

# Herzog & de Meuron o la (renovada) mimesis de la naturaleza

## Santiago Quesada-García

La Naturaleza era uno de los modelos de imitación premoderna. Su canon cayó en desuso con la Ilustración, cuando el hombre comenzó a imponer su dominio técnico sobre el medio natural. Sin embargo, con la crisis de la post-modernidad emerge un nuevo tipo de imitación racional, consciente y libre que retoma a la Naturaleza como modelo. Este artículo analiza algunos proyectos de Herzog & de Meuron como ejemplo de esa renovada mimesis. Para mostrarlo expone en qué consiste esa imitación contemporánea, por qué la Naturaleza es un sujeto que suscita un deseo incoativo de emulación y cómo interviene en la praxis de proyecto de los arquitectos suizos.

### PALABRAS CLAVE

Naturaleza, Proyecto arquitectónico, Imitación, Herzog & de Meuron

### KEYWORDS

Nature, Architectural Design, Mimesis, Herzog & de Meuron

### Santiago Quesada-García

Arquitecto, ETSA, Universidad de Sevilla (1987). Premio Extraordinario de Doctorado (2006) con la tesis *Imitatio Naturae. El paisaje como referente de la arquitectura contemporánea*. Es profesor titular en el Dpto. Proyectos Arquitectónicos de la Universidad de Sevilla y docente en el programa de doctorado *Progettazione architettonica, urbana e degli interni* del Politécnico de Milán. Investigador responsable del grupo de investigación *Healthy Architecture & City*. Ha sido director de la Escuela de Arquitectura de Málaga (2012-2015). Es autor, entre otras, de las siguientes publicaciones: *Proyectar espacios para habitantes con alzhéimer, una visión desde la arquitectura* (2017); *Imitación y Experiencia en el proyecto arquitectónico* (2007); *Patrimonio, Piedras, Paisaje* (2001).

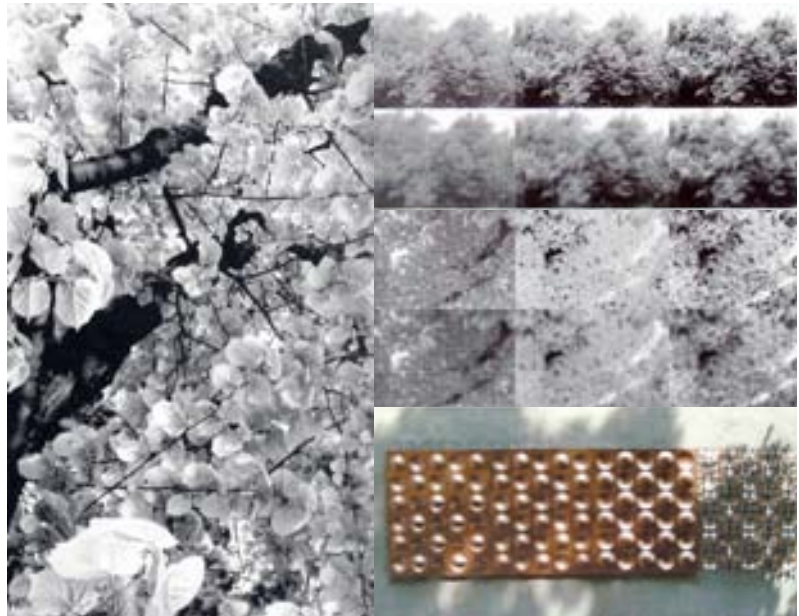
Orcid ID 000-0002-6108-459X

La superioridad técnica del hombre ha acabado colocando a la Naturaleza como algo externo a él mismo, como lo 'otro'. Un elemento extraño y ajeno que debe ser conservado y protegido, como los monumentos del pasado<sup>1</sup>. A partir del último tercio de siglo XIX se comenzaron a crear reservas con los espacios naturales más sobresalientes, delimitando parques y áreas protegidas bajo una protección de raíz ambientalista que buscaba la preservación de amplias zonas con una componente natural muy marcada y escasa presencia humana. Casi nunca se valoraron esos espacios como algo ineludiblemente antropizado por el hombre, reafirmando así una especie de mala conciencia de la sociedad industrial<sup>2</sup>. Paralelamente, la máquina se convertía en la expresión de una nueva cultura llegando a ser, a comienzos del siglo XX, el mito

Fig. 01

Hoja de *Achillea umbellata* aumentada 30 veces. Herzog & de Meuron.

Fig. 02  
Herzog & de Meuron, *Estudios para la  
fachada del Young Museum, 2001.*



02

salvador a lo que todo se debía someter incluso la creación artística. Para la arquitectura fue incluso un modelo imprescindible de referencia.

Transcurridos cien años, la ilusión por la máquina ha sido sustituida por la admiración que ejercen sus ruinas en el paisaje. Un panorama en el que además el hombre realiza un cierto tipo de exorcismo contra su inexorable papel de agente transformador de la costra terrestre, intentando maquillar sus propios productos, sus propias obras; como si las manufacturas humanas no fueran parte de la Naturaleza, igual que las barreras de coral o las presas de los castores. Esta actitud –o estrategia– de camuflaje se ha nutrido a veces de motivaciones ecológicas, otras de novedades técnicas, pero muchas veces no ha ido más allá de una máscara sobrepuesta a intervenciones en las que paradójicamente, de manera consciente o inconsciente, se sigue ignorando la Naturaleza que se dice respetar, construyendo un paisaje donde el hombre se hace invisible.

Hoy en día los conceptos de objeto y sujeto, que la Ilustración separó, se han reencontrado de nuevo; ahora inmersos en un mundo caracterizado por la complejidad, la interacción, la interferencia. En diferentes ámbitos artísticos y de pensamiento la Naturaleza retorna con fuerza como un inagotable modelo a imitar, como ocurre en algunas obras de Herzog & de Meuron, que trascienden formales y superficiales planteamientos ambientalistas para construir una nueva y renovada arquitectura que recurre a la Naturaleza como material de proyecto (fig. 02).

Desde el conocido postulado aristotélico *Ars imitatio naturae*, la mimesis está en el centro de la cultura occidental, aparece en todas las épocas y en todas las disciplinas humanísticas y artísticas de la premodernidad. La imitación premoderna era de tres tipos: la imitación de la Naturaleza, de las Ideas y de los Antiguos. Es un concepto que subyace en el pensamiento hasta el siglo XVIII. Con la Modernidad ilustrada los hombres, a impulsos del individuo y del desarrollo de las ciencias, se liberan del ideal de perfección, completo y terminado, que significaba la realidad intemporal o estática de un modelo

preexistente reemplazan la relación modelo-copia vigente durante siglos por otra estructura alternativa basada en la autonomía del sujeto, en la que aquella vieja relación no cumplía ninguna función. Tras una vigencia de dos milenios, el concepto de imitación desapareció bruscamente del pensamiento y se estableció la idea que la imitación era sinónimo de copia literal, banal, simiesca o infantil, identificándose erróneamente la acción de imitar con el resultado obtenido de la praxis imitativa.

Sin embargo, a diferencia de la imitación premoderna, la acción imitativa contemporánea es libre, consciente y racional, como mantiene el filósofo Javier Gomá en su *Teoría General de la Imitación*<sup>3</sup>. El acto de imitar actual es capaz de reconocer un auténtico prototipo de entre la multiplicidad de modelos existentes, conocer la esencia de éstos, comunicar la ley que enuncian y además extraer una experiencia de la imitación de ellos. Además, esta imitación contemporánea es una acción intersubjetiva que no se da entre un objeto y un sujeto sino entre dos sujetos. Por ello, esta nueva mimesis no tiene nada que ver con aquella imitación premoderna que se estructuraba dualmente y que presuponía la existencia de una realidad dada, plena y previa al hombre que se ofrecía como algo eterno e inmutable. El modelo contemporáneo es susceptible de evolución, cambio y progreso. La Naturaleza se percibe y entiende, hoy en día, de una forma completamente diferente a la perfección y estatismo con la que era considerada en época premoderna.

Las relaciones entre arquitectura y Naturaleza se verifican a través de la praxis del proyecto arquitectónico, acción que hoy incorpora el concepto contemporáneo de imitación. El acto de proyectar se apoya en diferentes materiales, éstos pueden proceder de la propia arquitectura o de otros aspectos de la realidad. Según Helio Piñón, tomar conciencia durante el proceso de proyecto de la noción de 'material' sobre el que la concepción actúa permite encontrar el auténtico cometido ordenador del proyecto, porque ayuda a recuperar un proceso conformador en el que la autenticidad de la estructura es un criterio determinante y el verdadero valor de lo arquitectónico<sup>4</sup>. El paisaje, el arte, la Naturaleza o la propia arquitectura, proporcionan valiosos materiales que usar y sobre los que puede actuar la capacidad del arquitecto para superar una determinada situación de partida.

Este concepto de 'material de proyecto' conduce a la idea de proyecto como construcción de un orden nuevo a partir de elementos, modelos o ejemplos verificados empíricamente a lo largo del tiempo a través de la experiencia. El límite preciso que configura el ámbito de esta forma de abordar la concepción arquitectónica consiste en que ésta es una acción subjetiva, orientada a conseguir una consistencia formal que le da al objeto de proyecto carácter estético e identidad como obra de arte. Esta identidad se hallará en la relación de la estructura formal de la materia prima utilizada y no en la mera naturaleza de esa materia. La identidad de la obra de arquitectura, como condición básica de su calidad estética, tiene que ver con su 'sentido' o forma de orientarse en el marco histórico y cultural en el que nace y con el modo de asumir las convenciones como obstáculo o como estímulo en el marco de la propuesta arquitectónica<sup>5</sup>. También tiene que ver con la 'consistencia' que es la que define el grado de coherencia formal que el objeto adquiere en el marco de un sistema estético determinado, que le aporta precisión y rigor al nuevo orden creado. Durante la concepción del proyecto arquitectónico se transfiere ese nuevo orden a través de la confrontación de dominios pertenecientes a campos



03

heterogéneos por medio de una analogía que procede de modo similar a lo que se considera como imitación moderna.

Entendido de esta forma el proceso de proyecto, el abstracto concepto de Naturaleza puede ser considerado como un modelo, sujeto dinámico y vivo orientado hacia el futuro que, con sus principios y reglas estructurales, propone un procedimiento: el deseo y la acción racional de usarlo como material de referencia por parte del sujeto-arquitecto. Éste al disponer de un referente neutraliza el azar, lo imprevisible y racionaliza la novedad del hecho inesperado y extraño, adscribiéndolo a un ejemplo familiar, previamente elegido y comprendido (fig. 03). A medida que el sujeto asimila el ejemplo del prototipo es capaz de repetirlo en situaciones nuevas usando la experiencia acumulada. La elección de la Naturaleza como modelo, durante el proceso de proyecto arquitectónico, es lo que hace que la obra final adquiera consistencia, sentido e identidad en el momento que surge proyectándose al futuro.

Herzog & de Meuron han sabido reconstruir estas relaciones entre lo natural y lo arquitectónico a través del proyecto, reconociendo y reconceptualizando la Naturaleza como modelo y usándola como material (fig. 04). Estos arquitectos entienden lo artificial y lo natural como una continuidad, en la que no existe una oposición dialéctica entre Naturaleza y sociedad o entre Naturaleza y ciudad. Donde el objeto y el sujeto se funden. El vacío dejado por la tradición perdida en la imitación de la Naturaleza premoderna es suplido ahora con otro acercamiento, otra visión, por una reflexión del arquitecto, del artista y del científico que retoma la Naturaleza como modelo subjetivo a partir del cual construir un orden nuevo.

La Naturaleza es continua, consiste en procesos biológicos, físicos u químicos que es necesario describir y representar para entenderlos. La conciencia humana es la que individualiza entidades discretas o figuras con el objetivo de operar sobre ellas<sup>6</sup>. Lo artificial o artístico también son procesos que operan en el entendimiento de los seres humanos, de su percepción de lo natural y de su efecto sobre el mismo. Por ello, el concepto que Jacques Herzog enfatiza como estrategia proyectual es 'Naturaleza artificial'. En su discurso de aceptación del premio Pritzker mantiene<sup>7</sup>:



04

“Buscamos materiales que sean de una belleza tan impresionante como las flores de los cerezos que encontramos en Japón, o tan condensados y compactos como las formaciones rocosas de los Alpes, o tan enigmáticos e inescrutables como las superficies de los océanos. Buscamos materiales que sean tan inteligentes, tan virtuosos y tan complejos como los fenómenos naturales”.

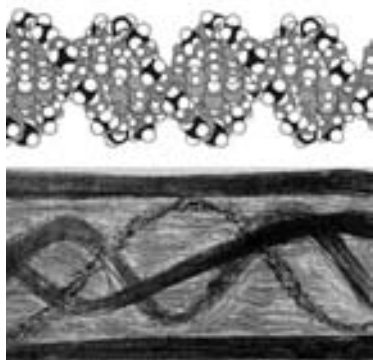
La investigación científica explora la realidad y encuentra en la misma imágenes que por invisibles no son menos reales; son representaciones no visibles de la materia y del mundo. El científico crea modelos con la finalidad de reconocer y conocer la realidad de la Naturaleza para clasificarla y describirla. Herzog & de Meuron utilizan la Naturaleza como modelo cuando analizan y buscan la relación entre imágenes visibles e invisibles; les interesa la imagen intangible porque permite optar a la imagen tangible como aspecto de un proceso, como fragmento de un conjunto (fig. 05). Leen procesos químicos y descripciones que comparan microestructuras con aspectos y cualidades que esas materias nos revelan de la experiencia cotidiana. Estos procesos, no percibidos por el ojo humano, son importantes porque son los responsables de formas, colores, o de la estabilidad física de un objeto. Todo cuerpo natural, toda materia orgánica e inorgánica, las plantas y las piedras, tiene una compleja estructura, visible e invisible, con un vínculo que al final es la misma cosa, y que hace que una montaña de granito y otra de arenisca adopten formas distintas. La búsqueda científica de esta complejidad en la obra de Herzog & de Meuron se prolonga hasta límites que parecen inexplorados<sup>6</sup>. Observando la estructura molecular de la materia se descubre que no son los átomos sino la relación entre los mismos, su energía, lo que define la especificidad de cada elemento o sustancia. Lo mismo ocurre con el Arte o la Arquitectura. La materia que se usa para uno u otra carece de valor por sí sola, los materiales son contingentes, pueden variar de un proyecto a otro, su valor está en la complejidad y conceptualización que los reúne y acumula en cada obra (fig. 06). El planteamiento de proyecto de los arquitectos suizos cuando utilizan la Naturaleza como prototipo se hace sentir especialmente en algunos de sus proyectos y obras como el concurso para la Avenida Diagonal de Barcelona (1989), el almacén *Ricola Europe* (1994),



Fig. 03  
Hoja de *Achillea umbellata*  
aumentada 30 veces por Herzog & de  
Meuron, 1994.  
Imagen del Herbolario de Karl Bossfeldt,  
1900.

Fig. 04  
Herzog & de Meuron, detalle de croquis  
para el almacén *Ricola Europe*, 1997.

Fig. 05  
Herzog & de Meuron, maquetas de  
estudio de la Biblioteca Universitaria de  
Cottbus, 2002.

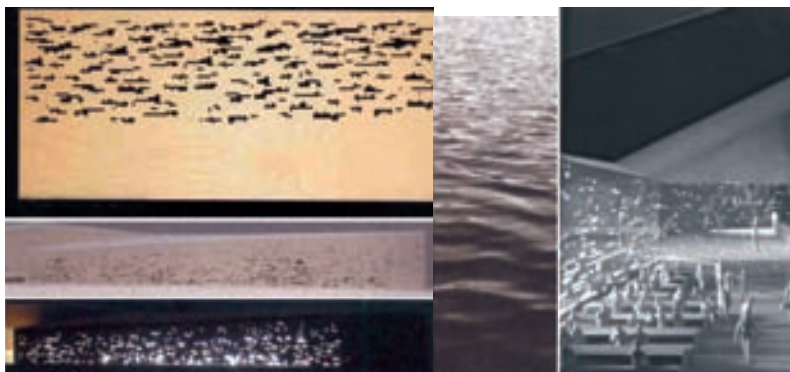


06

Fig. 06  
Herzog & de Meuron, Cadenas de ADN y croquis para el concurso de la Diagonal de Barcelona, 1989.

Fig. 07  
Herzog & de Meuron, Estudios de fachada, lámina de agua y maqueta del espacio interior del Tenerife Espacio de las Artes, 1997.

Fig. 08  
Herzog & de Meuron, Estratos de tierra y estudios para Schaulager para la Fundación Emanuel Hoffmann, 2002.



07

*Dominus Winery* (1998), la tienda *Prada Aoyama* (2003), la Biblioteca Universitaria de Cottbus (2004), *Young Museum* (2005) o el Tenerife Espacio de las Artes (2008), entre otros.

En el proyecto para el concurso en la Diagonal de Barcelona los arquitectos manifiestan su voluntad de proponer un nuevo orden natural, al margen de la lógica concreta con la que la realidad se articula. En esta propuesta plantean un sistema de vegetación y estanques que funciona como una planta de purificación biológica del agua y, al mismo tiempo, como un jardín público organizado según una forma ornamental que consiste en una franja de curvas sinusoidales, como cadenas de ADN, colocadas entre el mar y la ciudad (fig. 07). La solución adoptada actúa igual que una depuradora pero en vez de sistemas químicos y mecánicos utiliza estanques para ofrecer a los habitantes de la ciudad una forma visible y arquitectónica (el parque público) amén de productiva y útil (el aire y el agua) y no una arquitectura encubierta como la que proponen las depuradoras convencionales<sup>9</sup>.

Los arquitectos suizos encuentran puntos de apoyo firmes para sus proyectos en esas relaciones esenciales que hay entre las partes no visibles que dan validez y estabilidad al mundo sensible. Hay una voluntad de mimesis comprensible desde la lógica de la Naturaleza como verdad última. En obras como la tienda de *Prada* en Tokio –un prisma cristalográfico– emplean el lenguaje a una escala que obliga a envolver el edificio con una prieta malla romboidal que sujeta la masa vítrea, que recuerda las jaulas de alambre de los gaviones pétreos de las Bodegas *Dominus* en California. Herzog & de Meuron fabrican nuevos paisajes con una arquitectura que se funde con los ecos geológicos de la Naturaleza en los que, frente al tiempo acelerado de la historia, el lento tiempo del mundo natural es utilizado como un material más de construcción componiendo un paisaje aparentemente inmóvil, como los plegamientos geológicos o la evolución de las especies que se despliegan de forma tan pausada que suministran un telón de fondo casi intemporal a la agitación convulsa de las sociedades humanas<sup>10</sup>.

Los proyectos de Herzog & de Meuron, más alquímicos que orgánicos, se aproximan y utilizan la Naturaleza como modelo con la cautela del que teme la simulación vacua del parque de atracciones, el zoológico temático o el parque natural dedicado al desierto<sup>11</sup>. Por eso los estratos que proponen se contaminan con artificiales perforaciones geométricas, las aristas cristalinas se ablandan con burbujas o las pieles arrugadas se someten, en ocasiones, a la impresión de imágenes

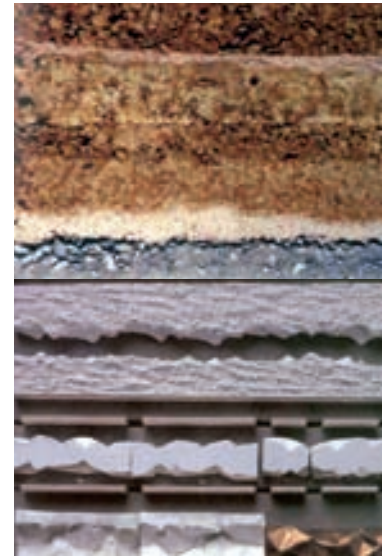
pixelizadas, igual que el *pop art* utilizaba la hipertrofia de los puntos de cuatricromía. Al utilizar secuencias por repetición y yuxtaposición, la figuración de su naturaleza representativa se desfigura y se convierte en textura. Sus referencias geológicas o biológicas evitan la analogía o la copia literal, tiñen la Naturaleza con el artificio de la concepción arquitectónica por medio de una imitación racional. Sus arquitecturas son objetos que revelan y transmiten el orden oculto de la Naturaleza, sus principios y valores. Son obras que expresan con elocuencia el orden deliberado de la creación creando uno nuevo artificial (fig. 08).

La especificidad de cada proyecto se materializa en cada una de sus partes o niveles de organización que no necesitan someterse a ninguna jerarquía para producir sentido. Para ello, a veces usan el concepto de fractal en algunos edificios. Esa relación fractal de auto-similaridad afecta a elementos repetidos y también a mundos de diferentes escalas y niveles conceptuales. La parte se independiza sintácticamente del todo para convertirse en síntesis del conjunto. Este tipo de arquitectura auto-similar, común en la Naturaleza, es especialmente eficaz cuando operan en un medio inestable ya que no sólo proporciona al objeto una extraordinaria solidez frente a una posible amputación o ampliación sino que la hace más independiente de su relación con el contexto desde el momento en que elimina la escala como esencia constitutiva del proyecto.

La arquitectura de Herzog & de Meuron está bajo el dominio de su percepción del mundo pero no obliga al observador a asumir su perspectiva para comprenderla. La atención dedicada a la percepción y a la comprensión de fenómenos naturales es una de las estrategias sobre la que mantienen su arquitectura. Su aproximación es fenomenológica y desde este abordaje de la realidad están conjugados aspectos ontológicos que se repiten con fuerza en sus trabajos. Como se ha mencionado, la presencia física de los materiales en sí no es importante, estos necesitan de un contexto, natural o artificial, para ser vistos de forma específica, para convertirse en objetos de la percepción humana, poder ser nombrados y convertirse en esencias. Es necesaria una 'cualidad espiritual' para sus organizaciones materiales y lograr el máximo estado ontológico de la materia, uno de los objetivos de la arquitectura de estos arquitectos<sup>12</sup>.

De esta forma, el lugar es usado por los arquitectos suizos como una especie de 'cantera' de la que extraer los materiales que deberán ser montados, de manera no tradicional, para formar un nuevo orden. Su idea de contexto los lleva a desarrollar determinadas cualidades con el objetivo de hacerlas más aparentes o específicas. Los materiales encontrados en el sitio podrán ser de diversa naturaleza pero están siempre sujetos a un intenso trabajo analítico y crítico antes de ser usados en el proceso de proyecto. Todo el conjunto de su obra tiene la inmediatez de las cualidades materiales de la arquitectura; una extraordinaria intensidad táctil que habla directamente a los sentidos, buscando no encerrar su lectura crítica en una sola dimensión conceptual.

En el edificio de Bodegas *Dominus* se puede afirmar que el vehículo legítimo de expresión de la arquitectura es la forma de usar los materiales. El edificio es un sólido regular, rectangular, intensificado y adaptado al contexto por la transformación hecha desde él con el material, una auténtica invención de la utilidad de los gaviones de piedra que antes eran vistos solamente como material opaco para consolidar taludes y no como cerramiento translucido, que es en lo que los han transfor-



08



mado los arquitectos suizos<sup>13</sup>. Entre lo uniforme y la desnudez, la fuerza de esta obra no proviene del hecho de mostrar un cuerpo desnudo por la ausencia de recubrimiento o por la áspera textura de las piedras, sino por la estructura interna de sujeción y atracción de las piedras (fig. 09).

En otras obras, los procedimientos sobre la superficie del material no son usados con la intención de obtener nuevos efectos sino para dar al material mismo la apariencia de una estratificación de materiales. Se interviene sobre la superficie de los materiales buscando una 'figuración desfigurada'<sup>14</sup>, tratándolos mediante procesos de serigrafía, incisiones o grabados. La idea de usar imágenes de la Naturaleza como material constructivo es utilizada en el almacén *Ricola Europe* realizado en Mulhouse (fig. 10). El modelo utilizado es el de un palmito serigrafiado en el interior de paneles de *u-glass* colocados en grandes paredes vidriadas. A causa de la repetición del mismo motivo la imagen tiende a desaparecer como figura, se percibe sobre todo como una cualidad específica de luz que vibra en el pasar a través del filtro de las imágenes. Toda la fachada termina por adquirir la cualidad casi textil de una gran carpa semitransparente que crea una mediación entre interior y exterior. Como consecuencia, la percepción de esta fachada aparece de un modo diametralmente opuesto a la inmaterialidad y transparencia de una vidriera tradicional, adquiriendo espesor y también peso. Este uso de las imágenes para obtener efectos perceptivos siempre nuevos, no para comunicar un mensaje semiológico, lleva a experimentar soluciones extremadamente innovadoras. La ambivalencia entre lenguaje figurativo y abstracto demuestra profusamente el dominio artístico en las operaciones realizadas por Herzog & de Meuron para intensificar el objeto arquitectónico y crear obras dotadas de excepcional vigor que se mantienen por sí mismas y no por la fuerza temporal de las modas.

Sus trabajos tienen identidad como obra arquitectónica contemporánea basada en una consistencia y coherencia estética que tiene su origen en una acción subjetiva que, en algunos de sus proyectos, decide tomar la Naturaleza como modelo. Cuando proyectan buscan referentes que, por sus propiedades, les ayudan a resolver el problema que plantea cada situación concreta. En determinados casos, entre los múltiples modelos posibles, eligen la Naturaleza porque ésta con sus principios, reglas y valores, provoca un deseo y propone un procedimiento: la acción racional de emularla a través del reconocimiento, conocimiento y comprensión de la misma. Además no usan un sólo elemento en una experiencia única, sino que a lo largo de su trabajo experimentan una pluralidad de elementos naturales, seleccionan entre ellos los que le valen de ejemplos y antiejesemplos y acumulan los más útiles para la acción de proyectar.

Ese depósito de modelos experimentados constituye un conocimiento que contribuye a formar conciencia del concepto de material de proyecto sobre el que actúa el pensamiento arquitectónico, proporciona criterios para la utilización de dichos materiales, enseña acerca de la naturaleza del proyecto y permite reconstruir el velado orden de la Naturaleza. Los hormigones serigrafiados, las vendas de cobre, los gaviones basálticos, los vidrios convexos..., son materiales que con sus innovaciones expresivas y su estructura interna le confieren, a cada una de las obras, un carácter ejemplar que las convierte en modelos que suscitan un deseo incoactivo de emulación en otros sujetos y, por tanto, se proyectan hacia el futuro. RA



09

Fig. 09  
Herzog & de Meuron, Bodegas Dominus.  
1997.

Fig. 10  
Herzog & de Meuron, Paneles  
xerografiados con motivo vegetal en los  
paramentos del almacén Ricola Europe,  
1994.



10

## Notas

01. Cfr. ARGULLOL, R., TRIAS, E., *El cansancio de Occidente*, Destino, Barcelona, 1992, p. 103.

02. Cfr. SCHAMA, S., *Paesaggio e Memoria*, trad. it. P. Mazzarelli, Mondadori, Milano, 1997, pp. 7-15.

03. GOMÁ, J., *Imitación y Experiencia*, Pre-textos, Valencia, 2003, pp. 329-395.

04. PIÑÓN, H., *El proyecto como (re) construcción*, Edicions UPC, Barcelona, 2005, p. 9.

05. PIÑÓN, H., op. cit., p. 10.

06. ZAERA, A., "Continuidades. Entrevista con Herzog & de Meuron", en *El Croquis*, 1993, n. 60, p. 8.

07. HERZOG, J., "El ideario de Monticello", en *Arquitectura Viva*, 2001, n. 77, p. 75.

08. Una idea que es expresada con claridad por los arquitectos suizos cuando mantienen que: "la mayoría de los objetos que empleamos en la vida cotidiana tienen para nosotros una identidad clara, definida únicamente por su valor de utilidad (...) La forma natural ni siquiera sería natural (...) La cultura en la que vivimos hoy en día, especialmente la occidental, es una cultura de sustancias combinadas y mezcladas de tal modo que se vuelven irreconocibles, nunca llega a perderse. No obstante, en innumerables productos de nuestra era industrial, estas sustancias, esta materia, sólo con grandes dificultades pueden volver a reincorporarse a un ciclo natural (...) parece existir una conexión entre la percepción estética crítica que produce una inquietud física y la destrucción real y mensurable del mundo natural (...) Nuestro interés por el mundo invisible radica en hallar una forma para él en el mundo visible. Es decir, abrirse paso a través del vestido familiar, visible, engañoso, hacerlo pedazos, atomizarlo, antes que referirnos a él de forma diferente, El mundo invisible no es un mundo místico, pero tampoco es sólo un mundo de ciencias naturales, de estructuras cristalinas atómicas invisibles. Con ello nos referimos a la complejidad de un sistema de relaciones que existe en la Naturaleza, en perfección inalcanzable, y cuya analogía con el reino del arte y de la sociedad nos interesa. Nuestra interés radica, pues, en la geometría oculta de la naturaleza, un principio espiritual,

y primordialmente, en la apariencia externa de la naturaleza". HERZOG, J., "La Geometría Oculta de la Naturaleza", en *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, 1989, n. 181-182, pp. 96-109.

09. HERZOG, J., "Ideas de proyecto. Una conversación de José Luis Mateo con Jacques Herzog", en *Herzog & de Meuron. Catálogos de Arquitectura Moderna*, Gustavo Gili, Barcelona, 1989, pp. 7-8.

10. No es casual que en una exposición realizada en el Centro Canadiense de Arquitectura los arquitectos expusieran más de ochocientas maquetas del estudio mezcladas con fósiles e insectos, minerales, objetos etnográficos, fotografías y daguerrotipos, juguetes, catálogos de productos, esculturas y pinturas, que en su conjunto creaban una atmósfera de fascinación característica del coleccionismo enciclopédico de los museos decimonónicos. URSPRUNG, P. (ed.), *Herzog & de Meuron Natural History*, Canadian Centre for Architecture: Lars Müller Publishers, Montreal, 2002.

11. HERZOG, J., "Sui materiali", en *Domus*, 1994, n. 765, p. 75.

12. Esta estrategia conceptual del uso de los materiales se podría resumir, como apunta Fernández-Galiano, en la conocida frase de Nietzsche: "la piedra es más piedra que nunca", que los arquitectos suizos trasladan al resto de materiales de construcción. FERNÁNDEZ-GALIANO, L., "Dionisio en Basilea", en *A&V Monografías*, 1999, n. 77, p. 14.

13. MONEO, R., "Celebración de la materia", en *A&V Monografías*, 1999, n. 77, p. 22.

14. Como apunta Alejandro Zaera, las categorías de figurativo y abstracto se producen dentro del dominio de la representación; la figuración es ya un tipo de abstracción de la realidad, un forma de arte. Es la crisis de la representación la que produce la superación de la dualidad figurativo-abstracto. La obra de H&dM tiene una continuidad por encima de las tradicionales categorías artística de lo abstracto y lo figurativo. La introducción de motivos figurativos se produce como un proceso inverso al de la abstracción necesaria para producir orden e inteligibilidad en una organización material caótica. La figuración se desfigura para

convertirse en textura, para abandonar su naturaleza representativa. Este es un proceso que tiene un claro precedente en algunas producciones de Warhol. Esta ambivalencia entre el lenguaje abstracto y el figurativo es el que distingue a Warhol y a Herzog & de Meuron de Oldenburg y Venturi, Rauch & Scott-Brown; mientras que en los primeros el elemento figurativo tiende a desaparecer en una textura, en los segundos se emplea como elemento reconocible y recontextualizado. La obra de estos últimos se produce aún dentro del paradigma lingüístico-representativo, mientras que en la de Warhol y Herzog & de Meuron, la figura deviene en incidente rítmico, que es precisamente el que produce la transferencia entre los medios: el ritmo opera conectando la construcción social con la estructura material. ZAERA, A., "Entre el rostro y el paisaje", en *El Croquis*, 1993, n. 60, p. 36.

---

## Referencias bibliográficas

- ARGULLOL, R., TRIAS, E., *El cansancio de Occidente*, Barcelona, Destino, 1992.
- FERNÁNDEZ-GALIANO, L., "Dionisio en Basilea", en *A&V Monografías*, n. 77, 1999.
- GOMÁ, J., *Imitación y experiencia*, Valencia, Pre-textos, 2003.
- HERZOG, J., "El ideario de Monticello", en *Arquitectura Viva*, n. 77, 2001.
- HERZOG, J., "La Geometría Oculta de la Naturaleza", en *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, n. 181-182, 1989.
- HERZOG, J., "Ideas de proyecto. Una conversación de José Luis Mateo con Jacques Herzog", en *Herzog & de Meuron. Catálogos de Arquitectura Moderna*, Barcelona, Gustavo Gili, 1989.
- MONEO, R., "Celebración de la materia", en *A&V Monografías*, n. 77, 1999.
- PIÑÓN, H., *El proyecto como (re) construcción*, Barcelona, Edicions UPC, 2005.
- SCHAMA, S., *Paesaggio e memoria*, Milán, Mondadori, 1997.
- URSPRUNG, P., (ed.), *Herzog & de Meuron Natural History*, Montreal, Lars Müller Publishers, 2002.
- ZAERA, A., "Continuidades. Entrevista con Herzog & de Meuron", en *El Croquis*, n. 60, 1993.
- ZAERA, A., "Entre el rostro y el paisaje", en *El Croquis*, n. 60, 1993.