

La Astucia de la Cosmética

The Cunning of Cosmetics

Una reflexión personal sobre la arquitectura
de Herzog & de Meuron

Jeffrey Kipnis

A personal reflection on the architecture
of Herzog & de Meuron

Jeffrey Kipnis



"Durante los brindis para celebrar la inauguración de *Light Construction*, la tensión profundamente arraigada... estalló en un encespado intercambio entre Herzog y Koolhaas..."

El Croquis 79

"During the toasts celebrating the opening of *Light Construction*, the deep-seated tension... breaks out in a bristling exchange between Herzog and Koolhaas..."

El Croquis 79

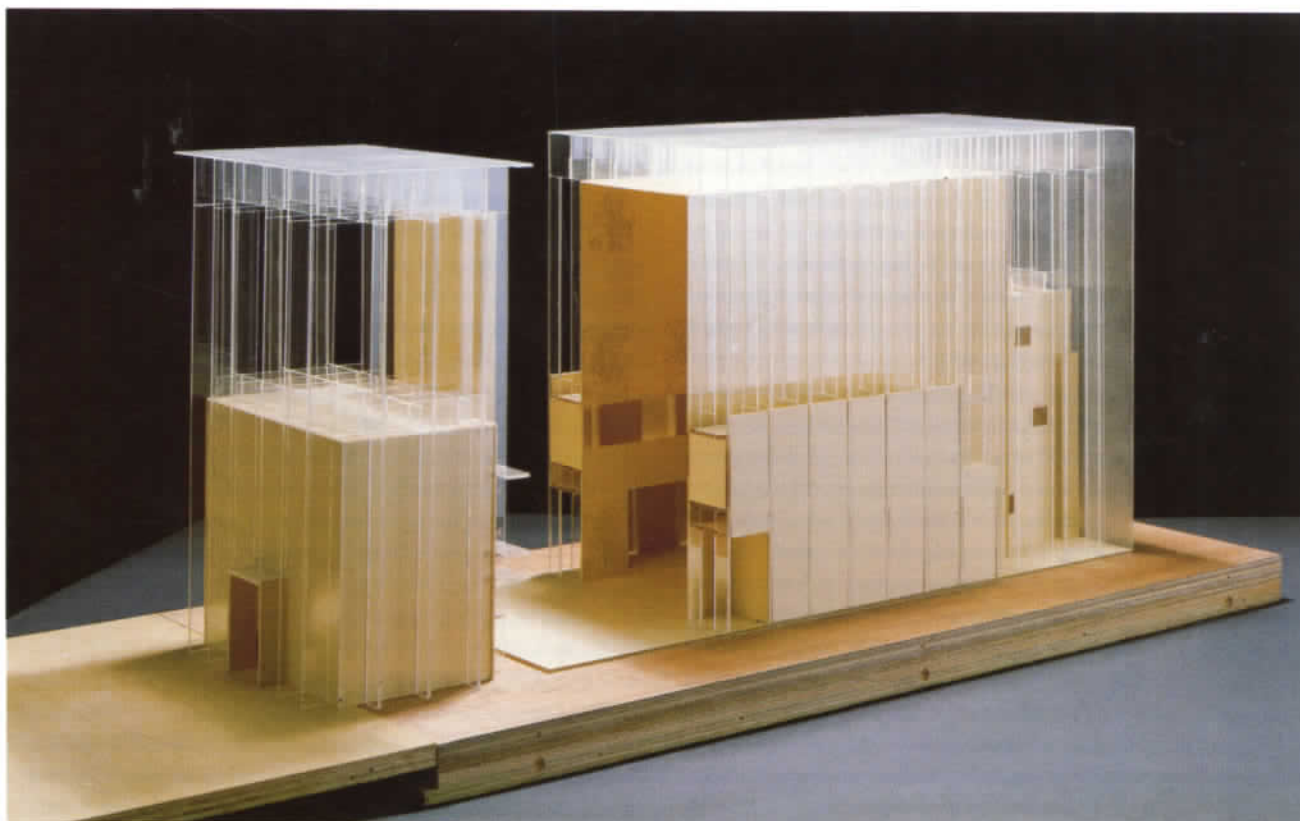
Cuánto tiempo ya —¿seis años?, ¿ocho?— desde que me precipité en mi primer rechazo despectivo del trabajo de Herzog & de Meuron. Por supuesto, para un crítico como yo, defensor de la vanguardia arquitectónica, apologista intelectual de lo extremo, lo exótico, lo subversivo, ¿acaso no era de rigor desdeñar las proposiciones superficiales de HdM? Mientras una rama de la vanguardia proponía la forma exótica como un vector de resistencia arquitectónica, HdM ofrecía volúmenes cartesianos flagrantemente sencillos. Mientras otra rama cultivaba teorías del acontecimiento en técnicas sediciosas de programación, HdM se abandonaba con complacencia al conveniente planeamiento reductor. La fijación de HdM por la cosmética, los detalles puntillistas, los materiales llamativos y las fachadas seductoras aparecía frívola en comparación con aquellos otros experimentos más abiertamente radicales. Aún peor, el aire global de su trabajo parecía cómplice, si no enteramente alineado, con el gusto por Confecciones Neo-Modernas que ya había empezado a emerger como la seña de identidad de la Nueva Derecha reaccionaria en Europa y en todas partes.

How long now —six years? eight?— since I tossed off my first snide dismissal of the work of Herzog & de Meuron. Of course, for a critic such as I, advocate of the architectural avant-garde, intellectual apologist for the extreme, the exotic, the subversive, was it not *de rigueur* to scorn the superficial propositions of HdM? While one branch of the avant-garde proposed exotic form as a vector of architectural resistance, HdM offered flagrantly simple Cartesian volumes. While another branch cultivated event-theory into seditious programming techniques, HdM indulged contentedly in expedient, reductive planning. HdM's fixation on the cosmetic, on fastidious details, eye-catching materials and stunning facades appeared frivolous in comparison with those other more overtly radical experiments. Even worse, the overall cast of their work seemed complicit, if not aligned outright, with the taste for Neo-Modern Confections that had already begun to emerge as the hallmark of the reactionary New Right in Europe and elsewhere.

GALERIA GOETZ / GOETZ GALLERY, Munich, Alemania, 1989/1992
IGLESIA ORTODOXA-GRIEGA / GREEK-ORTHODOX CHURCH, Zurich, Suiza, 1989

La pregunta que más hace al caso es, entonces, cuándo exactamente empezó mi apasionamiento por el trabajo de HdM. ¿Cuándo comencé a revisar publicaciones para contemplar ensimismado en secreto, furtivamente, la Galería Goetz, el Centro de Señalización, *Ricola Europa*, o la sublime *Iglesia Griega Ortodoxa*, como un escolar devorando con los ojos porno blando? ¿Creció con el tiempo mi anhelo por el trabajo, o quedé prendado desde el principio, siendo mis burdos desprecios solamente los gastados rechazos de alguien incomodado por los lances del deseo prohibido?

The question more to the point, then, is when exactly did my infatuation with HdM's work begin? When did I start returning to publications to gape secretly, furtively, at the *Goetz Gallery*, the *Signal Box*, *Ricola Europa*, or the sublime *Greek Orthodox Church*, like a schoolboy ogling soft porn? Did my longing for the work grow over time, or was I beguiled from the outset, my oafish snubs but the hackneyed disavowals of one discomforted by the throws of forbidden desire?



En cualquier caso, no fue hasta 1996 cuando la absoluta astucia del proyecto de HdM se mostró ante mí en su entera dimensión. Por entonces, ya me había dado cuenta de que la habilidad de su arquitectura para insinuarse dentro de mi psique era un poderoso efecto que, guste o no, debe ser considerado seriamente. Más aún cuando lo que sucedió fue que el trabajo de HdM no se introdujo en mí a la fuerza contra mi voluntad, en virtud de ninguna polémica; más bien se deslizó dentro de mi conciencia a través de mi voluntad, como un virus informático, eludiendo cualquier y toda resistencia al tiempo que empezaba a reprogramar mis pensamientos y sentimientos arquitectónicos.

En Marzo de 1996, tropecé con un número especial sobre HdM de *Arch-Plus*. Lo que me empujó a una nueva toma de conciencia no fue ningún ensayo en particular del número, aunque contenía varios excelentes¹. El agente de mi epifanía fue más bien el brusco título de la portada: *Herzog et de Meuron: Minimalismus und Ornament*. Tan pronto como lo vi, supe que algo estaba mal, muy mal; podía sentirlo, aunque no podía señalarlo con precisión.

In any case, it was not until March 1996 that the utter cunning of HdM's project dawned on me in its full dimension. By then, I had already realized that their architecture's ability to insinuate itself into my psyche was a powerful effect that, like it or not, must be taken seriously. All the more so, when it occurred to me that HdM's work did not, by virtue of any polemic, force itself on me against my will; rather, like a computer virus, it slipped into my consciousness through my will, eluding any and all resistance as it began to reprogram my architectural thoughts and feelings.

In March, 1996 I encountered an *Arch-Plus* special issue on HdM. What shocked me into a new awareness was not any particular essay in the issue, though it contained several excellent ones¹. Rather, the agent of my epiphany was the unceremonious cover title: *Herzog et de Meuron: Minimalismus und Ornament*. As soon as I saw it, I knew something was wrong, very wrong; I could feel it, though I could not quite put my finger on it.

¹ *Arch-Plus* 129/130 Diciembre, 1995. El volumen incluye una reimpresión del excelente ensayo de Alejandro Zaera "Entre el Rostro y el Paisaje", extraído del primer volumen de *El Croquis* [nº60, 1993] sobre HdM, y del artículo de Rem Koolhaas "Arquitecturas de Herzog y de Meuron", publicado en *Arch-Plus* bajo el título "Nueva Disciplina", así como incitadores comentarios de Mark Taylor, Terry Riley y Hans Frei.

¹ *Arch-Plus* 129/130 December, 1995. Included in the volume is a reprint of Alejandro Zaera's excellent "Between the Face and the Landscape," from the first *El Croquis* [number 60, 1993] on HdM, and Rem Koolhaas' "Architectures of Herzog and de Meuron" republished in *Arch-Plus* under the title "New Discipline", as well as inciteful comments by Mark Taylor, Terry Riley and Hans Frei.

Hojeando la revista, comprobé que Nikolaus Kuhnert había separado, sin comentario alguno, los trabajos de la firma en dos secciones: *Ornamento* contenía todos los proyectos con superficies impresas, *Minimalismo* todo lo demás —un acto torpe, brutalmente claro, de taxonomía. La fuente de la intranquilidad provocada por el título de la portada se hizo evidente. ¿Cómo podía semejante colección coherente de trabajos de una inteligencia arquitectónica prestarse tan fácilmente a desmembrarse en semejantes categorías antagonistas como Minimalismo y Ornamento?

A primera vista, la división parecía bastante sensata pero, como cabría esperar, no soportaba un análisis más detallado. Por ejemplo, Kuhnert situaba el *Centro de Señalización* —un trabajo clave en la obra de HdM— en la sección Minimalista, lo cual no ofrece duda, considerando la forma sencilla, la uniformidad monolítica, materializada por el sistema de bandas de cobre y el hecho de que los arquitectos habían atribuido un papel funcional a las bandas. Por otra parte, ¿no encajaría también el lujoso campo de bandas de cobre en cualquier definición no trivial de ornamento arquitectónico, aunque, como veremos, también socava el concepto de ornamento al mismo tiempo? Después de todo, cada banda estaba esmeradamente plegada para engendrar un gesto hipnótico, efímero, de luz, sombra y forma sobre una amplia área de la piel, mucho mayor de la requerida para admitir luz natural en los escasos espacios interiores. Y la racionalización funcional del sistema como una Jaula Faraday no es más que una cortina de humo². Mi argumento, sin embargo, no pretende rebatir la separación de Kuhnert; más bien, consiste en admirar la insidiosa astucia de una arquitectura capaz de conjugar sin ningún esfuerzo semejantes categorías irreconciliables, y, al hacerlo, empezar a desmantelarlas y reformarlas.

Ya me he ocupado de las características más poderosas de la arquitectura de HdM: una inteligencia fina y astuta y un atractivo embriagador, casi erótico. Son estos rasgos los que le permiten acceder a cualquier parte, a todas partes, tanto en el lugar como en la psique, para aparecer siempre fascinante, aunque siempre inofensiva, al manejar sus debilitantes subterfugios y astutos engaños. Y mientras esta constelación de temas y sus técnicas correspondientes son verdaderamente antiguas³, la colocación más precisa del trabajo de HdM dentro de la arquitectura contemporánea es simplemente que es la arquitectura más fresca que anda por aquí. Lo que nos queda entonces es mirarla en acción, especular un poco sobre sus métodos y hacer un balance de sus ganancias y sus pérdidas.

Volvamos a los Centros de Señalización. ¿Sería demasiado asemejarlos a sirenas, a tentadoras que atraen al incauto a territorio arriesgado? Las sirenas de la Odisea, si recuerdo correctamente, atraían a los navegantes a peligrosas aguas con la pura belleza de sus voces, voces que cantaban pero no decían nada, no significaban nada, no prometían nada. ¿No siente uno también la canción del Centro de Señalización, no resulta seducido por ella, arrastrado a unas instalaciones ferroviarias remotas para embeberse de su presencia con los ojos? ¿Qué es lo que tira de tí? Y, ¿para qué ir, si lo único seguro es que allí no haya absolutamente nada para tí, salvo, quizá, peligro?

Thumbing through the magazine, I found that Nikolaus Kuhnert had, without comment, separated the firm's works into two sections: *Ornament* held all of the projects with printed surfaces, *Minimalism* everything else —a brute act of blunt taxonomy. The source of the uneasiness spawned by the cover title became apparent. How could such a coherent collection of works by one architectural intelligence lend itself so easily to partitioning into such antagonistic categories as Minimalism and Ornament?!

At first glance, the division seemed quite sensible but, as might be expected, it did not sustain closer inspection. For example, Kuhnert placed the *Signal Box* —a key work in the HdM oeuvre— in the Minimalist section, no doubt in respect of the simple form, the monolithic uniformity effected by the copper banding system and the functional role attributed. On the other hand, does not the luxurious field of copper bands also fit any non-trivial definition of architectural ornament, even, as we shall see, if it also undermines the concept of ornament at the same time? After all, each band was painstakingly warped to engender a mesmerizing, ephemeral gesture in light, shadow and form over a large area of the skin, one much larger than required to admit natural light to the few interior spaces. And the functional rationalization of the system as a Faraday Cage is merely a smokescreen². My point, however, is not to contest the details of Kuhnert's partitioning; rather, it is to admire the insidious guile of an architecture able to infiltrate so effortlessly such irreconcilable categories, and, in so doing, begin to dismantle and reform them.

Already I have touched on the most potent characteristics of HdM's architecture: an urbane, cunning intelligence and an intoxicating, almost erotic allure. It is these traits that enable it to go anywhere, to go everywhere, into site and psyche alike, to appear ever fascinating yet ever harmless even as it plies its undermining subterfuges and sly deceptions. And while this constellation of themes and its attendant techniques are ancient indeed³, the most precise placement of HdM's work in contemporary architecture is simply that it is the coolest architecture around. All that remains for us, then, is to watch it in action, to speculate a bit on its methods, and, to begin an audit of its gains and losses.

Let us return to the Signal Boxes. Would it be too much to liken them to sirens, to temptresses that lure the unsuspecting into dangerous territory? The sirens of the Odyssey, if I remember correctly, charmed sailors into hazardous waters with the sheer beauty of their voices, voices that sang but said nothing, meant nothing, promised nothing. Do you not also feel the song of the Signal Box? Are you not enticed by it, drawn to a distant train yard to drink in its presence with your eyes? What pulls you there? And why go, when the only thing certain is that there is absolutely nothing for you there, save, perhaps, peril?

² El equipo electrónico en todas las dotaciones tales como estaciones de cambio ya está adecuadamente protegido contra las interferencias. Así, aunque el sistema de bandas de cobre sí produce técnicamente una Jaula Faraday, esto está lejos de ser una necesidad funcional.

³ Cf. *les ruses de l'intelligence: lametis des Grecs* de Marcel Detienne y Jean-Pierre Vernant, traducido al inglés como *Astuta inteligencia*.

² The electronic equipment in all facilities such as switching stations is already adequately shielded from interference. Thus, though the copper banding system does indeed technically produce a Faraday Cage, it is far from a functional necessity.

³ Cf. *Les ruses de l'intelligence: lametis des Grecs* by Marcel Detienne and Jean-Pierre Vernant, translated into English as *Cunning Intelligence*.

En su firme obsesión con la Belleza Indecible, la serie de los Centros de Señalización es ejemplar del aspecto más radical del trabajo de HdM. Para alcanzar este inquietante *a la mode*, HdM hacen caso omiso de las Grandes Cuestiones que un proyecto como éste, como es costumbre, suscitara hoy. HdM pasan por alto el hecho de que la estación de señalización forme parte de unas redes apartadas y de unas infraestructuras interurbanas, y que por tanto su arquitectura debería ser concebida más en términos de flujos e intensidades que en términos que podrían asemejarse a las delicadezas visuales que han venido a determinar el viaje burgués. HdM tampoco piensan, ni por un momento en la incorrección que supone la utilización de Alto Diseño en la dura, sucia realidad del lugar, aunque el agudo susurro del Centro de Señalización encaje en su entorno como un gánster en colores en Los Angeles South Central. En ese sentido, el Centro de Señalización plantea dudas sobre la fantasía sutilmente proteccionista de un contexto tan brutal, tan implacablemente utilitarista que ni siquiera puede dirigirse a la empalagosa cursilería del diseño.

No hay que equivocarse, éstos no son sólo interrogantes hipotéticos hechos en nombre de los infraestructuralistas y de los sordidos realistas. En sus comentarios publicados sobre HdM, Rem Koolhaas repara primero en la innegable belleza de las fachadas de la firma. Después, preparándose para emitir en forma de pregunta su acusación final, "¿Es la arquitectura terapia de refuerzo, o bien juega un papel redefiniendo, debilitando, explotando, borrando,...?" [sic], comienza a mostrar sus recelos preguntando a HdM, "¿Tiene cada situación su correcta arquitectura?", sin duda pensando en el Centro de Señalización.⁴

Para los defensores de la forma exótica, la serie de estaciones de señalización habría sido una oportunidad de índole diferente. Libre en su mayor parte de los requerimientos de un programa humano, sin las limitaciones de tipología histórica o formal, sin las obligaciones de un lenguaje predominante de mérito arquitectónico, la estación de señalización ofrecía una perspectiva ideal para experimentar con los propios límites de la forma. Además, ya que varios serán construidos, la investigación morfológica podría haberse extendido a la fascinante cuestión de la serialización no-prototípica. Que HdM se atuvieran tan fielmente a la caja, de que consideraran siquiera el desarrollo de un prototipo, era anatema. Para este grupo de arquitectos, la aparición de las superficies plegadas en el segundo Centro de Señalización parecerá seguramente una concesión tácita a la futilidad de la ambición prototípica original y a la inadecuación de la caja cartesiana. Sin embargo, como veremos nada podría estar más lejos de la verdad.

En resumen, el diseño del Centro de Señalización no demuestra ningún interés por los flujos o por las estructuras de acontecimientos, por el realismo o por la nueva forma. Su arquitectura es enteramente una cuestión de cosmética, una red hipnótica de seducciones visuales que emanan absolutamente del sistema de bandas de cobre, un sistema, habría que puntualizar, que no es de hecho la piel real del edificio, que se encuentra justo debajo; sólo se hace pasar por la piel del edificio.

La cuestión aquí, sin embargo, es no minimizar la importancia arquitectónica de los Centros de Señalización al relegarles a cosmética, sino asumir su irresistible intriga, reconocer su vitalidad y, al hacerlo, afirmar el poder transformador de la cosmética. Pero aquí hay que tener cautela, porque *la cosmética* no es sólo un miembro más de esa familia de accesorios arquitectónicos decorativos conocidos colectivamente como ornamen-

In its single-minded obsession with Unspeakable Beauty, the Signal Box series is exemplary of the HdM project at its most radical. To achieve its edgy *a la mode*, HdM brushes aside the Big Questions that such a project would, today, customarily trigger. HdM ignores the fact that the signal station belongs to remote networks and inter-urban infrastructures and, therefore, that its architecture should be conceived more in terms of flows and intensities than in terms that might be likened to the visual niceties that have come to appoint bourgeois travel. Nor does HdM give a moment's thought to the inappropriateness of High Design in the harsh, dirty reality of the site, though the shrill understatement of the Signal Box is as hip to its surrounds as a gangster in colors is to South Central LA. In that regard, the Signal Box raises doubts about the subtly patronizing fantasy of a context so brutal, so unrelentingly utilitarian that it cannot even broach the cloying frippery of design.

Make no mistake about it, these are not just hypothetical interrogations made in the name of the infrastructuralists and dirty realists. In his published comments on HdM, Rem Koolhaas first remarks on the undeniable beauty of the firm's facades. Then, on the way to framing his final indictment as a question, "Is architecture reinforcement therapy or does it play a role in redefining, undermining, exploding, erasing....?" [sic], he begins to signal his misgivings by asking HdM, "Does every situation have a correct architecture?" no doubt with the Signal Box in mind.⁴

For the proponents of exotic form, the signal station series would have been an opportunity of another ilk. Largely free from the demands of human program, unencumbered by historical or formal typology, unobligated to a prevailing contextual language of architectural merit the signal station offered an ideal prospect to experiment with the very limits of form. Furthermore, because several would be built, the morphological research could have been extended to the fascinating question of non-prototypical serialization. That HdM should adhere so closely to the box, that they should even consider developing a prototype was anathema. To this group of architects, the appearance in the second Signal Box of warped surfaces will surely seem a tacit admission of the futility of the original prototypical ambition and the inadequacy of the Cartesian box. As we shall see, however, nothing could be further from truth.

In brief, the design of the Signal Box shows no concern whatsoever for flows or event-structures, for realism or new form. Its architecture is entirely a matter of cosmetics, a hypnotic web of visual seductions that emanate entirely from the copper band system, a system, it should be said, that is in fact not the building's actual skin, which lies just beneath; it only poses as the building's skin.

The point here, however, is not to diminish the architectural import of the Signal Boxes by relegating them to the cosmetic, but to embrace their irresistible intrigue, to acknowledge their vitality and in so doing, to assert the transformative power of the cosmetic. Some care must be taken here, for *the cosmetic* is not just another member of the family of decorative architectural appurtenances collectively known as ornamentation. The field of effects of the cosmetic

⁴ Arch-Plus 129/130.

⁴ From Arch-Plus 129/130.

tación. El campo de los efectos de la cosmética es bastante diferente del de sus parientes, y es precisamente en esas diferencias donde nace el proyecto contemporáneo de HdM.

Los ornamentos prenden del cuerpo como discretas entidades a modo de joyería, reforzando la estructura y la integridad del cuerpo como tal. La cosmética es indiscreta, sin otra relación con el cuerpo más que darlo por supuesto. Los cosméticos son un camuflaje erótico; se relacionan siempre y únicamente con la piel, con zonas particulares de la piel. Profunda e intrincadamente materiales, los cosméticos sin embargo sobrepasan la materialidad para convertirse en alquimia moderna al transubstanciar la piel en imagen, deseosa o repugnante. Allí donde los ornamentos conservan su identidad como entidades, los cosméticos funcionan como campos, como rubor, o sombra, o reflejo, como aura o como aire. La sutileza, la adherencia y la correcta difuminación son elementos cruciales para el efecto cosmético, que es más visceral que intelectual, más atmosférico que estético. El virtuosismo en la ornamentación requiere equilibrio, proporción, precisión; el virtuosismo en la cosmética requiere algo más, algo inquietante: control paranoide, control fuera de control, esquizo-control.

Aunque el efecto cosmético no trabaja al nivel del cuerpo, sin embargo requiere un cuerpo —o por lo menos, un rostro— como vehículo. Como ternera para el charcutero, o para el desvalido —el semblante sin rasgos preferido por los artistas del maquillaje—, el vehículo ideal para el maquillador más radical es un cuerpo, rostro o forma despojado de su propia capacidad de generar emoción. Hoy en día, los efectos de la forma como tal son demasiado romos para tener gancho.

Si la actitud del maquillador hacia el cuerpo es minimalista, entonces lo es de una clase muy diferente al Minimalismo engendrado por el mundo del arte de hace más de dos décadas. Mientras ambos comparten el deseo de contraer el tiempo de impacto de un trabajo a lo inmediato, el anterior persiguió ese objetivo destilando forma y material en una esencia que irradiaba emoción (espiritual) mediante una presencia no mediata. Por otra parte, las reducciones del minimalismo cosmético, son anoréxicas, una compulsión para matar de hambre al cuerpo hasta que se disuelve en afecto puro (erótico), como un gato Cheshire en celo. No hay más que ver la carga necrofílica de la anémica Farmacia del Kantonsspital, o especular sobre el rechazo de la deslumbrante Iglesia Ortodoxa-Griega por parte del obispo. ¿Acaso fue porque captó la conversión de su espacio desde lo espiritual a lo erótico?

Así, la distribución bipartita de Kuhnert pasaba por alto el logro más decisivo de la obra de HdM hasta el momento, la disolución de la antítesis entre ornamentación y minimalismo en una nueva coherencia. El ejemplo más famoso de esta síntesis hasta la fecha es el Ricola Europe, con sus renombrados y floridos cerramientos, diseñados con placas translúcidas serigrafadas con imágenes de hojas. Cuando recibe la luz por detrás, como se ve desde el interior durante el día, el motivo de la hoja hace suya la fascinación vacía, entumecida y afectada de un papel pintado warholiano. En el exterior, las imágenes son raramente visibles, sólo surgen momentáneamente como alucinaciones cuando les alcanza una luz oblicua exactamente con el ángulo correcto. Las fotografías —más bien, los fotógrafos— de este edificio tienden a exagerar la imagen de las hojas hasta el punto del kitsch; su presencia en el exterior es, en realidad, mucho más rara y efímera. En cualquier caso, este llamativo e ingenioso dispositivo lleva a engaño en cuanto al alcance y la profundidad de la técnica que HdM ejercitan al consumir la completa sofisticación cosmética del trabajo.

is quite different from those of its relatives, and it is precisely in those differences that HdM's contemporary project is born.

Ornaments attach as discreet entities to the body like jewelry, reinforcing the structure and integrity of the body as such. Cosmetics are indiscreet, with no relation to the body other than to take it for granted. Cosmetics are erotic camouflage; they relate always and only to skin, to particular regions of skin. Deeply, intricately material, cosmetics nevertheless exceed materiality to become modern alchemicals as they transubstantiate skin into image, desirous or disgusting. Where ornaments retain their identity as entities, cosmetics work as fields, as blush or shadow or highlight, as aura or air. Thinness, adherence and diffuse extent are crucial to the cosmetic effect, which is more visceral than intellectual, more atmospheric than aesthetic. Virtuosity at ornamentation requires balance, proportion, precision; virtuosity at cosmetics requires something else, something menacing: paranoid control, control gone out of control, schizo-control.

Though the cosmetic effect does not work at the level of the body, nevertheless, it requires a body —or at least a face— as a vehicle. Like veal for the saucier, or the gaunt, featureless visage of choice recently for make-up artists, the ideal vehicle for the extreme cosmetician is a body, face or form denuded of its own ability to engender affect. These days, the effects of form as such are just too obtuse to be cool.

If the attitude of the cosmetician toward the body is a minimalism, then it is of a very different sort than the Minimalism spawned by the art world more than two-decades ago. While the two share a desire to collapse the time of impact of a work to the immediate, the former pursued that goal by distilling form and material into an essence that radiated (spiritual) affect through unmediated presence. The reductions of cosmetic minimalism, on the other hand, are anorexic, a compulsion to starve the body until it dissolves into pure (erotic) affect, like a Cheshire cat in heat. Witness the necrophilic charge of the anemic Kantonsspital Pharmacy, or speculate on the rejection of HdM's dazzling Greek Orthodox Church by the Bishop. Was it because he grasped the conversion of its space from the spiritual to the erotic?

Thus, Kuhnert's bipartite distribution missed the decisive achievement of HdM's work thus far, the sublimation of the antithesis between ornamentation and minimalism into a new coherence. The most famous example of this synthesis to date is Ricola Europe, with its renowned flourish, walls patterned with translucent tiles silkscreened with leaf images. When backlit, as seen in the interior during the day, the leaf pattern takes on the empty, numbing, camp fascination of a Warholian wall-paper. On the exterior, the images are rarely visible, emerging only fleetingly as hallucinations when hit at exactly the right angle by glancing light. Photos (actually, photographers) of this building tend to exaggerate the leaf image to the point of kitsch; its presence on the exterior is actually much rarer and more ephemeral. But in any case this slick, eye-catching device belies the range and depth of technique HdM exercised in realizing the full cosmetic sophistication of the work.

Como de costumbre, la forma queda reducida a piel y huesos y destripada de toda vanidad previa que pueda distraer la atención en planta. Los paneles serigrafiados recubren los dos cerramientos largos. Comenzando en la cara inferior de la marquesina en voladizo, las franjas del panelado doblan hacia abajo para envolver la fachada. El efecto de esta envoltura es subvertir la integridad de los dos elementos formales diferentes del edificio, la fachada y el intradós, difuminándolos en un único campo. Irónicamente, esto deja, estrictamente hablando, a la estrecha franja de vidrio transparente que revela la cercha terminal del voladizo de la cubierta como la única fachada real.

Para alejar aún más al sutil, ingrátido campo de hojas, de la idea de cerramiento, incluso de un muro cortina, se ribetea como una cortina colgada. El ribete hace que las largas y estrechas franjas de vidrio parezcan fluir desde la cubierta hasta el suelo, goteando tan suavemente que el fino canto del carril horizontal superior de las puertas de vidrio rompe la corriente.

Esta ilusión de fluir de los paneles difumina los campos translúcidos frontales en beneficio de los muros laterales de hormigón. En estos lados, el agua de la cubierta cae sobre el hormigón —haciéndolo brillar como ocurre con el cristal cuando está mojado— dejando un reguero de sendas paralelas verticales, el residuo de la corriente evaporada. Utilizando el mismo recurso en el Estudio Remy Zaugg, como un eco espectral del Ricola Europa, el óxido de la cubierta tiñe de rojo el agua de lluvia creando un efecto más dramático, incluso desconcertante. En el Ricola Europa, estos cauces de corriente y los patrones de anchuras que delimitan reiteran misteriosamente el campo de placa translúcidas y de juntas en forma y proporción.

Pese a sus maneras dogmáticas, a su descarada utilización de imágenes, a su indulgencia en la materialidad y a la franqueza de su forma, el genio del Ricola Europa radica en que el edificio, en sí mismo y como tal, nunca está allí. Su testimonio de presencia austera desaparece para dejar paso a la fascinación pura, un *tour de force* de la cosmética arquitectónica.

Como ocurre con otros enfoques críticos sobre la obra de HdM —por ejemplo, como neo-moderna, o como arte minimal aplicado— la cuestión de la cosmética, con todas sus alusiones al maquillaje y a los perfumes, a las pieles y a los cuerpos, se quedaría en mera analogía si no fuera por el carácter de la técnica de HdM.

Con la forma, el planeamiento, la estructura y la construcción, incluso con los materiales, la técnica de HdM es arquitectónica hasta el punto del fanatismo. En toda la obra del estudio hasta la fecha no hay un solo uso de la forma, la estructura o el material que no pertenezca al más estricto canon de lo arquitectónico. Cada experimento es un esfuerzo para reanimar y actualizar ese canon, nunca por aumentarlo con nuevos registros, ciertamente tampoco con nuevas formas o programas, incluso ni siquiera con nuevos materiales. Hasta los regueros de agua manchada y de algas, los líquenes y los mohos que crecen en las superficies han formado siempre parte durante siglos de ese canon, aunque sólo sea como incordios.

Lo que hace a esta firma tan interesante es que, a diferencia de la vanguardia, el sesgo crítico de HdM se deriva del supuesto de la idoneidad básica de la arquitectura y de una complicidad con la controvertida proposición de que la arquitectura no tiene otro proyecto de mayor calado que fabricar una nueva sensibilidad partiendo de su propia paleta. En el sentido de que busca lo nuevo, no como una cuestión de ideología ni como una condición de marginalidad, sino como una rotunda, incluso agresiva, afirmación del núcleo, es quizás la práctica más al día.

Si la noción de lo cosmético tiene algún sentido más profundo para HdM que la mera analogía, es porque la oficina no aplica la

As usual, the form is starved to skin and bones and gutted of any distracting conceit in plan. The silkscreened panels tile the two long walls; starting on the underside of the cantilevered awning, the strip panelling turns to wrap down the wall. The effect of the wrap is to subvert the integrity of the two distinct formal elements of the building, the facade and the soffit, blurring them into a single field. Ironically, this leaves the thin strip of clear glass revealing the terminal truss of the roof extensions as, strictly speaking, the only actual facade.

To further distance the thin, weightless leaf field from a wall, even a curtain-wall, it is edged like a draped veil. The edging causes the long, thin strips to seem to stream from the top to the ground, trickling so gently that the slight thickness of the upper track of the horizontal glass doors breaks the flow.

This streaming illusion on the panels blurs the front, translucent fields into the side concrete walls. On those sides, roof water flows over the concrete, causing it to reflect like glass when wet and leaving a field of parallel vertical tracks, the residue of evaporated flow. In the same device at the wraith-like echo of Ricola Europa, the Remy Zaugg studio, iron on the roof dyes the rain water rust red to create a more dramatic if somewhat disconcerting effect. At Ricola Europa, these flow tracks and the pattern of widths they delimit reiterate uncannily the field of translucent tiles and seams in form an proportion.

For all of its modes of assertiveness, its blatant use of images, its indulgence in materiality and the bluntness of its form, the genius of the Ricola Europa is that the building, in itself and as such, is never there. Its promise of stark presence withdraws to leave pure allure, a tour de force of architectural cosmetics.

As with other critical treatments of HdM's work, e.g., as neo-modernism or as applied minimal art, the question of cosmetics, with all of its allusions to make-up and scents, to skins and bodies, would have only the force of analogy were it not for the matter of HdM's technique.

With form, planning, structure and construction, even with materials, HdM technique is architectural to the point of fanaticism. In the firm's entire body of work to date, there is not a single use of form, structure or material that does not belong to the strictest canon of the architectonic. Every experiment is an effort to reanimate and update that canon, never to augment it with new entries, certainly not with new forms or programs, but not even with new materials. Even the stained water tracks and the algae, lichens and molds that grow on surfaces have belonged to the canon, albeit as nuisances, for centuries.

What makes the firm so interesting is that, unlike the avant-garde, HdM derives its critical edge from an assumption of architecture's basic adequacy and an ease with the controversial proposition that architecture has no other more profound project than to fabricate a new sensibility from its own palette. In that it pursues the new not as a matter of ideology or as a condition of marginality, but as a forthright, even aggressive assertion of the center, it is perhaps the most *au courant* practice.

If the notion of the cosmetic has any deeper purchase for HdM than mere analogy, it is because the firm does not apply cosmet-

cosmética a la arquitectura como teoría o práctica prestada. HdM desatan el poder desestabilizador de la cosmética como un momento y un movimiento ya inmersos en la ortodoxia arquitectónica. Al hacer esto a menudo logran oportunos efectos sobre la marcha que otras prácticas más vinculadas a la teoría aplicada han perseguido con menos fortuna.

Al trabajar con tenacidad dentro de los registros de la materialidad arquitectónica, HdM consiguen llevar a cabo una desmaterialización arquitectónica mucho más convincente que la de Peter Eisenman, que ha perseguido esa idea en su arquitectura durante más de dos décadas. Eisenman, imbuido de una visión post-estructural de la arquitectura como un interminable sistema de referencias a través de signos inmateriales, teorizó que la tradición de la materialidad en la arquitectura era una perversión manifestada bien como fetichismo o bien como nostalgia. Consecuentemente, persiguió generar sus formas como signos puros, construyéndolas como formas vacías en materiales indiferentes, por ejemplo con sistemas de fachadas ligeras o paneles de yeso. Como resultado, sus edificios suelen fracasar en imponerse y son fácilmente despachados por irreales, como juegos escénicos o parques de atracciones.⁵

La estrategia de partir de materiales más tradicionales y táctiles, como el cristal, la madera o el hormigón, para después manipularlos con métodos no tradicionales, permite a HdM hacer hincapié en la realidad del edificio sin que éste llegue nunca a afianzarse como una presencia sólida y duradera. En otras palabras, no desmaterializan una forma concreta reemplazando el hormigón, desmaterializan el hormigón como tal.

El futuro Museo KunstKiste para la Collección Grohth permite un agudo estudio sobre este aspecto del trabajo de HdM. Tal y como se publica, el proyecto promete ser poco menos que un ensayo en hormigón en grado sumo, cuya ruda materialidad debería hacer parecer desesperantemente fino el célebre uso que Ando hace de este material, lo mismo que hará el edificio con los dulces de sacarina vecinos de Schultes y Peichl.

Las pesadas proporciones en su parte superior del bloque vertical hacen que la forma del KunstKiste parezca a punto de venirse abajo, una amenaza que intensifica aún más el persistente peso de la materialidad. Sin embargo, el agua de la cubierta, ahora destinada a teñir todas las superficies con sus regueros verticales de óxido y algas, transformará la apariencia de la caja de hormigón en algo parecido al líquido viscoso de un acuario, una imagen que subrayan las oscuras ventanas que flotan al azar como objetos en suspensión neutra. ¿Pesado o ligero? ¿Sólido o líquido? ¿Presencia esencial o ilusión imaginaria?

Con todo lo seductor que el proyecto parece en su forma publicada, Jacques Herzog revela que HdM acariciaron una idea aún más sorprendente en el proyecto. Hubo un momento en que barajaron la posibilidad de imprimir sobre el hormigón, estratégicamente situadas, imágenes fotográficas a escala real del interior de las galerías. ¡Las superficies foto-impresas harían que el hormigón, en realidad, apareciese como transparente! Y como si esta dislocación fenomenológica no fuera suficiente, la idea también comportaba una implicación destructiva que quizás fue su perdición. El fotógrafo habría sido un notable artista joven de Berlín, cuya presencia sobre las superficies habría puesto de manifiesto su ausencia de la colección y habría planteado ciertos interrogantes sobre la propia colección. Sea cual fuese la razón, la idea parece haber sido abandonada. En cualquier caso, era una idea brillante, que indica precisamente cuán conscientes son HdM de la fuerza eruptiva de sus técnicas cosméticas.

ics to architecture as theory or borrowed practice. HdM unleashes the destabilizing power of the cosmetic as a moment and a movement already residing within architecture's orthodoxy. In so doing, it often accomplishes timely effects *en passant* that other practices grounded more in applied theory have pursued with less success.

By working steadfastly within the protocols of architectural materiality, HdM achieves a far more convincing realization of architectural dematerialization than Peter Eisenman, who has pursued that idea in his architecture for over two-decades. Eisenman, steeped in a post-structural account of architecture as an endless system of references by immaterial signs, theorized that the tradition of materiality in architecture was a perversion manifest either as fetishism or nostalgia. Accordingly, he sought to render his forms as pure signs by constructing them as empty shapes in indifferent materials, e.g., EIFS or gyp-board. As a result, more often than not, his buildings fail to insist themselves and are easily dismissed as unreal, like stage sets or amusement parks.⁶

By beginning with more traditional and tactile materials such as glass, wood or concrete and then manipulating them in non-traditional ways, HdM is able to insist on the reality of the building while never allowing it to settle as a reliable and persistent presence. In other words, they do not dematerialize a concrete form by replacing the concrete: they dematerialize the concrete itself.

The forthcoming KunstKiste Museum for the Grohth Collection should provide an acute study in this aspect of HdM's work. As published, the project promises to be nothing short of an essay in extreme concrete, one whose rude materiality should make Ando's renowned use of the material seem hopelessly genteel, as the building will certainly do to the saccharin confections by Schultes and Peichl nearby.

The top-heavy proportions of the vertical slab make the form of the KunstKiste seem poised to topple, the threat further intensifying the insistent weight of the materiality. But the roof water, now destined to stain every surface with its vertical striations of rust and algae, will transform the appearance of the concrete box into that of a viscous liquid in an aquarium, the image confirmed by the blackened windows floating at random like objects at neutral buoyancy. Heavy or light? Solid or liquid? Essential presence or imagistic illusion?

But as intriguing as the project is in its published form, Jacques Herzog reveals that HdM entertained an even more astonishing thought for the project. At one point they considered printing exactly positioned, full scale photo-images of the interior of the galleries on the concrete. The photo-printing surfaces would, in effect, making the concrete appear transparent! As if the phenomenal dislocation were not enough, the idea also carried a deconstructive implication, perhaps its downfall. The photographer would have been a young artist of note from Berlin, whose presence on the surfaces would have marked his absence from the collection and raised questions about the collection itself. For whatever reason, the idea seems to have been abandoned. Nevertheless, it was a brilliant thought, and one that indicates just how aware HdM is of the eruptive force of their cosmetic techniques.

⁵ Ver mis observaciones en *El Croquis* sobre Peter Eisenman (n° 83, 1997).

⁶ cf. my remarks in the *El Croquis* recent volume on Peter Eisenman (number 83, 1997).