

LECCIÓN DECIMOSEXTA

EL PAISAJE DE LOS MATERIALES. HERZOG & de MEURON

PROF. DR. SANTIAGO QUESADA

Lección decimosexta_El paisaje de los materiales. Herzog & de Meuron

El carnaval de Basilea es un momento de agregación popular donde las diferencias étnicas y culturales se olvidan gracias a una transfiguración de roles e identidades. Una excepcionalidad que permanece estrechamente codificada y limitada en el tiempo, con ritmos dictados por el rito festivo. En 1978, Jacques Herzog y Pierre de Meuron decidieron aprovechar esta ocasión para unir al tradicional evento lúdico una *performance* artística, capaz de determinar una distorsión y profundización de los temas propuestos por el carnaval mismo. Entran en contacto con Joseph Beuys para que realice los trajes de la comparsa a la que pertenecen los arquitectos suizos. El artista alemán reproduce, para los setenta componentes de la comparsa, los trajes de fieltro y accesorios que constituían los elementos de una instalación suya precedente titulada *Feuerstette 1*, expuesta en el Museo de Arte Contemporáneo de Basilea. La banda vestida con estos trajes desfila por las calles de Basilea en compañía del mismo Beuys dando vida a la obra llamada *Feuerstette 2*.¹



Carnaval de Basilea, 1978

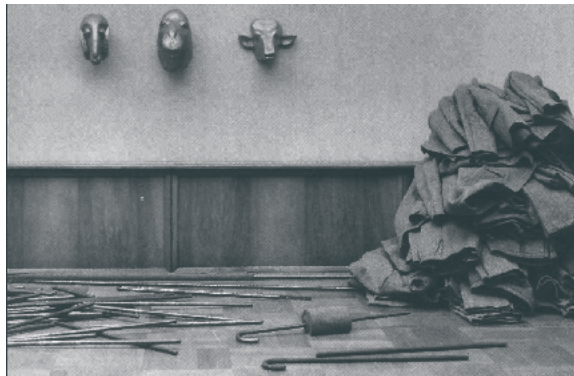
Esta actitud del gusto por la instalación, por la pretensión de radicalidad esencialista marcan una invariante proyectual en el trabajo de H&dM. La proximidad entre obra artística y obra arquitectónica en los arquitectos suizos, se justifica, según sus propias palabras, desde el momento en que la tradición, en sentido estricto del término, ha desaparecido del mundo y, por tanto, faltan elementos a los que el arquitecto pueda aferrarse a la hora de trabajar. La materia, la potencialidad de los materiales de construcción, los aspectos simbólicos del arte de vanguardia realizado por artistas como Joseph Beuys, Thomas Ruff o Rémy Zaugg, son las vías de expresión de una arquitectura que trabaja con esencialidad, materialidad y repetición, lo que aproxima esta arquitectura al arte, por ser sus obras tan arquitectónicas que son necesariamente artísticas, y no tanto por la constante colaboración constante con los artistas, como mantiene el propio Herzog.²

¹ Esta anécdota es constantemente relatada por los arquitectos suizos en numerosas entrevistas y descrita con detalle en G. Mack, *Herzog & de Meuron 1978-1988*, Birkhäuser, Basilea 1997, págs. 7-9.

² Herzog & de Meuron no se rinden a una cierta "ansiedad artística" que podría llevarlos a no considerar sus edificios



Josef Beuys con el grupo "Old Ways", en el carnaval de Basilea en 1978



Instalación: *Feuerstätt 2*. Josef Beuys, 1978-79

La atención dedicada a la percepción, a la comprensión de fenómenos naturales, es una de las estrategias sobre la que mantienen su arquitectura. Los proyectos de los arquitectos suizos son producto de las percepciones dirigidas a los objetos. Dentro del espacio que le asignan a la experiencia, su aproximación es fenomenológica, lo que proyectan proviene de la observación y la descripción. 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.

En este abordaje fenomenológico de la realidad están también conjugados aspectos ontológicos que se repiten con fuerza a lo largo de todos sus trabajos. La presencia física en sí de los materiales no es importante, necesitan de un contexto, natural o artificial, para poder ser vistos de forma específica, para convertirse en objetos de la percepción humana, para poder ser nombrados, para convertirse en esencias. Es necesaria una cierta "cualidad espiritual" para las organizaciones materiales, cualidad que ha desaparecido de la cultura material contemporánea al ser expulsada por la preeminencia de los valores utilitarios. Lograr un "máximo estado ontológico de la materia" es uno de los objetivos en la arquitectura de H&DM.³

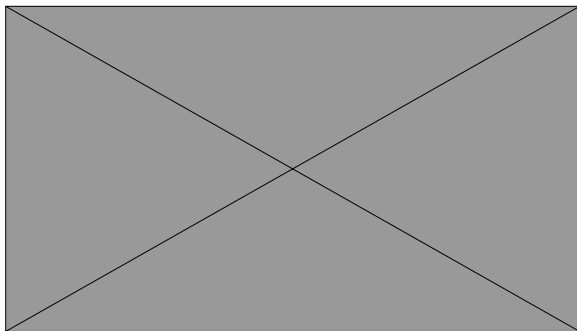
El resultado de todas estas variables es una cierta "sensualidad melancólica", una "austeridad vigorosa", situada entre la intelectualidad y la emoción, entre lo grave y lo voluptuoso, entre lo bruto y lo virtual, entre el control y la explosión, entre el rigor profesional y la vitalidad artística, que actúan como una especie de bisagra entre las dualidades arquetípicas de las escuelas latina y germánica que dominan la escena donde actúan. Es desde esta ambigüedad dialéctica desde la que es posible comprender la arquitectura de los suizos. Entienden que en arquitectura el espacio debe reducirse a la mínima expresión, pero esta operación no se hace simplemente por el uso

en términos estrictamente arquitectónicos. Para ellos, participar con la arquitectura de un contexto cultural y artístico más amplio, no presupone abrir demasiado los valores esenciales de la disciplina. A ese respeto, aclara Herzog que "nunca hemos deseado que nuestras obras de arquitectura sean vistas como obras de arte; siempre las hemos querido como parte de la ciudad, como parte de un todo sometido al cambio, con o sin nuestra participación. El hecho de que colaboramos frecuentemente con artistas o científicos no transforma tampoco nuestros proyectos en obra de arte. Herzog & de Meuron, "Continuidades. Entrevista con Herzog & de Meuron", en *El Croquis*, nº 60, El Escorial 1993, pág. 6.

³ Herzog & de Meuron, "Continuidades...", op. cit., pág. 16.

de algunos materiales *in nuce*, sino por la constante búsqueda de lo originario, de lo esencial: de entender que, antes que nada, hacer arquitectura es interactuar en el ambiente, es crear un espacio restringido y artificial: una base humana.

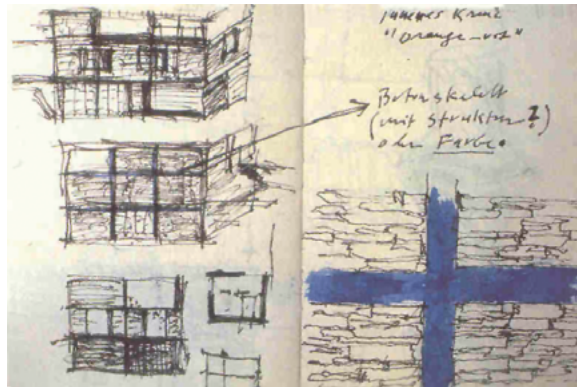
El lugar es usado por H&M como una especie de *cantera* de la que extraer los materiales que deberán ser montados, de manera no tradicional, para formar una nueva arquitectura. Su idea de contexto los lleva a desarrollar las cualidades locales con el objetivo de hacerlas más aparentes o específicas. Los arquitectos suizos se valen de la arquitectura como instrumento para percibir la realidad de la ciudad, es decir, para comprender algo en un contexto que determine un sentido y, en último término, para crear ese contexto. Los materiales “encontrados en el sitio” podrán ser de diversa naturaleza, pero estarán siempre sujetos a un intenso trabajo analítico y crítico antes de poder ser usados en el proceso de proyecto. Por ejemplo, en la *Casa de Piedra* en Tavole (1985-88) la piedra, con la que están construidos los característicos muros de mampostería en seco de los bancales de las colinas, es recuperada como revestimiento, de manera que evoca desde la percepción lejana la imagen de una casa “preexistente” restaurada. A diferencia de las casas tradicionales, la piedra no se usa como material portante, sino encajada en el interior de un esqueleto de hormigón armado, pensado con una característica figura en cruz reconocible tanto en planta como en sección y alzados. Las arquitecturas de Herzog & de Meuron construyen una relación estratificada con el lugar, a cada nivel de percepción –la “veloz” y “distraída”, la “lenta” y “contemplativa”– le corresponden determinadas y específicas relaciones entre arquitectura y lugar.⁴



Estratos de tierra y estudios para la *Fundación Emanuel Hoffman*

El conjunto de la obra de Herzog & de Meuron tiene la inmediatez de las cualidades materiales de la arquitectura. Una extraordinaria intensidad táctil de la arquitectura que habla directamente a los sentidos, buscando no encerrar su lectura crítica en el interior de una sola dimensión conceptual. La atención por la piel, por el tratamiento de la superficie, por la envolvente que la constituye y determina no es una visión completa o sustantiva. Entre el rostro y el retrato está lo real y lo abstracto. Tras el ropaje simbólico de las pieles de vidrio, acero, madera y cobre, existe una

⁴ M. Brändli, P. A. Croset, “Herzog & de Meuron: caratteri concettuali e materiali”, en *Casabella*, nº 612, Milano 1994, págs. 20-27.



esencialidad del hecho arquitectónico manifestada por el compromiso de la arquitectura con la realidad, a la que debe articular y dar vida.

Por tanto, los materiales no pueden ser usados de manera tradicional, los arquitectos suizos entienden que el vehículo legítimo para la expresión de la arquitectura son los materiales, en particular por la exploración de nuevas posibilidades expresivas, y que deben hacerlo aceptando sus características sin ideas preconcebidas de uso: *“Para construir muros, suelos y edificios necesitamos materiales de construcción. Así es que utilizamos lo que está disponible: ladrillos y hormigón, piedra y madera, metal y vidrio, palabras e imágenes, colores y olores”*,⁵ comenta Jacques Herzog, para el que cualquier idea arquitectónica artística es inútil, casi ridícula, si no puede ser expresada dentro de un proceso constructivo regular.

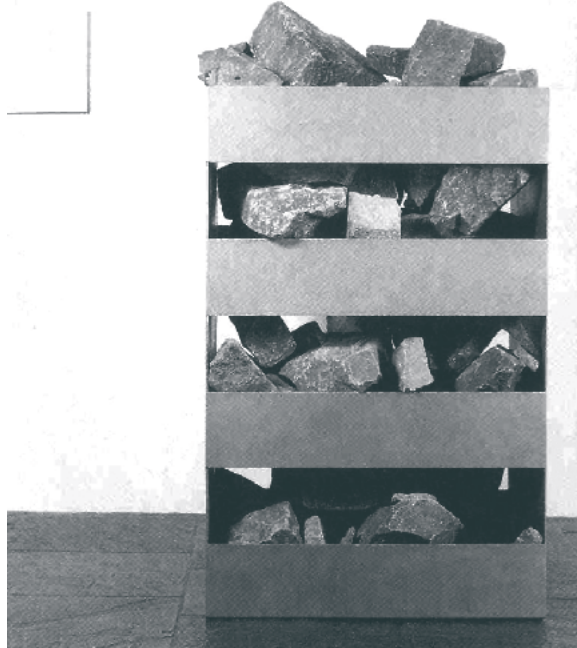


Estudios y muros de la Casa de Piedra en Tavole

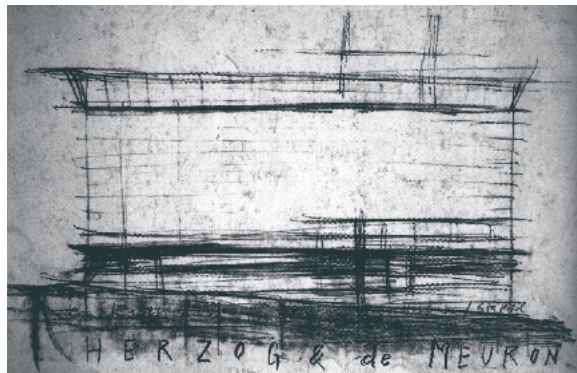
La capacidad de manipular hábilmente los materiales, de manera que ayuden a definir la estructura de construcción en términos visuales, construye esa materialidad corpórea que se traduce en un aura unas veces brutal, otras serena, o terrena, o etérea; conforme a las características de la textura o a las estrategias de repetición de los materiales utilizados. Hay en sus obras una simultaneidad entre el hecho esencial y la materialidad corpórea que determina el carácter de cada edificio, como identifica el propio Herzog: “cualquiera que sea el material que usamos para hacer un edificio estamos fundamentalmente interesados en un encuentro específico entre aquél y el edificio. El material está ahí para definir el edificio, pero el edificio está en igual medida destinado a hacer *visible* el material”.⁶ La piedra que sirvió para hacer el edificio o esculpir una escultura, cuando formaba parte de la cantera o de la roca no era preciso darle sentido, otorgarle sentido, no esperaba nada, pero una vez tallada, habiéndosele dado una forma pide que se la mire, en la mayoría de los casos, deteriorada respecto a su estado natural. Esta estrategia conceptual de los arquitectos suizos se podría resumir, como apunta Fernández-Galiano, en la conocida frase de

⁵ Herzog & de Meuron, “Continuidades...”, op. cit., pág. 22.

⁶ Herzog & de Meuron, *Ibidem*.



Non-site, Palisades-Edgewater, Nueva Jersey. Robert Smithson, 1968



Croquis del almacén Ricola en Laufen

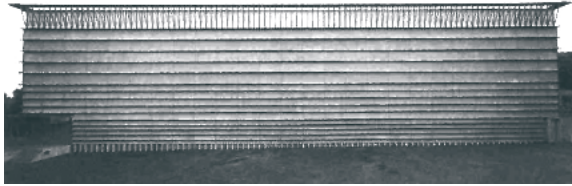
Nietzsche: “*la piedra es más piedra que antes*”,⁷ pero extendida a todos los materiales empleados por Herzog & de Meuron, porque en sus obras también la madera es más madera que antes, el metal es más metal que antes, el cobre es más cobre que antes, sin contar los líquenes, los óxidos, el asfalto y, en un plano diferente, las imágenes, las serigrafías, las palabras, que son los subterfugios originales de una arquitectura que amplía su paleta de materiales por considerar que se puede ampliar el dominio de lo arquitectónico, de entender lo que es la arquitectura.⁸

En la *Casa Azul* (1979-80) en Oberwil, por ejemplo, los bloques de hormigón se transforman al serles aplicado un pigmento azul –azul Yves Klein– lo que desestabiliza los cerramientos verticales e intensifica su experimentación fenomenológica. En la *Casa de Piedra* en Tavole, la operación es semejante, aquí los materiales –piedra y hormigón– son utilizados en su condición natural para mostrar la fuerza que poseen los mismos. El *Estudio Fotográfico Frei* (1981-82) también tiene una afirmación de materialidad por el incisivo uso de las chapas metálicas y la brea en el recubrimiento exterior, y en el *edificio Schwitter* (1985-88) la repetición de los elementos premoldeados de hormigón, utilizados como cerramiento, es la que hace visible la expresividad rítmica de la curva en la fachada principal. En el *edificio Schützenmattstrasse* (1984-93) el ritmo dado por la malla metálica externa es lo que crea el interesante efecto de su fachada. En la *Casa Plywood* y en el *edificio Hebelstrasse*, Herzog & de Meuron se valen de la potencialidad del sistema constructivo estructural y de cerramiento en madera para mostrar como construir con ella de manera fiable, rápida y bella, rescatándola como material perfectamente arquitectónico y volviéndola expresiva por ser más madera que antes.

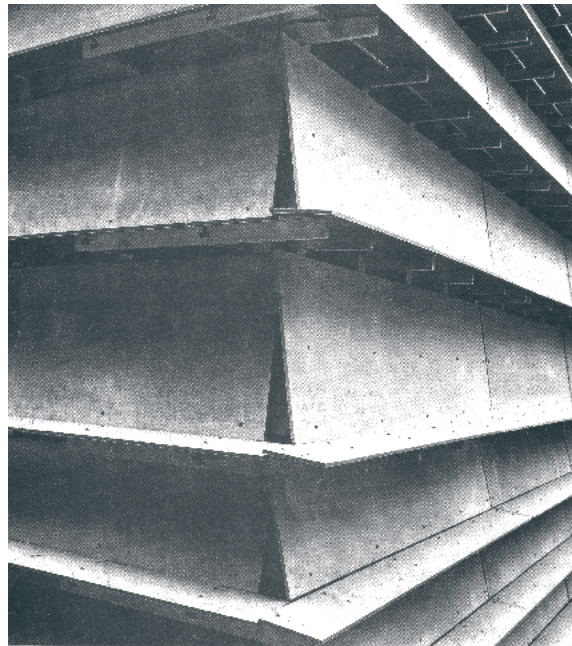
Para H&dM, la arquitectura no resulta de un proceso mecánico o de una invención caprichosa, sino lo que Jacques Herzog llama “pura energía arquitectónica”: la capacidad del arquitecto no

⁷ Esta famosa frase de Nietzsche, de múltiples lecturas e interpretaciones, encabeza el párrafo más explícito y extenso de los dedicados por el filósofo a la arquitectura, cuya interpretación está lejos de ser unívoca. Véase F. Nietzsche, *Humano, demasiado humano. Un libro para espíritus libres*, trad. esp. A. Brotóns, Akal, Madrid 1996, vol. 1, 23 [178], pág. 144 (*Menschliches, allzumenschliches*, Leipzig 1897)

⁸ L. Fernández-Galiano, “Dionisio en Basilea”, en *A&V Monografías*, nº 77, Madrid 1999, pág. 14.



Almacén Ricola. Fotografía de Thomas Ruff, 1991

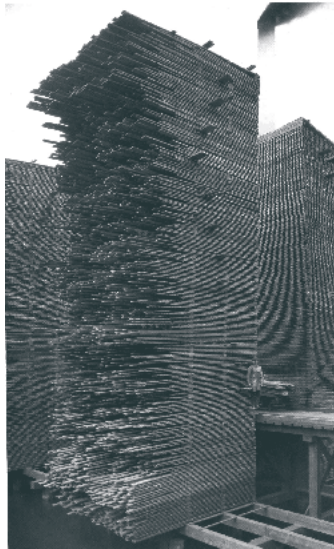


Detalle de montaje de tableros en el almacén

sólo de proyectar espacios sino también de promoverlos, de luchar para convertirlos en parte positiva y necesaria del proceso de realización. Si como materialidad corpórea, el edificio traduce su aura por la continuidad material y estructural entre interior y exterior, o sea, por el impacto visual sin intermediarios de los materiales constituyentes de su “física”, otra de las estrategias que viene caracterizando la obra de los suizos es el tratamiento decidido de la envolvente, de la superficie intencionalmente separada del cuerpo que actúa por encima de la organización espacial o estructural como un uniforme, como un ropaje figurativo que cubre la crudeza de la desnudez material: “...las superficies de un edificio deben estar siempre ligadas a lo que ocurre en su interior. El oficio de arquitecto es precisamente el de decidir cómo se produce esta conexión. El concepto de esta unión puede estar tanto en la continuidad material y estructural, o en su separación intencionada”.⁹ En este proceso, al contraer, al reducir el núcleo de organización funcional a un primer gesto, por repetición y auto similitud, construyen la especificidad del objeto arquitectónico a través de la intensificación material del cuerpo. Privilegian dos procedimientos: el primero actúa a nivel del proceso de montaje de los componentes edificatorios; el segundo a nivel del tratamiento de la envolvente o de la superficie del material mismo.

Actuar a nivel del montaje de las partes del edificio corresponde una posición crítica frente a la desaparición definitiva de la tradición artesanal, que hace que hoy no existan ya convenciones constructivas comunes entre el proyectista y el artesano. La pérdida de la tradición se puede sustituir únicamente a través de la complejidad conceptual de la obra arquitectónica a todos los niveles, pero nunca se logrará mediante la tecnología, ni con una actitud nostálgica que tienda a conservar imágenes arcaicas. Existen sólo productos del mercado que el arquitecto debe poner en relación, no dentro de una composición armónica sino en el interior de una “estructura de montaje” que permite dar cualidad expresiva incluso a los materiales considerados habitualmente como banales o pobres. El *almacén Ricola* (1986-87) constituye el más claro ejemplo del modo el que H&DM hacen visible el proceso constructivo dejando los elementos constructivos sin elaborar, es decir, en el estado en el que los han encontrado en el catálogo de los materiales.

⁹ Herzog & de Meuron, “Continuidades...”, op. cit., pág. 21.



Antiguo almacén de maderas de cedro, Seattle, 1919

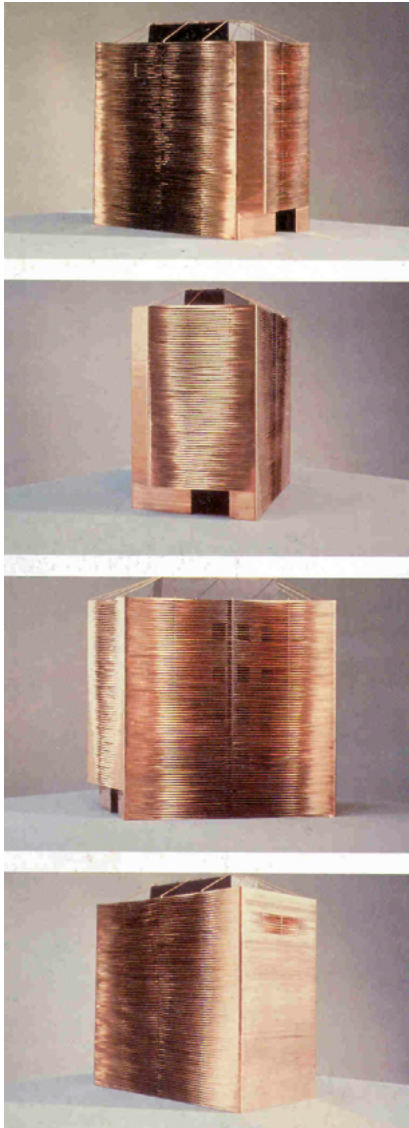


Alzado del almacén Ricola

En el almacén *Ricola* de Laufen, el intento es encontrar la condición primera y universal que caracterice al edificio y su programa, incorporando más tarde otros elementos que la harán una obra única que atiende a condiciones específicas del lugar, el clima, el contexto o el cliente. El espacio es un simple rectángulo, las paredes y la cubierta son los elementos primordiales, el sofisticado tratamiento de la fachada vertical representa el deseo de resolver determinados problemas como la protección, el aislamiento, la luz, etc., y materializar una opción artística próxima al *op art* de los años sesenta, por la manera como están dispuestos los elementos constructivos. En un primer momento, la forma del edificio recuerda las construcciones primitivas de los almacenes, que no precisan ser más que una “caja” para cumplir con su función arquitectónica, busca una condición genérica de depósito de productos, pero posteriormente se incrementa la propuesta debido a la esencialidad corpórea y en la potencialidad de los materiales que manifiestan la arquitectura del edificio.

La repetición como técnica compositiva tiene, en la obra de H&dM, un sentido muy diferente al del objeto-tipo de la producción industrial; una intención que se remonta a las más primitivas operaciones de construcción del espacio y del territorio: el ritmo del tam-tam, las marcas territoriales, los motivos ornamentales del tatuaje... La repetición en Herzog & de Meuron se relaciona con la moderna estructura modelo-copia. Es en esto en lo que su obra se distancia de la de aquellas arquitecturas que insisten en la producción seriada, en la repetición como identidad. El elemento repetido *ocupa un medio* por reproducción de un concepto idéntico, repite una medida en lugar de generar un ritmo. La repetición es, en la obra de Herzog & de Meuron, el instrumento que permite generar el espacio donde se expresan las intensidades diferenciales. El sentido del ritmo ha de ser hallado fuera del plano donde se desarrolla la acción, es decir, no en la naturaleza del elemento que se repite, sino en la forma en la que la repetición se produce. En palabras de Zaera, no se trata de imponer formas sobre la materia, sino de elaborar un “*materal cada vez más rico y consistente, más capaz de captar diferencias cada vez más intensas*”.¹⁰

¹⁰ Deleuze y Guattari, cit. en A. Zaera, “Entre el rostro y el paisaje”, en *El Croquis*, nº 60, El Escorial 1993, pág. 32.

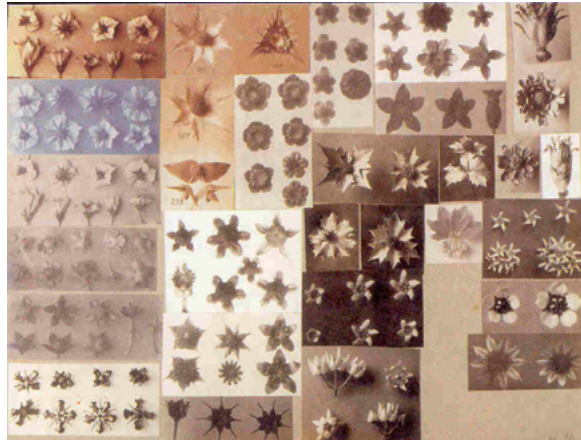


Maqueta del edificio de señalización de trenes Auf dem Wolf

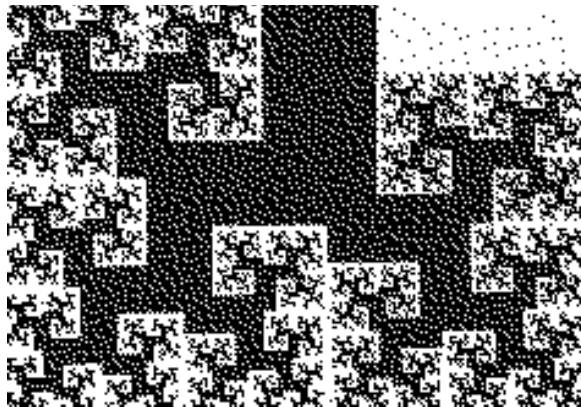
En el *almacén Ricola* el revestimiento ha sido estudiado con el objetivo de evocar la imagen de materiales simplemente apilados, en clara analogía con las estanterías interiores. La imagen estratificada de la fachada asume un particular significado en relación con el lugar, en analogía con los estratos geológicos de la cantera de calcáreas en la que el almacén está ubicado. El revestimiento visualiza un procesos de lenta sedimentación, con estratos horizontales que son cada vez más aplastados conforme se depositan sobre el fondo de la cantera. En la percepción lejana es, por tanto, una imagen de peso volumétrico la que se impone. Mientras que en una escala cercana, los bastidores inclinados dejan adivinar el finísimo telar de sostén en madera, transmitiendo un cierto sentido de precariedad que recuerda a los castillos de cartas.

También el *Centro de Señalización de Trenes Auf dem Wolf* (1988-95) construido en Basilea, ofrece la imagen de una fachada estratificada que remite por analogía al contenido programático del edificio. La imagen es la de una gruesa bobina eléctrica realizada con bandas continuas de láminas de cobre, que brilla con la luz del sol como una enorme señal en mitad de los andenes ferroviarios. La referencia eléctrica funciona no sólo a nivel de la imagen, sino también a nivel práctico, debido a que las propiedades conductoras del cobre permiten al revestimiento construir una verdadera "jaula de Faraday" que actúa como protector de los delicados aparatos electrónicos. Las bandas de cobre de veinte centímetros de anchura, son tensadas a lo largo del radio de curvatura angular y después de tuercen sobre las fachadas abriéndose para iluminar los locales interiores. Como en el *almacén Ricola*, el revestimiento estratificado exalta la percepción volumétrica del objeto en una visión lejana, expresándose como un revestimiento homogéneo, mientras que en una visión cercana aparece la percepción del espesor de la piel, dejando entrever la presencia del volumen interior: un "cubo" masivo de hormigón armado penetrado por contadas ventanas.

En el *Centro de Señalización de Trenes* la búsqueda de la esencialidad se hace por la reducción del programa a una caja que se muestra hermética y distante de referencias externas, exenta de parámetros escalares, como un cofre de cobre situado entre la complejidad de la malla ferroviaria y los diversos edificios que componen su estructura. Más que abstracciones tipológicas en busca de un envoltorio, sus proyectos derivan primordialmente del reconocimiento de una primera y más profunda necesidad del edificio, del contexto y de sus usuarios.



Herbolario de flores de patata. Karl Blossfeldt, 1900

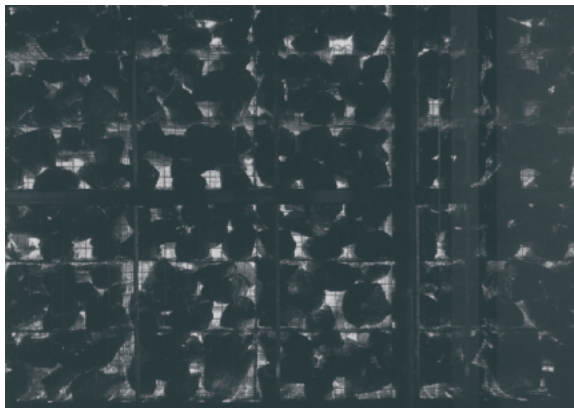
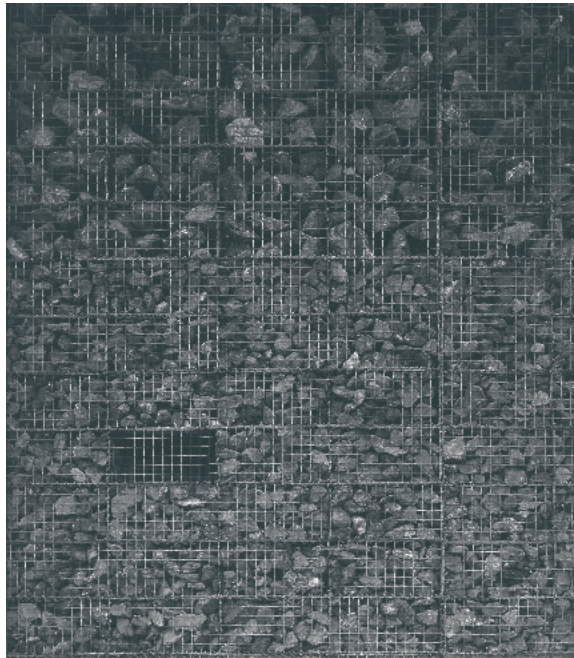


Construcción arbórea de Koch. Autosimilaridad Fractal

En ambos edificios, el *almacén Ricola* y el *Centro de Señalización Auf dem Wolf* hay una cierta cualidad aescalar. La escala en estos proyectos no es una función lineal, sino una función diferencial, que depende de sus condiciones de contorno. La escala depende siempre de un sistema de referencia y es, por tanto, poco adecuada como mecanismo de significación en una situación de inestabilidad. No se trata en estos proyectos de que no exista una relación de escala con el contexto, sino de que esta relación se establece de forma ambigua. La analogía de estructuras –la auto-similaridad– entre las estructuras orgánicas y las construidas la explican los arquitectos en su texto *La geometría oculta de la Naturaleza*. Esta relación de *auto-similaridad*, no sólo afecta a los elementos repetidos, sino también a elementos de diferentes escalas y niveles conceptuales. Es como si la especificidad de cada proyecto se materializase en cada una de sus partes o niveles de organización, que ya no necesitan someterse a ninguna jerarquía para producir sentido. La parte se independiza sintácticamente del todo para convertirse en síntesis del conjunto. Este tipo de arquitectura auto-similar, como apunta Zaera, es especialmente eficaz cuando se opera en un medio inestable: 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.

Analizando el edificio de las *Bodegas Dominus* se puede afirmar, definitivamente, que para H&dM el vehículo legítimo de expresión de la arquitectura es el uso que hacen de los materiales. El edificio es un sólido regular, rectangular, intensificado y adaptado al contexto por la transformación hecha desde él con el material, en una auténtica “invención” de la utilidad de los gaviones de piedra que antes, eran vistos solamente como un material opaco para consolidar taludes y no como un cerramiento translucido, como los han transformado los arquitectos suizos.¹¹ Entre lo uniforme y la desnudez, la fuerza de esta obra no proviene del hecho de mostrar el cuerpo desnudo por la brutalidad de ausencia de recubrimiento o por la áspera textura de las piedras, sino por la forma como los arquitectos suizos han utilizado expresivamente los gaviones de piedra para configurar sus paredes.

¹¹ R. Moneo, “Celebración de la materia”, en *A&V Monografías*, nº 77, Madrid 1999, pág. 22.



Bodegas Dominus, California. Vista general y detalle muro de gaviones



En todas estas obras, la imagen evoca el contenido funcional del edificio, nunca lo describe o lo ilustra. En la percepción del objeto, reconocemos la presencia de una imagen característica, pero al mismo tiempo reconocer un modelo –una “ola”, una “maquina fotográfica”, un “castillo de cartas”, una “bobina eléctrica”– no cierra la percepción sino que la abre a otras asociaciones visuales. Para H&dM hacer visible el programa funcional no significa rehacer la idea funcionalista de una relación directa, unívoca y transparente entre forma y función, hacer visible esta relación se asocia con la puesta en evidencia del carácter inevitablemente ambiguo de la imagen. H&dM renuevan, por tanto, la problemática teórica del funcionalismo, inscribiendo la reflexión sobre la relación entre forma y función en otra más general sobre la relación entre la apariencia y la realidad del objeto arquitectónico.



Pabellón Goetz, Munich, 1992

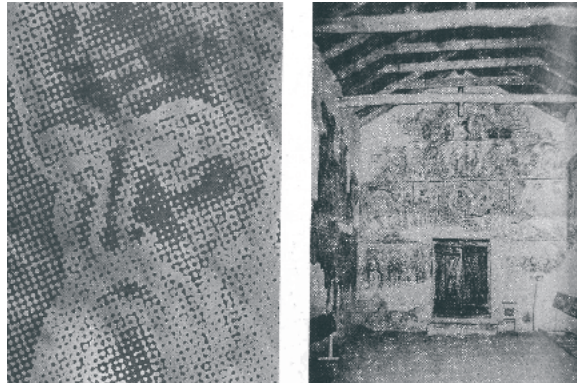


Residencia de Estudiante Antipodes I, Dijon, 1992

Las posibilidades de un edificio de cambiar o mutar su apariencia son exploradas con particular intensidad en el pequeño pabellón expositivo para la colección Goetz (1991-92) realizado en Munich. En este pabellón, H&dM aprovechan las propiedades del vidrio opaco, utilizando en particular los efectos de semitransparencia obtenidos al colocar una luna de vidrio a una cierta distancia de la estructura interna. Las metamorfosis de la imagen, según las condiciones de luz y la posición del observador, son tales que hacen ambigua la misma identidad estructural del edificio. Éste puede parecer, en términos usados por los mismos arquitectos, *“como una estructura cerrada, que se resuelve en superficie con el empleo de materiales afines (madera, vidrio esmerilados, aluminio gris) o como una casa de madera que alguien ha apoyado en el jardín sobre dos cuñas de hormigón armado”*.

Para H&dM, la envolvente es la que construye la fachada del edificio, el interés reside en gran medida en las cualidades físicas de la envolvente como el peso, la textura, más que en su cualidades compositivas. *“El oficio del arquitecto está en decidir como se produce la conexión entre dentro y fuera”*. Mantienen que sus mejores edificios son aquellos en los que la visibilidad de las conexiones está reducida al mínimo, son tan numerosas que no se ven, todo parece evidente. La construcción de las superficies es uno de los elementos preeminentes de su arquitectura. La *envolvente* es el campo fundamental de la experimentación, por encima de la organización espacial o estructural. La *envolvente* como superficie de articulación entre interior y exterior, donde se registran los valores públicos del objeto arquitectónico: es el *rostro* del edificio. Herzog & de Meuron se concentran en hacer evidente este límite, en definirlo, en generar nuevas construcciones.

La determinación de H&dM a operar desde la superficie es patente en su proceso de proyecto. Éste parte de los característicos dibujos de grafito sobre el papel en los que siempre una organización bidimensional se afirma como germen del proyecto. No hay nunca perspectivas o dibujos tridimensionales en los documentos de elaboración y presentación del proyecto. En el *almacén Ricola* o en el *Centro de Señalización Auf dem Wolf* hay una inestabilidad del orden visual de la configuración del plano de fachada, como si fuera una composición *op art*. Las bandas horizontales de coloración clara y oscura en los *apartamentos Schwarz Park* y en la *residencia de estudiantes Antipodes I* (1990-92) desintegran el plano de fachada como superficie de reflexión



Panel de mármol reproduciendo por medio de un pixelado un antiguo icono ortodoxo e interior de iglesia ortodoxa

visual. A través de estas operaciones, la estructura como forma cerrada se convierte en “trazo” o forma que no delimita un medio interior. La falta de definición del borde, la ausencia de marco, supone una disminución de la estructura jerárquica de la superficie.

Buscando una cierta *figuración desfigurada*, H&M intervienen sobre la superficie de los materiales, tratados mediante procesos de serigrafía, incisiones o grabados.¹² Jacques Herzog cuando comenta sus impresiones sobre la Alhambra de Granada dice que lo que existe en el edificio nazarí es la ilusión de un plano en vez de espacio, la superficie, la piedra se vuelve vestimenta –textil, inmaterial– y las puertas y ventanas parecen puntos permeables en un tejido; piedra, superficies cerámicas, efecto textil. No es casual que la primera obra creada por Herzog & de Meuron, recién terminados sus estudios en la ETH de Zurich, fuera un traje. La pertinencia y la integibilidad conferida por esta figuración en la construcción de superficies se hace sentir realmente en obras como: la *Iglesia Greco-Ortodoxa* en Zürich (1989), en el *Centro de Artes* en Blois (1991), en el *Museo del Siglo XX* en Munich (1992), en el *Centro Deportivo Pfaffenholz* (1993) en Sant Louis, en el *almacén Ricola Europe* en Mulhouse, en el *edificio SUVA* en Basilea, o en las *Bibliotecas de Jussieu* y de *Eberswalde*. A partir de estas obras, el arte se vuelve una referencia constante dentro del discurso de Herzog & de Meuron. La colaboración con artistas como Rémy Zaugg, Gerhard Richter, Thomas Ruff, Rode Marie Trockel, Adrian Schiess y Helmut Federle inaugura lenguajes de arte contemporáneo de vanguardia como secuencias válidas para intensificar las superficies

¹² 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&M tiene una continuidad por encima de las tradicionales categorías artística de lo *abstracto* y lo *figurativo*, por debajo de las clasificaciones. 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. A. Zaera, “Entre el rostro...”, op. cit., pág. 36.



Programa pictórico para la fachada de la biblioteca de la *Eberswalde Technical School*, con Alexander von Humboldt en el Orinoco



Clasificador entomológico

internas y externas de los edificios en forma de serigrafías, litografías, imágenes iconográficas cotidianas, haces cromáticos y bandas de texto. Al utilizar estas secuencias por repetición y yuxtaposición, la figuración de su naturaleza representativa se desfigura y se convierte en textura, en un proceso análogo al del *pop art* de Andy Warhol.

Los procedimientos de trabajo en la superficie del material no son usados con la intención de obtener nuevos efectos “decorativos”, sino para dar al material mismo la apariencia de una estratificación de materiales. Los efectos obtenidos con un procedimiento de “veladura” del vidrio pueden ser valorados en el edificio para la ampliación de la *sede de SUVA* (1991-93) en Basilea. El uso del vidrio, en este caso, está motivado por la voluntad de mantener el edificio administrativo preexistente y al mismo tiempo unificar, con un mismo material, la parte recuperada y “embalada” con el nuevo cuerpo de fábrica, destinado a viviendas y oficinas. En la visión lejana, es la unidad volumétrica del objeto lo que se impone, de manera que no es posible distinguir a simple vista que el edificio está compuesto por dos partes diferentes. En cambio, en una visión más atenta y cercana, se perciben las metamorfosis internas del objeto, producidas por tres factores concomitantes: las interferencias visuales creadas entre la cáscara exterior y lo que se entrevé del estrato interno; los diversos tratamientos del vidrio en función de las necesidades de aislamiento térmico y acústico e incluso de protección de los rayos del sol; el movimiento de los paneles de vidrio controlados electrónicamente para adaptar la fachada a las diversas condiciones climáticas.

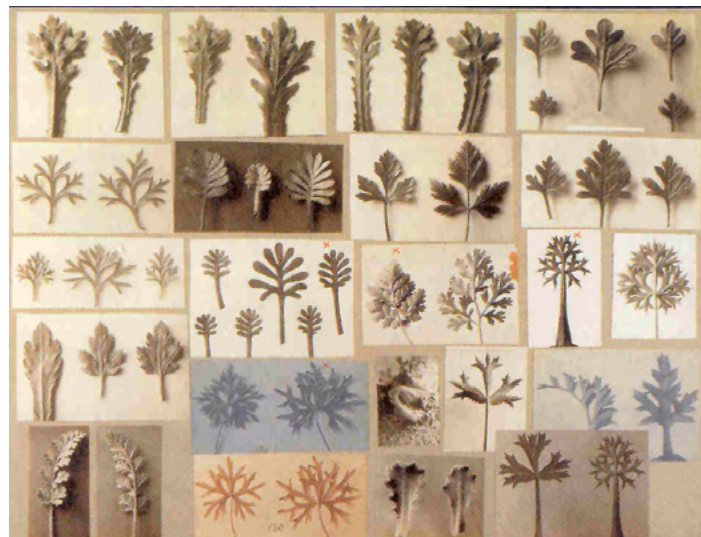
La idea de usar las imágenes como material constructivo –literalmente la idea de “construir un muro con las imágenes”– es retomada en el *almacén Ricola Europe*, (1993-94) realizado en Mulhouse. Esta vez el motivo ha sido el de un palmito serigrafiado en el interior de paneles de U-glass colocados en grandes paredes vidriadas. A causa de la repetición del mismo motivo, en la percepción “distráida” de quien trabaja o camina en el almacén, la imagen tiende a desaparecer como figura, se percibe sobre todo como una cualidad específica de la 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 respecto a la inmaterialidad y a la transparencia de una vidriera tradicional, ya que adquiere espesor, pero también peso, recordando la experiencia de



Croquis para el almacén *Ricola Europe*

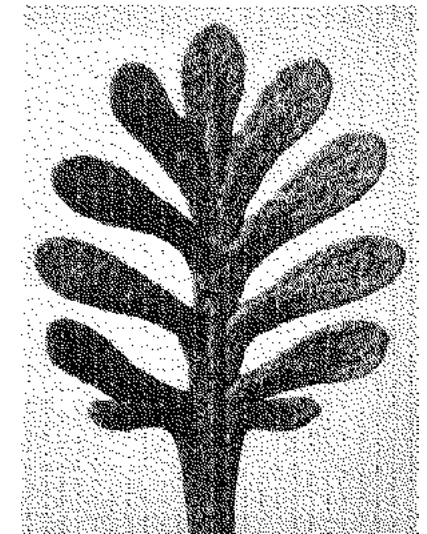
la fachada en fundición del edificio en la Schützenmattstrasse. La apariencia textil es lo que produce una singular metamorfosis de los materiales empleados: mientras el motivo "japonizante" de las olas en la fachada del edificio de Basilea quita peso a las rejas de fundición, al contrario en el almacén *Ricola Europe* el motivo vegetal añade peso a la luz que se filtra a través del vidrio. Este uso de las imágenes para obtener efectos perceptivos siempre nuevos, y no para comunicar un mensaje semiológico, lleva a H&M a experimentar soluciones extremadamente diversificadas.

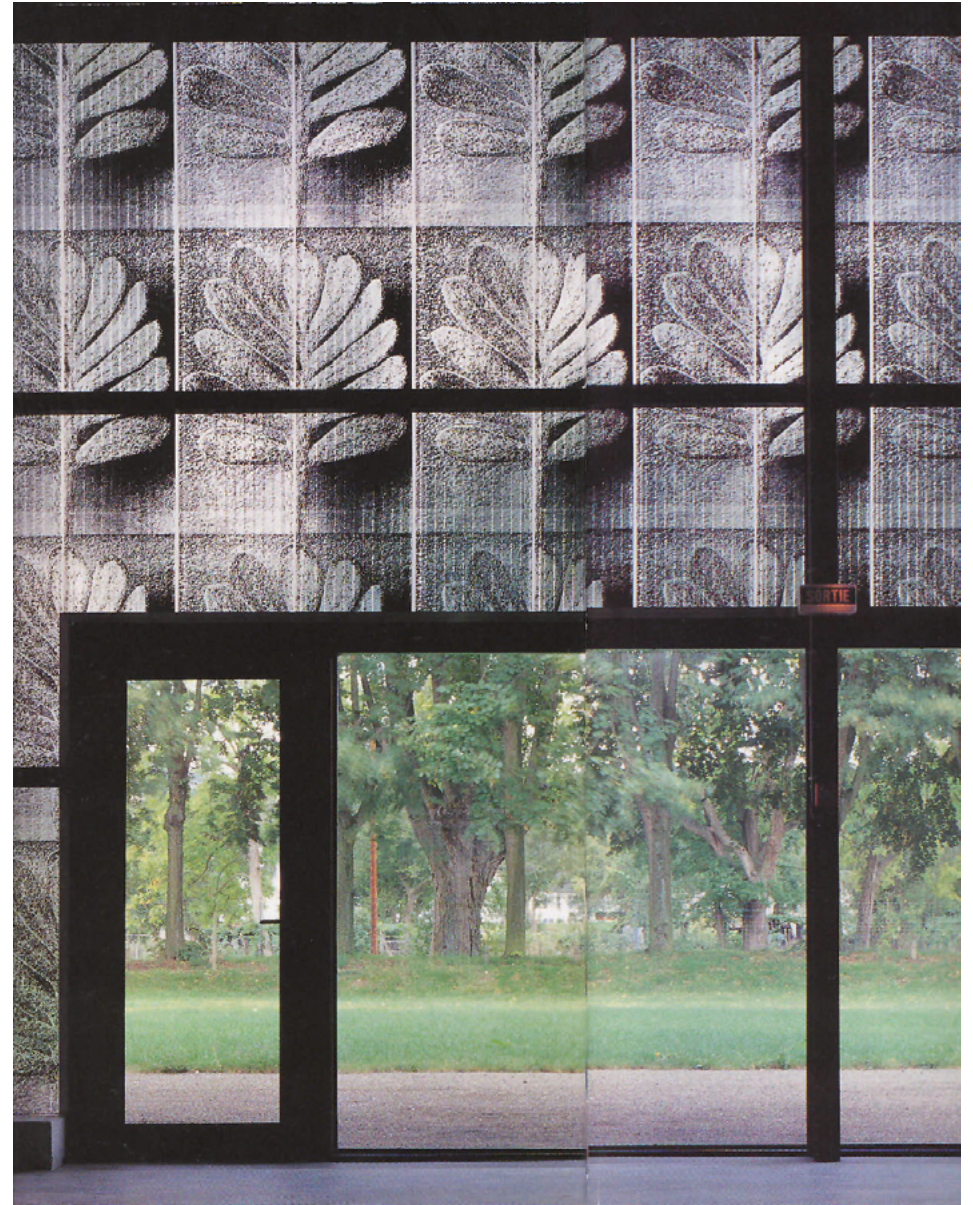
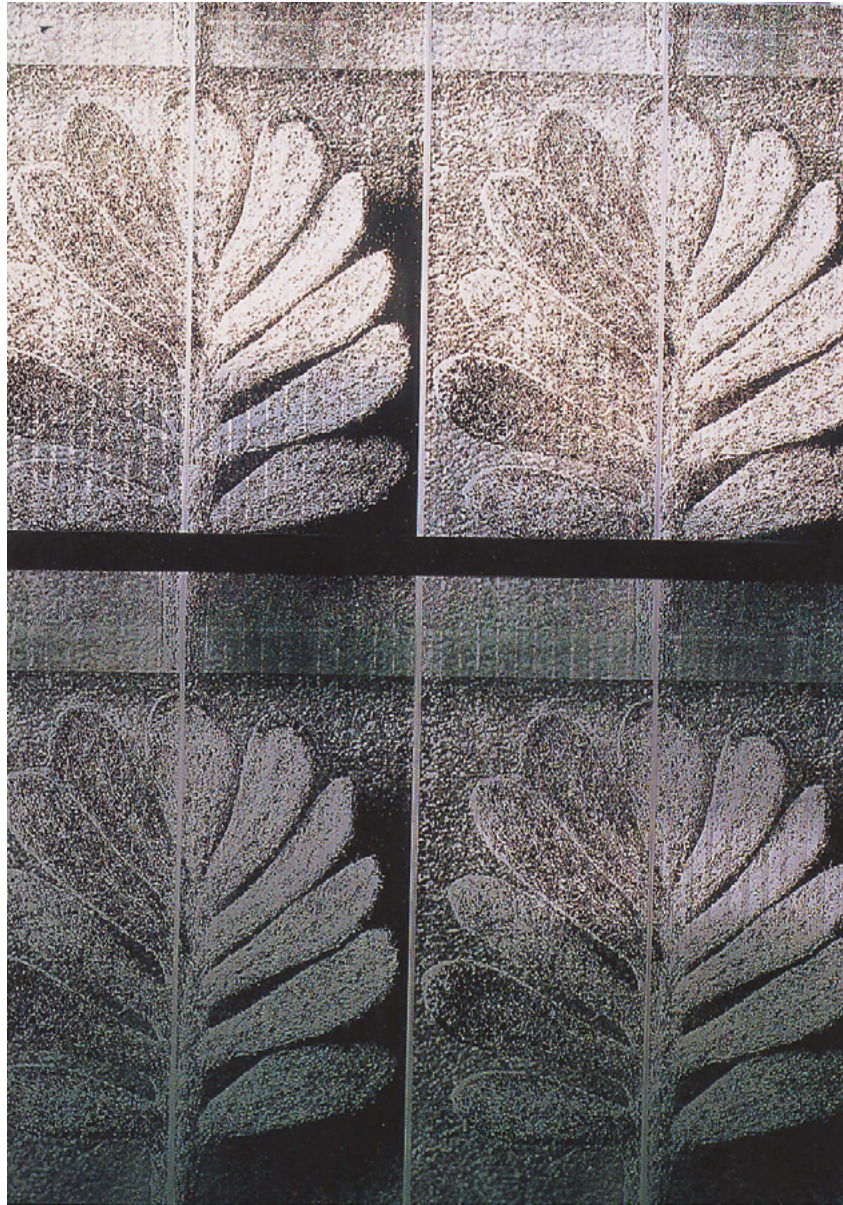
En el *Centro Deportivo de Pfaffenholz* la repetición de la textura de imágenes impresas sobre los paneles de hormigón que los constituyen, crea el mismo "efecto textil" que tanto impresionó a Herzog al visitar la Alhambra. Análogamente funciona el tratamiento de las superficies externas de la *Biblioteca de Jessieu*, realizada en colaboración con Thomas Ruff y la de *Eberswalde*, donde la introducción de motivos figurativos en la fachada no es una mera aplicación de entidades formales sobre un cuerpo inexpresivo, sino una textura que no refleja necesariamente el carácter programático del edificio. Vidrios de diferentes tonalidades y con diferentes impresiones forman la envolvente por repetición y yuxtaposición, consiguiendo curiosamente, un efecto visual que se sitúa entre el *op* y el *pop art* por el movimiento y por la textura marcada.

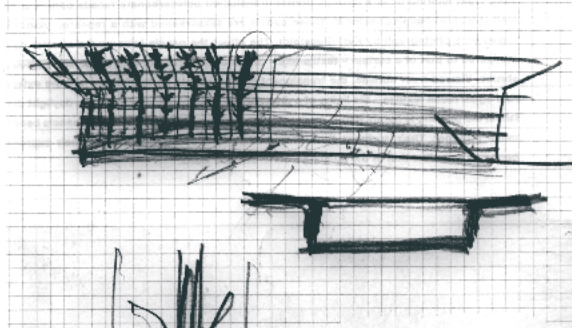


Herbolario. Karl Blossfeldt, 1900

Hoja de *Achillea umbellata*, aumentada 30 veces. Lámina 37 de *Urformen der Kunst*. Karl Blossfeldt, 1928







Croquis general del almacén Ricola Europe



Exteriores e interiores del almacén Ricola con el revestimiento de paneles de metacrilato serigrafiados

Esta ambivalencia entre lenguaje figurativo y abstracto demuestra profusamente el dominio artístico de las operaciones utilizadas 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. La contundencia de su desnudez se torna una vigorosa operación de belleza. Los arquitectos suizos tienen la enorme capacidad de producir una arquitectura que tiene expresión, tanto por la crudeza material de la desnudez de su cuerpo, como por la superficialidad del uniforme que puede vestir. Es la actitud de quien viste una camiseta y muestra como se hace.

Los hormigones serigrafiados, las vendas de cobre, los gaviones basálticos, los vidrios convexos, cada una de sus innovaciones expresivas suscita de inmediato una especie de emulación. No existen valores eternos, el tiempo es una realidad, es parte del proyecto. El tiempo cambia, no muy deprisa pero con un ritmo invisible y constante. En la obra de H&dM, frente al tiempo acelerado de la historia habitual, el tiempo lento del mundo natural, como un material más de construcción, compone un paisaje inmóvil: los plegamientos geológicos o la evolución de las especies se despliegan de forma tan pausada que suministran un telón de fondo casi intemporal a la agitación convulsa de las sociedades humanas.

Herzog & de Meuron entienden lo artificial y lo natural como una continuidad, no existe una oposición dialéctica entre Naturaleza y sociedad, o entre Naturaleza y ciudad. La Naturaleza son procesos biológicos, físicos u químicos, procesos que es necesario describir para entenderlos. La Naturaleza es *continua*; es la conciencia humana la que es capaz de individualizar *entidades discretas, figuras*, con objeto de operar sobre la realidad. Lo artificial o artístico son procesos que operan en el entendimiento de la propia naturaleza de los seres humanos, de su percepción de la Naturaleza y de su efecto sobre ella.¹³

La descripción sobre la que Herzog vuelve continuamente es *Naturaleza artificial*. El edificio es una roca o un pez, y el espacio de alrededor “*hace vivir la ciudad como el musgo crece en la*

¹³ Véase, Herzog & de Meuron, “Continuidades...”, op. cit., pág. 8

Naturaleza (...) En conjunto es selvático y escultórico, incluso al mismo tiempo tranquilo (...)”, observa Herzog comparando proyecto con Naturaleza.¹⁴ La Naturaleza para Herzog, en un mundo todavía romántico, es un lugar donde crear el propio espacio, encontrarse a sí mismo, excavar un nicho en la inmensidad de la turbación. La Naturaleza artificial es, en cambio, una estrategia para alcanzar los mismos fines en el espacio urbano.



Proyecto para Tiergarten en Berlín, 1990

En el proyecto para el *Tiergarten* de Berlín, la arquitectura es esta especie de *Naturaleza artificial*, entendiendo los cuatro edificios propuestos como organismos más que como edificios. La vida en su interior es su expresión arquitectónica exterior. Se ensaya un concepto en el que la apariencia de un edificio, constantemente cambiante, sea fuerte y evidente. El proyecto radicaliza una posición arquitectónica, próxima a la posición artística mantenida por Remy Zaugg, por la que el autor-artista ha desaparecido y los trozos de arte y arquitectura se funden en una sola unidad.¹⁵ Una actitud que pretende la desaparición del arquitecto y la transferencia de la autoría a la gente en el interior del edificio y a las personas que perciben los edificios desde el exterior.

¹⁴ “*fa vivere la città come il muschio cresce in natura (...) nell’insieme è selvaggio e scultoreo, anche se allo stesso tempo tranquillo*”. J. Herzog, “Il mondo di Herzog”, en *Domus*, n° 844, Milano 2002, pág. 45.

¹⁵ “*L’autore è scomparso e i pezzi d’arte e d’architettura si sono fusi in un’unità*”. J. Herzog, “Sui materiali”, en *Domus*, n° 765, Milano 1994, pág. 74.

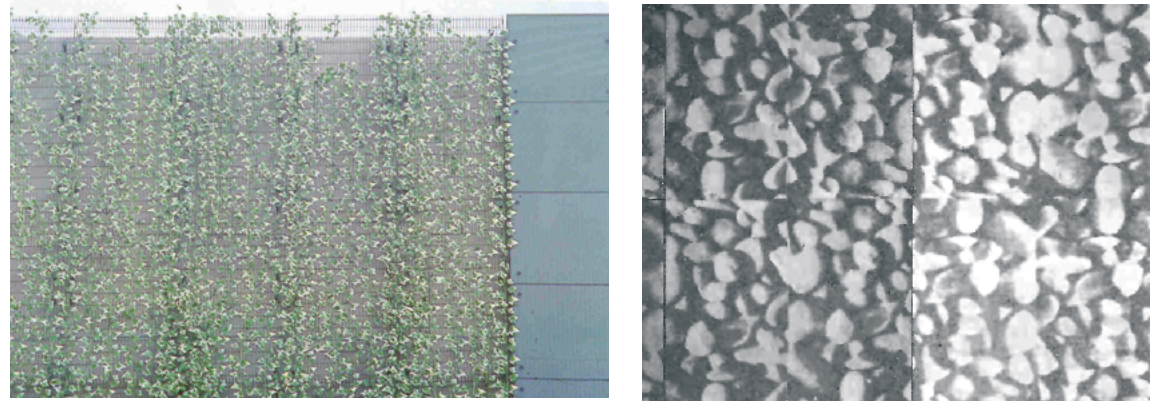
Los edificios expresan las preferencias de H&dM por la arquitectura anónima que deja suficiente espacio para que la gente se exprese, de forma que la arquitectura sea una especie de *escultura social* como diría Beuys. Las inscripciones sobre los edificios son una mezcla de la observación del edificio desde el exterior, -tal y como se observa un paisaje o un cuadro- y mensajes enviados por compañías o habitantes desde el interior de la ciudad.



Caja conteniendo diferentes tipos de peras. Richard Ross, 1999

Instituto para Hospital Farmaceutico, Rossetti Grounds en Basilea

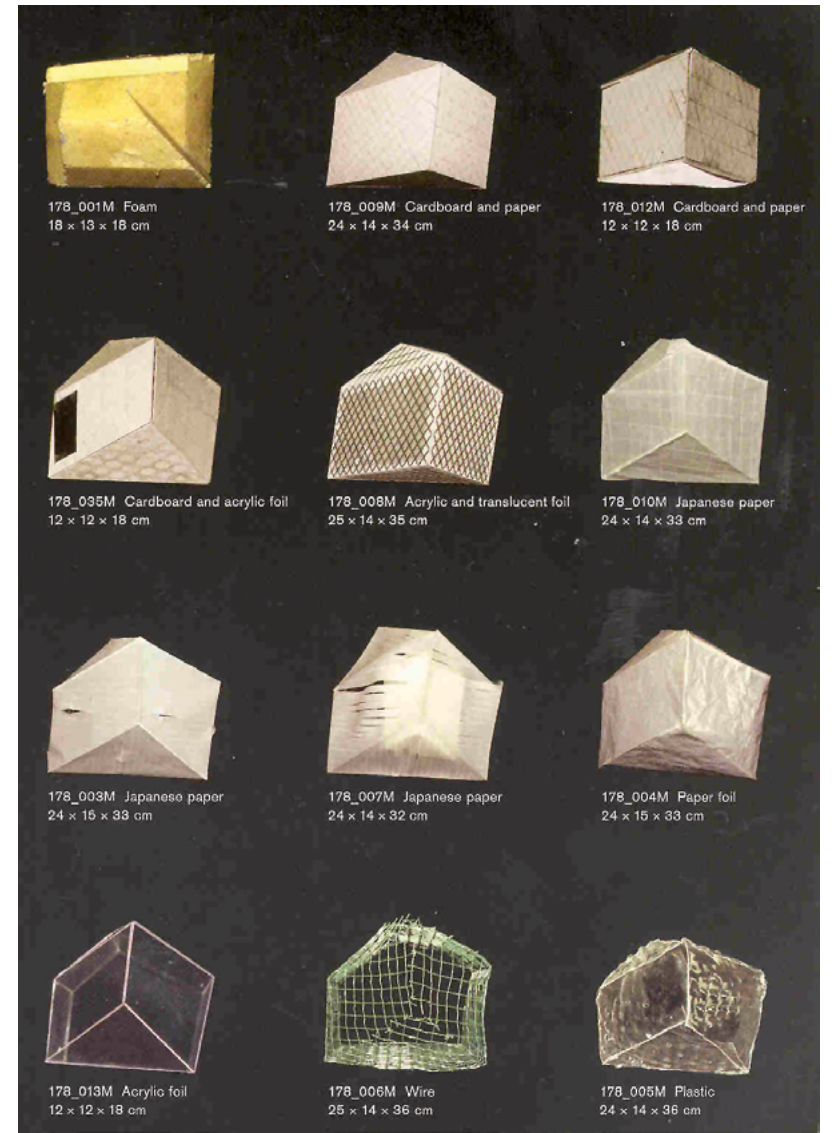
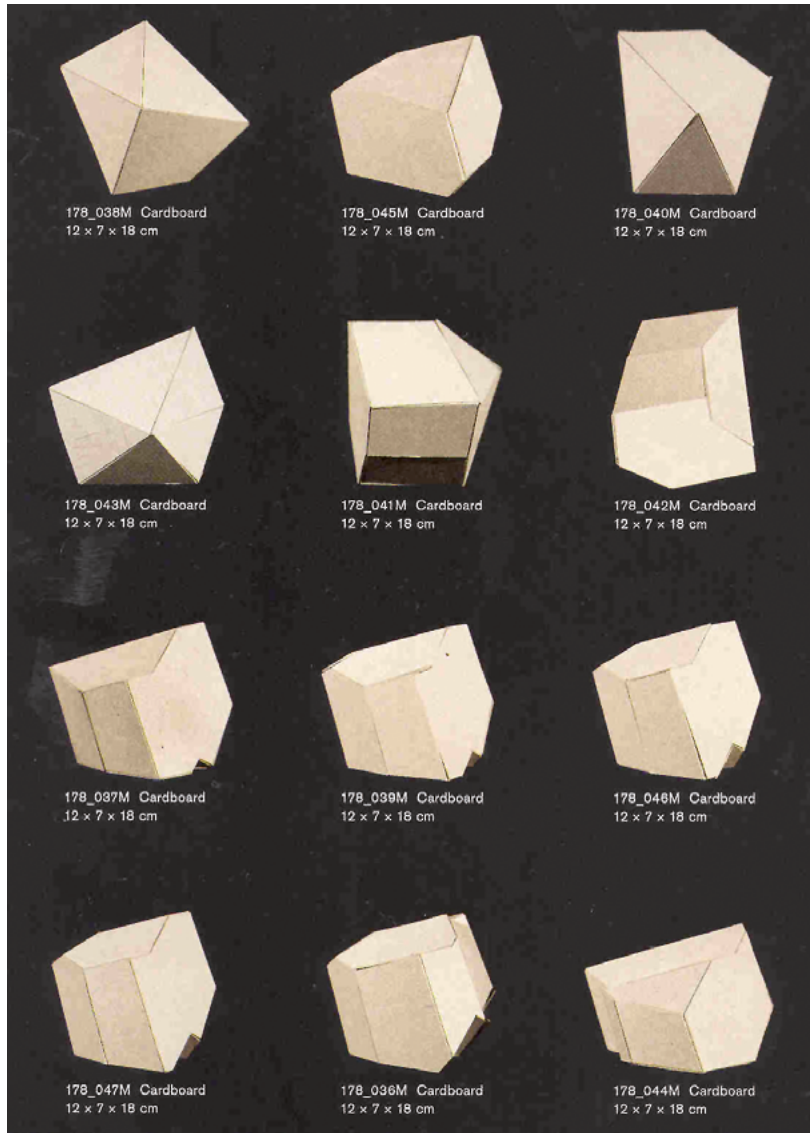
Serigrafías con cantos rodados para el Centro Deportivo Pfaffenholz, St. Louis



La investigación científica explora la realidad y encuentra en la misma imágenes que por invisibles no son menos reales, halla imágenes invisibles y reales de la materia, imágenes de nuestro mundo. Así como el científico crea modelos, con la finalidad de reconocer la realidad de la Naturaleza para clasificarla y describirla, a H&dM les interesa la relación entre las imágenes visibles e invisibles, les interesa la imagen invisible porque permite optar a la imagen visible como aspecto de un proceso, o sea, como fragmento de un conjunto. Leen procesos químicos y descripciones que comparan microestructuras, -es decir estructuras invisibles como las de las estructuras atómicas de la materia- con los aspectos visibles y las cualidades que estas materias nos revelan en la experiencia cotidiana. Estos procesos, aunque invisibles para el ojo humano, son muy importantes porque son los responsables de formas, colores, de la estabilidad física de un objeto. Todo objeto natural, toda materia orgánica e inorgánica, las plantas y las piedras, tiene una compleja estructura de imágenes visibles e invisibles. Debido fundamentalmente a sus diferentes estructuras cristalográficas, una montaña de granito y otra de arenisca adoptan formas distintas.

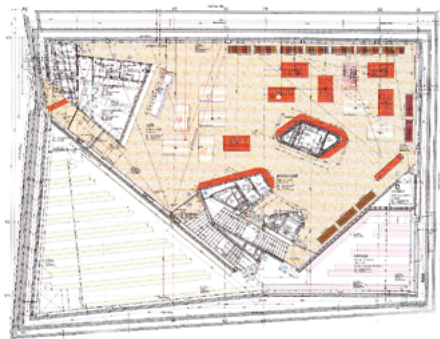
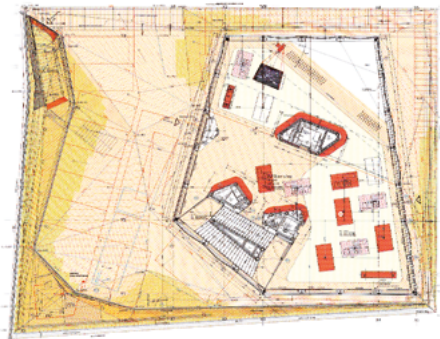


Maquetas para el edificio Prada





Propuesta de Herzog & de Meuron para el concurso de la Avenida Diagonal, Barcelona



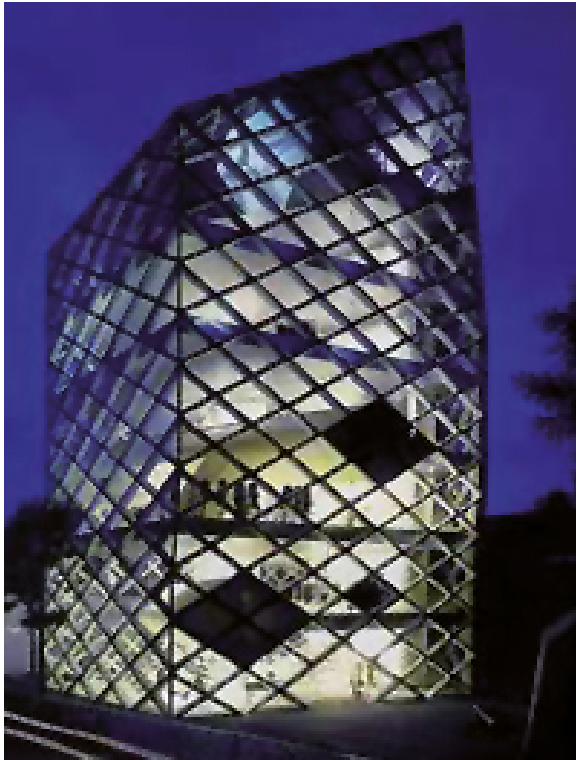
Plantas del edificio Prada

Luego, por tanto, existe un vínculo entre lo visible y lo invisible que al final son la misma cosa. La búsqueda científica de esta complejidad se prolonga hasta puntos que parecen inexplorados.¹⁶

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 y otra carece de valor por sí sola. El valor que se le puede dar está entre los diferentes aspectos y partes de la obra, en la complejidad y conceptualidad que reúne, que acumula la materia usada en cada obra. Aquí aparece de nuevo el diálogo con la tradición perdida. El vacío dejado por ésta es preciso sustituirlo con otra clase de energía, con la energía del pensamiento, de la reflexión del arquitecto, del artista y del científico.

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 este proyecto proponen un sistema de vegetación y estanques, un sistema de depósitos que funcionaba como una planta de purificación biológica del agua, y al mismo tiempo como un jardín público, organizado según una forma ornamental (una franja de curvas sinusoidales, como en las cadenas de ADN, colocada entre el mar y la ciudad). El sistema actúa

¹⁶ Esta idea es expresada con claridad en su texto *La Geometría Oculta de la Naturaleza* donde dicen: “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”. J. Herzog, “La Geometría Oculta de la Naturaleza”, en *Quaderns d’Arquitectura i Urbanisme*, nº 181-182, Barcelona 1989, págs. 97-109.



Vista nocturna del edificio Prada

igual que una depuradora, que en vez de sistemas químicos y mecánicos se vale de 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 normales.¹⁷

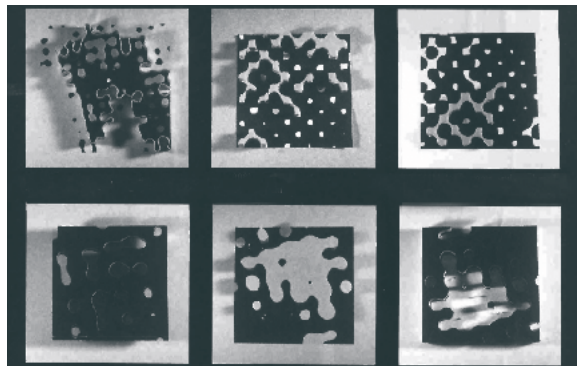
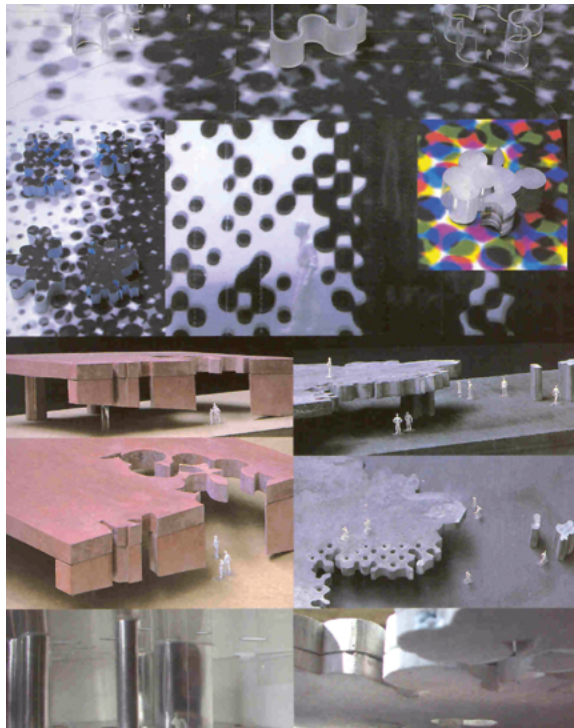
Parece como si los arquitectos suizos quisieran encontrar puntos de apoyo firmes en las relaciones esenciales entre partes no visibles, que puedan dar validez y estabilidad al mundo sensible. Hay una cierta voluntad de “naturalidad” radical, comprensible desde la lógica de la geología o de la Naturaleza como verdad última. En obras como la tienda de Prada en Tokio –un prisma cristalográfico, de geometría, que recuerda el resplandor utópico del *Pabellón de Cristal* de Bruno Taut– extienden el lenguaje elemental hasta una escala que obliga a envolver el edificio con una prieta malla romboidal que sujeta la masa vítrea, casi como las jaulas de alambre en los gaviones pétreos de las *Bodegas Dominus*. En otras obras, como el nuevo muelle de Santa Cruz de Tenerife –una placa perforada por la secuencia azarosa de una fotografía traducida a una trama de lunares– los arquitectos suizos fabrican paisajes insólitos que funden los ecos geológicos de los estratos arbitrarios con las heridas exactas de los cortes circulares y las oscuras manchas borrosas.¹⁸

Los proyectos de H&dM, más alquímicos que orgánicos, se aproximan a la Naturaleza con la cautela del que teme la simulación vacua del parque de atracciones o el zoológico temático, con sus rocas de cartón piedra y sus troncos de yeso pintado.¹⁹ Por eso los estratos se contaminan con perforaciones geométricas, las aristas cristalinas se ablandan con burbujas de joyero y las

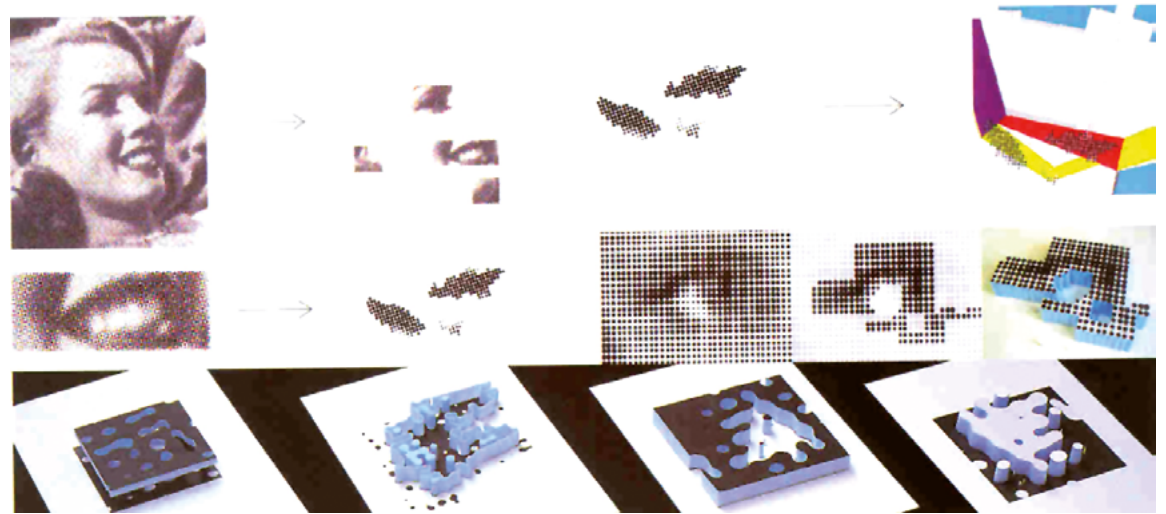
¹⁷ Véase J. Herzog, “Ideas de proyecto. Una conversación de José Luis Mateo con Jacques Herzog”, en J. L. Mateo, *Herzog & de Meuron*, Gustavo Gili, Barcelona 1989, págs. 7-8.

¹⁸ En una exposición celebrada en el Centro canadiense de Arquitectura, los arquitectos suizos exponen más de ochocientas maquetas de su estudio que se mezclan con fósiles e insectos, “rocas de estudio” chinas, objetos etnográficos, fotografías, y daguerrotipos, juguetes, catálogos de productos, esculturas y pinturas que en su conjunto crean una atmósfera de fascinación curiosa característica del coleccionismo enciclopédico de los museos decimonónicos. El catálogo de la exposición fue titulado VV.AA., *Natural History*, Philip Ursprung, Montreal 2002.

¹⁹ Dice Herzog: “*Si potrebbe quasi pensare a qualcosa di alchimistico nel nostro modo di procedere: sappiamo quali qualità vogliamo raggiungere e sintetizziamo da diverse sostanze*”. J. Herzog, “Sui material...”, op. cit., pág. 75.



Estudios para la Plaza de España y Nuevo Puerto de Santa Cruz de Tenerife



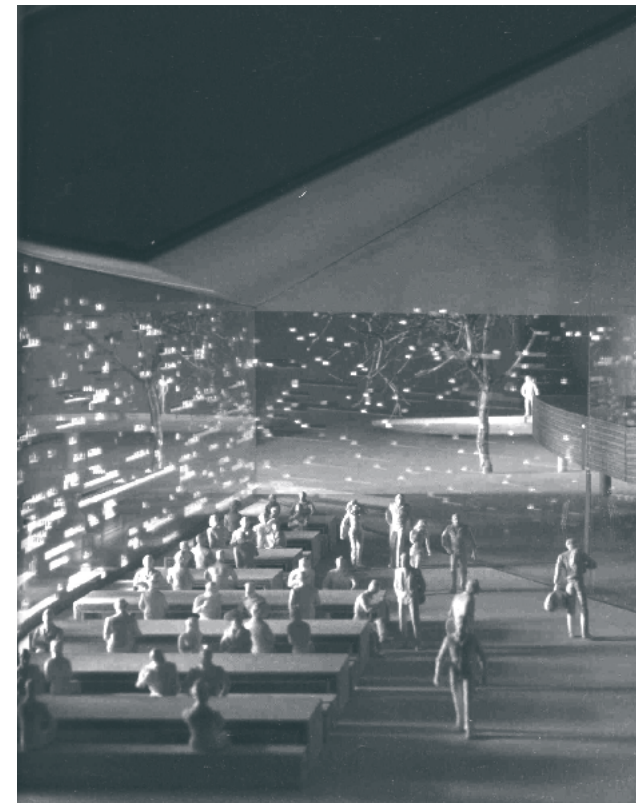
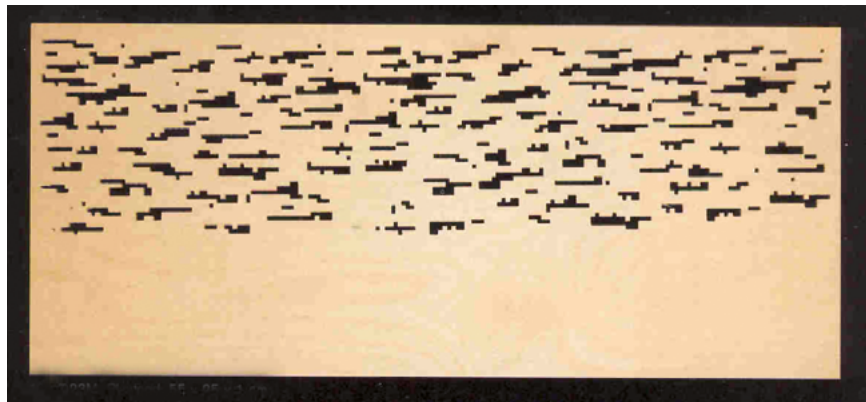
pieles arrugadas se someten al tatuaje de imágenes pixelizadas, un poco a la manera en que el pop utilizaba la hipertrofia de los puntos de cuatricromía. Las referencias geológicas y biológicas evitan la analogía literal, tiñendo la Naturaleza con el artificio de la concepción arquitectónica. Sus arquitecturas son objetos encontrados que revelan “el orden oculto de la Naturaleza” y objetos fabricados que expresan con elocuencia el orden deliberado de la creación.

Las envolventes de H&dM no son estables, no definen bordes, cenefas o marcos; difuminan, a través de la materialidad de la superficie, los límites entre los huecos y los llenos; no especializan funcionalmente las partes, las convierten en trazos, encuentran universos de diferencia entre ligeras deformaciones del trazo y del gesto. Su trabajo “se sitúa en el borde de alternancia entre el orden del rostro –lo ordenado y *pregnante*- y el paisaje –lo caótico, lo *emergente*”.²⁰ La operación que se aplica sobre las envolventes de sus edificios es una necesaria materialización de un

²⁰ A. Zaera, “Entre el rostro...”, op. cit., pág. 28.

objeto que no tiene límites. La determinación material produce la disolución de las figuraciones. Las configuraciones binarias entre vacíos y llenos se desvanecen en favor de estructuras de texturas carentes de dualidad figura-fondo. Las puertas, las ventanas, los paños, se desfiguran. Desaparecen entre la textura; el objeto se transmuta en *paisaje*. Las centralidades y las simetrías, las jerarquías reconocibles desaparecen para liberar la potencia de la repetición, para convertir el objeto, la superficie en territorio específico, en paisaje rítmico. “*Es la desfiguración del rostro la que permite a Herzog & de Meuron volver sobre el paisaje caótico de la materia sin renunciar por ello a la inteligibilidad, en busca de nuevos preceptos*”.²¹

Estudios de fachada con pixelado de paisaje para el Centro Cultural Oscar Domínguez, Tenerife



21 A. Zaera, “Entre el rostro...”, op. cit., pág. 30.