

Se permite escribir sobre las paredes Writing on the Walls Is Allowed

Jaume Valor

1. *"La forma de una casa, no es aquella que le da el arquitecto o el artista. Tampoco es aquella que le da el economista o el técnico o el especialista en estructuras. Es la forma que le da quien la mira."*

Con estas palabras se refieren sus autores (Jacques Herzog y Pierre de Meuron con Rémy Zaugg) al proyecto para el concurso Berlin Zentrum (1990), negando que el trabajo del arquitecto consista y se consuma en la propuesta de una forma.

Al evitar encontrar su autoridad en el terreno de la sensibilidad, los condicionantes técnicos o el mercado, el arquitecto enfrenta la forma como momento singular aunque no resolutivo en la exploración de los usos que cada decisión proyectual permite o impide.

FORMA será codificar y construir ese momento y también será iniciar de inmediato un nuevo proceso de cambio (casi nunca se conoce el uso definitivo de un edificio en el momento de pensarlo).

Desde sus primeros trabajos, Herzog y de Meuron combaten la vocación totalizadora que la forma clásica (aquella que se expresa preferentemente en volúmenes esculpidos) ejerce sobre la totalidad —mucho más rica— del pensamiento. Para ello, la envolvente exterior de sus edificios suele adquirir un papel preeminente pero discreto: lugar de encuentro entre interior y exterior, simplemente, sin ninguna voluntad de representar, con indiferencia.

Algunos de sus proyectos recientes cambian el aspecto de esa piel externa ya que no pueden cambiar de forma. Sus cerramientos se convierten en soporte de luz, colores o mensajes cambiantes.

No se trata de escritura en sentido figurado (descodificar la arquitectura como si se tratara de un texto) sino de escrituras literales —de letras—. Como en el Centro Cultural de Blois (1991), donde franjas de carteles electrónicos forman mensajes referentes a los acontecimientos que se suceden en el interior del edificio. O en el proyecto para el concurso del museo del siglo XX en Munich (1992), formado por diversos edificios independientes en cuanto a uso pero unitarios en cuanto a forma por encontrarse en el interior de una única envoltura de vidrio que "satisface los requerimientos térmicos, ópticos y acústicos pero que también puede incorporar superficies de cristal líquido comunicando imágenes y textos".

También podemos encontrar textos en el proyecto de ampliación de la sede de Assurances Helvetia en Saint Gall (1989) usados como mecanismo de codificación en planta: un cambio de tipo de letra o el sentido de un párrafo hacen que el observador proyecte en su mente las dimensiones que escapan al dibujo plano. O en el proyecto para el concurso del centro de Berlín, donde las letras aparecen sobre los grandes volúmenes prismáticos vidriados que se proponen, sin aclarar su cometido pero poetizando literariamente la intención de recuperar la memoria urbana perdida.

1. *"The form of a house is not that which the architect or artist gives to it. Neither is it that given by the economist or the technical or structural engineer. It is the form given by its beholder."*

In these words, Jacques Herzog and Pierre de Meuron, with Rémy Zaugg, discuss their design project for the Berlin Zentrum competition (1990), denying that the proposal of a form is the be-all and end-all of the architect's work.

Form's reason and authority not being found in the sphere of sensibility, nor in technical and market conditions, the architect faces it as a singular although not final moment in the exploration of the uses that each design decision creates and forecloses.

The codification and construction of that moment is FORM, as is the immediate beginning of a new process of change (the definitive use of a building is hardly ever known at the moment of its conception).

Even in their early works, Herzog and De Meuron fought the totalizing vocation that classical form (that which prefers to come across in sculpted volumes) attempts to exercise over the far richer totality of thought. For this the enveloping exterior of their buildings tend to assume a pre-eminent but discreet role: simply a place where inside and outside meet, indifferently, with no wish to represent anything.

Unable to change the form, some of their recent designs change the aspect of that external skin; its enclosures become the base for light, colours or changing messages.

This is not writing in any figurative sense (as if architecture were like a text, to be decoded), but in a literal sense. In the Blois Cultural Center (1991), strips of electronic displays show messages referring to the events to occur inside the building. The project entered for the Munich museum of 20th century art (1992) is made up of several buildings, independent in their use but, all located within a single glass envelope that "satisfies all heat, optical and acoustical requirements but can also incorporate liquid crystal surfaces for the display of images and texts", unitary in form.

Texts can also be found in the actual design of the addition of the Assurances Helvetia building in Saint Gall (1989), this time used as a coding mechanism for the floor plan: a change of typeface or of the direction of the writing make the observer imagine the dimensions that the flat drawing cannot include. For the competition of the Berlin center, their design had letters appearing over large glassed solid volumes. The reason was not specified, but the literary effect was to poeticize the intention of recuperating the lost memory of the city.

The use of this super-imposed language could be the expression of the end of a kind of architecture destined to produce meaningful forms in isolation, a kind, that is, now impotent in front of the complexity of the

El uso de este lenguaje superpuesto pudiera ser expresión del fin de una cierta arquitectura encaminada a obtener formas aisladas con pleno significado que se revela impotente ante la complejidad de la ciudad contemporánea, campo de acción de la economía de escala y su arrolladora capacidad de transformación.

La pérdida de confianza en la autonomía disciplinar que aflora en las "fachadas parlantes" de Herzog y de Meuron, enlaza con los momentos recurrentes en que la vanguardia —una componente oscura y escondida de la mediación artística con el mundo— sale a flote con su carga refundadora. Aquellos momentos en los que no es posible seguir forzando unos códigos definitivamente periclitados, y se busca autoridad en campos supuestamente objetivos (el uso, la función...) para producir la forma.

2. Se suele considerar la Opera de París (Charles Garnier, 1861-74) como primer teatro moderno porque evita solucionar el volumen general en forma de caja unitaria, expresando en el exterior las distintas alturas y volúmenes de los cuerpos especializados que lo constituyen.



Herzog & de Meuron. Centro cultural en Blois, Francia. 1991

En Blois, en cambio, un prisma definido por una trama de carteles electrónicos horizontales y cortinas verticales a toda altura contiene y regulariza el conjunto formado por la gran caja del escenario, los patios de butacas o los *foyers* que se dimensionan según sus necesidades específicas.

Ofreciendo al exterior un prisma unitario, Blois o Munich parecen renunciar a la expresión volumétrica de la especialización funcional. No por ello, el teatro de Blois es menos "moderno" que el de París. Si modernidad fuera sinónimo de autonomía de componentes, es en su obra reciente donde Herzog y de Meuron "especializan" la piel del edificio que pierde el espesor que tenía en sus proyectos anteriores y se aparta de la función expresiva de la fachada para devenir frágil línea de encuentro entre interior y exterior.

Puede parecer que en su nueva naturaleza de soporte de información la piel del edificio retoma la idea de edificio-anuncio (Robert Venturi o *Blade Runner*).

En realidad, se trata de un punto de llegada. Nos encontramos tan lejos de los tópicos de la transparencia, la forma como expresión de la

contemporary city, the large-scale field of economic action and its crushing power of transformation.

Such a loss of confidence in disciplinary autonomy, which surfaces in Herzog and De Meuron's "speaking façades", leads to one of those recurring moments when the vanguard —an obscure and hidden part of art's mediatings with the world— sets out on a mission to re-found the discipline: moments in which it is not possible to continue forcing definitively shaky codes, and authority for form is sought for in the supposedly objective fields such as use or function.

2. The Paris Opera (Charles Garnier, 1861-74) is often held up as the first modern theatre, because it avoided giving the overall volume a solution in the form of a unitary box, instead expressing its distinct and constitutive heights and volumes of the specialized bodies in its exterior.

For the Blois project, however, a prism defined by a set of horizontal and electronic message displays and vertical curtains running up the entire height of the front, contains and regularizes the whole shaped by the large



Cultural Centre. Blois, Francia. 1991

hall of the stage, armchair areas and foyers, whose dimensions respect significant necessities.

Unitary prisms from the outside, the Blois and Munich designs appear to renounce the volumetric expression of functional division and specialization. The theatre at Blois is less "modern" than the Paris Opera. If modernity is synonymous with the autonomy of the parts, Herzog and de Meuron's recent work "specializes" the building's skin, which loses the thickness it had in their earlier designs, and moves away from an expressive function to become the fragile line where the interior and the exterior meet.

It might seem that, with its new nature as an information stand, the building's skin takes up the idea of the building as advertisement (Robert Venturi, *Blade Runner*...).

In reality, this is a new point of arrival: we are as far from the tropes of transparency, of form as the expression of function, or of sincerity in structural arrangement and in the use of materials, as from the "courtyard-building".

función o la sinceridad en la disposición estructural y en el uso de los materiales, como del "edificio-pato".

Estamos frente a un volumen que sólo es transparente en apariencia, que se convertirá en opaco cuando un programa que desconocemos lo decida, que transmitirá informaciones que, a su vez, sólo tienen apariencia de tales. Si las paredes de Blois o Munich nos invitan a beber un refresco, no podremos saber con certeza si se trata de un anuncio publicitario, del diálogo de una obra teatral que se representa en el interior, o del programa de exposiciones de arte contemporáneo.

Los mismos autores nos advierten contra la lectura realista de su trabajo:

"Si buscas en nuestro trabajo pantheísmo o naturalismo (...), lo verás descrito sólo en el marco estructural del nivel que nos interesa, nunca en el desnivel analógico ni figurativo".¹

No hay, por tanto, una voluntad de destacar ese lugar del espacio donde se encuentran el interior y el exterior, esa fina capa de moléculas capaz de modificar nuestra percepción de la luz o la temperatura dependiendo del lado en que nos hallemos. Contrariamente, se busca la indiferencia y el mimetismo, que en un contexto de sobreinformación, se obtiene convirtiéndose en anuncio ficticio.

Seguramente, la condición moderna —lejos de esa transparencia y sinceridad estructural que suele desembocar en diversos brutalismos— se encuentre en la inquietud que provoca esa referencia incierta. Lo moderno plantea cuestiones más que (además de) resuelve necesidades, aparece forzando los límites de la disciplina, cuestionando los objetivos o los instrumentos a emplear, mostrándonos nuestra incapacidad para acceder a las cosas porque de ellas sólo conocemos sus signos (nuestro mismo pensamiento está consituado por ellos).

La particular reflexión sobre "arquitectura parlante" que nos ofrece la obra reciente de Herzog y de Meuron, tiende un puente hacia una ARQUITECTURA SIN FORMA al tiempo que intenta retardar su advenimiento. Tiende a ella puesto que sólo concibe la forma como instrumento de verificación *a priori* de la capacidad de resistencia del artefacto propuesto por el arquitecto frente a la erosión de ese medio perverso que lo traspasará. Retarda su advenimiento porque los formalismos modernizantes en boga usan el término para justificar su renuncia a conocer los límites de la propia disciplina.

En definitiva, se trata de concebir la forma como modelo:

"El científico crea modelos (...) con la finalidad de reconocer la realidad de la naturaleza, para clasificarla y describirla. De igual manera, nos valemos de la arquitectura como instrumento para percibir la realidad de la ciudad, es decir, para comprender algo, para ver ese algo en un contexto que determine un sentido y, en último término, para crear ese contexto (...). Nos interesa la imagen visible porque permite captar la imagen visible en tanto aspecto de un proceso, o sea, en tanto fragmento de un conjunto".²

3. Invariablemente, los proyectos de Herzog y de Meuron conectan con naturalidad con su contemporaneidad. ¿Qué puede significar entonces el acto de señalar aquello que está al otro lado del cristal, aquello que no es la propia mismidad? ¿Qué hay de diferente entre interior y exterior en un teatro, museo, oficina o supermercado? Al cabo, en el interior se desarrolla una producción que en nada es distinta a la que se verifica en el exterior, diluida en la ciudad: actuar, mostrar, comerciar, gestionar vidas ajenas...

The volume we see is only transparent in appearance; it becomes opaque when decided by a program that we are unable to know, but which will convey information to us. The information, though, only appears to be information. If the walls of the Blois or Munich designs urge us to drink a soda, we cannot know with certainty if this is an advertisement, the dialogue of a theatrical work being produced inside, or of a contemporary art exhibition.

The authors themselves warn us against a realist reading of their work:

"If you are looking for pantheism or naturalism in our work, [...] you will find it, but only on the structural level which interests us, never on an analogical or figurative level."¹

There is, then, no desire to distinguish the place where the inside and outside meet, that thin molecular layer which can modify our perception of light or temperature depending on which side we stand. To the contrary, what is sought is indifference, mimesis, which in the context of over-information is found in the image of a false or fictional advertisement.

Without a doubt, the modern condition —far from that transparency and structural sincerity that tends to end up in any of a number of brutalisms— is found in the restlessness provoked by the uncertainty of the reference. The modern poses questions more than (and as well as) it resolves necessities; it appears in the testing and forcing of the limits of the discipline, questioning the objectives and instruments that it uses, showing us our incapability of really arriving at things, as we only know their signs (and our thought itself is made up of these signs).

The recent work of Herzog and de Meuron proposes a vision and consideration of "speaking architecture", and serves as a sort of bridge towards an ARCHITECTURE WITHOUT FORM, while at the same time their work aims to delay the coming of such an architecture. The former aspect, its bridge-like tendency, comes from it only conceiving form as an instrument for the *a priori* verification of the capacities of the artefact proposed by the architect to resist the erosion of that perversely transgressive medium. The second aspect, its will to delay the eclipse of form, is a function of the fact that the modernizing formalisms in vogue today use such terminology in order to justify their renunciation of the exploration of the limits of the discipline itself.

In short, it is a matter of conceiving form as a model:

"The scientist creates models [...] for the purpose of recognizing or discovering the reality of nature in order to classify it and describe it. In the same way, we make use of architecture as an instrument by means of which to apprehend the reality of the city; in other words, to understand something, to see that something in a context which determines a meaning and, ultimately, to create that context. [...] The invisible image interests us because it makes it possible to capture the visible image in its capacity as process, or rather, in its quality as a fragment of a whole (a unity)."²

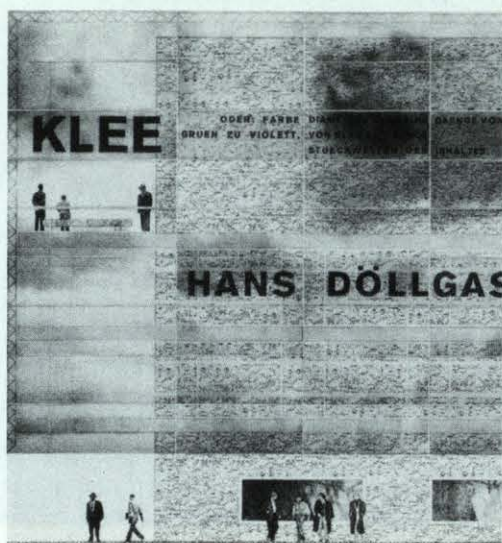
3. Herzog and de Meuron's design projects invariably connect with their own moment with great naturality. What does it mean, then, to signal and gesture towards what is on the other side of the looking glass, towards that which, definitionally, is "other"? What is the difference between inside and outside in a theatre, museum, office or supermarket? In the last analysis, the production staged in the interior is not at all different from what one can see occurring on the outside, diluted all over the city: act, show, buy, sell, the leading of separate lives...

Cristal, espejo, pantalla o gasa ya eran los materiales de las inexistentes fachadas de Mies, una ciudad virtual formada en la obsesión moderna por la transparencia que repetía incesantemente: ciudad y casa son la misma realidad. Hagamos, por tanto, desaparecer las paredes.

Sin embargo, esa desaparición nunca llegó a consumarse, aunque se creyó tanto en ella, que hubo que esperar a los años sesenta para que la mímica sofisticada de Jacques Tati redescubriera la capacidad que esas paredes reducidas a fina capa de vidrio, tienen para separar ruidos, olores o movimientos del aire.³

Esa piel tenue, siempre a punto de desaparecer, a punto de finalizar su misión —mantener separados un interior y un exterior que, por otro lado, sólo son tales en tanto puedan nombrar a su contrario— seguía ahí aunque no quisiéramos verla.

Ahora, —cuando ya es inevitable reconocer la igualdad de lo que se encuentra a ambos lados del muro—, se reinventa esa envoltura, se cubre de



mensajes equívocos para retener la ficción de la separación que la fachada, de tan tenue como se ha convertido, ya no es capaz de mantener.

Herzog y de Meuron se colocan en el límite para mostrarnos esa piel una última vez antes de que desaparezca definitivamente, permitiendo la disolución del edificio en la ciudad con todos los riesgos que ello comporta. Y lo hacen escribiendo sobre las paredes, con el sentido que esa frase tiene de escribir acerca-de-algo o encima-de-algo, escribiendo sin pretender sustituir ese algo por su escritura y dejando que la forma del edificio sea decidida por quien lo mira.

¹ "Conversación entre José Luis Mateo y Jacques Herzog" publicada en *Herzog & de Meuron*, ed. G.G. Barcelona 1989

² Ibidem

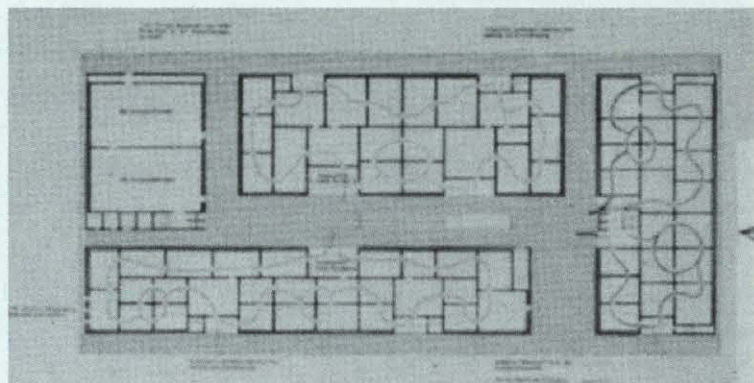
³ Jacques Tati: *Play Time* (Francia, 1967)

Glass, mirror, screen and gas were the materials of Mies' non-existent façades, a virtual city shaped by the modern obsession for a transparency that unnecessarily repeated: city and house are one and the same. Therefore we will get rid of the walls.

The disappearance of the walls, however, never happened, even though it was fervently believed in. We had to wait until the 60s for the sophisticated mimicry of Jacques Tati and his rediscovery of the capacity of these walls, reduced to a thin layer of glass, to keep out noise, smells and the wafting air.³

This tenuous skin, always about to disappear, about to complete its mission —that of maintaining a separation between an inside and an outside, entities which can only be what they are if they can name their own other— endured and continued, even though we didn't want to see it.

Now —when we must inevitably recognize the sameness of what is to be found on both sides of the wall— that envelope is re-invented, and



Herzog & de Meuron. Edificio para museos del siglo xx. Munich, Alemania. 1992. Building for museums of the twentieth century, Munich, Germany. 1992

covered with equivocating messages in order to maintain the fiction of the separation that the façade, having become so tenuous— is not longer able to keep up.

Herzog and de Meuron go to the limit to show us that skin one more time before it definitively disappears, allowing the dissolution of the building in the city with all the risks implied thereby.

And they do this by writing on the walls, "writing" in the sense of writing about something, or writing on something, writing without trying to replace that something with its writing. They leave the form of the building to be decided by the person looking at it.

¹ "Conversación entre José Luis Mateo y Jacques Herzog" published in *Herzog & de Meuron*, ed. G.G. Barcelona 1989

² Ibidem

³ Jacques Tati: *Play Time* (France, 1967)