

La pintura de Helmut Federle y su papel en la arquitectura suiza reciente

Helmut Federle's painting and its role in recent Swiss architecture

Angélica Fernández Morales

angelica.fernandez@unizar.es

Universidad de Zaragoza

Montserrat Bigas Vidal

montserrat.bigas.vidal@gmail.com

Universitat Politècnica de Catalunya

Luis Bravo Farré

lbravofarre@gmail.com

Universitat Politècnica de Catalunya

RESUMEN – En este artículo se presenta la obra del pintor suizo Helmut Federle, que tras un aparente minimalismo geométrico esconde una complejidad basada en los matices sensoriales, las referencias simbólicas y las contradicciones provocadas. Además de su obra artística individual, Federle ha realizado varios trabajos en colaboración con algunos arquitectos, como Herzog y de Meuron, Adolf Krischanitz o Roger Diener. Existen importantes conexiones entre la obra pictórica del artista y la arquitectura de éstos, lo cual se demuestra analizando comparativamente la obra del pintor y de los arquitectos, sus respectivas argumentaciones teóricas, así como sus mutuas aportaciones; y por supuesto sus dibujos, entendidos en ambos casos como un instrumento de experimentación e ideación espontánea.

Palabras clave: Federle, pintura, minimalismo, Herzog y de Meuron, Zumthor.

ABSTRACT – This article presents the work of the Swiss painter Helmut Federle, which hides, behind an apparent geometric minimalism, a complexity based on sensorial nuances, symbolic references and wanted contradictions. In addition to his individual artistic work, Federle has done several works in collaboration with some architects, such as Herzog & de Meuron, Roger Diener or Adolf Krischanitz. There are important connections between the artist's paintings and their architecture, which is demonstrated by analysing comparatively the work of both painter and architects, their theoretical arguments, as well as their mutual contributions, and of course their drawings, understood in both cases as a tool for experimentation and spontaneous ideation.

Key words: Federle, painting, minimalism, Herzog and de Meuron, Zumthor.

Plantear el tema de las relaciones entre pintura y arquitectura en Suiza puede llevar a pensar al lector en la obra polifacética de Max Bill, y suponer que en Helmut Federle encontrará otro defensor de un minimalismo geométrico transdisciplinar. Sin embargo, aunque este artista toma prestado el repertorio formal de la pintura geométrica minimalista, su discurso teórico es bastante diferente al del pintor concreto. Se ha decidido hablar de él aquí no sólo por la singularidad de su obra y su reconocimiento a nivel internacional, sino sobre todo por sus vinculaciones con la arquitectura helvética contemporánea, tanto por los paralelismos visuales y teóricos que pueden establecerse, como por sus colaboraciones con arquitectos.

El artista y su obra

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 la tradición moderna europea, pero también con la pintura abstracta americana de posguerra, que le influiría de modo decisivo: Barnett Newman, Clyfford Still, Mark Rothko. Sus numerosos viajes y distintas residencias han ido incorporando otras influencias a su trabajo. Sus viajes por Asia introdujeron en la obra de Federle la simbología y en especial la búsqueda espiritual que ha caracterizado a buena parte de su trabajo. Nueva York, ciudad en la que el artista vivió unos años, también fue fuente de

inspiración, así como Latinoamérica y el arte y la cultura precolombinos.

Federle utiliza formas geométricas abstractas porque se ha formado en la tradición de la modernidad y porque se muestra “escéptico a la posibilidad de crear un sistema formal nuevo en la pintura” (Loers, 1986, p. 10). Su pintura transmite la trascendencia, la búsqueda de la verdad, que Brita Buhlmann (1989, p. 40) ha comparado con la obra de Mondrian o Malévich. Sin embargo, al contrario que éstos, Federle atribuye a la pintura geomé-

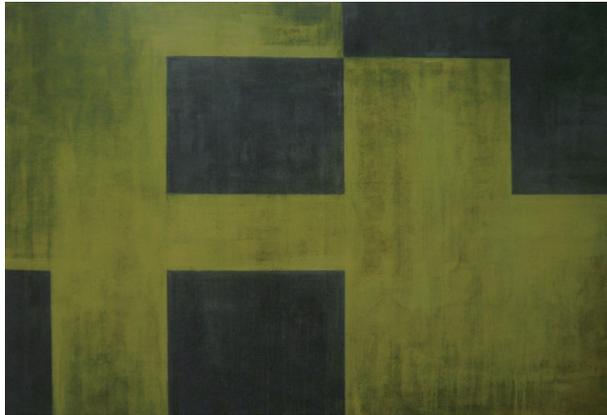


Figura 1. Helmut Federle, Ulan Bator, 1987 (Schilling, 1990, p. 117).

Figure 1. Helmut Federle, Ulan Bator, 1987 (Schilling, 1990, p. 117).

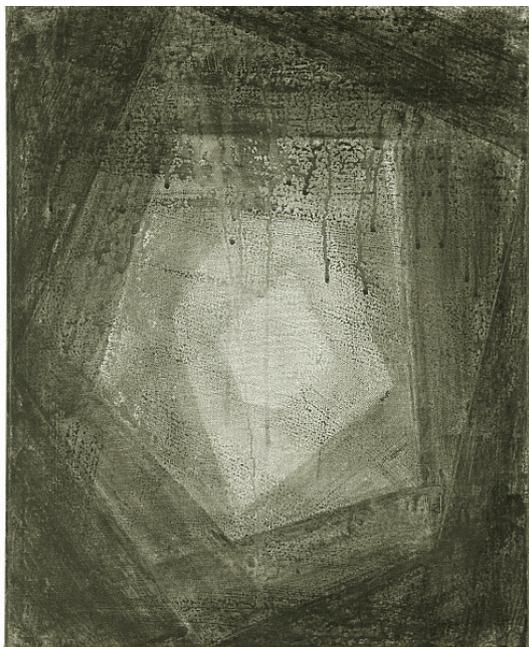


Figura 2. Helmut Federle, Dark night tree II, 2009 (Kurz-meyer y Schwarzwälder, 2010, p. 41).

Figure 2. Helmut Federle, Dark night tree II, 2009 (Kurz-meyer and Schwarzwälder, 2010, p. 41).

trica un contenido emocional y subjetivo, trasladando al lienzo sentimientos personales tales como depresión, aislamiento, esperanza, etc. Composición, colores, contornos y texturas, todo ello influye en este resultado emocional. En muchas ocasiones los títulos de las piezas sirven para reforzar esta intención expresiva.

Así pues, Federle crea un nuevo lenguaje pictórico a partir de viejas estructuras formales a las cuales dota de contenido. Lo decisivo no son las formas en sí, sino las relaciones que se establecen entre éstas. En ocasiones, la abstracción de Federle deja espacio para formas reconocibles, bien simbólicas –por lo general procedentes de culturas primitivas, a las cuales el pintor considera dotadas de especial potencial espiritual–, o bien figurativas – mediante siluetas que evocan edificios, rostros, etc.

En cuanto al color, Federle se suma a la monocromía o bicromía propia de la pintura americana (Newman, Rothko o Reinhardt). Su paleta es extremadamente reducida, pues casi siempre se trata de negro combinado con blanco, amarillo, amarillo verdoso o gris. A estos colores o combinaciones de colores Federle les atribuye un significado simbólico y los denomina *colores suicidas* (Jonas-Edel, 1997, p. 180)

La obra de Federle se caracteriza precisamente por la presencia de contradicciones, de dicotomías, de oscilaciones entre dos extremos. En la mencionada bicromía conviven la luz (a la que se atribuyen los colores blanco o amarillo) y la oscuridad (negro) que cuando se combinan dan lugar al gris o al verde. Encontramos también la ambigüedad entre abstracción y figuración; entre universalidad (búsqueda de trascendencia, de alcanzar una verdad absoluta) y particularidad (tematización de emociones y experiencias individuales); entre continuidad (se repiten las formas, los mecanismos compositivos, la paleta cromática) y autonomía



Figura 3. Helmut Federle, Innerlight, 1985 (Schilling, 1990, p. 185).

Figure 3. Helmut Federle, Innerlight, 1985 (Schilling, 1990, p. 185).

(cada obra tiene un significado individual); entre un deseo de inteligibilidad (a través de un lenguaje visual evocativo) y de ininteligibilidad (podemos identificar un Federle gnóstico, con respeto hacia lo enigmático).

Como se ha dicho, uno de los principios que fundamentan la personalidad artística del pintor suizo es la espiritualidad, y esto conlleva una necesidad de integridad en el comportamiento artístico. Para Federle (1992), el trabajo conlleva una gran responsabilidad y requiere tener una experiencia espiritual. Esta moral artística no debe salir sin embargo del contexto del propio arte, debe permanecer intrínseco a él. Aplicar una moral social o política al arte no consigue sino debilitarlo.

Interés por la arquitectura

En sus diversos escritos y entrevistas, Helmut Federle aborda el tema de la arquitectura. Por un lado, se centra en la repercusión de la obra de arte en la arquitectura que habita (idealmente, el museo) así como el efecto de la arquitectura sobre la percepción de la obra de arte. 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” (Federle y Küng, 1994, p. 46). En este sentido puede establecerse una relación con las ideas de Max Bill, que en su texto “De la Surface à l’Espace” (Bill, 1952, p. 64-65) defendía la función espacial de la pintura y su capacidad “psicologizante” en la percepción espacial del observador. No obstante, aunque Federle atribuye a la pintura la capacidad de “envolver” al espectador sensorial y espiritualmente, esto no significa que el espacio, la tercera dimensión en definitiva, tenga cabida dentro de su pintura. “A la hora de concebir un cuadro, parto

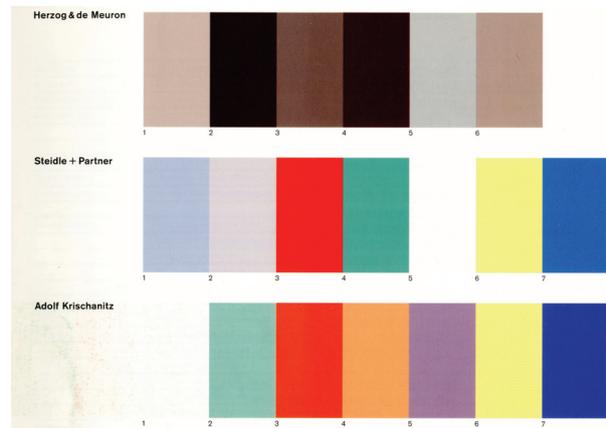
de un planteamiento del problema puramente pictórico, en este sentido en absoluto arquitectónico, [...] Por lo tanto no existe ninguna fantasía tridimensional previa. Del mismo modo, la tectónica que surge de la aplicación del color se refiere meramente a una problemática histórico-pictórica” (Federle y Küng, 1994, p. 45). Tampoco sus relieves tridimensionales de hormigón, como el que se muestra en la figura 14, parten de una voluntad de trabajar el espacio, sino como mecanismo de renuncia al color.

Por otro lado, el artista reflexiona acerca de la autonomía de las disciplinas en cuanto a la labor que corresponde al artista o al arquitecto. Este es otro punto importante en el que se establece una relación con Max Bill, quien abordó la misma cuestión. Bill, y el grupo de los concretos de Zúrich, desarrollaron una producción pluridisciplinar, y por lo general defendieron la unidad de los distintos géneros artísticos, bajo el paraguas del diseño concreto. Sin embargo, Bill abogó en diversas ocasiones por la especificidad de la arquitectura con respecto a las demás artes. En sintonía con estas ideas, Federle defiende la clara separación de una actividad creativa y la otra, delimitando sus respectivas funciones y criticando la tendencia actual a confundirlas o intercambiarlas (Federle, 2002).

Trabajos en colaboración con arquitectos

A pesar de esta voluntad de marcar el terreno que corresponde a una y otra disciplina, y de su reivindicación de la pintura, sin duda se trata de un interés intelectual por la arquitectura el que hace al artista colaborar con varios arquitectos a lo largo de su carrera.

En 1992, Federle colaboró en el conjunto residencial Pilotengasse, en Viena, obra de los arquitectos Herzog y de Meuron, Adolf Krischanitz y Otto Steidle. En concreto fue en las viviendas desarrolladas por Herzog



Figuras 4-5. Intervención cromática de Federle en el conjunto residencial Pilotengasse. Foto de los edificios de Herzog y de Meuron y tabla de colores en la que se comparan estos con los de Krischanitz y Steidle (Steiner *et al.*, 1993).

Figures 4-5. Chromatic intervention by Federle in the Pilotengasse housing complex. Photo of the work by Herzog and de Meuron and color table comparing these with those of Krischanitz and Steidle (Steiner *et al.*, 1993).

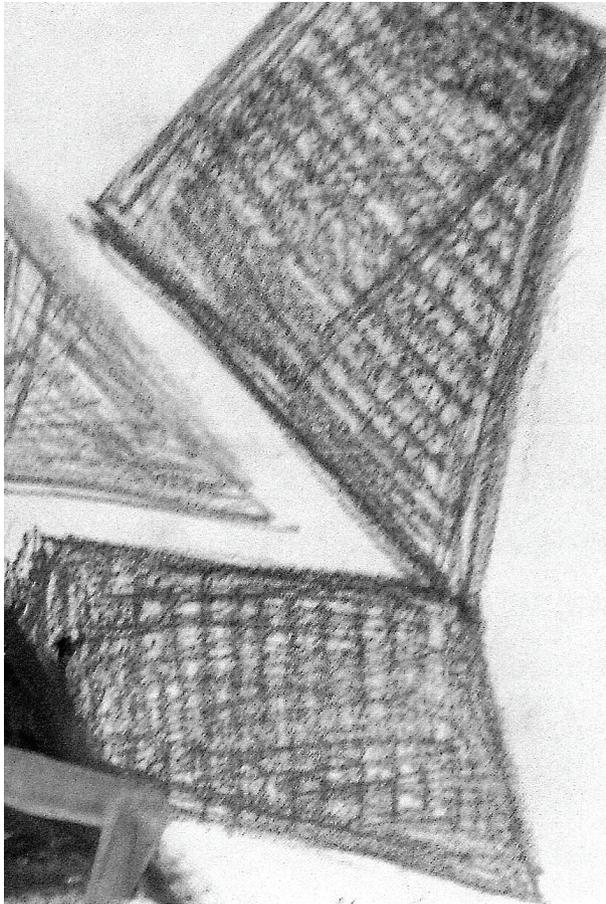


Figura 6. Helmut Federle, *Der Hund der Trostlosigkeit beißt zu*, 1981 (fragmento) (Federle *et al.*, 2004, p. 37).
Figure 6. Helmut Federle, *Der Hund der Trostlosigkeit beißt zu*, 1981 (detail) (Federle *et al.*, 2004, p. 37).

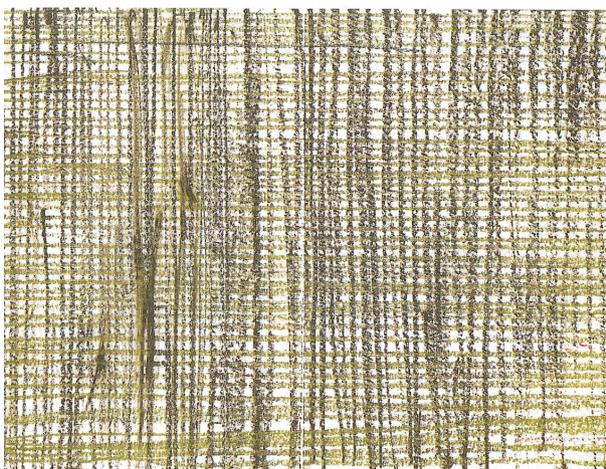


Figura 8. Helmut Federle, 140 (*Wilde Schwäne*), 1997, de la serie *Black Series II* (Federle, 1998, p. 97).
Figure 8. Helmut Federle, 140 (*Wilde Schwäne*), 1997, from the *Black Series II* (Federle, 1998, p. 97).

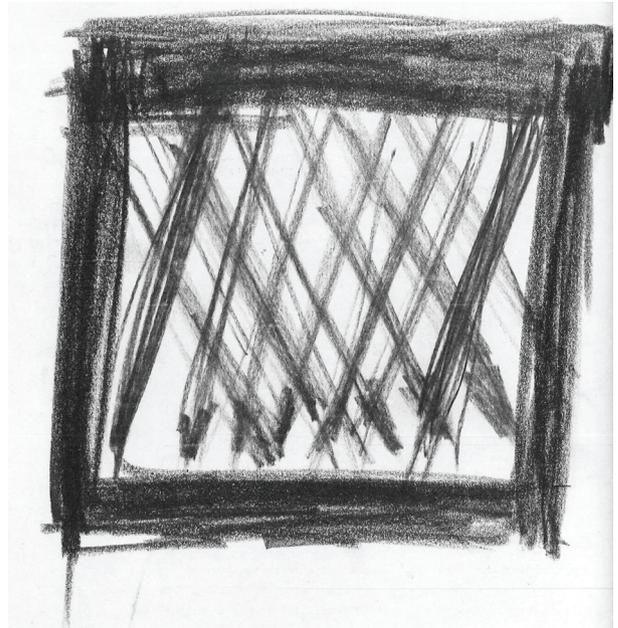


Figura 7. Jacques Herzog, 1987/88, boceto del proyecto Pilotengasse (Vischer *et al.*, 1997).
Figure 7. Jacques Herzog, 1987/88, sketch of the Pilotengasse project (Vischer *et al.*, 1997).

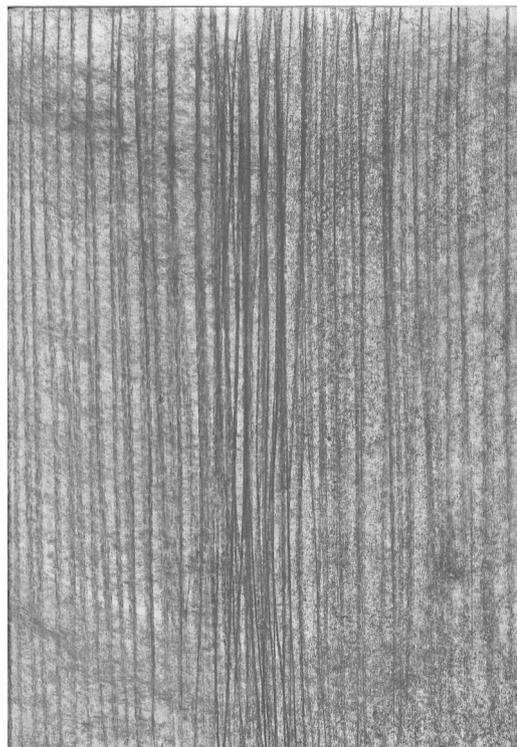


Figura 9. Jacques Herzog, boceto del proyecto del edificio Ricola en Laufen (Vischer *et al.*, 1997).
Figure 9. Jacques Herzog, sketch of the project of the Ricola building in Laufen (Vischer *et al.*, 1997).

& de Meuron, que encargaron al artista la elección de los colores con los que se habrían de pintar las fachadas. Contrariamente a lo que habían pensado en un principio los arquitectos, la decisión del pintor fue la de dejar el color original de los revocos exteriores inacabados, en coherencia con la renuncia al color que encontramos en su obra artística de la época.

La afinidad que une a Helmut Federle con Herzog y de Meuron ha quedado plasmada en otras colaboraciones, como el museo para la colección Goetz en Munich, así como en textos de ambos, y puede apreciarse en sus res-

pectivas obras de finales de los años ochenta y principios de la década de los noventa. En los trabajos de Herzog y de Meuron imperaba una sobriedad y contención que los alzó rápidamente como estándares de la arquitectura minimalista helvética. Sin embargo, hay gran diferencia entre su minimalismo cálido y cercano, humanizado podría decirse, y la frialdad sofisticada de otros creadores como Sol Le Witt o John Pawson. En esa misma época Federle desarrollaba sus cuadros geométricos esencialmente minimalistas, pero en los cuales se encontraban muchos matices personales, abiertos a la expresividad y permea-

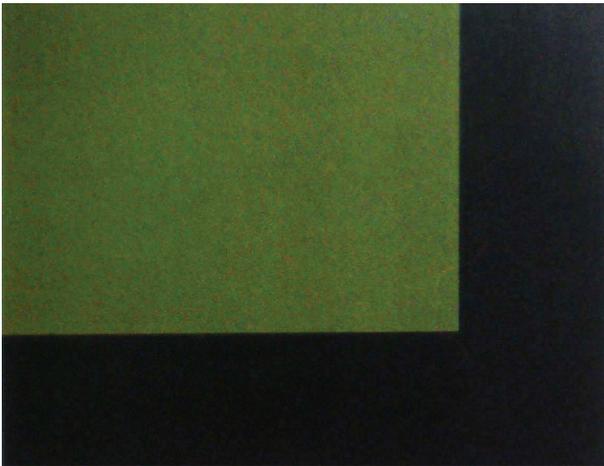


Figura 10. Helmut Federle, Corner Field Painting XX, 1995 (Franz, 1997, p. 138).

Figure 10. Helmut Federle, Corner Field Painting XX, 1995 (Franz, 1997, p. 138).



Figura 11. Adolf Krischanitz, guardería en Viena, 1994 (Kapfinger, 1994, p. 63).

Figure 11. Adolf Krischanitz, nursery school in Vienna, 1994 (Kapfinger, 1994, p. 63).

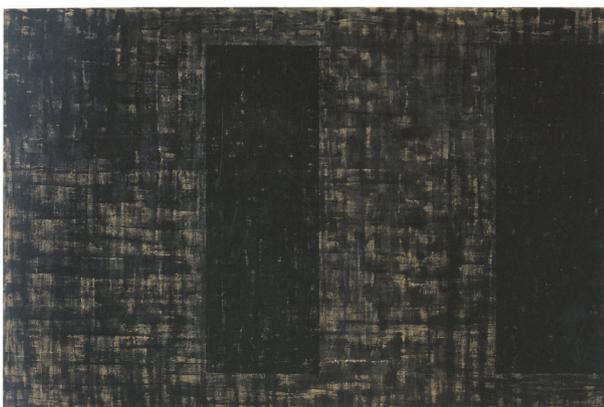


Figura 12. Helmut Federle, Panthera Nigra, 1997 (Bonet *et al.*, 1998, p. 67).

Figure 12. Helmut Federle, Panthera Nigra, 1997 (Bonet *et al.*, 1998, p. 67).



Figura 13. Adolf Krischanitz, guardería en Viena, 1994 (Kapfinger, 1994, p. 44).

Figure 13. Adolf Krischanitz, nursery school in Vienna, 1994 (Kapfinger, 1994, p. 44).

bles a la huella del artista. En ese sentido, podemos hablar también de obras humanizadas, en las que no se aspira a una ejecución rigurosa y perfecta sino a la transmisión de un determinado estado emocional.

Ese grado de expresividad y espontaneidad podemos encontrarlo en los dibujos abstractos de Federle así como en los del arquitecto de Basilea. En ambos casos, los autores parecen haber encontrado en el dibujo una huida de la contención y el rigor geométrico que practican en su campo habitual – la pintura o la arquitectura. En los dibujos predominan los trazos rápidos, enérgicos e insistentes. Las

formas resultantes son afiladas, pero de contornos poco definidos. Son muy habituales también las manchas y tramas.

En 1993 fue Adolf Krischanitz quien acudió a Federle para elegir los colores y acabados de una guardería en Viena. En consonancia con la austeridad del edificio, y con una vocación de mimesis con el entorno, Federle recurrió a su paleta cromática habitual. Al exterior del edificio 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, en

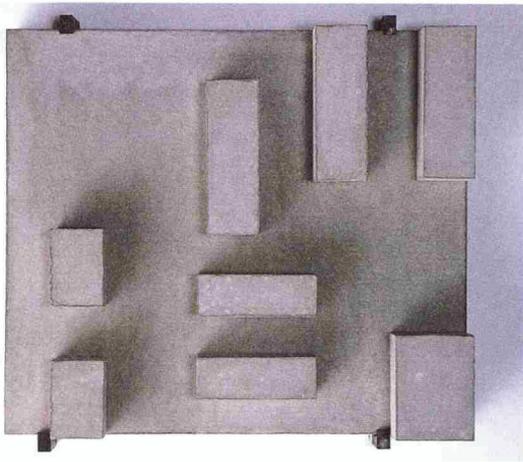


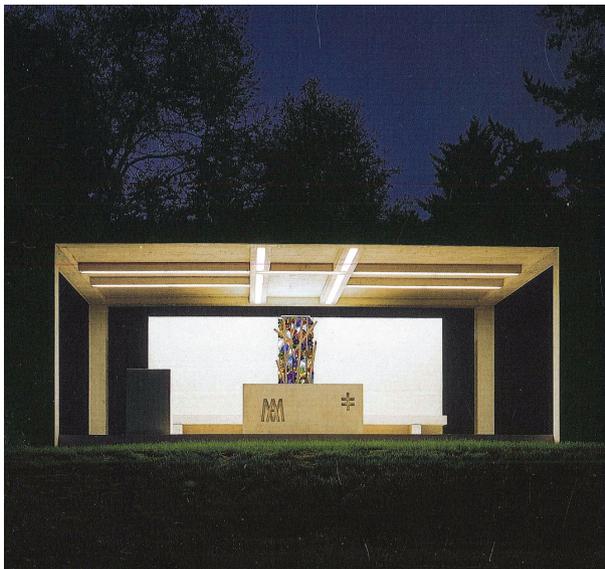
Figura 14. Helmut Federle, Sin título A, 1992 (Federle, 2002, p. 11).

Figure 14. Helmut Federle, Untitled A, 1992 (Federle, 2002, p. 11).



Figura 15. Helmut Federle, relieve en la embajada suiza en Berlín, 2000 (Federle, 2002, p. 8).

Figure 15. Helmut Federle, relief at the Swiss embassy in Berlin, 2000 (Federle, 2002, p. 8).



Figuras 16-17. Gerold Wiederin, capilla Locherboden, 1996 (Gachnang, 1997, p. 36 y 38).

Figures 16-17. Gerold Wiederin, Locherboden chapel, 1996 (Gachnang, 1997, p. 36 and 38).



un tono próximo a la vegetación circundante, y dentro de la gama propia del pintor. En cuanto al interior, los muros quedaron en su mayoría sin pintar, dejando visible el hormigón.

Krischanitz rechaza para su arquitectura toda belleza superficial o frivolidad (Kapfinger, 1994, p. 24) y del mismo modo actúa Federle con su pintura. Entre las ideas de Krischanitz y las de Federle existe una sintonía que se refleja en el resultado de este edificio, y que les ha llevado a colaborar de nuevo más adelante en la extensión del Museo Rietberg, en 2006.

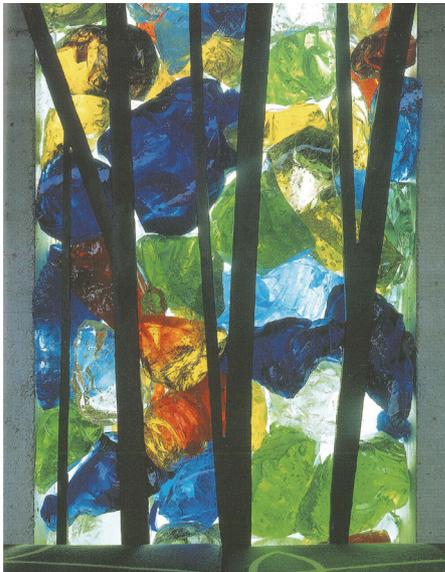


Figura 18. Vidriera por Helmut Federle (Gachnang, 1997, p. 75).

Figure 18. Chapel window by Helmut Federle (Gachnang, 1997, p. 75).

Otra colaboración fue con el arquitecto Roger Diener en 1995, en el proyecto de la embajada suiza en Berlín. El arquitecto propuso un volumen adosado al edificio histórico existente, alineado en fachadas y altura, de hormigón visto. La aportación del artista consistió en el recubrimiento de la otra fachada lateral del viejo edificio, a fin de “encerrar” el volumen preexistente en la nueva intervención. La solución adoptada fue un relieve de hormigón, con diferentes volúmenes siguiendo una malla ortogonal, en consonancia con las aberturas de las fachadas preexistentes. La exhibición del hormigón y la ausencia de color o cambios de tonalidad fueron criterios igualmente respetados por el arquitecto y el artista. El relieve es claramente identificable como diseño de Federle,



Figura 19. Helmut Federle, Two Black & One White Stone, 1980 (Gachnang, 1997, p. 17).

Figure 19. Helmut Federle, Two Black & One White Stone, 1980 (Gachnang, 1997, p. 17).



Figura 20. Gerold Wiederin, Roger Diener, Helmut Federle, edificio Forum 3, 2003-2005 (Ackermann, 2005, p. 4).

Figure 20. Gerold Wiederin, Roger Diener, Helmut Federle, Forum 3 building, 2003-2005 (Ackermann, 2005, p. 4).

muy similar a sus cuadros geométricos en dos colores o sus diversos relieves de hormigón.

Poco más tarde, en 1996, Gerold Wiederin construyó la capilla de peregrinación nocturna Locherboden, en Mötz, y Helmut Federle participó con el diseño de algunos elementos. Por un lado, la losa plana de cubierta, de hormigón visto, reproduce en relieve una de las formas abstractas propias de Federle, en la que se pueden leer sus iniciales. Por otro lado, en el altar, Federle interviene con una vidriera vertical alargada, a modo de brecha en el centro del paño de hormigón, formada por cristales irregulares de colores azul, verde y amarillo-ámbar. Federle hace alusión aquí al interés que le despiertan las formas de piedras y cristales en la naturaleza.

En este proyecto, la espiritualidad a la que Federle aspira, en consonancia con el uso del edificio, se consigue

mediante el tamaño del edificio (transmitiendo humildad, contención), la desnudez del hormigón (transmitiendo austeridad, provisionalidad) y mediante la vidriera de colores atravesada por la luz (utilizando la luz como símbolo de redención espiritual).

De nuevo en 2002, Gerold Wiederin colaboró con el artista suizo, en este caso junto con Roger Diener, en el concurso para el edificio Forum 3, en el Campus Novartis de Basilea. La intervención de Federle fue, una vez más, en la fachada. Al igual que en la vidriera de la capilla Locherboden, Federle utilizó vidrios de colores dispuestos de forma aleatoria, creando una composición multicolor con transparencia para dejar pasar la luz al interior del edificio.

Por último, es necesario mencionar a Peter Zumthor. En 1999, la Galería Max Hetzler de Berlín

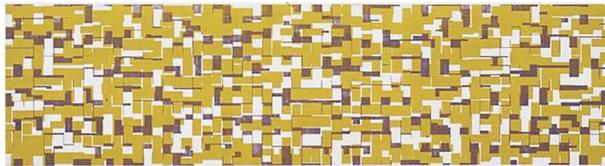


Figura 21. Helmut Federle, *New Territorial Chromatic*, 2003 (Artnet, 2012).

Figure 21. Helmut Federle, *New Territorial Chromatic*, 2003 (Artnet, 2012).

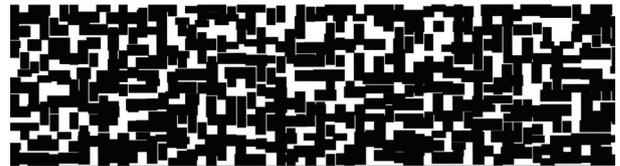


Figura 22. Diagrama de la fachada sur del edificio Forum 3 (Jehle-Schulte, 2005, p. 76).

Figure 22. Diagram of the south facade of the Forum 3 building (Jehle-Schulte, 2005, p. 76).



Figura 23. Maqueta del proyecto de Peter Zumthor para la *Topografía del Terror* (Galerie Max Hetzler, s.f.).

Figure 23. Model of Peter Zumthor's *Topography of Terror* (Galerie Max Hetzler, n.d.).

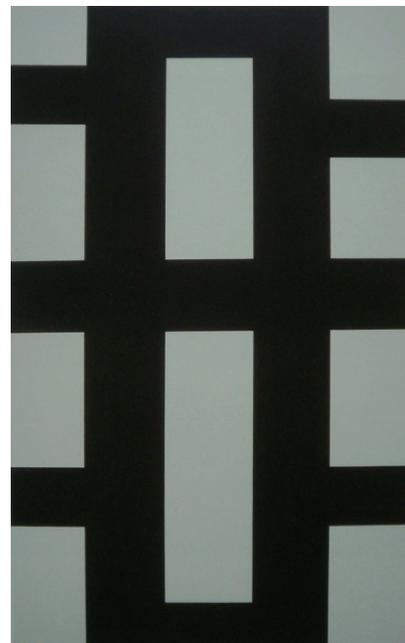


Figura 24. Helmut Federle, *Tiahuanaco*, 1990 (Franz, 1997, p. 123).

Figure 24. Helmut Federle, *Tiahuanaco*, 1990 (Franz, 1997, p. 123).

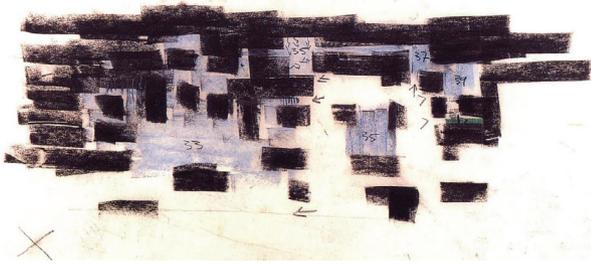


Figura 25. Dibujo de Peter Zumthor del proyecto de las Termas de Vals (Zumthor *et al.*, 2006, p. 26-27).

Figure 25. Sketch of Therme Vals by Peter Zumthor (Zumthor *et al.*, 2006, p. 26-27).

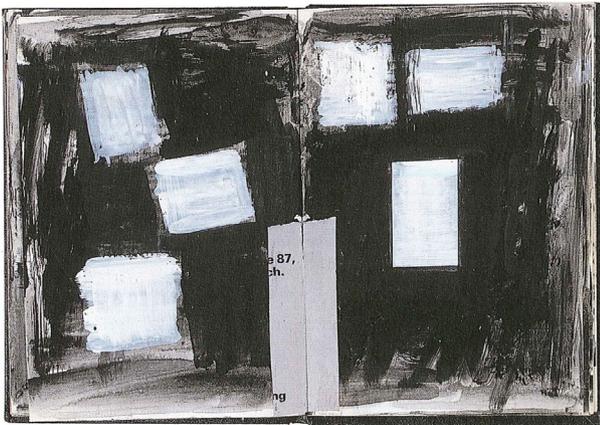


Figura 26. Helmut Federle, *The Press / Formen des 8. Jahrzehnts*, dibujos sobre libro, 1981 (Federle, 1998, p. 18).

Figure 26. Helmut Federle, *The Press / Formen des 8. Jahrzehnts*, book drawings, 1981 (Federle, 1998, p. 18).

presentó una exposición titulada “Five Corner Field Paintings/Topographie des Terrors”, en la que se expuso una serie de pinturas de Helmut Federle, junto con la maqueta del proyecto de Peter Zumthor para el museo de la Topografía del Terror. Esta yuxtaposición buscaba generar un “diálogo entre el arquitecto y el artista desde sus respectivos medios” (Federle, 2002, p. 7).

La maqueta de Zumthor muestra una composición de elementos estructurales verticales y horizontales, que podríamos comparar con la pieza de Federle *Tiahuanaco*.

La precisión geométrica que caracteriza a estas piezas contrasta, sin embargo, con los dibujos tanto del arquitecto como del pintor. Éstos son, contrariamente, mucho más libres y espontáneos. Están trabajados con materiales blandos, como carboncillo o tiza, y hacen

hincapié en la mancha, los llenos y vacíos, mientras que otorgan un papel secundario a los contornos, las medidas y el rigor geométrico. Los célebres esquemas del proyecto para las termas de Vals, de Zumthor, comparten estas características con los dibujos sobre libro realizados por Helmut Federle en la década de 1980.

Como conclusión debe incidirse en dos cuestiones: por un lado, en la capacidad de Federle para, al mismo tiempo, integrarse en el terreno de la arquitectura y mantener su arraigo en la pintura. El diálogo entre el trabajo del artista suizo y los arquitectos con los que colabora es fluido y coherente, porque los principios creativos subyacentes son los mismos, sin embargo no existe la pretensión, desde una de las disciplinas, de apropiarse de la otra. Por otro lado, en la capacidad del artista para utilizar las posibilidades que brinda la abstracción geométrica, sin dejarse restringir por ella. En el trabajo de Federle no existen límites, puesto que las reglas pueden ser replanteadas cada vez. Ello le permite experimentar sin perder coherencia y profundidad en cada trabajo que hace. Esta capacidad está presente también en los arquitectos con los que Federle ha colaborado.

Referencias

- ACKERMANN, M. 2005. Transparente Schwere. *Werk, Bauen + Wohnen*, 92:4-13.
- ARTNET. 2012. Disponible en: http://images.artnet.com/artwork_images/181772/102437.jpg. Acceso el: 25/03/2012.
- BILL, M. 1952. De la Surface à l'Espace. *XXe Siècle, Nouvelle série*, 2(doble):59-65.
- BONET, J.M.; ABADIE, D.; BOELIN, G. 1998. *Helmut Federle: IVAM Centre Julio González, 2 julio-20 septiembre 1998*. Valencia, IVAM, 129 p.
- BUHLMANN, B. 1989. Der letzte Buchstabe meines Namens ist der erste des Todes. In: W. DICKHOFF, *Helmut Federle: Bilder und Zeichnungen 1975-1988*. Bielefeld, Karl Kerber, p. 38-45.
- FEDERLE, H. 1992. Integrität und Korruption in der Geometrie. In: R. SCHWARZWÄLDER, *Abstrakte Malerei zwischen Analyse und Synthese*. Galerie nächst St. Stephan. Klagenfurt, Ritter, p. 107-114.
- FEDERLE, H.; KÜNG, M. 1994. Das Bild im Raum und das Bild vom Raum. *Werk, Bauen + Wohnen*, 1/2:45-52.
- FEDERLE, H. 1998. *Black Series I + II und Nachbarschaft der Farben*. Aarau, Aargauer Kunsthaus, 119 p.
- FEDERLE, H. 2002. Von Kunst, Architektur und Öffentlichkeit: Ein Wechselspiel, fragmentarisch. *Tec21*, 5:7-12.
- FEDERLE, H.; BLOCH, P.A.; THORN-PRIKKER, J. 2004. *Helmut Federle: Nietzsche-Haus Sils-Maria*. Basilea, Schwabe, 64 p.
- FRANZ, E. 1997. *Helmut Federle – XLVII Biennale Venedig*. Baden, Lars Müller, 200 p.
- GACHNANG, J. 1997. *Nachtwallfahrtskapelle Locherboden*. Stuttgart, Hatje, 79 p.
- GALERIE MAX HETZLER. [s.f.]. Disponible en: www.maxhetzler.com. Acceso el: 25/03/2012.
- JEHLE-SCHULTE, U. 2005. *Novartis Campus, Forum 3: Diener, Federle, Wiederin*. Basilea, Christoph Merian, 95 p.
- JONAS-EDEL, J. 1997. Chronology. In: E. FRANZ, 1999. *Helmut Federle: XLVII Biennale Venedig*. Baden, Lars Müller, p. 178-187.
- KAPFINGER, O. 1994. *Krischanitz, Federle: Neue Welt Schule*. Ostfildern, Hatje Cantz, 66 p.
- KURZMEYER, R.; SCHWARZWÄLDER, R. 2010. *Helmut Federle, Galerie nächst St. Stephan, Wien (12.03.–28.04.2010)*. Viena, Galerie nächst St. Stephan, 72 p.

LOERS, V. 1986. Die Konstruktion des Geheimnisses. In: GALERIE NÄCHST ST. STEPHAN, *Jedes Zeichen ein Zeichen für andere Zeichen: Zur Ästhetik von Helmut Federle*. Klagenfurt, Ritter, p. 9-30.
SCHILLING, J. 1990. *Gegenwart Ewigkeit: Spuren des Transzendenten in der Kunst unserer Zeit*. Stuttgart, Cantz, 341 p.
STEINER, D.; RÜEGG, A.; STEINMANN, M. 1993. *Siedlung Piltengasse Wien: Herzog & De Meuron, Steidle + Partner, Adolf Krischanitz*. Zurich/Munich/London, Artemis, 96 p.

VISCHER, T.; HERZOG, J.; DE MEURON, P. 1997. *Herzog & de Meuron: Zeichnungen*. Nueva York, Peter Blum Edition, 416 p.
ZUMTHOR, P.; HAUSER, S.; BINET, H. 2006. *Therme Vals*. Zurich, Scheidegger and Spiess, 192 p.

Submetido: 07/11/2013
Acepto: 22/04/2013

Angélica Fernández Morales

Universidad de Zaragoza
Unidad Departamental de Arquitectura
María de Luna, 3, 50018, Zaragoza, España

Montserrat Bigas Vidal

Universitat Politècnica de Catalunya
Departamento EGA I
Av. Diagonal, 649, 08028, Barcelona, España

Luis Bravo Farré

Universitat Politècnica de Catalunya
Departamento EGA I
Av. Diagonal, 649, 08028, Barcelona, España