.

A su vez, estudiaremos otras obras arquitectónicas como el monumento a la resistencia de Aldo Rossi o la capilla delle Bottere de Pawson, con el objetivo de probar en qué medida, cómo o por qué razones se aproximan o se alejan de un minimalismo cuya base conceptual se consolida en el campo escultórico.

MARCO REFERENCIAL

Para la realización del trabajo se han consultado diversas fuentes recogidas en el apartado VI. Bibliografía. En este epígrafe se incluirán los artículos y textos de referencia para centrar el tema de la investigación.

La expresión de los artistas:

- Morris, Robert. "Notes on Sculpture". *Continuous Project Altered Daily* (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1993) 33 (1967).

Un ensayo en el que Robert Morris desvela las claves fundamentales de la nueva escultura a través del estudio de su propia obra y la producción de otros artistas como Tony Smith.

En las dos partes de este ensayo se diseccionan los principales valores de la escultura desde el punto de vista del artista, como su interpretación de la cuestión fenomenológica o el papel de la escala en la obra.



Fig.01

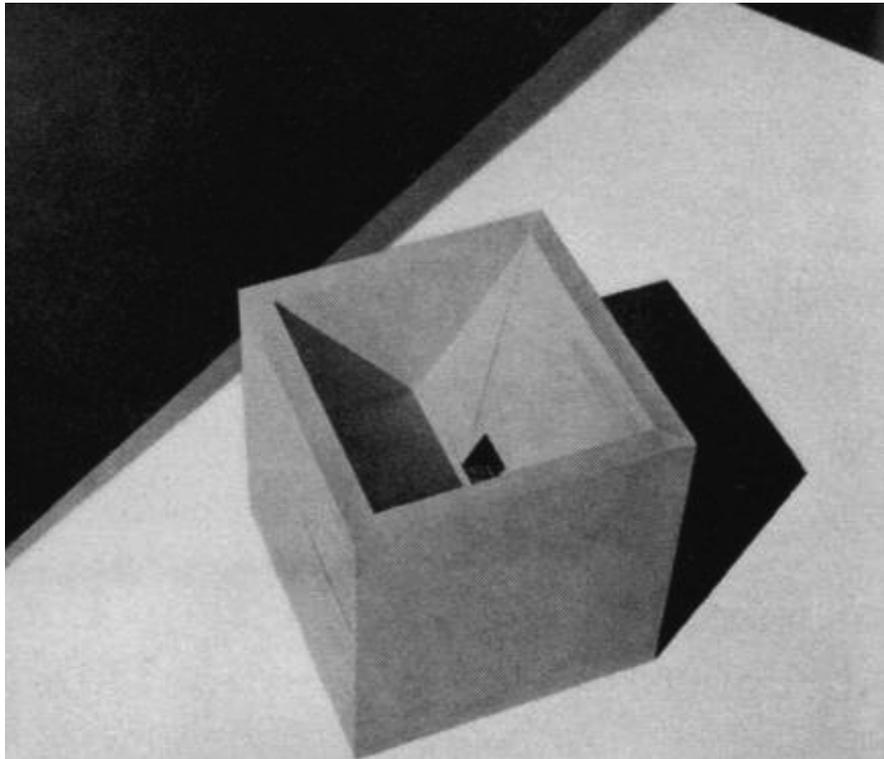


Fig.02

- Judd, Donald. "Specific objects". *Arts Yearbook* 8 (1965): 74-82.

La intervención de los artistas en el ámbito teórico del movimiento es fundamental, el artista y crítico de arte formula datos fundamentales sobre los objetos específicos, unas piezas que se sitúan entre la escultura y la pintura en las cuales cobran importancia aspectos como la forma, el material, el color...

El artista expresa su concepción de este nuevo arte a través de sus textos críticos, en este artículo se explica cómo el nuevo movimiento surge como respuesta al problema del lienzo en la pintura, ya que "el lienzo es una forma en sí misma que determina y limita la disposición de su interior"¹.

Además expone las nuevas preocupaciones del movimiento, como las dimensiones del espacio real o el orden de los elementos.

La expresión de la crítica:

- Wollheim, Richard. "Minimal art." *Arts Magazine* 39.4 (1965): 26-32.

El texto analiza el trabajo y el esfuerzo del artista en el proceso de producción debido a que el arte se entiende como un proceso de desmantelamiento de la imagen.

El filósofo británico fue primero en emplear el término minimalismo para referirse a la generación de artistas de los sesenta en un artículo para la revista *Arts Magazine* titulado "Art Minimal", en él expone características fundamentales de las obras del momento, como la intervención del artista, que debe ser mínima, o la simplificación en el proceso de fabricación de la obra.

- Krauss, Rosalind. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza, 1996.

Rosalind Krauss, una de las principales críticas que el trabajo va a incluir, explica mediante quince ensayos las formas de ruptura estilística que dieron origen al movimiento postmoderno. Escritos sobre Duchamp, LeWitt o Serra revelan la evolución de la escultura en la segunda mitad del siglo XX. El libro es de gran utilidad para poder situar la obra minimalista en su contexto, descubriendo los artistas o corrientes que la preceden o influyen.

- Krauss, Rosalind. "La escultura en el campo expandido." *La posmodernidad* (2002): 59-74. Es un libro referencia para la crítica de arte ya que fue uno de los primeros textos que pretendían explicar la nueva concepción que la escultura había adquirido.

Krauss entiende la escultura como todo aquello que ocupa lugar y la define a partir de su relación con el paisaje y la arquitectura.

- Didi-Huberman, Georges. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Manantial. 1992

Este libro trata la cuestión fenomenológica con respecto a la reivindicación de la especificidad formal propuesta por los artistas, la brecha teórica entre dicha especificidad y la presencia.

El libro es de gran utilidad para el trabajo porque discutirá la premisa fundamental del minimalismo, defendida por sus autores más importantes, como Judd o Morris, revelando así el dilema que enfrenta dos evidencias, la evidencia óptica y la evidencia de la presencia.

1. Judd, Donald. "Specific objects". *Arts Yearbook* 8 (1965): 74-82.



Fig.03

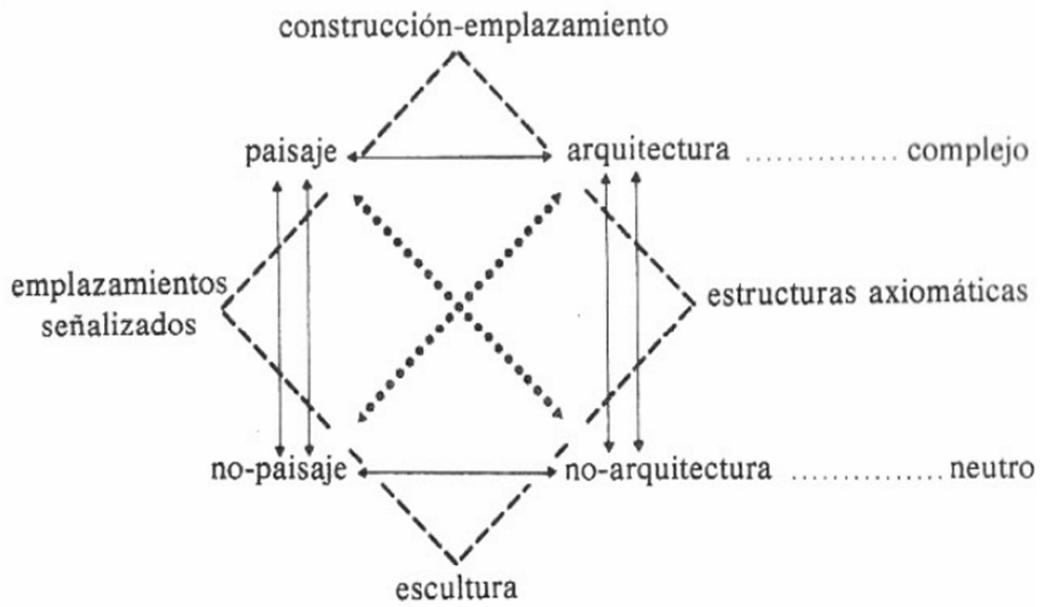


Fig.04

El minimalismo en la arquitectura:

- Savi, Vittorio & Montaner, Josep María. Less is more minimalismo en arquitectura y otras artes. Gustavo Gil, 1996.

Savi y Montaner explican cómo la arquitectura sufre una crisis de identidad a finales de la década de los sesenta, cuando aparece la revisión arquitectónica propuesta por los grandes maestros de la arquitectura moderna. Esta operación implicó la aparición de líneas de trabajo distintas, entre estas, aparece el minimalismo como una de las más influyentes.

Para escoger los casos de estudio se tendrán en cuenta ciertos ejemplos de esta exposición del congreso de la UIA Barcelona 96.

- Llorach, Enric. En el filo de la navaja. Arte, Arquitectura y Anacronismo. Ediciones asimétricas, Madrid, 2017.

El minimalismo en arquitectura es un tema que ha sido poco investigado, se han realizado varias exposiciones que incluyen obras arquitectónicas así como algunos ensayos breves que asocian algunas construcciones con conceptos tratados en este movimiento.

Este libro un ejemplo. Trata los puntos de tangencia entre la arquitectura y otras disciplinas artísticas, dedicando un capítulo al "minimalismo revisado". En él se explica la lectura que realizan Herzog & DeMeuron sobre la fenomenología del espacio en su proyecto para la construcción de la galería Goetz.



Fig.05

II. MINIMALISMO ESCULTÓRICO: LA VERTIENTE GEOMÉTRICA

EL ARTE MINIMAL

El arte minimal presenta su origen en las corrientes formalistas de la pintura abstracta de finales de los años cincuenta. A finales del año 1959, Frank Stella presentaba *Black paintings* en la exposición *Sixteen American artists*. A partir de estas pinturas negras realizadas entre 1958 y 1960, Michäel Fried, crítico e historiador de arte moderno, desarrolla una nueva concepción pictórica en un texto introductorio para la exposición *Three american painters: Noland, Olitski y Stella*. En este texto se sintetizan una serie de principios que definirán la pintura no figurativa después del expresionismo abstracto. Entre ellos, destacan cualidades como la renuncia al espacio ilusorio, la función del soporte y el marco en la nueva pintura o el carácter óptico del cuadro, de cómo éste solo puede ser aprendido a través de la mirada.

La cuestión formal pasa a ser uno de los puntos centrales de la investigación. En el proceso de creación de la obra no interfiere ningún elemento exterior, el cuadro expresa un proceso que él mismo genera. Se busca por tanto la autonomía formal.

En este nuevo contexto artístico aparecerán dos prácticas, la pintura del “*hard-edge*”², que de la mano de artistas como Ellsworth Kelly, Frank Stella o Kenneth Noland pondrá énfasis en las formas geométricas puras de colores saturados. Por otro lado, la vertiente del “*Shaped canvas*”³ o estructura deductiva está representada por las pinturas negras de Stella, que otorgan valor a la cuestión del soporte, y de cómo éste interviene y determina la configuración de la obra. Esta cuestión también aparecerá en la obra de otros artistas como Kelly o Robert Mangold.

La autonomía de la obra caracterizará la producción de los años sesenta y setenta. El espectador percibe la obra en función de su estructura interna y la atrapa con una mirada siempre condicionada por el contexto o el entorno. Siguiendo esta dinámica, los artistas de la década de los sesenta darán importancia a la percepción de la obra y la relación que se establece entre el observador, el objeto y el entorno durante la contemplación.

En este contexto histórico los artistas pretenden sustraer la dimensión narrativa o ilusoria de la obra. En 1995 Ad Reinhardt, artista pionero en el arte conceptual, explicaba: “Un objeto claramente definido, independiente y separado de todos los demás objetos y circunstancias que no nos permite ver en él nada de nuestra elección ni podemos convertirlo en lo que queramos. Un icono libre, ni manipulado ni manipulable, inútil, invendible, irreductible, ni fotografiable. Un no divertimento no hecho ni para el arte comercial ni para el arte de masas, ni expresionista ni para sí mismo”⁴.

Diez años más tarde, en 1965, Donald Judd, crítico para revistas como *Art News* o *Art in America* y uno de los artistas más trascendentales del movimiento minimal, publica “*Specific Objects*”, un texto que cuestiona los valores tradicionales de la pintura y la escultura, posicionándose a favor de lo que denomina “*new Works*”, obras definidas que muestran su rechazo a la tradición pictórica. Estas nuevas obras u objetos específicos, son piezas que se encuentran entre la escultura y la pintura, cuyo valor no reside en la imagen ilusoria, sino en cualidades como su escala, materialidad, entorno...

Para Judd, el error principal de la pintura es que no interpreta que el rectángulo del lienzo es una forma en sí misma, que determina los límites y la disposición de lo que existe en él. La relación de éste con el plano de la pared es específica, es una forma, por lo que todo lo que se coloque en el lienzo tiene que estar ordenado.

2. *hard-edge*: Pintura abstracta de contornos nítidos, claros y definidos. Fue acuñado en 1958 por Jules Langsner como sustituto del concepto de abstracción geométrica.

3. *Shaped canvas*: Procedente de la pintura *Colour Field*, en la que las formaciones sobre la superficie del cuadro también influyen sobre la forma exterior del mismo. Se suprime el formato tradicional rectangular en favor de formas ovales o romboidales.

4. Reinhardt, Ad. Sobre las *Black Paintings*, en la galería Iris Clert, 1955

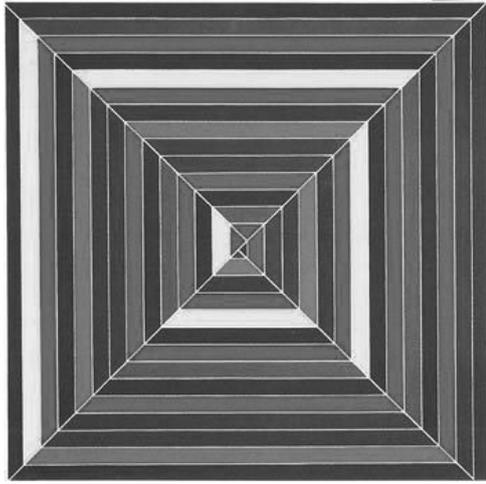


Fig.06



Fig.07



Fig.08

Un año más tarde, en 1966, se organiza la exposición *Primary structures* en el Jewish Museum de Nueva York, que reunirá piezas de artistas como Carl Andre, Dan Flavin, Donald Judd o Robert Morris. Serán estas estructuras, que destacan por el empleo de formas geométricas simples y materiales industriales las que recoja y agrupe Richard Wolheim en su texto "Art Minimal".

Además de Judd, otros artistas como Arp, Oldenburg o Brancusi examinan los trabajos presentes en el espacio con arreglo a un principio de unidad, se establece un canon para la nueva escultura, en la que destaca el novedoso tratamiento de la escala y su materialidad, además del entendimiento del espacio en el que están expuestas.

La obra de Malévich⁵, que defendía la sensibilidad no-objetiva como fuente de creación de toda obra de arte o las teorías espaciales de Merelau-Ponty, servirán como inspiración y como punto de partida para artistas como Dan Flavin o Carl Andre. De hecho, existirán varios puntos de tangencia con el constructivismo ruso. El principio reduccionista de la forma, la exploración de los materiales, la importancia de la estructura y el arte como proceso son puntos en común entre las dos corrientes artísticas.

El artista que mayor influencia tendrá en el minimalismo será Brancusi. Su obra supondrá un punto de inflexión y una referencia para los artistas como Carl Andre, "Brancusi es minimalista, el mismo tipo de rugosidad, de claridad, de sencillez"⁶.

Si analizamos la producción artística de los objetos específicos encontramos que el material va a tener un papel trascendental en la escultura. Los artistas van a explorar nuevas formas y volúmenes a partir de materiales industriales. El acero, madera u otros elementos como el ladrillo sustituirán a los materiales nobles históricamente utilizados. "El material industrial no solo carece de las connotaciones de pureza, naturalidad y originalidad, además, en la inmensa mayoría de las ocasiones no ha sido trabajado por el artista, que pierde el contacto físico que aludía a la continuidad de lo natural en lo humano, así como la distancia y la lucha por encontrarlo"⁷.

Dominarán las preocupaciones por la fenomenología del espacio, la obra se realiza para un lugar y no se puede entender sin él. La noción de espacio envolvente y recorrido de la obra introducirán la importancia del tiempo de la obra, es decir, el enfoque que el espectador obtiene de la obra a medida que la va recorriendo.

Artistas como Robert Morris explicaban: "La experiencia de la obra se hace necesariamente en el tiempo (...) Lo que importa es lograr un mayor control de la totalidad de la situación y/o una mejor coordinación. Ese control es necesario, si se quiere que las variables -objeto, luz, espacio y cuerpo humano- puedan funcionar. El objeto en sí no se vuelve menos importante, lo que ocurre, simplemente, es que por sí solo no es suficiente"⁸.

La escultura rechazará la intervención del artista, que no debe participar en el proceso de creación. LeWitt explica que la idea se convierte en una máquina que realiza el arte, por tanto, los ajustes en el proceso de fabricación no están contemplados.

5. En su manifiesto de 1926 afirma que: "El cuadro negro sobre fondo blanco fue la primera forma de expresión de la sensibilidad no-objetiva: cuadro=sensibilidad; fondo blanco: La nada, lo que está fuera de la sensibilidad".

6. Andre, Carl, interview "works of art don't mean anything"

7. Carreño, Francisca Pérez. *Arte minimal: objeto y sentido*. Antonio Machado Libros, 2002. pág.138.

8. Morris, Robert. "Notes on Sculpture". *Continuous Project Altered Daily* (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1993) 33 (1967).

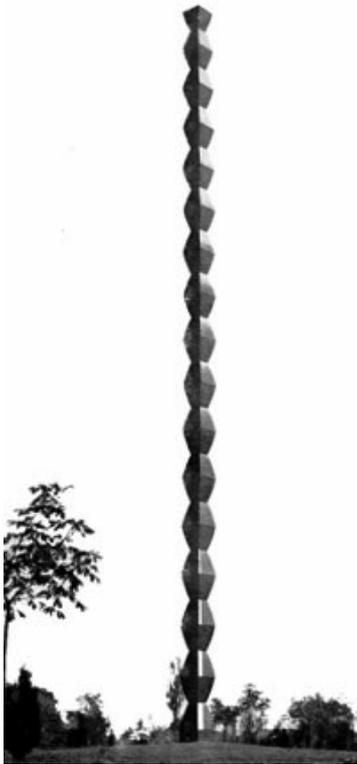


Fig.09



Fig.10



Fig.11

EL PAPEL DE LA CRÍTICA EN LA CONSTRUCCIÓN DEL MARCO TEÓRICO

La intervención del artista en la definición del marco teórico es síntoma de su importancia en el contexto artístico de la década de los 60. Tanto artistas como críticos intervendrán y formarán las directrices ideológicas del *arte minimal*.

La superación del formato clásico del cuadro y el basamento, así como la renovación de las formas y el empleo de nuevos materiales van a suponer una ruptura sin precedentes con la tradición artística que va a condicionar la intervención de la crítica.

Rosalind Krauss describe el desarrollo del arte minimalista en el contexto artístico de la segunda mitad del siglo XX con dos textos clave, *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos* (1985), y *A view of modernism* (1972), en el que explica la confrontación que supusieron los nuevos objetos y cómo estos influenciaron su pensamiento a través de un relato autobiográfico. Krauss mantiene que “la concepción del modernismo en escultura se fundamenta esencialmente en la descripción de los desarrollos de la escultura compuesta de elementos ensamblados más que de las obras talladas o fundidas. De ahí que los críticos modernistas se vean tácticamente en la incapacidad de reconocer tanto la obra de Arp como la de Brancusi. En el caso de éste último, las piezas abiertas y talladas como *El niño prodigio* se consideran hechas conforme a los cánones, mientras que las piezas de un solo bloque talladas y fundidas, no, y está claro que en el plano de la calidad estricta esta distinción no puede sostenerse. A este lado, los críticos modernistas parecen haberse contradicho en cuánto a lo más fuerte y más sentido de la escultura contemporánea”⁹.

En el mismo período de tiempo Lucy Lippard expresó en la obra *Six Years* (1973) la cronología de los acontecimientos fundamentales de los años 1966 a 1972. Estableciendo este relato permite aportar un documento completo de unos años en los que no es posible distinguir la anterioridad de un movimiento en comparación a otro. De la misma autora destaca *La desmaterialización del arte* (1972), en la que describe, junto a John Chandler, los precedentes de corrientes como el Dadaísmo.

Lippard será la crítica de arte que constate la desaparición de la pintura en la escultura, y la de ésta en la performance. “El medio de la performance se está convirtiendo en un *man’s land* o en una *every’s land* en la que pueden encontrarse e incluso ponerse de acuerdo artistas visuales de estilos distintos. Al pasar el elemento tiempo a ser el punto crucial de tantas experiencias en las artes visuales, determinados aspectos de la danza, del cine y de la música se convierte en complementos eventuales de la pintura y la escultura, que a su vez son susceptibles de verse absorbidas por las artes del espectáculo”¹⁰.

Otros críticos como Greenberg o Fried se mostraban contrarios a la denominación de *minimal art* propuesta por Wolheim, Fried prefería referirse a un arte literalista, defendiendo que lo que denomina “*empresa minimalista*” era de naturaleza ideológica “un asunto de palabras antes que nada”. Además hacía hincapié en “la contradicción entre la transparencia semiótica de una concepción tautológica de la visión y la opacidad fatal de una experiencia intrasubjetiva suscitada por la exposición de los objetos”¹¹.

Frente a la especificidad formal propuesta por Judd, Fried denuncia una no-especificidad en acción en esos objetos que no quieren ser pinturas ni esculturas, sino la ilusión de que las barreras del arte se están derrumbando. Frente al arte no racional por no ser expresionista, Fried no ve más que una relación simple de puesta en escena entre objetos y miradas, frente a la estabilidad e inmediatez de los objetos propuesta por Judd, el crítico habla de “una temporalización compleja, infinita, contradictoria y dramatizada”¹².

9. Krauss, Rosalind. “A view of modernism.” *Artforum* 11.1 (1972): 50.

10. Lippard, Lucy. “The dematerialisation of art”. *Art International*, 1968.

11. Didi-Huberman, Georges. “Lo que vemos, lo que nos mira”. No. 7.01. Manantial, 1997. Pág.42

12. Didi-Huberman, Georges. “Lo que vemos, lo que nos mira”. No. 7.01. Manantial, 1997. Pág.44



Fig.12

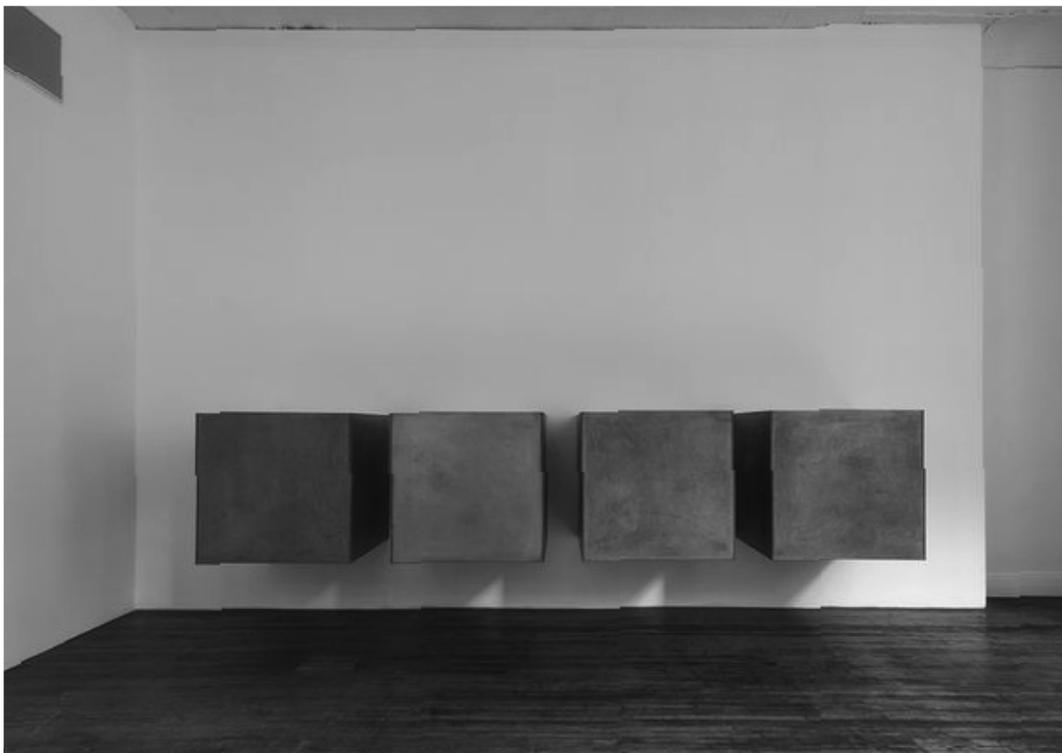


Fig.13

Más adelante, con una visión global del movimiento minimalista, Didi-Huberman explicará los objetivos que artistas como Morris o Judd proponían con sus líneas de investigación, planteando cuestiones como la forma de fabricar un objeto visual despojado de ilusionismo, un objeto que no mienta acerca de su volumen y que centre la atención en el sujeto en lugar del objeto. Además incluirá la intervención de críticos como Rosalind Krauss para completar la interpretación de las teorías propuestas por los artistas.

Las revisiones críticas serán publicadas con frecuencia en revistas como *Art Forum*, que pedirá a críticos de renombre como Greenberg o Bárbara Rose que se pronuncien sobre el impacto de las nuevas corrientes. Rose analizará la relación existente entre la crítica y la política, dejando constancia de la situación contemporánea atendiendo a contenidos subjetivos y filosóficos.

El primero en emplear el término minimalismo para referirse a la generación de artistas de los sesenta fue el filósofo Richard Wolheim en un artículo para la revista *Arts Magazine* titulado "*Art Minimal*", en la que expone características fundamentales de las obras del momento, como la intervención del artista, que debe ser mínima o la simplificación en el proceso de fabricación.

En 1977 Pincus-Witten publica *post Minimalism*, un recopilatorio de textos editados por la revista *Art Forum* entre los años 1966 y 1977, entrando en conflicto con otros críticos como Greenberg, cuyo enfoque de las artes modernas deja de estar vigente a mediados de los sesenta.

La escultura minimalista se va a situar en la intersección de dos concepciones artísticas, ya que es un arte representativo de la *reducción modernista*¹³ y al mismo tiempo, pone en valor las cuestiones fenomenológicas de la percepción del espacio en las que se plantea. Los artistas traen al ámbito del arte el concepto de experiencia, mientras que los artistas Pop eligieron como soporte para sus obras la realidad sociológica.

13. El modernismo es una corriente que proponía una renovación artística que representase una ruptura con los estilos tradicionales a la vez que incorporaban novedades derivadas de la revolución industrial.



Fig.14

OBRAS:



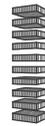
TONY SMITH
UNTITLED



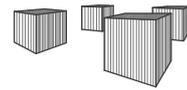
TONY SMITH
H. LILL/VENS ARL UP



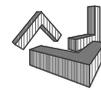
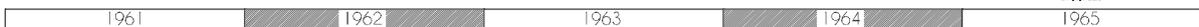
DAN FLAVIN
THE NOMINAL PRILL



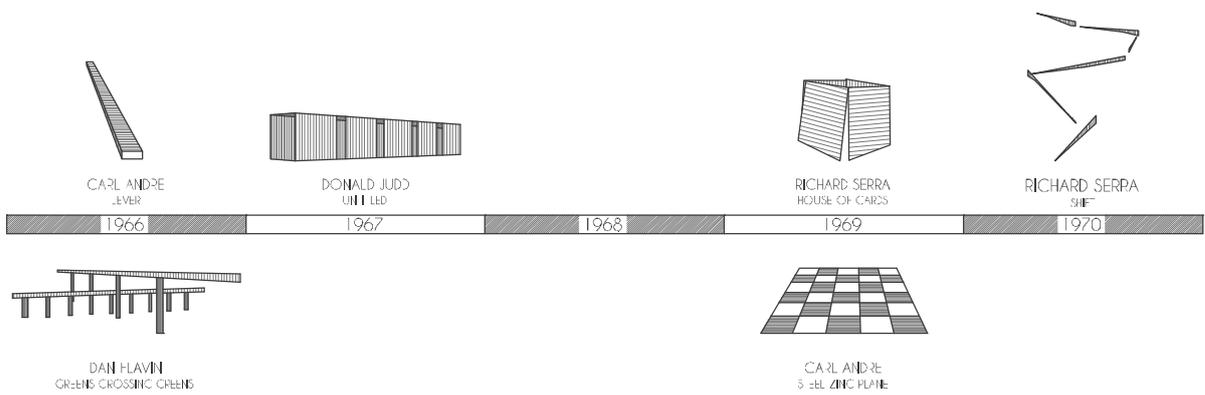
DONALD JUDD
UNTITLED



ROBERT MORRIS
UNTITLED



ROBERT MORRIS
UNTITLED



AUTOR

CRÍTICA



Tony smith.
DIE

OBSERVADOR-ESPACIO
ESTRUCTURA
SENTIDO DE LA OBRA
GEOMETRÍA
CUALIDAD DEL OBJETO
ESCALA

UNIDAD
CARAS IMPERSONALES
EXPERIENCIA
OBSERVADOR-ESPACIO
SUELO
ESTRUCUTRA



Tony Smith.
The Elvens are up

SUELO
ESPECTADOR-PIEZA-ESPACIO
SIGNIFICADO
MATERIALIDAD

MASA
VACÍO
OBSERVADOR-ESPACIO
MATERIALIDAD
GEOMETRÍA



Dan Flavin.
The Nominal Three

FORMA
CUALIDAD COMO OBJETO
ESPECTADOR-PIEZA-ESPACIO
SISTEMA
PROCESO INDUSTRIAL

IMPLANTACIÓN ESPACIAL
ORDEN
ESPACIO DE LA GALERÍA
FORMA
FENOMENOLOGÍA
DEL ESPACIO
PROCESO INDUSTRIAL



Dan Flavin.
Green crossing green

DIMENSIONES
FORMA DEL ESPACIO
FORMA
ESPECTADOR-PIEZA-ESPACIO
RELACIÓN CON EL CUERPO

FORMA DEL ESPACIO
LUZ, COLOR
EMPLAZAMIENTO
PROCESO INDUSTRIAL
RELACIÓN CON EL CUERPO



Donald Judd.
Untitled

FORMA
RELACIÓN ENTRE PIEZAS
ESPECTADOR-PIEZA-ESPACIO
CONJUNTO
MATERIALIDAD
PROCESO INDUSTRIAL

MATERIALIDAD
ORDEN
ESPACIO DE LA GALERÍA
GEOMETRÍA
PINTURA/ESCULTURA
PROCESO INDUSTRIAL



Donald Judd.
Untitled

UNIDAD
ESPECTADOR-PIEZA-ESPACIO
ESCALA
CUALIDAD DEL OBJETO
MATERIALIDAD

PRESENCIA FÍSICA
TRES DIMENSIONES
MATERIALIDAD
PROCESO INDUSTRIAL
MÓDULO
ESCALA



Robert Morris.
Untitled

AUTOR

ESCALA
CUERPO/OBJETO
ESPECTADOR-PIEZA-ESPACIO
PROPORCIÓN
MASA
COHESIÓN DE PIEZAS

CRÍTICA

UNIDAD
ESPECTADOR-PIEZA-ESPACIO
GEOMETRÍA
MATERIALIDAD
SUELO
PROCESO INDUSTRIAL



Robert Morris.
L-Beans

FORMA
RELACIÓN CON EL CUERPO
POSICIÓN
PERCEPCIÓN VARIABLE
ESTRUCTURA
LUZ

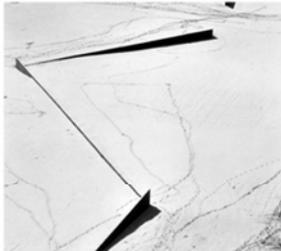
FORMA
GEOMETRÍA
PERCEPCIÓN VARIABLE
POSICIÓN
PESO



Richard Serra.
House of cards

OBSERVADOR-ESPACIO
PESO
SENTIDO DE PRESENCIA
GEOMETRÍA
OBJETO SIN USO
EQUILIBRIO

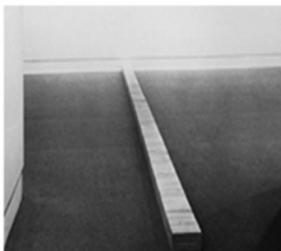
OBSERVADOR-ESPACIO
GRAVEDAD
PROCESO INDUSTRIAL
MATERIALIDAD
TENSION ENTRE PARTES
ESTRUCUTRA



Richard Serra.
Shift

TIEMPO, MOVIMIENTO
ESPECTADOR-PIEZA-ESPACIO
SUELO
PERCEPCIÓN DEL ESPACIO
MATERIALIDAD
CENTRO DESPLAZADO
CARAS IMPERSONALES

FORMA
FENOMENOLOGÍA
DEL ESPACIO
OBSERVADOR-ESPACIO
MATERIALIDAD
SENTIDO DE PRESENCIA



Carl Andre.
Lever

BRANCUSI
ESPACIO
SENTIDO DE LA OBRA
MATERIALIDAD
UNIDAD/PIEZA
ESPECTADOR-ESPACIO

UNIDAD
PROCESO INDUSTRIAL
GEOMETRÍA
OBJETO ESPECÍFICO
MÓDULO
PROCESO INDUSTRIAL



Carl Andre.
Steel Zinc Plane

FORMA
ESPECTADOR-PIEZA-ESPACIO
TIEMPO, MOVIMIENTO
PERCEPCIÓN DEL ESPACIO
MATERIALIDAD
SENTIDO DE PRESENCIA

FORMA
FENOMENOLOGÍA
DEL ESPACIO
OBSERVADOR-ESPACIO
MATERIALIDAD
PROCESO INDUSTRIAL

Smith, Tony.

DIE, 1961.

Un cubo de seis pies de lado cuyas caras de acero poseen media pulgada de espesor y una estructura diagonal que las sustenta.

“Esta obra tiene la escala exacta, no puede ser más grande, pues no estoy haciendo un monumento, ni tampoco más pequeña, pues no estoy haciendo un objeto. La razón de la misma es su falta de sentido, de funcionalidad en el contexto. Ni ver a través del cubo ni verlo para. Un objeto que no es ni bello ni feo, ni frío ni caliente, sino cerrado, silencioso, opaco en relación a nosotros. Es misterioso. Su inaccesibilidad conceptual lo hace resistente a nuestra comprensión”¹⁴.

La opacidad de la obra permitió que la crítica mostrase interés en las propiedades de la “cosa como cosa”, permitiendo destacar las cualidades intrínsecas del objeto. Expertos como Didi-Huberman explicaban que mediante su sencillez de la pieza “se comprende entonces que el vaivén rítmico, en la escansión interna del mismo juego de palabras -la dimensión, el hombre, la desaparición, el hombre, de nuevo la dimensión- se haya perfilado la existencia de un *objeto virtual*: un objeto capaz en sí mismo de una asociatividad y de una latencia en la cual debía existir al principio; un objeto complejo”¹⁵.

Al igual que en *House of Cards*, el acabado imperfecto y el material hacían referencia a un objeto industrial, en el que el tratamiento del acero cobra importancia permitiendo la percepción de la pieza como un ente unitario que se alza directamente desde el suelo, rompiendo con las convenciones al evitar el empleo de un podio.

The Elevens Are Up, 1962.

Dos piezas iguales de acero negro situadas cara a cara, a cuatro pies de distancia. Su posición y separación entre ellas generaba un vacío, un espacio cuyo valor se encontraba en la tensión entre los módulos.

“En la percepción del tamaño, el cuerpo entra en el continuum del tamaño, y establece una constante en la escala. Uno sabe inmediatamente que es más pequeño o más grande que uno mismo. Debemos darnos cuenta de que las cosas más pequeñas que nosotros se ven diferentes a las cosas que son más grandes. La cualidad de la intimidad se une a un objeto a medida que éste disminuye en relación con nosotros”¹⁶.

The Elevens Are Up sigue la misma línea de investigación que *DIE*, donde la simplicidad de forma no implicaba simplicidad de experiencia, sino todo lo contrario, ya que la simplicidad permitía que la concepción de la obra por parte del espectador se más unitaria e intensa.

La escultura se concibió como un objeto que dialogaba con la arquitectura moderna y el espacio de galería, ya que el artista estudió arquitectura en la Bauhauss y mostraba un gran interés por las formas arquitectónicas, la geometría y su relación con la naturaleza.

La obra presentó varias interpretaciones, la crítica la describía como una forma tridimensional objetiva o como una experiencia subjetiva, Smith no se decantó por ninguna, sino que aceptó ambas versiones defendiendo que su intención era que el espectador tuviera su propia interpretación de la obra.

14. Smith, Tony. Tony Smith on DIE. Tonysmiththestate.com

15. Didi-Huberman, Georges. “Lo que vemos, lo que nos mira”. No. 7.01. Manantial, 1997. Pág. 60.

16. Smith, Tony. Tony Smith on the elevens are up. Tonysmiththestate.com

CONCEPTOS CLAVE

- La escala. Entre el objeto y el monumento. 1961
- La obra como forma en sí misma, el rigor geométrico. 1965
 - Literal Space. 1965
- El objeto despojado de todo ilusionismo. La imagen tautológica, la imagen dialéctica. 1965
 - La cuestión fenomenológica. 1967
 - La materialidad como esencia de la obra de arte. 1968
 - El suelo como plano de soporte. 1969



Acero con acabado acrílico
182,9 x 182,9 x 182,9 cm
Whitney Museum of American Art

Fig.15

CONCEPTOS CLAVE

- La escala. Entre el objeto y el monumento. 1961
 - La ética de la repetición. 1965
- La obra como forma en sí misma, el rigor geométrico. 1965
 - Literal Space. 1965
- El objeto despojado de todo ilusionismo. La imagen tautológica, la imagen dialéctica. 1965
 - La cuestión fenomenológica. 1967
 - El suelo como plano de soporte. 1969



Acero pintado en negro
2 unidades de 243 x 60 x 243 cm
Luisiana Museum of Modern Art, Dinamarca

Fig.16

Flavin, Dan.

The Nominal Three, 1963.

Una disposición de barras luminosas colocadas siguiendo sistemas de conteo básicos, en este caso coloca una, dos y tres barras respectivamente, pretendiendo activar el espacio de exposición.

La producción de Flavin se basó en la luz procedente de piezas industriales como los tubos fluorescentes. *The Nominal Three* es una de las primeras obras del artista que empleaban la iluminación con vocación espacial.

Para la crítica, Flavin producía un nuevo arte radical que se apartaba de los límites impuestos por los pedestales o los marcos. Su empleo de materiales que hasta el momento no se pensaban como estéticos, le situó como uno de los principales autores del movimiento minimal.

El artista producía la obra en función del espacio en el que se iba a exponer, lo que le facilitaba crear un objeto que otorgara valor a la fenomenología del espacio. Flavin reconoció la propiedad situacional de llenar el espacio de luz: "La obra presenta la lámpara como una imagen en equilibrio con la lámpara como un objeto. La luz inmaterial engloba la historia de la pintura como una práctica metafórica, la representación de un espacio natural iluminado"¹⁷.

Otro aspecto que reconocía la crítica era la influencia Duchampniana en su obra, ya que "el empleo de la luz transformaba el espacio como si de un poder religioso se tratara". En realidad, el artista pretendía emplear la luz como una presencia mística que según Smithson convertía el espacio de la galería en tiempo de la galería.

Greens Crossing Greens, 1966.

Flavin concibió la obra para una sala específica en el *Stedelijk Van Abbemuseum* en Eindhoven, Holanda, a pesar de que intentó generar una estructura que pudiese adaptarse a otros espacios. La preocupación por las dimensiones y la forma del espacio fueron fundamentales para la creación de la pieza.

La sala en su conjunto formaba una obra completa, que dependiendo de la posición del observador toma una perspectiva diferente. El artista creaba atmósferas empleando tubos luminosos de diferentes secciones que trabajaban con el espacio para generar pasos o barreras que dan valor a la combinación entre espacio, luz y color.

La intención era reformular la relación entre la escultura y el espacio que habita, generando diferentes experiencias visuales. "Todos mis sistemas son constantemente apreciables. Es como si cada sistema fuera sinónimo de sus estados pasados, presentes y futuros sin perder su pertinencia"¹⁸.

Las piezas ponen de manifiesto cómo el espacio arquitectónico es transformado y desintegrado por la luz, en un proceso de disolución de la arquitectura en el que el deambular del espectador adquiere gran importancia, a pesar de que en esta ocasión la obra invade el espacio que debe ocupar el espectador, potenciando su carácter de barrera.

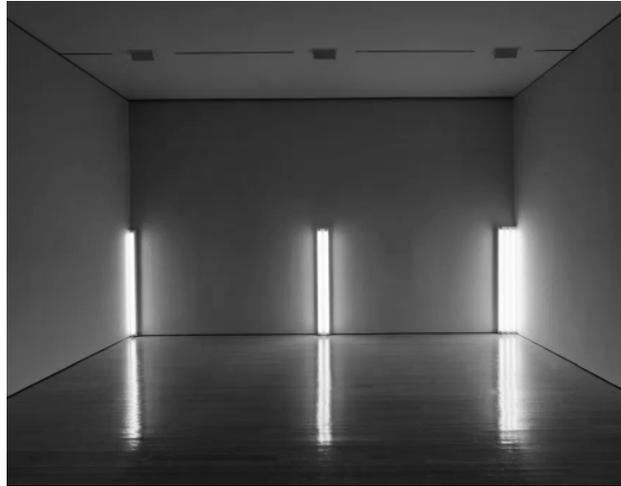
Para la crítica Flavin es el artista canónico del minimalismo, ya que es el que se ha mantenido más inamovible en cuanto al cumplimiento de sus premisas, como son el empleo de un elemento unitario industrial y el recurso de la seriación o repetición como método compositivo.

17. 1. Bell, Tiffany. "Interview with Dan Flavin". Nueva York. 1982.

18. 1. Bell, Tiffany. "Interview with Dan Flavin". Nueva York. 1982.

CONCEPTOS CLAVE

- La ética de la repetición. 1965
- Literal Space. 1965
- El objeto despojado de todo ilusionismo. La imagen tautológica, la imagen dialéctica. 1965
- El proceso industrial, el papel del artista en la obra. 1966
- La cuestión fenomenológica. 1967



Tubos fluorescentes
6 unidades de 183 x 9 cm
Guggenheim Museum, Nueva York.

Fig.17

CONCEPTOS CLAVE

- La escala. Entre el objeto y el monumento. 1961
- La obra como forma en sí misma, el rigor geométrico. 1965
- Literal Space. 1965
- El objeto despojado de todo ilusionismo. La imagen tautológica, la imagen dialéctica. 1965
- El proceso industrial, el papel del artista en la obra. 1966
- La cuestión fenomenológica. 1967



Tubos fluorescentes verdes
3 tipos de 122 cm, 610 cm y 670 cm de sección
Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven, Holanda.

Fig.18

Judd, Donald.

Untitled, 1964.

Una serie de módulos de acero galvanizado dispuestos de manera que ocupan la superficie de exposición en vertical. Las piezas están separadas entre sí por el espacio equivalente al que ocupan, generando un sistema que no hace referencia a la destreza del artista ni posee una frontera definida.

La crítica definió a Judd como el artista minimalista esencial: materiales inorgánicos, colores artificiales, geometrías puras y la referencia al proceso industrial.

Se interpretó que mediante esta obra, Judd pretendía explicar su concepto sobre el nuevo arte, una producción situada entre la pintura y la escultura, que se rebelaba contra la tradición artística debido a que no consideraba el marco como una forma en sí misma que debe condicionar y delimitar su contenido.

“la escultura es una forma establecida, gran parte de su significado no es creíble, el uso de las tres dimensiones no es el uso de una forma dada. Las tres dimensiones son espacio para moverse por él, es un espacio real, lo que deshace el problema del ilusionismo y el espacio literal”¹⁹.

En su ensayo *Specific Objects* el artista explica que no es necesario que aparezcan en la obra muchas cosas a las que mirar, comparar, analizar... El objeto como conjunto, su cualidad como conjunto y sus características intrínsecas son interesantes. Por tanto, la nueva obra u objetos específicos prestará atención a conceptos como la forma, la imagen, el color o la superficie. Otro aspecto que proponía era la incorporación del proceso industrial a la obra para evitar la intervención del artista y para fomentar la producción en masa. Sin embargo, pensaba que debido al alto coste no se llevaría a cabo.

Untitled, 1967.

Los “objetos específicos” son piezas que se sitúan entre la escultura y la pintura, son unidades completamente idénticas dispuestas en la pared. En esta ocasión se trata de seis cubos modulares de acero, cada uno de ellos subordinado a la unidad.

“Estaba interesado en el volumen, el espacio y el color. El espacio es alusivo, descriptivo y de alguna forma naturalista. El material nunca tiene su propio movimiento. A una pieza de hierro le sigue un gesto, juntos forman una imagen naturalista y antropomórfica que se corresponde con el espacio. La escultura por partes no puede ser ni muy simple ni muy complicada, tiene que aparentar orden”²⁰.

Didi-Huberman explicaba que el objetivo de Judd era la creación de un objeto que no eludiera a nada más allá de su presencia física, la búsqueda de una imagen tautológica le permitía resaltar valores como la materialidad, la escala o la proporción.

Tanto su obra teórica como práctica contribuyeron al desarrollo del movimiento minimalista, su ensayo *Specific Objects* fue el primer escrito en el que se definía la ruptura con el arte tradicional y el cambio del papel del artista en la obra, que no debía intervenir en el proceso de fabricación y montaje.

19. Judd, Donald. “Specific objects.” *Arts Yearbook* 8 (1965): 74-82.

20. Judd, Donald. “Specific objects.” *Arts Yearbook* 8 (1965): 74-82.

CONCEPTOS CLAVE

- La escala. Entre el objeto y el monumento. 1961
- La ética de la repetición. 1965
 - Literal Space. 1965
- El objeto despojado de todo ilusionismo. La imagen tautológica, la imagen dialéctica. 1965
- El proceso industrial, el papel del artista en la obra. 1966
- La materialidad como esencia de la obra de arte. 1968



Acero galvanizado
12 unidades de 22,8 x 101,6 x 78,7 cm
MoMa, Nueva York

Fig.19

CONCEPTOS CLAVE

- La ética de la repetición. 1965
- La obra como forma en sí misma, el rigor geométrico. 1965
 - Literal Space. 1965
- El proceso industrial, el papel del artista en la obra. 1966
 - La cuestión fenomenológica. 1967
- La materialidad como esencia de la obra de arte. 1968



Acero galvanizado
6 unidades de 70 x 70 x 5 cm
MoMa, Nueva York

Fig.20

Morris, Robert.

Untitled, 1965.

Cuatro cubos dispuestos en una retícula dibujada sobre el suelo de la galería. Construidos a partir de espejos de plexiglás, sus superficies reflejan el espacio envolvente. En lugar de la opacidad que transmite *DIE*, esta obra rechaza la mirada, el espectador pasa a ser requerido por una obra que devuelve imágenes distintas en función del movimiento del observador.

“La escultura es escala, proporción, forma y masa, y éstas deben crear fuertes sensaciones, la simplicidad de la forma no debe traducirse necesariamente en simplicidad de experiencia, las formas unitarias no reducen las sensaciones. Las ordenan. Si la predominante naturaleza de lo unitario forma funciones como una constante, todas las relaciones de escala, proporción, etc. No son canceladas, sino que son más cohesivas e indivisibles. El aumento de este valor estructural, la forma, con una mejor unificación e integración de otros valores escultóricos establece un nuevo límite y una nueva libertad para la escultura”²¹.

Para comprender la obra de Morris la crítica se basó en su ensayo *Notes on Sculpture*, que permitía justificar los gestos que realizaba el artista, como el empleo del plano de suelo como soporte necesario para la máxima consciencia del objeto debido a que en otras superficies como la pared se limita el número de posibles perspectivas que se pueden tener del objeto, ya que el espectador no puede recorrer la obra para conseguir un sentido del conjunto de la misma.

La obra se entendió como un objeto que era tan importante en sí mismo como el sentido de espacio que lo rodea. A diferencia de otros artistas como Judd, el autor prestaba atención a la experiencia de la obra más que a sus cualidades estéticas de color o forma, la relación entorno-pieza-espectador era la principal preocupación de Morris.

Untitled (L-Beans), 1967.

Tres vigas de fibra de vidrio con forma de “L” colocadas en todas las posiciones en las que se pueden disponer. Careciendo de textura, trazo del artista o contenido figurativo que pueda distraer al observador.

Morris quería exponer las condiciones de percepción y exhibición y el hecho de que estas condiciones siempre afectan a la forma de comprender el objeto de arte: “la escultura siempre existe en alguna parte en relación con alguien y en algún momento. Esta especificidad no ha sido suficientemente investigada”²².

Mediante su colocación el artista pretendía explicar la escisión entre el objeto real y la percepción del mismo, de manera que el observador tenía una percepción distinta de las piezas a medida que recorre el espacio.

Rosalind Krauss trataba la experiencia que se establece en la obra: “Poco importa que comprendamos perfectamente que las tres L son idénticas; es imposible percibir las -La primera erguida, la segunda recostada sobre un lado y la tercera apoyada en sus dos extremos- como realmente iguales. La experiencia diferente que se hace de cada forma depende, sin duda, de las orientaciones de las L en el espacio que comparten con nuestro propio cuerpo; así, su tamaño cambia en función de la relación específica del objeto con el suelo, a la vez en términos de dimensiones globales y de comparación interna entre los brazos de una L dada”²³.

El estudio de la fenomenología de las cosas, cómo estas se muestran a nosotros y como se perciben en función de nuestro cuerpo y el espacio de exposición, es la idea fundamental de una pieza que pretende transformar el espacio de la galería mediante el recorrido en el tiempo de la obra y su percepción formal.

21. Morris, Robert. “Notes on Sculpture”. *Continuous Project Altered Daily* (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1993).

22. Morris, Robert. “Notes on Sculpture”. *Continuous Project Altered Daily* (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1993).

23. Krauss, Rosalind. “Sens et sensibilité. Réflexion sur la sculpture de la fin des années soixante”. (1973). Pág. 117.

CONCEPTOS CLAVE

- La ética de la repetición. 1965
- La obra como forma en sí misma, el rigor geométrico. 1965
- Literal Space. 1965
- El objeto despojado de todo ilusionismo. La imagen tautológica, la imagen dialéctica. 1965
- La cuestión fenomenológica. 1967
- El suelo como plano de soporte. 1969

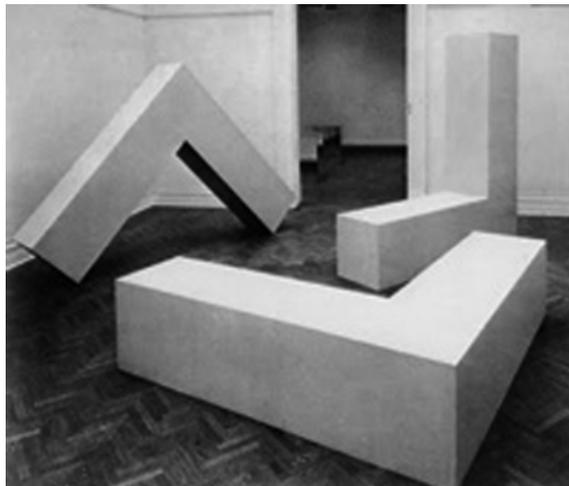


Espejos de plexiglás y madera
4 unidades de 21 x 21 x 21 cm
Tate Gallery, Londres

Fig.21

CONCEPTOS CLAVE

- La escala. Entre el objeto y el monumento. 1961
- Literal Space. 1965
- El objeto despojado de todo ilusionismo. La imagen tautológica, la imagen dialéctica. 1965
- La cuestión fenomenológica. 1967
- El suelo como plano de soporte. 1969



Fibra de vidrio
2 unidades de 244 x 244 x 61 cm
Whitney Museum of American Art, Nueva York

Fig.22

Andre, Carl.

Lever, 1966.

Una línea de 139 ladrillos sin ningún tipo de unión. La pieza se colocaba perpendicularmente a una pared de la sala de exposición y atravesaba la habitación para la que estaba específicamente diseñada. Su posición permitía tener una visión irrompible de ladrillos desde una entrada, mientras que desde el otro acceso el observador se enfrenta a su terminación.

La obra hace referencia a la columna sin fin de Brancusi, escultor que colaboró con Andre durante los primeros años de su producción artística. El gesto que realiza el autor es colocar la columna de Brancusi en el suelo en lugar del cielo, de manera que en vez de cortar el material, lo que se pretende es emplear el material para cortar el espacio.

La gravedad es una condición fundamental en la obra, no se emplea ningún tipo de mortero o junta, es el peso el que mantiene unidos los módulos para formar patrones simples en los que la altura no es un factor fundamental, sino que el énfasis recae en el empleo de una unidad o módulo que se une para formar una obra hecha específicamente para el lugar que va a ocupar en la galería.

Mel Bochner identificaba las características de Carl Andre como "Estrictamente modulares, un empleo del material (madera, cemento, ladrillo...) que habla de densidad, rigidez, opacidad y uniformidad, un único tipo de unidad en cada obra, y el empleo de la geometría con elementos como cuadrículas, líneas..."²⁴.

La concepción del módulo de Carl Andre es diferente al resto de la producción minimalista, su escultura es modular en el sentido de que una pieza se puede retirar sin alterar el conjunto de una obra cuyo material se refiere únicamente a sus cualidades intrínsecas.

La noción de desmaterialización de la escultura era central para su arte, cuando sus obras no se exhibían desaparecían, eran objetos específicos para una ocasión y un espacio.

Steel Zinc Plane, 1969.

Una combinación de placas de magnesio y cobre colocadas en el suelo del museo Guggenheim de Nueva York, permitiendo su visión constante se desde la rampa que recorre el edificio. En lugar de colocarlo sobre un podio, se permite el paso a través de él, de manera que el escultor altera la relación del observador con la obra de arte, que se convierte en un lugar de recorridos y movimientos de un cuerpo que ve pero que también participa.

"Detesto el arte conceptual porque se aísla de la naturaleza, mi arte no es conceptual de ninguna forma, expresa cosas reales, la realidad de los materiales. Estoy interesado en la materialidad, la presencia de la obra en el mundo, la experiencia del mar, de los árboles... En definitiva, en cosas esenciales. Mi trabajo es estético, materialista y comunista. Estético porque no tiene una forma trascendental, sino una cualidad espiritual o conceptual, materialista porque está hecho a partir de unos materiales que no pretenden ser otros, y comunista porque su forma es accesible a todos los hombres"²⁵.

La crítica definió la obra de Andre como un concepto de escultura entendida como emplazamiento, en la que la obra se formaba a partir de unidades geométricas sin intención figurativa. A su vez se entendió la efectividad de extender la obra a lo largo del plano de suelo en lugar de levantar objetos en vertical, lo que le permitió ganar en superficie y estabilidad. A diferencia del concepto de la obra como resultado de un proceso de recorte o tratamiento de la materia para alcanzar una forma, la escultura de Andre se entiende como proceso de ocupación del espacio, donde el material se emplea para construir y adentrarse en él.

24. Garrard, Laura. "Minimal Art and Artists: the 1960s and afters". *Crescent Moon Publishing*. 2005.

25. Brockes, Emma. "Interview with Carl Andre". *Nueva York*. 2013.

CONCEPTOS CLAVE

- La ética de la repetición. 1965
- La obra como forma en sí misma, el rigor geométrico. 1965
 - Literal Space. 1965
- El objeto despojado de todo ilusionismo. La imagen tautológica, la imagen dialéctica. 1965
 - El proceso industrial, el papel del artista en la obra. 1966
 - La cuestión fenomenológica. 1967
 - La materialidad como esencia de la obra de arte. 1968
 - El suelo como plano de soporte. 1969

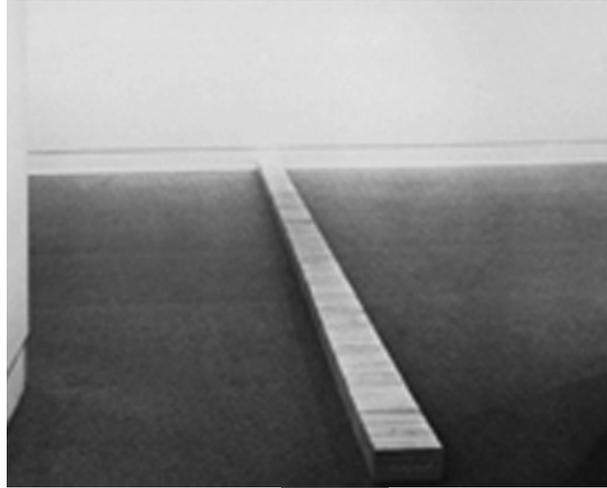
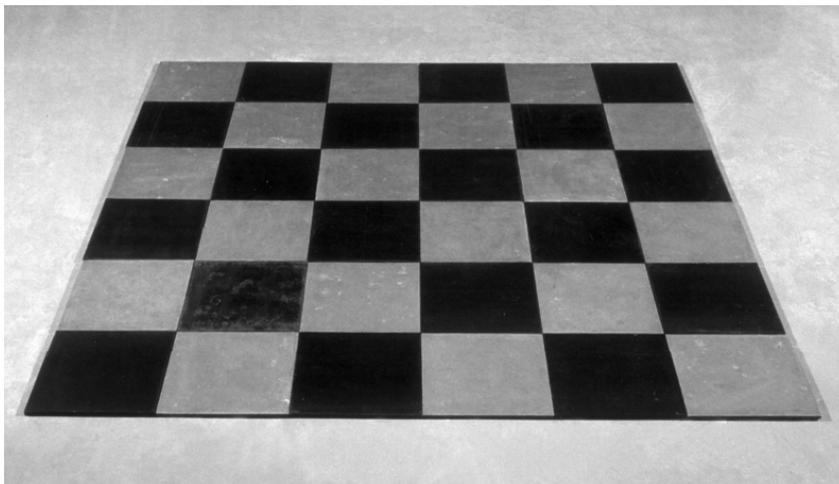


Fig.23

Ladrillo
11,4 x 22,5 x 883,9 cm
National Gallery of Canada, Ontario.

CONCEPTOS CLAVE

- La ética de la repetición. 1965
- Literal Space. 1965
- El objeto despojado de todo ilusionismo. La imagen tautológica, la imagen dialéctica. 1965
 - La cuestión fenomenológica. 1967
 - El suelo como plano de soporte. 1969



Acero cromado
184 x 184 x 0,9 cm
Museo Guggenheim, Nueva York

Fig.24

Serra, Richard.

House of Cards, 1969.

Una obra que plantea un principio de equilibrio entre cuatro planchas de acero, evitando emplear cualquier método de fijación entre las piezas, como soldarlas o atarlas, permitiendo así transformar las planchas en planos flotantes entre una tensión extrema, basada en el estudio de los principios estructurales del material en relación al peso y la masa.

“El peso es para mí es un valor esencial; no es que sea más atractivo que la ligereza, pero sencillamente sé más sobre el peso que sobre lo ligero, y por tanto tengo más cosas que decir sobre ello, más que decir sobre el equilibrio del peso, la disminución, la adición y la sustracción del mismo, la manipulación, la contención...”²⁶.

El autor se muestra interesado en la escultura sin uso, una pieza que rechaza cualquier metáfora, defendiendo que la percepción de la obra en un estado de suspensión no otorga una gran verdad calculable como la geometría, sino un sentido de presencia. La gravedad se emplea como una condición física que nos conecta a la pieza. La combinación entre equilibrio y el peso del material generan relaciones contrapuestas en el espectador.

La crítica describió las piezas de suelo de Serra como elementos que tomaban la forma y la materialidad minimal y las combiaban con un sentido de espontaneidad, improvisación y arbitrariedad. Pese a la atención que el autor prestaba al peso, frente a la ligereza, la obra se describió en un punto ambiguo entre ambas, donde el peso se hace ligero.

A su vez, los bordes irregulares y toscos de la instalación transmitían una falta de atención por la belleza expresada en el refinamiento del acabado de las cosas.

Shift, 1970.

Seis secciones rectilíneas de hormigón, de cinco pies de alto y seis pulgadas de espesor que permiten que el terreno determine la dirección, la forma y la longitud. Los muros abarcan dos colinas separadas 1500 pies, cada elemento sigue la línea de máxima pendiente del terreno, comenzando a nivel de suelo y extendiéndose hasta alcanzar cinco pies de altura.

“Los límites de la obra se convierten en la máxima distancia que dos personas puedan ocupar y aun así tener contacto visual. El horizonte se establece mediante las posibilidades de mantener este punto de vista. Desde los límites más extremos la configuración total se hace comprensible”²⁷.

Es una obra de finales de la década de los sesenta, cuando la escultura comenzaba a evolucionar hacia el *land art*. Las piezas establecen un diálogo entre la percepción del terreno y la relación del espectador con el suelo a medida que se recorren unos muros que intentan concienciar sobre las propiedades físicas del tiempo, el espacio y el movimiento.

El valor esencial que críticos como Rosalind Krauss encontraban en esta pieza es la relación con el horizonte continuamente cambiante, la tierra se siente como un volumen en lugar de un plano, donde las elevaciones de igual altura cambian horizontal y verticalmente en relación al movimiento. “El plano de cambio es distinto al plano constructivista. Éste último pretende superar las apariencias de las cosas y redefinir el propio objeto como la geometrización de todas las perspectivas posibles. El plano de cambio niega esta idea de transparencia, porque forma parte de un sistema que reconoce que mirar el objeto es zambullirse en él (...) porque los objetos forman un sistema en el cual uno no puede manifestarse sin ocultar otros”²⁸.

Se relacionó la obra con las ideas de Merleau-Ponty, creando un contexto que convirtió la escultura en un juego de perspectivas. Todo se remite a la fenomenología de la percepción, la concepción de una obra como una red de perspectivas con las que se establece un horizonte.

26. Serra, Richard. “Interviews, Etc”. The Hudson River Museum, 1980.

27. Serra, Richard. “Interviews, Etc”. The Hudson River Museum, 1980.

28. Krauss, Rosalind. “La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos”. Alianza, Madrid. 1996. Pág. 281.

CONCEPTOS CLAVE

- La obra como forma en sí misma, el rigor geométrico. 1965
- El objeto despojado de todo ilusionismo. La imagen tautológica, la imagen dialéctica. 1965
- El proceso industrial, el papel del artista en la obra. 1966
- La materialidad como esencia de la obra de arte. 1968
- El suelo como plano de soporte. 1969

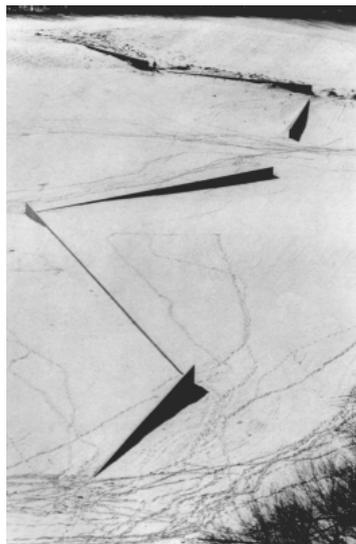


Planchas de antimonio apoyadas entre sí.
122 x 122 x 2,5 cm
MoMa, Nueva York

Fig.25

CONCEPTOS CLAVE

- La escala. Entre el objeto y el monumento. 1961
- La obra como forma en sí misma, el rigor geométrico. 1965
- Literal Space. 1965
- La cuestión fenomenológica. 1967
- El suelo como plano de soporte. 1969



Planos de hormigón
1,5 x 0,20 x 27-73 m
King City, Ontario. Canadá

Fig.26

III. CONCEPTOS CLAVE

La escala. Entre el objeto y el monumento. 1961.

En 1962 Tony Smith presenta en el museo de arte Moderno de Nueva York su última pieza: *DIE*. Un cubo de seis pies de lado formado por cuatro caras de acero y una estructura diagonal que culminaba un proceso de investigación que comenzaba con su primera obra, *the black box*, de 1962.

De acuerdo a la explicación del artista, *DIE* se creó conforme a las proporciones del cuerpo humano, de manera que la pieza no podía tener una escala mayor, ya que entonces tendría un carácter de monumento, ni tampoco más pequeña, dado que no se pretendía elaborar un objeto. Esta búsqueda de una proporción específica es la que permitía que la pieza, el observador y el espacio de exposición establecieran una relación de tensión.

Al tratarse de una forma geométrica pura, su simplicidad formal permite la comprensión del objeto de forma directa, instantánea. Sin embargo, el tamaño de la pieza obligaba a que el espectador la rodeara para su total percepción. El tamaño de la pieza es el desencadenante del concepto de *recorrido secuencial* en la obra, un recorrido en el que las caras del cubo iban variando de proporciones y tamaño a medida que el observador se desplazaba por el espacio de exposición.

Es una pieza que como explica Francisca Pérez “Podemos rodearla, como sucede en las exposiciones, para cerciorarnos de que está entero, de su tamaño real, de su tamaño en relación a nosotros, pero en realidad lo hemos visto de una vez”. El tamaño es la matriz generadora de la conciencia entre objeto y espectador; es el que nos obliga a “cerciorarnos de que el objeto está entero” ya que oculta parte de la pieza al espectador.

La escala no solo fomenta la noción de recorrido de la pieza, su combinación con las formas simples resalta las cualidades intrínsecas de la escultura. “La novedad de estas obras es su amplia escala. Sus materiales se enfatizan más que nunca. La escultura pasa a ser escala, proporción, forma y masa. Éstas deben crear relaciones fuertes, que transmitan una experiencia compleja”¹. Por tanto, el tamaño de la pieza es la que pone de manifiesto cualidades como la materialidad, el peso o el color; cualidades que para los artistas de la década de los sesenta como Judd eran los valores fundamentales de la escultura.

La ética de la repetición. 1965.

Este concepto debe su nombre al ensayo *Less is more. Manifesto* de Vittorio E. Savi. El texto recoge lo que el autor considera como las ocho características de la fenomenología minimalista. Entre ellas se encuentra *la ética de la repetición*, descrita de la siguiente manera: “El alma contradictoria del *less is more* se manifiesta en una figura retórica, basada en una posición de negación y en unos mecanismos estéticos que recurren a la repetición. En el terreno de la técnica expresiva, nada está más cerca del corazón del minimalismo que la repetición de lo idéntico”².

La búsqueda de una imagen no ilusoria generará en los artistas una actitud de rechazo hacia cualquier articulación interna que se produzca en el artefacto artístico en favor de la unidad de la obra.

Esta actitud crítica hacia la composición o articulación de la pieza fomenta la percepción global de la escultura es una idea que ya había sido planteada por artistas como Brancusi en piezas como *El comienzo del mundo* (1924) o *Princesa X*. Ambas concebidas décadas antes del movimiento minimalista.

1. Morris, Robert. “Notes on Sculpture”. *Continuous Project Altered Daily* (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1993).



Fig.27

Los artistas minimalistas primarán la unidad o la serialidad de los elementos de la escultura, renunciando a los principios de la escultura moderna, en la que para entender la unidad formal de la obra el espectador debe superar y entender las complejas relaciones que se producen entre las partes para alcanzar una imagen unitaria. “La obra *minimal* se caracteriza por la creencia de diferenciación interna en el objeto artístico, o por una diferenciación mínima y una articulación casi inexistente entre sus elementos. La organización interna de la obra se debe, bien a la forma del objeto, lo que hemos llamado su estructura externa, bien a la repetición de un elemento, que sirve como módulo, cuando la obra consiste en una serie de objetos o de figuras tridimensionales, que son también sencillos en cuanto a su forma externa”².

Como explica Francisca Pérez Carreño en este fragmento, la escultura pretende evitar las relaciones jerárquicas entre elementos con la finalidad de enfatizar el concepto de imagen como conjunto, artistas como Morris insistirán en el valor de la estructura en el proceso de creación de una forma cuyo interés no radica en su estética, sino en la global aprehensión de la misma, de su color, de su materialidad o de su relación con el espacio.

Las composiciones que repiten un módulo o presentan progresiones geométricas simples evitan el predominio visual de alguna de las partes en favor de la comprensión unitaria de la obra. “No se percibe una progresión o un desarrollo, un movimiento o un equilibrio, ni un diálogo ni un enfrentamiento, todas ellas relaciones posibles y normalmente realizadas entre las partes”³.

Las técnicas expresivas del minimalismo destacan por su radical pureza, pero como se explica en *Notes on Sculpture*, uno de los textos clave de esta corriente, “Las relaciones simples no reducen las relaciones entre elementos, sino que las ordenan (...) Si la predominante de la naturaleza de lo unitario forma funciones como una constante, todas las particulares relaciones de escala, proporción... entre las piezas no son canceladas, sino que son más cohesivas e indivisibles”⁴.

La obra como forma en sí misma, el rigor geométrico. 1965.

Una de las exigencias fundamentales reivindicadas por los artistas minimalistas consiste en la eliminación de todo detalle para imponer objetos comprendidos como totalidades indivisibles.

Artistas como Robert Morris incidían sobre esta cuestión, destacando que la obra debía ser autónoma, específica e inmediatamente perceptible. Un volumen simple que generase potentes sensaciones *Gestalt*: “sus partes están tan unificadas que ofrecen un máximo de resistencia a toda percepción separada”⁵.

En *Specific Objects*, el crítico y artista Donald Judd explica que “las cosas esenciales están aisladas y son más intensas, más claras y más fuertes que las demás (...) Una obra no puede presentar ni zonas, ni partes neutras o moderadas, ni conexiones, ni zonas de transición”⁶. Por lo tanto, el gran problema que debía afrontar la obra para ser específica es preservar su sentido del todo.

El resultado de esa premisa fue la búsqueda de formas u objetos excesivamente simples, generalmente simétricos y carentes de detalle. Piezas concebidas por Didi-Huberman como “objetos reducidos a la sola formalidad de su forma, a la sola visibilidad de su configuración visible”⁷.

2. Carreño, Francisca Pérez. “Arte minimal: objeto y sentido”. Antonio Machado Libros, 2002. Pág. 143.

3. Carreño, Francisca Pérez. “Arte minimal: objeto y sentido”. Antonio Machado Libros, 2002. Pág. 145.

4. Morris, Robert. “Notes on Sculpture”. *Continuous Project Altered Daily* (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1993).

5. Morris, Robert. “Notes on Sculpture”. *Continuous Project Altered Daily* (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1993).

6. Judd, Donald. “Specific objects.” *Arts Yearbook* 8 (1965): 74-82.

7. Didi-Huberman, Georges. “Lo que vemos, lo que nos mira”. Manantial, 1997. Pág. 31.



Fig.28



Fig.29

La búsqueda de objetos geométricos simples y volúmenes puros unida al afán por eliminar todo antropomorfismo tendía a defender la especificidad del objeto. Eliminar el antropomorfismo devolvía a la obra su poderío intrínseco como objeto.

Literal Space. 1965.

La producción minimalista depende de su contexto, el espacio en el que se colocan las piezas. Parámetros del entorno como la altura de la pared, el color de la sala o los materiales de acabado de la misma serán condicionantes a los que el artista debe hacer frente a la hora de concebir el artefacto artístico.

El espacio de exposición y sus características determinan la experiencia de la una producción que no es autónoma, sino que se ve condicionada por el entorno en el que se expone. “No existe un esquema espacio-temporal diferente al físico en el que se expone la obra, las categorías de espacio y tiempo se entienden de un modo *antikantiano* y no como *a priori* de la sensibilidad que influye en la creación de la obra”⁸.

La relación entre espectador, espacio y entorno es específica, si estudiamos casos como la obra *Untitled* (1964) de Donald Judd, observamos como el tamaño de la pared en la que se coloca determina el número de unidades que forman la pieza escultórica.

Los artistas minimalistas prestarán atención al espacio envolvente de las piezas, aunque será Carl Andre el artista que plantee de una forma más radical este concepto, ya que en piezas como *Lever* (1966), dispone un módulo diseñado específicamente para adaptarse a la sala de exposición. En esta pieza en concreto, coloca una fila de ladrillos sin ningún elemento de unión atravesando la habitación, de manera que su posición permitía tener una visión irrompible de la pieza desde la entrada, mientras que desde el otro acceso solo mostraba su terminación. Su concepción del módulo conlleva a la desmaterialización de la escultura, cuando la obra se terminaba de exhibir, las piezas se recogían y la obra desaparecía, ya que los objetos eran específicos para una ocasión y un espacio.

En otras ocasiones, la obra no solo se veía condicionada por las dimensiones del espacio, sino que eran las activadoras del mismo. Dan Flavin posee una producción artística basada en la colocación de tubos fluorescentes que ponían en valor el espacio, la obra en sí, por lo tanto, se ve ampliada a la sala de exposición, que cobra protagonismo.

El objeto despojado de todo ilusionismo. La imagen tautológica, la imagen dialéctica. 1964.

Durante la primera mitad del siglo XX artistas como Jasper Johns o Marcel Duchamp abrieron una línea de investigación artística que pretendía eliminar toda construcción temporal ficticia en favor de la imagen tautológica de la obra, es decir, la evidencia de su volumen y las cualidades que lo definen como artefacto, su materialidad.

Este proceso artístico encuentra su máxima expresión en el rigor que afecta a los artistas englobados por el crítico de arte Richard Wolheim como artistas minimalistas, escultores cuya obra posee un mínimo contenido de arte (*a minimal art content*).

8. Carreño, Francisca Pérez. “Arte minimal: objeto y sentido”. Antonio Machado Libros, 2002. Pág. 146.



Fig.30

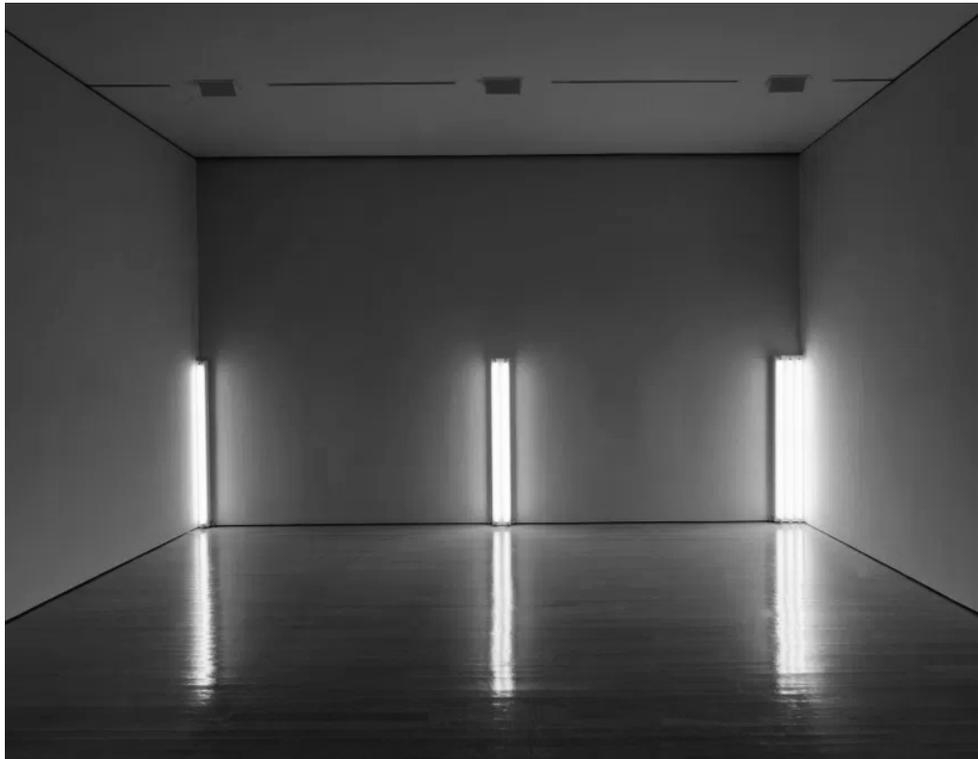


Fig.31

La producción de esta generación está basada en volúmenes puros que eliminaban toda ilusión para imponer su especificidad. El filósofo Didi-Huberman, describe la nueva obra en su libro *lo que vemos, lo que nos mira* de la siguiente manera: “Una producción de puros y simples volúmenes (...) voluntariamente reducidos a esa aridez geométrica que daban a ver. Una aridez sin atractivos, sin contenido. Volúmenes y nada más. Volúmenes que no indicaban más que a sí mismos, renunciando a toda ficción de tiempo que los modificaría, los abriría o los llenaría”⁹.

Dos de los artistas más importantes del movimiento minimalista, Donald Judd y Robert Morris, fueron los primeros en plantearse el método para poder despojar de todo ilusionismo a un objeto. El primero pretendía resolver esta cuestión mediante la creación de objetos espaciales: “un objeto en tres dimensiones, productor de su propia espacialidad específica. Un objeto susceptible de superar el icono-grafismo de la escultura tradicional y el ilusionismo inveterado de la pintura”¹⁰. Según Judd, debemos fabricar un objeto que no se presente ni represente nada más que su propia volumetría de objeto. “Un objeto que no inventara ni tiempo ni espacio más allá de sí mismo”¹¹.

Por su parte, Morris trató de pensar la esencia de lo que se debe entender por ilusión, mostrando su rechazo por los modos tradicionales del contenido artístico y por los modos de opticidad que la pintura abstracta de los años 50 había defendido.

El papel del artista en la obra. 1966.

El crítico de arte Richard Wollheim fue el primero en englobar la obra de una serie de artistas bajo el término *minimal art*, “piezas con un mínimo contenido de arte”¹². Unos objetos que cuestionaban las huellas que la técnica del artista mostraba en la pieza acabada, en su resultado. Rechazando así lo que la tradición artística consideraba la esencia del arte.

Wollheim consideraba las obras minimalistas como artísticas, solo que a diferencia de las piezas precedentes, éstas “reducen al mínimo el esfuerzo productivo del artista”¹³. Lo que significa que los artistas anteponen la decisión de la obra, su concepción o su ideación a la que presumiblemente era la fase principal del proceso productivo, basada en dar volumen a la pieza, pintar, tallar...

Al despreciar o reducir al mínimo la intervención del artista en el proceso de elaboración, el objeto minimal no muestra una intervención libre o participe del artista en el proceso de producción, sino que el trabajo es fruto de una intención utilitaria y externa a la creación, como si de un proceso industrial se tratara.

La destreza técnica del artista se verá relegada por la concepción de un objeto acabado, tal y como explica Francisca Pérez Carreño, crítica de arte: “(El artista) es responsable de la obra en alto grado, su decisión sobre el material, la forma, la construcción y la forma final del objeto son decisiones artísticas, por más que no responda a un oficio como pintor o escultor. Incluso cuando el artista da instrucciones para la realización del objeto sin encontrarse presente, se hace responsable de la forma en la que ese objeto aparece, de su apariencia final. En particular, hay una serie de acciones que el artista minimal realiza como artista aunque no se refieran a la manipulación de un material”¹⁴.

El trabajo artístico y la obra cambian de sentido, la originalidad ya no es un valor, tampoco la técnica del artista y su papel en el proceso de creación, sino que, tal como lo explica la crítica de arte Rosalind Krauss, la repetición mecánica o la copia son procesos que el minimal subraya como creadores de sentido.

9. Didi-Huberman, Georges. “Lo que vemos, lo que nos mira”. Manantial, 1997. Pág. 28.

10. Judd, Donald. “Specific objects.” *Arts Yearbook* 8 (1965): 74-82.

11. Didi-Huberman, Georges. “Lo que vemos, lo que nos mira”. Manantial, 1997. Pág. 28.

12. Wollheim, Richard. “Minimal Art”. *Arts Magazine* 39.4 (1965)

13. Wollheim, Richard. “Minimal Art”. *Arts Magazine* 39.4 (1965)

14. Carreño, Francisca Pérez. “Arte minimal: objeto y sentido”. Antonio Machado Libros, 2002. Pág. 136.



Fig.32

La cuestión fenomenológica. 1992.

Donald Judd defiende la simplicidad del objeto minimalista afirmando que: “las formas, la unidad (...) el orden, el color son específicos, agresivos, fuertes”¹⁵. La primera de éstas cualidades apuesta por la autonomía del objeto, sin embargo, las dos últimas evocan al universo de la experiencia intersubjetiva, una apuesta relacional que para críticos como Didi-Huberman significó “Una apelación a la cualidad de ser, al poder, a la eficacia de un objeto, que constituye a las claras, sin embargo, una deriva lógica –en realidad fenomenológica- con respecto a la reivindicación inicial de la especificidad formal. Puesto que finalmente la cualidad y el poder de los objetos minimalistas se referirán al mundo fenomenológico de la experiencia”¹⁶.

Artistas como Stella o Robert Morris también explicaban esta cuestión. El primero de ellos lo hacía a partir de la siguiente metáfora:

“Tal vez sea causa de esa simplicidad. Cuando Mantle golpea la pelota con tanta fuerza que ésta sale de los límites del campo, todo el mundo se queda aturullado durante un minuto porque la cosa es tan simple. La manda fuera de los límites del campo y con eso basta”¹⁷.

La metáfora visual propuesta por Stella hacía que la atención que en un principio estaba en el objeto (la pelota, el bate) se traslade al sujeto o a la relación entre sujetos (el bateador y el público). Es decir, los objetos minimalistas abruptos, fuertes se convierten en un sujeto que comienza a existir a partir de la presencia de un espectador.

Por su parte, Robert Morris explicaba el papel fenomenológico en su obra a través del ensayo *Notes on Sculpture*: “La simplicidad de forma no se traduce en simplicidad de experiencia (...) las formas unitarias no reducen las relaciones, sino que las ordenan”¹⁸. El artista a su vez explicaba que el objeto no existe como específico, sino que es un término en una relación basada en el tiempo: “La experiencia de la obra se hace necesariamente en el tiempo (...) Lo que importa es lograr un mayor control de la totalidad de la situación y/o una mejor coordinación. Ese control es necesario, si se quiere que las variables –objeto, luz, espacio y cuerpo humano- puedan funcionar. El objeto en sí no se vuelve menos importante, lo que ocurre, simplemente, es que por sí solo no es suficiente. Al tomar sitio como un elemento entre otros, el objeto no se reduce a una forma triste, neutra, común o borrada. (...) El hecho de dar a las formas una presencia que es necesaria, y sin que ésta domine o se la comprima, presenta además muchos otros aspectos que quedan por formular”¹⁹.

Los artistas no serán los únicos en hablar del carácter fenomenológico de las piezas, la crítica de arte Rosalind Krauss describe a partir de una obra de Morris:

“poco importa, en efecto, que comprendamos perfectamente que las tres L son idénticas; es imposible percibir las –la primera erguida, la segunda recostada sobre un lado y la tercera apoyada en sus dos extremos- como realmente iguales. La experiencia diferente que se hace de cada forma depende, sin duda, de la orientación de las L en el espacio que comparten con nuestro propio cuerpo; así, su tamaño cambia en función de la relación específica del objeto con el suelo, a la vez en términos de dimensiones globales y de comparación interna entre los brazos de una L dada”²⁰.

15. Judd, Donald. “Specific objects.” *Arts Yearbook* 8 (1965): 74-82.

16. Didi-Huberman, Georges. “Lo que vemos, lo que nos mira”. Manantial, 1997. Pág. 36.

17. Glaser, B. “Questions à Stella et Judd”. art.cit. Pág. 62.

18. Morris, Robert. “Notes on Sculpture”. *Continuous Project Altered Daily* (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1993).

19. Morris, Robert. “Notes on Sculpture”. *Continuous Project Altered Daily* (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1993).

20. Krauss, Rosalind. “Sens et sensibilité. Réflexion sur la sculpture de la fin des années soixante”. (1973)

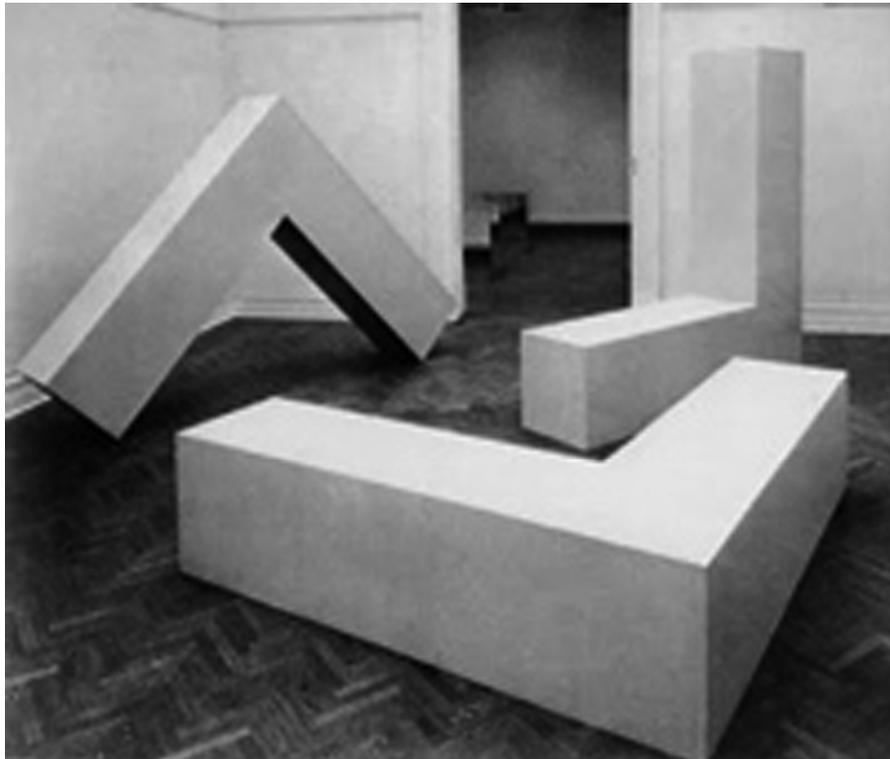


Fig.33

La materialidad como esencia de la obra de arte. 1968

El rechazo a la imagen ilusoria centrará la atención de las piezas en sus cualidades intrínsecas. La atención recaerá en características como la materialidad, el color o la textura; propiedades físicas de los artefactos artísticos. Las obras no son figurativas, tampoco aluden a ninguna imagen o metáfora, de manera que lo que las distingue o caracteriza es la especificidad de su material, sus dimensiones.

Artistas como Carl Andre entendían el material como un valor fundamental en la obra: "Detesto el arte conceptual porque se aísla de la naturaleza, mi arte no es conceptual de ninguna forma, expresa cosas reales, la realidad de los materiales". Para los minimalistas, el material iba a ser el principal condicionante de la composición, y por tanto, el que diera sentido a la obra en sí misma. "Mi trabajo es estético y materialista. Es estético porque no tiene una forma trascendental, sin una cualidad espiritual o intelectual, y materialista porque está hecho a partir de unos materiales que no pretenden ser otros"²¹.

A pesar del gran protagonismo que la nueva escultura confiere a estas propiedades, los artistas no continuarán empleando materiales nobles, la madera, el cobre y otros materiales de corte industrial sustituirán a las materias primas predominantes en la tradición artística, como el mármol o el granito.

Los cambios en la apariencia externa de las piezas se harían muy evidentes, se enfatizará el carácter objetual, no artístico, de la obra. Los materiales industriales carecen de connotaciones de belleza o pureza, son antiartísticos. Además, son producidos industrialmente, conceptos como seriación o mecanización eliminan la técnica del artista del acabado final de la obra. "El material industrial no solo carece de las connotaciones de pureza, naturalidad y originalidad, además, en la inmensa mayoría de las ocasiones no ha sido trabajado por el artista, que pierde el contacto físico que aludía a la continuidad de lo natural en lo humano, así como la distancia y la lucha por encontrarlo"²².

El suelo como plano de soporte. 1969

Uno de los principios enunciados por la producción artística posterior al expresionismo abstracto es la función semiótica que desempeñan elementos formales como el soporte y el marco en el proceso de creación artística.

Continuando con la línea teórica propuesta por escultores como Brancusi, artistas del movimiento *minimal* como Morris rechazarán el empleo de cualquier tipo de soporte, dando preferencia al suelo como superficie de trabajo y apoyo de la obra: "El plano de suelo, no la pared, es el soporte necesario para la máxima consciencia del objeto, además en la pared se limita el número de posibles perspectivas que se pueden tener del objeto. Uno necesita moverse alrededor del objeto para tener un sentido de conjunto de la obra"²³.

La mayoría de la producción se alzarán directamente sobre el suelo rompiendo con la tradición artística al rechazar cualquier elemento de pedestal o marco, ya que como explica Richard Serra, el gesto de colocar un basamento a la obra es innecesario: "Solucionar el problema de la base ha sido crucial en el desarrollo de la escultura. Algunos trabajos recientes tienden a camuflar o evitar este problema construyendo una serie de puntos dentro de la obra que pueden soportar los miembros extendidos a su alrededor. Esto es redundante, si el suelo es una base, no hay necesidad de construir bases dentro de una obra para que parezca que el suelo actúa de forma estructural"²⁴.

La colocación de las piezas en el plano de suelo las acercará al espectador y favorecerá el concepto de recorrido secuencial, mediante el cual, el observador establece una relación de tensión con la pieza a medida que las proporciones del objeto varían en función de su movimiento.

21. Brockes, Emma. "Interview with Carl Andre". *Nueva York*. 2013.

22. Brockes, Emma. "Interview with Carl Andre". *Nueva York*. 2013.

23. Morris, Robert. "Notes on Sculpture". *Continuous Project Altered Daily* (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1993).

24. Serra, Richard. "Interviews, Etc". The Hudson River Museum, 1980.

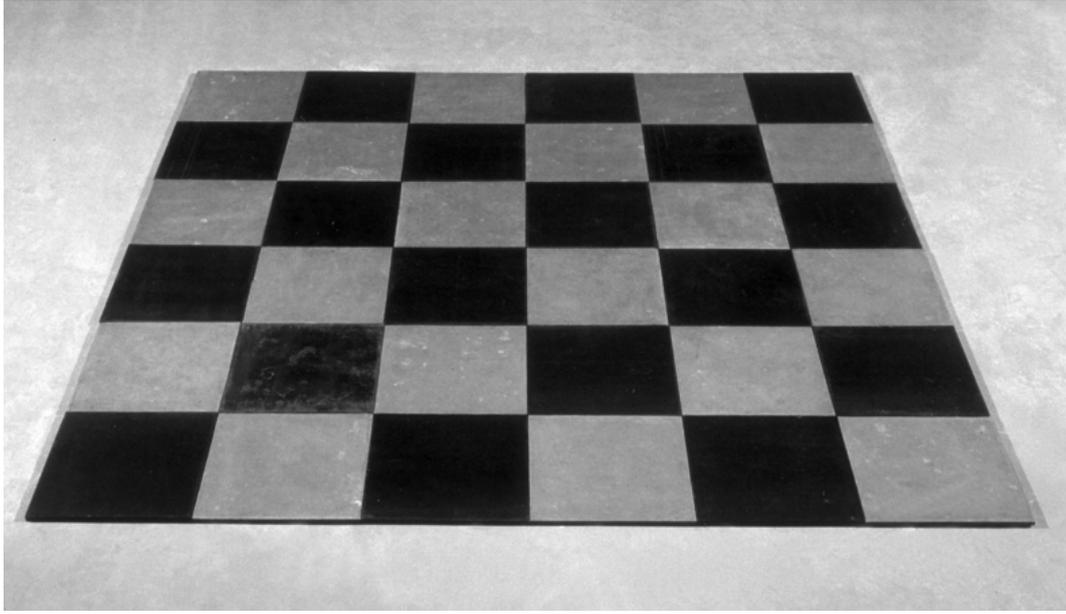


Fig.34

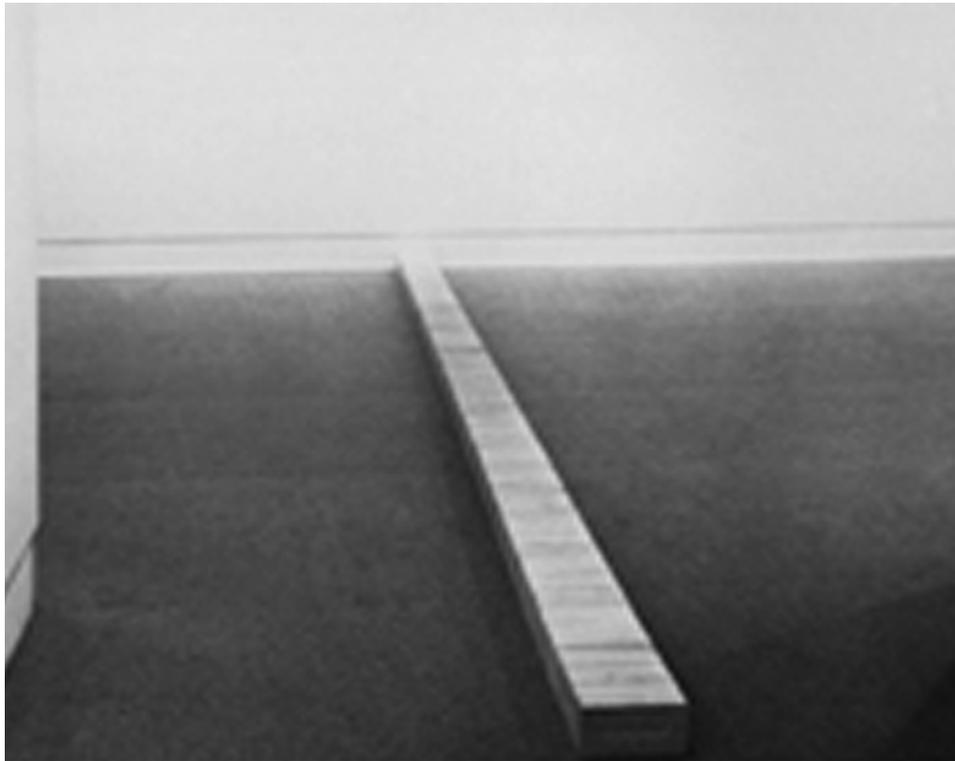


Fig.35

IV. REVISIÓN DE CASOS EN ARQUITECTURA

GOETZ GALLERY

Galería de arte
Múnich, Alemania 1989/ 1992
Herzog & De Meuron

Descripción del proyecto:

Un volumen prismático exento situado en un jardín privado de abedules y coníferas, colocado cercano a la calle y alejado de la vivienda unifamiliar construida en los años sesenta.

Los arquitectos proyectan una galería que puede tener un uso público o privado, a elección del propietario de la colección artística que destaca por piezas de artistas como Nauman, Kounellis o Ryman.

El edificio se configura mediante una pieza de madera que se apoya sobre una base de hormigón armado de iguales dimensiones semienterrada. Ambas piezas están rematadas por una franja acristalada que en la planta superior permite una iluminación difusa de la sala, mientras que la franja inferior, único elemento visible de la pieza de hormigón, integra la entrada al edificio.

Análisis:

Literal Space.

Una de las claves de la producción minimalista es que la obra se sitúa en relación al contexto. Tan importante como la pieza es el sentido de espacio a su alrededor, su entorno. En este caso la parcela inicialmente cuenta con una vivienda unifamiliar con un amplio jardín de abedules y coníferas, sobre este trazado, los arquitectos colocan un volumen cúbico que protege lo existente de la ruidosa calle colindante, dotando al jardín de un carácter más protegido y privado.

El edificio no busca imponerse en el paisaje, sino que al igual que una pieza minimalista, pone en valor el espacio en sí, otorgando protagonismo al entorno y a su relación con la pieza y el espectador. Además, siguiendo una de las premisas del minimalismo, la pieza se coloca sobre el plano de suelo, exento, paralelo a los límites de la parcela, permitiendo un recorrido perimetral que facilita la percepción completa y secuencial de todas las caras de la pieza.

El objeto despojado de todo ilusionismo. La imagen tautológica, la imagen dialéctica.

A medida que nos acercamos desde el jardín, la impresión es la de encontrarse frente a un edificio que similar a la pieza *Untitled* (1962) de Donald Judd, pretendiendo generar un volumen por adición de unas unidades que inciden en llamativas controversias, debido a que la franja central del volumen, de mayor tamaño, muestra un elemento de madera que permanece suspendida entre dos franjas acristaladas, invirtiendo así el orden lógico de los materiales propuesto por la tradición arquitectónica, según la cual, los materiales más ligeros se colocan sobre los más pesados.

La imagen que transmite el edificio es la de unos volúmenes puros que eliminan toda ilusión para imponer su especificidad. Piezas que exigen ser vistas por lo que son "Una producción de puros y simples volúmenes (...) voluntariamente reducidos a esa aridez geométrica que daban a ver. Una aridez sin atractivos, sin contenido. Volúmenes y nada más"¹.

1. Judd, Donald. "Specific objects." *Arts Yearbook* 8 (1965): 74-82.



Fig.36



Fig.37



Fig.38

Tradicionalmente, el basamento es un elemento pesado, robusto, y sobre él se colocan elementos más ligeros que sustentan el edificio. Sin embargo, en este volumen las ligeras franjas de vidrio son las que aparentan sustentar la caja de madera, esta contradicción es la que permite distorsionar el concepto de zócalo y poner en cuestión el sentido de lo que vemos.

Si continuamos analizando el exterior, la ruptura con la expresión de los elementos en la tradición arquitectónica es evidente. Se eluden componentes de gran importancia como la estructura, que queda escondida. No se reconocen pilares ni otros sistemas constructivos tradicionales que puedan indicar como se sustenta el edificio. A su vez, Las franjas continuas de vidrio translucido esconden las carpinterías evitando transmitir la noción de ventana y absorben el acceso mediante un módulo corredero que evita la colocación de puertas.

La obra como forma en sí misma, el rigor geométrico.

Si observamos la obra desde un punto de vista formal, advertimos que desde el exterior encontramos tres paralelepípedos o prismas rectangulares superpuestos con un tratamiento material que refuerza la abstracción y el rigor geométrico. No existen conexiones entre las piezas ni una composición compleja de formas, la eliminación de todo detalle permite a los tres volúmenes ser comprendidas como una totalidad tal como explica el artista Donald Judd: “no es necesario que aparezcan muchas cosas donde mirar, comparar, analizar... El objeto como conjunto, su cualidad como conjunto es interesante”².

El interior del edificio busca a su vez la regularidad formal y la ausencia de detalle. El suelo, las paredes y el techo descargan su lectura constructiva en favor de la neutralidad de la sala, que también se ve potenciada por el empleo de la luz cenital que entra a través de las franjas de vidrio traslúcido. Al igual que ocurre en el exterior, la ausencia de elementos compositivos y el gesto de esconder las carpinterías de los cerramientos permite que prevalezca su valoración formal como unidad, un proceso que recuerda al tratamiento que artistas como Dan Flavin dan a su obra: “Mis piezas ponen de manifiesto cómo el espacio arquitectónico es transformado y desintegrado por la luz, en un proceso de disolución de la arquitectura en el que el deambular del espectador adquiere gran importancia”³.

La escala. Entre el objeto y el monumento.

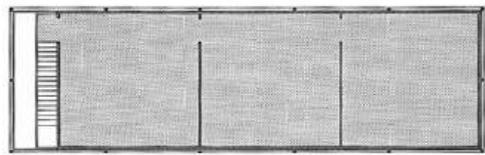
Pese a ser un edificio público, el diseño de la pieza y su carácter dimensional se ajustan con relación al cuerpo humano, sus controladas dimensiones favorecen la tensión entre el usuario y la pieza, evitando proyectar un volumen con un tamaño desorbitado o descontextualizado en relación al espectador y a las dimensiones del jardín.

En el interior, mediante la variación de las dimensiones de las salas, los arquitectos desarrollan el valor de la escala en la obra, y potencian la noción de “recorrido secuencial”. Las dimensiones de las salas varían, la relación de proporción entre el espectador y los espacios expositivos generan una tensión entre ambos que basa en la compresión y descompresión de las dimensiones.

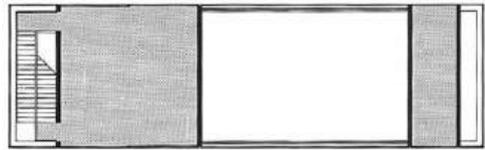
La galería ofrece una gran riqueza espacial, los interiores no solo se compartimentan mediante el empleo de tabiques, sino que la diferenciación espacial más interesante es la que se establece mediante el juego de dobles alturas y pasarelas que se produce entre la planta de entrada y el sótano.

2. Judd, Donald. “Specific objects.” *Arts Yearbook* 8 (1965): 74-82.

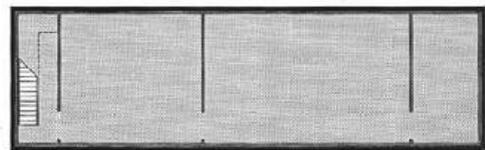
3. Flavin, Dan. “Dan FLavin interviewed by Phyllis Tuchman”. 2000



Planta superior



Planta intermedia (acceso)



Planta inferior

Fig.39

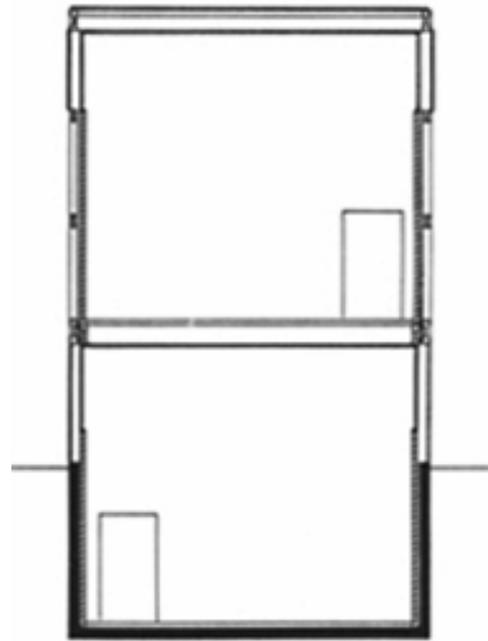


Fig.40



Fig.41

La materialidad como esencia de la obra de arte.

El uso preciso y repetitivo de los materiales busca la abstracción geométrica de la pieza. La arquitectura se restringe a su estricta materialidad, rechazando cualquier referencia a un significado cultural o social. La forma de emplear materiales como el vidrio o la madera rechaza la tradición arquitectónica en consonancia con la corriente minimalista. "llevamos el material usado hasta un extremo para mostrarlo independientemente de cualquier otra función que no sea la de ser"⁴.

En la tradición arquitectónica los materiales se interpretan por sus cualidades portantes, por su aplicación a un elemento constructivo o por su valor ornamental. Sin embargo, este diseño arquitectónico trastoca estas interpretaciones, por ejemplo, el vidrio aparenta soportar una caja de madera que a priori podría parecer de hormigón; además, se esconden las carpinterías del mismo para poner en valor la transparencia del material, sus cualidades intrínsecas.

Herzog & De Meuron impiden la lectura convencional del edificio invirtiendo las funciones arquitectónicas de los sistemas constructivos, lo que nos muestran son materiales como el vidrio o la madera deslocalizados. El desarrollo constructivo del edificio no sigue un esquema racional, sino que la búsqueda de soluciones poco convencionales que discutan las funciones de los elementos constructivos y estructurales es el argumento que se emplea para actualizar la interpretación de esta obra y aproximarla al minimalismo escultórico.

La cuestión fenomenológica.

La cualidad de los objetos minimalistas se refería al mundo fenomenológico de la experiencia, la experiencia de la obra se realizaba necesariamente en el tiempo. La galería se separa de la medianera y mantiene un tratamiento de fachada igual en todas sus caras, de manera que igual que una pieza minimalista, permite que, mediante su simplicidad y su recorrido, las variables de objeto, luz, espacio y cuerpo humano cobren importancia al recorrer la pieza.

En el interior, el edificio se convierte en un sujeto que interactúa con el espectador debido a que revela su condición y su distribución, mediante las dobles alturas y los tramos de escalera. Una disposición que desde la visión unitaria de la pieza en el jardín no se apreciaba. De esta forma, se presta atención al recorrido de la galería, a la sucesión de espacios que propone, y por tanto, a la experiencia interior de la obra.

Pese a que las salas muestran un tratamiento material que promueve la lectura homogénea del interior, los arquitectos varían las proporciones de los espacios modificando el largo de la sala o su altura, fomentando así la riqueza espacial del interior del edificio.

En el tránsito del jardín a la recepción de la galería se percibe la falta de concordancia entre el interior y el exterior, la ausencia de elementos que reflejen la disposición interior de la galería unido a la altura que comúnmente da cabida tres plantas permite que el espectador, al aproximarse al volumen, interprete que el edificio dispone de tres niveles que se corresponden con las bandas de distintos materiales establecidas en la fachada. Sin embargo, una vez se accede al edificio, lo que parecía ser la planta baja es una pequeña plataforma que contiene la recepción, dos tramos de escalera y una pequeña biblioteca desde la que se descubre una planta sótano y la falta de concordancia con la lectura convencional que podríamos haber tenido a priori de entrar en el edificio.

4. El Croquis, N60. "Herzog & De Meuron." El Croquis Editorial, Madrid (1993).

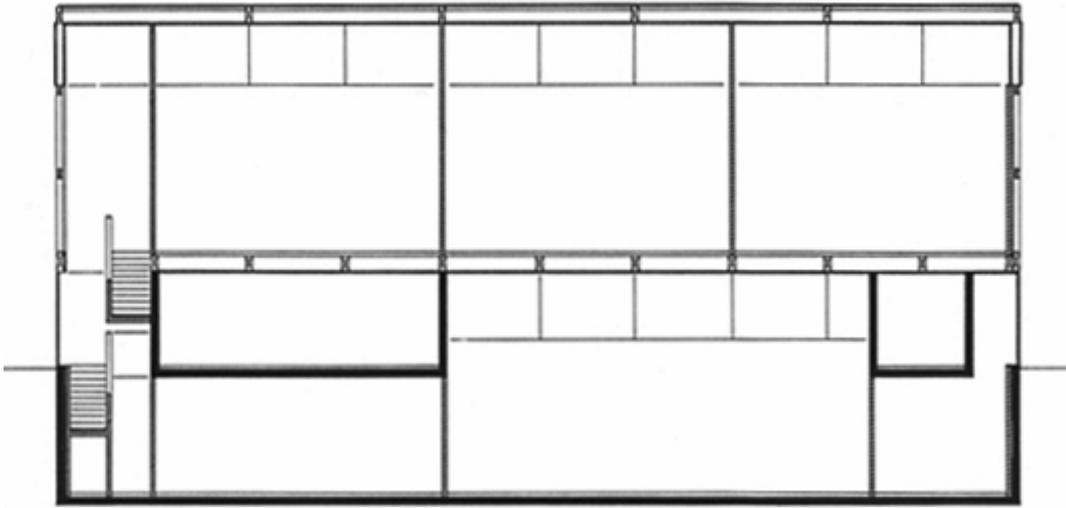


Fig.42



Fig.43

Como el análisis realizado denota, el proyecto comprende y aplica las cualidades escultóricas del minimalismo a un artefacto que destaca por romper con la tradición arquitectónica, los materiales y sus cualidades se cuestionan, los elementos estructurales desaparecen y conceptos como el zócalo o la relación entre interior y exterior se reinterpretan resaltando premisas minimalistas como el rigor geométrico o la imagen tautológica.

A su vez, su cualidad fenomenológica destaca por poner en valor el tiempo en la obra, por dotar de importancia sus variables de material, luz, espacio y cuerpo humano a través de la simplicidad de la pieza y el recorrido que propone.

CENTRO DE SEÑALIZACIÓN AUFDEM WOLF

Sede de señalización y gestión del ferrocarril
Basilea, Suiza 1988/1995
Herzog & De Meuron

Descripción del proyecto:

Se proyecta un volumen de cobre que alberga el nuevo centro de señalización del ferrocarril. Se coloca en el borde de las vías del ferrocarril, próximo al nuevo depósito de locomotoras y al cementerio *Wolf-Gottesacker*, de los siglos XVIII y XIX.

El nuevo edificio de seis plantas de altura contiene equipamiento electrónico para el control de agujas y señales del depósito y del tráfico de las vías, así como otros puestos de control y sus espacios auxiliares.

El armazón de hormigón del edificio se aísla del exterior y se recubre con tiras de cobre de 20 centímetros de ancho que se pliegan para permitir el paso de la luz al interior. Como resultado de este revestimiento, el edificio se asemeja a una jaula de Faraday debido a las cualidades físicas de una estructura que protege el equipamiento interior de los agentes externos.

Análisis:

Literal Space.

Las estaciones de tren que en el pasado conectaban las distintas zonas periféricas de Basilea han sido absorbidas por el crecimiento de la ciudad, generando complicados encuentros entre las estructuras existentes y las nuevas tramas urbanas.

Para solucionar estos encuentros, el plan de ordenación urbano propuso colocar el depósito de locomotoras y los centros de señalización del ferrocarril en uno de los vacíos generados entre los distintos ámbitos urbanísticos. Dicho vacío albergaba una extensa trama de vías del ferrocarril que partían de la estación central para posteriormente subdividirse por el trazado de la ciudad. Esta disgregación generaba una vía muerta que se enfrentaba al trazado diagonal del *Birsebene*, un polígono industrial.

Se dispone una pieza del mismo aspecto industrial que las vías entre el tramo muerto y el polígono, dicha pieza, igual que en la producción minimalista, no es autónoma, sino que al intentar coser ambos tejidos se ve condicionada por el entorno en el que se expone. A su vez, igual que las piezas de luz de Dan Flavin, el edificio se emplea como un activador del espacio, de manera que la imagen unitaria del entorno urbano se regenera y cobra protagonismo a partir de la intervención del objeto.

La ética de la repetición.

La propuesta responde a un programa muy complejo que se pretendía resolver a partir de piezas pequeñas y simples, elementos iguales que responden a un juego de sustracción o agregación por las distintas estaciones o encuentros entre las vías. Este método de proyectar recuerda al postulado de simplicidad de forma que explicaba Robert Morris en *Notes on Sculpture*: "Simplicidad de forma no equivale a simplicidad de pensamiento. Las formas simples

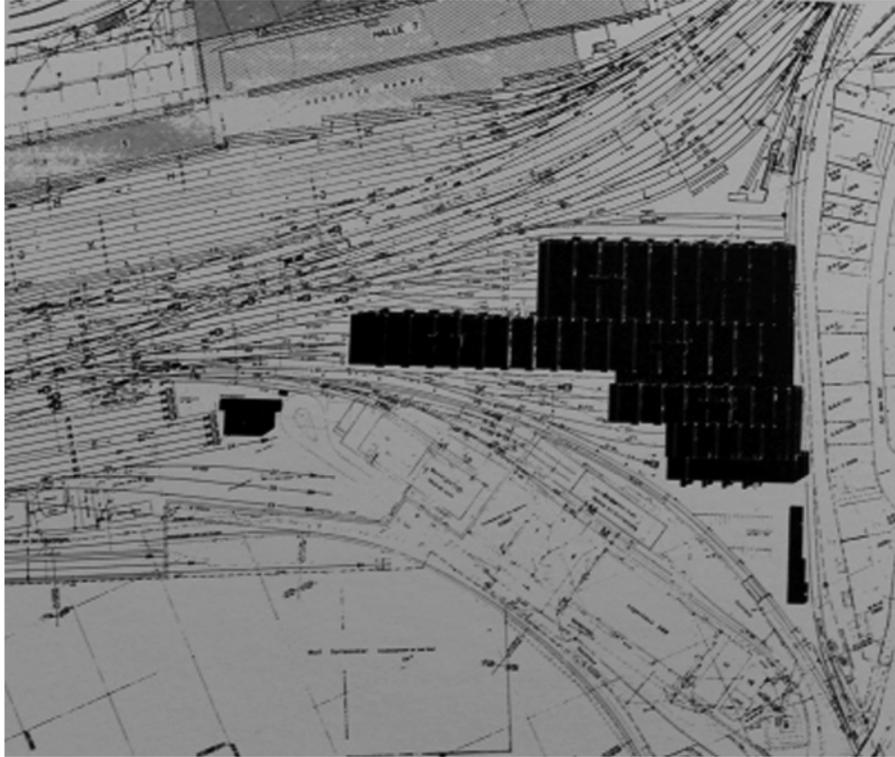
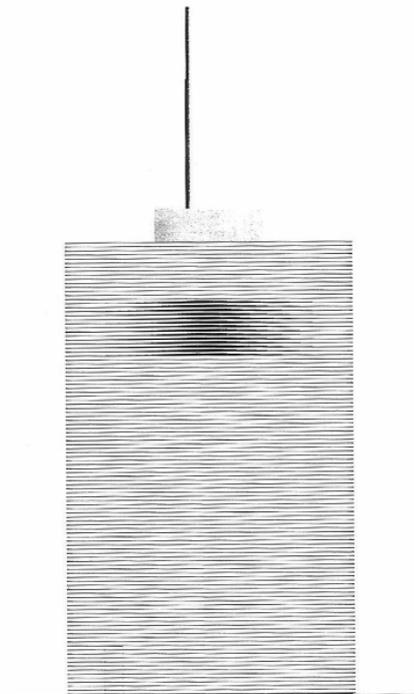


Fig.44



Fig.45



Fachada principal

Fig.46

simples no reducen las relaciones, sino que las ordenan, si la naturaleza de la forma funciona como una constante, todas las relaciones de escala, proporción etc. Son más cohesivas e indivisibles. La magnificación de la forma, junto con la integración de cada valor esencial de la escultura establece un nuevo límite y una nueva libertad”⁵.

De esta forma, en lugar de proyectar un gran edificio complejo que resuelva todo el programa en un único punto, se opta por disponer unas piezas de la misma identidad que se puedan dispersar por el trazado viario, una producción industrializada de elementos que al igual que las obras serializadas de Donald Judd, servía para reforzar la materialidad y facilitar el uso, la comprensión y la construcción de los mismos.

La escala. Entre el objeto y el monumento.

El edificio cuestiona la escala de su entorno, los arquitectos explicaban: “¿qué es lo grande y lo pequeño? ¿Qué es lo que te hace pensar que algo es muy largo o bastante corto?, ejemplos de tales investigaciones son el almacén para Ricola o la fachada del centro de señalización Auf dem Wolf. No es que nuestros edificios no tengan escala, sino que no afirman con antelación lo que uno puede conocer o esperar al respecto”⁶.

Al contrario que los edificios industriales convencionales, la escala es libre e indeterminada, la piel de cobre oculta las divisiones entre forjados y otros elementos que podrían dar información sobre el número de plantas, como las ventanas. Este gesto potencia la creación de un objeto unitario, similar a una pieza minimalista, un edificio que enfatiza la relación específica con el entorno de las vías así como sus cualidades físicas, en lugar de acaparar la atención del espectador, su tamaño y proporciones se ajustan a los edificios existentes, igual que una pieza escultórica, se pretende enfatizar la noción de que los objetos están en el espacio con uno mismo, en lugar de transmitir la noción de que uno está rodeado de una serie de elementos.

La materialidad como esencia de la obra de arte.

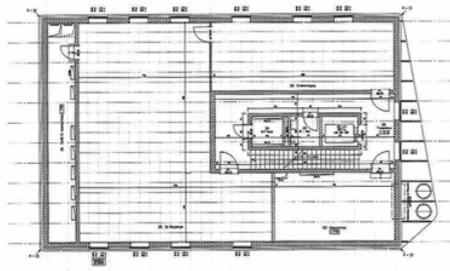
Para construir este rostro tan característico del proyecto se emplea una envolvente de cobre que cubre la estructura portante del edificio, una piel que al igual que en Piezas como *Untitled* (1964) de Donald Judd, permite que el objeto no aluda a nada más allá de su presencia física.

Por lo tanto, la erótica reside en las cualidades físicas del cobre, en el acabado impersonal que otorga al edificio. Al igual que en las obras escultóricas minimalistas, la materialidad es la esencia del artefacto, conceptos como el peso, la textura, o su comportamiento ante la luz, cobran importancia sobre las cualidades compositivas y constructivas del cerramiento.

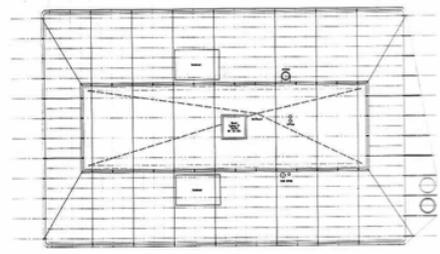
Herzog & De Meuron rompen con la tradición arquitectónica, según la cual los materiales se sometían a las propuestas compositivas y portantes del edificio y se acercan a la línea de investigación minimalista, proponiendo una forma independiente a la construcción del edificio, una piel que prime las cualidades intrínsecas del material y su comprensión unitaria frente a una propuesta compositiva y estética para el alzado.

5. Morris, Robert. “Notes on sculpture.” (1966).

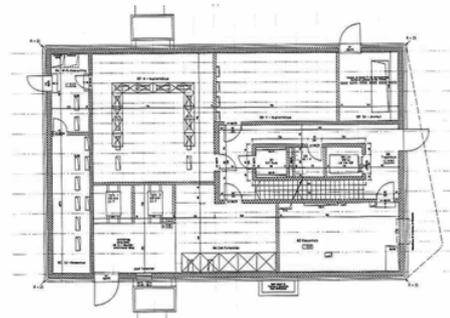
6. El Croquis, N60. “Herzog & De Meuron.” El Croquis Editorial, Madrid (1993). Pág.20



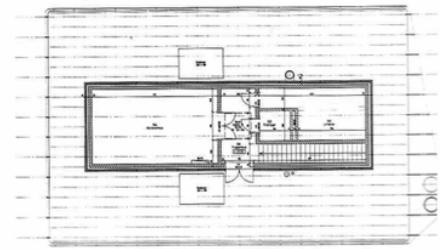
Planta tipo



Planta de cubiertas



Planta baja



Planta ático

Fig.47

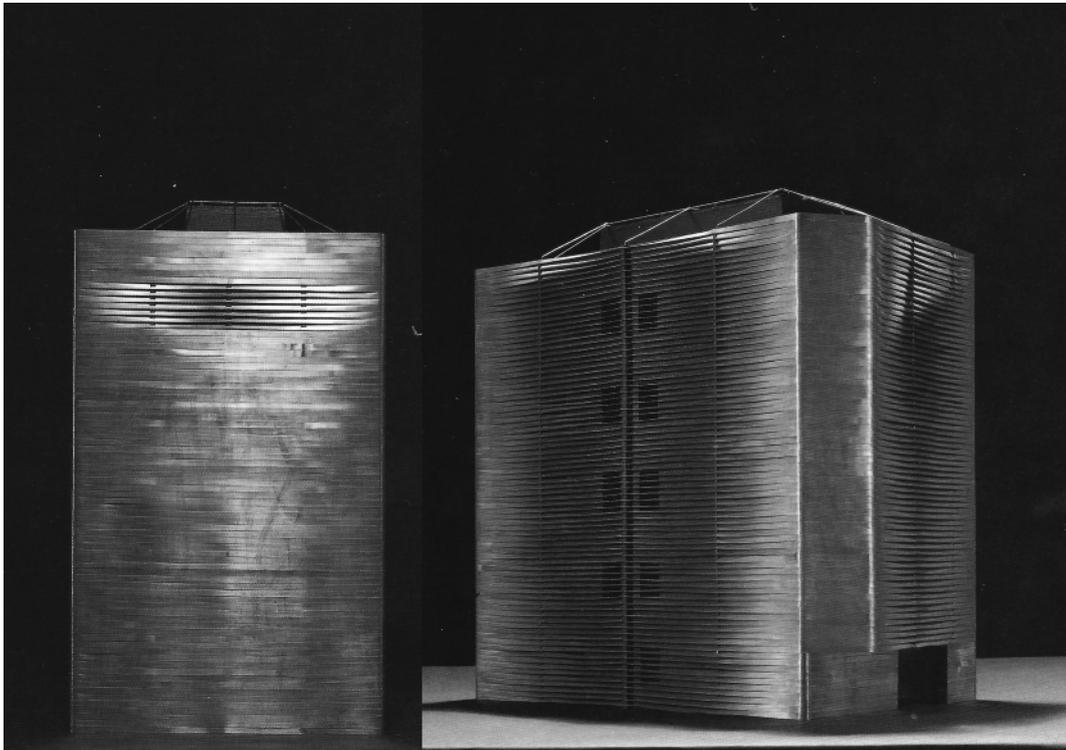


Fig.48

La obra como forma en sí misma, el rigor geométrico.

La continuidad material del exterior refuerza el concepto de imagen unitaria y el rigor geométrico de la pieza. El aspecto inescrutable del edificio recuerda esculturas como DIE (1961), donde la razón de la pieza es “su falta de sentido, de funcionalidad en el contexto. Ni ver a través del cubo, ni verlo para. Un objeto que no es ni bello ni feo, ni frío ni caliente, sino cerrado, opaco en relación a nosotros. Es misterioso. Su inaccesibilidad conceptual lo hace resistible a nuestra concepción”⁷.

Además de la continuidad de la piel, la especificidad del objeto se ve reforzada por su forma geométrica simple y su falta de partes o conexiones “nuestros mejores proyectos son aquellos en los que la visibilidad de las conexiones está reducida al mínimo, aquellos en los que las conexiones son tan numerosas que ya no se ven”⁸.

Al tratarse de un almacén para los equipos de control del ferrocarril, sin oficinas ni otros espacios que den cabida a la actividad humana, los arquitectos no consideran el interior del volumen como un factor determinante en el proceso creativo, reforzando así su parecido a una pieza minimalista, donde el interior del objeto no era una cuestión a considerar ya que el interés radica en la propia cosa, no en los efectos de la misma.

El objeto despojado de todo ilusionismo. La imagen tautológica, la imagen dialéctica.

La imagen que proyecta el edificio muestra una alternativa a la tradición arquitectónica, “la tradición no existe ya, es algo que no solo es cierto en arquitectura, sino también en los demás campos de la cultura contemporánea. Un arquitecto ya no puede basar su trabajo en una información tradicional. Y esto implica que toda la seguridad y evidencia que tenía la obra arquitectónica en las culturas tradicionales ha desaparecido. Un arquitecto ha de basar su trabajo en algo diferente, en algo que debemos añadir al proyecto ¿pero qué?”⁹. Los autores se posicionan y opinan que no existen valores eternos, esto no implica un desprecio por las formas o técnicas de empleo de los objetos tradicionales, pero el tiempo se considera una parte del proyecto, una realidad que cambia y que por tanto, debe ser resuelta con las fuerzas que actúan en la época en lugar de emplear continuamente las mismas técnicas.

La búsqueda de nuevas estrategias contemporáneas que eliminan toda ilusión y proceso de creación tradicional es lo que les lleva a colaborar con diferentes artistas, en esta ocasión con Rémy Zaugg, quien compartía su interés por trabajar con el entorno y por tratar la escala de la pieza en su contexto, combinando así la potencia de una idea arquitectónica artística con la expresión de la misma dentro de un proceso constructivo.

La cuestión fenomenológica.

El objetivo de Herzog & De Meuron es la aproximación fenomenológica, todo el proceso creativo se ve influenciado por la observación y la descripción. El edificio es un producto de percepciones proyectadas sobre objetos y por esta razón tiene una identidad. “Volvemos la cabeza hacia direcciones diferentes y nuestros edificios emergen de diferentes percepciones. Trabajamos por observación de los fenómenos. Por supuesto que también se pueden encontrar elementos más estables y recurrentes en nuestro trabajo. Elementos que vuelven una y otra vez, como atractivos. ¿Pueden estos atractivos ser entendidos como categorías ontológicas en el trabajo de un arquitecto? ¿Significa su presencia la existencia de una ontología más que de una aproximación fenoménica? No nos parece que esta clasificación sea útil para nuestro trabajo”¹⁰.

7. Morris, Robert. “Notes on sculpture.” (1966).

8. El Croquis, N60. “Herzog & De Meuron.” El Croquis Editorial, Madrid (1993). Pág. 21

9. El Croquis, N60. “Herzog & De Meuron.” El Croquis Editorial, Madrid (1993). Pág. 17

10. El Croquis, N60. “Herzog & De Meuron.” El Croquis Editorial, Madrid (1993). Pág. 15

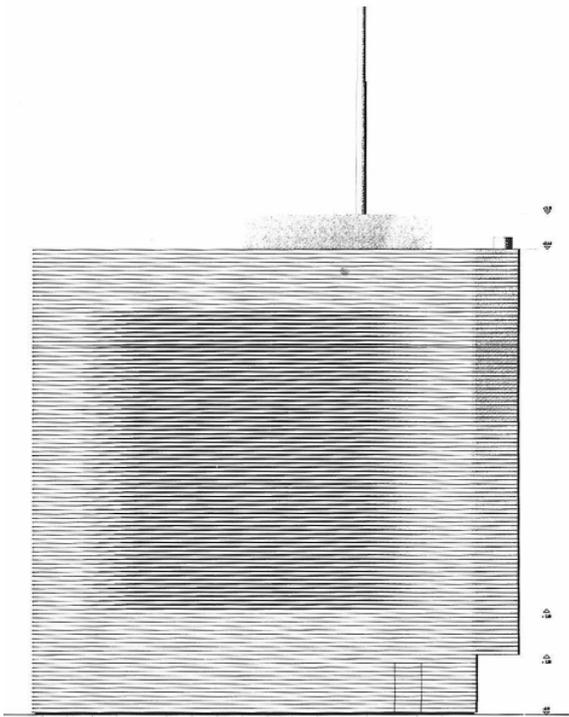


Fig.49



Fig.50

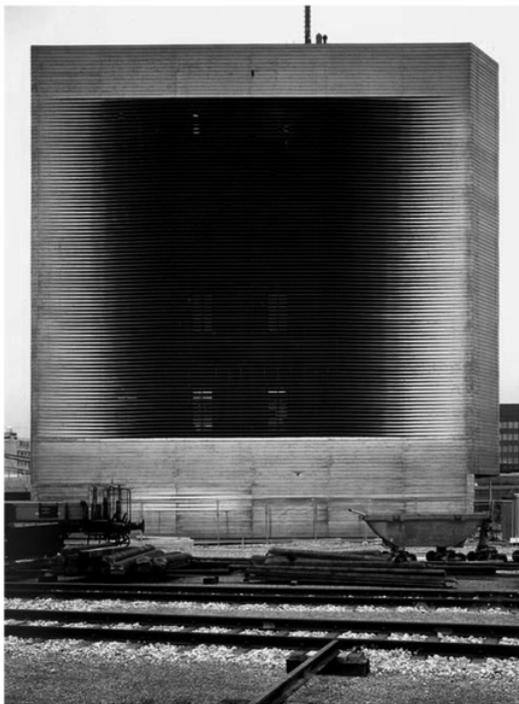


Fig.51



Fig.52

Al igual que en las piezas minimalistas, el objeto en sí no se vuelve menos importante, lo que ocurre es que el objeto en sí mismo no es suficiente, sino que requiere de un entorno con condiciones específicas para tener valor.

En este caso, la aproximación fenomenológica radica en la experiencia exterior del edificio, la forma de llegar hasta él y el recorrido secuencial que se caracteriza por la aproximación al edificio desde un puente que se acerca lo suficiente a la pieza como para ponerla en relación con el espectador. La experiencia en el tiempo se potencia a medida que pasamos junto a la pieza y la perspectiva deforma sus caras en función de nuestro movimiento.

Por su carácter unitario y su escala, la pieza es un claro ejemplo de cómo se pueden interpretar las premisas del minimalismo escultórico en arquitectura.

La propuesta retoma las líneas de investigación minimalistas para afrontar cuestiones fundamentales en arquitectura como la escala de la pieza, su relación con el entorno, la función del material en la obra o la ruptura con la tradición para explorar nuevos sistemas constructivos y compositivos.

A su vez, la relación con el contexto y la propuesta fenomenológica de la pieza permite dotar al proyecto de valores añadidos que se encuentran en consonancia con las propuestas minimalistas.



Fig.53

REHABILITACIÓN DE LOS MOLINOS DEL RÍO SEGURA

Centro cultural, espacio museístico
Murcia, España. 1984 / 1988
Juan Navarro Baldeweg

Descripción del proyecto:

Inicialmente la instalación de molinos construida entre 1743 y 1749 era una pieza prismática paralela al río cuya cubierta plana quedaba alineada con el muro de encauzamiento del Segura. Sin embargo, la cesión de propiedades y la ampliación del edificio con piezas verticales desembocan en una serie de ampliaciones que marcan un estado heterogéneo de fragmentación a finales de 1980.

Para la rehabilitación del proyecto, el arquitecto propone “una vuelta al estado más genuino”¹¹, el retorno a su estado inicial en el siglo XVIII. Mediante la rehabilitación del puente antiguo, los muros de encauzamiento del río y el espacio de los molinos se pretende regenerar la relación del edificio con el entorno urbano y su conservación como monumento.

Análisis:

Literal Space.

La concepción del proyecto como núcleo urbano unitario marca el carácter de la intervención. La búsqueda de la imagen unitaria de la pieza en el entorno denota la preocupación por la imagen del edificio y su efecto en el equilibrio visual del margen urbano del río Segura.

Al igual que una pieza escultórica del minimalismo, el proyecto depende de su contexto, no solo se estudia el artefacto en sí mismo, sino también el objeto en el espacio. La arquitectura se convierte en una función del contexto urbano y el campo visual del espectador, centrando la preocupación en el control y la cooperación del conjunto.

El arquitecto concibe el proyecto como una intervención en un campo de energías, “La arquitectura como un campo de energías, me gusta esa formulación. La cuestión de respetar el patrimonio ha sido crucial. Además del carácter urbano, me han preocupado los alrededores naturales: el paisaje, el cielo (...). Todo ello proporciona algunos de los filtros a través de los cuales interpreto el problema”¹². De este modo, la unidad física de la pieza con el entorno, las crecidas del río Segura o la presencia de la pieza desde el puente viejo se conciben como condicionantes esenciales en el proceso creativo.

La escala. Entre el objeto y el monumento.

A través de la progresiva adición de elementos durante el siglo XIX, el edificio adoptaba una imagen heterogénea con piezas fragmentadas que no responden a una relación de escala con el entorno.

Por lo tanto, la actuación se estructura en dos niveles, el primero de ellos, es el acto de devolver el edificio a su estado primigenio, de forma que la construcción no solo se simplifica, sino que adquiere una escala que permite que la pieza interactúe mejor con el entorno, ya que recupera el carácter horizontal y mantiene una altura que se adapta a la continuidad de los muros de encauzamiento.

11. Anónimo. “Molinos del río Segura. Rehabilitación para el Centro Cultural y Museo Hidráulico”. El Croquis editorial. Pág. 60

12. El Croquis. “Juan Navarro Baldeweg.” El Croquis editorial. N133. (2006). Pág. 21.



Fig.54



Fig.55

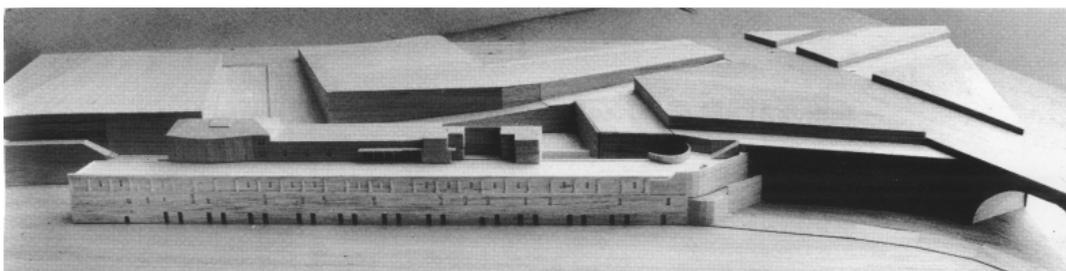


Fig.56

Mediante esta acción de simplificación del volumen y reducción de su tamaño, se permite la comprensión del objeto de una forma directa, su tamaño y forma permite que el observador disponga de una visión homogénea del paisaje en la que la construcción no adquiera protagonismo o se distinga como una parte, igual que en la producción minimalista, la pieza adquiere un tamaño que pone en valor la relación del objeto en el entorno con el espectador.

El segundo nivel de la actuación consiste en la colocación de una serie de espacios que completen el programa de museo que se propone. Dichos espacios no solo adquieren unas proporciones que no distorsionan la imagen unitaria del conjunto, sino que además permanecen subordinados al cuerpo principal, permitiendo que la ampliación no se entienda como un edificio aparte.

La obra como forma en sí misma, el rigor geométrico.

La adición de los nuevos espacios sobre la base edificada en el siglo XVIII niega uno de los postulados fundamentales del minimalismo, según el cual, "las partes de la obra están tan unificadas que ofrecen un máximo de resistencia a toda percepción separada"¹³.

A pesar de esto, el arquitecto pretende que las piezas que hay que añadir para cumplir el programa de museo muestran la mayor unidad posible con el edificio preexistente, evitando que los nuevos espacios se diferencien por el programa que contienen, ya que presentan un aspecto semejante, sin detalles, para favorecer la comprensión del conjunto como unidad.

Desde el interior, el proyecto busca la regularidad formal y la percepción global de los espacios. Los elementos estructurales y constructivos fomentan una lectura abstracta y puramente formal de un espacio bañado por luz cenital en lugar de mostrar elementos tradicionales como ventanas o soportes que puedan destacar sobre el conjunto de la habitación. Al igual que en la obra minimalista, se promueve la "sola visibilidad de su configuración visible", su sentido del todo.

El objeto despojando de todo ilusionismo. La imagen tautológica, la imagen dialéctica.

Artistas como Jasper Johns o Marcel Duchamp abrieron una línea de investigación artística que pretendía eliminar toda construcción temporal ficticia en favor de la imagen tautológica del objeto, la evidencia de su volumen, su materialidad.

La rehabilitación del molino pretendía liberar la construcción de todo ornamento o composición para resaltar la materialidad del edificio. La búsqueda de la condición primitiva del edificio pretendía recuperar su singularidad como pieza, su unidad, de manera que igual que una propuesta minimalista, se quiere acercar a una aridez geométrica que solo resalte las cualidades intrínsecas del edificio.

Sin embargo, a diferencia de otras obras como la *Signal Box* de Herzog & De Meuron, la ruptura con la tradición arquitectónica no es tan radical. Al tratarse de una rehabilitación, se deben respetar los elementos tradicionales del exterior, su orden, por lo que encontramos en la fachada detalles como cornisas, tallas en la piedra o cambios de material que contradicen las premisas del minimalismo.

13. Judd, Donald. "Specific objects." *Arts Yearbook* 8 (1965): 74-82.



Fig.57



Fig.58

La materialidad como esencia de la obra de arte.

El carácter físico de los materiales es un principio fundamental sobre el que se basa el proyecto. La naturaleza de la piedra marca el carácter y la rotundidad del edificio, cuya sobriedad permite que cualidades como la textura o el comportamiento frente a la luz se acentúen. “Siempre me he sentido atraído por Brancussi, porque él trabaja las obras con los instrumentos adecuados según su naturaleza: la madera y el hacha, el bronce y el pulido. Utiliza distintas manos y distintas leyes de organización plástica en relación con cada uno de los estratos cuya totalidad constituye el objeto”¹⁴.

Sin embargo, frente al rigor empleado en la restauración del orden físico de la pieza existente, el interior de los nuevos volúmenes presenta ciertos elementos que caracterizan el espacio y revisan la tradición arquitectónica. Por ejemplo, en la biblioteca, encontramos una cubierta con forma similar a una bóveda vaída que aparenta no sustentarse en ningún elemento. Esta nueva variedad formal y constructiva trastoca las interpretaciones tradicionales de los sistemas constructivos y sus cualidades formales. “mi lenguaje está enraizado en los estudios sobre la percepción, mecanismos e instalaciones que evocan la gravedad, la ingravidez y cosas similares. Trato de encontrar maneras de dar una expresión concreta a fenómenos que suelen ser invisibles”¹⁵.

La cuestión fenomenológica.

En línea con la escultura minimalista que defiende la importancia de los objetos en el espacio con uno mismo, Navarro Baldeweg habla de “la energía que hay en los objetos, a su alrededor y entre ellos: una consideración básica de sus pinturas y piezas conceptuales que también está próxima a mi percepción de la arquitectura. Con ello implica cierta noción de empatía mediante la cual el cuerpo se ve envuelto en el espacio. Mi trabajo tiene que ver con todas esas cosas. Yo diría que son esenciales para la arquitectura en general”^{16x}.

La percepción de la pieza y la atmósfera que la envuelve se muestra como un condicionante fundamental para la elaboración de un proyecto cuyo interés reside en una intervención en un campo de energías, en el estudio de los fenómenos que ponen en relación el objeto con el entorno, así como con el público.

Al igual que en el minimalismo escultórico, el interés de las piezas reside en la experiencia de la obra basada en el tiempo, como el objeto varía su relación con el paisaje y con el público en función de la variable posición del espectador. Por esta razón, el arquitecto presta atención a la disposición de los espacios para que la relación variable entre forma, espacio y luz condicione la experiencia del observador así como su percepción del conjunto.

El marcado carácter fenomenológico de la obra así como su implantación y relación con el lugar muestran un proyecto que claramente se nutre del estudio del minimalismo escultórico. La arquitectura como una intervención en el campo de fuerzas es un rasgo característico de un proyecto que enfatiza la materialidad de la pieza primigenia.

A su vez, frente al rigor en la restauración de los molinos, destaca la libertad creativa en los espacios interiores que se emplea para aplicar criterios minimalistas como el rigor geométrico, la ruptura con la tradición arquitectónica o la escala.

14. El Croquis. “Juan Navarro Baldeweg.” El Croquis editorial. N133. (2006). Pág. 21.

15. El Croquis. “Juan Navarro Baldeweg.” El Croquis editorial. N133. (2006). Pág. 8.

16. El Croquis. “Juan Navarro Baldeweg.” El Croquis editorial. N73. (1995). Pág. 10.

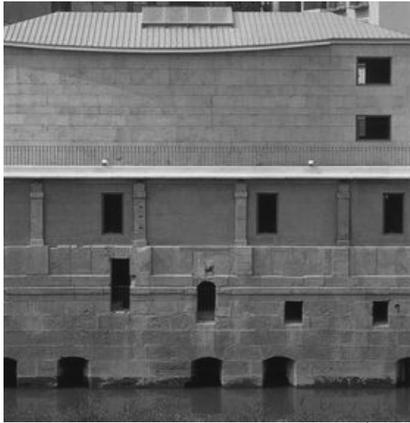


Fig.59



Fig.60



Fig.61

PROYECTO PARA EL MONUMENTO A LA RESISTENCIA

Humilladero, espacio panteón
Cuneo, 1962
Aldo Rossi

Descripción del proyecto:

Para conmemorar las víctimas partisanas que cayeron en la batalla frente a las fuerzas fascistas en las montañas de Boves, Rossi propone un volumen de hormigón prismático de doce metros de lado con una única apertura en forma de escalera que va reduciendo su tamaño hasta alcanzar un plano elevado abierto al exterior.

A medida que ascendemos por los estrechos y oscuros peldaños, el proyecto propone un juego de compresión progresiva del espacio hasta alcanzar un patio esculpido en el volumen masivo y contundente. Este espacio, además de abrirse al cielo mostrando las vistas de las montañas, posee una estrecha apertura a la altura de la vista que atraviesa de arista a arista una de las caras del cubo.

Análisis:

Literal Space.

El monumento a la resistencia se sitúa en la ladera de las montañas de Boves, donde se traza un eje verde que forma uno de los límites de la ciudad de Cuneo.

El proyecto plantea un volumen prismático que destaca por la contundencia, escala y claridad que adquiere en relación al paisaje. Un elemento singular que ayuda a formar el remate final del parque y que posee la cualidad urbana de hito.

Según las premisas fundamentales del minimalismo, el espacio de exposición y sus características determinan la experiencia de la producción, las obras en el dominio escultórico no son autónomas, sino que se ven condicionadas por el entorno en el que se exponen. En esta ocasión, Rossi coloca la pieza para que actúe de umbral, una puerta que enfatice y ponga en valor la entrada al eje verde. Esta posición muestra la voluntad representativa y simbólica de la pieza en lugar de fomentar la unidad del espacio urbano.

La pieza, que determina los ejes del jardín y se abre hacia las montañas, muestra la importancia no solo del objeto en sí mismo, sino que también valora el sentido de espacio a su alrededor, el contexto. Al igual que en la producción minimalista, se pretende enfatizar la relación entre el observador y las piezas en el espacio, la obra no solo se basaba en el objeto en sí mismo, sino también en las cualidades de la cosa en el entorno.

La escala. Entre el objeto y el monumento.

Al ser preguntado sobre la pieza de arte *DIE* (1961), Tony Smith explicaba que el tamaño respondía a las proporciones del cuerpo humano, no podía ser más grande, pues no se trataba de un monumento, ni tampoco más pequeño, pues no se trataba de un objeto.

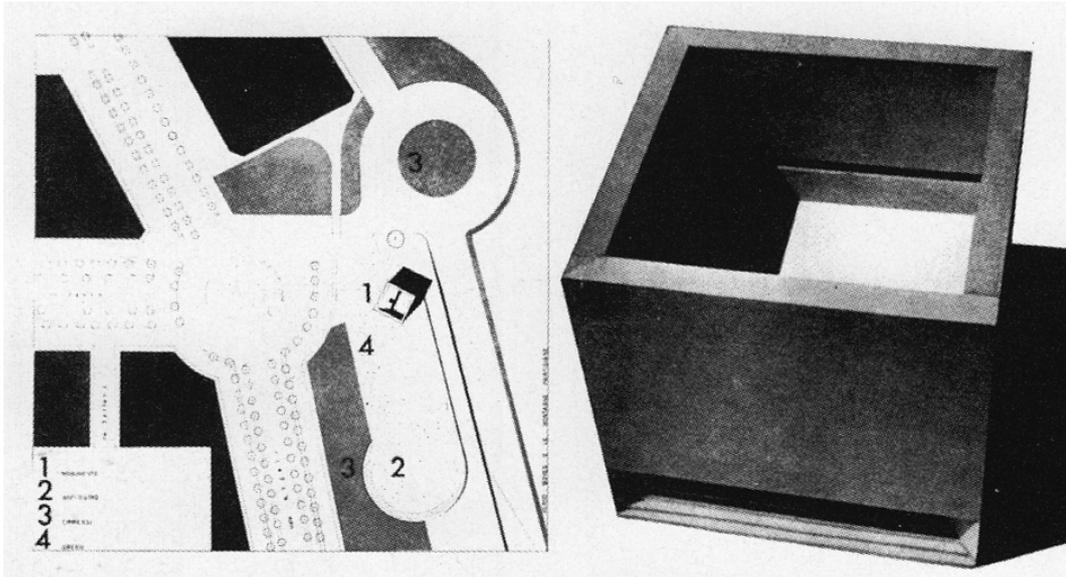


Fig.62

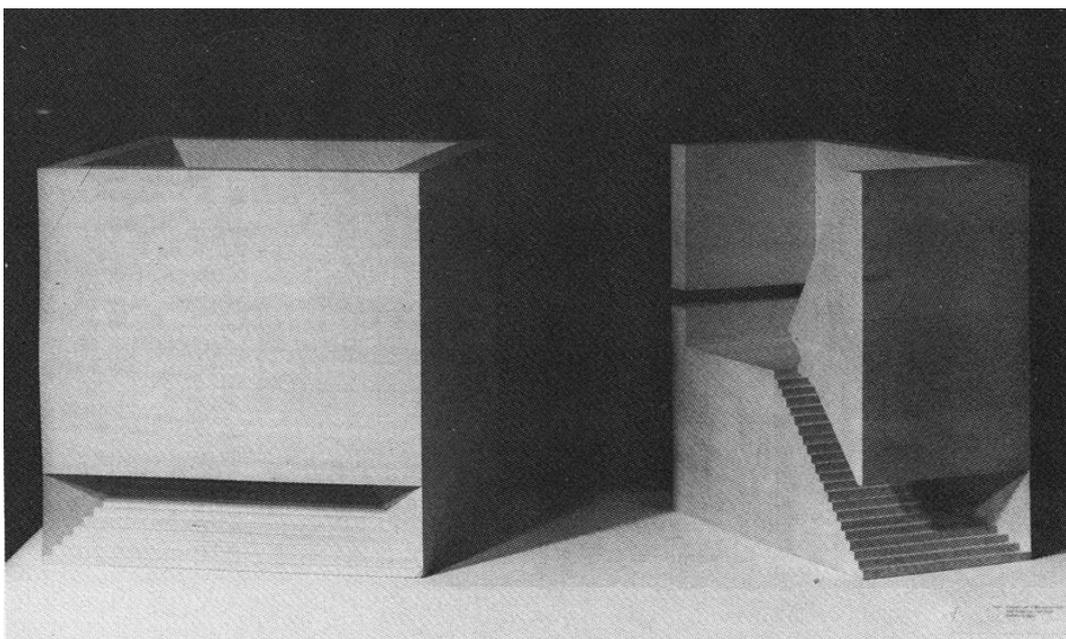


Fig.63

El monumento a la resistencia es un volumen de lados iguales como *DIE* (1961), pero la diferencia de tamaño es considerable, frente a los 185 cm de lado que presentaba la escultura, este volumen propone una longitud de doce metros, unas dimensiones que a priori son excesivas para entender la relación entre la pieza y el espectador. Las dimensiones monumentales que la pieza propone se alejan del campo experimental del minimalismo, tanto en la obra escultórica como en la arquitectónica.

Sin embargo, a medida que nos adentramos en el interior del cubo, la empinada escalera, que en un principio abarcaba el ancho de la cara exterior, va reduciendo su tamaño, presentando en su tramo final una altura de dos metros de alto y un metro de ancho, unas proporciones mucho más ajustadas a las dimensiones del cuerpo humano.

El tramo de escaleras, que denota el carácter geométrico purista del proyecto, ya que responde al trazado de las diagonales del cubo, desemboca en una cámara abierta cuyo suelo se sitúa en la mitad de la arista. Dicho espacio, al disponer de grandes dimensiones, vuelve a dinamitar la relación de tensión que se había ido potenciando entre el espectador y la pieza mediante la compresión del tramo de escaleras. Además, al no ser un espacio techado, se produce una sensación de apertura al paisaje que pretende estremecer a un espectador cuya única referencia de escala es el estrecho tamaño de la ventana que se coloca a la altura de la vista.

La obra como forma en sí misma, el rigor geométrico.

Si analizamos la pieza y como está dibujada, predomina la concepción de un objeto macizo que genera un espacio a través de su vaciado, ésta es una operación escultórica canónica que delata que el proyecto no está buscando una aproximación a los principios minimalistas.

La rotundidad de la pieza y su escala denotan una voluntad de una marcada visualidad en relación al paisaje característica del movimiento moderno, este gesto se aleja de la concepción dimensional y física que los artistas minimalistas trataban en sus obras, según la cual, las proporciones de la pieza y su disposición en el espacio eran fundamentales para resolver la preocupación por la cooperación del conjunto, de manera que las variables de luz, objeto, espacio y cuerpo puedan funcionar, variables que para Robert Morris son fundamentales para enfatizar la “experiencia por la que el cuerpo se ve envuelto en un proceso de movimiento”¹⁷.

El objeto despojado de todo ilusionismo. La imagen tautológica, la imagen dialéctica.

La obra minimalista estaba basada en la producción de unos volúmenes que eliminaban toda ilusión para imponer su especificidad. Los artistas resaltaban las propiedades intrínsecas de las piezas eliminando cualquier tipo de interpretación o capacidad simbólica de la pieza.

Sin embargo, lejos de la línea de investigación minimalista, el objeto alude a cuestiones simbólicas. Hace referencia a una imagen que simboliza una construcción utilitaria para la guerra, la potencia de los muros, además de la forma de acceso y la gran ventana corrida, que en algunos textos se interpreta como “un hueco más que pensado para ver, parece para disparar”¹⁸ hace referencia a los bunkers.

Rossi plantea una referencia simbólica a estos espacios opresivos de la guerra, negando así el postulado propuesto por artistas como Judd, según el cual debemos fabricar un objeto que no se presente ni represente nada más que su propia volumetría, “un artefacto que no inventara ni tiempo ni espacio más allá de sí mismo”¹⁹. Por tanto, estaríamos ante una obra difícil de calificar como minimalista debido a su marcado carácter ilusionista.

17. Morris, Robert. “Notes on sculpture.” (1966).

18. Ricalde, Humberto. “El lugar y la memoria”. www.Aquine.com. (2013).

19. Judd, Donald. “Specific objects.” *Arts Yearbook* 8 (1965): 74-82.

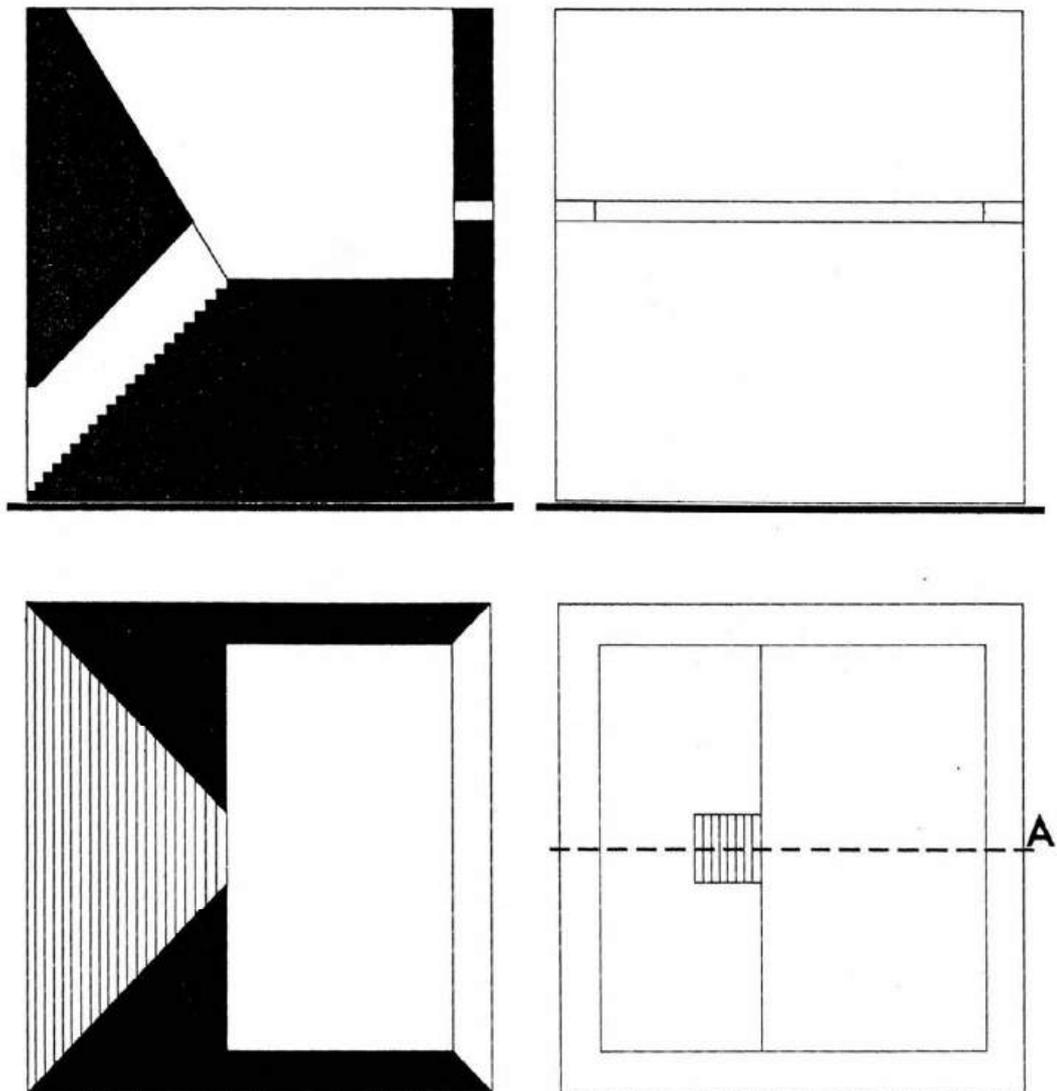


Fig.64

La materialidad como esencia de la obra de arte.

En lugar de continuar la línea de investigación minimalista, según la cual la especificidad del material es lo que caracteriza o distingue la obra, el arquitecto pretende resaltar la contundencia del objeto sobre el paisaje en lugar de estudiar las cualidades intrínsecas del material, su tacto, su comportamiento frente a la luz o su sentido de presencia.

Además, las propiedades físicas del hormigón, el espesor de los muros y la ausencia de detalles compositivos potencian la imagen visual del volumen, su contraste con el paisaje en el que se asienta.

Desde el punto de vista de la fabricación de la pieza, el carácter artesanal que requiere una construcción en hormigón armado niega una posible identificación de esta pieza con el minimalismo, asociado desde sus orígenes con la producción y fabricación industrializada.

La cuestión fenomenológica.

La experiencia de la obra es un factor fundamental para entender la producción minimalista. En esta ocasión, la experiencia fenomenológica es siempre exterior debido a que a medida que nos acercamos al monumento, nos encontramos con un objeto abrupto, inaccesible. Un prisma que nos muestra sus fachadas ciegas en el acceso al parque y nos obliga a rodear el objeto para entenderlo y descubrir las escaleras.

La aparición del coche y su colonización del tejido urbano influye en la concepción de una pieza situada en un entorno entre vías de circulación rodada. Cuestiones como la percepción y la forma de la ciudad a partir del uso del automóvil en los centros urbanos se empezaban a debatir a comienzos de los años sesenta entre los arquitectos y los urbanistas.

Este recorrido exterior, semejante al recorrido secuencial que las piezas minimalistas obligaban a realizar, muestra una diferencia fundamental con el minimalismo, ya que la experiencia minimalista no contemplaba que la relación entre pieza, entorno y espectador se pudiese realizar también en un segundo espacio exterior que corresponde a la cámara abierta.

Además, en el acceso por las escaleras experimentamos una compresión del espacio por contraste con la expansión que se produce al pasar a la cámara que se abre al cielo y al paisaje. Esta relación priorizada con cielo y orientada a un punto de referencia en el paisaje hace que el monumento adquiera una potencia simbólica que denota un fuerte contraste con las ideas planteadas por los escultores minimalistas.

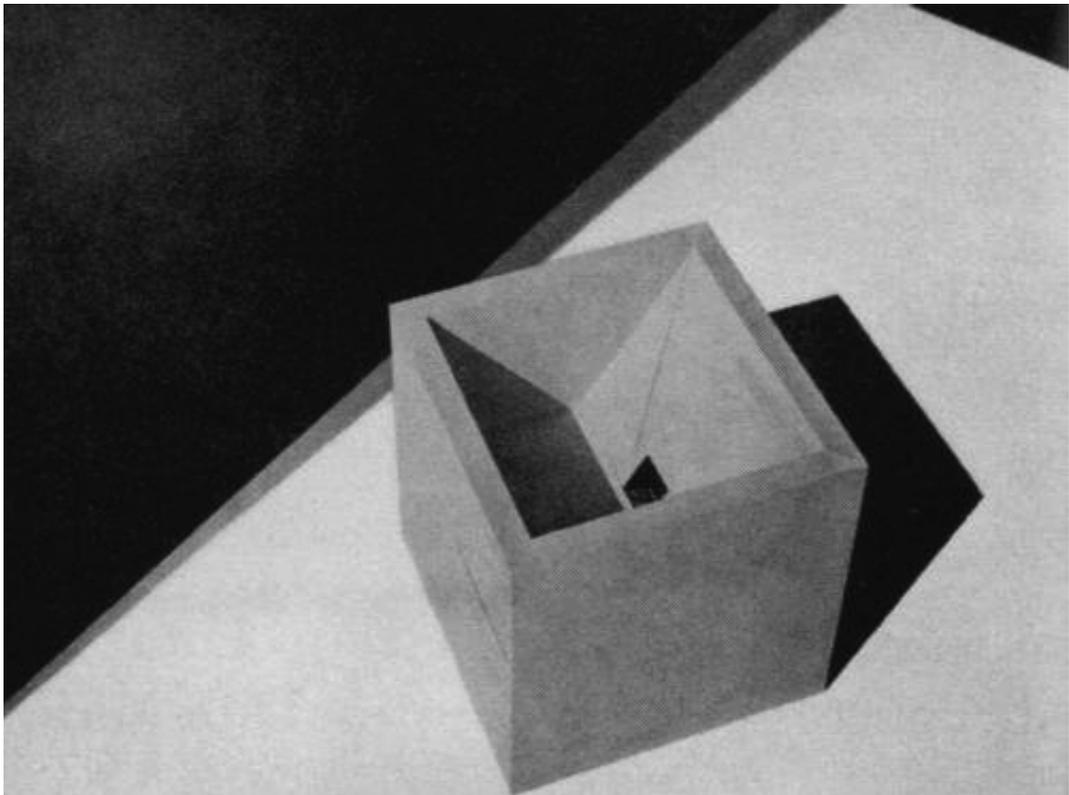


Fig.65

Siguiendo el método propuesto por este trabajo, podemos concluir que la propuesta de Rossi para el monumento en Cuneo no profundiza las líneas de investigación abiertas por los artistas minimalistas ya que la operación de horadar la masa para generar el espacio denota una operación escultórica que no está buscando la aproximación a los principios minimalistas, sino que se ajusta mejor a las características de su etapa de purismo geométrico y formal.

La monumentalidad y la escala de la pieza dan valor a la relación de pura visualidad que plantea el movimiento moderno premiando la percepción óptica y olvidando los demás canales del cuerpo que intervienen en la percepción y experiencia fenomenológica del objeto, ya que la orientación y preferencia por ciertos puntos de referencia en el paisaje la sitúan lejos de las ideas propuestas por los minimalistas.

Maurici Pla reconoce en su artículo “la disponibilidad de una idea” en el libro catálogo *Less is more: Minimalismo en arquitectura y otras artes (1996)* que el monumento a la resistencia podría incluirse en numerosas exposiciones “... en todos los casos, como en el plano de emplazamiento de Cuneo: un lugar excéntrico, precario...”. Sin embargo, se sitúa alejado de la perspectiva que propone el minimalismo geométrico.

NEUE NATIONALGALERIE

Galería de arte
Berlín, Alemania 1965 / 1968
Ludwig Mies Van Der Rohe

Descripción del proyecto:

Durante la década de los sesenta la República Federal Alemana encarga al arquitecto Mies Van Der Rohe el diseño de uno de los museos que iban a constituir un nuevo área dedicada a equipamientos culturales en *Kulturforum*, una zona cercana al muro de Berlín.

El edificio se lee como una gran caja de acero y vidrio que se descarga de su “función de uso” y se levanta sobre un zócalo de piedra que resuelve el desnivel de las dos calles que lo delimitan. En el interior del mismo, se plantea el programa de exposición permitiendo liberar la planta superior que destaca por su transparencia y su aproximación a la experiencia escultórica basada en deambular-contemplar-meditar.

Análisis:

Literal Space.

Las piezas minimalistas se caracterizan por buscar la imagen unitaria de la pieza en el entorno, el artefacto en sí mismo no es más importante que el objeto en el espacio. Por un lado, la transparencia y reflejos del cerramiento del cuerpo principal permiten que el edificio se difumine con el paisaje y adquiera una mejor relación con el contexto, ya que se rebaja al máximo el efecto impositivo sobre el paisaje. Sin embargo, la potencia de la cubierta y su imagen rotunda hacen que la pieza resalte sobre el entorno. Un elemento con el que Mies Van Der Rohe aproxima la escultura a la experiencia arquitectónica dado su carácter ingrávito.

A su vez, la propuesta contradice una de las premisas fundamentales del minimalismo, ya que emplea un zócalo para resolver el desnivel entre las dos calles. Para los minimalistas el plano de suelo es el soporte necesario para la máxima consciencia del objeto, el empleo de un basamento o un plano de soporte es redundante, ya que el suelo era una base en sí. El zócalo que propone el proyecto destaca la importancia del artefacto en sí mismo, a la vez que lo enfatiza sobre el entorno natural. Además muestra una fuerte e intencionada relación con la historia, evocando la arquitectura clásica.

La escala. Entre el objeto y el monumento.

La pieza, que en planta superior tiene una dimensiones de 64.8 m de lado, posee una escala monumental, unas proporciones que a diferencia de la galería Goetz (24 x 8 m) hacen que la relación de tensión entre la pieza y el observador adquiera otra significación.

Las grandes proporciones del edificio son indicadoras de que la escala no se puede entender como una cuestión de tamaño entre objeto y monumento. Mies explicaba: “En arquitectura, las proporciones importantes no son las de las cosas mismas; a menudo, son las proporciones “entre” las cosas lo que cuenta. Puede que no haya nada pero las proporciones siguen estando ahí”²¹.

21. Filler, M. “La arquitectura moderna y sus creadores”. M. 2012. Pág. 88.



Fig.66



Fig.67

Sin embargo, las amplias dimensiones permiten que las cualidades intrínsecas del material se potencien. De esta forma, las cualidades físicas de los pilares y la cubierta de 1,8 m de espesor cobran protagonismo al igual que en el movimiento minimalista: “La novedad de las nuevas obras es su amplia escala. Sus materiales se enfatizan más que nunca. La escultura pasa a ser escala, proporción, forma y masa. Éstas deben crear relaciones fuertes, que transmitan una experiencia compleja”²².

A pesar de las grandes dimensiones que presenta la pieza superior, el gesto de enterrar las salas de exposición permite reducir el impacto del volumen en el paisaje mediante una operación similar a la que propone la *galería Goetz* para que el edificio visto desde el exterior tenga unas proporciones que fomenten la relación entre observador y la pieza.

La obra como forma en sí misma, el rigor geométrico.

La estricta separación entre la estructura envolvente y los elementos definidores del espacio refuerza la imagen abstracta de una pieza que no encajaría con el postulado minimalista del *rigor geométrico*, según el cual el objeto minimalista debía ser comprendido como una totalidad indivisible. El cambio de material entre el cerramiento de vidrio y la cubierta marca la comprensión del edificio en partes.

El vuelo de la cubierta en relación a la envolvente y los marcados elementos constructivos que la sustentan evitan una lectura similar a la que podríamos realizar en la *Galería Goetz*, ya que ésta última mantiene el aspecto de un paralelepípedo mientras que la *NeueNationalgalerie* se concibe como un plano extenso y grueso elevado por encima de nuestras cabezas.

Las esculturas minimalistas destacaban debido a que “sus partes están tan unificadas que ofrecen un máximo de resistencia a toda percepción separada”²³. Sin embargo, aquí la separación perceptiva entre la pieza superior y la inferior es evidente.

El interior, se caracteriza por la marcada lectura constructiva de los elementos, la depuración y regularidad formal que buscaban ejemplos como la *rehabilitación de los Molinos en el río Segura* aquí desaparece debido a la contundente presencia de cada elemento, la cubierta, el suelo y el cerramiento de la sala se diferencian claramente evitando una percepción densa y estática del espacio.

Un aspecto que está más asociado a la línea minimalista es el empleo del módulo. El módulo como premisa para establecer una imagen homogénea es un recurso frecuentemente empleado en el minimalismo, el rigor geométrico en este proyecto se encuentra en el empleo del módulo como principio ordenador, desde su escala general hasta elementos como los pilares o el vuelo de la cubierta.

El objeto despojado de todo ilusionismo. La imagen tautológica, la imagen dialéctica.

El proyecto no muestra ninguna referencia formal ni una imagen dialéctica que lo identifique con el tipo museológico. Sin embargo, el edificio enfatiza todos los elementos tradicionales de la arquitectura. Como ya hemos comentado al principio, el zócalo muestra una fuerte e intencionada relación con la tradición clásica.

22. Judd, Donald. “Specific objects.” *Arts Yearbook* 8 (1965): 74-82.

23. Judd, Donald. “Specific objects.” *Arts Yearbook* 8 (1965): 74-82.



Fig.68



Fig.69



Fig.70

Las piezas minimalistas se caracterizaban por ser “Una producción de puros y simples volúmenes (...) voluntariamente reducidos a esa aridez geométrica que daban a ver. Una aridez sin atractivos, sin contenido. Volúmenes y nada más”²⁴. Sin embargo, aquí el carácter estructural y constructivo de los elementos tradicionales arquitectónicos está claramente enfatizado, impidiendo una comprensión tautológica del volumen. El “*0 funcional*” es un límite de la arquitectura con relación al arte. Mies lo afronta vaciando de funciones prácticas la planta baja del edificio. De esta manera cumple con el reto de que la arquitectura sea “*casi nada*” (*beinahe nichts*).

La materialidad como esencia de la obra de arte.

El material es un tema clave en el edificio, su interpretación se debe fundamentalmente por sus cualidades portantes y la función que desempeñan como elementos constructivos, de manera que siguiendo la lógica constructiva el material para la construcción del zócalo, la piedra, es el que tiene mayor peso y mayor capacidad portante. Sobre ella se dispone la estructura de acero que sostiene la gran cubierta del mismo material mientras que el vidrio no tiene carga estructural.

Esta forma convencional de la aplicación de los materiales en los sistemas constructivos denota claramente la falta de proximidad con las premisas minimalistas. En obras recientes como la capilla delle Bottere observamos cómo la reinterpretación de las aplicaciones de los materiales generaba cualidades de gran interés en los edificios.

Igual que en las piezas minimalistas, se prescinde de todo ornamento o composición, pero esto se debe a un acercamiento a la premisa de depuración formal del movimiento moderno, no a un acercamiento a las premisas minimalistas. Además, Mies Van Der Rohe ya mostraba un interés reduccionista (*beinahe nichts, casi nada*) en obras como el *Pabellón de Barcelona* de 1929. Fecha en la que el movimiento moderno no solo no existía, sino que era imposible de predecir.

La cuestión fenomenológica.

La imagen clara y reveladora que ofrece la lectura del edificio se muestra en contra de la inescrutabilidad que ofrecían las piezas minimalistas. “su falta de sentido, de funcionalidad en el contexto. Ni ver a través del cubo, ni verlo para. Un objeto que no es ni bello ni feo, ni frío ni caliente, sino cerrado, opaco en relación a nosotros. Es misterioso. Su inaccesibilidad conceptual lo hace resistible a nuestra concepción”²⁵.

Esta inaccesibilidad era uno de los detonantes del recorrido secuencial de la obra, que pese a ser “*vista de una vez*”, nos incita a rodearla para cerciorarnos de su tamaño en relación a nosotros y al entorno. Sin embargo la clara lectura que ofrece la *Neue NationalGalerie* es contraria a la imagen inescrutable de otras propuestas.

A pesar de no presentar una imagen inescrutable, la pieza muestra especial atención al acceso del público y su percepción del edificio en función de su posición mediante el recorrido desde la galería porticada y el ascenso desde el gran zócalo. La percepción del edificio varía en función a la posición del observador, su tamaño y forma cambian en función de la relación específica del objeto con el observador.

24. Morris, Robert. “Notes on sculpture.” (1966).

25. Smith, Tony. “Interview mit Samuel Wagstaff”. 1966

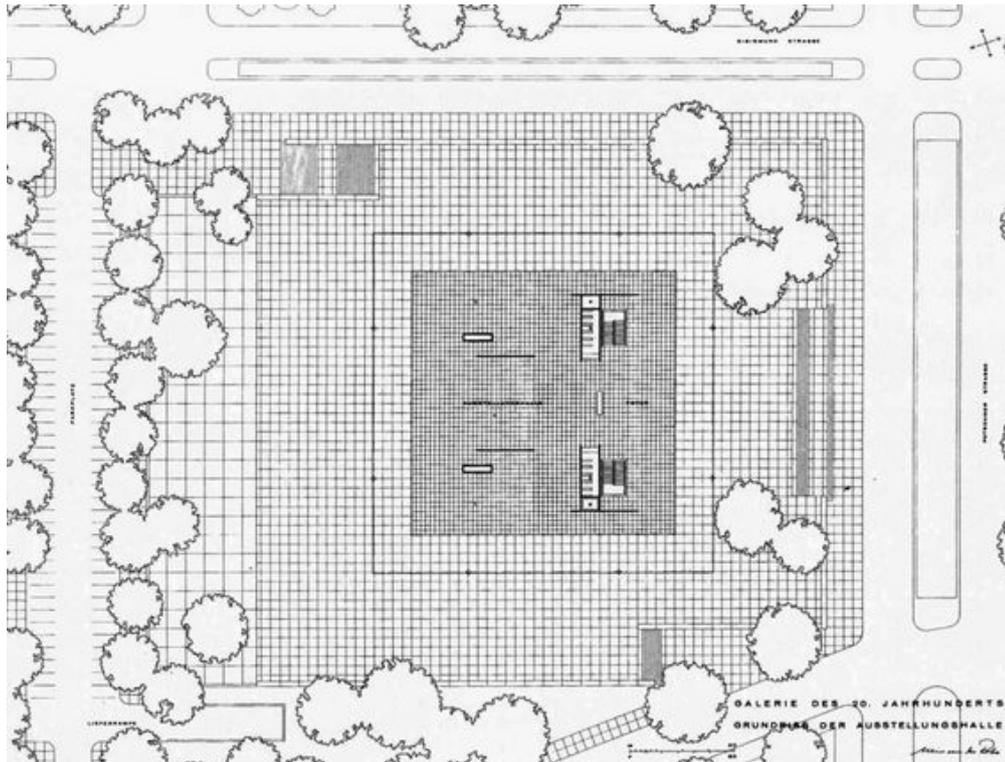


Fig.71



Fig.72

El estudio realizado muestra como el concepto de "*less is more*" que se emplea para definir en numerosas ocasiones la arquitectura de Mies Van Der Rohe no se sustenta en los principios más importantes del minimalismo.

El edificio guarda una mayor relación con los principios de depuración formal del movimiento moderno en lugar de prestar atención a conceptos clave del minimalismo como el rigor geométrico o la importancia de la imagen tautológica.

CAPILLA DELLE BOTTERE

Capilla
Veneto, Italia 2006 / 2011
John Pawson

Descripción del proyecto:

La capilla forma parte de un proyecto que comprendía la construcción de una casa unifamiliar, un pabellón de acceso y la propia capilla sobre unos terrenos de la región italiana de Veneto.

La adquisición de parcelas vecinas permitió ampliar la traza del conjunto para poner en valor las cualidades del lugar, que goza de vistas que se extienden hasta los montes Dolomitas. Se busca una serie de construcciones que se integren en el terreno, que lo colonicen, pero que también hagan referencias a sus precedentes arquitectónicos italianos, como Scarpa o Palladio.

Literal Space.

El proyecto propone una serie de volúmenes con distintos usos que en lugar de colocarse cercanos o conectados entre sí, se disgregan por el paisaje para poner en valor las cualidades naturales del lugar así como el entorno caracterizado por la rotundidad de los montes Dolomitas.

Al igual que en la producción minimalista, el espacio que rodea la arquitectura condiciona la relación entre ésta y el observador; la inclusión de estas piezas en un espacio que en un futuro estará colmatado por vegetación marca la línea de actuación, de manera que el proyecto enfatiza la relación entre la arquitectura en el espacio y uno mismo, en lugar de rodear al espectador de una serie de elementos puntuales a los que dirigirse.

El proyecto es entendido de igual manera que una pieza escultórica, ya que activa el espacio en el que se coloca el artefacto, permitiendo que la vocación de implantación espacial resalte el entorno que envuelve la arquitectura.

La escala. Entre el objeto y el monumento.

La escala en los objetos minimalistas es una cuestión fundamental, ya que el tamaño es la matriz generadora de la conciencia entre objeto y espectador; es el tamaño de las piezas el que oculta parte de las mismas al espectador; y por tanto, el que fomenta la noción de recorrido en la obra.

Sin embargo, para tratarse de una capilla familiar, un pequeño espacio de oración, el volumen presenta unas dimensiones de planta (10 x 5 m) y sección (7 m de altura libre) que resultan amplias para entender la relación entre el objeto y el espectador.

La obra como forma en sí misma, el rigor geométrico.

Al observar la capilla desde el exterior, advertimos un paralelepípedo con un tratamiento material igual en todas las caras que refuerza su abstracción y el rigor geométrico. Sin embargo, a pesar

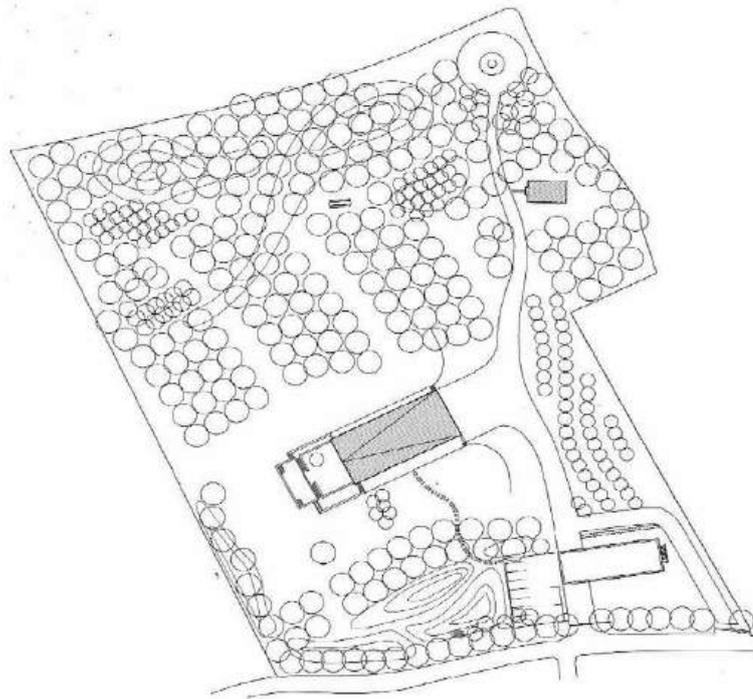


Fig.73

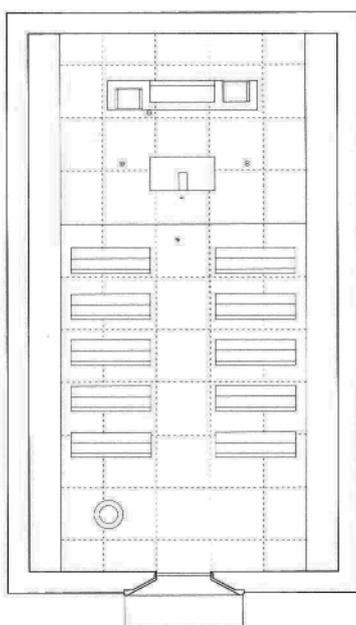


Fig.74

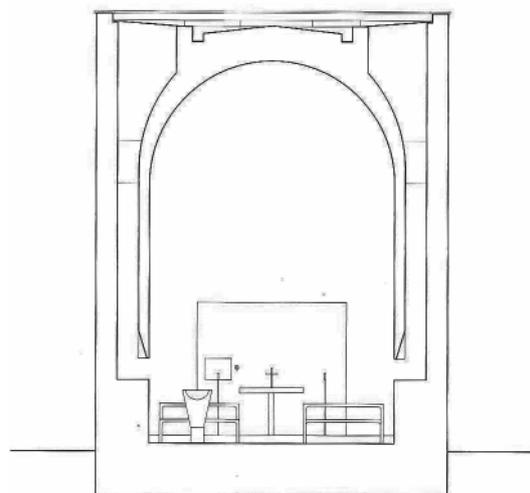


Fig.75

de que no existen uniones ni otros volúmenes maclados, el sutil cambio de material en el óculo y la puerta genera un punto de contraste que atrae la atención del espectador sobre el conjunto, negando los postulados de artistas como Judd, que explican que “no es necesario que aparezcan muchas cosas donde mirar; comparar, analizar... EL objeto como conjunto, su cualidad como conjunto es interesante”²⁶.

En el interior, se busca la regularidad formal y la ausencia de detalle de una forma similar a la *Galería Goetz*. El suelo, las paredes y el techo descargan su lectura constructiva en favor de la neutralidad de un espacio por el que se difumina la luz cenital que entra a partir de los lucernarios de la cubierta. La ausencia de detalle y la regularidad visual de todos los elementos de acabado, así como de la sacristía permite que prevalezca la valoración formal del conjunto.

El objeto despojado de todo ilusionismo. La imagen tautológica, la imagen dialéctica.

Al contrario que las piezas minimalistas, el proyecto no propone la construcción de un volumen puro que elimine toda ilusión para imponer su especificidad. Desde el exterior, advertimos elementos que hacen referencia a la arquitectura tradicional de tipo eclesiástico, ya que se talla una cruz sobre las carpinterías resaltadas en marmorino.

Aunque el ornamento exterior sea sutil, es una clara referencia que rompe con el postulado de la imagen dialéctica que los minimalistas pretenden alcanzar, “un objeto que no se presente ni represente nada más que su propia volumetría de objeto”²⁷. Además, el óculo de fachada recuerda el rosetón o las vidrieras que tradicionalmente se disponen en las iglesias, un elemento que dota a la pieza de un carácter representativo y simbólico.

En el interior del edificio las referencias aumentan, ya que encontramos todos los elementos tradicionales de una iglesia, como son la pila bautismal, la cruz o el altar. El único elemento que sigue los principios minimalistas y supera el iconografismo tradicional es la sacristía, ya que se integra en el diseño del interior buscando eliminar toda ilusión dialéctica en favor de la regularidad formal.

La materialidad como esencia de la obra de arte.

La capilla posee un tamaño que resalta las cualidades intrínsecas de la pieza. La escala de las obras minimalistas tenía como propósito resaltar las cualidades del material, en este caso se enfatiza el comportamiento de la piedra serena ante la luz, su textura o su color se enfatizan y se ponen en valor.

Tradicionalmente, en arquitectura los materiales se interpretan por sus cualidades portantes o por su aplicación a elementos compositivos. Sin embargo, si analizamos la bóveda de cañón interior observamos que no se sustenta sobre los arranques, sino que estos puntos se emplean para permitir el paso de la luz cenital. Mediante este gesto, observamos una ruptura con la tradición arquitectónica al modificar un sistema constructivo tradicional como es la bóveda para permitir la entrada de luz sin recurrir a elementos como ventanas.

A su vez, la regularidad y abstracción de los acabados del interior acentúan los valores intrínsecos del material negando cualquier valor ornamental añadido o referencia estética.

Pese al carácter representativo que pueda mostrar el edificio, su interior desvela un elemento de gran potencia en el diseño, la bóveda, que niega la tradición e invierte las cualidades físicas del sistema constructivo, una solución poco convencional que pretende discutir las funciones del material y su interpretación.

26. Judd, Donald. “Specific objects.” *Arts Yearbook* 8 (1965): 74-82.

27. Judd, Donald. “Specific objects.” *Arts Yearbook* 8 (1965): 74-82.



Fig.76

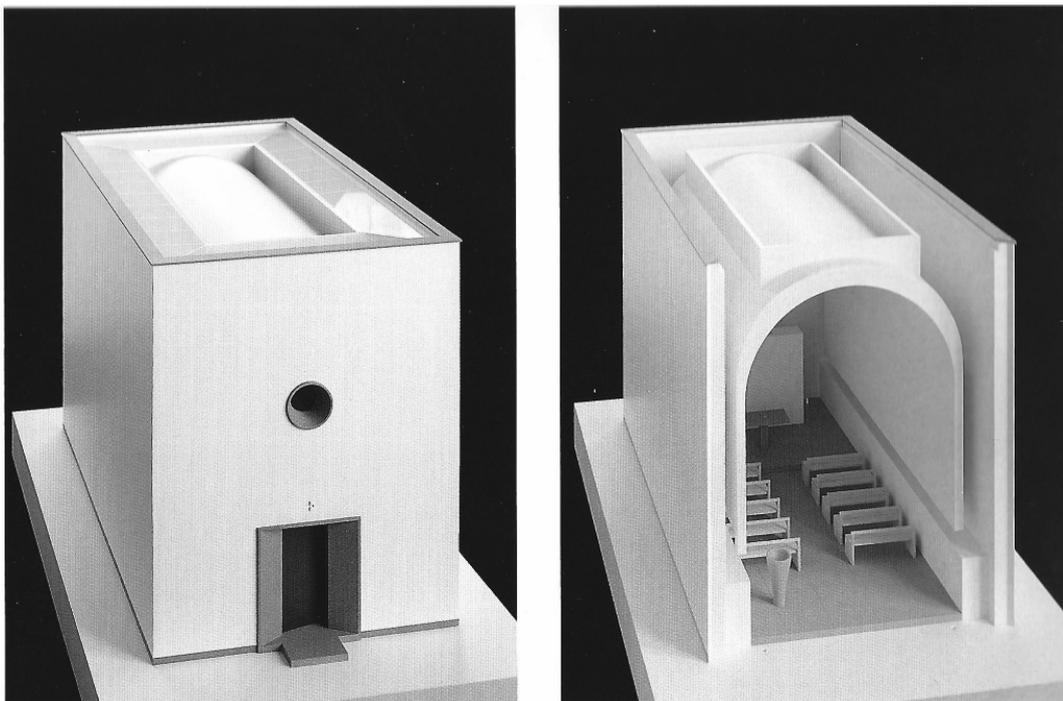


Fig.77

La cuestión fenomenológica.

Para los artistas minimalistas, el objeto por sí mismo no es suficiente, esto no significa que el objeto sea menos importante, sino que la pieza debe concebirse como un elemento entre el todo, las piezas no deben dominar o comprimirse, sino que debe transmitir la relación entre la pieza en el entorno y el espectador.

En esta ocasión el proyecto se separa del arbolado fomentando el carácter autónomo de la pieza, a diferencia de la *galería Goetz*, donde la pieza formaba parte del entorno homogéneo del jardín, aquí existe una clara voluntad de jerarquizar la construcción sobre la vegetación, de transmitir su imposición sobre el paisaje.

A su vez, en el plano de situación advertimos como el camino que traza John Pawson no considera el recorrido perimetral de las piezas y por lo tanto, tampoco la percepción completa de las mismas con el movimiento del espectador. El hecho de no considerar el recorrido secuencial en la obra, fundamental para la producción minimalista, advierte que la pieza no está en consonancia con el movimiento escultórico. El camino aparenta tener una marcada componente funcional en lugar de mostrar atención a la percepción del edificio en relación a la posición del espectador.

A pesar de que la pieza muestra algunas cualidades propias del minimalismo, como la ruptura de la tradición con el diseño de la bóveda o la consideración del lugar como mecanismo de proyecto, advertimos que la propuesta no pretende realizar un fiel análisis del movimiento escultórico para aplicarlo al proyecto ya que conceptos elementales como la cuestión fenomenológica o la imagen tautológica no se consideran en el proceso creativo.

El proyecto, de una escala cuestionable, posee diversidad de elementos arquitectónicos que hacen referencia a la tradición arquitectónica, como el altar o el óculo que no muestran concordancia con el movimiento minimalista. Sin embargo, el elemento más interesante del proyecto, la bóveda y el tratamiento de la luz a través de ella, muestra una gran proximidad a las cuestiones minimalistas.

V. CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

La investigación realizada sobre la interpretación del movimiento minimalista y su aplicación en arquitectura pretende establecer un método teórico que permita determinar si los arquitectos continúan las líneas de investigación abiertas por los artistas del movimiento escultórico.

El minimalismo escultórico generó una gran polémica debido a su contundente ruptura con la tradición artística. Críticos como Richard Wolheim o Rosalind Krauss chocaron con las nuevas cuestiones que proponían los objetos específicos, unos objetos situados entre la escultura y la pintura que primaban las cuestiones intrínsecas y espaciales de la pieza frente a parámetros que habían sido fundamentales en la tradición artística, como la intervención del artista o la técnica.

A propósito de esta ruptura, la lectura crítica del arte atravesó grandes dificultades en la década de los sesenta: "La concepción del modernismo en escultura se fundamenta esencialmente en la descripción de los desarrollos de la escultura compuesta de elementos ensamblados más que de los de obras talladas o fundidas. De ahí que los críticos modernistas se vean tácticamente en la incapacidad de reconocer tanto la obra de Arp como de Brancusi. En el caso de éste último, las piezas abiertas y talladas como *el niño prodigio* se consideran hechas conforme a los cánones, mientras que las piezas de un solo bloque talladas y fundidas, no, y está claro que en el plano de calidad estricta esta distinción no puede sostenerse. A este lado, los críticos modernistas parecen haberse contradicho en cuanto a lo más fuerte y más sentido de la escultura contemporánea. Su incapacidad para tener en cuenta a Richard Serra o a Robert Smithson es de lo más anormal"¹.

Mediante el estudio de la vertiente geométrica del minimalismo la investigación revela como el paso del tiempo a permitido que la discusión crítica y la interpretación de la obra escultórica dentro del contexto de la segunda mitad del siglo XX desemboquen en una descripción del movimiento más detallada y compleja, permitiendo que las premisas propuestas por artistas como Donald Judd o Robert Morris se cuestionen o expongan con más claridad que en la década de los sesenta.

A partir del estudio de textos clave como *Notes on Sculpture* (1961-1966) o *Specific Objects* (1965), así como el análisis de un amplio rango de obras de los principales artistas de la vertiente geométrica del minimalismo, el trabajo deduce y reúne los que considera los conceptos clave para definir el minimalismo. Una serie de términos que no aparece completa en ninguno de los textos fundamentales que describen el movimiento.

Dichos conceptos son:

La escala. Entre el objeto y el monumento. 1961.

Las piezas se creaban conforme a las proporciones del cuerpo humano o del espacio que las envuelve, fomentando la relación entre entorno-pieza-espectador. A su vez, el aumento de tamaño de las piezas permitía que las cualidades intrínsecas de las mismas cobrasen protagonismo.

La ética de la repetición. 1965.

La presentación serializada de elementos permitía evitar relaciones jerárquicas en la obra con la finalidad de enfatizar la unidad de la pieza.

La obra como forma en sí misma, el rigor geométrico. 1965.

La eliminación de todo detalle se emplea para imponer el objeto como una totalidad indivisible. La obra no puede presentar ni conexiones ni partes, por lo tanto, se buscarán objetos geométricos simples reducidos a "la sola formalidad de su forma"².

1. Krauss, Rosalind. "A view of Modernism". *Art forum*. 1972

2. Didi-Huberman, Georges. "Lo que vemos, lo que nos mira". Manantial, 1997. Pág. 27

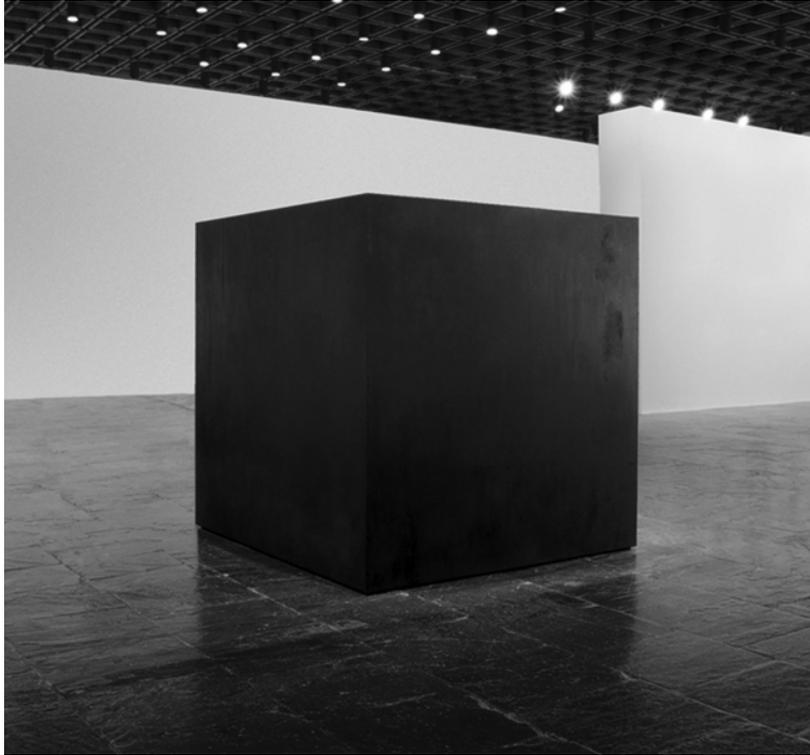


Fig.78



Fig.79

Literal Space. 1965.

La producción minimalista depende de su contexto, del espacio en el que se colocan las piezas. El espacio de exposición y sus características determinan la experiencia de una producción que no es autónoma, sino que se ve condicionada por el entorno.

El objeto despojado de todo ilusionismo. La imagen tautológica, la imagen dialéctica. 1965.

La producción artística está basada en volúmenes que eliminan toda ilusión para imponer su especificidad. Obras que exigen ser vistas por sus cualidades intrínsecas. "Una producción de puros y simples volúmenes (...) voluntariamente reducidos a esa aridez geométrica que daban a ver. Una aridez sin atractivos, sin contenido. Volúmenes y nada más. Volúmenes que no indicaban más que a sí mismos, renunciando a toda ficción de tiempo que los modificaría, los abriría o los llenaría"³.

El proceso industrial, el papel del artista en la obra. 1966.

Los objetos minimalistas no muestran una intervención libre en el proceso de producción, sino que el resultado es fruto de una intención externa a la creación del objeto. La destreza del artista se ve relegada por la concepción de un objeto acabado.

La cuestión fenomenológica. 1967.

La experiencia de la obra es una concepción fundamental en el movimiento minimalista, mediante el recorrido en el tiempo, las variables de objeto, luz, espacio y cuerpo humano cobran importancia y se acentúan. "Los objetos en sí no se vuelven menos importantes, lo que ocurre es que por sí solos no son suficientes. Al tomar sitio como un elemento entre otros, el objeto no se reduce a una forma triste, neutra (...) El hecho de dar a las formas una presencia que es necesaria, y sin que ésta domine o se la comprima, presenta muchos otros aspectos que quedan por formular"⁴.

La materialidad como esencia de la obra de arte. 1968.

El rechazo a la imagen ilusoria centrará la atención en las cualidades intrínsecas de las piezas. La atención recaerá en características como la materialidad; la textura, el color o el comportamiento del material ante la luz cobran importancia en el movimiento *minimal*.

El suelo como plano de soporte. 1969.

Se revisará la función semiótica que desempeñan elementos formales como el soporte o el marco.

El plano de suelo se postula como el soporte necesario para la máxima consciencia del objeto. El empleo de un basamento o otro tipo de punto de apoyo es redundante, "si el suelo es la base no hay necesidad de construir bases dentro de una obra para que parezca que el suelo actúa de forma estructural"⁵.

Advertimos que esta serie de conceptos guardan una estrecha relación con los principales temas que los arquitectos tienen en cuenta en el proceso creativo. Premisas como la implantación en el entorno, la escala del objeto o su materialidad son cuestiones clave en el dominio arquitectónico.

3. Didi-Huberman, Georges. "Lo que vemos, lo que nos mira". Manantial, 1997. Pág. 28

4. Morris, Robert. "Notes on sculpture." (1966).

5. Serra, Richard. "Interviews, Etc". 1970-1980. *The Hudson River Museum*, 1980.

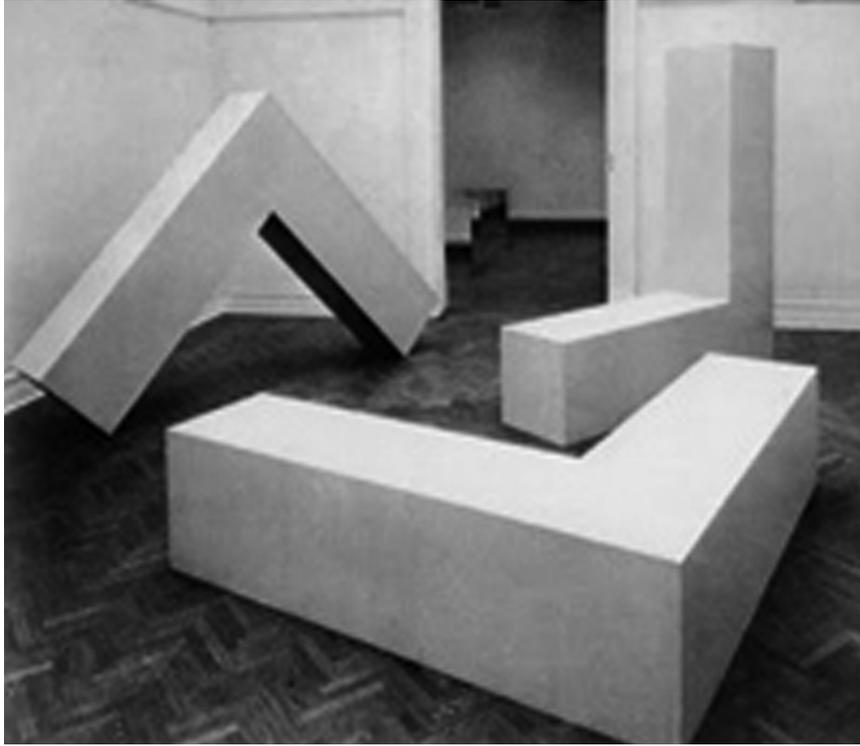


Fig.80



Fig.81

La tesis de fin de grado tiene como objetivo estudiar las transferencias que se producen entre el marco teórico y el práctico de la escultura y la disciplina arquitectónica. Encontrar aquellos conceptos o ideas fundamentales que los arquitectos han sustraído de la escultura para aplicarlos en sus proyectos.

Por lo tanto, procedemos a analizar la reinterpretación de los conceptos fundamentales del minimalismo que los arquitectos han planteado como herramientas de composición y creación del proyecto:

La escala. Entre el objeto y el monumento. 1961.

Las proporciones de piezas minimalistas como *DIE* (1961) o *The elevens are Up* (1962) se concebían a partir de las proporciones del cuerpo humano. No podían ser más grandes, pues entonces tendrían un tamaño monumental, ni tampoco más pequeñas, pues no eran objetos. Dichas proporciones desencadenaba una relación de tensión entre el espacio, la pieza y el espectador.

En el estudio de casos analizamos como esta preocupación por la relación entre edificios y el espectador va a proponer una reducción del tamaño de los mismos, un gesto que contrasta con la arquitectura sobredimensionada que se lleva a cabo a finales del siglo XX.

La escala de los edificios vendrá dada por el entorno, propuestas como *el centro de señalización Aufdem Wolf* o *la rehabilitación de los molinos del río Segura* buscaran unas dimensiones ajustadas a las proporciones del cuerpo humano, es decir, buscan un tamaño que permita que las piezas fomenten la noción de recorrido secuencial del edificio y sean abarcables visualmente para el espectador.

A su vez, los edificios dan una gran importancia a la relación de proporción entre el objeto y el entorno que lo envuelve. Las propuestas arquitectónicas buscan a través de la escala la imagen unitaria del entorno. El proyecto de la rehabilitación de los molinos es un claro ejemplo, ya que propone depurar una pieza que presentaban una escala descontextualizada debida a las adiciones posteriores para formar un volumen que siguiese el trazo de los muros de encauzamiento, favoreciendo la continuidad y la homogeneidad de la traza urbana.

El aumento de tamaño que proponían los objetos específicos permitía remarcar sus cualidades intrínsecas, como su color, textura, comportamiento ante la luz... Al realizar el cambio de escala entre escultura y pintura vemos como el concepto que realmente potencia las cualidades intrínsecas de las piezas es su depuración formal, la escala de los proyectos de arquitectura, de tamaño mucho mayor que la escultura, remarca las cualidades físicas de sus materiales, no es un rasgo característico de la arquitectura basada en el minimalismo.

La reinterpretación arquitectónica más interesante de este concepto se propone a partir del *centro de señalización Aufdem Wolf*: "¿qué es lo grande y lo pequeño? ¿Qué es lo que te hace pensar que algo es muy largo o bastante corto?, ejemplos de tales investigaciones son el almacén para Ricola o la fachada del centro de señalización Auf dem Wolf. No es que nuestros edificios no tengan escala, sino que no afirman con antelación lo que uno puede conocer o esperar al respecto"⁶.

La piel del edificio esconde divisiones de forjados, ventanas y otros elementos que podrían dar información sobre el número de plantas, la escala del edificio en sí desaparece para poner en valor su relación de tamaño con respecto al entorno urbano y al espectador.

6. El Croquis, N60. "Herzog & De Meuron." El Croquis Editorial, Madrid (1993). Pág.20



Fig.82



Fig.83

La ética de la repetición. 1965.

La organización interna de la obra minimalista se debe a la forma del objeto, su estructura externa; o bien a la repetición de un elemento sencillo en cuanto a su forma externa que sirve como módulo.

Esta estrategia de composición sirve para que Herzog & De Meuron resuelvan un complejo programa que pretendía la creación de una gran instalación de control del ferrocarril. En lugar de proyectar una gran infraestructura, proponen una estrategia de proyecto basado en el concepto de repetición minimalista, de forma que el programa se puede resolver en piezas más simples que planteen un juego de sustracción o adición de volúmenes en función del programa.

En la transferencia del dominio escultórico al arquitectónico es interesante analizar cómo el proceso de creación se invierte. En escultura, la creación de un módulo y su repetición tenían como finalidad la búsqueda de una imagen simple y unitaria. En arquitectura, a partir del concepto de unidad y simplicidad de las piezas se pretende facilitar el proceso de construcción y el entendimiento del edificio.

La obra como forma en sí misma, el rigor geométrico. 1965.

La eliminación de todo detalle permitía la concepción total e indivisible de los objetos. El gran problema al que se enfrenta la producción minimalista es preservar el sentido del todo “las cosas esenciales están aisladas y son más intensas, más claras y más fuertes que las demás (...) Una obra no puede presentar ni zonas ni partes neutras o moderadas, ni conexiones, ni zonas de transición”⁷.

Desde un punto de vista formal, el exterior de proyectos como la *galería Goetz* o el *monumento a la resistencia en Cuneo* propondrán volumetrías simples con un tratamiento material que en línea con las premisas minimalistas, reforzará la abstracción y el rigor geométrico de los edificios.

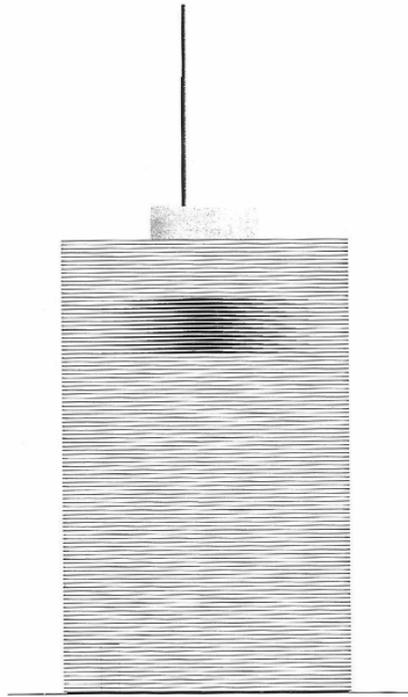
La imagen exterior de los proyectos debe promover la concepción unitaria de los mismos. Estos no deben mostrar ni conexiones ni juegos compositivos. Por lo tanto, el concepto de rigor geométrico tendrá una interpretación similar en la escultura y en la concepción exterior del edificio.

Sin embargo, a diferencia de la escultura, la arquitectura debe concebir el volumen como habitable, en el proceso de creación debe considerarse el interior como un espacio utilitario mientras que esculturas minimalistas como *DIE* (1961) o *Untitled* (1964) “renuncian a toda ficción temporal que los abriría o los llenaría”⁸. Por lo tanto, para el diseño de estos espacios los arquitectos seguirán la línea de investigación de la obra de Dan Flavin, quien empleaba tubos fluorescentes como activadores del espacio de la galería para poner en valor el espacio de exposición.

En los interiores, igual que piezas como *The Nominal Three* (1963), los materiales de acabado descargarán su lectura constructiva en favor de la valoración formal como unidad y la neutralidad del espacio, características que serán potenciadas mediante el empleo de la iluminación cenital, que permite una iluminación homogénea de la sala que con el uso de otros elementos como ventanas es más difícil de conseguir.

7. Judd, Donald. “Specific objects.” *Arts Yearbook* 8 (1965): 74-82.

8. Didi-Huberman, Georges. “Lo que vemos, lo que nos mira”. Manantial, 1997. Pág. 28.



Fachada principal
Fig.84

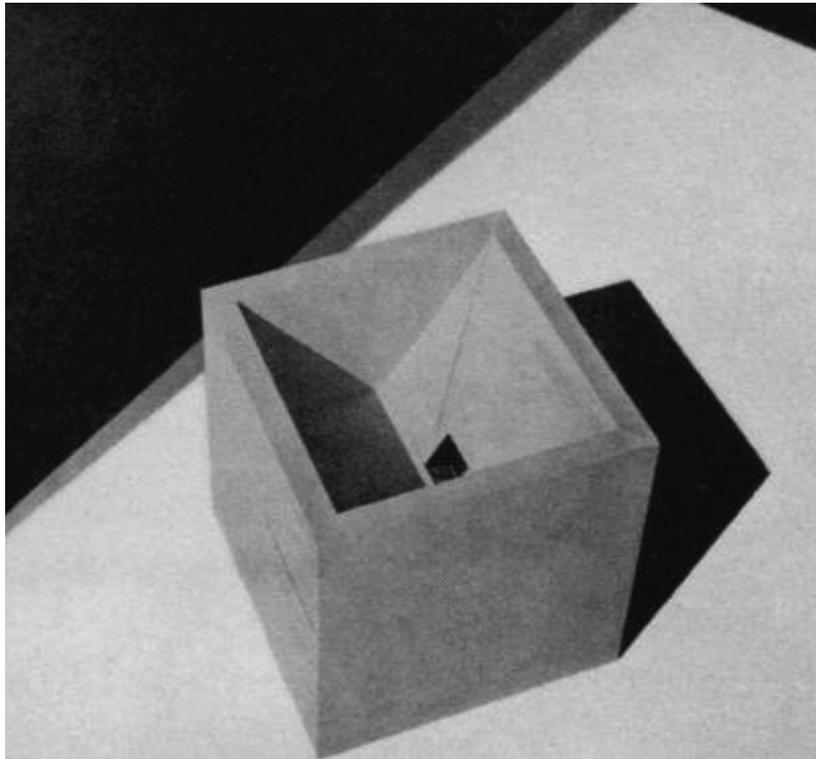


Fig.85

Literal Space. 1965.

Al igual que la arquitectura, la producción minimalista depende de su contexto, del espacio que envuelve a las piezas. El espacio de exposición y sus características determinan la experiencia de la producción.

A diferencia de la escultura, que se ve condicionada por factores como la altura de la pared o la dimensión de la sala de exposición, la arquitectura debe hacer frente a más condicionantes. Cuestiones como el desnivel del terreno, el tejido urbano o las condiciones físicas del suelo suponen dificultades a los que la escultura que estamos analizando no hace frente al estar pensada, en la mayor parte de las ocasiones, para un espacio interior.

Las propuestas arquitectónicas desarrollarán el concepto de Literal Space propuesto inicialmente por los minimalistas intentando dar solución a estos nuevos condicionantes. Por ejemplo, el proyecto para la *capilla delle Bottere* propone una serie de volúmenes con distintos usos que en lugar de colocarse conectados o cercanos entre sí, se disgregan por el paisaje para poner en valor las cualidades naturales del lugar así como las cualidades del entorno. Al igual que en la producción minimalista, el espacio que rodea la arquitectura condiciona la relación entre esta y el observador, solo que en este caso la relación es más compleja debido a que parámetros como recorridos más largos, elementos naturales que actúan como barrera visual o el desnivel del terreno intervienen en la obra.

Otro aspecto que tampoco plantea la escultura es que ocurre cuando el espacio es una obra en sí, en el proyecto para la *rehabilitación de los molinos del río Segura* el proyecto no solo debe hacer frente a la trama urbana, sino que también debe implantarse en una obra ya construida. Para resolver este problema de restauración que únicamente surge en la disciplina arquitectónica, Navarro Baldeweg plantea dos intervenciones, la primera es que la construcción de los nuevos espacios permanezca subordinada a la unidad, de manera que mediante el retranqueo de los nuevos volúmenes, su tratamiento en escala y el empleo del mismo material el edificio se pueda entender como conjunto en lugar de dar una imagen de construcción por partes. El segundo gesto que caracteriza la propuesta es la implantación de este nuevo volumen en el contexto, la nueva construcción no solo debe entenderse como un conjunto, sino que la arquitectura se debe convertir en una función de la imagen homogénea del contexto urbano y el campo visual del espectador.

La forma más interesante de entender el concepto de literal space se plantea en la obra de Dan Flavin, donde la obra no solo se ve condicionada por el espacio, sino que es activadora del mismo. En el dominio arquitectónico, encontramos un planteamiento semejante en el *centro de señalización Aufdem Wolf*. Al igual que las piezas de Flavin, mediante la implantación del edificio la imagen unitaria del entorno urbano cobra protagonismo y se regenera a partir de la intervención del objeto.

El objeto despojado de todo ilusionismo. La imagen tautológica, la imagen dialéctica. 1965.

Donald Judd fue de los primeros artistas minimalistas en plantearse como despojar al objeto de todo ilusionismo. Para ello proponía la creación de objetos espaciales: : “un objeto en tres dimensiones, productor de su propia espacialidad específica. Un objeto susceptible de superar el icono-grafismo de la escultura tradicional y el ilusionismo inveterado de la pintura” ⁹. Los objetos, por tanto, no debían representar nada más que a su propia volumetría, rechazando así el valor que el ilusionismo y la técnica del artista habían tenido en la valoración de la obra a lo largo de la tradición artística.

9. Judd, Donald. “Specific objects.” *Arts Yearbook* 8 (1965): 74-82.

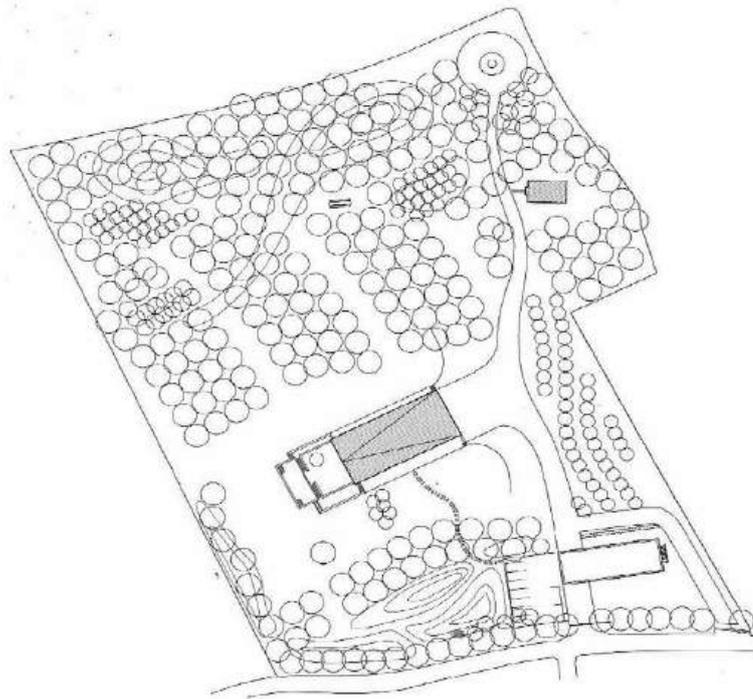


Fig.86



Fig.87

En el dominio arquitectónico, igual que en la escultura minimalistas apreciamos que arquitectos como Herzog & De Meuron, buscarán eliminar toda ilusión para imponer la especificidad de sus piezas. En el caso de la *galería Goetz*, como si de una escultura de Judd se tratase, se pretende generar un volumen por adición de unidades de vidrio y madera sin ningún detalle compositivo. La depuración de elementos como carpinterías o la estructura permite que las franjas de distintos materiales no eludan a nada más allá de sus cualidades intrínsecas como su color, su textura o su comportamiento ante la luz.

En el caso del *centro de señalización Aufdem Wolf*, la doble piel permite ocultar al espectador la composición del alzado o el número de plantas del edificio en favor de la concepción unitaria y específica de la pieza y sus cualidades físicas. Observamos como los arquitectos pretenden despojar el proyecto de toda lectura tradicional, sin embargo, la arquitectura tiene muchas más limitaciones que la escultura para realizar este gesto, elementos de entrada, ventanas o sistemas que permitan el paso de la luz o elementos constructivos son necesarios, por tanto, ante la imposibilidad de eliminarlos del proyecto, se esconden tras la doble piel de cobre.

La cuestión fenomenológica. 1967.

Los objetos minimalistas se referían al mundo fenomenológico de la experiencia, de cómo el tiempo en la obra permitía que la relación entre el espectador y la pieza variase en función de nuestra relación de posición en el espacio. De esta forma, la percepción de las piezas y su relación con el cuerpo varía a medida que las recorremos.

Esta cualidad también adquiere gran importancia en arquitectura, la concepción del edificio, como se accede a él y su percepción en función de nuestra posición son condicionantes comunes del proyecto.

Sin embargo, para los artistas minimalistas el objeto en sí mismo no es suficiente, esto no significa que sea menos importante, sino que la pieza debe considerarse como un elemento entre el todo, no debe dominar o comprimirse, sino que debe fomentar la relación entre la propia pieza, el entorno y el espectador.

Edificios como *la rehabilitación de los molinos del río Segura* van a entender la percepción de la pieza y la atmósfera que lo envuelve como un condicionante fundamental en el proceso de proyecto cuyo interés reside en la intervención en un campo de energías, en el estudio de los fenómenos que ponen en relación el objeto con el entorno así como con el público.

Lo que diferencia estos proyectos con gran proximidad a las cuestiones minimalistas de otros edificios es que no dominan ni se comprimen con relación al entorno, como ocurre en la *capilla delle Bottere*, donde existe una clara voluntad de jerarquizar la construcción sobre el entorno, de transmitir su carácter autónomo y su imposición en el paisaje.



Fig.88



Fig.89

La materialidad como esencia de la obra de arte. 1968.

En la producción minimalista, el rechazo a la imagen ilusoria centrará la atención de las piezas en sus cualidades intrínsecas. La atención recaerá en características como la materialidad, el color o la textura; propiedades físicas de los artefactos artísticos. Las obras no son figurativas, tampoco aluden a ninguna imagen o metáfora, de manera que lo que las distingue o caracteriza es la especificidad de su material. “Todos sus esfuerzos (del artesano) por lograr un trabajo de buena calidad dependen de su curiosidad por el material que tiene entre las manos”¹⁰.

En la tradición arquitectónica los materiales sugieren un mayor número de condicionantes debido a que también se interpretan por sus cualidades portantes, por su aplicación a un elemento constructivo, no solo por su valor ornamental. Las propuestas que se acercan a la línea de investigación minimalista trastocarán estas interpretaciones, por ejemplo, en el caso de la *galería Goetz* el vidrio aparenta soportar una caja de madera que a priori podría parecer de hormigón invirtiendo así el orden lógico de los materiales.

Mientras que la escultura mostraba un proceso destructivo que pretendía reducir la producción artística a la evidencia de un volumen y su materialidad, la arquitectura cuestionará y redefinirá conceptos y sistemas constructivos tradicionales. Si continuamos analizando la *galería Goetz*, observamos como la colocación de los volúmenes incide en llamativas controversias debido a que la franja central, de mayor tamaño, muestra un elemento de madera que permanece suspendido entre dos franjas de vidrio, invirtiendo así el orden lógico de los materiales propuesto por la tradición arquitectónica, según el cual los materiales más ligeros se colocan sobre los más pesados. A su vez, otros elementos tradicionales como las carpinterías o la estructura desaparecen en favor de la comprensión tautológica del volumen.

Otros proyectos como la *capilla delle Bottere* o la *rehabilitación de los molinos* buscarán redefinir los sistemas constructivos, en el caso de la capilla, Pawson traza una bóveda de cañón que no se sustenta sobre los arranques, sino que éstos se emplean para permitir el paso de luz cenital. En el caso de la rehabilitación Navarro Baldeweg realiza un planteamiento similar con una bóveda vaída. Mediante estos gestos, observamos una ruptura con la tradición arquitectónica al modificar un sistema constructivo tradicional como es la bóveda para permitir la entrada de luz.

Por otra parte, la escultura minimalista proponía materiales como el cobre, la madera y otros componentes de corte industrial en lugar de emplear materias primas predominantes durante la tradición artística, como el mármol o el granito.

Este planteamiento abre una línea de investigación muy interesante para el dominio arquitectónico, ya que proponiendo materiales alternativos a los tradicionales como la envolvente de cobre del centro de señalización podemos investigar que aplicación pueden tener en la construcción y en el proceso de acabado de los edificios.

El suelo como plano de soporte. 1969.

Continuando con la línea teórica propuesta por escultores como Brancusi, artistas del movimiento *minimal* como Morris rechazarán el empleo de cualquier tipo de soporte, dando preferencia al suelo como superficie de trabajo y apoyo de la obra: “El plano de suelo, no la pared, es el soporte necesario para la máxima consciencia del objeto, además en la pared se limita el número de posibles perspectivas que se pueden tener del objeto. Uno necesita moverse alrededor del objeto para tener un sentido de conjunto de la obra”¹¹.

10. Sennett, Richard. “El artesano”. Anagrama, Barcelona. 2009. Pág. 82.

11. Morris, Robert. “Notes on sculpture.” (1966).

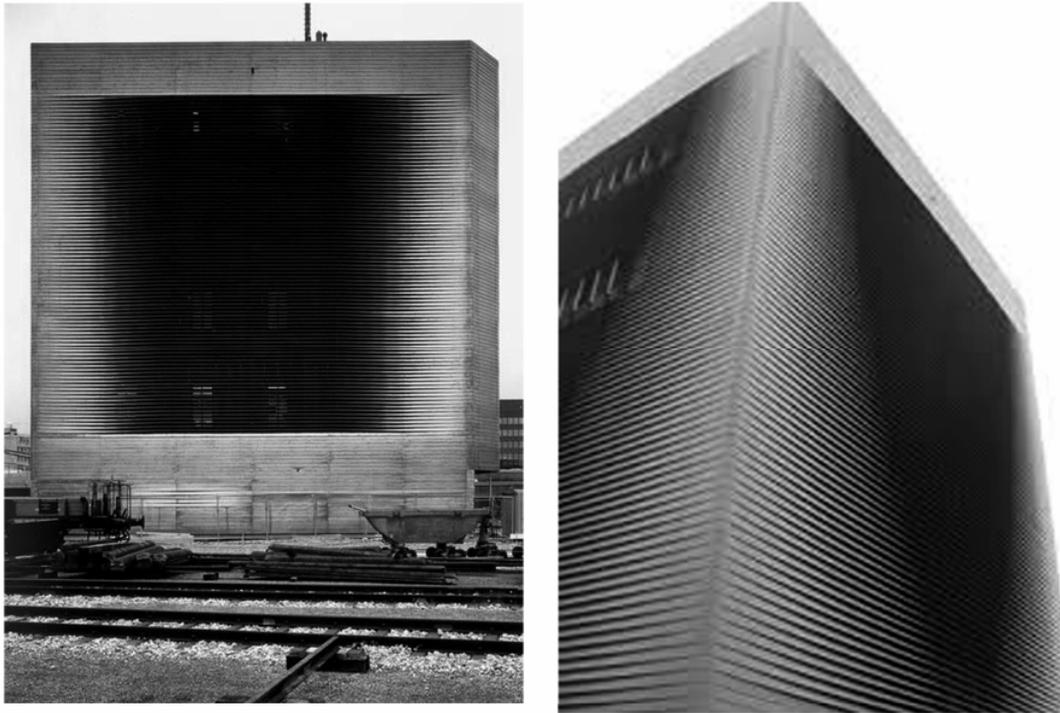


Fig.90



Fig.91

El basamento y sus interpretaciones constituyen un elemento fundamental en la tradición arquitectónica, en esta ocasión la transferencia de dominios no va a abrir nuevas líneas de investigación, sino que el planteamiento va a ser similar al de la escultura: El plano de suelo es el soporte para la máxima consciencia del objeto, además, el empleo de un basamento o un elemento de soporte se muestra contrario a la búsqueda de la percepción unitaria del objeto en el entorno.

A diferencia de otras propuestas que siguen esta premisa, en la *Neue NationalGalerie* El zócalo que propone el proyecto destaca la importancia del artefacto en sí mismo, a la vez que lo enfatiza sobre el entorno natural. Además muestra una fuerte e intencionada relación con la historia, evocando la arquitectura clásica.

A su vez, el trabajo tenía el objetivo de comprobar si las teorías que relacionaban el minimalismo con ciertos arquitectos se basan en fundamentos sólidos o interpretaciones poco elaboradas.

Uno de los casos más interesantes es el de la obra de John Pawson, diversidad de textos críticos le califican de minimalista e incluso el propio arquitecto se ha llegado a vincular con este movimiento en textos como *La expresión sencilla del pensamiento complejo*. En este artículo en concreto, Pawson explica: "Debemos considerarlo (el minimalismo) como una manera de pensar acerca del espacio (...) El minimalismo -o, como Donald Judd prefiere enunciarlo, la expresión sencilla de un elemento complejo- no es sino una respuesta válida de una sociedad plural a nivel estético que responde a las necesidades de individuos concretos y que incita al debate en el conjunto de la sociedad acerca de cómo vivir y como esperamos que la arquitectura respalde dichas elecciones"¹².

Sin embargo, el trabajo revela que, a pesar de que la obra de Pawson si plantea referencias que provienen del estudio de la corriente artística, conceptos clave como la cuestión fenomenológica o la imagen tautológica se ponen en juego en el proceso creativo pero hasta un límite que en esta ocasión es el recuerdo al rosetón de una iglesia y la marcada frontalidad en el recorrido de acceso.

En lugar de considerarlo minimalista, el texto considera más apropiada la descripción que realiza la crítica de arte Julie V. Iovine: "con el correr de los años, las comparaciones de la obra de Pawson con artistas minimalistas como Dan Flavin o Donald Judd han tenido el doble efecto de distraer e iluminar su trabajo, pues han impuesto unas limitaciones formalistas a una obra que es, esencialmente, experiencial y táctil de un modo que no lo son las obras de arte (...) Quizá haya llegado la hora de retirar la etiqueta que le han aplicado a Pawson durante casi tres décadas, la de maestro del Minimalismo, en aras de reflexiones más directas sobre las particulares experiencias que de un lugar nos brinda su arquitectura"¹³.

Cabe destacar que Mies Van Der Rohe ya mostraba un interés reduccionista (*beinahe nichts, casi nada*) en obras como el *Pabellón de Barcelona* de 1929. Fecha en la que el movimiento moderno no solo no existía, sino que era imposible de predecir.

Sin embargo, en el caso de la *Neue NationalGalerie*, el estudio realizado muestra como el concepto de *less is more* que se emplea para definir en numerosas ocasiones la arquitectura de Mies Van Der Rohe guarda una mayor relación con los principios de depuración formal del movimiento moderno en lugar de prestar atención a conceptos clave del minimalismo como el rigor geométrico o la importancia de la imagen tautológica.

12. El Croquis. "John Pawson. La expresión sencilla del pensamiento complejo". El Croquis editorial. N127. 2005. Pág 3

13. El Croquis. "John Pawson. La expresión sencilla del pensamiento complejo". El Croquis editorial. N158. 2005. Pág 16



Fig.92

Por lo tanto, el trabajo contradice textos críticos y publicaciones que proponen la obra de Mies como minimalista o como uno de los puntos de partida de este movimiento, como es el caso del libro *Less is more. Minimalismo en arquitectura y otras artes*, donde se exponen una serie de edificios que se entienden como precursores del minimalismo: “la búsqueda de la síntesis del less is more dura ya casi cuarenta años y es posible que ya individualizar las múltiples vías seguidas por sus partidarios. Estos diversos caminos podrían tomar el nombre de “ismos”, de las múltiples tendencias minimalistas”¹⁴.

El trabajo se basa en el estudio de la obra escultórica para interpretar si un proyecto de arquitectura continúa con sus líneas de investigación, por lo tanto no considera que existan múltiples tendencias minimalistas, solo considera válidas las interpretaciones de minimalismo en arquitectura cuando los proyectos presentan una revisión de los conceptos clave de la obra escultórica.

Por tanto el proyecto contradice afirmaciones realizadas por críticos como Gerard García-Ventosa en la publicación *Less is more. Minimalismo en arquitectura y otras artes*: “Ya desde los inicios del movimiento moderno pueden encontrarse obras de la arquitectura internacional que destacan por su clara intención de ser percibidas como un elemento único, como un objeto rotundo, casi escultórico, que se sitúa en su entorno de forma singular, creando un hito, constituyendo un elemento de referencia relacionado con su propio medio. Estas obras son las que dan pista de la procedencia de gran parte de los elementos considerados hoy en día como minimalistas”¹⁵.

14. Montaner, Josep María. “Less is more. minimalismo en arquitectura y otras artes”. Gustavo Gil, 1996. Pág. 14.

15. Montaner, Josep María. “Less is more. minimalismo en arquitectura y otras artes”. Gustavo Gil, 1996. Pág. 10.

Esquema de resultados sobre la aplicación de los conceptos clave en el estudio de casos de arquitectura:

GOETZ GALLERY
HERZOG & DE MEURON

- Literal Space.
 - El suelo como plano de soporte.
 - La ética de la repetición.
 - La escala. Entre el objeto y el monumento.
 - La materialidad como esencia de la obra de arte.
 - La obra como forma en sí misma, el rigor geométrico.
 - El objeto despojado de todo ilusionismo.
- La imagen tautológica, la imagen dialéctica.
- La cuestión fenomenológica.

CENTRO DE SEÑALIZACIÓN AUFDEM WOLF
HERZOG & DE MEURON

- Literal Space.
 - El suelo como plano de soporte.
 - La ética de la repetición.
 - La escala. Entre el objeto y el monumento.
 - La materialidad como esencia de la obra de arte.
 - La obra como forma en sí misma, el rigor geométrico.
 - El objeto despojado de todo ilusionismo.
- La imagen tautológica, la imagen dialéctica.
- La cuestión fenomenológica.

REHABILITACIÓN DE LOS MOLINOS DEL RÍO SEGURA
NAVARRO BALDEWEG

- Literal Space.
 - El suelo como plano de soporte.
 - La escala. Entre el objeto y el monumento.
 - La materialidad como esencia de la obra de arte.
 - La obra como forma en sí misma, el rigor geométrico.
- La cuestión fenomenológica.

- La ética de la repetición.
 - El objeto despojado de todo ilusionismo.
- La imagen tautológica, la imagen dialéctica.

MONUMENTO A LA RESISTENCIA

ROSSI

- El suelo como plano de soporte.

- La obra como forma en sí misma, el rigor geométrico.

- Literal Space.

- La ética de la repetición.

- La escala. Entre el objeto y el monumento.

- La materialidad como esencia de la obra de arte.

- El objeto despojado de todo ilusionismo.

La imagen tautológica, la imagen dialéctica.

- La cuestión fenomenológica.

NEUE NATIONALGALERIE

MIES VAN DER ROHE

- La cuestión fenomenológica.

- Literal Space.

- El suelo como plano de soporte.

- La ética de la repetición.

- La escala. Entre el objeto y el monumento.

- La materialidad como esencia de la obra de arte.

- La obra como forma en sí misma, el rigor geométrico.

- El objeto despojado de todo ilusionismo.

La imagen tautológica, la imagen dialéctica.

CAPILLA DELLE BOTTERE

PAWSON

- Literal Space.

- El suelo como plano de soporte.

- La materialidad como esencia de la obra de arte.

- La ética de la repetición.

- La escala. Entre el objeto y el monumento.

- La obra como forma en sí misma, el rigor geométrico.

- El objeto despojado de todo ilusionismo.

La imagen tautológica, la imagen dialéctica.

- La cuestión fenomenológica.

VI. BIBLIOGRAFÍA

Biblioteca Museo Reina Sofía (Sala y archivo):

- Baker, Kenneth. *Minimalism: art of circumstance*. Abbeville Press, 1988.
- Strickland, Edward. *Minimalism--origins*. Indiana University Press, 1993.
- Mitxelena, Koldo. *Minimal art*. Exposición Donostia, 1996.
- Marchán Fiz, Simón. *La historia del cubo: Minimal Art y Fenomenología*. Rekargi, 1994.
- Musée d'art contemporain . *Art Minimal II*. Musée d'art contemporain, 1999.
- Xunta de Galicia. *Minimal-maximal*. Xunta de Galicia, 1999.
- Meyer, James. *Minimalism*. Phaidon editorial, 2000.
- Exposición Reina Sofía. *Minimalismo, un signo de los tiempos*. Aldeasa, 2001.
- Carreño, Francisca Pérez. *Arte minimal: objeto y sentido*. Antonio Machado Libros, 2002.
- Meyer, James. *Minimalism: art and polemics in the sixties*. Yale University Press, 2004.
- Garrard, Laura. *Minimal Art and Artists in the 1960s and After*. Crescent Moon Publishing, 2005.
- Tate Gallery. *Minimalism*. Tate Gallery London, 1989.

Biblioteca ETSAM (Sala):

- El Croquis, N60. *Herzog & De Meuron*. El Croquis Editorial, Madrid (1993).
- El Croquis. *Juan Navarro Baldeweg*. El Croquis editorial. N73. (1995).
- Krauss, Rosalind. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza, 1996.
- Krauss, Rosalind. *Paisajes de la escultura moderna*. Akal, 2002.
- Krauss, Rosalind. *La escultura en el campo expandido*. La posmodernidad. 2002.
- Ruby, Ilka. *Minimal architecture*. Prestel Publishing, 2003.
- Linder, Mark. *Nothing less than literal: architecture after minimalism*. Cambridge, MA: MIT Press, 2004.
- Meyer, James. *Minimalism: art and polemics in the sixties*. Yale University Press, 2004.
- Vidiella, Sánchez. *Minimalismo: la sobriedad en la arquitectura*. Reditar, 2008.
- El Croquis. *John Pawson*. El Croquis editorial. N158. (2012).

Otros:

- Judd, Donald. *Local History*. Judd foundation. Arts Yearbook 7 (1964): 22-35.
- Judd, Donald. *Specific objects*. Arts Yearbook 8 (1965): 74-82.
- Wollheim, Richard. *Minimal Art*. Arts Magazine 39.4 (1965)
- Morris, Robert. *Notes on Sculpture*. Continuous Project Altered Daily (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1993) 33 (1967).
- Serra, Richard. *Interviews, Etc. 1970-1980*. The Hudson River Museum, 1980.
- Fundación Juan March. *Minimal art*. Fundación Juan March, 1981.
- Fundación Juan March. *Estructuras repetitivas*. Fundación Juan March, 1985.
- Colpitt, Frances. *Minimal art: the critical perspective*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1990.
- Berger, Maurice, et al. *Eva Hesse: a retrospective*. Yale University Art Gallery, 1992.
- Didi-Huberman, Georges. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Manantial, 1997. Pág. 36.

- Battcock, Gregory, ed. *Minimal art: a critical anthology*. Univ of California Press, 1995.
- Montaner, Josep María. *Less is more minimalismo en arquitectura y otras artes*. Gustavo Gil, 1996.
- Chomsky, Noam. *El programa minimalista*. Vol. 4. Alianza Editorial, 1999.
- Cuito, Aurora. *Del Minimalismo al Maximalismo*. A. Asppan SL, 2002.
- Malan, Ruth, and Dana Bredemeyer. *Less is more with minimalist architecture*. *IT professional* 4.5 (2002): 48-47.
- Montaner, Josep María. *Sistemas arquitectónicos contemporáneos*. Gustavo Gil, 2008.
- Sennett, Richard. *El artesano*. Anagrama, Barcelona. 2009.

Ilustraciones:

- 01.** Centro de señalización Aufdem Wolf (1988). MIMOA modern architecture
- 02.** Monumento a la resistencia en Cuneo (1962). Less is more minimalismo en arquitectura y otras artes. Montaner, Josep María.
- 03.** Esquemas sobre la concepción de la escultura (2002). La escultura en el campo expandido. Krauss, Rosalind.
- 04.** Esquemas sobre la concepción de la escultura(2002). La escultura en el campo expandido. Krauss, Rosalind.
- 05.** Galería Goetz (1989). N60. Herzog & De Meuron. El Croquis.
- 06.** Hyena Stomp (1962). Stella, Frank. www.tate.org
- 07.** Slieve Bawn (1974). Stella, Frank. www.offthewall.edu
- 08.** Black paintings (1963). Reinhardt, Ad. www.moma.org
- 09.** Columna sin fin (1938). Brancusi, Constantin. www.elpais.com
- 10.** Lever (1966). Andre, Carl. www.pinterest.com
- 11.** DIE (1961). Smith, Tony. www.sevenponds.com
- 12.** La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos (1966). Krauss, Rosalind.
- 13.** Untitled (1967). Judd, Donald. www.pinterest.com
- 14.** Lo que vemos lo que nos mira (1992). Didi-Huberman, Georges.
- 15.** DIE (1961). Smith, Tony. www.sevenponds.com
- 16.** The Elevens are Up. Smith, Tony (1962). www.tonymiththestate.com
- 17.** The Nominal Three (1963), Flavin, Dan. www.guggenheim.com
- 18.** Greens Crossing Greens (1966). Flavin, Dan. www.guggenheim.com
- 19.** Untitled (1964). Judd, Donald. www.guggenheim.com
- 20.** Untitled (1967). Judd, Donald. www.pinterest.com
- 21.** Untitled (1965). Morris, Robert. Minimalism. Meyer, James.
- 22.** Untitled (1967). Morris, Robert. Minimalism. Meyer, James.
- 23.** Lever (1966). Andre, Carl. www.pinterest.com
- 24.** Steel Zinc Plane (1969). Andre, Carl. www.tate.org
- 25.** House of cards (1969). Serra, Richard. Interviews, Etc. Serra, Richard.
- 26.** Shift (1970). Serra, Richard. Interviews, Etc. Serra, Richard.
- 27.** DIE (1961). Smith, Tony. www.sevenponds.com
- 28.** Untitled (1964). Judd, Donald. www.guggenheim.com
- 29.** Untitled (1967). Judd, Donald. www.pinterest.com
- 30.** Untitled (1965). Morris, Robert. Minimalism. Meyer, James.
- 31.** The Nominal Three (1963), Flavin, Dan. www.guggenheim.com
- 32.** House of cards (1969). Serra, Richard. Interviews, Etc. Serra, Richard.
- 33.** Untitled (1967). Morris, Robert. Minimalism. Meyer, James.
- 34.** Steel Zinc Plane (1969). Andre, Carl. www.tate.org
- 35.** Lever (1966). Andre, Carl. www.pinterest.com
- 36.** Galería Goetz (1989). Herzog & De Meuron. www.archdaily.com
- 37.** Untitled (1967). Judd, Donald. www.pinterest.com
- 38.** Galería Goetz (1989). N60. Herzog & De Meuron. El Croquis.
- 39.** Galería Goetz (1989). N60. Herzog & De Meuron. El Croquis.
- 40.** Galería Goetz (1989). N60. Herzog & De Meuron. El Croquis.
- 41.** Galería Goetz (1989). N60. Herzog & De Meuron. El Croquis.

42. Galería Goetz (1989). N60. Herzog & De Meuron. El Croquis.
43. Galería Goetz (1989). Herzog & De Meuron. www.archdaily.com
44. Centro de señalización Aufdem Wolf (1988). Herzog & De Meuron. www.proyectosetsa.com
45. Centro de señalización Aufdem Wolf (1988). MIMOA modern architecture
46. Centro de señalización Aufdem Wolf (1988). N60. Herzog & De Meuron. El Croquis.
47. Centro de señalización Aufdem Wolf (1988). N60. Herzog & De Meuron. El Croquis.
48. Centro de señalización Aufdem Wolf (1988). N60. Herzog & De Meuron. El Croquis.
49. Centro de señalización Aufdem Wolf (1988). N60. Herzog & De Meuron. El Croquis.
50. Centro de señalización Aufdem Wolf (1988). Herzog & De Meuron. www.compo3.blogspot.com
51. Centro de señalización Aufdem Wolf (1988). Herzog & De Meuron. www.compo3.blogspot.com
52. Centro de señalización Aufdem Wolf (1988). Herzog & De Meuron. www.cajóndearquitecto.com
53. Centro de señalización Aufdem Wolf (1988). Herzog & De Meuron. María Jesús Muñoz Pardo
54. Rehabilitación de los molinos del río Segura (1984). Navarro Baldeweg, Juan. www.proyectosetsa.com
55. Rehabilitación de los molinos del río Segura (1984). Navarro Baldeweg, Juan. www.proyectosetsa.com
56. Rehabilitación de los molinos del río Segura (1984). Navarro Baldeweg, Juan. Juan Navarro Baldeweg. El Croquis.
57. Rehabilitación de los molinos del río Segura (1984). Navarro Baldeweg, Juan. www.proyectosetsa.com
58. Rehabilitación de los molinos del río Segura (1984). Navarro Baldeweg, Juan. www.proyectosetsa.com
59. Rehabilitación de los molinos del río Segura (1984). Navarro Baldeweg, Juan. www.proyectosetsa.com
60. Rehabilitación de los molinos del río Segura (1984). Navarro Baldeweg, Juan. www.proyectosetsa.com
61. Rehabilitación de los molinos del río Segura (1984). Navarro Baldeweg, Juan. www.proyectosetsa.com
62. Monumento a la resistencia en Cuneo (1962). www.pinterest.com
63. Monumento a la resistencia en Cuneo (1962). Less is more minimalismo en arquitectura y otras artes. Montaner, Josep María.
64. Monumento a la resistencia en Cuneo (1962). Less is more minimalismo en arquitectura y otras artes. Montaner, Josep María.
65. Monumento a la resistencia en Cuneo (1962). Less is more minimalismo en arquitectura y otras artes. Montaner, Josep María.
66. Neue NationalGalerie (1965). Van Der Rohe, Mies. www.pinterest.com
67. Neue NationalGalerie (1965). Van Der Rohe, Mies. www.iconeye.com
68. Neue NationalGalerie (1965). Van Der Rohe, Mies. www.midcenturyhome.com
69. Neue NationalGalerie (1965). Van Der Rohe, Mies. www.midcenturyhome.com
70. Neue NationalGalerie (1965). Van Der Rohe, Mies. www.afasiaarchziene.com
71. Neue NationalGalerie (1965). Van Der Rohe, Mies. www.pinterest.com
72. Neue NationalGalerie (1965). Van Der Rohe, Mies. www.pinterest.com
73. Capilla delle Bottere. Pawson, John. John Pawson. El Croquis.

74. Capilla delle Bottere. Pawson, John. John Pawson. El Croquis.
75. Capilla delle Bottere. Pawson, John. John Pawson. El Croquis.
76. Capilla delle Bottere. Pawson, John. John Pawson. El Croquis.
77. Capilla delle Bottere. Pawson, John. John Pawson. El Croquis.
78. DIE (1961). Smith, Tony. www.sevenponds.com
79. Untitled (1965). Morris, Robert. Minimalism. Meyer, James.
80. Untitled (1967). Morris, Robert. Minimalism. Meyer, James.
81. House of cards (1969). Serra, Richard. Interviews, Etc. Serra, Richard.
82. Centro de señalización Aufdem Wolf (1988). MIMOA modern architecture
83. Monumento a la resistencia en Cuneo (1962). Less is more minimalismo en arquitectura y otras artes. Montaner, Josep María.
84. Capilla delle Bottere. Pawson, John. John Pawson. El Croquis.
85. Neue NationalGalerie (1965). Van Der Rohe, Mies. www.iconeye.com