

ARQUITECTURA Y COLOR: INTERVENCIONES ARTÍSTICAS. TRES CASOS SUIZOS

Angélica Fernández Morales*

angelica.fernandez@unizar.es

Universidad de Zaragoza

RESUMEN

El artículo analiza el trabajo de tres artistas suizos que han colaborado, en diversas ocasiones, en la concepción cromática de edificios: Helmut Federle, Adrian Schiess y Rémy Zaugg. A pesar de pertenecer a una misma escena artística, sus puntos de vista a la hora de trabajar con el color son diferentes. Se asocian a ellos las ideas del teórico suizo del color Johannes Itten, que establece también tres posibles puntos de vista para abordar el problema estético de los colores: el intelectual y simbólico (construcción del color), el psíquico (expresión del color) y el sensible y óptico (impresión del color). En el artículo se pone de manifiesto la aproximación de los tres artistas a esos tres puntos de vista respectivamente, aunque se identifican algunos solapamientos entre ellos.

PALABRAS CLAVE: monocromatismo, entorno, interdisciplinariedad, Suiza, Johannes Itten.

ABSTRACT

«Architecture and colour: artistic interventions. Three Swiss cases». The article presents the work of three Swiss artists who have collaborated on a number of occasions on the chromatic concept in architecture: Helmut Federle, Adrian Schiess and Rémy Zaugg. Despite belonging to the same artistic scene, their points of view when working with colour are different. They are associated with the ideas of the Swiss colour theorist, Johannes Itten, who also establishes three possible points of view when addressing the aesthetic problem of colours: the intellectual and symbolic point of view (colour construction), the psychological point of view (expression of colour) and the sensitive and optical point of view (colour impression). The article illustrates the similarities between the three artists and these three points of view respectively, although some coincidences were identified.

KEY WORDS: monochromatism, architecture, environment, interdisciplinarity, Switzerland, Johannes Itten.

INTRODUCCIÓN

El arte contemporáneo suizo otorga un importante papel al color. Existe una escena consolidada en la pintura, ligada a la abstracción geométrica, al monocromatismo y al arte minimalista, en la que el color es uno de los principales temas de



investigación y experimentación. Muestra de ello son los estudios artísticos oficiales especializados en el color que es posible cursar en diversos centros del país.

En las últimas décadas, este papel del color se ha extendido al campo de la arquitectura. Los casos más conocidos proceden de arquitectos de renombre internacional, como Herzog & de Meuron o Gignon & Guyer, que utilizan el color para singularizar la imagen exterior de sus edificios. Les siguen otros arquitectos de difusión más local como Andrea Bassi, Bearth & Deplazes, Burkhalter & Sumi, Devanthéry & Lamunière, Peter Märkli, Miller & Maranta... contribuyendo a lo que parece ser una tendencia nacional.

En muchos casos, el color en los edificios es resultado de una colaboración interdisciplinar con artistas, que participan como asesores cromáticos durante la fase de proyecto o de la ejecución de la obra. Entre las colaboraciones más fructíferas destacan los trabajos de los artistas Helmut Federle, Adrian Schiess y Rémy Zaugg.

ANTECEDENTES HISTÓRICOS

Existen varios antecedentes en el contexto artístico suizo y europeo del siglo xx, fuentes de las cuales sin duda beben los artistas y arquitectos nombrados, y en los cuales encontramos tanto la conexión entre ambas disciplinas artísticas —arte y arquitectura— como el uso destacado del color. Estos pueden remontarse a la Bauhaus: el color tuvo un peso importante en la propuesta docente de algunos profesores de la escuela alemana, como Johannes Itten, Laszlo Moholy-Nagy, Josef Albers, Paul Klee y Wassily Kandinsky. Su enseñanza del color se apoyaba en las ideas generales de la Bauhaus: la conjugación equilibrada de teoría y práctica, la experimentación constante y la síntesis de las diferentes disciplinas artísticas. El artista y arquitecto suizo Max Bill contribuyó en gran medida a la influencia de la doctrina bauhausiana en Suiza a través del grupo artístico que lideró, la «escuela de los concretos de Zúrich». Bill (1) fue alumno en la Bauhaus entre 1927 y 1929, y posteriormente, en 1933, se instaló en Zúrich. Allí fundó el grupo concreto zuriqués, y definió el arte concreto como un arte creado «a partir de sus propios medios y leyes», cuyos «recursos creativos son los colores, el espacio, la luz y el movimiento»¹. La pintura de los artistas concretos era estrictamente bidimensional, basada en formas simples, colores planos y reglas compositivas establecidas, la mayoría de las veces, según leyes matemáticas. Todos los artistas concretos trabajaron extensamente el tema del color, pero entre ellos destaca Richard Paul Lohse: en sus lienzos, las formas fueron simplificándose hasta reducirse a meras retículas cuadradas (figura 1). Las variaciones se establecían mediante los colores, que el artista estudiaba de forma sistemática en series.

Por otra parte es ineludible la referencia a Le Corbusier, de origen suizo aunque desarrolló buena parte de su carrera profesional en Francia. Le Corbusier

^{*} Área de Expresión Gráfica Arquitectónica, Universidad de Zaragoza.

¹ Ver (1), páginas no numeradas.





Figura 1. Richard Paul Lohse, *Modulare und Serielle Ordnungen*, 1984. Holz, H.H. 2002. *Lohse Lesen*. Zürich: Haus konstruktiv, p. 276.



Figura 2. Le Corbusier junto a una de sus pinturas murales realizadas en la villa E-1027, de Jean Badovici y Eileen Gray, en Roquebrune-Cap-Martin, 1938 (© FLC/ADAGP). <http://www.fondationlecorbusier.fr/>, visitado el 28-06-2014.

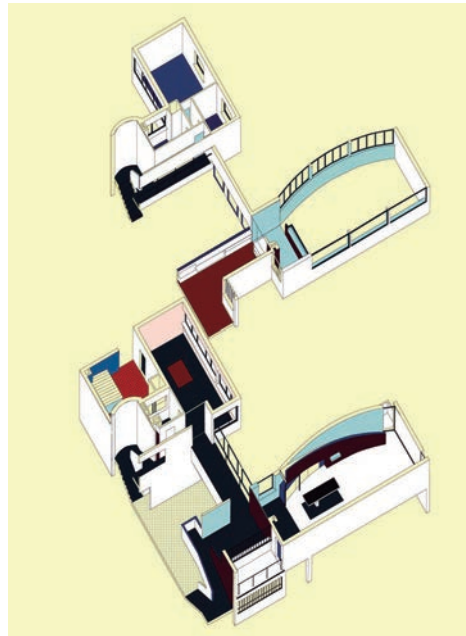


Figura 3. Axonometría de la casa La Roche con la gama de colores diseñada por Le Corbusier, 1923. Rüegg, A. 2002. *Le Corbusier: Polychromie architecturale*. Basilea: Birkhäuser.





unía en su figura el arte y la arquitectura, y tuvo un reconocimiento como pintor purista al mismo tiempo que como arquitecto. Para él «no hay ‘solo escultores’, ‘solo pintores’, ‘solo arquitectos’. El acontecimiento plástico se lleva a cabo en una ‘forma única’ al servicio de la poesía»². Esta idea se materializó muy bien en sus diversas pinturas murales en espacios arquitectónicos, como las realizadas en 1939 en la casa E-1027 de Eileen Gray en Roquebrune-Cap-Martin (figura 2). En cuanto al color, sus edificios, aunque normalmente blancos o cromáticamente austeros en el exterior, recuperaban la calidez de los colores en sus interiores, con tonos lisos muy similares, normalmente, a los de las pinturas puristas del arquitecto (figura 3).

Otro ejemplo de apropiación del espacio arquitectónico por medio de la pintura es el de los *Prounen* de El Lissitzky, composiciones que su propio creador definía como un «estado intermedio entre pintura y arquitectura»³. El Espacio Proun construido para la Gran Exposición de Arte de Berlín, de 1923 (figura 4), representa el primer ejemplo en el que el objeto artístico se expande en el espacio, modificándolo y determinando su conformación, de manera que ya no puede hablarse de disciplinas separadas⁴. Asimismo, puede mencionarse a Kurt Schwitters y su obra *Merzbau*, que fusiona, en este caso, la escultura con la arquitectura. El primer *Merzbau* fue realizado en Hannover entre 1923 y 1936 como una obra continua en el tiempo, con constantes adiciones y modificaciones. Schwitters fue interviniendo progresivamente en las diferentes habitaciones de su casa, añadiéndoles volúmenes geométricos construidos en diversos materiales, normalmente acabados en blanco (figura 5). El resultado adquiere una apariencia orgánica, irregular, parecida a las paredes interiores de una cueva. El objetivo de Schwitters fue, por una parte, la experimentación formal y, por otra, la fusión del arte con todos los ámbitos de la vida, en consonancia con las ideas del movimiento dadá, al cual pertenecía.

Un claro referente más es el grupo De Stijl, que incluía entre sus miembros a artistas y arquitectos y en el seno del cual se realizaron varias obras que combinaban el arte y la arquitectura. Destaca, sobre todo, la figura de Theo van Doesburg, que en 1925 publicó su texto teórico «17 puntos de la arquitectura neoplástica». En él, uno de ellos hace referencia al uso del color: «Sin color, estas relaciones de proporción no son realidades vivientes y es a través del color que la arquitectura se convierte en el objetivo de todas las investigaciones plásticas...»⁵.

Más próximas en el tiempo, podemos hablar de referencias de la pintura monocromática, en algún caso muy vinculadas igualmente a la intervención arquitectónica. El artista alemán Imi Knoebel es un ejemplo de ello. Sus piezas, a caballo entre la pintura, el relieve y la escultura, destacan siempre por el empleo de vivos colores lisos y por la superposición tridimensional de planos. Knoebel también ha realizado instalaciones en las que trabaja con tableros lacados creando construcciones dentro

² Ver (2), p. 265.

³ Ver (3), p. 16.

⁴ Ver (4), p. 8.

⁵ Ver (5), pp. 78-83.

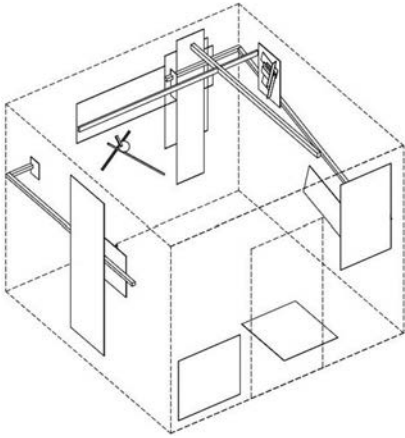


Figura 4. Axonometría del Espacio *Proun* de El Lissitzky construido para la Gran Exposición de Arte de Berlín, 1923 (no conservado).

Paz Agras, L. 2012. *Espacio expositivo contemporáneo 1923-1942. Interacción entre arte y arquitectura*. Tesis doctoral. ETSA La Coruña, p. 30.



Figura 5. Vista de uno de los estados parciales del *Merzbau*, Hannover, de Kurt Schwitters (no conservado).

De Miguel Villa, G. 2012. «Kurt Schwitters: Merzbau. Instalación Viva». *Revista Imprescindibles*, 12/2012. <http://www.revistaimprescindibles.com/>.



Figura 6. Obra de Imi Knoebel.
«Los colores de Imi Knoebel», *El Mundo*, 30-10-2008.



del espacio expositivo. En ellas siempre el color es el protagonista (figura 6). Blinky Palermo, que compartió con Knoebel formación artística en Düsseldorf y *atelier*, trabajó en la misma línea, creando por medio de planos de colores lisos variaciones entre la pintura, la escultura y la instalación.

LA HERENCIA DE JOHANNES ITTEN

Pero en lo relativo al color, si una figura es de capital importancia en el contexto artístico suizo, tanto por su obra pictórica como sobre todo por su aportación teórica, esa es Johannes Itten. Como se ha mencionado, Itten estuvo vinculado a la Bauhaus, siendo un personaje central en la escuela bajo la dirección de Walter Gropius. Fue responsable del curso preliminar o *Vorkurs* y se toma aún como referencia a día de hoy como docente y como teórico del color. Su enseñanza en la Bauhaus se basaba en la conjugación de conocimientos objetivos y experiencias subjetivas. Enseñaba a sus alumnos las bases de la historia del arte y las enseñanzas de los grandes maestros, pero al mismo tiempo les guiaba a adquirir su propio conocimiento artístico a partir de la experimentación y la intuición.

En sus teorías sobre el color, objeto central de estudio de Itten como profesor y como pintor, se basó en las ideas de otros teóricos, como los románticos Wolfgang von Goethe o Philipp Otto Runge, pintor alemán de finales del siglo XVIII que ordenó por primera vez los colores gráficamente en esferas, distinguiendo entre colores puros y mezclas de ellos. Pero, sobre todo, se basó en su experiencia docente y en el trabajo desarrollado con sus alumnos, tanto en la Bauhaus como en otras escuelas en las que enseñó. El compendio de dichas teorías, formuladas de forma didáctica, se recoge en su libro *El Arte del color*. Como él mismo describe en la introducción, se trata de una «enseñanza estética de los colores, nacida de la experimentación y de la intuición de un pintor»⁶.

La parte principal del libro, en especial para aquellos que trabajan con el color de forma práctica, son sus modelos visuales del espectro cromático. Estos difieren de unas ediciones del libro a otras: originariamente las imágenes procedían de una serie de ochenta cuadros realizados por los alumnos de Itten, recopilados para una exposición de 1944 titulada «El color», que tuvo lugar en el museo de artes aplicadas de Zúrich. La primera versión en castellano del libro, en cambio, recoge una reelaboración posterior de los cuadros, realizada por Anneliese Itten. Entre estos modelos está, por ejemplo, el «círculo cromático en doce partes» (figura 7), que recoge las combinaciones de colores a partir de aquellos que denomina primarios (rojo, azul y amarillo) y distribuye los de igual jerarquía (primarios, secundarios y terciarios) a distancias equidistantes. También se recogen otros modelos visuales más complejos, que incorporan el blanco y el negro y parecen tomar inspiración en la esfera de Runge (figura 8).

Además de los modelos cromáticos, Itten define unas pautas de comportamiento de los colores cuando interaccionan unos con otros. Entre otras cosas establece

⁶ Ver (6), p. 4.



Figura 7. Johannes Itten.
El círculo cromático en doce partes.
Itten J. 1975 (1961). *El arte del color*.
París: Bouret, p. 31.

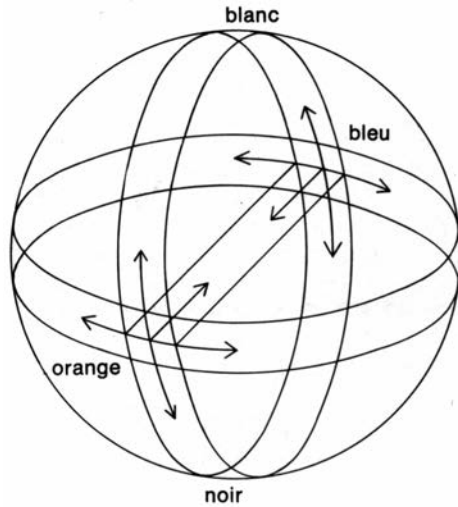


Figura 8. Johannes Itten.
Modelo cromático esférico. *Ibidem*, p. 71.

que son armoniosas las mezclas de colores cuya combinación dé como resultado el gris, pues ello supone un equilibrio de los diferentes puntos del espectro cromático y una combinación equitativa de los tres colores primarios. Para Itten, «las demás mezclas de colores, que no den como resultado el gris, son de naturaleza expresiva pero no armoniosa»⁷. No obstante, el pintor recalca que el arte no tiene la necesidad de mostrarse armonioso sino expresivo, de modo que, en realidad, cualquier combinación cromática es válida en el arte. También hace una afirmación relativa al uso aislado del color, que sin duda sirve como referencia para la pintura monocromática: el efecto que produce el empleo exclusivo de un color determinado choca y capta a la imaginación⁸. Otra de las cuestiones clave que Itten estudia es el problema estético de los colores, que, según él, puede abordarse desde un triple punto de vista⁹:

- Intelectual y simbólico (construcción del color)
- Psíquico (expresión del color)
- Sensible y óptico (impresión del color)

⁷ *Ibid*, p. 13.

⁸ *Ibid*, p. 7.

⁹ *Ibid*, p. 14.

Itten compara esos tres puntos de vista con el uso del color en distintos momentos o maestros de la pintura. El primero de ellos, el simbólico, está presente en antiguas culturas asiáticas y precolombinas, en las que se atribuían colores a las distintas divinidades, o se pintaba la figura humana con vestimentas de un color u otro en función de su clase social. También la Iglesia católica hace un uso simbólico del color para marcar la jerarquía sacerdotal. El segundo de ellos, el uso psíquico del color, buscaría despertar en el observador sensaciones o estados anímicos. Según Itten, El Greco y Grünewald son los grandes maestros en este campo. Por último, el uso sensible y óptico del color es atribuible a Velázquez, Zurbarán y los pintores holandeses, en especial Leibl, que analizaba con detenimiento las modulaciones del color presentes en la naturaleza. También los impresionistas, que estudiaban las variaciones de los colores bajo la acción de la luz solar.

El presente texto toma como referencia esos tres puntos de vista para explicar la obra de los tres artistas mencionados en la introducción: Helmut Federle, Adrian Schiess y Rémy Zaugg.

HELMUT FEDERLE: EL COLOR DESDE UN PUNTO DE VISTA SIMBÓLICO

Helmut Maria Federle nació en 1944 en Soleura y estudió en la Escuela de Artes Aplicadas de Basilea. Los museos de esta ciudad le pusieron en contacto con las doctrinas bauhausianas y la tradición moderna europea en general, pero también con la pintura abstracta americana de posguerra, que le influiría de modo decisivo: Barnett Newman, Clyfford Still, Mark Rothko. De ellos declara: «Aprendí que el valor es espiritual y no formal. Esto me dio la oportunidad de entrar en el mundo con significado, con sentido»¹⁰. Sus numerosos viajes y distintas residencias han ido incorporando otras influencias a su trabajo, entre las que se encuentran las culturas prehispanicas, las del Extremo Oriente, la teosofía, así como la artesanía textil de la Norteamérica profunda y de Japón. El trabajo de Federle se caracteriza, sobre todo, por el uso de símbolos y de una fuerte espiritualidad.

Federle utiliza formas geométricas abstractas, en consonancia con la tradición moderna, pero, a diferencia de los artistas concretos, les atribuye un contenido espiritual y emocional, trasladando al lienzo sentimientos personales tales como depresión, aislamiento, esperanza, etc. Composición, colores, contornos y texturas, todo ello sirve para reforzar esta dimensión espiritual. Él mismo declara: «A menudo, mi trabajo ha sido malinterpretado en un sentido formal. Yo no soy en absoluto un formalista. Soy un buscador espiritual profundo en la tradición romántica. Incluso la obra geométrica, es más correcto leerla de una manera más romántica o espiritual»¹¹.

En cuanto al color, el artista se suma a la monocromía o bicromía propia de la pintura americana (Newman, Rothko o Reinhardt). Su paleta, al igual que sus formas,

¹⁰ Ver (7), p. 13.

¹¹ *Ibid.*



es extremadamente reducida y austera. Serge Lemoine habla del «aspecto ingrato» de las obras de Helmut Federle: «La composición resulta más bien sucinta, el color pobre, la factura laboriosa. La obra retiene por una austeridad severa que reclama atención»¹². En el primer periodo artístico de Federle, en Basilea, tras salir de la escuela de artes, sus cuadros estaban formados, principalmente, por gris, blanco y negro. Cuando se mudó a Nueva York en 1979, el amarillo pasó a formar parte de la combinación de colores, junto con el negro y el gris. Al principio se trataba de un amarillo muy limpio, que se fue haciendo cada vez más verdoso. A estos colores, o combinaciones de colores —negro, blanco, amarillo, amarillo verdoso y gris—, Federle les atribuye un significado simbólico, y los denomina «colores suicidas»¹³. Como a menudo sucede con los símbolos, los colores de Federle se basan en la dicotomía, en la oscilación entre dos extremos. La luz (a la que se atribuyen los colores blanco o amarillo) convive con la oscuridad (negro), dando lugar, cuando se combinan, al gris o al verde. Solo pocas veces Federle deja entrar en su paleta los naranjas y púrpuras. El artista también asocia su gama de colores con la naturaleza, que considera una influencia en su trabajo:

No puedo decir exactamente por qué he usado este amarillo, corresponde a otras personas juzgarlo. Pero este color, bastante extraño, existe en la naturaleza. No olvidemos que este tipo de verde está en las rocas, las montañas a menudo tienen este tipo de musgo verdoso. [...] [A]unque no es mi intención ilustrar esas cosas, puesto que un artista no debe ser un ilustrador de aquello que experimenta. Mis pinturas no tratan de la naturaleza, sino que tienen un paralelo con ella¹⁴.

En sus diversos escritos y entrevistas, Helmut Federle muestra su interés por la arquitectura, y se centra en la repercusión de la obra de arte en la arquitectura que habita (idealmente, el museo), así como en el efecto de la arquitectura sobre la percepción de la obra de arte. Esta cuestión no es trivial en el caso de su trabajo, puesto que sus lienzos alcanzan escalas arquitectónicas, con dimensiones que se aproximan a los cinco metros (figura 9). En una entrevista declara: «Pienso que los cuadros actúan sobre el espacio, pueden completarlo, y por otro lado, que el espacio actúa de un modo psicologizante sobre el cuadro. Se trata de una cuestión delicada. Entre el espacio y el cuadro debe generarse un diálogo creíble. Existe una dependencia mutua»¹⁵.

El artista suizo ha colaborado con varios arquitectos a lo largo de su carrera, tanto a través de la asesoría artística (relativa a la elección del color o a otros aspectos) como mediante intervenciones artísticas en los edificios. En su conferencia «Von Kunst, Architektur und Öffentlichkeit» [De arte, arquitectura y público]¹⁶, Federle establece una principal distinción entre su trabajo como pintor y su trabajo relacionado con la arquitectura: en el primer caso, la creación y las decisiones no

¹² Ver (8), p. 9.

¹³ Ver (9), p. 180.

¹⁴ Ver (7), p. 13.

¹⁵ Ver (10), p. 46.

¹⁶ Ver (11), pp. 7-12.





Figura 9. Exposición «Helmut Federle Essencial», Fundación Bancaixa, 2012-2013.

Obra: Helmut Federle, *Drei Formen*, 1/4, 1/8, 1/16, 1988.

<http://foter.com/helmut-federle/>, consultado el 06-09-2013.

dependen de condicionantes externos, ni materiales, ni espaciales ni temporales, sino que dependen únicamente del universo interior del artista, sus ideas, sentimientos y aspiraciones. En cambio, en el segundo caso, los condicionantes externos y el trabajo con otros profesionales son decisivos en el modo de proceder.

En 1993, el arquitecto Adolf Krischanitz pidió colaboración al pintor para elegir los colores y acabados de una guardería en Viena. Krischanitz es un arquitecto nacido en Austria, que actualmente trabaja entre Viena y Zúrich, con sendas oficinas. Su trabajo, en el que predominan las formas ortogonales y las estrategias compositivas claras, se apoya en una estructura teórica sólida y en una atención especial a la recepción de la obra arquitectónica. Friedrich Achleitner destaca sobre él «su doble estrategia, el dualismo programático de teoría y práctica, el método de diálogo progresivo entre la concepción y la recepción, entre la construcción rigurosa y el trabajo contemplativo». Esquivando modas y convenciones, su trabajo «no es lineal, sino dispuesto en capas temáticas que rodean un núcleo teórico, alejándose más o menos de él pero preservándolo como centro de una disposición programática básica»¹⁷. La obra de Krischanitz y la de Federle muestran algunos paralelismos. Ambos se basan en la herencia formal de

¹⁷ Ver (12), p. 9.



Figura 10. Adolf Krischanitz, guardería en Viena, 1994. Concepto cromático de Helmut Federle. Kapfinger O. 1994. *Krischanitz, Federle: Neue Welt Schule*. Ostfildern: Hatje Cantz, p. 57.



Figura 11. Adolf Krischanitz, guardería en Viena, 1994. Concepto cromático de Helmut Federle. *Ibidem*, p. 61.

la modernidad, pues creen en sus bondades y desconfían de la posibilidad de innovar con un sistema formal inédito. Se consideran parte de la historia, de la cual no aspiran a desmarcarse, sino a crecer dentro de ella según sus convicciones. Sin embargo, al mismo tiempo se distancian de modas y corrientes de su época. Federle, por ejemplo, rechazó frontalmente el *pop art*, impuesto de forma generalizada en los años en que Federle se iniciaba en la pintura, por su superficialidad y falta de espiritualidad. Del mismo modo, Krischanitz rechaza para su arquitectura toda belleza superficial o frivolidad¹⁸.

Para la guardería, Federle recurrió a su paleta cromática habitual: al exterior del edificio le fue asignado un mortero granulado aplicado en varias capas, de color gris oscuro casi negro; las carpinterías fueron lacadas en negro y una parte de los vidrios fueron tintados en verde (figura 10). En cuanto al interior, los muros quedaron en su mayoría sin pintar, dejando visible el hormigón, y algunos fueron pintados en amarillo (figura 11).

Federle justificó la elección de los colores relacionándolos con el entorno más inmediato del edificio: la tierra oscura del terreno del solar y el verde de la

¹⁸ Ver (13), p. 24.



vegetación circundante¹⁹. Sin embargo, los colores elegidos coinciden con la paleta empleada en sus cuadros, sus colores suicidas: gris, negro, verde y amarillo. Podemos hablar por lo tanto de un uso simbólico del color. Al introducir su paleta cromática en la arquitectura en la que interviene, podría decirse que Federle está actuando como artista y no como asesor cromático. Las superficies pintadas se convierten en lienzos que albergan sus colores más usuales, y por ello la arquitectura se convierte en «soporte» de su obra. La armonía resultante en el edificio es posible gracias a la sintonía que existe entre las ideas del arquitecto y las de Federle.

Sobre el papel del color en la arquitectura, Federle expresa:

El enfoque principal consiste, para mí, en su aceptación como parte integrante del conjunto. El color natural del material ha de ser respetado, y la proximidad de unos materiales a otros influye, además de en el aspecto físico, también en el aspecto cromático. [A la hora de intervenir cromáticamente en los edificios,] la aceptación de un universo cromático propio de los materiales se opone a un cromatismo de tipo gráfico, normalmente aleatorio. Quiero decir, en relación con esto, que mi elección del color, cuando no adopto el propio del material, se sirve del espectro cromático de mi trabajo, y de mi visión de pintor, que es lo que soy. En ese campo considero que cuento con una cierta competencia²⁰.

ADRIAN SCHIESS: EL COLOR DESDE UN PUNTO DE VISTA PSÍQUICO

Adrian Schiess nació en Zúrich, en 1959, y se formó en el campo de las artes aplicadas, si bien su vocación por la pintura se acabó imponiendo. Desde los 17 años mostró su interés por el trabajo de Judd, Kounellis, Pennone y Flavin, el arte povera y sobre todo el arte minimalista²¹. Su primera exposición data de 1981. En 1990 representó a Suiza en la Bienal de Venecia, y en 1992 participó en la Documenta IX de Kassel. Ha expuesto en numerosos museos dentro y fuera de Europa. Schiess es conocido sobre todo por sus *Flache Arbeiten* (trabajos planos), piezas formadas por paneles rectangulares, de dimensiones y proporciones variables, con un acabado brillante especular, obtenido mediante lacas similares a las de la industria automovilística (figura 12). Están realizadas en madera reforzada con pvc, y por lo general son de un único color. Su acabado brillante hace que la percepción del objeto dependa en buena medida de la iluminación y el color del entorno expositivo.

Para el artista, los *Flache Arbeiten* son fragmentos de un conjunto no visible, inacabado y abierto, una única obra pictórica. Cada panel es una pincelada, todavía

¹⁹ *Ibidem*, p. 22.

²⁰ FEDERLE (11), p. 12.

²¹ Ver (14) <http://sammlungonline.kunstmuseumluzern.ch/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&lang=de> (consultado el 10-9-2013).



Figura 12. Adrian Schiess, *Flache Arbeit*, 2004. Brandl H. *et al.* 2004.
Malerei: Herbert Brandl - Helmut Dorner
- *Adrian Schiess - Christopher Wool*. Karlsruhe: ZKM, p. 26.

húmeda, de ese gran lienzo imaginario, y por lo tanto su apariencia no es definitiva²². El carácter abierto de la obra no se basa únicamente, por lo tanto, en el proceso de trabajo del artista a lo largo de los años, generando una pintura ideal que él mismo no conoce por completo, sino que la propia pieza, una vez emancipada de su autor, mantiene una apariencia abierta y variable.

En otros trabajos, posteriores o simultáneos a los *Flache Arbeiten*, Schiess ha utilizado diversas técnicas, mayoritariamente la pintura, pero también el *collage*, la fotografía, el vídeo o la instalación. Sin embargo, independientemente del medio empleado, prevalecen inquietudes y estrategias pictóricas: «La mirada de Schiess es siempre la de un pintor»²³.

Como tal, Adrian Schiess otorga la máxima prioridad al color, o más correctamente, a los colores, ya que en sus cuadros, estos suelen agruparse creando ricas

²² Ver (15), p. 20.

²³ *Ibid.*, p. 13.



Figura 13. Adrian Schiess, *Coucher du Soleil*, 2000.
Schiess A. 2005. *Adrian Schiess-Aquarelle*. Heidelberg: Kehrer Verlag, p. 128.

combinaciones. Su uso del color es totalmente emocional, confiando plenamente en su intuición de pintor. Schiess simplemente utiliza los colores que le parecen apropiados para expresar los sentimientos que le inspira un lugar concreto. Esto tiene varias consecuencias.

Por un lado, la paleta de Schiess es abierta, se puede decir que ilimitada. No hay restricciones, todos los colores tienen cabida en su trabajo, tanto los directamente aplicados por el artista, como los resultantes en mezclas y superposiciones en el lienzo (figura 13). El resultado final suele ser claro y luminoso, y los colores, vivos y saturados. El negro suele aplicarse separadamente, sin mezclar. Del arrastre de la pintura se generan, a veces, grises y marrones, que no obstante no suelen ser los dominantes en la superficie del lienzo. La restricción cromática que hemos visto en Federle carece de sentido en Schiess, ya que este aspira a extraer todas las posibilidades del color y las texturas mediante la experimentación.

Por otro lado, las composiciones de Schiess son espontáneas e imprevisibles, cuentan con la frescura de la libertad y la experimentación. Este modo de trabajo emocional e intuitivo tiene como consecuencia, además, que su obra esté en constante evolución a lo largo de los años, fruto de probar con nuevos formatos, materiales, soportes y resultados visuales. De ahí que la obra de Schiess sea tan polifacética y dé cabida tanto a la abstracción como a la figuración, tanto al monocromatismo, en algunos casos, como al estallido multicolor, tanto a la producción industrial como a la artesanal.



Schiess no se ve en la necesidad de razonar o justificar su trabajo, dado que otorga toda la autoridad a la decisión espontánea del pintor y a la práctica de la disciplina artística: «Mi trabajo es muy experimental. Pues para mí, la pintura es únicamente la práctica»²⁴. Esto no significa, no obstante, que Schiess ignore el efecto óptico que un color u otro puedan provocar, ni que desconozca las teorías de Itten u otros autores de referencia. De hecho, se declara influido por las ideas del color de Otto Philipp Runge. Lo que sí rechaza Schiess es el encasillamiento en determinadas corrientes artísticas, y por ello, por ejemplo, ha manifestado su reticencia a que sus *Flache Arbeiten* sean asociados al arte minimalista.

No entiendo mi trabajo como minimalista, en el sentido del arte de los sesenta, aunque me encanta ese tipo de arte. La pureza no me interesa. Todos los planteamientos analíticos de esa época, relativos al soporte, la superficie, la imagen, la textura, la estructura y demás, tienen poco interés para mí. Son los finales abiertos de muchas de esas historias de la llamada abstracción, el arte minimalista, la monocromía, pero también de la figuración, los que me interesan²⁵.

Los arquitectos con los que Adrian Schiess ha colaborado han buscado en él su experiencia en el uso del color y su conocimiento de las cualidades sensoriales del mismo, no por su adherencia a corrientes intelectuales, sino por su intuición. Entre ellos, los más habituales son Annette Gigon & Mike Guyer. Este equipo, asentado en Zúrich, se dio a conocer internacionalmente a finales de la década de los ochenta, tras ganar el concurso para el museo Kirchner de Davos, al cual siguieron una gran cantidad de concursos ganados en los noventa. Gigon & Guyer destacan por la importancia que otorgan al color de sus edificios, los cuales suelen ser volúmenes bastante compactos, monocromáticos o formados por planos de colores lisos. Los arquitectos adoptan una postura diferente a la de Federle en lo que se refiere a la relación entre materiales constructivos y color:

[Nuestro] interés en la percepción también va acompañado de un interés en la experimentación y la comprensión del fenómeno del color. [...] Los pigmentos de color que, por ejemplo, son incorporados a una resina, un vidrio, o una mezcla de hormigón, son más visibles que el material al que se aplican. Pueden recubrirlo, eclipsarlo o «alienarlo», es decir, darle una visualidad diferente. No hablan de su propia materialidad, ni de la de los materiales. Sin embargo, creemos que los colores pueden agudizar la percepción, hacerla más lenta, desafiando nuestros hábitos de ver²⁶.

El color es ya un tema de proyecto desde una fase inicial del mismo, y bien lo abordan ellos mismos, o cuentan con la colaboración de artistas: Adrian Schiess, Harald Müller o André Ferrand. Sobre esa colaboración, los arquitectos declaran:

²⁴ *Ibid*, p. 35.

²⁵ Ver (16), p. 2.

²⁶ Ver (17). p. 14.





Figura 14. Gigon & Guyer, centro deportivo, Davos. 1993-1996.
Colaboración cromática de Adrian Schiess. Exterior.
<http://www.gigon-guyer.ch>. Sitio visitado el 01-03-2013.



Figura 15. Gigon & Guyer, centro deportivo, Davos. 1993-1996.
Colaboración cromática de Adrian Schiess.
Exterior. Interior de uno de los restaurantes. *Ibidem*.

En nuestra colaboración con artistas, ni los artistas ni nosotros pretendemos crear una arquitectura como una obra de arte, ni proclamar la arquitectura como arte. Lo que tratamos de obtener es una contribución a nuestra arquitectura que refleje el carácter y los intereses artísticos del artista. Y a pesar de que los conceptos de diseño arquitectónico son la base de los conceptos artísticos, ambos están tan intrínsecamente interrelacionados que los elementos artísticos y los arquitectónicos apenas pueden separarse²⁷.

En 1996, Schiess fue llamado por los arquitectos para colaborar en el proyecto del centro deportivo de Davos y desarrollar un concepto de color para las superficies de madera pintada del interior y exterior del edificio. En primer lugar, a Schiess se le ocurrió una idea para el exterior con tres colores: amarillo, naranja y azul (figura 14). Estos colores penetran en el interior a través de las ventanas, donde Schiess también agregó seis colores: rosa, amarillo napolitano, blanco, verde claro, turquesa y azul oscuro (figura 15). Desarrolló un método para la distribución y composición de los colores en el edificio, que asigna a cada color un tamaño específico del panel de madera. El artista se refiere a este método como a un *aide mémoire*, que describe como una pequeña trampa de distribución de los colores en todo el interior²⁸. El resultado es una rica combinación de colores, que se juxtaponen libremente y dan vida al edificio por dentro y por fuera.

RÉMY ZAUGG: EL COLOR DESDE UN PUNTO DE VISTA ÓPTICO

Rémy Zaugg (Courgenay, 1943-Basilea, 2005) fue un artista asociado al minimalismo y al arte conceptual. Su trabajo artístico, fuertemente teórico, se mantiene muy similar a lo largo de los años. Consiste en la repetición de textos breves (frases o palabras) a priori desconcertantes, sobre los cuales es necesario reflexionar para dotarlos de sentido. Estos textos suelen redundar en un tema: la visión. El acto de mirar, la incapacidad para ver (la ceguera), la observación del entorno, la observación y recepción de la obra de arte —tema que ocupa al artista como teórico—. En otros casos también se aborda el tema de la vida y la muerte. Estos textos siempre tienen la misma tipografía y van cambiando los colores y los soportes utilizados (lienzo, pintura sobre pared, chapas de aluminio...), así como el lugar en el que son mostrados (espacios interiores o fachadas de edificios) y el idioma empleado (inglés, francés o alemán generalmente) (figuras 16 y 17). Su vinculación al minimalismo se debe sobre todo a la utilización de elementos prefabricados, como la tipografía, la chapa metálica o la laca de coche, dotando a sus cuadros de un fuerte carácter objetual, pues estos no pueden ser considerados exactamente «pinturas».

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Ver (18), p. 25.





Figura 16. Rémy Zaugg, *Je te vois*. 2002.
Boudou D. 2002. *Nouvelle simplicité. Art
«construit» et architecture suisse contemporaine*.
Mouans-Sartoux: Espace de l'Art Concret, p. 23.



Figura 17. Trabajos de Rémy Zaugg
expuestos en el Espace de l'Art Concret,
Mouans-Sartoux. *Ibidem*, p. 25.



El color ocupa un lugar importante en su trabajo, pues sus lienzos suelen estar formados por dos colores planos muy saturados, entre los que se establece una relación fondo-figura. Como teórico, Zaugg publicó varios libros en los que se centró principalmente en el tema de la percepción de la obra de arte, y en su variabilidad en función de las características del espacio que las alberga, como sus dimensiones o sus condiciones lumínicas.

Los arquitectos con los que más colaboró Zaugg fueron el equipo de Basilea Herzog & de Meuron. Este equipo destaca precisamente por su frecuente colaboración con artistas, entre los cuales figuran Ai Wei Wei, Anish Kapoor y Thomas Ruff. Helmut Federle y Adrian Schiess han sido otros de sus *partenaires*. Al igual que los otros arquitectos mencionados anteriormente, Jacques Herzog y Pierre de Meuron parten de una tradición de volumetrías simples, predominantemente ortogonales, y fachadas sobrias; sin embargo, han evolucionado en una línea más experimental y con una fuerte implicación teórica. Con ellos, Zaugg intervino en planes urbanísticos, conceptos expositivos, instalaciones en edificios y diseños arquitectónicos. Jacques Herzog hablaba de él como de un socio más del equipo²⁹.

Entre el año 1998 y el 2000, artista y arquitectos colaboraron en el proyecto del edificio para la empresa Roche, en Basilea, interviniendo cromáticamente en los interiores. De esta colaboración nació el libro *Genesis of the work, diary, 1998-2000*.

²⁹ Ver (19), p. 9.

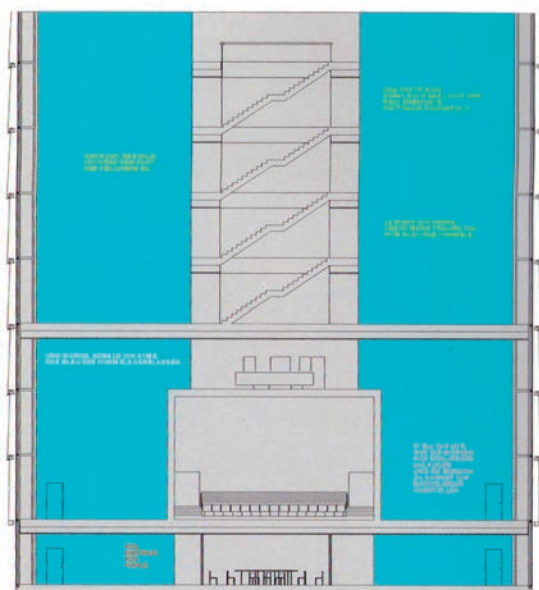


Figura 18. Herzog & de Meuron, Edificio Roche, Basilea 2000.
Sección del edificio con el diseño mural de Rémy Zaugg.
Herzog, J. y De Meuron, P. 2002. *El Croquis*, núms. 109-110, p. 56.

La parte más importante del trabajo fue un gran muro de treinta metros de altura que pintó de azul (figura 18). Para la elección del color, el método de trabajo de Zaugg fue en esencia racional: su elección cromática se basó en principios objetivos de percepción sensorial del color. Por ello, apoya su *modus operandi* con un discurso argumental. «¿Por qué azul?», pregunta retóricamente, y argumenta:

¿Es arbitraria la correlación entre el azul y la mente? ¿Es esta relación puramente convencional? Creo, por el contrario, que está motivada por factores fisio-psicológicos. Tomemos como ejemplo dos muros, uno rojo y el otro de un azul cerúleo, es decir, un azul sin rojo. La pared roja se nos mostrará más próxima que la pared azul. El rojo se adelantará, mientras que el azul se quedará donde está [...]. El azul es, desde un punto de vista fisio-psicológico, menos material que el rojo, menos opaco, menos robusto, menos asfixiante, en una palabra, más sutil y más inmaterial³⁰.

³⁰ Ver (19), p. 84 y (20), pp. 88-89.



Zaugg justifica su elección pero se distancia él mismo de ella. Expresa su opinión («Creo... que...») pero elude cualquier implicación personal o emocional subjetiva en dicha elección.

Al comparar el azul con el rojo y describir los efectos de la yuxtaposición de ambos colores, Zaugg utiliza las ideas de otro teórico del color, procedente de la Bauhaus como Itten: Josef Albers. Tal y como el pintor alemán describía en «La interacción del color», los colores se definen a partir de su comparación con otros. También coincide con las teorías de Itten, que estableció criterios de combinación de colores analizando los efectos ópticos que producen.

Además de racional, el método de Zaugg es preciso. Una vez argumentada la elección del color, Zaugg analiza los posibles matices hasta dar con el tono exacto de una forma igualmente justificada en base a criterios de percepción óptica. Así pues, la siguiente pregunta retórica es: «¿Qué azul?».

¿Qué azul, entonces, es el adecuado para la pared? ¿Un azul muy claro, un blanco azulado? [...] La presencia de la pared sería discreta y atmosférica, contrariamente a lo que se pretende [...]

Un azul con una saturación del 100% sería demasiado oscuro. Su opacidad sería una barrera. Actualizaría la pared, es cierto, pero no sería luminosa [...]

Un azul con blanco es, paradójicamente, más azul que el azul puro. Un azul aligerado confirma sus cualidades intrínsecas [...] Se afirma a sí mismo contra las sombras de la arquitectura y afirma su identidad a pesar de los accidentes de la luz³¹.

El artista busca la visibilidad del color desde la calle, con el fin de que la intervención en el edificio resulte una intervención en la fachada, al mismo tiempo que en el interior (figura 19). Un tono apagado no cumpliría ese objetivo. El artista se apoya en su propia percepción para argumentar la elección, así como en su imaginación, ya que previsualiza mentalmente posibles soluciones y manifiesta las sensaciones que cree que estas generarán en el espectador. Asimila sus sensaciones a las de cualquier ojo humano. En ese sentido, no se trata de ningún método «científico», ya que una argumentación y un resultado diferentes habrían podido ser igualmente válidos. Aun así, la estructura de la argumentación denota orden y voluntad de rigor en el trabajo del artista.

Zaugg busca la justificación a una solución estética y sensorialmente estimulante, inspirada en las obras de los artistas monocromáticos. Su afinidad a la pintura monocromática queda plasmada igualmente en el texto sobre su intervención en el edificio Roche. En él, el artista plantea posibles formas de intervención y acaba concluyendo que «sólo mediante el monocromatismo se puede reforzar la realidad monolítica de la pared»³². Con esta afirmación, Zaugg descarta la validez de cualquier intervención pictórica en la arquitectura que no sea la monocromática. Ensalza así el

³¹ *Ibidem*, pp. 90-91.

³² *Ibidem*, p. 85.





Figura 19. Vista de la pintura de Zaugg desde el exterior. *Ibidem*, p. 59.



Figura 20. Fragmento de la intervención de Zaugg, vista interior.
Zaugg R. 2001. *Architecture by Herzog & de Meuron, Wall Painting by Rémy Zaugg: A Work for Roche Basel*. Basilea/Boston/Berlín: Birkhäuser, p. 45.



carácter atmosférico y ambiental del *color field painting*, una pintura que no es mera imagen, sino que llega a conseguir un resultado sensorial envolvente.

La colaboración en el edificio Roche lleva a Zaugg a renunciar a su modo de trabajo habitual como artista, en el que la pintura es totalmente autónoma y ajena al espacio arquitectónico en el cual se exhibirá. Según se deduce de la lectura de su *Genesis of the work, diary, 1998-2000*, el pintor se plantea al principio una autonomía disciplinar entre arte y arquitectura, pero acaba viéndose influido por el contexto arquitectónico en el transcurso de su colaboración con Herzog & de Meuron.

Al mismo tiempo, el trabajo de Zaugg en Roche es totalmente coherente con su obra pictórica. Esta se reduce a dos elementos: un fondo monocromo y textos plasmados sobre él en un color contrastado, en una relación de fondo y figura, tal y como se hizo en el edificio Roche (figura 20). Por ello, el color ocupa un papel importante en la pintura de Zaugg, y se puede reconocer la aplicación de las teorías de Itten y Albers sobre la percepción del color y la combinación de colores. Las diferentes combinaciones de colores, algunas armónicas, pero a menudo chirriantes y difíciles de mirar, dan muestra de la experimentación de Zaugg en este campo.

CONCLUSIONES

Para comenzar, es importante apuntar que los términos elegidos por Itten no son unívocos, y se prestan a un alto grado de interpretación. Los ejemplos que aporta el profesor de la Bauhaus ayudan bastante a clarificar lo que entiende por uso intelectual o simbólico del color, uso psíquico y uso sensible u óptico, y se aprecian las diferencias entre ellos; no obstante, existen inevitables solapamientos. Un uso simbólico del color, basado en un «código» preestablecido que atribuye significados a colores concretos, necesariamente tendrá su origen en la percepción sensorial cromática y en la realidad de la naturaleza. Por ejemplo, Federle utiliza como *colores suicidas* los que mejor transmiten la idea de luz y de oscuridad: blanco y amarillo; gris y negro. La elección, por ello, no es arbitraria: se basa tanto en la componente psíquica de esos colores como en su componente sensible. En cuanto al uso psíquico, este puede verse influido tanto por conceptos culturalmente aprendidos, asociados a los colores (símbolos), como por factores puramente fisiológicos (ópticos). Por último, la recepción sensible u óptica del color también puede verse influida, por ejemplo, por las condiciones psíquicas del sujeto, su estado de ánimo o su personalidad. Así pues, la elección de Zaugg, aunque tomada, según él, en base a unos criterios estrictamente ópticos, se ve probablemente influida por una afinidad personal hacia el color elegido.

Aunque no hay un rigor científico en la propuesta de Itten, y su teoría es, como él mismo sugiere, una especie de manual de uso, una recopilación de consejos elaborados a partir de la experiencia, su influencia a lo largo de las décadas demuestra que sus ideas tienen consistencia, y que su aportación ha sido útil para muchos artistas y otros profesionales vinculados al color. Entre ellos se encuentran por supuesto los tres artistas tratados en la tesis, Federle, Schiess y Zaugg.

A la hora de comparar el trabajo de los tres artistas, se plantea en primer lugar la diferencia de amplitud de sus respectivas paletas. Federle utiliza en la archi-



teutura los colores presentes en sus pinturas, basadas en principios simbólicos. Esto genera una limitación cromática: el número de colores elegidos es reducido, con la voluntad de enfatizar su significado y la dicotomía ya mencionada. Schiess, quien por el contrario hace un uso psíquico y expresivo del color, no ve su vocabulario cromático limitado de ese modo; por ello utiliza una paleta totalmente abierta, creando variados ambientes en el interior del edificio. En el tercer ejemplo, Rémy Zaugg, de nuevo nos encontramos con una restricción cromática, como en el caso de Federle, si bien debida, en este caso, a la decisión de generar unos efectos ópticos muy concretos y no otros.

En cuanto a la conexión del color con el lugar (el propio edificio y los alrededores del mismo), Federle es quien más claramente parece tomarlo en consideración, al referirse a la vegetación, el tipo de suelo, etc. que rodea a la guardería. Se aproxima así al regionalismo crítico, que defiende la aportación a la arquitectura moderna de valores relativos al contexto, como la topografía, el clima, la luz, las formas tectónicas, etc.³³. No obstante, son colores con los que, como se veía, el pintor alude a la naturaleza en general cuando habla de sus pinturas, por lo que no son, en realidad, tan específicos. Por su parte, Rémy Zaugg basa su elección del color en el caso concreto planteado, el edificio de Herzog & de Meuron, y en especial el gran muro que ocupa toda la altura del edificio. Schiess es quien menos directamente se basa en el edificio o su entorno; no obstante, crea diferentes ambientes en el interior del mismo basando su distribución en pautas espaciales guiadas por el diseño arquitectónico, ya que los ordena según el tamaño de cada pared, por lo que también se puede decir que en cierto modo toma como referencia el edificio.

Por otra parte se distinguen, en lo relativo a la visibilidad del trabajo artístico, dos *modus operandi*. En uno de ellos, el artista se esfuerza por hacer visible su identidad artística, trasladando al edificio sus estrategias pictóricas lo más inalteradas posible. El ejemplo más claro sería Rémy Zaugg, cuya autoría se evidencia en el empleo de textos similares a los de su obra pictórica: cualquier persona que conozca la obra del artista reconocerá su presencia en la intervención. Igualmente Helmut Federle, aunque adapta su trabajo al edificio en el que interviene, hace evidente en él su «firma» por medio de su gama de colores. La otra postura, adoptada por Adrian Schiess, prioriza en cambio la especificidad de la intervención a su identidad artística. Su participación en la obra de Gigon y Guyer no es reconocible si no se sabe expresamente de ella.

Como consecuencia de esos dos puntos puede reflexionarse acerca de la relación entre los artistas y los arquitectos tratados. Del trabajo colaborativo de Helmut Federle con Adolf Krischanitz podrá deducirse que la colaboración ha sido, en realidad, limitada. Se parte, como se ha dicho, de una afinidad estética entre ambos: de un gusto común por la sobriedad y la contención formal y material; de un posicionamiento teórico similar, próximo a la tradición moderna. No obstante, Federle no profundiza en las características del edificio de Krischanitz cuando explica

³³ Ver (21), p. 44.



su intervención: habla solamente de su entorno y de la adaptación del espectro cromático de sus propios cuadros. Por ello cabe preguntarse si el pintor habría actuado de otro modo en el caso de que el edificio hubiera sido diseñado de otra forma, o por otro arquitecto.

El caso de Adrian Schiess con Gigon y Guyer es muy distinto. Existe también una afinidad estética entre ambos: tanto el pintor como los arquitectos suelen ser incluidos en la corriente minimalista. Pero sobre todo se da una implicación mayor de los arquitectos en el color de sus edificios que en el ejemplo anterior; esto hace que el color tenga un peso mucho mayor en su obra que en la de Krischanitz. Por otra parte, leemos a Schiess mencionar las características concretas del edificio cuando describe su intervención; se deduce de ello que ha habido un trabajo más realmente colaborativo, mano a mano con los autores del mismo. Quizás como consecuencia de ello, la colaboración entre Schiess y la pareja de arquitectos se ha mantenido a lo largo de los años y en numerosos proyectos.

El caso de Rémy Zaugg con Herzog & de Meuron tendría algo en común con los dos anteriores. Existe, de nuevo, una afinidad estética entre artista y arquitectos (más próxima, en este caso, a la corriente conceptual) que les hace trabajar juntos repetidamente en diferentes proyectos. Zaugg compagina la identidad de su obra pictórica, vista en Federle, con la especificidad del encargo, aproximándose así a Schiess.

Finalmente, la descripción del trabajo de estos tres artistas contemporáneos muestra, por un lado, que sus intervenciones murales monocromáticas tienen una repercusión en la percepción y la experiencia del espacio arquitectónico por parte del usuario. La elección del color es la decisión más relevante a la que se enfrenta el artista, y los criterios empleados en esa decisión definirán su idiosincrasia artística. Por otro lado se pone de manifiesto que, a pesar de una herencia artística común, pues los tres artistas se ubican en la tendencia minimalista contemporánea, los intereses que aproximan a cada uno de ellos al trabajo con color son distintos, y por lo tanto dan lugar a resultados diferentes. En el arte contemporáneo, el color ha sido liberado de tendencias o restricciones para explorar todas sus posibilidades.

Recibido: 14/06/2013
Aceptado: 04/07/2014



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- (1) BILL, M. 1949. *konkrete kunst*. Catálogo de la exposición «Zürcher Konkrete Kunst», Stuttgart: Galerie Lutz&Meyer.
- (2) MOOS, S. von. 2009. *Le Corbusier: Elements of a Synthesis*. Rotterdam: 010 Publishers.
- (3) SCHWARTZ, A. et. al. 2013. *Avanguardia Russe. Dal futurismo al suprematismo*. Verona: Parise Adriano.
- (4) PAZ AGRAS, L. 2012. Espacio expositivo contemporáneo 1923 -1942. Interacción entre arte y arquitectura. Tesis doctoral. ETSA La Coruña.
- (5) VAN DOESBURG, T. 1924. *De Stijl*, XII, 6/7, Rotterdam.
- (6) ITTEN J. 1975 (1961). *El arte del color*. Paris: Bouret.
- (7) YAU, J. 2009. «Helmut Federle in Conversation with John Yau and Chris Martin», *The Brooklyn Rail*, 5-11-2009.
- (8) BONET, J.M. (ed). 2012. *Helmut Federle esencial*, Fundación Caixa.
- (9) FEDERLE, H. y FRANZ E. 1999. Helmut Federle: XLVII Biennale Venedig. Baden: Lars Müller.
- (10) FEDERLE, H. 1994. «Das Bild im Raum und das Bild vom Raum». *Werk, Bauen + Wohnen*, nº ½.
- (11) FEDERLE, H. 2002. «Von Kunst, Architektur und Öffentlichkeit. Ein Wechselspiel, fragmentarisch». *Tec21*, Nr. 5.
- (12) ACHLEITNER, F. 1993. Adolf Krischanitz, Basilea: Birkhäuser.
- (13) KAPFINGER, O. 1994. «Black-Box im Grünen». *Krischanitz, Federle. Neue Welt Schule*. Stuttgart: Gerd Hatje.
- (14) FREY, D. «Biographie. Adrian Schiess», Colección online del Museo de Arte de Lucerna, <http://sammlungonline.kunstmuseumluzern.ch/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&lang=de> (consultado el 10-9-2013).
- (15) SCHIESS, A. et al. 2009. *Adrian Schiess: Expositions*, Clermont-Ferrand: Un, Deux... Quatre.
- (16) SCHIESS, A. y BAUR, S. 2011. «Adrian Schiess», *Kuenster-Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst*, núm. 12, Múnich : Weltkunst und Bruckmann.
- (17) GIGON, A. y GUYER, M. 2006. «Concepts into matter», *a+u (Architecture and Urbanism)*, núm. 46 (noviembre 2006). Tokyo.



- (18) WIRZ H. (ed.), WECHSLER M. 2004. *Adrian Schiess : Farbräume : Zusammenarbeit mit den Architekten Herzog & de Meuron und Gigon-Guyer: 1993-2003*. Lucerna : Quart.
- (19) KIPNIS, J. 1997. «Una conversación con Jacques Herzog». *El Croquis* núm. 84.
- (20) ZAUGG, R. 2001. «Genesis of the work, diary, 1998-2000» en: *Architecture by Herzog & de Meuron, Wall Painting by Rémy Zaugg: A Work for Roche Basel*. Basel: Birkhäuser.
- (21) FRAMPTHON, K. 1983. «Hacia un regionalismo crítico: seis puntos para una arquitectura de resistencia». En: Foster, H. 2006. *La Posmodernidad*. Barcelona: Kairos.

