

Tesis Doctoral

**De concreto a conceptual.
Relaciones entre arte y arquitectura
en el contexto helvético contemporáneo.**

Programa de doctorado

Comunicación visual en Arquitectura y Diseño

Departamento de Expresión Gráfica Arquitectónica 1

ETSAB Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona

UPC Universidad Politécnica de Cataluña

2014

Director de tesis: Dr. Luis Bravo Farré

Co-director: Dr. Juan Puebla Pons

Doctorando: Angélica Fernández Morales

A mi madre, que siempre está ahí

Agradecimientos

Desearía expresar mi gratitud hacia todos los que me han ayudado en el presente trabajo. En primer lugar, a los directores del mismo: Juan Puebla, por su apoyo, seguimiento y útiles indicaciones, tanto en los difíciles momentos de arranque de la investigación como en la fase final; y a Luis Bravo, por acoger con interés el tema de estudio y por su confianza en mí, su inestimable respaldo y sus valiosas aportaciones. Al personal de administración del Departamento de Expresión Gráfica Arquitectónica I en la ETSAB, María Ruiz y Olga Guijarro, por su eficaz y amable ayuda.

La investigación doctoral se ha apoyado en los fondos de diversos archivos sin los cuales el trabajo no habría sido posible. Agradezco la ayuda recibida por el Programa de Apoyo a la Investigación del Centro de Estudios y Documentación del MACBA, en especial a Bartomeu Marí y Ariadna Pons. Asimismo, al Archivo del Área de Historia y Teoría de la Arquitectura de la ETHZ, GTA Archiv, y en especial a Daniel Weiss, por su invitación a realizar una estancia investigadora y por facilitarme todos los medios. A Belinda López-Mesa, por prestarse como enlace y por sus valiosos consejos.

Al personal de otras bibliotecas que me han permitido desarrollar este trabajo: Biblioteca UZ, ETSAB, ETSAM, MNCARS, ETHZ y SIK-ISEA.

Quiero también expresar mi más sincero agradecimiento a mis colegas del Área de Expresión Gráfica Arquitectónica de la Universidad de Zaragoza, en especial a Luis Agustín, por su apoyo incondicional y por velar en todo momento por mi desarrollo investigador. Igualmente gracias al resto de compañeros del Departamento.

A mis amigas y amigos, a mi familia, hermanas, a Toño, y especialmente a mis padres: por todo, gracias de corazón.

Resumen

La arquitectura suiza es conocida por su alto nivel de calidad y por ser un referente internacional en innovación y experimentación. A ello contribuye, en parte, su estrecha relación con el arte. La tesis tematiza este hecho centrándose en las últimas cinco décadas de la escena arquitectónica suiza, y analiza las relaciones que ésta establece, sobre todo a nivel proyectual, con el arte moderno y contemporáneo, en forma tanto de influencias teóricas y creativas, como de colaboraciones interdisciplinares.

La investigación tiene como objetivo clarificar la relación entre la calidad de su arquitectura y la influencia de las artes visuales, acotando los movimientos artísticos que intervienen en esa relación. Dicho objetivo abarca también los modos de expresión arquitectónica — dibujos, maquetas, etc.— Se pretende también profundizar en las colaboraciones interdisciplinares entre artistas y arquitectos, analizando su aportación al campo de la arquitectura. Por último, se plantea si Suiza presenta, como país, rasgos que le aporten un singular potencial arquitectónico y, en caso afirmativo, cuáles son y a qué se deben.

Entre las corrientes artísticas relevantes se incluyen desde la abstracción geométrica —en especial el movimiento Concreto, desarrollado en Suiza— hasta el arte conceptual, destacando el minimalismo y el arte povera; otros artistas relevantes son Joseph Beuys y Alberto Giacometti. Herzog & de Meuron, Peter Zumthor, Gigon & Guyer, Roger Diener y Christian Kerez son algunos de los representantes más prestigiosos de la escena arquitectónica, y la influencia que tiene el arte en su trabajo ha sido manifestada por ellos en frecuentes ocasiones. En cuanto a las colaboraciones interdisciplinares, predominan los trabajos con artistas suizos contemporáneos, pero algunos internacionales, de la talla de Donald Judd o Ai Wei Wei, también han sido partícipes.

La tesis va desgranando la conexión entre ambas disciplinas a través de diferentes parámetros o ámbitos de análisis arquitectónico. En primer lugar, los relativos a las cuestiones formales de diseño: la estructura y configuración volumétrica del edificio, el uso del color, la elección y tratamiento de los materiales, y el uso de imágenes —tanto como referencia proyectual como a modo de patrón gráfico en las envolventes—. En segundo lugar se trata la influencia del arte en la comunicación visual del proyecto y del edificio construido, apreciable en las formas de expresión de los arquitectos tratados así como en su implicación en la documentación fotográfica de su obra.

La investigación concluye que la calidad de la arquitectura suiza de las últimas cinco décadas responde a cuatro rasgos definitorios: la integración en el lugar, la simplicidad formal, la sensibilidad en la elección de los materiales y el hábil empleo de los sistemas constructivos, rasgos basados en decisiones proyectuales respaldadas por inspiraciones artísticas procedentes de movimientos como el land art, el arte povera o el minimalismo. Las formas de expresión de los arquitectos tratados tienen también muchos puntos de conexión con dichos movimientos, especialmente en fases proyectuales inicia-

les, y se caracteriza por un alto grado de naturalidad y espontaneidad y un rechazo a los artificios o virtuosismos gráficos. Se constata también la aportación enriquecedora de la colaboración con artistas en el campo de la arquitectura, bajo la premisa de una sintonía teórica y estética entre arquitectos y artistas. Por todo ello, frente a la propuesta de varios teóricos suizos que relacionan la idiosincrasia de la arquitectura suiza actual con una fidelidad ininterrumpida al Movimiento Moderno —basada en factores políticos y culturales— la presente investigación argumenta, en cambio, que esta viene sobre todo definida por la confluencia de múltiples fuentes de inspiración.

Abstract

Swiss architecture is known for its high level of quality and for being an international leader in innovation and experimentation. This is due, in part, to its close relationship with art. The thesis thematizes this fact focusing on the last five decades of the Swiss architectural scene, and analyzes the relationships it establishes, especially on a design level, with modern and contemporary art in the form of both theoretical and creative influences, and interdisciplinary collaborations.

This research aims to clarify the relationship between the quality of swiss architecture and the influence of the visual arts, delimiting the artistic movements involved in that relationship. That objective also includes the forms of expression used by architects —drawings, models, etc—. Interdisciplinary collaborations between artists and architects are also studied, analyzing their contribution to the field of architecture. Another subject of research is whether Switzerland has, as a country, features that provide it a unique architectural potential and, if so, which are they and why.

Related artistic movements range from geometric abstraction —especially the Concrete Art movement developed in Switzerland— to conceptual art, with a special focus on minimalism and arte povera. Among the most important artists are included Joseph Beuys and Alberto Giacometti. Herzog & de Meuron, Peter Zumthor, Gigon & Guyer, Roger Diener and Christian Kerez are some of the most prestigious representatives of that architecture, and the influence of art in his work has been declared by them on frequent occasions. As for interdisciplinary collaborations, they stat mostly in the contemporary Swiss art scene, but some international artists like Donald Judd or Ai Wei Wei were also involved.

The thesis pinpoints the connection between both disciplines through different parameters or fields of architectural analysis. First, the relative to formal design issues: the structure and volumetric configuration of the building, the use of color, the choice and treatment of materials, and the use of images —as a design reference and as a graphic pattern for the buildings' surfaces—. Secondly, the influence of art in the visual communication of the project and the built work, noticeable in the forms of expression of the architects treated, as well as in their involvement in the photographic documentation of their buildings.

The research concludes that the quality of Swiss architecture of the last five decades is based on four defining features: the integration in the site, a selective reductionism, the sensitivity in the choice of materials and a skillful use of the building systems, features all of them based in design decisions supported by inspirations from artistic movements such as land art, povera art and minimalism. The forms of expression used by the architects mentioned above have also many points in common with those movements, especially in early design stages, and is characterized by a high degree of artlessness and spontaneity and a rejection of artifices or graphic virtuosity. The enriching contribution of the collaboration with artists in the field of architecture, under the premise of a theoretical and aesthetic harmony between architects and artists, is confirmed. As a result, against the

proposal of several Swiss theorists who relate the idiosyncrasies of the current Swiss architecture with an unbroken fidelity to Modern — based on political and cultural factors—this research argues, however, that this is mainly defined by the confluence of different sources of inspiration.

Índice

Introducción	15
Motivación y pertinencia de la investigación	15
Objetivos de la investigación e hipótesis de partida	17
Estado de la cuestión	19
Metodología de la investigación y fuentes empleadas	21
Estructura de la tesis	25
Contexto artístico y arquitectónico	27
Marco histórico y territorial	29
Antecedentes artísticos	33
Antecedentes arquitectónicos	37
El arte concreto, un referente común para el arte y la arquitectura en Suiza Gestación del arte concreto / Bases teóricas del arte concreto / La escuela zürriqueña de arte concreto / El legado arquitectónico del arte concreto	41
Otras tendencias artísticas y arquitectónicas Evolución y negación de los fundamentos del arte concreto / Expresionismo y figuración	55
Diálogo entre arte y arquitectura en Suiza Interés de la arquitectura por el arte contemporáneo / Interés del arte por la arquitectura contemporánea / Trabajos en colaboración entre artistas y arquitectos	63
Parámetros formales de diseño	69
Forma estructural	71
Referentes artísticos y teóricos Heinrich Wölfflin / Max Bill / Aldo Rossi / El minimalismo americano / El arte conceptual / Joseph Beuys y los artistas povera	73
Manifestaciones proyectuales Contra la arbitrariedad formal / La forma y el usuario / La forme forte / Monumento vs. arquitectura anónima / Abstracción vs. Figuración / Modernidad vs. atemporalidad	93

Trabajos colaborativos	115
Herzog & de Meuron + H. Federle: Sammlung Goetz / H. Zwimpfer + D. Judd: Peter- Merian-Haus / R. Diener + H. Federle: Embajada suiza en Berlín	
El uso del color	125
Referentes artísticos y teóricos	127
Johannes Itten / Josef Albers / Richard Paul Lohse / Color Field painting / Yves Klein	
Manifestaciones proyectuales	141
La presencia del color en la arquitectura suiza / Colaboraciones en la elección del color	
Trabajos colaborativos	149
Herzog & de Meuron + H. Federle: conjunto residencial Pilotengasse / A. Krischanitz + H. Federle: Neue-Welt-Schule / R. Diener & G. Wiederin + H. Federle: edificio Forum 3 / Gigon & Guyer + A. Schiess / Herzog & de Meuron + A. Schiess / Herzog & de Meuron + R. Zaugg: edificio Roche	
Elección y tratamiento de los materiales	165
Referentes artísticos y teóricos	167
Max Bill / Minimalismo americano / Arte povera / Joseph Beuys / Alberto Giacometti / Land Art	
Manifestaciones proyectuales	179
El material en el proceso proyectual / Recurrencia en el uso del material / El material y el lugar / La caja suiza: material único, material global / Expresión sincera del material / Experimentación y alteración del material	
Trabajos colaborativos	197
P. Zumthor + J. Pfaff: capilla Sogn Benedetg / P. Märkli + H. Josephson: La Congiunta / Herzog & de Meuron + A. Weiwei: Serpentine Pavillon 2012	
El uso proyectual de imágenes	205
Referentes artísticos y teóricos	206
Andy Warhol / Robert Venturi	
Manifestaciones proyectuales	209
Trabajos colaborativos	219
Comunicación visual arquitectónica	223
La expresión del proyecto arquitectónico	225
Referentes artísticos y teóricos	227
Max Bill y los artistas concretos / Los artistas conceptuales (incompleto) / Joseph Beuys / Alberto Giacometti	
Expresar conceptos	239
Soportes y materiales / Libertad gráfica / Superposiciones / Anotaciones / Series y repeticiones / Reducción, parcialidad / Abstracción y diagramatización	
Expresar atmósferas	247
Atmósfera y entorno / Atmósfera y escala humana / Atmósfera y luz / Atmósfera no visual	

Bidimensionalidad vs. Tridimensionalidad Uso del espacio – lienzo / Uso de las proyecciones ortogonales / Afinidad por las maquetas	255
La imagen del edificio construido	261
Referentes artísticos y teóricos Neue Fotografie / Subjektive Fotografie / Bernd y Hilla Becher y la escuela de Düsseldorf / La fotografía en la arquitectura / La fotografía en el arte contemporáneo	263
Posturas arquitectónicas	271
Arquitectura fotografiada por artistas Herzog & deMeuron + B. Burkhard, M. Krischanitz, T. Ruff y H. Villiger: Exposición Bienal de Venecia 1991 / Herzog & de Meuron + T. Ruff : Fotografías 1991 / P. Zumthor + H. Danuser / P. Zumthor + H. Binet / Gigon & Guyer: Fotografías del Prime Tower	273
Conclusiones	285
Conclusiones	287
Posibles investigaciones derivadas	297
Fichas informativas	299
Bibliografía	317
Bibliografía citada	319
Bibliografía completa por temas Corrientes artísticas / Teorías del arte / Teorías de la arquitectura / Relaciones entre arte y arquitectura / Fotografía / Suiza / Arte del siglo XX en Suiza / Arquitectura del siglo XX en Suiza / Max Bill / Diener & Diener / Gigon & Guyer / Herzog & de Meuron / Christian Kerez / Peter Märkli / Peter Zumthor / Otros arquitectos / Joseph Beuys / Helmut Federle / Alberto Giacometti / Thomas Ruff / Adrian Schiess / Rémy Zaugg / Otros artistas	325
Referencias de las imágenes	339

Introducción

Motivación y pertinencia de la investigación

La elección del tema tiene que ver con mi interés personal por el arte, ya presente durante mis estudios de arquitectura, y que he intentado integrar en mi trayectoria académica y profesional. En 2004, un año después de terminar la licenciatura, decidí ampliar mi formación sobre las tendencias artísticas más recientes, que me permitieran comprender en profundidad el diálogo contemporáneo entre arte y arquitectura. Gracias a una beca para estudios de posgrado en el extranjero tuve la oportunidad de cursar el máster *“Art in Context”* en la Universidad de Arte de Berlín, un máster interdisciplinar dirigido a artistas, arquitectos y diseñadores, en el que desarrollé algunos proyectos artísticos y expositivos que enriquecieron mi visión de la arquitectura. En octubre de 2009 me incorporé como profesora ayudante al área de Expresión Gráfica Arquitectónica de la Universidad de Zaragoza, área en la que, en mi opinión, los fundamentos artísticos y la relación del arte con la arquitectura juegan un papel esencial.

El ámbito concreto de la investigación —la arquitectura suiza moderna y contemporánea— fue elegido por la atracción que me despertaba el trabajo de algunos de los arquitectos de ese país, gestando en mí la idea de que la arquitectura suiza tiene un carácter especial y, sobre todo, un nivel de calidad excepcional. La lectura de algunas entrevistas realizadas a Jacques Herzog, en las que una y otra vez alude a su interés por el arte y a las colaboraciones con artistas, me hizo indagar y comprobar que esa postura se repetía en otros arquitectos compatriotas. Me pareció por ello pertinente investigar acerca de las vinculaciones entre arquitectura suiza y artes visuales, y tratar de contestar a la pregunta de si era esa postura abierta a la disciplina hermana, la que convertía su arquitectura en tan especial y cautivadora.

Se trata esta de una investigación que puede resultar de interés tanto dentro como fuera de las fronteras helvéticas. En el primer caso, porque relaciona el trabajo de diversos personajes, procedentes de diferentes disciplinas, dando coherencia a unos y otros y estableciendo nuevas conexiones. En el segundo caso, además, porque las fuentes de la investigación tienen en su mayor parte una difusión de alcance nacional, siendo la presente investigación una oportunidad para hacerlas visibles en un círculo más amplio.

Objetivos de la investigación e hipótesis de partida

El principal objetivo de la investigación es profundizar en la práctica proyectual de una serie de arquitectos suizos, cuya calidad ha sido reconocida globalmente y, en algún caso, galardonada con el premio *Pritzker* —en concreto, Herzog & de Meuron y Peter Zumthor—. Coincide que los arquitectos suizos más reconocidos y valorados han manifestado, casi en su totalidad, un especial interés por las artes visuales; esto hace que se plantee el segundo objetivo: averiguar si existe una relación directa entre la calidad de su arquitectura y la influencia que las artes visuales tienen en ella, y en caso afirmativo, por qué. Esta tesis se ocupa de contestar a esa pregunta, tomando como hipótesis de partida que, efectivamente, existe dicha relación.

El tercer objetivo de la investigación es analizar los modos de expresión utilizados por esos arquitectos, y definir sus posibles vínculos con el arte o con las distintas formas de manifestación artística —pintura, escultura, dibujo, etc.—. En el caso de los arquitectos que reconocen la influencia de las ideas artísticas en sus proyectos, es interesante comprobar si esa influencia alcanza también el ámbito de la comunicación visual del mismo. Para ello, la investigación se centra sobre todo en determinadas técnicas que pueden definirse como tradicionales: el dibujo a mano y las maquetas, por estar más directamente relacionadas con la fase de concepción inicial del proyecto y, en especial, por su proximidad más directa con las técnicas artísticas presentadas en la tesis. No obstante, esas no son, obviamente, las únicas técnicas trabajadas por los arquitectos abordados en el presente trabajo, y de hecho se estudian y muestran algunos ejemplos en los que se recurre a otras técnicas durante el proceso de ideación: modelos virtuales, transformación digital de imágenes, etc. En el marco de este objetivo, se parte de la base o hipótesis inicial de que la ideación arquitectónica se nutre de la influencia del arte, pero tiene unas necesidades específicas y cuenta con sus propias reglas, inherentes a la disciplina de la arquitectura.

En el caso de ser válidas las dos hipótesis nombradas hasta ahora, la tesis se propone también acotar los movimientos artísticos que influyen en la arquitectura helvética. Esta influencia puede deberse a la afinidad de dichos movimientos con la arquitectura por los aspectos estéticos o teóricos que aborda; a su proximidad local y temporal con la arquitectura suiza moderna y contemporánea; a su relevancia como hito en la historia del arte o, simplemente, a su capacidad de fascinación a determinados arquitectos. Tomando como referencia los principios que rigieron el Movimiento Moderno en todo el mundo occidental, y los movimientos que más trascendencia tuvieron en Suiza en el siglo XX, se presupone que será, prioritariamente, un arte no-figurativo y no-expresivo.

Dado que la tesis se centra en el contexto helvético, como quinto objetivo se aspira a dilucidar, además, si Suiza presenta, como país, rasgos que le hagan portador de un singular potencial arquitectónico y, en caso afirmativo, cuáles son dichos rasgos y a qué se deben. Se toma como hipótesis de partida que Suiza es,

1. Steinmann, M., Lucan, J., 2001. *Matière d'art – architecture contemporaine en Suisse*. Basilea: Birkhäuser, p.8.

en su contexto europeo, un caso particular desde el punto de vista político y económico, pudiendo este hecho influir de algún modo en su producción arquitectónica. Desde el punto de vista cultural, se toma también como hipótesis de partida la teoría de Marcel Meili, compartida por Martin Steinmann¹, según la cual Suiza nunca dio la espalda al Movimiento Moderno, siendo esta continuidad la causa de un «*status quo* cultural enriquecedor y altamente específico».

Por último, otro importante objetivo es el análisis de las colaboraciones interdisciplinarias entre artistas y arquitectos. Se plantea, como parte de ese análisis, una serie de cuestiones: cuál es el motor de dichas colaboraciones —quién las promueve y por qué—, de qué modo se llevan a cabo, cuáles son sus dificultades y, sobre todo, si se trata de una práctica enriquecedora en el campo de la arquitectura. Se parte de la base de que las colaboraciones pueden ser positivas, pero se plantean como incógnitas iniciales el resto de preguntas.

Estado de la cuestión

El tema general de la tesis es la relación entre artes visuales y arquitectura moderna. Se parte de una de las cuestiones fundamentales de investigación en arquitectura: el papel que jugaron las vanguardias pictóricas, en las primeras décadas del siglo XX, en la definición de las formas arquitectónicas modernas. No solamente se trata de un tema inagotable de estudio, sino que constituye una de las bases de la comprensión del lenguaje arquitectónico actual.

Al avanzar en el siglo y situarnos después de la segunda Guerra Mundial, la pintura, y en especial la de abstracción más geométrica, no parece haber despertado tanto interés en la investigación arquitectónica, quizás por su carácter excesivamente introspectivo, o porque las formas de la arquitectura moderna contaban ya con el grado de madurez suficiente. En cualquier caso existe poco análisis al respecto. En cambio, se ha escrito mucho sobre la proximidad entre el arte objetual de los años 60 —minimalismo o estructuras primarias— y la arquitectura, por sus dimensiones, sus cualidades espaciales, el empleo de los materiales, su interés por la percepción y el espectador, etc.

Desde entonces hasta hoy, el arte ha evolucionado hacia tendencias radicalmente nuevas y dispares. Desde la arquitectura se ha investigado mucho acerca de los nuevos parámetros que aproximan el arte y la arquitectura, especialmente a través de teorías filosóficas, psicológicas, sociológicas, etc. que en muchos casos han sido comunes a ambas disciplinas.

En cuanto a la arquitectura desarrollada a lo largo de los periodos artísticos mencionados, el trabajo se centra en el panorama helvético, tal y como se explica anteriormente. Existen textos históricos importantes como *“Moderne schweizer Architektur”* de Sigfried Giedion, o *„Moderne schweizer Architektur: 1925-1945“*, de Max Bill. Teóricos como Martin Steinmann y Stanislaus von Moos han destacado en las últimas décadas por sus abundantes análisis y ensayos sobre arquitectura moderna en Suiza.

En el ámbito artístico, uno de los textos fundamentales para entender la evolución del arte moderno en Suiza es *“L'Art en Suisse: 1890-1980”*, de Hans Lüthy y Hans-Jörg Heusser. Existen también investigaciones relevantes de arte moderno y contemporáneo realizadas por el *Swiss Institute for Art Research*. Sin embargo son más abundantes las publicaciones sobre diseño, ámbito en el que Suiza despuntó con su estilo constructivo y que parece imponerse por encima de la producción artística.

La figura de Max Bill ha dado lugar a gran cantidad de tesis en arquitectura, exposiciones y publicaciones en las últimas dos décadas, pues parece ser un personaje “redescubierto”. No sólo se pone en relieve la calidad de su obra arquitectónica, sino su condición de artista multidisciplinar, y cómo este rasgo supone un factor de diferenciación en su arquitectura. Si bien tiende a verse a Bill como un artista singular, lo cierto es que desarrolló su arte junto con sus colegas del grupo de concretos de Zurich, y de hecho en el contexto de la investigación artística se considera igualmente

relevante, por ejemplo, a Richard Paul Lohse.

En cuanto a la selección de arquitectos contemporáneos, se pretende analizar de ellos, de forma sistemática, la influencia del arte en su obra. Hay numerosas publicaciones sobre su obra arquitectónica en general, pero sobre sus influencias artísticas y sus colaboraciones con artistas, poco más que lo que ellos mismos han publicado o declarado en entrevistas. En general, la difusión de las colaboraciones entre artistas y arquitectos es reducida. Existen publicaciones que reúnen ejemplos de intervenciones arquitectónicas cercanas al arte, o intervenciones artísticas cercanas a la arquitectura, sin embargo suelen centrarse ante todo en la originalidad o la espectacularidad de los ejemplos mostrados y no profundizan mucho en la génesis del proyecto o en su herencia histórica o cultural.

Acerca de las intervenciones artísticas en el contexto arquitectónico helvético, debe destacarse la tesis "*Kunst+Architektur. Eine kontroverse Beziehung*", presentada en la ETHZ por Simon Baur, en la que se presenta el trabajo de algunos de los artistas también aquí tratados, en concreto Donald Judd, Adrian Schiess y Helmut Federle. Existe además una publicación académica de la *Hochschule für Gestaltung und Kunst Basel*, que se centra en el espacio construido en Zurich y Basilea. Su aportación es útil para el trabajo, si bien el enfoque es completamente distinto al de esta investigación doctoral, ya que se centra en la obra artística y no en la arquitectónica. Tampoco establece un marco común a los diferentes trabajos, sino que a través de los ejemplos mostrados abre un debate acerca del arte contemporáneo en el espacio público, el papel de las instituciones artísticas y la propia situación actual del arte.

Esta tesis contribuye, por lo tanto, a aportar un nuevo enfoque a los ámbitos de investigación mencionados.

Metodología de la investigación y fuentes empleadas

La investigación se ha basado en la conjugación de varios niveles y ámbitos de información, a cada uno de los cuales corresponde una serie de fuentes de documentación. Se mencionan aquí algunas de ellas, pudiendo verse un listado completo en la bibliografía temática. Esos niveles o temas son:

En primer lugar, la escena arquitectónica suiza moderna y contemporánea, con sus corrientes y figuras más destacadas. El rango temporal aproximado considerado es desde la década de 1930 hasta la actualidad. Para ello se han tomado como referencia:

- Libros y tesis doctorales que cubren esa temática general. Destacan “*Moderne Schweizer Architektur 1925-1945*”; “*Nachkriegsmoderne Schweiz*”; “Nuevos caminos de la arquitectura suiza”; o la tesis “*Die Solothurn Schule*”.
- Publicaciones periódicas de arquitectura editadas en Suiza. Destacan *Werk*; *Bauen + Wohnen*; *Archithese*; *Hochparterre* y *Tec21*.
- Publicaciones periódicas de arquitectura, de ámbito internacional, que han dedicado volúmenes a la escena arquitectónica suiza. Destaca la revista *A+U (Architecture + Urbanism)*, con los volúmenes 410, 444, 479, 482 y 484². Entre las revistas españolas, *AV Monografías* dedicó el número 89 (2001) a la arquitectura helvética, bajo el título “*Materia suiza*”.
- Catálogos de exposiciones dedicadas a algún aspecto, o periodo, de la arquitectura suiza. Destacan las exposiciones “*Matière d’art*” (Centre Culturel Suisse à Paris, 2001), “*Minimal tradition*” (Sección suiza de la Trienal de Milán, 1996), “*Nouvelle Simplicité*” (Espace de l’Art Concret Mouans-Sartoux, 2002-2003) “*Suiza constructiva*” (MNCARS, 2003), y “*Bildbau*” (Schweizerisches Architekturmuseum, 2012-2013).

En segundo lugar, el análisis detallado de algunas de las figuras relevantes de la escena arquitectónica suiza, cuyo trabajo ha merecido un reconocimiento público y ha contado con la atención de los medios especializados. Las fuentes consultadas para su estudio han sido:

2. 410 (2004:11, “*Ten Architects in Switzerland*”); 444 (2007:09, “*Swiss passion*”); 479 (2010:08, “*Swiss sensibilities*”); 482 (2010:11, “*Novartis Campus 2010*”); 484 (2011:01, “*Swiss Sounds: Architecture in Switzerland 2000-2009*”).

- Libros escritos o editados por los propios arquitectos. Es el caso de Peter Zumthor y sus títulos “Pensar la arquitectura” y “Atmósferas”, o de Valerio Olgiati y su volumen “*The images of architects*”.
- Libros o números de revistas monográficos. Son publicaciones dedicadas a la obra de un arquitecto o equipo de arquitectos, en algunos casos acotándola a un periodo de tiempo, o a un ámbito concreto de su trabajo —como por ejemplo sus dibujos—. Cuentan con la colaboración directa del propio o los propios arquitectos, lo cual se traduce a menudo en la incorporación de entrevistas o textos firmados por ellos mismos. Entre las revistas, se han consultado volúmenes monográficos de *El Croquis*, *Arquitectura*

Viva, A+U y 2G. En el caso de los libros, las editoriales implicadas y los formatos son diversos.

- Catálogos de exposiciones monográficas. Como ejemplos pueden mencionarse “*Werkstoff*”, de la exposición homónima dedicada a la obra de Gigon & Guyer; o “*Naturgeschichte*”, correspondiente a la exposición “*Archéologie de l’Imaginaire*”, dedicada a la obra de Herzog & de Meuron.
- Artículos de revistas de arquitectura (en volúmenes temáticos u ordinarios), dedicados a la obra de dichos arquitectos. Además de las revistas de edición suiza, citadas en el punto 1, entre las internacionales se encuentran otras como *Arch+*, *Area*, *Detail*, *Domus* o *EGA*.
- Entrevistas y artículos de opinión, publicados en medios impresos —especializados o no— y en portales web de rigor contrastado.
- Los portales web de los propios arquitectos.

Por otra parte está la escena artística suiza moderna y contemporánea, con sus corrientes y figuras más destacadas, desde un punto de vista generalista. Este tema ha sido trabajado sobre todo como contextualización histórica, pues a la hora de hablar de influencias artísticas en la producción de los arquitectos tratados a lo largo de los capítulos, se ha considerado un ámbito global, no restringido al contexto helvético. La escena suiza sí ha sido importante como contexto generador del movimiento específicamente suizo conocido como arte concreto, de modo que se ha hecho más hincapié en las décadas centrales del siglo XX, que en las más próximas a la actualidad. Se han tomado como fuente de documentación:

- Volúmenes recopilatorios sobre el arte suizo, como “*L’art en Suisse, 1890-1980*” o “*Suiza constructiva*”.
- Catálogos de exposiciones de algunos de esos artistas o grupos artísticos. En especial, las de la escuela zuriquesa de arte concreto.
- Textos teóricos de algunos de dichos artistas suizos, como Johannes Itten, Josef Albers; Max Bill o Richard Paul Lohse.

A continuación, los movimientos y las figuras artísticas de los siglos XX y XXI, a un nivel global. Entre los movimientos pueden citarse la pintura geométrica, el minimalismo americano, el arte conceptual, el arte *povera*... Entre las figuras destacables están Joseph Beuys, Sol Lo Witt, Donald Judd y otros. Las publicaciones —libros y catálogos— sobre ellos son abundantes.

En quinto lugar deben mencionarse los artistas contemporáneos, principalmente suizos, que han realizado trabajos en colaboración con arquitectos; trabajos que son expuestos y analizados en detalle en la tesis. En concreto se está hablando de Hans Josephson, Helmut Federle, Adrian Schiess, Rémy Zaugg, Harald F. Müller y Jean Pfaff. El estudio de estos artistas se ha hecho principalmente a través de los catálogos de su obra, pero también a través de ensayos escritos por ellos, entrevistas, y, en algún caso, su propio portal web.

Otro nivel lo comprenden las teorías arquitectónicas ligadas a los contenidos de la tesis, que abordan cuestiones varias como la percepción de la arquitectura, la relación entre arquitectura y las

teorías del lenguaje, la estética de la forma arquitectónica, etc. Se ha recurrido a los autores y títulos de reconocimiento más general.

En séptimo lugar, lo referente a la relación entre arte y arquitectura y a las colaboraciones entre artistas y arquitectos. Se ha utilizado

- Libros que abordan, en general, la relación entre arte y arquitectura, como el texto de Dan Gaham *“El arte con relación a la arquitectura, La arquitectura con relación al arte”*
- Libros monográficos sobre colaboraciones artísticas en Suiza, en concreto *“Kunst und Architektur im Dialog”* y *“Hybride zonen”*
- Volúmenes de revistas dedicadas a ese tema, como es el caso de la revista *Archithese*, número 4-2007, o la revista *Área*, número 109.
- Entrevistas a artistas y arquitectos autores de los trabajos colaborativos, en diversos medios

Estructura de la tesis

A la hora de estructurar el trabajo, lo importante era encontrar la manera de relacionar, de un modo claro y coherente, los contenidos sobre arte y artistas visuales con los contenidos específicamente arquitectónicos. Se hicieron varios tanteos antes de dar con la estructura final. En un primer momento se intentó organizar la tesis cronológicamente, y así se planteó en la defensa del tema de tesis en 2011. Esta estructura permitía explicar la evolución desde el arte concreto hasta las manifestaciones artísticas del siglo XXI, pasando por el minimalismo y el arte conceptual, pero sugería un desarrollo unidireccional y homogéneo —tanto en el arte como en la arquitectura— excesivamente simplista, que no se corresponde con la realidad. También se planteó organizar el trabajo a partir de diferentes disciplinas artísticas: pintura, escultura, fotografía, etc. pero resultaba difícil aplicar clasificaciones tan rígidas al arte de los siglos XX y XXI —uno de cuyos rasgos más característicos es precisamente la disolución de los límites entre disciplinas o técnicas— sin caer, de nuevo, en una excesiva simplificación.

Finalmente se decidió estructurar el trabajo a partir de parámetros de análisis arquitectónico. En ellos, se hizo necesario distinguir entre aspectos de definición formal del proyecto, y aspectos relativos a la comunicación visual del mismo. Esta estructura tiene el inconveniente de que se va repitiendo, a lo largo de los capítulos, la alusión a algunos artistas o movimientos artísticos que tienen influencia en varios de esos distintos parámetros —con el riesgo de parecer redundante en algún caso—. Tiene, no obstante, la fortaleza de que toma la arquitectura, y no el arte, como objeto de análisis, coincidiendo con los objetivos de la investigación; permite, además, hilar un discurso ordenado sin necesidad de ceñirse a datos cronológicos, encasillar personajes en categorías o dejar casos de estudio fuera.

El trabajo se estructura, como se ha dicho, en dos partes: aspectos de definición formal del proyecto arquitectónico, y aspectos relativos a la comunicación visual del mismo. Dentro de los aspectos proyectuales, se abordan, sucesivamente: la forma estructural, o volumetría, del edificio; su composición cromática; su materialidad —elección y uso de los materiales— y el uso de imágenes como herramienta de creación, de diseño. En la segunda parte se aborda, en primer lugar, la expresión visual del proyecto arquitectónico por medios habituales de ideación gráfica —el dibujo, las maquetas, la infografía digital, etc—; y en segundo lugar la comunicación visual del edificio construido, por medio, eminentemente, de la fotografía.

A esas dos partes principales del trabajo se antepone otra, necesaria para la contextualización de la investigación, que recibe el título de “Contexto histórico y temático”. En ella se relatan, en este caso sí siguiendo un orden aproximadamente cronológico, los principales hitos en los ámbitos del arte y la arquitectura en Suiza desde el establecimiento de la modernidad. También se introduce el tema de las relaciones entre arte y arquitectura, con cuestiones de debate como las dificultades de la colaboración entre artistas y arquitectos, o la autonomía disciplinar.

En el cuerpo principal de la tesis, cada uno de los distintos apartados es abordado a partir de la consideración de tres cuestiones: en primer lugar, las referencias artísticas y teóricas. Aquí se exponen, esencialmente, los movimientos artísticos que han servido de influencia o inspiración en la arquitectura. En segundo lugar, los rasgos significativos que dichas referencias han generado en la producción arquitectónica. Por último, algunos ejemplos de colaboración interdisciplinar entre artistas contemporáneos y arquitectos, que inciden en el parámetro concreto tratado en el capítulo, y en los que se hacen evidentes las influencias anteriormente tratadas. En el caso de la comunicación visual, esa triple estructura no se mantiene, pero de nuevo se parte de los referentes artísticos y/o teóricos para mostrar las evidencias en el trabajo gráfico de los arquitectos, o en el trabajo fotográfico de los artistas.

La tesis se cierra con las conclusiones de todo lo anteriormente tratado.

Capítulo 1.
Contexto artístico y arquitectónico

1.1. Marco histórico y territorial

1. Oficina Federal de Estadística, 2012. *Sprachen, Religionen – Daten, Indikatoren*. (<http://www.bfs.admin.ch/>, consultado el 20-02-2014)
2. Bachmann, J. y von Moos, S., 1969. *Nuevos caminos de la arquitectura suiza*. Barcelona: Blume, p. 11.
3. Bachmann y von Moos 1969, p. 33.
4. Diener, R., Herzog, J., Meili, M., de Meuron, P. y Schmid, C., 2005. *Die Schweiz: ein städtebauliches Porträt*. Basilea: Birkhäuser.
5. Loderer, B. y Gantenbein, K., 2005. Das neue Schweizerbild. *Hochparterre*, nº 18, pp. 16-24.

Suiza es un país conocido por su estabilidad política, su prosperidad económica y su belleza paisajística. Ubicado en el centro de Europa, ha sido tradicionalmente, a pesar de su orografía montañosa, zona de tránsito de sus países vecinos, de los cuales ha dependido comercialmente, dada su escasez en recursos naturales propios. Formado por un conjunto de ciudades y comunidades rurales, el país se configuró desde la Edad Media como una Confederación de cantones autónomos y, desde 1848, como el Estado federal vigente en la actualidad, abanderando, tras Estados Unidos, la democracia más antigua del mundo. A pesar de su apertura e intensa relación con los países colindantes, Suiza ha sido por lo general reacio a alianzas políticas. En los conflictos bélicos del siglo XX se mantuvo como país neutral y permaneció a salvo de ataques e invasiones.

Culturalmente, los países vecinos tuvieron una influencia determinante sobre el desarrollo de Suiza, pudiéndose distinguir tres grandes polos europeos: Alemania, Francia e Italia. Siendo la zona al norte la más favorecida geográficamente, es también la más próspera y la más densamente habitada, por lo que la influencia germánica es la de mayor peso. En la actualidad, la población se divide en aproximadamente un 65% de habitantes de habla germánica, un 20% de habla francesa, un 10% italiana y un 5% romanche y otras¹.

Desde el punto de vista geográfico-urbanístico, es posible remitirse a la visión general de algunas figuras destacables del ámbito. En 1969, Stanislaus Von Moos y Jul Bachmann incidían en el libro “*New directions in Swiss architecture*” [Nuevos caminos de la arquitectura suiza]² en dos rasgos urbanísticos definitorios: por una parte, una elevada proporción de territorio no urbanizable —zonas de alta montaña, o zonas forestales, que cubren una cuarta parte del país— con la consecuencia de una alta densidad de población en zonas constructibles —la máxima de Europa— y la necesidad de ocupar zonas topográficamente complicadas. Por otra parte, el sistema federal suizo, con su amplia autonomía comunal, que es «un serio obstáculo para una planificación a gran escala»³ a lo cual se suma una intrincada subdivisión de la propiedad.

El libro “*Die Schweiz: ein städtebauliches Porträt*” [Suiza: un retrato urbanístico]⁴, publicado en 2005 por *Studio Basel* —la sede en Basilea de la sección de arquitectura del Instituto Politécnico Federal de Zúrich— aspira también a esbozar un perfil urbanístico del país. Resume las conclusiones recogidas por estudiantes y profesores a lo largo de cuatro años de análisis urbanístico y territorial de Suiza, y su rigor es avalado por sus cinco autores, Roger Diener, Jacques Herzog, Marcel Meili, Pierre de Meuron y Christian Schmid. El libro dedica una parte al análisis histórico del país, en el que destaca la autonomía y la estabilidad de sus 26 cantones y sus más de 2000 comunidades, concibiendo la historia de Suiza como una «historia de las comunidades», que descarta la idea de un «estado territorial»⁵. En la parte de análisis actual se hace hincapié en el alto grado de urbanización del país. La mítica imagen de la Suiza rural debe ser sustituida por una nueva imagen, más realista, de una Suiza emi-

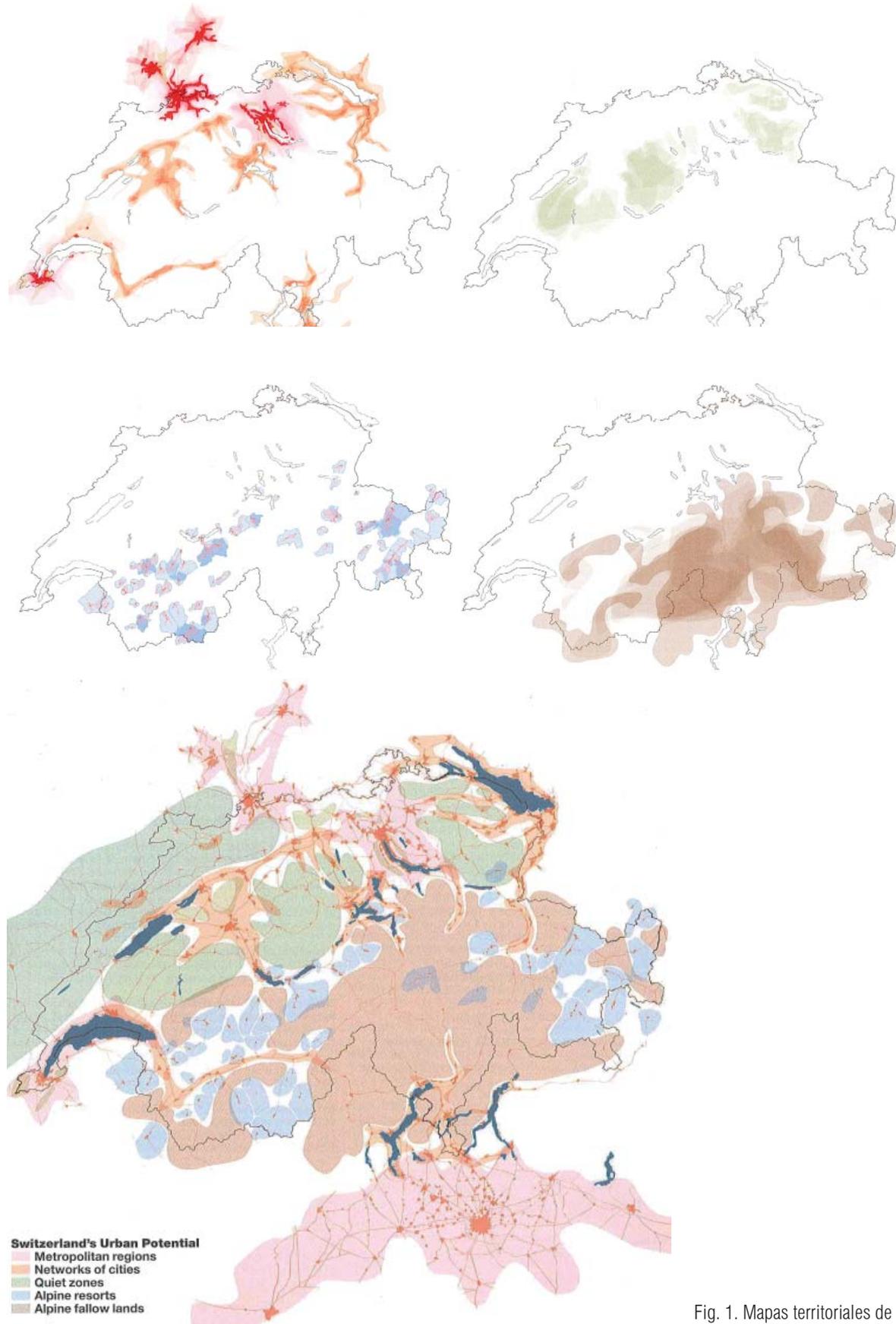


Fig. 1. Mapas territoriales de Suiza (2005)

6. Diener et Al. 2005, p. 198.
7. Portal web oficial del cantón de Zúrich (<http://www.zh.ch>, consultado el 20-02-2014).
8. Portal web oficial de la ciudad de Ginebra (<http://www.ville-geneve.ch>, consultado el 20-02-2014).
9. Portal web oficial de la ciudad de Basilea (<http://www.basel.ch>, consultado el 20-02-2014).
10. Diener et Al. 2005, p. 200.
11. Diener et Al. 2005, p. 198.
12. Diener et Al. 2005, p. 209.

netamente urbana. Permanece, eso sí, la idea de una política de desarrollo únicamente local o regional, y la ausencia de una política nacional.

El retrato de Suiza que recoge el libro se basa en cinco formas de urbanización (Fig. 1): regiones metropolitanas, redes de ciudades, zonas tranquilas, estaciones de esquí y barbechos alpinos. El primer tipo, las *regiones metropolitanas*, son «zonas de concentración urbana con un alto grado de conexiones y alcance internacional. Representan los nodos dentro de la red global de intercambio y comunicación»⁶. En este primer grupo se incluyen, obviamente, las tres mayores ciudades del país: dos al norte, próximas a la frontera con Alemania (Zúrich y Basilea) y una al suroeste (Ginebra), abarcando su influencia, por proximidad, hasta Lausana. A pesar de su condición de centros económicos y culturales del país, estas tres ciudades no pueden calificarse como grandes urbes si se comparan con otras ciudades europeas: la ciudad de Zúrich tiene unos 400.000 habitantes⁷; le siguen Ginebra⁸ y Basilea⁹ con menos de 200.000. Sin embargo, las regiones que se describen abarcan una población mucho mayor que la estrictamente imputable a la ciudad. Según los autores «[A] diferencia de las clásicas ciudades grandes, las regiones metropolitanas no tienen una forma real; ya no es posible determinar con certeza su extensión».¹⁰

Las regiones metropolitanas definen, por lo tanto, áreas extensivas capaces de unir ciudades entre ellas y disolver los límites entre unas y otras. Cuando estas áreas conectan varias ciudades, se forman las redes urbanas o *redes de ciudades*:

«una región metropolitana forma una extensa área que une una amplia variedad de lugares para formar un conjunto policéntrico altamente diferenciado. Consiste en una o más ciudades centrales e incorpora una extensa red de pequeñas y medianas ciudades además de áreas suburbanas y periurbanas».¹¹

El tercer tipo de urbanización lo constituyen las *zonas tranquilas*, definibles como

«regiones de varios tamaños cuyos patrones de asentamiento muestran pocos signos de urbanización y que aún no han sido incorporadas a las redes de ciudades o regiones metropolitanas. La característica más importante de las zonas tranquilas es la distancia relativa de centros más grandes. En su mayor parte, carecen de centros aún más pequeños. Por lo tanto, estas áreas carecen de un verdadero núcleo alrededor del cual podrían estructurarse».¹²

Se trata de zonas más estáticas e inertes que las anteriores, arraigadas a su carácter local específico, y al mismo tiempo bastante homogéneas entre ellas en su estructura urbanística. Son zonas de potencial desarrollo, debido a la relativa proximidad a las regiones metropolitanas, y son capaces de acoger nuevas actividades económicas o culturales que puedan insuflarles un mayor carácter urbano, llegando a incluirlas en redes urbanas.

El cuarto tipo lo forman lo componen las *estaciones de esquí o resorts*, que son

«regiones urbanas en las montañas que no pertenecen ni a las redes

de ciudades, ni a las regiones metropolitanas, y cuya única función económica es el turismo. Los complejos alpinos son ciudades de ocio temporales y policéntricas. La intensidad y el carácter de sus redes es cíclico. Durante la breve temporada alta son nacionales o incluso de ámbito internacional, en la temporada baja son, sobre todo, locales y regionales. Las características esenciales incluyen una buena accesibilidad, los sistemas de transporte internos de alcance relativamente grande bien desarrollados, y una infraestructura de un nivel muy alto casi idéntica a la de una ciudad».¹³

Por último, los *barbechos alpinos* son «zonas de los Alpes que no tienen redes urbanas que las conecten a una economía urbana y no pueden establecer una industria turística significativa por ellas mismas».¹⁴ **Las redes en los barbechos alpinos son principalmente locales, muchas de las regiones se basan en el comercio local y la agricultura. La topografía supone un problema para la expansión urbanística y la creación de redes de mayor escala, por lo que su desarrollo está limitado y la emigración es constante.**

13. Diener et. Al. 2005, p. 212.

14. Diener et. Al. 2005, p. 214.

1.2. Antecedentes artísticos

Desde principios del siglo XX, algunos artistas helvéticos participaron en la elaboración del arte moderno fuera de sus fronteras patrias. Paul Klee y Johannes Itten, por ejemplo, se sintieron atraídos por los grandes centros culturales alemanes. El cubismo y la atmósfera parisina atrajeron a su vez a artistas suizos como Alice Bailly, Gustave Bouchet o Camille Graesser. Ya desde esa etapa se percibe la tendencia por un arte no figurativo, y la preocupación por los problemas puramente plásticos. Así lo demuestran cuadros como *Horizontal-Vertical* de Itten (Fig. 2).

En 1914 estalla la primera Guerra Mundial, y se produce un cambio de tendencia. Numerosos intelectuales extranjeros, que huían del conflicto, fueron acogidos en Suiza, hecho que convirtió al país, temporalmente, en un centro cultural europeo. Muchos de los artistas suizos que estaban fuera también se vieron obligados a volver a su país durante esos años.

En 1916 se formó un importante movimiento del arte suizo, el *Dadá Zúrich*. Promovido en sus inicios principalmente por Otto van Rees y Hans Arp, se trataba de una expresión de protesta intelectual contra la razón, los intereses nacionales, la burguesía y la guerra, que atrajo igualmente a artistas y a músicos. El movimiento permitió la revelación del genio de Sophie Taeuber-Arp, que fue profesora de la escuela de Artes y oficios de Zúrich de 1916 a 1919 y, como suiza residente en su país, desempeñó un importante papel en la formación del arte moderno. Tras unos inicios titubeantes, en los que exploró varias formas artísticas, desde 1916 se centró en una obra basada en principios estrictamente geométricos (Fig. 3). Sus composiciones verticales-horizontales, que dominaron su producción de los años 1916 a 1918, dieron paso a continuación a trabajos menos rígidos, entremezclados con formas orgánicas, en los cuales la artista volvía periódicamente a sus principios iniciales. La decoración del Restaurante *L'Aubette*, en Estrasburgo, realizada entre 1928 y 1929, representa la obra colectiva mayor de Hans Arp y Sophie Taeuber-Arp, y tiene gran importancia como modelo de integración del arte en la arquitectura (Fig. 4).

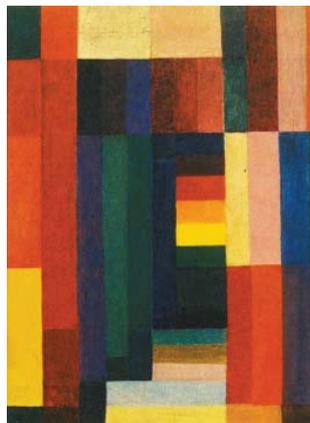


Fig. 2. Johannes Itten, "Horizontal-Vertikal" [Horizontal-vertical] (1915)

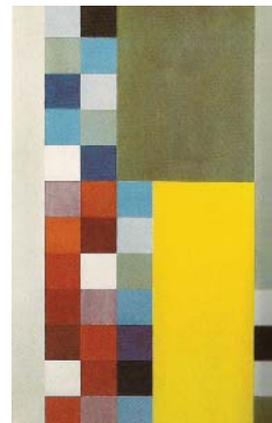


Fig. 3. Sophie Taeuber-Arp, "Composition verticale-horizontale" [Composición vertical y horizontal] (1927-28)

Lüthy¹⁵ compara la obra de Tàeuber-Arp, caracterizada por las formas geométricas y los colores puros, con la que se produce al mismo tiempo en los Países Bajos, en el círculo de la revista artística *De Stijl*, con Piet Mondrian, Georges Vantongerloo y Theo van Doesburg, así como con el “arte puro” de los rusos Kasimir Malévich y, un poco más tarde, El Lissitzky, denominado por ellos mismos *Suprematismo*. Estos tres movimientos, nacidos en Zúrich, los Países Bajos y Rusia, fueron los puntos de partida y la base del arte constructivista, característico de la primera mitad del siglo XX y del progreso técnico.

Tras la Primera Guerra Mundial, en 1918, las artes plásticas en Europa se sintieron llamadas a reformar la sociedad. Este era uno de los objetivos de la escuela de la *Bauhaus*, fundada en Weimar, Alemania, en 1919, a la cual estuvieron ligados varios artistas suizos. Johannes Itten fue uno de los primeros profesores de la Bauhaus, por petición de Walter Gropius. Sus cursos preliminares, en los que despertaba en el alumno la sensibilidad para el uso de técnicas simples de creación artística, son imitados aún a día de hoy en muchas Universidades y Escuelas de Arte. Un año más tarde de su incorporación, Itten propició que comenzara a impartir también docencia en la Bauhaus Paul Klee (Fig. 5), una de las figuras suizas más relevantes a nivel internacional, miembro del *Moderner Bund* —primera asociación suiza de artistas de vanguardia, que tuvo su actividad de 1911 a 1913— y, colateralmente, del grupo *dadá*.

La Bauhaus cerró en 1933, y a partir de ese año comienza un nuevo flujo de inmigración, en este caso huyendo del nazismo. Paul Klee, Johannes Itten y Camille Graeser vuelven a su país. El Lissitzky también vivía por entonces en Suiza, con residencia en Ascona (Ticino) entre 1923 y 1925. Junto con Hans Arp publicó *Los ismos del arte* en 1925, libro que ejerció una gran influencia sobre los artistas de la generación joven.

Durante la segunda Guerra Mundial se consolida una escena artística vanguardista, plenamente desarrollada durante el periodo de entreguerras. Esa modernidad no sólo se hizo presente en el arte, sino también en sus disciplinas afines. La arquitectura residencial desarrollada desde finales de los años veinte está íntimamente ligada a un nuevo diseño de mobiliario, moderno y funcional, que fue promovido

15. Lüthy, H. y Heusser, H.J., 1983. *L'art en suisse 1890-1980*. Lausanne: Payot, p. 31.



Fig. 4. Hans Arp y Sophie Taeuber, Restaurante L'Aubette (1928-1929)

sobre todo por la empresa *Wohnbedarf*. A su vez éste otorga una gran importancia al diseño gráfico para su difusión (Fig. 6), que es la aplicación directa de los experimentos formales llevados a cabo en el campo de la pintura.

1.3. Antecedentes arquitectónicos

16. Bachmann y von Moos 1969, p. 36.

17. Bachmann y von Moos 1969, p. 13.

18. Volkart, H., 1951. *Schweizer Architektur – ein Überblick über das schweizerische Bauschaffen der Gegenwart*. Ravensburg: Maier, p. 5.

19. Portal web oficial del Werkbund Suizo (http://www.werkbund.ch/index.cgi?page=archives_history, consultado el 20-12-2010).

20. Volkart 1951, p. 6.

En el campo de la arquitectura debe destacarse que a lo largo del siglo XX, y al igual que en el contexto artístico, muchos encontraron las oportunidades de su desarrollo profesional fuera de sus fronteras, especialmente en Francia y Alemania. El caso más paradigmático es el de Le Corbusier, considerado el arquitecto más importante del Movimiento Moderno y posiblemente del siglo XX, que nació en Suiza pero desarrolló su trabajo desde los treinta años en París. Otro caso es el del historiador Sigfried Giedion, que se trasladó a Estados Unidos para ser profesor primero en el M.I.T. y después en la Universidad de Harvard¹⁶.

En las primeras dos décadas del siglo XX, al menos hasta el final de la primera Guerra Mundial, no existe ningún indicio de arquitectura moderna en Suiza. Tampoco podemos hablar de una fisonomía arquitectónica particularmente representativa¹⁷, diferente a la de sus países vecinos. En los edificios institucionales encontramos todavía los estilos históricos, y en la arquitectura residencial domina la tradición alpina.

Los arquitectos suizos se formaban en la Escuela Técnica de Berlín o Viena, Karlsruhe, Múnich y Stuttgart, o bien en la Escuela de Bellas Artes de París¹⁸. No fue hasta mediados de la primera Guerra Mundial cuando empezaron a llegar a Suiza las primeras ideas del pensamiento “nuevo”, del funcionalismo y de la corriente objetiva alemana. En 1913 se fundó el *Werkbund* suizo, seis años después del alemán. Éste también contribuyó a toda la serie de cambios sociales y culturales que hoy se entienden como modernidad.¹⁹

Neues Bauen es el término utilizado para referirse a la arquitectura del Movimiento Moderno en Alemania, que emergió en la segunda década del siglo XX —la fábrica Fagus, de Walter Gropius, se considera el ejemplo más temprano— y se desarrolló hasta el triunfo del gobierno nazi en 1933. En Suiza, el *Neues Bauen* fue introducido por un grupo de jóvenes arquitectos formados en el extranjero, que aplicaban con rigor en su trabajo los principios de la modernidad²⁰.



Fig. 5. Paul Klee, “Hauptweg und Nebenwege” [Camino principal y caminos laterales] (1929)

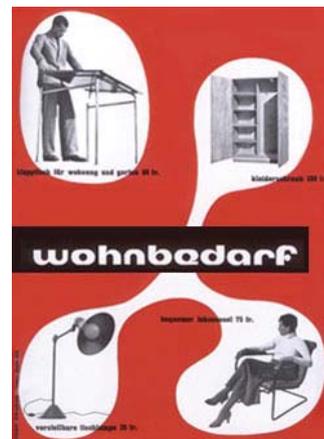


Fig. 6. Cartel publicitario de la empresa Wohnbedarf, diseñado por Max Bill (1931)

Éste se puede decir que duró de 1927 a 1933. La introducción de la modernidad en Suiza fue similar a la de otros países, como Alemania o Francia: no fue globalmente asumida, sino que tuvo que afrontar la coexistencia entre los arquitectos más conservadores, anclados a la tradición histórica, y los más avanzados, que proponían cambios sustanciales.

Con lo que sí contaba la arquitectura helvética, como rasgo diferenciador, era un alto nivel de experiencia técnica. La arquitectura tradicional suiza se caracterizaba por su pericia artesana y la calidad en el desarrollo constructivo de sus obras, rasgo que se mantuvo con la “nueva arquitectura”. Cuando numerosos intelectuales acudieron a Suiza durante las dos guerras, huyendo de los conflictos de sus países, se realizaron allí avances importantes en cuestiones de diseño ambiental, a partir de ideas concebidas en otros países que pudieron desarrollarse en el país neutral²¹.

En 1928, Suiza hizo otra aportación importante a la Arquitectura Moderna: se trata de la fundación de los CIAM (Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna). La señora Helena de Mandrot, de Ginebra, a sugerencia tal vez de F.T.Gubler, secretario del Werkbund suizo, propuso a Le Corbusier que organizara en su castillo de La Sarraz, en el cantón de Vaud, una reunión de los arquitectos modernos de mayor relevancia del mundo²² (Fig. 7). La propuesta tuvo éxito, y la repercusión de los CIAM a la historia mundial de la arquitectura moderna a lo largo de varias décadas es de sobras conocida. Cabe destacar que, desde el principio, los participantes suizos en estos congresos jugaron un papel importante. El primer presidente fue el arquitecto suizo Karl Moser. La organización estaba en manos del secretario general, Sigfried Giedion —arquitecto, ingeniero, teórico y empresario— apoyado por sus colegas de Zúrich Alfred Roth, Rudolf Steiger y Werner Moser²³. Este acontecimiento internacional promovió, naturalmente, buen número de contactos duraderos entre Suiza y el mundo, contactos que habrían de tener repercusión en el panorama arquitectónico suizo.

Ya antes, la revista ABC (1924-1927) (Fig. 8), editada por los arquitectos suizos Hans Schmidt y Emil Roth, junto con el holandés Mart Stam y el ruso El Lissitzky había defendido el programa que reco-

21. Bachmann y von Moos 1969

22. Bachmann y von Moos 1969, p. 15

23. Bachmann y von Moos 1969, p. 15



Fig. 7. Primer CIAM, castillo de La Sarraz (1928)

Fig. 8. Portada de la revista ABC (1925)

24. Molins, P., 2003. Suiza constructiva: de la nueva forma a la buena forma. *Suiza constructiva*. Madrid: MNCARS, p. 22.

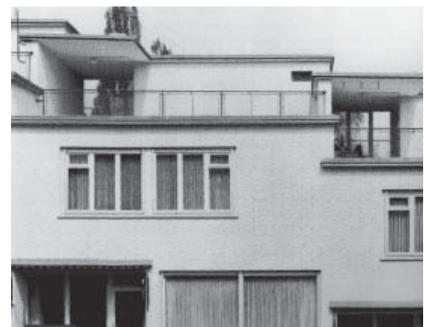
gería el CIAM: normalización —estandarización de los tipos, procesos y elementos de construcción—, racionalización y funcionalismo. La principal preocupación de los arquitectos suizos fue la vivienda, adaptada a las necesidades y exigencias actuales, buscando la facilidad de movimientos y la apertura: “Luz y aire”, como pedía Sigfried Giedion²⁴.

Como ejemplo de temprana arquitectura residencial plenamente adaptada a los principios del *Neues Bauen* destaca el residencial *Neubühl* en Zúrich (Figs. 9 y 10), planificado y construido entre 1928 y 1932. Sus arquitectos fueron Werner Max Moser, Emil Roth, Max Ernst Haefeli, Rudolf Steiger y Carl Theodor Hubacher. Sigfried Giedion participó en el grupo promotor de dicha cooperativa desde 1928, y fue su presidente hasta 1939. Escribió una serie de artículos sobre el conjunto residencial que tuvieron gran repercusión. Para la exposición del conjunto residencial, Max Bill colaboró con el diseño de una vivienda y un taller para un artista.

Fig. 9. Residencial Neubühl, Zúrich (1929). Vista de conjunto



Fig. 10. Residencial Neubühl, Zúrich (1929). Fachada de vivienda



1.4. El arte concreto, un referente común para el arte y la arquitectura en Suiza

25. Lemoine, S., 2003. El gran salto adelante. *Suiza Constructiva*. Madrid: MN-CARS, p. 37.

Como dice Serge Lemoine²⁵, el arte concreto es posiblemente la única manifestación de arte específicamente suiza del siglo XX. Existen otros movimientos, como el dadaísmo, cuyo centro estratégico fue Zúrich, pero que no fue un movimiento propiamente suizo y no hizo escuela entre los artistas helvéticos. Otros artistas suizos reconocidos internacionalmente, como Paul Klee, Jean Tinguely, Alberto Giacometti o Le Corbusier desarrollaron su carrera artística fuera de su país de origen.

1.4.1. Gestación del arte concreto

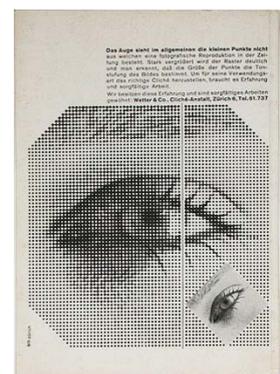
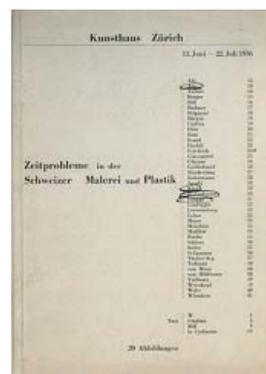
Varios de los artistas citados como antecesores artísticos —Hans Arp, Paul Klee, Le Corbusier, Sophie Taeuber-Arp—, junto con otros artistas de vanguardia pertenecientes a diversas tendencias, como el purismo, el surrealismo o el figurativismo moderno, fueron reunidos en una gran exposición que tuvo lugar en la *Kunsthhaus* [museo de arte] de Zúrich en 1936, titulada “*Zeitprobleme in der schweizer Malerei und Plastik*”. [Problemas actuales de la pintura y la escultura suizas]. Max Bill (ver ficha), personaje protagonista en la aparición del arte concreto, participó en la Comisión para la selección de los artistas invitados y diseñó el catálogo y el cartel (Figs. 11 a 13).

Tras sus estudios en la Bauhaus, Max Bill se había establecido en su propio *atelier* en Zúrich en 1933, donde comenzó a desarrollar una intensa actividad como grafista, publicista, arquitecto, pintor y escultor. En esa época comienza con sus primeros carteles, los primeros carteles constructivistas suizos, que muestran cierta influencia del arte geométrico. Hacia 1935 empiezan a manifestarse en Suiza, y sobre todo en Zúrich, otros numerosos artistas pertenecientes a la tendencia de la pintura geométrica. Richard Paul Lohse (ver ficha), Camille Graesser y Verena Löwensberg son algunos de ellos.

La exposición *Zeitprobleme in der schweizer Malerei und Plastik* fue inmediatamente seguida por la fundación, en 1937, de una asocia-

Fig. 11. Cartel de la exposición “*Zeitprobleme in der schweizer Malerei und Plastik*” [Problemas actuales de la pintura y la escultura suizas], diseñado por Max Bill (1936)

Figs. 12 y 13. Portada y contraportada del catálogo de la exposición, también diseñado por Max Bill (1936)



ción que llevaba el nombre de "Allianz", y que reagrupaba al conjunto de los artistas suizos modernos y apelaba a «la promoción del arte moderno en Suiza y a la defensa de sus intereses»²⁶. Aunque bajo la dirección de Leo Leuppi y de Max Bill, pintores seguidores de la abstracción geométrica, la *Allianz* no representaba una tendencia artística precisa: el grupo contaba también con artistas surrealistas, como Meret Oppenheim, artistas figurativos, como Otto Abt o Le Corbusier, y abstractos informales, como Hans Schiess. La primera exposición del grupo *Allianz* tuvo lugar en 1938 en la *Kunsthalle* [museo de arte] de Basilea, y presentó obras de 28 artistas bajo el título "*Neue Kunst in der Schweiz*" [Nuevo arte en Suiza]. La siguieron otras manifestaciones de forma irregular, casi siempre en Zúrich, como en la *Kunsthaus* (1942 y 1947) o la *Helmhaus* (1954, la última).

No obstante, la proporción de artistas geométricos en la *Allianz* era importante, y esta asociación sirvió de soporte para el desarrollo del arte concreto: un grupo de cuatro artistas que residían en Zúrich, Max Bill, Richard Paul Lohse, Verena Löwensberg y Camille Graeser, todos ellos miembros de la *Allianz*, afirmaron en un momento dado su especificidad, adoptando las ideas del arte concreto.

Bases teóricas del arte concreto 1.4.2.

En 1930, Theo van Doesburg, creador del grupo holandés De Stijl, se embarcó en la edición de la revista *Art Concret*. En el primer y único número de la misma, publicó, junto con Carlsund, Hélon, Tutundjian y Wantz un manifiesto en el que defendía el término pintura concreta, en contraposición a la pintura abstracta (Fig. 14).

Con él se refería a un arte enteramente concebido y formado por el espíritu antes de su ejecución, que no se basara en modelos procedentes de la naturaleza, ni fuera el resultado de un proceso de abstracción de la realidad. Negaba, asimismo, cualquier expresión de sensualidad, sentimentalidad o simbolismo. La composición de la obra debía ser simple y controlable visualmente; la ejecución, mecánica y exacta²⁷.

El arte concreto suizo parte específicamente de los presupuestos del manifiesto redactado por Theo van Doesburg en 1930. Esa tenden-

26. Hütinger, E., 1977. *Max Bill*. Citado por: Lüthy y Heusser 1983, p. 57.

27. Van Doesburg, T. et Al. 1930. Base de la peinture concrète. *Art Concret*, nº 1.



Fig. 14. Theo Van Doesburg, 1930, "Base de la peinture concrète" [Base de la pintura concreta].

Fig. 15. Max Bill, 1938, "Über konkrete Kunst" [Sobre arte concreto].

28. Bill, M., 1949. *Konkrete Kunst. Zürcher Konkrete Kunst*. Stuttgart: Galerie Lutz & Meyer, 16 p.

29. Itten, J., 1992 (1961). *Arte del color*. Ciudad de México: Limusa, pp. 12-13.

30. Lemoine 2003, p. 37.

cia al arte sistemático, intelectual, limitado, como decía Max Bill, a las leyes y medios propios —es decir, planos, formas y colores—, riguroso en su idea y en su ejecución, define la corriente artística.

En 1936, basándose en los puntos redactados en 1930 por van Doesburg, Max Bill formuló su noción de arte concreto en el catálogo de la exposición anteriormente nombrada, *Zeitprobleme in der schweizer Malerei und Plastik*, que fue de importancia capital para la historia del arte en Suiza. Bajo el título “*konkrete gestaltung*” [diseño concreto], el texto sería la definición fundadora para el posterior grupo concreto zuriqués. Dos años después, en 1938, Bill publicó en la revista *Werk* un artículo de siete páginas, titulado “*Über konkrete Kunst*” [sobre arte concreto] en el que explicaba sus ideas asociadas al arte concreto (Fig. 15).

En 1944, el Kunstmuseum de Basilea alojó la exposición *Konkrete Kunst* que fue definitiva para la consolidación del grupo zuriqués. Más tarde, en el catálogo de la exposición “*Zürcher Konkrete Kunst*”, de 1949, itinerante en varias ciudades alemanas, aparece una segunda —y más elaborada— definición, en el texto que Max Bill escribió bajo el título “*konkrete kunst*” [arte concreto]:

«Denominamos arte concreto aquellas obras de arte creadas a partir de sus propios medios y leyes – sin apoyo externo en las apariencias naturales o en su transformación, es decir, sin abstracción. Arte concreto es autónomo en su especificidad. Es expresión del intelecto humano, destinado al intelecto humano, y posee esa sutileza, claridad y perfección que debe esperarse de las obras del intelecto humano.

Pintura y escultura concreta es la configuración de lo perceptible ópticamente. Sus recursos creativos son los colores, el espacio, la luz y el movimiento. La formalización de estos elementos origina nuevas realidades. Ideas abstractas antes sólo existentes en la mente se hacen visibles en formas concretas.

En definitiva, arte concreto es la expresión pura de medida y ley armónica. Ordena sistemas y da vida a esos órdenes con recursos artísticos. Es real e intelectual, no natural, y sin embargo cercano a la naturaleza. Aspira a lo universal y no obstante cultiva lo único, reprime la individualidad en favor del individuo.»²⁸

Al margen de la descripción de Bill, para Johannes Itten, tal y como escribe en su libro “*Arte del color*”, arte concreto es un calificativo muy amplio, e incluye a todos los artistas que trabajan con «formas geométricas sin objeto o colores del espectro en toda su pureza»²⁹, entre ellos, según él, Kupka, Delaunay, Malévich, Arp, Mondrian y Vantongerloo. En base a este criterio, y al análisis del crítico Serge Lemoine³⁰, en el panorama artístico europeo anterior a los Concretos de Zúrich pueden situarse como antecedentes directos los creadores del neoplasticismo y De Stijl anterior a 1910, en particular de Piet Mondrian, Theo van Doesburg, Bart van der Leck, Georges Vantongerloo, artistas rusos suprematistas y constructivistas de los años veinte, tales como Kasemir Malevich, Vladimir Tatlin, Alexandre Rodchenko, El Lissitzky, Naum Gabo y Antoine Pevsner, artistas polacos como Wladyslaw Strzeminski, Katarzyna Kobro, Henryk Stazewski, artistas alemanes de la República de Weimar, como Willi Baumeister, László Moholy-Nagy, Walter Dexel, Erich Buchholz, Max Burchartz,

Kurt Schwitters, Friedrich Vordemberge-Gildewart, Carl Buchheister, Josef Albers, así como Paul Klee y Wassily Kandinsky en cierta medida, y la línea de la vanguardia francesa de Picasso, Gris, Delaunay, Kupka y Léger.

La escuela zúrichesa de arte concreto 1.4.3.

Max Bill, Richard Paul Lohse, Camille Graeser y Verena Löwensberg son los miembros fundadores de la Escuela Zúrichesa de Arte Concreto, que nace en 1944. Deben su nombre a la definición de Max Bill y a la exposición itinerante de 1949, titulada *“Arte concreto zúrichés”*, presentada en la República Federal Alemana y en Suiza. La formulación definitiva de la noción de “arte concreto” figuraba en el catálogo. Lohse, Graeser y Löwensberg se declaran participantes de esta idea y compañeros espirituales de Bill.

Las características comunes de sus obras son: vocabulario plástico simple; composición concebida a partir de una retícula ortogonal; rectángulos y líneas como formas predominantes; colores normalmente primarios o complementarios; ejecución lisa de las superficies de color —factura anónima y precisa—; espacio estrictamente bidimensional y eliminación de lo arbitrario y la fantasía de la creación artística.

Los artistas concretos formaban parte del *Werbund* suizo, y compartían sus ideas, así como las de la Bauhaus, según las cuales el arte es un medio para cambiar al hombre y mejorar la sociedad a través de la cultura visual³¹. Con la excepción de Verena Löwensberg, los miembros de la escuela zúrichesa no se dedicaban sólo al arte, difundían su mensaje estético también a través su ejercicio profesional en el diseño gráfico, el diseño industrial y la arquitectura.

Max Bill (Fig. 16) es el primero que debuta artísticamente en Suiza, en 1929. Lleva a cabo un importante trabajo teórico, con gran número de textos desde 1936. En varios de ellos define los principios del arte concreto, en los que propone sustituir la imaginación del artista por la concepción matemática. A pesar de su rigor geométrico y matemático, y su ejecución impersonal de la obra, Bill hace concesiones al gusto y a la tradición, sobre todo en el uso de ciertos materiales en

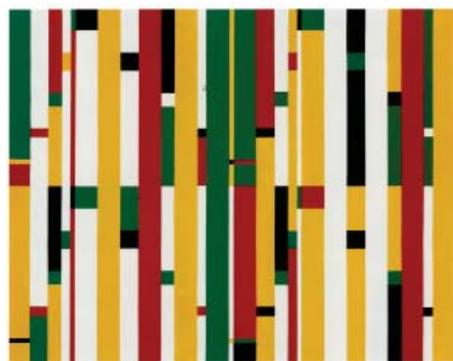
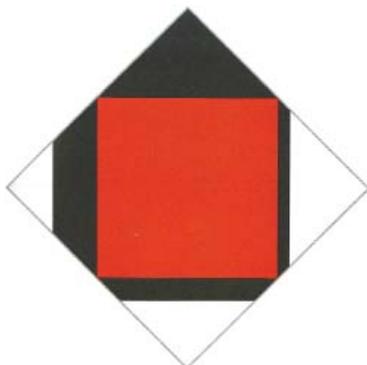


Fig. 16. Max Bill, “Rotes Quadrat” [Cuadrado rojo] (1946)

Fig. 17. Richard Paul Lohse, “Vier formgleiche Themen” [Cuatro temas homogéneos] (1947-49)

31. Lemoine 2003, p. 42.

32. Lüthy y Heusser 1983, pp. 39-40.

la escultura —bronce, mármol—.

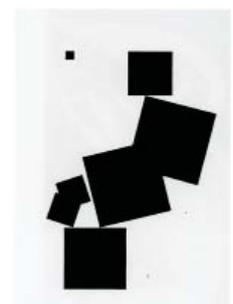
Richard Paul Lohse (Fig. 17) comienza su actividad artística en 1935, con obras influenciadas por el constructivismo, a la par que su actividad en el campo de la tipografía y el diseño de carteles. Sus cuadros comienzan a cobrar interés en la década de los cuarenta. A partir de 1943 se decanta por la ortogonalidad horizontal-vertical para el resto de sus cuadros, e incorpora una especial austeridad. A partir de 1950 se extrema la sobriedad y simplicidad: sus composiciones pasan a estar constituidas únicamente por nueve cuadrados, y el color se convierte en protagonista de los lienzos.

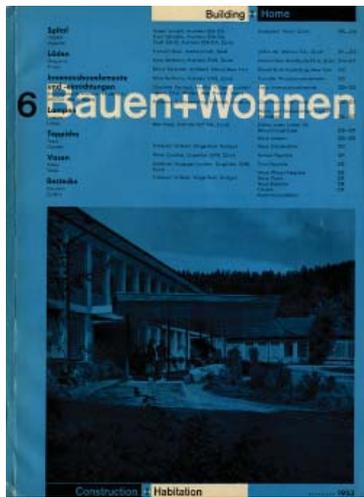
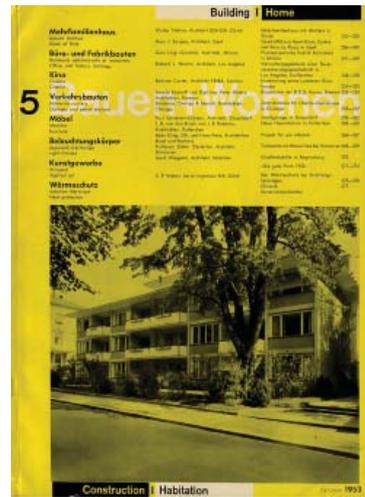
Camille Graesser (Fig. 18) estaba plenamente influido por su entorno alemán de Stuttgart o de Berlín, donde había adquirido su formación, cuando se adhirió al grupo de los concretos. Arquitecto de interiores, se consagró a la pintura desde 1933, año de su instalación en Zúrich, y se hizo miembro de la Alianza en 1938. Las líneas curvas, que aparecen todavía en sus lienzos hasta 1940, son reemplazadas enseguida por rectas, cuadrados y paralelepípedos. Las proporciones se vuelven simples y claras, basadas en multiplicaciones o divisiones regulares. Para Hans Lüthy «El ejemplo de Graeser permite mostrar la sorprendente variedad de invenciones pictóricas del arte concreto, cuyo descubrimiento representa para el iniciado un placer intelectual tan grande como la escucha de la música serial.»³²

Verena Löwensberg (Fig. 19) entabló amistad con Max Bill y su esposa Binia, y desde 1936 comenzó a pintar cuadros concretos. De los cuatro representantes del movimiento concreto, fue la más consagrada a la pintura, ya que no trabajó como diseñadora o arquitecta sino enteramente como pintora, si bien sí realizó algunos diseños textiles. El trabajo de Löwensberg destaca por su enorme inventiva, la negativa a formular su propia teoría y por la ausencia de cualquier comentario a su obra, que también se refleja en sus títulos no existentes. En el periodo final del grupo, su trabajo muestra influencia por parte del ascetismo japonés y la cultura oriental en general.

Fig. 18. Camille Graeser, "Progression in vier Räumen" [Progresión en cuatro espacios] (1952)

Fig. 19. Verena Loewensberg, sin título (1951)





Figs. 20-28. Portadas de la revista Bauen + Wohnen diseñadas por Richard Paul Lohse

1.4.4. El legado arquitectónico del arte concreto

La revista *Bauen + Wohnen*

33. Zschokke, W. y Hanak, M., 2003. *Nachkriegsmoderne Schweiz / Post-war modernity in Switzerland*. Basilea: Birkhäuser, p. 5.

34. Hanak, M., 2003. *Funktionalismus im Spiegel der Zeitschrift Bauen + Wohnen. Nachkriegsmoderne Schweiz / Post-war modernity in Switzerland*. Basilea: Birkhäuser, p. 34.

35. Hanak 2003, p.34.

36. Hanak 2003, p. 34.

37. Molins 2003, pp. 24-25.

Las ideas y la estética vanguardista del arte concreto hicieron su aportación a la arquitectura de los años de posguerra a través de la revista *Bauen + Wohnen [Construcción y vivienda]*. Los jóvenes profesionales de la generación posterior a los pioneros buscaron un foro de discusión sobre el estado de la arquitectura: los progresos constructivos, las reflexiones sobre cuestiones de diseño... Éste fue, para muchos, la mencionada revista, muy ligada a los miembros del grupo zuriqués del arte concreto. Publicada por primera vez en Zúrich en 1947, la revista *Bauen + Wohnen* fue

«el espejo de la arquitectura más progresista del momento. Mientras la segunda generación de arquitectos modernos, nacida poco después de 1900, basó sus ideas en el modelo de Le Corbusier y utilizó la revista *Werk* como órgano de publicación, *Bauen + Wohnen* puso su mira en Holanda, con Jakob Berend Bakema y Johannes Hendrik van den Broek, Jean Prouvé en Nancy, Paul Schneider-Esleben en Düsseldorf y Marcel Breuer en Nueva York, así como en varios otros cuya importancia se reconoció un poco más adelante.»³³

En los primeros números, la revista *Bauen + Wohnen* se preocupó por la búsqueda de una forma independiente. Al principio, los dos ámbitos mencionados en el título —“construcción” y “vivienda”— eran responsabilidad de dos editores: el arquitecto Alfred Altherr y el decorador de interiores Walter Frey. Desde la tercera edición, al ser Altherr nombrado director general del *Werkbund* suizo, la editorial fue adquirida por el arquitecto Jacques Schader y el pintor y diseñador gráfico Richard Paul Lohse³⁴.

Lohse diseñó una nueva imagen gráfica para la revista «inusualmente clara y distintiva»³⁵: la portada llevaba el título, fotos dispuestas de forma efectiva, y un índice de contenidos claro (Figs. 20 a 28). Los colores, intensos y ordenados en una retícula, dieron lugar a impactantes patrones constructivistas. Las páginas interiores tenían un diseño sobrio y uniforme, en el que destacaban las fotografías de gran formato en blanco y negro. Este tipo de arte comercial funcional llegó a ser conocido internacionalmente como “arte gráfico constructivo suizo” o *swiss style*³⁶ y en los años cincuenta alcanzó proyección mundial. Se basaba en el estilo elemental definido en los años veinte por el diseñador alemán Jan Tschichold: composición asimétrica, uso de elementos de reproducción técnica y sus posibilidades expresivas —tipografía y fotografía—, restricción de alfabetos —preferentemente la *Akzidenz* de palo seco—, eliminación de las mayúsculas, y normalización de los formatos.³⁷

El diseño gráfico utilizado por Lohse, basado en composiciones geométricas, está directamente relacionado con su obra como artista plástico y con los criterios estéticos del arte concreto. Lo mismo sucede con los trabajos gráficos de Max Bill. Sobre todo en Lohse puede advertirse una evolución paralela: del relativo barroquismo de sus carteles iniciales pasó, en los años cuarenta, a composiciones

más rigurosas y simples, manteniendo, no obstante, el dinamismo.

En cuanto al contenido de la revista, este se dedicó en gran medida al funcionalismo y al racionalismo. En particular, apoyó la postura proyectual de la correspondencia entre interior y exterior: el interior de un edificio, y en especial su uso, debe ser expresado en su forma exterior. Los edificios se describían utilizando términos tales como “propósito”, “solución” y “construcción”, dando muestras de una crítica arquitectónica analítica y lógica. Las descripciones de los edificios iban salpicadas de expresiones tales como “claridad”, “sencillez” y “honestidad”, y las aportaciones arquitectónicas giraban en torno a la fórmula “la forma sigue la función”³⁸. Así, *Bauen+Wohnen* asumió un carácter de manifiesto, siguiendo la tradición de otras revistas suizas como la constructivista *ABC*, que se publicó de 1924 hasta 1928, o la revista apoyada por el CIAM, *Weiterbauen*, que existió entre 1934 y 36.

Muchos de los edificios publicados en la revista se caracterizan por la sencillez y modestia, siguiendo la tradición de los orígenes de la arquitectura moderna. Se mostraba una preferencia por los grandes maestros de la primera generación de arquitectos modernos, Le Corbusier, Ludwig Mies van der Rohe y Walter Gropius, que en aquel momento estaban tratando de seguir en la línea de su radicalidad primigenia y en los logros del *Neues Bauen*, incluso bajo nuevas condiciones. La referencia retrospectiva a los años 1920 y 1930 puede verse de forma subliminal en los temas tratados en *Bauen + Wohnen*, pero a veces es incluso explícita. Por ejemplo, en su revisión de la Escuela Wasgenring en Basilea (1953 – 55), de Bruno y Fritz Haller (Fig. 29)—, se dice que éste fue el «primer edificio de la suiza germana que consigue seguir las cualidades de la Escuela de Berna, de Brechbühler, y las viviendas Doldertal, de Marcel Breuer y los hermanos Roth, en Zúrich, tras la intrusión de las formas sentimentales del Heimatstil y el Landi»^{39,40} comparándose, por lo tanto, con dos iconos del *Neues Bauen* suizo.

La Escuela de Soleura

La escuela Wasgenring de Basilea, mencionada como claro ejemplo de arquitectura “afiliada” con los ideales promulgados por la revista

38. Hanak 2003, p. 34.

39. Estilo predominante en la Landesausstellung de 1939.

40. Hanak 2003, pp. 34-36.

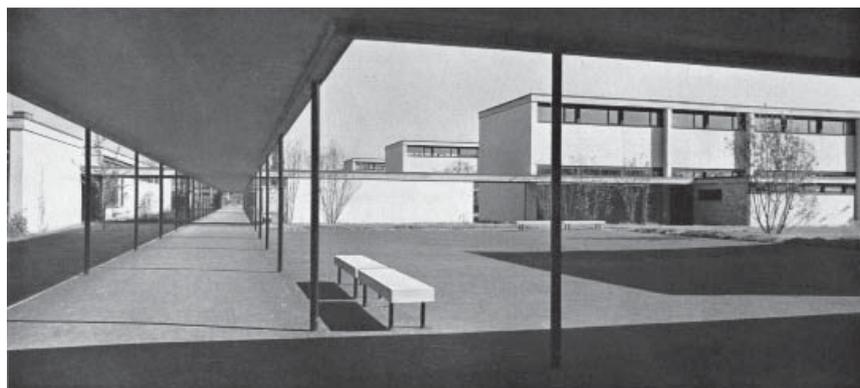


Fig. 29. Bruno & Fritz Haller. Escuela primaria Wasgenring, Basilea (1953-1955)

41. Joedicke, J., 1969.
Moderne Architektur: Strömungen und Tendenzen.
 Stuttgart: Krämer.

Bauen + Wohnen, representa la primera obra de la escena conocida como “*Solothurn Schule*” [escuela de Soleura]. Fritz Haller, hijo de Bruno, es uno de los arquitectos representantes; se añaden Franz Füeg, Max Schlup y el equipo formado por Alfons Barth y Hans Zaugg. Sobre todo desde 1960, estos arquitectos comenzaron a hacer una serie de edificios, la mayoría de ellos en la ladera sur de las montañas del Jura, con unos principios arquitectónicos comunes. Su obra traslada a la arquitectura bastantes de los principios del arte concreto: simplicidad, serialidad, sistematicidad, reducción de materiales, predominancia de la ortogonalidad y rigor en la ejecución. Anticipa también, claramente, la “nueva simplicidad”, corriente arquitectónica minimalista de la Suiza alemana de las décadas de 1980 y 1990. Por ello ha sido entendida como una réplica suiza a Mies van der Rohe, en especial por parte del crítico alemán Jürgen Joedicke, que le dedica un lugar destacado en su libro “*Moderne Architektur. Strömungen und Tendenzen*” [Arquitectura Moderna. Corrientes y tendencias]⁴¹ presentándola como modelo de arquitectura de influencia miesiana. La escuela de Soleura se presenta también como un postulado por la prefabricación, pues la mayoría de los edificios fueron proyectados partiendo de esa premisa constructiva.

Los dos primeros arquitectos mencionados, Franz Füeg y Fritz Haller, tuvieron relevancia no sólo por sus obras construidas sino también por sus aportaciones teóricas: Füeg destacó por su obra escrita como crítico —fue redactor jefe de la revista *Bauen + Wohnen* entre 1958 y 1961— y por su labor académica; Haller destacó por su experimentalidad y sus propuestas teóricas de escala urbana y territorial.

Como ejemplos relevantes de la escuela de Soleura pueden citarse edificios como la capilla ardiente en Aarau, de Barth & Zaugg; un instituto en Biel, de Schlup; la iglesia en Meggen, de Füeg; o las instalaciones de la empresa USM, de Fritz Haller.

La capilla ardiente en la calle Rosengartenweg, Aarau, de Barth & Zaugg (1964–1968) (Fig. 30) es una extensión del crematorio originalmente creado en 1912 por Albert Froelich. El nuevo pabellón, que se conecta a la parte trasera del crematorio, es un edificio de una planta en altura y una planta sótano, con estructura de acero y fachada de muro cortina completamente acristalada. La planta de la sala se basa



Fig. 30. Alfons Barth & Hans Zaugg, Capilla funeraria, Aarau (1964–1968)

en una cuadrícula de módulos de 2,4 metros de lado, con pilares cada tres módulos, y un total de quince módulos longitudinales y nueve transversales, respetando así una proporción áurea. La fachada de vidrio tiene un despiece rectangular en proporción 1:2.

El instituto en la calle Ländtestrasse de Biel, construido por Max Schlup, está formado por tres volúmenes que se unen en planta sótano —con una superficie subterránea de unos 7600m²—, más otro volumen separado destinado a polideportivo. Toda el área que abarca el proyecto es organizada de forma clara y ordenada mediante una retícula, en la cual se inscribe tanto la geometría del edificio como los exteriores, siguiendo el ejemplo del campus IIT de Ludwig Mies van der Rohe, en el cual la construcción individual se subordina al “orden espiritual” de la retícula. También en alzado se mantiene vigente el módulo, afectando a alturas libres y cantos de cerchas y forjados.

La iglesia St. Pius, en Meggen, de Franz Füeg, finalizada en 1966 (Fig. 31), surgió de un concurso que la Comunidad Católica de la ciudad de Meggen convocó en 1961. Tres años antes, Füeg ya había definido su ideal de arquitectura religiosa en términos de «clara como una fábrica y flexible como una vivienda»⁴². En coherencia con esta idea, el proyecto presentado por Füeg es literalmente una caja translúcida, un contenedor de unos 26 x 38 metros y 13 de altura, recubierto de finas placas de ónice que permiten el paso de la luz. A pesar de la extrema simplicidad de la volumetría exterior, en el interior se crea una atmósfera insólita y llena de matices debido a la textura de la piedra (Fig. 32). La estructura metálica triangulada, que resuelve los 26 metros de luz sin apoyos intermedios, confiere al edificio una imagen industrial y es entendida como un elemento de valor estético.

Fritz Haller, además de por su arquitectura y sus propuestas teórico-urbanísticas, destacó por su diseño de sistemas metálicos patentados, tanto para la construcción de edificios como para mobiliario, fabricados y comercializados por la empresa USM. La fábrica y edificio central de la empresa USM, en Münsingen, refleja como edificio los ideales estéticos y constructivos de Haller. Se trata de un volumen ortogonal único, de grandes dimensiones en planta, y está enteramente construido con el sistema estructural USM MAXI, exhibido en el

42. Füeg, F., 1958. Gedanken zum Kirchenbau. *Bauen + Wohnen*, nº 11, p. 296.



Fig. 31. Franz Füeg. Iglesia de St. Pius, Meggen (1961-1966). Vista exterior.

Fig. 32. Franz Füeg. Iglesia de St. Pius, Meggen (1961-1966). Vista interior.

43. Moravanszky, A., 2004. Swissboxes etcétera. *Architecture + Urbanism*, nº 410.

44. Buchanan, P., 1991. Swiss Essentialists. *Architectural Review*, pp. 19-23.

exterior. Cada fachada de vidrio y paneles metálicos está compuesta por una retícula única, claramente perfilada, en la cual se integran accesos y otras aberturas. La cubierta permite la iluminación del gran espacio en planta por medio de lucernarios lineales en diente de sierra. El edificio puede definirse como una nave industrial de diseño refinado y sofisticado. (Fig. 33)

La Nueva Simplicidad

Desde mediados de los años ochenta cobra importancia, en la arquitectura suiza, una nueva tendencia hacia la reducción y la austeridad formal. Parece nacer como oposición a algunos excesos postmodernistas y formalistas extendidos en Europa, y como deseo de recuperar los cánones de la arquitectura suiza moderna, de la Bauhaus y de Mies van der Rohe. Se trata de una postura conceptual, en base a la cual menos es más: la reducción no es una renuncia, sino la búsqueda de un sentido, al igual que en el arte concreto, el arte minimalista o el arte conceptual. La gran calidad estética y constructiva alcanzada en general en estas obras, y en especial en algunos ejemplos señalados, despertó el interés de la crítica arquitectónica internacional, que le asignó, entre otros, los calificativos de *swissbox*⁴³, “esencialismo suizo”⁴⁴ o, como veremos más adelante, “nueva simplicidad”.

Esta arquitectura se desarrolla principalmente en la parte de habla alemana del país, en torno a sus dos núcleos urbanos principales, Zúrich y Basilea. Si bien cuenta con cierta representación en la parte de habla francesa, en el área de influencia de la EPFL (Escuela Politécnica de Lausana), son sobre todo arquitectos formados en la ETHZ (Universidad Técnica de Zúrich) los representantes de esta corriente. Algunos de ellos, que se dieron a conocer con sus primeros trabajos en esta línea minimalista, gozan en la actualidad de renombre internacional: Roger Diener (ver ficha), Gigon & Guyer (ver ficha); Herzog & de Meuron (ver ficha); Valerio Olgiati (ver ficha)... Todos ellos son nacidos entre 1950 y 1960, y todos ellos se titularon por la ETHZ.

Como ejemplo representativo de la nueva simplicidad, puede hablarse del proyecto de la Galería Goetz, de Herzog & de Meuron, finalizado en 1992. Se trata de un museo privado ubicado en Múnich, Alemania, encargado por la galerista y coleccionista Ingvild Goetz

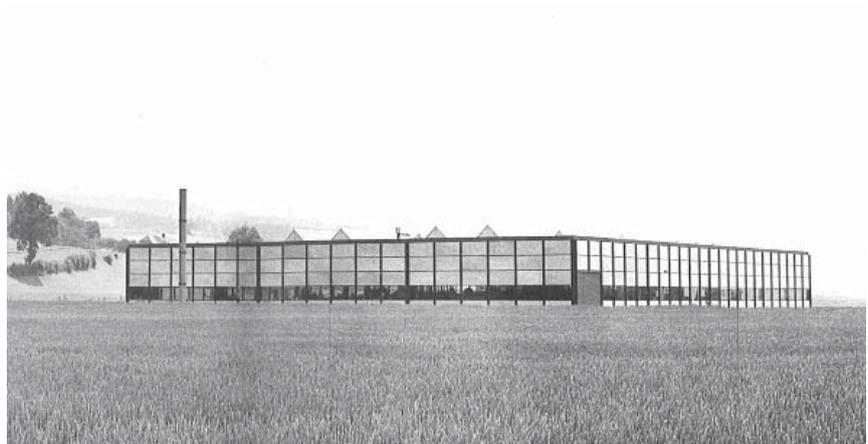


Fig. 33. Fritz Haller. Fábrica USM, Münsingen (1961-1987)

para alojar su colección privada y hacerla accesible al público. El edificio es un paralelepípedo de 24x8x9 metros⁴⁵, que se sitúa exento y solitario – sin mucha voluntad de integración con el entorno – en un terreno vallado acondicionado como parque, cuajado de abedules y pinos. Las reducidas dimensiones del edificio, tanto en planta como en altura, se debieron a limitaciones urbanísticas, y llevaron a la solución de habilitar el sótano como la zona principal de exposición. En la planta baja se ubicaron el acceso y la biblioteca, además de las oficinas. En la planta primera se alojan otras salas de exposición. Visto desde el exterior (Fig. 34), el volumen es una caja hermética, con un despiece regular que la divide en cuatro bandas horizontales: la inferior, en planta baja, y la superior son de vidrio translúcido, y las dos centrales de madera. La fachada resulta en un elemento abstracto y ensimismado: salvo dos aberturas en la franja inferior, ningún otro elemento rompe la homogeneidad de las superficies, de modo que resulta imposible deducir los espacios interiores desde el exterior.

Desde el interior (Fig. 35), el aspecto etéreo e inmaterial del vidrio translúcido produce cierta sensación visual de ingravidez, como si el edificio fuese una caja de madera suspendida. Al mismo tiempo filtra la luz creando un ambiente homogéneo en los distintos niveles y salas, con una iluminación neutra adecuada para la contemplación de piezas artísticas. Los distintos elementos arquitectónicos, tales como la estructura, las comunicaciones verticales o los revestimientos, son simplificados y unificados hasta casi desaparecer, dando todo el protagonismo a la colección de arte.

Lo especial y cautivador del edificio es su carácter puramente abstracto, cuya lectura está en el límite entre la de un edificio y la de un mero objeto geométrico, una escultura más del jardín de esculturas que lo rodea. Este carácter abstracto se debe, por un lado, a sus dimensiones desconcertantes, reducidas para tratarse de un museo, pero grandes para la escala doméstica. Por otro lado, a su composición homogénea de fachada, con un despiece único para todo el edificio, independientemente del uso y del material aplicado en cada banda. Además, por la falta de referencias visuales para el visitante, que indiquen la existencia de un acceso, una fachada principal o

45. Gimmi, K., 1996. 12 Projects. *Minimal Tradition*. Baden: Lars Müller, p. 94.

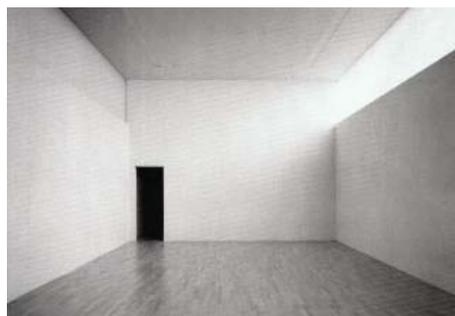


Fig. 34. Herzog & de Meuron. Galería Goetz, Múnich (1989-1992). Emplazamiento

Fig. 35. Herzog & de Meuron. Galería Goetz, Múnich (1989-1992). Interior

46. Lucan, J., 1995. Private Museum for Contemporary art in Munich. A machine to sharpen the eye. En: Herzog, J., De Meuron, P., 1995. *Sammlung Goetz. Kunsthaus Bregenz Werkdokumente 07*. Stuttgart: Hatje Cantz, p. 17.

47. Boudou, D, Lucan, J., 2002. Entretien avec Jacques Lucan. *Nouvelle Simplicité*. Mouans-Sartoux: Espace de l'Art Concret, p. 5.

secundaria, un programa de usos, etc.

Para el teórico Jacques Lucan (ver ficha), la cuidada búsqueda de simplicidad del edificio aporta un nuevo equilibrio a la arquitectura suiza:

«El trabajo de Herzog & de Meuron es la búsqueda de un nuevo equilibrio. Esto no está determinado por una graduación sencilla, en la que los elementos secundarios se convierten en subordinados al elemento principal - la estructura no es «piramidal». Todos los elementos tienen un peso - si no idéntico, entonces de igual importancia».⁴⁶

El Espacio del Arte Concreto, museo ubicado en Francia (Mouans-Sartoux), destinado a alojar la colección del artista suizo Gottfried Honegger y su esposa Sybil Albers —hija de Josef Albers—, y cuyas exposiciones temporales a menudo están relacionadas con el arte y la arquitectura suizas, organizó en 2003 una exposición titulada *Nouvelle simplicité* [Nueva simplicidad] (Figs. 36 y 37). En ella se recogían trabajos de arquitectos ligados a esta tendencia, así como artistas cuya obra responde a los mismos principios de simplicidad. La exposición supuso el afianzamiento del término y del reconocimiento de la idiosincrasia de esta tendencia en la escena arquitectónica, que ya había sido recogida, de forma algo más vaga, en la exposición *Matière d'art* [Materia de arte] que tuvo lugar en el Centro Cultural Suizo de París en 2001.

La directora del Espacio del Arte Concreto, Dominique Boudou, habla de la corriente de la nueva simplicidad atribuyéndole un “nuevo realismo”⁴⁷, el realismo de los materiales. Éste se contrapone a unas formas abstractas, o siendo coherentes con la definición de Van Doesburg y Bill, concretas, puesto que no representan nada sino a sí mismas. Se genera por ello una estética ajena a estilos y pluralismos y a cualquier forma de representatividad. Podría decirse, pues, que la nueva simplicidad se basa en el realismo de los materiales y la abstracción de las formas.

Para Jacques Lucan, comisario de la exposición *Matière d'art*, la Nueva Simplicidad se caracteriza sobre todo por su “rigurosa claridad”⁴⁸, siguiendo los ideales de la Bauhaus. Esta claridad le otorga sus propios principios de inteligibilidad, lo cual, de nuevo, asocia esta tendencia arquitectónica con el arte concreto.



Fig. 36-37. Exposición “Nouvelle Simplicité” [Nueva simplicidad] (2003)

Anteriormente, en 1996, la XIX Triennale de Milano había presentado otra exposición temática, titulada *Minimal Tradition – Max Bill e l’architettura “semplice” 1942-1996* [Tradición minimal – Max Bill y la arquitectura “simple” 1942-1996], que ya recogía la idea de herencia de los ideales concretos en la corriente arquitectónica helvética minimalista de las décadas de los ochenta y noventa. Tomando al artista y arquitecto zuriqués como figura de referencia, se presentan trabajos de Herzog & de Meuron, Peter Märkli (ver ficha), Gigon & Guyer, Burkhalter & Sumi (ver ficha) y Roger Diener.

La arquitectura suiza de los últimos cinco años, en la que, junto a los arquitectos anteriormente nombrados, se hace hueco la siguiente generación, en algunos casos con trabajos de gran calidad, ha dado pie en varios artículos y escritos a la pregunta sobre la vigencia, o la superación, de la corriente *swissbox*. Quintus Miller (ver ficha) ve el fin de “la caja” en el museo de arte de Liechtenstein⁴⁹ y su fachada, que califica de “fetiche” pulido (Fig. 38). En su ensayo “*Switzerland: from Hannover to Shanghai*”, Hubertus Adam (ver ficha) y Hannes Mayer se resisten a reconocer la superación de una corriente formal endémica que ha sido reconocida y admirada internacionalmente, no obstante, admiten que los arquitectos jóvenes que, a día de hoy, escriben las nuevas páginas de la historia de la arquitectura helvética,

«a menudo formados en estudios internacionales de primera línea, experimentan, copian, citan y traducen en un ámbito global, en contra de una herencia específicamente suiza, en su búsqueda ambiciosa por una posición independiente, creando proyectos pequeños pero magníficos, como la casa en Lagenthal, de Jan Kinsbergen, o la villa Charbonne, del equipo ginebrino *Made In*»⁵⁰.

48. Boudou y Lucan 2002, p. 9.

49. Miller, Q., 2001. Kunstmuseum Liechtenstein. *Architecture + Urbanism*, nº 370, pp. 153-157.

50. Adam, H. y Mayer, H., 2011. Switzerland: from Hannover to Shanghai. *Architecture + Urbanism*, nº 484, p. 24.



Fig. 38. Morger, Degelo & Kerez. Museo de Arte de Liechtenstein (2000)

1.5. Otras tendencias artísticas y arquitectónicas

1.5.1. Evolución y negación de los fundamentos del arte concreto

51. Meili, M., 1996. A few remarks concerning Swiss-german architecture. *Architecture + Urbanism*, nº 309, pp. 24-27.

52. Bill 1949.

La trayectoria descrita hasta ahora indica que la arquitectura se mantuvo en Suiza, a lo largo del siglo XX, en la corriente principal del Estilo Internacional. Los ideales de las décadas de 1920 y 1930 pervivieron en las décadas posteriores, tanto en la crítica arquitectónica como en la obra construida. Las obras maestras de Le Corbusier, Mies van der Rohe y Alvar Aalto seguían siendo referentes constantes en 1960 o 1970. Este rasgo diferencia a Suiza de los demás países europeos, probablemente como consecuencia de su diferente trayectoria histórica, del hecho de que Suiza no vivió directamente las dos guerras mundiales. En Europa, en la década de los sesenta, las esperanzas puestas en el Movimiento Moderno como vía para crear una sociedad mejor parecían haberse esfumado, y el espíritu posmoderno se extendió para arraigarse en la producción artística e intelectual. Sin embargo, en Suiza la modernidad pervivió, lo cual le ha permitido evolucionar sin grandes discontinuidades hasta la fecha. Para Suiza, el Movimiento moderno es entendido como una herencia, y no como un pasado a superar, tal y como lo describe Marcel Meili (ver ficha):

«La modernidad no fue percibida como una época que había que superar. En lugar de ello, fue percibida como una herencia (...). El hecho de que esta arquitectura pueda deber su vitalidad, en gran medida, de una intimidad ininterrumpida con el Movimiento Moderno, podría parecer contradictoria. Esa es una de las peculiaridades de la historia del siglo XX en este país, que sufrió los ataques a la cultura moderna en un grado mucho menor que sus países vecinos.»⁵¹

A pesar de la modernidad imperante, en las últimas décadas ha habido, no obstante, revisiones y tendencias diversas. En lo que se refiere al arte concreto, si bien fue un referente esencial para la arquitectura suiza posterior a él —como se ha descrito en el apartado anterior—, sus principios han sido también revisados y en algunos casos desestimados o abiertamente negados. La radicalidad de los principios que Max Bill formuló en el catálogo de la exposición *Zürcher Konkrete Kunst* sirvió para marcar unas pautas claras, pero también cerraba las puertas a algunas ideas que para otros artistas y arquitectos sí han sido de interés. Si se revisa punto a punto el texto de Bill de 1949⁵², puede recordarse cuáles son esos principios concretos, y exponer de qué modo se ha producido un distanciamiento de ellos:

«Denominamos arte concreto aquellas obras de arte creadas a partir de sus propios medios y leyes – sin apoyo externo en las apariencias naturales o en su transformación, es decir, sin abstracción. Arte concreto es autónomo en su especificidad. Es expresión del intelecto humano, destinado al intelecto humano, y posee esa sutileza, claridad y perfec-

ción que debe esperarse de las obras del intelecto humano.»

Ese rechazo a las apariencias naturales descarta el uso de los materiales en su forma natural, en la medida en que se aproximan a la representación figurativa de la naturaleza. Por ello en las esculturas concretas los acabados son siempre pulidos, alterando las texturas originales para imponer las formas definidas por el intelecto humano. También se intenta evitar mostrar el efecto que los fenómenos atmosféricos dejan en los materiales, como pueden ser unas manchas de oxidación en una pared de hormigón por efecto de la lluvia. Herzog & de Meuron, considerados representantes de la Nueva Simplicidad, lejos de evitarlo, utilizan ese fenómeno como recurso estético, dejando que forme parte de la apariencia final del edificio en el caso del estudio Rémy Zaugg, obra de 1995. (Fig. 39) También exhiben la apariencia natural de la piedra en obras como la casa *Tavole* o las bodegas *Dominus*.

En la pintura también se dan figuras que, a diferencia de los artistas concretos, aprecian las irregularidades propias de la mano del pintor —marcas de la pincelada, un reparto desigual de la pintura, etc.— y las consideran intrínsecas al valor de la obra. Pintores suizos que se engloban en la corriente minimalista abstracta, afines al arte concreto, como pueden ser Adrian Schiess (ver ficha), Jean Pfaff (ver ficha) o Helmut Federle (ver ficha) —tratados en mayor profundidad en el siguiente capítulo— buscan estas “imperfecciones” en su obra. Helmut Federle, por ejemplo, se inspira en el pensamiento oriental y el concepto de *wabi-sabi*, según el cual la belleza del objeto se completa mediante sus imperfecciones y las huellas del paso del tiempo⁵³. De hecho, su pintura, aparentemente geométrica, regular y ortogonal, traiciona en la realidad esas reglas, pues esconde leves irregularidades intencionadas. (Fig. 40)

«Pintura y escultura concreta es la configuración de lo perceptible ópticamente. Sus recursos creativos son los colores, el espacio, la luz y el movimiento.»

Tal y como refleja esta afirmación, el arte concreto sólo se ocupaba de cuestiones visuales y no consideraba otras vías de percepción sensorial (oído, tacto, olfato). La exaltación de los materiales, las texturas, la hapticidad, etc. en la obra, era entendida como una aproxi-

53. Baur, S., 2002. *Kunst + Architektur. Eine kontroverse Beziehung*. Tesis doctoral. Zúrich: ETHZ.



Fig. 39. Herzog & de Meuron. Estudio Rémy Zaugg. Mulhouse (Francia) (1995-1996)

54. Zumthor, P., 2006.
Atmósferas. Entornos arquitectónicos. Las cosas a mi alrededor. Barcelona: Gustavo Gili, p. 69.

55. Rahm, P., 2009.
Towards a meteorological architecture (<http://www.philipperahm.com/data/rahm-office.pdf>, consultado el: 11-01-2014)

mación a la figuración y a la naturaleza. Por otra parte, el rechazo hacia lo emocional o expresivo, a favor de lo intelectual, obligaba a descartar la estimulación sensorial de cualquier tipo. Todos esos aspectos han sido y son, sin embargo, objeto de interés de otras corrientes artísticas. El sonido, por ejemplo, es componente esencial de muchas obras contemporáneas, como consecuencia de la generalización del arte instalativo y multimedia. El potencial artístico del olfato fue experimentado por los artistas *povera* como Jannis Kouneillis (ver ficha) o Joseph Beuys (ver ficha), que introdujeron materiales en sus esculturas e instalaciones (café, cera, tierra) por sus características odoríficas. En cuanto a la arquitectura, es indudable que la componente no visual es parte importante del diseño arquitectónico, y contribuye al bienestar y deleite estético del usuario. La temperatura, la humedad, la dureza de los materiales, la sonoridad de las estancias, los olores... forman parte de ese conjunto de aspectos sensoriales. De forma poética e inspiradora, Peter Zumthor (ver ficha) habló de todos esos aspectos en una conferencia pronunciada en 2006, donde, describiendo la forma de trabajar en su estudio, decía: «no trabajamos con la forma, trabajamos con el resto de las cosas, con el sonido, los ruidos, los materiales, la construcción, la anatomía»⁵⁴. El arquitecto suizo Philip Rahm (ver ficha) también otorga una prioridad máxima a la atmósfera de la arquitectura y defiende una arquitectura basada en lo “climático” en contraposición a lo visible: «El cambio climático nos obliga a repensar radicalmente la arquitectura, para cambiar nuestra atención desde un enfoque puramente visual y funcional hacia uno más sensible, más atento a lo invisible, a los aspectos relacionados con el clima del espacio»⁵⁵. Por su parte, Herzog & de Meuron han mostrado su interés por lo olfativo. En 2002, Jacques Herzog se expresaba en estos términos acerca de su idea del olor como medio de evocación arquitectónica:

«Lo realmente interesante sobre los perfumes no es en realidad el olor en sí, sino más bien la memoria que se almacena con el olor. Los olores y los aromas pueden evocar experiencias e imágenes del pasado, casi como fotografías. Para nosotros ciertos olores siempre producen imágenes arquitectónicas y recuerdos espaciales — casi como una película interior. Así que nunca estuvimos interesados en la producción de un olor específico, queríamos más bien una biblioteca de olores y



Fig. 40. Helmut Federle.
“Construction time again II”
[Construcción repetida II]
(1983). Detalle



Fig. 41. Herzog & de Meuron.
“Perfume Rotterdam”
(2004)

aromas a los que uno pudiera acceder como a una especie de interfaz entre la ficción y la realidad: perfumes que huelan como sudor, como óleo, como cemento húmedo o asfalto caliente sobre los que ha llovido, o como una vieja cocina. Estos aromas no se ajustan a las ideas convencionales de lo que huele bien. Nos habría gustado trabajar en un proyecto tan inusual, ya que habría añadido otra faceta a nuestro entendimiento de la arquitectura como un campo de esfuerzo a largo alcance.»⁵⁶

Este interés les llevó a explorar la idea de crear perfumes asociados a ciudades, y en 2005, con motivo de la exposición “*Beauty and Waste in the Architecture of Herzog & De Meuron*” [Belleza y exceso en la arquitectura de Herzog & De Meuron] crearon, en edición limitada de 1000 unidades, el perfume “*Rotterdam*”. Éste recogía esencias presentes en dicha ciudad, en concreto, según la etiqueta del envase: agua del Rin, perro, hachís, algas, pachulí, vino caliente, pelo y mandarina. (Fig. 41).

«En definitiva, arte concreto es la expresión pura de medida y ley armónica. Ordena sistemas y da vida a esos órdenes con recursos artísticos.»

Por último, esa “expresión pura de medida”, propia de una creación racional, contenida y reduccionista, puede entrar en conflicto con algunas propuestas actuales interesantes, relacionadas con el ornamento, los revestimientos y los acabados. Si bien algunas de ellas se basan en patrones ordenados, y por lo tanto pueden responder a criterios de medida y ley armónica, otras exploran los terrenos de la aleatoriedad y la irregularidad, como es el caso del edificio de la bodega Gantenbein, en Fläsch, de Bearth y Deplazes (ver ficha) (Fig. 42), o la Villa Fassbind, de Devanthery y Lamunière (ver ficha) (Fig. 43).

56. Ursprung, P., 2005. *Naturgeschichte*. Baden: Lars Müller, p. 376.

Expresionismo y figuración 1.5.2.

El movimiento concreto se caracteriza principalmente por dos rasgos: abstracción y transexpresividad. El término *transexpresividad* es utilizado por Heusser⁵⁷ como sinónimo de objetividad o ausencia de expresividad. A pesar de la importancia del movimiento concreto en Suiza, que extendió su influencia al diseño y la arquitectura, el



Fig. 42. Bearth & Deplazes, bodega Gantenbein, Fläsch (2005-2006)

Fig. 43. Devanthery & Lamunière, Villa Fassbind, (2003-2005)

57. Lüthy y Heusser 1983, p. 63

58. Matthews, T., 2014. *Alberto Giacometti: The art of relation*. Londres: I.B.Tauris, p. 42.

panorama artístico suizo a lo largo del siglo XX ofrece otras caras. Posturas alejadas del arte concreto, como el expresionismo figurativo, el realismo o el surrealismo, también cuentan con importantes representantes en este país.

El personaje más célebre de todos ellos es Alberto Giacometti (ver ficha). Con diferentes etapas creativas y afín a diferentes corrientes artísticas, se trata de un artista difícil de encasillar en un determinado grupo, no obstante es una figura capital en la historia de las vanguardias artísticas del siglo XX. Tras un breve periodo de influencia cubista, el escultor comenzó a destacar, dentro del círculo artístico parisino que le rodeaba, con piezas surrealistas. A finales de la década de 1930, abandona el surrealismo y se centra en piezas figurativas. Objetos, animales, pero sobre todo la figura humana es lo que le ocupan. En un primer momento se centra en la cabeza humana, dando toda la expresividad a la mirada. Se da paso a figuras completas en reposo y en movimiento, con una progresiva deformación del cuerpo: éste se estira y las extremidades se alargan, generándose el estilo tan característico que se conoce del artista.

Lo más destacable de Giacometti en contraposición con el arte geométrico es la implicación emocional del artista con su obra. La expresión de rostros y cuerpos reflejan el espíritu atormentado, aislado y existencialista del autor, las esculturas toman en cierto modo prestada la esencia del artista. Por otra parte, se muestra un intenso deseo de plasmar la realidad, la realidad tal y como el artista la ve. No existe en la obra de Giacometti una componente adoctrinante, ética, teorizante, como podríamos decir de la abstracción geométrica, que pretendía marcar las pautas estéticas para una sociedad nueva. El artista trabaja a partir de una necesidad creativa interior. Ese carácter “necesario” del trabajo de Giacometti —casi podría decirse que las formas vienen “dadas” al artista por su impulso emocional— es descrito por él mismo en 1933:

«Desde hace años, realizó solamente aquellas esculturas que se ofrecen a mi espíritu ya perfectamente terminadas” (...) “La realización es solo un trabajo material que, para mí, en todos los casos, no presenta ninguna dificultad. Es casi aburrido. Se tiene en la cabeza y se necesita verla realizada, pero la realización en sí misma es molesta. ¡Si se pudiera hacer realizar por otros sería todavía más satisfactorio!»⁵⁸

Buscando una relación con los concretos de Zúrich, ellos también parecen en cierto modo querer plasmar las formas que ya están ahí, que las reglas de la geometría y la lógica les dictaminan, a las cuales respetan y de las cuales se obtiene un resultado necesario, u obvio. Sin embargo esas reglas a aplicar en cada caso son modificables y, a diferencia de Giacometti, los artistas concretos tienen el control sobre ellas.

En lo relativo a la ejecución física de la obra, podemos también comparar el criterio de Giacometti con el del grupo de los concretos: para ellos, la obra también alcanza ya todo su valor como idea o imagen mental. La ejecución es un mero trámite final y la manufactura podría ser realizada, desde un punto de vista teórico, por otra persona. De ahí que, según el discurso de Van Doesburg, la factura deba ser anónima. En el caso de los concretos de Zúrich, en efecto es así; en

el caso de Giacometti, al contrario, la ejecución está marcada por el sello personal del autor y es perfectamente reconocible su forma de trabajar con el material.

Otro artista suizo importante, aunque, al igual que Giacometti, más ligado a la escena francesa que a la helvética, es Jean Tinguely. Éste se mantuvo más próximo al movimiento dadaísta que al surrealismo propiamente dicho, y fue uno de los artistas que firmó el manifiesto neorealista (*Nouveau réalisme*) en 1960, junto con Yves Klein, Arman, Daniel Spoerri y otros. Es famoso por sus “máquinas escultura”, esculturas metálicas dotadas de motores y mecanismos que permiten el movimiento de las mismas. De entre ellas, la más conocida es una escultura que se autodestruye, llamada *Homenaje a Nueva York* (1960) (Fig. 44), que se autodestruyó parcialmente en el Museo de Arte Moderno de Nueva York.

Las esculturas de Tinguely no son exactamente figurativas, pero contienen referencias directas a objetos reales, tales como motores, vehículos, esqueletos animales, instrumentos musicales, y en definitiva cualquier mecanismo. Componentes de estos objetos, como ruedas o cadenas, suelen formar parte de las esculturas.

En Tinguely se combinan una cierta fascinación por el objeto tecnológico y una cierta burla irónica hacia él. Siguiendo los dictados dadaístas, sus obras pretenden la provocación social y la reflexión. Sus máquinas, fabricadas con objetos reciclados y deficientes desde un punto de vista técnico en cuanto a diseño y ejecución, cuestionan el culto a los avances tecnológicos y a la sociedad consumista. También se ridiculiza la estética constructivista presente en el arte de esa época, estética que en parte admiraba el grupo concreto zuriqués.

Tinguely podría asociarse en la arquitectura al deconstructivismo, que exalta la estética constructivista hasta, en algún caso, vaciarla de significado o dotarla de uno nuevo, más escultórico u ornamental que funcional. En realidad, poca influencia ha tenido la obra de Tinguely en la arquitectura suiza de su época. No obstante, encontramos en un edificio de Gigon y Guyer, el museo del transporte de Lucerna, una fachada cuajada de ruedas y engranajes que bien podría ser una referencia al escultor suizo. (Fig. 45)

En el campo de la arquitectura, la década de 1960 vio despertar en

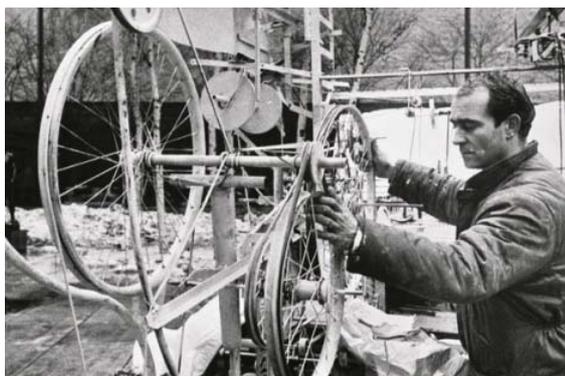


Fig. 44. Jean Tinguely, “Hommage à New York” [Homenaje a Nueva York] (1960)

Fig. 45. Gigon & Guyer, museo del transporte, Lucerna (2009)

59. Lucan, J. et. Al., 2001. *Matière d'art – architecture contemporaine en Suisse*, Centre Culturel suisse à Paris. Basilea: Birkhäuser.

60. Martí, C., 2011 (2000). Abstracción en arquitectura: una definición. *DPA*, nº 16, p. 8.

Suiza el interés por la semiología, disciplina desarrollada por algunas corrientes asociadas al estructuralismo. Jacques Lucan (2001) describe que, llegado un punto de madurez de la arquitectura moderna, el arquitecto se cuestiona el producto arquitectónico: qué ha construido, y por qué así⁵⁹. Estos intentos de entender la arquitectura en realidad forman parte de la creación arquitectónica en sí, es decir, el diseño mismo se convierte en una herramienta de entendimiento. Puede verse en tal postura una aproximación a la figuración, en la medida que el arquitecto trate de hacer inteligible y significativo cada elemento de diseño —constructivo, funcional, etc—, y de hecho es posible identificar esa aproximación en las referencias vernaculares de las primeras obras residenciales de Herzog & de Meuron. Sin embargo, según Lucan se antepone, en la arquitectura suiza, un interés por la estructura de la imagen al interés por su significado, por lo que parece prevalecer la vía de la abstracción, en base al análisis de Carles Martí⁶⁰:

«El procedimiento abstracto decanta el quehacer arquitectónico hacia la vertiente sintáctica, dando prioridad a las reglas de construcción formal del propio objeto; el interés se desplaza, entonces, desde los elementos hacia las relaciones que se establecen entre ellos y hacia los principios de composición que las regulan. La elaboración figurativa otorga mayor peso a la vertiente semántica; adquiere, en este caso, una especial importancia la cuestión del carácter; por consiguiente, los códigos de significado que informan sobre el uso a que se destina el edificio, sobre su relevancia social o económica, o sobre los valores expresivos que la obra trata de manifestar, se convierten en el principal eje de acción del proyecto.»

1.6. Diálogo entre arte y arquitectura en Suiza

1.6.1. Interés de la arquitectura por el arte contemporáneo

61. Herzog, J., Kipnis, J., 1997. Una conversación con Jacques Herzog (H&dM). *El Croquis*, nº 84, p. 8.

Que la arquitectura se interese por los movimientos artísticos de su época, no es algo nuevo, sino más bien algo inherente a ella, constante a lo largo de la historia. No obstante, pueden identificarse distintas etapas, con mayores y menores grados de afinidad y sincronización entre arquitectura y arte. Estrechamente unidas en las vanguardias de principios del siglo XX, ambas disciplinas tendieron a lo largo de las décadas a una mayor independencia: la arquitectura permaneció y se afianzó en el llamado “estilo internacional”, mientras que el arte fue por delante en diversidad y experimentación. Se trata de algo comprensible dadas las características y limitaciones propias de la disciplina arquitectónica, del ritmo de la construcción, de los factores externos al diseño, y de la vida de los edificios en comparación con la de las obras de arte.

Aun así, desde mediados de los años ochenta, la arquitectura empezó a destacar, tanto en Suiza como internacionalmente, por una nueva actitud que favorecía la búsqueda de relaciones interdisciplinares, tanto con el arte como en otros ámbitos del conocimiento: la tecnología, las ciencias naturales, la sociología, etc... El objetivo era el de llegar a soluciones de diseño más novedosas, con una mejor adaptación al mundo contemporáneo y a sus necesidades. Este hecho favoreció, por lo tanto, un renovado interés por los movimientos artísticos de su época y por integrar sus estrategias creativas en la arquitectura. Jacques Herzog lo razona así en la entrevista en *El Croquis* en 1997:

«Aunque los deseos cambian con el tiempo, la arquitectura debe conocer y responder a esos cambios. No es que nosotros queramos incorporar a nuestro trabajo todo lo que esté en boga, pero explorar la moda, la música, y especialmente , trabajar con artistas, nos da un sentido de los tiempos al margen del ámbito de la arquitectura. Todos los deseos y los gustos de un momento, la noción misma de “nuestro tiempo”. Una vida es un paseo por las capas y los espacios de varios de esos “tiempos”. Si haces arquitectura y no estás comprometido con tu tiempo, el arte de tu tiempo, las modas de tu tiempo, sencillamente no puedes hablar el lenguaje de tu tiempo... Y los arquitectos deben ser capaces de hablar el lenguaje de su tiempo porque la arquitectura es un arte público, un arte para la gente.»⁶¹

Desde la teoría y crítica arquitectónica también podemos hablar de una atenta mirada hacia el arte, y en especial a su correspondiente teoría y crítica. Los fenómenos y cambios producidos en la arquitectura son explicados a menudo con el apoyo de teorías filosóficas y estéticas aplicadas al estudio del fenómeno artístico: leyes de la percepción, estructuralismo, realismo... que han sido asumidas a la hora de teorizar en el campo de la arquitectura partiendo de los resultados del estudio del arte.

Por otra parte, algunos arquitectos han mantenido amistad personal con artistas de su época y su entorno, que les han influido intelectual o espiritualmente, lo cual les ha llevado a introducir sus ideas artísticas en el trabajo arquitectónico propio.

En la entrevista publicada en el volumen monográfico de *El Croquis* dedicado a Christian Kerez (ver ficha), el arquitecto comenta que tiene «una relación muy estrecha con el pintor Helmut Federle»⁶² y, si bien no se ha producido hasta ahora colaboración profesional entre ellos, Kerez reconoce tener, dentro de su disciplina como arquitecto, una actitud similar a la del pintor, y describe en la entrevista los aspectos de su obra con los que se siente identificado.

Otro caso claro es el del equipo Herzog & de Meuron, que mantuvo durante muchos años amistad personal con el fallecido Rémy Zaugg. Tras su muerte, Jacques Herzog habla del artista en estos términos:

«Él [Rémy Zaugg] ha sido, sobre todo en los comienzos, muy importante en la evolución de nuestro pensamiento sobre la ciudad, la arquitectura y la pintura, así como sobre la percepción —una obsesión que compartíamos— y el mundo en general. Hasta el final ha sido un amigo muy cercano, aunque lo veíamos menos.»⁶³

Interés del arte por la arquitectura contemporánea

Los cambios que el arte vivió en el siglo XX, dando un giro de 180 grados con respecto a épocas anteriores, tienen mucho que ver con el creciente interés del arte por la arquitectura. Por una parte, el arte empezó a considerar su interacción con el espacio arquitectónico en el que se circunscribe: los límites se desdibujaron, entendiéndose por límites el marco físico, espacial, de la obra artística. Entre otras razones, tuvo que ver un nuevo interés por la recepción visual por parte del espectador, fruto de nuevas teorías sobre la percepción. La percepción del objeto depende del contexto, y viceversa, de modo que la obra de arte puede verse influida por el contexto arquitectónico, del mismo modo que el objeto artístico puede intervenir en el espacio arquitectónico que lo rodea. En este sentido, Marchán-Fiz⁶⁴ habla de un modo clásico de entender el arte por parte de Picasso —aun a pesar del genio innovador que se le suele atribuir— en comparación con, por ejemplo, Marcel Duchamp.

Además, la disolución de los formatos artísticos tradicionales —pintura, escultura, etc.—, sucedió muy tempranamente en el siglo XX con las aportaciones de personajes como Duchamp. El término “instalación”, asociado a una pérdida del carácter artesanal y manufacturado del arte, daba cabida a una infinidad de posibles “apariencias físicas” de la obra de arte. El arte ya no es tanto fabricado, como en mayor grado diseñado y construido, o montado, hecho que lo aproxima en buena medida a la arquitectura.

Por otra parte, los movimientos ideológicos de las décadas 60 y 70, a favor de una sociedad justa e igualitaria, hicieron que el arte buscase salir de los museos e invadir el espacio público. El arte aspiraba a alcanzar a todos los contextos sociales, hacerse accesible, pues consideraba a todas las personas igualmente merecedoras de dis-

62. Franck, G., Kerez, C. 2009. En busca de reglas. *El Croquis*, nº145, p.12.

63. Chevrier, J.-F., Herzog, J., 2006. Ornamento, Estructura, Espacio. *El Croquis*, nº 129-130, p. 22.

64. Marchán-Fiz, S., 1986. Del arte objetual al arte de concepto. Madrid: Akal.

1.6.2.

frutarlo y de aprender de él. Por otra parte, el idealismo de la época atribuye al arte una función social: cree en el arte como motor de mejora social. El arte se politiza, se convierte en una herramienta de comunicación, protesta y reflexión. Estas ideas se entremezclan con la filosofía del grupo Fluxus, para el cual el arte es inherente a la vida, a los actos cotidianos, habita nuestras actividades y lugares comunes. Por todo ello, el arte pasa a intervenir en la arquitectura y la ciudad, y su sentido pasa a ser, a menudo, precisamente esa capacidad de intervención. Este discurso sigue estando muy extendido en el arte a día de hoy.

1.6.3. Trabajos en colaboración entre artistas y arquitectos

65. Gigon & Guyer, Adam, H. Wang, W., 2000. Normalidad e inquietud: una paradoja (una conversación con Anette Gigon y Mike Guyer). *El Croquis*, nº 102, p.16.

Fruto del interés mutuo de las dos disciplinas, es natural la aparición de colaboraciones entre artistas y arquitectos. No obstante, esta colaboración sólo tiene sentido si el trabajo es realmente colaborativo y por ambas partes se da un enriquecimiento en la obra. En otras palabras, el resultado de la integración debería ser mejor que la suma de las partes.

Para los arquitectos, la colaboración con artistas es una elección. Gigon & Guyer explican sus motivos para hacerlo:

«Aparte de la discusión acerca de los límites entre las profesiones, las razones que nos llevan a colaborar con los artistas me parecen muy importantes. Podemos contrastar nuestras ideas a través de los ojos del artista -muy distintos y con frecuencia más radicales- al tiempo que abordamos temas de arquitectura interior y los ampliamos dentro de las posibilidades existentes. Los artistas suelen llevarnos ventaja en cuanto a la percepción del entorno, reaccionan con sensibilidad a los cambios y son capaces de llamar la atención acerca de otros fenómenos.

Para nosotros se trata de una oportunidad de poner en tela de juicio nuestras concepciones y desarrollarlas aún más. A los artistas les interesa trabajar en grandes dimensiones: con espacios para ser ocupados por la gente y con una iluminación variada. De esos experimentos esperan sacar conclusiones aplicables a su trabajo de menor escala.

Para ellos y para nosotros, el proceso es tan importante como el resultado, donde las contribuciones individuales suelen estar inseparablemente unidas.

Las condiciones y el esquema, así como la decisión sobre la situación de la intervención, han estado en nuestras manos hasta ahora. Sin embargo, es fácil imaginar que la colaboración muy bien podría empezar en la fase conceptual de los proyectos complejos.»⁶⁵

En el caso de Roger Diener, se trata de un gusto personal hacia las artes visuales el que motiva la colaboración:

«Siempre estuve interesado por el arte y la arquitectura cuando era joven, y en la actualidad las colaboraciones con artistas son muy importantes para nosotros. La embajada suiza en Berlín muestra las dos estrategias de colaboración que experimentamos como arquitectos: una, compartiendo la experiencia de diseño desde el primer día, al igual que

hicimos con Helmut Federle, y la otra, cuando el artista que se une a la obra una vez que la arquitectura está hecha, como sucedió con éxito con Pipilotti Rist»⁶⁶

La implicación es quizás mayor en el caso de Herzog & de Meuron, pues parte de una intensa complicidad y admiración hacia la personalidad artística. Jacques Herzog reconoce que «preferimos el arte a la arquitectura, y consiguientemente, los artistas a los arquitectos»⁶⁷ y lo argumenta: «en las últimas décadas [el arte] ha desarrollado estrategias más interesantes que las habidas en el campo de la arquitectura y atraído a personalidades más creativas. Personas más abiertas a la investigación, más interesadas en encontrar que en defender»⁶⁸.

El debate sobre el Kunst-am-Bau

A pesar de lo enriquecedor que puede ser este tipo de colaboración interdisciplinar, los trabajos “artístico-arquitectónicos” o las intervenciones artísticas en la arquitectura suelen ser recibidos de forma marginal, según la opinión de Sibylle Omlin, autora del libro *Hybride Zonen: Kunst und Architektur in Basel und Zürich*. Argumenta que

«en el contexto museístico son difíciles de mostrar, y los destinatarios del trabajo, los usuarios de los espacios construidos, son más bien un público “involuntario”. También en el ámbito de la arquitectura y sus publicación editorial, muchos trabajos de *Kunst-am-Bau* [arte en la edificación] son recibidos con recelo o son incluso considerados molestos.»⁶⁹

Por otra parte, existe también el problema del encargo del trabajo. Si el arquitecto decide colaborar con un artista, el cliente debería ser partícipe de esta decisión y apoyarla, incluyendo la parte económica. Cuando el encargo es público o institucional, a menudo esta partida está contemplada, pero cuando el cliente es particular, su aceptación no está en absoluto asegurada. Existen por ello ayudas específicas dirigidas tanto a los profesionales como a los clientes, con el fin de incentivar las colaboraciones interdisciplinarias. Esta es la argumentación de la Asociación Profesional Suiza de Artistas Visuales, convencida de que ese apoyo institucional es necesario:

«El arte en la edificación y el arte en el espacio público no son un lujo innecesario. El arte trae una dimensión sensorial a los contextos funcionales de nuestros edificios, nuestras ciudades y nuestros pueblos, lo que contribuye notablemente a nuestra identidad y calidad de vida. Las intervenciones de artistas complementan la arquitectura y el entorno dándoles sentido: despiertan la curiosidad; contribuyen a agudizar la percepción; abren la vista al mundo y a diferentes correlaciones de significado.»⁷⁰

A nivel nacional, la institución que administra y regula el apoyo gubernamental al arte es Pro Helvetia. A nivel local existen, adicionalmente, administraciones que subvencionan el arte en la edificación, como el *Amt für Hochbauten* [administración de edificios en altura] de la ciudad de Zúrich, que en su ficha informativa de 2013 explica que

«La gestión del arte en la edificación parte de una resolución del Con-

66. Diener, R., 2011. *A profile of the work and practice of Roger Diener*. Reportaje de Phaidon Press. (<http://es.phaidon.com/agenda/architecture/video/2011/june/16/a-profile-of-the-work-and-practice-of-roger-diener/>, consultado el: 27-06-2013)

67. Herzog y Kipnis 1997, p.9)

68. Zaera, A., Herzog, J., De Meuron, P., 1993. Continuidades: entrevista con Herzog & de Meuron. *El Croquis*, nº 60, p.6.

69. Omlin, S., 2003. *Hybride Zonen: Kunst und Architektur in Basel und Zürich*. Basilea: Birkhäuser, p.6.

70. Visarte (Asociación Profesional Suiza de Artistas Visuales), 2014. *Kunst und Bau*. (<http://www.visarte.ch/de/dienstleistungen/kunst-und-bau>, consultado el: 12-01-2014)

71. Portal web oficial de la ciudad de Zúrich (<http://www.stadt-zuerich.ch/kunstundbau.html>, consultado el 12-01-2014)

72. Federle, H., 2002. Von Kunst, Architektur und Öffentlichkeit: Ein Wechselspiel, fragmentarisch. *Tec21*, nº 5, pp. 7-12.

73. Küng, M., Federle, H., 1994. Das Bild im Raum und das Bild vom Raum. *Werk, Bauen + Wohnen* [edición suiza], nº 81, p. 51.

sejo de la ciudad del año 1962. Esta regula la pertinencia y financiación del arte. En la construcción de edificios de nueva planta, remodelaciones y rehabilitaciones de la ciudad de Zúrich, se reserva una dotación económica aproximada de entre el 0,3 y el 1,5 por ciento de los costes de ejecución para el arte. Esa subvención va asignada al suelo y a la obra, lo que significa que no es transferible a otros solares ni edificios»⁷¹.

El debate sobre la autonomía disciplinar

Por otra parte, en la relación que se establece entre artistas y arquitectos, es importante que prevalezca la claridad sobre el papel que juegan uno y otro. En ocasiones, los artistas no se entienden como tales a la hora de colaborar, en el sentido de que no asumen que estén realizando una obra de arte. Se ven, más bien, como “asesores artísticos”, que pueden aportar ideas u orientar en base a su experiencia profesional. Es el caso del pintor Helmut Federle, que defiende la clara separación de una actividad creativa y la otra, delimitando sus respectivas funciones y criticando la tendencia actual a confundirlas o intercambiarlas⁷².

Al ser entrevistado acerca de sus colaboraciones con artistas, Federle declara:

«Me gustaría apuntar que, a la hora de colaborar con arquitectos, yo no me atribuyo el papel de artista. El concepto del artista me parece de todos modos problemático, porque implica muchos malentendidos. Me veo a mí mismo como un pintor, y en lo referente a la arquitectura o a cuestiones relacionadas, como un diseñador. En colaboración con los arquitectos, me entiendo a mí mismo como un socio de pleno derecho, que tal vez puede aportar ideas estéticas debido a mi distancia disciplinar y a mi diferente experiencia. Por lo que no es tan importante tener en cuenta qué es exactamente creación mía y qué no lo es.»⁷³

Capítulo 2.

Parámetros formales de diseño

2.1. Forma estructural

1. Martí, C., 2011 (2000). Abstracción en arquitectura: una definición. *DPA*, nº 16, p. 8.

Como primer apartado de este capítulo central de la investigación, relativo a los parámetros formales del diseño, se aborda la forma estructural. Se ha elegido el término *forma estructural* con el objetivo de diferenciar este apartado de los tres siguientes, en los que se tratan otros aspectos también *formales*, entendiendo el término en un sentido más amplio. Esta distinción se hace necesaria por, como apunta Carles Martí ¹, la «doble acepción que posee la palabra *forma* en el ámbito arquitectónico, según se la considere como transcripción del término griego *eidos* o bien del alemán *Gestalt*». Según Martí,

«En el primer caso, la forma se identifica con la esencial constitución interna de un objeto, y alude a la disposición y ordenación general de sus partes, de manera que la forma se identifica con el moderno concepto de *estructura*; en el segundo caso, la forma se refiere a la apariencia del objeto, a su aspecto o conformación externa, de modo que se convierte en sinónimo de *figura*.»

Así pues, las páginas siguientes se ocupan de lo relativo al *eidos* del edificio, a la distribución volumétrica de sus partes o, en otras palabras, a su ocupación espacial. A la hora de analizar los criterios de definición formal surgen cuestiones importantes como la relación con el entorno inmediato —sea este natural o urbano— o la relación con el usuario —tanto desde el punto de vista de la percepción como de las necesidades de uso—.

En el análisis se hace evidente la predominante influencia del minimalismo y de la abstracción geométrica en la configuración estructural de los edificios. No obstante, se descarta una lectura única del panorama arquitectónico suizo, y por ello se plantean algunas dualidades, formuladas con la expresión vs. “Monumento vs. arquitectura anónima” hace alusión, por una parte, a la influencia de la noción rossiana de ciudad, y por otra parte a la tendencia informal compartida con el arte conceptual, Joseph Beuys o los artistas povera. “Abstracción vs. figuración” trata de matizar la idea previa de una hegemonía absoluta de la abstracción, basada en los principios del Arte Concreto, y llama la atención sobre ciertas influencias posmodernas figurativas. En “Modernidad vs. atemporalidad” se analiza en especial la obra de Peter Zumthor y de Peter Märkli, dos figuras singulares que evitan el encasillamiento de su trabajo en corrientes definidas. No puede obviarse tampoco la influencia de la *tendenza* italiana, que ha dejado su herencia en una corriente análoga vigente a día de hoy.

En cuanto a los trabajos colaborativos presentados, uno de los artistas, Donald Judd, es claro exponente de la corriente minimalista, y no presenta dudas en cuanto a sus posturas artísticas; Helmut Federle, en cambio, muestra una riqueza de matices que caracteriza también a la arquitectura suiza. Federle se apoya principalmente en la abstracción, pero con concesiones a la figuración y al simbolismo; hace gala de una formación claramente moderna y occidental, pero se siente atraído por otras culturas. Su obra, en general auna la simplicidad formal con la complejidad conceptual.

2.1.1. Referentes artísticos y teóricos

Heinrich Wölfflin

2. Wölfflin, H., 1886. *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*. Tesis doctoral. Múnich.

El suizo Heinrich Wölfflin (1864-1945), teórico del arte, trató extensamente el tema de la forma. Su pensamiento es considerado “formalista” porque en él, la forma y su *Sichtbarkeit* [visualidad] se asumen como principio básico del estudio, tanto histórico como crítico, del arte y la arquitectura.

En su tesis doctoral titulada “*Prolegómenos para una psicología de la arquitectura*”, Wölfflin trata de esbozar unas ideas para el análisis de la arquitectura a partir de su visualidad, del modo como el ser humano la percibe visualmente. La pregunta con la que se abre la tesis es: «¿Cómo es posible que las formas arquitectónicas sean capaces de expresar una emoción o un estado de ánimo?». Wölfflin contesta a esta pregunta basándose por completo en la noción de *Einfühlung* [empatía]:

«Las formas físicas poseen un carácter solamente porque nosotros poseemos un cuerpo. Si fuésemos seres puramente visuales, no podríamos formarnos un juicio estético del mundo físico. Pero como seres humanos, con un cuerpo que nos enseña la naturaleza de la gravedad, la contracción, la fuerza, etc., hemos adquirido la experiencia que nos permite empatizar con tales condiciones en otras formas»².

A partir de esa idea, Wölfflin atribuye a las formas arquitectónicas bellas propiedades presentes en el cuerpo humano, tales como la simetría, la regularidad y las proporciones numéricas.

Wölfflin estableció cinco maneras de ver (*Bildformen*), entendidas como categorías formales, que utilizó para explicar el paso del clasicismo al barroco. Las define en forma de cinco pares de valores cuyo sentido es opuesto, creando así cinco polaridades significativas, capaces de describir la evolución de los criterios de visión:

Gusto lineal / gusto pictórico. El primero aprecia el carácter táctil de los contornos y los planos, mientras que el segundo se orienta a la representación de la pura apariencia, renunciando al dibujo. Si el primero pone el acento en los límites y aísla las cosas, el segundo hace énfasis en la aparición, donde las cosas se confunden.

Visión superficial / visión profunda. La primera tiende a reducir el objeto a una composición plana, mientras que en la segunda, el ojo imagina las cosas a medida que avanza o retrocede.

Forma cerrada / forma abierta. La primera es la propia del mundo cerrado de la coordinación clásica. La segunda es ilimitada, inacabada.

Multiplicidad / unidad. La multiplicidad es la característica estructural de la condición clásica, donde las partes son independientes, pero relacionadas con la totalidad: el elemento particular se relaciona con el todo sin dejar de tener una identidad propia. La unidad es la condición de los artefactos constituidos por confluencia de las partes en una forma única, sin autonomía de los elementos constitutivos.

Claridad / indeterminación. La claridad es la representación de las cosas tal como son, tomadas individualmente y accesibles a la sen-

sación plástica. La determinación –o claridad relativa- es la característica de la representación de las cosas que aparecen vistas en su totalidad, a través de cualidades no plásticas.

Según Piñón³, lo singular de Wölfflin es que valora los fenómenos del arte en su completa autonomía: distanciándose de la historiografía, centrándose en la evolución interna de los estilos, en las transformaciones autónomas de las formas de ver. Trata de descubrir los principios formales que adquieren realidad en ella: ordenación de masas, articulación de formas, separación de cuerpos y luz. En definitiva, quiere ver los objetos y enseñar cómo han de ser vistos. Esta manera de analizar el arte, centrada en la forma e ignorando otros parámetros, fue sin embargo criticada por Panofsky, precisamente por su separación entre forma y contenido.

Max Bill

Como teórico del arte y del diseño, Max Bill acuñó el término “*gute Form*” [buena forma]. Para él, la búsqueda de esa “buena forma” era uno de los principales retos y objetivos de todo artista, pues mediante ella se alcanza la belleza y la perfección. Su noción de “buena forma” comparte muchos aspectos con las doctrinas de la Bauhaus y con los principios defendidos por el Werkbund suizo.

El término fue utilizado como título para una exposición itinerante que comisarió bajo encargo del Werkbund suizo, que se realizó con ayuda estatal y fue mostrada en la Feria de la industria de Basilea y en la exposición del Werkbund «*Neues Wohnen*» en Colonia, para posteriormente viajar a múltiples lugares en Suiza, Alemania, Holanda y Austria (Fig. 46). Con parte del material de la exposición, Bill posteriormente publicó un libro titulado “*FORM - Eine Bilanz über die Formentwicklung um die Mitte des XX. Jahrhunderts*” [FORMA – Un balance del desarrollo de la forma a mediados del siglo XX]. (Fig. 47 y 48). Bill utilizó su criterio personal para la selección de obras y diseños, e incluyó su propia obra como ejemplo de “buena forma”:

«El libro es una especie de balance del desarrollo de la forma a mediados del siglo XX, desde el punto de vista del autor; comienza con su propia obra, continúa con su círculo geográfico más próximo y su

3. Piñón, H., 2008. *El formalismo esencial de la arquitectura moderna*. Barcelona: Ediciones UPC, p. 68.

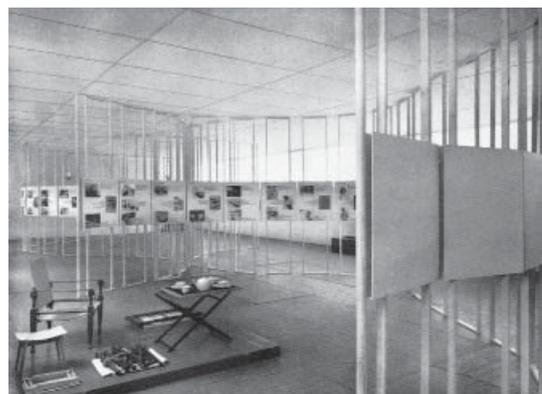


Fig. 46. vista de la exposición “Die gute form”, Feria de la industria de Basilea (1949).

4. Bill, M. 1949. *FORM – Eine Bilanz über die Formentwicklung um die Mitte des XX. Jahrhunderts.* Zürich: Karl Werner, p. 6.
5. *Ibid*, p. 6.
6. Moos, S. Von, 1996.

círculo de amigos con ideas afines. (...) La selección de fotografías que lo ilustran fue tomada a lo largo de los años, en parte porque el objeto fotografiado cuenta con un grado de perfección notable, o porque contiene una idea estimulante para un posterior desarrollo»⁴.

En el texto con el que Bill abre el libro, el término forma se relaciona con belleza y perfección, tanto si se hace alusión a formas procedentes de la naturaleza, como a formas creadas por el hombre, como las presentes en el arte moderno:

«Forma es todo aquello que encontramos en el espacio. Forma es todo, cuanto podemos ver. Pero cuando escuchamos la palabra forma, o pensamos en el término, este significa más que la apariencia azarosa de algo. Tendemos a asociar al término forma una calidad a priori. Distinguimos si se trata de una forma fea o una forma hermosa, y nos parece mucho más evidente que una forma sea hermosa, que fea. Siempre utilizamos el argumento de la belleza para hacer una crítica de la forma, una belleza prevista o elegida.

Cuando hablamos de las formas en la naturaleza, pensamos en aquellas que son especialmente perfectas. Cuando hablamos de las formas en la tecnología, no son unas formas cualesquiera, sino aquellas que son consideradas específicamente como formas válidas. El hecho de que, en una obra de arte, la cuestión de la forma sea menos empleada en su sentido cotidiano, y más en relación a los rasgos particulares de su estilo artístico, significa que la forma es una parte indispensable de la obra de arte, es más, que la obra de arte lo es debido a su forma. Esto significa, por lo tanto, que la forma representa, en su existencia más autónoma, una idea, y por lo tanto es idéntica al arte. Esto explicaría que la forma siempre es valorada comparándola a otra forma, más hermosa o menos perfecta, y que, en última instancia, tanto para las formas como para el arte, la belleza perfecta es tomada como medida. Así que, en última instancia, forma significa belleza»⁵.

El repertorio de lo que Bill considera “buenas formas” es bastante amplio. En el libro conviven formas simples junto con formas complejas, formas rectas y ortogonales junto con formas curvas y orgánicas. No obstante pueden encontrarse varios criterios generales:

Reflejo de la función. Para Bill las buenas formas se generan a partir de la función que el objeto tiene asignado. Obviamente este criterio

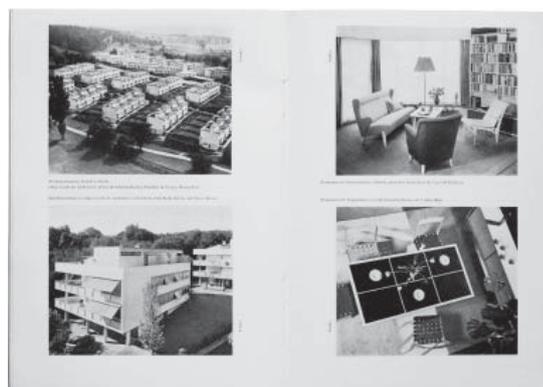


Fig. 47. catálogo de la exposición. Ejemplos de “buena forma” aplicada a la arquitectura.

no es aplicable al arte sino a los objetos de uso cotidiano, objetos de diseño industrial y arquitectura. Más que “reflejar” la función, la forma debe nacer de ella, tomarla como punto de partida. Aunque el propio Bill reconoce que no hay una única forma válida para cada objeto, sino que las soluciones son múltiples, es necesario que exista esa relación de coherencia, de lógica, entre diseño y uso.

Reflejo de la técnica. Esto incluye las características del material o materiales que lo forman, su proceso de fabricación o construcción, y sus requisitos de durabilidad, mantenimiento y economía. Para Bill, las nuevas formas no son sólo el reflejo de la técnica aplicada a un objeto concreto, sino que reflejan la técnica en un sentido amplio, reflejan una nueva sociedad con nuevas necesidades y nuevas posibilidades.

Búsqueda de leyes geométricas, tanto en patrones bidimensionales como en volúmenes tridimensionales. Bill admira aquellas formas de la naturaleza de las que es posible deducir una lógica matemática, pues las considera óptimas y ejemplares. Las esculturas de Bill a menudo también son la materialización de un problema matemático, o se generan a partir de una regla matemática. Al igual que la función, para Bill las matemáticas garantizan la coherencia y la lógica de la forma.

Abandono de los estándares estéticos clásicos. Dado que la forma ha de proceder de los aspectos mencionados anteriormente, los estilos ya no tienen cabida en la génesis formal. Además, como se decía anteriormente, los avances tecnológicos han dado vida a una nueva sociedad, con nuevas necesidades y nuevas posibilidades, y también una nueva visión estética que acoge las formas modernas como representación de sus ideas. Estas formas implican también el abandono de la representación figurativa y la imitación.

Estos criterios dan muestra de una noción de “buena forma” muy arraigada en los ideales estéticos de la modernidad. Bill sigue en buena parte las directrices de Le Corbusier recogidas en *Hacia una Arquitectura*.

A la hora de describir la propia obra de Bill, no es fácil, sin embargo, aplicar todos estos criterios indiscriminadamente. Existen, para empezar, notables diferencias entre la obra artística y arquitectónica del

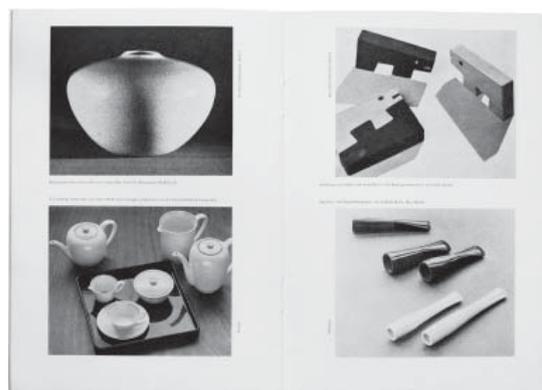


Fig. 48. catálogo de la exposición. Ejemplos de “buena forma” aplicada al diseño de mobiliario y objetos.

Recycling Max Bill. *Minimal Tradition - Max Bill und die "einfache" Architektur 1942-1996*. Baden: Lars Müller, p. 41

7. Ibid, p. 41.

8. Moos 1996, p. 34.

creador suizo, por mucho que él defendiera el uso de unos principios comunes para todas las disciplinas artísticas. En algunos casos da la sensación de que la actividad arquitectónica no fuera considerada por el propio Bill como una actividad artística, sino más bien una exclusivamente técnica, en la que los criterios estéticos no eran tan prioritarios como otros de carácter económico y estrictamente funcional. La exposición *Minimal Tradition – Max Bill e l'architettura "semplice" 1942-1996* [Tradición minimal – Max Bill y la arquitectura "simple" 1942-1996], ya mencionada en el capítulo anterior haciendo alusión a los hitos expositivos que contribuyeron a la definición de "nueva simplicidad" en la década de 1990, dio lugar a un análisis sobre la obra arquitectónica de Bill. En el catálogo se incluye un ensayo de Stanislaus von Moos, en el que expone la especificidad de la arquitectura de Bill y se ensalza el valor de su faceta precisamente más "prosaica". Se establecen, por un lado, las diferencias entre el Bill artista y el Bill arquitecto. Como artista, Bill no deja de ser un creador "tradicional", su finalidad última es el deleite estético, e incluso, según el autor, como artista no está libre de "tentaciones faraónicas", como se deduciría de la gigante "cinta de Moebius" tallada en mármol de Carrara que se encuentra en Frankfurt (Fig. 49). Von Moos⁸ rechaza que Bill pueda ser calificado de artista minimalista, y marca las distancias entre la obra de Bill y el esencialismo formal de artistas *minimal*, como Donald Judd:

«Bill no era un artista minimalista, para empezar. Más bien, contempló paradigmas geométricos y científicos, no tanto por su importancia intrínseca, sino a la luz de las ambigüedades y complejidades estéticas que se derivan de las formas que las encarnan»⁷.

Como arquitecto, en cambio, Bill se caracteriza más bien por un "as-cetismo programático":

«...cuando se enfrentó a las contingencias de un programa arquitectónico, él [Bill] no se olvidó de la geometría como un paradigma básico, ni de los usos que había hecho de ella en su escultura y pintura. Sin embargo, esta experiencia estética estaba siempre subyugada a los criterios más intrínsecamente arquitectónicos de la función, la proporción y el espacio»⁸.

Von Moos descarta de nuevo el uso de los términos "simplicidad" o



Fig. 49. Max Bill, "Kontinuität" (1983-86, primera versión 1946-47)

Fig. 50. Max Bill, Cinévox, Neuhausen (1957)



“minimalismo” para atribuir a la arquitectura de Bill. A cambio emplea, de forma precisa y argumentada, los de “normalidad”, “ordinariedad” e incluso “banalidad”. Estos términos, lejos de tener una connotación negativa, o buscar la desacreditación de la obra, son utilizados para ensalzar la capacidad creadora de Bill. Según el crítico, los edificios cubren las necesidades funcionales y programáticas y se integran en el entorno sin fricciones (Fig. 50). Esto es, para von Moos, un rasgo de calidad.

«... Los edificios de Bill, a diferencia de la mayor parte de la “arquitectura de calidad” de su tiempo, no se avergüenzan (o al menos eso parece) de formar parte de la misma cultura que ha sido documentada por Peter Fischli y David Weiss en sus recientes viajes documentales de fotos y vídeos a través de los suburbios suizos “ordinarios”, compuestos por vías de tren, naves industriales y viviendas de clase media»⁹.

Aldo Rossi

El arquitecto italiano Aldo Rossi (1931-1997) fue profesor visitante y conferenciante en la ETH Zúrich en la década de 1970. Su influencia como arquitecto y teórico dejó huella en una generación de arquitectos entre los cuales destacan, entre otros, Bruno Reichlin, Fabio Reinhart, Herzog & de Meuron, Marcel Meili o Miroslav Šik. Rossi ofrecía a sus estudiantes un «método riguroso, racional-científico de proyectar, que fue reemplazado cada vez más por la idea de *architettura analoga*, haciendo hincapié en las referencias subjetivas y fenomenológicas»¹⁰.

Aldo Rossi pertenece a la corriente teórica que J. M. Montaner denomina la “crítica tipológica”¹¹. En esa corriente, las formas válidas son las “formas de la permanencia”, aquellas que se repiten a lo largo de la historia en el arte, la arquitectura y la ciudad. Montaner identifica estas formas con los “tipos” definidos por Max Weber, o los “arquetipos” procedentes de la antropología y la psicología. Pueden identificarse también con las formas visualmente pregnantes defendidas por Wölfflin, que permiten la identificación de estilos artísticos a lo largo de la historia. Rossi presta especial atención a la forma de la arquitectura como parte de la ciudad, y propone el «uso instrumental de la *tipología* para el análisis y comprensión del hecho urbano»¹². Su análisis de modelos urbanos específicos le permite encontrar

9. Ibid, p. 34.

10. Hopfengärtner, J., Moravánszky, A., 2011. *Aldo Rossi und die Schweiz*. Zürich: gta Verlag.

11. Montaner, J.M., 2002. *Las formas del siglo XX*. Barcelona: Gustavo Gili, p. 148.

12. Aguirre, M., 2005. La propuesta de Aldo Rossi, *Revista Estética*, nº 6, publ. electrónica.



Fig. 51. Dibujo de Aldo Rossi

13. Zelevansky, L., 2004. *Beyond Geometry: Objects, Systems, Concepts. Beyond Geometry: Experiments in Form, 1940s-1970s*. Cambridge: MIT Press, p. 9.

14. Meyer, J., 2004 (2001). *Minimalism: Art And Polemics In The Sixties*. New Haven: Yale University Press, p. 119.

constantes formales, que convierte en *arquetipos*. Estas constantes arquitectónicas, universales y permanentes, garantizan el éxito de las nuevas intervenciones, de ahí que sus proyectos recuperen las formas históricas (Fig. 51).

En su texto teórico fundamental, “*L’architettura della citta*” (1966), en el que se ilustra la problemática relación entre arquitectura y ciudad, Rossi hace hincapié en cuestiones fundamentales como la forma, la función, la historia y el papel del arquitecto. Rossi considera la ciudad como una gran arquitectura; en ella, cada edificio individual cuenta, y, a su vez, el conjunto juega un papel decisivo en la existencia de cada arquitectura individual. La forma de dicha arquitectura, y los espacios generados por ella, son los que definen la ciudad y perfilan las diferencias entre unas ciudades y otras. Otros aspectos, como los materiales o los usos de los edificios, tienen una importancia menor. Los edificios permanecen en el tiempo y con bastante probabilidad cambiarán su uso a lo largo de los años, en especial monumentos como palacios o museos; por ello la función (siempre sujeta a necesidades temporales y a unas determinadas condiciones sociales) no debe ser considerada un factor prioritario en la generación de la forma.

En 2007, Ákos Moravánszky (ver ficha) publicó un artículo titulado “*Concrete Constructs - The Limits of Rationalism in Swiss Architecture*” [Construcciones concretas – Los límites del racionalismo en la arquitectura suiza]. En él explica por qué, para él, las pautas del racionalismo mediterráneo no son aplicables de forma unívoca y absoluta en la arquitectura suiza-alemana de principios de este siglo. Se trata de una influencia que, a pesar del innegable impacto de Aldo Rossi y la Escuela de Ticino en la ETH Zúrich en la década de 1970, se mantiene en la superficie, compartiendo poco con el presente en términos de ideología o de interpretación del pasado histórico.

El minimalismo americano

Como dice Lynn Zelevansky en su libro “*Beyond Geometry*”, el período desde aproximadamente 1960 hasta principios de 1970 «fue un período de intensa experimentación, un tiempo de transición después de la modernidad y antes de la llegada de la primera generación plenamente posmoderna»¹³. En estos años se dieron movimientos y grupos en Europa y América tan relevantes como el *Art & Language*, el neodadaísmo —con el grupo *Fluxus*— y el que aquí nos ocupa: el arte *minimal*. Este último tuvo su núcleo duro en Nueva York y entre los artistas más representativos se encuentran Carl André, Dan Flavin, Donald Judd, Sol LeWitt, Robert Morris (Fig. 52) y Tony Smith. Su trabajo, también conocido como “*estructuras primarias*”, se caracterizó por la creación de objetos tridimensionales, de una radical simplicidad formal, que redefinían el concepto de escultura y se independizaban completamente de la pintura —hasta la década de 1960, la forma artística predominante en el arte moderno—. La exposición “*Shape and Structure*” [forma y estructura], que tuvo lugar en la galería Tibor de Nagy en enero de 1965, ha sido a menudo considerada la primera exposición de este arte minimal tridimensional, pues presentó a André, Morris y Judd juntos por primera vez¹⁴.

Lo que interesa principalmente en este apartado es la relación del arte minimal con la arquitectura, y para ello es clave el concepto de “literalidad”. Este concepto, utilizado por el crítico de arte Clement Greenberg en algunos de sus textos ya en las décadas de 1940 y de 1950, designa —de forma sintética— que «todo el significado de la obra de arte reside en el propio objeto, y no en un contenido metafórico o en relación de significado alguna con el mundo exterior a él»¹⁵.

Esta idea tuvo un papel clave en la crítica formalista del arte de la década de 1960, que «se perfiló básicamente como el conflicto entre “modernistas” y “literalistas”»¹⁶. Los modernistas eran aquellos que defendían el arte moderno según los ideales anteriores a la Segunda Guerra Mundial, y se mantenían fieles a la idea de separación de las disciplinas artísticas (pintura, escultura, etc.). Rechazaban la arquitectura como posible manifestación artística y las referencias a ella en la obra de arte. Los literalistas, por el contrario, defendían la necesidad de evolucionar dentro del arte moderno hacia nuevos ideales mediante la inclusión de las formas literales, apoyaban la eliminación de barreras entre formatos artísticos, y aceptaban los valores arquitectónicos como aplicables a la obra de arte.

El crítico Michael Fried, seguidor de las ideas de Clement Greenberg, publicó en 1967 un texto titulado “*Art and Objecthood*” [Arte y objetualidad], en el que habla del arte minimalista y lo compara con otros ejemplos artísticos contemporáneos, como la pintura de Kenneth Noland, Jules Olitski o Frank Stella (Fig. 53). Según Fried¹⁷, el valor artístico de esas pinturas consiste precisamente en negar su “objetualidad”:

«Lo que determina su identidad como pinturas es su capacidad de afrontar su condición de *forma*. De lo contrario, serán experimentadas nada más que como objetos. En resumen, se puede decir que la pintura moderna ha asumido la necesidad de derrotar o suspender su propia objetualidad, y que el factor crucial para ello es la forma, pero una forma que debe pertenecer a la pintura — debe ser pictórica, y no, o no únicamente, literal».

Fried acaba, pues, por rechazar la literalidad, considerándola despectivamente como mera teatralidad. La literalidad no debe ser un rasgo —principal— de la obra de arte

«La adhesión del arte literal a la objetualidad no aporta otra cosa que un alegato en favor de un nuevo género de teatro, y el teatro es la negación del arte. La sensibilidad literal es teatral, porque, para empezar, tiene que ver con las circunstancias reales en las que el espectador se enfrenta a la obra literal. Morris hace esto explícito. Mientras que en el arte anterior “lo que debe ser tomado de la obra se encuentra estrictamente dentro [de ella],” el arte literal es experimentado como un objeto en un contexto que, casi por definición, incluye al espectador».

En ese arte minimalista, Fried atribuye a esa “literalidad” una serie de características tales como su escala, su espacialidad envolvente, y su duración. Estas afirman la presencia física del objeto, y al mismo tiempo obligan al observador a tomar conciencia de su propia presencia física en relación a ellos. Al influir en el observador en su modo de experimentar el espacio, lo integran como parte de la obra. Son, precisamente, esos valores más arquitectónicos de las piezas

15. Linder, M., 2004. *Nothing less than literal*. Cambridge: MIT press, p. 3.

16. Ibid, p. 3.

17. Fried, M., 1967. Art and objecthood. *Artforum*, nº 5, pp. 12-23.

18. Judd, D., 1965. Specific objects. *Complete Writings 1959-1975*. New York: Press of Nova Scotia College of Art and Design, p. 184.

19. Zelevansky 2004, p. 14.

de Judd, Morris, y del arte literal en general, los que Fried considera “distractores” e inadecuados para apreciar la obra de arte. El rechazo de Fried a la literalidad es en realidad un rechazo a la incursión de la arquitectura en el terreno artístico, y, en general, a la disolución de límites entre disciplinas artísticas.

En la otra postura se encuentra Judd¹⁸ cuando sugiere que el arte debería tomar el espacio como elemento creativo:

«Las tres dimensiones son el espacio real. Esto elimina el problema del ilusionismo y del espacio literal, el espacio dentro y alrededor de las marcas y los colores —lo cual supone la liberación de una de las reliquias más destacadas y cuestionables del arte europeo. Los varios límites de la pintura ya no están presentes. Un trabajo puede ser tan potente como pueda ser imaginado. El espacio real es intrínsecamente más potente y específico que la pintura sobre una superficie plana. Obviamente, cualquier cosa en tres dimensiones puede tener la forma que sea, regular o irregular, y puede establecer una relación con la pared, el suelo, el techo, la sala, otras salas, o en el exterior, o ninguna en absoluto.»

La objetualidad de las formas minimalistas va, en realidad, más allá de la mera literalidad. La definición de arte literal se aproxima, de hecho, mucho a la definición que Bill proponía de *arte concreto*: un arte cuyo significado se ciñe a sus propias formas, sin capacidad representativa alguna ni relación con el mundo exterior. La diferencia entre el arte de Bill y el arte minimalista es la importancia que el segundo otorga a la materialidad, a la presencia física del objeto, y a las sensaciones del espectador, algo que en el primer caso no tenía cabida. Por ello, aunque Bill era literalista, su enfoque fue desdeñado por los minimalistas: No sólo se basaba en una lógica apriorística —la razón de Bill— sino que su obra implicaba una “relación entre componentes”, algo a lo que artistas como Judd, Morris e incluso Stella se oponían. El éxito de Bill en proselitizar el arte concreto lo hizo muy visible a nivel internacional en las décadas posteriores a la Segunda Guerra Mundial, sin duda contribuyendo a la reacción de los Estados Unidos contra la “abstracción geométrica”. Frank Stella, por su parte, se refirió a «la pintura geométrica europea —una especie de escuela post-Max Bill... muy triste»¹⁹.

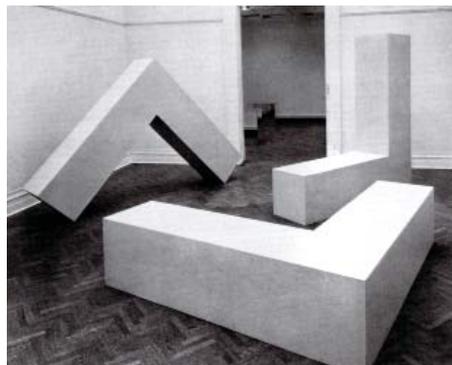


Fig. 52. Robert Morris, “Sin título” (1965).



Fig. 53. Frank Stella, “Union Pacific” (1960).

Michael Fried habla también de la relevancia que tiene la “unidad” de la forma en las estructuras primarias de los artistas *minimal*, en concreto de Morris y Judd:

«Judd y Morris afirman los valores de integridad, sencillez, e indivisibilidad de una obra aproximándose lo máximo posible a ser “una cosa”, un “objeto específico”. Morris presta especial atención a “la utilización de fuertes *gestalt*, o formas de tipo unitario, para evitar la división”, mientras que Judd está interesado principalmente en el tipo de integridad lograda a través de la repetición de unidades idénticas. (...) Tanto para Judd como para Morris, sin embargo, el factor crítico es la *forma*. Las “formas unitarias” de Morris son poliedros que se resisten a ser percibidos de otro modo que como una sola forma: la *gestalt* simplemente es la “forma constante, conocida”. Y la forma en sí es, en su sistema, “el valor escultórico más importante”. Del mismo modo, al hablar de su propia obra, Judd ha remarcado que “el gran problema es que todo lo que no es absolutamente plano tiende, de alguna manera, a estar formado por partes. El objetivo es ser capaz de trabajar, y hacer cosas diferentes, y no romper la integridad que tiene una pieza. Para mí, la pieza de bronce con los cinco elementos dispuestos verticalmente es, sobre todo, esa forma”. La forma es el objeto: en todos los casos, aquello que asegura la integridad del objeto es la sencillez de su forma»²⁰.

20. Fried 1967.

21. Menna, F., 1977. *La opción analítica en el arte moderno*. Barcelona: Gustavo Gili.

El arte conceptual

Desde los años 60 se desarrolla internacionalmente una corriente artística, conocida como arte conceptual, relacionada con el minimalismo, el arte povera y el *land art* como corrientes contemporáneas más cercanas y afines, pero que, de forma más general, se deriva de una tendencia mantenida a lo largo de la historia del arte moderno, en la cual se incluirían las tres corrientes mencionadas. Se trata de toda una línea que el historiador Filiberto Menna denominó “la opción analítica en el arte moderno”.

Los ejemplos artísticos vistos en el capítulo introductorio, referentes más o menos directos del arte concreto, se basan en el uso de la razón y de estrategias sistemáticas de trabajo. Como se mencionó, su objetivo no es expresar sentimientos individuales o plasmar una visión subjetiva del mundo, sino encontrar una nueva definición del arte o cuestionarse acerca de su verdadera esencia. Se trata de una tendencia que ha recibido en alguna ocasión el calificativo de *transexpresiva*. El texto “*La opción analítica en el arte moderno*”, de Filiberto Menna²¹, describe las bases filosóficas de esta corriente artística, centrándose principalmente en las aportaciones que ésta ha hecho desde el punto de vista de la semiótica. Para Menna, la “*opción analítica*” comienza a finales del siglo XIX, con Cézanne y Seurat, y encuentra su plenitud en el arte conceptual. Siguiendo el discurso de Menna, existen dos tendencias en el arte moderno: por un lado está aquella basada en la concentración en sí misma, en la reflexión, que es definida por el autor como *arte conceptual* —en un sentido amplio, no como movimiento específico—. Por otro lado está el arte basado en la dispersión, en la intervención en el espacio, tendencia definida como *arte del comportamiento*. La primera de las dos tendencias adopta una actitud fría, neutralizando toda forma de

expresión, y toma partido por el análisis y la autorreflexión, centrándose en el discurso del arte, tanto dentro de las disciplinas específicas —pintura, escultura, etc.— como en un nivel metaartístico. Para ello, adopta los métodos de la lógica matemática y la lingüística estructural. El rigor sistemático y la coherencia son decisivos a la hora de establecer el estatuto valorativo de ese arte.

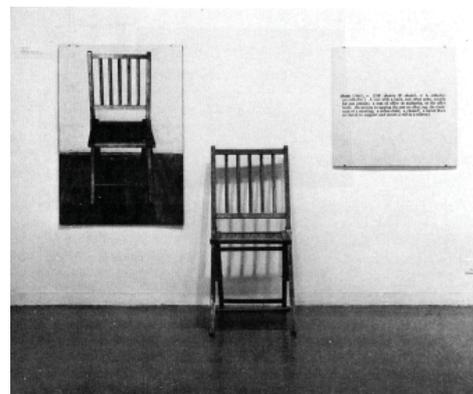
Con Seurat y Cézanne se abre paso a una pintura conceptual, no basada en “lo que se ve”, sino en “lo que se piensa”. Las formas son pintadas según las concibe la mente. Poco después, en el cubismo, el motivo sufre una degradación todavía mayor: lo poco que persiste de las imágenes es desprovisto de todo valor denotativo. Desde una perspectiva semiótica, los signos se convierten en figuras, unidades elementales. Con la aparición del ready-made por parte de Marcel Duchamp (Fig. 54) vuelve a plantearse el problema de las relaciones entre realidad y representación, desde un punto de vista lingüístico y lógico. En este caso, la realidad está presente a la vez que su representación: el propio objeto se representa a sí mismo. Lejos de facilitarse la trasposición de la realidad al lenguaje, se pone de manifiesto su dificultad. Al mismo tiempo, se pone de manifiesto el debate acerca de la definición del arte y sus límites.

Dentro de la tendencia analítica pueden asociarse a ellos dos líneas de actuación: la línea icónica —interesada en la representación y/o el icono— y la línea anicónica —interesada en la superficie y en las figuras, carentes de significado, y en su organización sintáctica—. La línea anicónica sienta las premisas fundamentales de una investigación artística que deriva, en último término, en el conceptualismo. Dentro de ella identificamos movimientos como el neoplasticismo, el suprematismo y por supuesto el arte concreto y el minimalismo. Así como el neoplasticismo plantea el problema de la institución de un nuevo código del arte, del cual extraer los subcódigos para aplicar en las diferentes disciplinas, el suprematismo se encarga de buscar la forma visual mínima para describir el momento germinal del arte —la sensibilidad pura o *poiesis*—. Por su parte el grupo *de Stijl* —en concreto Vantongerloo— se preocupará por introducir las relaciones matemáticas a la creación artística, anticipando lo que años después hará Max Bill y, más adelante, Sol Le Witt (ver ficha).

Fig. 54. Marcel Duchamp, “Botellero” (original de 1914)



Fig. 55. Joseph Kosuth, “One and three chairs” (1965).



Con la obra de Sol Le Witt se tiende un importante puente de la línea anicónica al conceptualismo. Las investigaciones del arte conceptual sirven para adquirir el convencionalismo lingüístico en el arte -tradicionalmente vinculado a la expresividad-. Siguiendo las premisas de la línea anicónica, se rechaza cualquier forma de referencialismo, tomando partido por la lógica simbólica: el significado ya no se busca en la relación entre los signos y las cosas, sino en la correlación de los signos entre sí.

Como ejemplo de esta búsqueda por el convencionalismo lingüístico pueden analizarse las obras de Kosuth conocidas como *Tautologías*, precisamente por su carácter redundante, en las cuales el título es un enunciado puramente descriptivo de la pieza, y al mismo tiempo la pieza es una transcripción literal del título (Fig. 55). Se presenta así un paralelismo con el *escurrobotellas* de Duchamp: en ambos casos el objeto se presenta y se denomina a sí mismo. Por otra parte, en ambos casos se trata de un objeto de apariencia banal, no-artística. Sólo su exhibición en un contexto artístico los legitima como obra de arte.

El riesgo del arte conceptual, y como en el caso de Kosuth, de un arte excesivamente analítico, es el de caer en la circularidad de una definición tautológica, carente de aperturas al mundo. Por ello, por lo general los artistas conceptuales buscan en cierta medida el vínculo con el contexto ambiental. Esta prioridad, muy importante en el caso de los artistas minimalistas, hace que surja la tendencia artística denominada *environmental art*, que comparte principios del minimalismo y del arte conceptual.

Así pues, el arte conceptual hereda los modos de pensar de diversos movimientos del siglo XX; entre ellos ocupa un lugar importante el arte geométrico, pero también se dan otros como el dadaísmo, el *anti-arte* de Duchamp, los juegos lingüísticos de Magritte, la pintura performativa, etc. Sin embargo, encontramos en el trabajo de los minimalistas algunos rasgos identificables como comunes con el arte conceptual²²:

- Por un lado, la mayoría de los artistas minimalistas ha escrito sobre arte. Sus escritos teóricos (no entendidos por esos artistas como arte sino como documentos de estudio o análisis) denotan una actitud reflexiva acerca de su trabajo, una metodología intelectual basada en las ideas más que en la producción material. Denotan además un interés por el discurso del arte en general (de hecho algunos artistas minimalistas desembocaron desde 1968 en manifestaciones calificadas de “anti-arte”, como el *land art*).
- Es habitual el interés en explicar los procesos formativos de sus piezas, lo cual es indicativo de la existencia de un plan de trabajo y de su estricto seguimiento. Indica además la voluntad de establecer un diálogo con el espectador.
- Por lo tanto, si bien el artista atribuye importancia al aspecto físico de la obra, ésta es relativa, ya que también otorga importancia a sus fases constitutivas. Se produce así, en cierta medida, una “desmaterialización” del objeto.

22. Marchán Fiz, S., 1986. *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid: Akal, pp. 81-106.

23. Le Witt, S., 1967. Paragraphs on Conceptual Art. *Artforum*, vol. 5, n° 10

24. Le Witt, S., 1969. Sentences on conceptual Art. *Art-Language*, vol.1, n°1

- Por último, es habitual que el artista cree en su trabajo una imagen parcial, dejando al espectador la tarea de terminarlo. Existe por tanto el deseo de estimular mentalmente, y no sólo perceptivamente, al espectador.

El término *arte conceptual* fue acuñado por el artista americano Sol Le Witt en un texto en el que definía su propio trabajo (Fig. 56), bajo el título “*Paragraphs on conceptual art*”, en 1967²³. Dos años después escribió “*Sentences on conceptual art*”²⁴, con un carácter más general y a modo de manifiesto. El artista es incluido por la crítica en el grupo de los minimalistas de Nueva York, sin embargo él califica su trabajo como conceptual, y ciertamente comparte rasgos de ambas tendencias.

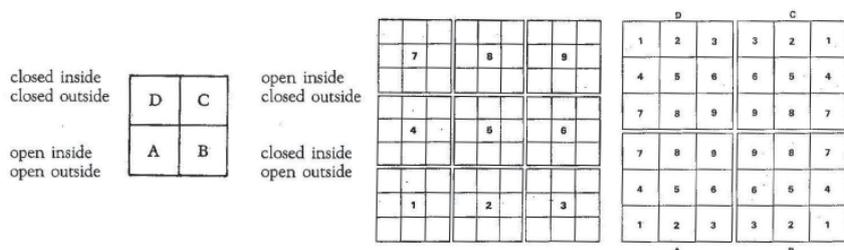
Le Witt comienza el primero de los dos textos justificándolo bajo la necesidad de que un artista sea capaz de explicar al público su trabajo y sus ideas, en lugar de delegarlo a la interpretación de un crítico de arte. Esto da muestra de una actitud diferente de cara al espectador: hay un deseo de comunicarse con él desde un punto de vista intelectual y no sólo visual o emocional. A continuación hace algunas afirmaciones importantes relativas a su idea de arte conceptual y la necesidad de elaborar un plan previo, que regirá la forma:

«En el arte conceptual, la idea, o concepto, es el aspecto más importante de la obra. Cuando un artista utiliza una forma conceptual de arte, significa que toda la planificación y decisiones se realizan de antemano, y la ejecución es una tarea irrelevante.»

«Trabajar con un plan predeterminado es una forma de evitar la subjetividad. También evita tener que diseñar todo cada vez. El plan es es propio diseño de la obra. (...) El artista selecciona unas formas y reglas básicas que regirán la solución del problema. A partir de ahí, cuanto menor sea el número de decisiones tomadas en el curso de la realización del trabajo, mejor. Esto elimina la arbitrariedad, el capricho y la subjetividad en la medida de lo posible.»

«La idea misma, incluso aunque no se haya hecho visual, es tanto una obra de arte como el producto terminado. Todos los pasos que intervienen —garabatos, bocetos, dibujos, trabajos fallidos, maquetas, estudios, pensamientos, conversaciones— tienen interés. Aquellos documentos que muestran el proceso de pensamiento del artista a veces

Fig. 56. Indicaciones gráficas de Sol Le Witt. Reimpresión de Aspen Magazine (1966)



son más interesantes que el producto final.»²⁵

A pesar del carácter analítico, Le Witt marca una distancia entre el trabajo artístico y el de la filosofía, la lógica o las matemáticas, y niega que arte deba utilizar necesariamente dichas herramientas. Además, considera que el arte conceptual «no es teórico, o ilustrativo de teorías; es intuitivo». Por otro lado, Le Witt propone que las ideas que operan en un trabajo conceptual pueden ser en realidad muy simples, y a veces esa simplicidad es la base del éxito. En ese aspecto se alinea con el arte minimalista. En cuanto a las formas geométricas utilizadas en el arte conceptual, especialmente cuando se trata de un sistema serial o modular, el criterio seguido es también el mismo que el de los artistas minimalistas:

«Cuando un artista usa un método modular simple, normalmente elige una forma simple y asequible en su lectura. La forma en sí tiene poca importancia, se convierte en la gramática del trabajo total. De hecho, lo mejor es que la unidad básica sea deliberadamente banal, de modo que se integre fácilmente en la obra total».

Joseph Beuys y los artistas povera

En abril de 1968, Robert Morris publicó un ensayo en la revista *Artforum* titulado “*Anti Form*”. En él argumentaba la evolución de su trabajo de sus anteriores piezas minimalistas, objetuales y monolíticas, hacia otras cuya forma era mucho más indefinida y dispersa. Si sus anteriores esculturas eran volúmenes geométricos claros, con aristas, planos, dimensiones constantes, y superficies pintadas de un color neutro, ahora nos encontramos con marañas de tiras de fieltro, dejadas caer aleatoriamente, o montones irregulares de tela y alambre esparcidos por la sala de exposición (Fig. 57). El texto de Morris fue una primera declaración en defensa del llamado “arte de proceso”, en el que, en comparación con el arte objetual, cobran una mayor importancia la naturaleza de los materiales y, sobre todo, la acción del propio artista. Joseph Beuys representa bien esta tendencia.

Desde 1965, Joseph Beuys realizó una serie de esculturas masivas, con una componente accionista. Las formas y los materiales empleados, como el fieltro, las emparentaron a primera vista con el arte

25. Le Witt 1967.

26. Hergott, F., Hohlfeldt, M., 1994. *Joseph Beuys*. Paris: Editions du Centre Pompidou, p. 154.



Fig. 57. Robert Morris, “Sin título (Threadwaste)” (1968).

Fig. 58. Joseph Beuys, “Schneefall” (1965).

27. Potts, A., 2004. Tactility: the interrogation of medium in art of the 1960's. *Art History*, vol. 27, nº 2, pp. 286-288.

minimalista²⁶, y algunos aspectos ciertamente eran comunes: la concepción literalista de Beuys, otorgando por ejemplo un importante papel al tamaño de la obra en relación con el del ser humano. Sin embargo, en otros aspectos formales Beuys difiere de los artistas minimalistas, pues estos diseñan la forma de sus esculturas con rigor y precisión, y en la obra de Beuys, en cambio, la forma es el resultado, podría decirse, "casual", de otros factores que para el artista son mucho más importantes: sus propios movimientos en el desarrollo del trabajo, las características sensoriales de los materiales, o su carga simbólica. Su postura puede por ello entenderse como de cierto rechazo a la forma:

«Según su comentario sobre su propio arte, Beuys adoptó una actitud radicalmente anti-formalista. Su idea de una escultura social fue diseñada para invocar una remodelación, concebida como muy amplia, del material y de la estructura social del mundo, radicalmente contraria a los imperativos relacionados con las ideas tradicionales de la forma escultórica o plástica. [...] Este rechazo a la estructura, convencionalmente asociada con la forma escultórica o plástica, evoluciona de una manera particularmente literal en su poco posterior "*Filzanzug*" [Traje de fieltro], un híbrido entre una imagen y una escultura, que cuelga en lugar de ponerse de pie. Aquí, la estructura interna del cuerpo, que sustenta la obra figurativa tradicional, ha sido deliberadamente erradicada; y en tanto que la obra tiene una forma de algún tipo, se trata de una forma pictórica, en lugar de una forma escultórica»²⁷.

Son varios rasgos los que contribuyen a esa visión anti-formalista en el trabajo escultórico de Beuys:

La acumulación amorfa de material. El fieltro, material empleado repetidamente por Beuys, es dispuesto en algunos casos en mera "pilas" o montones, negando todo protagonismo a la forma para cederse al material. Encontramos este recurso en piezas como "*Schneefall*" [Nevada] (1965) (Fig. 58) o sus varias esculturas "*Fond*" [Caldo] (1967-1984) (Fig. 59). También encontramos en otras ocasiones apilamientos de planchas de cobre, plomo o hierro. Otro ejemplo es la pieza "*Unschlitt*" [Sebo] (1977), que consiste en la acumulación de grandes bloques irregulares de grasa.

La reutilización de objetos, de toda índole, uso y valor, en cuya apariencia el artista no interviene. Palanganas, cajas de cartón, sillas de cocina, trineos, un piano... No importa mucho su forma y diseño, lo relevante es el modo como Beuys los reutiliza en sus instalaciones, generando conexiones entre ellos y asociándolos a su textos o a sus acciones en vivo. Debe mencionarse la influencia del grupo Fluxus, que habitualmente utilizaban objetos de uso cotidiano para sus acciones e instalaciones. Beuys tuvo relación directa con la actividad del grupo durante un periodo, participando en diversas de sus acciones sonoras o "conciertos", y de hecho ha sido a veces citado como un miembro más. Beuys realizó varios "*Fluxusobjekte*" [objetos Fluxus] en los que empleó objetos *ready-made* o prefabricados (Fig. 60).

El uso de materiales naturales no manipulados. Beuys utiliza elementos en sus instalaciones directamente extraídos de la naturaleza, cuya forma no ha sido meditada con antelación, ni es alterada con

respecto a su estado original. Entre esos elementos naturales se encuentran ramas, árboles, piedras no talladas, o incluso animales. En todos los casos, lo importante no es la forma, sino otros aspectos como el carácter natural de estos elementos, los procesos biológicos o geológicos asociados a ellos, o la incidencia en el ser humano.

Además de a Beuys, es necesario mencionar a los artistas povera, a los que el propio artista alemán ha sido asociado en alguna ocasión, y que representan también esa corriente anti-formalista. En septiembre de 1967, el crítico Germano Celant organizó la exposición *“Arte Povera e IM Spazio”* en una galería en Génova. En ella supo reunir a una serie de artistas —en su mayoría italianos— que, a pesar de no querer circunscribirse a un lenguaje o estilo dado, coincidían bastante en inquietudes y objetivos artísticos. El grupo, o mejor dicho la corriente, mantuvo su cohesión, bajo el nombre *Arte Povera*, durante cinco años, periodo durante el cual Celant la sustentó mediante el comisariado de varias exposiciones y publicaciones. Fue él, más que los propios artistas, quien jugó el papel de teórico y conglomerante del grupo povera. A pesar de que un número amplio de artistas participaban de los mismos principios y el mismo método de trabajo, Celant acabó delimitando el círculo de los artistas povera a doce miembros, a quienes invitó a participar en una exposición retrospectiva en Nueva York en 1985: Giovanni Anselmo (1934); Alighiero & Boetti (1940- 1994); Pier Paolo Calzolari (1943); Luciano Fabro (1936-2007); Jannis Kounellis (1936); Mario Merz (1925-2003); Marisa Merz (1931); Giulio Paolini (1940); Pino Pascali (1935- 1968); Giuseppe Penone (1947); Michelangelo Pistoletto (1933) y Gilberto Zorio (1944).

Además de los catálogos de las exposiciones, dos textos fueron clave: *“Arte Povera: apuntes para una guerrilla”*, publicado en la revista *Flash Art* en diciembre de 1967, y el libro *“Arte Povera”*, editado por Celant y varios artistas en 1969 en Milán.

Según Celant, el artista povera siente la necesidad de salir del “sistema” de industrialización y consumo que lo rodea, un sistema que incluye al arte como un bien de consumo más. Busca la «libre proyección del ser humano», **recuperar un «dominio real de nuestro ser»**²⁸. Como mecanismo de liberación, el artista povera recupera la fascina-

28. Celant, G., 1967. Arte povera – notes for a guerrilla war. *Flash Art*, nº5 (<http://www.flashartonline.com>, consultado el 28-06-2012)

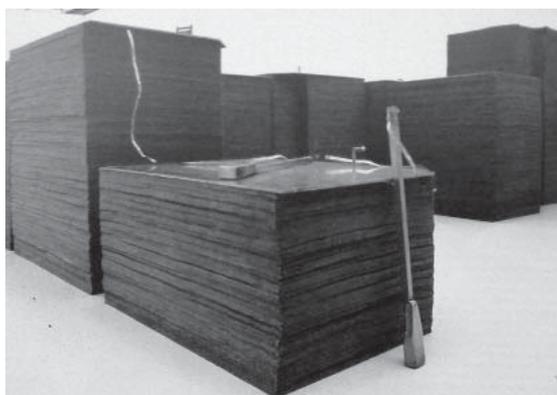


Fig. 59. Joseph Beuys, *“Fond VII/2”* (1967-1984).

29. Celant, G., 1969. Introduction. *Arte Povera*. Nueva York: Praeger, p. 225.

30. Fernández-Polanco, A., 1999. *Arte Povera*. Madrid: Nerea, p. 11.

31. Sanger, A., 2009. *Ficha de la obra "Michelangelo Pistoletto: Venus of the Rags 1967, 1974"*. (<http://www.tate.org.uk>, consultado el 28-07-2012)

ción por la naturaleza y el mundo, y centra su obra en sus materias primas así como en sus fenómenos físicos, químicos y biológicos. Pero lo que interesa al artista no es una descripción o representación de la naturaleza, sino, al contrario, «el descubrimiento, la exposición, la insurrección de la magia y el magnífico valor de los elementos naturales»²⁹. El artista rechaza las representaciones, los modelos y los juicios de valor. Se centra en la existencia física y contingente, en lo sensorial, en lo presente, instantáneo e irrepetible. En ese sentido, rechaza un discurso artístico de índole intelectual, identificable en otras corrientes artísticas del siglo XX.

Celant puso bastante interés en mostrar a este pequeño grupo como disidentes del culto al objeto minimalista, tal y como escribe Aurora Fernández Polanco³⁰. Lo consideró, en cambio, afín a corrientes post-minimalistas de Europa y América, como el arte conceptual o el land-art, que sí manifiestan su uso de mecanismos de índole intelectual. Lo demuestra la exposición que tuvo lugar en Turín en 1970 titulada "*Conceptual Art, Arte Povera, Land Art*".

Encontramos en el trabajo de los artistas mencionados las mismas propiedades relativas a la forma que se describían más arriba en el caso de Beuys. En cuanto a la acumulación amorfa de material, serviría de ejemplo la obra de Michelangelo Pistoletto "*Venere degli stracci*" [Venus de los trapos], de la cual existen varias versiones (1967, 1974). (Fig. 61) En ella el artista utiliza tela en jirones, o ropa vieja, vertida formando una montaña de desperdicio de unos dos metros de altura. La obra sirve también como ejemplo de la reutilización de objetos, pues los retazos de tela de la primera versión de la Venus de los trapos fueron los que Pistoletto había utilizado para limpiar las superficies reflectantes en una serie de obras llamadas pinturas del espejo, que empezó a producir a principios de 1960. En la segunda versión, los trapos fueron sustituidos por ropa de segunda mano³¹. En cuanto al uso de materiales naturales no manipulados, Jannis Kounellis lo ejemplifica con la presencia habitual de tierra, piedras, plantas e incluso animales vivos en su trabajo, como su instalación de 1969 "*Sin Título. Doce caballos vivos*". (Fig. 62) Esta fue realizada en la Galería *L'Attico* de Roma, donde se habilitó una sala como establo para alojar a doce caballos vivos. Se trata de un buen ejemplo de antiformalismo, pues la pieza ni siquiera tiene una forma

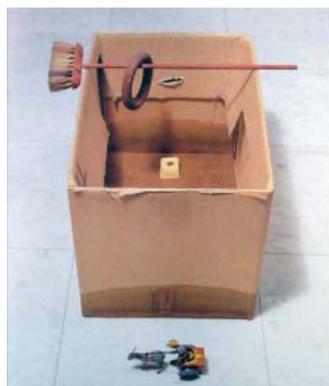


Fig. 60. Joseph Beuys, "Fluxusobjekt" (1962).

Fig. 61. Michelangelo Pistoletto, "Venere degli stracci" (1974).



constante en el tiempo.

El Land Art

El movimiento conocido como *Land Art* tiene bastante que ver con el *Arte Povera*, es coincidente en el tiempo y parte de unas circunstancias similares: en primer lugar, de un redescubrimiento —tras «prácticamente medio siglo de olvido»³²— de la naturaleza, el paisaje y el medio natural, pero no con el deseo, como en el arte histórico, de reproducirlo pictóricamente, sino de interactuar con él. En segundo lugar, de una postura “antiformalista”, que busca exhibir la forma espontánea y la apariencia natural de los materiales. En tercer lugar, de la influencia del arte conceptual y la noción de “arte como idea”, que fomenta el desarrollo de formatos artísticos inmateriales o efímeros. Pero a diferencia del *Arte Povera*, el *Land Art* se caracteriza por emanciparse del espacio expositivo: el artista tiene la necesidad de trabajar fuera del museo o la galería, desarrollar un arte que ocupe nuevos espacios, que intervenga en el mundo real y dialogue con él. Bosques, lagos, desiertos, parques, etc. son los lugares elegidos para alojar esta forma artística.

Las obras englobadas bajo el denominativo *Land Art* pueden ser esculturas al aire libre, intervenciones que alteran el paisaje o acciones de carácter escenificativo. Lo más importante es, en todos los casos, su carácter local, ligado al lugar.

«La integración en el entorno es la característica más acusada del arte de la tierra. Las obras se conciben para un emplazamiento concreto y se realizan en el mismo. Su creación implica la modificación de superficies, estructuras y materiales y quedan grabadas en la memoria del lugar. Las obras no son en sí mismas transportables; en palabras del escultor Richard Serra, “transportar la obra supone destruirla”»³³

El nombre surgió de una película realizada por el alemán Gerry Schum, en la que se recogían las intervenciones paisajísticas de ocho artistas europeos y americanos. La grabación en video era el único registro de las intervenciones, normalmente borradas por el viento o el agua casi inmediatamente. La película fue emitida una sola vez por una cadena televisiva alemana bajo el título *Land Art*,

32. Martínez, A., 2000. *De Andy Warhol a Cindy Sherman*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia Servicio de Publicación, p. 95.

33. Lailach M., 2007. Más allá de la celda blanca. *Land art*. Colonia: Taschen, p. 11



Fig. 62. Jannis Kounellis. “Sin Título (Doce caballos vivos)” (1969).

34. Martínez García-Posada, A., 2009. *Sueños y polvo: cuentos de tiempo sobre arte y arquitectura*. Madrid: Lampreave.

nombre que fue enseguida acogido para el trabajo de esos artistas. Las obras recogidas contaban con títulos bastante explícitos y descriptivos: “*Sand Fountain*” [Fuente de arena] (Marinus Boezem); “*Two Lines Three Circles on the Desert*” [Dos Líneas tres círculos en el desierto] (Walter De Maria); “*A Hole in the Sea*” [Un agujero en el mar] (Barry Flanagan); “*Walking a Straight 10 Mile Line Forward and Back Shooting Every Half Mile*” [Caminar una línea recta de diez millas de ida y de vuelta disparando cada media milla] (Richard Long); “*Fossil Quarry Mirror with Four Mirror Displacements*” [Espejo en una cantera de fósiles con desfase de cuatro espejos] (Robert Smithson), etc.

Smithson sea quizás el autor de las obras *Land Art* más conocidas. Algunas de ellas adquirirían dimensiones territoriales importantes, como es el caso de *Spiral Jetty*, en el lago *Great Salt*, en Utah (Fig. 63). Se trata de una lengua de tierra, formada por bloques de basalto y barro, que emerge de la orilla del lago y se adentra en el agua, con un primer tramo recto y un segundo tramo enroscado en forma de espiral. La anchura de la lengua es de 4,6 metros, y su longitud total de 460. Smithson no concibió la obra sólo a partir del paisaje presente, sino considerando también la historia más remota del lago, su leyenda, que aludía a «la comunicación que existía entre el lago y el océano a través de un túnel mítico que hubiera quedado como reminiscencia del estado primitivo de la tierra, cuando en la época prehistórica había un solo continente y un único mar.»³⁴. Se establece así un enlace entre el paisaje y la génesis del paisaje.



Fig. 63. Robert Smithson, “*Spiral Jetty*” (1970)

2.1.2. Manifestaciones proyectuales

Contra la arbitrariedad en el diseño arquitectónico

35. Franck, G., Kerez, C., 2009. En busca de reglas. Una conversación con Christian Kerez. *El Croquis*, nº 145, p. 6.

36. *Ibid.*, pp. 6-7.

La teorización sobre la forma, artística o arquitectónica, tiende al establecimiento de reglas que eviten, o reduzcan, la arbitrariedad formal. Todas las herencias mencionadas anteriormente buscan, de un modo u otro, con mayor o menor éxito, luchar contra dicha arbitrariedad. Wölfflin buscaría la justificación de la forma en la naturaleza del ser humano, Bill en la técnica y la función, Rossi en los arquetipos y la repetición histórica, los minimalistas en la reducción y la simplicidad. El arte conceptual entendería la forma como un resultado imprevisto, e irrelevante en sí, obtenido de la aplicación de unas reglas más o menos lógicas, establecidas *a priori*. Beuys y los artistas povera, por último, justificarían la forma, de un modo bastante similar a los conceptualistas, como el resultado imprevisto de su acción, comprendiendo la manipulación de determinados materiales u objetos.

En la arquitectura, la lucha contra la arbitrariedad formal se puede entender como la huida de estilos formalistas, ajenos a las condiciones específicas del encargo y el lugar. La actitud opuesta basaría la obtención de la forma en las reglas específicas de cada proyecto, aproximándose por lo tanto, sobre todo, a la postura de Max Bill, que define la *buena forma* de un objeto a partir de sus necesidades de uso y su método de fabricación; así como a la postura del arte conceptual, que comienza con la identificación y el establecimiento de unas reglas operativas para definir un resultado. Una figura relevante de la arquitectura suiza contemporánea, que defiende la aplicación de estos métodos, es Christian Kerez. El gran reto de Kerez en sus proyectos es combatir, o al menos reducir, la arbitrariedad, una práctica que considera demasiado extendida en la arquitectura actual. Tal y como expresa Georg Franck al hablar de la arquitectura de Kerez, esta busca la *inexorabilidad* como oposición a la arbitrariedad:

«[L]o opuesto a la calidad arquitectónica no es la fealdad, sino la arbitrariedad. (...) Lo que me interesa de su arquitectura —y mucho, de hecho, porque ofrece evidencias— es cómo implementa de hecho esa noción de calidad, demostrando que se puede intentar reducir la arbitrariedad. Si podemos decir que hay un método en su planteamiento, este podría ser que en lugar de abordar el problema de diseño de frente, para encontrar una solución, lo que hace es exacerbarlo hasta el extremo de que parezca irresoluble. De hecho, cuanto peor es más inexorable se vuelve. Lo inexorable en la arquitectura no es lo mismo que lo causal o la necesidad lógica. Quiere decir que ni siquiera puede preguntarse si existe otra solución»³⁵.

La voluntad de encontrar la *buena forma* —empleando el término de Bill— no debe confundirse, sin embargo, con una postura *moral de proyectar*: «[E]n mi caso no se da un *a priori* moral que justifique los planteamientos. Eso sólo puede hacerse caso por caso, con un proyecto específico y *a posteriori*. (...) Como arquitecto, no trato de mejorar el mundo; tan sólo intento crear algo arquitectónicamente comprensible»³⁶. Sin una moral arquitectónica que aplicar, las reglas

formales parten totalmente de la lógica interna de cada proyecto, la «regla que se oculta tras lo evidente del encargo»³⁷. Esta ausencia de moral arquitectónica, o de dogmas, es interpretada por Hans Frei (2009) como *pragmatismo*, no uno, sin embargo, que opte por el «camino fácil», sino, por el contrario, un pragmatismo que obliga a una redefinición constante de los dogmas arquitectónicos, más allá del mero funcionalismo:

«La forma en que Kerez rechaza las pautas, y se entrega a puras cuestiones de hecho, hacen de él un pragmatista radical por excelencia. (...) En lugar de comenzar con dogmas, e imponer criterios formales por la fuerza, las negociaciones con los parámetros existentes de hecho le conducen a la afirmación del dogma, o al menos a temas más universalmente válidos, no determinados por las condiciones específicas. (...). Visto de esta manera, la arquitectura es, precisamente, lo que en cada caso debe ser nuevamente construido, sobre la base de las condiciones casuales»³⁸.

Por ello Kerez reconoce que pasa «bastante más tiempo intentando responder a cuestiones arquitectónicas o de diseño que tratando de cumplir unas instrucciones dadas». Le preocupa «lo fundamental, aquello que lo subraya y que da paso a una solución concluyente.»³⁹. Como ejemplo de este tipo de *solución concluyente* puede ser mencionada la casa de un solo muro, construida en Zúrich en 2007. El encargo consistía básicamente en construir una vivienda pareada en un solar relativamente estrecho, con unas condiciones de orientación y vistas muy específicas. La cuestión arquitectónica a resolver era que las dos viviendas pudieran ocupar las dos alturas edificables y las dos orientaciones a ambos lados cortos del solar, con el fin de disfrutar de vistas similares. La solución giró en torno al muro central que separaba ambas viviendas, en el cual se resolvieron de forma integrada todos los requerimientos de estructura, instalaciones, almacenamiento, etc., y cuya geometría, variable en cada planta, fue concluyente para resolver las diferentes anchuras que precisaban las estancias de ambas viviendas (Fig. 64). El proyecto consistió, pues, en la solución de ese muro; otras cuestiones, como la compartimentación, los cerramientos y el mobiliario, fueron eliminadas o reducidas a su mínima expresión (Fig. 65). El edificio se limitó casi exclusivamente a dos elementos: un esqueleto de hormigón, formado

37. Ibid, p. 8.

38. Frei, H., 2009. Constructing a piece of truth. *Christian Kerez: Conflicts Politics Construction Privacy Obsession*. Ostfildern: Hatje Cantz, pp. 171-172.

39. Franck y Kerez 2009, p. 7.

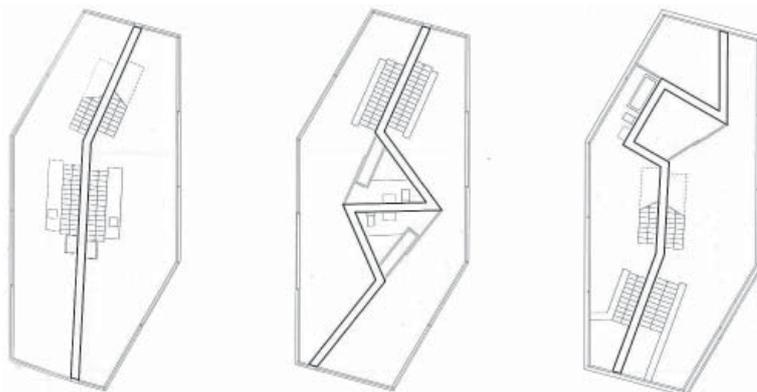


Fig. 64. Christian Kerez, vivienda de un solo muro, Zúrich (2007). Geometría del muro central divisorio en las diferentes plantas, organizando las estancias.

40. Küng, M., 2009. Foreword. *Christian Kerez: Conflicts Politics Construction Privacy Obsession*. Ostfildern: Hatje Cantz, p. 7.

41. Achleitner, F., 1998. Questioning the Modern Movement. *Architecture + urbanism*, Extra Edition Peter Zumthor, p. 206.

por los forjados y el muro, y un cerramiento de vidrio.

La arquitectura de Kerez, comparte, por lo tanto, el principio de la *forma inferida* de los artistas conceptuales: la geometría final adoptada por los edificios es el resultado de una serie de decisiones destinadas a resolver un problema arquitectónico; la forma no es el objetivo, sino, casi, podría decirse, el efecto colateral de una solución arquitectónica a unos condicionantes dados. De ahí que las formas de los proyectos de Kerez sean claras y contundentes, pero nunca tipológicas, ni extrapolables de unos casos a otros. Por ello, Moritz Küng establece un paralelismo entre el arquitecto y el artista conceptual Sol Le Witt:

«Los diseños de Christian Kerez son sorprendentes por su carácter conceptual. (...) En este caso, me parece, nos encontramos con una analogía interesante con las ideas del artista norteamericano Sol LeWitt (...) LeWitt estaba interesado en algo más que el concepto que subyace en la obra de arte; él veía la ejecución como igualmente esencial y necesaria para ser capaz de hablar, en lo más mínimo, de una obra de arte. Pero, al mismo tiempo, para él era un absoluto punto de partida que un buen concepto era una *conditio sine qua non*, y que, por tanto, existía una una relación causal entre el pensar y el hacer. (...) [Las ideas de Le Witt] sin lugar a dudas revelan la misma preocupación por lo esencial que caracteriza a la obra de Christian Kerez».⁴⁰

Otro arquitecto que trata siempre de concebir sus proyectos desde el análisis de los condicionantes específicos es Peter Zumthor, quien en su caso lo hace, no desarrollando complejas argumentaciones, sino dando respuestas sencillas a cuestiones que surgen de la observación, reaccionando a los recursos materiales y culturales del sitio con la mayor objetividad posible⁴¹. Según Manfred Sack, en esta postura radica el mérito del arquitecto:

«De alguna manera, siempre se da la necesidad de justificar por qué un edificio está diseñado de una manera y no de otra, con el fin de revelar una intención de diseño, y para evitar la acusación de que uno es un funcionalista que no sigue nada más que los dictados de la función en planta. En realidad el diseño sin una teoría que toque las matemáticas, el diseño meramente definido por la ubicación y el uso del edificio en particular, es una tarea de lo más difícil, que exige una imaginación



Fig. 65. Christian Kerez, vivienda de un solo muro, Zúrich (2007).

espacial muy desarrollada.

Me parece, sin embargo, que Peter Zumthor es uno de esos arquitectos. Plantea preguntas incluso antes de comenzar a elaborar un diseño, cuestiones de una naturaleza completamente diferente. Porque para él la arquitectura es más una cuestión de filosofía, de estructura, de organización y de cualidades, bien sean hápticas o visuales»⁴².

De entre los parámetros contemplados, los más importantes para Zumthor son las características del lugar y las necesidades del usuario:

«Así es como él [Zumthor] desea que sean los edificios — desarrollados a partir de una tarea de conjunto, de su uso, diseñados para el lugar en el que se encuentran y en cuyos alrededores emergen, convirtiéndose gradualmente en una unidad con el lugar, y construidos con materiales asociados lo más estrechamente posible a la tarea, a veces al lugar. Esas son las cosas de la que se deriva la construcción del edificio»⁴³.

En cuanto a la relación entre forma arquitectónica y usuario, debe contemplarse una doble vertiente. Una de ellas se basa en la relación de uso: el modo como el diseño arquitectónico cubre las necesidades de uso de sus ocupantes. La otra vertiente consiste en la relación física y sensorial que el usuario establece con las formas arquitectónicas y el espacio generado dentro de ellas. Esta última tiene mucho que ver con la noción de *literalidad* abordada al hablar sobre el minimalismo americano: algunas de sus características, tales como su escala o su espacialidad envolvente, colocaban en un primer término, según Fried, la presencia física del objeto, obligando al observador a tomar conciencia de su propia presencia física en relación a ellos.

Zumthor otorga un papel central a ambas vertientes, sin desatender los requisitos funcionales del edificio y, al mismo tiempo, cuidando al máximo las cualidades formales y espaciales que influyen sensorialmente en el usuario. Al analizar el modo de trabajar de Zumthor, Sack considera esta actitud más meritoria que la de aplicar complejas reglas teóricas para justificar un determinado diseño. Diseñar para el usuario es, para él, requisito de una buena arquitectura, algo que Zumthor cumple:

«[L]o más importante es, entonces, que la “buena arquitectura” debe sustentar a la persona, experimentarla y dejarle vivir. Eso no significa nada más que dar al usuario la oportunidad de adaptar su casa (construida para él) a sí mismo. La arquitectura no debería “anteponerse” al usuario, no debe tratar de hacer más de ella misma, a través de la decoración añadida, de lo que ya es a través del poder espacial y estético»⁴⁴.

La percepción de los usuarios también adquiere una importancia capital en la casa de un solo muro de Kerez, haciendo que el proyecto gire en torno a la consecución de una determinada experiencia sensorial —en ese caso, el disfrute de las vistas a la ciudad—.

En el caso de Herzog & de Meuron, en cambio, la postura no es unívoca. Por un lado está la influencia de Joseph Beuys, que se inclina hacia una producción artística centrada en consideraciones eminentemente sociales; por otra parte está la influencia rossiana, que ante-

42. Sack, M., 1997. Peter Zumthor's way of designing – and thus of thinking. *Peter Zumthor – Three concepts*. Basilea: Birkhäuser, p. 70.

43. Ibid, p. 70.

44. Ibid, p. 71.

45. Zaera, A., Herzog, J., De Meuron, P., 1993. Continuidades: entrevista con Herzog & de Meuron. *El Croquis*, nº. 60, p. 12.

46. Zumthor, P., 2006. *Atmósferas. Entornos arquitectónicos. Las cosas a mi alrededor*. Barcelona: Gustavo Gili, p. 63.

pone la ciudad, entendida como ente autónomo, a las necesidades de los propios ciudadanos.

«La arquitectura es una especie de escultura social, que diría Beuys. La arquitectura es la gente que la usa, cómo se mueve por ella, dónde empieza y termina, cómo se amuebla... Este es el tipo de máximas en las que fuimos instruidos por nuestros profesores en nuestros estudios en la ETH a principios de los setenta, cuando la sociología estaba en pleno auge en las escuelas de arquitectura europeas. (...) Una posición opuesta es la que mantenía Aldo Rossi, (...) que nos decía que la arquitectura es sólo y siempre arquitectura, que las disciplinas socio-psicológicas nunca podrían sustituirla. Rossi (...) sustituyó inmediatamente aquellos juegos de planeamiento democrático, la intervención sobre los rentistas y otros grupos sociales con sus tipologías arquitectónicas, la permanencia de los monumentos, con "*l'architettura della citta*".

(...) En todo caso pensamos que ambas actitudes presentan problemas puesto que ambas son demasiado naif o dogmáticas, basadas excesivamente en una determinada ideología. En realidad no pensamos que ninguna mejora social o de la calidad de vida se consiga mediante estas estrategias.»⁴⁵

Integración con el lugar

«Me encanta la idea de hacer un edificio, sea un gran complejo o uno pequeño, que se convierta en parte de su entorno.»⁴⁶

El diálogo formal entre el edificio y el lugar es lo que más a menudo se ha destacado de la arquitectura de Peter Zumthor, por su capacidad de integrarse y convertirse en parte del paisaje. A menudo, ese paisaje es natural y aislado de otras edificaciones, como es el caso de la capilla *Sogn Benedetg* en Sumvitg (1988); la casa Gugalun en Versam (1990-1994); las termas de Vals (1996); la capilla *Bruder Klaus* en Wachendorf (2007) o el monumento *Steilneset Memorial* en Vardø, Noruega (2012) (Fig. 66). Al igual que Smithson con su obra *Spiral Jetty*, Zumthor aspira a una integración en el paisaje que supere el marco temporal, que se convierta en parte integrante de él, como si siempre hubiese estado allí. Se basa para ello en la sencillez y el carácter atemporal de los edificios, no ligado a estilos ni épocas



Fig. 66. Peter Zumthor, monumento Steilneset, Vardø, Noruega (2012).

concretas.

«El enfoque de Peter Zumthor del emplazamiento trasciende la resolución de una cuestión regionalista. De ese modo, su arquitectura descarta doscientos años de discusiones sobre la forma y el estilo cuando, en respuesta a la disociación de la forma del contenido, ya sea construido, inventado, ofrecido intelectualmente o no, él sencillamente no se preocupa por ello»⁴⁷.

No obstante, a pesar de la armonía que Zumthor logra entre paisaje y edificio, este no deja de ser un hito que destaca individualmente, sin otras arquitecturas que se enfrenten a él. Un caso diferente es el del arquitecto Roger Diener, director del estudio Diener + Diener. Sus edificios suelen ubicarse en un contexto urbano, y su capacidad de integración va ligada a la asimilación de «la sustancia urbana envolvente»⁴⁸, traducible en formas, volúmenes, proporciones, relaciones de lleno-vacío, etc. En la composición de fachada y el diseño de los elementos constructivos, sin embargo, Diener se mantiene en un sobrio lenguaje moderno, ajeno a otros posibles estilos del entorno —clásicismo, regionalismo, etc.— Como resume Abram, «El edificio trabaja para alcanzar el equilibrio entre los principios que la han producido y las características de los fragmentos urbanos que la acogen. La ciudad penetra en el edificio, lo atraviesa e impone su orden sobre él»⁴⁹. Esto hace que las decisiones de proyecto puedan ser solo explicadas considerando las preexistencias del entorno. (Fig. 67)

Así pues, puede decirse que la arquitectura de Diener no trata de imponer modelos a la ciudad, sino que toma la ciudad como modelo, interpretándola: «La arquitectura y el urbanismo actualmente ya no se encargan de cambiar el mundo. Se encargan más bien su interpretación»⁵⁰. Para Martin Steinmann, esa ausencia de “moralismo” urbanístico distingue a Diener de la Nueva Simplicidad suiza —movimiento al que Steinmann, apoyado en Heinrich Kotz, atribuye una especie de nuevo moralismo—. «El bloque es una posibilidad, nada más»⁵¹.

Al mismo tiempo, Diener busca la generalidad: no como modelo, sino como renuncia a la individualidad a favor de lo “común”. Esto lleva a Steinmann a utilizar el término “constelación” para referirse al diseño urbano de Diener & Diener. Se trata, este, de un diseño urbano que «renuncia a participar en un gran orden total» pues «un

47. Achleitner 1998, p. 208.

48. Abram, J., 2011. The beauty of the real. *Diener+Diener*. Berlín: Phaidon, p. 10.

49. Ibid, p. 11.

50. Diener, R., 1989. On the Uncertainty of the Individual [Über die Ungewissheit des Einzelnen]. *Quaderns*, nº 183, p. 58.

51. Steinmann, M., 1995. Notes on the architecture of Diener & Diener. *Das Haus und die Stadt*. Basilea: Birkhäuser, p. 8.

52. Steinmann 1995, p. 15.

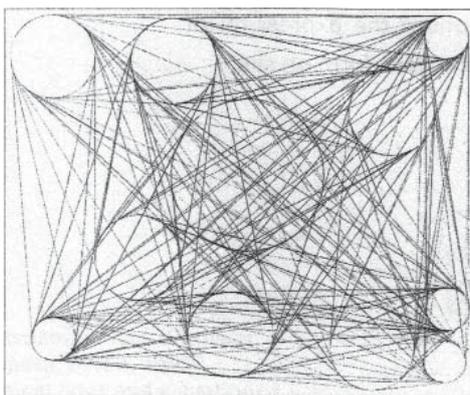


Fig. 67. Roger Diener. Edificio de oficinas Kohlenberg. Basilea (1993 – 95).

Fig. 68. Helmut Federle, “Konstellation am 15. und 19.2.82” (1982).

53. Museum für Naturkunde Berlin, 2010. *Neubau des Ostflügels - Museum für Naturkunde: Museum intern* (http://download.naturkundemuseum-berlin.de/presse/200Jahre/Pressetexte/10-09-13_Pressemappe_Diener_Diener_Architekten.pdf, consultado el 20-05-2013)

orden así ha devenido problemático; las circunstancias son, por lo general, demasiado fragmentadas, tanto económicamente como socialmente»⁵². El teórico ilustra el término con el ejemplo de una obra de Helmut Federle, titulada “*Konstellation am 15. und 19.2.1982*” [constelación del 15 y el 17.2.1982] (Fig. 68). En el dibujo de Federle, una serie de circunferencias de diferentes tamaños se unen entre ellas por medio de una densa red de semirrectas tangentes a las curvas. Se establecen así múltiples conexiones entre las circunferencias; la multiplicidad y variedad de relaciones que se establecen en la ciudad, formando una suerte de “tejido” que abarca diferentes niveles de información, puede considerarse el entorno urbano que Diener interpreta para integrarse en él.

El esfuerzo de mimesis de Diener con las preexistencias se aprecia también de forma clara en su intervención en el museo de historia natural de Berlín, consistente en la reconstrucción del ala este del edificio histórico, de 1889, destruida durante la Guerra (Fig. 69). En este caso, la integración no sólo se da a un nivel urbanístico, sino también en el propio edificio. Las reglas formales y volumétricas son tomadas del contexto inmediato; no existe, sin embargo, una voluntad de imitación o falsificación: así lo indica el uso del hormigón, que permite diferenciarse del edificio existente. La actuación es descrita por el propio arquitecto en los siguientes términos, incidiendo en la consideración de los condicionantes de partida a la hora de tomar una decisión de proyecto:

«Ha sido la tensión entre los requisitos científicos vinculados al programa del ala este, y el deseo urbano y arquitectónico de recuperar el espacio vacío de la estructura del edificio, lo que nos ha revelado la forma específica. (...) El resultado es un edificio cuya superficie absorbe y recupera con precisión la modulación de la arquitectura, la obra de fábrica de ladrillo, las juntas, la piedra arenisca, la talla de la piedra y las jambas, pero también una construcción de piedra artificial, con una funda homogénea, sin ninguna abertura. Para ello se tomaron moldes recuperables de silicona de las fachadas originales. (...) Los fragmentos conservados del edificio —en gran parte destruido— y las nuevas adiciones de hormigón componen la nueva fachada. La imagen global del ala reconstruida es marcada por la historia, su destrucción y su renovación»⁵³



Fig. 69. Roger Diener. Museo de Historia Natural, Berlín (2010).

Otro caso en el que merece la pena detenerse es el de la pareja de arquitectos Jacques Herzog y Pierre de Meuron. En su caso, la relación entre su arquitectura y el lugar es variable: puede hablarse de una evolución, en su obra, hacia una mayor consideración del lugar, probablemente ocasionada por la consecución de nuevos encargos, con emplazamientos más complejos y sobre todo mayores escalas. Es muy significativo el texto que Rafael Moneo publicó en la revista *Arquitectura Viva*, en la que se recoge esa evolución. En la primera parte del texto, Moneo describe los edificios de la primera etapa, y considera que, para el equipo suizo, «el solar nunca es determinante en su trabajo»:

«Herzog y de Meuron son sensibles a las condiciones específicas que reclaman que un edificio se construya. El solar es siempre una de esas condiciones y, sin embargo, se podría decir que el solar nunca es determinante en su trabajo. (...) Determinadas circunstancias, tales como el árbol en la casa de contrachapado, no influyen en la arquitectura de Herzog y de Meuron: el objeto, la obra en este caso, permanece pasivo, si bien acepta la presencia de un inesperado episodio. Nadie consideraría la casa como la consecuencia de aquella específica circunstancia. (...) En mi opinión, sería malinterpretar el trabajo de Herzog y de Meuron como un ejemplo más de una arquitectura, muy al uso hoy, que hace de la circunstancia el punto de partida. Bien al contrario, describen lo que cabe entender como condiciones universales en sus proyectos, incorporando más tarde las condiciones previas que se harán sentir en su trabajo al convertirse en contrapunto de aquello que se construye.»⁵⁴

En cambio, al hablar de los últimos proyectos, el análisis de Moneo es bastante diferente:

«En el proyecto del centro cultural Óscar Domínguez (Fig. 70) y en las oficinas de Ricola se propone un diálogo entre el perímetro del solar y lo construido al que no estábamos acostumbrados: en general, los abstractos volúmenes se inscribían con indiferencia en el medio. (...) Pero en estos casos no es así. En el centro cultural canario lo proyectado es en función de una compleja geometría de oblicuas que tiene que ver con los accesos y con el solar. Será con la ayuda de estas artificiales directrices con las que se construya. El diálogo entre geometrías se

54. Moneo, R., 1999. Celebración de la materia. AV: *Monografías*, nº 77, pp. 16-27.



Fig. 70. Herzog y de Meuron. Centro Cultural Óscar Domínguez, Sta. Cruz de Tenerife (2008).

55. Lucan, J. et. al., 2001. *Matière d'art – architecture contemporaine en Suisse, Centre Culturel suisse à Paris*. Basilea: Birkhäuser, p. 45.

convierte aquí en sustancia y soporte de la arquitectura.»

Así pues, los edificios de la primera etapa de Herzog y de Meuron se aproximan más a la idea de formas de validez universal: las formas visuales de Wölfflin, las formas tipológicas de Aldo Rossi, las formas puras y autónomas del arte concreto e, incluso, las del arte minimalista. La segunda etapa, en cambio, apuesta más por la adopción de formas a partir de condicionantes y circunstancias específicas, aproximándose así más al arte conceptual y al *land art*.

Como herencia de Aldo Rossi merece la pena también destacar la arquitectura análoga, una corriente que se desarrolló en Suiza, en el contexto de la ETH de Zúrich, en los primeros años noventa. Rossi realizó allí una estancia docente de dos años, y la corriente fue impulsada por sus colaboradores, los arquitectos Fabio Reinhardt y, sobre todo, Miroslav Šik. Se caracterizó por prestar especial atención a la conservación de la atmósfera del lugar, tal y como describe Jacques Lucan:

«La arquitectura análoga no se confronta con la planificación a gran escala. Sus intervenciones son locales y poco invasivas, aceptando la relativa inmutabilidad de la ciudad. El lugar, aunque no posea un valor aparente, nutre el proyecto; este se inspira en la arquitectura preexistente, incluso la a primera vista más vulgar o banal. El enfoque análogo se basa en el reconocimiento de la fuerza poética que subyace a las características comunes de un determinado lugar.»⁵⁵

Miroslav Šik (ver ficha) es, en la actualidad, el representante más conocido de esta corriente, en especial por la plaza que ocupa en la ETHZ, que le permite difundir sus ideas en el ámbito académico. En las clases de Šik, la arquitectura reconocible, “de firma”, es sustituida por imágenes arquitectónicas cotidianas, extraídas del entorno inmediato. En lugar de proponer ejercicios con programas inusuales, Šik elige proyectos de orden más doméstico y real, como la reforma de una vivienda unifamiliar de escala media en un barrio residencial. Se exige al alumno consultar normativas de construcción, catálogos de productos estandarizados, etc. El objetivo final de la intervención es la unidad, la fusión con el lugar, introduciendo en él cambios leves, casi imperceptibles.

Otros representantes destacados de la corriente son Quintus Miller & Paola Maranta (ver ficha), que se dieron a conocer con su obra de extensión del “Altes Hospiz” (Antiguo Hospicio) en el paso de San Gotardo, una obra que se integra en el paisaje alpino, al igual que Knapkiewicz & Fickert, que han realizado diversas rehabilitaciones en el ámbito residencial.

La forme forte

El término “forma fuerte” fue acuñado por el teórico Martin Steinmann (ver ficha) y ha sido acogido como una propiedad recurrente en la arquitectura suiza. En su texto *“La forme forte – vers une architecture en deçà des signes”* [La forma fuerte – hacia una arquitectura bajo los signos] Steinmann se apoya, al igual que Max Bill, en el pensamiento de Le Corbusier. En su caso, se centra en la defensa corbuseriana de las “formas primarias”, formas empleadas por el ar-

quitecto de La-Chaux-de-Fonds no solo en su arquitectura, sino también en su pintura purista. Estas formas son ideales, ajenas a usos, funciones o técnicas constructivas, y, según sus propias palabras, «son las formas bellas, puesto que se leen con claridad»⁵⁶. Steinmann establece un paralelismo entre las sensaciones que producen las formas primarias de Le Corbusier y las sensaciones de las que Wölfflin habla en *“Prolegómenos para una psicología de la arquitectura”*. Asimismo, establece una relación entre las ideas de Wölfflin y de Rudolf Arnheim, quien atribuye a la forma una serie de valores en función de necesidades biológicas del ser humano: simplicidad, claridad, unidad, y diversidad, bajo la premisa de que el ser humano tiene la necesidad de simplicidad y claridad para orientarse, de unidad para funcionar correctamente, y de diversidad para ser estimulado.

La forma fuerte se aproximaría también a la *“forma-como-forma”*, en contraposición a la *“forma-como-significado”*, que Steinmann diferencia desde un punto de vista semiológico:

«Podría hablarse (...) de mero significante, que tiene su efecto, es decir, que no depende, para su efecto, de la conexión a un significado, incluso si más tarde la experiencia de la forma se transforma en la experiencia de un signo (“desde que hay sociedad, todo uso se convierte en signo de dicho uso”, como señala Roland Barthes).

(...) Obviamente los signos no son naturales, se crean mediante “convenciones”, son por lo tanto artificiales. Sin embargo, su significado ha de basarse, en cierta medida, en la forma»⁵⁷.

La descripción de “formas fuertes” sirve a Steinmann para caracterizar la arquitectura suiza de la década de 1990, que, tal y como él describe, parece buscar, ante todo, su visualidad (Fig. 71). No se aleja mucho, por lo tanto, de las prioridades, un siglo anteriores, de Wölfflin.

«En la arquitectura contemporánea puede constatarse una tendencia a diseñar los edificios como cuerpos geométricos simples, claros, cuerpos cuya sencillez confiere gran importancia a la forma, al material, al color, y todo ello lejos de cualquier referencia a otros edificios. [...] Estos proyectos se caracterizan por la búsqueda de formas fuertes»⁵⁸.

Además de las formas sin significado —aquellas que Steinmann denomina “formas-como-formas”— pueden mencionarse las formas

56. Corbusier, L., 1998 (1977). *Hacia una arquitectura*. Barcelona: Apóstrofe, p. XXIX)

57. Steinmann, M., 2003. *La forme forte. Forme forte. Ecrits/Schriften 1972-2002*. Basilea: Birkhäuser, p. 192.

58. Steinmann, M., 1991. *La forme forte*. En *deçà des signes, Faces*, n°19, pp.

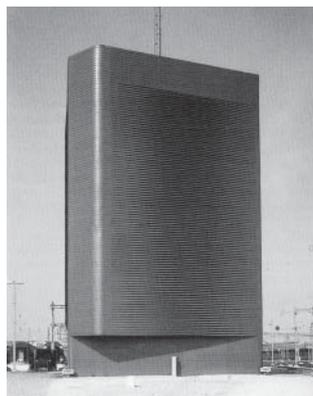


Fig. 71. Ejemplo de forma fuerte utilizado por martin Steinmann

Fig. 72. Herzog & de Meuron. Edificio de señalización ferroviaria, Basilea (1994)

59. Steinmann 2003, p. 196.

independientes de la función, o que contemplan la función desde un sentido más amplio. Esas formas, en las que se incluirían las formas primarias de Le Corbusier —formas ideales, ajenas a usos, funciones o técnicas constructivas—, sirven también a Steinmann para caracterizar a la arquitectura helvética de la época.

«Si puede hablarse, en relación a la forma de un edificio, de un “remanente”, es decir, de una parte de las decisiones que no pueden ser explicadas totalmente ni por la función del edificio ni por su construcción, se plantea la cuestión de la “gestión” de ese “remanente”. Según la concepción de los arquitectos modernos, la forma no sólo debe ser funcional, sino que también debe expresar que lo es: debe evidenciar esa funcionalidad (...)

La relación entre forma y función, por lo tanto, no ha sido abandonada, sólo que la “función” de un edificio es algo más amplio o más profundo que su uso: es su sentido. A la vista de lo dicho anteriormente, un diseño debe generar unas sensaciones acordes con el sentido o finalidad del edificio. Esta afirmación nos sitúa próximos al debate iniciado en los tratados franceses del siglo XVIII. Sólo que, en ese caso, las sensaciones iban ligadas a formas codificadas, a formas cuyo significado —o sensaciones— eran de naturaleza social. Las “sensaciones primarias”, por el contrario, son, o serían, algo natural, por lo tanto más reales que las sensaciones basadas en el aprendizaje, en la socialización»⁵⁹.

En definitiva, las formas fuertes en la arquitectura serían aquellas que presentan una claridad y un atractivo visual relevantes, sin necesidad de utilizar las referencias a otras arquitecturas, a un estilo o estilos dados, al contexto o a los usos del edificio.

En el texto *“Conjectures on the Architecture of Gigon & Guyer”*, Martin Steinmann (2000) se apoya en esta idea para describir el trabajo del equipo formado por la arquitecta suiza y el arquitecto americano. No considera, sin embargo, que las formas de Gigon & Guyer se aproximen a las formas primarias o tipológicas, defendidas por Le Corbusier y por Rossi respectivamente, ni cumplen las propiedades de “belleza” y unidad propias de las formas corbuserianas. Aun así, su impacto visual las convierte en formas fuertes.

«Uno puede entender la *recherche architecturale* de Gigon y Guyer como la búsqueda de volúmenes simples que tienen un impacto directo sobre nosotros. La simplicidad debe ser entendida en el sentido de la teoría de la Gestalt: las fuerzas que atribuimos a una forma buscan su orden según el patrón más simple posible bajo unas condiciones dadas. Precisamente, el museo en Appenzell (Fig. 73) muestra que los volúmenes simples no son sólo aquellos que proponía Le Corbusier, descritos como “las grandes formas primarias que la luz muestra bien”, y por lo tanto como formas hermosas. Por el contrario, con sus contornos dentados, el largo y estrecho volumen del museo [en Appenzell] está lleno de tensión. Sólo la repetición de los tejados en diente de sierra nos permite percibir el edificio como un volumen único».

«La arquitectura de Gigon y Guyer requiere una segunda mirada a nivel de la forma, así como a nivel del significado que esa forma evoca. Si nos contentamos con lo que nos revela un primer vistazo, no reconoceremos el significado complejo que surge de su proceso poético de combinar imágenes contrastantes». Eso también sucede en el museo

en Appenzell. [El edificio] se encuentra al “otro” lado de las vías del ferrocarril, donde granjas, prados, aparcamientos, talleres, etc. parecen estar esparcidos al azar, como es habitual a las afueras de los pueblos. Los talleres, a menudo surgidos paulatinamente, tienen lo que los arquitectos llaman la “forma impura” que caracteriza a la periferia. La forma irregular de su museo remite a edificios de ese tipo. Pero también mencionan como referencia las casas del pueblo, con cubiertas a dos aguas y construidas unas junto a otras. La chapa metálica gris que forma la piel del museo remite, por el contrario, a los edificios revestidos de tejas de Eternit o de madera agrisada. Por lo tanto, este edificio despierta varias imágenes en nosotros que no convergen en un solo sentido, y que no son símbolos, sino imágenes que pueden significar muchas cosas, incluso algunas contradictorias a otras. Por lo tanto, no llevan a la trampa de comprender demasiado rápido, lo que, por así decirlo, naturaliza el significado»⁶⁰.

Pero si a una obra podemos aplicar ese término, esa es sin duda la de Herzog & de Meuron. El propio Steinmann utiliza la imagen del edificio de señalización ferroviaria *Auf dem Wolf*, en Basilea, para ilustrar su definición (Fig. 72). Jacques Herzog reconoce la importancia del atractivo formal de su obra, relacionando la idea de *forma fuerte* con la de monumentalidad de Rossi: «La seducción de la forma es muy importante. Apela a todos los sentidos y permite que la percepción sea más intensa. El edificio icono adquiere así la cualidad de “permanencia” del monumento, como la describió Aldo Rossi»⁶¹.

No obstante, Herzog & de Meuron se distancian de Rossi —y se aproximan a Steinmann— en la idea de que las *formas fuertes* no tienen por qué representar ni parecerse a otras. Los arquitectos de Basilea no consideran que deba recurrirse a un repertorio formal conocido en sus proyectos de gran escala; de hecho, en ese tipo de encargos han priorizado la innovación y la complejidad formal. Las geometrías más claras y simples, presentes en los edificios tempranos y de menor escala, como las viviendas unifamiliares de la década de 1980, han sido abandonadas progresivamente en décadas posteriores conforme ha ido creciendo el tamaño de los encargos. Sin embargo, en los últimos años los arquitectos se ven de nuevo atraídos por el uso de formas simples o *primarias* en sus proyectos, como declara Jacques Herzog en 2010:

60. Steinmann, M., 2000. Conjectures : On the architecture of Gigon / Guyer. *Gigon Guyer architects: Works & projects 1989-2000*. Barcelona: Gustavo Gili.

61. Chevrier, J.-F., Herzog, J., 2006. Ornamento, Estructura, Espacio. *El Croquis*, nº 129-130, p. 30.



Fig. 72. Gigon & Guyer, Museo Liner, Appenzell (1998)

62. Chevrier, J.-F., De Meuron, P., Herzog, J., 2010. Una conversación con Jacques Herzog y Pierre de Meuron, *El Croquis*, nº 152-153, p. 31.

63. Chevrier y Herzog 2006, p. 37.

«[L]os nuevos proyectos del estudio acaban siendo más geométricos, y de mayor claridad. Nos atrae de nuevo esa idea de claridad geométrica tras haber dudado si aplicarla a los edificios de gran escala. La línea entre claridad, pureza y heroísmo monumental es muy fina. Puede que sea porque procedemos de un país como Suiza, donde no existe esa tradición del gran gesto urbano, pero hemos vacilado ante la idea de trabajar con formas geométricas puras, o incluso con volúmenes platónicos. Pero es cierto que nos tienta hacerlo, y que nos parece apropiado en ciertos contextos como el de la torre Triangle en París, la torre BBVA en Madrid o el Edificio 1 Roche en Basilea.»⁶²

Monumento vs. arquitectura anónima

Aunque, como se decía, el edificio de señalización ferroviaria, un proyecto de 1989, tiene algo de monumental en la medida en que es un icono visual, son edificios posteriores de Herzog & de Meuron los que más han desarrollado un carácter monumental: encargos internacionales y de mayor escala, como por ejemplo el estadio nacional de Beijing (Fig. 74). Es sobre todo bajo esas premisas bajo las que Jacques Herzog considera necesaria la monumentalidad, aludiendo en buena medida a las ideas de Rossi sobre la ciudad y los monumentos como hitos urbanos:

«El estadio de Pekin es un monumento, en el sentido casi clásico del término. (...) A diferencia de otros países europeos como Francia, Inglaterra o Alemania, en Suiza no hay realmente una cultura del monumento. Pero en las ciudades de países en fase de crecimiento acelerado (China, Rusia, el mundo musulmán) y que no tienen la misma base democrática que los países europeos, los monumentos son necesarios para evitar el caos. (...) Es indispensable que la arquitectura de escala urbana tenga una cualidad icónica»⁶³.

Jean-François Chevrier analiza, en sendos ensayos publicados en *El Croquis* la arquitectura del estudio de Basilea, basándose en la idea de *monumento* que, si bien acepta como una característica de su arquitectura, la ve de forma matizada y en conjunción con otros atributos que la contrarrestan. En el primero de los textos, “*Monumento e intimidad*”⁶⁴, destaca el uso de estrategias formales que “mitigan” la espectacularidad de los edificios. En el caso del Estadio de Fútbol

Fig. 74. Herzog & de Meuron + Ai Wei Wei. Estadio nacional de Beijing (concurso 2002, ejecución 2004-2008).



Allianz Arena en Múnich, por ejemplo, se alude al tratamiento de los espacios interiores:

«Ese estadio no es una máquina grandilocuente consagrada al deporte de masas. La dimensión espectacular queda absorbida en una forma que sugiere un ámbito interior (...). La forma global se ha calculado para producir en el exterior un efecto de lejanía, en tanto que en el interior se ha buscado la máxima cercanía de los espectadores al terreno de juego»⁶⁵.

Y en el centro de arte Walker, a la predominancia de la horizontalidad: «A diferencia de los arquitectos obsesionados por la permanencia hierática de los monumentos, Herzog & de Meuron no han forzado nunca las líneas verticales, y a menudo han integrado su arquitectura en la configuración horizontal del lugar en el que intervenían.»⁶⁶

En el segundo texto, “Programa, monumento, paisaje”⁶⁷, Chevrier habla de la flexibilidad monumental, como una consecuencia de la complejidad de los programas y requerimientos de uso actuales, que hacen velar no sólo por el carácter representativo del edificio, sino también por su correcto funcionamiento e integración urbana:

«La complejidad de los programas estimula hoy, en la arquitectura en general y más concretamente en el caso de Herzog & de Meuron, una flexibilidad monumental que se manifiesta a la vez en la concepción urbana, en el tratamiento del paisaje (...) y en el modelado de los volúmenes interiores. (...) En muchos proyectos del estudio, la flexibilidad monumental se manifiesta de manera inmediata por un efecto de multiplicación de las fachadas y de volúmenes superpuestos, incrustados, es decir, desplazados además respecto al eje de estabilidad (la columna vertebral) del edificio.»⁶⁸

Como es sabido, la espectacularidad y monumentalidad en los edificios de Herzog & de Meuron se debe en buena parte a las demandas de sus clientes actuales, dada la envergadura y el poder mediático de los encargos que aceptan. Los edificios de la primera época del equipo, sin embargo, se caracterizaban por su defensa de la arquitectura anónima y ordinaria. Además de Rossi, una influencia importante para los arquitectos de Basilea fue Venturi y su arquetipo de *la casa*, caracterizado por un volumen paralelepípedo con cubierta a dos aguas, que es utilizado con frecuencia por los arquitectos suizos

64. Chevrier, J.-F., 2006. Monumento e intimidad. *El Croquis*, nº 129-130.

65. Chevrier 2006.

66. Ibid, p. 10.

67. Chevrier, J.-F., 2010. Programa, monumento, paisaje. *El Croquis*, nº 152-153.

68. Ibid, p. 16.



Figs. 75 y 76. Christian Kerez, Centro de Arte Contemporáneo de Varsovia (proyecto, 2007-2012).

69. Franck y Kerez 2009, p. 13.

en proyectos de pequeña escala de las décadas de 1980 y 1990. Esa forma está en la imaginería colectiva y se relaciona con la arquitectura común y anónima, por otra parte vinculándose a la idea de *formas ordinarias* a las que se aludía en relación a la arquitectura de Max Bill.

Si se observa en global la escena suiza actual puede afirmarse que, en general, esta no destaca por su monumentalidad. Más bien podrían atribuírsele rasgos opuestos: falta de espectacularidad, pragmatismo, economía de formas, reducción a lo esencial, sobriedad. En algunos casos, estos rasgos podrán verse más o menos afectados por la envergadura de los proyectos y los requisitos de los clientes. En el caso de Kerez, en cambio, el principio de pragmatismo y sobriedad prevalece. Puede apreciarse tanto en el proyecto de la capilla de Oberrealta, un proyecto de pequeña escala, como en la propuesta ganadora del concurso para el museo de arte moderno de Varsovia (Figs. 75 y 76), un proyecto de grandes dimensiones y con un programa complejo, llamado a representar un papel icónico en la ciudad. La capilla St. Nepomuk, en Oberrealta, en los Grisones suizos, se ubica en el borde de una terraza sobre el nivel del valle de los *Hinterrheins* (Fig. 77). Se trata de un edificio de dimensiones mínimas, de planta rectangular y cubierta a dos aguas, construido enteramente en hormigón visto. No cuenta con instalación eléctrica ni de otro tipo; es prácticamente un mero cobijo. Tal y como dice Franck,

«En su total anonimato, la capilla vuelve la espalda a los modelos heroicos de la arquitectura contemporánea. Creo que no hay nada tan poco específico y tan escasamente llamativo como esa capilla. (...) [P]uede que ésa sea la razón de que se haya convertido en un icono del minimalismo suizo. La completa reducción del edificio tiene que ver con su grandioso emplazamiento. La pobreza de la capilla tiene por objeto acentuar la espectacular suntuosidad de las montañas. Pero ese mismo minimalismo en otro contexto habría resultado kitsch.»⁶⁹

Por otro lado, la propuesta presentada por Kerez para el museo de arte de Varsovia levantó bastantes críticas, en parte, precisamente, por no responder a las expectativas de iconismo y espectacularidad de muchos sectores de la ciudad. Algunos periodistas mantuvieron que el proyecto para el museo era «demasiado minimalista, una oportunidad desaprovechada»⁷⁰. Sin embargo, Kerez asume la sencillez y



Fig. 77. Christian Kerez, capilla St. Nepomuk, en Oberrealta (1992)

falta de espectacularidad como atributos del proyecto:

«El proyecto del Museo de Arte Moderno podría haber sido objeto de debate también en otros países porque no es un icono extravagante, un hito formal. Es un edificio que sólo cobra vida desde dentro, con el uso, mientras que por fuera es simplemente un conjunto de elementos anónimos sin connotaciones específicas o emblemáticas. Podría describirlo como un rascacielos invertido»⁷¹.

Otro arquitecto que destaca por la falta de monumentalidad de sus edificios es Roger Diener. Del mismo modo que sucede con Gigon y Guyer, el hecho de que su arquitectura haya sido, en su mayor parte, residencial, influye en que se haya priorizado la correcta integración en la ciudad al carácter emblemático de los edificios. La arquitectura de Diener & Diener se caracteriza por la discreción, por la habilidad para pasar desapercibida, como se veía en el ejemplo del edificio de oficinas Kohlenberg (Fig. 67). Ese rasgo, que algunos arquitectos podrían considerar un signo de mediocridad o incluso un fracaso creativo, es para otros su gran virtud. En su texto *“The beauty of the real”*, Joseph Abram alaba la arquitectura de Diener al considerarla capaz de «reconciliar tres ideas no-heroicas de la arquitectura: las concepciones tipológicas y urbanas de Rossi, la apuesta de Venturi por lo ordinario, y, finalmente, un acercamiento constructivo, racionalista, heredado del movimiento de la Nueva Objetividad.»⁷²

70. Andino, M., 2009. Supermarket of the avant-garde. *Christian Kerez: Conflicts Politics Construction Privacy Obsession*. Ostfildern: Hatje Cantz, p. 91.

71. Franck y Kerez 2009, p. 11.

72. Abram, J., 2011. The beauty of the real. *Diener+Diener*, Berlín: Phaidon, p. 10.

73. Chevrier, J-F., De Meuron, P., Herzog, J., 2010. Una conversación con Jacques Herzog y Pierre de Meuron, *El Croquis*, nº 152-153, p. 25.

Abstracción vs. Figuración

La más básica clasificación formal en el arte es la que distingue entre figuración y abstracción —entendiendo “abstracción” como “no-figuración”, si se tiene en cuenta la distinción que hace el arte concreto—. La arquitectura moderna es identificada, de forma generalizada, con el arte abstracto o no figurativo; lo mismo sucede con la escultura minimalista. Bajo esas premisas, podría rápidamente asociarse el trabajo de Herzog & de Meuron, Diener & Diener, y demás arquitectos tratados aquí, con las formas abstractas. No obstante, existen otros análisis posibles.

En el caso de Herzog & de Meuron, si nos basamos en los referentes proyectuales de su génesis formal, debemos recurrir a la selección de Pierre de Meuron, quien, entrevistado en 2010, destacaba retrospectivamente entre sus fuentes de inspiración a cuatro personalidades clave: Rossi, Venturi, Beuys y Judd⁷³. El primero de ellos, Rossi, va ligado, como se mencionaba antes, a la pregnancia de las formas. Coincidiendo con la atribución primera de formas abstractas, Zaera-Polo relaciona dicha pregnancia con la abstracción, reforzando la teoría de las *formas fuertes* de Steinmann, unas formas que presentan una claridad y un atractivo visual relevantes sin necesidad de utilizar las referencias o la significación:

«En el trabajo de Herzog & de Meuron las emergencias de la organización material devienen en elementos pregnantes, sin tener que doblegarse para ello a las estructuras establecidas de significación. (...) Se trata quizá también de disolver las formas de la experiencia, de debilitar su fuerza estructurante para recuperar la libertad de reorganizar la materia. De aquí el abandono de la figuración —el uso de figuras con

74. Zaera, A., 1993. Herzog & de Meuron: Entre el rostro y el paisaje. *El Croquis*, nº 60, pp. 24-30.

75. Chevrier, J.-F., 2006. Monumento e intimidad. *El Croquis*, nº 129-130, p. 14.

76. Fried, M., 1967. Art and objecthood. *Artforum*, nº 5, pp. 12-23.

pregnancia establecida— como medio de significación.»⁷⁴

Por otra parte, la influencia en Herzog & de Meuron de Judd es obvia cuando se observan algunos de sus edificios de la década de 1990, tales como el depósito de Ricola en Laufen o la galería Goetz en Múnich —ilustrada en el capítulo anterior—. La simplicidad formal, la predominancia de la horizontalidad y la ortogonalidad, la serialidad, o la homogeneidad de las fachadas, son algunos aspectos que contribuyen a la similitud con la escultura *minimal* americana, y el calificativo *minimalista* ha sido utilizado por los propios arquitectos en numerosas ocasiones para definir su obra. Jean-François Chévrier, en cambio, destaca una faceta rara vez identificada en Judd: su carácter figurativo, y la asocia al equipo de Basilea:

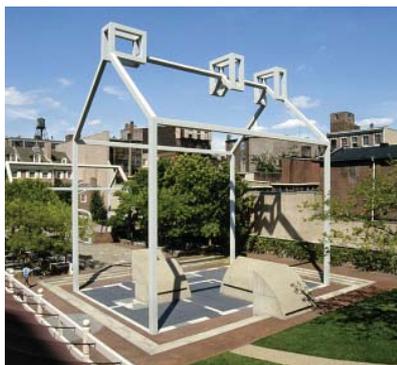
«Hubo un tiempo, cuando Judd redactaba sus “Specific Objects” (1965), en el que los artistas americanos producían objetos que no pertenecían a la pintura ni a la escultura, [...]. Estos objetos no eran necesariamente “abstractos”. Tenían a menudo una dimensión figurativa. No eran representaciones del cuerpo, pero eran sus equivalentes en la medida en que se referían a las relaciones constitutivas del organismo y de la imagen del cuerpo: la diferenciación e interacción entre interior y exterior, la sensibilidad de la superficie como piel extendida, la tensión entre totalidad (funcional) y fragmentos más o menos disociados, etcétera. En Europa, Herzog y de Meuron han reinventado una situación análoga, para ellos mismos, para su propio uso, sin buscar equivalentes en la producción arquitectónica contemporánea. Trabajando con el cubo, con la caja, han terminado por redefinir la fachada como una penetración de la superficie en el volumen, con efectos variables de espesor y de irradiación (por el color), de vaciado y de transparencia.»⁷⁵

En realidad, esta vinculación del minimalismo con el cuerpo humano ya la apuntaba Michael Fried en su “Art and objecthood”⁷⁶. Fried asignó al arte literalista atributos como “antropomórfico” y “biomórfico”, y comparó las obras de Tony Smith y Robert Morris con estatuas de figuras humanas, por sus características dimensionales y formales, en la misma línea de lo apuntado por Chevrier.

En cuanto a la influencia de Venturi, si bien esta va ligada, sobre todo, a la noción de ornamento —que los arquitectos suizos emplean a menudo en sus fachadas— también es decisivo el uso de

Fig. 78. Robert Venturi, “estructura fantasma”, patio Franklin, Filadelfia (1973–1976).

Fig. 79. Herzog & de Meuron, casa Rudin, Leymen (1997).



determinadas formas figurativas, como alternativa a la hegemónica abstracción del movimiento moderno. El arquetipo de *la casa*, caracterizado por un volumen paralelepípedo con cubierta a dos aguas, recurrente en Venturi (Fig. 78), es también utilizado con frecuencia por los arquitectos suizos en proyectos de pequeña escala de las décadas de 1980 y 1990 (Fig. 79).

Es interesante también analizar las formas de los edificios de Peter Märkli, sobre todo los de su primera época. Podemos hablar también en este caso de alusiones figurativas a formas arquitectónicas arquetípicas, como sucede en las casas *Kuehnis*, de 1982, que incluyen en su fachada elementos clásicos reconocibles: columnas, frisos, e incluso un busto de su artista de referencia, Hans Josephson (Figs. 80 a 83). Esas reminiscencias clásicas cuestionan la inquebrantabilidad de la modernidad suiza en la arquitectura, haciendo visibles posturas pre- y posmodernas.

Modernidad vs. atemporalidad

Como se explicaba en la introducción, la arquitectura suiza de los años veinte había sido receptora del mensaje moderno procedente de sus países vecinos, especialmente Francia y Alemania, y dió muestra de su asimilación a través de ejemplos relevantes de *Neues Bauen* (nueva objetividad arquitectónica) desde finales de la década. También fue el país iniciador de los CIAM, fundamentales en el asentamiento del movimiento moderno en Europa. La estabilidad de que gozó el país en el periodo entre guerras y durante la segunda Guerra Mundial permitió que la modernidad se afanzara en Suiza sin interrupciones, una modernidad que tendió a las formas minimalistas desde 1960.

Esta sólida tradición moderna se ve seguida en mayor o menor medida por los diferentes arquitectos que ocupan la investigación; en algún caso puede hablarse de perseverancia en el mantenimiento de los ideales modernos, en algún otro, en cambio, puede hablarse no de una postura *anti-moderna*, pero sí independiente de movimientos o épocas arquitectónicas.

En el primero de los extremos podemos situar a Christian Kerez. Ke-



Figs. 80 a 83. Peter Märkli, casa Kuehnis, Trübbach/Azmoos (1982).

77. Franck, G., Kerez, C., 2009. En busca de reglas. Una conversación con Christian Kerez. *El Croquis*, nº 145, p. 10.

78. Franck, G., Kerez, C., 2009. En busca de reglas. Una conversación con Christian Kerez. *El Croquis*, nº 145, p. 14.

79. Andino, M., 2009. Supermarket of the avant-garde. *Christian Kerez: Conflicts Politics Construction Privacy Obsession*. Ostfildern: Hatje Cantz, p. 93.

80. Franck y Kerez 2009, p. 11.

rez trata de seguir las pautas de los primeros modernos, si bien considera que es muy difícil hoy en día mantener sus ideales, dados los condicionantes de la sociedad actual. Rechaza la hegemonía actual que, para él, conserva en la actualidad la posmodernidad —que en su opinión, aunque se ha renovado estilísticamente, no ha sido superada en cuanto a sus planteamientos formalistas—:

«[E]l individualismo y la excentricidad de la arquitectura contemporánea podrían deberse a que la posmodernidad está adoptando una apariencia en gran parte moderna, de vanguardia. Las técnicas postmodernas no han pasado en absoluto de moda; sólo lo han hecho las reminiscencias históricas de los pioneros. Por ejemplo, la posmodernidad restableció la distinción entre forma y contenido. Creo que esa distinción prevalece todavía hoy, aunque no se haga explícita, y yo siempre trato de superarla en mi trabajo.»⁷⁷

En cuanto a la relación formal de la arquitectura con la ciudad, encontramos más diferencias que similitudes con las teorías de Aldo Rossi. Kerez coincide con el arquitecto italiano en la importancia del análisis previo y la consideración de los parámetros urbanísticos, pero rechaza el uso de arquetipos y referencias históricas: «no [es] una cuestión de formas o tipos, sino de leyes fundamentales»⁷⁸. Por otro lado, prioriza los espacios interiores de un edificio a sus volúmenes exteriores, algo que en Rossi sucede a la inversa. Ejemplos claros de esa postura son tanto la casa de un solo muro como el proyecto para el museo de arte moderno. En este segundo caso, la apariencia exterior ni siquiera quedó totalmente definida en la fase de concurso, pues Kerez no la consideró importante en ese estadio del trabajo, en la convicción de que «sólo podría ser una respuesta a la estructura interna del museo»⁷⁹. La importancia otorgada a los interiores de los edificios se basa en su idea de espacio arquitectónico:

«El espacio arquitectónico es clave en mi entendimiento de la arquitectura. Lo integra todo, y no sólo literalmente. La arquitectura es un medio físico que puede recorrerse, que nos envuelve y a través del cual podemos desenvolvernos. Se contempla desde distintas perspectivas y consigue captar toda nuestra atención. El espacio define la arquitectura como el sonido define la música, o los objetos tridimensionales la escultura»⁸⁰.



En el otro extremo podríamos situar a Peter Zumthor. Por su parte, Zumthor busca alejarse de estilismos y ser asociado a un movimiento u otro. Como se decía anteriormente, sus edificios tienen ese carácter “atemporal”, no ligado a estilos ni épocas concretas, que les permite convertirse en parte del paisaje como si siempre hubiesen estado allí. Esto es posible, en parte, debido a su “pragmatismo” en el diseño —que no debe ser confundido con funcionalismo—: Zumthor proyecta «según los problemas. Reacciona a los recursos materiales y culturales del sitio con la mayor objetividad posible»⁸¹. La sencillez formal que le caracteriza —sin alinearse exactamente con el minimalismo americano— contribuye también a esa ausencia de estilo.

«El lenguaje y la manera de hablar de Zumthor parecen ser simples. Parecen, dado que hacen uso de conceptos conversacionales antiguos, normales y corrientes. No toma prestada ninguna palabra o término del último debate filosófico, ni de la ciencia. Su discurso no señala ninguna vanguardia teórica. No es ni pre-, post-, supra-, trans-, ni meta-»⁸².

Ese carácter atemporal, y la capacidad de integrarse en entornos rurales y naturales, hacen pensar en ocasiones en la arquitectura de Zumthor como “pre-moderna”. Sin embargo, el propio Zumthor niega el diseño únicamente basado en la tradición:

«Si un diseño se basa sólo en la tradición y en lo que ya está ahí, repitiendo lo que el sitio presenta, para mí se pierde la confrontación con el mundo, la sensación de contemporaneidad. Si la arquitectura sólo habla de lo cosmopolita y lo visionario, sin integrar en el diálogo el emplazamiento, echo de menos el anclaje sensual de la construcción a su lugar, la gravedad específica de lo local»⁸³.

Otro arquitecto que ha sido calificado de “pre-moderno” por su particular uso de las formas y los recursos compositivos es, como se mencionaba en el punto anterior, Peter Märkli. Los edificios de Märkli se caracterizan por su falta de adhesión a patrones específicos, sobre todo en lo que se refiere a corrientes estilísticas de una época determinada. En los años de formación de Märkli, durante la década de 1970, la ETH de Zúrich se encontraba bajo el dominio de fuertes tendencias sociológicas, junto con la pervivencia de un estilo moderno institucionalizado fuertemente influenciado por Le Corbusier⁸⁴. Estas tendencias no fueron, sin embargo, decisivas en la creación de Märkli. Por el contrario, las influencias para Märkli pueden proceder de cualquier época de la historia de la arquitectura, así como de cualquier ámbito geográfico, incluso de lugares no visitados personalmente, como él mismo sugiere: «...No he estado en América, Persia, India, México, pero miro sus edificios en los libros y los recuerdo después...»⁸⁵ Estas influencias pueden combinarse en un mismo edificio, o alternarse dando lugar a proyectos muy diferentes entre ellos.

Podemos hablar, por lo tanto, de un distanciamiento por parte de Märkli de las formas modernas y funcionalistas defendidas por Le Corbusier, Max Bill, y la corriente sociológica de la década de 1970. Märkli se interesa más por la pregnancia de las formas que por su funcionalidad, aproximándose así a las ideas de Rossi, que busca las formas ejemplares recurriendo a la inspiración de otras épocas históricas y estilos artísticos. Además, los diseños de Märkli aspiran

81. Achleitner, F., 1998. Questioning the Modern Movement. *Architecture + urbanism*, Extra Edition Peter Zumthor, p. 206.

82. Ibid, p. 206.

83. Ibid, p. 207.

84. Mostafavi, M., 2002. *Approximations. Approximations: The Architecture of Peter Märkli*. Cambridge: MIT Press, p. 8.

85. Ibid, p. 8.

86. Mostafavi, M., 2002. *Approximations. Approximations: The Architecture of Peter Märkli*. Cambridge: MIT Press, p. 11.

87. Fried, M., 1967. Art and objecthood. *Artforum*, nº 5, pp. 12-23.

a una cierta monumentalidad, especialmente sus primeras viviendas, de fuerte reminiscencia palladiana: la casa *Kuehnis*, formada por dos volúmenes, y la casa *Hobi*. En ambas, se otorga prioridad a la volumetría exterior y a la composición de las fachadas, y se utilizan recursos propios de edificios de mayor tamaño, como ejes de simetría, ritmos creados con ventanas o columnatas y techos altos en las estancias principales.

Sin embargo, la estética de Märkli ofrece algunas diferencias con la estética de la obra de Rossi. Aun alejándose de los estándares modernos, Märkli no se alinea tampoco con la apariencia clasicista empleada típicamente por los posmodernistas. Mostafavi dice sobre la casa *Kuehnis*:

«A pesar de lo que en un primer momento pueda parecer, esta obra comparte poco del espíritu posmoderno que caracteriza a otros edificios de la época, que también adoptaron patrones y elementos clásicos. Para Märkli, en este caso, la modestia de la escala, la relación con el entorno, y la austeridad de la construcción, hablan en cambio más de una forma de construir “pre-moderna”, casi arcaica»⁸⁶.

El edificio conocido como *La Congiunta* acusa aún más ese carácter arcaico, aproximándose a una abstracción del prerrománico: varios cuerpos paralelepípedos se adosan entre ellos creando un volumen total compacto; las fachadas, formadas por gruesos muros, sin ornamentación ni apenas aberturas, dan protagonismo al material; se aprecia una economía de formas y medios sin que, por ello, el edificio pierda su carácter monumental.

Este edificio, y otras viviendas unifamiliares posteriores, presentan un fuerte nexo con las *formas literales* propuestas por los artistas minimalistas. Además de la simplicidad de los volúmenes, la escala de los edificios es en buena parte responsable de esa comparación, una escala que tiene algo de desconcertante, a medio camino entre dos niveles, al igual que las obras de los literalistas, tal y como mencionaba Fried⁸⁷, refiriéndose, entre otros, a Tony Smith:

«Las respuestas de Tony Smith a la pregunta acerca de su cubo de seis pies, *Die* (1962), son muy sugerentes:

Pregunta: ¿Por qué no lo hizo más grande, de manera que cerniera sobre el observador?

Respuesta: No estaba haciendo un monumento.

Pregunta: Entonces, ¿por qué no lo hiciste más pequeño para que el observador pudiera recorrer la parte superior?

Respuesta: No estaba haciendo un objeto».

2.1.3. Trabajos colaborativos

Herzog & de Meuron + Helmut Federle: Sammlung Goetz

88. Loers, V., 1986. Die Konstruktion des Geheimnisses. Galerie Nächst St. Stephan. *Jedes Zeichen ein Zeichen für andere Zeichen: Zur Ästhetik von Helmut Federle*. Klagenfurt: Ritter, p. 10.

89. Buhlmann, B. 1989. Der letzte Buchstabe meines Namens ist der erste des Todes. En: Dickhoff, W., 1989. *Helmut Federle: Bilder und Zeichnungen 1975-1988*. Bielefeld: Karl Kerber, p. 40

90. Federle, H., Küng, M., 1994. Das Bild im Raum und das Bild vom Raum. *Werk, Bauen + Wohnen*, nº 1-2, p. 46.

91. Ibid, p. 45.

El pintor suizo Helmut Federle pertenece a la amplia corriente de la abstracción geométrica; bebe, por lo tanto, de las mismas fuentes que los artistas concretos. Según el crítico Veit Loers, utiliza formas geométricas abstractas porque se ha formado en la tradición de la modernidad y porque se muestra «escéptico a la posibilidad de crear un sistema formal nuevo en la pintura»⁸⁸. Sus cuadros transmiten la trascendencia, la búsqueda de la verdad, que Brita Buhlmann⁸⁹ ha comparado con la obra de Mondrian o Malévich. Sin embargo, al contrario que éstos, Federle atribuye a la pintura geométrica un contenido emocional y subjetivo, trasladando al lienzo sentimientos personales tales como depresión, aislamiento, esperanza, etc. Composición, colores, contornos y texturas, todo ello influye en este resultado emocional. En muchas ocasiones los títulos de las piezas sirven para reforzar esta intención expresiva. Así pues, Federle crea un nuevo lenguaje pictórico a partir de viejas estructuras formales a las cuales dota de contenido. Lo decisivo no son las formas en sí, sino las relaciones que se establecen entre éstas. En ocasiones, la abstracción de Federle deja espacio para formas reconocibles, bien simbólicas —por lo general procedentes de culturas primitivas, a los cuales el pintor considera dotados de especial potencial espiritual—, o bien figurativas —mediante siluetas que evocan edificios, rostros, etc—.

En sus diversos escritos y entrevistas, Helmut Federle aborda el tema de la arquitectura. Por un lado, se centra en la repercusión de la obra de arte en la arquitectura que habita —idealmente, el museo— así como el efecto de la arquitectura sobre la percepción de la obra de arte. En una entrevista declara: «Pienso que los cuadros actúan sobre el espacio, pueden completarlo, y por otro lado, que el espacio actúa de un modo psicologizante sobre el cuadro. Se trata de una cuestión delicada. Entre el espacio y el cuadro debe generarse un diálogo creíble. Existe una dependencia mutua.»⁹⁰. No obstante, aunque Federle atribuye a la pintura la capacidad de “envolver” al espectador sensorial y espiritualmente, ésto no significa que el espacio, la tercera dimensión en definitiva, tenga cabida dentro de su pintura. «A la hora de concebir un cuadro, parto de un planteamiento del problema puramente pictórico, en este sentido en absoluto arquitectónico, (...) Por lo tanto no existe ninguna fantasía tridimensional previa. Del mismo modo, la tectónica que surge de la aplicación del color se refiere meramente a una problemática histórico-pictórica.»⁹¹.

Herzog y de Meuron invitaron al artista a participar en la concepción de la galería Goetz, obra mencionada en el capítulo anterior como claro ejemplo de la Nueva Simplicidad suiza. Su colaboración se basó precisamente en lo anteriormente mencionado: el efecto de la arquitectura en la exhibición de la pintura, y de la obra de arte en general.

«En este proyecto, se mantuvo un diálogo creativo con Jacques Herzog

con respecto a las medidas de la estancia, la textura de la pared, el uso de la luz, el análisis sobre la omisión del falso techo»⁹².

Las ideas aportadas por Federle, relativas a formas, materiales e iluminación, contribuyeron a un diseño arquitectónico que se aproxima bastante al estilo pictórico del artista. En el edificio predomina la ortogonalidad, la serenidad y el equilibrio; los gestos formales y los contrastes materiales son reducidos al mínimo. Se esconden, sin embargo, una complejidad y una sensualidad basadas en los matices.

«La aparente simplicidad del edificio esconde una complejidad cuyos síntomas pueden ser descubiertos por el espectador diligente. La exploración del interior verificará y fortalecerá esa primera impresión»⁹³.

La afinidad que une a Helmut Federle con Herzog y de Meuron ha quedado plasmada en otras colaboraciones, como el proyecto Pilotengasse, inmediatamente posterior a este en el curriculum de los arquitectos. También puede apreciarse en sus respectivos textos y obras de finales de los años ochenta y de la década de los noventa. En los trabajos de Herzog & de Meuron imperaba la sobriedad y la contención que, según se ha tratado anteriormente, los posicionaba muy próximos al arte minimalista, pero con un trasfondo de calidez y expresividad conseguido mediante la atención a los materiales y las texturas. En esa misma época Federle desarrollaba sus cuadros geométricos esencialmente minimalistas, pero en los cuales se encontraban muchos matices personales, abiertos a la expresividad y permeables a la huella del artista.

Hans Zwimpfer + Donald Judd: Peter-Merian-Haus

El edificio conocido como *Peter-Merian-Haus* es un equipamiento multidotacional de aproximadamente 85000 m², proyectado por Hans Zwimpfer y construido entre 1994 y 2000. Se ubica al este de la estación de trenes de Basilea, y en su programa se incluyen usos universitarios, de oficinas y una estación de mercancías. El proyecto contó con la estrecha colaboración del artista americano Donald Judd desde una etapa temprana del diseño. Judd fue el encargado del diseño de las fachadas longitudinales del edificio, de 180 metros de longitud por 20 metros de altura. Por desgracia, no pudo ver su

92. Federle, H., 1995. Zur Zusammenarbeit von Maler und Architekt. Sammlung Goetz. Kunsthaus Bregenz Werkdokumente 07. Stuttgart: Hatje Cantz, p. 30.

93. Lucan, J., 1995. Private Museum for Contemporary art in Munich. A machine to sharpen the eye. Sammlung Goetz. Kunsthaus Bregenz Werkdokumente 07. Stuttgart: Hatje Cantz, p. 14.

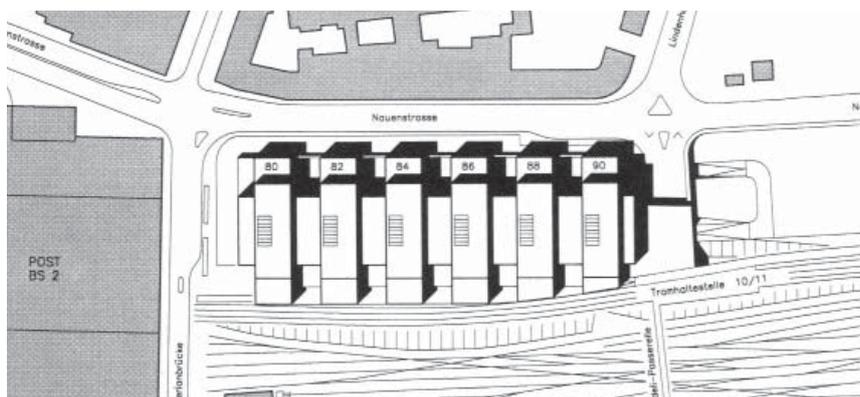


Fig. 84. Planta general del edificio Peter-Merian-Haus

94. Zwimpfer, H., 1998. Die Fassade soll ein Zeichen setzen. *Protokollhefte zum Projekt «Kunst + Architektur» im Bahnhof Ost Basel*. Baden: Lars Müller, p. 5.

proyecto construido, pues falleció en febrero de 1994, antes de que se iniciasen las obras.

Tal y como el propio artista manifestó al inicio de la colaboración⁹⁴, siempre estuvo interesado en la arquitectura. Su experiencia previa se había basado principalmente en remodelaciones: anteriormente, Judd había adquirido casas y barrios enteros en Nueva York, Colonia, Eichholteren (junto al lago suizo de los Cuatro Cantones) y en Marfa, Texas, y los había rehabilitado con sus propios diseños. Son muy conocidas también las construcciones cúbicas de hormigón visto que Judd realizó entre 1980 y 1984 en Marfa, a medio camino entre la escultura y la arquitectura. Sin embargo, Judd nunca había estado involucrado en un proyecto arquitectónico de nueva planta, ni tan grande como en el que le propuso colaborar Zwimpfer. La idea le atrajo, pues su aceptación fue inmediata.

Debido a la geometría alargada del terreno —200 m de longitud y 60 de anchura— el proyecto se planteó como un zócalo inferior con seis estructuras superpuestas, que a su vez irían unidas en el eje longitudinal del edificio por otro volumen, a modo de espina, dividiendo cada uno de los espacios entre los seis volúmenes en dos patios abiertos (Fig. 84). El zócalo inferior contendría usos mixtos, y los seis volúmenes superiores, con una misma planta básica, irían destinados a oficinas de diferentes propietarios, adaptándose su distribución pormenorizada a las necesidades específicas. Judd debía ajustarse a estas condiciones iniciales, de las que recibió todos los documentos gráficos necesarios. Aun así, su margen de actuación en la fachada fue relativamente amplio.

Además de mantener varias reuniones, Judd aportó documentación gráfica y escrita de su propuesta, vía fax, al despacho de Zwimpfer. En sus croquis, Judd especificó alturas y proporciones, orientadas a dar mayor énfasis a los cubos externos y dejar en un segundo plano la espina central (Fig. 85). Mediante sus textos trató de transmitir criterios y reflexiones, apoyados a menudo en ejemplos ilustrativos de edificios existentes. Se recogen a continuación fragmentos de algunos de esos textos en los que se reflejan las ideas del artista:

«Es un gran problema hacer un edificio de grandes dimensiones con variaciones. El problema se acentúa en los edificios horizontales. (...)

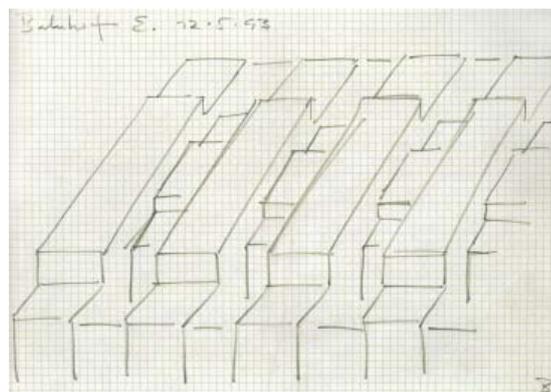


Fig. 85. Boceto de Donald Judd, mayo de 1993

Un edificio horizontal parece fácilmente un segmento, mientras que no hay ninguna duda de que un edificio vertical se asienta en el suelo y termina en el cielo»⁹⁵.

«El edificio no puede ser rutinario o rutinariamente raro. Debe ser claro en su estructura y en sus funciones. Debe ser visto como un conjunto, un todo conceptual, y un todo de partida, y no aditivo, no sólo un apilamiento»⁹⁶.

«[L]as fachadas de los sólidos y de los vacíos pueden ser diferentes en escala y material, siendo aquellas que cruzan los vacíos literalmente muros cortina, retículas de metal y vidrio. Creo que esas deberían ser los únicos frentes planos de los patios, los “hofs”, iguales que —y en continuidad con— las tres paredes acristaladas de esos espacios, que se vuelven ligeramente discretas, cada patio definido por una piel, haciendo del vacío algo positivo, con tres paredes que son también las paredes y límites de los tres sólidos adyacentes. Y el cuarto lo mismo»⁹⁷.

«Las fachadas de los sólidos, para ser sólidas, para sobresalir, aunque sólo ligeramente, en realidad, tiene que tener partes grandes, un amplio despiece de material sólido, yeso o ladrillo, o paneles metálicos, en los que las ventanas son aberturas en una única superficie diferente. La diferencia de escala y material, y tal vez el color de las dos fachadas, es crucial, la sólida cerrada y de mayor escala, y la abierta transparente y de escala más pequeña, y ligeramente retrasada»⁹⁸.

En general, puede comprobarse que las reflexiones de Judd hacen alusión a las formas volumétricas: habla de superficies, volúmenes, sólidos, huecos, proporciones, verticalidad, horizontalidad... Conceptos abstractos, similares a los que podría haber establecido para alguna de sus esculturas. Judd intenta aplicar los principios de la escultura minimalista y de sus “objetos específicos”:

Unidad de forma. Tal y como describía Fried, Judd presta atención a la compacidad e indivisibilidad del objeto, aunque este contenga una forma que se repite. Esto es posible mediante la simplicidad máxima de las formas parciales contenidas en él, mediante su igualdad —los elementos deben ser idénticos— y mediante un nexo que una esas diferentes partes. En este caso, el nexo de los seis cubos alineados que conforman la fachada es el mencionado muro cortina de vidrio, que, en palabras de Judd, literalmente cruza todos los elementos. Se

95. Zwimpfer, H., 1998. Die Fassade soll ein Zeichen setzen. *Protokollhefte zum Projekt «Kunst + Architektur» im Bahnhof Ost Basel.* Baden: Lars Müller, p. 2.

96. *Ibid.*, p. 11.

97. *Ibid.*, p. 16.

98. *Ibid.*, p. 17.



Fig. 86. Vista general del edificio Peter-Merian-Haus

Fig. 87. Fragmento de fachada.

trata de una lámina continua que abraza los seis volúmenes convirtiéndolos en uno único.

Claridad estructural. Judd se refiere con estructura al orden, la regla que distribuye las distintas partes dándoles coherencia. Esta estructura es por lo tanto entendida desde un punto de vista puramente formal, no estático ni constructivo.

Serialidad. La repetición de elementos es algo que ya formaba parte del proyecto general, en el que se contemplaban los seis volúmenes alineados longitudinalmente. A Judd le preocupa el ritmo en dicha repetición, con el fin de que sea armónico y no rutinario. Por ello pone énfasis en la diferenciación entre sólidos y huecos, que deben ser de diferentes tamaños y diferentes materiales.

Predominancia de la opacidad. Los objetos minimalistas se caracterizan por un alto grado de hermetismo, su estructura interior queda oculta para sólo mostrar la pura geometría mediante la envolvente. A pesar de su escala casi arquitectónica, por lo general no son volúmenes transitables ni penetrables. Judd propone, en la fachada de la *Peter-Merian-Haus*, que los cubos salientes tengan una anchura mayor que los espacios intersticiales, y que las caras más externas de dichos cubos sean lo más opacas posibles, predominando, de ese modo, un hermetismo que lo aproximaría a los objetos específicos del artista.

A pesar de su razonamiento esencialmente formal y escultural, en algunos puntos se aprecia el esfuerzo del artista por aproximarse a la especificidad de la arquitectura. Judd habla de la importancia de reflejar la función del edificio, una idea completamente ajena al objeto artístico. También utiliza un vocabulario específico, habla de patios, de muros cortina, de materiales como el enlucido o el ladrillo... dando muestra de su interés por la construcción.

El resultado construido del edificio se ciñó con bastante fidelidad a las ideas de Judd tras su fallecimiento. Los seis cubos de la fachada se unen mediante el “muro cortina” que el artista propuso: una piel de vidrio fundido esmaltado verde (Figs. 86 y 87). Ese mismo vidrio recubre las zonas cerradas, para las cuales el artista propuso, por el contrario, un material opaco como enlucido, ladrillo o paneles metálicos. No obstante inmediatamente tras el vidrio hay una superficie opaca, formada por placas rígidas de aislamiento que recubren el cerramiento interior. De este modo, el vidrio verde sirve de elemento homogeneizador: la unidad de la forma queda resuelta, a la vez que se evidencia la diferencia entre los llenos y los huecos.

Roger Diener + Helmut Federle: Embajada suiza en Berlín

En 1995, el arquitecto Roger Diener ganó el concurso para construir la embajada suiza de Berlín. El proyecto consistía en la rehabilitación y ampliación de un antiguo palacio de estilo neoclasicista, construido como vivienda entre medianeras en 1870, en el antiguo *Alsenviertel*, un barrio residencial acomodado destruido durante la Guerra. El palacio funcionó como embajada suiza entre 1920 y 1938, año en que tuvo que ser abandonado debido a los planes de Albert Speer de construir en ese lugar el gran Pabellón del Pueblo, como parte

de su proyecto urbanístico Germania. A pesar de ello, el edificio sobrevivió a la guerra y se conservaba solitario en un gran solar vacío en mitad del actual *Regierungsviertel* [distrito gubernamental] de la capital alemana.

El proyecto de Roger Diener ofreció una solución convincente para las dos fachadas medianeras del palacio. En la fachada este, el edificio se extiende con un volumen cúbico de nueva planta, en el que se amplía la superficie útil de la embajada (Fig. 88). El volumen, adosado al edificio histórico, se alinea a él en altura y en la fachada principal —que da a la avenida—, aumentando la profundidad solo en la parte trasera hacia el jardín. La composición de fachada reproduce cuidadosamente las proporciones y el ritmo de las aberturas de la del palacio, con el fin de completarlo armónicamente diluyendo las diferencias entre ambos (Figs. 89 y 90). No obstante, la parte nueva mantiene su identidad al estar construida en hormigón visto y compuesta en un claro estilo moderno, que no intenta en modo alguno imitar el estilo neoclásico.

En la fachada oeste, la medianera se cierra con un relieve escultórico (Fig. 92). Roger Diener solicitó al artista Helmut Federle su colaboración en el proyecto, encargándole el diseño y ejecución del trabajo. La solución adoptada por el artista fue un relieve de hormigón visto, completamente ciego y que recubre la medianera en su totalidad. A partir de una malla ortogonal, en consonancia con las aberturas de las fachadas preexistentes, se forman diferentes volúmenes en una composición abstracta. El relieve es claramente identificable como diseño de Federle, muy similar a sus cuadros geométricos en dos colores, así como a una serie de relieves de hormigón que el artista realizó en la década de 1990 (Fig. 91). Sin embargo, tal y como él mismo explica, su postura no es la de imponer su idiosincrasia artística, sino adaptarse al encargo concreto:

«Mis trabajos (...) son especialmente, también, trabajos relacionados con el lugar, *“site specific”*. Se trata de obras dependientes, dependientes de personas, dependientes de tareas específicas, dependientes de los barrios, a diferencia de lo que encuentro en mi trabajo como pintor en la tradición de pintor “autónomo”. (...) Yo no pinto cuadros para Nueva York, o para Riehen, no los pinto para un lugar específico (...).



Fig. 88. Roger Diener + Helmut Federle. Embajada suiza en Berlín (2000). Planta

99. Federle, H., 2002. Von Kunst, Architektur und Öffentlichkeit. Ein Wechselspiel, fragmentarisch. *Tec21*, nº 5, pp. 10-11.

Quiero hacer hincapié en que siempre he entendido mi trabajo con la arquitectura como algo independiente de los problemas de la pintura, de un tipo diferente, aunque sin duda se pueden encontrar analogías. La idea de la obra de arte conjunta me resulta ajena, de todos modos»⁹⁹

La armonía entre el trabajo del artista y el del arquitecto es uno de los aspectos más destacables del edificio. Se evidencia el trabajo verdaderamente colaborativo entre ambos, y la atención que el artista prestó a las características del proyecto del arquitecto de Basilea. Por una parte, la exhibición del hormigón, y la ausencia de color o cambios de tonalidad fueron criterios igualmente respetados por el arquitecto y por el artista. Por otra, en ambos casos se toma en consideración el patrón de la fachada del edificio existente, de líneas ortogonales, y se toma como referencia compositiva. Ninguno de los tres elementos del conjunto —edificio existente, ampliación de Diener e intervención de Federle— busca destacar sobre el resto.

Al analizar la arquitectura de Roger Diener, páginas atrás, se destacaba que el arquitecto no trata de imponer modelos a la ciudad, sino que toma la ciudad como modelo. En este caso, ese principio se aplica absolutamente, siendo la ciudad —o fragmento de ciudad— el edificio histórico que la obra de Diener amplía. Al tomar el edificio existente como modelo, este no se ve obligado a cargar con un “parásito” que le es ajeno, como sucede muchas veces con las intervenciones modernas en edificios históricos. Por el contrario, la construcción añadida se somete a la primera, enfatizando el protagonismo de la misma.

La ventaja de basarse formalmente en el edificio histórico es que este proporciona reglas de juego en las que apoyarse. Esto es igualmente útil para el arquitecto y para el artista: tanto Federle como Diener huyen de la arbitrariedad y del capricho formal, abordan su trabajo con responsabilidad y severidad, y las condiciones iniciales del encargo les ofrecen el escenario adecuado para ese modo de trabajo. No existen otras reglas que las que imponen los condicionantes del lugar; todo aquello que no es necesario, o que no es justificable, se ha eliminado.

En ese sentido puede hablarse de una aproximación al minimalismo, pues se busca operar con los elementos esenciales y con una com-

Fig. 89. Roger Diener + Helmut Federle. Embajada suiza en Berlín (2000). Vista del conjunto desde el sureste.



Fig. 90. Roger Diener + Helmut Federle. Embajada suiza en Berlín (2000). Vista del conjunto desde el noroeste.



plejidad formal mínima. También puede hablarse de similitud con las ideas de Sol Le Witt en relación al uso de unidades modulares simples. Como decía Le Witt, en ese método modular «[l]a forma en sí tiene poca importancia, se convierte en la gramática del trabajo total». El relieve de Federle se reduce a una retícula muy simple y flexible que puede adaptarse a las alturas y proporciones del edificio existente. De ese modo, las bandas horizontales se alinean con los aleros de las ventanas del edificio histórico. La retícula puede absorber también los guiños del artista, que altera ligeramente la homogeneidad del relieve para introducir en él sus iniciales, H y F.

La colaboración entre Roger Diener y Helmut Federle volvió a darse en 2005 en el Edificio Forum 3, en el campus de investigación Novartis, en Basilea. Esta colaboración se centró en el color, tratado en el siguiente subcapítulo.

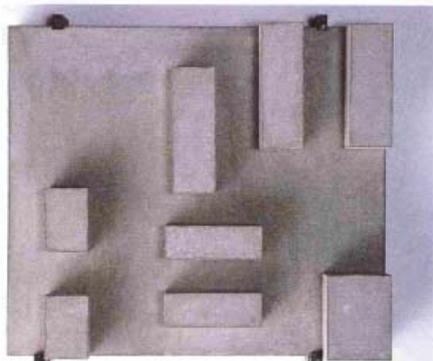


Fig. 91. Helmut Federle. relieves de hormigón que el artista realizó en la década de 1990.

Fig. 92. Relieve de Helmut federle en el edificio de Roger Diener

2.2. El uso del color

El color en la arquitectura es el campo más prolífico de colaboración entre artistas y arquitectos en Suiza. La demanda de asesoramiento cromático a artistas es habitual en arquitectos como Herzog & de Meuron, Gigon & Guyer, Meili & Peter, Adolf Krischanitz y muchos otros. Se trata de una forma de evitar la arbitrariedad o la mera recurrencia al gusto personal del arquitecto. Los artistas aplican un discurso y una metodología normalmente mucho más sustentados y sólidos en lo relativo a ese campo. No obstante, se da también el caso de arquitectos que trabajan en profundidad el tema del color y deciden tomar las riendas del diseño cromático de sus edificios. En ambos casos, tanto si los arquitectos asumen la autoría cromática o delegan esa tarea a artistas, se puede constatar, en la escena suiza contemporánea, la importancia que se otorga a ese parámetro en el proyecto arquitectónico.

Se presentan posturas diversas en el abordaje del diseño cromático. Por una parte está la postura de la repetición, que consiste en tomar un determinado color, o grupo de colores, como constante de trabajo y limitarse a ellos en diferentes trabajos. Es el caso de Burkhalter & Sumi con sus primeros edificios, que se movían siempre en la gama del rojo. El artista Helmut Federle también trabajó con determinados colores durante un largo periodo y los aplicó tanto en sus cuadros como cuando se recurrió a él como colaborador cromático para la arquitectura. Por su parte, Jean Pfaff recurre a menudo, y de forma reconocible, al trío rojo-amarillo-azul, con pocas concesiones a la variación tonal. Otra postura es la de la libertad cromática, abriéndose a todos los tonos y gamas posibles, y basándose sólo en cuestiones intrínsecas al lugar específico de intervención. Cuando esa postura se traduce en un único color, ese suele convertirse en uno de los rasgos más característicos de la imagen global del edificio. Es el caso, por ejemplo, de la fundación Honneger de Gigon & Guyer, como se verá más adelante.

La herencia moderna y, sobre todo, bauhausiana, puede constatarse tanto en los propios edificios como en el discurso de los artistas. También es evidente el importante papel que jugó el color en el movimiento del arte concreto, así como en la importante producción nacional en los campos del diseño gráfico y textil durante el siglo XX, y que sentó las bases de la sólida formación de los artistas contemporáneos suizos en temas cromáticos, así como el cuidado con el que trabajan ese aspecto en su obra.

El modo de aplicación del color es también de gran importancia en el diseño cromático. Con frecuencia, forma ya parte de los elementos constructivos de la envolvente del edificio: cuando esta es de hormigón armado, el pigmento es, por lo general, incluido en la masa del material en el momento de su mezcla, y no aplicado superficialmente tras el fraguado. El resultado estético y la durabilidad son completamente distintos en un caso y otro. En los espacios interiores la aplicación del color tampoco se restringe al mero "pintado", sino que está presente en suelos, mobiliario, elementos de protección lumínica, etc.

2.2.1. Referentes artísticos y teóricos

Neues Bauen

1. Darmstadt, C., 1987. *Farbe in der Architektur seit 1800*. *DBZ*, nº 12/87, p. 743

La primera influencia que debe ser considerada, al abordar el uso del color en la arquitectura Suiza contemporánea, es el papel del color en la arquitectura del Movimiento Moderno. En los años veinte y treinta, periodo en que muchas obras maestras de referencia ven la luz y se considera que el lenguaje moderno alcanza su madurez, se defiende la hegemonía del gris y el blanco, tal y como describe la historiadora del color Christel Darmstadt:

«Poco después de 1930, los colores fueron rechazados por ser considerados “expresión de los impulsos destructivos, signo de la decadencia de la arquitectura, símbolo del hombre asilvestrado, creación de una mentalidad terca e importuna, inadecuado para el exterior de una casa”. El gris debía convertirse en el color dominante, como “expresión de la fuerza de la colectividad humana, el color simbólico de los hombres de ciudad, en contraposición a los campesinos, el color favorito de la Arquitectura”.

También los restauradores recomendaban el gris claro para los edificios históricos.

Influenciado por el movimiento Bauhaus, a final de los años veinte conjuntos residenciales enteros eran pintados de blanco. Tras la crisis económica de 1931, el blanco se instauró como el color de su tiempo, y a él debían ser subordinados todos los demás»¹.

Textos de la época dan muestra de esa postura, expresamente anticromática y defensora del blanco, como este del teórico y crítico Adolf Behne:

«Lo que caracteriza al ilustrado burgués de hoy en día, amante del arte, es su rechazo al color! El color no es refinado... lo refinado es el gris perla, o el blanco... la ausencia de color es el rasgo distintivo de la educación, el blanco homogeneiza el color de la piel europea. Del arte colorido, de la arquitectura colorida, se desmarca el hombre cultivado de nuestras regiones — con una especie de terror»².

Fig. 93. Max Bill, Casa-Estudio en Zurich-Höngg (1932-1933)



Fig. 94. Max Bill, Casa-Estudio en Zumikon (1967-1968)



Asimismo puede intuirse en el texto de Adolf Loos de 1908, “Ornamento y delito”, en el que se proclama que «dentro de poco las calles de las ciudades brillarán como muros blancos»³, o en el texto de Le Corbusier “Cuando las catedrales eran blancas”⁴ como metáfora de una arquitectura nueva y pura.

Por otro lado, la idea de exhibir los materiales de construcción fue argumentada en numerosos escritos y conferencias del pionero del minimalismo, Mies van der Rohe. Su defensa del hormigón armado, el acero y el vidrio como materiales necesarios en la arquitectura moderna dejaban poca opción al color, si bien es cierto que en sus edificios encontramos también otros materiales (mármoles, maderas, obra de fábrica, etc.) de mayor riqueza cromática y sensorial.

En Suiza, al igual que en el resto de países europeos, existen numerosas muestras de estos ideales acromáticos a lo largo del siglo XX. El conjunto residencial Neubühl en Zurich (1930-1932) (Figs. 9 y 10), considerado el conjunto y modelo residencial más importante del estilo Neues Bauen en Suiza, da muestra de la asunción del blanco como color propio de la modernidad. También Max Bill opta casi siempre por el blanco para el exterior de sus edificios, como es el caso de sus dos casas-estudio: en Zurich-Höngg (1932-33) (Fig. 93) y en Zumikon (1967-68) (Fig. 94). En otros casos, deja a la vista los materiales de fachada, como en la escuela de Ulm (Alemania) (Fig. 95), en la que se exhiben el hormigón de los muros y la madera de las carpinterías. Los arquitectos de la Escuela de Soleura, influenciados por Mies van der Rohe, también renuncian a incorporar color a sus edificios. Sus fachadas, por entero de vidrio y acero, carecen de color propio, de modo que adquieren el de su entorno por medio de la transparencia y la reflexión (Fig. 30).

Sin embargo, esta idea de arquitectura moderna como una arquitectura acromática o desinteresada por el color, responde a una visión muy restringida de modernidad. De hecho, existe una vinculación clara entre los orígenes de la modernidad arquitectónica y el uso del color, en estrecha relación con los movimientos pictóricos de vanguardia de principios del siglo pasado. Algunos arquitectos consideraban el uso de colores vivos precisamente una ruptura con los anteriores estilos y un nuevo impulso tras el fin de la primera guerra

2. Behne, A., 1919. *Die Wiederkehr der Kunst*. Leipzig: K. Wolff. Citado por: Wechsler, M., 2000. Schönheit darf sein: Architektur als visueller Ereignis. GG 1989-2000. Barcelona: GG, p. 36

3. Loos, A., 1980 (1908). *Ornamento y delito y otros escritos*. Barcelona: Gustavo Gili.

4. Le Corbusier, 1934. *Quand les cathédrales étaient blanches*. París.

5. Kolb, J., 2009 (1996). Bruno Taut als Stadtbaurat in Magdeburg und das farbige Bauen, Trier: Grin, p. 9.

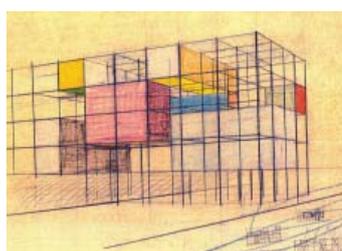


Fig. 95. Max Bill, Escuela de diseño de Ulm (1950-1955)

Fig. 96. Max Bill, proyecto para el pabellón suizo, Exposición Internacional de París (1937)

6. Itten, A., 1975, Presentación. En: Itten, J. 1975 (1961). *El arte del color*. París: Bouret, p. 2.

7. Itten, J. 1975 (1961). *El arte del color*. París: Bouret, p. 4.

mundial, como Bruno Taut, quien como arquitecto asesor de la ciudad de Magdeburg, llevó a cabo entre 1921 y 1924 una iniciativa con el título “*Aufruf zum farbigen Bauen*” [llamamiento a una arquitectura colorida] que consistía en renovar las fachadas de los edificios de la ciudad aplicándoles nuevos colores⁵.

Algunos artistas y arquitectos suizos son autores de otros ejemplos. En 1928, Sophie Taeuber-Arp y su marido Jean Arp, junto con Theo Van Doesburg, utilizaron el color como vehículo para transmitir los nuevos ideales pictóricos de la época en el Café Aubette. Paredes y mobiliario fueron diseñados con colores vivos y patrones geométricos (Fig. 97). Max Bill también tiene algún ejemplo de arquitectura con color, es el caso del proyecto del pabellón de Suiza para la exposición internacional de París de 1937 (Fig. 96).

Johannes Itten

La vinculación que existe entre el uso del color en la arquitectura suiza y el arte, y en especial la pintura, puede remontarse a la Bauhaus. Johannes Itten, pintor suizo y personaje central en la escuela bajo la dirección de Walter Gropius, se toma aún como referencia a día de hoy como docente y como teórico del color. Su enseñanza en la Bauhaus se basaba en la conjugación de conocimientos objetivos y experiencias subjetivas. Itten enseñaba a sus alumnos las bases de la historia del arte y las enseñanzas de los grandes maestros, pero al mismo tiempo les guiaba a adquirir su propio conocimiento artístico a partir de la experimentación y la intuición.

En sus teorías sobre el color, objeto central de estudio de Itten como profesor y como pintor, se basó en las ideas de otros teóricos — Goethe, Runge — pero sobre todo en su experiencia docente y en el trabajo desarrollado con sus alumnos en las diferentes escuelas en las que enseñó: en Stuttgart, en la escuela que creó en Viena (1916-1919), en la Bauhaus Weimar (1919-1923), en su escuela privada en Berlín (1926-1934), en la escuela textil en Krefeld, en la Kunstgewerbeschule (1938-1954) y en la escuela textil de Zurich (1943-1960)⁶.

El compendio de las ideas de Itten sobre el color, formuladas de forma didáctica, es su libro “*El Arte del color*”. Como él mismo describe

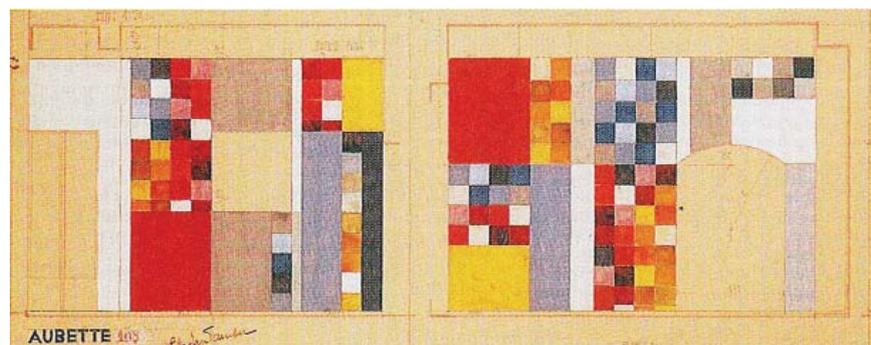


Fig. 97. Sophie Taeuber-Arp, proyecto para el café Aubette, París (1927)

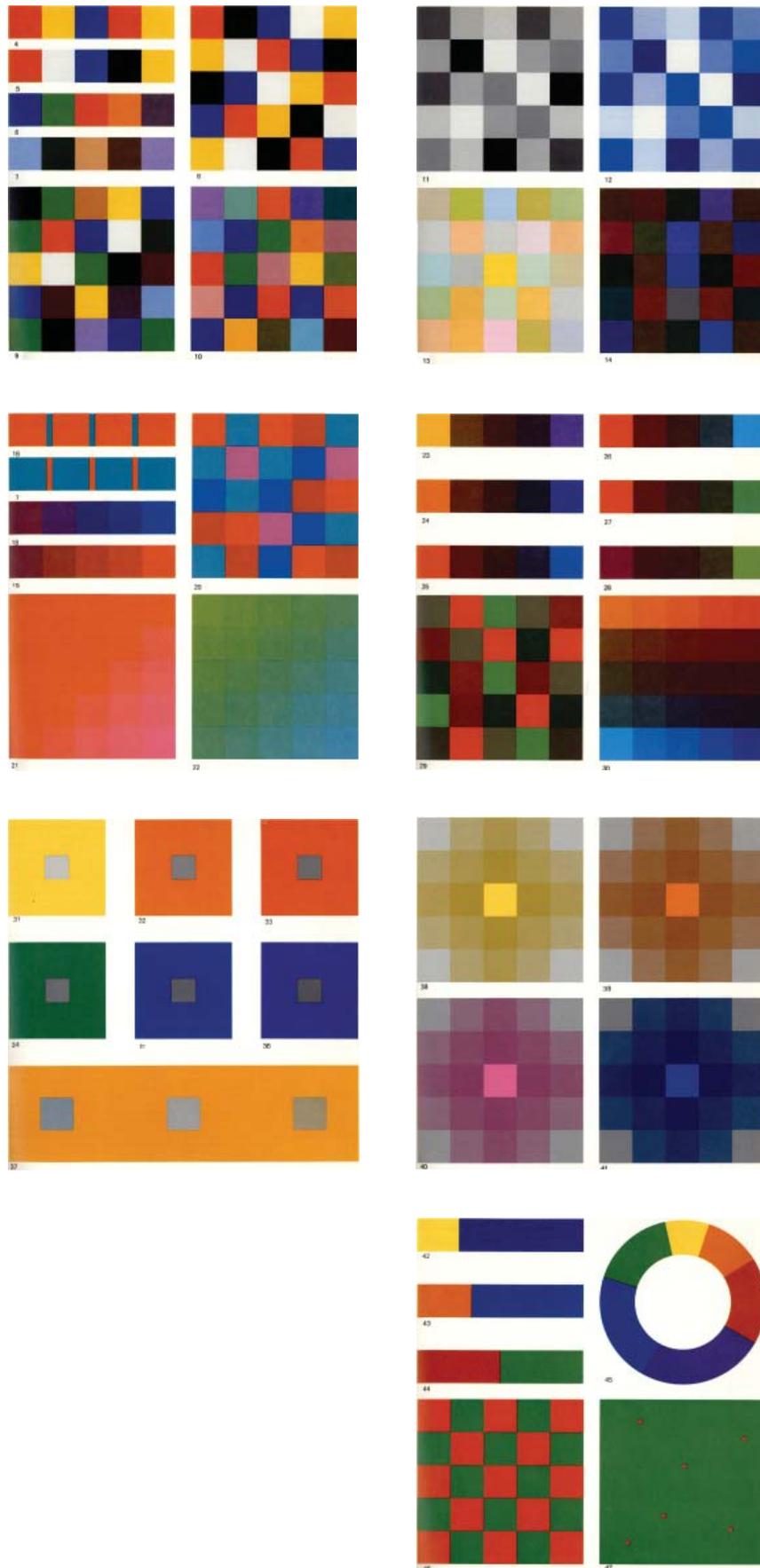


Fig. 98. Modelo de los siete contrastes de Itten

8. Ibid, p. 13.
 9. Ibid, p. 13.
 10. Ibid, p. 29.

en la introducción, se trata de una «enseñanza estética de los colores, nacida de la experimentación y de la intuición de un pintor»⁷.

La parte principal del libro, en especial para aquellos que trabajan con el color de forma práctica, son sus modelos visuales del espectro cromático. Éstos difieren de unas ediciones del libro a otras: originariamente las imágenes procedían de una serie de ochenta cuadros realizados por los alumnos de Itten, recopilados para una exposición de 1944 titulada “El color” que tuvo lugar en el *Kunstgewerbemuseum* de Zurich,. La primera versión en castellano del libro, en cambio, recoge una reelaboración posterior de los cuadros, realizada por Anneliese Itten. Entre estos modelos está, por ejemplo, el “círculo cromático en 12 zonas”, que recoge las combinaciones de colores a partir de aquellos que denomina primarios —rojo, azul y amarillo— y distribuye los de igual jerarquía —primarios, secundarios y terciarios— a distancias equidistantes. También se recogen otros modelos visuales más complejos, que incorporan el blanco y el negro y parecen tomar inspiración en la esfera del pintor romántico Phillip Otto Runge.

Además de los modelos cromáticos, Itten define unas pautas de comportamiento de los colores, que ordena según lo que denomina “los siete contrastes” (Fig. 98). Éstos no definen el comportamiento de los colores en sí, sino de cómo interaccionan unos con otros. Los contrastes hacen alusión a las diferentes propiedades de los colores, y de esa forma resulta el contraste claro-oscuro, el contraste de los complementarios, etc.

Basándose en la interacción de unos colores con otros, Itten describe en un capítulo de su libro su idea sobre “armonía de los colores”. De forma muy sintética vendría a decir que son armoniosas las mezclas de colores cuya combinación dé como resultado el gris, pues ello supone un equilibrio de los diferentes puntos del espectro cromático y una combinación equitativa de los tres colores primarios. Para Itten, «las demás mezclas de colores, que no den como resultado el gris, son de naturaleza expresiva pero no armoniosa»⁸.

Itten recalca que el arte no tiene la necesidad de mostrarse armonioso sino expresivo, de modo que, en realidad, cualquier combinación cromática es válida en el arte. También hace una afirmación relativa al uso aislado del color, que sin duda sirve de referencia para la pintura monocromática: «el efecto que produce el empleo exclusivo de un color determinado, choca y capta a la imaginación»⁹.

Una de las cuestiones clave que Itten aborda es el problema estético de los colores, y lo hace desde un triple punto de vista: 1) Sensible y óptico; 2) Psíquico; 3) Intelectual. Itten compara esos tres puntos de vista con distintos momentos o maestros de la pintura. Atribuye al arte religioso occidental el uso simbólico del color; al Greco, el uso expresivo-psíquico, y a Velázquez, Zurbarán y los pintores holandeses (en especial Leibl) el uso óptico e impresionista de los colores. Esta clasificación puede aplicarse a los artistas tratados más adelante en este capítulo, colaboradores en la integración del color en la arquitectura suiza: se verá que a Helmut Federle, por ejemplo, puede atribuirse un uso simbólico del color —influido por ideas de índole intelectual, histórica y cultural—; a Adrian Schiess puede asociarse

un uso psíquico y expresivo; por último, a Rémy Zaugg, un uso óptico e impresionista.

Es importante recalcar que, aunque Itten busca la combinación equilibrada entre conocimiento objetivo y experiencia subjetiva, y considera a la ciencia y el conocimiento de las leyes fundamentales y objetivas no una traba, sino una liberación para el artista, en realidad prioriza el valor de la intuición. La razón no se convierte en la herramienta decisiva: la sensación intuitiva se coloca sobre ella¹⁰.

Josef Albers

Tanto la teoría de los siete contrastes de Itten, como su noción de armonía, se basan en la interacción entre colores. En este sentido pueden compararse muy bien las teorías de Johannes Itten y de otro teórico del color procedente de la Bauhaus: Josef Albers (Figs. 99 y 100).

Albers, artista alemán posteriormente emigrado a Estados Unidos, también publicó su texto clave a partir de sus experiencias docentes y artísticas con el color. El libro, de corte igualmente didáctico, es *La interacción del color*¹¹.

Su didáctica del color se centra en lo práctico, experimental y emocional, y no en lo teórico o científico. Como indica el título, a Albers no le interesa el estudio de los colores sino de la interacción entre ellos, y en base a ella se exponen en el libro diferentes fenómenos asociados a la percepción cromática, entre ellos:

- La relatividad del color: al igual que sucede con la temperatura, el contexto puede “engañar” a la percepción humana y hacerle ver un color de forma diferente, por ejemplo más claro o más oscuro, en función de los colores a su alrededor. Un color puede presentar dos aspectos diferentes y a su vez dos colores diferentes pueden parecer iguales, según sus colores envolventes
- La dominancia visual de unos colores respecto a otros
- El fenómeno de la sustracción: «Cualquier fondo sustrae su propia tonalidad de los colores que soporta. Y en los que por

11. Albers, J., 2003 (1963). *La interacción del color*. Madrid: Alianza.

12. Ibid, p. 35.

13. Ibid, p. 63.

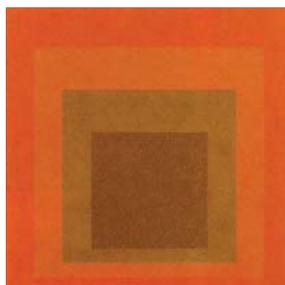
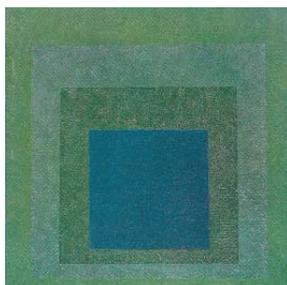


Fig. 99. Josef Albers, Homage to the square (1958)

Fig. 100. Josef Albers, Homage to the square (1964)

14. Ibid, p. 65.

15. Itten 1975 (1961), p. 78.

lo tanto influye»¹².

- Algunos conceptos procedentes de la música, como intervalo, armonía y cantidad, pueden aplicarse también al color
- Pares de colores contrastados evocan significados también contrastados, como por ejemplo alegre/triste, joven/viejo, etc.
- La temperatura cromática: los colores se pueden clasificar gradualmente de cálidos a fríos, fenómeno que va asociado a la percepción de cercanía/lejanía y de luz/sombra.

Albers también describe en su libro sus procedimientos didácticos, y en ellos puede detectarse un trasfondo ético que va más allá del mero trabajo con el color. En un punto del libro explica que invita a los alumnos a trabajar con colores que a priori no les gustan, ya que esto les «enseñará que las preferencias y las antipatías – en el color como en la vida – suelen ser el resultado de prejuicios, de falta de experiencia y comprensión»¹³.

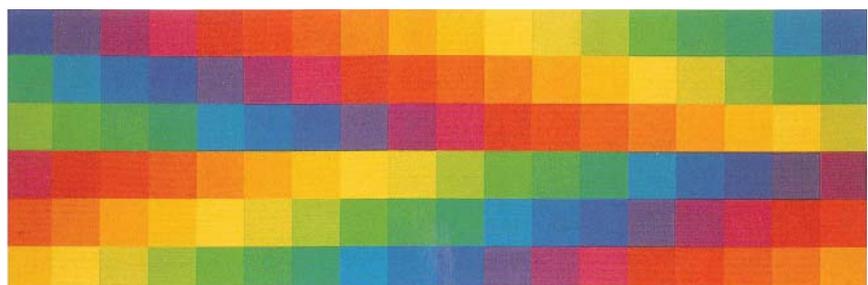
También describe un ejercicio realizado, en el que cuatro colores deben ser utilizados y ninguno de ellos con predominancia sobre el resto. Para Albers, cabe considerar esta yuxtaposición calculada como un símbolo del espíritu comunitario, del “vive y deja vivir”, del “iguales derechos para todos”, del respeto mutuo¹⁴.

Richard Paul Lohse

Johannes Itten menciona el uso del color en los artistas concretos, englobando bajo ese calificativo a un grupo amplio de artistas europeos de la segunda década del siglo XX.

«Por toda Europa entre 1912 y 1917, artistas independientes unos de otros han trabajado en la misma línea: sus obras quedan hoy agrupadas bajo el término genérico de “arte concreto”. A este grupo pertenecen pintores como Kupka, Delaunay, Malewitsch, Arp, Mondrian y Vantongerloo. Sus cuadros representan casi siempre formas geométricas sin objeto o colores del espectro en toda su pureza, tratados en el conjunto como objetos realmente táctiles. Las formas y los colores que el espíritu puede captar, constituyen medios de construcción que

Fig. 101. Richard Lohse, “Serielles Farbentema in 18 Farben C” [Tema serial cromático en 18 colores C] (1982)



permiten introducir un orden evidente en el edificio pictórico»¹⁵.

Aunque se menciona a Hans Arp como artista concreto, es más bien su mujer, Sophie Taeuber-Arp, quien ha trascendido históricamente como pionera artista concreta, que se ocupó intensamente de la cuestión del color. Sus cuadros y tapices de colores planos se ciñen perfectamente a la descripción que Itten hace de este movimiento.

Como quedaba explicado en la contextualización histórica, aparte de Sophie Taeuber-Arp, el grupo suizo más destacado por su aportación al arte concreto fue la Escuela de Zurich. Al igual que Itten, este grupo está ligado a la Bauhaus a través de la figura de Max Bill. No obstante, en lo que se refiere al color, a quien merece la pena analizar por su trabajo sistemático y original, así como por sus textos al respecto, es Richard Paul Lohse.

Sin duda conocedor de las teorías de Itten y Josef Albers, Lohse se ciñe, sin embargo, a las estrictas reglas que impone el espíritu del movimiento concreto, anteponiendo el equilibrio, la serialidad, la simplicidad, etc. a un uso intuitivo o estético del color. Se trata de un planteamiento muy diferente del que podemos encontrar en Federle, Schiess o Zaugg: en él el monocromatismo no tiene razón de ser, la presencia de un color en un lienzo de Lohse cobra sentido sólo como parte de un conjunto multicolor.

Lohse es un artista radicalmente constructivista, tanto en sus pinturas como en su método de trabajo y en su concepción del arte en general. Su influencia, según él mismo declara, es el movimiento de Stijl¹⁶ siendo las obras de Malewitsch y Mondrian las que de forma recurrente aparecen en sus textos como referencia u objeto de análisis. Su arte evolucionó desde una estética de-Stijl hacia estructuras bastante más sólidas, ordenadas y rígidas, integradas en los límites del lienzo y finalmente reducidas a elementos rectangulares o cuadrados, sin líneas, definidos únicamente por medio del color. Como escribe Hans Joachim Albrecht: «Cuando una obra está compuesta solamente de elementos rectangulares y debe expresar un dinamismo, la función de los colores deviene esencial.»¹⁷.

En un principio, la elección de colores se apoya en el modelo constructivista y Lohse elige colores contrastados, amarillo, rojo, verde, etc., generándose el ritmo mediante la repetición de grupos de co-

16. Lohse, R.P., 2002 (1977). *Mein Gestalten ist auf die Veränderung der Umwelt gerichtet. Lohse Lesen*. Zürich: Haus Konstruktiv, p. 323.

17. Albrecht, H.J., 1984. *Equations sur l'oeil. Sur la structure des couleurs dans la peinture de Lohse. Richard Paul Lohse: Modulare und serielle Ordnungen 1943-84*, Zürich: Waser, p. 55.

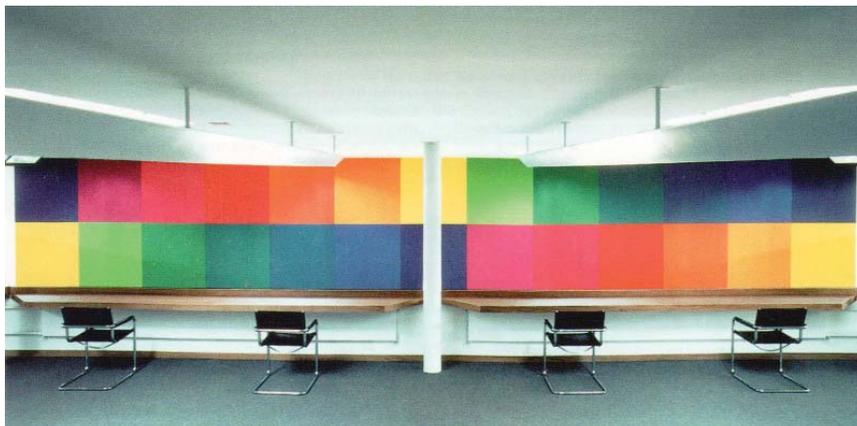


Fig. 102. Richard Paul Lohse. Intervención mural, archivo estatal del cantón de Zurich (1982).

18. Ibid, p. 58.

lores (Fig. 101). A comienzo de los años cuarenta, comienza a pintar gradaciones de dos colores, en bandas verticales u horizontales, en ocasiones intercaladas en un mismo cuadro. A la hora de elegir pares de colores complementarios, se basa en los modelos cromáticos anteriormente desarrollados por Runge o Itten —sus círculos y esferas— escogiendo los colores enfrentados diametralmente. Los dos colores de los extremos de la serie son conectados a través de una sucesión de colores intermedios, cuyas posiciones en el círculo o la esfera están separadas a distancias iguales. En su última época abandona las estructuras graduales y se centra de nuevo en los colores contrastados y saturados, evitando el blanco, el negro y los tonos grisáceos.

Existen algunos principios constantes y relevantes en Lohse que hacen pensar en una “actitud democrática” en su obra. Uno de estos principios es el de igualdad, principio de base en muchas de sus pinturas, que consiste en que los colores intervinientes en la pieza estén representados por igual, no haya una predominancia de uno sobre el resto. Se trata, pues, de una igualdad cuantitativa. Otro principio es el de continuidad, que consiste en esencia en la equidistancia entre tonos, y en el caso de las variaciones de color, que éstas se produzcan a pasos o tramos constantes. Estas ideas “democráticas” de los colores, expresadas por Lohse, y que dan muestra de una visión ética y políticamente comprometida de la disciplina artística, también son visibles en Albers, tal y como se describía en el apartado anterior, en el ejercicio practicado con sus alumnos consistente en utilizar cuatro colores sin que ninguno de ellos predomine sobre el resto.

Siguiendo estos principios, las estructuras seriales y modulares de Lohse tienen como objetivo la búsqueda de una armonía cromática. Sin embargo, el impacto visual de los colores y las yuxtaposiciones empleados hacen difícil una armonía, si no intelectual, al menos sensorial. Como concluye Albrecht, «esta unión inhabitual de equilibrio y dinamismo es característica de la pintura de Lohse, de su naturaleza constructivista y sistemática»¹⁸.

Los principios de la obra de Lohse se recogen en la intervención arquitectónica que realizó en 1982 en el archivo estatal del cantón de Zurich, obra del arquitecto Jakob Schilling (Fig. 102). La intervención consistió en una pintura mural en una pared de 18 metros de largo por 2,84 de alto. Dos transiciones cromáticas transcurren en sendas bandas horizontales, abarcando la totalidad del espectro cromático. Las dos bandas se sitúan una con respecto a la otra de modo que siempre los dos colores enfrentados son los complementarios.

Color Field Painting

En Estados Unidos, los comienzos de la década de 1960 ven florecer una pintura “abierta y clara”¹⁹ que simplifica su estructura y su composición para dar prioridad al color. Se trata de una pintura que anticipa en algunos aspectos el minimalismo que pocos años después se desarrollará en otros formatos, con trabajos escultóricos como los de los anteriormente mencionados Robert Morris o Carl André. Clement Greenberg acuña para este nuevo movimiento el término de

Post Painterly Abstraction [abstracción post-pictórica], y con él da título a una exposición de la que fue comisario en el Museo de Arte de Los Ángeles en 1964, y posteriormente en el Centro de Arte Walker y la Galería de Arte de Ontario en Toronto.

Este movimiento surge en cierta medida como oposición a la explosión americana, surgida en los años cuarenta y cincuenta, del expresionismo abstracto. Se mantiene en el ámbito de la abstracción, pero se diferencia de éste en que prescinde de dejar la huella emocional del pintor en el lienzo, coincidiendo con la definición de arte concreto de Theo van Doesburg treinta años antes. Sin embargo, esta regla es relativa ya que no todos los artistas que han sido etiquetados dentro de la abstracción post-pictórica son igual de estrictos en este sentido, y algunos artistas resultan difíciles de encasillar en una u otra tendencia.

En la exposición comisariada por Greenberg se establecieron a su vez dos sub-grupos, basándose en sus rasgos pictóricos. Uno de ellos fue el denominado *Hard Edge*, caracterizado por los colores planos y la clara delimitación de las distintas manchas de color por medio de bordes muy definidos. En estos cuadros predominan también las líneas rectas y las formas geométricas simples —cuadrados, rectángulos, círculos, triángulos— aunque con mayor libertad y sin el rigor geométrico del arte concreto.

El otro subgrupo, que de forma más clara se aproxima al minimalismo y a la pintura monocromática, es el denominado *Color Field Painting*. Éste se caracteriza ante todo por la creación de grandes lienzos de color liso y homogéneo, aplicados sobre la tela tanto de forma regular como irregular. El conjunto de artistas participantes en la exposición bajo esa etiqueta incluye a Helen Frankenthaler, Morris Louis, Kenneth Noland y Jules Olitski, entre otros.

Para este movimiento fueron clave tres figuras, procedentes del contexto del expresionismo abstracto, difíciles de delimitar en una corriente concreta, pero muy decisivos para la evolución de la pintura y del arte conceptual en la segunda mitad del siglo XX. Los tres anticipan los principios del *Color Field Painting*. Se trata de Mark Rothko, Barnett Newman y Ad Reinhardt.

Mark Rothko (Fig. 103) fue un artista muy centrado en la componente

19. Greenberg, C., 1964. *Post-Painterly Abstraction*. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, p. 4.

20. Wilkin, K., 2008. *Color as field – American Painting 1950-1975*. New Haven: Yale University Press, p. 114.



Fig. 103. Mark Rothko, "Sin título" (1969)

Fig. 104. Ad Reinhardt, Abstract painting (1958)

21. Philadelphia Museum of Art. Guía online de la exposición monográfica de Barnett Newman (http://www.philamuseum.org/micro_sites/exhibitions/newman/galleries/seven.shtml, consultado el 22-11-2012)

22. Wilkin 2008.

emocional del color, probablemente debido a su formación bajo la influencia de Max Weber. Aunque fue pintor expresionista desde la década de 1920, sus trabajos más conocidos son los de su etapa de madurez, con una estructura que surge a partir de 1949. Se trata de óleos verticales, compuestos por dos o tres zonas, aproximadamente rectangulares, de color liso. Este color fue evolucionando desde colores brillantes, como rojos y amarillos, hacia tonos apagados y oscuros, en especial el negro, coincidiendo con su creciente desestabilización personal, que desembocó en suicidio. Tal y como describe Wilkin: «Rothko rehuyó las etiquetas “abstracto” y “colorista”, y prefirió enfatizar su capacidad artística para comunicar emociones humanas. Enfatizó el carácter espiritual de sus pinturas (...)»²⁰.

Barnett Newman fue conocido por sus pinturas casi monocromáticas, formadas por grandes extensiones de color, interrumpidas por finas líneas o “cremalleras” (Fig. 105). Los colores empleados fueron variando a lo largo de su producción, siendo los más habitualmente empleados los primarios —rojo, amarillo y azul— con la presencia añadida del blanco y el negro. Newman investigó a lo largo de los años el tema del color, como se explica en la exposición monográfica dedicada al artista en Philadelphia.

«Barnett Newman tendió a centrarse en un solo color durante largos períodos de tiempo. En 1950 y 1951 exploró la rica gama emocional de diversos rojos, y luego se dedicó a la fuerza de los azules profundos. De 1953 a 1955 estuvo vinculado con el inusual color “agua” pálido, que exploró en varios formatos y en combinación con otros colores. Newman creaba sus variantes de “agua” desde cero para cada pintura, mezclando pigmentos azules y verdes con blanco»²¹.

Ad Reinhardt se mostró crítico con el expresionismo abstracto imperante, y recuperó el uso de la geometría y la ortogonalidad en sus pinturas. También se distanció del expresionismo en lo relativo al trazo, que aplicaba uniformemente y economizando la cantidad de material. Desde 1950, su uso del color se redujo a distintas tonalidades del mismo color. A partir de 1960, Reinhardt se limitó a realizar sus llamadas pinturas “negras” en un formato uniforme. En un principio parecían ser simplemente lienzos pintados de negro, pero estaban en realidad compuestos por tonalidades de negro y cuasinegro (Fig.

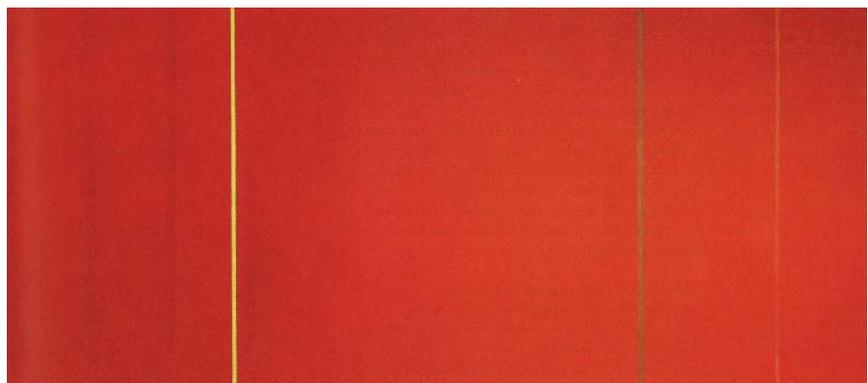


Fig. 105. Barnett Newman, Vir heroicus Sublimis (1950-51)

104). Bajo la influencia de Mondrian, se trata de un esfuerzo por alcanzar, a través de medios extremadamente reducidos, un arte puro y autónomo. Estas pinturas pueden interpretarse también como el cuestionamiento de si puede existir algo absoluto, como es el negro —la ausencia de color—. Reinhardt también comparte las ideas de Van Doesburg y rechaza todo aquello que se aproxime a la figuración, a la representación o a la abstracción de la realidad. También rechaza todos los contenidos narrativos o morales, buscando centrarse exclusivamente en la pintura como tal²².

El movimiento *Color Field Painting*, tanto en las tres figuras mencionadas como en sus posteriores representantes de la exposición de Greenberg, se caracterizan por su uso de la mancha de color uniforme. Así lo describe Greenberg en el catálogo de la exposición:

«Otra cosa que, con dos o tres excepciones, tienen en común los artistas en esta muestra es el alto grado de modulación, así como la lucidez, de su color. Muchos de ellos tienden a hacer hincapié en los contrastes de tonos puros, en lugar de contrastes de claroscuro. Por el bien de esos contrastes, así como en aras de una claridad óptica, evitan la pintura gruesa y los efectos táctiles. Algunos de ellos diluyen su pintura en extremo, y la aplican en tela sin encolar y sin imprimación (siguiendo el ejemplo de Pollock en sus pinturas en blanco y negro de 1951). En su postura contraria a la “marca personal” y a los “gestos” del expresionismo abstracto, estos artistas defienden una ejecución relativamente anónima»²³.

Podemos encontrar los principios creativos del *Color Field Painting* en el arte practicado en Suiza, desde hace unas décadas, en el contexto de la arquitectura. Lo que en lengua alemana se conoce como Kunst-am-Bau (traducible aproximadamente como “intervención artística en la edificación”), se centra muchas veces en la integración del color en la arquitectura, y da como resultado una pintura mural monocromática, de factura mecánica.

Por otra parte, encontramos manifestaciones de interés por la abstracción postpictórica y el color field painting por parte de los arquitectos y artistas tratados más adelante en este capítulo. Jacques Herzog, por ejemplo, habla de Barnett Newman y de Ad Reinhardt en diferentes momentos de la entrevista con Jean-François Chevrier publicada en *El Croquis*²⁴. Relaciona la pintura de estos dos artistas con la búsqueda de lo “sublime” y lo “sagrado”, un objetivo que en el arte del siglo XX es perseguido mediante la abstracción, la reducción y la desmaterialización. Si bien lo sublime y lo sagrado no son temas de interés para el arquitecto, sí lo es la búsqueda de la desmaterialización a través de la pintura monocroma.

«Ad Reinhardt buscó toda su vida el negro más negro. Y esto es lo que me ha apasionado de su búsqueda, y lo que me fascina en el arte, la cualidad extremadamente física de obras que se han llevado a cabo en la perspectiva de desembarazarse de la dimensión física. Se aprecia un esfuerzo y un fracaso. Pero lo importante es el esfuerzo»²⁵.

Para Helmut Federle, en cambio, la componente trascendental de la pintura, esa búsqueda de lo sublime, es lo esencial. En ese sentido Markus Brüderlin lo compara directamente con Mark Rothko y con Barnett Newman, no sólo por la radicalidad de las superficies conti-

23. Greenberg, C., 1964. *Post-Painterly Abstraction*. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, p. 4.

24. Chevrier, J.-F., Herzog, J., 2006. Ornamento, Estructura, Espacio. *El Croquis*, nº 129-130, p. 22-40.

25. *Ibid*, p. 40.

26. Brüderlin, M., 1986. *Geometrie der Einfühlung. Jedes Zeichen ein Zeichen für Andere Zeichen. Zur Ästhetik von Helmut Federle*. Klagenfurt: Ritter.

27. Zumthor, P., 2009 (1999). *Pensar la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, p. 72.

28. Pfaff, J., 2005 (www.jeanpfaff.ch, consultado el 22-11-2012)

nuas de color, sino también por las dimensiones del lienzo.²⁶

También Zumthor menciona esa componente trascendental de la obra de Mark Rothko, en su texto *“Architektur denken”* [Pensar la arquitectura], pero lo hace refiriéndose a la experiencia visual de la obra por parte del espectador, más que a la posición o actitud del artista al crearla. Apoyándose en una tercera persona anónima, como es habitual en el texto, Zumthor escribe:

«Un cuadro de Mark Rothko, vibrantes campos cromáticos, pura abstracción. “La experiencia concierne aquí únicamente a la visión, para mí es puramente visual”, me dice ella. Otras percepciones señoriales, como el olfato o el oído, o el material y el tacto, no desempeñan aquí ninguna función. Te adentras en el cuadro que estás mirando. El proceso tiene algo que ver con la meditación y la concentración. Es como una meditación, pero no con una conciencia vacía, sino plena. “Concentrarse en el cuadro te libera” – dice ella – “alcanzas otro nivel de percepción»²⁷.

En cambio, Jean Pfaff utiliza a Barnett Newman como referencia directa. Como se mencionaba anteriormente, en varios trabajos, hasta 2004, Pfaff se restringe a los colores primarios rojo, amarillo y azul, influenciado por la serie *“Who is afraid of red, yellow and blue?”* [Quién teme al rojo, amarillo y azul?] del pintor americano. El trío, que según las teorías de Johannes Itten compone el grupo de los colores primarios, son todo un icono cromático de la modernidad, tanto en el arte como en la arquitectura y el diseño. De ahí su valor trascendental para Newman. Pfaff deja clara la influencia del pintor postpictórico, al utilizar la frase *“Who is afraid of red, yellow and blue?”* como cabecera de su portfolio²⁸.

Yves Klein

Aunque la idea de pintura monocromática suele asociarse a la pintura americana explicada, lo cierto es que existe un caso europeo anterior en el tiempo, muy destacable en cuanto al uso del color: Yves Klein.

Yves Klein (1928-1962) fue un artista productivo y polifacético que dejó impronta a pesar de su temprana muerte. Realizó pintura, escul-

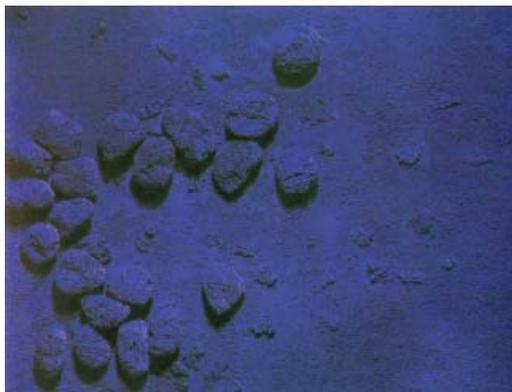


Fig. 106. Yves Klein, IKB 184 (1957)

Fig. 107. Herzog & de Meuron. Blaues Haus (Obervil, 1979-80)



tura, fotografía (como su conocida *Saut dans le vide*), acciones corporales sobre lienzos (sus llamadas *Anthropometries*), instalaciones en el espacio público (como su *sculpture aérostatique* con globos), piezas sonoras (como *The Monotone Symphony*), performances, etc. Lo más conocido de su obra es su uso casi exclusivo de un color, el azul ultramar puro, que patentó en 1960 como *International Klein Blue* (Fig. 106). Durante años, Klein buscó y experimentó incansablemente junto con un amigo químico, hasta dar, mediante pigmentos y resinas, con el azul ultramar que le permitiera hacer visibles, y experimentables de forma meditativa, las cualidades materiales y espirituales del color²⁹.

Uno de los principales motivos del uso de ese color era la búsqueda del artista de la inmaterialidad, el vacío, en base a sus ideas filosóficas influenciadas por la escuela y el pensamiento Zen. Él mismo se expresa en estos términos:

«Mi trabajo con los colores me ha conducido, en contra de mi mismo, a buscar poco a poco, con ayuda (de algún observador, de algún traductor), la realización de la materia, y he tenido que luchar y decir hasta el final de la batalla. Mis pinturas ahora son invisibles y me gustaría mostrarlas de una forma clara y positiva en mi siguiente exposición parisina en la galería Iris Clert»³⁰.

Para Klein, el efecto sensorial del azul logra desmaterializar los objetos que son recubiertos con su pintura o pigmento, y de este modo los dignifica o eleva espiritualmente, al mismo tiempo que permite al espectador alcanzar esa percepción de inmaterialidad.

Klein también reflexiona acerca de la inmaterialidad en la arquitectura: «El espacio es lo que es inmaterial e ilimitado sobre todo, y esto es precisamente lo que explica y justifica indefectible y plenamente el desarrollo de la arquitectura hacia la desmaterialización de los últimos cincuenta años!»³¹

El artista consideraba por lo tanto el espacio vacío como lo más valioso, y debido a ello una de sus acciones consistía en “vender” espacio vacío a cambio de oro.

29. Ruhrberg, K. et al., 2005. *Kunst des 20. Jahrhunderts*. Colonia: Taschen, p. 298.

30. Stich, S. 1994. *Yves Klein*. Londres: Hayward Gallery.

31. Klein, Y. Citado por: Rubinyi, K. Y Branda, E., 2004. *Real Immaterial: Superstudio and Yves Klein, X-Tra*, vol.7, nº 1.

2.2.2. Manifestaciones proyectuales

La presencia del color en la arquitectura suiza

El panorama arquitectónico suizo de las últimas tres décadas parece querer compensar la frialdad blanca del Movimiento Moderno europeo: muchos ejemplos publicados y dados a conocer desde los años ochenta hasta ahora destacan por el uso de vivos y variados colores. Herzog y de Meuron han recurrido al color en muchas ocasiones en las fachadas de sus edificios dentro y fuera de Suiza, y Gigon & Guyer son conocidos por su frecuente uso del color para singularizar la imagen exterior de sus edificios. Estos estudios de reconocimiento internacional no son los únicos en experimentar con él: la práctica se extiende a otros arquitectos de difusión más local como Andrea Bassi, Bearth & Deplazes, Burkhalter & Sumi, Devanthéry & Lamunière, Peter Märkli, Daniele Marques, Miller & Maranta, Livio Vacchini... contribuyendo a lo que parece ser una tendencia suiza.

La “ortodoxia” de los volúmenes contrasta con propuestas cromáticas arriesgadas y contundentes: colores saturados, oscuros, ácidos o pastel, todas las propuestas son válidas. También varía la apariencia final del color en función del material sobre el que se aplica, y de la técnica. En algunos casos, el coloreado se consigue mediante el tintado del hormigón visto, una solución duradera que logra la integración total del color en el material y crea sugerentes matices en el tono (Fig. 108).

La variedad de la paleta también oscila desde los colores únicos hasta los repertorios multicolores, como se ve a continuación.

Monocromía

La monocromía es, con diferencia, la forma más habitual de empleo del color en la arquitectura. La claridad y sencillez que caracterizan a las decisiones volumétricas y de emplazamiento del edificio son también características de la composición cromática, y se traducen en fachadas o edificios completos de colores lisos. Se adivina la in-



Fig. 108. Peter Märkli. Casa Hürzeler en Erlenbach (1997)



Fig. 109. Diener & Diener, Galeria Gmurzynska, Colonia, Alemania (1980)

Fig. 110. Gigon & Guyer, 'Donation Albers-Honegger', Mouans-Sartoux, Francia (2001-2004)



Fig. 111. Burkhalter & Sumi, guardería, Lustenau, Austria (1994)

Fig. 112. Burkhalter & Sumi, villas, Wehrenbachhalde - Zürich (2001)



Fig. 113. Devanthery & Lamunière, villa Fassbind, Conches, Ginebra, (2003-2005)

Fig. 114. Miller & Maranta, balneario, Samedan (2005-2009)



Fig. 115. Group8, casa Coral, Ginebra (2007-2012)



Figs. 116 y 117. Devanthery & Lamunière escuela y centro de barrio en el distrito Cressy, Ginebra (2002-2006)



Figs 118 y 119. Heinrich Degelo, edificio de viviendas Bonifacius, Basilea, (2008-2010)

32. Wang, W., 2000 (1998). *Herzog & de Meuron*. Barcelona: Gustavo Gili, p. 17.

33. Ursprung, P., 2011. *Genealogie – Aldo Rossi und Herzog & de Meuron*. *TEC21*, nº 25, p. 30.

fluencia de las pinturas monocromáticas de los artistas americanos —Newmann, Reinhardt— así como de Yves Klein.

De entre los edificios habituales en el empleo de colores lisos, destacan los museísticos, que suelen ser volúmenes exentos y permiten enfatizar la idea de un solo color. Ejemplos son la Galería Gmurzynska, de Diener & Diener (1980) (Fig. 109) o la Fundación Albers-Honegger, de Gigon & Guyer (2001-2004) (Fig. 110).

También son habituales los edificios de viviendas y las viviendas unifamiliares. Entre estas últimas, merece la pena destacar un ejemplo, por su directa alusión al artista Yves Klein: la *Casa Azul*. Construida en 1980 en Oberwil, es una de las primeras obras realizadas por Herzog y de Meuron. A primera vista puede percibirse la influencia de Aldo Rossi por su arquetípica forma de planta rectangular y cubierta inclinada a dos aguas. Pero lo más importante es el empleo del color, principal argumento de la obra arquitectónica (Fig. 107). La fachada fue pintada con una «fina capa de azul ultramarino (el color preferido de Yves Klein) que permite que la pincelada siga siendo visible»³². El homenaje expreso al artista francés se debe a la voluntad de los arquitectos de introducir en el proyecto algunas de sus ideas, en concreto, el de ampliar sensorialmente el reducido espacio de la casa por medio de la desmaterialización de sus cerramientos. Philip Ursprung considera que «no es imprescindible conocer la obra de Klein para leer el lenguaje de la casa, uno puede entender la fachada como una pintura y experimentar por uno mismo su desmaterialización»³³.

Los arquitectos Burkhalter & Sumi también pueden relacionarse en cierto modo con Klein. El artista francés representa mejor que ningún otro la fijación por un color, hasta el punto de hacerlo suyo y patentarlo. Burkhalter & Sumi se aproximan a esa postura con el uso recurrente del rojo. Muchos de sus edificios utilizan el rojo como color dominante, o como toque de color en conjunción con materiales vistos, de tonos más apagados —como la madera o el hormigón— tanto en exteriores como en interiores. La preferencia por ese color se percibe también en su empleo en la imagen corporativa del estudio, en sus planos o en su página web. Pero aunque siempre utilizan un color liso, a diferencia de Klein que elige un tono muy específico y repite siempre el mismo, Burkhalter & Sumi se mueven en una gama relativamente amplia entre el bermellón y el granate (Figs. 111 y 112).

Policromía

La monocromía no es la única estrategia empleada en la arquitectura suiza. La gama entre dos tonos parecidos —como Burkhalter & Sumi en diferentes trabajos— puede darse también en un mismo edificio, con un resultado armónico similar al de Josef Albers y sus *Homenajes al cuadrado* (Figs. 99 y 100). Encontramos el empleo de ese recurso en exteriores en Devanthery & Lamunière (villa Fassbind, Conches, Ginebra, 2003-2005) (Fig. 113) y en interiores, en Miller & Maranta (balneario, Samedan, 2005-2009) (Fig. 114), por nombrar algunos ejemplos.

El siguiente paso en la policromía es la combinación de una serie de colores contrastados entre ellos, que de nuevo puede darse en

exteriores o en interiores. En el primer caso, más que la aplicación de diversos colores a los materiales de construcción de las fachadas, es habitual su aplicación a elementos textiles: cortinas y toldos, principalmente. De ese modo, la singularidad que implica la policromía —que, cuando es estática, puede resultar en una rigidez no deseada— es matizada por la flexibilidad de uso, permitiendo la obtención de diferentes “fotos” o “momentos” que resultan en una imagen dinámica de la fachada. La aplicación del color a los cerramientos móviles tiene, además, una repercusión tanto en el exterior como en el interior; un interesante ejemplo de ello es la casa Coral (Ginebra, 2007-2012), del estudio ginebrino Group8 (Fig. 115). Otros ejemplos son la escuela y centro de barrio en el distrito Cressy (también Ginebra, 2002-2006) de Devanthery & Lamunière (Figs. 116 y 117), y el edificio de viviendas Bonifacius (Basilea, 2008-2010) de Heinrich Degelo (Figs 118 y 119).

Por último están los casos en los que la paleta se amplía hasta la obtención de series completas de color. La sistematicidad de la distribución del color recuerda, en esos casos, a las series graduales de Richard Paul Lohse, y resulta posible en edificios grandes, con fachadas largas y moduladas. Dos ejemplos representativos son el hospital infantil universitario de Basilea, de Stump & Schibli (2004-2010) y el edificio de viviendas Brunnenhof, Zúrich, de Gigon & Guyer (2003-2007) (Fig. 120).

Colaboraciones en la elección del color

Si bien el uso del color en la arquitectura suiza es un hecho conocido, no siempre trasciende quién es responsable de su elección. Suele darse por supuesto que se trata de una decisión del arquitecto o los arquitectos en fase de proyecto; sin embargo, a menudo el color es resultado de una colaboración interdisciplinar con artistas, que participan como “asesores cromáticos” en cierto momento de la fase del proyecto o de ejecución de la obra.

La aportación cromática por parte del artista significa que el proyecto arquitectónico está sujeto a un cierto grado de “indefinición” o posible variabilidad. Aunque *a priori* este hecho pueda parecer negativo para los arquitectos, no es necesariamente así. Anette Gigon se ex-



Fig. 120. Gigon & Guyer, edificio de viviendas Brunnenhof, Zúrich (2003-2007)

34. Gigon & Guyer, Adam, H. Wang, W., 2000. Normalidad e inquietud: una paradoja (una conversación con Anette Gigon y Mike Guyer). *El Croquis*, nº 102, p.8.

35. Pfaff, J., 2005 (www.jeanpfaff.ch, consultado el 22-11-2012)

36. Jonas-Edel, J., 1997. Chronology. En: Franz, E., 1999. *Helmut Federle: XLVII Biennale Venedig*. Baden: Lars Müller, p. 180.

presa de este modo:

«La idea y su materialización son dos temas primordiales para nosotros. Y los entendemos como verdaderos polos opuestos. Nuestras obras surgen dentro de este campo de fuerzas. Se dan ambos casos: las adaptaciones de la idea basadas en las posibilidades de cambio en su materialización; y también cierta variabilidad con respecto a la materialidad de una idea. (...)»³⁴.

Entre las colaboraciones más fructíferas destacan los trabajos de los artistas Jean Pfaff, Harald F. Müller, Adrian Schiess, Helmut Federle y Rémy Zaugg. Todos ellos desarrollan un trabajo artístico en el ámbito de la pintura —a menudo combinado con otros medios, como la fotografía, el video o la instalación—; además, en la obra de todos ellos, el color ocupa un papel central. De modo que su colaboración en cuestiones cromáticas es pertinente y se integra en la trayectoria profesional de estos personajes. Aun así, este tipo de trabajo plantea algunas cuestiones debatibles: El arquitecto conserva la autoría total de la obra? El artista, actúa como creador o como mero asesor técnico? Como creador, debería actuar autónomamente? Se puede considerar este trabajo como obra de arte, de valor artístico equiparable al de su pintura? En ese caso, la factura de la pintura debería ser necesariamente realizada por el pintor?

Los artistas probablemente tengan diferentes opiniones al respecto. Helmut Federle, por ejemplo, marca una distancia entre su pintura y sus colaboraciones con arquitectos, como se mencionaba en el primer capítulo. En los trabajos colaborativos, actúa como un asesor cromático y no como un artista.

Por otra parte, Jean Pfaff considera el diálogo con los arquitectos un requisito para la calidad del trabajo:

«Crear un concepto de color para una situación arquitectónica no significa proponer una gran cantidad de colmenas de colores, sino trabajar con el color y los materiales de manera cuidadosa y precisa, para que el resultado sea un proyecto lo más auténtico posible. La experiencia demuestra que es necesario desarrollar los conceptos de diseño sustentantes en colaboración con las partes interesadas —arquitectos, urbanistas y propietarios de los edificios—»³⁵.

La relación —al menos estética— entre la obra de estos artistas y el resultado de su colaboración con arquitectos, es clara, y se refleja tanto en las paletas de colores empleadas como en la textura y tipo de mancha. En el caso de Helmut Federle, los colores elegidos en sus primeras colaboraciones arquitectónicas eran apagados y sobrios: negro y diversos tonos de gris, combinados con amarillo y amarillo verdoso (Fig. 40, 127 y 128). Exactamente la misma paleta que el artista empleó en un largo periodo de su obra, una paleta voluntariamente restringida y a la cual el artista otorga un significado simbólico —Federle denomina a esos colores, o combinaciones de colores, *colores suicidas*³⁶—. Su posterior evolución a dibujos y pinturas más coloridos se reflejó también paralelamente en sus intervenciones arquitectónicas, en las que Federle experimentó con vidrios de colores.

En la obra de Harald F. Müller, de estética pop (Fig. 121), predomi-

nan los colores brillantes y saturados, muy contrastados entre ellos. Su paleta la conforman los rojos, naranjas, amarillos, verdes ácidos, cyaues y lilas, en tonos que varían en cada caso. Estos colores se combinan con blanco y negro, pues la obra de Müller se basa en la reproducción de imágenes escaneadas procedentes de archivos. De difícil categorización, a camino entre la fotografía, la pintura y el diseño gráfico, esta obra consiste en la creación de imágenes con técnicas digitales y su reproducción en papel *cibachrome* sobre una base de aluminio. Aunque no es una regla estricta, la presencia del color suele ser en forma de mancha plana. La colaboración del artista con los arquitectos Gigon & Guyer se aproxima a su obra artística, consiste en fachadas monocromáticas de colores muy llamativos, dentro del abanico habitual del pintor (Fig. 122).

Jean Pfaff, que ha realizado, desde 1988 hasta la fecha, más de treinta proyectos de colaboración cromática con arquitectos, es un caso especial porque ha hecho de las intervenciones cromáticas en edificios su principal actividad artística. En este caso debe hablarse más de la semejanza de sus cuadros a sus intervenciones arquitectónicas, que a la inversa. Sus proyectos de color para fachadas e interiores comenzaron en 1981, siendo el primer trabajo destacado el de la capilla *Sogn Benedetg*, obra de Peter Zumthor, en 1988. En varios trabajos, hasta 2004, Pfaff se restringe a los colores primarios rojo, amarillo y azul, influenciado por la pintura de Barnett Newmann (Fig. 123). En sus trabajos más recientes ha ampliado su paleta de colores e incorporado el blanco, lo cual ha resultado en una amplia gama de colores pastel, que en ocasiones combina formando retículas multicolores (Fig. 124). En cuanto a la forma de aplicación del color, ésta depende del material sobre el cual se aplica. En algunos casos, Pfaff decide exhibir el hormigón encofrado en madera, y por ello aplica un color semitransparente, permitiendo las variaciones de tono y la integración con el color original del material.

Adrian Schiess utiliza la paleta cromática más amplia, tanto en sus cuadros como en sus intervenciones arquitectónicas. Por lo general se asemeja a la de Harald F. Müller en la viveza y contraste de los colores, aunque a menudo también se aproxima a los tonos apastelados de Pfaff (Fig. 145). En paralelo a otros trabajos, Adrian Schiess ha realizado a lo largo de los años una obra continuada que ha de-



Fig. 121. Harald F. Müller, "Sushiuschi" (2008). 121 cm de lado.

Fig. 122. Harald Müller en colaboración con Gigon & Guyer. Extensión de edificios-taller de uso escolar, Appisberg (1998-2002)

nominado *Flache Arbeiten* [trabajos planos] (Fig. 146), superficies de colores lisos y acabado muy brillante, reflectante, que por lo general se exhiben apoyados en el suelo. El color y la apariencia de estos objetos depende de su entorno. Las intervenciones arquitectónicas de Schiess tienen mucho de la esencia de los *Flachen Arbeiten*: son superficies monocromáticas y su apariencia depende de la luz ambiental. Un ejemplo de ello es el del Edificio Ricola, de Herzog y de Meuron, donde Schiess eligió unas cortinas de colores lisos que dejan pasar la luz y adoptan una apariencia variable.

Por último, Rémy Zaugg también trabaja con colores brillantes y contrastados. Siempre utiliza parejas de colores en relación figura-fondo (Figs. 166 a 168). El objeto central de su trabajo es invariablemente el texto, siempre breve: frases o palabras sueltas con las que se dirige al espectador. En las intervenciones arquitectónicas, bien en colaboración con Herzog & de Meuron o con otros arquitectos, Zaugg inserta sus textos, que adapta al contexto, al lugar o al uso del edificio.

Fig. 123. Jean Pfaff, intervención en viviendas, Aarau (2000)



Fig. 124. Jean Pfaff, intervención en sede empresarial, Iserlohn (2000)



2.2.3. Trabajos colaborativos

Herzog & de Meuron + Helmut Federle: conjunto residencial Pilotengasse

37. Herzog & de Meuron,
www.herzogdemeuron.
com

En 1992, Helmut Federle colaboró en el conjunto residencial *Pilotengasse*, en Viena, obra de los arquitectos Herzog y de Meuron, Adolf Krischanitz y Otto Steidle. En concreto fue en las viviendas desarrolladas por Herzog & de Meuron, que encargaron al artista la elección de los colores con los que se habrían de pintar las fachadas.

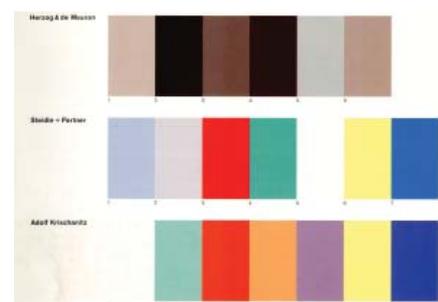
El resultado de esta colaboración es un concepto cromático basado, más bien, en la “ausencia de color”, en coherencia con la renuncia al color que encontramos en la obra del pintor suizo de esa época: una obra en la cual la paleta cromática es extremadamente reducida y severa, en la línea de la pintura monocromática americana —Newman, Rothko o Reinhardt—. Tal y como explican los arquitectos³⁷, la idea original del artista consistía en la aplicación de un recubrimiento de yeso en su propio color, alternando rayas verticales de acabado liso y acabado rugoso. Esta idea tuvo que ser abandonada por razones técnicas. Se propuso, entonces, un acabado uniforme en el que las superficies conservaran, igualmente, el color propio de los materiales, sin aplicar un acabado exterior. Federle sólo permitió la aplicación de una capa de pintura de protección en balaustradas y marcos de ventanas. Al final, y en contra de la intención de Herzog & de Meuron y el artista, las superficies de la fachada fueron pintadas imitando el color del material de soporte.

El resultado es un conjunto de edificios pintados en la gama de los grises (Fig. 125). El resto de edificaciones fueron pintadas en tonos vivos y luminosos, según los criterios de Oskar Putz, y contrastan con el planteamiento ascético de Federle y Herzog & de Meuron (Fig. 126).

La afinidad que une a Helmut Federle con Herzog y de Meuron ha quedado plasmada en otras colaboraciones, como el museo para la colección Goetz en Munich, así como en textos de ambos, y puede apreciarse en sus respectivas obras de finales de los años ochenta y

Fig. 125. Intervención cromática de Federle en el conjunto residencial Pilotengasse. Foto de los edificios de Herzog & de Meuron

Fig. 126. Tabla de colores en la que se comparan estos con los de Krischanitz y Steidle.



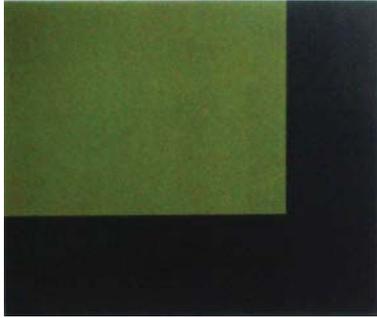


Fig. 127. Helmut Federle, Corner Field Painting XX, (1995)

Fig. 128. Exposición "Helmut Federle Essencial", Fundación Bancaixa, 2012-2013. Obra: Helmut Federle, "Drei Formen, 1/4, 1/8, 1/16" (1988).



Fig. 129 y 130. Adolf Krischanitz, guardería, Viena (1994). Exteriores

Fig. 131. Adolf Krischanitz, guardería, Viena (1994). Vista interior



Fig. 132. Roger Diener + Gerold Wiederin, Edificio Forum 3, Campus novartis, Basilea (2005).

Fig. 133. Detalle de fachada.

Fig. 134. Vista interior.

38. Kapfinger, O., 1994.
*Krischanitz, Federle: Neue
 Welt Schule*. Ostfildern:
 Hatje Cantz, p. 24.

principios de la década de los noventa. En los trabajos de Herzog & de Meuron imperaba una sobriedad y contención que los alzó rápidamente como estandartes de la arquitectura minimalista helvética. Sin embargo, hay gran diferencia entre su minimalismo cálido y cercano, humanizado podría decirse, y la frialdad sofisticada de otros creadores como Sol Le Witt o John Pawson. En esa misma época Federle desarrollaba sus cuadros geométricos esencialmente minimalistas, pero en los cuales se encontraban muchos matices personales, abiertos a la expresividad y permeables a la huella del artista. En ese sentido, podemos hablar también de obras humanizadas, en las que no se aspira a una ejecución rigurosa y perfecta sino a la transmisión de un determinado estado emocional.

Adolf Krischanitz + Helmut Federle: *Neue-Welt-Schule*

En 1993 fue Adolf Krischanitz quien acudió a Federle para elegir los colores y acabados de una guardería en Viena. El diseño cromático de Federle para el edificio está, según su justificación, en consonancia con la austeridad del edificio y con los colores del entorno. Pero, al mismo tiempo, los colores coinciden con la paleta empleada en sus cuadros — sobre todo gris, negro, amarillo y verde (Fig. 127 y 128)—: al exterior del edificio fue asignado un mortero granulado aplicado en varias capas, de color gris oscuro, casi negro. Las carpinterías fueron lacadas en negro y una parte de los vidrios fueron tintados en verde (Fig. 129 y 130). En cuanto al interior, los muros quedaron en su mayoría sin pintar, dejando visible el hormigón. En algunos casos, fueron pintados de amarillo (Fig. 131).

Krischanitz rechaza para su arquitectura toda belleza superficial o frivolidad³⁸ y del mismo modo actúa Federle con su pintura. Entre las ideas de Krischanitz y las de Federle existe una sintonía que se refleja en el resultado de este edificio, y que les ha llevado a colaborar de nuevo más adelante en la extensión del Museo Rietberg, en 2006.

Al introducir su paleta cromática en la arquitectura en la que interviene, Federle está claramente actuando como artista, y hace un uso eminentemente simbólico del color. Las superficies pintadas se convierten en lienzos que albergan sus colores habituales, y por ello la arquitectura se convierte en envoltorio o en contenedor de su obra. Sin embargo, Federle se apoya, a la hora de justificar su elección, en elementos del entorno más inmediato del edificio, como la vegetación o el terreno.

Roger Diener & Gerold Wiederin + Helmut Federle: edificio *Forum 3*

En 2002, Roger Diener y Gerold Wiederin colaboraron con el artista suizo en el concurso para el edificio *Forum 3*, un edificio de investigación científica en el Campus Novartis de Basilea. A diferencia de otras colaboraciones, en las que el artista entra a participar en una fase final del proyecto arquitectónico, o en la fase de ejecución, en este caso la colaboración surgió desde la fase más inicial del proyecto, por lo que la integración de la propuesta de Federle en el diseño arquitectónico fue decisiva. El edificio recibió el nombre "*Forum 3*"



Fig. 135 a 142. Helmut Federle, "Nachbarschaft der Farben" (1998).

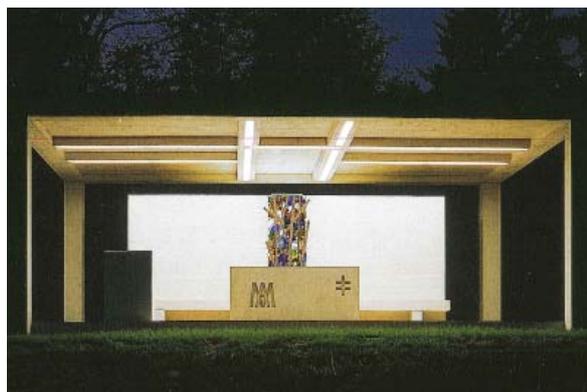


Fig. 143. Helmut Federle. Intervención en capilla (1996)

Fig. 144. Helmut Federle. "Sin título (dedicado a Anni y Josef Albers)" (1999).

39. Pascual, C. 2007. Basilea, laboratorio de formas. *El País*, 20-01-2007.

40. Thorn-Prikker, J. 2008. Clad in glass. *Diener, Federle, Wiederin: Novartis Campus Forum 3*. Basilea: Christoph Merian, p. 63.

precisamente por el trabajo conjunto de los dos arquitectos y el artista³⁹.

La intervención del artista consistió en el diseño la fachada. Federle propuso una fachada semiabierta para recubrir todo un perímetro abalconado —una fachada, por lo tanto, exterior, sin contacto directo con los espacios interiores—. Está formada por vidrios rectangulares, colgados en posiciones aparentemente aleatorias, en tres capas, generándose superposiciones parciales entre ellos. Entre los vidrios se incluyen algunos transparentes y algunos tintados en colores lisos: azul, cyan, amarillo, naranja, rojo y gris. Los colores también se distribuyen de forma aleatoria, creando una composición multicolor con transparencia, que dejar pasar la luz coloreada al interior del edificio (Fig. 132 a 134).

Federle había trabajado desde finales de la década anterior con el color y las mezclas de colores, ampliando la escueta paleta de su etapa artística anterior. Su serie de dibujos “*Nachbarschaft der Farbe*” [~Contigüidad de los colores] refleja una investigación sistemática y prolongada en torno al color (Fig. 135 y 142). Thorn-Prikker relaciona esta obra con la fachada del *Forum 3*:

«Los estudios sobre el color, que Helmut Federle persiguió sistemáticamente casi a diario durante varios años entre 1994 y 1997 —publicados en 1998 como “*Nachbarschaft der Farben*” (“Contigüidad de los Colores”)— podrían también ser casi leídos como estudios preliminares para la fachada de Basilea. La densa rejilla de líneas, dibujadas con lápices de colores, se enlaza como estructuras de tipo textil. Estas láminas dan muestra de una vibrante vitalidad por la alternancia de líneas horizontales y verticales. Dan expresión a las diversas zonas de color que se yuxtaponen, y se combinan como tejidos transparentes de coloración»⁴⁰

Como antecedentes del uso del vidrio multicolor, recurso plenamente exaltado en este edificio, deben citarse otras dos intervenciones arquitectónicas, de menor tamaño, de Federle. La primera de ellas fue en 1996 junto a Gerold Wiederin. Wiederin construyó la capilla de peregrinación nocturna Locherboden, en Mötztal, y Helmut Federle participó con el diseño de la pared “ábside”. En el centro del muro plano y ciego de hormigón, Federle ubicó una vidriera vertical alargada, a modo de brecha, formada por cristales irregulares de colores azul, verde y amarillo-ámbar (Fig. 143). El artista hizo alusión aquí al interés que le despiertan las formas de piedras y cristales en la naturaleza, tal y como había reflejado en algunos de sus tempranos dibujos.

La segunda intervención nombrada data de 1999. Federle intervino en el proyecto para el *Landeszentralbank* en Meiningen, obra de Hans Kollhoff, diseñando una monumental vidriera, en la que se superponen capas de piezas rectangulares de vidrio tintado, inundando el hall principal del banco de una luz coloreada (Fig. 144).

Gigon & Guyer + Adrian Schiess: varios proyectos

Adrian Schiess es conocido sobre todo por sus *Flache Arbeiten* (Fig. 146), piezas que, como ya se ha descrito, consisten en paneles rec-

tangulares y planos, de dimensiones y proporciones variables, con un acabado brillante especular. Están realizadas en madera reforzada con pvc, por lo general de un único color. Nunca se exponen colgados, sino posados horizontalmente en el suelo o apoyados contra la pared. La simplicidad formal y cromática de estas piezas hace que Schiess suela ser asociado a la corriente minimalista y al monocromatismo. Sin embargo, él niega esta etiqueta y explica sus trabajos en base a ideas alejadas de los principios minimalistas, centrándose en la disciplina y la práctica de la pintura, y otorgando a la simplicidad de sus formatos un papel secundario. Para el artista, los *Flache Arbeiten* son en realidad fragmentos de un conjunto no visible, inacabado y abierto, una única obra pictórica en la que cada panel es una pincelada, todavía húmeda, de ese gran lienzo imaginario, y por lo tanto su apariencia no es definitiva⁴¹. En otros trabajos, posteriores o simultáneos a los *Flache Arbeiten*, Schiess ha utilizado diversas técnicas, mayoritariamente la pintura, pero también el collage, la fotografía, el video o la instalación. Sin embargo, independientemente del medio empleado, prevalecen inquietudes y estrategias pictóricas: «la mirada de Schiess es siempre la de un pintor»⁴².

Como tal, Adrian Schiess otorga la máxima prioridad al color, o más correctamente, a los colores, ya que en sus cuadros, éstos suelen agruparse creando ricas combinaciones. El uso del color por parte de Schiess es totalmente emocional, confiando plenamente en su intuición de pintor. Su elección cromática no se basa en significados simbólicos atribuidos a los colores, como veíamos en Federle; tampoco son el fruto de una argumentación expresa ni de una investigación pseudo-científica, como podríamos decir en el caso de Zaugg. Simplemente utiliza los colores que le inspiran y que decide aplicar en un lugar concreto para despertar en el visitante un estado psicológico o emocional dado.

Esto tiene varias consecuencias: por un lado, la paleta de Schiess es abierta, se puede decir que ilimitada. Todos los colores tienen cabida en su trabajo, tanto los directamente aplicados por el artista, como los resultantes en mezclas y superposiciones en el lienzo. El resultado final suele ser claro y luminoso, y los colores, vivos y saturados. El negro suele aplicarse separadamente, sin mezclar. Del arrastre de la pintura se generan grises y marrones, que no obstante no suelen

41. Schiess A, Biec O. 2009 (2008). Entretien. *Adrian Schiess: Expositions*, Clermont-Ferrand: Un, Deux... Quatre, p. 20.

42. Schiess A. et al., 2009. *Adrian Schiess: Expositions*, Clermont-Ferrand: Un, Deux... Quatre.



Fig. 145. Adrian Schiess, "Coucher du Soleil" (2000)

Fig. 146. Adrian Schiess, "Flache Arbeiten" (1995)

43. Lóránd Hegyi, L. 2009. Domiciliations simultanées: Quelques remarques sur l'œuvre d' Adrian Schiess. *Adrian Schiess: Expositions*, Clermont-Ferrand: Un, Deux... Quatre.

44. Schiess A, Biec O. 2009 (2008). Entretien. *Adrian Schiess: Expositions*, Clermont-Ferrand: Un, Deux... Quatre.

45. Wechsler, M. et al., 2004. *Farbräume: Zusammenarbeit mit den Architekten Herzog & de Meuron und Gigon & Guyer 1993-2003*. Lucerna: Quart.

ser los dominantes en la superficie del lienzo. La autorrestricción cromática que hemos visto en Federle carece de sentido en Schiess, ya que éste aspira a extraer todas las posibilidades del color y las texturas mediante la experimentación. Por otro lado, las composiciones de Schiess son espontáneas e imprevisibles. Tal y como define Lóránd Heygi, «conservan su esencia natural, su frescor anárquico y espontáneo, una energía casi vegetativa así como una imprevisibilidad caótica, si bien las apariencias visuales y plásticas son fruto de largas reflexiones y procesos de decisión complejos»⁴³.

Schiess no se ve en la necesidad de razonar o justificar su trabajo, dado que otorga toda la autoridad a la decisión espontánea del pintor y a la práctica de la disciplina artística: «Mi trabajo es muy experimental. Pues para mí la pintura consiste únicamente en la práctica»⁴⁴. Cuando utiliza reglas en la aplicación del color, estas son meras guías organizativas, arbitrarias y modificables como las reglas de un juego, siempre bajo la revisión de su intuición como pintor.

Los arquitectos con los que Adrian Schiess ha colaborado han buscado en él, precisamente, su experiencia en el uso del color y su conocimiento de las cualidades sensoriales del mismo, no a partir de su adherencia a corrientes intelectuales, sino de su intuición. Entre ellos se encuentran Gigon y Guyer, que han solicitado la colaboración de Schiess para el Centro deportivo de Davos (1996), los edificios de apartamentos en la Susenbergstrasse, en Zúrich (2000), el residencial PflögiaREAL, en Zúrich (2002) y el auditorio y exteriores de la Universidad de Zúrich (2003)⁴⁵.

Para el Centro deportivo de Davos (Fig. 147), Schiess fue llamado por los arquitectos para desarrollar un concepto de color para las superficies de madera pintada en el interior y exterior del edificio. En primer lugar, se le ocurrió una idea para el exterior con tres colores: amarillo, naranja y azul. Estos colores penetran en el interior a través de las ventanas, donde Schiess también agregó seis colores: rosa, amarillo napolitano, blanco, verde claro, turquesa y azul oscuro (Fig. 148). Desarrolló un método para la distribución y composición de los colores en el edificio, que asigna a cada color un tamaño específico del panel de madera. El artista se refiere a este método como a un *aide mémoire*, que describe como una pequeña trampa de distribu-

Fig. 147. Gigon & Guyer + Adrian Schiess. Centro deportivo de Davos (1996). Exterior.

Fig. 148. Gigon & Guyer + Adrian Schiess. Centro deportivo de Davos (1996). Interior.





Fig. 149. Maqueta.

Fig. 150-151. Gigon & Guyer + Adrian Schiess. Apartamentos en la Susenbergstrasse, Zúrich (2000)

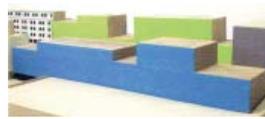


Fig. 152. Maqueta.

Fig. 153-154. Gigon & Guyer, *Pflegi-areal*, Zúrich (2002)

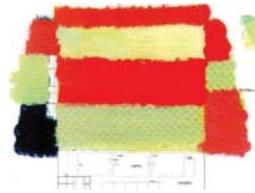


Fig. 155. Dibujo de Adrian Schiess

Fig. 156-158. Gigon & Guyer + Adrian Schiess. auditorio y exteriores de la Universidad de Zúrich (2003).

46. Ibid.

ción de los colores en todo el interior. Se trata de un proceso pictórico que se guía por el proceso arquitectónico.

En el proyecto de tres edificios de apartamentos, situados en un entorno de tejido fragmentado en la Susenbergstrasse (Figs. 149 a 151), Schiess aplicó pigmentos de origen mineral en polvo, de color amarillo claro, gris verdoso, rosa viejo, amarillo de Nápoles y azul claro. El objetivo era que las fachadas de colores creasen acentos visuales, que se combinan para formar sutiles composiciones que varían según el ángulo de visión. Los colores también actúan como clásicos repoussoirs, que dirigen la vista a otras cosas tales como las montañas, los bosques y otros edificios.

El diseño urbano del residencial Pflögia real de Zúrich fue entendido por el pintor como un espacio pictórico transitable, y vistió las paredes orientadas a sur, paralelas al eje longitudinal del edificio, con dos colores vivos: un verde-amarillo claro en la pared enfrentada al patio (Fig. 153), y un azul cobalto en la pared enfrentada a un jardín exterior (Fig. 154). La intensidad de la radiación directa del verde amarillo y su reflejo en la fachada opuesta, de color blanco, es capaz de articular el patio como espacio vacío. Además, la elección de colores consigue que la sensación de profundidad espacial propia del azul quede mitigada en contraposición con el verde. Y visto desde el exterior, se produce un efecto de alternancia visual entre plano anterior y plano posterior. Es un juego que utiliza el espacio y la planeidad y se mueve entre realidad y percepción ficticia.

En el proyecto del auditorio de la Universidad de Zúrich, se situó en el exterior, junto al acceso del edificio, un estanque de color rosa intenso sobre el techo de la sala del auditorio (Fig. 156). El agua parece ofrecer una invitación a zambullirse y sumergirse en el interior de la sala. El acceso real, sin embargo, se produce a través de dos escaleras descendentes, cerradas y empotradas en los nichos del hall de entrada, en un paso de color rosado oscuro que desciende a las profundidades. Allí se encuentra el auditorio, pintado en gris verdoso, rosa claro y oscuro, y azul (Fig. 157). Los colores varían sin embargo en función de las situaciones de iluminación del auditorio.

Herzog & de Meuron + Adrian Schiess: varios proyectos

Herzog & de Meuron también han colaborado con el pintor en diversas ocasiones: con motivo del proyecto para el Edificio Suva, en Basilea (1993), del Edificio de Marketing de la empresa Ricola, en Laufen (1998) y del Edificio de Administración de Helvetia Patria, en St. Gallen (2003)⁴⁶.

En el caso del edificio Suva, en Basilea, los arquitectos Herzog & de Meuron evaluaron las contribuciones artísticas para el hall de entrada a través de un concurso convencional de integración artística en la edificación. La contribución de Schiess se basó en sus *flache Arbeiten*, centrados en los fenómenos visuales de superficie y reflexión. Se dispusieron dos paneles recubiertos de aluminio y lacados con pintura de coche, que deberían colocarse (en este caso) verticalmente en la pared, separados a una distancia de 5 centímetros. Los colores elegidos fueron rojo (Fig. 159) y beige, y los formatos, 2x5 m y

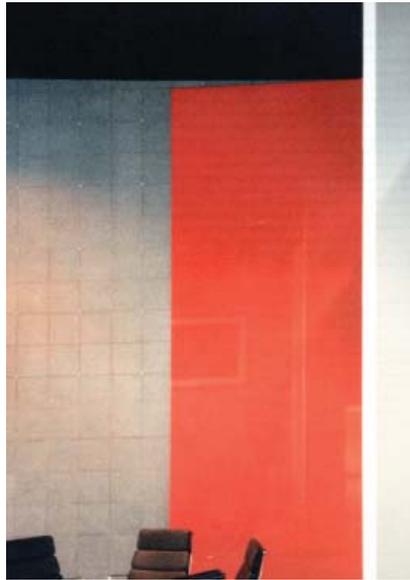


Fig. 159. Herzog & de Meuron + Adrian Schiess. Edificio Suva, en Basilea (1993)



Fig. 160-162. Herzog & de Meuron + Adrian Schiess. Edificio de Marketing de la empresa Ricola, Laufen (1998)

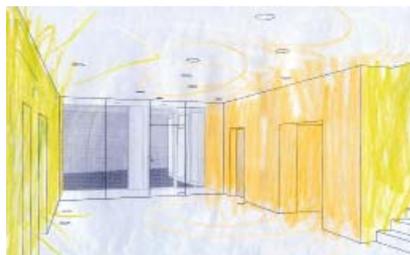


Fig. 163-164. Herzog & de Meuron + Adrian Schiess. Edificio de Administración de Helvetia Patria, en St. Gallen (2003).

47. Chevrier, J.F, Herzog, J. 2006. Ornamento, Estructura, Espacio. *El croquis*, nº 129-30, p. 24.

2x5,15 m respectivamente.

Para el edificio de Marketing de la empresa Ricola (Fig. 160), los arquitectos y el cliente, Alfred Richterich, pidieron a Schiess la elaboración de un concepto cromático para colocar una pantalla, a modo de cortina, en la fachada vidriada de las oficinas. Las cortinas elegidas por Schiess rodean el edificio, salvo en la zona de las salas de reuniones, para las cuales se solicitó la intervención artística de Rosemarie Trockel (Figs. 161 y 162). Además del colorido extremo de las cortinas, éstas tienen diferentes grados de transparencia, y aparecen en constelaciones constantemente cambiantes en función de las necesidades, por lo que las fachadas y el interior ofrecen imágenes cambiantes.

El encargo para el edificio de Administración de Helvetia Patria consistió en el diseño artístico de la caja de escalera y los correspondientes vestíbulos de acceso en las seis plantas. A partir de los esquemas de Schiess (Figs. 163 y 164) la zona de escalera fue completamente pintada en verde-amarillo, al igual que las paredes y pasillos frente al ascensor. Como contraste, las paredes y pasillos de la zona de acceso fueron pintadas de amarillo anaranjado. La pintura utilizada fue de un brillo intenso, lo cual provoca múltiples reflejos cambiantes que se corresponden con los diferentes estados lumínicos del día (luz natural, luz artificial...).

Herzog & de Meuron + Rémy Zaugg: edificio Roche

Habiendo sido preguntados por la participación de Rémy Zaugg en el diseño cromático del Centro de Investigación para Roche (Basilea, 1994–1997), Herzog & de Meuron contestan:

«Nosotros creemos en la profesionalidad. (...) Cuando un arquitecto elige el color, lo hace según su gusto. No hay nada peor que ese recurso al gusto. Sin una base conceptual para la elección de tal o cual color (pues todos son maravillosos) faltan la fuerza, la precisión y todo lo que hace que la arquitectura sea interesante.

Hemos trabajado con Rémy sobre todo en relación a cuestiones de color. Incluso el color de los asientos del estadio de St. Jakob en Basilea, el rojo y el azul, fue objeto de una cuidadosa investigación. (...) [E]l edificio Roche es otro ejemplo.»⁴⁷

El método de trabajo de Zaugg con el color se basa en principios objetivos de percepción sensorial. Por ello, apoya su *modus operandi* con un discurso argumental, tal y como hace al referirse a su intervención en el edificio para Roche en Basilea, en el texto “*Genesis of the work, diary, 1998-2000*”. Por qué azul?, pregunta retóricamente, y argumenta:

«En la cultura occidental, el color azul se refiere al intelecto, a la razón, a la racionalidad —en definitiva, a cuestiones relativas a la mente. Por lo tanto, el azul es adecuado para un lugar donde se lleva a cabo investigación científica.

Es arbitraria la correlación entre el azul y la mente? Es esta relación puramente convencional? Creo, por el contrario, que está motivada por factores fisio-psicológicos. Tomemos como ejemplo dos muros, uno rojo y el otro de un azul cerúleo, es decir, un azul sin rojo. La pared roja

se nos mostrará más próxima que la pared azul. El rojo se adelantará, mientras que el azul se quedará donde está. (...). El azul es, desde un punto de vista fisio-psicológico, menos material que el rojo, menos opaco, menos robusto, menos asfixiante, en una palabra, más sutil y más inmaterial..

En virtud de estas cualidades específicas, el azul es adecuado para una superficie cuya textura tiende a cero: el azul serán por lo tanto claro.

Ese azul claro no será mate, sino satinado, es decir, ligeramente reflectante. Un ligero brillo desmaterializa sutilmente el azul, corroborando la espacialidad intrínseca de este material.

La expresión de azul es óptima cuando el azul es liso y satinado.»⁴⁸

Zaugg justifica su elección pero se distancia él mismo de ella. Expresa su opinión («I think... that...») pero elude cualquier implicación personal o emocional subjetiva en dicha elección.

Al comparar el azul con el rojo y describir los efectos de la yuxtaposición de ambos colores, Zaugg utiliza las ideas de Josef Albers. Tal y como el pintor alemán describía en “La interacción del color”, los colores se definen a partir de su comparación con otros. También coincide con las teorías de Itten, que estableció criterios de combinación de colores analizando los efectos ópticos que producen.

El método de Zaugg es, además, preciso. Una vez argumentada la elección del color, Zaugg analiza los posibles matices hasta dar con el tono exacto de una forma igualmente justificada en base a criterios de percepción óptica. Así pues, la siguiente pregunta retórica es: Qué azul?

«El azul es el color con el que los seres humanos se encuentran más a gusto. Podemos distinguir unos 12.000 azules diferentes, pero el número de tonos rojos o amarillos o verdes que podemos identificar es mucho menor. Para nosotros, hay más azules que rojos, amarillos o verdes.

Qué azul, entonces, es el adecuado para la pared? Un azul muy claro, un blanco azulado?

Un azul pálido, desvaído o débil no es insistente y pasa desapercibido. No actúa sobre la pared. Por el contrario, se desmaterializa. La presencia de la pared sería discreta y atmosférica, contrariamente a lo que

48. Zaugg, R., 2001. Genesis of the work, diary, 1998-2000. *Architecture by Herzog & de Meuron, Wall Painting by Rémy Zaugg: A Work for Roche Basel*. Basilea: Birkhäuser, p. 88-89.



Fig. 165-168. Rémy Zaugg, “Schau, ich bin blind, schau” [Mira, soy ciego, mira] (2000)

49. Ibid, p. 90-91.

se pretende. Visto desde el exterior, una pared en un azul muy claro se confundiría con los reflejos del cristal a través del cual se percibe. Una pared blanca sería más sugerente.

¿Acaso un azul puro sería adecuado?

Un azul con una saturación del 100% sería demasiado oscuro. Su opacidad sería una barrera. Actualizaría la pared, es cierto, pero no sería luminosa y la pared, vista desde fuera, se vería antes negra que azul. Si el primer azul era demasiado claro, este segundo es demasiado oscuro.

El azul que estamos buscando debe contener blanco. Blanco, podría decirse, hace el azul más evidente.

Un azul con blanco es, paradójicamente, más azul que el azul puro. Un azul aligerado confirma sus cualidades intrínsecas. El azul con blanco es luminoso. Se afirma a sí mismo contra las sombras de la arquitectura y afirma su identidad a pesar de los accidentes de la luz. Ese azul luminoso tiene una presencia ambivalente: se abre al espacio, a lo intangible, lo no-geométrico, no-métrico y no-palpable, a algo más allá y, sin embargo, está aquí, erguido, mirándote y violentamente imponiéndose en el cuerpo. La naturaleza de este azul es ambigua. Al entrar en el edificio, desde la recepción hacia el interior, se recordará haberlo visto desde el exterior. Ese azul frío, luminoso y ligeramente brillante compensará las discontinuidades de la pared y lo dotará de una presencia monolítica en la imaginación».⁴⁹

El artista se apoya en su propia percepción para argumentar la elección, así como en su imaginación, ya que previsualiza mentalmente posibles soluciones y manifiesta las sensaciones que cree que éstas generarán en el espectador. Asimila sus sensaciones a las de cualquier ojo humano. En ese sentido, no se trata de ningún método "científico", una argumentación y un resultado diferentes habrían podido ser igualmente válidos. Aun así, la estructura de la argumentación denota orden y voluntad de rigor en el trabajo del artista.

Zaugg pretende el uso de un método racional, basándose en los resultados de los estudios empíricos de Itten y Albers, y en el análisis de su propia percepción, para obtener un resultado estética y sensorialmente estimulante, inspirado en las obras de los artistas monocromáticos. La afinidad de Zaugg a la pintura monocromática queda plasmada igualmente en el texto sobre su intervención en el edificio

Fig. 169. Herzog & de Meuron. Edificio Roche Pharma, Basilea (1997). Vista del vestíbulo en planta baja desde el exterior.



Roche. En él, Zaugg se plantea el sentido de intervenir, mediante la pintura, en el espacio arquitectónico, y expone distintas posibles estrategias:

En primer lugar, plantea el uso de la pared del edificio como soporte de lienzos autónomos: un modo clásico y habitual del arte de alojarse en la arquitectura. Según Zaugg, de este modo se establece una relación de dominación: la obra de arte domina a la arquitectura, ésta se pone al servicio de algo ajeno a ella. «El muro existe para no ser visto, y desaparece en un servilismo anónimo de no-existencia.»⁵⁰

En segundo lugar, se plantea que la pintura adopte la propia pared como soporte, en lugar de ocupar lienzos móviles. Aunque la pintura pasaría a formar parte de la pared, el resultado seguiría siendo de dominación: la pared perdería su propia corporeidad a favor de las formas y los colores de la solución pictórica adoptada. Para Zaugg, la solución ideal es que la pintura sea un único color que cubra toda la pared. De este modo, la forma de la pintura se identifica con la forma de la pared. La arquitectura pasa a tener un papel decisivo, pues dicta a la pintura cómo ésta debe ser. Al mismo tiempo, la pintura cambia la imagen de la pared. Pintura y pared se convierten en una unidad.

« Sólo el monocromatismo puede reforzar la realidad monolítica de la pared.»⁵¹

Con esta afirmación, Zaugg descarta la validez de cualquier intervención pictórica en la arquitectura, que no sea la monocromática. Ensalza así el carácter atmosférico y ambiental del color *field painting*, una pintura que no es mera imagen, sino que llega a conseguir un resultado sensorial envolvente.

La colaboración en el edificio Roche lleva a Zaugg a renunciar a su modo de trabajo habitual como artista, en el que la pintura es totalmente autónoma y ajena al espacio arquitectónico en el cual se exhibirá. Según se deduce de la lectura de su “Genesis of the work, diary, 1998-2000”, el pintor se plantea al principio una autonomía disciplinar entre arte y arquitectura, pero acaba viéndose influido por el contexto arquitectónico en el transcurso de su colaboración con Herzog & de Meuron:

«Los arquitectos y el artista han optado por una colaboración clási-

50. Ibid, p. 81.

51. Ibid, p. 85.

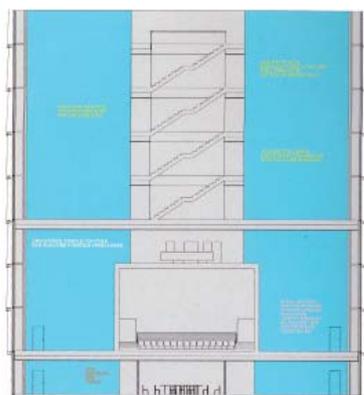


Fig. 170. Rémy Zaugg. Esquema cromático para el edificio Roche con incorporación de sus textos.

Fig. 171. Herzog & de Meuron. Edificio Roche Pharma. Vista interior con intervención de Rémy Zaugg.

52. Ibid, p. 79.

ca, en la que el arquitecto hace la arquitectura y el artista el arte. Sin embargo, la solución plástica que elegimos durante un tiempo, y las preguntas resultantes relativas a varios elementos arquitectónicos obstructivos, no encajaron con el modelo clásico de colaboración, ya que las respectivas funciones tienden a mezclarse.»⁵²

Al mismo tiempo, el trabajo de Zaugg en Roche es totalmente coherente con su obra pictórica. Ésta se reduce a dos elementos: un fondo monocromo y textos plasmados sobre él en un color contrastado, en una relación de fondo y figura. Por ello, el color ocupa un papel importante en la pintura de Zaugg, y se puede reconocer la aplicación de las teorías de Itten y Albers sobre la percepción del color y la combinación de colores. Las diferentes combinaciones de colores, algunas armónicas, pero a menudo chirriantes y difíciles de mirar, dan muestra de la experimentación de Zaugg en este campo.

Figs. 172-173. Herzog & de Meuron. Edificio Roche Pharma. Vistas interiores con intervención de Rémy Zaugg.



2.3. Elección y tratamiento de los materiales

La simplicidad volumétrica que caracteriza a la *swiss box* contrasta con una destacada riqueza y sofisticación en el uso de los materiales. Un hecho sobre el que ya llamaba la atención Jeffrey Kipnis en 1997, en su texto “La astucia de la cosmética”, en el que analizaba la obra de Herzog & de Meuron y la contradictoria convivencia en ella de *minimalismo* y *ornamento*.

Como en el caso del color, no hay reglas fijas en la elección de los materiales, ni en las envolventes ni en los interiores de los edificios. Pueden darse tanto materiales de origen natural, mínimamente procesados, como novedosos materiales de fabricación industrial. Solo puede hablarse de una tendencia recurrente, que es la de la adopción de soluciones unitarias, igual que, como se mencionaba páginas atrás, el monocromatismo predomina en el diseño cromático. Los edificios suelen exhibir un reducido surtido de materiales; a cambio, aquellos que son seleccionados están tratados con impecable rigor técnico y resultados estéticos muy depurados.

Entre los artistas citados como referentes pueden identificarse dos posturas, que en ocasiones coexisten: una eminentemente conceptual y otra eminentemente “fenomenológica” o sensorial. La postura conceptual, que basa la elección y el tratamiento de los materiales en criterios teóricos o decisiones metodológicas, pero no se centra en el resultado sensorial final, está sobre todo presente en el minimalismo americano, en especial en algunos casos como Sol Le Witt, Robert Morris o Dan Flavin. Joseph Beuys y los artistas *povera* adoptan también a menudo una postura conceptual cuando utilizan los materiales basándose en simbolizaciones o categorizaciones impuestas externamente, no siempre comprensibles para el observador. La postura sensorial, en cambio, da prioridad en el empleo de los materiales a sus características físicas y sensoriales más inmediatas. Está también presente en el minimalismo, en casos como Carl André o Donald Judd. Asimismo es evidente en Beuys, que suele exaltar las propiedades físicas de los materiales que emplea habitualmente —su olor, su textura, su maleabilidad, su peso...— y en los artistas *land art*, que sienten fascinación por los materiales en su medio natural y por el efecto que ejercen las condiciones atmosféricas sobre ellos. Por último destaca en esta tendencia Giacometti, cuyo genio depende de su trabajo manual con los materiales, y que es capaz, con recursos limitados, de extraer de ellos todas sus posibilidades expresivas.

En la arquitectura suiza encontramos posturas equivalentes a las descritas para el arte. Zumthor, por ejemplo, basa todas sus decisiones relativas al empleo de los materiales en una postura sensorial. Otros, como Herzog & de Meuron, adoptan una postura mixta, mientras que Kerez o Diener suelen adoptar posturas conceptuales.

Es importante destacar también, como punto de conexión entre los artistas mencionados y los arquitectos, un deseo constante de innovación y experimentación, descartando las opciones más obvias o tradicionales para ampliar las posibilidades que pueden ofrecer los materiales en su trabajo.

2.3.1. Referentes artísticos y teóricos

Max Bill

1. Moos, S. von, 1996. Recycling Max Bill. *Minimal Tradition - Max Bill und die "einfache" Architektur 1942-1996*. Baden: Lars Müller, p. 34.

El uso que hace Max Bill de los materiales, tanto en sus esculturas como en sus edificios y sus diseños industriales, no parece algo a priori destacable. Existe una extensa literatura sobre la obra de Bill en la que se abordan monográficamente cuestiones como la forma, el color, la estructura o la geometría, pero curiosamente no el material. Sin embargo, los materiales no son un tema trivial en Bill, y este presenta, además, cierta paradoja: como arquitecto y diseñador, Bill opta por trabajar con los materiales más “ordinarios” y económicos, mientras que, como escultor, se siente atraído por los materiales más nobles. Como apunta Stanislaus von Moos «Bill no estaba al margen de tentaciones faraónicas, como demuestra su cinta de Moebius gigante, esculpida en mármol de Carrara, de 1986 (“Kontinuität”)»¹. (Fig. 174)

Antes de entrar en la Bauhaus, Bill se formó como orfebre en la Escuela de Artes Aplicadas de Zurich. Más adelante, se familiarizó con el uso pragmático y experimental de los materiales en el curso preliminar que Josef Albers impartía en la escuela de Dessau, especialmente la madera, el papel y el metal². Esta combinación en su formación, en la que conviven los metales preciosos con los más comunes, puede ser la responsable de una postura dicotómica en relación con los materiales. Sin embargo, podemos establecer tres bases en las que se sustenta el uso de los materiales en Bill, y que demuestran que, en realidad, ambas posturas no están tan alejadas: Funcionalidad, reducción y calidad.

1) La postura funcionalista de Bill ha quedado ya clara en páginas anteriores, al definir los criterios en los que se apoyaba el artista suizo en su propuesta de *gute Form*. Desde el punto de vista de los materiales, un ejemplo de la postura eminentemente pragmática de Bill es la casa Villiger (Fig. 175). Como se describe en el volumen monográfico de la obra arquitectónica de Bill³, se trata de un edificio con estructura común de madera y paredes exteriores y cubierta de paneles prefabricados. Max Bill utilizó en ella el nuevo método



Fig. 174. Max Bill, “Kontinuität” (1983-86, primera versión 1946-47)



Fig. 175. Max Bill. Casa Villiger, Bremgarten (1942)

constructivo de paneles estándar de la empresa Durisof AG, cuya ventaja residía en la enorme reducción del tiempo de puesta en obra, y también en el hecho de que los paneles podían desmontarse rápidamente para volverlos a levantar en otro lugar. Ello influyó a que la casa Villiger se construyera en apenas cinco meses y tuviera el bajo coste de 40.000 francos suizos.

2) En el arte de Bill, tanto pictórico como escultórico, predomina una reducción de elementos que, como se ha dicho ya, apunta hacia el minimalismo. Si en la pintura esa reducción es formal, en la escultura es fundamentalmente material: las esculturas están realizadas casi siempre en uno único, sea este piedra o metal, trabajado costosamente para obtener volúmenes tridimensionales “ideales”, definidos por leyes geométricas y no por la naturaleza del material. En cuanto al diseño, el término *reducción* va asociado en Bill al de optimización. Bill daba una gran importancia al proceso de fabricación, tanto en la industria como en la arquitectura, y aspiraba a una optimización de medios que denotan una postura ecológica, más que económica. Un buen ejemplo es el *Ulmer Hocker* [taburete Ulm] (Fig. 176), hecho por Bill en la escuela de diseño con tablas de abeto regaladas y palos de escoba, en el que se combina el máximo aprovechamiento de material con la belleza constructiva, un objeto que se ha convertido en un icono del diseño, sobre todo desde su producción en serie a partir de 1992⁴. En su charla impartida en Aspen en 1953, Bill se lamenta de que

«Por desgracia, las empresas están con frecuencia mucho más interesadas en el “usar y tirar” que en la producción de objetos realmente buenos para períodos largos de uso. (...) Pero me imagino que, dentro de unos años, las empresas con la filosofía de las de hoy ya no tendrán la misma importancia. Esa es la cuestión de la producción, sobre todo de la producción de objetos bien diseñados, con mayor durabilidad, sin la especulación del consumo a corto plazo. Por un lado, se trata de una cuestión de la producción, de una mejor producción con una excelente calidad de ejecución.»⁵

3) La calidad está relacionada, por lo tanto, con la durabilidad, y por ende con la optimización y reducción de medios. Al hablar sobre su propuesta no ganadora para el Monumento al preso político desco-

2. Hahn, P., 2008. Bill und das Bauhaus. *Max Bill – Aspekte seines Werkes*. Sulgen: Niggli, p.73.

3. Gimmi, K. et Al., 2004. *Max Bill. 2G*, nº 29-30, p.92.

4. Rüegg, A., 2008. Die Erziehung zum «bewussten menschen»: Max Bill als Lehrer. *Max Bill – Aspekte seines Werkes*. Sulgen: Niggli, p. 85

5. Bill, M., 1953. a,b,c,d. *Funktion und Funktionalismus – Schriften 1945-1988*. Zürich: Benteli, p. 40.

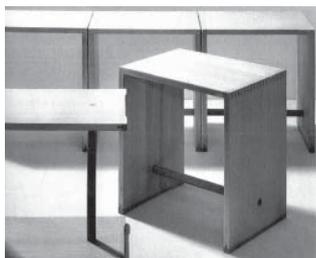


Fig. 176. Max Bill. Ulmer Hocker [Taburete “Ulm”]

Fig. 177. Max Bill. Monumento al preso político desconocido, proyecto (1952). Fotografía de maqueta

6. Bill, M., 1957. Ein Denkmal. (*Das Werk*, nº 44, p. 43.

nocido (Fig. 177), Bill defiende su elección de materiales basándose en argumentos de índole práctico:

«Algunas objeciones se derivan del hecho de que el material propuesto por mí no es moderno, es decir, que los medios que utilizo serían arcaicos, en contradicción con los usados en los proyectos constructivistas. He dedicado mucho tiempo a este problema y mi conclusión es la siguiente: si a una idea se la considera digna de elevarle un monumento, entonces éste deberá ser permanente. El material usado y la construcción han de resistir todas las inclemencias del tiempo. Por esta razón, hay que descartar una construcción del tipo de la torre Eiffel y otras similares, para las cuales se utilizaron materiales denominados modernos. Por ello, las superficies de mi monumento son de granito, y el interior, de mármol blanco, dos materiales que resisten el tiempo. La columna de acero cromado también puede, por mucho tiempo, mantenerse inalterable.»⁶

Lo cierto es que tachar a Bill de “arcaico” en el uso de los materiales es erróneo, cuando, al hablar de la casa Villiger, nos hemos referido a un sistema constructivo anteriormente sólo empleado en el ámbito industrial, lo cual quiere decir que Bill afrontaba y estaba abierto a la innovación y la experimentación con los materiales. Su elección, para las esculturas, de materiales pétreos, propios de los monumentos clásicos, no se basa en una postura conservadora, sino en un conocimiento del comportamiento de los materiales con el tiempo y expuestos a los espacios abiertos. Se refuerza, con ello, la idea de un Bill eminentemente pragmático y funcional.

Minimalismo americano

En el capítulo relativo a la forma se describía la escultura del minimalismo americano y las características formales del trabajo de sus principales representantes. En este caso debe describirse su uso de los materiales, pero para ello es posible recurrir a los mismos atributos que ya se mencionaron:

Por una parte, el de la *literalidad*, referida a que «todo el significado de la obra de arte reside en el propio objeto»⁷, o, en palabras de Frank Stella, “Lo que ves es lo que ves”. Trasladado a los materiales, eso implica que estos son tratados y mostrados en su apariencia natural. Literalidad implica, en definitiva, sinceridad en el uso de los materiales. Quien de forma más clara aplica ese criterio es Carl André, cuyos trabajos son un ejercicio de exhibición del material sin tratar (Fig. 178). La madera es la protagonista en obras como “Pieza de Madera tallada con radial”, “Último peldaño” o “Pieza de cedro”, todas de 1959; ladrillos macizos en “Palanca” o “Equivalente I-VIII”, ambas de 1966; el hormigón en bloques en “8 cortes”, de 1967; diversos metales, en planchas, en obras como “Steel-magnesium plain” (1969), “Tenth copper cardinal” (1973) o “Aluminium-Zinc Dipole E/W” (1989). Todas las piezas son de una extrema simplicidad formal, por lo general reducida a uno o varios paralelepípedos. Su única adición u “ornamento” son las características específicas de los materiales, como son las vetas de la madera, la rugosidad porosa del ladrillo y el hormigón, o las pátinas de óxido y los cambios tonales del metal. Otro artista

que también exhibe el material es Donald Judd, aunque en su caso el grado de manipulación es mayor; los materiales suelen tener un acabado industrial, más refinado (Fig. 179). La madera es en forma de tableros lijados y ensamblados; el metal —latón, cobre, aluminio o acero— suele tener un acabado pulido, brillante o satinado. También es habitual el uso del plexiglás coloreado. En otras ocasiones el color es introducido aplicando a los materiales un lacado o esmaltado en tonos vivos.

Por otra parte debe mencionarse como rasgo el de la *unidad*. Michael Fried hablaba de la relevancia que tiene la unidad en los artistas *minimal*, en concreto Morris y Judd. Morris utilizaba para ello fuertes *gestalt*, o formas de tipo unitario, mientras que Judd se basaba principalmente en la planeidad de las superficies y en la repetición de unidades idénticas. En cuanto al uso de los materiales, como ya se ha visto, el minimalismo no se restringe a un tipo concreto de materiales o acabados: son posibles tanto el ladrillo más tosco como el acero pulido más refinado. Lo importante es que la obra de arte sea interpretada como una unidad. Por ello, se intenta que el abanico de materiales en una pieza sea el mínimo posible, y se esconden juntas y ensamblajes.

Otra característica del arte minimalista, que afecta tanto a la forma como al empleo de los materiales, es la *factura anónima*. El material no es trabajado a mano, mostrando la huella del artista, como es habitual en la escultura tradicional, sino que es manipulado industrialmente o con máquinas, minimizando toda huella humana. A menudo el trabajo no es ejecutado por el propio artista, sino encargado a terceros. De este modo se reivindica el valor de la idea frente al de la elaboración, en una postura muy próxima a la del arte conceptual.

La búsqueda de la máxima esencialidad formal y unidad material, ocultando toda junta y ensamblaje hasta reducir el objeto a un volumen sin atributos, puede entenderse en último extremo como un intento de *desmaterialización*. Algo en cierto modo incompatible con la idea de literalidad, si se entiende esta como la aceptación de la presencia física del objeto artístico, pero no si se entiende principalmente como oposición a la representación. En Dan Flavin encontramos una obra minimalista que, de hecho, utiliza la luz como “material”

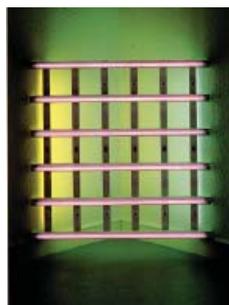


Fig. 178. Carl André, “144 Magnesium square” [144 cubos de magnesio] (1969)

Fig. 179. Donald Judd, “Sin título” (1970)

Fig. 180. Dan Flavin, “Sin título” (1989)

7. Linder, M., 2004. *Nothing less than literal*. Cambridge: MIT press, p. 3.
8. Klein, Y. y Ruhnau, W., 1959. Manifest zur allgemeinen Entwicklung der heutigen Kunst zur Immaterialisierung (1958-1959). En: Stachelhaus, H., 1976. *Yves Klein / Werner Ruhnau. Dokumentation der Zusammenarbeit in den Jahren 1957-1960*, Recklinghausen, p. 41-42.
9. Celant, G., 1969. Introduction. *Arte Povera*. Nueva York: Praeger, p. 225.
10. Ibid.

principal —tubos fluorescentes en funcionamiento—, y que propone por ello una cierta ilusión de inmaterialidad (Fig. 180). Lo mismo puede decirse de la obra, mitad artística, mitad arquitectónica, del también americano James Turrel. En Europa, el francés Yves Klein, considerado antecedente del minimalismo por su pintura monocromática, desarrolló un discurso artístico ligado a la superación de la gravedad y a la desmaterialización. Se sirvió para ello del uso del color —su característico azul—, así como del oro, el aire y el fuego en sus acciones. En 1958 y 1959 se embarcó en un proyecto utópico junto con el arquitecto Werner Ruhnau, cuyo objetivo era erigir arquitecturas inmatrimales, construidas no con materiales sólidos, sino exclusivamente con aire. En el texto manifiesto del proyecto se puede leer:

«Yves Klein ha topado, en su desarrollo en las arquitecturas, con el aire, porque sólo en él puede producir, y estabilizar, una sensibilidad pura. Hasta el momento, en espacios arquitectónicos todavía muy definidos, pinta piezas monocromas de manera clara y pura. Una sensibilidad cromática aún muy material debe derivar hacia una sensibilidad más pura e inmaterial. El espacio inmaterial que le corresponde es, por ejemplo, la arquitectura de aire.

Ruhnau está seguro de que la arquitectura está en el camino hacia la desmaterialización de las ciudades. (...) Las paredes de fuego de Yves y las paredes de agua de Kricke son, junto con cubiertas de aire, los componentes de la nueva arquitectura. Con los tres elementos clásicos fuego, agua y aire, se construiría la ciudad “clásica” del mañana, y ellos serían consecuentemente flexibles, espirituales e inmatrimales.

La idea de construir en el espacio, utilizando la mera energía como material de construcción para las personas ya no parece, en este contexto, absurda.»⁹

Arte povera

Los fenómenos naturales a los que hacen alusión Klein y Ruhnau tienen también una presencia importante en los artistas povera, que, como se mencionaba en apartados anteriores, recuperan la fascinación por la naturaleza y buscan «el descubrimiento, la exposición, la insurrección de la magia y el magnífico valor de los elementos naturales»⁹. Por ello, cuando Celant menciona el uso de los materiales por parte de estos artistas, y enumera algunos de ellos al azar, no hace distinciones entre materiales propiamente dichos y fenómenos de la naturaleza: «cobre, zinc, tierra, agua, ríos, territorios, nieve, fuego, hierba, aire, piedra, electricidad, uranio, cielo, peso, gravedad, altura, crecimiento, etc.»¹⁰. Todo parece formar parte de la misma materia del mundo. Se pretende en definitiva una asimilación, una equivalencia, entre materia y energía, muy similar a la que defenderá Joseph Beuys en su obra.

Jannis Kounellis es quizás el artista povera que de forma más insistente ha trabajado con materiales naturales, bien directamente extraídos de la naturaleza, bien en una fase inicial de manipulación por parte del hombre: piedra (Fig. 181), madera, cuerda, sacos de yute, judías, granos de café o café molido (Fig. 182), etc. También destaca por la

presencia de animales vivos en sus instalaciones (Fig. 62), que son considerados un material de trabajo más.

En el catálogo de la exposición monográfica de Janis Kounellis, que tuvo lugar en el Museo Reina Sofía en 1996, Ángel González habla, a raíz del artista de origen griego, de la “insólita pujanza de la materia” que supuso el arte povera. Los artistas povera descubren y exaltan los “prodigios” de la materia, de los fenómenos físico-químicos asociados a ella y su percepción por nuestros sentidos. Sin embargo, esos fenómenos, que para Kounellis son importantes, son considerados por muchos otros, debido a su cotidianeidad, poco espectaculares o incluso irrelevantes. Según González, el arte povera debería haber sido llamado “el arte de los pobres” pues «ellos [los artistas povera], antes que nadie, ellos que padecen la hostilidad y los rigores de la materia, su estancamiento, podrían reconocer los síntomas, prodigiosos que no espectaculares, de una inversión en tan perversa tendencia»¹¹.

Joseph Beuys

Con frecuencia se ha destacado el trabajo de Beuys con los materiales —tanto en sus esculturas como en sus instalaciones y acciones— por su singularidad e intensidad, y se le ha identificado por ello con el arte povera. Respecto al minimalismo, su relación es casi inexistente, por no decir de oposición.¹²

En relación al arte povera, a pesar de que Beuys también muestra interés hacia los materiales puros y en su estado primigenio, existe una gran diferencia entre ambas formas de pensar. El artista povera se centra, como se ha dicho anteriormente, en la existencia física y contingente. Los materiales y fenómenos naturales le fascinan por su simple presencia y su sensorialidad, y no por lo que a partir de ellos el artista pueda representar, describir o enjuiciar. Sin embargo, Beuys utiliza los materiales para la representación y la simbolización. Los materiales son símbolos de ideas no visibles, cuyas equivalencias son desveladas en ocasiones en sus textos y diagramas. Identifica, por ejemplo, la grasa y el fieltro con la materia genérica; el azufre con el caos; el mercurio con el movimiento; la sal con la forma, etc.

11. González, A., 1996. J.K. va in paradiso. *Kounellis*. Madrid: MNCARS.



Fig. 181. Jannis Kounellis, obra sin título (1969)

Fig. 182. Jannis Kounellis, obra sin título (1969)

13. Bernáldez, C., 1999. *Joseph Beuys*. Madrid: Nerea, p. 30.

14. *Ibid.*, p. 31

16. Grinten, F. J. van der, 1994. *Substances, Matière-res, formes. Joseph Beuys*. París: Centro Pompidou, p. 53.

17. *Ibid.*

Beuys rechaza la “abstracción” a favor de la “empatía” con el ser orgánico. Sus creaciones se basan en la energía y la materia, y no en la medida o la forma. Trabaja con materias blandas, perfiles imprecisos, cuerpos amorfos, sometidos a procesos de dilatación y contracción por efecto del aporte energético (calor) y que pueden cambiar su apariencia y comportamiento con los cambios térmicos. Precisamente por ello diferencia claramente la *Skulptur* de la *Plastik*.

En relación al minimalismo, este se basa en la percepción inmediata y en el mero enfrentamiento del espectador y el objeto geométrico, pues, como se veía anteriormente, la literalidad no deja margen a otras lecturas. La obra de Beuys, en cambio, encierra todo un repertorio simbólico y subjetivo que busca despertar la emotividad del espectador. Como dice Carmen Bernárdez, «los materiales de Beuys no son mero instrumento, sino protagonistas sanadores, redentores y provocadores»¹³.

Bernáldez recalca también que, para Beuys, «la única intervención verdaderamente importante del artista era la elección del material y del tamaño. Existe además una relación biográfica entre el autor y sus materias, y estas no son nunca “neutras”, sino implicadas de una manera u otra en el proceso vital.»¹⁴. Los criterios de selección de materiales son, por lo tanto, heterodoxos. «En su consideración del “material” entra casi todo, pero principalmente sustancias que no han sido elegidas por su utilidad práctica o estética, por su belleza o por convención. No son materias “artísticas” ni cómodas, no poseen valor comercial, incluso están en las antípodas de lo que entendemos por “bello”, “limpio”, “claro”.»¹⁵. **Beuys elige así materiales ordinarios, poco llamativos estéticamente, haciendo «poesía de lo no-espectacular»¹⁶ pero, a la vez, ofreciendo todo un espectro de expresiones y propiedades:**

«La dura rigidez de la madera, de la piedra, del bronce y del hierro; los diferentes grados de fluidez del agua, del tinte, del pegamento, del aceite, de la sangre y de la miel; la plasticidad de la tierra, de la arcilla, de la cera y de la grasa; la densidad intrínseca o como resultado de la estratificación del papel, del cartón, de la tela y del fieltro: ninguna jerarquía basada en el grado de nobleza del soporte»¹⁷.

A pesar de la variedad, algunos materiales concretos sobresalen en el repertorio del artista. Destacan, por un lado, los metales, como el

Fig. 183. Joseph Beuys. 7000 Eichen [7000 robles] (1982)

Fig. 184. Joseph Beuys. 7000 Eichen [7000 robles] (1982)

Fig. 185. Joseph Beuys. Fettstuhl [Silla de grasa] (1964)



cobre, el hierro y el plomo. El cobre es importante para Beuys por su facultad para conducir la energía, y tiene un papel protagonista en piezas como “Fond VII/2” (Fig. 59), en combinación con el fieltro. Beuys asocia propiedades femeninas al cobre, mientras que al hierro le asocia propiedades masculinas. El plomo, a su vez, es valorado por su capacidad aislante y de renovación espiritual, y juega un papel protagonista en “*Hinter dem Knochen wird gezählt – Schmerzraum*” [Se cuenta detrás del hueso – Habitación del dolor], de 1983 (Fig. 186). La instalación consiste en una habitación de 295 x 545 x 740 cm, completamente revestida de planchas de plomo, y de cuyo techo cuelgan dos anillas de plata y una bombilla incandescente encendida. En ella, «[e]l artista pretende introducir al visitante en una experiencia sensitiva tamizada por su propia concepción del hombre, la muerte y el dolor. La posibilidad de renovarse, de salir limpio de la “habitación del dolor”, aceptado y tras un ejercicio de autonomía en el cual, frente a uno mismo, no existe nada más que uno mismo»¹⁸.

La madera también es empleada de forma habitual por el artista alemán. Puede aparecer en su estado natural, aproximándose con ello a los artistas povera y su interés por la naturaleza, en forma de ramas secas en *Schneefall* [Nevada] (Fig. 58), de 1965, o incluso árboles en *7000 Eichen* [7000 robles] (Figs. 186 y 187), entendiéndose aquí como seres vivos, símbolo de vida y calor. También aparece a menudo en objetos de uso cotidiano, que Beuys incluye en sus instalaciones o *ready-mades*, como trineos, escobas, o una silla, en la pieza *Fettecke* [esquina de grasa] (Fig. 185).

En cuanto a los materiales pétreos, destacan el basalto y la pizarra. El primero es empleado en forma de bloques irregulares, sin tallar ni pulir, en obras como en “*Das Ende des 20. Jahrhunderts*” [El fin del siglo XX] (1983) y *7000 Eichen* [7000 robles]. El segundo es empleado, más que por sus características minerales, como símbolo de transmisión y docencia, al ser soporte de sus diagramas a tiza y sus explicaciones públicas.

El fieltro es otro material importante para el artista. De los mencionados hasta ahora, es el único manufacturado, no directamente accesible en la naturaleza, aunque su nivel de manipulación es bastante básico y es entendido como un material tradicional, ya existente en

18. Velasco, E., 2009. *Instalación de Joseph Beuys en Caixa Forum Barcelona* (<http://abreelajo.com>, consultado el: 28-01-2014)



Fig. 186: Joseph Beuys, “*Hinter dem Knochen wird gezählt – Schmerzraum*” [Se cuenta detrás del hueso – Espacio de dolor] (1983).

Fig. 187. Joseph Beuys, “*Plight*” (1985)

19. Bernáldez 1999, p. 35.

20. Ibid, p. 36.

culturas antiguas. Su propiedad más valiosa para Beuys es su capacidad aislante y acumuladora, y por ello la posibilidad de mantener el calor y con ello contribuir a la conservación de la vida. Su uso tiene un fuerte carácter autobiográfico y, por ello, simbólico. En ocasiones es empleado en forma de planchas apiladas (se veía en *Fond VIII/2* y en *Schneefall*), pero otras veces es utilizado como funda o envolvente amorfa, como en su conocido *Filzanzug* [traje de fieltro] de 1970, o su *Homogeneous Infiltration for Piano*, de 1966, o es empleado para, de nuevo, revestir una habitación entera en *Plight*, obra de 1985 (Fig. 187).

La cera y la miel son valoradas por Beuys por ser materias orgánicas, cálidas y fluidas. Para el artista, la abeja y el panal son alegorías de una metamorfosis de la que el ser humano debe aprender¹⁹. Tienen, además, la propiedad de variar su apariencia con la temperatura, adquiriendo fluidez con el calor y creando formas cuando se enfrían.

Lo mismo sucede con la grasa, podría decirse el material por excelencia en Beuys. Con ella, Beuys crea formas definidas, rígidas, próximas a la escultura, como es el caso de la mencionada *Fettstuhl*, o el caso de *Unschlitt* —20 toneladas de sebo de cordero y vacuno cortadas en cinco bloques²⁰—; pero también la utiliza para impregnar otros materiales, como el fieltro.

Giacometti

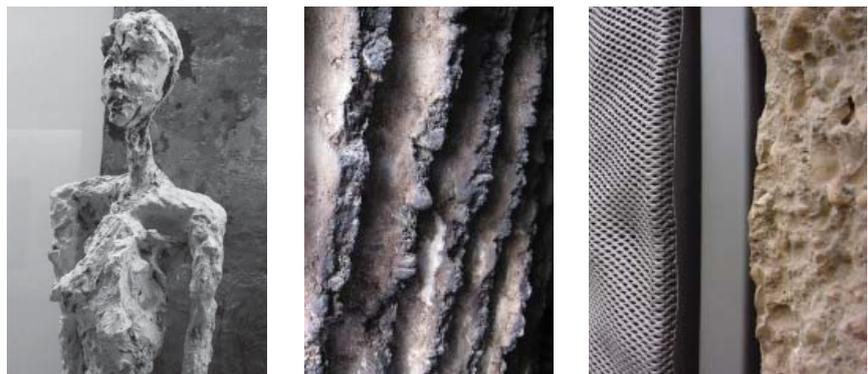
Alberto Giacometti es, como se mencionaba en el primer capítulo, un ineludible referente artístico en Suiza. Sus principios creativos son opuestos, en muchos aspectos, a los del arte concreto, entre ellas el uso de formas figurativas, basadas en la necesidad del artista de plasmar su visión de la realidad, y la ejecución manual y estilísticamente reconocible tanto de los dibujos y pinturas, como de las esculturas.

Aunque también destacado pintor y dibujante, Giacometti fue, principalmente, escultor. Sus piezas —sobre todo, cabezas y figuras humanas— eran realizadas en arcilla y yeso sobre un esqueleto metálico. La mayoría de los yesos servían para su posterior reproducción en bronce por la técnica del vaciado, aunque en algunos casos el

Fig. 188. Escultura de Alberto Giacometti (detalle)

Fig. 189. Peter Zumthor, capilla *Bruder Klaus*, Mechernich (2007)

Fig. 190. Herzog & de Meuron. *Schaulager*, Basilea (2003)



yeso era concebido como el acabado final.

El material juega un papel fundamental en la forma y apariencia de las esculturas de Giacometti. Lo más característico de la técnica que empleaba es la visibilidad del proceso de moldeado: el artista no pulía las superficies ni suavizaba las formas; al contrario, dejaba que el material, blando, se acumulara irregularmente bajo la presión de sus dedos, haciendo evidente tanto los movimientos del artista como la naturaleza plástica del material (Fig. 188). Giacometti quiere, en definitiva, exhibir el proceso de trabajo, con sus imperfecciones y sus correcciones, y el ritmo con el que ha sido ejecutado —más bien rápido y nervioso—. El resultado es una obra de gran crudeza, que parece inacabada o no concebida para ser mostrada al público.

El aspecto inacabado y “crudo” de las esculturas de Giacometti se intuye también en algunas obras arquitectónicas suizas, concebidas de un modo bastante experimental, como puede ser la *Bruder Klaus Kapelle*, de Peter Zumthor (Fig. 189), o la fachada del *Schaulager* de Herzog & de Meuron (Fig. 190).

Land Art / Earth Works

Como ya se ha tratado anteriormente, el *Land Art* fue un movimiento artístico desarrollado internacionalmente en la década de los setenta, caracterizado por su redescubrimiento de la naturaleza, el paisaje y el medio natural en general. En el contexto americano, el nombre más comúnmente atribuido a esa corriente fue “*Earth Works*”, a raíz de una exposición que tuvo lugar en 1968 en la galería neoyorkina *Dwan Gallery*, en la que se expusieron una serie de obras exclusivamente vinculadas entre sí por haber utilizado tierra como material en su confección²¹. Varias de las obras expuestas eran fotografías documentales, que mostraban acciones o intervenciones realizadas en entornos naturales y, obviamente, no trasladables al contexto de la galería; otras eran maquetas o planos de proyectos que, igualmente, iban a ser realizados en entornos naturales específicos. Por último estaban las obras que trasladaban físicamente el material natural al espacio expositivo.

Robert Morris fue uno de los artistas más destacados, y en nume-

21. Lailach, M., 2007. *Land Art*, Colonia: Taschen, p.9.

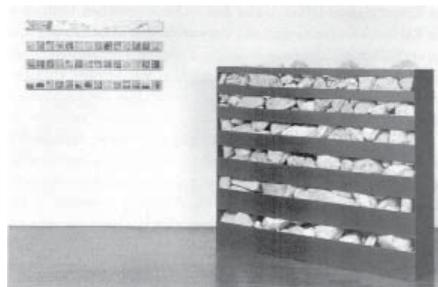


Fig. 191. Robert Smithson, “Non-site” (1969)

Fig. 192. Robert Smithson, “Non site” (1968)

rosas ocasiones trabajó con tierra y/o piedras en instalaciones pensadas para el espacio expositivo (Figs. 191 y 192), además de sus intervenciones en entornos naturales.

En algunos representantes del *Land Art / Earthwork* puede apreciarse una actitud ecologista, de respeto y defensa de la naturaleza, interviniendo minuciosamente en ella para precisamente exaltar su valor. Otros, en cambio, muestran una postura sencillamente experimental, de curiosidad por el medio natural, con el objetivo de extraer de él todas sus posibilidades estéticas y artísticas.

2.3.2. Manifestaciones proyectuales

El material en el proceso proyectual

22. Mostafavi, M., y Zumthor, P., 1996. *Thermal Baths at Vals*. Londres: Architectural Association, p.56.

23. Zumthor, P., 2006. *Architektur Denken*. Basilea: Birkhäuser, p.66.

24. Wessely, H., Zumthor, P., 2001. Ich baue aus der Erfahrung der Welt... - ein Gespräch mit Peter Zumthor. *Detail* [edición alemana], nº. 41, p. 20.

25. Wessely y Zumthor 2001, p. 20.

26. Zumthor 2006, p. 66.

El papel que ocupa el material —o materiales— en el proceso proyectual es variable y comprende diferentes aspectos: el momento en que se aborda su elección en la fase de proyecto, la repercusión que tiene en la definición formal del edificio, la vinculación con los usos y el emplazamiento, la atención por los aspectos sensoriales del mismo...

En el caso de Peter Zumthor, este papel es decisivo desde el punto inicial de gestación del proyecto:

«Creo que es importante comenzar a pensar sobre los materiales en una etapa muy temprana. Algunos estudiantes pueden trabajar en un proyecto durante tres meses y todavía no estar seguros de qué va a estar hecho. Para mí esto es extraño. No veo cómo alguien puede pensar que un edificio podría ser concebido de forma abstracta, con líneas en un papel, y ser sólo mucho más tarde “materializado”»²².

La anteposición, por parte de Zumthor, de las decisiones relativas al material se deben a que su noción de la arquitectura está muy ligada a la fisicidad de la misma, a su presencia material y real:

«Pavimentos de listones de madera como ligeras membranas, pesadas masas pétreas, telas suaves, granito pulido, cuero delicado, acero rudo, caoba bruñida, vidrio cristalino, asfalto blando recalentado por el sol; he aquí los materiales de los arquitectos, nuestros materiales. (...) La arquitectura es siempre una materia concreta; no es abstracta, sino concreta. Un proyecto sobre el papel no es arquitectura, sino únicamente una representación más o menos defectuosa de lo que es la arquitectura, comparable con las notas musicales. La música precisa su ejecución. La arquitectura necesita ser ejecutada. Luego surge su cuerpo, que es siempre algo sensorial.»²³

Por ello, Zumthor toma inspiración de las cosas reales, del entorno a su alrededor: «Soy un fenomenólogo, parto la experiencia del mundo, que me interesa en el sentido más amplio.»²⁴. En esa observación del mundo, Zumthor se deja guiar por su percepción y sus emociones; pues le interesan, principalmente, los aspectos sensoriales del entorno. Son sobre todo estos los que guían su proceso proyectual: «Las cosas son lo que son. Veo lo que veo y siento lo que siento, y trato de hacer mis cosas en coherencia con ello»²⁵.

Su método de proyecto es, a su vez, coherente con la importancia que otorga a la materialidad de las cosas, y que se refleja en los planos y maquetas de trabajo:

«Todo el trabajo de diseño en el estudio se lleva a cabo con los materiales. Siempre se apunta directamente a las cosas concretas, objetos, instalaciones hechas de material real (arcilla, piedra, cobre, acero, fieltro, tela, madera, yeso, ladrillo). No hay modelos de cartón. En realidad, no hay modelos en absoluto en sentido convencional, sino objetos concretos, obras tridimensionales en una escala específica»²⁶.

Gigon & Guyer son otros arquitectos que, como Zumthor, describen

su noción de arquitectura centrándose en los materiales. Annette Gigon lo expresa así:

«Nosotros pensamos a partir de los materiales (...). Las proporciones, los espacios y los volúmenes se confrontan con la idea de que se han de construir con cierto material. Por eso pensamos la arquitectura a partir de los materiales de construcción, pero también a partir de las técnicas de producción utilizadas hoy en día para construir. No tenemos dificultades con cosas que resultan odiosas para otros arquitectos.»²⁷

En 1993, los arquitectos participaron en una exposición titulada “*Werkstoff*” [Materiales de trabajo] en la *Architekturgalerie* de Lucerna (Fig. 193), en la que mostraron el material de trabajo de sus proyectos. En él se incluían maquetas y planos, pero sobre todo muestras de materiales, un amplio surtido de ellas, que los arquitectos comparan con ingredientes de cocina:

«La presentación de muestras de material fue comparable en algunos aspectos a una división mental de los edificios en sus componentes. Esto aportó (como cuando se cocina) una especie de *mise en place*, un orden en la muestra, permitiendo poner juntos (o “cocinar” juntos) los mismos componentes, cada uno de una manera diferente»²⁸.

En ese mismo texto, insisten en la importancia que otorgan a los materiales, y en el hecho de que los demás parámetros del diseño dependen, en definitiva, de ellos.

«Los edificios pueden ser concebidos, elaborados y se descritos, pero por supuesto no pueden ser construidos sin material. El material es el elemento sensual, físico de la arquitectura — es básicamente lo que se ve, lo que se siente, lo que incluso se puede escuchar cuando se toca. El efecto de las dimensiones de un edificio, las proporciones de un espacio y la forma de una pieza de mobiliario, dependen finalmente de su traspaso a un material»²⁹.

No obstante, para Gigon & Guyer la elección de los materiales no es, como parece ser para Zumthor, elemento seminal de la idea de proyecto, sino que puede variar conforme el proyecto se desarrolla. Tal y como lo expresa Mike Guyer:

«Esto significa, por un lado, que cada idea requiere inexorablemente una materialización particular para su realización. y, por otro, que una idea acompañada de otra distinta ofrece, en comparación, un sistema abierto en el que la materialización puede, cómo no, cambiar a medida que avanza el proceso de diseño.»³⁰

No podemos hablar del mismo papel proyectual de los materiales en el caso de Christian Kerez. Para él, existe una distancia entre el desarrollo de un concepto proyectual —que, como ya se vio anteriormente, respondía normalmente a solicitudes del lugar, del usuario o de las restricciones específicas del encargo— y la elección de los materiales. De hecho, en la etapa inicial del arquitecto, que puede verse como más radical desde un punto de vista conceptual, los materiales quedan postergados a un segundo plano:

«Por regla general mis primeros proyectos —el Edificio Escolar ‘Salzmagazin’ y las dos casas en Brasil—evitaban deliberadamente definirse a través de la construcción, los materiales o el color; en otras palabras,

27. Gigon & Guyer, Adam, H. Wang, W., 2000. Normalidad e inquietud: una paradoja (una conversación con Anette Gigon y Mike Guyer). *El Croquis*, nº 102, pp. 8-9.

28. *Architecture + Urbanism*, nº 434, pp. 10-11.

29. *Ibid.*

30. Gigon & Guyer, Adam y Wang 2000, p. 9.

31. Franck, G., Kerez, C., 2009. En busca de reglas. Una conversación con Christian Kerez. *El Croquis*, nº 145, p. 14

32. Zaera, A., Herzog, J., De Meuron, P., 1993. Continuidades: entrevista con Herzog & de Meuron. *El Croquis*, nº. 60, p. 15.

33. Ibid, p. 10.

34. Portal web de los arquitectos Andrea Bassi y Roberto Carella (http://www.bassicarella.ch_consultado_el_27-12-2013)

los aspectos sensoriales de la arquitectura. Los abordaba conceptualmente, en términos espacialmente abstractos. Aunque eso los distingue del minimalismo suizo, yo continuaba interesado en el tema de la reducción pero de forma diferente: no era una cuestión de formas o tipos, sino de leyes fundamentales. En ese sentido mis proyectos eran bastante rigurosos y básicos.»³¹

En cuanto a Herzog & de Meuron, encontramos una postura abierta, en la que cada proyecto es, prácticamente, abordado desde cero, sin unas reglas de trabajo constantes que los ligen a los materiales desde la fase más inicial, o, por el contrario, retrasen su definición. Ellos se autodefinen como fenomenológicos, aproximándose a la postura de Zumthor:

«¡Nuestra aproximación es fenomenológica! Todo cuanto hemos proyectado proviene de la observación y la descripción. Todo cuanto hemos hecho ha sido encontrado en la calle! Todos nuestros proyectos son producto de percepciones proyectadas sobre objetos y por esta razón son tan diferentes unos de otros. Volvemos la cabeza hacia direcciones diferentes y nuestros edificios emergen de diferentes percepciones. Trabajamos por observación de los fenómenos.»³²

Sin embargo, se diferencian de Zumthor y se aproximan a Kerez en su defensa de una postura conceptual: «Desde nuestros primeros croquis, nuestro trabajo ha sido siempre conceptual más que nostálgico o estilístico»³³. Esta postura les lleva a dar importancia a la materialidad de la arquitectura, pero a no tener una mayor afinidad por unos materiales o por otros, ni a centrarse solamente en los aspectos sensoriales de los mismos, ni a asociar unos determinados materiales a su método de trabajo. Cada proyecto determinará, por sus características específicas, el proceso de elección de los materiales. No obstante, habrá un elemento común en el proceso de trabajo en todos los casos, y este es la componente investigadora del proyecto, que para Herzog & de Meuron es siempre necesaria; esta investigación abarca, casi siempre, lo relativo a los materiales.

Una vez más, igual que en el caso de Peter Zumthor y de Gigon & Guyer, el proceso de trabajo se ve plasmado en el material proyectual generado: toda la documentación (física o digital, bidimensional o tridimensional) que acaba por definir el edificio previo a su cons-

Fig. 193. Exposición “Werkstoff”, Gigon & Guyer (1994)

Fig. 194. Herzog & de Meuron, maquetas de trabajo con estudios de fachada para el TEA



trucción (Fig. 194).

Es importante también mencionar a Bassicarella (Andrea Bassi & Roberto Carella) por el papel que asignan a los materiales a la hora de presentar su trabajo — podría decirse la fase final del proceso proyectual, una vez que ha desembocado en la materialización del edificio. En la página web de los arquitectos aparecen cinco círculos con fotografías, en primer plano, de materiales, sirviendo de único menú de navegación (Fig. 195). Los materiales mostrados son madera, mármol blanco, hormigón, piedra sin tallar y mármol verde. Las cuatro primeras imágenes sirven de enlace a sendos videos, que muestran un recorrido por el exterior e interior de cuatro edificios, en los que destaca la presencia del material indicado en cada caso. El quinto círculo abre una presentación de varias páginas, en la que se recopila la obra construida de los arquitectos, haciendo especial hincapié en sus materiales de fachada, que se muestran de nuevo en fotografías de detalle. Se incluye un texto de los arquitectos titulado “*Materialité*” [Materialidad] en el que explican el papel que juega el material en su trabajo. Su web es un firme alegato y una declaración de intenciones acerca de un método de trabajo centrado en los materiales y la materialidad de la arquitectura.

Recurrencia en el uso del material

En ese texto, Andrea Bassi y Roberto Carella exponen su focalización en un material específico: el hormigón. Eso significa que, en su proceso proyectual, priorizan, o favorecen, la presencia de ese material sobre otros.

«Nuestra “búsqueda paciente” se centró en el hormigón, en particular por su carácter urbano, pero también por la continuidad —más que la novedad— que representa. Necesitamos constancia y calma para buscar un camino duradero.

El hormigón moderno es un material joven. El verbo “hormigonar” es ahora sinónimo de destrucción del medio ambiente, sin embargo, es un material tan universal como regional, es económico, simple y actual. Tiene una multitud de composiciones posibles y en su aplicación normal respeta el medio ambiente.

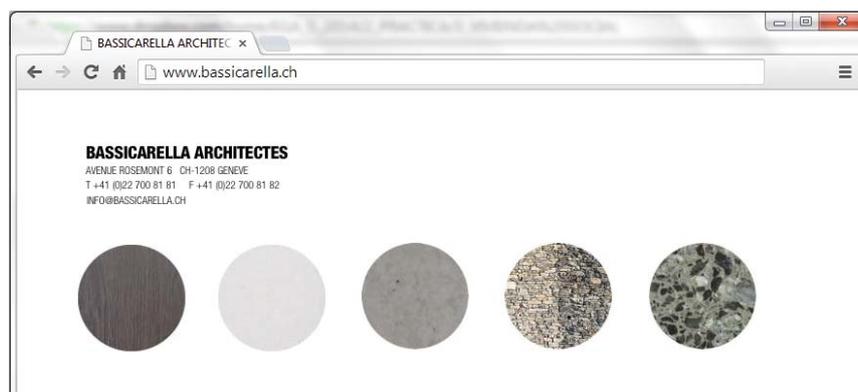


Fig. 195. Portal web de los arquitectos Andrea Bassi y Roberto Carella

35. Asse, E., 1999. Timber – Philosophy of the material, en Burkhalter, M. y Sumi, C., 1999. *Burkhalter + Sumi*. Nueva York: Princeton University Press, p. 111.

36. Ibid, p. 111.

La evolución de la técnica del hormigón se encuentra en una fase de madurez, lo que permite aprovechar mejor sus potenciales expresivos y constructivos. En nuestros proyectos, buscamos la tensión que existe entre la ubicación, la forma, el programa y la materialidad de la arquitectura»³⁴.

Bassicarella no son los únicos arquitectos que se definen por el uso preferente de un material. Existen otros casos, a un nivel más o menos reconocido por los propios arquitectos. Los motivos para priorizar la presencia de un material sobre otros puede ser de tipo proyectual, si los arquitectos consideran cierto material o sistema constructivo más apto para el desarrollo de sus ideas; de tipo técnico, si existe un mayor conocimiento o dominio sobre el uso de determinado material que sobre otros; o simplemente de tipo emocional, como una mayor afinidad estética hacia un material en particular.

La afinidad por un material o determinados materiales está también presente, probablemente de forma más acusada, en el arte, y en especial en la escultura, tal y como se constataba en el apartado relativo a los referentes artísticos y teóricos, en Beuys, Giacometti, etc.

Encontramos, por ejemplo, un caso claro de “especialización” en Marianne Burkhalter y Christian Sumi. Su especialización recae en la madera, cuya presencia es notable y constante en sus edificios, y, de hecho, entre las publicaciones que recogen su obra destaca como temática el uso de ese material []. En su caso, el uso preferente de la madera, y su uso como material estructural, denota una postura proyectual. Como opina Eugene Asse al hablar sobre Burkhalter & Sumi, «(t)he choice of timber means much more than just a preference for one material over others; it indicates the choice of a philosophy of existence and design.»³⁵ Del mismo modo que, para Beuys, el uso de la grasa y la cera conllevaba la clara separación de la *Plastik* con respecto a la *Skulptur*, y conducía a una configuración formal basada en su fluidez y su maleabilidad, en el caso de Burkhalter & Sumi, el uso de la madera se traduce en una arquitectura basada en el ensamblaje y la exactitud. «El concepto de montaje de un conjunto a partir de elementos separados es evidente en todas las obras de Burkhalter y Sumi, desde el volumen general hasta los detalles más pequeños. Y sin embargo, cada elemento permanece relativamente independiente y

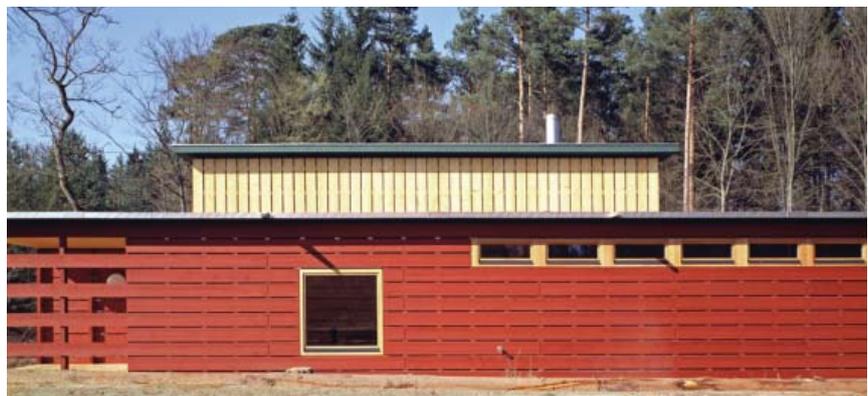


Fig. 196. Burkhalter & Sumi. Guardería, Lustenau (1992-1994)

distinto»³⁶. (Fig. 196). La diferencia con Beuys es que, si este asociaba a los materiales un significado metafórico, ligado a experiencias vitales, conductas sociales y culturales, o incluso a su propia biografía, en la obra de Burkhalter y Sumi no hay espacio para la metáfora. Las formas sólo son el reflejo de la lógica constructiva del edificio y de las funciones y usos.

A pesar de la influencia de Joseph Beuys en su obra, y del entusiasmo con el que hablan de las esculturas del artista alemán en los relativo al empleo de los materiales, Herzog & de Meuron no muestran preferencia por unos materiales sobre otros, una postura que mantienen a lo largo de los años, como reflejan las afirmaciones de Jacques Herzog tanto a principios de la década de los noventa como casi dos décadas después:

«No clasificamos materiales. No preferimos unos a otros. Incluso aunque muchos de nuestros proyectos recientes hayan sido realizados utilizando en ellos tratamientos diferentes para el vidrio —técnicas de serigrafado—, permanecemos receptivos a la piedra o la madera como materiales de construcción.»³⁷

«Perseguimos la presencia física y sensual de los materiales. Pero no tenemos ningún ‘material preferido’. Beuys elegía los materiales por sus cualidades mecánicas y simbólicas. Nosotros, como arquitectos, jamás hemos tenido preferencias: detesto todos los materiales, o me fascinan, que viene a ser lo mismo. Todos los materiales son interesantes. Y nunca hemos pretendido establecer una jerarquía entre ellos para ilustrar una idea o una teoría.»³⁸

El material y el lugar

El carácter territorial del material, que, como se veía, tanta importancia tuvo para los representantes del *Land Art*, es también por lo general importante en la arquitectura suiza. El caso más claro es, probablemente, Peter Zumthor. Las termas de Vals (Fig. 197) son un ejemplo de consecución de continuidad material entre el edificio y el paisaje circundante. El edificio fue concebido como ampliación de un hotel y complejo de baños —cuyo edificio data aproximadamente de 1960— a pesar de lo cual se construyó aisladamente, sin relacionarse formalmente con el edificio existente, «con el fin de evocar con mayor claridad —y lograr más plenamente— lo que nos parecía un papel de capital importancia: el establecimiento de una relación especial con el paisaje de montaña, su poder natural, la sustancia geológica y la impresionante topografía. En consonancia con esta idea, nos agradó pensar que el nuevo edificio debería transmitir la sensación de ser más antiguo que su vecino existente, de haber estado siempre en este paisaje»³⁹.

Esa “*sustancia geológica*” se traduce, en manos de Zumthor, en arquitectura. El arquitecto describe la idea de proyecto sin definirlo formalmente, aludiendo, en cambio, a los elementos naturales del lugar y a su forma de actuar con ellos:

«Montaña, piedra, agua, construir en piedra, construir con piedra, construir en la montaña, construir a partir de la montaña, estar en el interior de la montaña — nuestro intento de dar a esta cadena de palabras

37. Ibid, p. 116.

38. Zaera, Herzog y De Meuron 1993, p. 23.

39. Chevrier, J.-F., De Meuron, P., Herzog, J., 2010. Una conversación con Jacques Herzog y Pierre de Meuron, *El Croquis*, nº 152-153, p. 38.

40. Zumthor, P. 1996. *Stone and Water. Thermal bath at Vals*. Londres: Architectural Association Publications, p. 9.

una interpretación arquitectónica, de traducir a arquitectura sus significados y su sensualidad, guió nuestro diseño para el edificio y poco a poco le dio forma».

Por ello es capaz de equiparar metafóricamente el edificio al material por excelencia del paisaje, la piedra: «El edificio en su conjunto se asemeja a una gran piedra porosa. En los puntos donde esa “gran piedra” sobresale de la pendiente, la estructura inmersa en la roca, meticulosamente cortada, se convierte en fachada».

Y que, a su vez, es el material principal que lo constituye: «Y esta piedra está hecha de piedra. La sección y el perfil de la estructura en su conjunto está determinada por una serie continua de estratos de piedra natural —capa sobre capa, de gneis de Vals, extraída 1.000 metros más arriba del valle, transportada al sitio, y construida de nuevo en la misma pendiente».

La postura de Zumthor es, sobre todo, poética y estética, y se centra en captar y reproducir la riqueza sensorial del lugar. No debe descartarse, sin embargo, cierta ética ecológica en la decisión de mantener los materiales en su lugar de origen, y a proteger el entorno de la introducción de elementos o materiales extraños a él.

Gigon & Guyer son otros arquitectos que, como Zumthor, describen a menudo su arquitectura centrándose en los materiales. Annette Gigon lo expresa así, haciendo alusión también a la vinculación con el contexto:

«Nosotros pensamos a partir de los materiales (...). Las proporciones, los espacios y los volúmenes se confrontan con la idea de que se han de construir con cierto material. Por eso pensamos la arquitectura a partir de los materiales de construcción, pero también a partir de las técnicas de producción utilizadas hoy en día para construir. No tenemos dificultades con cosas que resultan odiosas para otros arquitectos. (...) Para nosotros, el material es un componente muy importante para establecer relaciones con cada lugar concreto.»⁴⁰

En el edificio de señalización ferroviaria en Zúrich, obra de 1999 (Fig. 198), esta relación con el lugar concreto se hace, al igual que en el caso de las termas de Vals, mediante la incorporación de los materiales existentes. Se hace, sin embargo, de una forma sutil, pero que



Fig. 197. Peter Zumthor, Termas, Vals (1996)

Fig. 198. Gigon & Guyer, Cabina de señalización, Zúrich (1996-1999)



logra integrar visualmente y cromáticamente la edificación en su ubicación, las vías del tren: coloreando el hormigón visto, vertido in situ, con partículas de óxido del lugar. Como contraste, los arquitectos utilizaron para las ventanas exteriores un vidrio tintado con bronce, que se acerca al color del hormigón coloreado y, al mismo tiempo, le da un tono dorado que le confiere una cierta distinción o sofisticación.

Hubertus Adam comenta, refiriéndose a esa intervención, que «los edificios de Gigon & Guyer reaccionan a su entorno, pero no recogen las cosas triviales que allí existen, y tampoco reproducen ninguna de sus formas. Su referencia apunta a lo fundamental.»⁴¹

Por su parte, la arquitectura de Diener & Diener se integra cuidadosamente en su contexto urbano. Como se describía en el subcapítulo anterior, Diener se caracteriza por asimilar «la sustancia urbana envolvente»⁴², y esto es aplicable también a lo relativo a los materiales. Ante una realidad fragmentada y múltiple, Diener trata, sin embargo, de encontrar soluciones globales y cohesivas, absorbiendo las diferencias con un abanico de materiales reducido.

En la obra de Diener & Diener tiene un peso importante la arquitectura residencial. Martin Steinmann pone énfasis en el carácter urbano de la arquitectura residencial de Diener, y en la importancia que tienen, en él, la fachada y el hueco:

«A Diener y Diener les gusta referirse a sus edificios como casas. En su uso de la palabra, las casas se refieren a lo que es general, a lo que es urbano, a las casas de la ciudad. (...) [L]o urbano nos exige que suprimamos lo personal a favor de lo comunitario. (...)

Las casas son volúmenes simples y sobrios. Estos volúmenes son resaltados por las fachadas. Se componen de paredes o soportes de hormigón coloreado. (Las paredes se reducen a menudo hasta el punto de convertirse en pilares). Las ventanas dividen las fachadas, definen la expresión de las casas con sus formas, tamaños y relaciones mutuas»⁴³.

Como indica Steinmann, el hormigón suele ser el material elegido para las partes opacas de la fachada (Fig. 199). El hormigón tiene la capacidad, que Diener busca, de cohesión y neutralidad, a la vez que permite ajustar el color y la textura a las necesidades especí-

41. Gigon & Guyer, Adam, H. Wang, W., 2000. Normalidad e inquietud: una paradoja (una conversación con Anette Gigon y Mike Guyer). *El Croquis*, nº 102, p. 8-9.

42. Ibid, p. 6.

43. Abram, J., 2011. The beauty of the real. *Diener+Diener*. Berlín: Phaidon, p. 10.



Fig. 199. Roger Diener, edificio administrativo, Basilea (1993)

Fig. 200. Roger Diener, edificio administrativo, Basilea (1988)

44. Steinmann, M., 1995. Notes on the architecture of Diener & Diener. *Das Haus und die Stadt*. Basilea: Birkhäuser, p. 13.

ficas. Dado que la ciudad histórica está a manudo vinculada a la piedra, la piedra artificial suele ser otro material al que el arquitecto recurre habitualmente (Fig. 200).

Aparte de la arquitectura residencial, Diener & Diener han participado, en múltiples ocasiones, en rehabilitaciones y ampliaciones de edificios públicos. Dos ejemplos representativos se encuentran en Berlín y han sido ya citados con anterioridad: el Museo de Ciencias Naturales y la embajada suiza. En ambos casos, la elección de los materiales fue clave para la integración en el contexto, no ya en un sentido amplio, sino, específicamente, en el de los edificios intervenidos. En ambos casos, el hormigón in situ fue la solución, regulando su color y textura para la correcta integración de la arquitectura nueva en la existente.

La caja suiza: material único, material global

Como se decía en el primer capítulo, la corriente helvética de las últimas décadas denominada “nueva simplicidad” ha recibido también en alguna ocasión el apelativo de *swiss box*. Ese sintético término, que hace alusión, sobre todo, a la simplicidad formal de los edificios de esa corriente —a menudo descriptibles como uno o varios sencillos volúmenes paralelepípedicos—, es aplicable también a su simplicidad material. Gigon & Guyer son un ejemplo de ella, la cual no debe ser entendida como pobreza o desatención hacia ese aspecto en el diseño del edificio, sino, al contrario, como su intensificación y ensalzamiento.

«Aunque la ‘caja’ no nos interesa particularmente —ni como categoría ni como concepto de diseño—, en este caso podría decirse que las auténticas cajas no sólo suelen ir asociadas a formas cuadrangulares, sino también a la uniformidad en los materiales. Puesto que en la cabina de señalización no se hace distinción alguna en cuanto a los materiales de la fachada y la cubierta, el resultado en este caso es, paradójicamente —y pese a su forma más expresiva—, una intensificación de la ‘caja’. (...) A primera vista, la cabina de señalización es un volumen cúbico muy sencillo, comparable a una *Urhaus* o cabaña primitiva, aislada en medio de los espaciosos terrenos de las vías y visible desde todos sus flancos. La visión perspectiva tridimensional desde el suelo, así como desde el puente, requiere un material ‘global’.»⁴⁴

El edificio de señalización ferroviaria no es el único caso de material único en Gigon & Guyer. Otros ejemplos son el museo Kirchner en Davos (Fig. 202) y la ampliación del museo de arte de Winterthur (Fig. 201), con fachadas de vidrio translúcido; el museo Liner en Appenzell, revestido de chapa de zinc (Fig. 203); el museo arqueológico y la urbanización del parque Kalkriese, en Osnabrück, de acero corten (Figs. 204 a 206); la extensión y renovación de una villa histórica en Kastanienbaum, con un volumen construido enteramente en reja de acero (Fig. 207); una vivienda aislada en los grisones, de chapa de cobre (Fig. 208), o las viviendas en la Zollikerstrasse, Zúrich, de aplacado de vidrio opaco (Fig. 209).

Para Wilfried Wang, la uniformidad material de Gigon & Guyer implica una postura fuerte y contundente, y su interés «radica en lo subli-



Fig. 201. Gigon & Guyer, Museo de arte de Winterthur

Fig. 202. Gigon & Guyer, Museo Kirchner, Davos

Fig. 203. Gigon & Guyer, museo Liner, Appenzell.

Fig. 204-206. Gigon & Guyer, Museo arqueológico y parque Kalkriese, Osnabrück (Alemania), 1998-2002

Fig. 207. Gigon & Guyer, extensión y renovación de una villa histórica en Kastanienbaum

Fig. 208. Gigon & Guyer, vivienda aislada en los Grisones

Fig. 209. Gigon & Guyer, viviendas en la Zollikerstrasse, Zúrich

Fig. 210. Gigon & Guyer, museo Liner, Appenzell, detalle de juntas en fachada.

45. Gigon & Guyer, Adam y Wang 2000, p. 7.

46. Ibid, p. 12.

47. Rüegg A. 1993. Abstrakt – vertraut. Zur Architektur des Kirchner Museums. *Werkstoff. Annette Gigon / Mike Guyer*. Luzern: Architekturgalerie Luzern, p. 6.

me de una ‘totalidad’ dominante. Un objeto es más poderoso y más memorable cuando está hecho de un único material, en lugar de tener cientos de ellos. De ese modo se refuerza la imagen.»⁴⁵ **Sin embargo, para Annette Gigon puede aportar también la delicadeza y la sutilidad de los leves cambios:** «Trabajar con elementos parecidos que aparentemente son variados permite sutiles diferenciaciones y hace posibles algunas conclusiones con respecto a las propiedades del material y de la función del edificio» y conduce «a densificar la expresión y a intensificar la precisión.»⁴⁶

Como se mencionaba, el empleo de un único material es un rasgo característico del arte minimalista, apuntado como una clara referencia de la arquitectura suiza. Cumplen esa característica las piezas citadas de Carl André —uno o varios volúmenes paralelepípedicos de madera, ladrillo, metal, etc. apoyados en el suelo—, así como otras muchas de Judd, Morris o Le Witt. Sin embargo, puede establecerse cierta diferenciación entre la arquitectura de Gigon & Guyer y esas piezas: mientras que las esculturas americanas se perciben como volúmenes macizos —bien porque lo son realmente, bien porque se logra ese efecto visual por medio de la ocultación de juntas y ensamblajes—, los edificios mencionados muestran claramente su condición de “envueltos”. En el primer caso, superficie y estructura se equiparan, son un todo único; en el segundo, en cambio, es evidente la existencia de una estructura interior, oculta, siendo el material exhibido su revestimiento. Por ello, juntas y ensamblajes son visibles, y las perforaciones de fachada muestran el espacio y la existencia de otros materiales en su interior (Fig. 210). **Se da, además, una preferencia por los revestimientos metálicos, cuya delgadez y maleabilidad se presenta visualmente como una “piel”.** Así pues, el símil artístico más aproximado sería tal vez, más que los objetos minimalistas, las intervenciones *Land Art* de Christo y Jean-Claude, que revisten elementos del paisaje natural o urbano con telas metálicas, o el recubrimiento de una habitación con planchas de plomo en “*Hinter dem Knochen wird gezählt – Schmerzraum*” [Se cuenta detrás del hueso – Espacio de dolor] de Joseph Beuys (Fig. 186).

Con las obras de Gigon & Guyer se recupera, para Arthur Rüegg, la noción semperiana de arquitectura como envolvente, tanto en lo relativo al color como a los materiales:

«Así pues, la “arquitectura del revestimiento” se ha convertido en un hecho. Sus leyes fueron, sin embargo, escritas hace mucho tiempo. (...) Gottfried Semper se basó en su momento en la arquitectura y la escultura clásicas, que no se mostraban “desnudas, en el color del material empleado, sino vestidas con un recubrimiento colorido”.

Para él fue importante la constatación de que en el gran arte de los helenos “forma artística y decoración (estén) tan íntimamente conectados por esa influencia del principio del revestimiento de las superficies, que sea imposible una visión separada de ambas” »⁴⁷.

En algún caso es posible, además, una lectura del revestimiento como “capa sobre capa”, aproximándose más aún a la idea de arquitectura textil:

«Con el Museo Kirchner se consigue el requerimiento, en un edificio contemporáneo, de «traslucir la estructura» en un sentido literal, me-

diante la superposición de materiales de diferentes transparencias.»⁴⁸

Aparte de los edificios de Gigon & Guyer, existen otros ejemplos muy ilustrativos de ese tipo de revestimiento superficial y uniforme. Dentro de la obra de Herzog & de Meuron podría citarse el edificio de almacenamiento Ricola, en Laufen (1987), la Central Signal Box, en Basilea (realización 1998-1999), o el edificio Prada Aoyama, en Tokio (realización 2001-2003), por nombrar sólo algunos. La *Kunsthhaus* en Bregenz, obra de Peter Zumthor (Figs. 211 y 212) revestida enteramente de vidrio translúcido, es otro magnífico ejemplo de “piel” o *Bekleidung* de la fachada, por el modo en que los paneles de vidrio están colocados. Zumthor la describe así:

«[L]a piel del edificio está hecha de vidrio tratado con una fina corrosión al ácido. Su efecto es como el de un plumaje ligeramente erizado, o el de una descamación conjunta hecha de grandes lajas de vidrio. Los paneles, todos de igual formato, no están perforados ni recortados, descansan sobre soportes de metal. Grandes grapas los sostienen en su lugar. Los bordes de los cristales no se ven afectados y quedan libres. (...) La estructura de varias capas de la fachada es un revestimiento constructivamente autónomo y pensado para el espacio interior, que funciona como “piel climática”, reguladora de la luz natural, protección solar y barrera térmica. Liberada de estas funciones, la anatomía del espacio del edificio en el interior también se puede desarrollar de forma autónoma»⁴⁹.

En Zumthor encontramos también, sin embargo, la otra postura, aquella en que superficie y estructura se equiparan, son un todo único. Si en la escultura minimalista esta característica se traducía en volúmenes macizos e impenetrables, en la arquitectura de Zumthor el espacio interior se consigue por medio de la perforación de dicho material macizo. Se obtiene, así, la alternancia de llenos y vacíos que Zumthor comparaba con las cavidades de la piedra, en el ejemplo de las termas de Vals; o que está presente en los grandes muros contruidos de gruesos listones de madera macizos, que dejan pasar el aire y la luz a su través, en el pabellón de Suiza para la Expo de Hannover 2000 (Figs. 213 y 214).

Es importante, por último, destacar el carácter monumental que es capaz de despertar el material, cuando se muestra en forma ais-

49. Zumthor, P., 2005. *Kunsthhaus Bregenz* (Werkdokumente / Kunsthhaus Bregenz, Archiv Kunst Architektur). Ostfindern: Hatje Cantz, p. 7.

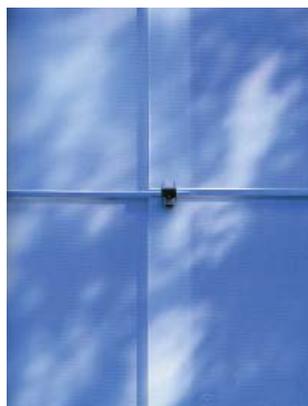


Fig. 211. Peter Zumthor, Kunsthhaus, Bregenz (1997)

Fig. 212. Detalle

50. Franck y Kerez 2009, p. 13.

51. Mostafavi, M., 1996. *An architecture of stillness. Thermal bath at Vals*. Londres: Architectural Association Publications, p. 8.

lada y en toda su desnudez, una monumentalidad que Hubertus Adam describía como «*lo sublime de una 'totalidad' dominante*». Esa característica se adapta bien y es, por tanto, explotada en una tipología concreta, la religiosa: dos ejemplos de la arquitectura moderna suiza, separados más de dos décadas en el tiempo, lo reflejan igualmente bien: en primer lugar, la iglesia St. Pius, n Meggen, de Franz Füg, construida en 1966 (Fig. 31), cuyas paredes, de mármol translúcido, dejan pasar la luz creando una atmósfera interior muy especial (Fig. 32). El segundo caso es la capilla de Oberrealta, de Christian Kerez, construida en 1992 (Fig. 77). El arquitecto la considera «abstracta y monumental porque —a diferencia de las casas comunes y corrientes— está hecha de un solo material, como una escultura»⁵⁰.

Expresión sincera del material

En los dos edificios de Zumthor nombrados en el apartado anterior — las termas de Vals y el pabellón de Suiza para la Expo de Hannover— el material es utilizado de forma coherente con su naturaleza: la piedra se apila en estratos; la madera se ensambla formando un entramado. En lugar de buscar los materiales que mejor se adapten a una idea del proyecto, o tratar de alterarlos para obtener de ellos la forma y las prestaciones deseadas, Peter Zumthor prefiere que las características propias de los materiales le guíen en el proceso proyectual.

Mostafavi compara el método de trabajo de Zumthor con el de Wim Wenders — con quien Zumthor tiene amistad, y que recientemente ha rodado la construcción de uno de los edificios del arquitecto— en sus películas:

«Wim Wenders ha hablado de cómo las historias de sus películas se construyen a partir de las vidas de sus personajes. Del mismo modo, los materiales son los personajes de la arquitectura de Zumthor. Esta es una manera de trabajar fundamentalmente no metafórica. No hay una imagen a priori de la que derive la obra. Más bien, las formas de los edificios se construyen por medio de una atención meticulosa a los materiales: las circunstancias relacionales y las propiedades de diferentes materiales median entre el emplazamiento y la función del edificio y, a través de la construcción, le confieren su visualidad latente. Esto da

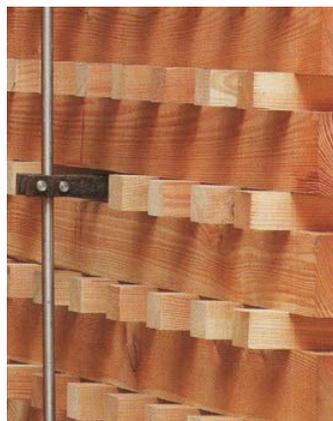


Fig. 213. Peter Zumthor, Swiss Sound box, Expo Hannover (2000). Detalle
Fig. 214. Conjunto



lugar a una arquitectura háptica moldeada por el modo en que se usan las cosas y por la espacialidad que producen las cosas — la resonancia de un suelo, el tamaño de una puerta, la luz en una habitación»⁵¹.

Zumthor habla de la *esencia* de los materiales, que podría entenderse como el conjunto de cualidades que un material tiene de forma espontánea, por su propia naturaleza. Obviamente el término es más fácilmente aplicable a los materiales de origen natural directo, como la piedra o la madera, que a materiales fabricados por el hombre, como el hormigón o el ladrillo, aunque estos también pueden desarrollar una *esencia* propia, derivada de las características de los materiales naturales que lo componen y del proceso de fabricación. Trabajar con los materiales respetando su esencia requiere un conocimiento profundo de los mismos; es en ese sentido en el que Zumthor alaba el trabajo de Joseph Beuys y los artistas povera. En su texto *“Pensar la arquitectura”*, Zumthor destaca su «empleo preciso y sensorial del material», y según él, en el trabajo de esos artistas «[el] empleo del material parece enraizado en el saber ancestral del hombre, y libera, al mismo tiempo, aquello que constituye propiamente la esencia de esos materiales, carente de cualquier significación culturalmente mediatizada»⁵². Sobre estos principios intenta trabajar Zumthor con sus edificios. Unas páginas después, Zumthor vuelve a hacer alusión a ellos cuando escribe acerca del trabajo de unión y ensamblaje entre materiales, en definitiva, el diseño del detalle constructivo.

«Muchos artistas de las décadas de 1960 y 1970 recurren, en sus instalaciones u objetos, a los métodos de ensamblaje y unión más sencillos y patentes que conocemos. Joseph Beuys y Mario Merz, entre otros, no han dejado de trabajar con naturalidad y desenvoltura en composiciones espaciales, con recubrimientos, pliegues o estratificaciones, a fin de dar forma a un todo mediante estas partes»⁵³.

Por lo tanto, la coherencia entre la naturaleza de los materiales y la técnica asociada a ellos es importante para Zumthor; más importante, en realidad, que el hecho de mostrar todos los materiales exteriormente y en su estado natural: «[M]an kann auch Dinge verbergen, alles ist möglich. Das hat nichts mit simpler Materialehrlichkeit zu tun. Die wichtigsten Dinge sind oft die Dinge, die man nicht sieht. Die Knochen im menschlichen Körper...»⁵⁴

Otros arquitectos que revelan su respeto por la naturaleza de los materiales son Marianne Burkhalter y Christian Sumi, el cual, en su caso, se traduce en la “especialización” o focalización en la madera, tal y como se veía anteriormente. El trabajo intensivo con un material en particular requiere, además del dominio adquirido con la experiencia, su estudio e investigación, con la finalidad de tener un conocimiento sólido de su comportamiento y sus posibilidades. Esa investigación, presente en Burkhalter & Sumi en su trabajo con madera, y transmitida por medio de numerosas conferencias y publicaciones, se encuentra también en Bearth & Deplazes. En su caso se combina el trabajo profesional con la labor académica de Andrea Deplazes en el área de Construcción de la ETHZ; es en ese contexto académico en el que Deplazes ha publicado un extenso libro, compendio de sus conocimientos sobre los materiales y los sistemas constructivos, titulada *“Construir la arquitectura”*, cuya primera parte, dedicada a los

52. Zumthor 2006, p. 8-9.

53. Ibid, pp.13-15.

54. Wessely y Zumthor 2001, p.20.

55. *Architecture + Urbanism*, nº 434; pp. 10-11.

materiales, trata en profundidad varios materiales individualmente: la obra de fábrica, el hormigón, el acero, la madera, el aislamiento y el vidrio.

Experimentación y alteración del material

Experimentar con las apariencias y prestaciones del material, variando sus configuraciones más comunes o tradicionales para obtener resultados nuevos, puede entenderse como una postura contraria a la presentada en el apartado anterior, incompatible con la idea de *esencia* de los materiales, que Zumthor defiende. No obstante, una postura experimental no tiene por qué ir necesariamente *contra natura* en lo que se refiere a los materiales. Para Gigon & Guyer, por ejemplo, las variaciones en el tratamiento de los mismos permiten, precisamente, reforzar su expresión:

«En cuanto al uso de material, estamos cada vez más interesados en las variedades específicas del tratamiento de los materiales, las pequeñas diferencias y a la inversa, lo que es similar, relacionado y equivalente:

- El cristal pulido, el vidrio grabado y el vidrio roto del Museo Kirchner, Davos

- El acero crudo, el acero recubierto, el acero oxidado y el acero inoxidable del Museo Arqueológico en Bramsche-Kalkreise

- El metal corrugado como cubierta, metal corrugado perforado como revestimiento de la pared y la hoja de metal plana como un cruce entre los dos, en el caso de la galería de arte Henze & Ketterer en Wichtrach

Sin embargo, más allá de esa mirada inquisitiva, estamos interesados en esas diferencias en el tratamiento del material porque permiten una sintaxis mínima. Posibilitan las distinciones, incluso las comparaciones entre materiales con el propósito de interpretar con mayor precisión la expresión de la arquitectura, así como la expresión de los propios materiales»⁵⁵.

Estas variaciones practicadas por Gigon & Guyer supondrían, por lo tanto, simplemente una ruptura con determinadas herencias históricas o tradiciones, hasta ahora establecidas como válidas. Así lo



Fig. 216. Gigon & Guyer, Museum Kirchner, Davos (1989). Fragmentos de vidrio en cubierta



Fig. 217. Casa Távole

Fig. 218. Bodegas Dominus

Fig. 219. Centro Rehab
Basel

Fig. 220. Casa de madera
contrachapada

Fig. 221. Biblioteca de la
Universidad de Cottbus

Fig. 222. Centro Laban

Fig. 223. Prada Aoyama

56. Rüegg 1993, p. 5.

57. Zaera, Herzog y De Meuron 1993, pp. 8-9.

expone Artur Rüegg, quien habla sobre su empleo del vidrio de una forma más próxima a la piedra que a las láminas transparentes del Movimiento Moderno (Fig. 216):

«El museo se nos muestra, desde la distancia, como una estructura cristalina y dura, cuyas superficies brillan, relucen o reflejan la luz alpina, como si de cubitos de hielo afilados se tratara (las cubiertas también brillan, porque se recubrieron de vidrio en lugar de grava) (...).

Este uso del vidrio se alinea menos con los muros cortina del Movimiento Moderno que con la tradición de los revestimientos de piedra pulida surgidos en la arquitectura urbana del siglo XIX.»⁵⁶

Se plantea, inmediatamente, la pregunta sobre la “naturalidad” o “artificialidad” de los materiales, y la pertinencia de tal categorización, algo que, por su parte, Herzog y de Meuron descartan de partida:

«En lugar de ver artificial y natural como opuestos, los entendemos como una continuidad. Nosotros no creemos en la oposición dialéctica entre naturaleza y sociedad, o entre naturaleza y ciudad. Por naturaleza entendemos procesos biológicos, físicos y químicos, procesos que podemos intentar describir para entenderlos. Por artístico o artificial entendemos procesos que operan en el entendimiento de nuestra propia naturaleza, nuestra percepción de la naturaleza, y nuestro efecto sobre ella.

(...) En nuestros proyectos tratamos de desarrollar e incrementar esa continuidad. Este método puede definirse como una búsqueda de códigos que traduzcan información natural y artificial.»⁵⁷

Herzog & de Meuron se caracterizan por su uso heterodoxo y variable del material, libre de reglas fijas, lo cual puede dar lugar tanto a una exhibición literal y directa del mismo, como a, por el contrario, un alto grado de manipulación y alteración. En el primer extremo, merece la pena destacar algunos ejemplos en los que la piedra es empleada con maestría: la *Casa de piedra* (Tavole, 1988) (Fig. 217) y las bodegas Dominus (Yountville, California, 1998) (Fig. 218). En ambos casos, la piedra es apilada en seco formando muros autoportantes, y conserva su forma natural irregular, sin tallar. Ese uso de la piedra, directamente extraída de la naturaleza, sin modificar su apariencia, recuerda a varias obras del *arte povera* y del *Land Art* (Fig. 192). Por otro lado, la exhibición de la madera es destacable en edificios como el Centro Rehab Basel (Basilea, 1990) (Fig. 219) y la casa de madera contrachapada (Bottmingen, 1985) (Fig. 220).

No obstante, son más destacables los casos en los que se produce una intervención en el material para extraer de él unas cualidades estéticas especiales. Vidrio, hormigón y metal son los que mejor se prestan a esa estrategia. La apariencia del vidrio, por ejemplo, es muy diferente en la biblioteca de la Universidad de Cottbus, el Centro Laban y el edificio Prada Aoyama. En el primer caso, se trata de paños de vidrio transparente, serigrafiado con una imagen punteada continua de letras y números superpuestos. Desde el interior, la fachada se percibe como transparente, pues el punteado permite la entrada de luz y las vistas; sin embargo, desde el exterior se ocultan las vistas interiores (Fig. 221). En el segundo caso, el Centro Laban, se trata de una combinación de paneles de vidrio —transparentes

o translúcidos, dependiendo de los usos de las estancias detrás de ellos— y paneles tintados de policarbonato transparente, montados en la cara exterior. Se crea así una fachada multicolor con espesor, textura y diferentes grados de transparencia, que permiten la visión de imágenes desfiguradas del interior (Fig. 222). En el tercer caso, el edificio Prada Aoyama, los módulos de vidrio en forma de rombo son, alternativamente, convexos, cóncavos o planos (Fig. 223). Según la descripción de los arquitectos, «estas geometrías diferentes generan reflejos facetados, que permiten a los espectadores, tanto dentro como fuera del edificio, ver imágenes en constante cambio y perspectivas casi cinematográficas de los productos de Prada, la ciudad y de ellos mismos.»⁵⁸

58. Portal web de los arquitectos Jacques Herzog y Pierre de Meuron (<http://www.herzogdemeuron.com/index/projects/complete-works/176-200/178-pradaaoyama.html>, consultado el 02-04-2012)

2.3.3. Trabajos colaborativos

Peter Zumthor + Jean Pfaff: capilla Sogn Benedetg

59. Zumthor, P., 1998. *Peter Zumthor Works: Buildings Projects*. Baden: Lars Müller, p.55.

60. Ibid, p.55

En lo relativo al material, los artistas no son para Peter Zumthor solamente referencias o fuentes de inspiración, sino también posibles participantes reales en su obra. En el proyecto de la capilla de *Sogn Benedetg* (Sumvitg, Graubünden, 1985- 1988) (Fig. 224) Zumthor colaboró con el artista Jean Pfaff.

La capilla es un edificio aislado, que se ubica a cierta distancia del casco de Sogn Benedetg, con vistas al valle. La planta tiene forma de hoja, y la volumetría es visualmente clara —en términos geométricos es una *lemniscata*, es decir, una curva algebraica de cuarto orden que se acorta proporcionalmente, determinando tanto la longitud como la sección transversal⁵⁹—. El espacio interior se corresponde exactamente con el volumen exterior, y se aproxima más a las iglesias de planta central, concéntricas, que a las de planta lineal o cruciforme, con predominancia de un eje direccional.

Tal y como lo describe el arquitecto, lo característico del edificio, lo que lo distingue de otros edificios religiosos, es la elección de los materiales:

«Al igual que las viejas iglesias, su forma expresa su carácter sagrado y la distingue de los edificios seculares. Se encuentra en un lugar cuidadosamente seleccionado por su topografía; esto nos es familiar de los pueblos antiguos. Pero la iglesia se aparta de la tradición en un aspecto — está construida en madera»⁶⁰.

La intervención de Pfaff consistió en revestir la cara interior del cerramiento de madera —que es también la pared interior de la capilla— rompiendo con la homogeneidad del material. Toda la superficie fue recubierta con una lámina de bronce plateado, de acabado mate (Fig. 225). La intervención, de gran sencillez, crea un efecto de desmaterialización del cerramiento de madera. Las paredes reflejan suavemente la luz del día, que entra por la franja superior de luz que rodea la capilla, y recogen los cambios lumínicos conforme pasan las horas.



Fig. 224. Peter Zumthor. Capilla Sogn Benedetg, Sumvitg (1988)



Fig. 225. Interior

Si se piensa en la obra de Beuys, algunas de sus instalaciones consistían también, precisamente, en revestir habitaciones con un material. Se ha mencionado anteriormente “*Hinter dem Knochen wird gezählt – Schmerzraum*”, obra en la que una sala es revestida completamente de plomo, con una bombilla colgada del techo como única fuente de luz; así como “*Plight*”, en la que se utilizan grandes cilindros de fieltro para recubrir las paredes de dos salas vacías, únicamente habitadas por un piano. En ambos casos, el material tiene una fuerte connotación de aislamiento, connotación que puede ser positiva —aislamiento como protección, seguridad, paz— o negativa —como prisión o incomunicación—, según como el visitante lo perciba.

La intervención de Pfaff en *Sogn Benedetg* puede ser vista también de forma ambivalente. Por una parte, puede establecerse una analogía con la *Habitación del dolor* en cuanto a la intensidad espiritual de lugar. Tanto la habitación como la capilla son concebidas como un lugar de interiorización, de confrontación del hombre consigo mismo, de cambio, de renovación espiritual. Un aislamiento, en ese sentido, positivo y trascendente. El recogimiento y el silencio que inspira *Plight*, con las paredes insonorizadas y un piano mudo como único elemento, puede ser también una atmósfera deseable para un lugar de oración. Sin embargo, la luz marca la diferencia entre los espacios creados por Beuys y el espacio concebido por Zumthor. En el primer caso no hay contacto lumínico con el exterior, la luz artificial de la bombilla incandescente en *Schmerzraum* no hace sino enfatizar la sensación opresora de aislamiento e incomunicación. En cambio, en la capilla, la luz entra por las ventanas, haciendo de enlace entre el espacio interior y el mundo exterior. El revestimiento diseñado por Pfaff, lejos de impedir ese flujo, intensifica la presencia de la luz y minimiza la presencia de los cerramientos, creando una atmósfera amable y abierta.

Peter Märkli + Hans Josephson: *La Congiunta*

A diferencia de otros vínculos entre artistas y arquitectos, que son puntuales y centrados en un proyecto concreto —como el de Jean Pfaff y Peter Zumthor—, la relación entre Peter Märkli y el escultor Hans Josephson es continuada en el tiempo, y tan larga, de hecho, como la propia carrera profesional del arquitecto —hasta el fallecimiento del artista en 2012—. Desde el inicio de su obra Märkli ha recurrido a Josephson para pedirle opinión sobre la configuración volumétrica de sus edificios y el diseño de sus fachadas. También ha incorporado el trabajo del escultor en casi la totalidad de sus obras, incluida su primera casa, diseñada cuando todavía era un estudiante en la ETH⁶¹ (Fig. 226). Eso hace que se llegue a asociar indisolublemente la obra de uno y de otro:

«Las esculturas de Josephson, incorporadas en casi todas las casas de Märkli, actúan como una decodificación de su obra. No es sólo la indisoluble y esclarecedora relación que se establece entre el espacio y el relieve, por haber sido concebidos juntos desde el principio, lo que establece una nueva relación entre el arte y la edificación»⁶².

61. Brändle, E., 2002. The architect and the sculptor. *Approximations: the architecture of Peter Märkli*. Cambridge: MIT Press, p. 54.

62. Meili, M., 1992. Peter Märkli: die Arbeit der Augen. *Du: die Zeitschrift der Kultur*, nº 52, vol. 5, p. 75.

63. Hönig, R. y Märkli, P., 2007. Ich bin ein klassischer Architekt: Interview mit Peter Märkli. *Hochparterre*, vol. 20, p. 33.

64. *El Croquis*, nº 84, p. 9.

Ese enlace se basa necesariamente en una sintonía creativa y en una postura vital similar. Como el propio Märkli declara:

«Puedo imaginarme diversas colaboraciones, pero hasta ahora no he encontrado a nadie, excepto Hans Josephsohn y Alberto Giacometti, cuyas esculturas dialoguen con mi arquitectura de forma satisfactoria para mí. No es una cuestión de calidad, sino de las actitudes vitales reflejadas en la obra, la que me interesa»⁶³.

La sintonía entre Josephson y Märkli se basa en la prioridad que ambos otorgan al material y, al mismo tiempo, la sencillez y elementalidad con la que lo trabajan.

Josephson mantuvo una obra bastante constante a lo largo de más de sesenta años, ajena a modas y corrientes artísticas, centrada en la figuración y, en especial, en la figura humana. Se parece mucho a la de Alberto Giacometti en el uso de los materiales y en la factura en general: Josephson trabaja, según la clasificación de Beuys, la *Plastik*: moldea los materiales blandos y los deja secar, para que adopten su apariencia final o para reproducirlos en metal mediante vaciado. La manipulación y el secado de los materiales se hace evidente por la ausencia de un tratamiento final de alisado o pulido, quedando a la vista huellas, surcos y mellas. A diferencia de las estilizadas figuras de Giacometti, las de Josephson son más compactas y masivas. Son habituales las cabezas y bustos, que se apoyan en cuellos de diámetro casi tan ancho como la propia cabeza, de modo que las figuras se aproximan volumétricamente a cilindros o prismas, y aparentan más haber sido talladas a partir de un bloque, que moldeadas: recuerdan a esculturas monolíticas primitivas, como las de la Isla de Pascua.

Como ya se ha mencionado anteriormente en la tesis, la arquitectura de Märkli también tiene una apariencia intemporal y, en ocasiones, arcaica. El material es trabajado de forma tradicional; en el caso del hormigón visto, se exhiben las juntas de los listones del encofrado de madera, evidenciando un gusto por lo artesanal y una cierta “tosquedad” que armoniza muy bien con la escultura de Josephson.

Puede compararse la relación entre Märkli y Josephson con la que se da entre Herzog & de Meuron y Rémy Zaugg, de la que Jacques Herzog declara: «Rémy Zaugg ha participado con nosotros en muchos proyectos como un quinto socio»⁶⁴. Por ello, al igual que cuando Rémy Zaugg decidió la construcción de su estudio, no podían ser sino su colegas de Basilea los encargados, cuando se decidió la construcción de *La Congiunta* —museo monográfico dedicado a la obra de Hans Josephson— estaba claro que era Peter Märkli quien debía diseñarlo.

La Congiunta se sitúa solitario, en mitad de una pradera, a las afueras de Giornico, una pequeña población del cantón de Ticino (Fig. 227). Es un edificio modesto con un programa sencillo: la exposición, de carácter permanente, de alrededor de treinta esculturas del artista Hans Josephson. Las únicas estancias con las que cuenta el edificio son las salas expositivas, cualquier otro programa o servicio auxiliar han sido omitidos. El edificio permanece cerrado y sin personal; para ser visitado, es necesario pedir la llave en el pueblo.

Estructuralmente, el edificio se ha resuelto con muros de carga cie-



Fig. 226. Peter Märkli. Casa *Kuehnis*, Trübbach/Azmoos (1982). Relieve de Josephson.

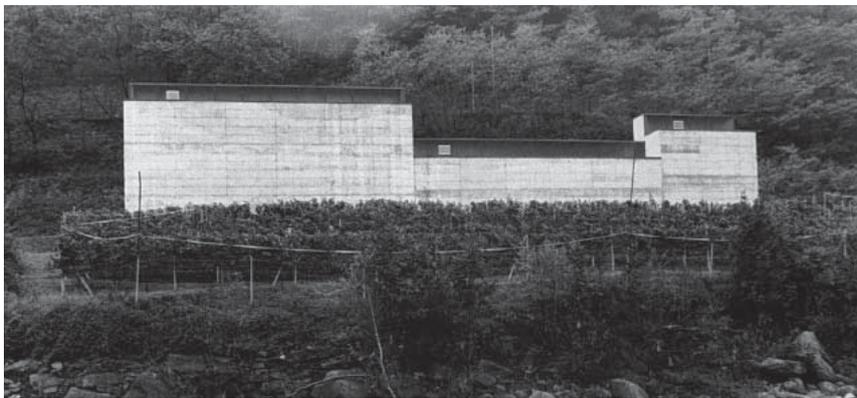


Fig. 227. Peter Märkli. *La Congiunta* (1992). Vista general.

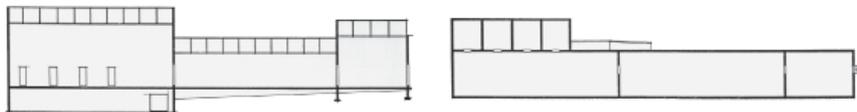


Fig. 228. Sección transversal y planta.

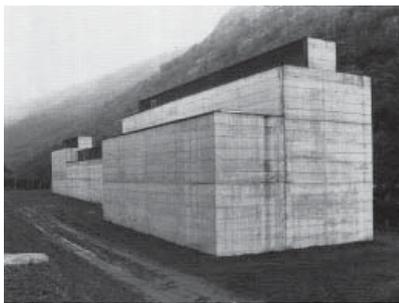


Fig. 229. Vista exterior



Figs. 230-232. Interiores con las obras de Josephson

65. Märkli, P., 1992. La Congiunta, Museum in Giornico, 1992. *Werk, Bauen + Wohnen*, n° 79, vol. 12, p. 32.

66. Portal web de los arquitectos Jacques Herzog y Pierre de Meuron (<http://www.herzogdeameuron.com>), consultado el: 05-02-2014)

gos, que determinan unos anchos de luz modestos, domésticos, pero suficientes para exhibir las piezas (Fig. 228) y una cubierta de estructura metálica con perfiles vistos. Todo el énfasis proyectual se ha centrado en dos aspectos: la iluminación natural y la materialidad del edificio. La iluminación se resuelve con cuatro lucernarios lineales —correspondientes a las tres salas principales del edificio, de diferentes alturas libres, y a la nave lateral— con entradas de luz laterales, que proporcionan una iluminación suave y homogénea (Figs. 230 a 232). La materialidad del edificio se basa en la presencia casi única del hormigón visto, en suelo y paredes, y su acabado texturado del encofrado de madera, tanto en el exterior como en el interior del edificio. No hay carpinterías —salvo una discreta puerta metálica de entrada—, ni muebles, ni fuentes de luz, ningún elemento arquitectónico que pueda distraer de la contemplación de las obras de arte.

Peter Märkli describe su intención de unificar arte y arquitectura en su trabajo refiriéndose a ese carácter anacrónico, tanto de su obra como de la de Josephson:

«Sin duda La Congiunta intenta una unidad entre la arquitectura y la escultura similar a la de, por ejemplo, una iglesia románica, solo que sin ninguna intención religiosa, y necesariamente tampoco con ese concepto de unión colectiva que fusiona a la iglesia con la obra de arte.»⁶⁵

Herzog & de Meuron + Ai Weiwei: *Serpentine Pavillon 2012*

Herzog y de Meuron han colaborado en diversas ocasiones con el artista chino Ai Weiwei. Los trabajos de este artista tienen un marcado carácter conceptual que los hace extremos o radicales en su apariencia. La elección de los materiales en estos trabajos colaborativos entre Weiwei y Herzog & de Meuron suele ser, por lo tanto, contundente, y puede ser, como en este caso, bastante heterodoxa.

En 2012, los arquitectos suizos y el artista chino fueron elegidos para diseñar el pabellón temporal de la *Serpentine Gallery* de Londres. A diferencia de muchos de los otros pabellones realizados en años anteriores, que buscaban una presencia icónica y monumental —como es el caso de OMA, Frank Gehry, o Zaha Hadid— Herzog & de Meuron y Weiwei optaron por una propuesta anti-monumental y anti-formalista: «Se han concebido y construido tantos pabellones, en tantas formas diferentes y de tantos materiales diferentes, que instintivamente tratamos de eludir el inevitable problema de la creación de un objeto, una forma concreta»⁶⁶. Decidieron, para ello, basarse en las trazas del lugar, del contexto inmediato, a pesar de lo anodina que pueda parecer en un primer momento la pradera urbana del Hyde Park donde se instalan los pabellones. En una actitud muy próxima a los artistas *land art*, y en especial a Claes Oldenburg en su obra "*Placid Civic Monument*", de 1967, en la que excavaba el Central Park de Nueva York (Fig. 233), los arquitectos rastrearon los elementos naturales del entorno del parque y excavaron en busca de agua subterránea. Fue así como sacaron a la luz los restos de cimentaciones e instalaciones de los anteriores pabellones, que identificaron y clasificaron a partir de los planos, y decidieron integrar en su actuación. Su método fue,



Fig. 233. Claes Oldenburg, "Placid Civic Monument", Central Park, Nueva York (1967)



Figs. 234-235. Herzog & de Meuron con Ai Wei Wei, Pabellón *Serpentine Gallery*, Londres (2012). Plantas



Figs. 236-237. Vistas parte inferior transitable

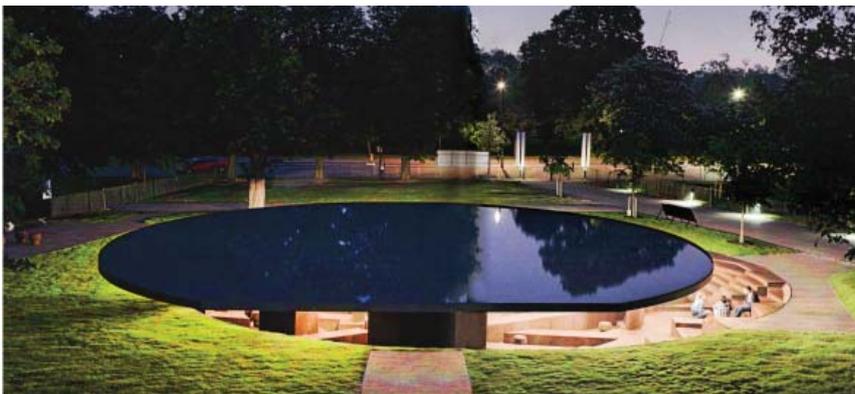


Fig. 238. Vista exterior general

67. Obrist, H. U. et Al., 2012. *Herzog & de Meuron / Ai Weiwei: Serpentine Gallery Pavilion 2012*. Colonia: Walter König, p. 44.

68. Portal web de los arquitectos Jacques Herzog y Pierre de Meuron (<http://www.herzogdemeuron.com>, consultado el: 05-02-2014)

69. Obrist 2012, p. 46.

por lo tanto, también bastante próximo al arte procesual, definiendo y dando forma a la obra a lo largo del proceso de trabajo, en respuesta a unos condicionantes identificados. El resultado final es una obra que puede describirse como un “refugio de ruinas”: un hoyo excavado en el terreno, donde se alojan los restos “arqueológicos” de los pabellones anteriores, protegidos de las inclemencias del tiempo por una gran cubierta plana que recoge el agua de lluvia (Fig. 238).

Pero lo más singular del pabellón de Herzog & de Meuron y Ai Weiwei es el empleo de los materiales, y sobre todo, del más predominante de ellos: el corcho. Rykwert lo destaca así en el trabajo de los arquitectos, argumentándolo desde un punto de vista ecológico:

«Lo que el espectador informado puede esperar de esta colaboración es una aguda conciencia de la calidad del material y una igualmente perspicaz apreciación del proyecto, tanto en el sentido de invención geométrica como de intriga conceptual. El interés conjunto a largo plazo de los arquitectos en temas ecológicos y su dependencia de los materiales reutilizables también está de manifiesto — por lo tanto no se utiliza hormigón, estructural o de otro tipo, sino acero, madera y corcho»⁶⁷.

Sin embargo, la elección del material no es justificada por los arquitectos en esos términos, sino por ser «un material natural con grandes cualidades táctiles y olfativas y con la versatilidad de ser tallado, cortado, moldeado y formado»⁶⁸.

Ya ha sido mencionado anteriormente el interés de Herzog & de Meuron por las cualidades no visuales —es decir, táctiles, auditivas y olfativas— de los materiales, fuertemente influenciados por Joseph Beuys, por lo que no sorprende la alusión sensorial. También es interesante, en este caso, la alusión al corcho por su capacidad “homogenizadora” o unificadora, lo cual permite simplificar la intervención —compleja formalmente, dadas las preexistencias— y hacerla más amable y más comprensible desde el minimalista gusto suizo. Sin embargo, la postura de Herzog & de Meuron no se puede definir como minimalista, y tanto ellos como el artista chino son más amigos de buscar en su trabajo las tensiones y los contrastes, que la armonía. En ese sentido, Rykwert destaca el contraste material entre la parte inferior del pabellón, de corcho, y la superior —la cubierta— inundada de agua:

«Esa cubierta acuosa, dura, de acero liso contrasta fuertemente con la superficie nudosa de la concavidad hundida en la tierra, que es suave y acogedora, y el contraste entre los dos es una parte esencial del proyecto: una paradoja que evidencia el diálogo que parece esencial para todo el proyecto»⁶⁹.

2.4. El uso proyectual de imágenes

En el capítulo anterior, en el que se atribuía a la arquitectura suiza una continuidad ininterrumpida con la modernidad como uno de sus rasgos más característicos, y se hablaba de la hegemonía de la abstracción, del triunfo de la línea sintáctica sobre la semántica, no parecía que las imágenes —figuras, figuración en definitiva— tuvieran un espacio reservado en el proceso proyectual. Sin embargo, las imágenes juegan un papel importante en la *abstracta* arquitectura suiza.

En este apartado se habla de dos usos muy diferentes de las imágenes, pero ambos ligados al proceso proyectual: como evocación y como patrón. El primero de ellos, la *evocación* de imágenes, va ligada a una corriente arquitectónica más emocional que conceptual. Es la representada, sobre todo, por Peter Zumthor, pero compartida en mayor o menor medida por muchos otros arquitectos. Las imágenes evocadas proceden de la memoria del arquitecto, de su patrimonio visual personal e intelectual. Son recuerdos de obras visitadas, de obras propias, de viajes, de libros, películas, de la infancia, etc.

El otro uso de las imágenes, más concreto y consciente, consiste en su uso como *pattern* [patrón, textura, estampado] en las envolventes de los edificios. Herzog & de Meuron han recurrido a él en múltiples ocasiones, en algunos casos con resultados claramente reconocibles —cuando las imágenes se han empleado directamente como estampación en el hormigón o como serigrafiado en el vidrio— y en otros casos menos obvios, si la imagen ha sufrido un mayor proceso de manipulación que la ha desfigurado. Dos claras influencias de los arquitectos de Basilea, en cuanto al uso de imágenes como textura, son Andy Warhol y Robert Venturi.

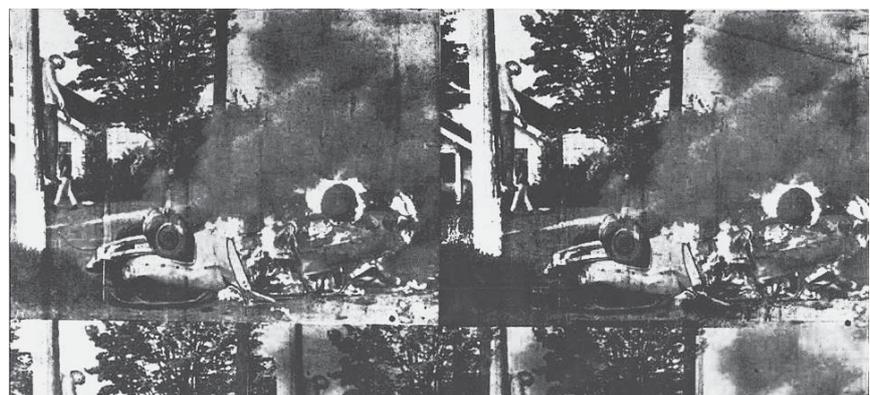


Fig. 239. Andy Warhol,
"Car Crash" (1963)

Referentes artísticos y teóricos 2.4.1.

Andy Warhol: la imagen aurática

Walter Benjamin habló, en su texto *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* de 1935, de la «pérdida del aura», experimentada en el arte como consecuencia de los avances técnicos en la reproducción de imágenes. Según él, la reproducción de las obras de arte en forma de imágenes (fotografiadas, impresas, etc.) elimina la “unicidad” u originalidad de estas y, por lo tanto, la relación “aurática” que se establece entre pieza única y observador.

Paradójicamente, Warhol recupera el aura del objeto artístico, y se lo otorga a la imagen reproducida mecánicamente. Según Mark Pimlott «En la obra de Warhol, el aura está en todas partes. Todo y todos pueden poseerla. Es simplemente una cuestión de la omnipresencia de la mirada, agotando todas las posibilidades. Todo es visible y consecuentemente convertido en banal, le es ofrecido un aura banal a través de los dispositivos combinados de la fotografía y la repetición»¹.

Para Jean Baudrillard², el aura de Warhol es la del «simulacro incondicional», del objeto vacío de sentido, del fetiche.

«El fetiche, el objeto fetiche, bien se sabe, no tiene valor; o mejor: posee un valor absoluto, independiente del juicio de valor. Vive del éxtasis del valor. Cada imagen de Warhol es así a la vez insignificante y de un valor absoluto; se trata de una figura que ha eliminado todo deseo trascendente y sólo ha reservado sitio para la inmanencia de la imagen. (...) [L]as imágenes de Warhol no son banales porque supuestamente reflejen un mundo banal, sino porque son resultado de la ausencia de toda pretensión de interpretación por parte del sujeto. Son, diríamos, resultado de la elevación de la imagen a la figuración pura; figuración sin transfiguración.»

La ausencia de interpretación de la imagen, y su reducción a objeto fetiche, facilitan su multiplicación y su conversión en *textura* sin significado, como parece pretender Warhol en algunas de sus obras, como la serie *Car Crash* de 1963 (Fig. 233).

1. Pimlott, M., 2004. Ornament and picture making. *Oase*, nº65, p. 18.

2. Baudrillard, J., 1994. Andy Warhol: El Snobismo Maquinal. *Zona Erógena*, nº 22.

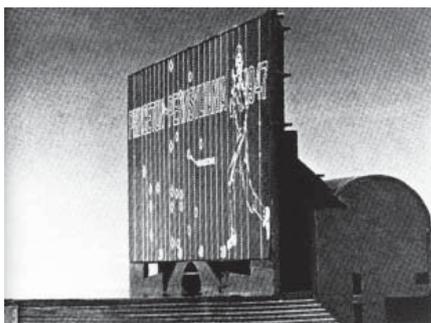


Fig. 240. Robert Venturi, National Collegiate Football Hall of Fame, Nueva Jersey (1967)

Fig. 241. Andy Warhol, “Ten-Foot Flowers” (1967)

3. Grafe, C., 2004. Editorial: Ornament. Oase, nº65, p. 2.
4. Franck, G., Kerez, C., 2009. En busca de reglas: una conversación con Christian Kerez. *El croquis*, nº 145, p.10.
5. Davidovici, I., 2004. Abstraction and artifice. Oase, nº65, p. 100-140.

Robert Venturi: la imagen como ornamento

Desde hace un par de décadas, el ornamento ha sido recuperado por la arquitectura moderna, tras haber sido desechado a lo largo del siglo XX en base, entre otras, a las indicaciones de Adolf Loos y su conocido texto *Ornamento y Delito*. No obstante, no puede decirse que la presencia del ornamento en la arquitectura fuera completamente vetada; debe tenerse en cuenta que «los maestros —Le Corbusier, Mies van der Rohe, Alvar Aalto— lograron escapar a esa limitación, dotando a su trabajo, a menudo, de ornamento: Le Corbusier, por medio de la pintura y la composición, Mies por medio de materiales lujosos, Aalto por medio de los patrones y la factura»³.

La posmodernidad trajo consigo, en la década de 1960, el reavivamiento del ornamento. El texto de Robert Venturi, *Complejidad y contradicción en la arquitectura* (1966), invitaba al redescubrimiento de la arquitectura histórica y vernacular, y a su uso de elementos ornamentales en la composición de fachadas. Si bien el posmodernismo fue rápidamente superado como estilo, muchas ideas posmodernas y teorías de Venturi siguen vigentes. Como dice Christian Kerez, defensor de la recuperación de la primigenia arquitectura moderna, «la postmodernidad está adoptando una apariencia en gran parte moderna, de vanguardia. Las técnicas postmodernas no han pasado en absoluto de moda; sólo lo han hecho las reminiscencias históricas de los pioneros. Por ejemplo, la postmodernidad restableció la distinción entre forma y contenido. Creo que esa distinción prevalece todavía hoy, aunque no se haga explícita»⁴.

La disociación entre forma y contenido, que Kerez menciona, es atribuida a la arquitectura posmoderna y a la que a menudo se denomina como *manierista*. Según Davidovici⁵, la relación entre imagen y contenido, o apariencia y esencia, se centra, en ese tipo de arquitectura, en la fachada, entendida como “velo” o envolvente, una envolvente que recoge, y manifiesta conscientemente, frecuentes tensiones y disonancias con el interior. Davidovici enfatiza la elección del término *imagen*, y no el de *forma* —empleado por Kerez—, al afirmar que la arquitectura depende de su percepción y de la asociación emocional en el observador, y que estos elementos simbólicos y de representación pueden ser diferentes, incluso entrar en contradicción, con la



Fig. 242. Robert Venturi, showroom para la empresa Best, Pensilvania (1977)

forma, la estructura y el programa del edificio.

6. Ibid, p. 112.

Davidovici afirma que «El papel de la imagen es crucial para Venturi (...). Tímidamente "cita" las formas como imágenes de un repertorio ya existente, con el fin de desarrollar un lenguaje arquitectónico multi-codificado con un potencial máximo para la comunicación»⁶. La idea de la fachada como portadora de imágenes, y su independencia del resto del edificio, se hace evidente en la propuesta de Venturi para el concurso del *National Collegiate Football Hall of Fame* (New Brunswick, Nueva Jersey, 1967) (Fig. 234), donde el volumen desaparece detrás de una cartelera desproporcionadamente grande. Encontramos aquí la fachada como velo y como lienzo de imágenes proyectadas sobre ella.

Las imágenes son también uno de los instrumentos clave de creación ornamental en Venturi. El edificio *showroom* para la empresa *Best*, construido en Pennsylvania en 1977, toma como referencia para su diseño de fachada la obra *Ten-Foot Flowers*, de Andy Warhol (1967) (Fig. 235), consistente en una impresión fotográfica en blanco y negro, de grandes dimensiones, coloreada mediante técnicas de serigrafía. Venturi toma prestada la capa superior coloreada, más abstracta que figurativa, manteniendo la escala desproporcionada que da sentido a la obra de Warhol. (Fig. 236)

2.4.2. Manifestaciones proyectuales

Evocación de imágenes

7. La discusión terminológica se debe a que en inglés se distingue entre el término "picture" y el término "image". El primero se traduciría tanto como "imagen" (por ejemplo, imagen fotográfica) como "cuadro". El segundo es traducido siempre como "imagen", y alude siempre a algo inmaterial, nunca al soporte físico de dicha imagen.

8. Ursprung, P., 2012. *Imaging a city: Gison / Guyer in Zurich. Gison & Guyer 2001-2011*. Zürich: Lars Müller, p. 199.

9. Zumthor, P., 2006. *Thinking architecture*. Basilea: Birkhäuser, p.7.

«[E]l *iconic turn* [giro icónico] hace referencia a la percepción de los fenómenos principalmente como imágenes, en lugar de ser leídos como textos, como había sido el caso en muchas áreas desde el *linguistic turn* [giro lingüístico] anterior. Mientras que el término "giro icónico" provocó un debate fructífero en el mundo del arte que ha continuado desde los años ochenta, ha tenido poco impacto en el discurso arquitectónico.

La noción de *imagen* —como muchos conceptos relacionados, como *superficie*, *ilusión*, *teatralidad* y *efecto*— es (y siempre ha sido) ridiculizada por la mayoría de los arquitectos. No hay duda de que esto tiene que ver con el hecho de que se tiende a equiparar "imagen" con "cuadro", en el sentido de un objeto bidimensional enmarcado⁷.

Por lo tanto, probablemente es justo decir que la "imagen" desencadena el temor subyacente de que cualquier referencia a un fenómeno externo podría poner en peligro la autonomía de la arquitectura. Por otra parte, el término "arquitectura icónica" no es práctico, ya que reduce la complejidad de la arquitectura a analogías con el arte visual. Por el contrario, el término "imagen" tiene el potencial de agudizar nuestra comprensión de la arquitectura de hoy en día⁸.

Los arquitectos tratados en esta tesis se ubican, cronológicamente, en el fenómeno del "*Iconic Turn*" mencionado por Philip Ursprung, y han sido sin duda sometidos a la influencia de la supremacía de la imagen, no solo en el arte, sino, de forma general, en la cultura y la sociedad posmodernas. A pesar de su adhesión a las ideas del Movimiento Moderno —en algún caso, como en Christian Kerez, más profunda que en otros— su atención a los fenómenos artísticos contemporáneos les ha influenciado con ideas y estrategias de trabajo más complejas y plurales.

Peter Zumthor habla del papel que juegan las imágenes en su proceso proyectual. Se refiere, específicamente, a las imágenes de la memoria, y por lo tanto no al papel de su presencia directa, sino de su evocación. Su texto más conocido, "Pensar la arquitectura", comienza con las siguientes palabras:

«Cuando pienso en la arquitectura, vienen a mi mente imágenes. Muchas de esas imágenes están relacionadas con mi formación y trabajo como arquitecto. Contienen el conocimiento profesional sobre arquitectura que he reunido con los años. Otras imágenes tienen que ver con mi infancia —hubo un tiempo en el que experimenté la arquitectura sin pensar en ella. A veces casi puedo sentir el pomo de una puerta determinada en mi mano, una pieza de metal moldeada como el mango de una cuchara»⁹.

De esas palabras se deduce que Zumthor tiene una noción muy visual de la experiencia y el conocimiento que, según él, adquieren la entidad de imágenes mentales. El texto continúa con la descripción de unas escenas concretas de su infancia, que el lector inevitablemente traduce visualmente, como "fotogramas", en su imaginación:



Figs. 243-246. Peter Zumthor, imágenes del libro "Atmósferas" (2006)



Figs. 247-249. Valerio Olgiati, "The Images of architects" (2013)

10. Ibid, p. 8.

11. Ibid, p. 8.

«Solía asirlo cuando iba al jardín de mi tía. Ese pomo todavía me sigue pareciendo una señal especial de entrada en un mundo de diferentes estados de ánimo y olores. Recuerdo el sonido de la grava bajo mis pies, el suave brillo de la escalera de roble encerado, puedo oír cerrarse la pesada puerta delantera detrás de mí mientras camino por el pasillo oscuro y entro en la cocina, la única habitación generosamente iluminada de la casa»¹⁰.

A continuación, Zumthor desvela cómo esas imágenes mentales, evocadas tiempo después, se convierten en los primeros esbozos de sus ideas proyectuales:

«Recuerdos como estos contienen la experiencia arquitectónica más profunda que conozco. Son depósitos de las atmósferas e imágenes de la arquitectura que exploro en mi trabajo como arquitecto.

Cuando diseño un edificio, con frecuencia me encuentro sumergido en recuerdos antiguos y medio olvidados, y luego trato de recolectar cómo era la situación arquitectónica recordada en realidad, lo que había significado para mí en aquel momento, e intento pensar cómo podría ayudarme ahora revivir esa atmósfera vibrante, difundida por la simple presencia de las cosas, en la que todo tenía su propio lugar y forma específica. Y aunque no puedo encontrar ninguna forma especial, hay un indicio de plenitud y riqueza que me hace pensar: esto lo he visto antes».¹¹

El libro “Pensar la arquitectura” no recoge esas imágenes a las que Zumthor alude. Algo por otra parte imposible, dado que son imágenes que están en su mente y que, probablemente, no podrían ser reproducidas ni siquiera en el caso de que los escenarios todavía existiesen y pudieran ser fotografiados. A cambio, las ilustraciones del libro son fragmentos de edificios de Zumthor, en las que se incide en los materiales de construcción, los elementos textiles que visten las estancias, los objetos de uso cotidiano... las imágenes, tomadas desde planos próximos, definen las distancias entre dichos elementos, el modo en que la luz incide sobre ellos, en definitiva, el espacio tal y como lo ve y habita el usuario.

El otro libro esencial de los pocos publicados por Zumthor es “Atmósferas”. En él, a diferencia del anterior, imágenes ajenas a las obras de Zumthor se muestran como acompañamiento a los textos (Fig. 237-238). Son imágenes de edificios, interiores, paisajes, etc. Las fotografías no son en este caso planos cortos, sino encuadres más amplios que tienen como objetivo capturar el conjunto, la globalidad atmosférica del lugar, definida por arquitectura, objetos, personajes, luz, etc. Si bien las imágenes no se corresponden, probablemente, con la imagen mental exacta que Zumthor tiene de su vivencia personal de esos lugares, pueden dar una idea aproximada al lector.

Valerio Olgiati también se interesó por esa idea de las imágenes inspiradoras —en su caso no sólo para él sino también para otros arquitectos— y decidió hacer una recopilación visual que recibió el título “*The Images of Architects*” [Las imágenes de los arquitectos] y fue publicado en forma de libro en 2013. Para eso, pidió a más de cuarenta arquitectos que le enviaran imágenes importantes para ellos, que reflejasen la base de su trabajo: imágenes que están en su cabeza cuando proyectan, imágenes que muestran el origen de

su arquitectura. Olgiati las denomina “musées imaginaires”¹². (Fig. 239-241). Entre los arquitectos seleccionados se encuentran compatriotas suyos: Mario Botta, Roger Diener, Jacques Herzog, Pierre de Meuron, Christian Kerez, Peter Märkli, Miroslav Šik, Peter Zumthor y él mismo; también arquitectos internacionales como Alberto Campo Baeza, David Chipperfield, Sou Fujimoto, Steven Holl, John Pawson, Alvaro Siza, etc.

12. Valerio Olgiati (<http://www.olgiati.net>, consultado el 21-02-2014)

13. Herzog, J., Ursprung, P., Wall, J. 2010. *Una conversación entre Jacques Herzog y Jeff Wall*. Barcelona: Gustavo Gili, p. 15.

La imagen como textura

Herzog & de Meuron han trabajado mucho con imágenes. En una conversación mantenida con el artista Jeff Wall, Jacques Herzog habla del papel que desempeñaron las imágenes en la primera etapa del estudio, y en concreto la imagen en movimiento, el video:

«[N]osotros siempre hemos basado nuestro trabajo en “imágenes”. (...) [Al principio] éramos demasiado jóvenes y nuevos en el mercado como para conseguir encargos y, por tanto, no podíamos producir edificios —técnicamente hablando— con la facilidad con la que un artista puede producir imágenes. Mientras buscábamos alternativas, nos encontramos con el video, que por entonces nadie utilizaba en arquitectura. Las imágenes de video son interesantes porque tienen relación con la vida real. Como sucede en fotografía, su realidad pictórica expresa cosas y actos que parecen reales, así que de pronto nos encontramos con una herramienta que nos permitía expresar nuestras ideas sobre arquitectura de una manera contemporánea, incluso sin un encargo concreto; y con mucho más éxito que mediante el uso de medios clásicos de representación como maquetas, planos y dibujos. Así produjimos imágenes de lo que podía convertirse en arquitectura (...)»¹³.

Aparte del uso de las imágenes como medio de presentación de los proyectos —en desarrollo o no construidos— los arquitectos de Basilea también las han empleado mucho como instrumento de generación formal. Es decir, se han apropiado de imágenes, no arquitectónicas sino de cualquier otro ámbito —a menudo del arte— y las han integrado en sus diseños arquitectónicos. Su estrategia más habitual es la de la conversión de imágenes en patrones, por medio de diversos procesos, bastante simples, de repetición, sobredimensionamiento, pixelización, vectorialización, superposición... La repetición fue la estrategia más tempranamente utilizada por los arquitectos, y por la que se caracterizaron en los años noventa, para críticos y analistas de su obra. Al igual que en la obra Bernd y Hilla Becher, la repetición y la serialidad sirven para resaltar las diferencias dentro de la uniformidad.

«[L]a obra de Herzog & de Meuron se distingue por el uso de la repetición como técnica compositiva. (...) Es precisamente la repetición la que les permite aproximar la especificidad de la obra de forma más consistentemente arquitectónica que la que se deduce de la sistemática proliferación de formas diferentes. La repetición es precisamente aquello que produce la diferencia, como explica Lefebvre, proponiendo las texturas, los ritmos, como las organizaciones materiales, temporales, espaciales..., con entidad significativa fuera de los códigos lingüísticos.

14. Zaera, A. 1993. Herzog & de Meuron: entre el rostro y el paisaje. *El Croquis*, nº. 60, p.30-32.

15. Ibid, p. 36.

16. Macarthur, J., 2007. *The Picturesque: Architecture, Disgust and Other Irregularities*. Londres: Routledge.

17. Ibid, p. 55.

(...) La repetición en Herzog & de Meuron sólo se relaciona incidentalmente —vagamente en el efecto, nunca en la intención— con la reproducción, con el sistema modelo-copia. En esto es en lo que su obra se distancia también de la de aquellas arquitecturas que insisten en la producción seriada, en la repetición como identidad.»¹⁴

Alejandro Zaera establece una relación entre Herzog & de Meuron y Andy Warhol, al referirse a la introducción de motivos figurativos en algunos de los proyectos de los arquitectos (el Centro de Blois, la iglesia griega-ortodoxa en Zúrich, las bibliotecas Jussieu en París). Según Zaera «la figuración se desfigura para convertirse en textura, para abandonar su naturaleza representativa. Las pregnancias devienen en emergencias, a través de la repetición y la yuxtaposición.» La figura deviene abstracta mediante su multiplicación, siendo «esta ambivalencia entre lenguaje abstracto y figurativo (...) [la] que distingue a Warhol y Herzog & de Meuron de Oldenburg y Venturi.»¹⁵

Por otra parte, John Macarthur¹⁶ compara el uso de imágenes en Herzog & de Meuron con la postura de Le Corbusier con respecto a su uso arquitectónico. Le Corbusier rechazaba lo pictórico por considerarlo incompatible con las ideas del Movimiento Moderno, y consideraba, por ejemplo, las fotografías de sus edificios una amenaza a su *promenade architecturale*. Sin embargo, Herzog & de Meuron son capaces de integrar las imágenes en una arquitectura plenamente moderna.

«La firma Herzog y de Meuron (...) combina reducciones extremas de forma con la aplicación de imágenes, en lo que parece marcar el fin de la distancia que Le Corbusier buscaba. Los modernos eran conscientes de las tradiciones del fresco y el esgrafiado. Fernand Léger pintó paneles para la instalación en el Pabellón de l'Esprit Nouveau (1925), y en 1943, con los arquitectos J.L. Sert y Sigfried Giedion, hizo un alegato por una nueva iconografía cívica de la escultura cinética, los fuegos artificiales y la proyección a gran escala y los murales. Pero hasta hace poco, la tecnología para la aplicación a gran escala de las imágenes resistentes a la intemperie no ha tenido mucho éxito ni se ha dado el trabajo conceptual de conciliar tal ornamentación explícita con una conciencia estética de modernidad. Herzog y de Meuron ha trabajado en los dos frentes; su trabajo es notable por su severa reducción de las cualidades espaciales y su uso de imágenes aplicadas. En conjunto, estos movimientos anuncian una especie de final de la arquitectura pintoresca / cinematográfica del tipo de Le Corbusier»¹⁷.

Macarthur finaliza su análisis definiendo a los arquitectos suizos como “anti-picturesque” [anti-pintorescos o anti-pictóricos]:

«De las muchas cosas que admiro en la obra de Herzog y de Meuron, lo que más me gusta es su anti-pintoresquismo. No porque no me guste lo pintoresco; al contrario, sino porque la clara alternativa de Herzog y de Meuron a la relación imagen/espacio rompe el cliché en que lo pintoresco se ha convertido, devolviéndonos algo de la especificidad, incluso de la rareza, de lo pintoresco, que se había vuelto tan indistinguible del fangoso consenso de los valores arquitectónicos.»¹⁸

Herzog & de Meuron aplican esas imágenes “anti-pictóricas” a las superficies de fachada, o en algún caso interiores, de sus edificios. Entre los proyectos del estudio de Basilea en los que se utilizó ese

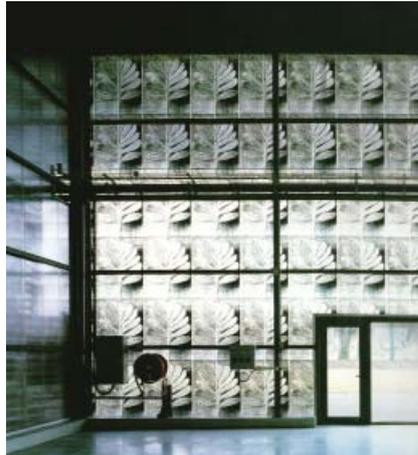


Fig. 250. Herzog & de Meuron, centro deportivo Pfaffenholz, Saint-Louis, Francia (1993)

Fig. 251. Herzog & de Meuron, edificio de producción y almacenamiento de la empresa Ricola en Mulhouse-Brunstatt, Francia (1993)

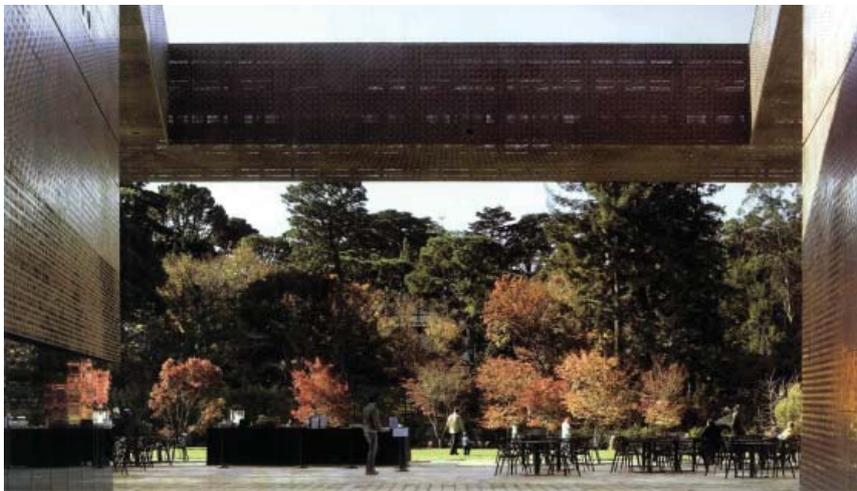


Fig. 252. Herzog & de Meuron, museo de Young, EEUU (2002-2005). Vista general.



Figs 253-254. Fotografía de arbolado próximo y su manipulación para aplicar como esquema de las perforaciones de la fachada.

Fig. 255. Detalle de fachada.

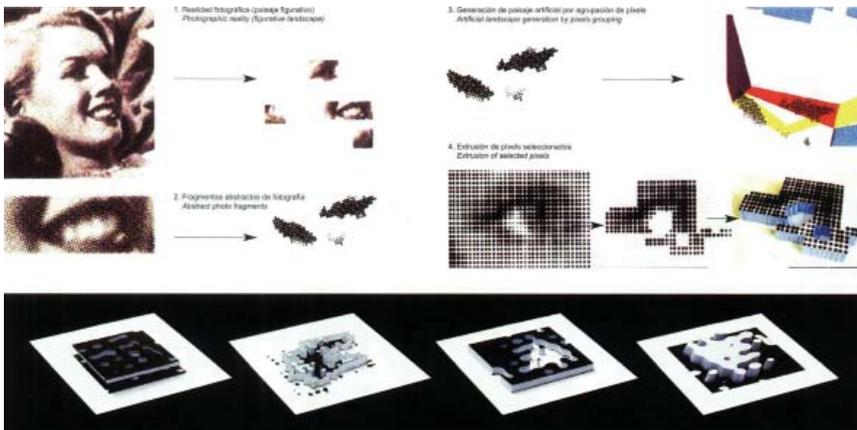


Fig. 256. Herzog & de Meuron, proyecto para el nuevo muelle de enlace en el puerto de Santa Cruz de Tenerife (proyecto, 1999-2004)

18. Ibid, p. 56.

19. --, 2014. *M. H. de Young Memorial Museum* (<http://www.azahner.com/portfolio/de-young>, consultado el 01-02-2013)

recurso, destacan el centro deportivo Pfaffenholz en Saint-Louis (Francia), proyectado en 1989-1990 y finalizado en 1993 (Fig. 242); el edificio de producción y almacenamiento Ricola en Mulhouse-Brunstatt (Francia), construido en 1993 (Fig. 243); el museo de Young; el muelle de enlace en el puerto de Santa Cruz; el TEA Tenerife y las viviendas *40 Bond Street*, estos últimos explicados a continuación.

En el proyecto para el museo de Young, ganador del concurso convocado en 1999, las imágenes sirvieron para definir las perforaciones de la chapa de cobre que revisten la fachada y porches. Se utilizaron unas fotos de las copas de los árboles del entorno y, en este caso, se utilizó el sistema de la pixelización. Mediante un sistema algorítmico se racionalizó una compleja serie de orificios variables, permitiendo traducir las imágenes elegidas a miles de placas de cobre. Desde el interior del museo, la luz se filtra a través de las perforaciones de la chapa, generando sombras similares a las de los árboles reales ¹⁹. (Fig. 244-246)

El proceso de pixelización se empleó también en el proyecto para el nuevo muelle de enlace en el puerto de Santa Cruz de Tenerife, simultáneo en el tiempo al del museo de Young. En este caso se tomaron imágenes antiguas —no relacionadas con el entorno— de las cuales se extrajeron pequeños fragmentos que, por medio de la ampliación, se convertían en composiciones abstractas, en un proceso muy similar al de los *Farbtafeln* y las *Abstrakte Fotografien* de Adrian Schiess (Fig. 247-248). Las formas generadas servían para definir perforaciones en las gruesas losas transitables de hormigón, que constituían zonas exteriores peatonales, permitiendo la iluminación natural cenital en el piso inferior. (Fig. 249-251).

En el otro proyecto realizado por Herzog & de Meuron en Tenerife, el TEA (Espacio de las Artes) las perforaciones de la fachada, aparentemente aleatorias, también se basaron en imágenes, en este caso fotografías de las aguas del atlántico. (Fig. 252-253)

Por último, en el proyecto para el edificio de viviendas *40 Bond Street*, en Nueva York (2004-2007), se recurrió de nuevo al entorno inmediato para la elección de imágenes. El motivo elegido fueron los *graffiti* de la ciudad, y se utilizó un sistema de superposición, hasta hacer los motivos prácticamente irreconocibles. Se generó así una especie de trama desordenada, que fue utilizada como modelo en la fabricación de una reja o celosía metálica para la planta baja del edificio (Fig. 254-255).

Gramazio y Kohler, en colaboración con Bearth y Deplazes, hicieron también uso de imágenes y de técnicas de manipulación de los materiales en la fachada de la *Viñería Gantenbein*. (Fig. 256) Los métodos de repetición y diferenciación sirvieron para lograr que el edificio entero simulase la apariencia de una enorme caja de uvas. Los arquitectos describen así su trabajo

«Para la transformación de la uva en vino se necesitan temperaturas constantes y luz tenue. Con el diseño de las paredes exteriores se cumplen estas condiciones específicas, gracias a un método desarrollado por nosotros en la ETH Zurich. Un robot industrial coloca cada ladrillo individualmente con precisión milimétrica, de acuerdo con patrones preprogramados. A través de los giros de las piedras y los agujeros



Fig. 257. Adrian Schiess, "Farbtafeln" (1995)

Fig. 258. Adrian Schiess, "Abstrakte Fotografien" (1996)



Fig. 259-261. Herzog & de Meuron, TEA Tenerife (2002-2008)



Fig. 262-263. Herzog & de Meuron, edificio de viviendas 40 Bond Street, Nueva York, EEUU (2004-2007)



Fig. 264. Bearth y Deplazes, Vineria, Gantenbein (2006)

20. Gramazio & Kohler,
2006. *Fassade Weingut
Gantenbein, Fläsch,
Schweiz, 2006. Nichtstan-
dardisierte Mauerwerksfas-
sade* (<http://www.gramaziokohler.com>, consultado
el 05-01-2014)

creados en la pared se obtiene la imagen, de apariencia tridimensional, de una caja de uvas de grandes dimensiones.»²⁰

2.4.3. Trabajos colaborativos

Herzog & de Meuron + Thomas Ruff: Biblioteca de Eberswalde

Los arquitectos Herzog & de Meuron se interesaron por el trabajo *Zeitungsfotos* que Ruff había realizado en (año), y decidieron integrarlo en este proyecto.

La Escuela Técnica Superior de Eberswalde precisaba la ampliación de sus infraestructuras con dos nuevos edificios: una biblioteca y un edificio de seminarios. Hasta el momento estaba constituida por un conjunto de edificios construidos en el siglo XIX, de diversos tamaños y estilos constructivos, repartidos libremente en un área rectangular con arbolado y un pequeño río. La ubicación de los nuevos edificios se decidió en dos esquinas del campus que estaban todavía sin edificar, siguiendo la pauta de libre disposición.

El nuevo edificio de la biblioteca es una construcción de planta rectangular y tres alturas iguales, con una altura aproximada de 5 metros y medio cada una. A través de una galería acristalada en planta baja se accede a un edificio histórico, en el que trabajan los empleados de la administración y se almacenan los libros.

Las tres plantas quedan claramente marcadas en fachada por medio de las aberturas. Tres franjas acristaladas rodean completamente el edificio en la parte superior de cada planta, mientras que pequeñas aberturas cuadradas iluminan a la altura del lector.

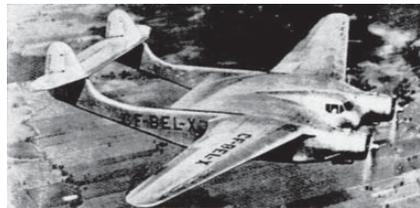
El resto de la fachada está compuesta por paneles prefabricados de hormigón, que coinciden en módulo con los de las franjas acristaladas. Los paneles de hormigón están impresos mediante estampación y reproducen las imágenes de *Zeitungsfotos*, recubriendo toda la superficie. A su vez, los cristales llevan serigrafiadas escenas de fragmentos de obras pictóricas. De este modo se unifica la superficie, que con la luz diurna y los brillos de las diferentes texturas se convierte en un envoltorio estampado continuo.

Thomas Ruff seleccionó imágenes para la biblioteca que expresaran su postura frente a la historia y la ciencia. Las tres franjas inferiores muestran cómo la gente se imagina y construye el mundo, primero

Fig. 265. Herzog & de Meuron. Biblioteca, Eberswalde (1999). Maqueta de versión previa.

Fig. 266. Herzog & de Meuron. Biblioteca, Eberswalde (1999). Vista exterior.





Figs. 267-276. Thomas Ruff. "Zeitungsfotos" (varios años)



Fig. 277-278. Herzog & de Meuron. Biblioteca, Eberswalde (1999). Vistas exteriores.

el suelo, después el cielo, y sobre ambos, el hombre-dios supervisando el modelo de mundo construido. En cada franja de cristal, una obra pictórica reproducida muestra aspectos de la vida humana (amor / erotismo; éxtasis / futilidad de las cosas terrenales; esfuerzo científico / glorificación científica). Las siguientes cuatro franjas están reservadas a temas centrales en la historia de la Alemania de posguerra: las consecuencias del muro de Berlín, construido el 17 de junio de 1961 y su caída el 9 de noviembre de 1989. Por último, las franjas superiores se refieren al propio edificio, a la arquitectura en general, a la vida de los estudiantes de Eberswalde, al estudio de la naturaleza y al placer.



Fig. 279. Herzog & de Meuron. Biblioteca, Eberswalde (1999). Fachada.

Capítulo 3.

Comunicación visual arquitectónica

3.1. La expresión del proyecto arquitectónico

Todo lo explicado hasta ahora sobre el proyecto arquitectónico tiene su proyección en el modo como este es representado, y lo hace a todos los niveles: desde los primeros bocetos improvisados hasta las maquetas más elaboradas o los modelos digitales más ambiciosos. La expresión del proyecto es, a menudo, no tanto el espejo del resultado arquitectónico final como de las intenciones subyacentes en el proceso; de ahí la importancia de este apartado en la tesis, dado que la influencia de las ideas y los ejemplos artísticos suele ser tan o más evidente en el material proyectual que en el edificio construido, donde, a veces, esas ideas no pueden ser materializadas en su totalidad.

No hay, entre los artistas tomados como referencia, ninguno nuevo a los ya tratados en el capítulo anterior, pues sería una contradicción que no hubiese relación entre las influencias proyectuales y las influencias expresivas. Para no repetir cuestiones ya tratadas, no obstante, la presentación de los personajes artísticos en este capítulo se centra en el dibujo. Se habla, por lo tanto, del Beuys dibujante y del Giacometti dibujante y pintor. También se da protagonismo, en el caso de los artistas concretos, a los dibujos preparatorios de sus obras pictóricas.

Si bien, como se ha dicho, la representación arquitectónica refleja las intenciones proyectuales a todos los niveles, en diferentes fases de desarrollo y con diferentes técnicas, se ha dado bastante importancia, en este caso, al boceto manual. El motivo de ello es la riqueza expresiva de esos dibujos, y la cantidad de información que pueden llegar a condensar: información sobre todos los parámetros planteados en el anterior capítulo, pues, como se mencionaba, para los arquitectos tratados, cuestiones como el color y los materiales forman ya parte de fases muy iniciales del diseño.

Los bocetos revelan un proceso de trabajo eminentemente conceptual, con muchos puntos de coincidencia con los métodos de los artistas conceptuales. Más que de genialidad o gesto estilístico, debe hablarse de método, disciplina e insistencia como características de ese proceso de trabajo. No obstante, la intuición ocupa también un papel relevante en algunos casos como, por ejemplo, Peter Zumthor. Los bocetos de los arquitectos tratados se caracterizan, por lo general, por su rapidez de ejecución, su informalidad y espontaneidad gráfica, y el empleo del color como recurso diagramático, entre otros rasgos.

La informalidad de esos dibujos contrasta con una minuciosa y perfeccionista ejecución de las maquetas. Hay, en general, un gusto por la maqueta como material de trabajo, y es habitual una gran cantidad de maquetas sobre un solo proyecto. Probablemente, los arquitectos suizos se consideran más constructores que dibujantes, y por ello pueden sentirse más identificados con modelar tridimensionalmente los edificios, que con traducir sus tres dimensiones a las dos dimensiones del papel.

3.1.1. Referentes artísticos y teóricos

Max Bill y los artistas concretos

1. Bill, M., 1949. *Konkrete Kunst*. Catálogo de la exposición *Zürcher Konkrete Kunst*. Stuttgart: Galerie Lutz & Meyer.

En el capítulo introductorio se presentaban los contenidos y objetivos del arte concreto, un movimiento artístico centrado en la geometría —sobre todo plana— y sus leyes matemáticas, que trataba de recrear un mundo ideal, inmaterial, de formas y colores sin vinculación alguna con el mundo real. En este apartado, lo importante es, sobre todo, describir los rasgos gráficos de esa obra, es decir, su ejecución.

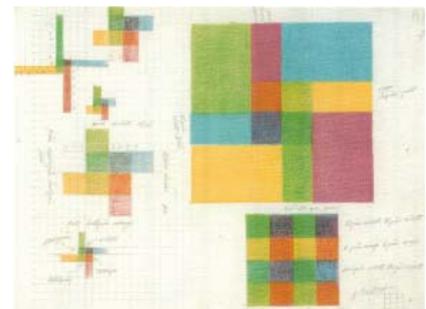
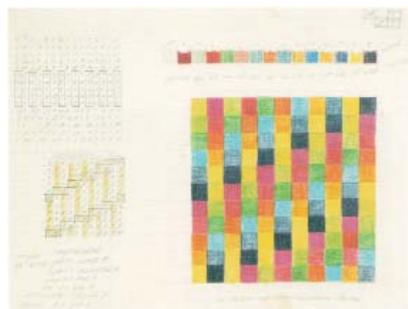
La mayor parte del trabajo desarrollado por los artistas concretos fue bidimensional: aparte de Bill, ninguno tuvo una producción escultórica conocida. Las técnicas empleadas por los artistas fueron diversas: óleo, gouache, dibujo, litografía, grabado... sin embargo, resulta llamativa su homogeneidad. Por encima de las técnicas empleadas, todos los trabajos tienen la misma apariencia. En las reproducciones en libros, en ocasiones resulta difícil incluso reconocer una técnica de otra. Esto se debe a una escrupulosa regularidad en la aplicación del material: las líneas son siempre finas y constantes en grosor y tono; los planos, siempre homogéneos en color y densidad, sus límites siempre nítidos. Cuando en una superficie hay una gradación cromática, esta es sutil y perfectamente progresiva. No hay lugar para la imperfección ni la disonancia. Para lograr esa homogeneidad se recurre a ayudas como reglas y plantillas, o a técnicas mecánicas, como la estampación.

El énfasis en la impecable ejecución de la obra se debe, por un lado, al deseo de plasmar un mundo geométrico inmaterial, lo cual obliga a minimizar las huellas de una ejecución material y los elementos que intervienen: el soporte, la pintura o tinta, el pincel... la cuidadosa ejecución está orientada a borrar o mitigar sus imperfecciones, que puedan desviar de la comprensión de formas y composiciones geoméricamente perfectas.

Por otro lado, el arte concreto «reprime la individualidad», tal y como Max Bill formuló en la definición de 1949 que se cita en el capítulo

Fig. 280. Richard Paul Lohse, "Elf duch sich dringende Stufungen" [Once gradaciones interpenetradas] (1948)

Fig. 281. Richard Paul Lohse, "Achsen um Zentren" [Ejes en torno a centros] (1951)



introdutorio¹, o como Hans Arp expresó más específicamente:

«Las obras de arte concreto no deben llevar la firma de su autor. Estas pinturas, estas esculturas —esas cosas— deben ser anónimas en el gran taller de la naturaleza, como las nubes, los mares, las montañas, los animales, la gente.»²

Una ejecución mecánica es el modo más seguro de eliminar la huella personal del autor y, de hecho, las obras de los artistas concretos solo se distinguen por los motivos y por ciertos recursos formales reiterativos, no por cómo están ejecutadas. Aun así, en algunos casos, las obras de diferentes autores y en épocas muy diferentes pueden asemejarse mucho.

Se aprecia, además, un rigor en todo el proceso de trabajo que da muestra de la convicción que tenían los miembros del grupo de artistas concretos en los principios que proclamaban.

Los dibujos y esquemas preparatorios, si bien obviamente no están ejecutados con la perfección de los trabajos definitivos, muestran igualmente orden, disciplina y un ritmo de trabajo sosegado. Se pueden poner como ejemplo los dibujos preparatorios de Richard Paul Lohse, quien antes de pintar sus cuadros, los preconcebía con lápices de colores sobre un papel reticulado (Fig. 280 y 281). No son dibujos espontáneos, sino metódicos y hechos con paciencia. Revelan método, más que intuición; pretenden investigar fórmulas, más que plasmar ideas. Lohse hace diversas pruebas a pequeño tamaño y, una vez elegida una variación cromática, la pinta con bastante exactitud. Parece que quisiera hacerse una idea muy precisa de cómo será su cuadro posterior, y que para ello no le baste con imaginárselo: necesita verlo, no quiere sorpresas. Se trata de un proceso que en ciertos aspectos anticipa los principios del arte conceptual que dos décadas después redactaría Sol Le Witt, pero que, en otros, lo contradice. Se asemeja al método de Le Witt en que el trabajo preparatorio es tan importante, o más, que el resultado final, pues es en ese proceso en el que se concibe la idea. La ejecución del cuadro en sí acaba siendo algo superficial, mecánico, que podría llegar, dado el caso, a delegarse a otra persona, si es suficientemente habilidosa y recibe las instrucciones correctas. Por otra parte, sin embargo, así como en el arte conceptual la forma y la apariencia final no tienen importancia, en la pintura concreta la forma y la imagen *tienen* importancia, de hecho, lo son todo. Lohse necesita previsualizar su cuadro porque tiene que asegurarse de que la apariencia es la correcta, de que la percepción inmediata por parte del espectador será la adecuada, y no sólo su comprensión una vez observada y procesada.

2. Arp, H., 1944. *Konkrete Kunst*. 1955. *Unserm täglichen Traum. Erinnerungen, Dichtungen und Betrachtungen aus den Jahren 1914-1954*. Zürich: Arche

3. Temkin, A., Rose, B., 1993. *Thinking Is Form: The Drawings of Joseph Beuys*. Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, p.29.
4. *Ibid*, p.29.

Joseph Beuys

El legado artístico más conocido de Joseph Beuys es, posiblemente, el inmaterial: sus acciones, sus formulaciones teóricas —recogidas en clases, entrevistas e intervenciones públicas— y, en conjunto, la propuesta artística intergrada en su propia figura. Dentro del legado artístico material, son también muy conocidas sus esculturas e instalaciones; sin embargo, merece la pena detenerse en su legado dibujado. Aunque no es su faceta más conocida, lo cierto es que el artista alemán fue un dibujante muy prolífico —no se conoce el número total de dibujos realizados por él, pero se le atribuyen más de diez mil³— y estos son centrales para comprender en profundidad el resto de su obra.

Beuys dibujó desde su infancia, como muestran algunas acuarelas que se conservan —por ejemplo *“Paisaje cerca de Rindern”* (1936), que retrata fielmente el paisaje llano y abierto de la zona del Bajo Rin (Fig. 282)—. Continuó dibujando durante la guerra. Posteriormente, como estudiante en la Academia de Düsseldorf, se desarrolló técnicamente y adaptó su obra al estilo gráfico de su profesor, Ewald Mataré, que reconciliaba las formas abstractas con las figuras naturalistas. Tras finalizar allí, en 1951, Beuys entró en un período de aislamiento que dio lugar a uno de los conjuntos de dibujo más notables del siglo pasado: Beuys invirtió casi una década en la elaboración de un lenguaje personal, utilizando casi en su totalidad como medio el dibujo⁴.

Tras esa década de actividad artística solitaria e íntima, la obra de Beuys sufrió una evolución y, con ella, el papel del dibujo. A comienzos de la década de 1960, el artista entró en contacto con el grupo *Fluxus*, y como consecuencia de ello el activismo, la performance y en general el arte público pasaron a ocupar un lugar importante en su obra. En esta nueva fase, con la incorporación de nuevos medios, la práctica del dibujo no fue relegada a un segundo plano, sino que fue integrada y pasó a convertirse en un componente vital de esa actividad, sirviendo como notas de trabajo para la acción, para reflexionar sobre la base conceptual de la misma, o bien como registro documental. El soporte pasó de ser la página de un cuaderno, a la pizarra; el estudio y la galería fueron reemplazados por la calle,



Fig. 282. Joseph Beuys, *“Landschaft bei Rindern”* [Paisaje cerca de Rindern] (1936)



Fig. 283. Joseph Beuys, *“Sin título (Mujer-liebre)”* (1952)

las ferias de arte, las revistas y la televisión⁵. Se puede decir que el dibujo sufrió un desplazamiento de la esfera privada a la esfera pública. No obstante, la postura de Beuys en relación con el dibujo fue consistente. A lo largo de los años, en el curso de innumerables entrevistas, Beuys siempre se refirió a él como la fuente de todas sus ideas, como catalizador de su trabajo en todos los medios⁶.

Como sugiere Temkin⁷, la primera etapa de Beuys, eminentemente dibujística, tuvo influencia en la posterior vertiente escultórica de su obra. Por un lado, el contrapunto entre “calor” y “frío”, entre formas orgánicas y formas geométricas, heredadas del aprendizaje con Mataré, sentó las bases de lo que sería, a finales de la década de 1950, la teoría de la escultura de Beuys. Por otro lado, la oscilación entre solidez y fluidez, exhaltada en sus esculturas por medio de los materiales, tiene mucho que ver con sus acuarelas, en las que la vitalidad del agua es esencial, tanto cuando es mezclada con pigmentos, como cuando aparece en formas tales como té o zumo de bayas, que Beuys utilizó a veces directamente como materiales para pintar.

Muestra de la prioridad que el propio Beuys daba a sus primeros dibujos es la importancia que le dio a la exposición “*El bloque secreto para una persona secreta en Irlanda*”, en 1974, que definió como dibujos «que he reservado en los últimos años, unos pocos cada año, de aquí y de allá» ... «[E]n su conjunto, representa mi selección de la evolución del pensamiento formal a lo largo de un período de tiempo.»⁸

A pesar de la incorporación de otros soportes y materiales, Beuys no abandonó por completo el dibujo tradicional de lápiz sobre papel, que mantuvo su importancia en el contexto de sus constantes relaciones con coleccionistas individuales. Además de recuperar sus dibujos antiguos para sus “bloques”, Beuys continuó haciendo nuevos dibujos, en ocasiones volviendo sobre los temas paisajísticos de su primera etapa. El cuaderno de dibujo siguió siendo un elemento de trabajo esencial en todo momento, como demuestra la constante presencia de los márgenes perforados en las hojas.

La temática de los dibujos de Beuys ha sido estudiada por Rabazas⁹ en forma de tres “estrategias”: dibujo indicial e icónico, dibujo como sistema de reflexión, y dibujo del “sistema de dibujo” con otros campos del conocimiento.

Estrategia 1: En esta primera estrategia el tema principal es la mujer, entendida como un icono. Los iconos y símbolos son habituales en la obra de Beuys: la iconografía cristiana, por ejemplo, estuvo también muy presente en su etapa de formación académica y en sus primeros años posteriores a ella. La mujer es entendida como un icono relativo a la naturaleza, la tierra, la vida, las transformaciones físicas. Dentro de este contexto aparecen lo que Rabazas denomina “fenómenos de transubstanciación”, y que define como «la fluidificación de unas formas en otras, [que] inicia procesos de transmisión alógicos y alegóricos, donde se tolera la contradicción y lo opuesto, produciéndose trasvases de propiedades y significaciones. Ejemplos de ello son la mujer-liebre, la mujer-ciervo o la mujer-ánfora.»¹⁰ (Fig. 283)

Estrategia 2: La segunda estrategia se basa en el dibujo como sistema de reflexión, que surgió del contacto con Fluxus y la asimilación de su postura conceptual. En ella aparece el dibujo como “*partitura*”,

5. Ibid, p.64.

6. Ibid, p.27.

7. Ibid, p.35.

8. Ibid, p.63.

9. Rabazas, A., 2000. Del dibujo de objetos al dibujo como objeto. El modelo Beuys. *Arte, Individuo y Sociedad*, nº 12, p. 185-227.

10. Ibid, p. 195.

utilizada en la reflexión y concepción de “procesos”, incluyendo las intervenciones artísticas de Beuys tales como instalaciones, acciones, performances, conciertos, etc. —Rabazas menciona a Marcel Duchamp, John Cage y Allan Kaprow como antecedentes—. Los dibujos-partitura a menudo aluden a un espacio complejo, en el cual hay que considerar la dimensión temporal. La interacción, el recorrido y la secuencia son nuevos problemas a añadir a los propios del dibujo de dos dimensiones. Son habituales los textos, las listas, las clasificaciones, los diagramas. (Fig. 284)

Estrategia 3: El tercer grupo lo constituye el dibujo del “sistema de dibujo” con otros campos del conocimiento, que recoge el discurso de Beuys más allá del campo estrictamente artístico. Para Beuys, no existía una separación entre arte y vida, de modo que introdujo en su actividad artística temas como la ciencia, la sociología y la política. Las pizarras dibujadas y anotadas por Beuys son testamento de sus intervenciones públicas fusionando el arte con otros campos del conocimiento. (Figs. 285-286)

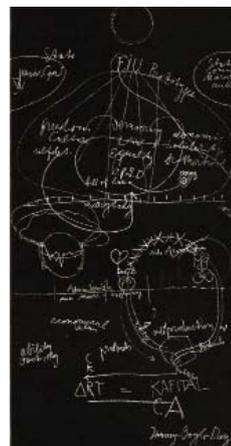
En cuanto a las características del dibujo de Beuys, es necesario insistir en su esencia fragmentada y polifacética, fruto de la evolución del artista y de la multiplicidad de aspectos que le interesaron y ocuparon. Beuys comenzó haciendo estudios de la naturaleza, en la tradición romántica alemana, y terminó trabajando con medios y recursos propios del arte conceptual. Se trata de un dibujo personal y original, que se distancia de los principios de la modernidad así como de la posmodernidad. La frecuente presencia de animales y símbolos de la mitología germánica dan a sus dibujos en ocasiones, de hecho, un aspecto anacrónico, arcaico.

El material utilizado por Beuys, tanto al principio como en su última etapa, es tradicional: papel, grafito, acuarela, tiza... En general, el artista buscaba materiales de ejecución rápida, acordes con su ritmo de trabajo: por ello prefirió la acuarela al óleo, una técnica lenta que utilizó poco. En ocasiones, en los dibujos de Beuys intervienen materiales poco “ortodoxos”, como el té o el zumo de bayas que se mencionaban anteriormente, así como manchas de óxido, o grasa. El uso de estos materiales no es casual: como se explica en capítulos anteriores, Beuys era muy preciso en la elección de los mismos,

Fig. 284. Joseph Beuys, “Notes for an action” [Notas para una acción] (1967)

Fig. 285. Joseph Beuys, “Kunst=Kapital” [Arte=capital] (1980)

Fig. 286. Joseph Beuys, “Neutralisiertes Kapital” [capital neutralizado] (1980).



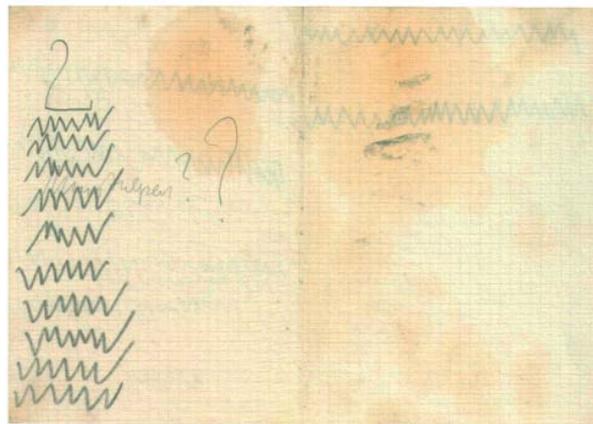
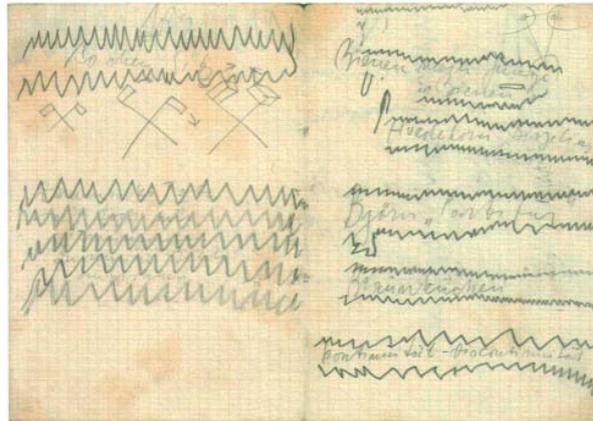


Fig. 287: Joseph Beuys, "Partitur für Hauptstrom" [Partitura para "Corriente principal"] (1967)

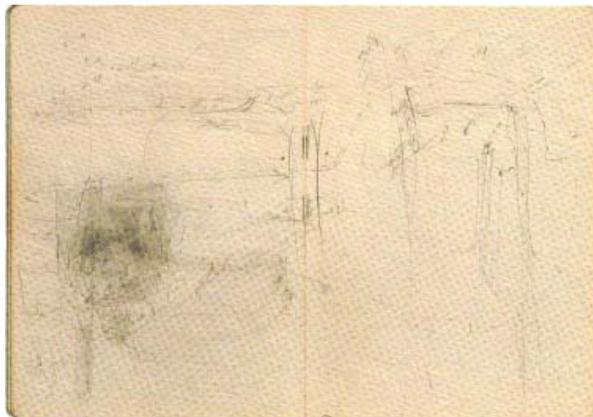


Fig. 288-289. Joseph Beuys, Cuadernos de Ulises (1959-1961)

11. Ibid.

12. Arp 1944.

a los que atribuía un contenido simbólico. Daba también importancia al color propio de estos, y desechaba la imitación con pigmentos similares: cada color va asociado a un material, y cada material tiene sus colores que lo definen. La presencia de determinados materiales sobre el soporte está también justificada, en ocasiones, por la realización o manipulación de dibujos en el transcurso de sus acciones y performances, como se puede ver en el caso de los dibujos de su acción *Hauptstrom* (Fig. 287). A la hora de elegir los materiales o formatos, Beuys no contemplaba su conservación futura, ya que no concebía sus obras dentro de los parámetros del coleccionismo o del mercado del arte. Lo que buscaba con su dibujo era, eminentemente, la comunicación inmediata, la formulación y transmisión de sus ideas.

Beuys no buscaba la belleza en sus dibujos, focalizaba su atención en el contenido. Por ello, a pesar de sus dotes como dibujante, evidentes por la soltura de sus trazos y la facilidad para esbozar formas anatómicas, se preocupó más por anularlas que por exhibirlas. Beuys no buscaba un estilo, sino un modelo ético, una forma de discurso. Esto hace que sus dibujos resulten, en ocasiones, fríos. Tal y como expresa Rabazas: «En lo fundamental, sus dibujos son lineales, precisos y simples, despojados de retórica formal, impersonales, asépticos, como los dibujos científicos, llenos de intensidad y complejidad retenida.»¹¹. Si bien esta definición es acertada, no puede atribuírsele la misma “linealidad” y “precisión” que puede aplicarse al arte concreto, con el que no tiene nada en común. Esa “linealidad” de la que habla el autor hace alusión a trazos rápidos y firmes, pero espontáneos y desordenados. La “precisión” a su vez tiene que ver con la seguridad que transmiten los dibujos, pero no con rigor geométrico alguno. Por otra parte, en cuanto a la “impersonalidad” y “asepticidad” mencionada, es cierto que Beuys rehuye cualquier gesto personal o amaneramiento gráfico: los dibujos no tienen ninguna finalidad artística de por sí, son meras ayudas al trabajo, partes de un proceso artístico sólo en su conjunto. Sin embargo, el anonimato que proponía Arp ¹² para el arte concreto no es compatible con el universo gráfico personal y original de Beuys.

A Beuys no le interesaba el dibujo como producto, sino como proceso. Los dibujos previos a la etapa performativa de Beuys pueden considerarse parte de un proceso íntimo, solitario, en el que Beuys utiliza los dibujos para reflexionar, para asentar sus ideas artísticas y personales. En este proceso, la producción es ingente y los dibujos no cobran sentido individualmente, sino en su conjunto. El proceso de trabajo consta de diferentes ritmos y pasa por diferentes estados, por lo que algunos dibujos son elaborados y detallados, mientras que otros son apenas un garabato indescifrable. Es necesario imaginarse al artista en movimiento, ejecutando los trazos con intensidad variable, dándole un sentido personal a cada línea, muchas veces inaccesible para el observador. Los cuadernos de *Ulises* (1959-1961) son un claro ejemplo de este dibujo como proceso, en torno a un tema, comprensible solo en su conjunto. (Fig. 288-289) Por otra parte, los dibujos de su etapa posterior forman parte de otro tipo de procesos, procesos artísticos más complejos, como instalaciones, performances, etc. a los que sirven como base o “partitura”.

A su vez, durante su elaboración no tiene lugar solo un proceso de reflexión, sino también de comunicación. Los dibujos pasarán a ser hechos, a menudo, para un público, en el contexto de una charla, una clase o una acción artística.

«Estas “Partituren” podrían ser ejecutadas sobre pizarras, mesas, menús, o cuadernos, frente a una multitud o un individuo. La mayoría de ellos eran realizados sobre papel común membretado con el sello de la Organización para la Democracia Directa, en el contexto de diálogos improvisados con periodistas, estudiantes, coleccionistas, y otros.»¹³

Si bien es difícil ubicar el dibujo de Beuys en una corriente artística —sin duda se distancia de la abstracción imperante en el arte del siglo XX—, es fácil identificar rasgos presentes en la tradición artística alemana y europea. Como dice Temkin, «El aprecio de Beuys al dibujo se debe tanto al lugar privilegiado del medio en la tradición artística alemana, como a su importancia en la línea de la modernidad —que se extiende desde Marcel Duchamp y Dadá hasta los conceptualistas contemporáneos— que valora la idea más que la obra maestra».¹⁴

La afinidad de Beuys con el romanticismo queda reflejada en su preferencia por las formas figurativas, y su interés por los elementos de la naturaleza —plantas, animales—. Por otra parte, se inclinó hacia un universo de imágenes de lo feo, lo visualmente incómodo, lo infravalorado, un recurso ya empleado en el romanticismo y continuado en todo el siglo XX. Beuys también rechazó las convenciones materiales y las técnicas de dibujo tradicionales, prefiriendo la espontaneidad primitiva, postura que fue también adoptada por corrientes modernas como el dadaísmo y el expresionismo.

La noción de dibujo como “*partitura*”, materializada tras el contacto de Beuys con Fluxus, a principios de la década de los sesenta, tenía ya su precedente en la forma de dibujar de Beuys desde que salió de la academia: en esta se prioriza el proceso sobre el producto. Sin embargo, las *partituras* de Beuys claramente difieren de las escritas y dibujadas por los artistas Fluxus, que también priorizaban el proceso sobre el producto final. Mientras que estos últimos «sobre todo describen sus acciones como recetas prescriptivas que cualquiera podía decretar en cualquier momento, en los dibujos de Beuys ni siquiera se atisba esa posibilidad»¹⁵. Las acciones realizadas por Beuys precisan de su personalidad única para cobrar sentido, y forman parte del universo visual y simbólico que él creó.

Alberto Giacometti

Alberto Giacometti es uno de los artistas suizos más relevantes y conocidos del siglo XX. Formado tempranamente en el arte, en el seno de una familia de artistas que incluía a pintores reconocidos como su padre, Giovanni, y su padrino, Cuno Amiet, con veintiún años se fue a vivir a París, si bien continuó teniendo una estrecha relación con su país de origen y pasó estancias a lo largo de su vida en él, durante los veranos y durante la Guerra.

El recorrido artístico de Giacometti tuvo varias etapas, en las que se distinguen variaciones en los temas y en las técnicas, y diversas influencias de movimientos y personajes artísticos. Como expresa

13. Rose, B., 1993. Joseph Beuys and the language of drawing. *Thinking Is Form: The Drawings of Joseph Beuys*. Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, p. 58.

14. (Temkin, A. Life Drawing. *Thinking Is Form: The Drawings of Joseph Beuys*. Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, p. 27.

15. Rose 1993, p. 50.

16. Hohl, R., 1974. Form and vision: the work of Alberto Giacometti. *Alberto Giacometti - A Retrospective Exhibition*. Nueva York: The Solomon R. Guggenheim Foundation, p. 19.

Reinhold Hohl¹⁶, sus primeros años fueron una vacilación entre dos polos: el de las formas naturales de la realidad, y las formas conceptuales de la abstracción. De 1922 a 1935, las formas cambiaron, de relativamente naturalísticas, a estilizadas, a casi abstractas. En 1935 se impuso finalmente la figuración, y con ello la investigación centrada en la representación y la percepción, que ocupó a Giacometti obsesivamente durante más de diez años. Su objetivo principal era llegar a captar y plasmar la realidad tal y como él la percibía. No tal y como es, o tal y como establecen las convenciones habituales del dibujo, la pintura o la escultura, sino como él la veía. Dentro de esta obsesión por plasmar el objeto percibido, dos temáticas se sitúan en el centro de su investigación: la figura humana, y el espacio: el espacio concreto entre el artista y el modelo, y entre el modelo y el observador.

Aunque Giacometti fue principalmente conocido por su escultura, el papel del dibujo en su obra fue central, no tanto en lo que se refiere a grandes obras finalizadas, sino como parte su proceso creativo, y como producción, podría decirse, complementaria a otras técnicas. Dibujante muy dotado desde joven, Giacometti siempre recurrió a él, de forma espontánea, con cualquier material y sobre cualquier soporte. Las finalidades principales del empleo del dibujo son, de nuevo, dos: por una parte, plasmar su entorno más inmediato: su taller, sus esculturas, ambientes interiores familiares, las calles de París... como un ejercicio artístico constante y, podría pensarse, como un modo de ubicarse en el mundo por medio del registro gráfico (Fig. 290). Por otra parte, el dibujo es utilizado como ayuda en la creación de sus obras escultóricas: el artista utiliza el dibujo para esbozar las ideas de sus futuras obras, pero también a menudo para repensar obras finalizadas (Fig. 291).

Giacometti no prestaba mucha atención a las diferentes técnicas que utilizó (óleo, litografía, grabado...). Aunque las dominaba y se manejaba con soltura con ellas, su modo de trabajo no es muy específico de una u otra, más bien trabajaba en todas como si estuviese dibujando. Tal y como él mismo dijo en una entrevista: «[...] creo que, ya se trate de escultura o de pintura, de hecho, lo único que cuenta es el dibujo. Si dominásemos un poco el dibujo, todo el resto sería posible»¹⁷



Fig. 290. Alberto Giacometti, "Atelier avec stèle" [Taller con estela] (1960)



Fig. 291. Alberto Giacometti, "Homme qui marche" [hombre caminando] (sin fechar)

De entre las técnicas bidimensionales, la pintura al óleo es la más abundante en la obra de Giacometti. En ella se aprecia la fuerte influencia de Cézanne, sobre todo en la primera etapa del artista, si bien también son visibles ciertos gestos atribuibles a pintores suizos, como Ferdinand Hodler o su padrino Cuno Amiet. No obstante, Giacometti desarrolló un estilo muy personal, con rasgos propios, que se fue acentuando con los años. Su pintura se aproxima, tal y como se ha mencionado, al dibujo: es, más que pintura, dibujo sobre lienzo. En ella se mezclan manchas de pincel grueso, muy diluidas y empleadas principalmente para el fondo, con otras finas que delinean nerviosamente los detalles de la figura en blanco y negro. Los colores son escasos: están presentes al principio del trabajo, pero se van reduciendo conforme avanza la pintura, y los grises y marrones van apoderándose de él. Parece una tendencia inevitable por el artista, directamente asociada a su forma de ver: «Si lo veo todo en grises, en gris todos los colores que siento y que quiero expresar ¿por qué he de emplear otros colores?»¹⁸. Giacometti dudaba constantemente a lo largo del proceso de pintado. Las sesiones de retrato del natural eran numerosas, ya que Giacometti repetía los trazos una y otra vez, emborronaba lo hecho y volvía a empezar (Fig. 292). El resultado final, que por lo general no llegaba a satisfacer al artista, es un estadio intermedio más de entre los muchos por los que el lienzo pasaba a lo largo del trabajo. Esto significa que, en la obra de Giacometti, es más importante lo que sucede en el proceso que el resultado final (Fig. 293).

Tanto en el dibujo como en la pintura —resulta difícil establecer diferencias entre ambas—, el estilo de Giacometti se caracteriza por la enorme redundancia de líneas, trazadas de forma rápida e imprecisa, que dan como resultado figuras u objetos poco definidos, como fuera de foco. Puede pensarse que, en el esfuerzo de Giacometti por reproducir lo que veía en cada instante, los leves movimientos del modelo acababan por reflejarse también en el lienzo, en el cual las figuras acababan ocupando un lugar impreciso. Esta idea es importante, dado que Giacometti plasmaba a las figuras dentro de su contexto espacial, incluyendo en el lienzo todo lo que quedaba en el campo de visión del artista. Debido a ello, sus retratos son, a menudo, pequeños con respecto al tamaño del lienzo, y el fondo resulta

17. Llorente, Á., 2013. *Alberto Giacometti*. Recursos educativos del Museo Thyssen (http://www.educathyssen.org/capitulo_5_alberto_giacometti, consultado el 22-08-2013)

18. *Ibid.*



Fig. 292. Alberto Giacometti, "Diego" (1953)

Fig. 293. Alberto Giacometti, "Tête de Diego trois fois" [cabeza de Diego tres veces] (1962)

desproporcionadamente grande.

Giacometti despertó el interés de los filósofos existencialistas, con algunos de los cuales tuvo amistad, como Jean-Paul Sartre y Simone de Beauvoir; sin embargo, no fue su temática, a veces erróneamente vinculada a los horrores de la guerra, sino ese estado constante del artista de incertidumbre e insatisfacción, esa búsqueda incesante de un resultado a sabiendas de que no llegará.

3.1.2. Expresar conceptos

No todos los arquitectos suizos, ni todos los que se han ido nombrando a lo largo de los anteriores capítulos, muestran el material gráfico de sus proyectos. Por lo general, prefieren mostrar, en la medida de lo posible, la construcción, el objeto acabado. Los planos técnicos más habituales (plantas, secciones) son los únicos que suelen ser mostrados en publicaciones, impresas o digitales, para facilitar la comprensión del edificio. Pero, ¿qué sucede con todo el material gráfico, de diversa índole, que se elabora durante el proceso de gestación del proyecto? En concreto, es interesante saber qué caracteriza a los primeros bocetos, dibujos hechos a mano, propios de la fase más inicial de los proyectos, pues pueden dar muchas pistas sobre las intenciones y las estrategias de los autores. Lo mismo sucede con las maquetas de trabajo. En los casos en que ese material ha sido publicado, permitiendo su análisis —como, por ejemplo, Herzog y de Meuron, Christian Kerez, Peter Zumthor Peter Märkli o Marianne Burkhalter— se detecta un alto grado de conceptualización. Es decir: hay una similitud muy fuerte entre el *modus operandi* de esos arquitectos y el de los artistas conceptuales, incluyendo en este grupo a Joseph Beuys. La única diferencia es que, si en el caso de los artistas conceptuales, el proceso puede adquirir un papel prioritario, de modo que documentar y exhibir ese proceso es necesario y puede convertirse en la propia obra, en el caso de los arquitectos, el proceso proyectual no es el fin, sino un recorrido necesario dirigido a la construcción del edificio. Las similitudes entre el arte conceptual y la representación empleada por estos arquitectos abarcan: la elección de soportes y materiales, la reducción de normas gráficas, las superposiciones de líneas y dibujos, la inclusión de textos, el uso de series y repeticiones, la reducción de los dibujos a pocos elementos y a informaciones parciales, la abstracción y diagramatización, y el modo de empleo del color. Todo ello se detalla a continuación.

Soportes y materiales

Por un lado deben mencionarse los materiales y soportes empleados en los dibujos de proyecto: estos se distinguen por su carácter improvisado, casual. No hay una decisión concienzuda, por parte de los arquitectos, en la elección de los mismos, sino que se trata de una decisión espontánea, a partir de lo que tienen disponible. Por ello, tanto materiales como soportes son dispares. Los materiales pueden ser específicos de dibujo, pero también materiales comunes de escritura y oficina. Grafito y carboncillo se mezclan con tinta de bolígrafo, rotulador, pluma o tizas. Lo mismo sucede con los soportes: pueden ser tanto los usuales blocs de notas, como papel de croquis, papel blanco de impresión, papel cuadriculado, planos pteados, o incluso hojas de libreta con cualquier membrete comercial (Fig. 294).

Esta espontaneidad significa que la acción de dibujar puede suceder en cualquier contexto, en un viaje, en el transcurso de una reunión o conversación informal... pero también durante el trabajo de oficina, en horas de reflexión y creación concentrada. Los dibujos suelen

tener un carácter informal, de “uso interno”, podría decirse. La apariencia no importa, se trata solo de dar salida física a unas ideas mentales para facilitar su fluidez. Esta espontaneidad en la elección de soportes y materiales coincide con la que se mencionaba en el caso de Beuys: específicamente, con los dibujos hechos en la segunda parte de su trayectoria artística, aquella en la que el dibujo es integrado en una actividad artística más global, y lo que importa es la generación de ideas y su comunicación.

En cuanto a las maquetas de trabajo, encontramos diferentes estrategias. Obviamente, aunque se trate de estados iniciales de trabajo y del desarrollo de primeras ideas, no podemos hablar de la misma espontaneidad e inmediatez en la elección de materiales que en el caso de los dibujos, pues la ejecución de modelos tridimensionales requiere una mínima infraestructura material que hace imposible ese nivel de improvisación. No obstante, sí encontramos, en el caso de Herzog y de Meuron, el uso de materiales bastante básicos, cuya elección se fundamenta en criterios de rapidez y economía de medios, y no de presentación. Es habitual el cartón gris, pero también se emplea cartón-pluma, espuma de poliuretano, acetato, papel, alambre... No existen, en realidad, materiales ni apariencias preferidos; la elección depende de las ideas a desarrollar en cada proyecto (Fig. 295). En el caso de Christian Kerez, en cambio, aunque este adopta una postura parecida, centrada en desarrollar las ideas proyectuales y reducir al máximo las decisiones relativas a la elección del material, se tiende a reducir más los materiales y hacerlos más constantes en sus diferentes proyectos. Predomina la espuma blanca *Depafit* y, en general, los materiales blancos. (Fig. 296). Hans Frei comenta sobre las maquetas exhibidas en la exposición realizada en la Escuela Politécnica Federal de Lausana en 2006:

«Si se compara la exposición Kerez con una exposición de Herzog & de Meuron, en la que igualmente sólo se mostraban maquetas, las diferencias son evidentes: Mientras Herzog & de Meuron celebraron una encendida orgía de materiales, probablemente por sugerencia de Steinmann, se impuso en la exposición de Kerez una atmósfera casi de morgue, con piezas perfectamente acondicionadas dispuestas sobre una gran mesa.»¹⁹

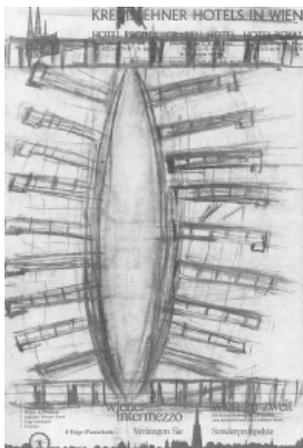


Fig. 294. Herzog & de Meuron, boceto para el proyecto Pilotengasse realizado en una hoja de libreta

Fig. 295. Christian Kerez, maqueta para el proyecto de la nueva sede *Swiss Re* (2008)

19. Frei, H., 2008. Ein Stück Wahrheit konstruieren. En: Kerez, C., 2008. *Conflicts Politics Construction Privacy Obsession*. Ostfildern: Hatje Cantz, p.175.

Libertad gráfica

Volviendo a los bocetos, es interesante observar la normalización gráfica empleada, relativa a aspectos como el valor de línea, los tipos de línea, las tramas, las indicaciones geométricas, etc: esta apenas existe. Los arquitectos rechazan la aplicación de normas de estandarización a su representación, más allá del uso de los sistemas de proyección ortogonal: plantas, secciones, alzados. Los trazos son libres y formalmente anárquicos, sin prestar atención a su homogeneidad ni su inteligibilidad. En cuanto a la construcción de los dibujos, el rigor y la corrección son también mínimos: las proporciones se ven alteradas, y las que deberían ser líneas rectas, o paralelas o perpendiculares, lo son de forma solo aproximada... Esta falta de rigor no se debe necesariamente a la velocidad con que los dibujos son hechos, pues no todos revelan rapidez en la ejecución; se trata más bien de una cuestión de prioridades y de la finalidad que se atribuye a estos bocetos en la concepción inicial del proyecto. En ella, es más importante el énfasis en los grandes rasgos formales y organizativos, que la corrección gráfica y la precisión.

Theodora Vischer habla de la ausencia de un estilo concreto en los dibujos de Herzog y de Meuron, y lo justifica con la multitud de medios y estrategias que los arquitectos utilizan para definir sus ideas, variables en cada caso, en función de las necesidades específicas, y no siempre ligados en su fase inicial al dibujo.

« Uno casi podría imaginar que la larga y costosa fase de trabajo posterior al dibujo sirve para desarrollar, concretizar y hacer viable esa primera versión de proyecto, concebida con claridad intuitiva —“con la interrupción del pensamiento”—. Por supuesto eso no es exactamente así. Otras ideas y temas importantes, discutidos por ejemplo mediante el ordenador o maquetas, no pudieron ser abordados mediante el dibujo. Por eso hay proyectos de Herzog & de Meuron de los cuales no existen bocetos. Ya sea trabajado mediante el dibujo o mediante otros medios — en conjunto, los temas no plantean ningún estilo. Pero tienen en común una actitud que, considerando el proceso de elaboración, calificamos de permeable. Más concretamente, se trata de una postura estratégica, que se basa en la inclusión de todas las condiciones y circunstancias asociadas a un proyecto. El contexto geográfico y cultural,

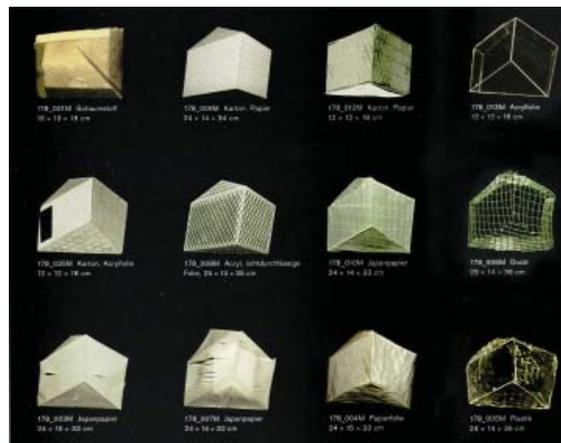


Fig. 296. Herzog & de Meuron, maquetas de diversos materiales para el proyecto Prada Aoyama (2000)

la función y la impronta ideológica de un lugar conforman el horizonte para la mirada específica de los arquitectos, que oscila entre una óptica panorámica y una microscópica.»²⁰

En otros casos, en cambio, un estilo gráfico muy característico se repite en los dibujos iniciales de proyecto, denotando un método de trabajo más constante. Un caso es el de Peter Märkli, cuya gráfica ha desembocado en un estilo original y plenamente identificable, al que se pueden aplicar los atributos de *naïf* e, incluso, primitivo. Unos rasgos obviamente pretendidos, en los cuales el arquitecto ha encontrado una forma de proyectar acorde con su personalidad artística. A pesar de su tosquedad, los dibujos sugieren haber sido realizados con lentitud y concentración (Fig. 297), condensando una gran cantidad de ideas y asociaciones de un universo personal de imágenes, del mismo modo que sucedía en los primitivos dibujos de Beuys. Otro caso es Marianne Burkhalter (Burkhalter + Sumi) que destaca por sus bocetos de gruesos trazos de tiza, realizados con rapidez y decisión, en los que predomina la mancha a la línea (Fig. 298).

Superposiciones

En el caso de Herzog y de Meuron, los bocetos presentan multitud de matices por el solapamiento de líneas y manchas. Los trazos son repasados varias veces, de forma insistente, con el fin de encontrar la posición y forma correctas por medio de la suma de líneas. En otras ocasiones se adivina la huella de trazos anteriores, parcialmente ocultos por el uso de la goma de borrar; aparecen líneas superpuestas, como si se hubiesen ejecutado varios dibujos uno sobre otro, llegando a dificultar la legibilidad de los mismos. (Fig. 299)

Los diferentes trazos se corresponden, bien con diferentes versiones de un mismo proyecto, bien con diferentes vistas superpuestas y unificadas en una sola. Esta superposición permite dilucidar el proceso de dibujado: qué líneas se han trazado primero, cuáles después, qué actitud y ánimo acompañaban al arquitecto en el proceso de dibujo. La falta de legibilidad inmediata sugiere que los dibujos van acompañados de un discurso, bien mental —en un proceso creativo individual—, o bien verbal, en el contexto de una explicación o narración. Theodora Vischer comenta sobre los dibujos de Jacques Herzog:

20. Vischer, T., 1997. Zeichnen unterbricht das Denken. *HdM Zeichnungen*, p. no numeradas.

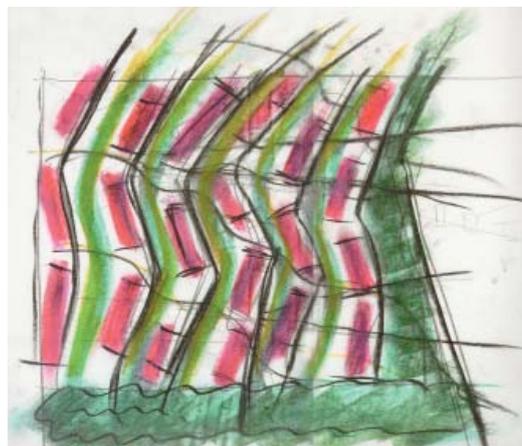


Fig. 297. Peter Märkli, boceto

Fig. 298. Marianne Burkhalter, boceto

21. Ibid.

«Cada vez se da, dentro de una secuencia de dibujo, el mismo proceso: la aproximación al problema, una visión general inquisitiva, una autocrítica acompañada de rápidos y breves comentarios, la búsqueda y el rechazo y la nueva búsqueda de soluciones y, finalmente, la cancelación de la serie. La tensión, a menudo la emoción que genera un proceso de este tipo, cae a plomo en los dibujos, el paso de la incertidumbre a la euforia, del nerviosismo a la determinación, guían el trazo.»²¹

Anotaciones

Como se ha dicho, estos dibujos van acompañados de un discurso: explicaciones, descripciones, preguntas, alusiones a aquello que ha servido de referencia... No es raro, por lo tanto, que dicho discurso aparezca en el propio dibujo en forma de anotaciones escritas. Tanto en los bocetos de Jacques Herzog como en los de Marianne Burkhalter esto sucede a menudo (Fig. 300). Los textos no suelen tener mucha extensión, más bien son palabras o frases cortas; en algunos casos, sin embargo, son párrafos más extensos. Pueden estar directamente vinculados a partes del dibujo, y así mostrarlo mediante el uso de flechas anotativas; en otras ocasiones, pueden yuxtaponerse al dibujo sin servir de comentario específico a partes del mismo, sino sirviendo como reflexión o explicación de carácter más general.

Series y repeticiones

Otro rasgo que caracteriza al método conceptual, y que también está presente en el material de trabajo de estos arquitectos, es el uso de series y repeticiones. Sol Le Witt lo ejemplifica con series como sus *Variations of Incomplete Open Cubes*, sus *Drawing Series* o sus *Serial Projects*. También veíamos, en el capítulo relativo a la forma, el trabajo serial y repetitivo de Kosuth, sus *Tautologías*. El trabajo mediante series es algo más que la insistencia en una idea, un estilo o una técnica, dando lugar a grupos de obras similares, en las que se introducen variaciones. Basar el trabajo en la serialidad implica la planificación inicial de esa serialidad y el establecimiento de reglas para ella. En el caso de Joseph Beuys, por ejemplo —un artista considerado

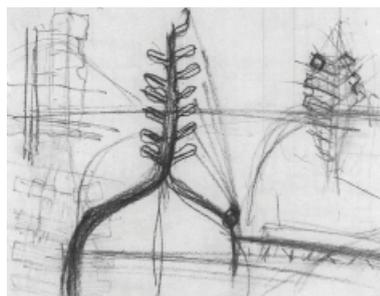


Fig. 299. Herzog & de Meuron, boceto

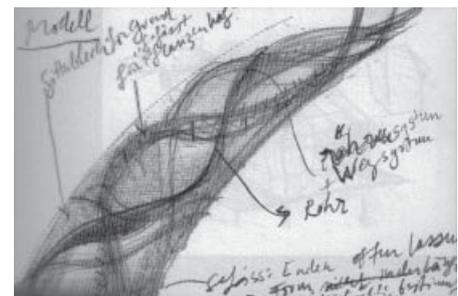


Fig. 300. Herzog & de Meuron, boceto

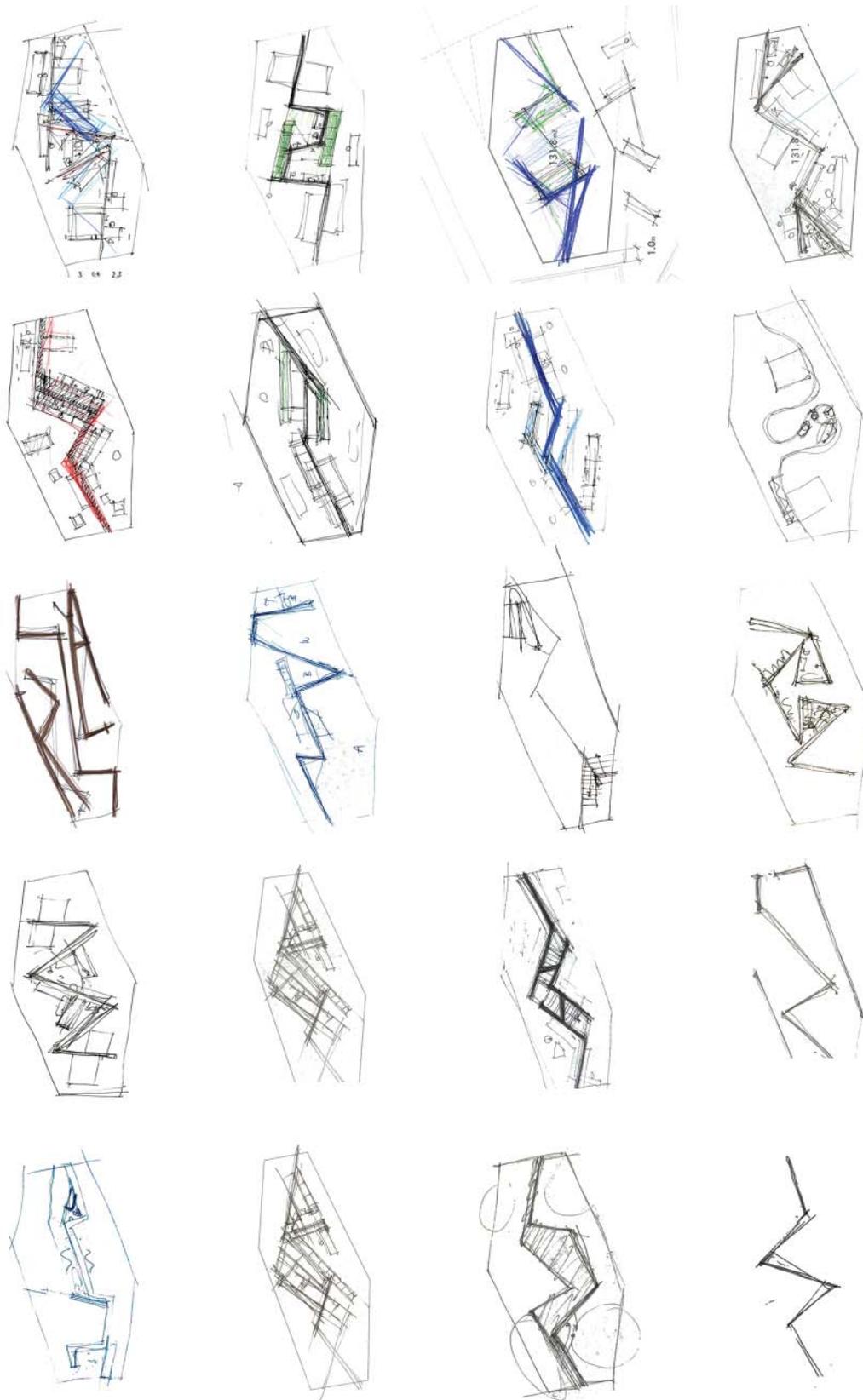


Fig. 301. Christian Kerez, bocetos del proyecto de la Casa de un solo muro

por muchos críticos como conceptual—, sus instalaciones a menudo se repiten, incidiendo en peculiaridades en torno a una misma idea, como es el caso de las diversas versiones de *Fonds*. Sin embargo, cada una de esas instalaciones es autónoma y tiene un sentido completo y cerrado en sí mismo, de modo que la existencia de otras instalaciones del mismo tipo es irrelevante para la comprensión de la misma. En cambio, las *Variations of Incomplete Open Cubes* de Le Witt, consisten en la recopilación de todas las posibles variaciones de cubos, a los cual se extrae un número variable de aristas, entre una y nueve, dando lugar a un total de 122 combinaciones. En este caso, el método es serial desde el inicio. La serialidad es una premisa del objeto artístico y aporta el sentido a cada una de las piezas individuales. En algunos bocetos de los arquitectos mencionados, en concreto en el caso de Christian Kerez, es posible identificar un método de trabajo similar. Los esquemas de distribución de la Casa de un solo muro (Zúrich, 2007) revelan un proceso de diseño sistemático, partiendo de múltiples opciones posibles y de la revisión de todas ellas para dar con la solución óptima (Fig. 301)

Reducción, parcialidad

Como se ve en los esquemas de distribución de Kerez, las representaciones son parciales, limitadas a unos pocos elementos. Una buena parte de la información es obviada para, como se ha dicho, dar un mayor énfasis a los grandes rasgos formales y organizativos, o bien para concentrarse en un aspecto concreto por resolver. El último de los dibujos, abajo a la derecha, lleva al extremo esa destilación de información. Reducido a una línea, sin importar su grosor ni su material, el muro en zig-zag —elemento clave del proyecto— es dibujado de forma aislada. La información es abstraída y sintetizada de tal modo que su comprensión requiere un conocimiento previo del proyecto o la aportación de datos adicionales, pues se trata siempre de representaciones parciales. Algo parecido sucede con sus maquetas, que el arquitecto utiliza como recurso de análisis e ideación tanto o más que el dibujo. En ellas, la representación es parcial y centrada en aspectos concretos a definir: en un caso puede tratarse de la estructura; en otro, de las paredes divisorias no estructurales; en otro, de los cerramientos.

A diferencia del arte conceptual, en el que se puede considerar la idea como completa en sí misma, y de entidad suficiente como para equivaler al objeto artístico —incluso aunque este no pudiera llegar a ser ejecutado—, en el caso de la arquitectura, la representación del proyecto será siempre algo incompleto e insuficiente. Por ello, el objetivo no será más que el de aclarar, dilucidar ideas y estrategias, guiar hacia la concepción de la obra construida, la obra real. Peter Zumthor tiene esta limitación muy presente, y considera que ser consciente de ello es necesario para utilizar en dibujo en la dirección acertada. Según Altés,

«Para Peter Zumthor es importante entender cómo el empeño puesto en la representación de un objeto arquitectónico puede hacer especialmente llamativa y evidente la ausencia del objeto real. Únicamente a través de la comprensión de este hecho, así como de las “incapacida-

des” e “insuficiencias” de cualquier tipo de representación –la conciencia de las inherentes limitaciones del dibujo– es posible una aproximación eficaz al proceso de construcción de un dibujo.»²²

Abstracción y diagramatización

Otro buen ejemplo de representación parcial son los bocetos de Peter Zumthor de las termas de Vals, o *Entwurfszeichnungen* [dibujos de proyecto], tal y como el arquitecto se refiere a sus bocetos²³ (Fig. 302). En ellos, además de la reducción a unos pocos elementos —en este caso, manchas de dos colores que representan dos materiales, agua y piedra— nos encontramos con un alto grado de abstracción, que podría incluso entenderse como diagramatización, en base a la definición de Puebla y Martínez: «el diagrama describe algo sin representarlo del todo, de manera abstracta y sin dar detalladas descripciones de la escala o de la forma. Puede incluir variedad de símbolos, que caracterizan fenómenos y aspectos funcionales del entorno, pero sobre todo indica las relaciones materiales.»²⁴. El dibujo de Zumthor, efectivamente, se centra en las relaciones materiales entre piedra y agua, entre terreno y edificio, entre llenos y vacíos en el paisaje y en la arquitectura. Esta relación es más importante que la escala exacta del edificio o su forma definitiva. Si bien se conserva cierta relación formal con aquello que se pretende representar, el nivel de figuración no es suficiente para entender el dibujo a primer golpe de vista. La ausencia de un código gráfico convencional, que se mencionaba anteriormente, contribuye a que los dibujos tengan ese carácter abstracto e ininteligible.

El uso del color también responde a pautas diagramáticas. Su presencia es bastante habitual en los bocetos, por lo general aplicado con materiales comunes, como lápices de colores. La elección de colores se aleja de lo figurativo, es decir, no tiene por qué basarse en la aproximación a la realidad, sino que puede corresponder a un código visual, establecido aleatoriamente o no, que aporta información adicional al dibujo. Dicho uso diagramático del color hace que, por lo general, los colores sean pocos y fácilmente distinguibles entre ellos. De nuevo puede utilizarse como ejemplo un dibujo de Herzog y de Meuron, en este caso para el proyecto Pilotengasse en Viena

22. Altés, A. 2010. Partituras e imágenes. Acerca de la insuficiencia de la representación. *EGA*, nº 16, p. 125.

23. *Ibid*, p. 126.

24. Puebla Pons, J., Martínez López, V.M. 2010. “El diagrama como estrategia del proyecto arquitectónico contemporáneo”. *EGA* nº 16. Valencia: UPV, p. 97.

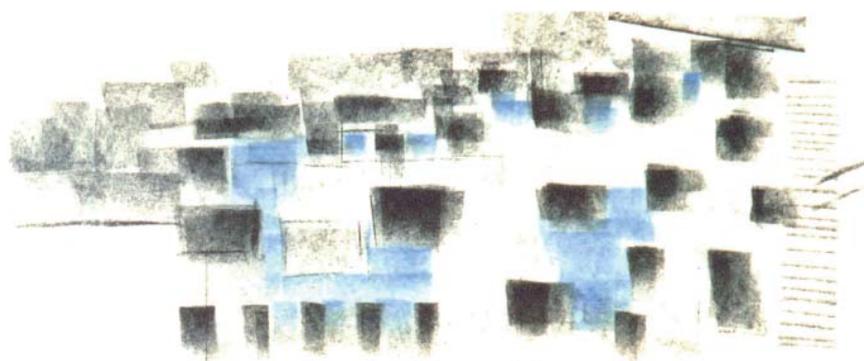


Fig. 302. Peter Zumthor, boceto para el edificio termal en Vals

(Fig. 303). Pero quien más recurre al color es Marianne Burkhalter, cuyos dibujos siempre tienen un rico colorido (Fig. 304). Estos colores pueden aproximarse a la realidad, pero en otras ocasiones se alejan de la representación figurativa. Los colores son empleados como código visual que explica el uso de diferentes materiales, las partes de un detalle constructivo o la distribución organizativa de un edificio.

3.1.3. Expresar atmósferas

25. Zumthor, P., 2006.
Atmosphären. Basilea:
Birkhäuser.

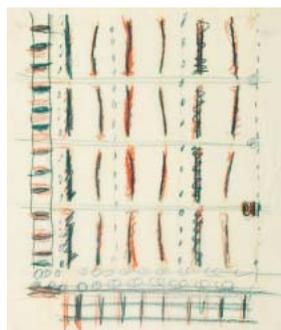
26. Ursprung, P., 2005.
Naturgeschichte. Zürich:
Lars Müller.

La idea de *atmósfera* tiene un peso importante para muchos de los arquitectos que se han ido nombrando a lo largo de la tesis, tal y como se veía, sobre todo, en el capítulo relativo a la imagen. Zumthor es probablemente quien más énfasis pone en la creación de determinadas atmósferas, y en relatar la influencia que tienen las que él ha experimentado, a lo largo de su vida, en la concepción de sus obras. Su libro “Atmósferas”²⁵, publicado a partir de una conferencia pronunciada el 1 de junio de 2003 en el Festival de Literatura y Música, que tuvo lugar en el Castillo de Wendlinghausen (Alemania), es una referencia clave de las bases teóricas del arquitecto y una lectura obligada para entender su obra. Herzog y de Meuron también ponen mucho énfasis en la creación de atmósferas, abarcando no solo los aspectos visuales sino también los no-visuales: olores, temperatura, tacto... En su libro “Naturgeschichte”²⁶ también hay un apartado dedicado a ellas, titulado “Schönheit und Atmosphäre” [Belleza y atmósfera]. Más recientemente, Philippe Rahm también se ha alzado en defensa de un nuevo modo de proyectar basado, precisamente, en lo atmosférico. Su trabajo se rige por los principios formulados en su manifiesto “Towards a meteorological architecture” [Hacia una arquitectura meteorológica].

De nuevo nos preguntamos cómo esta importante dimensión del proyecto, la ambiental, importante foco de interés para los arquitectos, es reflejada en el material de trabajo y presentación de sus proyectos. Obviamente las posibilidades son limitadas, pues una buena parte de “lo atmosférico” va indisolublemente ligada a la obra construida. Alés, analizando los dibujos de Peter Zumthor, sugiere que «los dibujos de arquitectura son siempre representaciones “insuficien-

Fig. 303. Herzog & de Meuron, boceto para el proyecto Pilotengasse

Fig. 304. Marianne Burkhalter, boceto



tes”, incapaces de reconstruir la esencia material y presente del objeto arquitectónico.»²⁷ **No obstante, el deseo de plasmar una determinada atmósfera está presente desde la fase de concepción del proyecto. Por ello es necesaria la capacidad de evocar: dar la información justa y necesaria, siempre incompleta y suficientemente ambigua, para que el espectador complete esa imagen con una imagen mental plurisensorial. Según Altés, para Peter Zumthor**

«(l)os buenos dibujos de arquitectura serían entonces aquellos que contuvieran una serie de puntos ambiguos en los que poder sumergirse y dejar que imaginación y curiosidad se acerquen a la realidad prometida por el objeto representado. Cuando, por el contrario, el realismo y la artificialidad cobran demasiada importancia en una representación arquitectónica, la representación misma se convierte en objeto de deseo y el anhelo del objeto real se desvanece. Prácticamente nada remite entonces a la realidad que se encuentra fuera de la representación, a Lo Real.»²⁸

Atmósfera y entorno

En el caso de Zumthor, las primeras ideas de proyecto, y por lo tanto, sus bocetos, hacen alusión a la implantación del edificio en el lugar, tal y como sucede con los famosos bocetos de las termas de Vals, en los que se propone una relación de continuidad material entre terreno y edificio. Su objetivo es conseguir que el edificio se integre como si siempre hubiese estado ahí, para lo cual es necesario analizar y comprender el emplazamiento a diferentes niveles. Tal y como el arquitecto comenta:

«Cuando trato de identificar las intenciones estéticas que me motivan en el proceso de diseño de los edificios, me doy cuenta de que mis pensamientos giran en torno a temas como el lugar, el material, la energía, la presencia, los recuerdos, la memoria, las imágenes, la densidad, la atmósfera, la permanencia y la concentración. Durante el curso de mi trabajo, trato de dar a estos términos abstractos contenidos concretos relevantes para el encargo concreto.»²⁹

En su original modo de representación, Märkli también aborda con sus bocetos la relación del edificio con el entorno. Lo hace de forma

27. Altés 2010, p. 124.

28. Ibid, p. 125.

29. Zumthor, P., 1999. *Peter Zumthor : Works*, Basilea: Birkhäuser, p.7.

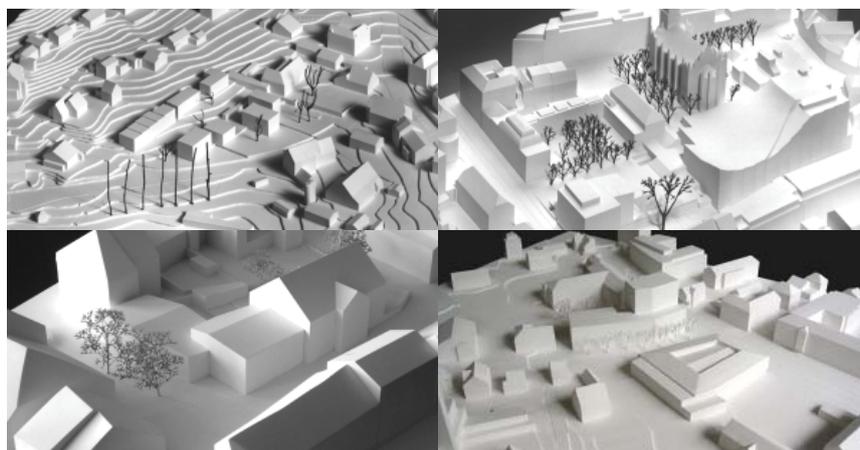


Fig. 305. Stump & Schibli, Maquetas

30. Meili, M., 2002. Peter Märkli: die Arbeit der Augen. *Du - die Zeitschrift der Kultur*, nº 52, vol 5, p. 75.

sintética, reduciendo los rasgos característicos de un determinado entorno a unos pocos elementos, muy definidos, a la manera de los elementos típicos de un paisaje infantil: identifica así los elementos claves del proyecto. Marcel Meili, socio de Markus Peter —con quien Märkli comparte cátedra en la ETHZ— habla así de los dibujos de Märkli:

«Esos dibujos, de los cuales un sinnúmero preceden al diseño, giran una y otra vez en torno a los mismos temas: la casa en la colina y su relación con la topografía y los árboles, o la relación entre una torre y una cabaña. (...) Porque todo lo que se plantea como un requisito previo, debe ser elaborado de nuevo; por lo tanto, los dibujos reducen los hechos básicos a diagramas: El agua, las montañas, los árboles, el sol son dos, tres líneas gruesas, como los relieves de Josephsohn sobre las columnas.»³⁰

La relación con el entorno es también intensamente trabajada por medio de las maquetas de emplazamiento. Merece la pena mencionar el caso de Stump & Schibli, que mantienen un estilo constante a la hora de hacer sus maquetas, descartando colores y materiales —en ese sentido, aproximándose al método de Kerez— pero con un menor nivel de abstracción, y dando mucha importancia al contexto, del cual son rigurosamente recogidos la topografía, los edificios próximos y la vegetación. (Fig. 305) En su página web, la imagen de presentación de los proyectos de concurso suele ser una fotografía de la maqueta de emplazamiento, de este modo se refleja una uniformidad en el trabajo y se pueden comparar los diferentes proyectos desde un sistema de presentación constante. Exactamente la misma estrategia utiliza Beat Consoni en su trabajo y a la hora de mostrarlo.

Pero no todas las maquetas de emplazamiento siguen esa estética. En el caso de Zumthor, la materialidad del lugar se intenta plasmar lo más fielmente posible, incorporando, además de la vegetación, colores y texturas, dando a los modelos una apariencia casi real. (Fig. 306-307)

Volviendo al dibujo, es interesante abordar los dibujos típicos del movimiento análogo, que en este caso no son dibujos rápidos de proyecto, sino más elaborados. Como se presentaba en el segundo capítulo, la arquitectura análoga se caracterizó por prestar especial



Fig. 306. Peter Zumthor, maqueta



Fig. 307. Peter Zumthor, maqueta

atención a la conservación de la atmósfera del lugar, y tuvo un fuerte peso académico desde la década de 1990 gracias a las clases de Miroslav Šik en la ETHZ. En sus clases, Šik ha dado siempre una gran importancia al tema gráfico, y ha formado a sus alumnos en un estilo característico. En los primeros años, los alumnos elaboraban grandes perspectivas a color, de un realismo casi fotográfico, hechas con lápices de cera (Fig. 308). En ellas, la iluminación, la gama de colores, la representación de los materiales, etc. iban dirigidos a reflejar una continuidad entre lo existente y lo nuevo. Los dibujos requerían un proceso lento, coloreando a lo largo de varios días; Šik buscaba con ello desarrollar en los estudiantes una sensibilización con la materialidad del proyecto y su contexto, tal y como explicaba: «Quiero que lo dibujen todo, incluso la suciedad en la carretera (...) así empiezan a pensar en cosas como la apariencia del asfalto calentado por el sol».³¹

En la actualidad, los estudiantes expresan la atmósfera de sus proyectos principalmente por medio de infografías, medio que el propio Šik también ha adoptado en su ejercicio profesional (Fig. 309). Pero las pautas son las mismas: el contexto es tratado con atención y detalle, y la propuesta arquitectónica se integra en él con naturalidad, sin que la iluminación, los colores —siempre suaves y poco saturados— o las texturas revelen ninguna discontinuidad. Podría hablarse de una “pátina” atmosférica que unifica arquitectura y lugar.

Atmósfera y escala humana

La atmósfera que un usuario experimenta en una determinada arquitectura es influida de forma decisiva por las dimensiones de la misma, y por la relación de escala que se establece entre ambos. Es algo que los artistas minimalistas sabían y tenían muy en cuenta a la hora de decidir las dimensiones de su trabajo: la relación de escala que sus “objetos” establecían tanto con el espacio expositivo como con el observador, obligando a este último a tomar conciencia de su propia presencia física en relación a ellos.

Esta conciencia de escala es compartida con los arquitectos, lo cual hace que en el proyecto se busque, a menudo, la previsualización —tanto de los volúmenes exteriores como de los espacios interiores— desde un punto de vista, altura y ángulo visual similares a los

31. Lucan, J. et. al., 2001. *Matière d'art – architecture contemporaine en Suisse*. Basilea: Birkhäuser, p.48.



Fig. 308. Trabajo de estudiante, Professur Šik, ETH Zúrich (sin datar)

Fig. 309. Miroslav Šik, viviendas para la tercera edad en Zug (2007-2012). Infografía

32. Böhme, G. 2005. Atmosphären als Gegenstand der Architektur", *Naturgeschichte*. Zürich: Lars Müller, p. 413-414.

del ojo humano. Dos formas de hacerlo predominan: la fotografía de maquetas y las infografías. Si bien la segunda de ellas está cada vez más generalizada, la primera sigue siendo un recurso habitual. A diferencia de las perspectivas trazadas a línea —también empleadas— las infografías y las fotografías de maquetas permiten incorporar información atmosférica como las fuentes de luz, los contrastes, los colores, los materiales, o la vegetación. Se emplea, además, el recurso de añadir "vida" a los espacios representados —habitarlos, en definitiva, con personas y objetos— lo cual no solo facilita el dimensionado mental, sino también una mayor percepción de "especialidad", tal y como considera Böhme:

«Hay que distinguir entre el aspecto físico de las cosas y su presencia en el espacio (...). De este último se puede obtener una impresión mediante la visión binocular y el movimiento de los ojos, una impresión que, sin embargo, si se aísla de otras experiencias, conserva algo de extraño y fantasmal. Esto es particularmente evidente en la visualización de las proyecciones 3D. Cuando la imagen espacial es dotada de más "vida", se ofrece al ojo la posibilidad de fijarse alternativamente a diferentes distancias. De esta manera uno puede virtualmente recorrer el espacio, y percibirlo como si se estuviera dentro de él.»³²

En 1985, Jacques Herzog y Pierre de Meuron realizaron una instalación artística para la exposición "*L'architecture est un jeu... magnifique*" [La arquitectura es un juego... magnífico] que tuvo lugar en el Centro Pompidou de París. Su trabajo, titulado "*Ein Haus aus Lego*" [una casa de Lego] consistió en la construcción de una maqueta de una casa para ser filmada por dentro. La instalación consistió en la propia maqueta y dos fotogramas del video (Figs. 310 y 311).

Sobre el trabajo, los arquitectos escribieron:

«Mostramos una vista de y desde una estancia específica: imágenes de la habitación de un niño; imágenes relacionadas con nuestra juventud, nuestros recuerdos de las fantasías que tuvimos durante el día y por la noche; e imágenes de miedo, sueño y erotismo. Trabajar sobre estas imágenes es una obra arquitectónica, el pensamiento sucede en imágenes arquitectónicas, que hacemos extensivas al diseño completo en otros proyectos. El ambiente, en estas imágenes, es creado por los elementos arquitectónicos, expresamente elegidos: una silla de made-

Figs. 310-311. Herzog & de Meuron, "Ein Haus aus Lego" [Una casa de Lego]. Centro Pompidou (París, Francia, 1985). Maqueta utilizada para la filmación y fotograma.



ra pintada de blanco, un estante para la ropa, un lugar para hacer los deberes, un armario abierto con adornos en forma de corazón, y una cama con una manta a cuadros — ves a tu hermana, que llegó tarde a casa, quitarse la ropa — luz y sombra, la luna, la lamparita de noche, la inofensiva lámpara de techo, con la pantalla de tela cuya sombra proyecta una cara distorsionada sobre el papel pintado de la pared.

(...) Una maqueta siempre sigue siendo una maqueta. Cuando es el trabajo principal — como es el caso de la exposición de Lego — la maqueta sigue siendo siempre la maqueta de una visión. En este caso, no es una imagen válida, clara, ni perspicaz de propia de la visión del arquitecto.»³³

El texto ofrece cierta contradicción. Por una parte, la mirada que pretenden mostrar en la instalación no es la propia de un arquitecto, sino la de un usuario, un ocupante de la arquitectura. Las características propias de la arquitectura importan poco, se puede decir que son más importantes todos los elementos añadidos que dotan de vida al lugar. En cambio, para los arquitectos esas imágenes forman parte de su trabajo arquitectónico, y les sirven de inspiración a la hora de diseñar. Para ellos, lo atmosférico de la arquitectura parece ser tan importante como lo formal.

El recurso de construir maquetas para fotografiarlas fue empleado con posterioridad en sus proyectos, no desde el primer momento pero sí desde los últimos años noventa, con el proyecto para la residencia Kramlich en Oakville (1997-2003), el Schaulager en Basilea (1998-1999), el centro de arte Walker en Minneapolis (1999-2002), el edificio Prada Aoyama en Tokio (2000-2002) y otros.

Christian Kerez también ha trabajado intensamente con la previsualización a escala real de sus proyectos. En 2006, en la presentación del proyecto para el concurso del museo de arte moderno de Varsovia, se centró en plasmar y transmitir las cualidades atmosféricas del interior del edificio. Utilizó para ello el mismo recurso que Herzog & de Meuron, el de filmar el interior de una maqueta, pero llevó la idea más lejos: realizó una *promenade architecturale* virtual, filmando un recorrido por el interior (Fig. 312). La maqueta, blanca y abstracta por fuera, contenía en su interior objetos y figuras humanas para facilitar la noción de escala. Hans Frei compara las maquetas de Kerez con

33. (herzogdemeuron.com, visitada el 9-10-2013)

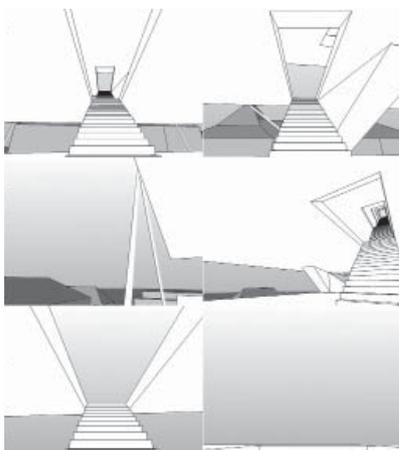


Fig. 312. Christian Kerez, maqueta para el proyecto del museo de Arte Moderno en Varsovia. Fotogramas del video

Fig. 313. Christian Kerez, maqueta digital para el proyecto del edificio *Swiss Re Next*. Fotogramas del video

34. Frei, H., 2008. Constructing a piece of truth. En: Kerez, C., 2008. *Conflicts Politics Construction Privacy Obsession*. Ostfildern: Hatje Cantz, p. 167-169.

“cámaras caseras”, objetos que ayudan a la construcción de imágenes y a la expresión de atmósferas:

«Al principio, vemos la maqueta como un objeto, generalmente hecho con cartón pluma. A medida que nos acercamos, sin embargo, la materialidad abstracta da paso a los verdaderos efectos de la luz que entra a través de las aberturas, así como a las perspectivas y puntos de vista que se abren entre los paneles; nos sumergimos en un mundo en miniatura, y tratamos de ajustar nuestro punto de vista a la orientación de los espacios. La maqueta es como una cámara, a través de la cual percibimos el entorno como una imagen.»³⁴

Para el proyecto del edificio de oficinas Swiss Re Next, de 2008, Kerez trabajó de nuevo con el recurso de la promenade arquitectural virtual, pero en este caso mediante la animación, a partir de un modelo informático y una visualización básica, de aristas y colores planos (Fig. 313).

Atmósfera y luz

La luz es uno de los factores que más influye en la atmósfera de la arquitectura construida: permite la percepción de los volúmenes, los materiales y los colores, y condiciona el comportamiento de los usuarios de los edificios, permitiendo desarrollar sus actividades. En el caso de los espacios de exposición, esta importancia se acentúa, ya que la actividad principal es la de observar los objetos expuestos, y su correcta iluminación es primordial. Del mismo modo que en su boceto de las termas de Vals, Zumthor utiliza una representación esquemática y bastante abstracta para explicar la iluminación del vestíbulo de la *Kunsthhaus Bregenz* (Fig. 314). Esta permite crearse una imagen mental de la sala de exposición, pero deja bastantes parámetros por definir: el color de la luz, su intensidad, su grado de difusión (influido por las características del cerramiento), su reflexión en las superficies interiores, el efecto en los objetos expuestos... Opta, pues, por la aceptación de la parcialidad de la representación (Fig. 315).

Gigon & Guyer, en cambio, aspiran a una previsualización realista y lo más fiel posible de la iluminación de los espacios interiores, y op-

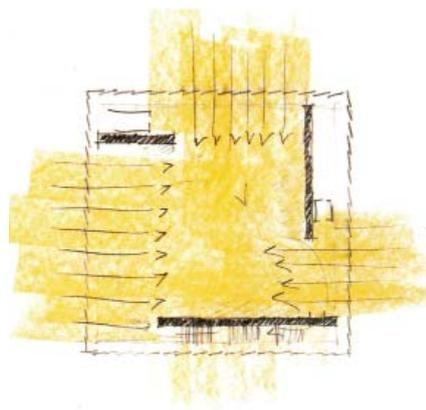


Fig. 314. Peter Zumthor, *Kunsthhaus Bregenz* (1990-97). Vestíbulo

Fig. 315. Peter Zumthor, boceto del proyecto



tan, por ello, por la fotografía de maquetas. A diferencia de Zumthor, esta permite definir en buena medida los parámetros mencionados anteriormente, que influirán en la atmósfera del espacio museístico: material y transparencia de los cerramientos, tono de la luz, incidencia en las superficies... (Fig. 316)

Kerez adopta la misma postura que Gigon & Guyer, como demuestran los fotogramas de la maqueta para el museo de Varsovia, en la que se reproducen las perforaciones de la cubierta, responsables de la iluminación natural de los espacios interiores. Pero el medio que mejor refleja la luz en ese proyecto, es la infografía. En las infografías interiores, el carácter atmosférico del espacio y, en especial, la luz, cobran un papel protagonista (Fig. 317). Las imágenes aspiran a un realismo fotográfico, ciñéndose a su misión de mostrar, de la forma más veraz posible, cómo será el espacio construido.

Atmósfera y aire

Por último se aborda el tema del aire y su papel en la creación de atmósfera. Dibujar el aire de un proyecto parece, a priori, tarea imposible, pero Philippe Rahm lo hace. Como se decía al principio del texto, Rahm concibe la implicación atmosférica en la arquitectura como un nuevo modo de proyectar, que da lugar, a su vez, a una representación gráfica diferente a la habitual, con nuevas posibilidades. Para empezar, la clasificación que hace de su obra se basa en las siguientes “tipologías”: radiación, conducción, convección, presión, evaporación y digestión: todos ellos conceptos asociados a la calidad atmosférica y a la actividad del cuerpo humano en ella. Trabajar con esos conceptos, de forma rigurosa, requiere la gestión de datos numéricos; por ello, el diagrama parece un buen método para plasmar gráficamente toda esa información. Rahm recurre a él como método principal de expresión visual de sus proyectos (Fig. 318).

En conclusión, se aprecia, entre los documentos gráficos mostrados, una distinción entre dos tipos: Por una parte, aquellos que pretenden aportar información relativa a decisiones de proyecto —decisiones que afectan a la esencia atmosférica del edificio construido—, pero que no pretenden, como imagen, reproducir dicha esencia atmosférica. En este grupo, que podría denominarse “dibujos”, se incluirían



Fig. 316. Gigon & Guyer, maqueta para el proyecto del museo de arte en Vaduz.

Fig. 317. Christian Kerez. Infografía del proyecto del museo de arte moderno en Varsovia.

35. Rose, B., 1993. Joseph Beuys and the language of drawing. . *Thinking Is Form: The Drawings of Joseph Beuys*. Philadelphia: Philadelphia Museum of Art.

los bocetos —habitualmente vistas planas, como plantas o secciones— y diagramas, más elaborados y abstractos. Estos pueden crear sensaciones en el observador por medio de la evocación, y de una interpretación personal que, obviamente, variará en cada caso. Por otra parte estarían los que podríamos denominar “modelos”, y que aspiran a una previsualización fotorrealística, y orientada a despertar sensaciones inmediatas mediante imágenes, dejando, por lo tanto, menos margen para la imaginación. Se incluirían aquí las infografías y las fotografías de maquetas.

3.1.4. Bidimensionalidad vs. Tridimensionalidad

Una vez vistos algunos de los dibujos y maquetas de estos arquitectos, puede analizarse el papel de la bidimensionalidad y la tridimensionalidad en su modo de trabajar, tanto en la elección de los sistemas de representación —gráficos o plásticos—, como en el modo de utilizarlos.

Uso del espacio – lienzo

Un primer aspecto a observar es la situación de los dibujos en relación al espacio del lienzo. Bernice Rose hace esta misma observación de los dibujos de Beuys, los cuales, considera, revelan la idiosincrasia escultórica del artista por su modo de ocupar el espacio:

«Aunque Beuys parece haber hecho llamativamente pocos estudios para esculturas —los dibujos de estudio son más a menudo puntos de partida y pensamientos— sus dibujos son típicamente los de un escultor, ya que el papel es tratado como un espacio virtual (más que pictórico). Es un espacio para moverse alrededor, no un espacio para ser organizado de manera compositiva.»³⁵

Los dibujos vistos anteriormente de Jacques Herzog, Christian Kerez, Peter Zumthor, o Peter Märkli, se aproximan mucho a los de Beuys en este aspecto, denotando una postura, también, más escultórica que pictórica, y un modo de concebir la arquitectura desde la tridimensionalidad, y no desde la bidimensionalidad. El espacio de esos dibujos no es organizado compositivamente: criterios como la

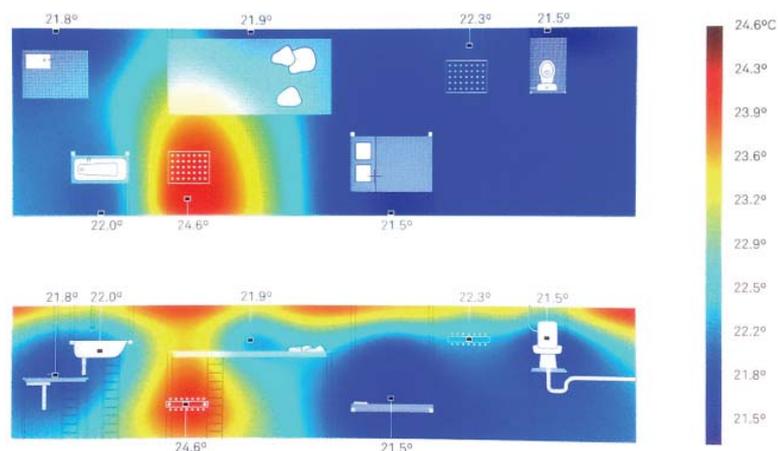


Fig. 318. Philippe Rahm, “Domestic Astronomy” [Astronomía doméstica]. Exposición *Green Architecture for the Future* (Humblebæk, Dinamarca, 2009).

simetría, la centralidad, el equilibrio visual, etc. no son, por lo general, tenidos en cuenta.

En el caso de Jacques Herzog y Pierre de Meuron es habitual el empleo de una misma hoja, o página de cuaderno, para varios dibujos, lo cual es indicativo de que no existe una voluntad de apropiación de los límites del papel. Esto provoca frecuentemente solapamientos de líneas, una ocupación irregular del espacio, y desbordamientos de los límites del papel (Fig. 319). Lo mismo sucede en algunos dibujos de Peter Märkli, aunque en su caso, por lo general, cada dibujo ocupa una hoja separada y se sitúa más o menos centrado en ella, con generoso espacio alrededor. El motivo llega a ser, en ocasiones, desproporcionadamente pequeño en relación al tamaño del lienzo (Fig. 320). En definitiva, los límites del papel no son considerados como el marco de una ventana que se abra al mundo, al espacio tridimensional; más bien, el plano es tomado como una superficie sobre la que plasmar o proyectar los objetos tridimensionales. Por eso, en algún caso en que Märkli traza un dibujo compositivamente equilibrado, se ayuda de un marco adicional, indicando que, en ese caso, sí se trata de una imagen, y no de una proyección plana.

Uso de las proyecciones ortogonales

Un segundo aspecto a estudiar de los dibujos sería el de la elección de los sistemas de proyección: en todos los casos vistos (Herzog & de Meuron, Peter Zumthor, Peter Märkli, Marianne Burkhalter) predominan los sistemas de proyección ortogonal. Los dibujos no intentan emular, pues, la visión humana; la figuración es sustituida por la abstracción diagramática que se mencionaba anteriormente, y que requiere una reinterpretación mental. En los dibujos de Zumthor, por ejemplo, nunca aparecen las tres dimensiones: se trata siempre de plantas, alzados o secciones. En el caso de Herzog y de Meuron también predominan estas vistas planas; en ocasiones aparecen esquemas tridimensionales, pero por lo general son en perspectiva axonométrica, mostrando volúmenes exteriores, e incidiendo en la visión simultánea de dos planos o fachadas; dando, pues, poca o ninguna sensación de espacialidad (Fig. 321). Los dibujos de Peter Märkli son, también, extremadamente planos, y tan alejados de la



Fig. 319. Herzog & de Meuron, boceto

Fig. 320. Peter Märkli, boceto

36. Clúa, A., 2011. Märkli y Oiza. La escultura y el templo. *Círculo de Arquitectura*, nº prim/2011, p. 55.

figuración que, en ocasiones resultan difíciles de entender. Clúa los describe como

«llamativamente esquemáticos, primitivos, planos, muy personales, y únicamente dibuja alzados, plantas y perspectivas axonométricas. La percepción del edificio se concibe como la unión de estos dibujos a la manera de la casa Schröder de Gerrit Rietveld, citada a menudo por Märkli.»³⁶

Afinidad por las maquetas

Todo lo mencionado parece indicar una postura muy pragmática en relación al dibujo, mostrando un interés relativo por sus posibilidades estéticas, y entendiéndolo, más bien, como una herramienta de trabajo, una ayuda al pensamiento y al proceso proyectual, y como forma de gestionar la información y transmitirla de un modo muy informal. En contraposición son destacables la excelencia y el rigor de las maquetas: parece haber, en ese caso, un deleite estético considerable durante su concepción y su realización. Nos encontramos de nuevo ante el predominio del arquitecto-escultor sobre el arquitecto-dibujante o pintor, y de la creación de objetos sobre la creación de imágenes.

El repertorio de maquetas de Christian Kerez, por ejemplo, responde a una producción constante y casi compulsiva. Su tendencia a la abstracción radical hace que sus maquetas sean, en ocasiones, difíciles de entender como edificios, y que se aproximen bastante a los objetos específicos del arte minimalista, a los ensamblajes de Joseph Beuys y de los artistas povera, o a las esculturas del arte concreto suizo. Esta producción maquetística llega a ir para el crítico Martin Steinmann, según cita Hans Frei, más allá de unas necesidades arquitectónicas comunes:

«Tan convencido como lo está Steinmann por los edificios [de Christian Kerez], parece, en cambio, sospechar de las numerosas maquetas — por ejemplo, las mostradas en la exposición de Kerez de 2006 en la Escuela Politécnica Federal de Lausana. ¿Por qué tantas? ¿Qué conduce a esta compulsión, casi maniática, de construir maquetas? ¿Por qué la mayoría de ellas están hechas de cartón pluma blanca “Depafit”? Con

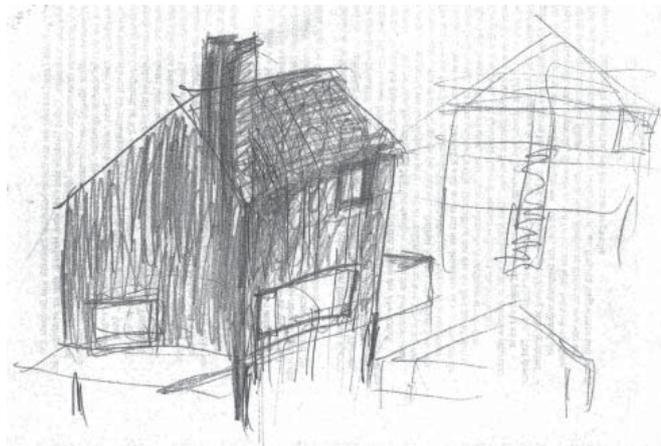


Fig. 321. Herzog & de Meuron, boceto

esas maquetas, ¿no hace mucho tiempo que Kerez ha sobrepasado la línea de la abstracción?»³⁷

Para Frei, las maquetas de Kerez se aproximan en muchos casos, efectivamente, a objetos específicos, que no representan nada, cuyo interés radica en su propia presencia y visualidad. La aparente abstracción se debe a la selección y limitación de los elementos a representar, que, tal y como se mencionaba anteriormente, puede variar en función del foco de interés proyectual o de la fase del proyecto.

A pesar de ese carácter objetual, algunas maquetas son comparadas por el autor con “cámaras caseras”³⁸ o «configuraciones para definir el movimiento de una sola cámara»³⁹, de modo que pueden ser consideradas como objetos que ayudan a la construcción de imágenes y a la expresión de atmósferas.

«Al principio vemos el modelo como un objeto, por lo general de cartón pluma “Depafit”. A medida que nos acercamos, sin embargo, la materialidad abstracta da paso a los efectos reales de la luz que entra por las aberturas, así como a las perspectivas y los puntos de vista que se abren entre los paneles; nos sumergimos en un mundo en miniatura y tratamos de ajustar nuestro ventajoso punto de vista a la orientación de los espacios. El modelo es como una cámara, a través de la cual percibimos el entorno como una imagen»⁴⁰

En el caso del proyecto de la vivienda en Vinheros (Brasil, 1996) (Fig. 322), «los ejes de luz vertical se desplazan de atrás hacia adelante para producir chimeneas horizontales interesantes con una vista del paisaje». El modelo estructural de la escuela vocacional en Zúrich (1997) (Fig. 323), consiste en «largos tubos rectangulares, dispuestos en capas transversalmente, que centran la mirada en los alrededores como si se viera a través de un telescopio». En la maqueta del proyecto del edificio de apartamentos en la calle Forsterstrasse, en Zúrich (1999-2003), «el campo de visión no se enmarca ni por el armazón ni por la disposición de las estancias, sino más bien por la concentración de paneles independientes en el centro. Con cada cambio de ubicación, al espectador se le presenta una nueva imagen del entorno circundante.»⁴¹

Otros arquitectos, dando también muestra de afinidad a la realización de maquetas y de una abundante producción, no adoptan una

37. Frei 2008, p. 167-169.

38. Ibid.

39. Ibid.

40. Ibid.

41. Ibid.



Fig. 322. Christian Kerez, proyecto para una casa en Vinheros, Brasil (1996)

Fig. 323. Christian Kerez, maqueta para el proyecto de la Escuela Salzmagazin, Zúrich (1997)

postura tan próxima a la escultura, precisamente porque se ciñen más a la figuración. Gigon y Guyer son un ejemplo de ello. Aunque, en ocasiones, se trate de maquetas muy sencillas y meramente volumétricas, por lo general se mantiene la vinculación con una representación figurativa. A diferencia de Kerez, cuyas maquetas son más difícilmente clasificables, Gigon y Guyer producen dos tipos de modelos tridimensionales bien diferenciados: los de tipo más abstracto y esquemático, orientados a definir los volúmenes exteriores y, en especial, su apariencia cromática (Figs. 149 y 152); y los de tipo más detallado y realista, que suelen ser fotografiados de cerca para simular la escala arquitectónica y los espacios generados —tanto urbanísticos como interiores— (Fig. 324).



Fig. 324. Gigon & Guyer, maqueta

3.2. La imagen del edificio construido

1. Zaera, A. Herzog, J., de Meuron, P., 1993. Continuidades: entrevista con Herzog & de Meuron. *El Croquis*, nº 60, p. 10.

Como se adelantaba en la descripción de la estructura de la tesis, esta última parte se aparta del discurso sobre el proyecto arquitectónico y tiene como objeto el análisis de la comunicación visual del edificio construido, por medio, sobre todo, de la fotografía. Los arquitectos dan importancia a cómo sus edificios son dados a conocer en medios impresos y digitales a través de la fotografía, y por lo general intentan que ese “cómo” sea coherente con sus intenciones proyectuales, es decir, que la mirada del fotógrafo sea la que los arquitectos buscan en el usuario, haciendo énfasis en las cuestiones que para ellos son importantes.

Existe una correlación bastante clara entre las referencias artísticas y teóricas de los arquitectos, a la hora de hacer sus diseños, y las de los fotógrafos con los que esos arquitectos se identifican. Herzog & de Meuron, por ejemplo, declaran que «nuestro trabajo ha sido siempre conceptual más que nostálgico o estilístico»¹ y, consecuentemente, los fotógrafos que eligen para plasmar sus edificios se alinean más con la corriente de la fotografía objetiva —Balthasar Burkhard, Thomas Ruff— que con la fotografía subjetiva. Los propios arquitectos lo evidencian a la hora de emplear fotografías de Karl Blossfeldt —tratado a continuación— en las fachadas del edificio de producción y almacenamiento Ricola-Europe en Mulhouse-Brunstatt, Francia (proyecto 1992, realización 1993), mostrado en páginas anteriores. Por el contrario, Zumthor es menos conceptual y busca en sus edificios, sobre todo, la exaltación sensorial y la generación de atmósferas; por ello opta por fotógrafos que enfatizan más esa componente sensorial, priorizando la aprehensión de momentos, materiales, texturas, luces, etc. —como Hans Danuser o Helène Binet— a la de estructuras y reglas formales.

Por encima de ello, los arquitectos trabajados en esta tesis se caracterizan por su actitud abierta a la interdisciplinariedad y su constante experimentación. Los fotógrafos presentados en este apartado adoptan posturas similares en su trabajo, y a menudo prefieren ser identificados como artistas, en un sentido genérico, que como fotógrafos, pues su obra no es exclusivamente fotográfica: es el caso de Hans Danuser o Thomas Ruff. Tal superación de barreras disciplinares sucede en algún caso también entre los arquitectos, como en el caso de Christian Kerez quien, además de arquitecto es, precisamente, fotógrafo.

Este subcapítulo aborda, primero, las corrientes tomadas como referentes por los fotógrafos tratados, para a continuación explicar las relaciones entre fotografía y arquitectura y entre fotografía y arte contemporáneo. Seguidamente se exponen las distintas posturas de los arquitectos suizos en relación a la captura en imagen de sus edificios, y se presentan y analizan dichas imágenes, resultantes del diálogo entre los fotógrafos y los arquitectos.

3.2.1. Referentes artísticos y teóricos

Neue Fotografie

2. Rubio, O. M., 2007. Neue Sachlichkeit. En: Rubio, O. M., Koetzle, H. M., 2007. *Momentos estelares - la fotografía en el siglo XX*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, p. 22.

La *Neue Fotografie* puede considerarse la manifestación de la *Neue Sachlichkeit* [Nueva Objetividad] en el campo de la fotografía, al igual que el *Neues Bauen* lo es considerado en el campo de la arquitectura. Surge a finales de la década de 1920 en Alemania, y agrupa a fotógrafos como Albert Renger-Patzsch, Karl Blossfeldt, H. Gorny, Fritz Brill o W. Zielke². Los representantes de la nueva objetividad fotográfica se distanciaron voluntariamente del pictorialismo y del expresionismo, pues su objetivo era representar el aspecto real de las cosas, hacer visible la esencia de los objetos. Consideraban que la técnica fotográfica tenía su propia estética, y que esta contribuía a sus objetivos de mostrar la realidad tal cual es.

De entre los fotógrafos de la nueva objetividad alemana deben destacarse Karl Blossfeldt, Albert Renger-Patzsch y August Sander, por ser un referente para los artistas que se comentan más adelante. Karl Blossfeldt es conocido por sus fotografías sistemáticas de plantas (Fig. 325). En ellas, el principal objetivo era mostrar con claridad sus rasgos formales distintivos, permitiendo deducir las leyes geométricas que subyacen a esas formas. Las plantas eran fotografiadas con un fondo neutro, aisladas de todo contexto, y en vistas ortogonales, rigurosamente de frente o desde arriba. Tienen la apariencia de dibujos botánicos. Blossfeldt no entendía sus fotografías como obras de arte aisladas, les atribuía un valor en conjunto, como un material de aprendizaje para la representación de plantas.³

Albert Renger-Patzsch realizó también numerosas fotografías del mundo natural (árboles, animales...) así como del mundo técnico e industrial: puentes, edificios, objetos de consumo... con gran exactitud y precisión (Fig. 326). Expresa así sus ideas sobre la fotografía:

«La fotografía tiene su propia técnica y sus propios medios. Si se quiere conseguir efectos con estos medios, como se les da la pintura, el fotógrafo entra en conflicto con la verdad y la claridad de sus recursos, su material, su tecnología. Y podrían lograrse posiblemente similitudes



Fig. 325. Fotografía de Karl Blossfeldt

Fig. 326. Fotografía de Albert Rengel-Patzsch



puramente superficiales con obras de arte. El secreto de una buena fotografía, la calidad artística que puede tener como una obra de arte visual, reside en su realismo. [...] La absoluta representación correcta de la forma, la finura de la gradación de tono desde el punto culminante más alto a lo más profundo de la sombra da a la fotografía técnica la magia de la experiencia. Dejemos, por tanto, el arte de los artistas y tratemos, con el medio de la fotografía, de crear fotografías que puedan existir por sus calidades fotográficas, sin que las tomemos prestadas del arte »⁴

Por su parte, August Sander es considerado el fotógrafo retratista alemán más importante de principios del siglo XX. Su serie *Retratos del siglo XX* recoge una muestra transversal de la sociedad durante la República de Weimar, organizada en siete secciones: el agricultor, el comerciante, la mujer, los oficios, los artistas, la ciudad, y las “últimas personas” (mendigos, ancianos, etc.) (Fig. 327).

La *Neue Fotografie* tuvo una buena acogida en la Bauhaus, sobre todo por parte de László Moholy-Nagy, que utilizó la fotografía extensamente en sus experiencias artísticas. Al igual que para los representantes de la *Neue Fotografie*, para él la fotografía debía ser reconocida como «práctica autónoma, liberada del modelo pictórico, [con] sus propias leyes técnicas, ópticas y formales»⁵. No obstante, los experimentos de Moholy-Nagy se alejan a menudo la figuración y utilizan la fotografía para la creación de imágenes abstractas, por medio de nuevos ángulos de visión, contrastes de luz, contrastes de formas, escorzos, picados, contrapicados, primeros planos... lo cual dio a este tipo de fotografía el nombre de *Neue Vision* [Nueva Visión].

En Suiza, el establecimiento de la *Neue Fotografie* se produjo en la década de 1930. Anteriormente, su presencia fue reducida: en la exposición internacional del Werkbund, *Film und Foto*, celebrada en Stuttgart en 1929, la aportación suiza se limitó prácticamente a Hans Finsler, un historiador del arte y, desde 1922, bibliotecario y encargado de cursos en la Escuela de Artes y Oficios de Halle, que se había labrado un nombre en Alemania desde 1928 con la exposición *Neue Wege der Fotografie* [Nuevos caminos de la fotografía]. Como sucesión a la exposición *Film und Foto*, en 1933 tuvo lugar una exposición itinerante, puramente suiza, de la *Neue Fotografie* compilada por el Werkbund suizo: “*Die Neue Fotografie in der Schweiz*”. Fue principalmente en respuesta a la *I. Internationale Ausstellung für künstlerische Photographie* [Primera exposición internacional de fotografía artística] realizada en Lucerna un año antes, en cuyo contexto se descartó la Nueva Fotografía por ser considerada poco artística.

La exposición itinerante fue un manifiesto en contra del concepto tradicional de imágenes que tenían dichos “fotógrafos artísticos”, influenciados todavía por la pintura de finales del siglo XIX. En ella participaron artistas y fotógrafos vanguardistas como Binia Bill —mujer de Max Bill—, Hans Finsler, Herbert Matter, Ernst Mettler, Gotthard Schuh, Robert Spreng y Anton Stankowski.

Subjektive Fotografie

En 1949, el alemán Otto Steinert fundó en Alemania el grupo *Foto-*

4. Renger-Patzsch, A., 1927. Ziele. En: Kemp, W., 1979. *Theorie der Fotografie II 1912-1945*, p.74.

5. Rubio, O. M., 2007. La nueva visión. En: Rubio, O. M., Koetzle, H. M., 2007. *Momentos estelares - la fotografía en el siglo XX*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, p. 24.

6. Steinert, O. 1951. Signification de l'ouvrage. *Subjektive Fotografie*. Bonn: Brüder Auer, p. 16.

7. Ibid.

8. Rubio, O. M., 2007. Fotografía Subjetiva. En: Rubio, O. M., Koetzle, H. M., 2007. *Momentos estelares - la fotografía en el siglo XX*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, p. 84.

form, que defendía la fotografía creativa y experimental, retomando las ideas de Moholy-Nagy y el movimiento *Nueva Visión*. El trabajo de este grupo fue denominado *Subjektive Fotografie*, a raíz de la exposición homónima que Steinert organizó en 1951. En el catálogo, Steinert la definió como un tipo de fotografía que «expresa, e incluso acentúa, el factor personal en el acto creador del fotógrafo, en contraste con la fotografía “aplicada”, utilitaria o documental»⁶. A pesar de la oposición que propone con el tipo de fotografía “objetiva” —heredera de la *Neue Fotografie*— ambas nacen de una postura moderna y vanguardista común. Steinert reconoce que:

«La fotografía revolucionaria del “nuevo estilo objetivo” ha permitido descubrir una nueva óptica y, sobre todo, múltiples posibilidades técnicas; ha impuesto todas las nuevas experiencias fotográficas, ha reconocido el interés centrado en la investigación estrictamente técnica»⁷.

No obstante, para él

«Es necesario intentar entender el sentido del último giro de la fotografía: este quiere ayudar al hombre a afirmar su poder de creación, no contra la técnica, sino con todos sus recursos. “Fotografía Subjetiva” significa fotografía humanizada e individualizada, significa el uso de la cámara para capturar los aspectos de los objetos que corresponden a su verdadera naturaleza».

Al igual que los representantes de la Nueva Visión, los representantes de la Fotografía Subjetiva se interesaron por los efectos visuales chocantes que podían obtenerse experimentando durante la toma y el revelado: las tomas con cámara oscura, la impresión en negativo, el fotograma o la solarización⁸ (Fig. 328).

Bernd y Hilla Becher y la escuela de Düsseldorf

El matrimonio formado por Bernd (Siegen, Alemania, 1931 – Rostock, Alemania, 2007) y Hilla Becher (Potsdam, Alemania, 1934) comenzó a realizar fotografías de edificios industriales modernos en 1959, trabajo que continuó durante toda su vida profesional a lo largo de más de cuatro décadas. Entre los edificios recogidos en imágenes se encuentran depósitos de agua, tanques de gas, torres de refrigeración, gasómetros, silos, minas, etc. Sus fotografías, en blanco y negro,



Fig. 327. Fotografía de August Sander



Fig. 328. Fotografía de Otto Steinert

eran tomadas siempre de la misma forma, a modo de registro documental: el edificio era situado en el centro de la imagen, de frente o de perfil, reduciendo el contexto al mínimo. Las imágenes adquieren su pleno significado agrupándose en series, mediante una categorización de tipologías, resaltando las diferencias dentro de la uniformidad (Figs. 329 y 330).

Aunque tras la segunda Guerra Mundial se había establecido en Alemania la fotografía subjetiva, la pareja Becher, en cambio, se decantó por un retorno a la *Neue Sachlichkeit* de las décadas de 1920 y 1930.

Tal y como describe Blake Stimson:

«...El método científico, la materia industrial y las ventajas mecánicas de la fotografía —en diversos grados entre sus antepasados de la era de las máquinas del mundo industrializado y a través del espectro político— todos desafiaron al evidente anacronismo de la estetización y el subjetivismo, y prometieron un nuevo lugar y una nueva importancia para los artistas en el mundo moderno»⁹

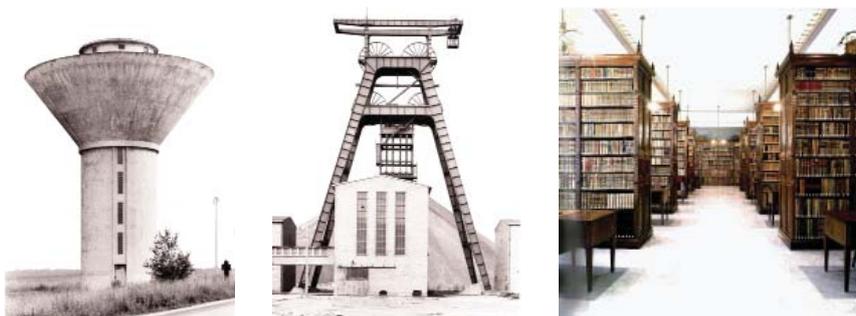
Desde 1976, Bernd fue profesor en la Academia de Bellas Artes de Düsseldorf. La metodología de trabajo de los Becher quedó impregnada en la obra de los alumnos de la Academia, y se generó entre ellos una escena local conocida como *Escuela de Düsseldorf*. En los años 80, esta escuela adquirió gran importancia en la escena artística internacional. Según Thomas Ruff, uno de los alumnos de Bernd Becher y, posiblemente, el más conocido de los representantes del movimiento, lo que los diferenció respecto a otras escenas artísticas en Alemania fue la precisión con la que los medios eran utilizados, el uso de cámaras de gran formato y la nitidez de las imágenes¹⁰.

Los alumnos de Becher han sabido, no obstante, distanciarse lo suficiente de su maestro y evolucionar hacia nuevas formas. Principalmente se ha abandonado el trabajo en series y en pequeño formato, a favor de la imagen individual de grandes dimensiones, y se ha impuesto en muchos casos el uso del color y del retoque digital. Desde un punto de vista teórico, la confianza en la fotografía como medio de aprehender la realidad es abandonada y surge el cuestionamiento, como en el caso de Ruff, acerca del papel de la fotografía en el arte y en los medios de comunicación.

9. Stimson, B., 2003. The Photographic Comportment of Bernd and Hilla Becher. *Photography and the Limits of the Document* (Symposium). Londres: Tate Modern.

10. Birnbaum, D., Ruff, T., 2003. Thomas Ruff talks to Daniel Birnbaum. *Artforum*, nº 4/2003, versión digital (<http://www.artforum.com/inprint/issue=&id=4478>, consultado el 01-08-2010).

11. --, 2013. *Chronologie*.



Figs. 329-330. Fotografía de Bernd y Hilla Becher

Fig. 331. Fotografía de Candida Höfer

Bildbau. Schweizer Architektur im Fokus der Fotografie (Carpeta de prensa) Basilea: SAM, p. 1.

12. --, 2013. Chronologie.

Entre los artistas herederos de Bernd y Hilla Becher, que a día de hoy cuentan con más prestigio internacional, se encuentran Andreas Gursky (Fig. 331), Candida Höfer (Fig. 332) y Thomas Ruff, seguidos de otros como Axel Hütte, Thomas Struth o Petra Wunderlich. Ruff es quizás el que ha desarrollado una obra más diversa, reinventándose sucesivamente a lo largo de su trayectoria artística, diferenciándose de sus colegas Andreas Gursky, Candida Höfer o los propios Bernd y Hilla Becher, que desarrollaron una obra lineal, constante y reconocible en el tiempo.

La fotografía en la arquitectura

La fotografía de arquitectura es prácticamente tan antigua como la fotografía. Ya en el siglo XIX se plantean las bondades de la fotografía como documentación arquitectónica, tal y como lo formula John Ruskin en su libro *“Las siete lámparas de la Arquitectura”*. En 1851, la primera institución para la preservación de monumentos históricos en Francia, la *Commission des monuments historiques*, inicia su “Misión Heliográfica”, una colección fotográfica de edificios históricos de todo el país, a cargo de varios fotógrafos¹¹. De finales de siglo destacan las numerosas tomas que Eugène Atget hizo de París, de la arquitectura de la ciudad y de su vida en la calle, imágenes que fueron tomadas como referencia e incluso modelo por los pintores de la época.

Con la aparición del movimiento moderno en la arquitectura, la fotografía obtuvo todo un nuevo campo de trabajo y desarrollo:

«Los arquitectos del *Neues Bauen* detectaron rápidamente el poder sugestivo de la nueva fotografía de arquitectura, y se esforzaron cada vez más en controlar las imágenes de sus edificios. Para las publicaciones sobre la Weissenhofsiedlung, por ejemplo, sólo se permitían publicar las imágenes “oficiales”. Sigfried Giedion, ideólogo de los CIAM, promulgaba los ideales de la arquitectura moderna no sólo mediante sus escritos, sino también con la ayuda de imágenes. La información fotográfica publicada en los medios impresos era, a menudo, el resultado de un extenso trabajo de retoque sobre las tomas originales: en especial, los edificios de la Nueva Objetividad son representados como objetos, volúmenes aislados de su entorno, sin gente. Le Corbusier, un



Fig. 332. Fotografía de Andreas Gursky

genio de la comunicación de sus visiones arquitectónicas, aunque no fotografiaba él mismo, tenía una idea muy precisa de las imágenes que deseaba, dejando por lo tanto a los fotógrafos contratados muy poco margen de libertad.»¹²

A lo largo del siglo XX, personajes concretos destacaron en la fotografía de arquitectura por la calidad artística o el valor documental de su trabajo. Fue habitual la relación estrecha entre determinados fotógrafos y arquitectos. Entre sus nombres se incluyen Lucien Hervé, René Burri, Ezra Stoller o Julius Shulman.

Pueden distinguirse dos tendencias en la fotografía de arquitectura. En primer lugar, aquella más focalizada en el valor documental de la misma y en la transmisión del objeto arquitectónico. Como escribe Peter Aaron: «Como fotógrafo, mi misión es proporcionar una imagen de una especie de “ideal platónico” de cada estructura, es decir, mostrar el edificio como el arquitecto originalmente lo imaginó.»¹³ (Fig. 333). En segundo lugar, aquella con mayor entidad o autonomía artística, en la que el protagonismo de la obra arquitectónica es compartido, o subordinado, al de la imagen como objeto artístico. Un ejemplo sería la obra de Judith Turner (Fig. 334).

La fotografía en el arte contemporáneo

Con su desarrollo técnico y su expansión en el mercado —con hitos como, por ejemplo, la aparición de la Leica de pequeño formato, en 1925, o la popularización del formato digital a finales del siglo pasado— la fotografía ha sido una herramienta empleada por muchos artistas no fotógrafos, es decir, artistas que compaginan esa técnica con otras. Desde los surrealistas hasta los artistas conceptuales, pasando por los representantes del pop-art, el uso de la fotografía en el arte ha sido extensivo.

En la actualidad, la fotografía en el arte tiene un peso tal vez más importante aún que en décadas pasadas. Charlotte Cotton¹⁴ hace un análisis de su papel, destacando diversas características y tendencias:

Por un lado, la premeditación de la imagen por parte del artista fotógrafo, y su control sobre el objeto fotografiado, creando composi-

Bildbau. Schweizer Architektur im Fokus der Fotografie (Carpeta de prensa) Basilea: SAM, p. 3.

13. (<http://www.peteraaron.net/content.html?page=1>, visitada el 12-12-2013)

14. Cotton. 2004. *The photograph as contemporary art*. Nueva York: Thames & Hudson.

15. *Ibid*, p. 8.



Fig. 333. Fotografía de Peter Aaron.

Fig. 334. Fotografía de Judith Turner.

16. Ibid, p. 10.

ciones y escenificaciones que tienen como objeto final la creación de la imagen fotográfica. Con estas premisas, existe una tendencia narrativa en el arte contemporáneo, cuyos resultados se aproximan visualmente a la pintura figurativa de los siglos XVIII y XIX, en la que intervienen personajes, se “relatan” hechos o se plasman instantes de situaciones. Un ejemplo de este tipo de fotografía es Jeff Wall (Fig. 335).

Existe una tendencia distante de esta, que trata de plasmar el mundo real: la fotografía documental o pseudoperiodística con intención artística. El trabajo suele tener una componente de investigación o denuncia social: se plasman lugares de desastres ecológicos, se presentan las consecuencias de la agitación política y humana, o se da visibilidad a comunidades aisladas (bien geográficamente o socialmente).

Otros fotógrafos tratan también de plasmar el mundo real, pero eligen contextos más cotidianos o banales que, sin embargo, tratan de singularizar mediante el tipo de toma. Situaciones cotidianas de la vida familiar o íntima, habitualmente en un estilo despreocupado o *amateur*, se añaden a esta tendencia realista. Un buen ejemplo de ello es la obra de Annelies Strba (Fig. 336).

La tendencia objetiva, o *deadpan* [inexpresiva] es una de las más consideradas y exploradas desde la arquitectura. En ella es de capital importancia la idea de una estética fotográfica. Este tipo de fotografía muestra «una clara falta de drama visual o hipérbole (...), parece el producto de una mirada objetiva en la que el objeto, en lugar de la perspectiva del fotógrafo, tiene importancia»¹⁵. En este tipo de fotografías, la calidad técnica, tanto de la toma como de la reproducción, es prioritaria: las fotografías se hacen con cámaras de formato grande o mediano, buscando la máxima nitidez y resolución en los detalles; la impresión es también en grandes formatos. Esta tendencia es representada, principalmente, por la escuela de Düsseldorf antes mencionada: Thomas Ruff, Andreas Gursky, Candida Höfer, etc.

Por último debe mencionarse la fotografía que «se centra y explota el conocimiento preexistente de imágenes»¹⁶. Se incluye aquí «la reconstrucción de fotografías muy conocidas, la imitación de los tipos genéricos de imágenes tales como publicidad, fotogramas de películas o de



Fig. 335. Fotografía de Jeff Wall.



Fig. 336. Fotografía de Annelies Strba.

vigilancia y de fotografía científica.» Algunos de los representantes de esta tendencia se centran también en la recolección y el archivo de fotografías tomadas por otros, a través de medios diversos (prensa, propaganda, etc.) buscando la comprensión de acontecimientos o fenómenos culturales, históricos o actuales. Representan bien esta tendencia Thomas Ruff (Fig. 337) o Harald F. Müller.

Por otra parte, existe también una aproximación a la pintura abstracta a través de la fotografía. Un ejemplo de ellos es Adrian Schiess, artista ya tratado en el capítulo relativo al color. Aparte de sus *Flache Arbeiten*, Schiess desarrolla otros trabajos centrados en el color, realizados mediante fotografías.

Farbtafeln, obra continuada en el tiempo desde 1989, es concebida como «pintura sin pintura»¹⁷. Consiste en una serie de impresiones de tinta sobre tela, en las que la fuente inicial es la fotografía, pero el resultado final es pictórico. Se trata de pequeños fragmentos de fotografías, aislados del conjunto —por lo que no es posible reconocer el contenido total de la imagen—, que son ampliados veinte veces respecto a su dimensión original. El resultado es una simple mancha monocroma o una degradación de colores, meramente autorreferencial. Las telas resultantes son mostradas en series, que guardan una similitud cromática pero ninguna otra relación en cuanto a contenido o composición. Se propone con este trabajo la absoluta libertad estratégica y metodológica del artista a partir de una pérdida de las referencias.

En *Abstrakte Fotografien* (1994-1995) se disuelve cualquier tipo de representación en formas abstractas y manchas de colores, a partir del grado de desenfoque de las mismas. Schiess fotografía cualquier cosa que tiene en su entorno próximo —fragmentos de su estudio, suelo, etc.— generando imágenes abstractas con una composición y gama cromática casual.

17. Schiess A, Biec O. 2009 (2008). Entretien. *Adrian Schiess: Expositions*, Clermont-Ferrand: Un, Deux... Quatre, p. 25.

18. Wessely, H., Zumthor,



Fig. 337. Fotografía de Thomas Ruff.

3.2.2. Posturas arquitectónicas

P., 2001. Ich baue aus der Erfahrung der Welt... - ein Gespräch mit Peter Zumthor. *Detail* (edición alemana), nº. 41, p.20.

19. --, 2013. Peter Zumthor. *Bildbau. Schweizer Architektur im Fokus der Fotografie* (Carpeta de prensa) Basilea: SAM, p. 5.

20. Mostafavi, M., 1996. An architecture of stillness. *Thermal bath at Vals* (Architectural Association: Exemplary Projects, nº1). Londres: Architectural Association Publications, p. 7-8.

Una entrevista realizada a Peter Zumthor en 2001 para la revista *Detail* comienza con un comentario del arquitecto sobre la publicación de la misma: «Sería bonito si se pudiera mostrar sin imágenes». Ante la pregunta de la entrevistadora: «No es para usted relevante *dar a conocer a los lectores su arquitectura, también mediante imágenes?*» Zumthor responde: «La arquitectura puede experimentarse cuando se experimenta la arquitectura. Las fotos pueden experimentarse mediante las fotos, lo escrito, mediante el texto, etc. Esa es la lógica. Ve usted lo importante que es para mí que la arquitectura se viva, y que no se confunda con la experiencia de observar fotografías.»¹⁸

La entrevista es sólo una muestra de la postura más bien reticente de Zumthor ante la publicación de su obra, manifestada en diversas ocasiones. Cuando la obra es publicada en los medios suele ser, según el arquitecto, por su concesión a la demanda de imágenes:

«Personalmente, no necesito imágenes. Me siento satisfecho de que existan los edificios. A través de exposiciones y publicaciones entro en contacto con la demanda de imágenes; tengo que acceder a tales peticiones, de lo contrario parezco un excéntrico inaccesible. El mejor cumplido que he escuchado es: “Sr. Zumthor, sus edificios son mucho mejor al natural que en las imágenes”».¹⁹

Al igual que Le Corbusier ejercía un riguroso control de la documentación fotográfica de su obra, seleccionando puntos de vista y encuadres, Zumthor trata de intervenir también en la presencia fotográfica de sus edificios en medios impresos o digitales. Por ello prefiere elegir a los fotógrafos que deben hacerlo, basándose en su afinidad artística y en su sensibilidad a la hora de interpretar sus edificios, lo cual desemboca en las colaboraciones que se analizan más adelante. El resultado son unas imágenes que, relacionándolas con la pintura de Edward Hopper y con la obra del arquitecto, Mohsen Mostafavi comenta así:

«Hasta ahora los proyectos de Zumthor han sido desconocidos para un público más amplio, debido a su inaccesibilidad geográfica y la reticencia del arquitecto a publicar de forma generalizada. Aquellos que conocen la obra, la conocen principalmente por fotografías — y Zumthor ha sido muy particular en la definición de la relación entre fotografía y construcción. La fotografía se utiliza para capturar una arquitectura envuelta en el silencio de su entorno, transmitiendo una pausa, un corte, una discontinuidad momentánea en la vida cotidiana del edificio. Las fotografías de la obra de Zumthor tienen algo de la calidad que uno encuentra en las pinturas de Edward Hopper — la calidad entre la realidad de las cosas y la imaginación que las transforma en obras de arte. Hopper “ralentizó” las acciones retratadas en sus cuadros, para darles una auto-reflexividad. Y a través del encuadre del tiempo, la representación de Zumthor de su arquitectura asume cualidades reflexivas similares. Uno se acuerda de los momentos en las películas cuando la cámara rodaba sin sonido, enmarcando esas tomas siempre más lentas que ponen el énfasis en los “objetos” — interiores, paisajes, lugares: porque es la relación de los “objetos” —materiales, piedra, hormigón, vidrio— lo que está en el núcleo de la arquitectura de Zumthor»²⁰.

Las imágenes de la obra de Zumthor suelen apelar a la sensibilidad y emotividad del espectador, más que a su intelecto o racionalidad. Herzog & de Meuron, en cambio, han optado a lo largo de su carrera por imágenes más secas, objetivas, centradas en explicar las claves proyectuales del edificio más que en la experiencia del usuario o visitante. Herzog & de Meuron son más abiertos a la traslación de sus edificios a imágenes, y de hecho prefieren buscar en ellas el potencial antes que las limitaciones. No obstante, les importa la conjugación entre arquitectura e imagen, que la una se entienda a través de la otra y que no haya una separación conceptual entre ambas:

«El significado de las imágenes es muy importante para nosotros (...). Pero también quiero advertir: Si la discusión siempre gira en torno a la imagen, esto es peligroso, porque en la arquitectura está mal visto. Si se abstrae la imagen o se separa del espacio, de la estructura, de todas estas cosas. En realidad, esta separación nunca nos ha interesado. Lo ideal es que trabajemos de modo que el espacio y la imagen, o la estructura y la fachada, ya no sean tan consistentemente distinguibles. En este sentido se trata, sin duda, de una separación de lo que se predecía, conocía y a lo que se aspiraba en el clasicismo, o también en la modernidad. Creo que la imagen, en esta amplia definición, significa también la emancipación y por lo tanto implica una posibilidad, una oportunidad, un potencial.»²¹

Por su parte, Bassi & Carella apuestan por el video para mostrar sus edificios construidos. Al igual que Zumthor, buscan la percepción emocional, y el video brinda para ello la posibilidad de incorporar sonido, ritmos, velocidades, etc. Se hace hincapié en el punto de vista del visitante, con recorridos por el interior de los edificios, variando los encuadres más próximos con los más generales. También se presta atención al entorno, que se muestra en movimiento, enfatizando su carácter envolvente.

«En nuestros proyectos buscamos la tensión que puede existir entre el lugar, el programa funcional, la forma construida y su materialidad. Nos gustaría que esta percepción de las cosas fuera tan emocional como racional»²²

21. Böhm, G. y Herzog, J., 2004. *Über Architektur und Bild – Jacques Herzog und Gottfried Boehm im Gespräch* (transcripción de la conversación mantenida en el Schaulager de Basilea con motivo de la exposición Herzog & de Meuron No. 250. Eine Ausstellung) (<http://www.herzogdemeuron.com>, consultado el 29-03-2013).

22. --, 2012. *9 architects – 9 proposals to live* (Exposición Villa Noailles Hyères) (<http://www.innerdesign.com>, consultado el 30-10-2013)

3.2.3. Colaboraciones

Herzog & de Meuron + Balthasar Burkhard, Margherita Krischanitz, Thomas Ruff y Hannah Villiger: “Arquitectura de Herzog & de Meuron”, Bial de Venecia, 1991

23. Vischer, T. 1991. *Arquitectura von Herzog & de Meuron. Fotografiert von Margherita Krischanitz, Balthasar Burkhard, Hannah Villiger und Thomas Ruff, mit einem Text von Theodora Vischer*. Zürich: Lars Mueller.

Cuando Herzog & de Meuron fueron invitados, en 1990, a presentar su obra en el pabellón de Suiza de la Bienal de Arquitectura de Venecia, decidieron hacerlo exclusivamente por medio de la fotografía. Para ello pidieron a cuatro artistas que fotografiaran sus edificios: Balthasar Burkhard, Margherita Krischanitz, Thomas Ruff y Hannah Villiger. Los criterios adoptados en la selección de los artistas fueron su precisión documental y su visión comprensiva del objeto fotografiado²³. Los arquitectos dieron plena autonomía a los cuatro participantes, sin poner restricciones en cuanto a los edificios elegidos, los formatos o el número de fotos. Invitando a varios fotógrafos, con diferentes estilos y actitudes artísticas, se pretendían reflejar diferentes *visiones* de su arquitectura.

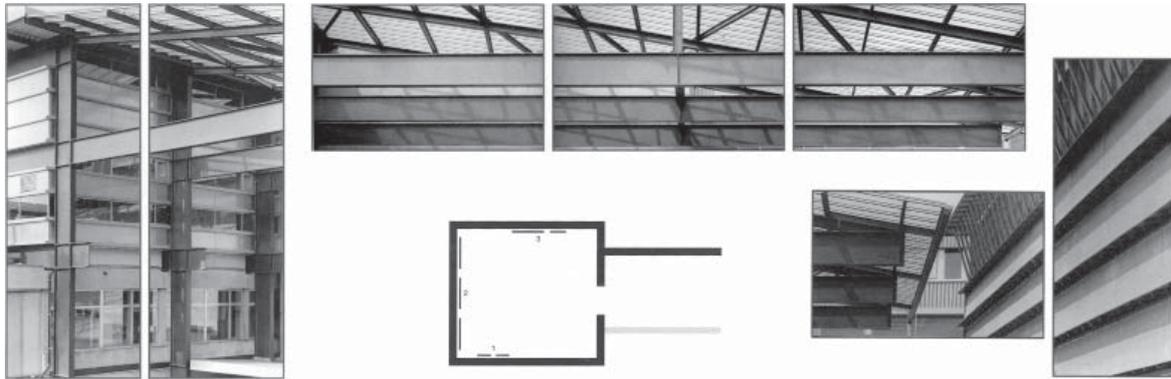
Balthasar Burkhard realizó una instalación de gran formato, compuesta por fotografías en blanco y negro, cubriendo tres paredes contiguas de la sala (Fig. 347). Las imágenes reproducen un patio del complejo de la Empresa Ricola en Laufen (Fig. 338). Las de izquierda (Figs. 340 y 341) y derecha (Figs. 345 y 346) muestran, respectivamente, las fachadas de la planta de producción y el almacén —conocido edificio de los arquitectos de Basilea—. Ambas imágenes se conectan por medio de las tres fotografías de la pared central (Figs. 342 a 344), que muestran la obra de ampliación de la planta de producción —trabajo no tan conocido de los arquitectos—, con una cubierta-porche con un amplio voladizo.

A pesar de la conexión entre las imágenes, Burkhard no trató de crear una sensación de tridimensionalidad, ni de emular la presencia del espectador en el lugar. Cada fotografía está tomada de forma autónoma centrándose en el objeto fotografiado. Como analiza Rémy Zaugg en otro trabajo parecido de Burkhard, “*Arm*” (Fig. 339): «La mirada es igual en todas partes y todos los elementos se muestran de la misma manera. [...] Se asigna el mismo valor a todos los elementos.

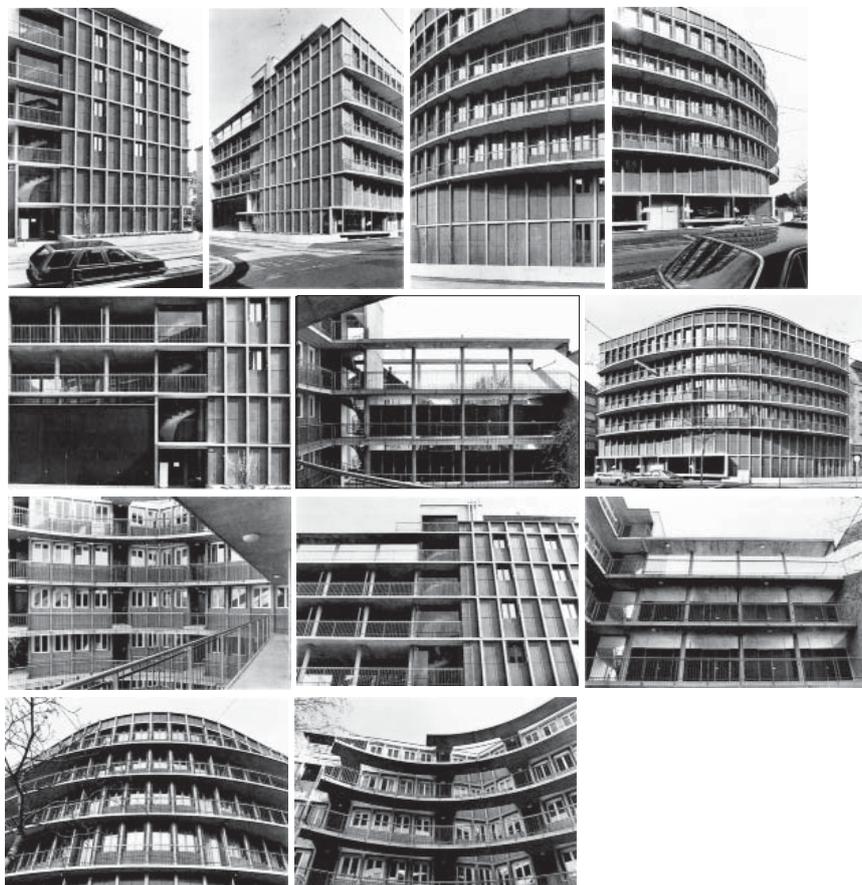
Fig. 338. Patio del complejo Ricola, Laufen.

Fig. 339. Balthasar Burkhard, *Arm*, 1986.

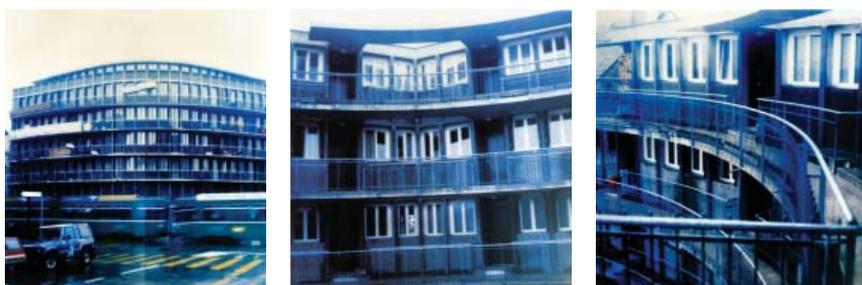




Figs. 340-347. Composición de las siete fotografías de Balthasar Burkhard y esquema de distribución en la sala.



Figs. 348-359. Margherita Krischanitz, fotografías del edificio Schwitter.



Figs. 360-362. Hanna Villiger, fotografías del edificio Schwitter.

24. Ibid, p. 19.

25. Ibid, p. 30-31.

[...] Se trata de la mirada de la omnipresencia, la mirada de la identidad... El brazo está solo. Está a merced de sí mismo, parece no ser visto por nadie.»²⁴

Tanto la tendencia objetiva de Burkhard, renunciando a la individualidad del punto de vista del observador para centrarse en el objeto, como su interés por los edificios e instalaciones industriales, aproximan al artista a la obra de los alemanes Bernd y Hilla Becher.

Por su parte, Margherita Krischanitz optó por doce tomas del edificio *Schwitler*, un edificio de viviendas y comercios. Las fotografías son en blanco y negro y de formato mediano, 30 x 20 o 20 x 30 cm (Figs. 348 a 359). Todas muestran el exterior del edificio, y, al igual que Burkhard, se centran principalmente en él, incluyendo en la toma únicamente la parte de vías, edificios colindantes o cielo que la vista exige. Las doce imágenes están dispuestas en un bloque rectangular de yuxtaposiciones superpuestas, uniéndose el lado plano del edificio a la izquierda con la fachada principal curva a la derecha. Se alternan las vistas de la fachada exterior y la del patio, vistas generales con primeros planos. La serie de imágenes permite su lectura ordenada, comprendiendo el edificio a partir del cuidadoso análisis que la fotógrafa ha realizado del mismo. Al mismo tiempo, el montaje crea una estructura ortogonal, en la que se articulan todas las superficies.

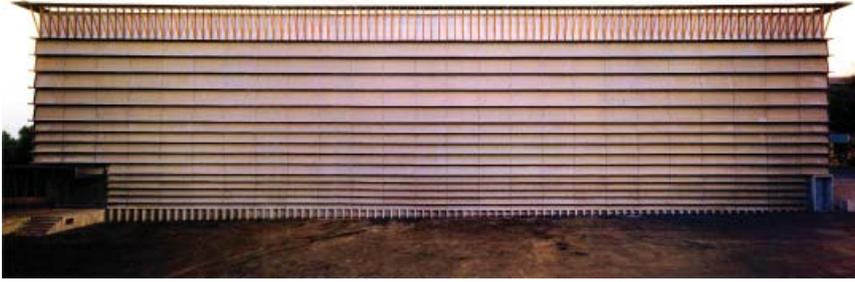
Thomas Ruff eligió el almacén de Ricola en Laufen, pero no integrado con otros edificios en el patio, sino aislado del resto de edificaciones. La obra es una impresión en color cromogénico de casi tres metros de ancho, titulada "*Ricola Laufen*" (Fig. 363).

La vista del edificio es radicalmente frontal, mostrando una única fachada, de modo que no puede apreciarse su tridimensionalidad. Para ello, utilizó dos fotografías proporcionadas por otro fotógrafo —Ruff no se desplazó al lugar— y las unió con técnicas digitales, obteniendo una imagen única. Además, eliminó el edificio contiguo, construido con posterioridad a la fecha en que el almacén fue finalizado.

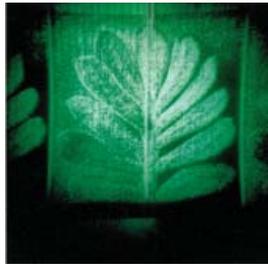
Su carácter extremadamente seco y objetivo le confiere un matiz artificial, casi irreal. No se trata de una imagen documental, sino de una imagen modificada, reelaborada, que muestra una versión idealizada del edificio.

Al igual que Krischanitz, Hannah Villiger tomó el edificio *Schwitler* como modelo de sus tomas. Estas son a color, pero este adopta una «calidad que no es intrínsecamente fotográfica. Se fusiona con la luz; la luz y el color forman un medio y una sustancia pictóricos autónomos»²⁵. Villiger combina zonas nítidas con zonas borrosas, zonas muy iluminadas con otras tenues, eliminando la profundidad de campo que permitiría apreciar la imagen con sus volúmenes reales (Figs. 360 a 362).

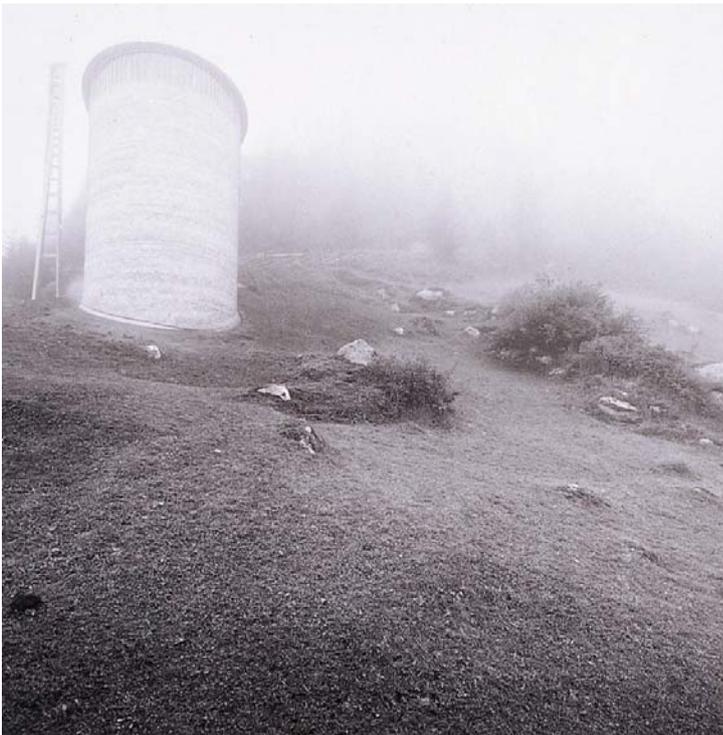
Con esa estrategia, Villiger se aproxima, a diferencia de los otros tres participantes en la exposición, a la fotografía subjetiva y sus experimentos técnicos y formales. Trata y retoca la fotografía como imagen, relegando el contenido a un segundo plano. El edificio de Herzog & de Meuron no es plasmado como objeto arquitectónico, sino como



Figs. 363. Thomas Ruff, fotografías del Edificio Ricola Laufen.



Figs. 364-367. Thomas Ruff, varias fotografías de los edificios de Herzog & de Meuron.



Figs. 368. Hans Danuser, fotografía de la capilla Sogn Benedetg de Peter Zumthor.

26. Vischer, T., 1994. *Architectures of Herzog & de Meuron, Portraits by Thomas Ruff*. Nueva York: Peter Blum Gallery.

27. Gantenbein, K., 2009. *Hans Danuser – The Zumthor Project 1988-1998-2009* (<http://www.hansdanuser.com>, consultado el 27-01-2013)

mero objeto fotografiado desde la mirada personal de la artista, y, posteriormente, tratado como superficie pictórica.

Herzog & de Meuron + Thomas Ruff: Fotografías 1991

Dos años más tarde, los arquitectos repitieron la experiencia para la exposición en el museo de arte contemporáneo de Basilea, invitando esta vez sólo a Thomas Ruff. Según explican en una entrevista con Theodora Vischer, Ruff es capaz de distanciarse lo suficiente de su trabajo como para no impregnarlo de un carácter propio, y al probar con diferentes técnicas, el resultado se aproxima a una visión plural, que podría haber sido hecha por varias personas.

El trabajo de Ruff que en un principio interesó a Herzog & de Meuron fue su serie *Häuser*, por esa capacidad de plasmar lo anónimo y banal como si se tratara de algo bello, al igual que su serie *Nächte*.

Ruff documentó mediante un total de diez imágenes los edificios de Herzog & de Meuron, siguiendo los criterios utilizados para los edificios anónimos de viviendas de los alrededores de Düsseldorf en sus series *Häuser* y *Nächte*, y aplicando la visión estereoscópica que utilizó en su serie *Stereoskopien* (Fig. 364 a 367).

En la entrevista que mantiene con Theodora Vischer ²⁶, Ruff explica que para él la fotografía de arquitectura no tiene que ver con la arquitectura en sí, sino con la mera imagen que genera. Es por ello que no intenta captar los volúmenes de los edificios, sino las fachadas, las superficies planas. Partes del edificio quedan ocultas, no son documentadas con fotos hechas desde otros ángulos, ya que el edificio no precisa ser explicado en su totalidad. También por ello las fotografías pueden ser manipuladas y convertirse en imágenes que no estuvieron delante de la cámara.

Peter Zumthor + Hans Danuser

En 1988, Hans Danuser (ver ficha) mostró por primera vez las fotografías encargadas por el arquitecto Peter Zumthor de algunas de sus obras: el estudio del arquitecto en Haldenstein, el edificio para albergar restos arqueológicos romanos en Chur, la capilla *Sogn Benedetg* en Sumvitg (Fig. 368). Fue en la exposición *Partituren und Bilder: Architektonische Arbeiten aus dem Atelier Peter Zumthor 1985-1988* [Partituras e imágenes: trabajos arquitectónicos del taller Peter Zumthor 1985-1988], en las galerías de arquitectura de Lucerna y Graz. Posteriormente, fueron publicadas en las revistas *Du*, *Ottagono* y *Domus*. En 2009 se editó el libro *Seeing Zumthor - Images by Hans Danuser*, con una recopilación fotográfica (Figs. 369 a 374) y textos de Hans Danuser, Köbi Gantenbein y Philip Ursprung. Para Gantenbein,

«Las fotografías son un hito en la historia de la fotografía de arquitectura: son el producto de una visión radicalmente subjetiva del artista de los edificios de otra persona. Es más, el sol no brilló sobre ellos, había niebla. Se abrió con ellas un debate acerca de las imágenes, los edificios y la historia. El libro y la exposición *Seeing Zumthor - Images by Hans Danuser* de nuevo llama la atención sobre las imágenes que generaron esa discusión hace veinte años»²⁷



Figs. 369-374. Hans Danuser, fotografías de varios edificios de Peter Zumthor.

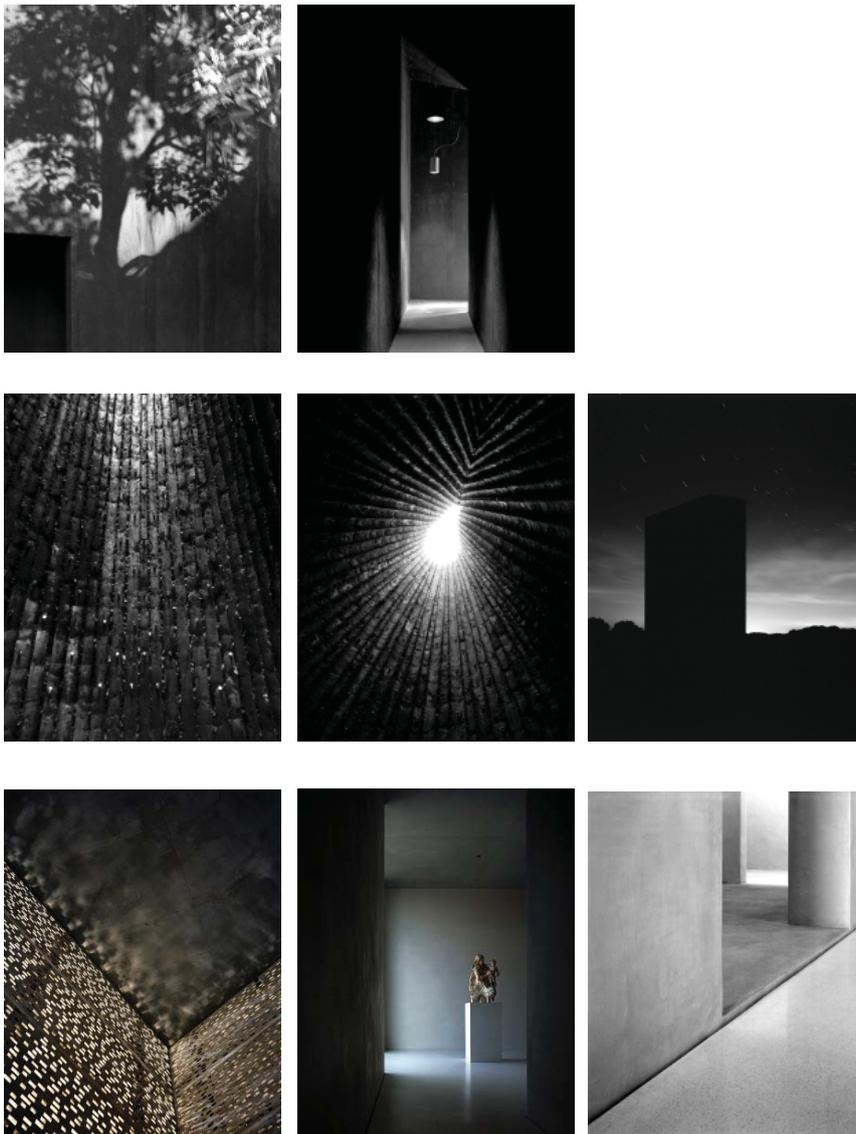


Fig. 375-382. Helène Binet, fotografías de varios edificios de Peter Zumthor.

28. Ursprung, P., 2009.
*Seeing Zumthor - Images
 by Hans Danuser*. Zürich:
 Scheidegger and Spiess.

Para Ursprung,

«Se trata del paso de la concepción de la arquitectura como un sistema de signos, como texto o lenguaje que puede ser „leído“, hacia la concepción de la arquitectura como una imagen, cuyo efecto se experimenta, se siente. En ese paso, que forma parte de la tendencia cultural e histórica que ahora se conoce comúnmente como *Pictorial Turn* o *Iconic Turn*, la fotografía desempeñó [para el campo de la arquitectura] un importante papel. Y el encuentro entre Danuser y Zumthor marca un punto crucial en él.»²⁸

Al fotografiar los edificios de Zumthor, Danuser hace tomas parciales, tanto del interior como del exterior. Las vistas, en algunos casos muy cercanas, en otras más generales, muestran el edificio a partir de visiones fragmentadas. Es como si Danuser no creyera poder hacer justicia al edificio con una sola vista. Con el mismo criterio, renuncia a reflejar el paisaje con una vista general en toda su magnificencia, y la relación entre edificio y paisaje se plasma a una escala más cercana. Los puntos de vista elegidos por Danuser tratan de emular la exploración del edificio por parte de un visitante, que se mueve, gira la cabeza, se fija en el suelo o en el techo... por ello las vistas son heterodoxas e incluso algo desconcertantes. En algunos casos las imágenes son muy nítidas, en otros casos más borrosas, al igual que la visión del visitante, que centra la mirada en puntos concretos, y pasa otros más de largo. Estas características alejan al artista de la fría *Sachlichkeit* y lo aproximan a la *subjektive Fotografie*, aunque no existe, en su caso, la voluntad de experimentación visual o estetización pictórica que se veía en el caso de Hannah Villiger, al plasmar la obra de Herzog & de Meuron. Danuser mantiene la sinceridad y naturalidad de la toma, y la veracidad del objeto fotografiado.

En su trabajo, Danuser se centra en la misma cuestión que para Zumthor es importante: la experiencia del edificio. Ello incluye los materiales; las texturas; el reflejo de la luz sobre ellas; la calidad del aire; la sensación térmica; la humedad; la brisa y su efecto sobre la vegetación circundante... Al mismo tiempo extrae las virtudes de su arquitectura: la calidad de los materiales, los encuentros entre ellos, el diseño de los despieces, las dimensiones de los elementos arquitectónicos como puertas, peldaños, aleros, etc.,... De este modo se genera una sintonía óptima entre arquitecto, artista, edificio e imagen.

Peter Zumthor + Hélène Binet

Hélène Binet (ver ficha) es otra de los pocos artistas que Zumthor considera idóneos para plasmar sus edificios bidimensionalmente. A diferencia de Danuser, Binet mantiene una ortodoxia en las tomas fiel al estilo de la *Nueva Objetividad*. Se aprecia un gusto por la ortogonalidad y el paralelismo, que trata de recoger visualmente el rigor geométrico de los edificios de Zumthor. Los puntos de vista son más estáticos, y el plano de proyección por lo general vertical; ello hace la lectura de las imágenes más fácil que en el caso de Danuser. Otra diferencia es que Binet pone mayor énfasis en plasmar la tridimensionalidad, los volúmenes de los edificios. Por ello la atención presta-

da a la luz, los contrastes, los claroscuros... es más evidente.

Por lo demás, existen muchos puntos comunes entre ambos artistas. Binet también se centra en la experiencia del edificio, y destaca por ello la representación de los materiales, la atmósfera envolvente, los detalles, la presencia del agua y los fenómenos climáticos... se produce, de nuevo, una sintonía entre edificio e imagen.

Las obras fotografiadas por Binet incluyen la capilla *Sogn Benedetg* en Sumvitg, las termas de Vals, el museo diocesano de Kolumba en colonia (Alemania) (Figs. 380 a 382), la capilla *Bruder Klaus* en Mechernich (Alemania) (Figs. 377 a 379), el pabellón temporal para la Serpentine Gallery en Londres (Figs. 375 y 376) y el monumento *Steilneset Memorial* en Vardø (Noruega).

Gigon & Guyer: Fotografías del Prime Tower

La colaboración de Gigon & Guyer con artistas es conocida en lo referente al color, pues como ya se ha visto, sus encargos cromáticos han sido frecuentes, sobre todo a Adrian Schiess y Harald F. Müller. Sin embargo, la pareja de arquitectos ha querido contar también con artistas, como hacen Herzog & de Meuron y Peter Zumthor, para fotografiar alguno de sus edificios. En concreto, la torre de oficinas *Prime Tower*, cuya construcción finalizó en 2011 tras el concurso fallado en 2004. El edificio fue fotografiado por Valentin Jeck; Annelies Strba; Katalin Deer; Erik Steinbrecher; Christian Scholz; Joel Tettamanti; Heinrich Helfenstein; René Burri; Thies Wachter y Walter Mair. Sus imágenes fueron recopiladas en un amplio reportaje fotográfico incluido en el libro „*Gigon Guyer Architects – Works & projects 2001-2011*“, publicado por Lars Müller.

La actitud de los arquitectos hacia la reproducción fotográfica de sus edificios es mucho más abierta que la de Zumthor, y en ese sentido se aproxima a Herzog & de Meuron. Gigon & Guyer muestran, con el reportaje de la *Prime Tower*, un interés por el trabajo de artistas heterogéneos, representantes de tendencias divergentes. Es importante destacar que las personas elegidas no son sólo fotógrafos o artistas centrados exclusivamente en la fotografía, pues algunos de ellos realizan una actividad artística más amplia, o incluso más orientada a



Fig. 383-384. Valentin Jeck. Fotografías de la Prime Tower.

29. Ursprung, P., 2012. Imaging a city: Gigon / Guyer in Zurich. *Gigon & Guyer 2001-2011*. Zurich: Lars Müller, p. 199.

otro medio. Tampoco hay una clara identificación entre la creación de dichos artistas y la creación arquitectónica del equipo zuriqués. Si la postura de Zumthor puede entenderse como conservadora, excluyente, segura y reacia a lo diferente, la postura de Gigon & Guyer debe definirse, en el extremo opuesto, como experimental, curiosa, plural y abierta a la novedad.

La *Prime Tower* es un edificio concebido desde el *Pictorial Turn* en el que Ursprung insiste. Por su altura (en el momento de su finalización, la máxima de todo el país) es percibido como un icono, un hito en el paisaje urbano. Su imagen cambia según el punto de vista del observador, puesto que no se trata de un volumen básico; su volumetría es compleja, con variaciones en altura. Como expresa Ursprung: «Lo que vemos y lo que sabemos que no es lo mismo. La torre está constantemente presentando nuevas caras al mundo. No es un signo abstracto, es una imagen concreta»²⁹. Esa pluralidad de imágenes es simbolizada con la pluralidad de los artistas que lo han capturado con sus cámaras.

Valentin Jeck (Figs. 383 y 384) se centra en la monumentalidad del edificio. Las imágenes incluyen los edificios colindantes, con lo que se hacen evidentes las dimensiones de la torre en relación a ellos. El cielo está nublado, pero el perfil del edificio y las aristas que definen su geometría se aprecian nítidas y recortadas. Las imágenes muestran diferentes puntos de vista: el trabajo de Jeck recoge, en definitiva, una exploración del edificio visto como una escultura, como un objeto monumentalizado.

Annelies Strba (Fig. 385) utiliza, igual que en otras obras suyas, el desenfoco y la superposición de imágenes con transparencias, junto con encuadres heterodoxos, en un estilo próximo al surrealismo y, como se comentaba al hablar de la fotografía en el arte contemporáneo, con guiños a la fotografía *amateur*.

Katalin Déer y Erik Steinbrecher también se alinean con la fotografía *amateur* o de consumo. Déer (Fig. 386) utiliza el edificio de Gigon & Guyer como excusa para plasmar su idea del tránsito en la ciudad. Desde el *S-Bahn* [ferrocarril urbano] y a través del cristal, captura fugazmente, al pasar, y sólo parcialmente, la silueta del edificio, como una parte más del paisaje urbano, compartiendo encuadre con la ca-



Fig. 385. Fotografía de Annelies Strba.

Fig. 386. Fotografía de Katalin Déer.





Fig. 387-389. Fotografías de Erik Steinbecher.



Fig. 390. Fotografía de Christian Scholz

Fig. 391. Fotografía de Heinrich Helfenstein



Fig. 392. Fotografía de Joel Tettamanti

Fig. 393. Fotografía de René Burri



Fig. 394. Fotografía de Thies Wachter

Fig. 395. Fotografía de Walter Mair

lle, los coches y los edificios. En primer plano, un poste desenfocado tapa parcialmente el edificio enfatizando la idea de momentaneidad. Steinbrecher (Figs. 387 a 389) hace algo parecido pero desde el punto de vista del peatón, con instantáneas en las que el edificio es un elemento secundario de la imagen, aparece siempre en segundo plano y parcialmente tapado por elementos más próximos.

Las imágenes de Christian Scholz (Fig. 390) y Heinrich Helfenstein (Fig. 391) buscan la documentación objetiva del edificio, que trata de recoger tanto las características del edificio como su relación con el entorno inmediato. Scholz opta por tomas más próximas y parciales, que revelan la forma del edificio mediante la serie fotográfica —de forma similar a Burkhard con sus tomas fragmentadas del patio de Ricola en Laufen—; Helfenstein opta por tomas más generales que permiten comprender el edificio en cada fotografía aislada.

Joël Tettamanti invierte el planteamiento y en lugar de tomar vistas de la Prime Tower, opta por hacer fotos desde la torre (Fig. 392). Tettamanti captura, desde un piso alto del edificio, la imagen nocturna de la ciudad, Zúrich, con tomas de tiempos largos, que recogen la actividad de la ciudad en movimiento mediante el rastro de las luces de los vehículos. Por su parte, René Burri también parece más fascinado por el paisaje urbano nocturno que por la arquitectura de la torre. Sus fotografías están tomadas al atardecer y recogen ya las luces vespertinas de los edificios (Fig. 393). La torre destaca en el horizonte de edificios más bajos. En ambos casos, las imágenes de Tettamanti y las de Burri, lo más singular es la gama de colores resultante, que combina los tonos azulados con los amarillos y rojizos.

Thies Wachter utiliza el teleobjetivo para conseguir vistas planas y totalmente ortogonales de la torre, que recuerdan a las imágenes de edificios industriales de los Becher. Sin embargo, a diferencia de los Becher, Wachter da importancia al color y a su potencial estético (Fig. 394).

Por último, Walter Mair (Fig. 395) utiliza el mismo recurso de Steinbrecher y antepone otros elementos en primer plano a la silueta del edificio del Gigon & Guyer, dejando que el edificio se adivine en la lejanía, y su protagonismo no se evidencie en un primer golpe de vista sino después de observar la fotografía más detenidamente.

Conclusiones

Conclusiones

Como conclusiones al trabajo se da respuesta a las cuestiones planteadas en los objetivos de la investigación, para, a continuación, exponer algunas posibles futuras vías en las que poder seguir investigando a partir de los resultados de la presente tesis.

Como se decía al inicio, un primer objetivo de la investigación era profundizar en la práctica proyectual de una serie de arquitectos cuyas aportaciones han sido consideradas destacables en el panorama general suizo de las últimas décadas. Esos personajes, en su mayoría todavía en activo profesionalmente, son identificados y recopilados en unas fichas que aparecen al final del libro, con su currículum breve y sus principales obras. A lo largo de la tesis se ha hecho referencia a ellos, vinculándolos a uno o varios apartados de la investigación. Podrían recogerse aquí conclusiones pormenorizadas de cada uno de los arquitectos, haciendo hincapié en sus rasgos individuales y diferenciadores, pero no es ese el objetivo de este trabajo, sino, precisamente, el de establecer relaciones entre ellos. Muy sintéticamente, podrían definirse, como características comunes en la arquitectura suiza de las últimas décadas: 1) la consideración del emplazamiento y su integración en él; 2) la tendencia proyectual hacia la reducción; 3) la sensibilidad y originalidad en el empleo de los materiales; y 4) el cuidado diseño y la correcta ejecución de los detalles constructivos.

La primera de las características, la atención al lugar, se ve probablemente influida por los requerimientos del entorno, definidos a su vez por la estructura urbanística y territorial del país. Como se mencionaba en el primer capítulo, las principales ciudades helvéticas no son grandes metrópolis, sino que su importancia se debe a la expansión de su área de influencia a una red de ciudades de pequeño y mediano tamaño, bien conectadas y con una actividad económica y cultural solvente. Al no haberse convertido en grandes centros urbanos, no han adoptado la apariencia “global” o aterritorial que comparten muchas grandes ciudades del planeta; por el contrario, conservan su estructura urbana y cierta idiosincrasia local. Por otra parte, las zonas eminentemente rurales —“zonas tranquilas” o “barbechos alpinos”, según la clasificación de Diener et Al. (2005)— tienen también una presencia bastante importante en la extensión total del país, y se mantienen fuertemente ligadas a su carácter local y a su, por lo general valioso, paisaje natural. En consecuencia, la importancia que tiene el lugar, urbanísticamente y paisajísticamente, contribuye a que la correcta inserción de la arquitectura en él sea una prioridad.

El segundo rasgo, la tendencia proyectual hacia la reducción selectiva, hace alusión a un gusto por la medida, o lo que es lo mismo, a un rechazo a los excesos y a la multiplicidad. Esa postura es aplicable tanto a los volúmenes como a los colores y a los materiales. Se evitan las geometrías complejas y la composición volumétrica por adición de múltiples partes, optándose por formas simples —en algunos casos, discretas y sutiles; en otros casos, masivas y contundentes— y estructuras constructivamente claras. Del mismo modo, los colores, independientemente del tono elegido, suelen ser lisos y uniformes,

dando como resultado fachadas y volúmenes monocromáticos. Los materiales suelen igualmente emplearse individualmente, como materiales únicos —o claramente predominantes— en toda una fachada o en todo el exterior de un edificio. Una muestra de esa unicidad son los nombres de algunas de las primeras obras de Herzog & de Meuron: “*casa azul*” (Oberwil, 1980), “*casa de piedra*” (Tavole, 1988). Se manifiesta con ello una clara intención reduccionista, que parece apoyarse en la idea de que la renuncia a la variedad, para decantarse por opciones únicas, otorga a dichas opciones una mayor coherencia y fuerza expresiva.

Como tercer rasgo, la sensibilidad y originalidad en el uso de los materiales tiene bastante que ver con los anteriores. Por una parte debe hablarse de sensibilidad al emplazamiento a la hora de escoger los materiales, condicionado a lo que se explicaba anteriormente del valor natural y/o urbanístico del lugar. Las termas de Vals, de Peter Zumthor, son un buen ejemplo de inserción en el entorno natural a través de los materiales, utilizando la piedra autóctona en la ladera de la montaña. Gigon & Guyer y Roger Diener lo hacen en el entorno urbano, recurriendo habitualmente al hormigón, y regulando con precisión su color, textura y brillo para lograr la mimesis con el lugar. Por otra parte, el hecho de centrarse en uno o pocos materiales en cada edificio influye en la voluntad de extraer de ellos sus máximas posibilidades expresivas y funcionales, favoreciendo una investigación exhaustiva de los mismos. Esto desemboca a menudo en soluciones originales y novedosas: un ejemplo de ello es el magistral tratamiento del hormigón en el museo de arte de Liechtenstein, obra de Kerez, Morger y Degelo, de hormigón teñido y piedra de basalto negro, con un singular acabado pulido. Otro ejemplo de originalidad en el uso de la piedra es el de las bodegas *Dominus*, de Herzog y de Meuron. En cuanto a la madera, destacan ejemplos de grabado digital de su superficie, como en la cabaña *Monte Rosa*, diseñada por Andrea Deplazes y Marcel Baumgartner, o en la restauración del Museo Nacional de Zúrich, por Christ & Gantenbein.

Por último, la calidad constructiva de la arquitectura suiza tiene que ver con una tradición nacional que auna magistralmente artesanía y tecnología, no sólo en el campo de la edificación. Como sugieren Bachmann y von Moos (1969, p. 14) «el trabajo prospera hasta cierto punto en una atmósfera que no está continuamente amenazada por las preocupaciones cotidianas». Suiza ofrecía, en el siglo XX, las condiciones óptimas para desarrollar una investigación tecnológica más avanzada que la de sus países vecinos, hecho que ha dejado su poso, entre otros, en el campo de la construcción. En la calidad constructiva suiza influye también la simplicidad y contención formal que caracteriza a la arquitectura nacional, lo que desvía el interés por los alardes creativos y lo dirige hacia la excelencia técnica.

Como segundo objetivo de la investigación, se planteaba la pregunta de si existe una relación directa entre la calidad de la arquitectura helvética y la influencia que las artes visuales tienen en ella, y en caso afirmativo, por qué. Como características que definen dicha calidad procede considerar las que se han mencionado en el pun-

to anterior —integración en el lugar, reducción selectiva, hábil empleo de los materiales y sistemas constructivos— ya que retratan, a grandes rasgos, a la arquitectura suiza actual. En la medida en que esas propiedades se basan en decisiones proyectuales respaldadas por influencias o inspiraciones artísticas, podrá decirse que, efectivamente, existe una relación entre la influencia del arte y la calidad de la arquitectura. Como se ha ido viendo a lo largo de la tesis, movimientos artísticos como el *land art*, el arte *povera* o el minimalismo americano, y figuras como Joseph Beuys, son un claro referente a la hora de proyectar atendiendo al lugar, a la reducción formal, al empleo de los materiales y a la calidad constructiva. Huelga decir que esta variará en cada proyecto en particular, y será más evidente en unos arquitectos que en otros; por ello, además de basarse en la arquitectura *per se*, es conveniente apoyar la argumentación en sus textos, en sus declaraciones en entrevistas y en la documentación gráfica de los proyectos. Así, se ha constatado que las ideas artísticas influyen claramente en las decisiones proyectuales en el caso de Herzog & de Meuron y de Peter Zumthor: en relación al proyecto para el Tiergarten de Berlín (1990), por ejemplo, Jacques Herzog declara que «el proyecto radicaliza una posición arquitectónica específica próxima a la posición artística mantenida por Rémy Zaugg» (Zaera, *continuities*, p.11). A su vez, en el libro “*Pensar la arquitectura*”, Zumthor alude a algunos artistas como influencias en su trabajo: «Para mí, hay algo revelador en la obra de Joseph Beuys y algunos de los artistas del grupo Arte Povera. Lo que me impresiona es la manera precisa y sensible con la que utilizan los materiales. (...) Yo trato de emplear los materiales así en mi trabajo.» (Zumthor, *Thinking Architecture*, p. 11). En cambio, la inspiración artística directa es menos evidente en otros arquitectos, como Gigon & Guyer, Roger Diener o Christian Kerez, que prefieren describir su trabajo ciñéndose a un discurso estrictamente arquitectónico. Sin embargo, los textos y entrevistas muestran que también existe en ellos una sólida formación artística y un interés por las artes visuales, aunque no se enfatice su vinculación a decisiones proyectuales concretas.

Debe mencionarse también el papel de Max Bill, por ser una de las figuras más relevantes de la historia artística helvética. Su influencia es clara, no obstante es más obvia en su faceta de arquitecto o diseñador industrial, que en la de pintor o escultor. Si como pintor y escultor, el artista concreto daba algunas muestras de sofisticación formal y ostentación en el uso de los materiales, como arquitecto, en cambio, era portavoz de una arquitectura sencilla, sin retórica, y de materiales ordinarios: en definitiva, eminentemente pragmática. Es esa postura la que se ha transmitido a la arquitectura de las últimas tres décadas, que procura utilizar criterios racionales y de orden práctico a la hora de proyectar. La influencia de Bill es especialmente evidente en el caso de Burkhalter & Sumi, que utilizaron el esquema que Bill propuso para el pabellón de Suiza en la Bienal de Venecia (1951) como base para la planta de su escuela infantil en Lustenau, Austria (1992-1993).

El tercer objetivo de la investigación era analizar la expresión —tanto en la ideación como en la presentación de los proyectos— utilizada

por esos arquitectos, y definir sus posibles vínculos con el arte, o con las distintas formas de manifestación artística. A partir de los contenidos del capítulo tres se puede comprobar que existe dicha vinculación, especialmente en fases proyectuales iniciales. En ellas, la expresión que caracteriza a los arquitectos tratados en la tesis se define por un alto grado de naturalidad y espontaneidad, y un rechazo a los alardes, artificios o virtuosismos gráficos. En ese sentido, encaja bien con la arquitectura que plasma, así como con las influencias artísticas con las que sintoniza: minimalismo, *arte povera*, *land art*, incluso Giacometti, que presentan un arte desnudo y franco en sus formas y buscan la expresión de lo esencial.

Como se anticipaba en la introducción, la tesis hace más énfasis en el análisis de un determinado material de trabajo: dibujos y maquetas, y menos en otras formas más técnicas, que recurren al uso de nuevas tecnologías. En las últimas décadas, éstas han dado lugar a un rápido y profundo cambio en la presentación del proyecto arquitectónico e, incluso, en su proceso de ideación, y en la actualidad predominan las soluciones, en algunos casos enormemente creativas, que se apoyan en los medios digitales y, en general, en recursos distintos a los tradicionales: recreaciones fotorrealísticas, diagramas conceptuales, animaciones, etc. Los arquitectos suizos tratados aquí no son ajenos a ese escenario, al contrario, participan en el uso de las mencionadas técnicas y recursos. Destacan en ello, sobre todo, los equipos más grandes y los proyectos más ambiciosos, a los que se destinan más medios y tiempo para profundizar en dichas técnicas y ampliar su documentación del proyecto. Es el caso del proyecto para el museo de arte moderno de Varsovia, de Christian Kerez, en el que, como se ve páginas atrás, se constata un gran despliegue de medios y una gran calidad en la infografía y la animación digital. Es también el caso de muchos proyectos de Herzog & de Meuron en sus diferentes fases de desarrollo: el muelle de Tenerife, en el que se proponía perforar las losas siguiendo un patrón fotográfico; el Espacio de la Artes, en el que las fachadas reproducen las formas de una fotografía pixelada; o el pabellón de la Serpentine Gallery, en el que la planta se explica mediante la superposición digital de construcciones anteriores. No obstante, en la tesis se recoge en mayor medida el otro material mencionado, por su relación más directa con las influencias artísticas tratadas.

Coincidiendo con las influencias artísticas atribuibles a la definición de los parámetros arquitectónicos, en el caso de su expresión visual predominan también las manifestaciones tridimensionales —escultura, arte objetual— sobre las bidimensionales —pintura y dibujo. Los arquitectos suizos son especialmente afines a la construcción de maquetas, que, más que como recursos expresivos o comunicativos, deben entenderse como ensayos, modelos previos orientadas a la correcta definición de formas y sistemas constructivos. Su objetivo por ello es describir más que atraer o convencer. Las maquetas, además, suelen centrarse en describir los volúmenes exteriores más que los espacios interiores, reflejando una visión “objetual” de la arquitectura, en la que es muy importante definir la envolvente, los cerramientos, estableciendo claros límites entre el interior y el exterior. No obstante, también son comunes las maquetas parciales

de espacios interiores que buscan, de nuevo, el ensayo y la comprobación del proyecto.

Por otra parte, se advierte una predominancia de la influencia de las formas artísticas abstractas sobre las figurativas: los dibujos no buscan, por lo general, la imitación de la realidad vista por el ojo humano. Predominan por ello las proyecciones ortogonales sobre las cónicas: los esbozos en etapas tempranas del proyecto son habitualmente plantas, alzados, secciones y axonometrías; las vistas cónicas son escasas. Al igual que en el caso de las maquetas, su objetivo principal es la definición de formas y sistemas constructivos, de modo que el objetivo del dibujo no es que permita una previsualización realista del objeto, sino que en él se definan con precisión las formas arquitectónicas, y que se incorpore la información necesaria para la construcción del edificio.

Un cuarto propósito de la tesis era acotar los movimientos artísticos que influyen en la arquitectura suiza analizada, perteneciente a las últimas tres décadas. Se partía de la base de la supremacía nacional del arte concreto, y se suponía, por lo tanto, que la arquitectura helvética se mantenía bajo la estricta influencia de un arte no figurativo y no expresivo, basado en los principios de aniconismo, regulación geométrica, orden, serialidad, sistematicidad, etc. Los antecedentes arquitectónicos procedentes de las escuelas de Zúrich y Soleura avalan esa hipótesis, pues se ciñen a la aplicación de esos principios a la arquitectura.

La investigación demuestra que, efectivamente, dicha línea artística tiene un peso dominante. Este no es sólo imputable al arte concreto directamente, sino también a otros artistas y movimientos afines a él, para los que son igualmente importantes los principios de aniconismo, serialidad, etc. Entre ellos deben mencionarse otros dos artistas suizos de procedencia bauhausiana: Johannes Itten y Josef Albers, por su aportación al uso del color en la arquitectura. También es destacable el papel del minimalismo, sobre todo de la escena americana —Carl André, Robert Morris, Donald Judd, etc.— como clara referencia formal, identificable en la sencillez volumétrica y la cuidadosa ejecución que caracteriza a la *nueva simplicidad* arquitectónica suiza de las décadas entre 1980 y 2000. La escena americana es, incluso, fuente de una colaboración entre Donald Judd y Hans Zwimpfer, en el proyecto del edificio *Peter-Merian-Haus*. Por último, en esa línea no figurativa y no expresiva se incluiría al arte conceptual, al menos en su sección más próxima a los manifiestos teóricos y los trabajos de Sol Le Witt. Herzog & de Meuron manifiestan que «desde nuestros primeros croquis, nuestro trabajo ha sido siempre conceptual más que nostálgico o estilístico» (Zaera y Herzog 1993, p. 10), así como también es manifiesta su admiración por artistas conceptuales como Joseph Beuys —con quien participaron en una acción en 1978— y Rémy Zaugg, con quien han colaborado en múltiples ocasiones a lo largo de su carrera.

No obstante, se aprecia también la influencia de artistas muy alejados —diametralmente opuestos, podría llegar a decirse— de la postura artística mencionada, yendo a posturas mucho más poéticas. Peter Zumthor cita entre sus referencias, por ejemplo, a Edward

Hopper, por la esencia atmosférica que transmiten sus escenas costumbristas. También puede intuirse la influencia de Giacometti en algunos casos, tanto en el empleo de los materiales como en la forma de dibujar. En el caso de Peter Märkli, por ejemplo, es indiscutible el papel de Hans Josephson, un escultor centrado en la representación de la figura humana, muy próximo a Giacometti en el empleo de los materiales, y con reminiscencias arcaicas —su trabajo se ha comparado con formas artísticas medievales, del antiguo Egipto y de civilizaciones indígenas—.

Entre estas dos posiciones se encuentran una serie de referentes artísticos que ponen de manifiesto la dificultad, realmente, de una acotación artística en términos de figuración/no figuración y expresividad/no expresividad. Muchos movimientos artísticos, en especial los surgidos a partir de la década de 1960-1970, son difícilmente categorizables bajo esos criterios. Se incluye aquí el colectivo *arte povera*, cuya influencia es manifiesta en el caso de Peter Zumthor, y que comparte algunos rasgos con el trabajo de los minimalistas y el de los artistas conceptuales. Se debe incluir también a Joseph Beuys, que si bien se ha mencionado más arriba porque suele calificarse como artista conceptual, se aleja mucho de la línea de Sol Le Witt, y comparte poco o nada con la Escuela de los Concretos. Algo similar sucede con el pintor suizo Helmut Federle, próximo a Herzog & de Meuron, Roger Diener y Christian Kerez, entre otros, cuya proximidad a la pintura geométrica abstracta es sólo aparente, pues sus cuadros incorporan frecuentemente símbolos y figuras.

Por último, destaca la influencia de la pintura monocromática, con representantes tanto europeos —Yves Klein— como americanos —Ad Reinhart, Barnett Newmann—, por su papel revelador en la integración del color y de la pintura mural en la arquitectura suiza.

El quinto objetivo de la tesis era responder a la pregunta de si la Confederación Suiza presenta, como país, rasgos que le hagan portador de un singular potencial arquitectónico y, en caso afirmativo, cuáles son esos rasgos y a qué se deben. El trabajo evidencia la existencia de rasgos diferenciadores a varios niveles. Políticamente, Suiza se caracteriza por una democracia antigua —la más antigua del mundo— que, internamente, le ha ahorrado guerras civiles y otros conflictos. A nivel internacional, su neutralidad, efectiva desde hace doscientos años, le ha permitido, igualmente, mantenerse al margen de los conflictos bélicos mundiales del siglo XX. Estos hechos han contribuido a un mayor desarrollo y prosperidad económica que otros países europeos, una prosperidad que conserva a día de hoy.

Desde un punto de vista cultural, la neutralidad política del país tuvo efectos positivos. Como se mencionaba en el primer capítulo, Suiza acogió entre 1914 y 1918 a numerosos intelectuales —tanto extranjeros como suizos emigrados— que huían de la guerra, lo cual hizo del país temporalmente un centro cultural europeo. En consecuencia, se gestó una escena artística en el país, consolidada en el periodo de entreguerras e impulsada, desde 1933, por una nueva afluencia de intelectuales que huían del nazismo.

Según Martin Steinmann (Lucan y Steinmann 2001, p.8), esa estabilidad

política evitó al país, además, una “ideologización” de la modernidad, a diferencia de lo que sucedió en otros contextos de posguerra o dictaduras. Eso ha permitido a Suiza una «intimidación ininterrumpida con el movimiento moderno» (Meili 1996) y ha favorecido el hecho de que «la modernidad se percibiera como una herencia, no como algo que debía ser superado». (Lucan y Steinmann 2001, p.8), siendo esto, presumiblemente, el motivo de la excepcionalidad de la arquitectura helvética.

La teoría compartida por Marcel Meili, Jacques Lucan y Martin Steinmann puede considerarse válida sólo hasta cierto punto. Si bien la continuidad de la influencia del Movimiento Moderno en la arquitectura es cierta, también lo es la influencia simultánea, desde un determinado momento histórico, de la arquitectura posmoderna. Debe tenerse en cuenta, en concreto, el papel relevante de la *Tendenza*, no sólo en la zona italiana al sur del país, sino también en la zona alemana al norte, a través, especialmente, de Aldo Rossi, debido a la estancia docente que realizó entre 1972 y 1978 en la ETHZ de Zúrich, dejando un importante legado teórico y estilístico que hoy puede apreciarse claramente en el trabajo de arquitectos como Miroslav Sik o Miller & Maranta.

El texto de Lucan y Steinmann sugiere veladamente, además de la escasa influencia posmoderna en Suiza, una asociación entre calidad arquitectónica y adhesión a los ideales del Movimiento Moderno. Esa afirmación dejaría no obstante fuera, al instante, a arquitectos como Herzog & de Meuron y Peter Zumthor de la escena helvética “representativa”, dado que su obra no se alinea más con el movimiento moderno que con el posmoderno —siendo esa, precisamente, parte de su singularidad—. En contraposición está la opinión de que resulta difícil, a día de hoy, establecer distinciones entre qué es moderno y qué es posmoderno. Según Kerez «la postmodernidad está adoptando una apariencia en gran parte moderna, de vanguardia. Las técnicas postmodernas no han pasado en absoluto de moda; sólo lo han hecho las reminiscencias históricas de los pioneros.»

Por otra parte se ha podido comprobar, en párrafos anteriores, que las influencias artísticas en la arquitectura helvética son y han sido muy diversas, algunas próximas y otras alejadas de los ideales del Movimiento Moderno. No puede concluirse, por lo tanto, que la incondicional adhesión a un estilo o movimiento sea un rasgo de valor arquitectónico. Sí puede considerarse, en cambio, que lo haya podido ser la confluencia de fuentes de inspiración diferentes.

Finalmente, otro importante objetivo de la tesis era el análisis de las colaboraciones interdisciplinares entre artistas y arquitectos. Se plantea, como parte de ese análisis, una serie de cuestiones: cuál es el motor de dichas colaboraciones —quién las promueve y por qué—, de qué modo se llevan a cabo, cuáles son sus dificultades y, sobre todo, si se trata de una práctica enriquecedora en el campo de la arquitectura.

A través de los ejemplos se ha podido comprobar que son, mayoritariamente, edificios de inversión pública los que alojan intervenciones artísticas. También se dan en el contexto de empresas o entidades

privadas, si bien en ese caso suele tratarse de edificios de cierta envergadura, tanto por su tamaño como por su carácter representativo —la sede de la empresa Ricola en Laufen; el edificio *Roche Farma* en Basilea; el *Maag-Areal* en Zúrich, etc.—. En ambos casos, la decisión de apoyar las intervenciones artísticas en los edificios parte de colectivos económicamente solventes, y su objetivo es dotar a la arquitectura de un valor añadido que la haga más atractiva al público, así como proyectar una determinada imagen de *status* cultural y sensibilidad artística. Al mismo tiempo se persigue promover las artes visuales: como se mencionaba en el primer capítulo, las administraciones locales tienen la obligación legal de fomentar la actividad artística por medio de subvenciones.

No obstante, independientemente de los motores económicos, quien define cómo es esa colaboración y con quién, suele ser el arquitecto, por lo que de él depende en buena medida su éxito. Diferentes factores adicionales pueden influir: el programa del edificio, el perfil de los usuarios, la fase del proyecto arquitectónico en que se planifica la colaboración artística, el tipo de intervención artística desarrollada, el diálogo y la afinidad entre artista y arquitecto, etc.

Las colaboraciones oscilan entre las más estructurales y las más puntuales o “cosméticas”. Las primeras precisan de un planteamiento integrador y una planificación con antelación suficiente, algo no siempre posible puesto que, en algunos casos, la colaboración no se perfila hasta iniciada la construcción del edificio o en una fase muy avanzada del proyecto, limitando al artista las posibilidades de intervenir en el diseño. Algunos de los ejemplos vistos en la tesis, de alcance estructural, no habrían sido posibles en una fase proyectual tardía, pues la intervención influye en la volumetría del edificio: es el caso de la *Peter-Merian-Haus*, de Hans Zwimpfer en colaboración con Donald Judd; o la embajada de Suiza en Berlín, de Roger Diener en colaboración con Helmut Federle. Otros casos, en cambio, son más fácilmente integrables, como las intervenciones centradas en el color y en la pintura mural, en las que pueden tomarse decisiones y hacerse modificaciones una vez construido el edificio. Es el caso de las aportaciones cromáticas de Adrian Schiess, Harald F. Müller o Jean Pfaff.

Al principio de la tesis se hablaba de autonomía disciplinar entre artistas y arquitectos, y del debate acerca de si dicha autonomía es posible, legítima o incluso necesaria. La postura de los arquitectos contemporáneos sobre los que se habla en este trabajo es bastante concordante en ese aspecto: Herzog & de Meuron, Gigon & Guyer, Roger Diener, etc. hablan, en general, de la evidencia, y conveniencia, de dicha autonomía. Para ellos, la arquitectura no es arte y los arquitectos no deben asumir el rol de artistas, puesto que no lo son. La arquitectura tiene unas exigencias más allá de las artísticas y estéticas, que no pueden obviarse. Por ello, la colaboración con artistas es una forma de “externalización”, estableciendo separaciones entre ambas disciplinas. Los arquitectos mencionados hablan, también, de “profesionalidad”: confían en la profesionalidad de los artistas para resolver cuestiones de índole artística del edificio, pues ellos mismos no se consideran tan competentes en ese campo. Esto es de aplicación, por ejemplo, para decisiones acerca del color.

La postura planteada es fácil de defender, pero difícil de no caer en contradicciones en la práctica. Si bien es cierto que existen diferencias entre ambas disciplinas, y la formación de ambos profesionales difiere, también es cierto que existen múltiples solapamientos, pues ambas disciplinas son hermanas. Desde un punto de vista teórico e histórico, la formación estética de ambos se asemeja. Esto significa que el arquitecto tiene, *de facto*, competencias artísticas y un criterio estético que puede ser tan válido como el del artista. Gigon & Guyer mencionan en una entrevista la necesidad de contar con la asesoría de pintores para determinar el color de sus edificios. Sin embargo, han realizado edificios en los que el color ha sido definido por ellos mismos, lo cual deja la pregunta abierta de si se consideran competentes en ese campo, o no. Herzog & de Meuron también han afirmado en más de una ocasión, y con bastante rotundidad, que no son artistas y que renuncian a desarrollar una actividad artística propia. Sin embargo, en la Bienal de Venecia de 2008, fueron autores de una instalación artística en colaboración con Ai Wei Wei.

Al margen de ese debate, la colaboración con artistas es sin duda una experiencia enriquecedora para el arquitecto y, salvo carencias profesionales por una de las dos partes, aportará un valor añadido a la arquitectura, tanto si se trata de una intervención más estructural o más puntual. Cuando arquitecto y artista tienen una especial afinidad y una misma forma de pensar —creativamente hablando—, la aportación que el artista haga al arquitecto, desde el punto de vista de la estimulación creativa, será menor, pero probablemente el éxito de la colaboración será mayor, porque se apreciará una sintonía y una naturalidad en el trabajo conjunto.

Posibles investigaciones derivadas

Una vez expuestas las conclusiones de la tesis, que dan respuesta a los interrogantes plantados al inicio de la misma, se sugieren a continuación, para cerrar, algunas posibles futuras vías en las que poder seguir investigando:

Por una parte, se ha tratado poco, en esta tesis, la aportación de las nuevas tecnologías a la arquitectura y al arte. Se ha presentado a artistas que se mantienen en la tradición del siglo XX en cuanto a técnicas y formatos, y lo mismo se puede decir, *grosso modo*, de los arquitectos, aunque se apoyen en el uso de modelos digitales, infografías o videos como sistemas de presentación —tecnologías que ya no pueden considerarse novedosas—. Sería interesante tratar, específicamente, la integración en la arquitectura suiza de tecnologías como el diseño paramétrico, la fabricación digital, la realidad aumentada, el diseño colaborativo en red, etc., sistemas de trabajo que alteran la forma de proyectar, y en los que también puede tener sentido la colaboración con artistas. Se plantea la duda de si esas nuevas tendencias en diseño mantienen, o, por el contrario, desdibujan completamente, las ya de por sí difusas fronteras territoriales y disciplinares.

Otro tema a tratar sería la posible distinción, de entre los edificios proyectados por arquitectos suizos, de la arquitectura construida en territorio nacional, y aquella que se construye fuera de sus fronteras. A lo largo de la tesis han aparecido ejemplos construidos en España, Alemania, Francia, Estados Unidos, etc. y no se han destacado diferencias en la forma de proyectar, pero un análisis comparativo y más detenido podría evidenciar la presencia de algunas, sobre todo en los casos de arquitectos que más han apostado por la internacionalización.

En las conclusiones se hablaba de las específicas condiciones históricas de la Confederación Helvética, y de cómo su antigüedad democrática y su neutralidad internacional habían influido en sus favorables condiciones culturales. Una posible vía de estudio consistiría en comparar Suiza con otros países europeos y comprobar si efectivamente existe esa relación, o si hay otros factores determinantes no mencionados.

Por último, no es menos importante el tema de la recepción, por parte de los usuarios, de la relación entre arquitectura y arte: la vivencia de los espacios concebidos con una intencionalidad artística, y la calidad de su uso en el día a día. Debemos, como arquitectos, hacernos esas preguntas, si, opinamos, como Jacques Herzog (Kipnis y Herzog 1997, p.8), que «la arquitectura es un arte público, es un arte para la gente».

Fichas informativas

Adam, Hubertus

Hubertus Adam nació en 1965 en Hannover y estudió historia del arte, filosofía y arqueología en la Universidad de Heidelberg. Desde 1992 ha trabajado como historiador independiente del arte y la arquitectura, y ha sido crítico de arquitectura para diversas revistas profesionales y periódicos —sobre todo el *Neue Zürcher Zeitung*. En 1996 y 1997 fue editor de la revista *Bauwelt*; en 1998 se trasladó a Suiza, donde fue editor de la revista *Archithese* hasta 2012. Desde 2013 es directo del Museo de Arquitectura Suiza de Basilea. Es autor de numerosos libros, ensayos, textos de catálogos y artículos de revistas sobre arquitectura del siglo XX. En 2004 recibió el Premio de Arte de Suiza para la crítica del arte y la arquitectura.

(Fuentes: Kerez, C., 2009. *Christian Kerez: Conflicts Politics Construction Privacy Obsession*. Ostfildern: Hatje Cantz / <http://www.swiss-architects.com/>)

Bearth & Deplazes

Andrea Deplazes nació en 1960 en Chur. Arquitecto por el ETHZ en 1988. Desde 1997 es profesor titular de construcciones arquitectónicas en el ETHZ. Entre 2005 y 2007 fue director del departamento de Arquitectura de dicha universidad.

Valentin Bearth nació en 1957 en Tiefencastel. Entre 1984 y 1988 colaboró en el Atelier Peter Zumthor en Haldenstein. Desde 2000 es profesor titular de Proyectos Arquitectónicos en la AA-USI. En 2003 fue profesor invitado en la Università di Sassari. Entre 2007 y 2011 fue director de la AA-USI.

La oficina Bearth & Deplazes fue fundada en 1988 y en la actualidad cuenta con dos sedes, en Zúrich y Chur.

Obras (selección)

1998	Residencia Bearth-Candinas, Sumvitg
1999	Residencia Willimann-Lötscher, Sevgein
1999	Residencia Ladner, Rapperswil-Jona
2001	Residencia Meuli, Fläsch
2001	Galería de Arte Contemporáneo, Marktoberdorf (Alemania)
2006	Viñería Gantenbein, Fläsch
2009	Cabaña Monte-Rosa, Zermatt
2012	Residencia Kieber, Schaan (Liechtenstein)
2012	Sede de la empresa ÖKK, Landquart
2013	Nuevo edificio del Tribunal penal federal, Bellinzona

(Fuente: <http://bearth-deplazes.ch/>)

Beuys, Joseph

Escultor, dibujante, artista conceptual y de acción. Nacido en 1921 en Kleve, fallece en 1986 en Düsseldorf. De 1941 a 1945 realiza el servicio militar como piloto de caza. Tras ser disparada su máquina, los tártaros lo recogen y lo envuelven en grasa y fieltro como procedimiento para salvar su vida. Ambos materiales emergen como importantes portadores de significado en su obra posterior una y otra vez. De 1947 a 1951 estudió escultura en la Academia de Arte de Düsseldorf; desde 1949 estudiante de E. Mataré. De 1961 a 1972 es profesor de escultura monumental en dicha Universidad. De 1964 a 1982 participa en las Documenta de Kassel. Mediante el uso de diversos medios de comunicación, y en relación estrecha con su propia biografía, Beuys trata de crear una unidad entre el arte y la vida. Sus obras se muestran fuertemente influenciadas por las enseñanzas antroposóficas, la mitología y la religión. En 1962 toma primeros contactos con artistas del movimiento Fluxus, como Paik y Maciunas. De 1963 datan sus primeras acciones Fluxus, ese mismo año realiza la primera acción con grasa en la galería Rudolf Zwirner de Colonia. En

los años siguientes crea una extensa obra que une dibujo, escultura, objeto, ambientes y acciones con temas míticos y ritos mágicos, arquetipos y símbolos. Desde 1967 destaca su compromiso político: crea varias asociaciones y partidos como consecuencia lógica de la intervención del arte en todos los ámbitos de la vida. En 1973 deja la Academia de Arte de Düsseldorf y funda la Escuela Internacional Libre de la Creatividad y la Investigación Interdisciplinaria. Ha influido de manera decisiva como artista, profesor y filósofo en la siguiente generación de artistas.

(Fuente: Ruhrberg, K. et al., 2005. Kunst des 20. Jahrhunderts. Colonia: Taschen)

Bill, Max

Arquitecto, pintor, escultor y diseñador. Nacido en 1908 en Wintenhur, fallecido en 1994 en Berlín. Entre 1924 y 1927 estudia en la Escuela de Artes Aplicadas de Zúrich. De 1927 a 1929 cursa estudios en la Bauhaus en Dessau, con profesores como Albers, Kandinsky y Klee; después de la finalización del curso decide trasladarse a Zúrich. De 1932 a 1936 se hace miembro del grupo "Abstraction-Création". Entabla conocimiento con Arp y Mondrian. Desde 1944 trabaja como diseñador de productos. En 1949 recibe el Premio Kandinsky. En la Hochschule für Gestaltung de Ulm, trató de continuar la tradición de la Bauhaus en Dessau desde 1951, actuando como autor espiritual y rector. Abandona tras cinco años. En 1956 realiza una retrospectiva en Ulm y en 1957 en Múnich. En 1959 y 1964 participa en las Documenta de Kassel 2 y 4. En 1967 fue profesor en la Academia de Arte de Hamburgo. Como un pionero importante del arte abstracto, Bill sugirió el término "arte concreto" para los modos no representativos de la representación.

(Fuente: Ruhrberg, K. et al., 2005. Kunst des 20. Jahrhunderts. Colonia: Taschen)

Binet, Hélène

Fotógrafa. Nacida en 1959 en Sorengo. Estudió fotografía en el Instituto Europeo di Design en Roma. Actualmente vive y trabaja en Londres. Desde hace veinticinco años Hélène Binet fotografía arquitectura tanto contemporánea (Raoul Bunschoten, Caruso St John, Zaha Hadid, Daniel Libeskind, Estudio Mumbai, Peter Zumthor, etc.) como histórica (Alvar Aalto, Geoffrey Bawa, Le Corbusier, Sverre Fehn, John Hejduk, Sigurd Lewerentz, Andrea Palladio, Dimitris Pikionis, etc.). Ha recibido las distinciones "Award for Architecture", Royal Academy of Arts, Londres (2008); beca honorífica del Royal Institute of British Architects (RIBA) (2007); "Digital Elements Award", Olympus Europe Foundation Science for Life (2003).

Exposiciones (selección)

- 2012 ROM Gallery, Oslo
- 2012 13ª Bienal de Arquitectura de Venecia
- 2012 Graduate School of Design, Universidad de Harvard
- 2011 Architekturgalerie, Berlín (colectiva)
- 2009, 2010, 2011 Galería Gabrielle Ammann, Colonia
- 2007 Architectural Association, Londres
- 2004 9ª Bienal de Arquitectura de Venecia (colectiva)
- 2002 Deutsches Architektur Museum. Frankfurt (colectiva)
- 2002 Center for Contemporary Art / New Gallery. Bucarest
- 1999 Arkitekturmuseet, Estocolmo
- 1998 Royal Institute of British Architects, Londres
- 1998 Fondation de l'Architecture et de l'Ingenierie, Luxemburgo
- 1998 Museo de arte, Grischun
- 1997 Canadian Centre for Architecture, Montreal (colectiva)

- 1996 Building Centre, Londres
- 1995 Berlage Institute, Ámsterdam
- 1992 Fundación Cartier, París (colectiva)
- 1991 Photographers' Gallery, Londres (colectiva)

(Fuente: www.helenebinet.com)

Burkhalter & Sumi

Marianne Burkhalter se formó como delineante en la oficina de Hubacher e Issler, Zúrich. De 1969 a 1978 trabajó como arquitecta en Florencia, Nueva York y Los Ángeles. De 1981 a 1985 fue profesora asistente en la ETHZ, en 1987 profesora invitada en la SCI-ARC de Los Ángeles y en 1999 en la EPFL. Desde 2007 es profesora en la Accademia di Architettura de Mendrisio, Università della Svizzera Italiana (AA-USI).

Christian Sumi es nacido en 1950 en Biel. Arquitecto por el ETHZ en 1977. 1978-1981 trabajó en el Instituto Arqueológico Alemán en Roma. 1980-1983 fue investigador en el Instituto de Teoría de Historia de la Arquitectura, ETHZ. 1985-1991 impartió docencia en el ETHZ. Profesor visitante en Harvard, Lausana y Glasgow. Desde 2008 comparte una cátedra docente con Marianne Burkhalter en la AA-USI.

La oficina Burkhalter & Sumi fue fundada en 1984 y tiene su sede en Zúrich.

Obras (selección)

- 1994 centro de operaciones forestales, Turbenthal
- 1994 vivero de madera, Lustenau
- 1994 centro de operaciones forestales, Rheinau
- 1994 viviendas, Wettswil
- 1996 bloque de viviendas en cooperativa, Laufenburg
- 2001 villas urbanas en un antiguo viñedo, Zúrich
- 2002 cto. residencial de construcción prefabricada en madera, Altendorf
- 2004 residencia de la tercera edad, Muri (Berna)
- 2005 apartamentos de alto standing, Herrliberg
- 2009 edificio de oficinas, Lucerna
- 2013 conversión de antiguo depósito en edificio híbrido, Zúrich
- 2013 condominio en la estación Giesshübel, Zúrich
- 2013 edificio de embarque y cafetería en la estación Giesshübel, Zúrich
- 2013 conversión de antigua fábrica en apartamentos, Volketswil

(Fuente: <http://www.burkhalter-sumi.ch/>)

Danuser, Hans

Fotógrafo y artista. Nacido en 1953 en Coira. Vive y trabaja en Zúrich y Nueva York. Aparte de becas artísticas nacionales e internacionales, ha obtenido el Premio de Arte Manor (1991), el premio Conrad-Ferdinand-Meyer de Arte Joven (1996) y el Premio de Cultura de los Grisonos (2001). Su obra está representada en colecciones públicas y privadas, entre las cuales la Kunsthaus de Zúrich, el Museo de Arte de los Grisonos, la colección Howard Stein (Nueva York), el Museo de fotografía de Winterthur, el Metropolitan Museum of Art de Nueva York, la colección de Walter A. Bechtler (Zúrich) y el Aargauer Kunsthaus. Desde 2009 es profesor adjunto en la ETHZ; también ha sido profesor del Instituto de Historia del Arte de la Universidad de Zúrich en 2009.

Exposiciones (selección)

- 1983 Städtische Galerie im Lenbachhaus, Múnich (colectiva)
- 1985 Museo de Arte de los Grisonos, Coira
- 1986 Museo de Artes Aplicadas, Basilea

1989	Aargau Kunsthaus, Aarau
1990	Galería Curt Marcus, Nueva York
1991	Nuevo Museo de Arte Contemporáneo, Nueva York (colectiva)
1991	Städtische Galerie im Lenbachhaus, Múnich
1994	Museo de Arte de los Grisones, Coira
1995	Bienal de Venecia (colectiva)
1996	Kunsthaus, Zúrich
1997	Bienal de Lyon (colectiva)
2001	Fotomuseum, Winterthur
2003	Scalo Gallery, Nueva York
2006	Art Basel
2006	Espacio Expositivo Big Manesh, Moscú
2007	Museo de Arte de los Grisones, Coira (colectiva)
2008, 2009	Galería Luciano Fasciati, Coira
2010	Centro Paul Klee y Museo de Arte de Berna (colectiva)
2011	Helmhaus, Zúrich (colectiva)

(Fuente: <http://www.hans-danuser.ch/>)

Dévanthery & Lamunière

Patrick Devanthery nació en Sión en 1954. Arquitecto por la Escuela Politécnica Federal de Lausana (EPFL) en 1980. Profesor de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Ginebra. En 1996 y 1999 fue profesor invitado en la GSD de Harvard. Presidente de la Federación de los arquitectos suizos entre 2005 y 2007.

Inès Lamunière nació en Ginebra en 1954. Arquitecta por la EPFL en 1980. En 1991 fue nombrada profesora de teoría de la arquitectura en el ETHZ, y en 1994 en la EPFL. En 1996, 1999 y 2008 fue profesora invitada en la GSD de Harvard. De 2008 a 2011 fue Directora de la Sección de Arquitectura de la EPFL. La oficina Dévanthery & Lamunière tiene su sede en Ginebra. En 2011 recibió el Premio Meret Oppenheim por su obra.

Obras (selección)

1995	Restauración del Aula de la EPFL, Lausana
1995	Escuela primaria y centro de ocio, Grand Saconnex
1996	Villa Gringet, Cugy
1998	Biblioteca municipal, Carouge
2000	Biblioteca Fleuret, Dorigny
2003	Clínica psiquiátrica, Yverdon
2005	Villa Fassbind, Conches
2007	Sede internacional Philip Morris, Lausana
2008	Facultad de Ciencias de la Vida, Ecublens
2009	Pista de patinaje Vernets, Ginebra Las Acacias
2011	Hotel Cristal, Ginebra
2012	Opéra, Lausana

(Fuente: <http://www.devanthery-lamuniere.ch/>)

Diener, Roger

Roger Diener nació en 1950 y es arquitecto por el ETHZ. Roger Diener ha sido profesor en el ETHZ, y desde 1999 lo es en la sede del ETHZ en Basilea, en el Instituto de la Ciudad Contemporánea. En 2002 recibió el Premio de Arquitectura de la Academia Francesa.

La oficina Diener & Diener fue fundada por Roger Diener en 1980, continuando la empresa fundada en 1948 por su padre, Marcus Diener. Actualmente cuenta con sedes en Basilea y Berlín.

Obras (selección)

- 1996 Edificios residenciales Warteck Brewery, Basilea
- 1999 Museo de arte en Bienne
- 2000 Hotel Schweizerhof y edificio Migros en Lucerna
- 2000 Edificios residenciales en Java, Amsterdam, Países Bajos
- 2000 Embajada de Suiza en Berlín, Alemania
- 2005 Edificio Forum 3, Campus Novartis, Basilea
- 2005 Centro de formación para profesores, Universidad de Malmö, Suecia
- 2006 Viviendas para atletas en la Villa Olímpica de Turín, Italia
- 2008 Edificios residenciales Kattendijkdok, Amberes, Bélgica
- 2008 Edificios de viviendas y oficinas, Boulogne-Billancourt, Francia
- 2009 Extensión del Museo de Ciencias Naturales de la Universidad Humboldt de Berlín, Alemania
- 2010 edificios de oficinas City Park, Basilea
- 2010 Museo de la Shoah, Drancy, Francia
- 2010 Hospital Cantonal de Zug
- 2010 Torre Mobimo, Maag-Areal, Zúrich

(Fuente: www.studio-basel.com)

Federle, Helmut

Pintor. Nacido en 1944 en Soleura. Vive y trabaja en Camaiore, Italia, y Viena. En 1997 representa a Suiza en la XLVII Bienal de Venecia. Entre 1999 y 2007 es profesor de la Academia de Bellas Artes de Düsseldorf. En 2008 recibe el premio Aurelie Nemours. Su obra ha sido adquirida por museos y colecciones públicas como la Tate Modern de Londres, el Museo de Arte Moderno de Nueva York, el Centro Pompidou de París, el Museo de Arte Moderno de Viena o el Moderna Museet de Estocolmo.

Intervenciones arquitectónicas (selección)

- 2005 Edificio Forum 3, Campus Novartis, Basilea (Arquitectos: Roger Diener y Gerold Wiederin)
- 2003 Ampliación del Museo Rietberg, Zúrich (Arquitectos: Alfred Grazioli y Adolf Krischanitz)
- 2000 Embajada suiza en Berlín (Arquitecto: Roger Diener)
- 1999 Sede del Banco Central Federal de Sajonia y Turingia, Meiningen (Arquitecto: Hans Kollhoff)
- 1996 Capilla Locherboden, Motz, Tirol (Arquitecto: Gerold Wiederin)
- 1993 Escuela Neue Welt, Viena (Arquitecto: Adolf Krischanitz)
- 1993 Junta Suiza del Alcohol, Berna (Arquitecto: Rolf Mühenthaler)
- 1988 Conjunto residencial Pilotengasse, Viena (Arquitectos: Herzog & de Meuron)

Exposiciones (selección)

- 1979 Kunsthalle Basel, Basilea
- 1983 Museo cantonal de Bellas Artes, Lausana
- 1985 Itinerante: Museo de Arte Contemporáneo, Basilea / Städtische Galerie Regensburg / Museo Municipal de La Haya
- 1986 Los Angeles County Museum of Art / Museum of Contemporary Art, Chicago / Gemeentemuseum, La Haya (colectiva)
- 1989 Itinerante: Casa Museo Lange, Krefeld / Kunsthalle, Bielefeld / Kunstverein, Hamburgo
- 1990 Martin-Gropius-Bau, Berlín (colectiva)
- 1992 Itinerante: Kunsthalle, Zúrich / Moderna Museet, Estocolmo / Fridericianum, Kassel

- 1994 Peter Blum Gallery, Nueva York
- 1995 Helmut Federle, Galerie Nationale du Jeu de Paume, París
- 1998 Itinerante: Aargau Kunsthau, Aarau / Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe / Kunstverein, Braunschweig
- 1998 IVAM Centro Julio González, Valencia
- 1999 Kunsthau Bregenz
- 2001 MNCARS, Madrid (colectiva)
- 2001 Espace de l'Art Concret, Mouans-Sartoux, Francia (colectiva)
- 2004 casa de Nietzsche, Sils -Maria
- 2005 Archivo Rudolf Steiner, Dornach
- 2007 Musée d'Orsay, París (colectiva)
- 2009 Peter Blum Gallery, Nueva York
- 2010 Galerie St. Stephan, Viena

(Fuente: Peter Blum Gallery, Nueva York)

Giacometti, Alberto

Escultor y pintor. Nacido en Borgonovo, Stampa (Grisones) en 1901, y fallecido en Coira en 1966. Estudió escultura en la Escuela de Artes y Oficios de Ginebra. En 1920 y 1921 realizó viajes a Italia y una estancia en Roma, para posteriormente trasladarse a París. Allí es alumno del escultor E. Bourdelle en la Académie de la Grande Chaumière. En 1927 se centra en el cubismo. En 1928 participa en la exposición "esculturas de disco" en la galería Jeanne Bucher. Entabla amistad con Masson, Leiris y Tériade, posteriormente también con L. Aragon, Dalí y A. Breton. Pierre Loeb muestra en la exposición "Miró - Arp - Giacometti" sus primeras esculturas de jaula. En 1932 se adhiere al grupo surrealista y toma contacto con el existencialismo literario. También tiene su primera exposición individual en la Galerie Pierre Colle de París. A esta época pertenecen sus importantes obras "La boule suspendue, ou l'Heure des traces" (1930), y "Palais de quatre heures de l'après-midi" (1932). Tres años después, se distancia del surrealismo y vuelve al estudio de la naturaleza. En 1940 establece contacto con Picasso, J.P. Sartre y S. de Beauvoir. Durante tres años, se traslada a Ginebra. En 1948 regresa a París y, centrándose en el retrato, busca la transmisión de los principios de su escultura tardía a la pintura, para desarrollar la imagen de la cabeza humana. En 1951 entabla amistad con S. Beckett. En 1955 tiene lugar una retrospectiva de su obra en la Galería Arts Council, Londres, y en el Museo Guggenheim de Nueva York. En 1962 recibe el Gran Premio de Escultura en la Bienal de Venecia. En 1965 tiene lugar otra retrospectiva en la Tate Gallery de Londres.

La obra de Giacometti se ha clasificado dentro de la "nueva figuración", sin tener en cuenta la condición de descomposición de la materia pictórica y escultórica ni el sentido de "informalismo" que se desprende de sus obras, que convierten a Giacometti en uno de los exponentes "avant-lettre" del Informalismo europeo.

(Fuentes: Argan, G.C., 1991. El arte moderno. Madrid: Akal / Ruhrberg, K. et al., 2005. Kunst des 20. Jahrhunderts. Colonia: Taschen.)

Gigon & Guyer

Annette Gigon nació en Herisau, Suiza. Arquitecta por el ETHZ en 1984. En 2001 y 2002 fue profesora invitada en la EPFL. Desde 2008 fue profesora invitada en el ETHZ y desde 2012 ocupa allí una cátedra docente de construcción.

Mike Guyer nació en Columbus, Ohio, EE.UU, en 1958. Arquitecto por el ETHZ en 1984. En 2002 fue profesor invitado de la EPFL. Desde 2009 fue profesor invitado en el ETHZ y desde 2012 ocupa allí una cátedra docente de construcción.

La oficina Gigon & Guyer fue fundada en 1989 y tiene su sede en Zúrich. La

mayor parte de su trabajo procede de su participación en concursos.

Obras (selección)

- 1992 Museo Kirchner, Davos
- 1994 Ampliación del museo de Arte, Winterthur
- 1996 Centro Deportivo, Davos
- 1996 Conjunto residencial Broëlberg I, Kilchberg
- 1998 Museo Liner, Appenzell
- 1999 Edificio de señalización ferroviaria, Zúrich
- 2000 Tres bloques de viviendas en la Susenbergstrasse, Zúrich
- 2001 Conjunto residencial Broëlberg II, Kilchberg
- 2002 Salón de Actos de la Universidad de Zúrich
- 2002 Museo Arqueológico y Parque Kalkriese, Osnabrück (Alemania)
- 2002 Pflugi-Areal, Zúrich
- 2002 Ampliación de talleres de capacitación Appisberg, Männedorf
- 2003 Vivienda unifamiliar, Zúrich
- 2004 Renovación de una villa histórica, Kastanienbaum
- 2007 conjunto residencial Brunnenhof, Zúrich
- 2007 vivienda unifamiliar en chapa de cobre, Cantón de los Grisones
- 2008 Museo del Transporte, Lucerna. Varios edificios
- 2009 Estación de tren, con tiendas, oficinas y apartamentos, Baar
- 2011 Maag-Areal, Zúrich. Varios Edificios
- 2011 Prime Tower, Zúrich
- 2012 Löwenbräukunst, Zurich. Varios edificios

(Fuente: <http://www.gigon-guyer.ch/>)

Herzog & de Meuron

Jacques Herzog nació en Basilea en 1950 y recibió su título de arquitecto en 1975 por el ETHZ. En 1977 fue asistente del profesor Dolf Schnebli en el ETHZ, y en 1983 profesor invitado en la Universidad de Cornell en Ithaca, Nueva York, EE.UU. Desde 1994, ha sido profesor visitante en la Universidad de Harvard, y desde 1999 es profesor en el ETHZ, donde co-fundó ETH Estudio de Basilea: Instituto ciudad contemporánea.

Pierre de Meuron nació en Basilea en 1950 y recibió su título de arquitecto en 1975 por el ETHZ. En 1977 fue asistente del profesor Dolf Schnebli en el ETHZ. Desde 1994, ha sido profesor visitante en la Universidad de Harvard, y desde 1999 es profesor en el ETHZ, donde co-fundó ETH Estudio de Basilea: Instituto ciudad contemporánea.

La oficina Herzog & de Meuron fue fundada en 1978 y actualmente tiene sedes en Londres, Hamburgo, Nueva York, Barcelona y Beijing, además de la sede principal en Basilea. En 2001, Herzog & de Meuron recibió el Premio de Arquitectura Pritzker, seguido por el Praemium Imperiale en 2007.

Obras (selección)

- 1992 Galería / colección privada de Arte Moderno Goetz, Múnich, Alemania
- 1993 Edificio de Producción y Almacenamiento Ricola, Mulhouse- Brunstatt, Francia
- 1994 Signal Box, Basilea
- 1998 Bodegas Dominus, Napa Valley, EEUU
- 1998 Instituto para farmacéuticas hospitalarias, Rossettiareal, Basilea
- 1999 Biblioteca de la Escuela Técnica, Eberswalde
- 2000 Edificio de investigación Roche Pharma, Basilea
- 2000 Tate Modern, Londres
- 2002 Estadio de fútbol, centro comercial y residencia de tercera edad St. Jakob Park, Basilea

- 2003 Centro de danza Laban, Londres
- 2003 Prada Aoyama, Tokio
- 2003 Museo Schaulager, Basilea
- 2004 Edificio Forum 2004, Barcelona
- 2005 Museo de Young, San Francisco, EEUU
- 2005 Walker Art Center, Minneapolis, Minnesota, EE.UU.
- 2005 Allianz Arena, Múnich, Alemania
- 2006 CaixaForum, Madrid
- 2007 Estadio Nacional para los Juegos Olímpicos de 2008, Pekín
- 2008 TEA Tenerife Espacio de las Artes, Santa Cruz de Tenerife
- 2009 Vitra Haus, Weil am Rhein, Alemania
- 2012 Museo de Arte Parrish, Nueva York, EE.UU
- 2012 Pabellón para la Serpentine Gallery, Londres
- 2013 Museo de Arte Pérez, Miami, Florida, EE.UU.
- En construcción Torre 56 Leonard Street, Nueva York, EE.UU.
- En construcción: Filarmónica, Hamburgo, Alemania
- En construcción: Ampliación de la Tate Modern, Londres

(Fuentes: www.studio-basel.com / www.herzogdemeuron.com)

Kerez, Christian

Nacido en Maracaibo, Venezuela, en 1962. Arquitecto por el Instituto Tecnológico Federal de Zúrich (ETHZ) en 1988. De 1991 a 1993 colaboró como arquitecto proyectista con Rudolf Fontana, y trabajó también varios años como fotógrafo de arquitectura. En 1993 fundó su propio estudio de arquitectura en Zúrich. Desde 2001 fue profesor invitado en el ETHZ, y desde 2003 es profesor titular de Proyectos Arquitectónicos en la misma universidad.

Proyectos y obras (selección)

- 1993 Capilla en Oberrealta
- 1996 Casa en Vinheros, Brasil (proyecto)
- 2000 Museo de Arte, Vaduz, Liechtenstein, con Morger y Degelo Arquitectos
- 2003 Edificio de apartamentos en la Forsterstrasse, Zúrich
- 2003 Escuela "Breiten", Eschenbach
- 2009 Escuela en Leutschenbach, Zúrich
- 2007 Casa de un solo muro, Zúrich
- 2006-2014 Museo de Arte Moderno de Varsovia (Polonia)
(concurso, 1º premio, y proyecto)
- 2008 Edificio de oficinas Holcim Competence Center, Holderbank
(concurso, 1º premio)
- 2013 Conjunto de vivienda social Porto Seguro, São Paulo, Brasil (proyecto)
- 2013 Edificio de oficinas en Zhengzhou, China (proyecto)

(Fuentes: Kerez, C., 2009. Christian Kerez: Conflicts Politics Construction Privacy Obsession. Ostfildern: Hatje Cantz / www.kerez.ch)

Kounellis, Jannis

Pintor, artista de performance y escultor. Nacido en 1936 en el Pireo, Grecia. Activo en Italia. Estudió en la Escuela de Arte en Atenas hasta 1956 y luego se fue a Italia. De 1958 a 1960 produjo Alfabets, extensiones de colores con letras, números, símbolos tipográficos y marcas viales superpuestas. Estas obras demuestran claramente su objetivo de trascender la poética del informalismo y seguir una línea de estudio caracterizada por preocupaciones contradictorias: por un lado, los símbolos de la civilización urbana e industrial de masas, y por otro, los valores fundamentales de la persona, primitivos. Estos se expresan con frecuencia por la participación física del artista desde 1960 en sus propias exposiciones en La Tartaruga, transformándose así en actuaciones.

El trabajo de Kounellis desarrolló una mezcla espectacular de pintura, collage y puesta en escena de instalaciones, "entornos", performances y espectáculos teatrales. Desde 1967 se asoció al Arte Povera, y su obra se caracterizó por la yuxtaposición de objetos, materiales y acciones tanto física como culturalmente antitéticos entre sí. Estos incluyen materias primas naturales, objets trouvés, incluso fuego, humo y animales vivos. Su experimentación con combinaciones poco ortodoxas de materiales continuó en la década de 1980.

(Fuente: www.tate.org.uk / Ruhrberg, K. et al., 2005. Kunst des 20. Jahrhunderts. Colonia: Taschen)

Lewitt, Sol

Artista conceptual. Nacido en 1928 en Hartford, Connecticut, EEUU. De 1945 a 1949 cursa estudios en la Syracuse University de Nueva York. En 1953 visita la Escuela de ilustración y cómic de Nueva York. En 1955 y 1956, trabajó como diseñador gráfico para el estudio de arquitectura de I. M. Pei. De 1960 a 1965 fue instructor en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, donde conoció a Mangold, Ryman y Flavin. En 1963-1964 realiza sus primeras piezas, bajo influencia Bauhaus y "De Stijl". Entre 1964 y 1971 impartió clases en la Cooper Union y en el Departamento de Educación de la Universidad de Nueva York. En 1965 realiza su primera exposición individual en la Galería Daniels en Nueva York. En 1966 surge el primer trabajo de estructura modular abierta de bloques. Desde 1968 crea numerosos "Walldrawings", con líneas estrictamente esquemáticas, rítmicas a través de las divisiones de la superficie, que se aplican con la pintura directamente sobre la pared. En 1968 y 1982 participación en la "Documenta" de Kassel. Desde 1970 imparte docencia en la Universidad de Nueva York y trabaja con técnicas de impresión. Sobre la base de las leyes geométricas y matemáticas, LeWitt diseña sistemas seriales, que son realizadas por terceros en las obras escultóricas. Esta técnica hace de él uno de los máximos representantes del arte conceptual.

(Fuente: Ruhrberg, K. et al., 2005. Kunst des 20. Jahrhunderts. Colonia: Taschen)

Lohse, Richard-Paul

Pintor y diseñador gráfico. Nacido en 1902 en Zúrich. Fallece en 1988 en Zúrich. De 1918 a 1922, formación como artista publicitario en la Escuela de Artes Aplicadas de Zúrich. Desde 1922 trabaja en varios estudios de publicidad. En 1937 es co-fundador de la asociación de artistas suizos "Alianza". En 1942 comienza sus experimentos con ordenaciones modulares y seriales de superficies de color integradas vertical y horizontalmente. De 1947 a 1955 trabaja como director de la revista "Bauen + Wohnen". En 1949 recibe el Premio de pintura de Suiza, a lo cual siguen numerosos contratos públicos, entre ellos el Pabellón Suizo en la Trienal de Milán en 1957, y la casa escuela en Rapperswil en 1967. De 1958 a 1965 fue también director de la revista "Neue Grafik" en Zúrich. En 1965 participó en la Bienal de Sao Paulo, en 1968 y 1982, en las Documenta 4 y 7 de Kassel. En 1973 recibe el Premio de Arte de la ciudad de Zúrich. Lohse pertenece, junto a Bill y Graeser, a los más importantes representantes del arte concreto en Suiza.

(Fuente: Ruhrberg, K. et al., 2005. Kunst des 20. Jahrhunderts. Colonia: Taschen)

Lucan, Jacques

Arquitecto, historiador y crítico de arquitectura. Profesor de la EPFL y la Escuela de Arquitectura de la Ciudad y los Territorios en Marne-la-Vallée. Ha diseñado varias exposiciones relacionadas con temas urbanos: "Agua y gas en todas las plantas. París, cien años de vivienda" (1992); "En los suburbios de París. Formación – transformación" (1996) y "Fernand Pouillon Arquitecto. Pantin, Montrouge, Boulogne-Billancourt, Meudon-la-Forêt" (2003). Recientemente

ha publicado un libro que indaga sobre el tejido de la ciudad contemporánea, publicado a raíz de un estudio llevado a cabo por la Dirección de Planificación de la Ciudad de París: "¿Adónde va la ciudad hoy en día? Formas urbanas y mixturas" (Editions de La Villette, 2012). Asimismo ha publicado a menudo acerca de la producción arquitectónica contemporánea. Comparte equipo profesional con la arquitecta Odile Seyler.

(Fuente: <http://www.seylerlucan.com/>)

Märkli, Peter

Nacido en 1953 en Zúrich. Arquitecto por el ETHZ. Durante sus estudios establece relación profesional con el arquitecto Rudolf Olgiati y el escultor Hans Josephsohn. En 1978 funda su estudio en Zúrich y en 2000 una oficina adicional en Albisrieden. Desde 2003 ocupa una cátedra docente de Proyectos en el ETHZ. Ha recibido los premios Nuevas construcciones en los Alpes (1995), Premio de arquitectura Beton (1997), el Swedish Concrete Award (2001), la Medalla Heinrich-Tessenow (2002) y el Premio honorífico Tageslicht - Award (2012).

Obras (selección)

- 1980- Bodegas *Fin Bec*, Sion (Suiza)
- 1982 Casa *Kuehnis*, cantón St. Gallen (Suiza)
- 1983 Casa *Hobi*, cantón St. Gallen (Suiza)
- 1986 Edificio de viviendas *Sargans*, cantón St. Gallen (Suiza)
- 1992 Museo *La Congiunta*, cantón Ticino (Suiza)
- 1995 Casa *Gantenbein*, cantón St. Gallen (Suiza)
- 1997 Casa *Hürzeler*, cantón Zúrich (Suiza)
- 2000 Casa *Märkli*, cantón St. Gallen (Suiza)
- 2004 Escuela *Im Birch*, cantón Zúrich (Suiza)
- 2005 Edificio de viviendas y oficinas *Hohlstrasse 78*, Zúrich (Suiza)
- 2006 Edificio de visitantes *Novartis*, Basilea (Suiza)
- 2008 Edificio de oficinas *Picassohaus*, Basilea (Suiza)
- 2012 Sede de la empresa *Synthes*, Soleura (Suiza)

Meili & Peter

Marcel Meili nació en Zúrich en 1953. Se graduó en el ETHZ en 1980. Fue becario de investigación en el Instituto de Historia y Teoría de la Arquitectura del ETHZ, y desde 1999 ha sido profesor del Departamento de Arquitectura y de la sede de Basilea. Markus Peter nació en Zúrich en 1957, y fue aprendiz de dibujante. Estudió arquitectura en el Instituto Técnico de Winterthur (1981-1984). Desde 2002 ha sido profesor en el Departamento de Arquitectura del ETHZ. La oficina Meili & Peter fue fundada en 1987 y actualmente tiene sedes en Zúrich y Múnich.

Obras y proyectos (selección)

- 1995 Casa *Rüegg*, Wallisellen
- 1995 Pasarela, Murau
- 1997 Edificio de viviendas y talleres, Zúrich
- 1998 Cine *Riffraff 1-2*, Zúrich
- 1999 Escuela Suiza para la industria de la madera, Biel
- 2000 Centro Global de Diálogo *Rüschlikon*
- 2001 Villa en el lago, Zúrich
- 2002 Casa *Parasito*, Rotterdam
- 2002 Cine y casa *Riffraff 3-4*, Zurich
- 2004 Park *Hyatt*, Zúrich
- 1995- 2007 Renovación "Göhnerswil", Volketswil
- 2007 Casa de hormigón, Viena
- 2007 Cine y casa *Riffraff 5-6*, Zúrich

- 2008 Edificio residencial, Billancourt, París
- 2008 Edificio residencial, Tuggen
- 2009 Centro Helvetia, Milán
- 2006-2013 Hofstatt, Múnich

(Fuentes: www.meilipeter.ch/)

Miller & Maranta

Quintus Miller nació en 1961 y es arquitecto por el ETHZ. Es miembro de la Comisión de preservación histórica de la ciudad de Zúrich y del consejo de Monumentos Históricos del cantón de Basilea. Desde 2009 es Profesor Titular en la AA-USI.

Paola Maranta nació en 1959 y es arquitecta por el ETHZ. Es miembro de la Comisión paisaje urbano de Riehen.

La oficina Miller & Maranta fue fundada en 1990 y tiene su sede en Basilea. En 2013 obtuvo el Premio Meret Oppenheim.

Obras (selección)

- 1998- Hotel Waldhaus, Sils-Maria
- 2000 Escuela Volta, Basilea
- 2002 Mercado en la Färberplatz, Aarau
- 2004 Edificio de viviendas Schwarpark, Basilea
- 2004 Villa Garbald, Castasegna
- 2006 Residencia de ancianos, Zúrich
- 2009 Baños termales, Samedan
- 2009 Antiguo Hospicio St. Gotthard
- 2012 Pabellón de Suiza, XIII Bienal de Venecia
- 2013 Jacobs-Haus, Zúrich
- 2013 Viviendas y baños árabes en el parque Patumbah, Zúrich

(Fuente: millermaranta.ch)

Moravánszky, Ákos

Nacido en 1950. En 1974 arquitecto por la Universidad de Budapest, en 1980 doctor por la Universidad Técnica de Viena. Desde 1996 es profesor de Teoría de la Arquitectura en el Instituto de Teoría e Historia de la Arquitectura, ETHZ. De 1989 a 1991 es investigador Asociado en el Centro Getty de Historia del Arte y Humanidades en Santa Monica, y de 1991 a 1996 Profesor Visitante en el Instituto de Tecnología de Massachusetts, Cambridge (MIT). En 2003 y 2004 es Profesor Visitante en la Universidad de Artes Aplicadas de Budapest, con una beca Szent-Gyorgyi. Ha realizado numerosas publicaciones, como: "La renovación de la arquitectura: Caminos a la modernidad en Europa central" (1988) "Visiones enfrentadas. Estética, invención e imaginación social en la Arquitectura Centroeuropea, 1867-1918" (1998), "Precisiones. Arquitectura entre ciencia y arte" (2008) y "Adolf Loos. La gestación de la Arquitectura" (2008).

(Fuente: Hopfengärtner, J., Moravánszky, A., 2011. Aldo Rossi und die Schweiz. Zúrich: gta Verlag)

Ogiati, Valerio

Nacido en 1958, estudió arquitectura en el ETHZ. Después de haber vivido y trabajado primero en Zúrich y luego en Los Ángeles, abrió su propio estudio en Zúrich en 1996. Posteriormente abrió otra oficina en Flims, en 2008. Ha recibido numerosos premios, incluyendo el premio al mejor edificio en Suiza cuatro veces. Ha sido profesor invitado en el ETHZ, la Architectural Association School of Architecture de Londres y la Universidad de Cornell, Nueva York. Desde 2002, es profesor en la AA-USI.

Obras (selección)

- 1998 Escuela, Paspels
- 1999 Museo La casa amarilla, Flims
- 2000 Vivienda para tres familias, Coira
- 2000 Casa en Sari d'Orcino, Córcega
- 2003 Nueva Universidad de Lucerna
- 2005 Casa K+N, Wollerau
- 2007 Atelier Bardill, Scharans
- 2007 Oficina de Valerio Olgiati, Flims
- 2008 Centro de visitantes del Parque Nacional de Suiza, Zerne

(Fuente: Yoshida, N., 2011. Swiss sounds: architecture in Switzerland 2000-2009. Architecture + Urbanism, nº 484)

Pfaff, Jean

Pintor. Nacido en 1945. Vive y trabaja en Ventalló, Girona.

Intervenciones arquitectónicas (selección)

- En ejecución Hospital Psiquiátrico, Soleura (Arquitecto: M. Ducommun)
- 2012 Conjunto residencial Zelgweg, Baden-Dättwil (Arquitectos: Egli-Rohr Partner)
- 2011 Aparcamiento, Ópera de Zúrich (Arquitectos: Zach & Zünd)
- 2011 clínica privada Hoheneegg (Arquitectos: Romero & Schaeffle)
- 2011 Residencia de ancianos, Effretikon, Zúrich (Arquitectos: Zach & Zünd)
- 2007 Urbanización "Im Sesselacker", Basilea
- 2006 Banco Nacional de Suiza, Zúrich (Arquitectos: Romero & Schaeffle)
- 2005 Edificio administrativo de la CSS, Lucerna (Arquitecto: A. Roost)
- 2005 Escuela Weid, Pfäffikon (Arquitectos: Meletta Strebel Zangger)
- 2005 Rehabilitación integral del edificio histórico Bernerhof, Berna (Arquitectos: Flury & Rudolf / Graf, Stampfli & Jenni)
- 2005 Edificio de administración Swiss Re, Zúrich (Arquitectos: Romero & Schaeffle)
- 2004 Conjunto Schaefer Areal, Aarau (Arquitectos: Egli-Rohr Partner)
- 2003 Restaurante y Hotel Greulich (Arquitectos: Romero & Schaeffle)
- 2000 Sede de la empresa Schrodtt Bauconsult, Iserlohn (Arquitectos: Schrodtt GmbH)
- 1999 Colegio Suizo de Industria de la Madera, Biel (Arquitectos: Meili & Peter)
- 1988 Capilla Sogn Benedetg (Arquitecto: Peter Zumthor)

Exposiciones (selección)

- 2010 Musée des Beaux Arts, Le Locle
- 2006 / 07 Aargau Kunsthhaus, Aarau
- 2003 Museo de arte de Soleura
- 1999 Museo de Arte Contemporáneo de Basilea
- 1992 Museo de Arte de Turgovia
- 1990 Haus Konstruktiv, Zúrich
- 1986 Museo de Arte Contemporáneo de Basilea
- 1983 Museo de arte de Soleura
- 1977 Museo de arte de Basilea

(Fuente: www.jeanpfaff.ch)

Rahm, Philippe

Nacido en 1967, estudió en la EPFL y el ETHZ, obteniendo el título de arquitecto en 1993. Trabaja actualmente en París (Francia). En 2000 fue residente en la Villa Médicis en Roma. En 2002 fue elegido para representar a Suiza en la 8ª Bienal de Arquitectura de Venecia, y fue uno de los 25 “arquitectos de manifiesto” de Aaron Betsky en la Bienal de Arquitectura de Venecia en 2008. En 2007 tuvo una exposición individual en el Centro Canadiense de Arquitectura en Montreal, y ha participado en otras en todo el mundo: (Archilab 2000, SF-MoMA 2001, CCA Kitakyushu 2004, Frac Centre, Orléans, Centre Pompidou, Beaubourg 2003-2006 y 2007, Manifesta 7, 2008, museo Louisiana, Dinamarca, 2009). Fue profesor visitante en la AA-USI en 2004 y 2005, en la EPFL en 2006 y 2007, y profesor invitado en la Escuela Real de Arquitectura de Copenhague en el período 2009-2010. Actualmente es profesor visitante en Princeton, EE.UU. Trabaja en varios proyectos públicos y privados en Francia, Polonia, Inglaterra, Italia y Alemania. Ha pronunciado numerosas conferencias, incluyendo en la Cooper Union de Nueva York, GSD de Harvard, UCLA y ETHZ.

Proyectos y obras (selección)

- 2002 Hormonarium (8ª Bienal de Arquitectura de Venecia, pabellón suizo)
- 2007 Diurnism (Centro Pompidou, París)
- 2009 Domestic astronomy (Exposición “Green Architecture for the Future”, Humlebæk, Dinamarca, 2009)
- 2009 White geology (Grand Palais, París)
- 2009 The new olduvai gorges (Exposición “Climate and Architecture”, Copenhague, Dinamarca)
- 2009 Pulmonary space (Exposición “Radical Nature”, Barbican Art Gallery, Londres)

(Fuente: <http://www.philipperahm.com/>)

Schiess, Adrian

Pintor. Nacido en Zúrich en 1959. Vive en Francia y Suiza.

Exposiciones (selección)

- 1981 Galería Bob Gysin, Dübendorf
- 1984 Kunsthalle Waaghaus, Winterthur
- 1990 Aargauer Kunsthhaus, Aarau; Bienal de Venecia, chiesa San Staë, Venecia
- 1992 Documenta IX, Kassel (colectiva)
- 1993 Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris
- 1994 Kunsthalle Zürich
- 1996 Musée d'Art et d'histoire, Ginebra
- 1998 Kunsthhaus Bregenz
- 1998 Kunsthhaus Zürich (colectiva)
- 2000 Aargauer Kunsthhaus, Aarau (colectiva)
- 2001 Neues Museum Nürnberg
- 2001 MAK center for Art and Architecture, Los Ángeles (colectiva)
- 2002 Museum für Gegenwartskunst, Basilea (colectiva)
- 2004 Kunstmuseum, Soleura
- 2004 Museo Serralves, Porto (colectiva)
- 2005 Albright Knox Gallery, Buffalo, Nueva York (colectiva)
- 2007 Indianapolis Museum of Art, USA
- 2009 The Art Institute of Chicago (colectiva)
- 2010 Musée d'Art Moderne, St. Etienne
- 2011 Fonds régional d'Art contemporain PACA, Marseille

(Fuente: Baur, S. 2011. Adrian Schiess. *Künstler. Kritisches Lexikon*. Múnich: Zeit Kunstverlag)

Šik, Miroslav

Nacido en 1953 en Praga, Checoslovaquia. Diplomado en arquitectura en 1979 por la ETHZ. De 1983 a 1991 fue profesor asistente en el ETHZ. Entre 1987 y 1991 realizó la exposición "Arquitectura análoga" en Zúrich, Viena, Estrasburgo, Oslo, Praga y Berlín, entre otros sitios. De 1992 a 1998 fue profesor invitado en el EPFL y en Praga. Desde 1998 es profesor titular en el ETHZ. En 2005 recibió el premio Heinrich-Tessenow en Alemania. En 2012 representó a Suiza en la Bienal de Arquitectura de Venecia.

Obras (selección)

- 1996 Ampliación y remodelación de hotel y centro de congresos La Longeraie, Morges
- 1997 Remodelación del centro parroquial San Antonio, Egg
- 1998 Residencia para músicos, Zúrich
- 1997 Diseño de la exposición "La invención de Suiza 1848-1998", Museo Nacional, Zúrich
- 2002 Ampliación y renovación de escuela terapéutica y de necesidades pedagógicas especiales (Hospital Infantil), Zúrich
- 2002 Rectoría de San Antonio, Egg
- 2003 Edificio para padres, Hospital Infantil, Zurich
- 2003 Centro Eclesiástico, Zúrich
- 2007 Remodelación de iglesia, Baden
- 2007 Remodelación y ampliación edificio de viviendas, Haldenstein
- 2012 Viviendas para personas mayores, Zug
- En construcción: resort y cuatro edificios de apartamentos, Andermatt
- En construcción: Viviendas Hunziker-Areal, Zúrich
- En construcción: Quartier Talgut, Winterthur

(Fuente: Sik, M., 2012. Miroslav Sik: Architektur 1988-2012. Quart: Lucerna)

Steinmann, Martin

Nacido en 1942. Se licenció en arquitectura en el ETHZ en 1967. Trabajó como arquitecto y después como colaborador científico en el Instituto de Teoría e Historia de la Arquitectura del ETHZ. En 1978 presentó su tesis sobre los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna. Editor de la revista Archithese de 1980 a 1986, ocupó varios cargos docentes antes de convertirse en profesor en el Departamento de Arquitectura de la EPFL. A través de una extensa investigación, publicaciones y exposiciones, Martin Steinmann ha desarrollado una actividad teórica y crítica de la arquitectura que le valió, en 2000, el premio de teoría de la arquitectura Eric Schelling.

(Fuente: Steinmann, M., 2003. La forme forte. Forme forte. Ecriits/Schriften 1972-2002. Basilea: Birkhäuser)

Zumthor, Peter

Nacido en 1943 en Basilea. Formado como carpintero (1958). Estudió arquitectura en la Escuela de Diseño de Basilea (1963) y en el Instituto Pratt en Nueva York (1966). Arquitecto de edificios protegidos del cantón de los Grisones (1968-1978). Abre su estudio en Haldenstein en 1979. Profesor visitante en varias universidades: Santa Mónica, Múnich, Nueva Orleans, Berlín, Harvard. Profesor en la AA-USI de 1996 a 2008 Ha recibido los siguientes premios: Premio de Arquitectura Contemporánea Mies van der Rohe (1998), Praemium Imperiale (2008), Premio Pritzker (2009), Medalla de Oro del RIBA (2013).

Obras (Selección)

- 1986 Cobijo para yacimiento arqueológico romano, Coira, Graubünden.
- 1988 Capilla Sogn Benedetg, Sumvitg

- 1994 Casa Gugalun, Versam, Grisonas
- 1996 Termas, Vals, Grisonas
- 1997 Kunsthaus, Bregenz, Austria
- 1993-2000 Exposición y centro de documentación "Topografía del Terror", Berlín [destruida]
- 2000 Swiss Sound Box, Expo Hannover
- 2005 Estudio y residencia de Peter Zumthor, Haldenstein
- 2006 Capilla del Bruder Klaus, Mechernich, Alemania
- 2007 Museo Kolumba de Arte Archidiecésano, Colonia, Alemania
- 2009 Casa Annalisa Zumthor, Vals
- 2011 Pabellón para la Serpentine Gallery, Londres
- 2011 Steilneset Memorial de las Víctimas de los juicios de brujas, Vardø (Noruega)

(Fuente: Zumthor, P., 2014. *Peter Zumthor Buildings and Projects 1985-2013*. Zúrich: Scheidegger)

Bibliografía

Bibliografía citada

- , 2014. *M. H. de Young Memorial Museum* (<http://www.azahner.com/portfolio/de-young>, consultado el 01-02-2013)
- , 2013. *Bildbau. Schweizer Architektur im Fokus der Fotografie* (Carpeta de prensa) Basilea: SAM.
- , 2012. *9 architects – 9 proposals to live* (Exposición Villa Noailles Hyères) (<http://www.innerdesign.com>, consultado el 30-10-2013)
- Aaron, P. <http://www.peteraaron.net> (consultado el 12-12-2013)
- Abram, J., 2011. *The beauty of the real*. *Diener+Diener*, Berlín: Phaidon.
- Achleitner, F., 1998. Questioning the Modern Movement. *Architecture + urbanism*, Extra Edition Peter Zumthor.
- Adam, H. y Mayer, H., 2011. Switzerland: from Hannover to Shanghai. *Architecture + Urbanism*, nº 484.
- Aguirre, M., 2005. La propuesta de Aldo Rossi, *Revista Estética*, nº 6, publ. electrónica.
- Albers, J., 2003 (1963). *La interacción del color*. Madrid: Alianza.
- Albrecht, H.J., 1984. Equations sur l'oeil. Sur la structure des couleurs dans la peinture de Lohse. *Richard Paul Lohse: Modulare und serielle Ordnungen 1943-84*, Zürich: Waser.
- Altés, A., 2010. Partituras e imágenes. Acerca de la insuficiencia de la representación. *EGA*, nº 16.
- Andino, M., 2009. Supermarket of the avant-garde. *Christian Kerez: Conflicts Politics Construction Privacy Obsession*. Ostfildern: Hatje Cantz.
- Arp, H., 1944. *Konkrete Kunst. 1955. Unserm täglichen Traum. Erinnerungen, Dichtungen und Betrachtungen aus den Jahren 1914-1954*. Zürich: Arche.
- Asse, E., 1999. Timber – Philosophy of the material, en Burkhalter, M. y Sumi, C., 1999. *Burkhalter + Sumi*. Nueva York: Princeton University Press.
- Bachmann, J. y von Moos, S., 1969. *Nuevos caminos de la arquitectura suiza*. Barcelona: Blume.
- Bassi, A., Carella, R. <http://www.bassicarella.ch> (consultado el 27-12-2013)
- Baudrillard, J., 1994. Andy Warhol: El Snobismo Maquinal. *Zona Erógena*, nº 22.
- Baur, S., 2002. *Kunst + Architektur. Eine kontroverse Beziehung*. Tesis doctoral. Zürich: ETHZ.
- Behne, A., 1919. *Die Wiederkehr der Kunst*. Leipzig: K. Wolff. Citado por: Wechsler, M., 2000. Schönheit darf sein: Architektur als visueller Ereignis. *GG 1989-2000*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Bernáldez, C., 1999. *Joseph Beuys*. Madrid: Nerea.
- Bill, M., 1949. *FORM – Eine Bilanz über die Formentwicklung um die Mitte des XX. Jahrhunderts*. Zürich: Karl Werner.
- Bill, M., 1949. *Konkrete Kunst. Catálogo de la exposición Zürcher Konkrete Kunst*. Stuttgart: Galerie Lutz & Meyer.
- Bill, M., 1953. a,b,c,d. *Funktion und Funktionalismus – Schriften 1945-1988*. Zürich: Benteli.
- Bill, M., 1957. Ein Denkmal. (*Das Werk*, nº 44).
- Birnbaum, D., Ruff, T., 2003. Thomas Ruff talks to Daniel Birnbaum. *Artforum*, nº 4/2003, versión digital (<http://www.artforum.com/inprint/issue=&id=4478>, consultado el 01-08-2010).
- Böhm, G., 2005. Atmosphären als Gegenstand der Architektur", *Naturgeschichte*. Baden: Lars Müller.
- Böhm, G. y Herzog, J., 2004. *Über Architektur und Bild – Jacques Herzog und Gottfried Boehm im Gespräch* (transcripción de la conversación mantenida en el Schaulager de Basilea con motivo de la exposición Herzog & de Meuron No. 250. Eine Ausstellung) (<http://www.herzogdemeuron.com>, consultado el 29-03-2013).
- Boudou, D., Lucan, J., 2002. Entretien avec Jacques Lucan. *Nouvelle Simplicité*. Mouans-Sartoux: Espace de l'Art Concret.
- Brändle, E., 2002. The architect and the sculptor. *Approximations: the architecture of Peter Märkli*. Cambridge: MIT Press.
- Brüderlin, M., 1986. Geometrie der Einfühlung. *Jedes Zeichen ein Zeichen für Andere Zeichen. Zur Ästhetik von Helmut Federle*. Klagenfurt: Ritter.
- Buchanan, P., 1991. Swiss Essentialists. *Architectural Review*, nº 01/1991.
- Buhlmann, B., 1989. Der letzte Buchstabe meines Namens ist der erste des Todes. En: Dickhoff, W., 1989. *Helmut Federle: Bilder und Zeichnungen 1975-1988*. Bielefeld: Karl Kerber.
- Celant, G., 1969. Introduction. *Arte Povera*. Nueva York: Praeger.
- Celant, G., 1967. Arte povera – notes for a guerrilla war. *Flash Art*, nº 5 (<http://www.flashartonline.com>, consultado el 28-06-2012)
- Chevrier, J.-F., 2010. Programa, monumento, paisaje. *El Croquis*, nº 152-153.
- Chevrier, J.-F., 2006. Monumento e intimidad. *El Croquis*, nº 129-130.

- Chevrier, J-F., De Meuron, P., Herzog, J., 2010. Una conversación con Jacques Herzog y Pierre de Meuron, *El Croquis*, nº 152-153.
- Chevrier, J.F., Herzog, J. 2006. Ornamento, Estructura, Espacio. *El croquis*, nº 129-30, p. 24.
- Clúa, A., 2011. Märkli y Oiza. La escultura y el templo. *Circuito de Arquitectura*, nº prim/2011.
- Corbusier, L., 1998 (1977). *Hacia una arquitectura*. Barcelona: Apóstrofe.
- Cotton. 2004. *The photograph as contemporary art*. Nueva York: Thames & Hudson.
- Darmstadt, C., 1987. Farbe in der Architektur seit 1800. *DBZ*, nº 12/87.
- Davidovici, I., 2004. Abstraction and artifice. *Oase*, nº65.
- Diener, R., 2011. *A profile of the work and practice of Roger Diener*. Reportaje de Phaidon Press. (<http://es.phaidon.com/agenda/architecture/video/2011/june/16/a-profile-of-the-work-and-practice-of-roger-diener/>, consultado el: 27-06-2013)
- Diener, R., 1989. On the Uncertainty of the Individual [Über die Ungewissheit des Einzelnen]. *Quaderns*, nº 183.
- Diener, R., Herzog, J., Meili, M., de Meuron, P. y Schmid, C., 2005. *Die Schweiz: ein städtebauliches Porträt*. Basilea: Birkhäuser.
- Federle, H., 2002. Von Kunst, Architektur und Öffentlichkeit. Ein Wechselspiel, fragmentarisch. *TEC21*, nº 5.
- Federle, H., 1995. Zur zusammenarbeit von Maler und Architekt. Sammlung Goetz. Kunsthaus Bregenz Werkdokumente 07. Stuttgart: Hatje Cantz.
- Federle, H., Küng, M., 1994. Das Bild im Raum und das Bild vom Raum. *Werk, Bauen + Wohnen*, nº 1-2.
- Fernández-Polanco, A., 1999. *Arte Povera*. Madrid: Nerea.
- Franck, G., Kerez, C., 2009. En busca de reglas. Una conversación con Christian Kerez. *El Croquis*, nº 145.
- Frei, H., 2008. Constructing a piece of truth / Ein Stück Wahrheit konstruieren. En: Kerez, C., 2008. *Conflicts Politics Construction Privacy Obsession*. Ostfildern: Hatje Cantz.
- Fried, M., 1967. Art and objecthood. *Artforum*, nº 5.
- Füeg, F., 1958. Gedanken zum Kirchenbau. *Bauen + Wohnen*, nº 11.
- Gantenbein, K., 2009. *Hans Danuser – The Zumthor Project 1988-1998-2009* (<http://www.hansdanuser.com>, consultado el 27-01-2013)
- Gigon & Guyer, Adam, H. Wang, W., 2000. Normalidad e inquietud: una paradoja (una conversación con Anette Gigon y Mike Guyer). *El Croquis*, nº 102.
- Gigon, A. y Guyer, M., 1993. --. *Architecture + Urbanism*, nº 434.
- Gimmi, K. et Al., 2004. *Max Bill*. 2G, nº 29-30.
- Gimmi, K., 1996. 12 Projects. *Minimal Tradition*. Baden: Lars Müller.
- González, A., 1996. J.K. va in paradiso. *Kounellis*. Madrid: MNCARS.
- Grafe, C., 2004. Editorial: Ornament. *Oase*, nº65.
- Gramazio & Kohler, 2006. *Fassade Weingut Gantenbein, Fläsch, Schweiz, 2006. Nichtstandardisierte Mauerwerksfassade* (<http://www.gramaziokohler.com>, consultado el 05-01-2014)
- Greenberg, C., 1964. *Post-Painterly Abstraction*. Los Ángeles: Los Angeles County Museum of Art.
- Grinten, F. J. van der, 1994. Substances, Matière, formes. *Joseph Beuys*. París: Centro Pompidou.
- Hahn, P., 2008. Bill und das Bauhaus. *Max Bill – Aspekte seines Werkes*. Sulgen: Niggli.
- Hanak, M., 2003. Funktionalismus im Spiegel der Zeitschrift Bauen + Wohnen. *Nachkriegsmoderne Schweiz / Post-war modernity in Switzerland*. Basilea: Birkhäuser.
- Hergott, F., Hohlfeldt, M., 1994. *Joseph Beuys*. Paris: Editions du Centre Pompidou.
- Herzog, J. y de Meuron, P. <http://herzogdemeuron.com>.
- Herzog, J., Kipnis, J., 1997. Una conversación con Jacques Herzog (H&dM). *El Croquis*, nº 84.
- Herzog, J., Ursprung, P. Wall, J. 2010. *Una conversación entre Jacques Herzog y Jeff Wall*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Hohl, R., 1974. Form and vision: the work of Alberto Giacometti. *Alberto Giacometti - A Retrospective Exhibition*. Nueva York: The Solomon R. Guggenheim Foundation.
- Hönig, R. y Märkli, P., 2007. Ich bin ein klassischer Architekt: Interview mit Peter Märkli. *Hochparterre*, vol. 20.
- Hopfengärtner, J., Moravánszky, A., 2011. *Aldo Rossi und die Schweiz*. Zürich: GTA Verlag.
- Hüttinger, E., 1977. *Max Bill*. Citado por: Lüthy y Heusser 1983.
- Itten, J. 1975 (1961). *El arte del color*. París: Bouret.
- Itten, J., 1992 (1961). *Arte del color*. Ciudad de México: Limusa.
- Joedicke, J., 1969. *Moderne Architektur: Strömungen und Tendenzen*. Stuttgart: Krämer.
- Jonas-Edel, J., 1997. Chronology. En: Franz, E., 1999. *Helmut Federle: XLVII Biennale Venedig*. Baden: Lars Mül-

ler.

- Judd, D., 1965. Specific objects. *Complete Writings 1959-1975*. Nueva York: Press of Nova Scotia College of Art and Design.
- Kapfinger, O., 1994. *Krischanitz, Federle: Neue Welt Schule*. Ostfildern: Hatje Cantz.
- Klein, Y. Citado por: Rubinyi, K. Y Branda, E., 2004. Real Immaterial: Superstudio and Yves Klein, *X-Tra*, vol.7, nº 1.
- Klein, Y. y Ruhnau, W., 1959. Manifest zur allgemeinen Entwicklung der heutigen Kunst zur Immaterialisierung (1958-1959). En: Stachelhaus, H., 1976. *Yves Klein / Werner Ruhnau. Dokumentation der Zusammenarbeit in den Jahren 1957-1960*, Recklinghausen: Aurel Bongers.
- Kolb, J., 2009 (1996). *Bruno Taut als Stadtbaurat in Magdeburg und das farbige Bauen*. Trier: Grin.
- Küng, M., 2009. Foreword. *Christian Kerez: Conflicts Politics Construction Privacy Obsession*. Ostfildern: Hatje Cantz.
- Küng, M., Federle, H., 1994. Das Bild im Raum und das Bild vom Raum. *Werk, Bauen + Wohnen*, nº 81.
- Lailach, M., 2007. *Land Art*, Colonia: Taschen.
- Le Corbusier, 1934. *Quand les cathédrales étaient blanches*. París.
- Le Witt, S., 1969. Sentences on conceptual Art. *Art-Language*, vol.1, nº1.
- Le Witt, S., 1967. Paragraphs on Conceptual Art. *Artforum*, vol. 5, nº 10.
- Lemoine, S., 2003. El gran salto adelante. *Suiza Constructiva*. Madrid: MNCARS.
- Linder, M., 2004. *Nothing less than literal*. Cambridge: MIT press.
- Llorente, Á., 2013. *Alberto Giacometti*. Recursos educativos del Museo Thyssen (http://www.educathyssen.org/capitulo_5_alberto_giacometti, consultado el 22-08-2013)
- Loderer, B. y Gantenbein, K., 2005. Das neue Schweizerbild. *Hochparterre*, nº 18.
- Loers, V., 1986. Die Konstruktion des Geheimnisses. Galerie Nächst St. Stephan. *Jedes Zeichen ein Zeichen für andere Zeichen: Zur Ästhetik von Helmut Federle*. Klagenfurt: Ritter.
- Lohse, R.P., 2002 (1977). Mein Gestalten ist auf die Veränderung der Umwelt gerichtet. *Lohse Lesen*. Zürich: Haus Konstruktiv.
- Loos, A., 1980 (1908). *Ornamento y delito y otros escritos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Lóránd Hegyi, L. 2009. Domiciliations simultanées: Quelques remarques sur l'œuvre d' Adrian Schiess. *Adrian Schiess: Expositions*, Clermont-Ferrand: Un, Deux... Quatre.
- Lucan, J. et. Al., 2001. *Matière d'art – architecture contemporaine en Suisse*, Centre Culturel suisse à Paris. Basilea: Birkhäuser.
- Lucan, J., 1995. Private Museum for Contemporary art in Munich. A machine to sharpen the eye. En: Herzog, J., De Meuron, P., 1995. *Sammlung Goetz. Kunsthau Bregenz Werkdokumente 07*. Stuttgart: Hatje Cantz.
- Lüthy, H. y Heusser, H.J., 1983. *L'art en suisse 1890-1980*. Lausana: Payot, p. 31.
- Macarthur, J., 2007. The Picturesque: Architecture, Disgust and Other Irregularities. Londres: Routledge.
- Marchán Fiz, S., 1986. *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid: Akal.
- Märkli, P., 1992. La Congiunta, Museum in Giornico, 1992. *Werk, Bauen + Wohnen*, nº 79, vol. 12.
- Martí, C., 2011 (2000). Abstracción en arquitectura: una definición. *DPA*, nº 16.
- Martínez García-Posada, A., 2009. *Sueños y polvo: cuentos de tiempo sobre arte y arquitectura*. Madrid: Lampreave.
- Martínez, A., 2000. *De Andy Warhol a Cindy Sherman*. Valencia: UPV.
- Matthews, T., 2014. *Alberto Giacometti: The art of relation*. Londres: I.B.Tauris.
- Meili, M., 1992. Peter Märkli: die Arbeit der Augen. *Du: die Zeitschrift der Kultur*, nº 52, vol. 5.
- Meili, M., 1996. A few remarks concerning Swiss-german architecture. *Architecture + Urbanism*, nº 309.
- Meili, M., 2002. Peter Märkli: die Arbeit der Augen. *Du - die Zeitschrift der Kultur*, nº 52, vol 5.
- Menna, F., 1977. *La opción analítica en el arte moderno*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Meyer, J., 2004 (2001). *Minimalism: Art And Polemics In The Sixties*. New Haven: Yale University Press.
- Miller, Q., 2001. Kunstmuseum Liechtenstein. *Architecture + Urbanism*, nº 370.
- Molins, P., 2003. Suiza constructiva: de la nueva forma a la buena forma. *Suiza constructiva*. Madrid: MNCARS.
- Moneo, R., 1999. Celebración de la materia. *AV: Monografías*, nº 77.
- Montaner, J.M., 2002. *Las formas del siglo XX*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Moos, S. Von, 1996. Recycling Max Bill. *Minimal Tradition - Max Bill und die "einfache" Architektur 1942-1996*. Baden: Lars Müller.
- Moravanszky, A., 2004. Swissboxes etcétera. *Architecture + Urbanism*, nº 410.
- Mostafavi, M., 2002. Approximations. *Approximations: The Architecture of Peter Märkli*. Cambridge: MIT Press.

- Mostafavi, M., 1996. An architecture of stillness. *Thermal bath at Vals* (Architectural Association: Exemplary Projects, nº1). Londres: Architectural Association Publications.
- Mostafavi, M., y Zumthor, P., 1996. *Thermal Baths at Vals*. Londres: Architectural Association Publications.
- Museum für Naturkunde Berlín, 2010. *Neubau des Ostflügels - Museum für Naturkunde: Museum intern* (http://download.naturkundemuseum-Berlin.de/presse/200Jahre/Presstexte/10-09-13_Pressemappe_Diener_Diener_Architekten.pdf, consultado el 20-05-2013)
- Obrist, H. U. et Al., 2012. *Herzog & de Meuron / Ai Weiwei: Serpentine Gallery Pavilion 2012*. Colonia: Walter König.
- Oficina Federal de Estadística, 2012. *Sprachen, Religionen – Daten, Indikatoren*. (<http://www.bfs.admin.ch/>, consultado el 20-02-2014)
- Olgjati, V. (<http://www.olgiati.net>, consultado el 21-02-2014)
- Omlin, S., 2003. *Hybride Zonen: Kunst und Architektur in Basel und Zürich*. Basilea: Birkhäuser.
- Pascual, C. 2007. Basilea, laboratorio de formas. *El País*, 20-01-2007.
- Pfaff, J., 2005 (www.jeanpfaff.ch, consultado el 22-11-2012)
- Philadelphia Museum of Art. Guía online de la exposición monográfica de Barnett Newman (http://www.philamuseum.org/micro_sites/exhibitions/newman/galleries/seven.shtml, consultado el 22-11-2012)
- Pimlott, M., 2004. Ornament and picture making. *Oase*, nº65.
- Piñón, H., 2008. *El formalismo esencial de la arquitectura moderna*. Barcelona: Ediciones UPC.
- Portal web oficial de la ciudad de Basilea (<http://www.basel.ch>, consultado el 20-02-2014).
- Portal web oficial de la ciudad de Ginebra (<http://www.ville-geneve.ch>, consultado el 20-02-2014).
- Portal web oficial de la ciudad de Zúrich (<http://www.stadt-zuerich.ch/kunstundbau.html>, consultado el 12-01-2014)
- Portal web oficial del cantón de Zúrich (<http://www.zh.ch>, consultado el 20-02-2014).
- Portal web oficial del Werkbund Suizo (http://www.werkbund.ch/index.cgi?page=archives_history, consultado el 20-12-2010).
- Potts, A., 2004. Tactility: the interrogation of medium in art of the 1960's. *Art History*, vol. 27, nº 2.
- Puebla Pons, J., Martínez López, V.M. 2010. El diagrama como estrategia del proyecto arquitectónico contemporáneo. *EGA* nº 16. Valencia: UPV.
- Rabazas, A., 2000. Del dibujo de objetos al dibujo como objeto. El modelo Beuys. *Arte, Individuo y Sociedad*, nº 12.
- Rahm, P., 2009. *Towards a meteorological architecture* (<http://www.philipperahm.com/data/rahm-office.pdf>, consultado el: 11-01-2014)
- Renger-Patzsch, A., 1927. Ziele. En: Kemp, W., 1979. *Theorie der Fotografie II 1912-1945*. Múnich: Schirmer/Mosel.
- Rose, B., 1993. Joseph Beuys and the language of drawing. *Thinking Is Form: The Drawings of Joseph Beuys*. Filadelfia: Philadelphia Museum of Art.
- Rubio, O. M., Koetzle, H. M., 2007. *Momentos estelares - la fotografía en el siglo XX*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- Rüegg, A., 2008. Die Erziehung zum «bewussten menschen»: Max Bill als Lehrer. *Max Bill – Aspekte seines Werkes*. Sulgen: Niggli.
- Rüegg A. 1993. Abstrakt – vertraut. Zur Architektur des Kirchner Museums. *Werkstoff. Annette Gigon / Mike Guyer*. Lucerna: Architekturgalerie Luzern.
- Ruhrberg, K. et al., 2005. *Kunst des 20. Jahrhunderts*. Colonia: Taschen.
- Sack, M., 1997. Peter Zumthor' s way of designing – and thus of thinking. *Peter Zumthor – Three concepts*. Basilea: Birkhäuser.
- Sanger, A. 2009. *Ficha de la obra "Michelangelo Pistoletto: Venus of the Rags 1967, 1974"*. (<http://www.tate.org.uk>, consultado el 28-07-2012)
- Schiess A. et al., 2009. *Adrian Schiess: Expositions*, Clermont-Ferrand: Un, Deux... Quatre.
- Steinert, O. 1951. Signification de l'ouvrage. *Subjektive Fotografie*. Bonn: Brüder Auer.
- Steinmann, M., 2003. La forme forte. *Forme forte. Ecrits/Schriften 1972-2002*. Basilea: Birkhäuser.
- Steinmann, M., 2000. Conjectures : On the architecture of Gigon / Guyer. *Gigon Guyer architects: Works & projects 1989-2000*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Steinmann, M., 1995. Notes on the architecture of Diener & Diener. *Das Haus und die Stadt*. Basilea: Birkhäuser.
- Steinmann, M., 1991. La forme forte. En *deçà des signes, Faces*, nº19.
- Stich, S. 1994. *Yves Klein*. Londres: Hayward Gallery.

- Stimson, B., 2003. The Photographic Comportment of Bernd and Hilla Becher. *Photography and the Limits of the Document* (Symposium). Londres: Tate Modern.
- Temkin, A. Life Drawing. *Thinking Is Form: The Drawings of Joseph Beuys*. Filadelfia: Philadelphia Museum of Art.
- Temkin, A., Rose, B., 1993. *Thinking Is Form: The Drawings of Joseph Beuys*. Filadelfia: Philadelphia Museum of Art.
- Thorn-Prikker, J. 2008. Clad in glass. *Diener, Federle, Wiederin: Novartis Campus Forum 3*. Basilea: Christoph Merian.
- Ursprung, P., 2012. Imaging a city: Gigon / Guyer in Zurich. *Gigon & Guyer 2001-2011*. Baden: Lars Müller.
- Ursprung, P., 2011. Genealogie – Aldo Rossi und Herzog & de Meuron. *TEC21*, nº 25.
- Ursprung, P., 2009. *Seeing Zumthor - Images by Hans Danuser*. Zúrich: Scheidegger & Spiess.
- Ursprung, P., 2005. *Naturgeschichte*. Baden: Lars Müller.
- Van Doesburg, T. et Al. 1930. Base de la peinture concrète. *Art Concret*, nº 1.
- Velasco, E., 2009. *Instalación de Joseph Beuys en Caixa Forum Barcelona* (<http://abreelajo.com>, consultado el: 28-01-2014)
- Visarte (Asociación Profesional Suiza de Artistas Visuales), 2014. *Kunst und Bau*. (<http://www.visarte.ch/de/dienstleistungen/kunst-und-bau>, consultado el: 12-01-2014)
- Vischer, T., 1997. Zeichnen unterbricht das Denken. *HdM Zeichnungen*. Nueva York: Peter Blum Gallery.
- Vischer, T., 1994. *Architectures of Herzog & de Meuron, Portraits by Thomas Ruff*. Nueva York: Peter Blum Gallery.
- Vischer, T. 1991. *Architektur von Herzog & de Meuron. Fotografiert von Margherita Krischanitz, Balthasar Burkhard, Hannah Villiger und Thomas Ruff, mit einem Text von Theodora Vischer*. Baden: Lars Müller.
- Volkart, H., 1951. *Schweizer Architektur – ein Überblick über das schweizerische Bauschaffen der Gegenwart*. Ravensburg: Maier.
- Wang, W., 2000 (1998). *Herzog & de Meuron*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Wechsler, M. et al., 2004. *Farbräume: Zusammenarbeit mit den Architekten Herzog & de Meuron und Gigon & Guyer 1993-2003*. Lucerna: Quart.
- Wessely, H., Zumthor, P., 2001. Ich baue aus der Erfahrung der Welt... - ein Gespräch mit Peter Zumthor. *Detail* (edición alemana), nº. 41.
- Wilkin, K., 2008. *Color as field – American Painting 1950-1975*. New Haven: Yale University Press.
- Wölfflin, H., 1886. *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*. Tesis doctoral. Múnich.
- Zaera, A. 1993. Herzog & de Meuron: entre el rostro y el paisaje. *El Croquis*, nº. 60.
- Zaera, A. Herzog, J., de Meuron, P., 1993. Continuidades: entrevista con Herzog & de Meuron. *El Croquis*, nº 60.
- Zaugg, R., 2001. Genesis of the work, diary, 1998-2000. *Architecture by Herzog & de Meuron, Wall Painting by Rémy Zaugg: A Work for Roche Basel*. Basilea: Birkhäuser.
- Zelevansky, L., 2004. Beyond Geometry: Objects, Systems, Concepts. *Beyond Geometry: Experiments in Form, 1940s-1970s*. Cambridge: MIT Press.
- Zschokke, W. y Hanak, M., 2003. *Nachkriegsmoderne Schweiz / Post-war modernity in Switzerland*. Basilea: Birkhäuser.
- Zumthor, P., 2009 (1999). *Pensar la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Zumthor, P., 2006. *Atmósferas. Entornos arquitectónicos. Las cosas a mi alrededor*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Zumthor, P., 2005. *Kunsthaus Bregenz* (Werkdokumente / Kunsthaus Bregenz, Archiv Kunst Architektur). Ostfindern: Hatje Cantz.
- Zumthor, P., 1999. *Peter Zumthor : Works*, Basilea: Birkhäuser.
- Zumthor, P., 1998. *Peter Zumthor Works: Buildings Projects*. Baden: Lars Müller. Zumthor, P. 1996. Stone and Water. *Thermal bath at Vals*. Londres: Architectural Association Publications.
- Zwimpfer, H., 1998. Die Fassade soll ein Zeichen setzen. *Protokollhefte zum Projekt «Kunst + Architektur» im Bahnhof Ost Basel*. Baden: Lars Müller.

Bibliografía completa por temas

Sobre corrientes artísticas

Citada

- Celant, G., 1967. Arte povera – notes for a guerrilla war. *Flash Art*, nº5 (<http://www.flashartonline.com>, consultado el 28-06-2012)
- Celant, G., 1969. Introduction. *Arte Povera*. Nueva York: Praeget.
- Fernández-Polanco, A., 1999. *Arte Povera*. Madrid: Nerea.
- González, A., 1996. J.K. va in paradiso. *Kounellis*. Madrid: MNCARS.
- Greenberg, C., 1964. *Post-Painterly Abstraction*. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art.
- Lailach, M., 2007. *Land Art*, Colonia: Taschen.
- Martínez, A., 2000. *De Andy Warhol a Cindy Sherman*. Valencia: UPV.
- Meyer, J., 2004 (2001). *Minimalism: Art and Polemics in the Sixties*. New Haven: Yale University Press.
- Ruhrberg, K. et al., 2005. *Kunst des 20. Jahrhunderts*. Colonia: Taschen.
- Sanger, A. 2009. *Ficha de la obra "Michelangelo Pistoletto: Venus of the Rags 1967, 1974"*. (<http://www.tate.org.uk>, consultado el 28-07-2012)
- Wilkin, K., 2008. *Color as field – American Painting 1950-1975*. New Haven: Yale University Press.

Consultada

- Battcock, G., 1977. *La Idea Como Arte: documentos sobre el arte conceptual*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Batchelor, D., 1997. *Minimalismo*. Madrid: Encuentro.
- Marzona, D., 2005. *Arte conceptual*. Colonia: Taschen.
- Savi, V. E., Montaner, J. M. 1996. *Less is more: minimalismo en arquitectura y otras artes*, Barcelona: Col·legi d' Arquitectes de Catalunya.
- González Orbegozo, M., Zabalbeascoa, A., Rodríguez, J., 2001. *Minimalismos, un signo de los tiempos*. Madrid: MNCARS.
- Guasch, A.M., 2005. *El arte último del siglo XX. Del postminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza.

Sobre teorías del arte

Citada

- Albers, J., 2003 (1963). *La interacción del color*. Madrid: Alianza.
- Baudrillard, J., 1994. Andy Warhol: El Snobismo Maquinal. *Zona Erógena*, nº 22.
- Fried, M., 1967. Art and objecthood. *Artforum*, nº 5.
- Itten, J. 1975 (1961). *El arte del color*. París: Bouret.
- Itten, J., 1992 (1961). *Arte del color*. Ciudad de México: Limusa.
- Judd, D., 1965. Specific objects. *Complete Writings 1959-1975*. Nueva York: Press of Nova Scotia College of Art and Design.
- Le Witt, S., 1969. Sentences on conceptual Art. *Art-Language*, vol.1, nº1.
- Le Witt, S., 1967. Paragraphs on Conceptual Art. *Artforum*, vol. 5, nº 10.
- Linder, M., 2004. *Nothing less than literal*. Cambridge: MIT press.
- Marchán Fiz, S., 1986. *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid: Akal.
- Menna, F., 1977. *La opción analítica en el arte moderno*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Potts, A., 2004. Tactility: the interrogation of medium in art of the 1960's. *Art History*, vol. 27, nº 2.
- Van Doesburg, T. et Al. 1930. Base de la peinture concrète. *Art Concret*, nº 1.
- Zelevansky, L., 2004. Beyond Geometry: Objects, Systems, Concepts. *Beyond Geometry: Experiments in Form, 1940s-1970s*. Cambridge: MIT Press.

Consultada

- Benjamin, A., 1996. *What is abstraction*. Londres: Wiley.
- Chipp, H. B., Rodríguez Puértolas, J., 2005. *Teorías del arte contemporáneo (Fuentes de arte)*. Madrid: Akal.
- Greenberg, C., 1960. Modernist Painting. Publicado originalmente en: *Forum Lectures (Voice of America)*. Wash-

ington.

Melot, M., 2010. *Breve historia de la imagen*. Madrid: Siruela.

Morris, R., 1966. Notes on Sculpture. Publicado originalmente en: *Artforum*, nº2/1966 y nº10/1966.

Tavel, H. C., 1984. *Die Sprache der Geometrie*. Berna: Kunstmuseum Bern.

Ünsal, M., 2010. Minimalist Art vs. Modernist Sensibility: A close reading of Michael Fried's «Art and Objecthood». *Art & Education*. <http://www.artandeducation.net/>.

WAA., 1967. *Gesammelte Manifeste. Serielle Manifeste 66*. St. Gallen: Galerie Press.

Sobre teorías de la arquitectura

Citada

Behne, A., 1919. *Die Wiederkehr der Kunst*. Leipzig: K.Wolff. Citado por: Wechsler, M., 2000. *Schönheit darf sein: Architektur als visueller Ereignis. GG 1989-2000*. Barcelona: Gustavo Gili.

Corbusier, L., 1998 (1977). *Hacia una arquitectura*. Barcelona: Apóstrofe.

Darmstadt, C., 1987. Farbe in der Architektur seit 1800. *DBZ*, nº 12/87.

Davidovici, I., 2004. Abstraction and artifice. *Oase*, nº65.

Grafe, C., 2004. Editorial: Ornament. *Oase*, nº65.

Kolb, J., 2009 (1996). *Bruno Taut als Stadtbaurat in Magdeburg und das farbige Bauen*. Trier: Grin.

Le Corbusier, 1934. *Quand les cathédrales étaient blanches*. París.

Loos, A., 1980 (1908). *Ornamento y delito y otros escritos*. Barcelona: Gustavo Gili.

Martí, C., 2011 (2000). Abstracción en arquitectura: una definición. *DPA*, nº 16.

Montaner, J.M., 2002. *Las formas del siglo XX*. Barcelona: Gustavo Gili.

Pimlott, M., 2004. Ornament and picture making. *Oase*, nº65.

Piñón, H., 2008. *El formalismo esencial de la arquitectura moderna*. Barcelona: Ediciones UPC.

Puebla Pons, J., Martínez López, V.M. 2010. El diagrama como estrategia del proyecto arquitectónico contemporáneo. *EGA* nº 16.

Rahm, P., 2009. *Towards a meteorological architecture* (<http://www.philipperahm.com/data/rahm-office.pdf>, consultado el: 11-01-2014)

Steinmann, M., 2003. La forme forte. *Forme forte. Ecrits/Schriften 1972-2002*. Basilea: Birkhäuser.

Steinmann, M., 1991. La forme forte. En *deçà des signes, Faces*, nº19.

Wölfflin, H., 1886. *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*. Tesis doctoral. Múnich.

Consultada

Caruso, A., 2009. Whatever Happened to Analogue Architecture. *AA Files*, nº 59.

Diener, R., 1999. Verschränkung versus Abstraktion. *Hochparterre*, nº 11, vol. 12.

Füeg, F., 1981. Grundlegendes der Architektur. *Werk, Bauen + Wohnen*, nº 68, vol. 7/8.

Haller, F., 1981. Von Eigenschaften ausgezeichneter Punkte in regulären geometrischen Systemen. *Werk, Bauen + Wohnen*, nº 68, vol. 7/8.

Haller, F., 1992. Über die Notwendigkeit wandelbarer Gebäude, *Werk, Bauen + Wohnen*, nº 79, vol. 7/8.

Hays, M., 1998. *Architecture Theory since 1968*. Cambridge: MIT Press.

Krischanitz, A., Meili, P., Peter, M., 2008. Die Produktion des architektonischen Raums. *Marcel Meili, Markus Peter - 1987-2008*. Zürich: Scheidegger & Spiess.

Mallgrave, H. F., Contandriopoulos, C., 2008. *Architectural theory. 2. An anthology from 1871-2005*. Nueva York: Wiley.

Montaner, J.M., 2007. *Arquitectura y crítica*. Barcelona: Gustavo Gili.

Puebla Pons, J., 2002. *Neovanguardias y representación arquitectónica. La expresión innovadora del proyecto contemporáneo*. Barcelona: UPC.

Rübel, D., Wagner, M., Wolff, V., 2005. *Materialästhetik*. Berlín: Reimer.

Ruby, A., Ursprung, P., Sachs, A., 2003. *Minimal Architecture*. Múnich: Prestel.

Wigley, M. 1998. The architecture of atmosphere. *Daidalos*, nº 68.

Winters, E., 2007. *Aesthetics and Architecture*. Londres: Continuum.

Zabalbeascoa, A., 2000. *Minimalismos*. Barcelona: Gustavo Gili.

Sobre relaciones entre arte y arquitectura

Citada

- Baur, S., 2002. *Kunst + Architektur. Eine kontroverse Beziehung*. Tesis doctoral. Zúrich: ETHZ.
- Martínez García-Posada, A., 2009. *Sueños y polvo: cuentos de tiempo sobre arte y arquitectura*. Madrid: Lampreave.
- Omlin, S., 2003. *Hybride Zonen: Kunst und Architektur in Basel und Zürich*. Basilea: Birkhäuser.
- Zwimpfer, H., 1998. Die Fassade soll ein Zeichen setzen. *Protokollhefte zum Projekt «Kunst + Architektur» im Bahnhof Ost Basel*. Baden: Lars Müller.

Consultada

- Adam, H., 2007. Kunst und Architektur: Ein vielschichtiges Verhältnis. *Archithese*, nº 4/2007.
- Amt für Hochbauten der Stadt Zürich, 2013. *Kunst und Architektur im Dialog: 50 Kunst-und-Bau-Werke in Zürich*. Zúrich: Hochparterre.
- Bjone, C., 2009. *Art and architecture: strategies in collaboration*, Basilea: Birkhäuser.
- Graham, D. 2009. *El arte con relación a la arquitectura. La arquitectura con relación al arte*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Jodidio, P., 2005. *Architecture: art*. Múnich: Prestel.
- Rendell, J., 2006. *Art to architecture: a place between*. Londres: I.B.Tauris.
- Schifferle, K., Honegger, B., 1989. Nachdenken über die Kunstförderung: ein Gespräch mit Klaudia Schifferle. *Schweizer Ingenieur und Architekt*, nº 107, vol. 51-52.
- Schulz-Dornburg, J., 2000. *Arte y arquitectura: nuevas afinidades*. Barcelona: Gustavo Gili.

Sobre fotografía

Citada

- , 2013. *Bildbau. Schweizer Architektur im Fokus der Fotografie* (Carpeta de prensa) Basilea: SAM.
- Aaron, P. <http://www.peteraaron.net> (consultado el 12-12-2013)
- Cotton. 2004. *The photograph as contemporary art*. Nueva York: Thames & Hudson.
- Renger-Patzsch, A., 1927. Ziele. En: Kemp, W., 1979. *Theorie der Fotografie II 1912-1945*. Múnich: Schirmer/Mosel.
- Rubio, O. M., Koetzle, H. M., 2007. *Momentos estelares - la fotografía en el siglo XX*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- Steinert, O. 1951. Signification de l'ouvrage. *Subjektive Fotografie*. Bonn: Brüder Auer.
- Stimson, B., 2003. The Photographic comportment of Bernd and Hilla Becher. *Photography and the Limits of the Document* (Symposium). Londres: Tate Modern.

Consultada

- Becher, B. y H., Neumüller, M., 2003. *Bernd y Hilla Becher hablan con Moritz Neumüller*. Conversaciones con Fotógrafos. Madrid: La Fábrica.
- Herzog, J., Ursprung, P. Wall, J. 2010. *Una conversación entre Jacques Herzog y Jeff Wall*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Thom-Prikker, J., 1997. Formas primigenias del arte: el fotógrafo Karl Blossfeldt. *Elementos*, nº 17-18, vol. 4.
- Vierhuff, H.G., 1980. *Die Neue Sachlichkeit: Malerei und Fotografie*. Colonia: Dumont.
- VVAA., 1995. *Fotografie als Bild*. Braunschweig: Kunstverein Braunschweig.
- Wall, J. Señales de indiferencia: aspectos de la fotografía en el arte conceptual o como arte conceptual. En: Picazo, G., Ribalta, J., 2003. *Indiferencia y Singularidad*. Barcelona: Gustavo Gili.

Sobre Suiza

Citada

- Oficina Federal de Estadística, 2012. *Sprachen, Religionen – Daten, Indikatoren*. (<http://www.bfs.admin.ch/>, consultado el 20-02-2014)
- Pascual, C. 2007. Basilea, laboratorio de formas. *El País*, 20-01-2007.
- Portal web oficial de la ciudad de Basilea (<http://www.basel.ch>, consultado el 20-02-2014).
- Portal web oficial de la ciudad de Ginebra (<http://www.ville-geneve.ch>, consultado el 20-02-2014).
- Portal web oficial de la ciudad de Zúrich (<http://www.stadt-zuerich.ch/kunstundbau.html>, consultado el 12-01-

2014)

Portal web oficial del cantón de Zúrich (<http://www.zh.ch>, consultado el 20-02-2014).

Portal web oficial del Werkbund Suizo (http://www.werkbund.ch/index.cgi?page=archives_history, consultado el 20-12-2010).

Visarte (Asociación Profesional Suiza de Artistas Visuales), 2014. *Kunst und Bau*. (<http://www.visarte.ch/de/dienstleistungen/kunst-und-bau>, consultado el: 12-01-2014)

Consultada

Diener, R., Herzog, J., Meili, M., de Meuron, P., Schmid, C., 2006. *Die Schweiz. Ein städtebauliches Portrait*. Basilea: Birkhäuser / ETH Studio Basel.

Loderer, B., Gantenbein, K., 2005. Das neue Schweizerbild. *Hochparterre : Zeitschrift für Architektur und Design*, nº 18.

Albrecht, J., Kohler, G., Maurer, B., 2010. *Expansion der Moderne. Wirtschaftswunder – Kalter Krieg – Avantgarde – Populärkultur*. Zúrich: GTA Verlag.

Sobre arte del siglo XX en Suiza

Citada

Albrecht, H.J., 1984. Equations sur l'oeil. Sur la structure des couleurs dans la peinture de Lohse. *Richard Paul Lohse: Modulare und serielle Ordnungen 1943-84*, Zúrich: Waser.

Arp, H., 1944. *Konkrete Kunst*. 1955. *Unsern täglichen Traum. Erinnerungen, Dichtungen und Betrachtungen aus den Jahren 1914-1954*. Zúrich: Arche.

Lohse, R.P., 2002 (1977). Mein Gestalten ist auf die Veränderung der Umwelt gerichtet. *Lohse Lesen*. Zúrich: Haus Konstruktiv.

Lüthy, H. y Heusser, H.J., 1983. *L'art en suisse 1890-1980*. Lausana: Payot.

Consultada

Besson, C., 2000. *L'art concret dans la collection Albers-Honegger* (Extracto del texto "Utopie concrète", Espace de l'Art Concret, Rétrospective 1990 – 2000) (<http://www.espacedelartconcret.fr/>, consultado el 19-10-2012)

Federle, H., Herzog, J., 1984. Künstler in der Schweiz - Schweizer Kunst? Gespräch zwischen Helmut Federle und Jacques Herzog. *Werk, Bauen + Wohnen*, nº 71, vol. 10.

Honegger, G., 2009. *Le Mythe du Monochrome* (<http://www.espacedelartconcret.fr/>, consultado el 19-10-2012)

Kunstmuseum Wolfsburg, 2007. *Swiss Made. Präzision und Wahnsinn: Positionen der Schweizer Kunst von Hodler bis Hirschhorn*. Ostfildern: Hatje Cantz.

Lemoine, S., Molins, P., 2003. *Suiza Constructiva*. Madrid: MNCARS.

Szeemann, H., 1991. *Visionäre Schweiz*. Aarau: Sauerlander.

García-Antón, K., 2005. *Naturellement abstrait: art contemporain Suisse dans la collection Julius Baer*. Ginebra: Centre d'Art Contemporain.

Sobre arquitectura del siglo XX en Suiza

Citada

Aguirre, M., 2005. La propuesta de Aldo Rossi, *Revista Estética*, nº 6, publ. electrónica.

Bachmann, J. y von Moos, S., 1969. *Nuevos caminos de la arquitectura suiza*. Barcelona: Blume.

Boudou, D., Lucan, J., 2002. Entretien avec Jacques Lucan. *Nouvelle Simplicité*. Mouans-Sartoux: Espace de l'Art Concret.

Buchanan, P., 1991. Swiss Essentialists. *Architectural Review*, nº 01/1991.

Füeg, F., 1958. Gedanken zum Kirchenbau. *Bauen + Wohnen*, nº 11.

Hanak, M., 2003. Funktionalismus im Spiegel der Zeitschrift Bauen + Wohnen. *Nachkriegsmoderne Schweiz / Post-war modernity in Switzerland*. Basilea: Birkhäuser.

Hopfengärtner, J., Moravánszky, A., 2011. *Aldo Rossi und die Schweiz*. Zúrich: GTA Verlag.

Hütinger, E., 1977. *Max Bill*. Citado por: Lüthy y Heusser 1983.

Jehle-Schulte Strathaus, U., 1981. *Die Solothurner Schule*. *Werk, Bauen + Wohnen*, nº 68, vol. 7/8.

Joedicke, J., 1969. *Moderne Architektur: Strömungen und Tendenzen*. Stuttgart: Krämer.

Lemoine, S., 2003. El gran salto adelante. *Suiza Constructiva*. Madrid: MNCARS.

- Lucan, J. et. Al., 2001. *Matière d'art – architecture contemporaine en Suisse*, Centre Culturel suisse à Paris. Basilea: Birkhäuser.
- Meili, M., 1996. A few remarks concerning Swiss-german architecture. *Architecture + Urbanism*, nº 309.
- Molins, P., 2003. Suiza constructiva: de la nueva forma a la buena forma. *Suiza constructiva*. Madrid: MNCARS.
- Moos, S. Von, 1996. Recycling Max Bill. *Minimal Tradition - Max Bill und die "einfache" Architektur 1942-1996*. Baden: Lars Müller.
- Moravanszky, A., 2004. Swissboxes etcétera. *Architecture + Urbanism*, nº 410.
- Roth, A., 1985. *Architect of Continuity*. Zürich: Waser.
- Volkart, H., 1951. *Schweizer Architektur – ein Überblick über das schweizerische Bauschaffen der Gegenwart*. Ravensburg: Maier.
- Zschokke, W. y Hanak, M., 2003. *Nachkriegsmoderne Schweiz / Post-war modernity in Switzerland*. Basilea: Birkhäuser.

Consultada

- Adler, F., Girsberger, H., Olinde, R., 1978. *Architekturführer Schweiz : guide d'Architecture Suisse Architectural Guide Switzerland*. Zürich: Artemis.
- Moravánszky, Á., 2007. Concrete Constructs. The Limits of Rationality in Swiss Architecture. *Architectural Design*, nº 77, vol. 5.
- Altherr, A., 1965. *Neue Schweizer Architektur*. Teufen: Niggli.
- Bill, M., 1949. *Moderne schweizer architektur: 1925-1945*. Basilea: K. Werner.
- Disch, P., 1991. *Architektur in der deutschen Schweiz 1980–1990*. Lugano: Advertising Company & Publishing House.
- Giedion, S., 1938. *Moderne schweizer architektur*. Basilea: K. Werner.
- Graser, J.M., 2008. *Die Schule von Solothurn: Der Beitrag von Alfons Barth, Hans Zaugg, Max Schlup, Franz Füeg und Fritz Haller zur Schweizer Architektur der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts*. Tesis doctoral. Zürich: ETHZ.
- Jodidio, P., 2006. *Architecture in Switzerland*. Colonia: Taschen.
- Lichtenstein, C., 2007. *Playfully rigid*. Baden: Lars Müller.
- Volkart, H., 1951. *Schweizer Architektur – ein Überblick über das schweizerische Bauschaffen der Gegenwart*. Ravensburg: Maier.

Sobre Max Bill

Citada

- Bill, M. 1949. *FORM – Eine Bilanz über die Formentwicklung um die Mitte des XX. Jahrhunderts*. Zürich: K. Werner.
- Bill, M., 1949. *Konkrete Kunst*. Catálogo de la exposición *Zürcher Konkrete Kunst*. Stuttgart: Galerie Lutz & Meyer.
- Bill, M., 1953. a,b,c,d. *Funktion und Funktionalismus – Schriften 1945-1988*. Zürich: Benteli.
- Bill, M., 1957. Ein Denkmal. (*Das Werk*, nº 44).
- Gimmi, K. et Al., 2004. *Max Bill*. 2G, nº 29-30.
- Gimmi, K., 1996. 12 Projects. *Minimal Tradition*. Baden: Lars Müller.
- Hahn, P., 2008. Bill und das Bauhaus. *Max Bill – Aspekte seines Werkes*. Sulgen: Niggli.
- Rüegg, A., 2008. Die Erziehung zum «bewussten menschen»: Max Bill als Lehrer. *Max Bill – Aspekte seines Werkes*. Sulgen: Niggli.

Consultada

- Bill, J., 2008. *Funktion und Funktionalismus – Schriften 1945-1988*. Zürich: Benteli.
- Bill, M., 1938. Über konkrete Kunst. *Das Werk*, nº 25.
- Bill, M., 1949. Die mathematische Denkweise in der Kunst. *Das Werk*, nº 36, vol. 3.
- Bill, M., 1949. Schönheit aus Funktion und als Funktion. *Das Werk*, nº 36, vol. 8.
- Bill, M., 1983. *Max Bill: zur Ausstellung anlässlich seines 75. Geburtstages im Helmhaus Zürich*. Zürich: Helmhaus Zürich.
- Bonet, J.M., 1980. Max Bill: "En la Bauhaus la pintura era casi clandestina". Entrevista con el arquitecto y pintor suizo. *El País*, 31-01-1980.
- Buchsteiner, T., Letze, O., 2006. *Max Bill, pittore, scultore, architetto, designer*. Catálogo de la exposición homónima en el Palazzo Reale. Milán: Mondadori Electa.

- Caramel, L., Thomas, A., 1991. *Max Bill. Pinacoteca comunale Casa Rusca*. Milán / Lugano: Fidia edizioni d'arte.
- Frei, H. 1991. *Konkrete Architektur? Über Max Bill als Architekt*. Baden: Lars Müller.
- Gomringer, E. 1954. Hochschule für Gestaltung, Ulm: Architekt Max Bill, Zürich und Ulm. (*Das Werk*, nº 41, vol. 8.
- Gomringer, E., Max Bill : Vielfalt und Einheit der gestalteten Welt. (*Das Werk*, nº 47, vol. 8.
- Grohmann, W., 1957. Max Bill und die Synthese. (*Das Werk*, nº 44, vol. 7.
- VAA, 2001. *Max Bill: DPA*, nº17.

Sobre Diener & Diener

Citada

- Abram, J., 2011. The beauty of the real. *Diener+Diener*, Berlín: Phaidon.
- Diener, R., 1989. On the Uncertainty of the Individual [Über die Ungewissheit des Einzelnen]. *Quaderns*, nº 183.
- Diener, R., 2011. *A profile of the work and practice of Roger Diener*. Reportaje de Phaidon Press. (<http://es.phaidon.com/agenda/architecture/video/2011/june/16/a-profile-of-the-work-and-practice-of-roger-diener/>, consultado el: 27-06-2013)
- Diener, R., Herzog, J., Meili, M., de Meuron, P. y Schmid, C., 2005. *Die Schweiz: ein städtebauliches Porträt*. Basilea: Birkhäuser.
- Museum für Naturkunde Berlin, 2010. *Neubau des Ostflügels - Museum für Naturkunde: Museum intern* (http://download.naturkundemuseum-berlin.de/presse/200Jahre/Pressetexte/10-09-13_Pressemappe_Diener_Diener_Architekten.pdf, consultado el 20-05-2013)
- Steinmann, M., 1995. Notes on the architecture of Diener & Diener. *Das Haus und die Stadt*. Basilea: Birkhäuser.
- Thorn-Prikker, J. 2008. Clad in glass. *Diener, Federle, Wiederin: Novartis Campus Forum 3*. Basilea: Christoph Merian.

Consultada

- Diamond, R., Wang W., 1992. *From city to detail: selected buildings and projects by Diener & Diener Architekten*. Berlin: Ernst & Sohn.
- Diener, R., 2011. *Diener+Diener*, Berlín: Phaidon.
- Diener, R., Müller, M., Niggli, D., 2002. Strategien für Objekte, Städte und Regionen: Thesen aus der städtebaulichen Praxis. *Werk, Bauen + Wohnen*, nº 89.
- Diener, R., Steinmann, M., 1995. *Das Haus und die Stadt: Diener & Diener städtebauliche Arbeiten*. Lucerna: Architekturgalerie Luzern.
- Gadient, H.J., 2001. Die Schweizer Botschaft. *Tec21*, nº 3.
- Omoregie, R., 2008. Sandkasten für Grosse: die Wiener Mustersiedlung "9 = 12" mit dem Baustoff Beton. (*Das Wohnen*, nº 83, vol. 5.
- Steinmann, M., Huter, K. H., Jehle-Schulte Strathaus, U., 1991. *Diener and Diener 1978-1991*. Basilea: Wiese.
- Jehle-Schulte Strathaus, U., 2005. *Novartis Campus-Forum 3: Diener, Federle, Wiederin*. Basilea: Christoph Merian.

Sobre Gigon & Guyer

Citada

- Gigon & Guyer, Adam, H. Wang, W., 2000. Normalidad e inquietud: una paradoja (una conversación con Anette Gigon y Mike Guyer). *El Croquis*, nº 102.
- Ursprung, P., 2012. Imaging a city: Gigon / Guyer in Zurich. *Gigon & Guyer 2001-2011*. Baden: Lars Müller.
- Rüegg A. 1993. Abstrakt – vertraut. Zur Architektur des Kirchner Museums. *Werkstoff. Annette Gigon / Mike Guyer*. Lucerna: Architekturgalerie Luzern.
- Steinmann, M., 2000. Conjectures : On the architecture of Gigon / Guyer. *Gigon Guyer architects: Works & projects 1989-2000*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Gigon, A., 2006. Concepts into Matter. *Architecture + Urbanism*, nº 434.

Consultada

- Burkhardt, F. 1998. Centro sportivo, Davos. *Domus*, nº 806.
- Burkle, C., 2000. *Gigon Guyer: works & projects, 1989-2000*. Barcelona: Gustavo Gili.

- Gigon, A., Guyer, M., 2004. *Projects. Gigon / Guyer*. Lucerna
- Gigon, A., Guyer, M., 2006. *The complexity of colour, Gigon / Guyer Architects. WA (World Architecture)*, vol. 12/2006.
- Gigon, A., Guyer, M., 1993. *Werkstoff. Annette Gigon / Mike Guyer*. Luzern: Architekturgalerie Luzern.
- Márquez Cecilia, F., Levene, R., 2000. *Gigon / Guyer 1996-2000. El Croquis*, nº102.
- Márquez Cecilia, F., Levene, R., 2008. *Gigon / Guyer 2001-2008. El Croquis*, nº143.
<http://www.gigon-guyer.ch/>
- Ruegg, A., Rehsteiner, J., Wirth, T., 1998. *Fenster. Fassade. Annette Gigon/ Mike Guyer*. Zürich: ETHZ.
- Sowa, A., 2005. *Espace de l'Art Concret, Mouans-Sartoux*. Stuttgart: Axel Menges.
- Yoshida, N., 2006. *Gigon/Guyer: matter, colour, light and space. Architecture + Urbanism*, nº 434.

Sobre Herzog & de Meuron

Citada

- , 2014. *M. H. de Young Memorial Museum* (<http://www.azahner.com/portfolio/de-young>, consultado el 01-02-2013)
- Böhm, G. 2005. Atmosphären als Gegenstand der Architektur", *Naturgeschichte*. Baden: Lars Müller.
- Böhm, G. y Herzog, J., 2004. *Über Architektur und Bild – Jacques Herzog und Gottfried Boehm im Gespräch* (transcripción de la conversación mantenida en el Schaulager de Basilea con motivo de la exposición Herzog & de Meuron No. 250. Eine Ausstellung) (<http://www.herzogdemeuron.com>, consultado el 29-03-2013).
- Chevrier, J.F, Herzog, J. 2006. Ornamento, Estructura, Espacio. *El croquis*, nº 129-30.
- Chevrier, J.-F., 2006. Monumento e intimidad. *El Croquis*, nº 129-130.
- Chevrier, J.-F., 2010. Programa, monumento, paisaje. *El Croquis*, nº 152-153.
- Chevrier, J-F., De Meuron, P., Herzog, J., 2010. Una conversación con Jacques Herzog y Pierre de Meuron. *El Croquis*, nº 152-153.
- Herzog, J. y de Meuron, P. <http://herzogdemeuron.com>.
- Herzog, J., Kipnis, J., 1997. Una conversación con Jacques Herzog (H&dM). *El Croquis*, nº 84.
- Herzog, J., Ursprung, P. Wall, J. 2010. *Una conversación entre Jacques Herzog y Jeff Wall*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Lucan, J., 1995. Private Museum for Contemporary art in Munich. A machine to sharpen the eye. En: Herzog, J., De Meuron, P., 1995. *Sammlung Goetz. Kunsthau Bregenz Werkdokumente 07*. Stuttgart: Hatje Cantz.
- Macarthur, J., 2007. *The Picturesque: Architecture, Disgust and Other Irregularities*. Londres: Routledge.
- Moneo, R., 1999. Celebración de la materia. *AV: Monografías*, nº 77.
- Obrist, H. U. et Al., 2012. *Herzog & de Meuron / Ai Weiwei: Serpentine Gallery Pavilion 2012*. Colonia: Walter König.
- Ursprung, P., 2005. *Naturgeschichte*. Baden: Lars Müller.
- Ursprung, P., 2011. Genealogie – Aldo Rossi und Herzog & de Meuron. *TEC21*, nº 25.
- Vischer, T. 1991. *Architektur von Herzog & de Meuron. Fotografiert von Margherita Krischanitz, Balthasar Burkhard, Hannah Villiger und Thomas Ruff, mit einem Text von Theodora Vischer*. Baden: Lars Müller.
- Vischer, T., 1994. *Architectures of Herzog & de Meuron, Portraits by Thomas Ruff*. Nueva York: Peter Blum Gallery.
- Vischer, T., 1997. Zeichnen unterbricht das Denken. *HdM Zeichnungen*. Nueva York: Peter Blum Gallery.
- Wang, W., 2000 (1998). *Herzog & de Meuron*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Zaera, A. 1993. Herzog & de Meuron: entre el rostro y el paisaje. *El Croquis*, nº 60.
- Zaera, A. Herzog, J., de Meuron, P., 1993. Continuidades: entrevista con Herzog & de Meuron. *El Croquis*, nº 60.

Consultada

- Fernández-Galiano, L., 2005. *Herzog & de Meuron 2000-2005. Arquitectura Viva Monografías*, nº 114.
- Fernández-Galiano, L., 2007. *Arquitectura Viva. Herzog & de Meuron 1978-2007*. Madrid: Arquitectura Viva.
- Fernández-Galiano, L., 2012. *Herzog & de Meuron 2005-2013. Arquitectura Viva Monografías*, nº 157/158.
- Herzog, J., de Meuron, P., 1991. *Eine Ausstellung in den vier Räumen des Kunstvereins München*. Múnich: Kunstverein München.
- Herzog, J., de Meuron, P., 1992. *Siedlung Pilotengasse Wien. Herzog & de Meuron, Steidle+Partner, Adolf Krischanitz*. Londres: Ellipsis.

- Herzog, J., de Meuron, P., 1995. *Sammlung Goetz. Kunsthaus Bregenz Werkdokumente 07*. Stuttgart: Hatje Cantz.
- Herzog, J., de Meuron, P., 2001. *Architecture by Herzog & de Meuron: a work for Roche Basel / wall painting by Rémy Zaugg*. Basilea: Birkhäuser.
- Herzog, J., de Meuron, P., Weiwei, A., 2012. *Serpentine Gallery Pavilion 2012*. Londres: König Books / Serpentine Gallery.
- Kuhnert, N., Schnell, A. 1995. Minimalismus und Ornament. Herzog & de Meuron im Gespräch mit Nikolaus Kuhnert und Angelika Schnell. *ARCH+*, nº 129-130.
- Mack, G., Liebermann, V., 2000. *Eberswalde Library. Herzog & de Meuron*. Londres: Architectural Association Publications.
- Márquez Cecilia, F., Levene, R., 1993. *Herzog & de Meuron 1983-1993. El Croquis*, nº 60.
- Márquez Cecilia, F., Levene, R., 1997. *Herzog & de Meuron 1993-1997. El Croquis*, nº 84.
- Márquez Cecilia, F., Levene, R., 2002. *Herzog & de Meuron 1998-2002. El Croquis*, nº 109/110.
- Márquez Cecilia, F., Levene, R., 2006. *Herzog & de Meuron 2002-2006. El Croquis*, nº 129/130.
- Márquez Cecilia, F., Levene, R., 2010. *Herzog & de Meuron 2005-2010. El Croquis*, nº 152/153.
- Ursprung, P., 2005. *Naturgeschichte*. Baden: Lars Müller.
- Vischer, T., 1997. *HdM Zeichnungen*. Nueva York: Peter Blum Gallery.
- VAA, 2000. *Co-laborações = Co-laboraciones : arquitetos, artistas*. Parque Expo'98. Lisboa
- Yoshida, N., 2006. *Architecture + urbanism*, Extra Edition Herzog & de Meuron 2002-2006.
- Zaugg, R., 1996. *Herzog & de Meuron: an exhibition*. Ostfildern: Hatje Cantz.

Sobre Christian Kerez

Citada

- Andino, M., 2009. Supermarket of the avant-garde. *Christian Kerez: Conflicts Politics Construction Privacy Obsession*. Ostfildern: Hatje Cantz.
- Franck, G., Kerez, C., 2009. En busca de reglas. Una conversación con Christian Kerez. *El Croquis*, nº 145.
- Frei, H., 2008. Constructing a piece of truth / Ein Stück Wahrheit konstruieren. En: Kerez, C., 2008. *Conflicts Politics Construction Privacy Obsession*. Ostfildern: Hatje Cantz.
- Küng, M., 2009. Foreword. *Christian Kerez: Conflicts Politics Construction Privacy Obsession*. Ostfildern: Hatje Cantz.

Consultada

- Federle, H., Kerez, C., 2010. Helmut Federle in conversation with Christian Kerez. *Fair. Zeitung für Kunst und Ästhetik*, nº 8, vol. 1.
- Frei, H., 2001. Gesichtslose Haut: die körperhafte Immaterialität des Kunstmuseums Liechtenstein von Morger Degelo und Kerez. *Werk, Bauen + Wohnen*, nº 88, vol. 3.
- <http://www.kerez.ch>
- Kerez, C., 2009. *El Croquis*, nº 145.
- Yoshida, N. 2007. *Swiss Passion. Architecture + Urbanism*, nº 444.

Sobre Peter Märkli

Citada

- Brändle, E., 2002. The architect and the sculptor. *Approximations: the architecture of Peter Märkli*. Cambridge: MIT Press.
- Clúa, A., 2011. Märkli y Oiza. La escultura y el templo. *Circuito de Arquitectura*, nº prim/2011.
- Hönig, R. y Märkli, P., 2007. Ich bin ein klassischer Architekt: Interview mit Peter Märkli. *Hochparterre*, vol. 20.
- Märkli, P., 1992. La Congiunta, Museum in Giornico, 1992. *Werk, Bauen + Wohnen*, nº 79, vol. 12.
- Meili, M., 1992. Peter Märkli: die Arbeit der Augen. *Du: die Zeitschrift der Kultur*, nº 52, vol. 5.
- Mostafavi, M., 2002. Approximations. *Approximations: The Architecture of Peter Märkli*. Cambridge: MIT Press.

Consultada

<http://www.maerkliarchitekt.ch>

Märkli, P. 1995. Einfamilienhaus in Grabs, 1995: Architekt Peter Märkli. *Werk, Bauen + Wohnen*, nº 82.

Tschanz, M., 2001. Fugenlos über Beton und Styropor: ein verziertes Konglomerat von Peter Märkli. *Werk, Bauen + Wohnen*, nº 88.

Yoshida, N., 2008. *Architecture + Urbanism*, nº 448. Edición especial Peter Märkli - *Craft of Architecture*.

Sobre Peter Zumthor

Citada

Achleitner, F., 1998. Questioning the Modern Movement. *Architecture + urbanism*, Edición especial Peter Zumthor.

Altés, A. 2010. Partituras e imágenes. Acerca de la insuficiencia de la representación. *EGA*, nº 16.

Gantenbein, K., 2009. *Hans Danuser – The Zumthor Project 1988-1998-2009* (<http://www.hansdanuser.com>, consultado el 27-01-2013)

Mostafavi, M., 1996. An architecture of stillness. *Thermal bath at Vals*. Londres: Architectural Association Publications.

Mostafavi, M., y Zumthor, P., 1996. *Thermal Baths at Vals*. Londres: Architectural Association Publications.

Sack, M., 1997. Peter Zumthor' s way of designing – and thus of thinking. *Peter Zumthor – Three concepts*. Basilea: Birkhäuser.

Ursprung, P., 2009. *Seeing Zumthor - Images by Hans Danuser*. Zúrich: Scheidegger & Spiess.

Wessely, H., Zumthor, P., 2001. Ich baue aus der Erfahrung der Welt... - ein Gespräch mit Peter Zumthor. *Detail* (edición alemana), nº. 41.

Zumthor, P., 1998. *Peter Zumthor Works: Buildings Projects*. Baden: Lars Müller. Zumthor, P. 1996. Stone and Water. *Thermal bath at Vals*. Londres: Architectural Association Publications.

Zumthor, P., 1999. *Peter Zumthor : Works*, Basilea: Birkhäuser.

Zumthor, P., 2005. *Kunsthau Bregenz* (Werkdokumente / Kunsthau Bregenz, Archiv Kunst Architektur). Ostfildern: Hatje Cantz.

Zumthor, P., 2006. *Atmósferas. Entornos arquitectónicos. Las cosas a mi alrededor*. Barcelona: Gustavo Gili.

Zumthor, P., 2009 (1999). *Pensar la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili.

Consultada

Danuser, H., Gantenbein, K., Ursprung, P., 2009. *Zumthor Sehen. Bilder Von Hans Danuser*. Zúrich: Scheidegger & Spiess.

Frías, M.A., 2010. Una poética específica del espacio arquitectónico. Las Atmósferas de Peter Zumthor. *Revisión*, nº 6.

Hönig, R., 2000. Klang und Raum. *Hochparterre : Zeitschrift für Architektur und Design*, nº .13.

Kimmelman, M., 2011. The Ascension of Peter Zumthor. *The New York Times*, 11-03-2011.

Serpentine Gallery, 2011. *Press Pack. Serpentine Gallery Pavilion 2011. Designed by Peter Zumthor. 1 July – 16 October 2011* (<http://www.serpentinegalleries.org/2011> Lawn Programme Press Pack Final 24-06-11.pdf, consultado el 27-06-2011)

Zumthor, P. 2010. *Zumthor - Spirit of Nature Wood Architecture Award 2006*. Helsinki: Rakennustieto.

Sobre otros arquitectos

Citada

--, 2012. *9 architects – 9 proposals to live* (Exposición Villa Noailles Hyères) (<http://www.innerdesign.com>, consultado el 30-10-2013)

Adam, H. y Mayer, H., 2011. Switzerland: from Hannover to Shaghai. *Architecture + Urbanism*, nº 484.

Asse, E., 1999. Timber – Philosophy of the material. En: Burkhalter, M. y Sumi, C., 1999. *Burkhalter + Sumi*. Nueva York: Princeton University Press.

Bassi, A., Carella, R. <http://www.bassicarella.ch> (consultado el 27-12-2013)

Gramazio & Kohler, 2006. *Fassade Weingut Gantenbein, Fläsch, Schweiz, 2006. Nichtstandardisierte Mauerwerksfassade* (<http://www.gramaziokohler.com>, consultado el 05-01-2014)

Loderer, B. y Gantenbein, K., 2005. Das neue Schweizerbild. *Hochparterre*, nº 18.

Miller, Q., 2001. Kunstmuseum Liechtenstein. *Architecture + Urbanism*, nº 370.
Olgiati, V. (<http://www.olgiati.net>, consultado el 21-02-2014)

Consultada

Burkhalter, M. y Sumi, C., 1999. *Burkhalter + Sumi*. Nueva York: Princeton University Press.
Burkhalter, M., Sumi, C., 2009. *Gebäude finden: Kreidezeichnungen von Marianne Burkhalter*. Zúrich: Scheidegger & Spiess.
Bürkle, C., 2000. *Morger & Degelo Architekten*. Sulgen: Niggli.
<http://bearth-deplazes.ch/>
<http://www.burkhalter-sumi.ch/>
<http://www.consoni.ch/>
<http://www.degelo.net/>
<http://www.devanthery-lamuniere.ch/>
<http://www.group8.ch/>
<http://www.l3p.ch/>
<http://www.marques.ch/>
<http://www.meilipeter.ch/>
<http://www.millermaranta.ch/>
<http://www.stumpschibliarch.ch/>
<http://www.swiss-architects.com/>
López Fernández, A., 1992. *Arquitectos de la Suiza alemana*. Sevilla: Consejería de Obras Públicas y Transportes de la Junta de Andalucía.
Márquez Cecilia, F., Levene, R., 2011. *Valerio Olgiati 1996-2011. El Croquis*, nº 156.
Wirz, H., 2012. *Miroslav Šik. Architecture 1988-2012*. Lucerna: Quart.
Yoshida, N., 2001. *Recent Projects by Architects in Europe. Architecture + Urbanism*, nº 370.
Yoshida, N., 2004. *Ten Architects in Switzerland. Architecture + Urbanism*, nº 410.
Yoshida, N., 2007. *Swiss Passion. Architecture + Urbanism*, nº 444.
Yoshida, N., 2010. *Swiss Sensibilities. Architecture + Urbanism*, nº 479.
Yoshida, N., 2011. *Swiss sounds: architecture in Switzerland 2000-2009. Architecture + Urbanism*, nº 484.
ETHZ, Marc Angéilil, M., Himmelreich, J., 2011. *Architekturdialoge*. Sulgen: Niggli.

Sobre Joseph Beuys

Citada

Bernáldez, C., 1999. *Joseph Beuys*. Madrid: Nerea.
Grinten, F. J. van der, 1994. *Substances, matières, formes. Joseph Beuys*. París: Centro Pompidou.
Hergott, F., Hohlfeldt, M., 1994. *Joseph Beuys*. París: Centro Pompidou.
Rabazas, A., 2000. Del dibujo de objetos al dibujo como objeto. El modelo Beuys. *Arte, Individuo y Sociedad*, nº 12.
Rose, B., 1993. Joseph Beuys and the language of drawing. *Thinking Is Form: The Drawings of Joseph Beuys*. Filadelfia: Philadelphia Museum of Art.
Temkin, A. Life Drawing. *Thinking Is Form: The Drawings of Joseph Beuys*. Filadelfia: Philadelphia Museum of Art.
Temkin, A., Rose, B., 1993. *Thinking Is Form: The Drawings of Joseph Beuys*. Filadelfia: Philadelphia Museum of Art.
Velasco, E., 2009. *Instalación de Joseph Beuys en Caixa Forum Barcelona*. (<http://abreelojo.com>, consultado el: 28-01-2014)

Consultada

Bastian, H., 1988. *Joseph Beuys: Skulpturen und Objekte*. Múnich: Schirmer/Mosel.
Buchloh B., Reconsidering Joseph Beuys, once again. En: Ray, G., 2001. *Joseph Beuys, Mapping the Legacy*. Nueva York: Distributed Art Publishers.
Buchloh, B., Krauss, R., Michelson, A., 1980. Joseph Beuys at the Guggenheim. *October*, nº 12.

- Koepplin, D. 2003. *Joseph Beuys in Basel*. Basilea: Museum für Gegenwartskunst.
- Rothfuss, J. 2005. *Joseph Beuys, Walker Art Center Collections, 2005*. (<http://www.walkerart.org/collections/artists/joseph-beuys>, consultado el 01-04-2013)
- Rothfuss, J., 1997. *Joseph Beuys: a brief biography*. (<http://www.walkerart.org/collections/artists/joseph-beuys>, consultado el 01-04-2013)
- Zweite, A. 1991. *Joseph Beuys - Natur Materie Form*. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen. Múnich: Schirmer/Mosel.

Sobre Helmut Federle

Citada

- Brüderlin, M., 1986. Geometrie der Einfühlung. *Jedes Zeichen ein Zeichen für Andere Zeichen. Zur Ästhetik von Helmut Federle*. Klagenfurt: Ritter.
- Buhlmann, B. 1989. Der letzte Buchstabe meines Namens ist der erste des Todes. En: Dickhoff, W., 1989. *Helmut Federle: Bilder und Zeichnungen 1975-1988*. Bielefeld: Karl Kerber.
- Federle, H., 1995. Zur Zusammenarbeit von Maler und Architekt. *Sammlung Goetz. Kunsthaus Bregenz Werkdokumente 07*. Stuttgart: Hatje Cantz.
- Federle, H., 2002. Von Kunst, Architektur und Öffentlichkeit. Ein Wechselspiel, fragmentarisch. *Tec21*, nº 5.
- Federle, H., Küng, M., 1994. Das Bild im Raum und das Bild vom Raum. *Werk, Bauen + Wohnen*, nº 1-2.
- Jonas-Edel, J., 1997. Chronology. En: Franz, E., 1999. *Helmut Federle: XLVII Biennale Venedig*. Baden: Lars Müller.
- Kapfinger, O., 1994. *Krischanitz, Federle: Neue Welt Schule*. Ostfildern: Hatje Cantz.
- Küng, M., Federle, H., 1994. Das Bild im Raum und das Bild vom Raum. *Werk, Bauen + Wohnen*, nº 81.
- Loers, V., 1986. Die Konstruktion des Geheimnisses. Galerie Nächst St. Stephan. *Jedes Zeichen ein Zeichen für andere Zeichen: Zur Ästhetik von Helmut Federle*. Klagenfurt: Ritter.

Consultada

- A. H., 2007. Helmut Federle: Rietberg Museum. *Archithese*, nº 4-2007.
- Ackermann, M., 2005. Transparente Schwere: das Gebäude Forum 3 für die Novartis Pharma AG in Basel von Diener & Diener, Helmut Federle und Gerold Wiederin. *Werk, Bauen + Wohnen*, nº 92.
- Bonet, J.M., 2009. *La pintura y sus alrededores. [En torno a la Galerie Nächst St. Stephan - Rosemarie Schwarzwälder de Viena]*. Dossier de prensa, exposición Palacio de Sástago, Zaragoza.
- Bonet, J.M., 2012. *Helmut Federle esencial*, Valencia: Fundación Bancaixa.
- Federle, H., 1992. *Helmut Federle*. Catálogo. Zürich: Kunsthalle Zürich.
- Federle, H., 1994. Farbgestaltung eines Kindergartens. *Daidalos*, nº 51.
- Federle, H., 1995. *Helmut Federle*. Catálogo. Bonn: Kunstmuseum Bonn.
- Federle, H., 1998. *Helmut Federle: IVAM Centre Julio González*. Valencia: IVAM.
- Federle, H., Bloch, P.A., Thorn-Prikker, J., 2004. *Helmut Federle: Nietzsche-Haus Sils-Maria*. Basilea: Schwabe.
- Federle, H., Kerez, C., 2010. Helmut Federle in conversation with Christian Kerez. *Fair. Zeitung für Kunst und Ästhetik*, nº 8, vol. I.
- Franz, E. et al., 1997. *Helmut Federle – XLVII Biennale Venedig*. Baden: Lars Müller.
- Hartmann Schweizer, R., 2007. Architektonische Dichtung. *Tec21*, nº133.
- Kurzmeyer, R., Schwarzwälder, R., 2010. *Helmut Federle*. Viena: Galerie Nächst St. Stephan.
- M. R., 1994. Neu eingebunden: Sanierung und Erweiterungsbau Eidg. Alkoholverwaltung, Bern Wettbewerb 1987, Ausführung 1990-1994: Architekt : Rolf Mühlethaler, Bern. *Werk, Bauen + Wohnen*, nº 81.
- Steffensen, E. 2005. *Helmut Federle – A Nordic view*. Basilea: Schwabe.
- Wismer, B., Jonas-Edel, J., Gachnang, J. 1998. *Helmut Federle. Black Series I+ II und Nachbarschaft der Farben*. Aarau: Aargauer Kunsthaus.

Sobre Alberto Giacometti

Citada

Hohl, R., 1974. Form and vision: the work of Alberto Giacometti. *Alberto Giacometti - A Retrospective Exhibition*. Nueva York: The Solomon R. Guggenheim Foundation.

Llorente, Á., 2013. *Alberto Giacometti*. Recursos educativos del Museo Thyssen (http://www.educathyssen.org/capitulo_5_alberto_giacometti, consultado el 22-08-2013)

Matthews, T., 2014. *Alberto Giacometti: The art of relation*. Londres: I.B.Tauris.

Consultada

García, F., 2012. Muestra de Giacometti: "La impresión de algo vivo". *El País Cultural – Ciencias, Artes y Letras*, 21-12-2012.

González García, A., 2006. *Alberto Giacometti: obras, escritos y entrevistas*. Barcelona: Polígrafa.

Krauss, R., 2001. Alberto Giacometti: Museum of Modern art, New York. *Artforum*, nº 40.

Miralles, E., 1995. Un retrato de Giacometti [a modo de epílogo]. *El Croquis*, nº 72.

Moreno Mansilla, L. Sobre la confianza en la materia. En: Moreno Mansilla, L., Rojo, L., Tuñón, E., 2005. *Escritos circenses*. Barcelona: Gustavo Gili.

Sobre Thomas Ruff

Citada

Birnbaum, D., Ruff, T., 2003. Thomas Ruff talks to Daniel Birnbaum. *Artforum*, nº 4/2003, versión digital (<http://www.artforum.com/inprint/issue=&id=4478>, consultado el 01-08-2010).

Consultada

Birnbaum, D. 1996. Thomas Ruff, *Artforum*, nº 11/1996.

Birnbaum, D., Ruff, T. 2003. Thomas Ruff talks to Daniel Birnbaum. *Artforum*, nº4/2003.

V.A.A. 2008. *Objectivités: la photographie à Düsseldorf*. París: Musée d'art moderne de la Ville de Paris.

Winzen, M., 2001. *Thomas Ruff: 1979 to the present*. Nueva York: Distributed Art Publishers.

Sobre Adrian Schiess

Citada

Lóránd Hegyi, L. 2009. Domiciliations simultanées: Quelques remarques sur l'œuvre d' Adrian Schiess. *Adrian Schiess: Expositions*, Clermont-Ferrand: Un, Deux... Quatre.

Schiess A. et al., 2009. *Adrian Schiess: Expositions*, Clermont-Ferrand: Un, Deux... Quatre.

Wechsler, M. et al., 2004. *Farbräume: Zusammenarbeit mit den Architekten Herzog & de Meuron und Giger & Giger 1993-2003*. Lucerna: Quart.

Consultada

Baur, S. 2011. Adrian Schiess. *Kuenstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst*. Múnich: Zeit Kunstverlag.

Brandl, H. et al., 2004. *Malerei*. Karlsruhe: ZKM Museum für Neue Kunst.

Kurzmeyer, R., Schiess, A., 2007. Roman Kurzmeyer im Gespräch mit Adrian Schiess *Adrian Schiess – Flache Arbeiten 1987-1990*. Aarau: Aargauer Kunsthaus.

Schiess, A., 1996. *Bilder Zauber. Fotomuseum Winterthur*. Baden: Lars Müller.

Schiess, A., Baumgartner, M., Vögele, C., 2005. Adrian Schiess – Aquarelle. Heidelberg: Kehrer.

Schiess, A., Küng, M., 1993. Über Oberflächlichkeit: ein Gespräch von Moritz Küng mit dem Künstler Adrian Schiess über seine Arbeit im SUVA-Gebäude Basel der Architekten Jacques Herzog & Pierre de Meuron. *Werk, Bauen + Wohnen*, nº 80.

V.A.A., 1995. *Des limites du tableau*. Rochechouart: Musée Départemental d' Art Contemporain.

V.A.A., 1995. *Fotografie als Bild*. Braunschweig: Kunstverein Braunschweig.

Sobre Rémy Zaugg

Citada

Zaugg, R., 2001. Genesis of the work, diary, 1998-2000. *Architecture by Herzog & de Meuron, Wall Painting by Rémy Zaugg: A Work for Roche Basel*. Basilea: Birkhäuser.

Consultada

Zaugg, R., 1995. *Le musée des Beaux-Arts auquel je rêve [ou: le lieu de l'oeuvre et de l'homme]*. Dijon: Les presses du réel.

Zaugg, R., 1983. *Für das Kunstwerk*. Zürich: Ammann.

Zaugg, R., 1990. *Entstehung eines Bildwerks. Journal 1963-1968*. Basilea: Wiese.

Zaugg, R., 1990. *Le tableau te constitue et tu constitues le tableau. Projets*. Lucerna: Kunstmuseum Luzern.

Zaugg, R., 1990. *Rémy Zaugg: Conversations avec Jean-Christophe Ammann*. Dijon: Association pour la diffusion de l'art contemporain.

Zaugg, R., 1999. *Über die Blindheit / Schwizer Fresko / Hinter der Kunsthalle*. Basilea: Kunsthalle Basel.

Sobre otros artistas

Citada

Klein, Y. Citado por: Rubinyi, K. Y Branda, E., 2004. Real Immaterial: Superstudio and Yves Klein, *X-Tra*, vol.7, nº 1.

Klein, Y. y Ruhnau, W., 1959. Manifest zur allgemeinen Entwicklung der heutigen Kunst zur Immaterialisierung (1958-1959). En: Stachelhaus, H., 1976. *Yves Klein / Werner Ruhnau. Dokumentation der Zusammenarbeit in den Jahren 1957-1960*. Recklinghausen: Aurel Bongers.

Pfaff, J., 2005 (www.jeanpfaff.ch, consultado el 22-11-2012)

Philadelphia Museum of Art. Guía online de la exposición monográfica de Barnett Newman (http://www.philamuseum.org/micro_sites/exhibitions/newman/galleries/seven.shtml, consultado el 22-11-2012)

Stich, S., 1994. *Yves Klein*. Londres: Hayward Gallery.

Consultada

Fyfe, J., 2006. Hans Josephsohn at Peter Blum. *Art in America*, nº 9/2006.

Beigel, F., Christou, P., 2012. *Peter Märkli Exhibition at the Venice Biennale* (<http://www.bdonline.co.uk/2012-in-review-peter-m%C3%A4rkli-exhibition-at-the-venice-biennale/5047405.article>, consultado el 09-01-2013)

Referencias de las imágenes

- Figura 1. Diener, R., Herzog, J., Meili, M., de Meuron, P., Schmid, C., 2006. Die Schweiz. Ein städtebauliches Portrait. Basilea: Birkhäuser / ETH Studio Basel, p. 203 a 219.
- Figura 2. Kunstmuseum Bern, 2012. www.srf.ch.
- Figura 3. Ruhrberg, K. et al., 2005. Kunst des XX Jahrhunderts, Colonia: Taschen, p. 120.
- Figura 4. Grossmann, E., 1995, Sophie Taeuber-Arp: die Raumgestaltung der Aubette in Strasbourg, p. 34.
- Figura 5. Ruhrberg, K. et al., 2005. Kunst des XX Jahrhunderts, Colonia: Taschen, p. 117.
- Figura 6. Bill, J., 2008. Max Bill: Aspekte seines Werkes. Zürich: Niggli, p. 61.
- Figura 7. Roth, A., 1973. Begegnung mit Pionieren. Basilea: Birkhäuser, p. 65.
- Figura 8. Ingberman, S., 1994. ABC: International Constructivist Architecture 1922-1939. Cambridge: MIT Press.
- Figura 9. Ibid, p. 96.
- Figura 10. Ibid, p. 98.
- Figura 11. Bill, J., 2008. Max Bill: Aspekte seines Werkes. Zürich: Niggli, p. 61.
- Figura 12 y 13. Cortesía Felix Wiedler.
- Figura 14. Art Concret, N° 1 (1930).
- Figura 15. Werk, n° 25 (1938), vol. 8, p. 250.
- Figura 16. Caramel, L., Thomas, A., 1991. Max Bill. Pinacoteca comunale Casa Rusca. Milán / Lugano: Fidia edizioni d'arte, p. 41.
- Figura 17. Molins, P. et Al., 2003. Suiza Constructiva. Madrid: MNCARS, p. 110.
- Figura 18. Ibid, p. 90.
- Figura 19. Ibid, p. 99.
- Figura 20 a 28. Cortesía Joe Kral.
- Figura 29. --, 1956, Schulhaus Wasgenring in Basel : 1953/55, Bruno Haller, Fritz Haller BSA, Architekten, Solothurn/ Basel, (Das) Werk, n° 43, p. 106.
- Figura 30. Graser, J.M., 2008. Die Schule von Solothurn: Der Beitrag von Alfons Barth, Hans Zaugg, Max Schlup, Franz Füg und Fritz Haller zur Schweizer Architektur der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Tesis doctoral. Zürich: ETHZ, p. 142
- Figura 31. Zschokke, W. y Hanak, M., 2003. Nachkriegsmoderne Schweiz / Post-war modernity in Switzerland. Basilea: Birkhäuser, p. 137
- Figura 32. Ibid, p. 144.
- Figura 33. Wichmann, H. 1988. System-Design: Fritz Haller Bauten - Möbel – Forschung. Basilea: Birkhäuser, p. 78-79.
- Figura 34 y 35. Márquez Cecilia, F., Levene, R., 1993. Herzog & de Meuron 1983-1993. El Croquis, n° 60
- Figura 36 y 37. Boudou, D, Lucan, J., 2002. Entretien avec Jacques Lucan. Nouvelle Simplicité. Mouans-Sartoux: Espace de l'Art Concret.
- Figura 38. Frei, H., 2001. Gesichtlose Haut: die körperhafte Immaterialität des Kunstmuseums Liechtenstein von Morger Degelo und Kerez. Werk, Bauen + Wohnen, n° 88, vol. 3, p. 27 y 29
- Figura 39. Márquez Cecilia, F., Levene, R., 1997. Herzog & de Meuron 1993-1997. El Croquis, n° 84, p. 129
- Figura 40. Federle, H., 1998. Helmut Federle: IVAM Centre Julio González. Valencia: IVAM.
- Figura 41. Yoshida, N., 2011. Swiss sounds: architecture in Switzerland 2000-2009. Architecture + Urbanism, n° 484, p. 32
- Figura 42. Leal, A., Palhao, L., 2010. Edición Especial Bearth & Deplazes. Darco Magazine, n° 15, portada.
- Figura 43. <http://www.devanthery-lamuniere.ch/>
- Figura 44. <http://www.tate.org.uk>
- Figura 45. Yoshida, N., 2011. Swiss sounds: architecture in Switzerland 2000-2009. Architecture + Urbanism, n° 484, p. 109
- Figura 46. Gimmi, K. et Al., 2004. Max Bill. 2G, n° 29-30, p. 99.
- Figura 47 y 48. Bill, M., 1949. Die gute Form. Wanderausstellung des Schweizerischen Werkbundes. Zürich: Wetter & Co.

- Figura 49. Caramel, L., Thomas, A., 1991. Max Bill. Pinacoteca comunale Casa Rusca. Milán / Lugano: Fidia edizioni d'arte, p. 117.
- Figura 50. Gimmi, K. et Al., 2004. Max Bill. 2G, nº 29-30, p. 156
- Figura 51. Celant, G., 2008. Aldo Rossi: drawings. Milán: Skira.
- Figura 52 y 53. Batchelor, D., 1997. Minimalismo. Londres.
- Figura 54. <http://nga.gov.au/>
- Figura 55. Fotografía de la autora
- Figura 56. Zevi, A., 1994. Sol Le Witt. Critical Texts. Roma: I libri di AEIUIO "Incontri Internazionali d'Arte", p. 76-77
- Figura 57. Potts, A., 2004. Tactility: the interrogation of medium in art of the 1960's. Art History, vol. 27, nº 2, p. 298
- Figura 58. Bastian, H., 1988. Joseph Beuys: Skulpturen und Objekte. Múnich: Schirmer/Mosel, p. 175.
- Figura 59. Grinten, F. J. van der, 1994. Substances, matières, formes. Joseph Beuys. París: Centro Pompidou, p. 228
- Figura 60. Bastian, H., 1988. Joseph Beuys: Skulpturen und Objekte. Múnich: Schirmer/Mosel, p. 149
- Figura 61. <http://www.tate.org.uk>
- Figura 62. Argan, G.C., 1991. El arte moderno. Madrid: Akal, p. 536
- Figura 63. Martínez García-Posada, A., 2009. Sueños y polvo: cuentos de tiempo sobre arte y arquitectura. Madrid: Lampreave.
- Figura 64. Kerez, C., 2008. Conflicts Politics Construction Privacy Obsession. Ostfildern: Hatje Cantz, p. 42-43.
- Figura 65. Márquez Cecilia, F., Levene, R., 2009. Christian Kerez 1992-2009. El Croquis, nº 145, p. 148-149.
- Figura 66. <http://helenebinet.com>
- Figura 67. Diener, R., 2011. Diener+Diener, Berlín: Phaidon, p. 13.
- Figura 68. Steinmann, M., 1995. Notes on the architecture of Diener & Diener. Das Haus und die Stadt. Basilea: Birkhäuser, p. 16.
- Figura 69. Diener, R., 2011. Diener+Diener, Berlín: Phaidon, p. 292-293.
- Figura 70. <http://www.herzogdemeuron.com>
- Figura 71. Steinmann, M., 2003. Forme forte. Ecrits / Schriften 1972-2002. Basilea: Birkhäuser, p. 197.
- Figura 72. Ibid, p. 198.
- Figura 73. <http://www.gigon-guyer.ch>
- Figura 74. <http://herzogdemeuron.com>
- Figura 75 a 77. <http://www.kerez.ch>
- Figura 79. <http://www.herzogdemeuron.com>
- Figura 80. Märkli, P. 2002. Approximations: the architecture of Peter Märkli. Cambridge: MIT Press, p. 61.
- Figura 81 a 83. <http://www.maerkliarchitekt.ch>
- Figura 84 a 87. Zwimpfer, H., 1998. Die Fassade soll ein Zeichen setzen. Protokollhefte zum Projekt «Kunst + Architektur» im Bahnhof Ost Basel. Baden: Lars Müller.
- Figura 88 a 90. Diener, R., 2011. Diener+Diener, Berlín: Phaidon.
- Figura 91 y 92. Federle, H., 2002. Von Kunst, Architektur und Öffentlichkeit. Ein Wechselspiel, fragmentarisch. Tec21, nº 5, p. 8 y 11.
- Figura 93 a 96. Gimmi, K. et Al., 2004. Max Bill. 2G, nº 29-30.
- Figura 97. Grossmann, E., 1995. Sophie Taeuber-Arp. Die Raumgestaltung der Aubette in Strasbourg. Zúrich: Haus Konstruktiv, p. 42
- Figura 98. Itten, J. 1975 (1961). El arte del color. París: Bouret.
- Figura 99. Ruhrberg, K. et al., 2005. Kunst des 20. Jahrhunderts. Colonia: Taschen, p. 179
- Figura 100. Ibid, p. 180
- Figura 101. Lohse, R.P., 2002. Lohse Lesen. Zúrich: Haus Konstruktiv, p. 276.
- Figura 102. Ibid, p. 319.
- Figura 103. Zabalbeascoa, A., Rodríguez Marcos, J., 2001. Minimalismos, un signo de los tiempos. Madrid: MNCARS, p. 27
- Figura 104. Ibid, p. 34
- Figura 105. Ruhrberg, K. et al., 2005. Kunst des 20. Jahrhunderts. Colonia: Taschen, p. 289

- Figura 106. Ibid, p. 299
- Figura 107. Ursprung, P., 2005. Naturgeschichte. Zürich: Lars Müller, p. 369.
- Figura 108. Lucan, J. et. Al., 2001. Matière d'art – architecture contemporaine en Suisse, Centre Culturel suisse à Paris. Basilea: Birkhäuser, p. 96.
- Figura 109. Diener, R., 2011. Diener+Diener, Berlín: Phaidon, p.94.
- Figura 110. Sowa, A., 2005. Espace de l'Art Concret, Mouans-Sartoux. Stuttgart: Edition Axel Menges, p.44.
- Figura 111 y 112. <http://www.burkhalter-sumi.ch>
- Figura 113. <http://www.devanthery-lamuniere.ch/>
- Figura 114. <http://www.millermaranta.ch/>
- Figura 115. <http://www.group8.ch/>
- Figura 116 y 117. <http://www.devanthery-lamuniere.ch/>
- Figura 118 y 119. <http://www.degelo.net/>
- Figura 120. Gigon, A., Guyer, M., 2011. Gigon & Guyer 2001-2011. Zürich: Lars Müller, p. 494-495
- Figura 121. <http://www.haraldmueller.de/>
- Figura 122. Ibid
- Figura 123 y 124. Helfenstein, H., 1997. Colours are Like the Wind: Jean Pfaff's Colour Interventions in Architecture. Basilea: Birkhäuser.
- Figura 125 y 126. Herzog, J., de Meuron, P., 1992. Siedlung Pilotengasse Wien. Herzog & de Meuron, Steidle+Partner, Adolf Kirschanitz. Zürich: Artemis.
- Figura 127. Franz, E. et al., 1997. Helmut Federle – XLVII Biennale Venedig. Baden: Lars Müller, p. 138
- Figura 128. <http://foter.com/helmut-federle/>
- Figura 129 a 131. Kapfinger, O., 1994. Krischanitz, Federle: Neue Welt Schule. Ostfildern: Hatje Cantz.
- Figura 132. Ackermann, M., 2005. Transparente Schwere: das Gebäude Forum 3 für die Novartis Pharma AG in Basel von Diener & Diener, Helmut Federle und Gerold Wiederin. Werk, Bauen + Wohnen, nº 92, p. 4-5.
- Figura 133. Diener, R., Federle, H., Wiederin, G., 2008. Diener, Federle, Wiederin: Novartis Campus Forum 3. Basilea: Christoph Merian, p. 37
- Figura 134. <http://uk.phaidon.com/agenda/architecture/picture-galleries/2011/january/25/a-tour-of-the-latest-developments-at-the-novartis-campus/?idx=4>
- Figura 135 a 142. Wismer, B., Jonas-Edel, J., Gachnang, J. 1998. Helmut Federle. Black Series I+ II und Nachbarschaft der Farben. Aarau: Aargauer Kunsthaus.
- Figura 143. Wiederin, G., Federle, H. 1997. Nachtwallfahrtskapelle Locherboden. Ostfildern: Hatje Cantz, p. 38.
- Figura 144. Federle, H., 2002. Von Kunst, Architektur und Öffentlichkeit. Ein Wechselspiel, fragmentarisch. Tec21, nº 5, p. 12.
- Figura 145. Schiess, A., Baumgartner, M., Vögele, C., 2005. Adrian Schiess – Aquarelle. Heidelberg: Kehrer, p. 128.
- Figura 146. V.V.AA. "Des limites du tableau", Musée Départemental de Rochechouart, 1995, p. 71.
- Figura 147. Gigon, A., Guyer, M., 2000. Gigon Guyer architects: Works & projects 1989-2000. Barcelona: Gustavo Gili, p. 48-49.
- Figura 148. <http://www.gigon-guyer.ch>
- Figura 149. Gigon, A., Guyer, M., 2011. Gigon & Guyer 2001-2011. Zürich: Lars Müller, p. 417
- Figura 150 y 151. <http://www.gigon-guyer.ch>
- Figura 152. Gigon, A., Guyer, M., 2000. Gigon Guyer architects: Works & projects 1989-2000. Barcelona: Gustavo Gili, p. 439.
- Figura 153 y 154. <http://www.gigon-guyer.ch>
- Figura 155. Gigon, A., Guyer, M., 2011. Gigon & Guyer 2001-2011. Zürich: Lars Müller, p. 327.
- Figura 156. Yoshida, N., 2006. Gigon/Guyer: matter, colour, light and space. Architecture + Urbanism, nº 434, p. 42.
- Figura 157. Ibid, p. 41.
- Figura 158. Gigon, A., Guyer, M., 2011. Gigon & Guyer 2001-2011. Zürich: Lars Müller, p. 322
- Figura 159. Wechsler, M. et al., 2004. Farbräume: Zusammenarbeit mit den Architekten Herzog & de Meuron und Gigon & Guyer 1993-2003. Lucerna: Quart.
- Figura 160. <http://www.ricola.com/es-ch/Sobre-Ricola/Arquitectura>

- Figura 163 y 164. Wechsler, M. et al., 2004. Farbräume: Zusammenarbeit mit den Architekten Herzog & de Meuron und Gigon & Guyer 1993-2003. Lucerna: Quart.
- Figura 165 a 168. Galería Nordenhake. <http://www.nordenhake.com/>
- Figura 169 a 173. Zaugg, R., 2001. Genesis of the work, diary, 1998-2000. Architecture by Herzog & de Meuron, Wall Painting by Rémy Zaugg: A Work for Roche Basel. Basilea: Birkhäuser.
- Figura 174. Caramel, L., Thomas, A., 1991. Max Bill. Pinacoteca comunale Casa Rusca. Milán / Lugano: Fidia edizioni d'arte, p. 117.
- Figura 175. Gimmi, K. et Al., 2004. Max Bill. 2G, nº 29-30, p. 94.
- Figura 176. Ibid, p. 135.
- Figura 177. Ibid, p. 145.
- Figura 178. Batchelor, D., 1997. Minimalismo. Londres, p. 8
- Figura 179. Ibid, p. 10
- Figura 180. Ibid, p. 53
- Figura 181. <http://www.tate.org.uk>
- Figura 182. Ibid
- Figura 183 y 184. <http://www.kassel.de/>
- Figura 185. Ruhrberg, K. et al., 2005. Kunst des 20. Jahrhunderts. Colonia: Taschen, p. 553
- Figura 186. Obra Social La Caixa, 2012. Qué pensar. Colección de Arte Contemporáneo Fundación "la Caixa". Caixa-Forum Barcelona. <http://prensa.lacaixa.es/obrasocial/thumbnail.html?annex=27982>
- Figura 187. Bastian, H., 1988. Joseph Beuys: Skulpturen und Objekte. Múnich: Schirmer/Mosel, p. 193
- Figura 188. <http://blog.bergery.net/page/2/>
- Figura 189. <http://minke-wagenaar.nl/>
- Figura 190. <https://blogs.cornell.edu/>
- Figura 191. Ursprung, P., 2005. Naturgeschichte. Zúrich: Lars Müller, p. 50.
- Figura 192. Ibid., p. 50
- Figura 193. Gigon, A., Guyer, M., 2000. Gigon Guyer architects: Works & projects 1989-2000. Barcelona: Gustavo Gili, p. 372-373.
- Figura 194. Ursprung, P., 2005. Naturgeschichte. Zúrich: Lars Müller, p. 272.
- Figura 195. <http://www.bassicarella.ch>
- Figura 196. Burkhalter, M. y Sumi, C., 1999. Burkhalter + Sumi. Nueva York: Princeton University Press, p. 138-139
- Figura 197. Yoshida, N. 1998. A+U extra edition: Peter Zumthor. Tokio: A+U Publishing, p. 141.
- Figura 198. Gigon, A., Guyer, M., 2000. Gigon Guyer architects: Works & projects 1989-2000. Barcelona: Gustavo Gili, p. 198-199.
- Figura 199. Diener, R., 2011. Diener+Diener, Berlín: Phaidon, p. 86.
- Figura 200. Ibid, p. 73.
- Figura 201. Gigon, A., Guyer, M., 2000. Gigon Guyer architects: Works & projects 1989-2000. Barcelona: Gustavo Gili, p. 93.
- Figura 202. Ibid, p. 26
- Figura 203. Yoshida, N., 2006. Gigon/Guyer: matter, colour, light and space. Architecture + Urbanism, nº 434, p. 14.
- Figura 204 a 206. <http://www.gigon-guyer.ch>
- Figura 207. Gigon, A., Guyer, M., 2011. Gigon & Guyer 2001-2011. Zúrich: Lars Müller, p. 347.
- Figura 208. Gigon, A., Guyer, M., 2011. Gigon & Guyer 2001-2011. Zúrich: Lars Müller, p. 361.
- Figura 209. Ibid, p. 558.
- Figura 210. Gigon, A., Guyer, M., 2000. Gigon Guyer architects: Works & projects 1989-2000. Barcelona: Gustavo Gili, p. 176.
- Figura 211. Zumthor, P., 1999. Peter Zumthor: Works, Basilea: Birkhäuser, p. 213.
- Figura 212. Yoshida, N. 1998. A+U extra edition: Peter Zumthor. Tokio: A+U Publishing, p. 175.
- Figura 213. Hönig, R., 2000. Klang und Raum. Hochparterre : Zeitschrift für Architektur und Design, nº .13, p. 11.
- Figura 214. Ibid, p. 10.

- Figura 216. Gigon, A., Guyer, M., 2000. Gigon Guyer architects: Works & projects 1989-2000. Barcelona: Gustavo Gili, p. 25.
- Figura 217. Márquez Cecilia, F., Levene, R., 1993. Herzog & de Meuron 1983-1993. El Croquis, nº 60, p. 67
- Figura 218. Fernández-Galiano, L. 2007. Arquitectura Viva. Herzog & de Meuron 1978-2007. Madrid: Arquitectura Viva, p. 21
- Figura 219. Fernández-Galiano, L., 2005. Herzog & de Meuron 2000-2005. Arquitectura Viva Monografías, nº 114, p. 40-41.
- Figura 220. Márquez Cecilia, F., Levene, R., 1993. Herzog & de Meuron 1983-1993. El Croquis, nº 60, p. 55.
- Figura 221. Fernández-Galiano, L., 2005. Herzog & de Meuron 2000-2005. Arquitectura Viva Monografías, nº 114, p. 48.
- Figura 222. Ibid, p. 36.
- Figura 223. Fernández-Galiano, L. 2007. Arquitectura Viva. Herzog & de Meuron 1978-2007. Madrid: Arquitectura Viva, p. 106
- Figura 224. Zumthor, P., 1999. Peter Zumthor: Works, Basilea: Birkhäuser, p. 72.
- Figura 225. Helfenstein, H., 1997. Colours are Like the Wind: Jean Pfaff's Colour Interventions in Architecture. Basilea: Birkhäuser, p. 225.
- Figura 226. Märkli, P. 2002. Approximations: the architecture of Peter Märkli. Cambridge: MIT Press, p. 68.
- Figura 227 a 232. Märkli, P., 1992. La Congiunta, Museum in Giornico, 1992. Werk, Bauen + Wohnen, nº 79, vol. 12.
- Figura 233. <http://www.aaa.org.hk/>
- Figura 234 a 238. Obrist, H. U. et Al., 2012. Herzog & de Meuron / Ai Weiwei: Serpentine Gallery Pavilion 2012. Colonia: Walter König.
- Figura 239. Márquez Cecilia, F., Levene, R., 1993. Herzog & de Meuron 1983-1993. El Croquis, nº 60, p. 35.
- Figura 240. Davidovici, I., 2004. Abstraction and artifice. Oase, nº65, p. 111
- Figura 241. Ibid, 215.
- Figura 242. Ibid, 214.
- Figura 243 a 246. Zumthor, P., 2006. Atmósferas. Entornos arquitectónicos. Las cosas a mi alrededor. Barcelona: Gustavo Gili.
- Figura 247 a 249. Ogiati, V. 2013. The Images of Architects. Lucerna: Quart.
- Figura 250. Márquez Cecilia, F., Levene, R., 1997. Herzog & de Meuron 1993-1997. El Croquis, nº 84, p. 92
- Figura 251. Ibid, p. 102
- Figura 252. Fernández-Galiano, L., 2005. Herzog & de Meuron 2000-2005. Arquitectura Viva Monografías, nº 114, p. 79.
- Figura 253 y 254. Ibid, p. 82.
- Figura 255. Ibid, p. 72.
- Figura 256. Márquez Cecilia, F., Levene, R., 2002. Herzog & de Meuron 1998-2002. El Croquis, nº 109/110, p. 329.
- Figura 257. VAA, 1995. Fotografie als Bild. Braunschweig: Kunstverein Braunschweig.
- Figura 258. Schiess, A., 1996. Bilder Zauber. Fotomuseum Winterthur. Baden: Lars Müller, p. 29.
- Figura 259. Feireiss, K., Commerell, H. J., 2003. IODACC. Ein Projekt von Herzog & de Meuron. Berlin: Aedes, p. 7.
- Figura 260. Fernández-Galiano, L., 2005. Herzog & de Meuron 2000-2005. Arquitectura Viva Monografías, nº 114, p. 146.
- Figura 261 a 263. <http://www.herzogdemeuron.com>
- Figura 264. Leal, A., Palhao, L., 2010. Edición Especial Bearth & Deplazes. Darco Magazine, nº 15, p.166-167
- Figura 265. VAA, 2000. Co-laborações = Co-laboraciones : arquitectos, artistas. Parque Expo'98. Lisboa, p. 48
- Figura 266. Mack, G., Liebermann, V., 2000. Eberswalde Library. Herzog & de Meuron. Londres: Architectural Association, p. 18
- Figura 267-276. Ibid, p. 34-37
- Figura 277. Ibid, p. 6.
- Figura 278. Ibid, p. 20
- Figura 279. Fernández-Galiano, L. 2007. Arquitectura Viva. Herzog & de Meuron 1978-2007. Madrid: Arquitectura Viva, p. 11

- Figura 280. Molins, P. et Al., 2003. Suiza Constructiva. Madrid: MNCARS.
- Figura 281. Ibid.
- Figura 282. Temkin, A., Rose, B., 1993. Thinking Is Form: The Drawings of Joseph Beuys. Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, p. 125.
- Figura 283. Ibid, p. 137.
- Figura 284. Ibid, p. 222.
- Figura 285. Ibid, p. 251.
- Figura 286. Ibid, p. 250.
- Figura 287. Ibid, p. 221.
- Figura 288. Ibid, p. 182
- Figura 289. Ibid, p. 183
- Figura 290. Hohl, R., 1974. Form and vision: the work of Alberto Giacometti. Alberto Giacometti - A Retrospective Exhibition. Nueva York: The Solomon R. Guggenheim Foundation, p. 174.
- Figura 291. Ibid, p. 180.
- Figura 292. Ibid, p. 138.
- Figura 293. Ibid, p.176
- Figura 294. Vischer, T., 1997. HdM Zeichnungen. Nueva York: Peter Blum Gallery, páginas no numeradas.
- Figura 295. <http://www.zeroundicipiu.it/>
- Figura 296. Ursprung, P., 2005. Naturgeschichte. Zürich: Lars Müller, p. 382.
- Figura 297. Märkli, P., Mostafavi, M., 2002. Approximations: The Architecture of Peter Märkli. Cambridge: MIT Press, p. 23.
- Figura 298. Burkhalter, M., Sumi, C., 2009. Gebäude finden: Kreidezeichnungen von Marianne Burkhalter. Zürich: Scheidegger & Spiess, p. 108-109.
- Figura 299. Vischer, T., 1997. HdM Zeichnungen. Nueva York: Peter Blum Gallery, páginas no numeradas.
- Figura 300. Ursprung, P., 2005. Naturgeschichte. Zürich: Lars Müller, p. 93.
- Figura 301. Kerez, C., 2008. Conflicts Politics Construction Privacy Obsession. Ostfildern: Hatje Cantz, varias páginas / <http://www.kerez.ch>.
- Figura 302. López Fernández, A., 1992. Arquitectos de la Suiza alemana. Sevilla: Consejería de Obras Públicas y Transportes de la Junta de Andalucía, p. 55.
- Figura 303. Architekturzentrum Wien. Das Gold des Az W. Die Sammlung. <http://www.azw.at/>
- Figura 304. Burkhalter, M., Sumi, C., 2009. Gebäude finden: Kreidezeichnungen von Marianne Burkhalter. Zürich: Scheidegger & Spiess, p. 112-113.
- Figura 305. <http://www.stumpschibliarch.ch/>
- Figura 306. <http://www.klatmagazine.com/architecture/peter-zumthor-interview-back-to-the-future-07/8205>
- Figura 307. Barba, J. J., 2011. El Pabellón de la Serpentine Gallery 2011, por Peter Zumthor. www.metalocus.es.
- Figura 308. Lucan, J. et. al., 2001. Matière d'art. Architecture contemporaine en Suisse. Basilea: Birkhäuser, p. 48.
- Figura 309. Wirz, H., 2012. Miroslav Šik. Architecture 1988–2012. Lucerna: Quart, p. 104.
- Figura 310. Kaltenbach, F., 2012. Das Architekturmodell. Werkzeug, Fetisch, kleine Utopie», Detail, n° 7+8. www.detail.de.
- Figura 311. Ursprung, P., 2005. Naturgeschichte. Zürich: Lars Müller, p. 322-323.
- Figura 312. <http://www.kerez.ch>
- Figura 313. <http://www.kerez.ch>
- Figura 314. Yoshida, N. 1998. A+U extra edition: Peter Zumthor. Tokio: A+U Publishing, p. 191.
- Figura 315. Zumthor, P., 1999. Peter Zumthor: Works, Basilea: Birkhäuser, p. 238.
- Figura 316. Gigon, A., Guyer, M., 2000. Gigon Guyer architects: Works & projects 1989-2000. Barcelona: Gustavo Gili, p. 291.
- Figura 317. <http://www.kerez.ch>
- Figura 318. <http://www.philipperahm.com>
- Figura 319. Vischer, T., 1997. HdM Zeichnungen. Nueva York: Peter Blum Gallery, páginas no numeradas.

- Figura 320. <http://www.maerkliarchitekt.ch>
- Figura 321. Ursprung, P., 2005. Naturgeschichte. Zürich: Lars Müller, p. 359.
- Figura 322. Márquez Cecilia, F., Levene, R., 2009. Christian Kerez 1992-2009. El Croquis, nº 145.
- Figura 323. <http://www.kerez.ch>
- Figura 324. Gigon, A., Guyer, M., 2000. Gigon Guyer architects: Works & projects 1989-2000. Barcelona: Gustavo Gili, p. 281.
- Figura 325. Blossfeldt, K., 1948. Urformen der Kunst. Berlín: Wasmuth.
- Figura 326. Vierhuff, H.G., 1980. Die Neue Sachlichkeit: Malerei und Fotografie. Colonia: Dumont, p. 46.
- Figura 327. Ibid, p. 70.
- Figura 328. Rubio, O. M., Koetzle, H. M., 2007. Momentos estelares - la fotografía en el siglo XX. Madrid: Círculo de Bellas Artes, p. 39.
- Figura 331. Höfer, C., 2006. Libraries. Múnich: Schirmer/Mosel
- Figura 332. <http://c4gallery.com/artist/database/andreas-gursky/andreas-gursky.html>
- Figura 333. <http://www.peteraaron.net/>
- Figura 334. <http://photoarts.com/gallery/judithturner/>
- Figura 335. Ydessa Hendeles Art Foundation, Toronto.
- Figura 336. Annelies Strba. <http://www.strba.ch/>
- Figura 337. Eskildsen, U. et Al., 2001. Thomas Ruff: Fotografien 1979 bis heute. Berlín: Walther König.
- Figura 338. Márquez Cecilia, F., Levene, R., 1993. Herzog & de Meuron 1983-1993. El Croquis, nº 60, p. 89.
- Figuras 339-362. Vischer, T. 1991. Architektur von Herzog & de Meuron. Fotografiert von Margherita Krischanitz, Balthasar Burkhard, Hannah Villiger und Thomas Ruff, mit einem Text von Theodora Vischer. Zürich: Lars Mueller.
- Figuras 363-367. Vischer, T., 1994. Architectures of Herzog & de Meuron, Portraits by Thomas Ruff. Nueva York: Peter Blum Gallery.
- Figuras 368-374. Ursprung, P., 2009. Seeing Zumthor - Images by Hans Danuser. Zürich: Scheidegger and Spiess.
- Figuras 375-382. <http://www.helenebinet.com>
- Figuras 383-395. Gigon, A., Guyer, M., 2011. Gigon & Guyer 2001-2011. Zürich: Lars Müller.