

COLECCIÓN INVESTIGACIONES

# IdPA\_04\_2018

Departamento de Proyectos Arquitectónicos  
Escuela Técnica Superior de Arquitectura  
Universidad de Sevilla

INVESTIGACIONES DEPARTAMENTO DE PROYECTOS ARQUITECTÓNICOS 2018  
www.departamento.us.es/dpaetsas

Colección Investigaciones **IdPA\_04**

Edición:

Departamento de Proyectos Arquitectónicos  
Avda. Reina Mercedes, 2, 41012 Sevilla

RU books  
Plaza Ruiz Valle, 29008 Málaga

Dirección:

Juan José Vázquez Avellaneda

Coordinación IdPA\_04:

Luz Fernández-Valderrama Aparicio

Comité científico:

Pablo Díaz Rubio  
Luz Fernández-Valderrama Aparicio  
Francisco Montero-Fernández  
Rosa María Añón Abajas  
Antonio Barrionuevo Ferrer  
José Enrique López-Canti Morales

Secretaría dPA:

Teresa Paramás Contreras  
Alfonso García Fernández

Portada:

Recolectores Urbanos

Diseño colección:

Recolectores Urbanos

Impresión:

Ulzama

Todos los derechos reservados.

Esta publicación no puede ser reproducida ni en parte, ni registrada, ni transmitida por un sistema de información de ninguna forma ni en ningún medio, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, por fotocopia o cualquier otro.

(c) de esta edición: dPA + Recolectores Urbanos, 2018

(c) de los textos: sus autores, 2018

(c) de los proyectos: sus autores

(c) de las imágenes: sus autores

Se han hecho todas las gestiones posibles para identificar a los propietarios de los derechos de autor de los textos y las imágenes. Cualquier error u omisión accidental, que tendrá que ser notificado por escrito al editor, será corregido en ediciones posteriores.

ISBN: 978-84-948082-7-2

Depósito Legal: MA 1697-2018

**SEVILLA DICIEMBRE 2018**

# ÍNDICE

- 9 **Introducción**  
Luz Fernández-Valderrama Aparicio | Juan José Vázquez Avellaneda
- 13 **Investigar, sí, pero ¿para qué mundos?**  
Enrique Nieto Fernández
- 25 **Vivir 100 años. Longevidad y ciudad futura**  
Blanca Lleó

## Tesis

- 33 **Dispositivos abiertos: Habitares *open source*. Estrategias generadoras de lógicas abiertas y de la introducción de la esfera del usuario en la arquitectura desde la década de 1950**  
José Luis Bezos Alonso
- 51 **Comentario sobre la forma compleja, o el ámbito morfogenético de las ecologías**  
Simona Pecoraio
- 65 **Povera vs Minimal**  
Antonio Herrero Elordi
- 79 **Arquitectura como disposición: Una aproximación al proyecto de arquitectura en la trastienda europea del cambio de siglo**  
Marta Pelegrín

## Estrategias Urbanas

- 99 **Diez hipótesis sobre el espacio público**  
Alfredo Rubio Díaz
- 105 **La creatividad en la construcción de campos de sentido**  
M. Ximena Galleguillos Araya-Schübelin | Rafael Casado Martínez |  
Elena Robles Martínez | Juan Luis Moraga Lacoste
- 123 **Regeneración de barrios como política pública, la experiencia chilena como primera aproximación en el sur-global. El caso del Plan Integral Iniciativa Legua**  
Jorge Larenas Salas | Luz Fernández-Valderrama Aparicio |  
José Ramón Moreno Pérez

## **Estrategias Territoriales**

- 141 **Estrategias para el reconocimiento de costumbres y hábitos a través de la lectura del territorio Mbya Guaraní en las comunidades del Guairae**  
María Prieto Peinado | Teo Rodelas Sánchez | Isaac Aguilar Ruiz
- 163 **Proyectos de regeneración urbana integral en España con financiación europea: Análisis de alcance territorial**  
Carolina Ureta | Amanda Martín-Mariscal | Salas Mendoza Muro
- 187 **Espacios de especies. El proyecto de la ciudad y el territorio a partir de lo minúsculo y otras estrategias menores**  
Luz Fernández-Valderrama Aparicio

## **Aportaciones críticas y documentales**

- 207 **Historias sobre la pared. Acerca de las relaciones entre obras y lugares**  
Ángel Martínez García-Posada
- 221 **La construcción de imaginarios compartidos**  
Marco Ávila Arredondo | Cristian Rojas Cabezas | Mauricio Ortiz Arriaza | Luz Fernández-Valderrama Aparicio | José Luis Bezos Alonso
- 233 **Sumisura. Consideraciones sobre el placer de habitar**  
Rafael Casado Martínez | Luz Fernández-Valderrama Aparicio | Antonio Herrero Elordi | Juan Suárez Ávila
- 249 **El patrimonio vacío: Elementos para una lectura del proceso de mercantilización de la herencia**  
Alfredo Rubio Díaz

# POVERA VS MINIMAL

Antonio Herrero Elordi

Departamento de Proyectos Arquitectónicos. Universidad de Sevilla

## Resumen

La arquitectura genera relaciones emocionales entre el sujeto y los lugares donde habita. Estos vínculos son fruto de la fuerza poética del espacio definida por dos factores en sintonía: la geometría y la materia.

Povera versus Minimal pretende analizar esa dualidad de posicionamiento poético en el uso de la precisa geometría como argumento experimentado o hacia una poética de los materiales con independencia de su valor material. Estas reflexiones sobre lenguaje poético y sus significados son asumibles como consideraciones del proyecto de arquitectura.

A lo largo de la historia, las confrontaciones en el mundo del arte han influido en la arquitectura y de una forma especial a lo largo del siglo XX. Lo que entendemos como minimal siempre actúa en el observador, éste lo percibe como un objeto estático que remite a sí mismo al ser contemplado, de un modo que va más allá de factores como la sintonía, identificación o cualquiera de las llamadas características intrínsecas del objeto estético. El minimalismo reduce a lo esencial los medios de expresión (dimensión, reiteración y sonoridad) para transmitir una experiencia física total al que lo contempla. La identidad povera no es autoafirmación, es menos rígida, pero más profunda. Sus obras evitan provocar emociones fáciles, remiten al espacio real, a lo táctil; transmiten emociones manteniéndose en firme oposición a las expectativas de percepción con las que ordinariamente nos aproximamos al arte y también de la arquitectura. Tal vez por esto mientras la influencia minimalista en la arquitectura ha sido inmediata y generalizada, la povera, aparentemente discreta, sólo ha influido con su fuerza latente en las mejores arquitecturas, las más emotivas y poéticas del final del XX.

Artículo elaborado a partir de la Tesis Doctoral “ El lenguaje Poético de los Materiales. Arte Povera y Arquitectura”. Antonio Herrero Elordi. ETSAS. Julio 2017

**Palabras clave:** material / poética / arte / lenguaje / minimal / povera / percepción

## Abstract

*Architecture provides emotional relations between the subject and the places where he lives. These links are the result of the poetic force of spaces defined by two factors in tune, geometry and matter. Povera versus Minimal aims to manifest that duality of poetic positioning towards technological geometry or towards the poetics of materials regardless of their value. These reflections on the poetic language and its meanings are assumable as considerations of the architecture project.*

*Throughout history, the confrontations of the art world have influenced architecture and in a special way throughout the 20th century. The minimal always acts on the observer who perceives it as a static object that refers to itself to be contemplated, in a way that goes beyond factors such as taste or any of the so-called intrinsic characteristics of the aesthetic object. In minimalism, size, repetition, loudness and length are defined to produce a total physical experience. The povera sample is not self-affirmation, it is less assertive, less firm, but more profound. His works avoid provoking easy emotions, refer to real space, to the tactile; they transmit emotions while remaining firmly opposed to the expectations of perception with which we ordinarily approach art and also architecture. Perhaps because of this, while the minimalist influence on architecture has been immediate and widespread, "povera humility" has only influenced with its latent force the best architectures -the most emotional and poetic- of the end of the twentieth century.*

**Key words:** material / poetic / art / language / minimal / povera / perception

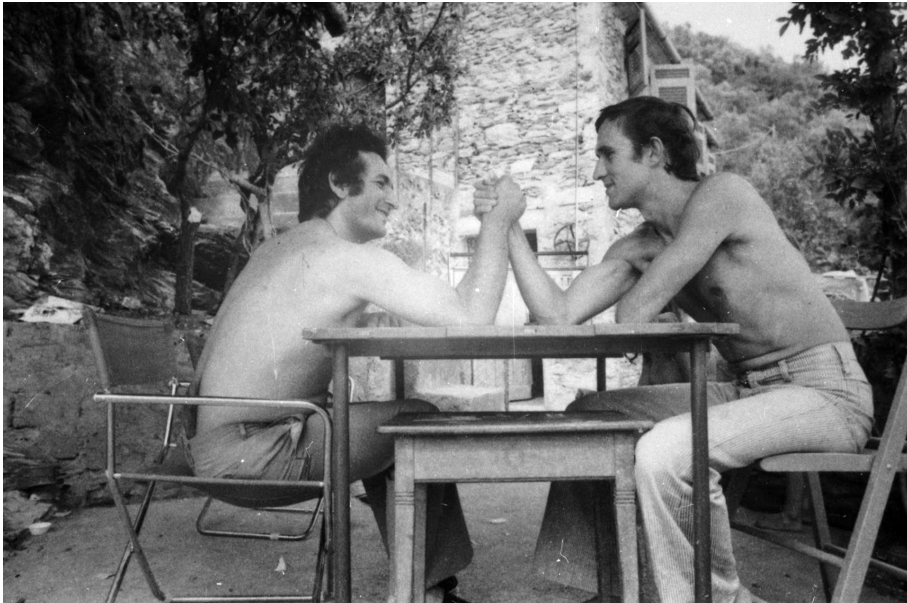


Figura 1. Alighiero Boetti y Salvo - Vernazza, 1969.(Fotografía Anne Marie Sauzeau/Masi)

Los vínculos entre arquitectura y la práctica artística en cualquiera de sus manifestaciones, sobre todo en la escultura, contaminan toda la actividad proyectual. En la década de los sesenta del pasado siglo dos corrientes artísticas el *Arte Povera* y el *Mínimal Art* produjeron un dilema perceptivo en el espectador de esas obras, principalmente tridimensionales. Tal vez, esa dualidad reforzó su discurso y potenció su influencia en la arquitectura. Afirmaciones en el tiempo. Lo orgánico, vida y movimiento, la evocación, el placer psicológico del hombre *versus* geometría básica, estereometría simple, preferencias estructurales, material explícito, límites expresivos. Manifestaciones en el espacio.

El llamado *Arte Povera* o *Arte Pobre*, constituye una tendencia artística comprometida y vinculada a un grupo de artistas italianos, enfrentados con la necesidad de reaccionar contra las corrientes pictóricas que durante la década de 1950 dominaban la producción artística europea. Constituyó la ruptura más significativa e influyente de los años sesenta en Europa. Como movimiento artístico, en este *arte empobrecido* prevalecen las discordancias. Mantuvieron una actitud audaz de discrepancia contra todo lo que supuso creación artística de la postguerra. Identificable por el uso de materiales comunes, componentes simples y artesanales y los ingredientes que podrían evocar una era preindustrial, transformando materiales cotidianos en objetos extraordinarios. Este enfoque, se caracteriza como un movimiento netamente italiano de oposición a la tecnología, evocación del pasado, la localidad y la memoria.

Esta posición queda reforzada con la confrontación que el grupo mantuvo con las fórmulas, también relacionadas con la obra tridimensional, que se ejecutan en Estados Unidos, con el diseño tecnológico del llamado minimalismo. Rechazaron, en particular, lo que percibieron como entusiasmo por el frío racionalismo científico. Discrepando conceptualmente de sus presupuestos, invocaron al *genius loci*, mitos, utopías y misterios, acudiendo a lo que no podían revelar fácilmente.

Sus trabajos provienen del contraste de los materiales no procesados, con referencias a la cultura de consumo más reciente. En su credo consideran que los avances tecnológicos, en definitiva el progreso, amenaza con borrar nuestro sentido de la memoria junto con todos los signos del pasado. Los efectos del paso del tiempo componen una búsqueda como contraste, lo nuevo y lo viejo. La yuxtaposición como método para avanzar hacia el futuro, evocando y denunciando de esta forma las consecuencias del proceso socio-económico de industrialización y tecnificación. La arquitectura no queda al margen, los vínculos con la práctica artística coetánea y su capacidad de absorción de estas inclinaciones y tendencias contamina las nuevas propuestas estéticas, técnicas y medioambientales.

*“En las primeras décadas del siglo XX, las vanguardias se aplicaron en atacar el status quo del que formaban parte convenciones como la división entre artes mayores y menores, puras o aplicadas, las fronteras entre pintura, escultura y arquitectura; barreras y convenciones que, conforme el siglo fue declinando, se vieron definitivamente vulneradas, transitadas en todas direcciones y con todos los híbridos posibles...uno de los campos abiertos en la controversia del arte moderno ha sido el de la cuestión relativa a la arquitectura y sus vínculos abiertos hacia las demás artes, hasta el punto de establecer simbiosis esenciales. Pero tal asunto ha sido consubstancial a toda la historia del arte. En el siglo XX han sido muchos los momentos de manifestación explícita de la simbiosis artística. Históricamente se suelen referir vínculos como los establecidos desde el Cubismo y la transición conceptual de la arquitectura moderna, con un Le Corbusier también pintor; o la imbricada relación entre las artes en el Neoplasticismo, el Constructivismo y el Expresionismo, cuyo crisol se encuentra en la Bauhaus o en el Vchutemas. Para Siegfried Giedion, junto al desarrollo tecnológico y a una instancia de moralidad, en el movimiento moderno, un tercer factor definitorio había sido la aportación de las artes visuales” (...) “La relación entre arquitectura y arte estaba abocada a un proceso que retomaría la vía más substancial, de experimentación de una idea identitaria, más que de una práctica de integración, de mutua ayuda, para el buen resultado en la cualificación del espacio habitado. Mientras la arquitectura reiteraba manifestaciones de manierismo moderno, en el campo artístico Iba a producirse un proceso de innovación que encontró su oportunidad en la reacción al expresionismo abstracto, igualmente sujeto a manieristas reiteraciones de los brillantes ejercicios de angustia existencialista, en Estados Unidos, cuya centralidad artística después de 1945 es difícil de rebatir, por más que su potente trayectoria no pueda apagar los acontecimientos paralelos de Europa o de otras regiones del planeta en un proceso irrefrenable de globalización cultural, tan pegada a la mundialización económica y a su forma de hegemonía política”. (Pérez Escolano, V. 2003)*

El *Arte Povera* es ante todo una actitud, un concepto, un espíritu en el que uno de los aspectos más evidentes lo constituye su carácter de oposición al *minimal*, ya que éste supone la aséptica depuración del objeto sacralizado, ligado al orden y la tecnología, un arte hecho de objetos estables, perfectamente cortados, pulidos, entregados al proceso modular y estandarizado. Un arte neutro, despojado de ambigüedades y de expresividad, precisamente todo lo contrario que preconiza el movimiento *povera*.

El *Arte Povera* apuesta por la riqueza de significados, muchos de los cuales tienen un carácter subjetivo, que se dejan en manos del observador, y



defiende que estos significados pueden ir variando a lo largo del proceso de evolución de la *pieza* o en el transcurso del tiempo. Incluso admite que estos significados pueden alterarse en función de las características y circunstancias del lugar donde se exponen.

*“Sólo pasando a través de las condiciones materiales se pueden alcanzar las fuerzas que actúan en su interior y el auténtico campo de actuación que es sin duda el de los significados. La condición abstracta de la sensibilidad refuerza el paso de la sensación a la percepción, y de la percepción al concepto. Un concepto que el arquitecto o el artista transfieren a una materialidad concreta, a un artefacto tangible... aludimos a la importancia del concepto y su transferencia a la materialidad de la obra”*(Pérez Escolano, V. 2003)

La obra de unos artistas como los *povera*, que fueron intuitivos, intuitivos, subjetivos, líricos, poéticos, paradójicos y contradictorios y que quieren poner en valor la imagen de los aspectos irracionales e incontrolables de la experiencia vivida, se constituye en la alternativa a esos objetos fríos y limpios de las estructuras primarias. Es la dicotomía oficial. Si no se tiene cuidado, se acaba por afirmar que el *minimal* y el *povera* resucitan el viejo debate entre *techné* y *physis*, o bien la alternativa en la que el *minimal* –norteamericano-, sería la tecnología, lo limpio, lo cuidado, mientras que el *povera* -europeo del sur- representa lo orgánico y lo descuidado, lo sucio. Es el eterno dilema: cabeza o corazón.



Figura 2. Jannis Kounellis: “Sin título. Doce caballos vivos”.Galería l’attico. Roma. 1969

Empleó doce caballos de distintas razas y colores para atarlos a las paredes de la galería. Permanecieron allí durante tres días. Con frecuencia usó animales vivos como materiales, lo cual le supuso en años más recientes fuertes polémicas. Escogió caballos por su asociación con la energía y el poder, y por su tradición en la historia del arte, tanto en la pintura heroica, como de las estatuas ecuestres. Aunque Claudio Abate tomó muchas fotografías de esta exposición, Kounellis siempre escogió ésta que adjuntamos, que es frontal, simétrica, porque deseaba crear un marco pictórico formal, con el que interactuaran los elementos vivos. Este proyecto fue reconstruido en la Bienal de Venecia de 1976.

En el minimalismo los objetos son reducidos a la única formalidad de su forma, a la única visibilidad de su configuración visible, ofrecida sin misterio, entre línea y plano, superficie y volumen; “*lo que ves es lo que ves*” había dicho Frank Stella<sup>1</sup>. Lo mismo ocurre con los “Objetos *específicos*” de Donald Judd<sup>2</sup>, en los que también se trata de prescindir de la temporalidad. Los objetos deben ser vistos en su propia estabilidad, una estabilidad que impida cualquier metamorfosis. Para que esto ocurra deben ser fabricados con materiales industriales, materiales actuales y además concebidos para resistir el paso del tiempo: aluminio, acero inoxidable, hierro galvanizado, resina, poliéster...

El objeto lo vemos ante nosotros en su pura especificidad, sin representar nada. Lo miramos, pero él no nos devuelve la mirada. El objeto no nos mira. Su producción ha de seguir un proceso repetitivo, seriado. Lo mismo vuelve invariablemente a lo mismo. De este modo se puede conseguir un arte vacío de toda connotación, de toda emoción, un anti-expresionismo, anti-psicologismo; ni interioridad, ni latencia, ni misterio, ni aura. Evitar todo antropomorfismo; volver a dar a las formas y a los volúmenes su poder intrínseco. (Fernández Polanco, 1999). Cuando Judd habla de “*objetos específicos*”, comete el desliz de aludir a ellos como agresivos y fuertes. (Judd, D 2005) La agresividad y la fuerza hacen referencia al mundo fenomenológico de la experiencia. Por su presencia, por el modo en que se relacionan con el espectador, los objetos se convierten en una especie de sujeto. Cuando al comentar las “*Tres L*” de Morris, se hace referencia a la talla de los objetos, a sus brazos, a su posición, de pie o acostados sobre un lado; es decir, se habla de una naturaleza antropomórfica negada en los textos, en los de Judd especialmente. Por otra parte, estos volúmenes, aparentemente sin contenido, han sido contestados por quien ha visto en ellos temporalidad, teatralidad, simbología...

Es de obligada referencia la obra de Robert Morris que por entonces, está haciendo la crítica a la escultura minimalista y describe una práctica artística que rechace las formas duraderas y un orden preconcebido para las cosas, una práctica artística en la que las consideraciones de peso se vuelvan tan importantes como las de espacio, y en la que sean tenidos en cuenta el azar y la indeterminación. Ahora nos pone delante de tal materia, tal hecho o tal situación y nos deja reaccionar. *Anti-forma* como *anti-orden* impuesto. En

---

[ 1 ] FRANK STELLA. (Maiden) USA, (1936). Artista minimalista. Su célebre aforismo: “*Lo que ves, es lo que ves*” de 1964, se convirtió en la ejemplificación del movimiento minimalista. En el arte abstracto no hay necesidad de buscar un significado.

[ 2 ] DONALD JUDD. Missouri. USA. (1928-1994) Artista minimalista. Estudia los objetos resultantes de una búsqueda de objetividad y positividad absolutas, concebidos como unidad de superficie, forma y color, en oposición a la composición tradicional basada en las relaciones de las partes con el todo. Artículo “Objetos específicos” en Art Internacional, 1965.



Figura 3. Richard Serra: "Right angle plus one". 1969. Exposición "Early Works" 2013, Galería David Zwirner, Nueva York

este sentido se relacionaría con la obra de Richard Serra<sup>3</sup>, quien confiesa haber anotado en 1967 y 1968 la conocida lista de verbos que responden a las distintas actividades que se pueden realizar con los materiales no específicos: doblar, rasgar, cortar, aplanar...El lenguaje estructuraba sus actividades con relación a los materiales, tenían la misma función que los verbos transitivos.

Serra tiene en cuenta las cualidades físicas de los materiales, rechaza la soldadura -costura- por autoritaria, ya que no respeta la verdad del material. Sus piezas poseen una especie de fuerza elemental que proviene del material mismo".<sup>4</sup> Con estos presupuestos y con el rechazo de experiencias artísticas inmediatamente anteriores e incluso coetáneas, como las del arte «Gestaltista» o «Programado» volcado en las nuevas tecnologías, el *Arte Povera* nace con la voluntad de rechazar los iconos de los *mass media* y las imágenes reduccionistas e industriales del pop art y del minimalismo. Para ello apuesta por un "modelo de extremismo operacional basado en valores marginales y pobres", (Guasch, A. M. 2000) valores que según el que iba a ser el principal teórico del movimiento, el crítico italiano Germano Celant, se asocian a un alto grado de creatividad y espontaneidad e implican

---

[ 3 ] RICHARD SERRA. San Francisco (1939). Escultor minimalista. Intentó comprometerse con el Arte Povera y el Arte Minimal en la elección de procesos y materiales como plomo, acero cortén etc.

[ 4 ] SERRA, RICHARD. "Listado de verbos: Acciones (sobre la materia) para realizar uno mismo" 1967-1968.

una recuperación de la inspiración, de la energía, del placer y de la ilusión convertida en utopía. En comparación con el *Minimal* se puede definir el *Povera*, como “flexible, empírico, instintivo, subjetivo, lírico y poético”. (Guasch, A. M. 2000)

El *minimal art* se caracterizó por la sencillez de sus estructuras primarias, ciertamente. Pero “*olvidaba que la naturaleza tiene unas estructuras primarias en un grado de “cosificación” natural -incluso de extinción a causa de la agresión humana- de las que no se ocupaba, o apenas lo hacía*”. (Rambla, W, 2008) Y justamente sería el *Arte Povera* el que intentaría recuperarlas como evidencia de semejante cosificación. Se crea “*un contrapeso a la estructura primaria del minimalismo racionalista al valorar la complejidad de lo sencillo*”. (Karin, T, 1978) Un grupo artístico, en suma, que también puede ser considerado al mismo tiempo representativo del arte conceptual. Por ello no es factible una separación estricta entre arte pobre, Arte Conceptual y *Minimal*, puesto que sus respectivas problemáticas artísticas se entrelazan en la investigación de la realidad. “El arte de traspasaba los años del expresionismo extracto para enlazar, no es aventurado decirlo, con la fascinación de los artistas del emergente minimalismo por los modelos puristas de esa arquitectura en la que domina el silencio. Situarse junto justo en el límite, donde el nihilismo merodea implicará siempre un alto riesgo”. (Pérez-Escolano, V, 2003)

“Lo complicado es lo contrario de lo simple mientras que, en cambio, lo elemental no sólo no se opone a lo complejo sino que construye su condición necesaria y simplicidad y contradicción son dos significados opuestos pero ninguno de los dos otorgan objeto valor estético. Mientras que elementalidad y complejidad forman un par conceptual complementario, que tiene una importancia capital para el procedimiento artístico. La obra de arte es siempre la construcción compleja en el que se reconocen los elementos que la forman. Sólo a través del sabio manejo de lo elemental estamos en condiciones de obtener lo complejo”. (Martí, C. 1999)

Resulta sorprendente y muy significativo que en 1968, con el *Arte Povera* dando sus primeros balbuceos, algunos críticos de arte ya analizan y muy lúcidamente, sus características, confrontando este “*arte italiano*” con el “*arte americano*”, en aquel momento representado fundamentalmente por el *Arte Mínimal*. Nos parece de interés recordar el artículo aparecido en uno de los primeros números de la vanguardista revista de arte, editada en Roma, *Flash Art*, comparando ambos movimientos estéticos, y hacer ver cómo, a pesar de la escasa perspectiva artística e histórica que se podía tener en esos momentos tan próximos, ya situaba a ambos al mismo nivel desde el punto de vista conceptual.

“¿Qué es el Minimal Art, o el arte de las estructuras primarias? La primera definición que parece más pertinente puede hacer referencia a una extrema simplicidad de formas, una extremada reducción del esteticismo tradicional, el cual distingue estos trabajos: A pesar de su aparente abstracción geométrica, deriva más del realismo del Arte Pop, Arte Gestual y Arte Dadaísta, que de una abstracción formal. Como en algunos aspectos del Arte Ambiental, esto se dirige más al impacto físico, actuando sobre el espacio real (los artistas minimalistas son escultores, además ellos tendían a mantener que pintaban, estando reducidos esencialmente por las dos dimensiones y lo cual es un límite inevitable en su ilusionismo). Su enfoque consiste en envolver a los espectadores con su presencia y en la generación aislada de sensaciones particulares más que en hacer reflexionar, pensar y emitir un juicio. Artistas como Bob Morris, Tony Smith, Bladen, Donald Judd, y Smithson, son indudablemente de gran interés, pero en una visión de Europa ya había algo similar en Lo Savio, por ejemplo, y en algunas instancias del Arte Cinético y Arte Gestalt y la mayoría de ellos toman la posición que en ese tiempo había en Europa, y efectivamente son capaces de oponerse a una tendencia, aunque tengan características compartidas, poseen sutilezas distintivas, una sutileza con la que algunos importantes artistas de Estados Unidos también coinciden sin duda, por ejemplo Oldenburg, Dine, Lucas Samaras, Walter De Maria, Carl Andre etc.

Aunque decimos Europa, se debe señalar en particular a Italia. La obra del francés Yves Klein también es clave para entender este fenómeno, infravalorado cuando apareció en escena- Klein ha sido comparado con Piero Manzoni, que también murió joven. Permítase mencionar algunos nombres: Kounellis, Fabro, Paolini, Pistoletto, Pascali, Merz, Boetti, Prini y otros más, cuyo trabajo en el terreno de la percepción, llegó con anterioridad a nuestra lógica e histórica relación con el mundo.

Su trabajo profundiza para alcanzar la fluidez y la receptividad que conforma nuestro ser físico y psicológico, contra las limitaciones de las categorías que produce nuestra coraza, que no es solo mental sino también sensorial. Para sus trabajos a menudo emplean objetos, ensamblajes y dislocaciones espaciales, que dejan entrever en nuestro interior condiciones primitivas, desencadenando lo que permanecía de algún modo en nuestras percepciones, de modo que podemos descubrir libremente los imprevistos de la vida.

Éstos trabajos se realizan de muy diversos modos: mediante el bloqueo del momento de análisis mientras se aíslan los mecanismos de aprendizaje, con un método que hace metafísico este proceso (Paolini), o mediante la tendencia a trabajar en las infinitas diferencias en la corporalidad de las cosas modificando físicamente el sentido de su irreductible y distorsionante

identidad (Kounellis); por medio de una especie de modelado plástico de sensaciones y la realización de objetos e imágenes como un modo de volver al origen del lenguaje (Pascali); están las propuestas de aislamiento y acumulación de las consecuencias físicas de numerosos verbos triviales: llenar, cubrir, abrir, enrollar, iluminar, etc., con el fervor de algún ingenuo demiurgo (Boetti); está el trabajo de análisis de alta precisión, con las mínimas afirmaciones espectaculares, sobre el significado de: gravedad, orientación, lleno, vacío, cerrado, infinito, localización y volcado de imágenes, etc. relacionando arte y ciencia (Fabro) ; hay obras con colores estéticos, espacios, formas, sacudiendo nuestra percepción en un estado de interrogación, fascinados por la tensión y la expectación de lo que nunca sucederá (Lombardo), y así sucesivamente.

Indudablemente los objetivos de los minimalistas y la experiencia más analítica que hemos intentado sintetizar, están relativamente cerca. La finalidad es siempre actuar en el observador de un modo que va más allá de factores como el gusto o cualquiera de las llamadas características intrínsecas del objeto estético: un objeto inmóvil que permite, a sí mismo, ser contemplado, ofreciendo una alternativa al mundo. En el minimalismo, tamaño, repetición, sonoridad y longitud se designan para producir una experiencia física total. Con los italianos que he mencionado, lo que está en cuestión es quizás menos asertivo, menos firme, pero más profundo. Lo que ellos comparten es el hecho de que pueden llevar a cabo sus obras en el espacio real, evitando el recurso de apelar a emociones fáciles, transmitir emociones, y manteniéndose, por el contrario, en firme oposición a las expectativas de percepción con las que ordinariamente nos aproximamos al arte".(VOLPI,M,1968)

A fin de poder realizar una comparación lógica, podemos establecer algunas características generales de ambos movimientos -que pueden resultar muy amplias o inmediatas-, para luego enumerar las posibles coincidencias o diferencias.

**ARTE MINIMAL:** Arte de las Corporaciones. Ausencia de gesto artístico. Formas puras *íntegras* y poco expresivas. Monocromo, frío, monumentalista. Receptivo más que emocional. Materiales duros, rígidos, pesados. Producción y consumo serial, inmediatez, ejecución anónima. Experiencia personal de la obra por parte del espectador.

**ARTE POVERA:** Contra lo establecido, fuera del sistema. Percepción sensible. La materia se expresa por sí misma. Se trabajan los contrastes. Remiten a la vida. Rechazan jerarquías de técnicas y materiales. Frecuentemente ambiental, con un fuerte componente teatral. Efímero, simple, inmediato, espontáneo.

Planteadas así algunas características de ambos movimientos, pasemos a analizarlas y compararlas. En tanto que el movimiento *povera* se da en Europa, y específicamente en Italia, el minimalismo surge en Estados Unidos. El *Arte Povera* se manifiesta contra todo lo establecido, lo que ellos denominaban el arte impuesto por “*el sistema*”, el arte complejo y tecnológico: contra eso surge un arte simple inmediato y espontáneo que rescata los materiales de la vida diaria. El minimalismo es un arte que responde a la filosofía de las grandes corporaciones. Respecto del tema de la “percepción”, existe una coincidencia entre ambas corrientes, ya que ambas plantean la existencia de una experiencia personal por parte del espectador.

En el *Povera* la materia es rica en sí misma, se expresa por sí sola, en tanto el minimalismo busca anular cualquier característica de la materia que pueda distraer al espectador de la contemplación. Los artistas *povera* trabajan los contrastes: suave-áspero, inerte-vivo, en tanto que los minimalistas eliminan cualquier característica matérica. En las obras de *arte povera* encontramos gran cantidad de reminiscencias con lo vivo, lo orgánico, tendencia ésta preponderante en gran parte del arte europeo, ya que ellos están rescatando constantemente la conciencia de estar vivos, luego de haber padecido dos guerras, sentimiento que no existe en América, donde las obras minimalistas son frías, duras, rígidas, de formas puras y poco expresivas, no en vano se ha expresado que no existe nada más frío que abrazar un objeto con aristas, como un cubo. Con referencia a la ambientalidad y efecto teatral del *Povera*, creo que sería sensato mencionar que coinciden con el minimalismo, ya que las obras de ambas tendencias invitan al espectador a recorrerlas. El espíritu *Povera* habla de corroer o grabar, dejando la impronta del artista en el material, mientras que el minimalismo parece carecer totalmente de gesto artístico, trabaja en serie, con producción y consumo serial de ejecución anónima. Otra gran diferencia es la simpleza y espontaneidad del *Povera* contra la tercerización en la factura del *Minimal Art*.

A un arte “rico, agresivo, alzado sobre la imaginación científica, sobre las estructuras de una elevada tecnología”, se debe responder con un arte pobre, un arte que desnude “la imagen de su ambigüedad y de la convención, la convención que ha hecho de la imagen la negación del concepto” (Celant, G. 1967). Una extraña coincidencia que cabe mencionar es el uso de objetos “*readymade*”, aunque no en muchas obras de ambos movimientos: tubos fluorescentes, ladrillos refractarios, etc. En tanto que los *povera* creían que el artista podía producir la revolución, ser movilizador para “cambiar el mundo”, los artistas minimalistas arrastraban el espíritu de completa desilusión que imperaba en los “sesenta”, sentimiento que también compartían los pop.

Este modesto arte que valora los materiales industriales en estado bruto y la materia natural, surgido en Italia, como una reacción en contra del predominio

norteamericano, representado, en este caso, por el acero inoxidable, el plexiglás, etc. y enfrentando lo natural y lo orgánico del *povera* contra la estricta y gélida geometría del *minimal*. Es la improvisación del sur europeo contra los metódicos norteamericanos, siempre triunfadores. Es el caos, el desorden y la improvisación contra el orden, lo sistemático y la lógica. Es el calor acogedor de la emoción, del sentimiento, contra lo cerebral, siempre frío, distante y eficaz, una ética y una estética que hasta ahora han conseguido mayor reconocimiento.



Figura 4.-Giovanni Anselmo: "Sin título" "Estructura que come" 1968 (Lechuga, alambre de cobre y dos bloques de granito) Recoge la contraposición de elementos orgánicos e inorgánicos y cómo la acción del tiempo repercute en los materiales y la pieza de arte está en continuo proceso. El espectador no contempla continuamente la degradación de la lechuga, pero intuye el proceso y el resultado. Fue mostrando esta pieza paradigmática del Arte Povera - en diferentes versiones de piezas de granito y con hortalizas propias de cada lugar de exhibición durante más de veinte años.

Figura 5.-Giuseppe Penone: Mano del artista fundida en metal, que se une al tronco del árbol hasta que éste, con el tiempo, la asimila



Figura 6.- Michelangelo Pistoletto: Venus de los trapos. 1967-1970, Reproducción, La primera versión, en mica y cemento de la Venus Calipigia, rodeada de los trapos que usaba el artista para limpiar sus cuadros espejo. Realizó versiones posteriores en mármol y en poliuretano cubierto de fibra de vidrio



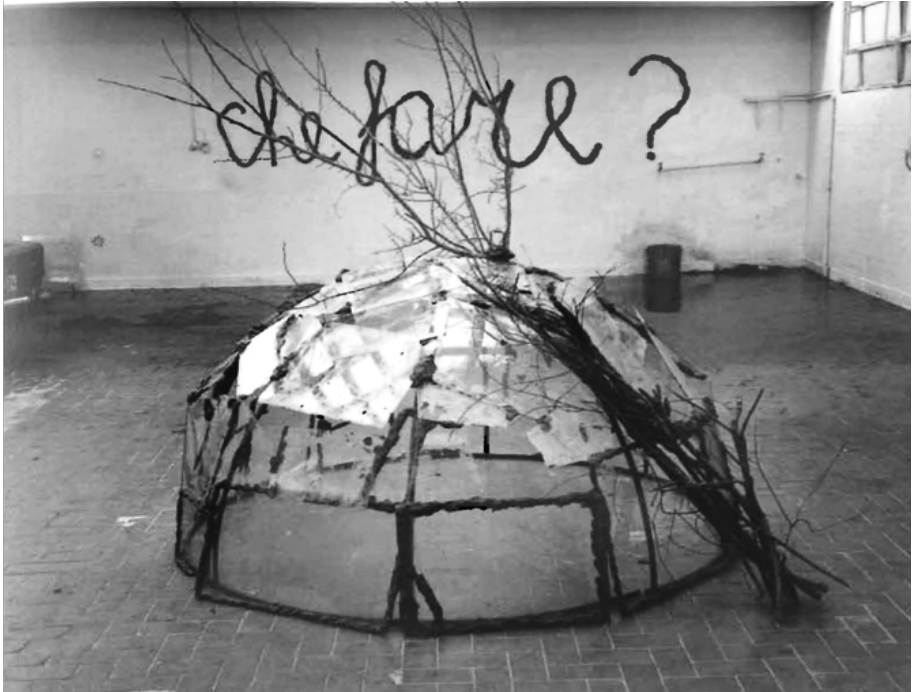


Figura 7. Mario Merz: "Iglú" che fare? Roma, Galería L' Attico. 1969.

¿Qué se tiene que hacer? La primera versión se hizo hundiendo estas palabras en un recipiente de cera, para L' Attico usó una mezcla de tierra y aceite, para escribirlas en la pared, junto a la cual manaba agua constantemente de una fuente, simbolizando regeneración y vitalidad. La pregunta viene de un panfleto escrito por Lenin, sobre el papel de los intelectuales en la sociedad. Como en otras obras Merz se refiere a hechos de mayo del 68.



Figura 8. Giulio Paolini: "¿Por qué, entonces no probamos con el mundo?"

## Bibliografía

- CELANT, GERMANO. "Arte Povera. Appunti per una guerriglia". *Flash Art* nº 5. Roma. Nov-Dic. 1967.
- FERNÁNDEZ POLANCO, *Aurora*, 1999, Arte Povera. Ed. Nerea.
- GUASCH, ANNA MARÍA. "El arte último del siglo XX. Del Posminimalismo a lo Multicultural". Alianza Forma. Madrid, 2000.
- JUDD, DONALD. 2005, "The complete writings 1959-1975". The Press of the Nova Scotia College of Art and Design.
- MARTÍ, CARLES, "Silencios Elocuentes", Barcelona, UPC. 1999
- PÉREZ ESCOLANO, VICTOR, 2003 "Del objeto a la arquitectura. ¿Qué es la escultura moderna? Escalas del Minimalismo. Arquitectura y escultura". Fundación Cultural Madre Vida. Páginas 263-291.
- RAMBLA ZARAGOZA, WENCESLAO, 2008. "Principales itinerarios artísticos en la plástica y arquitectura del siglo XX". Colecció Universitas 28. Universitat Jaume I. Castelló de la Plana.
- VOLPI, MARISA: "Arte Americana E Arte Italiana. Nuove Tendenze" *Flash Art*, Nº7. Roma. Marzo/Abril. 1968



DEPARTAMENTO DE PROYECTOS ARQUITECTÓNICOS  
ESCUELA TÉCNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA



9

78 8494

808272