

## **Tesis Doctoral**

Imagen y lenguaje arquitectónico: un análisis  
transdisciplinar del caso Fórum Barcelona 2004

Programa de doctorado en Teoría e Historia de  
la Arquitectura

Departamento de Composición

ETSAB Escuela Técnica Superior de  
Arquitectura de Barcelona

UPC Universidad Politécnica de Cataluña

2007

Director de tesis: Dr. Pedro Azara

Doctorando: Arqto. Octavio Learco Borgatello



fig. 5.3.31

Las siguientes imágenes analizadas fueron las denominadas A6 y A7, correspondientes al subgrupo 'imágenes de arquitectura', de la tabla T2.4. Ambas imágenes pertenecían al mismo proyecto arquitectónico: el *Edificio Fórum*, desarrollado por los arquitectos Herzog & de Meuron entre el año 2000 y 2004 (Herzog & de Meuron, 2002a:306).

La imagen A6 (fig. 5.3.31) ofrecía una vista parcial del *Edificio Fórum*, una imagen nocturna en perspectiva, donde el perfil de la obra se separaba del fondo negro solamente por los recortes de luz provenientes de las ventanas verticales y del nivel de acceso al edificio. Toda la imagen era oscura, el edificio se mostraba como un gran volumen suspendido, separado del suelo por una línea de luz horizontal. La planta baja había desaparecido para dejar paso a un espacio público iluminado; era la única parte abierta del edificio a la cual los visitantes podían acceder libremente. El resto del edificio aparecía como un volumen cerrado y compacto con escasa relación entre el interior y el exterior, una gran masa suspendida que representaba la idea generadora del proyecto. Los autores basaron la representación de la obra en la imagen de una placa tectónica perforada por la luz para permitir su circulación y habitabilidad. Las aperturas que presentaba el volumen arquitectónico eran patios interiores que surgían de la geometría del lugar. Herzog & de Meuron generaron tramas geométricas a partir de las calles circundantes que al interseccionarse determinaban la forma de las perforaciones. Esta imagen recordaba los lucernarios de uno de los primeros proyectos realizados por Herzog & de Meuron, el *Estudio fotográfico Frei*, donde se reconocía la influencia de Schauron y Alvar Aalto. Tanto la obra de Barcelona como la de Weil am Rhein reflejaban

fig. 5.3.31 Herzog & de Meuron, *vista exterior Edificio Fórum*, Barcelona, 2004



fig. 5.3.32



fig. 5.3.33

la lección aprendida sobre la valoración e incorporación de la luz a los proyectos arquitectónicos<sup>1</sup>. En ambos casos los edificios eran atravesados y perforados por volúmenes vacíos que abrían la propuesta arquitectónica, uniendo el interior del edificio con el cielo (figs. 5.3.32-33).

A diferencia de la representación anterior (A6), donde el proyecto arquitectónico se veía sólo parcialmente, en la imagen A7 el *Edificio Fórum* era mostrado en su totalidad; la perspectiva a nivel del peatón era reemplazada por una vista superior del volumen prismático de planta triangular ubicado en el centro de la imagen (fig. 5.3.34). La representación era una aproximación nocturna donde predominaban los colores grises y azules, haciendo que el cuerpo arquitectónico se integrara al contexto.

El edificio diseñado por Herzog & de Meuron estaba conformado por un único volumen triangular de altura constante. La forma final del prisma arquitectónico fue evolucionando y variando desde los comienzos del proyecto; en un principio, los arquitectos habían optado por un cubo que se relacionaba formalmente con las torres del entorno. Dichos primeros esbozos fueron presentados en el concurso organizado por el ayuntamiento de Barcelona y publicados en un artículo de prensa del 5 de abril de 2001 (Bohigas, 2001:46). Los arquitectos aclararon dicha

<sup>1</sup>"Before our thought about the image was more literal and we were more influenced by others like Aalto and Schauron. Schauron was one of our favorites because we thought that his work was strange, real and unreal all at once. We wanted the sky lights of the *Frei Photographic Studio* of the 1981 to be related to the sky. In the building in Barcelona you can still read elements that tie us to with these authors." (Herzog & de Meuron, 2005: material inédito, apéndice 5.2).

"Antes nuestro pensamiento sobre la imagen era más literal y estábamos más influenciados por otros como Aalto y Schauron. Schauron era uno de nuestros favoritos porque pensábamos que su trabajo era extraño, real e irreal al mismo tiempo. Los lucernarios del *Estudio Fotográfico Frei* de 1981 queríamos que se relacionara con el cielo. En el edificio de Barcelona pueden todavía leerse elementos que nos vinculan con dichos autores." (Herzog & de Meuron, 2005: material inédito, apéndice 10)

fig. 5.3.32 Alvar Aalto, vista interior *Biblioteca Municipal*, Viipuri, 1927

fig. 5.3.33 Herzog & de Meuron, vista patio interior *Edificio Fórum*, Barcelona, 2004

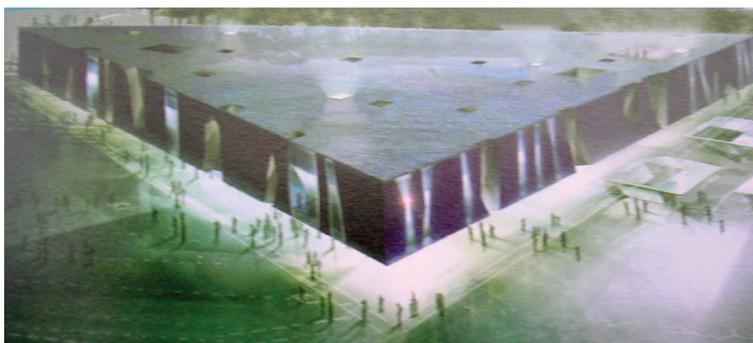


fig. 5.3.34

transformación formal en una entrevista realizada en el 2005:

“Al comienzo, influidos por las altas torres construidas en las inmediaciones, pensamos en una arquitectura de estructura vertical; un cubo, que permitiese cualquier uso o circulación. Más tarde nos entusiasamos con la posibilidad de levantar otro gigantesco objeto modelado, dominante y completamente independiente, pero esta idea nos planteó muchas dudas. Nos preguntábamos: ¿por qué el edificio de un foro tiene que ser vertical, cuando la extensión horizontal permitiría el contacto entre la gente de un modo mucho más natural y objetivo? ¿Cómo puede funcionar un espacio exterior situado entre bloques independientes extraordinariamente grandes y monolíticos que ya están contruidos? ¿Cómo se puede vitalizar este espacio sin tener que hacer también un diseño de tipo parque, con la construcción de zonas cubiertas y a la sombra? Este tipo de diseño ya es muy conocido en las promociones inmobiliarias americanas ¿Por qué hemos de copiar este diseño en una metrópolis europea que por su historia, el clima y las costumbres de sus habitantes ya está predestinada a usar el espacio exterior, como un animado escenario urbano de sus interrelaciones sociales?”<sup>2</sup> (Herzog & de Meuron, 2005:3 material inédito, apéndice 10).

<sup>2</sup> “In the beginning influenced by the high towers built in our surroundings, we thought about architecture as a vertical structure; a bucket, that allowed any use or circulation. Later we became enthusiastic about the possibility of raising another gigantic modeled object, dominant and completely independent, but this idea raised many doubts. We asked ourselves: Why must the building of a forum be vertical, when the horizontal extension would allow contact between the people in a natural and much more objective way? How can an external space located between extraordinarily great and monolithic independent blocks that already are constructed work? How can you vitalize this space without having to also design some type of park, with the construction of shaded covered zones? This type of design is already very well known in American real estate promotions. Why should we copy this design in a European metropolis that, by its history, the climate and the customs of its inhabitants, is already predestined to use the external space, like an animated urban scene of its social interrelations? (Herzog & de Meuron, 2005:3, material inédito apéndice 10).

fig. 5.3.34 Herzog & de Meuron, vista a vuelo de pájaro *Edificio Fórum*, Barcelona, 2004

Todos estos cuestionamientos que se autoformulaban los arquitectos diseñadores del edificio principal del Fórum como justificación de su propuesta eran en el fondo un intento de defender la imagen de su obra ocultando el verdadero origen de la misma, la imposición realizada por Acebillo para que el edificio fuera triangular. Herzog y de Meuron nunca aceptaron públicamente dicha 'recomendación', sino que prefirieron disfrazar la verdad con argumentos y discursos arquitectónicos que afirmaban que su obra partía de una reinterpretación del lugar y la ciudad (figs. 5.3.35-36).

“Por este motivo decidimos descartar las ideas originales para el proyecto y, en lugar de concebir el edificio como un objeto independiente dentro de un espacio abierto, proponer un edificio que genere y estructure su propio espacio abierto. La forma triangular surgió casi espontáneamente, porque esa forma cubría prácticamente todo el perímetro del proyecto y se adaptaría perfectamente a la situación específica del terreno que ocupa: entre las ramificaciones de la trama Cerdá y la avenida Diagonal”<sup>3</sup> (Herzog & de Meuron, 2005: material inédito, apéndice 10).

El cambio en la resolución formal de la propuesta, adoptando un volumen horizontal, servía para una mayor interacción entre los visitantes. Por el mismo motivo se plantearon dos niveles de uso, uno dentro del edificio y otro por debajo del mismo, como se vio en la imagen A6. El edificio fue despegado del suelo, generando una plaza abierta que podría ser usada libremente por los visitantes. De esta manera el edificio generaba un espacio cubierto y cerrado en el nivel superior y otro cubierto y abierto en el inferior<sup>4</sup>.

Tanto en la imagen A6 como en la A7 la propuesta arquitectónica se mostraba despegada del suelo, dando

<sup>3</sup> “For this reason we decided to discard the original ideas for the project and, instead of conceiving the building as an independent object within an open space, to propose a building that generates and structures its own open space. The triangular form arose almost spontaneously, because that form covered practically all the perimeter of the project and it would adapt perfectly to the specific situation of the site that it occupies: between the ramifications of the grid Cerdá and the Avenue Diagonal.” (Herzog & de Meuron, 2005: material inédito, apéndice 10).

<sup>4</sup> “Reflexiones posteriores encaminaron el proyecto hacia una configuración horizontal resuelta en dos estratos, que contribuyera a una mayor interacción e intercambio entre los visitantes. Los mismos motivos condujeron a elevar el volumen sobre el nivel del suelo, liberando una gran plaza pública modelada según el juego topográfico de la plataforma. Con ello se consiguió crear un área de influencia bajo el perímetro triangular del edificio, un nuevo tipo de espacio colectivo en el que orquestar múltiples usos, poniéndolos en relación directa con el nivel superior. En este recinto cubierto y abierto, la variedad de ángulos visuales y sensaciones espaciales presagian la alternancia y la combinación de actividades” (Herzog & de Meuron, 2004:56).



fig. 5.3.35



fig. 5.3.36

la sensación de flotar. El *Edificio Fórum* aparecía como un volumen ingrávido, una nube en el litoral marítimo de Barcelona. Como un cuerpo gaseoso, de conformación indefinida, la nube también transmitía otra característica, el misterio, cuyo atractivo el arquitecto descubrió en las formaciones minerales. El edificio era un volumen cerrado, un cuerpo extraño y misterioso del que salían solamente rayos de luz en su parte superior y que no permitía ver nada de su interior. La caja enigmática invitaba a ser recorrida para descubrir su contenido. En la gráfica, la presencia de una bruma o neblina agudizaba el efecto de misterio. También colaboraban los colores empleados, el edificio, el mar y las calles circundantes aparecían en las mismas tonalidades cromáticas, fundiendo todos los elementos de la representación. Los límites se mostraban como borrosas líneas que más que separar integraban los diversos elementos entre sí. El edificio, mostrado en la imagen como un cuerpo suspendido y flotante, relacionaba la propuesta con la imagen ideal buscada por las obras arquitectónicas de la modernidad. En efecto, Herzog ha reconocido la influencia que Mies van der Rohe ha ejercido en la realización de la imagen de la propuesta de Barcelona:

“Nos ha interesado Mies. La obra de Mies es magnífica por su inquietante combinación de clasicismo y romanticismo. En la obra de Mies hay una versión más simple y purista de la *Casa Farnsworth*; y luego una versión más ambigua, más compleja, que puede encontrarse en el *Edificio Seagram* de Nueva York. Es como si todo se hubiera moldeado en una gran pieza enorme suspendida. En esto Mies está más cerca de lo que nosotros estamos intentando hacer”<sup>5</sup> (Herzog & de Meuron, 2005: material inédito, apéndice 10).

<sup>5</sup> “We have been interested in Mies. Mies’s work is magnificent by its disquieting combination of classicism and romanticism. In Mies’s work there is a simpler and puristic version of the *Farnsworth House*; and later a more ambiguous version, more complex, than can be found in the *Seagram Building* of New York. It is as if everything had been molded in a great suspended enormous piece. In that Mies is closer to which we are trying to do” (Herzog & de Meuron, 2005: material inédito, apéndice 10).

fig. 5.3.35 Herzog & de Meuron, vista superior *Edificio Fórum*, Barcelona, 2004

fig. 5.3.36 Herzog & de Meuron, vista superior *Edificio Fórum*, Barcelona, 2004



fig. 5.3.37



fig. 5.3.38



fig. 5.3.39

La imagen de la propuesta del *Fórum* tomaba la idea de una obra arquitectónica suspendida de la *Casa Farnsworth* y del *Edificio Seagram*. La *Casa Farnsworth* de Illinois descansaba sobre 8 pilares metálicos que asentaban el edificio sobre el terreno. La obra no tocaba el suelo, existía un intersticio entre la arquitectura y el entorno. La imagen recuperada del *Edificio Seagram* de Nueva York representa a otra escala la misma imagen, una gran obra volumétrica que se apoya sobre un vacío; el primer nivel del edificio se retraía, prácticamente desapareciendo, generando un espacio público abierto; el edificio quedaba colgado sobre la gran explanada de ingreso, conteniendo solamente los núcleos de circulación vertical (figs. 5.3.36-38). En la imagen A7, el *Edificio Fórum* aparecía flotando; la obra levitaba sobre el terreno. Herzog retomó la imagen de un cuerpo arquitectónico que se distanciaba del suelo para la representación de su propuesta Barcelona, en la que los planos horizontales de los forjados estaban soportados por pilares escondidos en la parte central del volumen, dejando una planta libre que ayudaba a crear la impresión visual de que la obra artificial se separaba del terreno natural.

La imagen del *Edificio Fórum* fue generada a partir de metáforas y analogías visuales con objetos naturales reales. Las representaciones arquitectónicas, A6 y A7, dejaron ver cómo la imagen de la obra transmitía y materializaba una metáfora marina, una gran piedra erosionada por el transcurso del tiempo que el mar había depositado en la costa. La representación del edificio no surgía de una imagen racional del mundo de la técnica y el funcionalismo, sino de una analogía natural, incorporando las características visuales de una roca marina desgastada. El edificio se materializaba en la gráfica como una metáfora de un objeto arrastrado por las corrientes, de

fig. 5.3.37 Mies van der Rohe, vista exterior  
*Seagram Building*, Nueva York, 1958

fig. 5.3.38 Mies van der Rohe, vista exterior  
*Casa Farnsworth*, Illinois, 1951

fig. 5.3.39 Mies van der Rohe, vista exterior  
*Casa Farnsworth*, Illinois, 1951

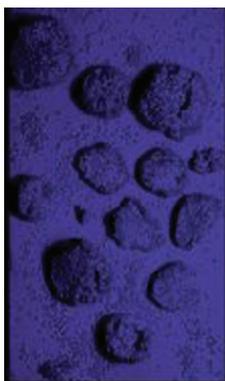


fig. 5.3.40

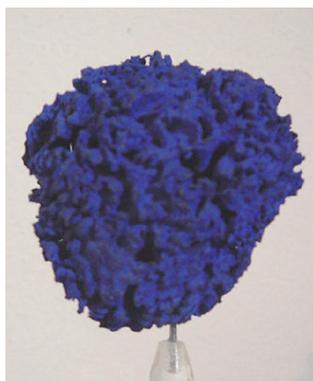


fig. 5.3.41



fig. 5.3.42

piel porosa y geometría irregular abandonado en la orilla. En una entrevista en abril de 2005, los autores de la propuesta comentaron el origen de la imagen del edificio relacionándolo con la geología.

“El proyecto del final de la avenida Diagonal responde a una lógica propia, es un objeto monolítico que surge del mar. Una gran esponja azul que no se podría haber hecho en otra ciudad. Cada proyecto nuestro interactúa con la ciudad y su entorno. Tratamos de respetar las características propias de cada lugar, pensamos que cada ciudad es diferente. Con los proyectos arquitectónicos pretendemos colaborar a conservar esta identidad propia del lugar”<sup>6</sup> (Herzog & de Meuron, 2005: material inédito, apéndice 10).

Pero, ¿a qué se refería Jacques Herzog precisamente?, ¿existen esponjas en Barcelona?, ¿se halla la identidad de la ciudad relacionada con dichos organismos acuáticos? La utilización de la comparación marina fue empleada más que nada como excusa y justificación de la representación externa de su propuesta. El *Edificio Fórum* en la imagen A7 podía ser visto e interpretado como la imagen de un organismo vivo proveniente del mar, una esponja. La obra arquitectónica incorporaba la representación de este animal acuático formado por una masa blanda y porosa llena de pequeños orificios. La comparación con dicho organismo fue empleada a nivel epidérmico y superficial. Los arquitectos emplearon como metáfora la imagen de su piel y la aplicaron sobre el recubrimiento exterior de la obra.

<sup>6</sup> “The project at the end of the avenue Diagonal responds to its own logic, is a monolithic object that arises from the sea, a great blue sponge that could not have been done in another city. Each of our projects interact with the city and its surroundings. We tried to respect the individual characteristics of each place. We thought that each city is different. With the architectonic projects we try to collaborate, to conserve, this individual identity of the place” (Herzog & de Meuron, 2005: material inédito, apéndice 10).

fig. 5.3.40 Yves Klein, *Requiem blue*, 1960

fig. 5.3.41 Yves Klein, *Blue Sponge*, Museo Guggenheim de Nueva York, 1961

fig. 5.3.42 Herzog & de Meuron, *Casa Azul*, Oberwil, 1980



fig. 5.3.43

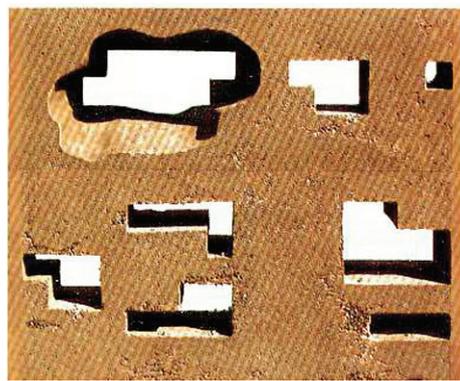


fig. 5.3.44

La imagen del *Edificio Fórum*, equiparada con la de una gran esponja de color azul, aproximaba dicha representación arquitectónica a la producción artística de Yves Klein. Los arquitectos suizos han reconocido al pintor francés como una de sus influencias en el momento de comenzar a diseñar la propuesta arquitectónica del Fórum de Barcelona 2004 (figs. 5.3.39-40). Klein investigó a lo largo de su carrera con esponjas naturales incorporándolas como instrumento de trabajo en la creación de imágenes artísticas. En una entrevista, el artista sintetizó su fascinación por dicho material: “...en aquella ocasión descubrí la esponja. Cuando trabajo con mis cuadros en el estudio, a veces utilizo esponjas. Y naturalmente; enseguida se vuelven azules! Un día observé la belleza del azul en una esponja; este instrumento de trabajo se convirtió para mí en materia prima. La extraordinaria capacidad de la esponja de absorber cualquier líquido por completo fue lo que verdaderamente me fascinó” (Breggruen, 2005:90).

A finales de los años cincuenta la obra de Klein fue impregnada del color azul marino que él mismo patentara como IKB, y que lo utilizó como elemento de identidad personal. Para Klein el azul representaba el grado máximo de la abstracción de la naturaleza, un color que vincula situaciones opuestas, llegando a conectar el fondo del mar con el cielo. “¿Qué es el azul? El azul es lo invisible tornándose visible... el azul no tiene dimensiones. Existe fuera de las dimensiones que forman parte de otros colores” (Breggruen, 2005:90). La utilización del color azul IKB en la imagen de la propuesta de Barcelona conectaba el *Edificio Fórum* con una de las primeras obras de los arquitectos suizos. En 1979 habían construido una pequeña vivienda denominada ‘La casa azul’; tipológicamente recordaba a una pequeña caseta de playa con techo a dos aguas, cuyos muros exteriores de ladrillo estaban pintados del color marino (fig. 5.3.41).

fig. 5.3.43 Herzog & de Meuron, vista exterior  
*Edificio Prada*, Tokio, 2003

fig. 5.3.44 Herzog & de Meuron, detalle estudio  
de fachada *Centro Cultural Óscar Domínguez*,  
Santa Cruz de Tenerife, 2000



fig. 5.3.45

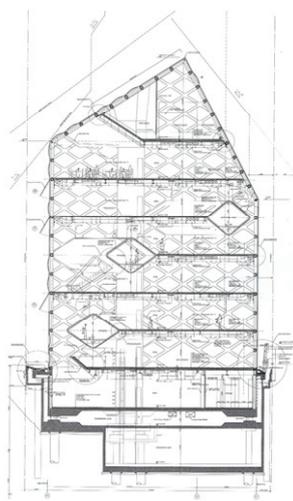


fig. 5.3.46

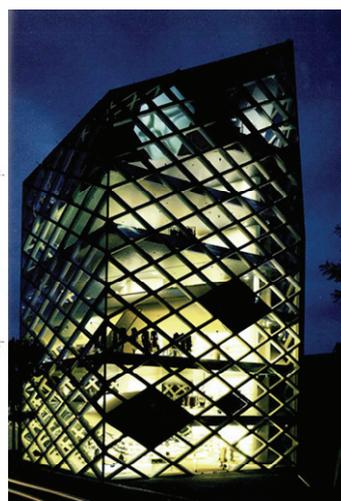


fig. 5.3.47

La representación del *Edificio Fórum* entendido como una analogía con una piedra natural se relacionó con la imagen de otros proyectos desarrollados en el despacho de Herzog & de Meuron que también partieron de la utilización de imágenes de prismas u objetos tridimensionales como punto de partida del proceso de diseño. La lógica mineral a la que respondía el proyecto del Fórum acercó la imagen de la propuesta de Barcelona con las de las intervenciones llevadas a cabo en Tenerife<sup>7</sup> y Tokio<sup>8</sup> (figs. 5.3.42-43).

7 La propuesta de Tenerife incluyó un reacondicionamiento paisajístico del litoral de la isla diseñando un muelle y el *Centro Cultural Oscar Domínguez* en Santa Cruz. Ambos proyectos surgieron del estudio de la imagen de elementos de origen geológico. “Nuestro interés por las formas y las estructuras existentes en la naturaleza se remonta a mucho tiempo atrás. Consideremos este guijarro, por ejemplo, que está plagado de pequeños orificios: posee una compleja estructura interna y una larga historia; desde su estado original, volcánico y fundido, ha pasado por un proceso de solidificación súbita, seguido por milenios de erosión por efecto del agua y el aire, y por el contrario con otras superficies rocosas; los pequeños orificios han sido perforados en la piedra por organismos diminutos que adoptaron esta roca como morada. En todo ello encuentro muchas cosas que son relevantes para la arquitectura” (Curtis, 2002:16).

8 “La propuesta de Tokio es un cuerpo totalmente transparente y abierto. El edificio surge de la imagen de un organismo natural, una piedra preciosa. El mismo se comporta como una joya urbana que atrae a visitantes y compradores; de noche brilla y de día se vuelve transparente convirtiéndose en escaparate de la reconocida marca internacional. La propuesta arquitectónica de Herzog y de Meuron para Prada puede ser sintetizada como una gran caja contenedora de un espacio único atravesado por conectores funcionales; una casa de hielo transparente que deja ver las losas de los diferentes niveles del interior. Todo el gran espacio continuo se halla delimitado por la membrana exterior, elemento sobre el que radica la mayor atención del proyecto. Dicha piel se encuentra resuelta por una malla romboidal de cristales transparentes, que envuelve el edificio incluyendo los cerramientos laterales y el techo del volumen. Este tratamiento unificador y continuo de la propuesta colabora a brindar la imagen metafórica de una piedra cristalina, relacionando la obra con el mundo mineral” (Curtis, 2002:16).

fig. 5.3.45 Herzog & de Meuron, proceso de diseño del recubrimiento exterior de la fachada, *Edificio Prada*, Tokio, 2003

fig. 5.3.46 Herzog & de Meuron, sección *Edificio Prada*, Tokio, 2003

fig. 5.3.47 Herzog & de Meuron, vista exterior *Edificio Prada*, Tokio, 2003

Estos arquitectos estudiaron a finales de los años noventa las formas y geometrías de distintos tipos de rocas para luego traducir dichas imágenes al campo de la arquitectura (figs. 5.3.44-46). La atracción e interés por las imágenes de estructuras existentes en la naturaleza no eran nuevos, pues cabe recordar que Jacques Herzog estudió geología cuando asistía a la ETH de Zurich mientras completaba su licenciatura en arquitectura. Él mismo reflexionó sobre la importancia de la incorporación de las imágenes de las formas naturales en su proceso de diseño:

“...Su extraordinaria belleza y su enigmático misterio. Nunca se puede saber si estas maravillas formas fueron pensadas para ser figurativas o abstractas. Aunque sean manipuladas, ellas irradian el efecto de un ‘objet trouvé’. Para nosotros estas piedras marinas son el modelo conceptual para algunos de nuestros proyectos actuales como el *Edificio Fórum* de Barcelona, el Puerto de Tenerife o el *Edificio Prada* en Tokio. En estos proyectos hay una mezcla de elementos naturales y artificiales dando como resultado una configuración que claramente recuerda ciertas formas naturales y por eso frecuentemente irradian gran sensualidad. Se las puede comparar con la formación de nubes en la que se puede reconocer varias cosas, aunque las formas aisladas nunca se las puede precisar exactamente ni explicar”<sup>9</sup> (Herzog & de Meuron, 2002b:84).

Las imágenes arquitectónicas analizadas A6 y A7 pusieron de manifiesto cómo los autores relacionaron la representación del *Edificio Fórum* con imágenes provenientes de otras áreas. La producción visual se generó a partir de la utilización de metáforas o analogías. Las imágenes mostraron un objeto arquitectónico inspirado en formas naturales, como piedras, o esponjas. Las representaciones tendían a engañar al lector o al espectador mostrando un edificio que daba la impresión de ser una roca varada. Las modificaciones cromáticas y

<sup>9</sup> “...Their extraordinary beauty and their enigmatic mysteriousness. You can never tell whether these marvelous shapes are meant to be figurative or abstract. They radiate the effect of an ‘objet trouvé’ and yet they are manipulated. To us the scholar’s rocks are a conceptual model for some of our current architectural projects, like the Forum Building in Barcelona, the harbour in Tenerife, or Prada Tokio. In these projects a blend of natural and artificial elements results in configurations that clearly resemble certain natural forms and therefore often radiate great sensuality. You might compare it to cloud formations in which you can recognize various things, although the forms in isolation can never be unmistakably pinpointed and explained.” (Herzog & de Meuron, 2002b:84).



fig.5.3.48



fig.5.3.49



fig.5.3.50

sus ángulos desde donde se veían las representaciones ayudaban a recrear situaciones irreales. Herzog reconoció que cuando diseñaban la imagen de obra de Barcelona trabajaron con la arquitectura de la simulación: durante el proceso de diseño pensaban en falsas piedras o decorados de Hollywood con armazones metálicos (Herzog & de Meuron, 2005: material inédito, apéndice 10). Dicho pensamiento se trasladó a las imágenes que transmitieron esa idea de simulacro arquitectónico, un edificio que aparentaba ser una gran placa tectónica pero que en realidad no lo era. Como en todo decorado, el énfasis se centraba en la definición de la imagen del proyecto que actuaba como el anuncio publicitario del proyecto.

La imagen del proyecto arquitectónico (A7), entendida como representación de una simulación arquitectónica, vinculaba y conectaba la propuesta gráfica de Herzog con el mundo del arte, donde artistas plásticos contemporáneos habían trabajado la temática de la simulación. En la generación de las imágenes del *Edificio Fórum* de Barcelona también existieron influencias provenientes de artistas plásticos contemporáneos; como afirmó Herzog en una entrevista en 2005, esta inclusión ampliaba los límites de lo meramente arquitectónico<sup>10</sup>. (Herzog & de Meuron, 2005, material inédito, apéndice 10). El propio arquitecto mencionó que la producción artística de Cindy Sherman había servido de inspiración para la intervención al final de la avenida Diagonal.

10 "Personalmente abogo por el arquitecto como artista, como arquitecto-artista, lo fundamental es prolongar y ampliar los límites de la arquitectura contemporánea convertida ahora sólo en pragmática o (en el extremo opuesto) en gráfica posmoderna. Cuando hablo de proximidad al arte no estoy pensando en una copia o en una analogía formal del mismo, sino en el terreno conceptual e intelectual que los artistas de la posguerra se han encargado de desarrollar e investigar con mayor ahínco que los arquitectos." (Herzog & de Meuron, 2005, material inédito, apéndice 10).

fig. 5.3.48 Cindy Sherman, *Untitled Film Stills* #3, 1977

fig. 5.3.49 Cindy Sherman, *Untitled Film Stills* #10, 1977

fig. 5.3.50 Cindy Sherman, *Untitled Film Stills* #13, 1977

A partir de una investigación de imágenes mediáticas aparecidas en las portadas de revistas y periódicos, Cindy Sherman<sup>11</sup> desarrolló una producción fotográfica denominada *Untitled Films Stills*. Una serie de fotografías sin nombre, donde la artista plástica trataba de imitar y cuestionar los arquetipos de las imágenes mostradas por los medios (figs. 5.3.47-49).

“En ese momento estaba más interesada en transformar mi propia cara, jugaba con maquillaje como en un lienzo, una pintura, tratando de modificar mi apariencia. Yo miraba algunas fotografías de revistas y en el acto trataba que mi cara se pareciera a esas modelos. Coleccionaba portadas de revistas y trataba de parecerme a esas mujeres de las tapas superponiendo mi cara. Los mejores libros para mí eran los *coffee table books* porque son solamente imágenes”<sup>12</sup> (Sherman, 1982: material inédito, apéndice 8).

La serie de fotografías *Untitled Films Stills* no era más que una colección de autorretratos simulados, falsas imágenes basadas en otras imágenes anteriores, reflejos de reflejos cuyos orígenes se pierden en la distancia remota<sup>13</sup>. A partir de las imágenes publicadas en los medios, ella misma se transformaba tratando de imitar dichas representaciones, que registraba fotográficamente. “Somos aquello que los

11 La producción artística de Cindy Sherman (New Jersey 1954) se centra en la elaboración de imágenes fotográficas de su cuerpo en diferentes situaciones y actitudes. A pesar de ser ella el tema central de sus representaciones, éstas no son autorretratos. Sherman se utiliza a sí misma como modelo sobre el cual produce diferentes transformaciones y las registra fotográficamente. Su trabajo no toma el cuerpo como vehículo de expresión como lo hicieron los artistas del *body art* en los años 60, Vito Acconci, Marina Abramich, Gina Pane, que se mutilaban, flagelaban y cortaban el cuerpo. A Sherman le interesa el cuerpo en un sentido más superficial, como imagen. Su trabajo investiga visualmente el rol de la mujer en la sociedad contemporánea (Guasch, 2000:144-156).

12 “At that moment I was more interested in transforming my own face, I played with make up like on a canvas, a painting, trying to modify my appearance. I looked at some photographs on magazines and immediately I tried to make my face look like those models. I collected covers of magazines and tried to look like those women on the covers by superposing my face. The best books for me were coffee table books because they are only images” (Sherman, 1982, material inédito, apéndice 8).

13 “Sherman ya no acude al encuentro de los arquetipos y de los monstruos: se contenta con sus proyecciones en la pantalla. De hecho ni tan siquiera acude al encuentro de un mundo hecho de cosas sino que se contenta con un mundo hecho de imágenes. No le interesa la experiencia directa de la realidad, sino justamente su sedimento. Sherman se interroga sobre la identidad femenina y su conclusión es que la mujer no es más que un montón de clichés generados por los telefilms y la publicidad. Sus disfraces evocan pues, la despersonalización y la noción de identidad como puesta en escena. Su obra constituye una celebración del gran guiñol de la cultura regida por los *mass-media*” (Fontcuberta, 1984:42).

medios determinan, somos un producto cultural. No hay un mundo real de cosas físicas que interactúan con mi yo, somos una unidad sin distinción entre el que mira y el que es mirado.” (Sherman, 1982: material inédito, apéndice 8). Sherman recreaba una ficción a través de la fotografía. Ella misma posaba ante la cámara intentando mostrar lo que nunca fue, representando lo que solamente había existido como imagen en los medios. La representación del *Edificio Fórum*, diseñada por el despacho de Herzog & de Meuron, de alguna manera retomaba la idea del trabajo artístico de Sherman, su propuesta arquitectónica surgía de recrear algo que existía en imágenes. Mientras Sherman inspiraba su trabajo en las ilustraciones de personajes de revistas, Herzog y de Meuron se basaron en fotografías de elementos naturales publicados en libros. El *Edificio Fórum* surgió de este procedimiento de diseño asociativo, donde la imagen de la obra era planteada como una metáfora visual de una piedra marina; el edificio no era una piedra, sólo su representación.

En la imagen A7, el edificio aparecía como un gran cuerpo triangular que salía del mar, un objeto arrastrado y depositado en las costas por las corrientes marinas. Por su definición cromática y su posición en la representación, semejaba un cuerpo anfibio que podía pertenecer tanto al mundo marino como al terrestre; un objeto que pertenecía a dos realidades, a dos mundos simultáneamente. El edificio actuaba como rótula o puente entre situaciones opuestas, conectando el cielo con la tierra, el arriba con el abajo, la ciudad con el mar. La interpretación gráfica de la propuesta arquitectónica como un elemento intermedio a mitad de camino entre realidades diferentes reflejó el interés de Jacques Herzog por imágenes del mundo del arte que exploran el concepto de lo ‘in between’ (Herzog & de Meuron, 2005: material inédito, apéndice 10). Herzog ha reconocido la influencia de Matthew Barney en el proceso de diseño de la imagen del *Edificio Fórum*. El trabajo de Barney le resultaba interesante por su capacidad de combinar diferentes técnicas y elementos en una sola propuesta artística.

Barney ha aplicado en sus trabajos la idea de lo ‘in between’; el concepto de lo intermedio y ambiguo ha sido implementado en la totalidad de su obra, tanto en las técnicas que empleaba para su representación y registro como en la creación de sus personajes. En sus obras



fig. 5.3.51

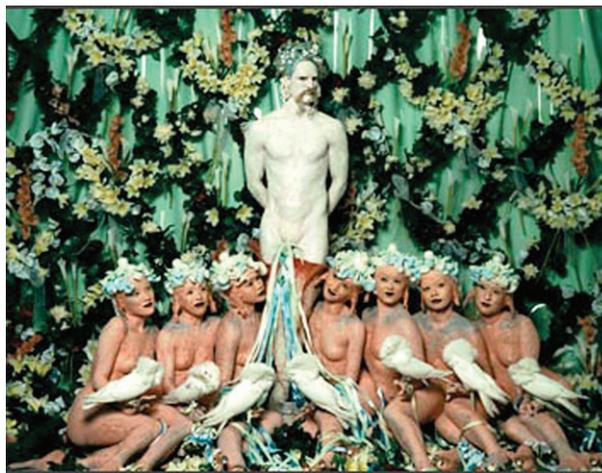


fig. 5.3.52

más destacadas el ciclo *Cremaster*<sup>14</sup> o *Drawing Restraint*, Barney combinó esculturas con música, vídeo, fotografía y *performance*. En dichas propuestas multimedia, el artista interpretaba historias con personajes híbridos de aspecto indefinido, mitad animal mitad seres mitológicos, que se encontraban inmersos en procesos de cambio y evolución. (figs. 5.3.51-52).

“...en cada una de sus reencarnaciones, Barney vive suspendido entre fuerzas opuestas: por un lado ambición, por otro control. El sistema de Barney esta dedicado paradójicamente a lo único y a lo múltiple. La visión que propone Barney nunca puede ser expresada en una sola forma, debe continuamente traspasar los bordes. Cuando se encuentra con un obstáculo, Barney tiene que cambiar de dirección y transformarse a sí mismo convirtiéndose en otra apariencia, otro episodio y otra narrativa”<sup>15</sup> (Gioni, 2000:92-95).

Estas ideas de lo intersticial y lo híbrido, trabajadas y plasmadas en las imágenes artísticas de Barney, Herzog

14 La obra de Matthew Barney (San Francisco 1967) se caracteriza por la realización de vídeos e instalaciones donde se combinan escultura con pintura y fotografía. Un ejemplo de ello es su obra más destacada, el *Cremaster Cycle*. *Cremaster* es un ciclo compuesto por cinco películas que relatan el proceso de gestación y formación del feto en el útero, centrándose en el momento anterior a su determinación sexual. *Cremaster* toma su nombre del músculo masculino que contrae los órganos genitales ante estímulos exteriores como el frío o el miedo. Toda la serie de los cinco *films* se estructura basándose en el movimiento ascendente de contracción o descendente de relajación; donde cada película caracteriza un momento de dicho ciclo. Ver (Spector,2002:8-56); (Foster,1993:13-15).

15 “...in everyone of his incarnations, Barney lives suspended between opposite forces: on one side ambition, on the other control. The Barney system is thus dedicated, paradoxically, to both unity and multiplicity. Barney’s vision can never express itself in only one form; it must continuously trespass the borders. When faced with an obstacle, Barney has to change his direction and transform himself and become an other appearance, another episode and another narrative.” (Gioni, 2000:92-95).

fig.5.3.51 Matthew Barney, *Cremaster 4*:  
*Loughton Manual*, 1994

fig.5.3.52 Matthew Barney, *Cremaster 5*:  
*Gigant*, 1997



fig.5.3.53

“Es muy diferente cuando no hay contenidos te los investas tú. En ese sentido le hablaba de dramatización, de lugar de encuentro de la ciudadanía con el mar. Éste es para mí el contenido del edificio. En la plaza habrá un mercado y una capilla para bautizos y casamientos.”

las intentó transportar y traducir a la representación de sus proyectos. El carácter dual de la imagen del proyecto arquitectónico de Herzog y de Meuron, donde el edificio aparecía como pieza intermedia entre distintas situaciones físicas y conceptuales, también fue destacada por el crítico Luis Fernández-Galiano en un artículo de *Babelia* titulado “Triángulos virtuosos”, donde la describió de la siguiente manera:

“ el cuerpo suspendido, esta pieza ilusionista y teatral, desdibuja los límites entre plaza y edificio, confundiendo el agua con el suelo y el vidrio con el cielo para levantar una obra que reúne la innovación tipológica con la seducción visual, y cuya magia arcaica y añil se inscribirá con eficacia en la retina popular” (Fernández-Galiano, 2004:18).

La imagen del *Edificio Fórum* fue un ejemplo de la exploración conceptual de lo intermedio y la dualidad; la obra aparecía en una representación ambigua a mitad de camino entre lo real y lo fantástico; entre el mundo concreto y las posibilidades técnicas de los medios digitales. Era una imagen donde nada era evidente, la utilización de los mismos colores en el pavimento, el edificio y el fondo desdibujaban lo que la obra era, ya que no se podía distinguir si su origen era natural o tectónico. La imagen del *Edificio Fórum* era un registro, y la escenificación de lo incierto, a caballo entre la falsedad y la verdad.

Las dos imágenes arquitectónicas analizadas (A6 y A7) fueron ampliamente difundidas por los medios gráficos del

fig. 5.3.53 Agustí Fancelli, “La arquitectura es percepción de la vida”, *El País*, 8 septiembre 2003, p.32. Fotografías: Marcel·lí Sáenz

"El primer piso conectado con el auditorio albergará varias salas de usos diversos. Clos dijo que allí se ubicará BTV y un restaurante."



fig. 5.3.54

Fórum, apareciendo en las páginas de numerosas revistas y folletos. La representación (A7) del edificio central de la renovación urbanística se convirtió en el símbolo representativo, en el logotipo del Fórum Barcelona 2004. Su propio autor, en una entrevista publicada en *El País*, reconoció que "a veces la imagen arquitectónica tiene que funcionar como un reclamo, hay que convivir con el logo. Lo que manda de este edificio es la función que cumple de lugar de encuentro" (Fancelli, 2003:32-33) (fig. 5.3.52).

En dicho artículo, Jacques Herzog ampliaba su descripción del valor visual de la imagen comentando el origen de la propuesta. El arquitecto reconoció que el edificio surgió y fue concebido como una imagen. Desde un comienzo se imaginaba la forma externa que surgía del solar y del encuentro de las calles próximas, pero no estaba muy seguro de la funcionalidad interior; es decir, no había contenidos. "Al margen de los debates, el programa de usos del edificio Fórum todavía no está claro. Cuando no hay contenidos te los inventas tú" (Fancelli, 2003:32-33).

El edificio, sin un programa específico, quedaba reducido a una representación, era pura imagen. Herzog recalca que el mayor contenido de su propuesta era la representación de la unión de la ciudad con el mar. Pero, ¿hace falta un edificio para materializar dicho encuentro? ¿No es lo que sucede en cualquier espacio público abierto en el litoral marítimo? La ciudad de Barcelona se encuentra con el mar en kilómetros de playas. La representación de la obra debía simbolizar dicha unión abstracta, pero la obra en sí carecía de una función específica.

fig. 5.3.54 Jaime Aroca, "...y ahora un triángulo", *La Vanguardia*, 30 marzo 2001, p.1. Fotografías: Xavier Gómez

Desde el año 2001 se había estado buscando una utilidad a la caja triangular del Fórum. Clos había afirmado que contendría un restaurante y la cadena de televisión local BTV (Aroca, 2001:1) (fig. 5.3.53), en cambio Herzog en 2003 aseguraba que contendría un mercado y una capilla para bautizos y casamientos. La nota periodística de *El País* iba acompañada de dos fotografías: una de ellas, del propio Herzog mirando la construcción de su obra en postura reflexiva, quizás cuestionándose la futura funcionalidad de su gran prisma triangular. Una obra arquitectónica difícilmente se puede justificar con la metáfora de ser un lugar de encuentro sin un programa definido, ya que la obra queda vaciada de significación, como si fuera un logo.

Desde el año 2000, cuando se comenzaron a incorporar imágenes de los proyectos arquitectónicos a las publicaciones del Fórum, hasta el año 2004, en que se concluyó la materialización de la obra principal, las imágenes A6 y A7 cumplieron la misión de representar y transmitir el proyecto del *Edificio Fórum*. Durante estos cuatro años, el edificio apareció construido en los medios, llegando de esta manera a la población. El proyecto se hizo realidad a través de las imágenes de las páginas de las revistas o en el sitio web oficial del Fórum. Los arquitectos Herzog & de Meuron se mostraron conocedores de la influencia mediática en el desarrollo de proyectos arquitectónicos. En el año 1999, Jacques Herzog reflexionó sobre este tema:

“En nuestra civilización se tiende a reducir las dimensiones del espacio a las imágenes del espacio, es decir, a dos dimensiones, como consecuencia del desarrollo de la imagen técnica. No obstante es totalmente indispensable desarrollar nuevas estrategias de imágenes, estrategias subversivas, estrategias que contradigan la legitimidad cotidiana, que planteen cuestiones en vez de satisfacer necesidades superfluas igual que hace la televisión comercial y la arquitectura contemporánea. Las imágenes arquitectónicas contemporáneas actúan así como un agente publicitario, explotan este campo del arte, se valen del arte para renovar la imagen de su arquitectura sin reflejar su fundamento conceptual e intelectual” (Herzog & de Meuron, 1989:6-12).

Las nuevas estrategias de la imagen que mencionó el arquitecto suizo vincularon las imágenes arquitectónicas con las imágenes comerciales de la televisión. En su intento de establecer conexiones contemporáneas, Herzog planteó la necesidad de incluir las representaciones arquitectónicas en el mundo comercial y publicitario; la arquitectura y sus imágenes debían nutrirse de estos sectores mediáticos para favorecer su comunicación y transferencia<sup>16</sup>. En una entrevista realizada en abril de 2005, Herzog & de Meuron comentaron la importancia de las imágenes como vehículo de difusión de su producción arquitectónica:

“En nuestro trabajo, las imágenes han sido siempre el vehículo o mensaje más importante de información. Estamos interesados en imágenes porque las imágenes son abiertas; no hablan idiomas conceptuales, hablan una lengua universal y por eso pueden ir directamente a la imaginación. Hacia finales de los setentas experimentamos también con videos. Hicimos videos mudos de maquetas a escala de nuestros proyectos que disimulaban la imagen de la maqueta y vinculaban la arquitectura al área del cine o de los *mass-media*”<sup>17</sup> (Herzog & de Meuron, 2005: material inédito, apéndice 10).

En la misma entrevista del año 2005, llevada a cabo en Miniápolis, Jacques Herzog reflexionó sobre la influencia de los medios de comunicación en su proceso de diseño,

16 “I believe that our architecture is full of images, that it evokes images, that it contradicts images. Whenever possible, that is what we have been looking for in our work since we began. The abundance and the complexity of images, fruit of all architectonic concepts, are free to renew to themselves in each re-encounter with the work; on the contrary, all get tired of the applied images, that constantly substitute one for an other, following the steps of the rhythm of the commercial world; in any case, there is no reason for which this one must be the same as the world of architecture of tomorrow” (Visher, 1994:165).

“Creo que nuestra arquitectura está llena de imágenes, que evocan imágenes, que contradicen imágenes. Dentro de lo posible, eso es lo que hemos estado buscando en nuestro trabajo desde que comenzamos. La abundancia y la complejidad de imágenes, fruta del concepto del todo arquitectónico, son libres de renovarse a sí mismas en cada re-encuentro con la obra; por el contrario, todos se cansan de las imágenes aplicadas, que substituyen constantemente unas a otras, siguiendo el paso del ritmo del mundo comercial; en cualquier caso, no hay razón por la que ésta deba ser igual al del mundo de la arquitectura del mañana” (Visher, 1994:165).

17 “In our work, the images have always been the vehicle or the more important message of information. We are interested in images because the images are open; they don't speak conceptual languages, they speak a universal language and for that reason they can go directly to the imagination. Towards the end of the sixties we also experimented with videos. We made dumb videos of scale models of our projects that the image of the scale model disguised and tied in the architecture with the areas of cinema or mass media.” (Herzog & de Meuron, 2005: material inédito, apéndice 10).

negando cualquier motivación estética vacía basada solamente en valores superficiales de la imagen. La justificación de su producción visual se basaba en las herramientas e instrumentos tecnológicos disponibles a finales del siglo XX. El arquitecto suizo también aclaró su posición con respecto a las imágenes arquitectónicas comparando la situación contemporánea con la modernidad, distanciando su material gráfico del elaborado por Mies van der Rohe o Le Corbusier.

“Nunca hemos desarrollado nuestros edificios y proyectos pensando en su repercusión mediática, nunca hemos tenido un estrategia de diseño de ese tipo. El fuerte énfasis en los procesos de percepción que caracterizan a nuestra arquitectura está seguramente relacionado con la era en que vivimos y trabajamos. Son imágenes de arquitectura producidas hoy en la era de la comunicación, no en la era de la tradición ni en la reciente época moderna de utopías que inspiraron el trabajo de Le Corbusier y Mies van der Rohe. En alguno de nuestros proyectos incorporamos fotografías como medios de expresión. Imágenes de este tipo son obviamente utilizadas por los medios de comunicación también. Queremos ver si podemos emplear las imágenes como materiales de construcción en la misma manera en que usaríamos ladrillo, hormigón o vidrio. El sentido publicitario está casi destruido y por eso las imágenes actúan exactamente como un ladrillo o piedra o una pared de hormigón, como cualquier material de construcción”<sup>18</sup> (Herzog & de Meuron, 2005: material inédito, apéndice 10).

El comentario de Jacques Herzog sobre la importancia de las imágenes arquitectónicas concordó con una de las hipótesis de la presente tesis, que afirmaba que los medios de comunicación actuaron como sitios paralelos donde

18 “We have never developed our buildings and projects thinking about its repercussion in the media, we have never had a design strategy of that type. The strong emphasis in the perception processes that characterize our architecture is surely related to the era in which we live and work. Images of architecture are produced today in the era of the communication not in the era of the tradition nor in the recent modern time of utopias that inspired the work of Le Corbusier and Mies van der Rohe. In some of our projects, we incorporated photographs as a way of expression. Images of this type obviously are used by mass media also. We want to see if we can use the images like construction materials in the same way in which we would use brick, concrete or glass. The advertising sense is almost destroyed and for that reason the images act exactly like a brick or stone or a wall of concrete, like any construction equipment” (Herzog & de Meuron, 2005: material inédito, apéndice 10).

se construyó la arquitectura del Fórum. No solamente se creó arquitectura con materiales, sino también a través de imágenes. La producción gráfica arquitectónica tradujo las ideas del proyecto a un soporte como el papel o la pantalla, medios que sirvieron de vehículo comunicador del proyecto. El ladrillo representa la unidad básica y mínima en la que se basa una obra de arquitectura; al equiparar las imágenes con un ladrillo, Herzog reconoció la capacidad de éstas, publicadas en los medios, para 'construir' edificios<sup>19</sup>.

“La realidad de la arquitectura no es la arquitectura construida. La arquitectura crea su propia realidad fuera del estado de lo construido o lo no construido y es comparable a la realidad autónoma de la pintura o escultura. La realidad de la que hablo no hace referencia al edificio real, táctil y material; la realidad a la que me refiero es la imagen arquitectónica del proyecto”<sup>20</sup> (Wang, 2000:144).

Esta referencia que realizó el arquitecto Jacques Herzog sobre el valor de la imagen entendida como realidad arquitectónica fue ampliada en una entrevista donde igualó, poniendo al mismo nivel, la representación de la arquitectura y la arquitectura misma. Para él no existía distinción entre ambas, ya que las dos se basaban y compartían el mismo proceso de diseño.

“Es verdad que para nosotros situaciones similares están relacionadas tanto con la representación de la arquitectura como con el diseño de la arquitectura. Pensar sobre la representación de un edificio es idéntico a pensar sobre

19 “The images that we have obtained make reference to the world of the images from which they come from... That is to say, images that arise from the world of the media, in which the architectonic images made by us could be connected with in a flow of images as a part of the experience of the observer” (Visher, 1994:28).  
“Las imágenes que hemos obtenido hacen referencia al mundo de las imágenes del cual provienen... Esto equivale a decir que las imágenes surgen del mundo de los media, en el cual las imágenes arquitectónicas hechas por nosotros podrían ser conectadas a un flujo de imágenes como parte de la experiencia del observador” (Visher, 1994:28).

20 “The reality of architecture is not the constructed architecture. Architecture creates its own reality outside the constructed or non-constructed state and is comparable to the independent reality of a painting or sculpture. The reality of which I speak does not make reference to the real, tactile and material building; the reality I talk about is the architectonic image of the project “ (Wang, 2000:144).  
“La realidad de la arquitectura no es la arquitectura construida. La arquitectura crea su propia realidad fuera de lo construido o no construido y es comparable a la realidad independiente de la pintura o la escultura. La realidad de la que hablo no hace referencia a lo real, táctil y concreto del edificio, la realidad a la que me refiero es la imagen arquitectónica del proyecto” (Wang, 2000:144).

la arquitectura misma. El hacer arquitectura se llama diseño, que está íntimamente relacionado a la producción de imágenes”<sup>21</sup> (Visher, 1994:28).

Cuando en la entrevista habló del diseño de la imagen del proyecto arquitectónico del Fórum, Jacques Herzog empleó el término inglés ‘design’, cuya traducción es más amplia que la palabra castellana diseño. ‘Design’ también hace referencia a un conjunto de elementos visuales que incluye pinturas, dibujos, gráficos e imágenes. Esta aclaración sirvió para entender el pensamiento de Herzog, quien interpretó que ‘design’ y arquitectura, es decir, ‘imagen’ y ‘arquitectura’, tenían la misma importancia ya que ambas plasmaban y comunicaban una idea. Como Jacques Herzog afirmó en una entrevista con Jeff Wall, ellos, Herzog & de Meuron, siempre han basado su trabajo en ‘imágenes’<sup>22</sup> (Ursprung, 2004:15). La imagen del *Edificio Fórum* fue un ejemplo de dicho pensamiento y proceso de diseño donde la representación gráfica de una obra cobraba tanta importancia como el edificio construido. La representación de la intervención arquitectónica que había nacido de una metáfora visual, dejaba de ser mera una herramienta gráfica para convertirse en un edificio, es decir, la imagen se transformaba en arquitectura.

21 “It is truth that for us similar situations are related as much to the representation of architecture as with the design of architecture. To think about the representation of a building is identical to thinking about the architecture in itself. To make architecture is called design, which is intimately related to the production of images” (Visher, 1994:28).

22 “...nosotros siempre hemos basado nuestro trabajo en ‘imágenes’. Cuando comenzábamos éramos demasiado jóvenes y nuevos en el mercado como para conseguir encargos. Mientras buscábamos alternativas nos encontramos con las imágenes. Entonces 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 y planos” (Ursprung, 2004:15).

### 5.3.1 Bibliografía

Amendola, Giandomenico

1997 *La città postmoderna. Magie e paure della metrópoli contemporanea*, Laterza, Roma y Bari (1997:202) [ed. castellana: 2000 *La ciudad postmoderna. Magia y miedo de la metrópolis contemporanea*, Celeste ediciones, Madrid (2000)]

Aroca, Jaime

2001 "...y ahora un triángulo" en *La Vanguardia* (30 marzo 2001:1)

Augé, Marc

1992 *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Editions du Seuil, París (1992:27) [ed. castellana: 1993 *Los no-lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Geisa, Barcelona (1993)]

Barney, Matthew

2002 *The Cremaster Cycle*, Guggenheim Museum Publications, Nueva York (2002:11-54)

Berggrugen, Oliver

2005 *Yves Klein*, catálogo de la exposición en el museo Guggenheim Bilbao 1 febrero-2 de mayo 2005, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit, Alemania (2005:16-130)

Betsky, Aarón

2002 "Algunas ficciones sobre el Gran Hecho: el centro de convenciones de Barcelona" en *2G revista internacional de arquitectura* n. 25 (2002:82-95)

2004 "Meta-vacío" en *CCIB Centro de Convenciones Internacionales de Barcelona*, Actar, Barcelona (2004: 304-309)

Bonami, Francisco

1992 "Matthew Barney. The Artist as a Young Athlete" en *Flash Art* n.162 (1992:100-103)

Cía, Blanca

2003 "El centro de convenciones del Fórum será un edificio abierto que se asomará al mar" en *El País* (25 febrero 2003:1-6)

Curtis, Williams

2002 “La naturaleza del artificio, una conversación con Jacques Herzog” en *Croquis* n.110 (2002:16-30)

Foster, Hal

1993 “The Politics of the Signifier II. A Conversation on the Informe and the Abject” en *October* n. 67 (1993:13-15)

Fernández-Galiano, Luis

2004 “Triángulo virtuoso” en *Babelia* (8 mayo 2004:18)

Fancelli, Agustí

2003 “La arquitectura es percepción de la vida” en *El País* (8 septiembre 2003:32-33)

Fontcuberta, Joan

1984 *El beso de Judas. Fotografía y verdad*, Gustavo Gili, Barcelona (1984:42)

Fontova, Rosario

2000 “El palacio de congresos del Fórum será la ‘antítesis del Guggenheim’” en *El Periódico* (27 noviembre 2000:47)

Fórum Universal de las Culturas

2000 *Fórum Universal de las Culturas Barcelona 2004*, Fórum Universal de las Culturas, Barcelona (2000:36)

Gioni, Maximiliano

2002 “Matthew Barney. The Mechanical Bride” en *Flash Art* (julio-septiembre 2002:92-95)

Goodeve, Thyrsa Nicholas

1995a “Travels in Hypertrophia” en *Artforum* (mayo 1995:69)

1995b “Matthew Barney. Suspension, Secretion, Secret” en *Parkett*.n. 45 (1995:67-69)

Guasch, Anna Maria

2000. *El arte último del siglo XX. Del postminimalismo a lo multicultural*, Alianza Forma, Barcelona (2000:144-156)

Herzog & de Meuron

1988 *Architektur denkform*, Wiese Verlag AG, Basilea (1988:40-51)

- 1989 "Ideas de proyecto. Una conversación de José Luis Mateo con Jacques Herzog" en *Herzog & de Meuron*, Gustavo Gili, Barcelona (1989:6-12)
- 1992a "The Pritzker Architecture Prize 2001" en *A+U* n. monográfico especial (febrero 1992a:6-17)
- 1992b "The Virtual House" en *A+U* n. monográfico especial (febrero 1992:92-94)
- 1992c "The Hidden Geometry of Nature" en *Herzog and the Meuron*, Studio Paperback, Zurich-Munich-Londres (1992:142-146)
- 1993 "Estudio fotográfico Frei" en *Croquis* n.60 (1993:38-45)
- 1997 *Herzog & de Meuron*, TN Probe, Tokio (1997:49-73)
- 1999 "Herzog & de Meuron, la gravedad y los medios" en *Arquitectura Viva* n. 77 (1977:30-31)
- 2002a "Edificio y plaza para el Fórum 2004" en *Croquis* ns. 109-110 (2002a:306-323)
- 2002b *Herzog & De Meuron Natural History*, Lars Müller Publishers, Montreal (2002b:23-87)
- 2002c "Tienda y oficinas Prada Tokio" en *Croquis* ns. 109-110 (2002c:286-299)
- 2003 "Diálogo y logo. Jaques Herzog piensa en voz alta" en *Arquitectura Viva* n. 91 (2003:25-31)
- 2003b "Colmena y escaparate. Edificio Prada en Aoyama, Tokio" en *Arquitectura Viva* n. 91 (2003b:46-53)
- 2003c "De piedra pómez. Centro cultural Oscar Domínguez, Santa Cruz de Tenerife" en *Arquitectura Viva* n. 91 (2003c:70-71)
- 2003d "Geología Digital. Muelle de enlace, Santa Cruz de Tenerife" en *Arquitectura Viva* n. 91 (2003d:72-73)
- 2004 "El umbral ingravido. Plaza y edificio Fórum" en *Arquitectura Viva* ns. 94-95 (2004:56-69)
- 2005 "Plaza y edificio Fórum" en *AV Monografías* n. 114 (2005:116-127)

Jones, Jonathan

- 2000 "Lonesome Cowboys: Matthew Barney" en *Untitled* n. 21 (200:6)

Koolhaas, Rem

- 1998 *S,M,L,XL, (Small, Medium, Large, Extra-Large)* 010 Publisher, Rotterdam (1998:1248-1264)

Mateo, Josep Lluís

- 1992 *José Luis Mateo*, Gustavo Gili, Barcelona (1992:6-90)

1995 "Flüchtigkeit und Stabilität" en *Josep Lluís Mateo Ideen und Bauten 1992-1995*, Birkhäuser, Basilea (1995:118-128)

1998 *Mateo Atlas*, Actar, Barcelona (1998:106-114)

2002 "En la globalización conversación con Iñaki Ábalos" en *2G revista internacional de arquitectura* n. 25 (2002:129-143)

2004a "Coloso polivalente. Centro de Convenciones Internacionales de Barcelona" en *Arquitectura Viva* ns. 94-95 (2004:70-77)

2004b *Organic versus Inorganic*, Aedes, Berlín (2004:28-59)

2004c *CCIB Centro de Convenciones Internacional de Barcelona*, Actar, Barcelona (2004:5-32; 294-302)

2005 *Josep Lluís Mateo obras proyectos escritos*, Ediciones Polígrafa, Barcelona (2005:98-137)

Riu, Ester

2004 "Prueba superada" en *El País* (5 mayo 2004:6)

Sans, Jerome.

1995 "Matthew Barney: Modern Heroe" en *Art Press* n. 204 (1995:26-30)

Serra, Catalina

2003 "Josep Lluís Mateo presenta el mayor centro de convenciones de España" en *El País* (23 diciembre 2003:33)

Seward, Keith

1995 "Matthew Barney and Beyond" en *Parkett* n. 45 (1995:58-60)

Siegel, Jeane

1993 "Matthew Barney: a conversation with Jeane Siegel" en *Tema Celeste* n. 40 (1993:67)

Salden, Mark

1995 "Assault Course" en *Art Monthly* n.187 (1995:8-11)

Spector, Nancy

2002 "Only The Perverse Fantasy Can Still Save Us" en *Matthew Barney: The Cremaster Cycle*. Guggenheim Museum Publications, Nueva York (2002:8-56)

Ursprung, Philip

2004 *Una conversación entre Jacques Herzog y Jeff Wall*, Gustavo Gili, Barcelona (2004:15)

2005 "Aterrizando" en *Josep Lluís Mateo. Obras proyectos escritos*, Ediciones Polígrafa, Barcelona (2005:7-15)

Vischer, Teodora

1994 "Representing Architecture: Interview With Jacques Herzog" en *Architectures of Herzog & de Meuron*, Peter Blum Edition, Nueva York (1994:27-165)

Wang, Wilfried

1998 *Herzog & de Meuron*, Birkhäuser, Basilea (1998:144-189) [ed. castellana: 2000 *Herzog & de Meuron*, Gustavo Gili, Barcelona (2000)]