

¿El mejor ejemplo del minimalismo arquitectónico? El caso del pabellón de Villanueva en 1967¹

Architectural minimalism's best example?
The Villanueva's Pavilion case in 1967

Moisés Orlando Chávez Herrera²
Universidad Central de Venezuela
Caracas, Venezuela

Cómo citar este artículo: Chávez Herrera, M. (2023) ¿El mejor ejemplo del minimalismo arquitectónico? El caso del pabellón de Villanueva en 1967. *Revista 180*, [52], [29-43]. [http://dx.doi.org/10.32995/rev180.Num-52.\(2023\).art-1160](http://dx.doi.org/10.32995/rev180.Num-52.(2023).art-1160)

DOI: [http://dx.doi.org/10.32995/rev180.Num-52.\(2023\).art-1160](http://dx.doi.org/10.32995/rev180.Num-52.(2023).art-1160)

Resumen

Este artículo presenta una revisión crítica sobre la arquitectura del pabellón de Venezuela para la Expo 67. Aquí se desarrolla un análisis arquitectónico, examinándole con base en sus eventuales vínculos con el Minimal Art (o minimalismo), y evaluando simultáneamente las construcciones mediáticas escritas y difundidas a través de importantes publicaciones de alcance nacional e internacional. Estas particulares lecturas sobre la obra y su autor conducen al estudio del universo referencial que constituyó parte de los intereses de Carlos Raúl Villanueva y que determinaron la esencia del proyecto y la realización de esta edificación. El método empleado corresponde al del estudio documental, propio de la investigación histórica, basado no solo en la revisión de la bibliografía asociada con el tema, sino también sobre la lectura crítica de artículos aparecidos en periódicos, revistas y publicaciones alrededor del mundo, exponentes de una particular y libre interpretación. Al final, la detenida revisión del pabellón y de su autor posibilita comprender con sensatez las condiciones reales expresadas en esta obra, permitiendo así desmantelar la retórica construcción sobre su identidad minimalista. Tal interpretación provino en realidad de una rápida lectura inicial, epidérmica y parcializada sobre esta arquitectura ferial, oportuno sensacionalismo surgido como respuesta a la novedad del minimalismo —la tendencia recientemente esbozada por la crítica de la época—, un hecho que fue ampliamente replicado como noticia trascendental por el aparato mediático internacional. Tal distorsión se mantuvo en el tiempo, fungiendo finalmente como discurso legítimo del pabellón y quedando desplazada su verdadera identidad arquitectónica y artística lecorbusieriana, gen referencial de una buena parte de los proyectos y realizaciones de Villanueva a partir de los años cincuenta.

Palabras clave

Carlos Raúl Villanueva, Expo 67, Le Corbusier, minimalismo, pabellón de Venezuela

Abstract

This article presents a critical revision about the Venezuelan pavilion for Montreal's Expo 67. It proposes an architectural analysis, examining this pavilion on the base of its eventual links with Minimal Art (or Minimalism), simultaneously evaluating the written constructions in the media, spread through important publications of national and international scope. These particular readings about the work and its author lead to the study of the referential universe that constituted part of Carlos Raul Villanueva's interests, which determined the essence of the project and the realization of this building. The employed method corresponds to the one used in documental studies, proper in a historical research and based not only in the revision of the subject's bibliography, but also on the critical reading of the articles appeared in newspapers, magazines and publications around the world, promoters of a particular and free interpretation. At the end, the detailed revision of the pavilion and its author permits a reasonable comprehension of the real conditions expressed in this work, allowing us then to dismantle the rhetorical construction about its minimalist identity. Such interpretation came from an early quick, superficial and partial reading of this exhibition architecture, an opportune sensationalism produced in response to the recent novelty of Minimalism —the newly sketched tendency by the epoch's critique—, a fact that was widely replicated as transcendental news through the international media apparatus. Such distortion was kept in time, acting as the legitimate discourse of the pavilion, and displacing its true corbusian artistic and architectural identity, a referential gene of much of Villanueva's projects and realizations since the 50s.

Keywords

Carlos Raul Villanueva, Expo 67, Le Corbusier, Minimalism, Venezuela pavilion



Figura 1

Los característicos y distintivos colores del exterior del pabellón respaldaron su impacto hacia el público visitante junto con sus superficies pulidas y reflectantes

Nota. Fotografía Paolo Gasparini (1967). Gentileza Fundación Villanueva.

La Exposición Universal de 1967 tuvo lugar en Montreal, en el momento un centro metropolitano en expansión. Su condición portuaria hizo posible el comercio y transporte de productos para el desarrollo de la arquitectura y la ingeniería de avanzada. Fue el espacio donde se materializó una ebullición tecnológica y constructiva, lo que se evidenció en muchos de los pabellones asistentes; una dirección hacia la cual la arquitectura de los sesenta se orientó como respuesta a la adopción de la tecnocracia como ideología dominante y al alto desarrollo científico-tecnológico (López, 2003).

Carlos Raúl Villanueva (1900-1975) fue el arquitecto encargado del proyecto para el pabellón venezolano (Figura 1). Fue designado por el Colegio de Arquitectos de Venezuela que, obviando el sistema de concursos establecido para escoger al proyectista, encontró ocasión para reconocer su trayectoria como fundador de la primera Facultad de Arquitectura del país y encargado de importantes obras reconocidas nacional e internacionalmente (Chávez, 2015).

Luego de que en mayo de 1966 el Gobierno venezolano designara el personal para la representación, Villanueva inició su trabajo retomando el boceto de la “Caja de milagros” de Le Corbusier, que mostraba un monumental cubo neutro con el que alegóricamente se representaba la gran magnitud de los “milagros” y espectáculos que la tecnología moderna haría posible desarrollar en su interior: levitación, manipulación y distracción

(Le Corbusier, citado Chávez, 2019). Villanueva asumió tanto el concepto mediático interior como la forma prismática externa del boceto —el cual Le Corbusier, por cierto, no desarrolló de modo literal en su propia concreción arquitectónica— definiendo 13 m para cada una de las caras del cubo, aquí pintadas de colores, y triplicando el volumen inicial en respuesta a las necesidades programáticas: bar-restaurant y servicios, selva/escultura, y proyección audiovisual. El conjunto de volúmenes se dispuso sobre una base de concreto con rampas y superficies inclinadas hacia el exterior, y un espacio central de acceso y conexión con cubierta de baja altura, todo con base en una geometría en espiral que era alusiva a la empleada por el maestro franco-suizo en varias de sus propuestas museísticas (como la del Museo de crecimiento ilimitado, 1939, o del Centro de Arte Internacional de Erlenbach, 1962, etc.) (Figura 2).

La inauguración de la Expo fue el 21 de abril de 1967, cuando la construcción del pabellón aún no estaba culminada. Tampoco lo estuvo el 28 de abril, cuando este se inauguró y abrió al público (Chávez, 2015). La muestra tenía un carácter bipolar: el país del folklore y del exotismo natural, ahora encaminado con mayores recursos hacia la moderna aspiración de la conquista tecnológica (Figura 3); un mensaje que implícitamente comunicaban los artistas e integrantes que acompañaron a Villanueva (Chávez, 2015; 2017; 2019). Este ensamble de cubos con láminas de aluminio —para el que se hicieron pruebas alternativas en

concreto, plástico y metal— fue soportado por un sistema estructural en acero, muestra de la incorporación de los procesos industrializados a la arquitectura de Villanueva y del país. El pabellón fue una experiencia que significó la puesta en escena de una *Obra de Arte Total* renovada frente al escenario de una contemporaneidad —aún moderna— en plena ebullición (Chávez, 2015; 2019).

Ya abierta la exposición, esta fue suscitando en el público gran aclamación, lo que significó el desarrollo simultáneo de una abundante crítica sobre el pabellón, tal como indicó el periódico *La Nación* (Afirma Aníbal Dao: Entusiasta interés despierta el Pabellón venezolano en Montreal, 3 de abril, 1967). Arquitectos, artistas de renombre, críticos de arte, periodistas e incluso personajes de la política dieron origen a diferentes interpretaciones en el contexto de los medios de comunicación de masas, pasando algunas de estas a fungir como discurso oficial del pabellón de Venezuela. Para abril de 1967, la prensa venezolana reconocía el “pujante espíritu moderno” del pabellón, intentando traducir lo que esta obra representaba e indicando que estos valores constituían el significado que la edificación misma irradiaba como promesa de la política nacional (Pujanza y estabilidad..., 3 de abril, 1967).

El impacto producido en los visitantes fue un aspecto de interés para los medios, tal como se vio en los grandilocuentes titulares respaldando a la representación venezolana. Uno de ellos apareció en junio, en el periódico *El Universal*, resaltando la popularidad del pabellón: el tercero más visitado después de los representantes de las más grandes potencias del momento (Después de EEUU y Rusia..., 29 de junio, 1967) (Figura 4).

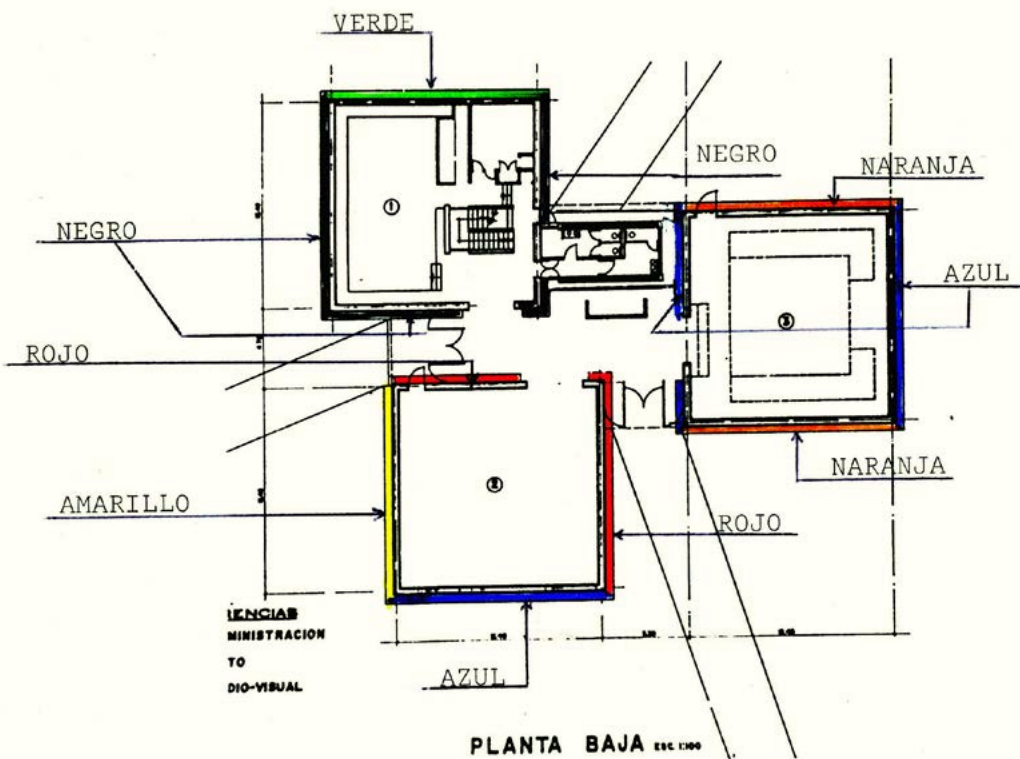


Figura 2

Planta baja del pabellón donde se indican los colores que Villanueva dispuso para cada una de las caras de los cubos

Nota. Plano Ricardo De Sola (1967). Gentileza Fundación Villanueva.

Figura 3

Naturaleza y técnica reciente en la muestra: los restos de la selva venezolana junto al Volumen suspendido de Jesús Soto en el cubo nro. 2

Nota. Fotografía Ricardo De Sola (1967). Gentileza Fundación Villanueva.

Otros comentaron sobre el papel de los artistas participantes en la muestra, especialmente la figura protagónica y referencial de Jesús Soto, y la idea de integración de las artes que caracterizó la exhibición (Para la exposición de Montreal escogió... 24 de junio, 1967).

Igualmente, fuera del país se difundieron noticias, especialmente en las revistas dedicadas al arte y la arquitectura. En agosto lo hizo la revista *Architectural Review*, de Londres, donde apareció Venezuela entre los pabellones reseñados por su editor, James Richards, uno de los primeros aventurados en establecer relaciones formales e intuitivas a partir de similitudes visuales con los bloques y cubos de colores empleados como juguetes infantiles, producto de lecturas formalistas y parciales, ya que —como escribió— el espacio interior no pudo ser reportado debido a que el pabellón no estuvo abierto dos semanas luego del inicio de la exposición (Richards, 1967). El uruguayo Ramón González Almeida, quien también visitó el pabellón antes de su apertura, agregó que en esas condiciones “hacer un comentario al respecto sería incompleto y producto de una impresión externa” (Granados, 1967, p. 60).

Artistas como el argentino Julio Le Parc dejaron muestra de sus impresiones, tal como vemos en su nota para Villanueva, en julio: “Señor Villanueva. Felicidades por su pabellón tan simple y nítido entre muchas cosas barrocas y decorativas” (Nota de Julio Le Parc a Villanueva, 1967 en De Sola, 2000). También el alcalde de Montreal, Jean Drapeau, quien solicitó la donación del pabellón para la ciudad con el fin de mantenerlo en la exposición que luego pensaba instalarse en ese mismo terreno; un asunto que no pasó desapercibido para la prensa venezolana, quizá por el implícito reconocimiento al país y sus representantes en el extranjero (Montreal solicita que le sea donado..., citado Chávez, 2015, p. 99).

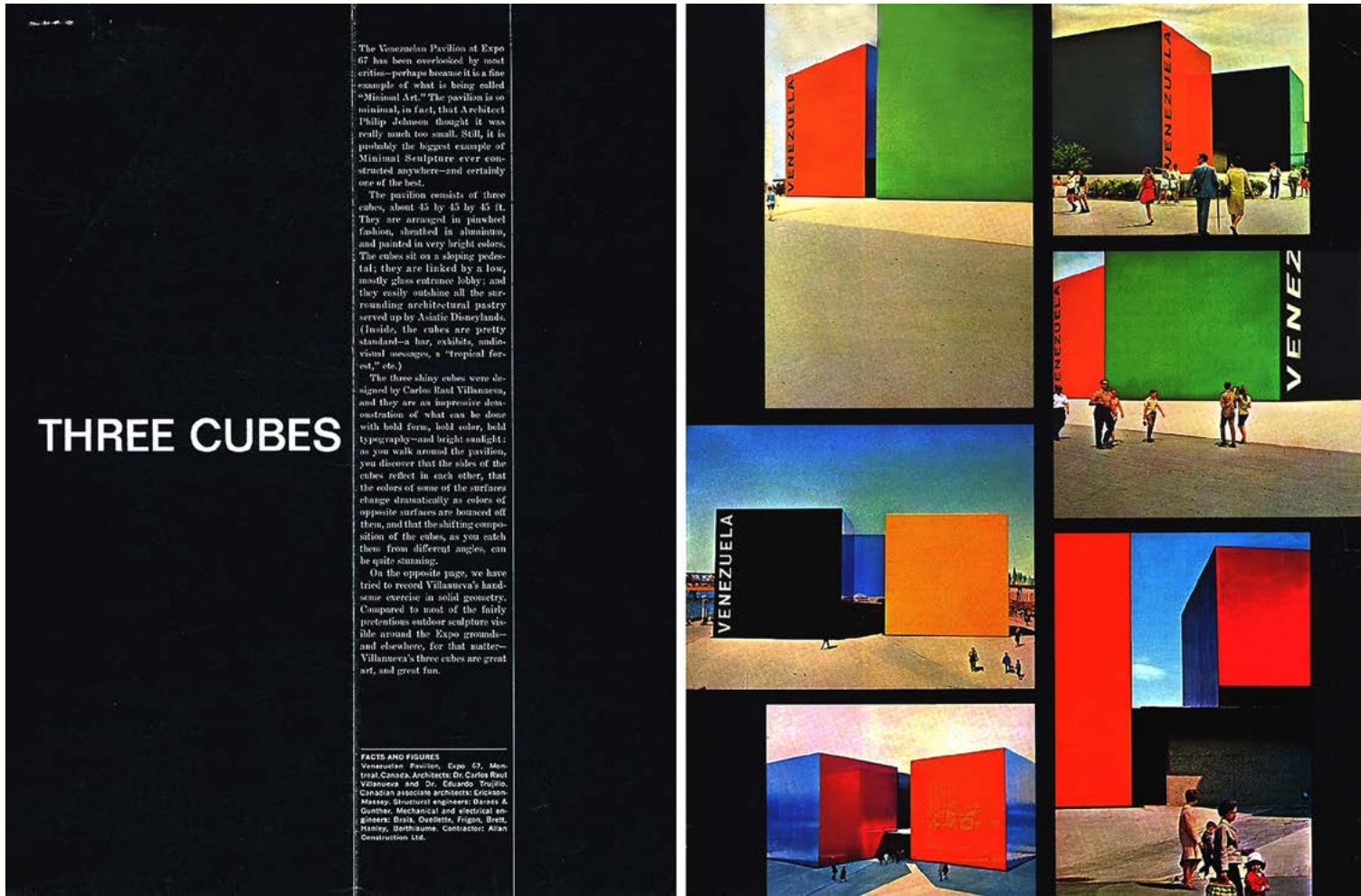
En septiembre fue publicado en la revista *Architectural Forum* un artículo de Philip Johnson (Figura 5) —colaborador de la revista, distinto al arquitecto Philip Cortelyou Johnson (1906-2005), a quien su homónimo se refirió en ese mismo texto—, en el cual consideró que el pabellón venezolano era el “más grande” y “mejor ejemplo” de “escultura minimalista” construido en ninguna parte (Johnson, 1967). Los calificativos no solamente celebraron al pabellón, considerándolo

como “*great art, and great fun*”, sino también conectándolo con el minimalismo, categoría con la cual los críticos nombraron a un diverso y no necesariamente conexo grupo de artistas y obras de arte de los sesenta. Es quizás el escrito de Johnson junto con el aparente respaldo de varios críticos —a los que menciona en su texto— que el pabellón encuentra uno de sus más grandes fueros mediáticos: inaugurar la idea sobre la existencia de la arquitectura minimalista y, por consiguiente, que su arquitecto fuese considerado como uno de los pioneros de esta práctica.

Justo el siguiente mes esta noticia fue replicada con evidente orgullo en el periódico *El Nacional*, bajo el titular: “El Pabellón venezolano es el mayor ejemplo de ‘Minimal Art’ jamás construido. Así lo afirma la importante revista [Architectural] Forum” (Expo 67..., 31 de octubre, 1967). Se trataba de la reproducción de gran parte de los comentarios de Johnson, iniciando de este modo una larga y prolongada reproducción de los argumentos que harían considerar, incluso hoy día, que esta obra haya sido vista como un ejemplo de la arquitectura minimalista (Figura 6).

Figura 4
Un titular de la prensa venezolana que comunicaba la exitosa popularidad del Pabellón en el extranjero (1967)

Nota. Periódico *El Universal*. Hemeroteca Nacional “Leoncio Martínez”, Caracas.



THREE CUBES

The Venezuelan Pavilion at Expo 67 has been overlooked by most critics—perhaps because it is a fine example of what is being called “Minimal Art.” The pavilion is so minimal, in fact, that Architect Philip Johnson thought it was really much too small. Still, it is probably the biggest example of Minimal Sculpture ever constructed anywhere—and certainly one of the best.

The pavilion consists of three cubes, about 45 by 45 by 45 ft. They are arranged in pinwheel fashion, sheathed in aluminum, and painted in very bright colors. The cubes sit on a sloping pedestal; they are linked by a low, mostly glass entrance lobby; and they easily outshine all the surrounding architectural pastry served up by Asiatic Disneyland. (Inside, the cubes are pretty standard—a bar, exhibits, audiovisual messages, a “tropical forest,” etc.)

The three shiny cubes were designed by Carlos Raúl Villanueva, and they are an impressive demonstration of what can be done with bold form, bold color, bold typography—and bright sunlight! As you walk around the pavilion, you discover that the sides of the cubes reflect in each other, that the colors of some of the surfaces change dramatically as colors of opposite surfaces are bounced off them, and that the shifting composition of the cubes, as you catch them from different angles, can be quite stunning.

On the opposite page, we have tried to record Villanueva’s handsome exercise in solid geometry. Compared to most of the fairly pretentious outdoor sculpture visible around the Expo grounds—and elsewhere, for that matter—Villanueva’s three cubes are great art, and great fun.

FACTS AND FIGURES
Venezuelan Pavilion, Expo 67, Montreal, Canada, Architects: Dr. Carlos Raúl Villanueva and Dr. Eduardo Trujillo, Caracas; associate architects: Gibson-Hessley; structural engineers: Davis & Guthrie; Mechanical and electrical engineers: Brink, Cavittie, Fingar, Brink, Hinsky, Werthmann; Contractor: Alan Construction Ltd.

En octubre, Juan Pedro Posani publicó su artículo “Un cubo, Dos cubos, Tres cubos” (1967) advirtiendo claves para comprender la edificación, luego de colaborar con Villanueva durante un extenso período en la Ciudad Universitaria de Caracas, las Unidades de Habitación del MOP y el Pabellón del 67. Allí fue imparcial respecto de las lejanas revisiones sobre el edificio, reconociendo la importancia de los críticos y los medios que se manifestaron a favor. Transcribió los artículos de *Architectural Review* y *Architectural Forum*, situándolos como los de mayor relevancia.

Finalmente, entre los recortes recopilados como registro de su propio trabajo, Villanueva conservó un artículo de prensa donde se anuncia que “El arquitecto Carlos Raúl Villanueva encabeza un movimiento plástico internacional” (1967, citado en Chávez, 2015, p. 105) (Figura 7)³. Este era una reproducción del publicado en la revista estadounidense *Art in America*, donde Douglas Davis (1967) presentó un panorama sobre las distintas manifestaciones del minimalismo —o como el mismo las nombró, las *Miniarts* (proveniente de Minimal Arts: artes minimalistas)— entre cuyas manifestaciones incluía escultura, música, poesía, danza y arquitectura. Destacó al pabellón venezolano como ejemplar, colocando una fotografía de este en las dos primeras páginas del texto, y sugiriendo que era similar a las obras de

Ellsworth Kelly, acudiendo así —de nuevo— a la interpretación del pabellón como escultura. También presentó ejemplos adicionales, basándose en el parecido con otras esculturas de los sesenta.

El Minimal Art: una construcción aparente

Durante la segunda posguerra en Estados Unidos, resaltaron los artistas Jackson Pollock, Willem de Koonig y Franz Kline, entre otros, cuyas obras fueron reunidas bajo la denominación “Expresionismo abstracto”, término acuñado por el crítico Harold Rosenberg para describir la postura artística libre de dogmas y convenciones tradicionales, en la que se resaltaba el gesto y la expresión individualista.

Para 1960, Roy Lichtenstein y Andy Warhol comenzaron independientemente a hacer pinturas basadas en caricaturas y anuncios publicitarios, en general, atraídos hacia personajes conocidos, como Popeye, Mickey Mouse, y productos genéricos como zapatos tenis y pelotas de golf. Más tarde, Lichtenstein añadió tiras cómicas de romance y guerra a este repertorio, cargando sus obras con lo que los críticos consideraron “banalidades”, y abriendo las compuertas del arte al diseño comercial (Bois et al., 2016). Las obras de estos artistas fueron catalogadas como Pop art, así como las de Claes Oldenburg, James Rosenquist,

Figura 5
“Three Cubes”, el primer artículo extranjero donde se asoció al pabellón con el Minimal Art (1967)
Nota. Revista *Architectural Forum*. Archivo Fundación Villanueva.

Expo-67

EL PABELLON VENEZOLANO ES EL MAYOR EJEMPLO De "Minimal-Art" Jamás Construido

Así lo afirma la importante revista "Forum"

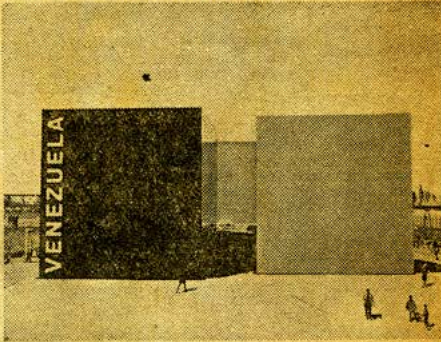
La importante revista de arquitectura "Forum" en su edición de setiembre — que acaba de llegar al país — demuestra una vez más que las ideas de nuestro tiempo no son fáciles ni rápidamente comprendidas. La publicación dedica seis fotografías a todo color el Pabellón Venezolano en la Expo-67 de Montreal, destacando en términos entusiastas el valioso concepto arquitectónico que aporta esta nueva y singular obra del arquitecto Carlos Raúl Villanueva. Dice textualmente:

"El Pabellón Venezolano en la Expo-67 ha sido despreciado por la mayoría de los críticos, quizá porque se trata de un buen ejemplo de lo que se denomina "Minimal Art" — arte de pequeñas dimensiones—. En efecto, el pabellón es tan reducido que el arquitecto Philip Johnson lamentó que fuera tan pequeño. Sin embargo, se trata del mayor ejemplo de "Escultura Minimal" que se haya construido en sitio alguno — y sin duda, uno de los mejores.

El Pabellón consiste en tres cubos, de aproximadamente 15x15x15 metros. Están ubicados según el trazado de una elipse, envueltos en aluminio, y pintados con colores muy vivos. Los cubos descansan sobre un pedestal en declive, se comunican por un espacio de acceso resuelto casi totalmente con vidrio, y superan fácilmente toda la arquitectura de reposición, elaborada en Disneylandias orientales, que los rodea. (Por dentro, los cubos son bastante clásicos: un bar, exposiciones, mensajes audiovisuales, flora tropical, etc.).

Los tres cubos fueron dise-

ñados por Carlos Raúl Villanueva, y son una demostración espectacular de lo que puede hacerse con una forma franca, color audaz, tipografía directa — y un sol brillante —: mientras se recorre el Pabellón se observa que los lados de un cubo se reflejan sobre el otro, que los colores de algunas de las superficies se modifican dramáticamente mientras reciben y rechazan los colores de los muros opuestos, y que la dinámica com-



Pabellón de Venezuela en la Expo-67.

posición de los cubos, a medida que se ven desde diversos ángulos, puede ser absolutamente sorprendente.

En la página siguiente hemos tratado de captar el elegante ejercicio geométrico de Villanueva. Comparado con la mayoría de las pretenciosas esculturas al aire libre reunidas en los terrenos de Expo — y a decir verdad, en cualquier otra parte — los tres cubos de Villanueva son gran arte, y gran gusto".

El pero de la "Expo" es que hay que formar coita de espectadores ante algunos pabellones y restaurantes, pero como el paisaje y la muchedumbre son tan variados, hasta esperar resulta divertido, porque uno se entretiene oyendo y hablando varios idiomas, observando la moda actual en que cada mujer y hombre se pone lo que le guste o tenga a mano, admirando el encantado espectáculo de tan distintos marcos de los pabellones como la enorme cúpula geodésica de los Estados Unidos, la pagoda dorada de Tailandia, el sobrio y hermoso y original diseño del pabellón venezolano que en su aspecto exterior es creación de nuestro admirado arquitecto Carlos Raúl Villanueva. Visitar

El Arq. Carlos Raúl Villanueva

Encabeza un Movimiento

Plástico Internacional

La Expo '68 de Montreal ya ha sido desarmada y aun reemplazada por otras en proceso de ejecución, pero aún no se acallan las repercusiones que ha tenido la extraordinaria concepción arquitectónica del arquitecto Carlos Raúl Villanueva para el Pabellón de Venezuela. La revista "Art in America" que se acaba de recibir, encabeza un ensayo de Douglas M. Davis sobre el Arte Minimal, tema candente de nuestro tiempo, con una fotografía a todo color de nuestro pabellón en Montreal. El artículo destaca la labor de Villanueva como el mejor ejemplo arquitectónico en esta dirección absolutamente nueva y lo vincula a la obra de To-

ny Smith, un arquitecto entregado de lleno a la escultura, Frank Stella y Donald Judd, pintores dedicados a la creación de "objetos" y otras experiencias en las artes llamadas "interpretativas". Interesará al lector la información de que las formas de Arte Minimal se proyectan en contextos más grandes que aquellos ya conocidos, y que sus implicaciones son de carácter sociológico, filosófico y también estético. De allí que ese carácter de síntesis y simplificación total de las estructuras se manifieste a la vez en el cine de vanguardia, la danza, el teatro, la poesía, la música, la arquitectura, y aun en ciertas áreas de nuestra vida cotidiana, donde se quiere

que el impacto visual sea total e inmediato. Así el ensayista se refiere al trabajo de La Monte Young basado en circuitos generados eléctricamente, a las últimas experiencias teatrales de Allan Kaprow en un teatro que se realiza para los participantes solamente sin público, a las películas de Andy Warhol donde se emplea el concepto de duración y repetición de las imágenes como elemento formal principal, y a la danza de movimientos rituales "cotidianos" de Ann Halprin, por ejemplo.

Estamos ante la evidencia de que Venezuela vuelve al primer plano en el campo de las artes. Otros ejemplos seguirán a corto plazo.

Figura 6

Artículo donde figura el pabellón de Venezuela como la mayor obra de arte minimalista (1967)

Nota. Periódico El Nacional. Archivo Fundación Villanueva.

Figura 7

Artículo de la prensa nacional donde se considera a Villanueva ser el líder del minimalismo arquitectónico (1967)

Nota. Archivo Fundación Villanueva.

Tom Weissemann y otros, quienes igualmente celebraban el idioma de la cultura urbana, las grandes ciudades, los anuncios, los cómics, la fotografía y el diseño (Honnef, 2006, citado Chávez, 2015).

Casi en paralelo, el artista Donald Judd produjo una serie de textos para la revista *Artnews*, definiendo un discurso con el que legitimaba su obra y la de varios artistas, así como Robert Morris, quien publicó sus escritos en otras más. Las revistas *Arts Magazine*, *Art International*, *Studio International* y *Artforum*, difundieron ampliamente textos de críticos y artistas durante esa década (entre ellos Carl André, Sol LeWitt y Robert Morris) develando el papel vital de los medios de comunicación en la difusión de las nuevas ideas y conceptos artísticos, a través de los que se confirió validez y se dio impulso a las propuestas del arte reciente (Meyer, 2005).

Los artistas ubicados entre Nueva York y Los Ángeles —Judd, Morris, LeWitt, André y Flavin, a quienes los críticos les fueron distinta y progresivamente asociando con otros— basaron su trabajo en un carácter escultórico y tridimensional, erradicando los trazos de emoción e intuición personales, en contra del gestualismo expresionista de los cuarenta y los cincuenta⁴. “Three dimensions are real space”, afirmó Judd que era el contexto de sus *Specific Objects* (1965) (citado en Bois et al., 2016, p. 569), una condición con la que se quería erradicar el “ilusionismo” que se le atribuía al arte del pasado, proponiendo la ausencia de cualquier idea previa tras la forma, o gestalt, como decía Morris. Usaban formas geométricas simples o volúmenes puros, repetidos en serie y producidos, total o parcialmente, con procesos y materiales industrializados (plywood, plexiglás), y en algunos casos con ayuda de obreros cualificados que seguían las instrucciones del artista (Bois et al., 2016).

Por medio de distintas exposiciones y artículos, se les oficializó como movimiento, llamándoles distintamente: *Minimal Art*, *Primary Structures*, *ABC Art*, *Literalist Art*, *New Cool Art*, entre otros (Meyer, 2005). La obra minimalista significó para algunos una vacuidad morfológica y semántica, negando los mismos autores su capacidad para significar y declarando la ausencia de significado en el arte (Meyer, 2009).

Alrededor del minimalismo surgió una nueva generación de ideólogos —Mel Bochner, Rosalind Krauss, Lucy Lippard, Barbara Rose y Robert Smithson— quienes se encargaron de concebir un vocabulario, una crítica a la medida que permitió lidiar con la abstracción contemporánea, posibilitando la proliferación de las revistas que sirvieron para legitimar, principalmente a través de textos escritos por las autoridades de la crítica del arte, donde también figuraron Clement Greenberg y Michael Fried (Meyer, 2005). La lectura de estas obras se teorizó a través del libro de Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception* (1945) (citado en Bois et al., 2016, p. 570), cuya traducción al inglés apareció en la misma década que estas obras, y de dónde provino que la significación no se encontraba dentro del autor —en sus intenciones o sentimientos— ni este servía como garantía para la significación de la obra,

sino que el significado dependía del intercambio y conexión que ocurría entre el público y el espacio real de la obra (Bois et al., 2016, p. 570).

La artificialidad de tal “construcción crítica” —como denominó Carl André al minimalismo— fue evidente en las diferentes ideas y opiniones de cada artista, o incluso, luego de analizar detalladamente sus obras.

Todos los artistas vinculados con el arte minimalista rechazaban la idea de formar parte de un movimiento coherente. (...) [Como señalaron], nunca hubo un manifiesto, sino puntos de vista divergentes e incluso opuestos. Para ellos “minimalismo” era una etiqueta pegajosa impuesta por un mundo del arte sediento de nuevas tendencias (Meyer, 2005, p. 16).

La disconformidad con este término fue observada en distintos momentos por diferentes artistas. Judd escribió entre sus *Complaints: Part I*, para *Studio International* en 1969: “Muy pocos artistas reciben atención sino se les incluye en un nuevo grupo en boga”, “Es otro ejemplo de la simplicidad de la crítica y del público”. También André dijo: “¿Qué es el laberinto del ‘minimalismo’ sino la crítica del minimalismo, desarrollada en torno a esta tendencia que se ha convertido en una de las literaturas más lúcidas del arte norteamericano de posguerra?” (citados en Meyer, 2005, p. 16).

La delimitación del minimalismo nunca llegó a ser clara ni pudo definir un perfil específico, ya que era imposible hacer comparaciones estrictas entre diferentes prácticas artísticas y marcadas por el carácter personal, lo que evidenciaba una clara disparidad entre los postulados y la experiencia perceptiva de las obras, tal como constató Rosalind Krauss en 1966 (Meyer, 2005). Parafraseando a Meyer: no es posible decir que existió un movimiento ni mucho menos un solo minimalismo, sino varias obras y artistas solapados bajo este nombre.

La perpetuación del pabellón minimalista: aclaratorias y ajustes

Durante los años siguientes a la Expo, la idea del “pabellón minimalista” cobró impulso, perpetuándose hasta nuestra actualidad.

Cuando Francisco Bullrich publicó su libro *New Directions in Latin American Architecture*, el pabellón era una de las obras recientes de Villanueva. Esta la interpretó como “escultura ínfima” (traducción de Jiménez al original en inglés: *minimal sculpture*), y de la cual reconoció el impacto que produjo ante la crítica, en especial porque “No parece ser esta la obra de un hombre de 68 años (...) especialmente [resulta así] para quienes no conocen la obra de Villanueva” (Bullrich, 1969, p. 73). A pesar de la clausura de la exposición, el pabellón había quedado en pie luego de esta, albergando otros usos expositivos. El relativo “silencio” que en los medios se mantuvo sobre la obra por casi tres décadas, quizá se deba a que este no funcionara más como pabellón venezolano, por ser cedido en préstamo al alcalde de Montreal, y a que su desmontaje definitivo se produjera en 1978 (Chávez, 2015).

A finales del siglo XX, Villanueva apareció en el catálogo *Less is more. Minimalismos en arquitectura y otras artes*, en Barcelona (España), dirigido por Josep María Montaner y Vittorio Savi (1996, citado en Macarthur, 2002; Stefanovic, 2013). Allí incluyeron una serie de nombres y obras de música, literatura y poesía junto con edificaciones y arquitectos, basándose en los eventuales nexos con la frase “*Less is more*” de Mies van der Rohe, que constituía la eventual base filosófica de la arquitectura minimalista (Stefanovic, 2013, p. 187). Se presentaron varios temas que consideraron característicos en las obras minimalistas, reproduciendo el fundamento del artículo de Montaner para la revista *El Croquis* de 1993, con el título “Minimalismos” (Stefanovic, 2013, p. 183).

Dos publicaciones prolongaron estas ideas bajo la sola autoría de Montaner: *La modernidad superada. Arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX (1997)* y *Las formas del siglo XX (2002)*. El “minimalismo pintoresco” —del cual dice que la obra de Villanueva era un ejemplo— era “una búsqueda transnacional, que se traduce en obras sobrias, desnudas y elegantes, inefablemente graciosas, pero nunca silenciosas y vacías” (García, 2012, p. 10). Allí se incluyó a Arne Jacobsen, Adalberto Libera, Ignacio Gardella, Carlos Jiménez, Ricardo Legorreta y Luis Barragán, quienes aparentemente buscaban en sus obras figuraciones locales, texturas concretas, color contextual, la atmósfera del lugar y los ritmos geométricos. Villanueva fue descrito en los mismos términos de la publicación de 1993 y 1996. El pabellón era un representante del “rigor de las geometrías puras” (Montaner, 2002, p. 164), automáticamente remitiéndole al minimalismo.

Se identifican aquí varias imprecisiones, como que la geometría pura y rigurosa es característica exclusiva del minimalismo, sin siquiera esto pertenecer únicamente a ningún movimiento ni expresión arquitectónica (tengamos presente la arquitectura racionalista de las primeras décadas del siglo XX, la arquitectura purista de Le Corbusier, la desarrollada por Mies van der Rohe, etc.); además, tal como sugiere Henry Vicente, “se ha confundido [al minimalismo] con el tardo-modernismo o el racionalismo, no comprendiendo cómo el minimalismo, dentro de formas aparentemente similares, comportó una ruptura del pensamiento idealista promocionado por la modernidad” (Vicente, 2007, p. 15). Aparte de los atributos de la fachada del pabellón, Montaner tampoco consideró ni mencionó algún otro aspecto en este que sustentara su hipótesis (espacio interno, relación contextual o ambiental, estructura, etc.). Además, Villanueva fue incorrectamente incluido como representante de esta variante sin tener una obra “minimalista” (un conjunto de edificaciones) en sí, refiriéndose con esto solamente al pabellón.

En Venezuela, estas ideas tuvieron acogida en la publicación de la Galería de Arte Nacional sobre Villanueva⁶ (Niño et al., 1999), donde el término fue empleado tanto para expresar la —alegórica— “fuerza minimalista” en sus edificaciones, como para indicar la referencia que hizo al arte minimalista (Niño et al., 1999). Al igual que Montaner (2002), Niño sugirió que el pabellón significó el punto inicial de una extensión del minimalismo

en su obra tardía, definiendo una “fase minimalista” en su obra integral, en la que incluyó a la ampliación del Museo de Bellas Artes en Caracas (1966-1976) y al Museo Jesús Soto en Ciudad Bolívar (1970).

En un artículo que ofrece un acercamiento general al pabellón, Elizabeth García (2012) revisó la relación con el minimalismo, partiendo de las ideas de Niño (1999) e incluyendo las hipótesis de Montaner (2002). Contrastando con artistas del Minimal Art y algunas precisiones sobre la fenomenología de Merleau Ponty, García prolonga gran parte de las hipótesis habituales, sin problematizar las ideas predominantes en la historiografía sobre el tema ‘arquitectura y Minimal Art’.

Posteriormente, con apoyo de la Fundación Villanueva, Maciá Pintó (2013) hizo su propuesta, donde reafirmó “la clara expresión minimalista” del pabellón debido a que “comparte buena parte de los rasgos y atributos de la expresión artística y arquitectónica minimalista” (Pintó, 2013, vol. II, pp. 244, 350), retornando a las hipótesis de su anterior publicación sobre Villanueva: un pabellón que puede ser visto como una “escultura arquitectónica”, una “arquitectura hecha arte”⁶. Igualmente señaló las características que él considera que le confieren al pabellón su condición minimalista: “Pureza geométrica, claridad estructural, precisión constructiva, cambio de escala, repetición de elementos y expresión abstracta” (Pintó, 2013, vol. II, p. 350), reeditando así los argumentos de Montaner.

Adicionalmente, conectó al arquitecto Max Bill con Villanueva a través de

paralelismos indirectos (...) debido a la diferencia de ‘clima’ esencial en su arquitectura; pero pertinente en la vertiente del ‘minimalismo y la simplicidad’... pues su arquitectura interesa por la analogía entre la simplicidad estructural, la nobleza de proporciones, y la normalidad desconcertante de sus proyectos y construcciones (Pintó, 2013, vol. II, pp. 389-391).

Comentó las semejanzas formales entre la propuesta “Monumento para un Prisionero Político Desconocido” (1952) de Bill, e incluso la “Concrete Work” (1964) de Donald Judd, con el pabellón de Venezuela, sin antes quedar justificada la relación entre el Minimal Art y el proyecto de Bill —diseñado una década antes de que existiera el minimalismo—, y sin explicarse el nexo de Villanueva con esa obra de Judd, en específico, ni con el mismo autor. Tampoco se evaluaron las hipótesis sobre las relaciones de Villanueva con Max Bill, ni mucho menos con el minimalismo, quedando así aún suspendida la explicación a una de las construcciones críticas que más han perdurado sobre el pabellón, y develándose la condición señalada por Vicente (2007) respecto del minimalismo: la reducción de un complejo discurso general “a puro vocabulario formal edilicio, lo que trae a colación el problema de la traducción en el propio léxico de estrategias mudadas del arte” (Vicente, 2007, p. 15).

¿Realmente “El pabellón venezolano es el mejor ejemplo de ‘Minimal Art’ jamás construido”? Responder esto implica reflexionar sobre la idea

de arquitectura minimalista. Y si realmente esta fuera posible ¿acaso el Minimal Art consideró a la arquitectura como una de sus manifestaciones? ¿Es posible suponer como minimalistas aquellas obras que se produjeron fuera del período que ocupó el minimalismo en la historia?

En sus textos dedicados a la esencia vacía del arte moderno, Josep Quetglas esclareció una serie de distorsiones en cuanto a la relación entre arquitectura y Minimal Art. Allí manifiesta su contundente postura respecto al uso “ambiental, decorativo, pintoresco” del término minimalismo, que vio difundido en actos culturales e incluso en publicaciones de propaganda municipal, refiriéndose a la música o a la arquitectura minimalista (Quetglas, 1999, p. 43). El uso desviado del término —dice Quetglas— es un síntoma de su asociación con aquello que está de moda, y por esto “puede equivaler a cualquier cosa”. También hizo dos importantes distinciones, una es que la obra minimalista intentó escapar de ser atribuida a algún género artístico particular, por lo que considerar una obra como pintura, escultura o arquitectura, ya le excluía de estar comprendida en los términos propios del minimalismo. También delimitó la categoría minimalista en un contexto temporal específico, que es el de la década de los sesenta.

Cuando Quetglas habla de minimalismo se refiere a la “tendencia artística nucleada alrededor de Carl André, Dan Flavin, Donald Judd, Sol LeWitt, Robert Morris y Tony Smith, según su producción de los años sesenta”, quienes tuvieron una manifestación sucesiva en galerías y museos, donde diferentes curadores exhibieron sus obras, produciéndose una diversa nomenclatura para reunirlos (Quetglas, 1999, p. 44)⁷.

Vladimir Stefanovic identificó que la relación de la arquitectura con el arte de los sesenta fue formalmente planteada en la segunda mitad de los años setenta, la cual se ha extendido hasta la actualidad, y que ha sido mostrada en diversas publicaciones, como la revista *italiana Rassegna o Architectural Design* —propagando el minimalismo arquitectónico durante los noventa como todo un estilo visual (Macarthur, 2005)—. En todas estas se han descrito los aspectos formales de la obra de uno o más arquitectos, implicando que ser minimalista ha supuesto una arquitectura de formas primarias, mínimamente simples (Stefanovic, 2013). Mientras que revistas como *Rassegna* o *Daidalos* han intentado referirse al antecedente artístico que le dio origen al concepto en arquitectura, otras como *Architectural Design* lo han ocultado, presentándolo como un fenómeno recientemente surgido (Macarthur, 2005).

Mark Linder ha hablado sobre el uso instrumentalizado de la arquitectura para explicar muchos escritos que constituyeron la defensa de esta construcción historiográfica (Linder, 2004). Habla sobre el papel de la crítica artística formalista surgida en los sesenta —que apoyó y sustentó al minimalismo— y que parece haber jugado un papel importante en la constitución de la crítica arquitectónica, cuyos principios centrados en la forma condujeron luego a la gran mayoría de las opiniones respecto del minimalismo arquitectónico. No obstante, Linder no propone que el vínculo

se haya dado simultáneamente entre el arte minimalista y la arquitectura de los sesenta —como tampoco Macarthur (2002)— sino que explica que las supuestas afinidades entre la “arquitectura *minimal* reciente” y el arte de los sesenta son más un asunto de similitudes visuales que un desarrollo de motivaciones y circunstancias específicas que inspiraron y provocaron los artistas de los sesenta (Linder, 2004).

Macarthur tiene una opinión similar, ya que cree que la relación se da entre Minimal Art y la arquitectura de la actualidad. Piensa que esta relación cobra sentido si se considera el carácter estético de la arquitectura vista y entendida como *objeto*, dejando claro que —a su parecer— la relación entre arquitectura y minimalismo no es únicamente un nexo intuitivo ni puramente visual sino una condición conscientemente basada sobre esta crucial categoría teórica del objeto, entendiendo así que hay algo más que un cambio de gusto en los arquitectos interesándose en el look o apariencia de objeto.

En cuanto a las especulaciones sobre el pabellón y su nexo con el minimalismo, Juan Pedro Posani (1967) mostró razones válidas para contradecirlas. A pesar de que en su artículo manejara una cierta imparcialidad al no desplazar la postura que favorecía al minimalismo, hizo evidente que esta consideración, aunque visualmente pareciera probable, se trataba de una lectura limitada del resultado formal de la obra:

En realidad, estos efectos corresponden, en rigor, al desarrollo de la innata sensibilidad de la forma en Villanueva y a su sentido primordial del color, visible desde hace años en las policromías de la Ciudad Universitaria. (...) Si llegan a identificarse con los efectos externos del Arte Mínimo quizás eso deba ser atribuido más a la casualidad que a objetivos perseguidos con plena integridad y lucidez (Posani, 1967, p. 60).

Una diferente lectura dio Kenneth Frampton, quien visitó el pabellón en 1967 y en la cual vemos un contraste sobre lo ya publicado (Tenreiro, 1990). Allí vincula los colores exteriores con los de la bandera venezolana, además de resaltar el contenido tecnológico y multimedia de la muestra, una posición que ofrece variables interpretativas adicionales sobre el pabellón a la lectura puramente formalista que vimos anteriormente.

Todo este panorama evidencia un trasfondo mediático distorsionado, en el que la crítica y los medios de comunicación manejan la historia a su antojo, y que según Macarthur (2005) observan un pasado que han discriminado y extraído, clamando utilidad en un mañana que para ellos ya ha arribado. La nomenclatura mediática del “pabellón minimalista” se ha asumido en el discurso del común, sustentándose principalmente en lecturas hechas desde la forma. Después de todo, parece que dar nombre a estilos y movimientos es un mecanismo básico de las revistas de arquitectura (Macarthur, 2005).



Figura 8

Villanueva junto con Le Corbusier y Claudius Petit en una exposición de Fernand Léger (ca. 1958)

Nota. Gentileza Archivo Fundación Villanueva.

El pabellón de Villanueva. Las referencias a Le Corbusier

La identidad y esencia del pabellón ha estado sujeta a las incorrectas interpretaciones de la crítica difundida durante más de 50 años. Esta es una oportunidad para dirigir nuestra atención hacia uno de los referentes que acompañaron a Villanueva desde la década de 1920, durante sus años de formación en la *École des Beaux-Arts* en París (Granados, 1972, p. 26). El vínculo con Le Corbusier (Figura 8) —a quien Villanueva admiraba profundamente y con quien mantuvo estrecha amistad— es esencial para comprender muchas de las ideas y referencias que animaron sus propuestas, particularmente a partir de la obra que Villanueva desarrolló desde 1950, encontrando en el pabellón de Venezuela un particular episodio.

Adicionalmente a la propuesta de la *Boîte à Miracles*, Villanueva realizó otras asociaciones. La explicación para la selección de los colores de las fachadas quedó expresada en los bocetos y anotaciones que el arquitecto hizo durante su visita a la exposición “Le Corbusier: une oeuvre, un combat; un homme”, desarrollada entre el 3 de marzo y el 16 de mayo de 1966, en el pabellón Marsan del Museo del Louvre (Chávez, 2015, p. 83). Los colores eran coincidentes con la segunda paleta cromática —*Salubra II* (1959)— empleada por Le Corbusier luego de la II Guerra Mundial, y que Gargiani y Rossellini (2011, citado en Chávez, 2015, p. 83-104) han identificado como próximos a los gustos de Archigram y del Pop Art, último

con el cual también se ha asociado al pabellón de Villanueva (Pavilion for Venezuela, s.f., citado en Chávez, 2015; Posani, 1967).

Este cromatismo nos conduce hasta el pabellón de Zúrich (1961-1967) —cuyos colores también coinciden con los utilizados por Piet Mondrian (Fernández et al., 2014)— una obra considerada el culmen de una faceta en la cual su diseño de fachada “podría fácilmente formar parte de una pintura de Mondrian” (p. 119). Esta *Maison de l’homme* fue encargada por Heidi Weber para desarrollar exhibiciones temporales, sirviendo al mismo tiempo como prototipo de vivienda lecorbusieriana, y usado en los cincuenta como pabellón de la Síntesis de las Artes Mayores e incorporado en proyectos para Tokio, Erlenbach y Estocolmo, entre otros. Apoyado sobre seis pilares, tiene una cubierta que protege los espacios recubiertos con paneles de colores esmaltados, uno de los pocos donde empleó estructura prefabricada con módulos cúbicos en acero de 2,26 x 2,26 x 2,26 m, célula estructural a la que refieren los tres grandes volúmenes cúbicos en acero, recubiertos por coloridas láminas pulidas de aluminio, del pabellón de Villanueva (Benton et al., 2013).

El minimalismo del pabellón al que se han referido los críticos no fue parte de las intenciones ni referentes manifestados por el arquitecto. Una revisión de los artículos recopilados por Villanueva sobre sus intereses arquitectónicos y artísticos durante los sesenta —como sus exploraciones con los ensamblajes y collages, el “realismo” de

Herta Wescher, los pintores referentes a la máquina por Gaston Diehl, y las retrospectivas artísticas de Pierre Restany y W.H. Hubbard— evidencian que el Minimal Art no estuvo entre sus búsquedas manifiestas. Por el contrario, las alusiones al concepto del Pop art sí estuvieron en una de sus cartas a Jesús Soto, mientras describía sus ideas respecto a la música y los sonidos que acompañarían al cubo con la escultura: “[Debe ser] ... un sitio de descanso, donde [se] sube por medio de unas rampas, para volver a bajar en medio de una selva tropical, con músicas adecuadas, medio folklórico y medio pop-art (quiero decir moderno)... y en el centro un ‘Soto’ monumental” (Carta de Villanueva a Soto, s. f, citada en Chávez, 2015, p. 103). Las eventuales asociaciones del pabellón con el Pop art se conectan con los colores de la fachada, que como se ha indicado, recibió Villanueva a través de la referencia a Le Corbusier.

La atención dada al espacio interno en la arquitectura (moderna) fue una de las convenciones teóricas que dieron pie a muchas exploraciones de Villanueva. Su colección y afecto hacia las obras de arte encontró explicación en la medida en que estas servían como ensayo sobre las relaciones espaciales, de las cuales se nutría para su arquitectura: “La mayoría [de las obras de arte] las he ido reuniendo, tomando en cuenta los problemas de espacialidad que ellas formulan, porque es el espacio lo que más me interesa en la obra de arte y en la arquitectura” (Villanueva en Ramos Giugni 1969, citado en Pintó, 2013, vol. II, p. 147). Cabe preguntarse entonces, si en realidad el

Minimal Art tuvo una verdadera influencia en su pabellón ¿cómo entonces llegaron a ser posibles semejantes configuraciones espaciales en un lugar como el del bar-restaurant, las oficinas y el resto de los espacios internos del pabellón, carentes de cualquier propuesta “estilística” unitaria, ni coherente con el minimalismo? (Figura 9).

Tal como indica López Villa, la arquitectura contemporánea intentó recuperar su relación con el público a través de las nuevas codificaciones semánticas del edificio (López, 2003), sustentando así las diversas y novedosas alusiones que pueden identificarse en una sola obra como el pabellón. Otra precisión la encontramos en Posani (1966), cuyo “eclecticismo criollo” se refirió a la mezcla estética y estilística presente en el *confuso panorama* de la arquitectura contemporánea venezolana, fundado en el uso de formas del pasado reciente y en el concepto de estilo como creación personal. Más que sustituir la retórica nomenclatura estudiada, estas aclaratorias permiten comprender la realidad contextual y particular a las cuales esta obra estuvo sujeta.

El pabellón fue un acercamiento que Villanueva hizo con la técnica constructiva reciente y a su relación con los procesos industriales. Estos adelantos fueron igualmente asimilados en la época por arquitectos venezolanos como Enrique Hernández, Fruto Vivas, Jesús Tenreiro, José Miguel Galia, Tomás Sanabria y Carlos Gómez. López Villa (1994) explicó como el impulso de la industria nacional fue una estrategia adoptada



Figura 9

Vista interna del cubo bar-restaurant, donde resalta la estructura de acero y el anónimo espacio donde el ensamble musical de los hermanos Aparicio debutó

Nota. Fotografía Ricardo De Sola (1967). Gentileza Fundación Villanueva.



Figura 10

Vista hacia el cubo final del recorrido del Museo Soto, donde se proyectó situar el "Volumen suspendido". Museo Jesús Soto, Ciudad Bolívar, Venezuela

Nota. Fotografía Paolo Gasparini (1971). Gentileza Fundación Villanueva.

para superar la crisis nacional iniciada alrededor de 1961 y ocasionada por el fracaso y las deudas sociales que la arquitectura moderna dejó en la sociedad [como la pérdida de la "batalla contra el rancho" dirigida por Villanueva y varias secuelas en esa década] (López, 1994, p. 37).

Tal como ha evidenciado Alayón (2018), la caja reflectante con la escultura de Soto al interior de la Casa del Estudiante en París fue la reproducción de casi los mismos valores presentes en el pabellón, desarrollando volúmenes con acabados perfectos, usando materiales y técnicas que interpretaban directamente el contexto constructivo y tecnológico extranjero en el que fueron desarrollados, y también integrando la sensibilidad artística del arquitecto. El corazón de esa casa estaba conformado en base al cubo nro. 2 del pabellón, el mismo gen presente en la propuesta del cubo que clausura el recorrido en el Museo Soto en Ciudad Bolívar: un monumental *Volumen suspendido* de Jesús Soto levitando en su interior (Figura 10).

Mientras que con el reduccionismo los artistas del minimalismo sintomáticamente huían de la interpretación y los conflictos emocionales, el arquitecto libremente exteriorizaba su innata sensibilidad a través de las formas y los colores con los que, tal como su hija Paulina y Juan Pedro Posani han revelado (Alayón, 2013; Posani, 1967) demostraba la calidad humana, el alegre sentido del humor y juventud permanentes de Carlos Raúl Villanueva.

Referencias

- Afirma Aníbal Dao: Entusiasta interés despierta Pabellón Venezolano en Montreal (1967). *La Nación*, Caracas.
- Alayón, J. (2013). Siete preguntas a Juan Pedro Posani. *DPA: Documents de Projectes d'Arquitectura*, (29), 86-89. <http://hdl.handle.net/2099/14223>
- Alayón, J. (2018). Explicando la caja brillante de Villanueva: El proyecto de la Fundación Final Gómez (Maison du Venezuela) para la Cité International Universitaire de Paris, 1969. *Arquitectura Revista*, 14(1), 48-58. <https://doi.org/10.4013/arq.2018.141.05>
- Benton, T., Croset, P. A., Dumont d'Ayot, C., Gasser, J., Gmür, P., Hassler, U., Hoesli, B., Le Corbusier, Rebutato, R., & Tavès, A. (2013). *Le Corbusier's Pavilion for Zurich: Model and prototype of an ideal exhibition space*. Lars Müller.
- Bois, Y., Buchloh, B., Foster, H., Joselit, D., & Krauss, R. (2016). *Art since 1900. Modernism–Antimodernism–Postmodernism* (3ra. edición). Thames & Hudson.
- Bullrich, F. (1969). *Nuevos caminos de la arquitectura latinoamericana* (J.M. Jiménez, Trad.). Blume. Trabajo original publicado en 1969.
- Chávez, M. (2015). *Villanueva y el Pabellón de Venezuela en la Expo 67: una Obra de Arte Total* [Trabajo final de grado de maestría, no publicada]. Universidad Central de Venezuela.
- Chávez, M. (2017). La Cromovibrafonía I de Antonio Estévez: Música concreta para el Pabellón de Venezuela. *Musicaenclave, revista venezolana de música*, 11(2), 1-12. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6972595>
- Chávez, M. (2019). Jesús Soto en el Pabellón venezolano de 1967: el Volumen Suspendido. *ARS (São Paulo)*, 17(37), 143-161. <http://orcid.org/0000-0003-2827-4380>
- Davis, D. M. (1967). *The Dimensions of the Miniarts*. *Art in America*, 55(6), 84-91.
- De Sola, R. (2000). *Villanueva. 3 Cubos en Montreal*. Crónica. Base documental [mimeo]. Archivo Fundación Villanueva, Caracas.
- Después de EEUU y Rusia, el Pabellón Venezolano, uno de los más visitados en la Exposición de Montreal (29 de junio de 1967). *El Universal*.
- Expo 67: El Pabellón venezolano es el mayor ejemplo de 'Minimal Art' jamás construido. (31 de octubre de 1967). *El Nacional*.
- Fernández, A., Peinado, Ch. y Zaira, J. (2014). Le Corbusier, Alfred Roth y el color. *DEARQ, Revista de Arquitectura*, 14, 110-121. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=341633874009>
- García, E. (2012). A la sombra del cubo. Entresijos del Pabellón de Venezuela en Expo Montreal 67. *Portafolio*, 1(9), 4-13. <https://produccioncientificaluz.org/index.php/portafolio/article/view/12799>
- Granados, A. (Dir.). (1967). Expo 67. Opinan los arquitectos Mario Bermegui y R. González Almeida. Punto. *Revista de arquitectura*, (31), 56-60. <http://www.edicionesfau.com/download/descargas/Punto/Punto31.pdf>
- Granados, A. (Dir.). (1972) Conversando con Villanueva. Punto. *Revista de arquitectura*, (46), 25-32. <http://www.edicionesfau.com/download/descargas/Punto/Punto46.pdf>
- Johnson, P. (1967). *Three Cubes*. *Architectural Forum*, 127(2), 58-59. <https://www.usmodernist.org/AF/AF-1967-09.pdf>
- Linder, M. (2004). *Nothing less than literal. Architecture after Minimalism*. MIT Press.
- López, M. A. (1994). Fin de siècle: Los maestros de la arquitectura contemporánea venezolana en la crisis de fin de siglo. *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas (CIHE)*, (28), 36-49. <http://www.edicionesfau.com/download/descargas/CIHE/BOLETIN28.pdf>
- López, M. A. (2003). Arquitectura e historia. *Curso de Historia de la Arquitectura, Vol. II*. UCV-CDCH.
- Macarthur, J. (2002). The look of the object: minimalism in art and architecture, then and now. *Architectural Theory Review*, 7(1). <https://doi.org/10.1080/13264820209478450>
- Macarthur, J. (2005). The nomenclature of style: Brutalism, Minimalism, art history and visual style in architecture journals. *Architectural Theory Review*, 10(2). <https://doi.org/10.1080/13264820509478544>
- Meyer, J. (2005). *Arte Minimalista*. (G. Deza Guil, Trad.). Phaidon. Trabajo original publicado en el 2000.
- Meyer, J. (2009). The Minimal Unconscious. *October Magazine*, 130, 141-176. <https://doi.org/10.1162/octo2009.130.141>
- Montaner, J. M. (1997). *La modernidad superada. Arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX*. Gustavo Gili.
- Montaner, J. M. (2002). *Las formas del siglo XX*. Gustavo Gili.
- Montaner, J. M. y Savi, V. (1996). *Less is more: Minimalismo en arquitectura y otras artes*. Actar.
- Müller, L. (2006). Minimalismo o neominimalismo. Interrogaciones a la terminología arquitectónica. *Polis*. (9), 54-63. <https://doi.org/10.14409/polis.vli9.365>
- Niño, W., Niño, E. y Pérez Oramas, L.E. (1999). *Carlos Raúl Villanueva. Un moderno en Suramérica*. Arte.
- Para la Exposición de Montreal escogí a Jesús Soto porque su escultura en movimiento se une a mi escultura. Dijo Carlos Raúl Villanueva (24 de junio de 1967). D9 - Información, *El Nacional*.
- Pintó, M. (2013). *Villanueva. La Síntesis*, Vols. I y II. Exlibris.
- Posani, J. P. (1966). El eclecticismo criollo. *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas (CIHE)*, (6), 09-41. <http://www.edicionesfau.com/download/descargas/CIHE/BOLETIN6.pdf>
- Posani, J. P. (1967). Un cubo, Dos cubos, Tres cubos. *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas (CIHE)*, (8), 57-88. <http://www.edicionesfau.com/download/descargas/CIHE/BOLETIN8.pdf>
- Pujanza y estabilidad simboliza el Pabellón de Venezuela (3 de abril de 1967). Oficina Central de Información.
- Quetglas, J. (1999). *Pasado a limpio II*. Pretextos.
- Richards, J. M. (1967). Venezuela. *Architectural Review*, (844), 162.
- Stefanovic, V. (2013). A reading of interpretative models of Minimalism in Architecture. *METU JFA, Journal of the Faculty of Architecture*, 181-194. <http://dx.doi.org/10.4305/METU.JFA.2013.2.10>
- Tenreiro, O. (1990). *Sobre Arquitectura. Conversaciones con Kenneth Frampton, Oriol Bohigas, Rafael Moneo, Jaume Bach, Gabriel Mora, César Portela*. Nave.
- Vicente, H. (2007). El reverso de lo monumental: Memorial de los Veteranos de Vietnam. *Cuadernos de Notas*, (11), 1-24. <https://polired.upm.es/index.php/cuadernodenotas/article/view/843>

Notas

1. Recibido: 29 de agosto de 2022. Aceptado: 22 de agosto de 2023.

2. Contacto: chavezmoises@gmail.com.

3. La procedencia de este artículo no se ha identificado en la fundación; Villanueva no apuntó los datos al archivarlo en su álbum de recortes o tal referencia se extravió. Archivo Fundación Villanueva, código C116f.

4. Los artistas quisieron purgar sus obras de sentimientos. Sin embargo, Meyer indica que persistió la subjetividad en sentido inverso a su oclusión. Cuanto más oculta era la presencia del artista, más volátil era su vida inconsciente —decía Yvonne Rainer, exesposa de Morris— y mucho más inminente su colapso. La “reducción” minimalista es una supresión deliberada. En términos freudianos, el modo de defensa de esta negación es una resistencia o rechazo a la interpretación (Meyer, 2009).

5. Allí, Niño revela que Montaner fue uno de sus principales referentes (Niño et al., 1999). Quetglas (1999) se ha referido a Montaner e Ignasi Solá-Morales como figuras responsables de la difusión y uso de la expresión “arquitectura minimalista”.

6. Henry Vicente (2007) nos llama a ser cuidadosos, especialmente con el uso del término “minimalismo”, que resulta problemático, sobre todo cuando se le usa como adjetivo. A su juicio, el término “minimalismo” no reconoce barreras disciplinares, haciendo imposible el concepto de arquitectura o escultura minimalista.

7. Luis Müller señala la dificultad para reconocer la esencia de la “arquitectura minimalista” y apunta que el pabellón de Villanueva es el único entre los estudiados que “se inserta plenamente en el período minimalista...” (Müller, 2006, p. 62), afirmación basada en las precisiones de Robert Pincus-Witten, quien acuñó el término “post-minimalismo” (Meyer, 2009, p. 175).