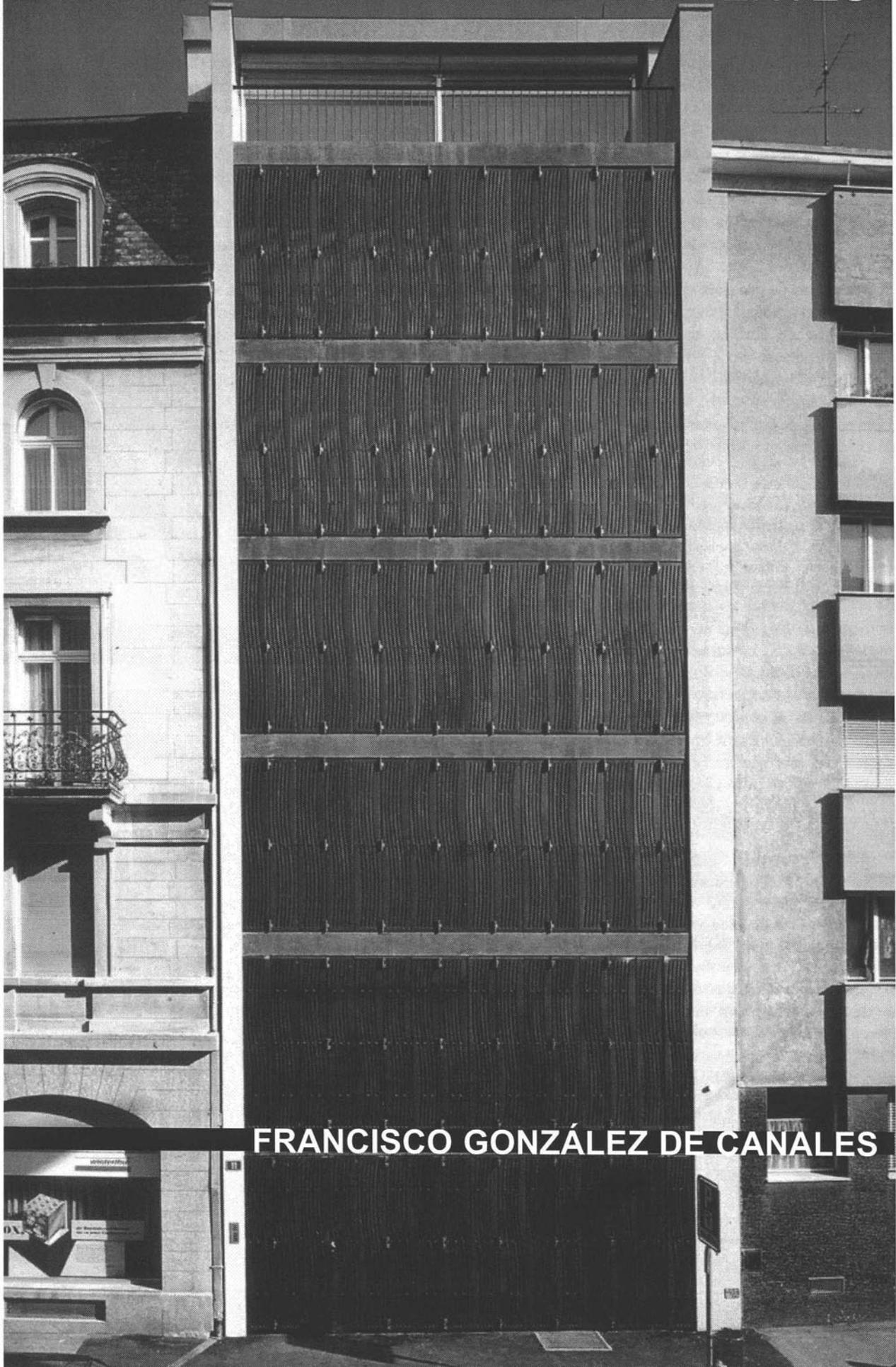


ENVOLVENTES



FRANCISCO GONZÁLEZ DE CANALES

Sin duda alguna podemos considerar a Jaques Herzog & Pierre de Meuron como unos de los arquitectos más de *moda* en los últimos años. Sus trabajos, que han sabido integrar en una elegante estética preceptos conservadores con las más novedosas investigaciones, les han retribuido una considerable fama, y es bastante común localizar entre las últimas publicaciones las bellas imágenes que presentan a su arquitectura.

La *especialidad* de H & de M es, como sabemos, la envolvente de los edificios: uno de los debates más necesarios para la arquitectura contemporánea. De hecho, tras el reconocido fracaso de los postulados modernos sobre este tema, la piel ya no puede seguir funcionando como un plano neutro que responde a ciertos *valores de sinceridad* y desde hace tiempo existe la necesidad de reconsiderar todas estas cuestiones en torno al significado de envolvente, así como las consecuencias que esto pueda acarrear.

De esta manera por ejemplo, empezar a entender la arquitectura desde envolventes está siendo útil para establecer una nueva forma de comprender la espacialidad desde superficies y no desde puntos, como ocurre en el sistema espacial cartesiano moderno. Un tema que no es novedoso pero que se perdió desde que la ilustración adoptó el modelo cartesiano como único, dando pie a que ahora ya esté completamente instaurado en la conciencia colectiva.

Frente a esta espacialidad derivada de un afán racionalizador que poco tiene que ver con la sociedad contemporánea, se ha abierto una fisura que cree ser capaz de entender el espacio directamente sobre la envolvente, y no como la oquedad o el negativo de un conjunto de pequeñas partículas. Es en este pensar desde la envolvente donde surge una reflexión sobre la capacidad que tiene la concepción de espacio nacida de la modernidad, tanto para asimilar las pautas habitativas con las que se maneja el hombre contemporáneo, como para abordar la búsqueda de nuevos sistemas de representación que nos ayuden a entender mejor la arquitectura que nosotros mismos realizamos.

Entender el espacio desde envolventes no es algo surgido por el capricho de la novedad. Es una investigación que empieza a tomar sentido desde que la persona toma conciencia de que el espacio no tiene porque ser ajeno a él y así los objetos aparecen como envolventes que se pliegan sobre, o entorno a él. Además parece un hecho bastante natural, porque desde su primera existencia, el hombre se maneja siempre con envolturas: primero el útero materno, luego las mantas y sábanas, los ropajes... es decir, pieles y más pieles envolviendo su propia piel.

No existe hombre que no se envuelva, ni el más miserable, porque esta envoltura es una de las operaciones más humana; es protección y es la privacidad. Es lo que le resguarda de una vida pública total que lo destruiría. Por eso Diógenes el cínico prescindió de toda su propiedad salvo del tonel que le envolvía. No prescindió de su último recubrimiento porque si lo hubiera hecho dejaría de ser hombre. Sería perro que es capaz de vivir en perpetua exhibición.

Parece que lo que no se le ocurrió a Le Corbusier es que la privacidad y el espacio podían estar más cerca de los ropajes de los monjes de Emma que de su compartimentación en celdas. No obstante no todos sus contemporáneos opinaban lo mismo, porque cuando Adolf Loos enuncia su *principio del revestimiento*, según el cual el revestimiento (o la piel envolvente) debía tener prioridad en el hacer arquitectónico, se intuyen las primeras preocupaciones modernas¹ por un espacio como envolvente, que depende más del recubrimiento y la piel que de la geometría del propio espacio.

Redefinir la piel es por tanto una de las operaciones que más necesita la arquitectura contemporánea porque además conlleva la modificación de la instrumentalización de todo el hacer de la arquitectura contemporánea.

Las investigaciones de H & de M se centran en este tema, en la piel de sus propios edificios y fundamentalmente en la piel exterior. Los interiores, quizás influidos en cierta manera por su *conciencia social*, son bastante anónimos, seguramente con el fin de dejar expresarse a los sujetos que lo habitan. En las pieles que proponen se perderá este anonimato frente a un fuerte compromiso de articulación naturaleza/edificio.

En esta articulación H & de M consideran la naturaleza como un todo, rompiendo la tradicional dicotomía natural/artificial. Dicho así, esta disyunción parece bastante trivial ya que desde hace tiempo nuestro mundo es completamente artificial (a estas alturas, ¿qué no ha sido manipulado por el hombre?). Pero lo interesante es que cuando hablamos de un todo, nos referimos a que la naturaleza es como un *todo continuo* (implicando también a edificio y entorno) y es el hombre el que es capaz de individualizarlo en entidades discretas. Dando lugar a que se pueda interpretar cada elemento como una unidad.

Hay quien ve esta fusión naturaleza/edificio en cuestiones un tanto literales. Opiniones del tipo de que las Bodegas de California han sabido captar con tanta precisión la textura de los viñedos que a veces cuesta trabajo distinguirlos, aportan poco a nuestras hipótesis. No es ahí donde queremos llegar, los edificios de H & de M no se aplauden porque hayan sabido ponerse en cada lugar el traje de camuflaje adecuado, sino porque salen del suelo con naturalidad, no como

¹ Aún al margen de la modernidad.

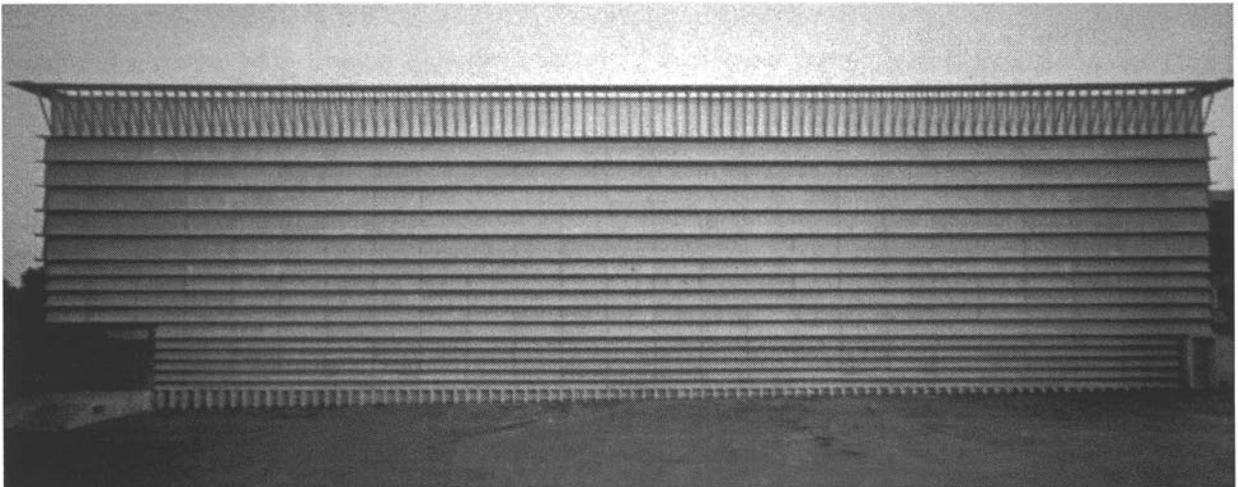
objetos posteriormente apoyados y además se levantan con tal laconismo que no tienen opción a ser más que el propio paisaje. La Galería Goetz o la nave para Ricola en Laufen están ahí, en silencio, de suelo a techo, de techo a suelo, en sus paneles traslúcidos u opacos siempre repetidos con una misma lógica, ya sea como se apilan o como se atraviesan, siempre por todos lados, siempre en todos los momentos, pero manteniendo a pesar de su pretendida fusión una presencia cada vez más y más manifiesta. Por eso, la concepción de lo natural que observamos en H & de M puede estar más cerca de las elucubraciones de Leibniz o del siempre excesivo Bataille,² que del naturalismo social *melenudo* que los arquitectos creyeron profesar en su juventud.

En realidad, dentro de este continuo aparecen ciertas discontinuidades debido a que la percepción humana, traspasa umbrales espaciales con una velocidad hasta ahora insospechada. Así, el individuo que está en una sala viendo la televisión puede estar saltando continuamente a dos espacialidades: la de la sala, y la virtual que ofrece la pantalla. Es como Alicia a través del espejo, sólo que esta vez las dos realida-

des prácticamente se simultanean. Lo que sí es verdad, es que la naturaleza se puede entender como un todo superficial que se modela plegándose y en donde percibimos una especie de poros (como agujeros negros) por donde se escapa la propia materia (las posibles discontinuidades antes descritas).

El continuo artificial o natural (según se mire), está teniendo una fuerte tendencia a la superficialización. De hecho nuestro entorno se está convirtiendo en una gran red, un envoltorio sin profundidad que lo único que contiene es información. Los objetos se transforman en simples soportes para las imágenes, y estas imágenes no hacen más que representarse a ellas mismas. Así, estas superficies de información son una especie de realidades virtuales, y por ello, se consideran a las aún experimentales realidades virtuales de la informática como culminación de un proceso en donde se configura el objeto como información pura.

La situación actual ha acabado dando pie a que estas informaciones se conviertan en nuestra realidad. Se sabe que lo que no aparece en los «medios de comunicación de masas» no se puede asegurar que exista.



² «... De una partícula a otra no hay diferencia de naturaleza, no hay tampoco diferencia entre ésta y aquella. Hay esto que se produce aquí y allá en forma de unidad, pero esta unidad no persevera en sí misma. Ondas, olas, partículas simples, no son quizá más que los múltiples movimientos de un elemento homogéneo; no poseen más que una unidad huidiza y no rompen la homogeneidad del conjunto». G. Bataille. *La experiencia interior*.



Almacenes Best: todo un repertorio de la piel como objeto de consumo.

Saltando a la arquitectura, Robert Venturi entraría por primera vez en esta dinámica sacando de la superficie del edificio una imagen como pantalla de signos. Superficie informativa que nos permite la única lectura que parecen haber entendido bien los americanos sobre sus objetos: la de productos de consumo.

Actualmente el asalto de los arquitectos a los *media* es mucho más descarado, y no sólo se implica con la relación que estos tienen con los objetos de su nueva sociedad mediática, sino que se ha configurado un auténtico *start system* hollywoodiense, al que sólo le falta que por ejemplo Herzog, Koolhaas y Ghery abran el «Architectural Café». Seguramente yo acabaría comprando la camiseta.

En medio de la voracidad de la *masa* por consumir imágenes superficiales, los trabajos de H & de M también se desarrollan sobre la superficie. Ahora bien, el interés que los mueve poco tiene que ver con el entender la piel de sus edificios como objeto de consumo. Sí la utilizarán a veces como pantalla de signos (por ejemplo cuando realizan inscripciones), aunque siempre de manera muy particular y con una segunda intencionalidad. Pero lo que realmente les interesa a H & de M es transgredir el sentido convencional del muro como pantalla, traspasarlo y convertir su superficie en algo más espeso que su delgada imagen.

La imagen no debe reducirse al cuadro de una fotografía, y problemáticas de este tipo son las que están poniendo en crisis las formas convencionales de representar arquitectura. Muchas de las investigaciones persiguen los avances informáticos de la realidad virtual, pero también existen arquitectos con aportaciones desde puntos muy particulares. Por ejemplo el siempre independiente Siza hace aparecer entre sus dibujos otras pequeñas cosas que pasan, como sus propias manos dibujan, los rostros... una pequeña pieza que gira, otra que se desplaza levemente y todo un universo que nos habla de la mirada tan particular del portugués.

«¿Qué mejor que sentarse en una explanada en Roma, al caer la tarde, experimentando el anonimato y una bebida de color exquisito: monumentos y monumentos por ver y la pereza invadiéndonos dulcemente?»

«Inesperadamente, el lápiz o el Bic empiezan a fijar imágenes, rostros en primer plano, perfiles desdibujados o luminosos detalles, las manos que dibujan...»

Seguramente, estos esbozos representen más arquitectura que las bellas fotografías de los excelsos fotógrafos que cubren nuestras publicaciones de arquitectura,³ pero la postura de Siza es excesivamente personal para solucionar el asunto.

³ Por supuesto no hay que olvidar que el material fotográfico, aparte de su fácil manipulación y limitaciones sigue siendo hasta ahora una de las más útiles formas de representar arquitectura.

En las envolventes de H & de M se produce un hecho insólito que da lugar a un «aura especial»⁴ en torno a sus edificios. Un desconcierto entre la realidad de lo material y el vacío de signo que provocan. Y es que en estas pieles la experiencia sustituye al significado. Ocurre como en el test de Rohrschach, donde cada individuo asocia a cada mancha una significación sin haber un código preestablecido para ello. Así la arquitectura de Herzog & de Meuron parece indicar también como las organizaciones materiales tienen por sí mismas su significado previo a un código. Ordenaciones materiales que repiten a distintas escalas, como la lógica de apilamiento de Ricola Laufen.⁵

Explicado con palabras de Berger, nuestro pasado visible (o que vimos), se configura generalmente como una especie de *espacio interno*⁶ que se muestra como ausencia del espacio físico que percibimos. Este espacio interno es el lugar donde se desarrollan las reflexiones, la imaginación... pero parte del precepto de que nos excluye del físico porque, como hemos dicho es su ausencia. El espacio que estamos denominando interno aparece cuando a nuestra percepción se une la necesidad de comprender, es decir, dotar de significado lo que percibimos. Así sacamos de este espacio interior lo necesario para aprehender lo nuevo con lo ya conocido.

Pero en H & de M ese baúl de significados no nos sirve para reconocer o para identificar respecto a algo el objeto, no podemos identificar los rasgos del rostro del padre en el hijo. Ocurre una situación mágica, sublime, en que nuestro espacio interno es el espacio que percibimos. El espacio interior de significados que nosotros fuimos creando ha dejado de hacernos sentir excluidos del espacio físico; somos su centro. La reflexión y la imaginación pueden por fin partir del espacio que percibimos, porque lo que se presentaba como aparente es el propio significado. Quizás sea este el motivo por el que se siente una especie de atracción fatal por los edificios de H & de M, quizás por esta ambigüedad de una situación tan novedosa y extraña o por el *aura* que parece envolverlos o por su aparente intemporalidad o por lo que sea, pero siempre manifiesto como sugerencia.

J. Kipnis escribió sobre esta atracción en su visita a *Auf dem Wolf*: «¿no siente uno también la canción del centro de señalizaciones, 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 ti? ¿Y, para que ir, si lo único seguro es que allí no haya absolutamente nada salvo el peligro?»

El hecho de que H & de M hayan sido educados dentro de la sociedad de consumo les puso desde el principio en contacto con el mundo del *pop art* y sus símbolos. Ellos lo toman y lo tergiversan convirtiendo el lenguaje del signo en el de la materia, creando así una nueva relación imagen/objeto. A esta resolución se llega también por el cruce con otra tendencia artística

⁴ Expresión de Benjamin que Rem Koolhaas utiliza en su texto sobre H & de M recogido en el libro *Arquitecturas de Herzog & de Meuron*.

⁵ El test de Rohrschach, inventado por el psicólogo del mismo nombre, consiste en un conjunto de láminas en las que se presentan unas manchas de tintas simétricas salidas del azar. La finalidad del test es que al no tener estas manchas significación sirvan de proyección de la personalidad del individuo.

⁶ Término de John Berger. *Páginas de la herida*. Colección Visor de Poesía. Madrid: Alfaguara, 1996.



Andy Warhol y Joseph Beuys, dos nuevas miradas para el arte que tendrán muy en cuenta H & de M.

de gran influencia sobre estos arquitectos, el *minimal art*. Ambas tendencias rechazan el gesto, pero mientras que en el *pop* los objetos son los del consumo y la vida cotidiana, en el *minimal* los objetos no son más que ellos mismos (sobre ello investigará su amigo Beuys). Como dice el poema, *a rose is a rose, is a rose*. Y así, como en la oración de un brahman que se ensimisma en su propia repetición, se llega a vaciar la propia palabra, el signo. *A rose is a rose, is a rose...* hasta la infinitud, hasta que las cosas dejan de ser *parodias de otras cosas*.⁷

Pero esta búsqueda de la esencia de los materiales mismos no se puede confundir con un argumento ontológico. Sus proyectos no pretenden este tipo de alusiones y poseen un acercamiento meramente fenomenológico. «Sin percepción no hay forma y sin forma, no hay materia».⁸ Por tanto, sus materiales puros son como pantallas sobre los que se proyectan las experiencias.

Desde mi punto de vista, los argumentos ontológicos les importan muy poco a H & de M ya que ellos, pretendiendo llegar a un punto donde se diluye la propia materia (convirtiéndose en mera experiencia), se sitúan no obstante en el límite de esta desmaterialización, es decir, donde la propia materia aun expresa su manifiesta presencia, creándose así una cierta ambigüedad.⁹ Pero esto no quiere decir que haya una imbricación con una concepción ontológica, ya que la presencia del material se transforma en fenomenología aunque estas partan de estructuras no visibles¹² (las estructuras materiales se producen por una ordenación interna a un nivel no visible; pero aquello a lo que nos enfrentamos posteriormente, y esto es lo que nos interesa, si que es visible). Lo único que hacen es intentar aprovechar la capacidad evocativa de aquello que por sí mismo no tiene significación.

Así como el trabajo de otros arquitectos se basa en el espacio o las luces, los ejercicios de H & de M se elaboran mayormente sobre superficies (es raro ver entre sus croquis secciones o perspectivas). Estas superficies que definen las pieles son continuas, con una ausencia de borde. De hecho sus esquinas nunca están resueltas de modo específico y las superficies no hacen más que plegarse en estos puntos. La materialización de estas superficies provoca también una ruptura de la dualidad convencional fondo/figura, ya

⁷ Nos referimos al mundo paródico que nos describe Bataille: «Está claro que el mundo es puramente paródico, es decir, que cada cosa que miramos es la parodia de otra, o incluso la misma bajo otra forma engañosa. Así el plomo es la parodia del oro. El aire es la parodia del agua. El cerebro es la parodia del ecuador. El coito es la parodia del crimen...». Georges Bataille. *El ano solar*.

⁸ Declaraciones de Jaques Herzog.

⁹ Como dijimos, una cierta ambigüedad «entre la realidad de lo material y el vacío de signo que provocan».

¹⁰ Sobre la fascinación que sienten por que estructuras no visibles condicionen a las visibles, escribirán textos teóricos como *La geometría oculta de la naturaleza*.

que se anula el sentido del muro como pantalla y se convierte en una especie de filtro ambiguo, que puede generar nuevos espacios (como ya dijimos) y que a su vez se convierte en paisaje.

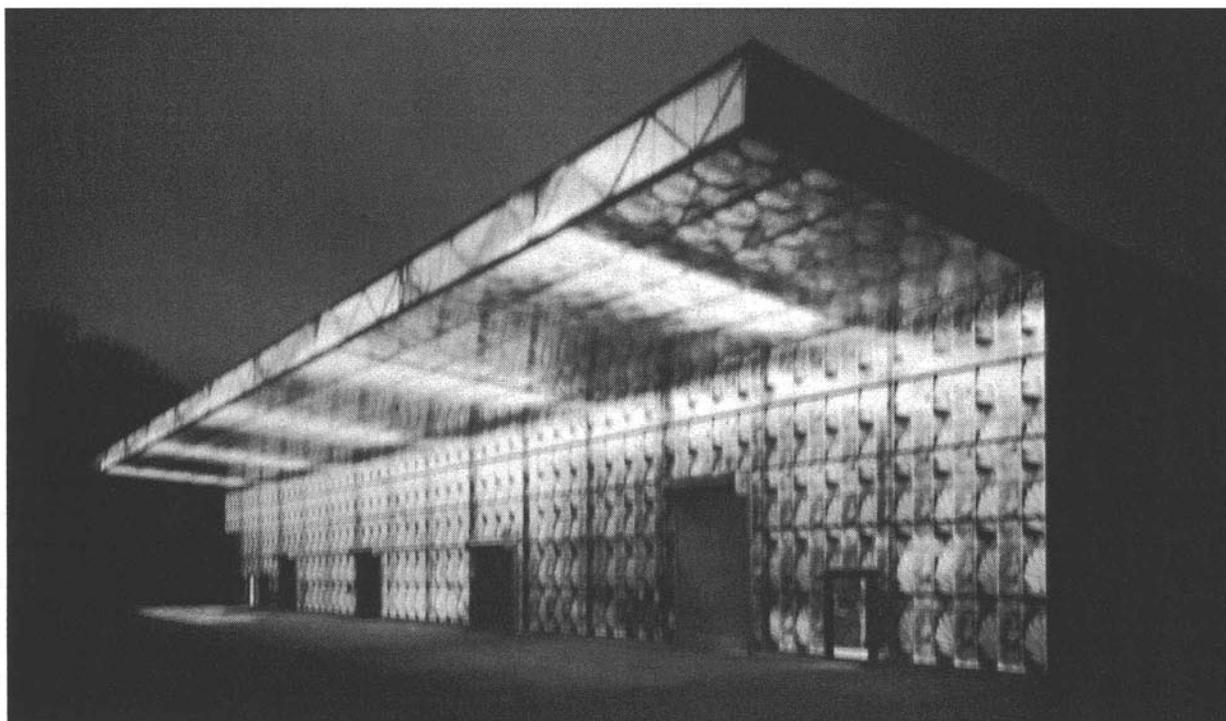
Las pieles de H & de M surgen como una gran continuidad, parece que nunca se acaban; se produce el movimiento infinito propio de la acción libre, de lo natural (de ahí ese enlace que se produce con la naturaleza). Este movimiento se produce por la exteriorización de las estructuras internas de la materia, que salen de sí como elemento infinitamente repetido. La repetición emerge y contagia a los ejemplares que lo rodean, creando el marco de la diferencia.¹¹

Esta repetición ordenada anula todos los argumentos narrativos o lineales, ya que la superficie es una repetición en sí misma y no se puede considerar que haya una primera vez que luego se repite. No hay antes ni después;¹² o si no, ¿Por donde empieza; o

acaba el muro translúcido tatuado de palmetas de Ricola? ¿O la piel tersa del centro de señalizaciones? A algunos de estos edificios de H & de M les falta el remate; les falta la cornisa o el basamento, les falta el *cotrresto*. El muro cortina de Ricola Mulhouse, o la fábrica pétrea entre gaviones de Dominus llegan al suelo tal y como giran en las esquinas, no existen zócalos ni basas o incluso en el centro deportivo Pfaffenholtz el suelo se confunde con el muro con su hormigón de fingida granulometría sobredimensionada. En estos edificios falta todo lo que desde Vitruvio se consideró arquitectura, porque la arquitectura contemporánea cada vez tiene menos que ver con su famoso trinomio.

Cuando hemos hablado de la repetición en H & de M, no nos referimos a la repetición seriada de la industrialización, sino a la repetición que lo une todo como un continuo y crea un espacio infinito donde se

Almacenes Ricola en Mulhouse.



¹¹ Esta parte del discurso que propongo se puede relacionar con el pensamiento de Gilles Deleuze. Recordemos por ejemplo el fragmento en el que dice: «De ahí que el modelo de la repetición se confunda con la pura materia, como fragmentación de lo idéntico o repetición de un mínimo(...) Cada vez que topamos con una variante, una diferencia, un disfraz o un desplazamiento, diremos que se trata de repetición pero sólo de una manera derivada y por «analogía». Gilles Deleuze. *Diferencia y repetición*.

¹² El antes, la primera vez, no es menos repetición que la segunda o tercera vez, siendo cada vez en sí misma repetición. Gilles Deleuze. *Diferencia y repetición*.



Edificio Bergpolder, Brinkmann, Van der Vlug y Van Tijen, Rotterdam, 1934.

desarrollan las diferencias del edificio (*a rose is a rose is a rose*). Por ello, lo importante no es aquello que se repite, sino la forma como lo hace. En Hebelstrasse por ejemplo, la repetición de la estructura crea el espacio que junto con la superposición de la otra piel vibrante, hace surgir las diferencias y matices.

Como dijimos, las envolventes de H & de M poseen la significación de la estructura propia de la materia, un significado fuera de códigos preestablecidos. Por ello su discurso no es figurativo sino abstracto. No obstante es bastante común ver como a veces utilizan textos o representaciones figurativas (este recurso ya fue utilizado por algunos artistas del pop como Andy Warhol). Pero en estos elementos ocurre un fenómeno contrario a la abstracción que se realiza para manejar la complejidad natural. En este caso, la figuración recorre el camino inverso convirtiéndose en textura, en parte de su discurso abstracto

(se sobreponen a la clasificación convencional abstracto/figurativo). Así, H & de M aprovechan la disolución sin bordes de sus espacios para aunar tanto lo social (lectura explícita de lo figurativo) como lo material que conlleva su propio discurso (de manera similar a lo que intentaba Warhol).

Otros arquitectos como Robert Venturi & Dennis Scott Brown le dan también, como ya comentamos, un tratamiento especial a sus pieles y utilizan lenguajes figurativos. Pero en ellos, los significados de estos se limitan a lo que indican su propio signo.

Como sabemos, en Herzog y de Meuron la piel del edificio es articulación entre el propio edificio y la naturaleza. Pero además, esta piel debe estar ligada al interior (lo que no quiere decir que sea su fiel reflejo) porque la imagen del edificio debe de ser unitaria. Aquí nace otro invariante en Herzog & de Meuron: el procurar que sus proyectos conformen una única

¹³ Esta forma de operar mediante el uso tipos es precisamente la de Herzog & de Meuron, así como la de otros tantos herederos de Rossi.

¹⁴ Recogido del texto de Eduardo Souto de Moura en el libro *Arquitecturas de Herzog & de Meuron*

unidad. De ahí que sus proyectos, a pesar de su intención de articular interior/ exterior, se desenvuelvan también como unidades independientes, como células que trabajan para sí, o como diría Leibnitz, como *monádas*. Así, aunque los elementos se pierdan en un continuo se pueden considerar unidades... Dominus, los Ricola, el polideportivo Pfaffenholtz son clarísimos exponentes de edificios que funcionan como contenedores de una lógica interna que se muestra exteriormente como unitaria.

En una época tan cambiante como la que vivimos se buscan conceptos tan potentes que sean capaces de vencer a irracionales argumentos técnicos o económicos. Las formas deben ser un todo completo. Por ello la construcción de un edificio debe de realizarse como si lo hiciera un artesano, para el cual su obra es siempre un completo. Pero el arquitecto no tiene formación artesanal, sino que su formación es intelectual y tendrá que hacer diversos acercamientos para llegar a los materiales. Una de estas vías de acercamiento es que el arquitecto divida primero las partes para fusionarlo (o *componerlo*) posteriormente todo, creando así un nuevo todo (o *tipo*).¹³ De esta manera la nueva unidad se conforma como una fusión de partes.

H & de M se valen de la herramienta de los tipos a la hora de realizar su arquitectura y así, reconocen sin problemas tipologías tradicionales de galería cuando se enfrentan a la Galería Goetz, o utilizan tipologías que bien podrían pertenecer a *clásicos* como Brinkman & Van der Vlugt cuando realizan viviendas como Hebelstrasse.

Por otro lado, la unidad en los proyectos también se puede buscar en estructuras que se repiten a sí mismas (como en las construcciones arbóreas de Koch). Investigación bastante desarrollada desde el nacimiento de la matemática fractal. Así, el todo es

como una superficie que se va plegando una y otra vez a escala cada vez más pequeña pero manteniendo su estructura auto-idéntica y continua.

Procesos como las estructuras auto-idénticas aseguran la unidad del proyecto en caso de amputaciones o cambios de escala... Se trata de que todos los elementos o partículas del edificio lleven el estigma o por decirlo de otra manera, una especie de ADN del proyecto. Consecuencia de este proceso es que la escala del edificio se devenga altamente ambigua, porque no sabemos a que parte del mismo se refiere (observación que se manifiesta particularmente en edificios como el depósito de locomotoras de Auf dem Wolf, donde se repite el enrrailado a distintas escalas).

Del orden al caos, de lo proyectivo a lo inmanente, de la materia a los signos; conectando lo abstracto y lo figurativo... «Un mecanismo muy saludable para realizar arquitectura».¹⁴

Francisco González de Canales es alumno colaborador del Departamento de Historia, Teoría y Composición de la ETSA de Sevilla.