

Minimalismo o neominimalismo

Interrogaciones a la terminología arquitectónica

MG. ARQ. LUIS MÜLLER
Docente investigador FADU/UNL

La elección del tema se hace a partir de algunas dificultades generales que se aprecian en gran parte de la bibliografía de arquitectura que aborda la temática, para la delimitación del encuadre que (en general) se define como *arquitectura minimalista*, ya que en cierta medida resulta poco eficaz para obtener un registro acotado que permita su establecimiento con autoridad clasificatoria.

El arte minimalista obedece a ciertas premisas que están más allá del reduccionismo elementarista y de una actitud despojada. Plantea algunas tomas de posición (que intentaremos despejar a lo largo de este escrito) y que reconocen sus propios antecedentes y raíces, así como la pertenencia a un cierto *clima de época*, manifiesto no sólo en expresiones artísticas afines y en diversos campos, sino también en búsquedas comunes en el pensamiento filosófico y existencial, recortándose en la escena cultural y discutiendo con partes de la misma.

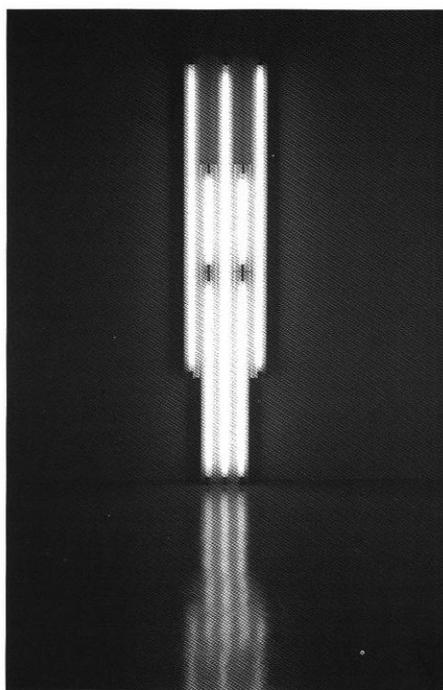
A partir de este razonamiento, que intenta desmontar una mención recurrente y algunos tópicos comunes, revisaremos la categoría *minimalismo* desde su acepción en las expresiones del arte, en los campos de la plástica y de la música, para luego desembocar en los interrogantes que se abren desde la arquitectura.

Música minimalista, minimista, repetitiva

A partir de 1964, aparece en la escena musical un fenómeno al que uno de sus promotores, el compositor inglés Michael Nyman, denominó *minimal music*.

La tendencia, originada en Estados Unidos, se inicia con los tres representantes de lo que hoy es reconocido como el *minimalismo histórico*: Terry Riley (1935), Steve Reich (1936) y Philip Glass (1937), y forman parte de una extensa serie de expresiones que hacia finales de los años '50 y principios de los '60 iniciaron una reacción contra las nuevas ortodoxias del arte moderno.

Se caracteriza por presentar extensas macroestructuras constituidas por un mínimo de elementos y con una prolongada duración temporal que ejerce cierta presión psicológica. Las obras, organizadas generalmente por medio de la repetición de módulos establecidos o células que se van reiterando y superponiendo con mí-

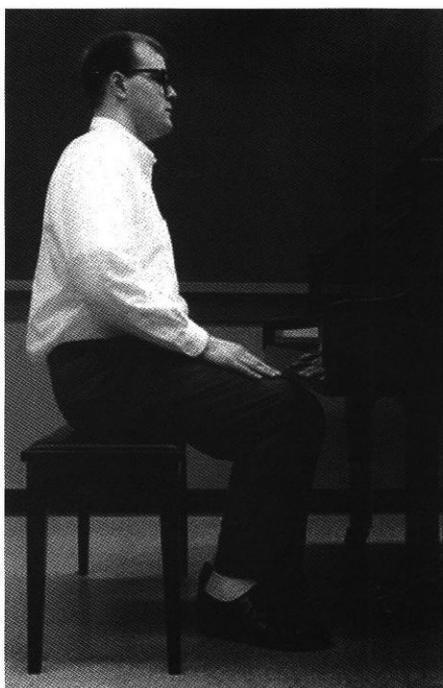


Dan Flavin: *Monument*, 1967.

nimas variaciones, producen un *continuum* sonoro provisto de una fluctuación casi imperceptible al instante, pero evidente a lo largo de su desarrollo. Según lo define Michels, «se trata de un proceso sonoro planificado o espontáneo, pero muy extenso, unas pocas fórmulas rítmico-melódicas repetidas en forma de ostinato, aunque no de un modo rígido, sino con ligeras variaciones y pequeños desplazamientos de frases». (Michels, 1992). Una voluntaria ausencia de silencios y la presencia de secuencias de compactos bloques que crean una franja de sonoridad continua, provocan en el auditorio un estado de suspensión del tiempo, induciendo una actitud meditativa.

Los principales antecedentes que se establecen, provienen de Eric Satie, Maurice Ravel y más tarde John Cage. La obra *Vexations* de Satie, consiste en una pieza de 32 compases a ser repetidos *suavemente* 840 veces. La obsesiva repetición de una línea musical en el *Bolero* de Ravel, conlleva asimismo un efecto hipnótico in crescendo. Ya en la vanguardia posterior a la segunda posguerra, el *minimal art* resulta la expresión más cercana a la música minimalista, trabajos como los de Robert Rauschenberg en sus *White paintings*, resultan un paralelo directo con las obras minimalistas de John Cage, como su famosa *4'33"*, pieza en la que el músico ejecuta ese tiempo exacto de silencio ante su instrumento, únicamente alterado por los virtuales cambios de movimiento pautados por el autor y cronometrados por el intérprete. A partir de este punto, las relaciones del minimalismo con el arte conceptual en su conjunto resultan estrechas e inseparables¹. En ambos casos, el acto creador es mínimo y conceptual y la búsqueda del *cero* se hace presente.

Sin embargo, coherentes con la tradición vanguardista del siglo, que instaló las búsquedas de formas e inspiraciones exóticas al mundo occidental, los músicos minimalistas abrevaron en dos grandes vertientes orientales: la filosofía del Budismo Zen y la música hindú. Puede decirse que el budismo zen aportó el sentido de economía y búsqueda de lo esencial, mientras que la música hindú hizo lo propio con las estructuras repetitivas de variaciones mínimas.



John Neff: interpretación de *4'33"*, obra de John Cage.

La voluntad reductiva de estas creaciones, lleva a que las obras de Reich descansen sobre combinaciones monotímbricas y, al moverse el instrumentista a través del material consignado en las partituras repitiendo cada segmento tantas veces como desee, se producen cambios mínimos y diferentes cada vez que la obra se ejecuta. Por ejemplo *En Do*, (*In C*), consiste en 53 módulos de longitud variable y cada ejecutante comienza cuando desee con la repetición del primer módulo, se mueve al siguiente cuando juzga que es el momento apropiado, luego al tercero y así sucesivamente.

¹ Ver: Cope, D. (1984): *New Directions in music*. C. Brown Publishers, Iowa.

En muchos casos, particularmente en el de Riley, las obras parten de algunas mínimas consignas que dejan lugar a la intuición y terminan por componerse en la interpretación *en vivo*. De este modo, registrada la obra por medio de una grabación, se abandona casi por completo la práctica de la música escrita.

Las obras de Philip Glass, (por ej. *Music in Fifths* y *Music in similar motion*, ambas de 1969), coinciden en el uso de los sistemas compositivos mínimos, basados en un simple y gradual proceso de cambio dentro de un contexto repetitivo, de forma similar a otro ejemplo de la obra de S. Reich: *Music for 18 musicians* (1974-76). En la música de Glass, el principio básico de la estructura rítmica es el de adición, repetición o remoción de unidades en un contexto de repetición y continuidad armónica.

Estas tendencias basadas en la naturaleza físico-acústica de la multi-repetición musical, con frecuencia han sido relacionadas como un equivalente auditivo del arte Op, donde poderosos ritmos producen un patrón de formas que vibran, y adquieren una condición diferente para cada observador desde su propio punto de vista. Son músicas que resultan siempre parecidas a sí mismas y a la vez siempre distintas y su manejo temporal se amplía en un sentido espacial, ya que se puede entrar y salir de ellas a voluntad, realizando el presente en cada momento.

Fluxus fue un movimiento con base en New York, etiquetado como neo dadaísta y que operó desde fines de los '50 hasta entrados los años '70, alcanzando a tener extensiones en Japón y Hungría. Ocasionalmente liderado por George Maciunas, estuvo integrado por el mismo Cage en un principio y La Monte Young, incorporando artistas y músicos como Dick Higgins, Philip Corner, Yoko Ono, entre muchos otros, dedicados a la danza, el happening, las performances, la música, la escultura, el arte electrónico y otras expresiones de vanguardia.

Fluxus marcó las direcciones básicas de la música conceptual por unos cuantos años, estableciendo relaciones no sólo con las ragas hindúes, sino también estrechas vinculaciones con el ambiente del rock. La composición *1960 #7*, de La Monte Young contiene sólo las notas B

y F# (La y Fa sostenido) con las instrucciones: «para ser prolongadas por un largo tiempo». *Composition 1960 #10* requiere del intérprete: «dibujar una línea derecha y seguirla». (Cope, 1984).

Estos trabajos, como aquéllos de concepto mínimo de Philip Corner: *One Note Once* (que se trata precisamente de eso, una nota una vez), o el ya mencionado *4'33"* de Cage, se aproximan a la última estructura minimalista: 0 duración, 0 instrumentos, 0 intérpretes, 0 auditorio.²

El minimalismo tuvo un desarrollo rápido y breve, algo más de una década. Como todo movimiento estético, una vez definido y asimilado, y resueltos sus planteos e interrogantes de origen, se diluyó tomando cada artista un rumbo nuevo o persistiendo sobre el mismo pero ya como una opción profesional.

ABC art, minimal art

La década de 1960 está caracterizada por el afianzamiento del predominio de Nueva York como centro indiscutido del arte occidental, proceso iniciado en la segunda posguerra con un viraje que provoca el desplazamiento de París como centro hegemónico y sitúa en ese lugar a la ciudad norteamericana a partir del desarrollo del expresionismo abstracto y afirmándose luego con el *pop art*.

La internacionalización del arte norteamericano logró su aceptación en Europa y de algún modo se impuso sobre la memoria de las vanguardias históricas europeas, incluso en algunos casos llevando al extremo ideas que habían quedado sin desarrollar en sus planteos.

En los años sesenta, el lenguaje directo y realista del arte pop produjo no pocas reacciones. La más radical se dio en el campo de la escultura, con una fuerte impronta abstracta y elementarista que reduce sus expresiones a unas mínimas y axiomáticas categorías formales; recuperando valores caros a las vanguardias históricas, sus trabajos participan de la tradición moderna que busca hacer evidente lo elemental con una gran economía de recursos expresivos.

Esta corriente fue reconocida como *minimal art* y sus principales exponentes fueron Donald Judd, Richard Se-

² Ver: Cope, D. (1984): *New Directions in music*. C. Brown Publishers, Iowa.

rra, Carl Andre, Dan Flavin, Robert Morris, Sol LeWitt, entre otros. La primera exposición conjunta de estos artistas, con obras que llamaron *primary structures*, se realizó en el Jewish Museum de New York, en tanto que el término *minimalismo*, apareció por primera vez en enero de 1965, en un artículo de Richard Wolheim titulado *Minimal Art* publicado en la revista *Arts Magazine* y en el que se refería al *neo dadá* del momento.

Esta nueva concepción de la escultura, abandonó la tradicional idea del objeto aislado para concebir su modelado según el espacio en el que se instala, siempre esforzándose por ceñirse a las mínimas expresiones, utilizando como recursos formales los volúmenes simples, estructuras regulares, mallas modulares (a veces también módulos repetitivos), reduciendo la forma a los elementos esenciales del volumen a paradigmas geométricos claros y fácilmente reconocibles.

Estos artistas, en una sistemática búsqueda de lo básico, con escasos elementos (planos, líneas, rejillas, volumen) y un lenguaje unívoco, severo, que suprime todo accesorio ornamental, persiguen determinar espacialmente el objeto y ordenar sus relaciones con el sitio de emplazamiento, jugando con la incidencia de la luz sobre el material, logrando objetos que se alejan de la concepción tradicional de la escultura para aproximarse a la idea de elementos visuales que dirigen la atención del observador hacia aspectos espacio-funcionales de carácter casi arquitectónico. Sus intervenciones contribuyeron a modificar las condiciones de percepción de la obra de arte, poniendo en crisis los espacios de exhibición (museos, galerías) y sus convenciones, impactando tanto sobre la representación del mundo artístico como sobre su mercantilización. La intención que los mueve es la de regresar el estado del arte a sus propios límites, hasta las fronteras de lo elemental primigenio.

Dentro de sus antecedentes pueden considerarse una síntesis de las corrientes abstraccionistas de las vanguardias, en las que entran sin dudas el constructivismo y el suprematismo, coincidentes en la simplicidad formal, la evidencia de la estructura y la reducción de los recursos al límite, el neoplasticismo, del que toman la rigurosidad

extrema, al que puede sumarse la objetualidad dadaísta, de la que obtienen la legitimación del objeto prefabricado y el despojamiento formal, y las teorías gestálticas de la psicología de la forma, a partir de las cuales se busca estimular la relación entre obra y receptor.

De hecho, retoman dos tópicos centrales de la modernidad: la concepción estructural y la idea de *tabula rasa*.

Así, figuras claves de la tradición moderna, como Kasimir Malevich (sus recordados *Cuadrado negro/blanco*), Wassily Kandinsky o Piet Mondrian, encuentran un eco de continuidad que reinstala sus postulados medio siglo más tarde de sus experimentaciones vanguardistas, no desde una perspectiva revisionista, sino en la búsqueda de traspasar los límites tradicionales del arte como expresiones tipificadas e intentando provocar una fusión entre las distintas técnicas.

Por ello, en la diversidad de obras minimalistas producidas, es siempre posible reconocer sus características comunes: total abstracción y orden, neutralidad, ausencia de ilusionismos, formas elementales, mínima complejidad, orientación a la esfera intelectual del observador y empleo de materiales industriales.

La producción de Donald Judd (1928) y sus escritos, se encuentran entre las manifestaciones minimalistas más radicales. La ausencia de título en sus trabajos potencia la nula referencialidad que se propone alcanzar con extrema simplificación e inexistente ambigüedad: *lo que ves es lo que ves*. En el mismo sentido, también se pronuncia en esta frase: *nada de ilusiones, nada de alusiones* para rechazar cualquier fantasía o carga histórica que oculten la esencia.

Iniciado en la pintura, siempre dentro de una marcada predilección por las formas geométricas simples y una deliberada reducción de los elementos al mínimo, a partir de 1962 comienza a explorar formas tridimensionales y se vuelca a la escultura caracterizándose por el uso de piezas en forma de caja, ya sea apiladas, aplicadas a un muro, pero siempre tendiendo a la forma del cubo.

Robert Morris (1931) aparece en distintos roles, colaborando musicalmente con La Monte Young, interviniendo en *performances* y *happenings*, pintando y realizando es-

culturas que consisten en estructuras unitarias que involucran la experiencia corporal del observador. Junto a Donald Judd, son quienes «mejor contribuyen a definir los problemas inherentes a la práctica minimalista como una renuncia a toda contaminación sensualista de la historia del arte». (Bonet, 2001).

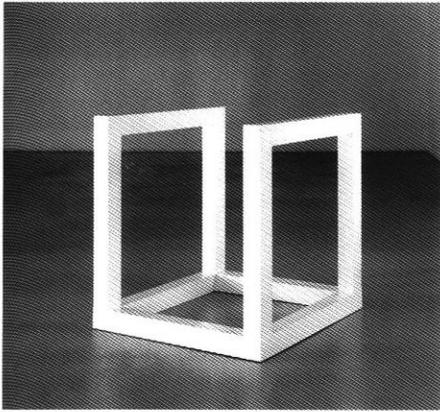
Richard Serra (1939), explota la condición propia de los materiales como tema que a la vez crea la forma, la cuestión temática deja de ser importante en tanto que el interés se centra en la transformación del material sin ninguna intención narrativa. Utilizando goma, plomo, hierro, realiza trabajos con planchas de acero que son elaborados por empresas especializadas bajo sus instrucciones. Los trabajos, en los que no hay ambigüedades entre el medio, el material y la pieza escultórica, adquieren dimensiones casi arquitecturales y la implicación corporal del observador es necesaria para la consumación de la obra. En palabras de Serra: «Pienso que la escultura, si tiene algún potencial, es el de crear su propio lugar y espacio, y en este sentido, trabajar en contradicción».³

Sol LeWitt (1928) resiste su inclusión sólo en el minimalismo ya que participa de otras exploraciones, pero sus grandes proyectos, que deben ser ejecutados por empresas o por sus propios asistentes en el caso de las pinturas murales, marcan su explícito distanciamiento de la obra como producto físico de realización personal, para manifestarse desde su firma final que rubrica el concepto, la idea. De este modo, realiza la íntima aspiración de Mondrian, quien pretendía desdramatizar sus pinturas quitando toda impronta personal y realizar su producción mediante encargos telefónicos, mediante la transmisión de precisas coordenadas que serían ejecutadas en una fábrica.

En su trabajo escultórico, LeWitt realiza estructuras metálicas simples, blancas, impersonales, que eliminan toda cualidad de representación o expresión, de gran escala y que oscilan entre el minimalismo y el arte conceptual. Su escultura *Cube*, de 1965, no es otra cosa que el cubo como cuerpo geométrico hueco, expuesto a través de la definición lineal de sus aristas.

Carl Andre (1935), llega a la escultura después de atravesar experiencias musicales, poéticas y pictóricas ca-

³ Citado en: Izquierdo, E. (1996): «Emplazamientos específicos». En: Savi, V; Montaner, J.M: *Less is more*. Colegio de Arquitectos de Cataluña y ACTAR, Barcelona.



Sol Le Witt: *Incomplete open cube*, 1974.

racterizando su obra por una marcada horizontalidad, su condición abstracta y ausente de referencias externas y anecdóticas, su composición modular y realización con materiales pobres e industrializados, utilizados de manera repetitiva. Su manipulación del emplazamiento conlleva el planteo de incluir al espectador en la espacialidad induciendo al movimiento, desarrolla un espacio activo buscando ya no que la escultura modifique el sitio sino que la escultura misma se constituya como lugar, fundando una nueva práctica espacial.

Dan Flavin (1933), opera con la luz como material utilizando tubos fluorescentes, neones y distintas lámparas de luz blanca o coloreada. Sus composiciones lumínicas ubicadas como murales, en el suelo o en distintas posiciones, provocan situaciones y experiencias que trascienden la espacialidad arquitectónica para constituirse en lugares de percepción. Para Flavin, al igual que LeWitt, Serra y otros artistas de esta corriente, la manipulación de los materiales, (en su caso artefactos e instalaciones de producción industrial), no queda en manos del artista sino en las de empresas especializadas. La luz, como material artístico, opera en el tiempo real del

espectador como una nueva dimensión de la experiencia espacial y pictórica.

Este movimiento, que también fue llamada *ABC art*, *Serial art*, *Nihilist art* entre otras denominaciones, que se inscribe dentro de un pensamiento y una estética que escapan de la pretensión narrativa o iconográfica en procura de la sencillez y la austeridad, que otorga valor al vacío y la ausencia, que encuentra en la geometría sus bases formales y hace de la experiencia presente su máxima condición autorreferencial, constituyó uno de los hitos más destacados de la segunda mitad del siglo XX. Sin dejar de reconocer su pertenencia a una cierta tradición intemporal y transdisciplinaria, a la vez transformó no sólo su propio tiempo y clima cultural sino que también dejó abierto un horizonte de gran amplitud y de notables influencias para las generaciones posteriores, en diversos ámbitos de la creación artística y arquitectónica.

Less is more y arquitectura

La famosa consigna atribuida a Mies Van der Rohe, se ha convertido en una especie de contraseña capaz de abrir muchas puertas, pero también corre el peligro de terminar siendo una fórmula multipropósito utilizada para cubrir un amplio espectro de producciones bajo la etiqueta *arquitectura minimalista*, en un rango que a veces resulta excesivo o, al menos, poco preciso.

Incluso, la terminología aparece ya incorporada al léxico cotidiano en programas televisivos, revistas de moda y medios de divulgación que se encargan de registrar variadas expresiones del hábitat, el mobiliario, el atuendo y la vida de ricos y famosos, de modo suficiente como para venir a contribuir con el proceso de vaciamiento y pérdida de sentido crítico de la terminología.

Desde esta engañosa perspectiva, la expresión *arquitectura minimalista* es retomada ligeramente no pocas veces (al menos en nuestro medio), por sectores profesionales cada vez más alejados de un accionar comprometido con los fundamentos histórico culturales del ejercicio de la arquitectura, con la intención de legitimar una práctica arquitectónica arribista del mismo modo que años atrás se invocaron otras veces para justificar lo opuesto.

Esta constatación, parece razón suficiente para intentar profundizar un poco en la temática y tratar de extraer algunas conclusiones.

El lema miesiano, que intrínsecamente se compone de la tensión entre los extremos, conlleva un principio de afirmación a la vez que una contradicción: se pretende operar desde *lo menos*, la reducción, para alcanzar *lo más*, la maximización. La intención de obtener los máximos resultados con los mínimos recursos, resulta minimalista y maximalista a la vez.

Pero la reducción a veces resulta más en lo aparente que en lo concreto, nos oculta sus complejas facetas y nos confunde con sus reflejos. Pongamos por caso las famosas columnas cruciformes de la nave insignia de esta escuela, el *Pabellón Alemán* de Barcelona, Mies Van der Rohe, 1929.

A la vista de las imágenes, resulta evidente que cumplen extremadamente bien las funciones asignadas por Mies a cada elemento. Las columnas se desmaterializan en su juego de reflejos, que funden los propios con los de otros materiales utilizados: mármoles pulidos y vidrios. Por sobre la intensa materialidad propia de toda la obra de Mies, en la construcción del pabellón resaltan otros componentes intangibles, son los reflejos, que se convierten en manifiesto de las intenciones del autor: explorar los límites de la arquitectura para aproximarse a la levedad del material y acentuar la continuidad espacial. En este caso, parece haber conseguido su propósito, no sólo con el elementalismo propio del edificio, sino también con el impacto de la obra sobre la cultura arquitectónica: seguramente es el edificio más pequeño construido (sin vocación de permanencia, además) al que se le han dedicado la máxima cantidad de páginas publicadas.

Sin embargo, las columnas que se nos presentan de una pieza, ofrecen la unidad de un delgado tronco y nos remiten al origen de la arquitectura, son el resultado del complejo y preciso ensamblaje de un elevado número de piezas. Por lo tanto, la consigna de Mies se nos ofrece abierta a otras interpretaciones, no se trata de la mínima cantidad o del mínimo esfuerzo, se trata del resultado final, que no nos deja vislumbrar el esfuerzo realizado

y para el cual hubo de utilizarse lo justo y necesario. Es como aquellos ejecutantes virtuosos que al tocar un instrumento con solvencia y naturalidad inusuales, hacen parecer sencillo lo que resultaría imposible para cualquier músico medianamente normal.

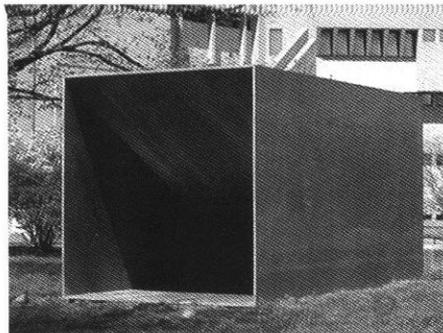
Siendo que la famosa frase de Mies se ha convertido en credo y principal referente para la arquitectura minimalista, hagamos el ejercicio de reconocer los antecedentes mencionados en la bibliografía de arquitectura, de igual modo que lo hemos hecho para la música y el arte.

Sin dudas que Mies no estuvo solo, en primera línea se reconocen a autores como Adolf Loos, Gerrit Rietveld e incluso Ludwig Hilberseimer y en un segundo plano a una gran cantidad de arquitectos que conformaron las líneas básicas de la arquitectura moderna.

El problema de las delimitaciones comienza cuando se atraviesa la segunda posguerra y los antecedentes comienzan a entrelazarse con los ejemplos, sin permitirnos discernir en qué posición juega cada nombre.⁴

En esta segunda etapa, aparecen mencionadas obras de Luis Barragán, Adalberto Libera, Louis Kahn, José Antonio Coderch, Carlos Raúl Villanueva con su *Pabellón de Venezuela* en la Expo Montreal de 1967, en equilibrio con la pirámide del Louvre de Pei de la década del 80,

⁴ Para contar con una referencia, seguiremos el texto de Montaner en el capítulo 9 de su libro *Las formas del siglo XX*, pero igualmente podríamos hacerlo con el de Pilar Bonet u otro.



Donald Judd: *Box*, 1975-77.

las geometrías de Aldo Rossi; Tadao Ando, Shinohara, Toyo Ito y otros arquitectos japoneses que se incorporan desde la tradición Zen y el concepto del *ma*. Más cerca de las últimas décadas se mencionan trabajos de Peter Zumthor, Piñón-Viaplana, Soria-Garcés, Siza, Souto de Moura, algo de Jean Nouvel, otro poco de Emilio Ambasz, alguna obra de Moneo, varias de Herzog-De Meuron con su siempre celebrada cabina de señales ferroviarias en Basilea (1992-95), la *Biblioteca de Francia* de Dominique Perrault (1989-96), el *Museo Brasileño de Escultura* en São Paulo, de Paulo Mendes da Rocha (1986-95), entre otras citas que pueden obtenerse ampliando la lectura en otras bibliografías.

Si bien el texto utilizado como referencia para este rápido listado ofrece diez subcategorías organizativas del encuadre teórico realizado y que por cierto hacen a su elaborada estructura, para el caso de este ejercicio de repensar el minimalismo en sus términos han sido eliminadas deliberadamente, con la intención de dejar a la vista una cuestión: se hace difícil reconocer la ubicación del *núcleo duro* de lo que podríamos denominar *arquitectura minimalista* y esto no es un problema del trabajo en particular que resultó escogido como ejemplo, sino que se presenta como una dificultad más bien generalizada en la historiografía de los últimos tiempos.

Es cierto que, en primer término, debemos reconocer que esta tendencia o modo de pensar el proyecto forma parte de un principio operativo al que podríamos calificar como intemporal. Para afirmar esta posición retomo unos párrafos escritos para introducir un texto de Montaner en esta misma revista: «ciertas actitudes ante el diseño, el arte, el pensamiento, y la vida misma, recorren la historia de un modo rizomático, dejándose ver de tanto en tanto en la superficie, pero manteniendo más o menos oculta la extensión y forma de sus raíces». (Montaner, 2002).

Es por ello que se nos aparecen con una entidad inquietante: «nos remiten a esencias primarias y conocidas, se reiteran en gestos y motivos, reproducen antecedentes y se replican a sí mismas; pero, sin embargo, resultan originales y siempre distintas». (Müller, 2000).

Este reconocimiento, tal vez haría posible extender los

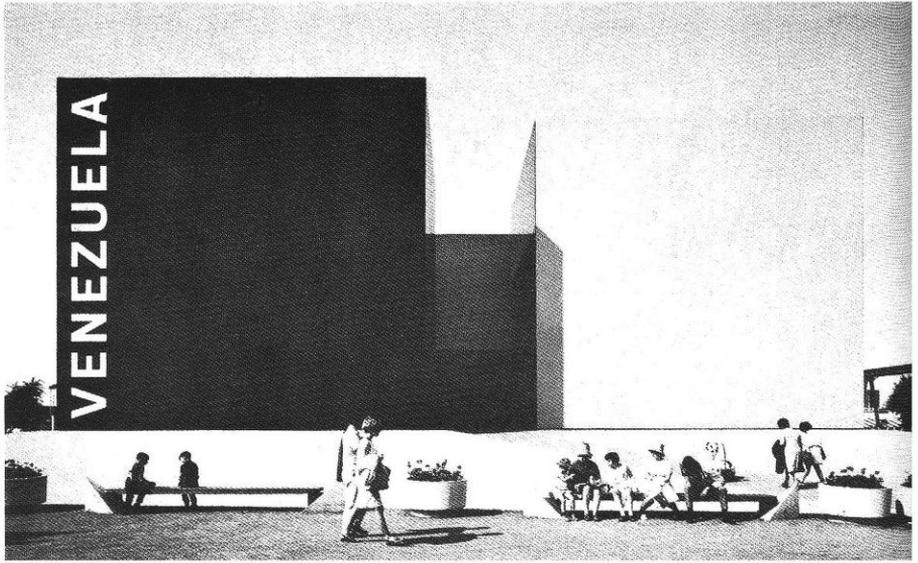
antecedentes hacia atrás e incorporar incluso a algunos proyectos de la modernidad preindustrial de Boullée y Ledoux, con su uso casi obsesivo de las formas primarias y monumentales (el cambio de escala, la maximización de formas conocidas es reconocida como una de las estrategias minimalistas), con lo que podrían habilitarse otras lecturas y reflexiones.

También, y siguiendo el planteo de la estrategia de modificación escalar aumentativa, apreciamos que uno de las obras más celebradas dentro de los ejemplos de arquitectura minimalista publicados es la *Biblioteca Nacional de Francia*, de Dominique Perrault. Este edificio comparte el problema de la complejidad relacionada con el *menos es más* planteado antes con la columna de Mies, aunque de un modo que entra en flagrante contradicción con sus principios. Su programa resuelve los depósitos de libros en torres acristaladas (que otorgan una bella y sugestiva escena arquitectónica de desmaterialización y reflejos en su proximidad con el río y recortándose sobre el cielo siempre cambiante de París), pero que a la vez deben ser forradas interiormente en placas de madera para evitar el daño que los rayos solares ocasionan al bien que deben custodiar. El casi nada (visual) es demasiado (oneroso).

A partir de este ejemplo podemos preguntarnos por las notables ausencias en el *canon minimalista*, ya que este edificio es reiteradamente utilizado como referente (junto con la pirámide de Ieoh Ming Pei, para quien Sol LeWitt trabajó en su estudio durante la década del 50 desarrollando estructuras espaciales que hoy son vistas como antecedente de la malla tridimensional de la pirámide), ¿por qué nunca aparecen igualmente mencionados otros dos casos que comparten no sólo la idea de maximizar formas puras sino también su ubicación (París) y el mismo período constructivo (los festejos por el bicentenario de la Revolución Francesa)?

La Geode del Parc de la Villette, de Adrien Fainsilber, una esfera perfecta y pulida asentada sobre una bandeja de agua con la que se reflejan mutuamente. Menos que eso, resulta algo muy difícil de lograr.

En el otro extremo de la geometría, el gigantesco cubo de



Carlos Raúl Villanueva: *Pabellón de Venezuela* en la Expo Montreal, 1967.

110m de lado del *Arc de la Défense*, del danés Otto Von Spreckelsen ¿no podemos relacionar este objeto desmesurado con las esculturas de Tony Smith, (el cubo *Die*, de 1962), la escultura *Cube* de Sol LeWitt (1965), el *Cubo modular* del mismo autor (1968) o con *Block for Charlie Chaplin* de Richard Serra (1977), un cubo de acero forjado de 2x2x2m, ubicado con una mínima inclinación de 2° respecto de la horizontal y emplazado en magnífico diálogo con la *Galería Nacional de Berlín*, última obra de Mies Van der Rohe en vida. Incluso, podemos encontrar dentro de la misma producción arquitectónica una referencia en el *Pabellón de Venezuela* de Carlos Villanueva, edificio que, este sí, en la cronología se inserta plenamente en el período minimalista del arte y la música.

Si apreciamos este último dato (la realización en 1967 del pabellón de Villanueva), podemos comparar fechas y probablemente debamos reconocer que tal vez éste sea uno de los únicos edificios considerados en el elenco minimalista, que coincide en tiempo y forma con el desarrollo del *minimal art* y la *minimal music*. La gran mayoría de los otros ejemplos mencionados aparecen en una banda temporal bastante anterior o posterior (podemos hablar de tres décadas de diferencia respecto de las obras de los '90 hoy consideradas *arquitectura minimalista* por la crítica y que son aquellas que devolvieron el tema a la mesa de discusiones).

Por lo demás, repasando los criterios de selección que operan en estas reseñas observamos que el abanico de ejemplos mencionados abre un espectro muy amplio y diverso, propiciado por un cedazo de filtrado muy grueso. Sin embargo, en la historiografía de la música y del arte los períodos de gestación, desarrollo y disolución de este movimiento están claramente ubicados, así como las obras y autores que lo integran.

Es notable la resistencia de la arquitectura a ser confinada a un período temporal y clasificada con categorías que la definan con precisión, pero en el caso de esta tendencia su sustancia se hace aún más escurridiza, aparece a lo largo del siglo XX y lo traspasa, no se estabiliza y sin embargo reclama esa condición, se hace imprecisa en sus bordes y cuesta mucho definir su núcleo.

Habiéndose comprobado la fragmentariedad y provisionalidad de los discursos arquitectónicos de las últimas décadas (a diferencia de la arquitectura moderna que supo –y necesitó– generar un cuerpo doctrinal que garantizara una crítica legitimante, sancionando su corpus arquitectónico a través de una eficiente construcción historiográfica) parecería más pertinente trabajar con dispositivos críticos que permitan acercarse a la producción actual de modos no tan categóricos, estableciendo sus singularidades y relaciones de un modo más bien cartográfico que taxonómico.⁵

Ante estas consideraciones se abren algunas alternativas: una sería la de desactivar la adjetivación directa y abandonar la pretensión de determinar *arquitectura minimalista* como una clasificación posible de delimitar en sí misma (lo cual a esta altura resultaría poco realizable dada la ya establecida y amplia aceptación del término). La variante, ante un objeto que se nos ofrece esquivo, sería la de promover la sustitución de nominaciones rotundas y categóricas, tendiendo a instalar otras más difusas, más *blandas*, pero no por ello menos eficaces y rigurosas.

Referirnos en términos tales como *el modo minimalista* nos orienta en este sentido pero, dado el comprobado anacronismo del término *arquitectura minimalista*, tal vez sería conveniente su reemplazo por el de *arquitectura neo minimalista*.

5 En este sentido son orientadores los trabajos de Fernández y de Solá Morales.

Ver: Fernández, R. (2003): *Después de la posmodernidad. Análisis del mapa proyectual contemporáneo*. Mimeo, Rosario.
 Fernández, R. (2001): *Derivas. Arquitectura en la cultura de la posurbanidad*. Universidad Nacional del Litoral. Santa Fe.
 Solá-Morales, I. (1996): *Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea*. Gustavo Gili, Barcelona.

Bibliografía

- AAVV. (2001): *Minimalismo. Minimal, minimalism, una reflexión histórica*. Loft Publications, Barcelona.
- Aharonián, C. (2002): *Introducción a la música*. Ediciones Tacuabé, Montevideo.
- Battcock, G. (ed.) (1981): *Breaking the sound barrier. Critical anthology of the new music*. E. Dutton, New York.
- Bonta, J. P. (1975): *Anatomía de la interpretación en arquitectura*. Gustavo Gili, Barcelona.
- Cope, D. (1984): *New Directions in music*. C. Brown Publishers, Iowa.
- Dennis, B. (1974): «Música repetitiva y sistemática». *The Musical Times*. (Trad. Rodríguez Kees, D.).
- Fernández, R. (2003): *Después de la posmodernidad. Análisis del mapa proyectual contemporáneo*. Mimeo, Rosario.
- Fernández, R. (2001): *Derivas. Arquitectura en la cultura de la posurbanidad*. Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe.
- Griffiths, P. (1981): *Modern Music. The avant garde since 1945*. JM Dent & Sons Ltd., London.
- Kohler, W; Koffka, K; Sander, F. (1973): *Psicología de la forma*. Paidós, Buenos Aires.
- Michels, U. (1992): *Atlas de música*. Alianza, Madrid.
- Montaner, J. M. (2002): *Las formas del siglo xx*. Gustavo Gili, Barcelona.
- Paraskevaídís, G. (1986): *El minimismo latinoamericano a través de la obra «piano piano» del compositor uruguayo Carlos de Silveira*. Mimeo, Montevideo.
- Quetglas, J. (1986): *El horror cristalizado. Imágenes del pabellón de Alemania de Mies van der Rohe*. Conferencia dada en el Colegio de Arquitectos de Madrid, basada en su artículo «Pérdida de la síntesis: el Pabellón de Mies». *Cárter de la ciutat*, nº 11. Barcelona, 1980.
- Savi, V; Montaner, J. M. (1996): *Less is more*. Colegio de Arquitectos de Cataluña y ACTAR. Barcelona.
- Solá-Morales, I. (1996): *Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea*. Gustavo Gili, Barcelona.
- Thomas, K. (1978): *Diccionario del arte actual*. Editorial Labor, Barcelona.