

Somehow, in the last few years, it has become possible again for the surfaces and interiors of buildings to be decorated. Decoration, pattern and ornament have always been present in our buildings, of course, as is witnessed in virtually all domestic interiors, from the most ordinary to the most contrived. The latter have been faithfully documented by interior magazines such as *World of Interiors*, *House & Garden*, *Villa d'Arte* – it is a very long list – and celebrated (as a form of re-appraisal) in the American magazine *nest*. *nest* seems to describe pattern and decoration not just as effects, but as necessary areas of attention and practice*. The magazine is precisely a product of this time, directed towards the conditions of this time, in which ornament has re-emerged as a specific, conscious and necessary element of design.

The celebration of ornament in such digests is neither isolated nor the obsession of editors, but representative of a phenomenon that occurs across advertising, fashion, contemporary art and architecture. Design is currently overwhelmed by ornament. It appears not just in the pages of the digests, from which the likes of chintz and *Toile de Jouy* have never been absent, but in architecture, where its appearance is unexpected.

The consideration of ornament has never been absent from architecture. Yet, ornament for its own sake, ornament as excess (the very definition suggests that it is an addition to something that is functionally complete without it) has gone missing for some time, in part due to the orthodoxies of Modernism. To Adolf Loos, the use of precious materials (whose ornamental or decorative quality was innate) was appropriate in a society (which he desired) where self-awareness and decorum – the correct expression of culture – was valued. The correct use of beautiful materials was as important as speech that was suited to its context. The ornament he found offensive was, like the tattoo, akin to speech that was coarse or falsely affected.

Surprisingly, ornament is currently most evident in the work of the so-called *avant-garde*. Ornament has frequently suggested an archaism or decadence that has been considered anathema to the *avant-garde*, whose associations and sympathies are within the spirit of Modernist practice. It is well-known and well-documented that advocates of Modernist architecture, in the wake of Loos, regularly chastised and isolated those who incorporated ornamental themes or motifs in their work. The reception of the openly decorative forms and applications of Josef Frank and of the freely ornamented Shell building in Den Haag by J.J.P. Oud are just two notable examples. The decorative motifs of Swedish design and the feebler British designs that imitated them through the 1930s, '40s and '50s are another. Edward Durrell Stone and even Walter Gropius were derided or their inclusion of ornament derived from sources other than those of pure geometric research. Much has transpired since then. Robert Venturi's essay *Complexity and Contradiction in Architecture* (1966) initiated a re-appraisal of both historical and vernacular architecture that had become either ignored or misunderstood, and at the same time encouraged architecture that openly embraced its lessons. And, the period that immediately followed, post-modernism, has been largely discredited.

The impulse to ornament or decoration turns on the need for both visual and sensual pleasure, and for fantasy. If such indulgences have always been found in objects, interiors, buildings and cities, why should they not exist now? The making of architecture is, after all, the making of a fiction, a speculation about how a building might express its difference from the unconscious world. A consideration of any monument of antiquity will show that the elements of construction are *representations* – they are ideas about what buildings do and say. Representation and ideas are part of architecture's nature, and fantasy and the impulse to ornamentation are joined to its fundamental ideas.

*
While this issue of *Oase* was produced, we received the sad news that the editors of *nest* have decided to terminate the magazine.

Op de een of andere manier is het in de laatste paar jaar weer mogelijk geworden om oppervlakken en interieurs van gebouwen te decoreren. Decoratie, patroon en ornament zijn natuurlijk altijd aanwezig geweest in onze huizen, getuige zo ongeveer alle huisinterieurs van de meest alledaagse tot de meest geraffineerde. De laatste groep is altijd getrouw gedocumenteerd door interieurtijdschriften als *World of Interiors*, *House & Garden*, *Villa d'Arte* – het is een heel lange lijst – en geprezen in het Amerikaanse tijdschrift *nest*. *nest* lijkt patroon en decoratie niet alleen te karakteriseren als effecten, maar ook als noodzakelijke aandachtsgebieden voor de praktijk*. Het tijdschrift is een typisch product van deze tijd en richt zich op de omstandigheden van deze tijd, waarin het ornament opnieuw naar voren is gekomen als een specifiek, welbewust en noodzakelijk element in het ontwerp.

Het vieren van het ornament in zulke periodieken is geen geïsoleerde aangelegenheid en geen hobby van de hoofdredacteuren, maar juist representatief voor een verschijnsel dat je overal tegenkomt, van reclame en mode tot eigentijdse kunst en architectuur. Op het ogenblik wordt het design bedolven onder ornament. Het is niet alleen te zien in de pagina's van die tijdschriften waaruit zaken als chintz en *Toile du Jouy* nooit zijn verdwenen, maar ook in de architectuur, waarin het optreden ervan bijna onverwacht is.

De aandacht voor het ornament is nooit weggeweest uit de architectuur. Maar ornament omwille van zichzelf, ornament als *exces* (de definitie alleen al suggereert dat het een toevoeging is aan iets wat functioneel al compleet is zonder ornament), heeft een tijdlang ontbroken, ten dele als gevolg van de orthodoxe opvattingen van het modernisme. Voor Adolf Loos was het gebruik van dure materialen (waarvan de ornamentele of decoratieve kwaliteit een natuurlijk element is) gepast in een maatschappij (waarnaar hij verlangde), waarin zelfbewustzijn en decorum – de correcte expressie van cultuur – werden gewaardeerd. Het correcte gebruik van mooie materialen was net zo belangrijk als taal die bij zijn context hoort. Het ornament waar hij zich aan stoorde was, net als de tatoeëring, verwant aan platte of onecht geaffecteerde taal.

Verbazend genoeg is het ornament het duidelijkst aanwezig in het werk van de zogenoemde *avant-garde*. Ornament suggereerde vaak een archaïsme of een decadentie die anathema was voor de *avant-garde*, waarvan de associaties en sympathieën in de geest van de modernistische praktijk zijn gevangen. Het is een bekend en goed gedocumenteerd feit dat voorstanders van de modernistische architectuur in het kielzog van Loos diegenen die ornamentele thema's of motieven in hun werk opnamen regelmatig de mantel uitveegden en buitensloten. De ontvangst van de openlijk decoratieve vormen en toepassingen van Josef Frank en van het vrijuit geornamenteerde Shell-gebouw van J.J.P. Oud in Den Haag zijn maar twee opmerkelijke voorbeelden. De decoratieve motieven van het Zweedse design en de zwakkere Engelse ontwerpen die er in de jaren dertig, veertig en vijftig een imitatie van waren, vormen een ander voorbeeld, dat overboord werd gezet door de stoere revisies van de brutalisten. Edward Durrell Stone en zelfs Walter Gropius werden bespot vanwege het opnemen van ornament dat afkomstig was uit andere bronnen dan die van het zuiver geometrische onderzoek. Natuurlijk is er sindsdien heel wat gebeurd. Robert Venturi's *Complexity and Contradiction in Architecture* (1966) gaf de aanzet tot een herwaardering van zowel historische als lokale architectuur, die genegeerd of niet meer begrepen werd, en tegelijkertijd stimuleerde het een architectuur die daar openlijk lering uit wilde trekken. En de periode die er direct op volgde (postmodernisme) is goeddeels in diskrediet gebracht.

De neiging tot ornament of decoratie genereert de behoefte aan zowel visueel als sensueel plezier en aan fantasie. Als zulke genoegens altijd zijn aangetroffen in objecten, interieurs, gebouwen en steden, waarom zouden ze nu dan niet mogen bestaan? Het bouwen van architectuur is tenslotte ook het creëren van fictie, een speculatie over hoe een gebouw zijn verschil met de wereld van het onbewuste kan uitdrukken. Het aandachtig bekijken van welk monument uit de Oudheid dan ook zal duidelijk maken dat de bouwelementen repre-

* Terwijl dit nummer van *Oase* werd gemaakt, ontvingen wij het treurige bericht dat de uitgever/redacteuren van *nest* het tijdschrift hebben opgeheven.



PISA

sentaties zijn – het zijn ideeën over wat gebouwen doen en zeggen. Representatie en ideeën zijn deel van het wezen van de architectuur, en fantasie en de neiging tot ornamentiek vloeien samen met haar fundamentele ideeën.

Ondanks of dankzij het bovenstaande komt men in de verleiding om openlijk decoratieve werken op de een of andere manier als oneerlijk of onecht te beoordelen. Dit essay stelt op een nogal indirecte manier een onderzoek in naar dat vooroordeel. Om te beginnen wil ik suggereren dat de architectuur in de laatste twintig jaar een nieuw begrip heeft gekregen van haar eigen autonomie en een notie van aura, ontwikkeld vanuit gunstige economische omstandigheden en het overnemen van wat visueel aan de orde komt in andere disciplines, met name eigentijdse kunst en mode (er is ook sprake van overname uit zowel de natuur als de computerwetenschappen die een apart, lang betoog vereist). Mijn tweede idee volgt deels uit het eerste: namelijk dat de architectuur, door zich te identificeren met kunst en mode, erkent dat ze zich moet onderwerpen aan de processen van bemiddeling die kunst en mode omringen, verspreiden en legitimeren. De bemiddeling van de architectuur in de media versterkt het idee van haar oppervlak – haar gemedieerde oppervlak – dat niet alleen voor het werk staat, maar vaak gedacht wordt het werk te zijn. Mijn verdenking van onechtheid genereert deze aanvaarding van tweedimensionaliteit, bemiddeling en publiciteit.

Het toestaan van ornament in de *materiel* van de architectonische praktijk is schatplichtig aan een herleving van het idee van autonomie en het primaat van het oppervlak in de eigentijdse architectuur én in onze wereld van gemedieerde gerepresenteerde informatie die sympathiek staat ten opzichte van het idee van autonomie en aura. Dit is zowel iets meer als iets minder geworden dan de autonomie van de architectuur zelf (Aldo Rossi). Het is eerder zo iets als de autonomie van het individuele werk van architectuur als een artefact, als 'specifiek object' (Donald Judd), een herkenbaar icoon of een bepaald merk consumptieobject dat zich tussen andere (geïndividualiseerde of onzichtbare) artefacten bevindt die met elkaar de stad vormen.

De nieuwe tendens om het bouwwerk tot een fetisj te maken, is sinds de jaren tachtig van de twintigste eeuw nagestreefd door de architectonische praktijk over de hele wereld. De ontwikkeling van openlijk decoratieve of ornamentele ideeën die aangebracht worden op de oppervlakken van architectuur is het duidelijkst – en staat nu centraal – in het werk van Herzog & de Meuron. Hun gebouwen uit de jaren tachtig en negentig lijken gefixeerd op aspecten van hun vervaardiging: op proces, montage en materiaal, op zwaartekracht en gelijkwaardigheid, op afbeeldingen. Ze kunnen worden beschouwd als auteurs van fictie over vervaardiging, wat ze als essentieel zien voor de kunst van de architectuur. Door concentratie of immanente constructie komt een representatieve en daardoor decoratieve of van nature ornamentele kwaliteit naar voren. Speciaal wordt een poging gedaan om tot een ongewoon beeld van een bouwwerk te komen, gematerialiseerd en schijnbaar ontheven van welke 'echte' taak dan ook. Hun eerste in brede kring gepubliceerde beeldende werk, de Ricola-bedrijfshal in Laufen (Zwitserland, 1986–1987), is een gevel die is aangebracht op een in functioneel opzicht compleet gebouw daarbinnen en die dus per definitie een werk van ornamentatie is. Dit werk is vaak geïmiteerd omdat het daartoe uitlokt: het is gemakkelijker om je te identificeren met een proces, met assemblage of met het maken van sculptuur dan met constructie en architectuur. In het vroege werk van Herzog & de Meuron bleef deze zelfbewuste manier van bouwen grotendeels beperkt tot het bekleden van formeel en structureel eenvoudige gebouwen: kubussen waarvan de grenzen werden gemarkeerd door hun zorgvuldig in elkaar gezette façades. Deze façades waren niet picturaal van aard, zoals postmodernisten dat hadden voorgesteld. Toch konden deze façades – vlak en groot – als beeld worden gelezen; een mentaal beeld van hun totaliteit kon worden gemaakt door de mensen die *ernaar keken*. De kijkers waren juist kijkers omdat ze zich buiten een object bevonden dat als een object moest worden opgevat terwijl ze *ernaar keken*. Merk op hoe dit verschilt van besprekingen van gebouwen en mensen waarbij over de laatste groep gesproken wordt als gebruikers. De gebouwen van Herzog & de Meuron waren 'dicht', afgesloten door vier muren waarvan de hele constructie kon worden gezien en voorgesteld als een beeld. De interieurs waren omringd en omsloten door vier doorlopende en schijnbaar identieke beelden, die 'perfecte' gebouwen tot stand brachten, vergelijkbaar met sarcofagen, tempels of gewelven.

Despite or because of this, one is tempted to judge overtly decorative works as somehow dishonest or false. This essay, in a rather circuitous way, inquires into that prejudice. My first inclination is to suggest that architecture has, in the past twenty years, acquired a new sense of its own autonomy and a notion of *aura*, developed from both favourable economic circumstances and its appropriations of what is visibly emergent in other fields, particularly contemporary art and fashion (there are also appropriations of both natural and computer sciences which would require a separate, extended discussion). The second inclination follows partly from the first: namely, that architecture, by identifying itself with art and fashion, recognises that it must submit itself to the processes of mediation that surround, disseminate and legitimate art and fashion. The mediation of architecture reinforces the idea of its surface – its mediated surface – which not only stands in place of the work, but is often taken to be the work. My suspicion of falseness turns on this embrace of two-dimensionality, mediation and publicity.

The inclusion of ornament in the *materiel* of architectural practice is indebted to a revived notion of autonomy, and the primacy of the surface in both contemporary architecture and our world of mediated re-presented information that is sympathetic to the notion of autonomy and aura. This has come to be both something more and something other than the autonomy of architecture itself (Aldo Rossi). Rather, it is something more like the autonomy of the individual work of architecture as an artefact, a 'specific object' (Donald Judd), an identifiable icon or branded consumer object situated amongst other (either individuated or invisible) artefacts that constitute the city.

The new tendency to fetishise construction has been pursued by architectural practices worldwide since the 1980s. The development of openly decorative or ornamental ideas applied to the surfaces of architecture is most evident in – and has become central to – the work of Herzog & de Meuron. Their buildings of the 1980s and '90s seem fixed on aspects of their making: on process, assembly, and material; on gravity and equivalence; on pictures. They can be seen as authors of a fiction of making, which they see as essential to the art of architecture. Through concentration on immanent construction, a representational and therefore decorative or naturally ornamental quality emerges. There is a particular effort to achieve an unusual *image* of construction, reified, apparently removed from any 'real' task. Their first widely published iconic work, the Ricola Storage Warehouse in Laufen, Switzerland (1986–1987), is a façade applied to a functionally complete building within, and so, by definition, a work of ornamentation. This work finds itself much imitated because it is propositional: it is easy to identify with process, with assembly or the making of sculpture, rather than construction and architecture. In the early work of Herzog & de Meuron this self-conscious manner of construction was largely limited to the cladding of formally and structurally simple buildings: cubes whose limits were marked by their carefully assembled façades. These façades were not pictorial, as post-modernists had proposed. Yet, these façades – flat and extensive – could be read as pictures; a mental picture of their totality could be made by their viewers. The viewers were viewers precisely because they were outside an object that had to be taken as an object, looking at it. Note how this differs from discussions of buildings and people where the latter are referred to as users. The buildings by Herzog & de Meuron were 'shut off', closed by four walls whose entire construction could be perceived and imagined as an image. The interiors were enclosed and contained by four contiguous and apparently identical images, making 'perfect' buildings, similar to sarcophagi, temples or vaults.

These buildings, which seemed new (though again, Jacques Herzog rejects the obsession with novelty that characterises Modernism) therefore appeared as objects that could be comprehended as things (rather than as complexities), as images or signs for themselves (and not necessarily for what they contained or the function of the contained). Importantly, this permitted the buildings to be considered in the company of other objects. Those other objects were not only buildings, but things that were in some way analogous to buildings or constructions, namely sculpture

Deze gebouwen, die nieuw leken (hoewel Jacques Herzog anderzijds de obsessie met nieuwigheid, die het modernisme kenmerkte, verwierp) schenen daarom objecten te zijn die konden worden begrepen als dingen (in plaats van als complexiteiten), als beelden of tekens voor zichzelf (en niet noodzakelijkerwijs voor wat ze omsloten of voor de functie van datgene wat omsloten werd). Het is belangrijk dat dit het mogelijk maakte dat over de gebouwen werd nagedacht in dezelfde context als over andere objecten. Die andere objecten waren niet alleen gebouwen, maar dingen die op een of andere manier analoog waren aan gebouwen of constructies, namelijk sculptuur (minimal art en arte povera) en mode-ontwerpen (o.a. Issey Miyake en Yohji Yamamoto). Hun nieuwe gebouwen zagen er niet uit als architectuur op dezelfde manier als andere gebouwen, het leken eerder gebouwen die 'zonder architecten' tot stand waren gebracht, direct en elementair, op een 'natuurlijke' manier geperfectioneerd.

Deze relatie tot architectuur zonder auteur – of die nu zo bedoeld was of niet – botste met het terrein dat Gottfried Semper had bestudeerd, wiens interpretatie van een Caraïbische hut die hij zag in het Crystal Palace op de Great Exhibition van 1851 een beschrijving van de 'Urhütte' opleverde en een theorie over architectuur en constructie die de vaardigheden van de metaalarbeider en de pottenbakker (de haard), de metselaar (de fundamenten en de vloer), de schrijnwerker (de zuilen en het dak) en de wever (de omringende muren) isoleerde. Zoals Adolf Max Vogt over Semper schreef:

'Het spreekt vanzelf dat dit in hoge mate een idealistisch systeem is. Toch wordt het niet zo gauw vergeten, om twee goede redenen. In de eerste plaats betekent het beschouwen van de muur als textuur, als een mat en een hangend stuk textiel, ook dat ornament en kleur vanaf het eerste begin in de archaische huishouding een rol speelden – twee elementen van het latere *maken van beelden*; ten tweede was Semper bereid om zijn idealistische systeem op juistheid te onderzoeken, zoals zijn begrip van de Caraïbische hut bewijst.'¹

Deze relatie tot architectuur 'zonder auteur' legitimeerde hun gebouwen en de voorstellen die met ze meekwamen niet noodzakelijkerwijs, maar Herzog & de Meuron bevrijdden zich daadwerkelijk van conventionele 'architectonische' overwegingen teneinde speculaties over beeld, betekenis, en het maken van beelden na te streven. Voorts konden deze speculaties de protoarchitectuur van Semper overstijgen. Er zat in deze nieuwe gebouwen geen inhoud om betekenis aan te verlenen of te concretiseren. De afscheidingen konden op hun eigen termen, omwille van zichzelf worden geconstrueerd. Omdat ze autonoom waren, konden ze naar zichzelf verwijzen. Ze konden iets belangrijks lijken, iets tempelachtigs. Ze konden er belangrijk uitzien zonder belangrijk te zijn. Dit uiterlijk van belangrijkheid werd overgebracht op de inhoud van het gebouw en zijn bewoners en identificeerde hen met het beeld van het gebouw; het gaf zijn inhoud een kostuum.

Jacques Herzog heeft gezegd dat hij zich meer interesseert voor kunst en kunstenaars dan voor architectuur. Hij erkent dat kunst en architectuur heel sterk van elkaar verschillen, dat architectuur geen kunst is. Herzog & de Meuron werken vaak vanaf het begin van een project samen met kunstenaars en betrekken hen direct in de processen van ontwerp en constructie. Hoewel men al gauw zou kunnen denken dat de architecten de ideeën van kunstenaars en het beeld van hun praktijk overnemen, is het dichter bij de waarheid om te zeggen dat zij vaak gestuit zijn op de vragen die veel kunstenaars zich in hun dagelijkse praktijk stellen. Namelijk: wat kan er worden gedaan? De kunstenaars met wie ze regelmatig hebben gewerkt, ondervragen de fundamenten van het kunstwerk, de voorwaarden van het werk en zijn zichtbaarheid (Joseph Beuys, Rémy Zaugg, Thomas Ruff, Adrian Schiess, Michael Craig-Martin). Deze 'werktoeëigening' lijkt te worden uitgebreid in de duidelijke verwijzingen in hun gebouwen naar de interesses van andere kunstenaars (Joseph Beuys, Donald Judd, Jannis Kounellis, Gerhard Richter, Andy Warhol, Dan Graham).

Herzog & de Meuron richten de aandacht op de constructieprocessen (zij het niet op een rechtlijnige manier) zodat die *zichtbaar* worden – dat zijn kenmerken van conceptuele en minimalistische kunst. De schilderijen van Robert Ryman onderzoeken bijvoorbeeld wat schilderen is door vragen te stellen over alle aspecten van de 'constructie' ervan. Ryman onderzoekt procedures van het beschouwen van de relaties tussen constructie en verschijningsvorm door de samenstellende delen van de schilderkunst uit elkaar te

1
A. M. Vogt,
voorwoord in:
W. Hermann,
*Gottfried
Semper.
In Search of
Architecture*,
Cambridge,
Mass. 1984,
p. XI.

(Minimal Art and Arte Povera) and designer fashion (Issey Miyake, Yohji Yamamoto, et al). Their new buildings did not look like architecture in the way that other buildings did, they were more like buildings produced 'without architects', direct and primary, 'naturally' sophisticated.

This relation – whether intended or not – to un-authored architecture collided with the area studied by Gottfried Semper, whose interpretation of a Caribbean hut he saw at the Crystal Palace at the Great Exhibition of 1851 generated a description of the *Urhütte* and a theory of architecture and construction that isolated the crafts of the metalworker and the ceramist (the hearth), the mason (the foundations and the floor), the joiner (the columns and the roof) and the weaver (the enclosing walls).

As Adolf Max Vogt writes of Semper:

'It goes without saying that this is a highly idealistic scheme. Yet it is not easily forgotten, for two good reasons. First, to conceive the wall as texture, as a mat and as a textile hanging, also means to include in the archaic household from the very beginning ornament and colour – two elements of future *picture making*; and second, Semper was ready and willing to verify his idealistic scheme, as his reception of the Caribbean hut proves.'

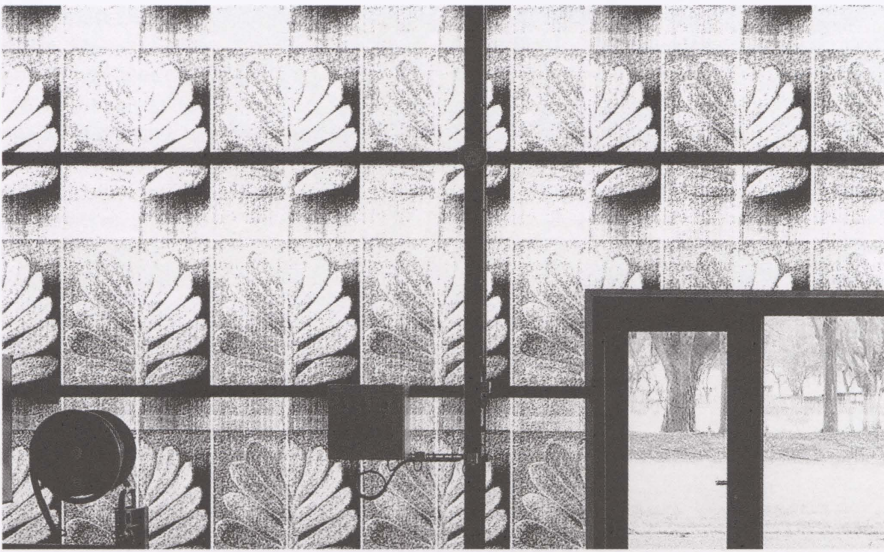
This relation to 'un-authored' architecture did not necessarily legitimate their buildings and the propositions that came with them, but Herzog & de Meuron indeed freed themselves from conventional 'architectural' considerations to pursue speculations about image, signification, making, and picture-making. Furthermore, these speculations could transcend the proto-architecture of Semper. There was no content to signify or reify within these new buildings. The enclosures could be constructed on their own terms, for their own sake. Since they were autonomous, they could be self-referential. They could appear to be something significant, something temple-like. They could look important without having to be important. This appearance of importance was conferred onto the building's contents or occupants, identifying them with the image of the building; providing a costume for its contents.

Jacques Herzog has said that he is more interested in art and artists than architecture. He acknowledges that art and architecture are quite different from each other, that architecture is not art. Herzog & de Meuron often collaborate with artists from the outset of projects, involving them directly in the processes of design and construction. Although one might be tempted to think that the architects appropriate artists' ideas and the image of their praxis, it is closer to say that they have found themselves closer to the questions that many artists ask in the daily act of practising. Namely, what is it that can be done? The artists they have worked with consistently question the bases of the work of art, the conditions of the work and its visibility (Joseph Beuys, Rémy Zaugg, Thomas Ruff, Adrian Schiess, Michael Craig-Martin). This 'working appropriation' seems to be extended in the clear references to other artists' concerns in their buildings (Joseph Beuys, Donald Judd, Jannis Kounellis, Gerhard Richter, Andy Warhol, Dan Graham).

Herzog & de Meuron draw attention to the processes of construction (although not in a straightforward way) so that it becomes *visible* – these are attributes of conceptual and minimal art. Robert Ryman's paintings, for example, examine what painting is by asking questions of all aspects of its 'construction'. Ryman goes through procedures of examining the relations between construction and appearance by breaking up the constituent parts of painting so that each is visible, each prominent in some way, though the balance of these components is always in question. The application of 'colour', mostly some variant of white; the surface on which it is applied; the support of that surface and its fixing to the wall. The only element that is not entertained is the possibility that the application of paint may yield a *picture*. Ryman's final resolution of these elements can appear simple, even conventional, or very surprising. The possibilities available for each element and its relation to the others are seemingly endless. But the relations that result are never pointless. The viewer is not just placed in a relation to the work, but to the work in the place of its visibility. It is this last, unconstructed, invisible and unpredictable (and unsellable)

1

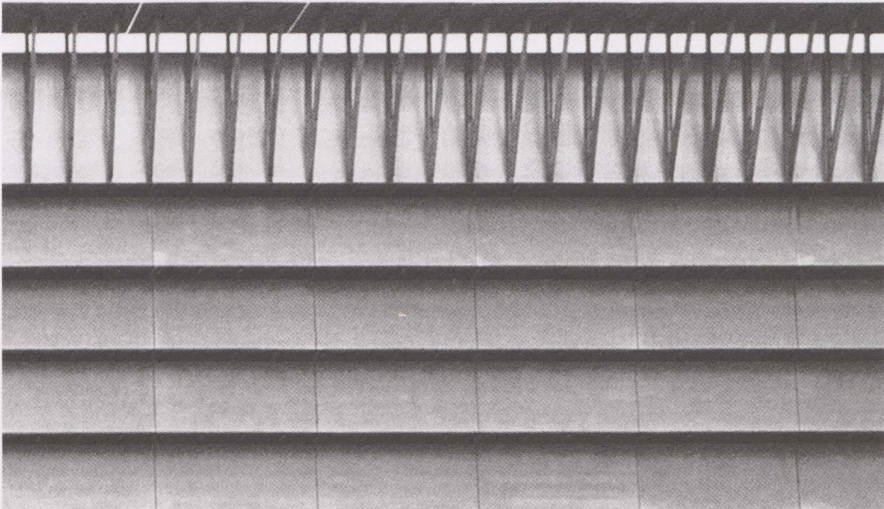
A. M. Vogt,
foreword to:
W. Hermann,
*Gottfried
Semper:
In Search of
Architecture*,
Cambridge,
Mass. 1984,
p. XI.



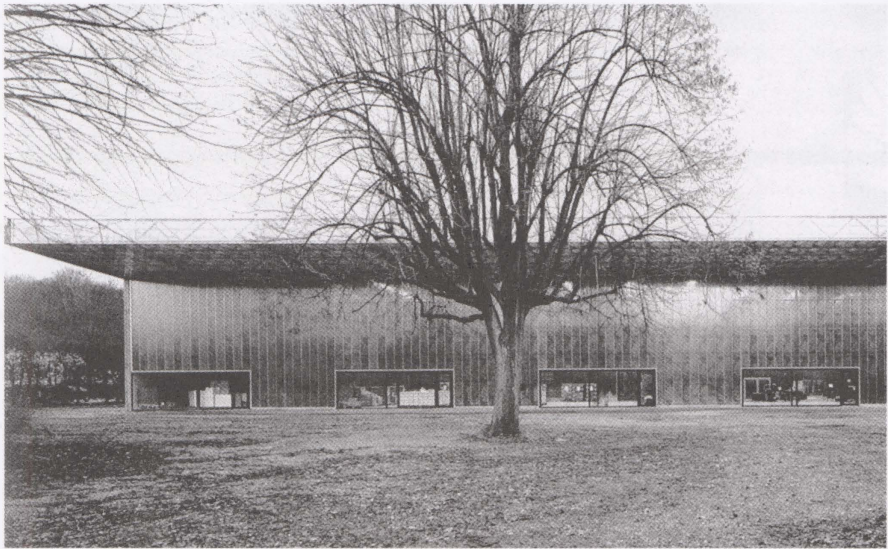
Herzog & de Meuron, Ricola warehouse | bedrijfsgebouw, Mulhouse, 1993, façade (detail)



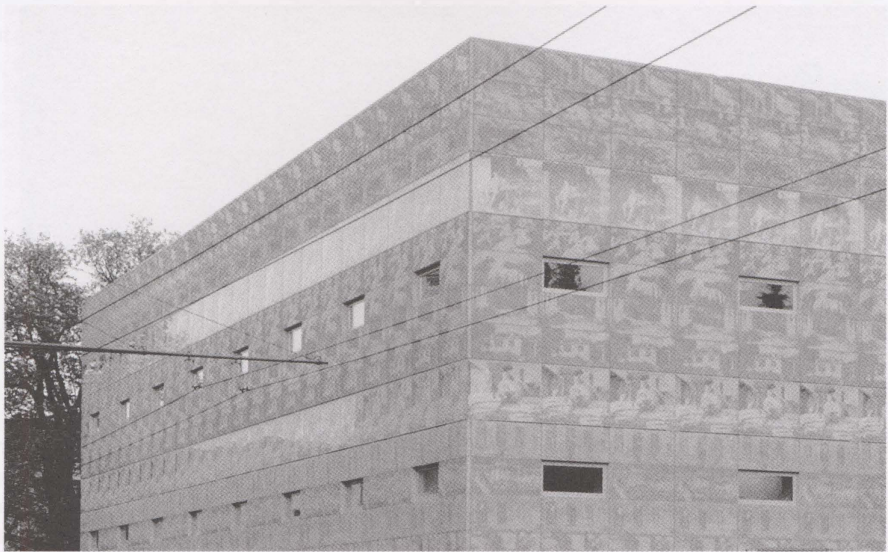
Herzog & de Meuron, library | bibliotheek, Eberswalde, 1999, façade (detail)



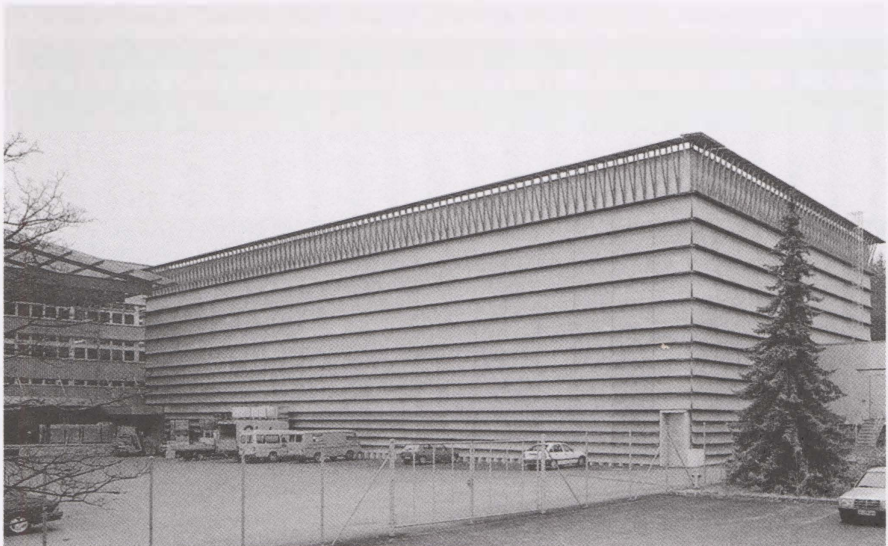
Herzog & de Meuron, Ricola warehouse | bedrijfsgebouw, Laufen, 1989, façade (detail)



Herzog & de Meuron, Ricola warehouse | bedrijfsgebouw, Mulhouse, 1993



Herzog & de Meuron, library | bibliotheek, Eberswalde, 1999



Herzog & de Meuron, Ricola warehouse | bedrijfsgebouw, Laufen, 1989

halen zodat ze apart zichtbaar worden, waarbij ze allemaal op de een of andere manier van belang zijn, hoewel het evenwicht van deze componenten altijd ter discussie staat: het aanbrengen van 'kleur', meestal een variant van wit; het oppervlak waarop die is aangebracht; de steun van dat oppervlak en de manier waarop het vastzit aan de muur. Het enige element dat niet wordt overwogen, is de mogelijkheid dat het aanbrengen van verf een schilderij kan opleveren. Rymans uiteindelijke oplossing van deze elementen kan eenvoudig lijken, conventioneel zelfs, of zeer verrassend. De beschikbare mogelijkheden voor ieder element en zijn relatie tot andere elementen zijn schijnbaar oneindig. Maar de relaties die eruit voortkomen zijn nooit zinloos. De beschouwer wordt niet zomaar in relatie tot het werk gebracht, maar in relatie tot het werk op de plek waarop het zichtbaar is. Dit laatste niet-geconstrueerde, onzichtbare en onvoorspelbare (en onverkoopbare) aspect van zijn bestaan geeft het werk zijn kracht. Een vergelijkbare strategie, met totaal verschillende resultaten, wordt gehanteerd door de Zwitserse kunstenaar Rémy Zaugg, met wie Herzog & de Meuron veelvuldig hebben samengewerkt. Het is een kracht die niet gaat over de autonomie van het werk, maar over de mogelijkheid van het werk dat het werk dóét. Dit werk is specifiek voor kunst en daardoor demonstreert het zijn autonomie. Dat verschilt essentieel van de autonomie die aan de architectuur wordt toegeschreven.

Het doel van conceptuele kunst was om samen te vallen met de omstandigheden die haar mogelijk maakten, zodat die omstandigheden en processen van haar 'werkelijkheid' concreet konden worden voor de beschouwer. De bedoeling hiervan was kritisch en in essentie politiek van aard. Conceptuele kunst stelde voor dat alle relaties die betrokken waren bij het genereren van betekenis veranderd konden worden. De betekenis van deze 'blauwdruk voor vrijheid' wordt nogal eens gebagatelliseerd omdat de strategieën van conceptuele kunst tot orthodoxie zijn geworden en 'haar' producten en auteurs zijn vercommercialiseerd en geïnstitutionaliseerd. Het werk dat nu gemaakt wordt in de traditie van conceptuele kunst heeft de neiging om de autoriteit van galerie en museum en de grenzen van het professionele debat te versterken. De zaak van de zogenoemde minimal art illustreert dit probleem volledig. Toen minimal art zich voor het eerst manifesteerde, leek het (of werd het beschouwd als) helemaal geen kunst. Het was werk waaruit iedere conventionele 'artistieke' inhoud was weggestroomd. Het was wat het was waar het was. De beschouwer moest erheen gaan en het zien als een ding op een plek. De typerende werken waren onverzettelijk, sprakeloos. In een beroemd interview dat hij samen met Donald Judd aan *Artforum* gaf zei schilder Frank Stella: 'What you see is what you see.' Hij zei ook dat hij wilde dat de verf op het doek er net zo goed uitzag als de verf in de pot en suggereerde daarmee dat de kunstenaar een soort verplaatsing bewerkstelligde als tegengesteld aan iedere notie van transformatie die normaal gesproken aan de kunstenaar werd toegeschreven. Het is mogelijk om deze sprakeloosheid (deze afstandelijkheid) te miskennen als autonomie. Maar het was de toestand van het bekijken van minimal art die onbehaaglijk duidelijk werd, met name bij het werk van Donald Judd, Robert Morris, Carl Andre, Sol LeWitt, Richard Serra en Dan Flavin (het werk van de laatste wierp letterlijk licht op de tentoonstellingsplekken waar het werd geëxposeerd, de plekken waar het zichtbaar was – als je de elektriciteit uitschakelde hielden de werken op te bestaan). Bovendien maakte de gelijkenis van het werk met andere dingen in de wereld (in massa geproduceerde industriële objecten, onderdelen, afval) de absolute onafhankelijkheid van het werk diffuus. In Dan Flavins geval was het werk gemaakt van commercieel verkrijgbare fluorescerende buizen. Minimal art zag er niet alleen onspectaculair, niet als kunst uit: het zag eruit als de ruwe, stille inhoud van de industriële wereld. Het was kunst, maar kunst die niet van de wereld was te scheiden. Dat staat niet gelijk aan autonomie, hoezeer het ook op het *abnormale* kon lijken.

De erkenning van deze kunst door kunstinstituties heeft haar veranderd: de werken hebben een auraliteit verworven die instituties verlenen aan het materiaal dat ze in huis hebben. Aura lijkt vaak op autonomie. Dat is hoe minimal art en conceptuele kunst al gauw worden bekeken door de ogen van de beschouwer die er tijdgenoot van was. Tegenwoordig wordt prioriteit gegeven aan de concrete en strategische aard van het werk. De strategieën van de conceptuele kunst raken gestandaardiseerd en hun restanten worden gearchiveerd, tot fetisj gemaakt. Op een vergelijkbare manier wordt het materiaal van minimal art geliefd vanwege zijn concrete eigenschappen: verf op triplex, glasvezel, gelakte glasvezel, fluorescerende of neonbuizen, beschilderd of gegalvaniseerd staal,

aspect of its existence which gives the work its power. A similar strategy, with utterly different outcomes, is pursued by the Swiss artist Rémy Zaugg, with whom Herzog & de Meuron have frequently collaborated. It is a power that is not about the autonomy of the work, but about the possibility of the work that the work does. This work is particular to art, and through it, art demonstrates its autonomy. This differs significantly from the autonomy attributed to architecture.

The aim of Conceptual Art was to be continuous with the conditions that made it possible, so that those conditions and processes of its 'reality' could become tangible to the viewer. The intention of this was critical and in essence political. Conceptual Art proposed that all the relations involved in the generation of meaning could be changed. The significance of this 'blueprint for freedom' tends to get downplayed as Conceptual Art's strategies have become orthodoxy and its 'products' and authors have become commodified and institutionalised. The work made in the traditions of Conceptual Art now tends to reinforce the authority of the gallery and the museum and the boundaries of professional discourse. The case of so-called Minimal Art illustrates this problem completely. When Minimal Art first appeared, it seemed, or was taken to be, not art at all. It was work with all conventional 'artistic' content drained from it. It was what it was, where it was. The viewer had to come to it, seeing it as a thing in a place. The works were typically obdurate, mute. In the famous interview alongside Donald Judd in *Artforum*, the painter Frank Stella said 'what you see is what you see'. He also said he wanted the paint on the canvas to look as good as the paint in the can, suggesting that the artist effected a kind of transference, as opposed to any notion of transformation, normally attributed to the artist. It is possible to mistake this muteness – this aloofness – for autonomy. But it was the situation of viewing Minimal Art that became uncomfortably apparent, particularly with the work of Donald Judd, Robert Morris, Carl Andre, Sol LeWit, Richard Serra and Dan Flavin (the latter's work literally illuminated the places of their exhibition, the places of their visibility – if one turned off the electricity, the work ceased to exist). Furthermore, the resemblance of the work to other things in the world (mass-produced industrial objects, parts, refuse) tended to diffuse the absolute separateness of the work. In Dan Flavin's case, the work was composed of commercially available fluorescent tubes. Minimal Art not only looked unspectacular, un-art-like: it looked like the raw, mute content of the industrial world. It was art, but art that was continuous with the World. This does not equate with autonomy, no matter how much it might resemble the *uncanny*.

The valorisation of this art by art institutions has altered it: the works have acquired the aura-quality that institutions accord the material contained within them. Aura often resembles autonomy. This is how Minimal Art and Conceptual Art tends to be seen through the eyes of the contemporary viewer. Today, it is the physical and strategic nature of the work that is given priority. The strategies of Conceptual Art become standardised and their remnants become archived, fetishised. Similarly, the material of Minimal Art becomes loved for its physical properties: paint on plywood, fibreglass, lacquered fibreglass, fluorescent or neon tubes, painted or galvanised steel, mild steel, enamelled steel, milled aluminium, expanded steel mesh, felt, vulcanised rubber, mirrored glass, untreated wood, stone, coal, pre-cast concrete, zinc, copper, straw, fire.

This catalogue of basic materials, combined with basic processes (such as inventoried by Richard Serra) were taken as a basis for the making of architecture by Herzog & de Meuron until the early 1990s. In many of the early works of Herzog & de Meuron there is tension between the construction-nature of the façades and their image-nature. This is exemplified in the storage building for Ricola at Laufen, near Basel (1987). The constituent elements of the façades are materials culled from the building trade. However, a subsequent production and storage building for Ricola in Mulhouse-Brunstatt (1992–1993) features a photograph by Karl Blossfeldt of a yarrow or milfoil leaf (*Achillea umbellata*) from his folio *Urformen der Kunst: Photographische Pflanzenbilder*, printed onto the glazed façades and soffits in a repeated pattern. The repetition of the photograph produces a decorative motif that is confusing, dissolving one's sense of certainty about the building's definition as a building.

slap staal, gelakt staal, gefreesd aluminium, uitgezet stalen plaatgaas, vilt, gevulkaniseerd rubber, spiegelen glas, onbewerkt hout, steen, steenkool, ongegooten beton, zink, koper, stro, vuur.

Deze catalogus van basismaterialen gecombineerd met basisprocessen (zoals geïnventariseerd door Richard Serra) werden door Herzog & de Meuron tot in de vroege jaren negentig als basis genomen voor het vervaardigen van architectuur. In veel vroege werken van Herzog & de Meuron bestaat een spanningsveld tussen het constructieve en het beeldende karakter van de façades. Dit wordt geïllustreerd door de bedrijfshal voor Ricola in Laufen bij Bazel (1987). De samenstellende elementen van de façades zijn materialen die geselecteerd zijn uit het bouwvak. Maar in een volgend gebouw voor productie en opslag voor Ricola in Mulhouse-Brunstatt (1992—1993) wordt een prominente plaats ingenomen door een foto van Karl Blossfeldt van een blad van het duizendblad of vezelkruid (*Achillea umbellata*) uit zijn map *Urformen der Kunst: Photographische Pflanzenbilder*, die in de vorm van een herhalingspatroon op de glazen gevels en soffieten is aangebracht. De herhaling van de foto levert een decoratief motief op dat verwarrend is en je gevoel van zekerheid over de definitie van het gebouw als gebouw opheft. De decoratie lijkt het beeld van het gebouw zowel te versterken als te vernietigen. Het blad is een kruid waarvan Ricola's producten worden gemaakt. Het gebouw kan dus gezien worden als een eigentijdse *architecture parlante*, als een grote advertentie voor Ricola.

De fotografische techniek komt terug in hun bibliotheek voor de Technische School in Eberswalde (1999), waar beelden die door de kunstenaar Thomas Ruff uit zijn collectie krantenfoto's waren gekozen op de betonnen glazen muurvlakken zijn aangebracht en in banden over het hele oppervlak om het gebouw heen worden herhaald. Ze vormen friezen van beelden, een stapel friezen, een patroon van patronen, met gelijkenissen met het pakhuis in Laufen maar ook met hun studentenflats voor de Université de Bourgogne in Dijon, die in samenwerking met de kunstenaar Rémy Zaugg werden gebouwd (1991—1992) en met een andere beroemde gedecoreerde anomalie van het modernisme, Adolf Loos' project voor het huis van Josephine Baker. Je zou kunnen zeggen dat het beeldende karakter van de gebouwen in deze projecten hun constructieve karakter camoufleert of zelfs vernietigt.

'Misschien is het net als in islamitische culturen – het interesseert ons om de bouwmassa te laten veranderen door het oppervlak en andersom de massa invloed te laten uitoefenen op het oppervlak. Denk bijvoorbeeld aan de bibliotheek in Eberswalde met de foto's van Thomas Ruff. Het rechthoekige bouwlichaam is echt helemaal verhuld, bijna verdwenen. Aan de andere kant vernietigt de strenge, rigoureuze vorm het individuele motief, dat wil zeggen dat de foto niet meer wordt waargenomen of beschouwd als belangrijk als een enkele foto maar in plaats daarvan een serieel effect verkrijgt, zoals een ornament, zodat hij naar twee kanten toe effectief is. Deze onbestemdheid, deze beweging die heen en weer kaatst tussen massa, oppervlak en ruimte, doorbreekt traditionele categorieën. En dat is waarschijnlijk waarheen we onbewust op weg zijn: naar een voortdurende desintegratie van traditionele categorieën omdat die niet meer relevant zijn.'²

Het gebruik van fotografie zoals dat in de Ricola-fabriek en het pakhuis in Mulhouse-Brunstatt werd geïntroduceerd en uitgebreid in de bibliotheek in Eberswalde maakt de invloed van Andy Warhol kenbaar. In Warhols kunst zien we voorstellingen van de banale wereld van consumptieobjecten en beroemdheden die afkomstig zijn uit Warhols eerdere carrière als illustrator voor modehuizen, warenhuizen en reclamebureaus. Dit culmineerde in het vieren van het consumeren en de persoonlijkheidscultus. In Warhols werk is het aura overal. Alles en iedereen kan het hebben. Het is eenvoudig een kwestie van de alomtegenwoordigheid van de blik die alle mogelijkheden opgebruikt. Alles is zichtbaar en daardoor banaal gemaakt, voorzien van een banaal aura door de gecombineerde technieken van fotografie en herhaling. Fotografie is democratisch, iedereen kan fotograferen. Dat belooft een gelijkwaardigheid van productie, reproductie, presentatie, representatie. En die gelijkwaardigheid betekent niet alleen dat alles kan worden gevierd of tot beroemdheid gemaakt, maar ook dat meer (herhaling, formaat) het beste is, tot er iets nieuwers, groters of iets wat nog meer is op de proppen komt om wat eraan voorafging te vervangen. Je kunt stellen dat Warhol hierin de elegische kwaliteit van zowel film als fotografie onderkende. Wat afgebeeld is wordt gevierd; wat gefotografeerd wordt is gevangen in een moment dat

2

Jacques Herzog, interview door Catherine Hürzeler in: *TN Probe* jrg. 4 (1997), p. 63.

The decoration seems to both reinforce and destroy the building's image. The leaf is a herb from which Ricola's confections are made. So the building can be seen as a contemporary *architecture parlante*, as a large advertisement for Ricola.

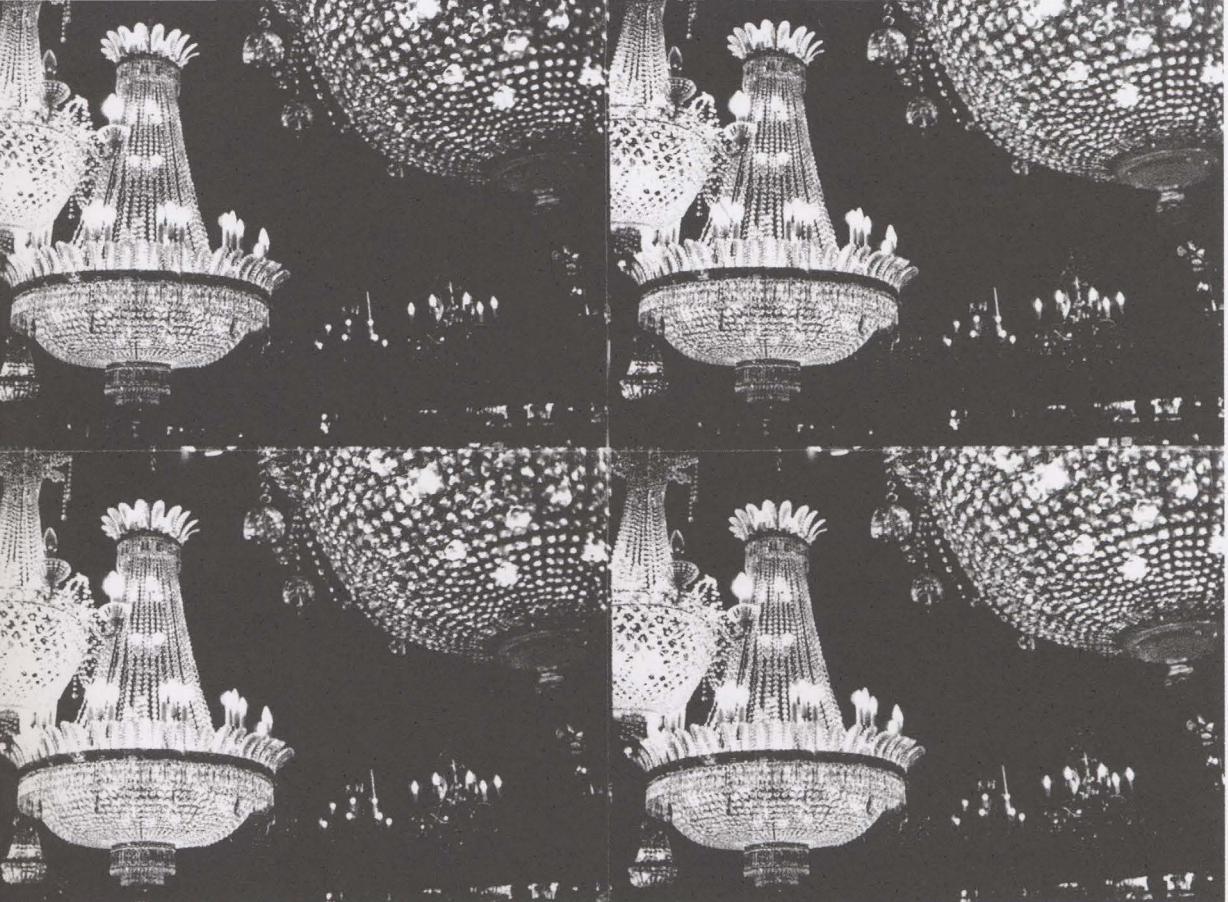
The photographic technique is re-iterated in their Eberswalde Technical School library (1999), where images selected by the artist Thomas Ruff from his collection of newspaper photographs are printed onto concrete and glass panels and repeated in bands around the building over its entire surface. They form friezes of images, a stack of friezes, a pattern of patterns, bearing resemblances to the Laufen warehouse, but also to their dormitory buildings for the Université de Bourgogne at Dijon made in collaboration with the artist Rémy Zaugg (1991—1992), and another great decorated anomaly of Modernism, Adolf Loos's project for Josephine Baker's house. It could be said that in these projects that the image-nature of the buildings camouflages or even destroys their construction-nature.

'Maybe, it's like in Islamic cultures – we're interested in having the surface change the volume and, conversely, in having the volume effect the surface. Think, for example, of the library in Eberswalde with Thomas Ruff's photographs. The rectangular body of the building is really covered up, almost dissolved. On the other hand, the strict, rigorous shape destroys the individual motif, that is, the picture is no longer perceived or considered important as a single picture but instead becomes serial in effect, like an ornament, so that it is effective in two directions. This indeterminateness, this movement back and forth between volume and surface and space, breaks down traditional categories. And that's probably where we are unconsciously heading: towards a continuous disintegration of traditional categories because they're not relevant anymore.'²

The use of photography as introduced at the Mulhouse-Brunstatt Ricola factory and warehouse and extended with the Eberswalde library indicates the influence of Andy Warhol. In Warhol's art, we see representations of the banal world of consumer objects and celebrity that stem from Warhol's earlier career as an illustrator for fashion houses, department stores and advertising agencies. This culminated in a celebration of consumption and the cult of personality. In Warhol's work, aura is everywhere. Everything and everyone can possess it. It is simply a matter of the gaze's omnipresence, exhausting all possibilities. Everything is visible and consequently rendered banal, offered a banal aura through the combined devices of photography and repetition. Photography is democratic, everyone can do it. It promises an equivalence of production, reproduction, presentation, representation. And that equivalence meant that not only can everything be celebrated or made into a celebrity, but that more (repetition, size) is best, until something newer, bigger, or more comes along to replace that which has come before. In this, it can be said that Warhol recognised the elegiac quality of both film and photography. That which is pictured is commemorated; that which is photographed is captured in a moment that can never be repeated, only remembered, and there is a point where the connection between the picture and the pictured – the signifier and the signified – can fade altogether. Warhol's paintings, with repeated silk-screen images of Elvis Presley, Marilyn Monroe, Jacqueline Onassis, Elizabeth Taylor, car accidents, other disasters, the electric chair or shadows are both glorifications of their subjects and of their passing. They are monuments to these passing things, desperate tokens of their existence. The repetition of the photographic image (even Warhol's photographs consisted of repetitions of the same print sewn together) reinforced the photograph's relation to death. Now, Warhol's work seems more deathly than at the time of its production. The late work, made when Warhol hung out at Studio 54 (Ian Schrager and Steve Rubell were the proprietors), is characterised by photographs of minor celebrities, rich patrons and himself. Here, one is much more conscious of this work's status as *vanitas*, as *momento mori*. Several series of paintings feature skulls, and Warhol's stare from the canvas is more like that of a death-mask. When one looks at the Eberswalde library, one sees a pile of such reminders of that which has passed. They both destroy the building and transform it into a giant sepulchre, one which can be photographed and repeated endlessly. It is neither important

2

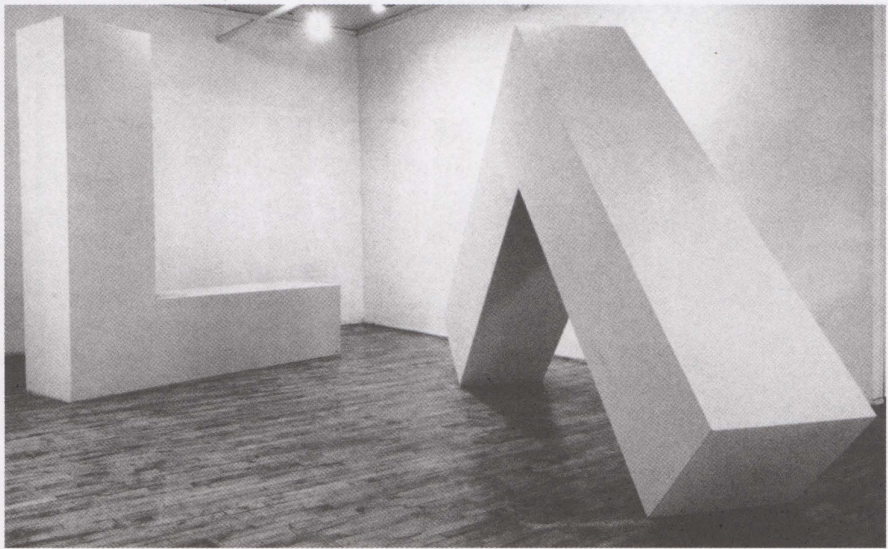
Jacques Herzog, interviewed by Catherine Hürzeler, *TN Probe* vol. 4 (1997), p. 63.



Andy Warhol, *Untitled*, 1976—1986, Robert Miller Gallery, New York



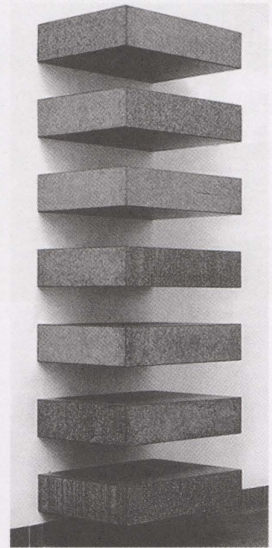
COMME des CARBONS



Robert Morris, Untitled, 1965



Donald Judd's bedroom | slaapkammer, New York, with | met Dan Flavin



Donald Judd, Untitled, 1965



Dan Graham, Two pavilions | twee paviljoens, 1978—1982, Documenta 7, Kassel

nooit kan worden herhaald, alleen herinnerd, en er is een punt waar het verband tussen de afbeelding en het afgebeelde – de betekenaar en het betekende – helemaal kan vervagen. Warhols schilderijen, met herhaalde gezeefdrukte beelden van Elvis Presley, Marilyn Monroe, Jacqueline Onassis, Elizabeth Taylor, auto-ongelukken en andere rampen, de elektrische stoel of schaduwen, zijn zowel de verheerlijking van hun onderwerpen als van het verdwijnen ervan. Het zijn monumenten voor deze voorbijgaande zaken, uitzichtloze herinneringen aan hun bestaan. De herhaling van het fotografische beeld – zelfs Warhols foto's bestonden uit herhalingen van dezelfde print die aan elkaar waren genaaid – versterkte de relatie van de foto met de dood. Nu lijkt Warhols werk dodelijker dan toen het werd gemaakt. Het late werk, dat gemaakt werd toen Warhol rondhing in Studio 54 (waarvan Ian Schrager en Steve Rubell de eigenaren waren), wordt gekenmerkt door foto's van mindere beroemdheden, rijke klanten en hemzelf. Hier is men zich veel meer bewust van de status van dit werk als *vanitas*, als *memento mori*. In verschillende series schilderijen komen schedels voor en Warhols starende blik vanaf het doek ziet er meer uit als die van een dodenmasker. Wanneer je naar de bibliotheek in Eberswalde kijkt, zie je een hoop van dergelijke herinneringen aan datgene wat is voorbijgegaan. Ze vernietigen het gebouw en transformeren het ook tot een gigantische graftombe, eentje die eindeloos gefotografeerd en herhaald kan worden. Het is niet belangrijk om te weten wat voor gebouw het is en evenmin wat erin omgaat. Er bestaan geen foto's van het interieur. Het gebouw, of liever gezegd de doos, is een beroemdheid.

Het maken van herkenbare objecten is verenigbaar met de taak van een avant-garde. Om herkenbaar te zijn moet het werk zich onderscheiden van de productie eromheen, het moet net zozeer verschillen van andere architectuur als die architectuur verschilt van de wereld van het onbewuste. Dit maakt die werken specifiek, onontkoombaar uniek. Uniciteit of unieke zichtbaarheid heeft een waarde (de USP); het kan zich verzekeren van een positie op een markt waar uniciteit zelf wordt gelijkgesteld aan kwaliteit. Binnen de markt, een uitwisselingssysteem, wordt het werk een object dat onderhevig is aan de realiteit van vraag en aanbod. Het werk wordt gelijkwaardig gemaakt aan andere luxe artikelen en als zodanig zit het op ongeveer dezelfde manier vast aan de mechanismen van de vraag als andere luxe producten die, hoewel in massa geproduceerd, verdichtsels met zich meedragen met betrekking tot hun uniciteit, hun onherhaalbaarheid. Architectuur is praktisch onherhaalbaar, maar buitengewoon goed te reproduceren. Ze wordt gedwongen om tegelijkertijd duurzaam en van voorbijgaande aard te zijn; iconisch en aanpasbaar.

De meest succesvolle *soi-disant* avant-gardistische architectonische praktijken hebben zowel deze tegenstellingen als de autoriteit van de markt onderkend en zichzelf op een manier op de markt gebracht die geschikt was om zich te voegen naar de verplichte processen van publiciteit. Alle producten hebben publiciteit nodig en luxeartikelen zelfs een wijd-verbrede reclame die zich manifesteert via de kanalen van verschillende media en die zich richt op verschillende soorten publiek. Deze verplichting om effectief te communiceren door middel van media en mensen heeft de neiging om het materiaal waarvoor reclame wordt gemaakt te vervlakken en te simplificeren (hoewel de presentaties erop gericht zijn om zich aan te passen aan iedere situatie). Er zijn tijdschriften van allerlei aard waarin reclamemateriaal kan voorkomen: vaktijdschriften, culturele tijdschriften, feuilletons, modetijdschriften, tijdschriften die bedoeld zijn om te worden gelezen in treinen en vliegtuigen, roddel- of 'mens'tijdschriften – allemaal vol met nieuws, speciale artikelen, korte columns, roddelpagina's, advertenties en indirecte verwijzingen. Er is televisie met zijn reclamespots, advertenties, *infomercials*, 'nieuws'feiten, roddelonderwerpen en documentaires. Er is radio, de massale mond-tot-mondreclame. Ondanks hun verschillende manifestaties nemen deze presentaties typerende vormen aan die voortkomen uit het aangeboden fotografische of neofotografische beeld, het persbericht en de biografie van de 'auteur'(zowel feitelijk als fictief). Het beeld dat wordt gepresenteerd, moet zowel duurzaam als flexibel zijn omdat het steeds opnieuw wordt gepresenteerd en de herhaling ervan in de media overdrijft de geldigheid ervan. Het beeld, en daarmee het verhaal en de roem (hoe complex ook, bijvoorbeeld Starck/Schrager), worden door herhaling vastgesteld en bevestigd. Als je naar eigentijdse architecten kijkt, zijn er maar een paar die erin geslaagd zijn om door het filter van de media heen te komen: Rem Koolhaas, Zaha Hadid, Frank Gehry, Daniel Libeskind, Philippe Starck, Jacques Herzog. Men kent de beelden die door

to know what the building is or what goes on inside it. There are no photographs of the interior. The building, or rather the box, is a celebrity.

The making of identifiable objects is consistent with the task of an avant-garde. To be identifiable, its work has to be distinct from the production that surrounds it, as distinct from other architecture as that architecture is distinct from the unconscious world. This renders its works specific, necessarily unique. Uniqueness or unique visibility has a value (the USP); it can secure a position in a market where uniqueness itself is equated with quality. Within the market, a system of exchange, the work becomes an object, subject to realities of supply and demand. The work is rendered equivalent to other luxury commodities and as such adheres to the mechanics of demand in much the same way as other luxury items, which, though mass-produced, carry fictions of their uniqueness, their unrepeatability. Architecture is virtually unrepeatably but utterly reproducible. It is obliged to be at once permanent and ephemeral; iconic and adaptable.

The most successful *soi-disant* avant-garde architectural practices have recognised both these contradictions and the authority of the market and have appropriately marketed themselves to comply with the obligatory processes of publicity. All commodities require publicity, and luxury items require widespread publicity that appears across different media outlets and communicates to different audiences. This obligation to communicate effectively across media and people tends to flatten and simplify the material being publicised (though its presentations tend to be tailored to suit each situation). There are magazines of various kinds where publicity material might make its appearance: trade magazines, cultural magazines, feuilletons, fashion magazines directed at all possible consumers, men's magazines, consumer magazines, travel magazines, magazines to be read on trains and airplanes, gossip or 'people' magazines – all with news, features, short columns, gossip pages, advertisements and oblique references. There is television, with its spots, advertisements, 'info-mercials', 'news' items, gossip items and documentaries. There is radio, the mass-'word of mouth'. Despite their variant manifestations, these presentations take on typical forms that follow from the supplied photographic or neo-photographic image, the press release and the biography of the 'author' (both factual and fictional). The image being presented must be both durable and flexible because it is presented again and again, and its repetition across media exaggerates its legitimacy. The image, and with it, the story and the personality (however complex, for example Starck/Schrager) are valorised, validated through repetition. When one turns to contemporary architects, there are only a few who have come through the media filter: Rem Koolhaas, Zaha Hadid, Frank Gehry, Daniel Libeskind, Philippe Starck, Jacques Herzog. One will know the icons produced by these designers, but one will also know their faces. Their faces appear in publications and on the covers of their own monographs as frequently as the buildings and interiors they design. It is perhaps only Gehry's, Starck's (who has branded his production Starck®) and Herzog & de Meuron's products that can be identified as singular.

The mediated, fetishised image of the luxury item stands in for its actual counterpart. The image replaces the artefact; its representation becomes the artefact. Conversely, the artefact becomes a token of its representation, confirming its media representation as *real* (and not the other way around). The audience takes the representation *to be* the object. Publicity creates a similar condition for the work of architecture. The mediated version of the architecture/ text/ author acts as a substitute for the architecture, to the point that the architecture is often taken as congruous with the publicity that surrounds it and makes it visible. There is no true congruity, of course. Architecture exists in the world, with actual characteristics, physicality, spaces. But it also exists as its mediated image; exists as a product of its author; exists as an object in the space of culture and commodities; exists in the world of gossip and personality. And the nature of its mediated existence affects its nature in the actual, physical world.

POT CHINTZ



HERB

nest product no. 2
58% linen, 42% cotton
Approx. width: 54 inches
Approx. vertical repeat: 39 in
Approx. horizontal repeat: 17
No. screens: 17
Printed by Ratti D. Como, It
\$95.00/yard, one yard mini

ORNAMENT EN BEELDRPRODUCTIE

OASE #

0921023

The obligation to publicity affects architecture itself, moving it towards the condition of publicity. Publicity affects not only architecture's presentation but its form. The association of architecture with other luxury commodities, particularly those connected with 'cultural production', makes it tend to the condition of those commodities, to assume characteristics in common with them. Hence fashion and contemporary art become associated and confused with architecture, and architecture confuses itself with fashion and contemporary art. In both, primary importance is given to surface. In both, mediated, two-dimensional representations reinforce the primacy of surface.

The producer becomes a celebrity, producing ornaments for the city: either as buildings for the culture of celebrity (fashion houses, designer hotels) or institutional public buildings (musea, stadia). The buildings become baubles, spectacles in of a system of entertainment, where amusement is a substitute for engagement, a contemporary *panem en circenses*, where the viewer or the citizen is reduced to a spectator of events that cannot be affected by his existence.

deze ontwerpers worden geproduceerd, maar men kent ook hun gezichten. Die verschijnen net zo vaak in publicaties en op de omslagen van hun eigen monografieën als de gebouwen en interieurs die ze ontwerpen. Misschien kunnen alleen de producten van Gehry, Starck (die zijn productie de merknaam Starck® heeft gegeven) en Herzog & de Meuron als uniek worden bestempeld.

Het gemedieerde, tot fetisj gemaakte beeld van het luxeartikel vertegenwoordigt zijn reële tegenhanger. Het beeld vervangt het voorwerp; de representatie daarvan wordt het voorbeeld. Omgekeerd wordt het voorwerp een symbool voor zijn representatie en bevestigd zijn representatie in de media als *echt* (en niet andersom). Het publiek ziet de representatie aan voor het object. Publiciteit creëert een soortgelijke situatie voor het architectonische werk. De gemedieerde versie van de architectuur/tekst/auteur gedraagt zich zozeer als een substituuut voor de architectuur dat die vaak wordt opgevat als synoniem met de publiciteit eromheen die haar zichtbaar maakt. Er is natuurlijk geen sprake van een echte overeenkomst. Architectuur bestaat in de wereld en heeft echte kenmerken, materialiteit, ruimtes. Maar ze bestaat ook als gemedieerd beeld; ze bestaat als een product van haar auteur; ze bestaat als een object in de ruimte van cultuur en artikelen; ze bestaat in de wereld van roddel en roem. En de hoedanigheid van haar gemedieerde bestaan heeft invloed op haar hoedanigheid in de echte, materiële wereld.

De verplichting tot publiciteit heeft invloed op de architectuur zelf en verplaatst haar naar de omstandigheden van de publiciteit. Niet alleen de presentatie van de architectuur wordt beïnvloed door reclame, maar ook haar vorm. De associatie van de architectuur met andere luxeartikelen, met name die welke in verband staan met de 'culturele productie', creëert de neiging om in dezelfde situatie terecht te komen als die artikelen, om kenmerken aan te nemen die ze met hen gemeen heeft. Daarom worden mode en eigentijdse kunst geassocieerd en verward met architectuur en verward de architectuur zichzelf met mode en eigentijdse kunst. In beide gevallen wordt het hoogste belang gehecht aan het oppervlak. In beide gevallen versterken gemedieerde, tweedimensionale representaties het primaat van het oppervlak.

De producent wordt een beroemdheid en maakt ornamenten voor de stad: als bouwwerken voor de cultuur van de roem (modehuizen, designerhotels) of als geïnstitutionaliseerde openbare gebouwen (musea, stadions). De gebouwen worden snuisterijen, vertoningen in een systeem van entertainment waarin amusement een substituuut is voor engagement, een eigentijdse vorm van *panem et circenses*, waarbij de beschouwer wordt gereduceerd tot iemand die kijkt naar gebeurtenissen waarop zijn bestaan geen invloed heeft.

Vertaling: Philip Peters