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 pasado¹. 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 industrial². 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*³. 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 arquitectónico⁴. 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 arquitectónica⁵. 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 ellas⁶. 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:

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 inexplorados⁸. 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 convencionales⁹.

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 humanas¹⁰.

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 desierto¹¹. 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 arquitectos¹².

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 suizos¹³. 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'¹⁴, 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, una 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.

08

Herzog & de Meuron: The (Renewed) Mimesis of Nature

Santiago Quesada-García

Nature was one of the models of premodern imitation. Its canon fell into disuse with the Enlightenment, when humans began to impose technical command over the natural environment. However, with the crisis of post-modernity, a new kind of rational, conscious and free imitation emerged. It is an intersubjective praxis that occurs between two subjects, not between object and subject as in the premodern era. The action of architectural design is based on different materials; these can come from architecture itself or from other aspects of reality, such as art, landscape or nature. Reality provides materials to be used over and over, which require an architect's skill to organize. This concept of 'design material' leads to the idea of a project as the construction of a new order from elements, models or time-tested examples through experience. When the design process is understood in this way, the abstract concept of nature as a subject can be considered a model – a dynamic and living subject oriented towards the future that, with its structural principles and rules, proposes a procedure: the desire and rational action of its use as reference material by the subject-architect. The thesis is not that the process of architectural design is an autonomous act or a consequence of a creation that emerges from a vacuum, but that architecture always refers to certain models, prototypes or memories that rise up in the architect to generate rational, free and conscious imitation. One of these models is nature, as Herzog & de Meuron exemplify in their work. This article analyses some of Swiss architects' projects as examples of this renewed mimesis. To support this point, it explains what this contemporary imitation consists of, why nature is a subject that provokes a desire for emulation and how it influences the practice of Swiss architects.

The technical superiority of man has resulted in nature being considered foreign, the 'other', a strange and alien element which must be conserved and protected, just like monuments from the past¹. From the last third of the 19th century onwards, reserves which are home to the most outstanding natural spaces began to be created; parks and protected areas were delineated and placed under environmental protection with the aim of preserving extensive areas where nature abounded and human presence was scarce. These spaces were

rarely considered the sure result of human impact, which thus reinforced an adverse mind-set among industrial society². At the same time, machinery became the expression of a new culture. In the early 20th century, machinery became the saviour to which everything should look, even artistic creation. Even in architecture, it was a fundamental reference model.

One hundred years later, that enthusiasm for machinery has been replaced by amazement at the footprint it has left on the landscape. It is a panorama in which man also exorcises the inevitable role that the transforming agent has had on the earth's crust, trying to disguise its doings, its work; as if human manufacturing were part of nature, like coral reefs or beaver dams. This camouflaging approach has at some times been fuelled by ecological motives and at others by technological advances; however, it has often not gone far beyond a mask concealing interventions in which –paradoxically– nature, which must be respected, continues to be consciously or unconsciously ignored to construct a landscape in which man becomes invisible.

Now, the concepts of subject and object, differentiated during the Enlightenment, have been rediscovered; these concepts are now immersed in a world characterised by complexity, interaction and interference. In different artistic fields and spheres of thought, nature makes a bold comeback as an inexhaustible model to be imitated, as is the case in some works by Herzog and de Meuron, transcending formal and superficial environmental approaches in order to create a new and renewed architecture which draws on nature as project material (fig. 02).

Since Aristotle introduced the known notion of *Ars imitatio naturae*, mimesis has been at the centre of Western culture, appearing throughout the ages and in all premodern humanistic and artistic disciplines. There were three types of premodern imitation: the imitation of nature, ideas and the by-gone. Imitation of nature is a concept that was behind thought until the 18th century. With enlightened modernity, mankind, with individual momentum and spurred on by scientific breakthroughs, freed itself from the ideal of thorough and complete perfection, which represented the timeless and static reality of a pre-existing model. Humanity replaced the model-copy relationship which had been around for centuries with an alternative structure based on the autonomy of the subject, in which the old relationship had no role. Having existed for two millennia, the concept of imitation suddenly disappeared from thought, and the idea came about that imitation was synonymous with literal, banal, simian or childish copying, erroneously identifying the action of emulation with the result obtained from imitative praxis.

However, unlike premodern imitation, contemporary imitation is free, conscious and rational, as upheld by the philosopher Javier Gomá in his general theory of imitation³. Presently, the imitator is capable of recognising an authentic prototype from among the myriad existing models, understanding their essences, communicating the rules laid out, and also deriving an experiment of imitation from them. Furthermore, this contemporary imitation is an intersubjective action between two subjects, rather than a subject and an object. Thus, this new mimesis is not associated with that premodern, dually structured imitation which presupposed the existence of a complete given reality which preceded mankind and which was also offered as something eternal and steadfast. The contemporary model is susceptible to evolution, change and progress. Rather than being viewed as perfect and static as it was in premodern times, nature is now perceived and understood in a completely different way.

The relationship between architecture and nature is demonstrated through the praxis of the architectural project, which today incorporates the contemporary concept of imitation. A plan is built on different materials, which can come from the architecture itself or from other aspects of reality. According to Helio Piñón, taking into account the idea of the 'material' on which the design revolves during the planning phase enables us to find the authentic principal purpose of the

project, helping to recover a defining process in which the authenticity of the structure is both a determining criterion and the real value of the architecture⁴. The landscape, art, nature and architecture itself all provide valuable materials for use and on which the ability of the architect can act to overcome a determined starting point.

This concept of 'project material' leads to the idea of the project as constructing a new order based on elements, models or examples which have been verified empirically through experience. The exact limit which configures how an architectural concept is approached lies in it being a subjective action, oriented toward achieving a consistency of form which gives the project object an aesthetic character and identity as a work of art. This identity may be found in the interaction of the formal primary material structure used -not in the mere nature of that material. An architectural work's identity, as a basic condition of its aesthetic quality, is associated with its 'meaning': how it positions itself in the historical and cultural context in which it is built and whether the work approaches conventions as an obstacle or stimulant in the context of the architectural proposal⁵. A work's identity is also associated with the 'consistency' which defines the degree of formal coherence that the object acquires in the context of a chosen aesthetic system, giving the newly created order precision and rigour. During an architectural project's design phase, the new order is conveyed through the confrontation of domains belonging to heterogeneous fields by means of an analogy which similarly derives from what is considered modern imitation.

Looking at the planning process in this way, the abstract concept of nature can be considered a model, a dynamic and living subject oriented towards the future which, with its structural rules and principles, proposes a course of action: the desire and rational initiative of the architect-subject using it as reference material. Having a reference neutralises chance and the unseen, and rationalises the novelty of an unexpected and strange situation by assigning it to a familiar, previously chosen and understood example (fig. 03). As the subject assimilates the prototype example, it can be repeated in new situations, putting accumulated experience into practice. The choice of nature as a model during architectural planning gives the final product coherence, meaning and identity, projecting it towards the future.

Jacques Herzog and Pierre de Meuron knew how to reconstruct the relationship between the natural world and architecture through projects, recognising and reconceptualising nature as a model and using it as material (fig. 04). These architects saw the artificial and natural worlds as a continuum in which there was no dialectical opposition between nature and society or between nature and the urban environment, a space wherein the subject and object blend into one. The emptiness left behind by the tradition lost in the premodern imitation of nature is now replaced with another approach, another vision: the reflection of the architect, artist and scientist who recaptures nature as a subjective model from which to create a new order.

Nature is continuous, made up of biological, physical and chemical processes which must be described and represented in order to be understood. The human consciousness individualises discrete units or figures with the aim of working on them⁶. Art and the artificial are also processes which work on the understanding of human beings, of their perception of the natural world and the effect which they have on it. Thus, 'artificial nature' is the concept underlined by Jacques Herzog as a project strategy. In his acceptance speech of the Pritzker prize, he states that⁷:

We look for materials that are as breathtakingly beautiful as the cherry blossoms in Japan or as condensed and compact as the rock formations of the Alps or as enigmatic and unfathomable as the surfaces of the oceans. We look for materials that are as intelligent, as virtuous, as complex as natural phenomena.

Scientific investigation explores reality, and there it finds images which, although invisible, are no less real; they are indiscernible representations of matter and the world. Scientists create models to recognise and understand the reality of nature in order to classify and describe it. Herzog & de Meuron use nature as a model when analysing and searching for the relationship between visible and invisible images; they are interested in the intangible image as it enables them to choose the tangible image as an aspect in their design, as one piece of a whole (fig. 05). They look at chemical processes and descriptions which compare microstructures with aspects and qualities that those materials reveal about everyday life. These processes, not discernible by the human eye, are important because they are responsible for the form, colour and physical stability of an object. All natural substances, all organic and inorganic matter, whether plants and stones, have a linked complex structure which is both visible and invisible and which makes a mound of granite and another of sandstone adopt different forms. The scientific research into this complexity in the work by Herzog & de Meuron goes so far as to look into those limits which appear unexplored⁸.

Studying the molecular structure of matter reveals that it is not the atoms which define the specificity properties of each element or substance, but rather the relationship between the atoms -their energy. This is also the case for art and architecture. The matter used in both fields lacks value on its own. The materials are incidental and can vary from one project to another; their value lies in the complexity and conceptualisation which binds them together and increases with each work (fig. 06).

The Swiss architects' approach to the project when using nature as a prototype is particularly felt in some of their projects and works, such as the competition for the Avenida Diagonal in Barcelona (1989), the Ricola Europe production and storage building (1994), the Dominus Winery (1998), the Prada Aoyama shop (2003), the Cottbus University Library (2004), the Young Museum (2005) and the Tenerife Art Space (2008), among others.

In the project for the competition on the Avenida Diagonal in Barcelona, the architects manifest their intention to propose a new natural order, without the practical rationale which expresses reality. In this plan, they present a scheme of vegetation and ponds which function simultaneously as a biological water purification plant and as a public garden organised attractively. The site forms a range of sinusoidal curves, like chains of DNA, positioned between the sea and the city (fig. 07). The implemented solution acts like a treatment plant but instead of chemical and mechanical systems, it uses ponds to offer the city's residents a visible and architectural structure (a public park), which is also productive and useful (purifying the air and water), without utilising the disguised architecture of conventional treatment plants⁹.

The Swiss architects find solid foundations for their projects in the essential relationships between the invisible elements, giving the conscious world validity and stability. There is a desire for imitation stemming from the logic of nature as the ultimate truth. In works such as the Prada shop in Tokyo, a crystallographic prism, they use architectural language to such an extent that it forces them to cover the building with a continuous rhomboidal mesh which holds the glass mass in place, calling to mind the wire cages of the stony gabions in the Dominus Winery in California. Herzog & de Meuron make new landscapes using an architecture in which nature is geologically echoed, whereby, contrary to the accelerated time of history, the slow pace of the natural world is used as another construction paradigm, forming an apparently immobile landscape, like the geological folds or the evolution of species which happen so gradually that they provide an almost timeless backdrop to the turmoil of human societies¹⁰.

Herzog & de Meuron's projects, more alchemical than organic, approximate and use nature as a model with caution, fearing the vacuous simulation typical of theme parks, thematic zoos and

nature parks¹¹. Thus, the strata they propose are tainted with artificial geometric perforations, crystalline edges are softened with bubbles and creased skin is at times imprinted with pixelated images, just as pop art used oversized Ben-Day dots. Through the use of repeated and juxtaposed sequences, the appearance of emblematic nature is disfigured and becomes textural. Their geological and biological references avoid analogy and literal copy, colouring nature with the artifice of architectural design by means of rational imitation. Their architectural works are objects which reveal and transmit the hidden order of nature, its principles and values; they eloquently express the deliberated order of creation by creating a new artificial order (fig. 08).

The specificity of each project materialises in each of its elements or levels of organisation, which do not need to be subjected to any hierarchy to produce meaning. For this reason, they at times use a fractal concept in some buildings. This self-similar fractal system affects repeated elements and also spheres of different conceptual scales and levels. The elements are syntactically separated from the whole, becoming a summary of the body. This type of self-similar architecture, common in nature, is especially efficient when working on an unstable medium, as it not only gives the object extraordinary sturdiness in light of a possible disjoining or enlargement, but also makes it more independent in its relationship with the context from the moment in which scale is removed as an established root of the project.

Herzog & de Meuron's architecture is dominated by their perception of the world; however, it does not force the onlooker to assume their perspective in order to understand it. The attention dedicated to the perception and understanding of natural phenomena is one of the strategies by which their architecture is upheld. Their stance is phenomenological, and by approaching reality in this way, they combine ontological aspects which are strongly repeated in their works. As previously mentioned, the physical presence of the materials themselves is not important; they require a natural or artificial context to be seen in a specific way, to be converted into objects of human perception, to be named and become essences. It is necessary to have a 'spiritual quality' for their material organisation and to achieve the maximum ontological state of the matter, which is one of the objectives of these architects' architecture¹².

Thus, the place is used by the Swiss architects as a type of 'quarry' from which the materials to be used, in an untraditional way, are extracted to form a new order. Their idea of context leads them to develop determined qualities with the objective of making them more apparent or specific. The materials found at the site can be of diverse nature; however, they are always subject to an intense analytical and critical study before use in the design process. Herzog & de Meuron's entire collection of work has the immediacy of the architecture's material qualities; an extraordinary tactile intensity which speaks directly to your senses, not wanting to limit its critical review to just one conceptual dimension.

In the case of the Dominus Winery, it can be said that the legitimate vehicle expressing the architecture is the way in which the materials are used. The building is a normal, rectangular solid, intensified and adapted to the context by its transformation of the material, an authentic invention whereby stone gabions, previously regarded only as opaque material to strengthen banks, are transformed into translucent walls by the Swiss architects¹³. Between the uniformity and the bareness, the power of this work does not come from revealing a body which is bare due to the absence of covering and the rough texture of the stones; rather, it comes from the internal structure of the supports and the appeal of the rocks (fig. 09).

In other works, the workings on the surface of the material are not used with the intention of achieving new effects, but rather to give the appearance of a stratified material. In efforts to produce a 'disfigured figuration'¹⁴, the surfaces of the materials are the object of serigraph processes, incisions or engravings. The idea of employing the image of nature as construction material is used in the Ricola Europe production and storage building in Mulhouse

(fig. 10). The model used is that of palms screen-printed onto the inside of u-glass panels positioned on large glass walls. Due to the repetition of the same motif, the image tends to disappear as a figure and is perceived above all as a specific quality of light which flickers when passing through the image filter. The entire façade acquires an almost textile-like quality as a large, semi-transparent marquee, creating a link between the interior and exterior. As a result, this façade is perceived as diametrically opposed to the intangibility and transparency of traditional stained glass, taking on thickness and also weight. This use of images to obtain ever-new perceptual effects, not to communicate semiotic messages, leads to experimenting with extremely innovative solutions. The ambivalence between figurative and abstract language profoundly shows the artistic dominance in the projects undertaken by Herzog & de Meuron in order to intensify the architectural object and create works invested with exceptional vigour, maintained by the work itself and not by the temporal power of fashion.

Herzog & de Meuron's works are identifiable as contemporary architectural work based on an aesthetic coherence and consistency which originates in a subjective initiative, using nature as a model in some projects. When designing, they look for references which, due to their properties, help them resolve the problem posed by each specific situation. In certain cases, among the multiple possible models, they choose nature, as together with their principles, rules and values, it provokes desire and suggests a course of action: the rational initiative of emulating nature through their recognition, knowledge and understanding of it. Furthermore, they do not use just one element in a unique experiment. Rather, throughout their work, they use a plurality of natural elements, choosing those which serve as examples and counterexamples and bringing together those which are most useful for their designs.

The collection of tested models is knowledge which contributes to building awareness of the concept of project material on which architectural thought acts; it provides criteria for the use of said materials, teaches about the nature of the project and allows the veiled order of nature to be reconstructed. The screen-printed concrete, the copper bands, the basalt gabions, the convex glass, etc., are materials which, with their expressive innovations and internal structures, give each of their works an exemplary and universal character, converting them into new models which generate an inchoative desire for emulation in other subjects and thus projecting them into the future.

Santiago Quesada-Rodríguez

Architect, ETSA, University of Seville (1987). Extraordinary Doctorate Award (2006) with the thesis *Imitatio Naturae*. The landscape as a reference of contemporary architecture. He is Professor in the Department of Architectural Projects of the University of Seville and a professor in the doctoral program *Progettazione architettonica, urbano e degli interni* of the Polytechnic of Milan. Researcher responsible for the Healthy Architecture & City research group. He has been director of the School of Architecture of Malaga (2012-2015). He is the author, among others, of the following publications: *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

Notes

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. Mazarelli, Mondadori, Milano, 1997, pp. 7-15.

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

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

05. Ibid., 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. One idea clearly expressed by the Swiss architects is that "most of the objects that we use in everyday life have for us a clear identity, which is defined only by their utilitarian value. [...] Here, the original form would not even be the natural one. [...] The culture in which we live today, especially the Western one, is a culture of blending and mixing substances until they are unrecognizable. [...] It is never lost. However, in innumerable products of our industrial age, these substances, this matter, can only re-enter a natural cycle with great difficulty. [...] There seems to be a connection between aesthetic critical perception resulting in physical discomfort and the real measurable destruction of the natural world. [...] Our interest in the invisible world is in finding a form for it in the visible world. That is, in breaking through the deceptive, visible and familiar guise to take it apart, to atomize it, before relating to it anew. The invisible world is not a mystic one, but it is also not a world of natural sciences, of invisible atomic crystalline structures. With

this we mean the complexity of a system of relationships which exists in nature, in an un-researchable perfection, and whose analogy in the realm of art and society interests us. Our interest is thus the hidden geometry of nature, a spiritual principle and not primarily the outer appearance of nature". 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. It is no coincidence that in an exhibition housed in the Canadian Centre for Architecture, the architects exhibited over eight hundred study models mixed with fossils and insects, minerals, ethnographic objects, photographs and daguerreotypes, games, product catalogues, sculptures and paintings, which together created a fascinating ambience characteristic of the encyclopedic collections of 19th-century museums. 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. This conceptual strategy of using materials is summarised, as Fernández-Galiano states, in the known phrase by Nietzsche: "the stone is more stone than before", which the Swiss architects then transfer to the rest of their construction materials. 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. As Alejandro Zaera states, figurative and abstract categories are produced within the realm of the representation; it is already a kind of abstraction of reality, a form of art. It is the crisis of the representation which leads to overcoming the figurative-abstract duality. The work by H&M has a continuity which goes beyond the traditional artistic classifications of the abstract and figurative. Introducing figurative motifs occurs inversely to abstraction, which is necessary to produce order and intelligibility in chaotic material organisation. The representation is disfigured, turning into texture in order to abandon its representative nature. This is a process with a clear precedent in some works by Warhol. The ambivalence between abstract and figurative language distinguishes Warhol and Herzog and de Meuron from Oldenburg and Venturi, Rauch and Scott-Brown; while for the former, the figurative element tends to disappear into texture, for the latter, it is used as a recognisable and recontextualised element. The work by the latter still occurs within the linguistic-representative paradigm, whereas in the work by Warhol and Herzog and de Meuron, the figure becomes a rhythmic occurrence, producing the transfer between the mediums: the rhythm works by connecting social construct with material structure. ZAERA, A., "Entre el rostro y el paisaje", en *El Croquis*, 1993, n. 60, p. 36.

Images

01. Leaf of Achillea umbellata increased 30 times. Herzog & de Meuron.

02. Herzog & de Meuron, Studies for the facade of the Young Museum, 2001.

03. Leaf of Achillea umbellata increased 30 times. Herzog & de Meuron. 1994. Images of Karl Blossfeldt's Herbarist, 1900.

04. Herzog & de Meuron, Detail of a sketch for the store Ricola Europe, 1997.

05. Herzog & de Meuron, Models of study of the University Library of Cottbus, 2002.

06. Herzog & de Meuron, Chains of DNA and sketches for the contest of the Diagonal of Barcelona, 1989.

07. Herzog & de Meuron, Facade studies, sheet of water and model of the interior space of the Tenerife Space for the Arts, 1997.

08. Herzog & de Meuron, Strata of land and studies for Schaulager for the Emanuel Hoffmann Foundation, 2002.

09. Herzog & de Meuron, Dominus Wineries, 1997.

10. Herzog & de Meuron, Xerographed panels with vegetal motif in the walls of the Ricola Europe warehouse, 1994.