

Ensayos, analogías, metáforas

LUIS ROJO

Los síntomas de la dificultad para construir formal y conceptualmente una fachada estaban ya presentes en las heterodoxias y contradicciones de aquella arquitectura que Kauffman bautizó con el nombre de la Ilustración. Sin embargo es en la Viena de Fin de Siglo cuando el problema se presenta con la rotundidad de un rostro. La arquitectura de Adolf Loos, en aquella circunstancia de crisis histórica de la *finis Austriae*, transforma aquellos síntomas en hechos y palabras con un rigor tal que, desde aquel momento, es imposible ignorarlo.

La arquitectura de Adolf Loos no compartía con las Vanguardias un común concepto del "espacio", pero sí un conflicto con las fachadas, con la expresión pública de la arquitectura. En su escrito *Arquitectura*, con su habitual equilibrio entre el realismo y los recursos metafóricos, Loos afirma: "Va vestido de una manera moderna aquel que pasa inadvertido".¹

La fachada como plano de representación que cumple la función de un índice en el que podemos leer el contenido de aquello que se oculta detrás es, según Loos, una idea que debe rechazarse, así como el recurrir al trazo, la composición equilibrada o el ornamento. Cualquier reducción de la arquitectura a escritura, a una notación bidimensional, debe ser evitada.

En su arquitectura la intensidad está volcada al interior, hacia el espacio habitado, estableciendo una tensión no equilibrada entre el espacio interior y la fachada, en la que esta última queda sustancialmente disminuida en su función dentro de la obra de arquitectura. Fruto de una labor de "sastre moderno", Loos pone en práctica en sus "fachadas como fracs" ² una eliminación de los recursos expresivos y del lenguaje que va más allá de un rechazo del eclecticismismo historicista y del ornamento, ofreciendo, en su muda sencillez, tanto un acto radical como incapacidad en la forma de necesidad. El silencio viene impuesto por un conflicto latente en el mundo moderno entre el individuo y la sociedad.

Transcurridos ochenta años desde que Loos hiciera tales afirmaciones uno se pregunta donde debe retomarse el problema y en qué términos. ¿Qué tipo de sistema simbólico es una fachada? En su naturaleza mediadora entre el interior y el exterior, ¿es quizá un reflejo de la estructura formal del edificio o sólo una máscara ficticia manipulada arbitrariamente?

En respuesta a este conflicto puede constatararse como un hecho la proliferación de recursos y mecanismos metafóricos en la arquitectura reciente. Sin entrar a discutir la naturaleza particular de cada caso, pueden citarse como ejemplos: las analogías formales de Rossi, la utopía de un mundo "moderno y técnico" presentado en forma de imágenes simbólicas por la arquitectura "high-tech", así como la gran

Luis Rojo es arquitecto y colaborador del estudio de Rafael Moneo. Su artículo "Thinking the Present o la máquina del movimiento continuo" fue publicado en *Arquitectura*, 289.

Essays, Analogies, Metaphors

31

Translated by Christopher Emsden

The symptoms of the difficulty in formally and conceptually constructing a facade were already present in the heterodoxies and contradictions of that architecture which Kauffmann baptized with the name "Enlightenment". It is in fin-de-siècle Vienna, however, when the problematic resolves into the categorical image of the human face. The architecture of Adolf Loos, in that moment of historical crisis known as the *finis Austriae*, transformed those symptoms into words and deeds with such rigor that, ever since, they have been impossible to ignore.

The architecture of Adolf Loos did not share a common concept of "space" with the Avant-Garde, but did share a common sense of conflict regarding the facade, with the public expression of architecture. In his writing *Architecture*, with his usual equipoise between realism and metaphorical resorts, Loos affirmed that what passes as modern is that which goes without remark.¹

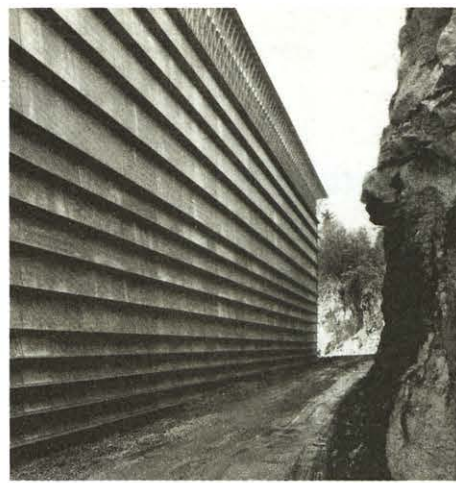
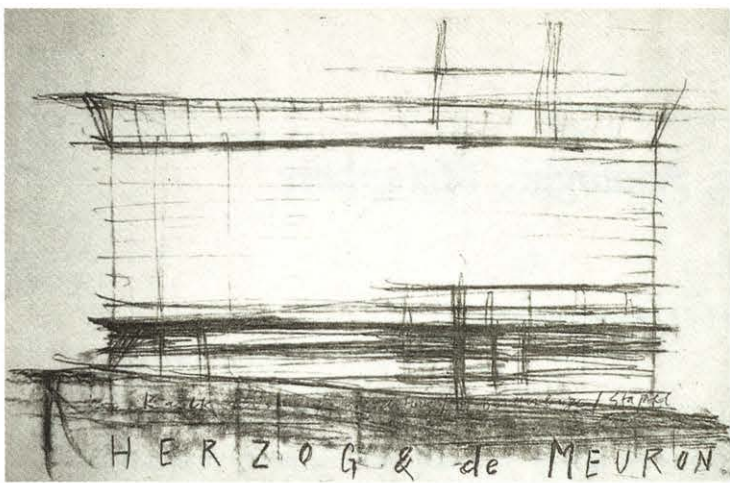
The facade as a plane of representation, subscribing to the function of an index or sign in which we can read the content of that which is hidden behind, is, according to Loos, an idea which must be rejected, just as ought any recourse to the trace, to the balanced composition, or any appeal to the ornamental. Any form of the reduction of architecture to the idea of writing, to a two-dimensional notation, ought be avoided.

In Loos' architecture, intensity is tilted towards the inside, towards the inhabited space, thereby establishing an unbalanced tension between the interior space and the facade, in such a way that the latter is left with a substantially diminished function within the work of architecture. In his "facades as dinner jackets", the result of his labor as a "modern tailor",² Loos puts into practice an elimination of expressive resources and language. It is an elimination which goes beyond mere rejection of historicist eclecticism and ornamentality. More than radical, the elimination is due to the incapability of these resorts, an incapability shown by Loos as a form of necessity, offering his act in mute simplicity. Such silence is imposed by a latent conflict in the modern world, between the individual and society.

Eighty years having passed since Loos made such affirmations, one must ask oneself where one can and ought to take up the problem again, and in what terms. Just what sort of symbolic system is a facade? By its nature a mediation between inside and outside, is the facade perhaps a reflection of the formal structure of the building, or is it only and arbitrarily manipulated a fictional mask?

In response to this conflict, one notes as a fact the proliferation of metaphorical resources and mechanisms in recent architecture. Without entering into the discussion of the particular nature of each case, examples can be cited; such as, the formal analogies of Rossi, the utopia of a "modern and technological" world presented in the form of symbolic images by "high-tech" architecture, as well as much of postmodern iconography. Nevertheless, it is certainly the case that, in recent years, the function of metaphor in poetic language has also undergone a process of critique and transformation. This latter process might be used as a parallel and an analogy in an essay to

Luis Rojo is an architect and collaborator in the studio of Rafael Moneo. His article, "Thinking the Present or the Machine of Continuous Movement", was published in *Arquitectura*, 289.



Herzog & de Meuron. Almacenes
Ricola, Laufen, 1986-87.
Herzog & de Meuron. Warehouse
Ricola, Laufen, 1986-87.

mayoría de la iconografía post-moderna. Sin embargo, es igualmente cierto que la función de la metáfora en el lenguaje poético también ha sufrido un proceso de crítica y transformación en los años recientes, proceso que puede usarse como paralelo y análogo para intentar esclarecer el uso de la manipulación de las metáforas en la arquitectura. En esta dirección Paul De Man, en el libro *Alegorías de la Lectura*, analiza la relación invertida que existe entre el “tema y las figuras” en la poesía de Rilke (es decir, entre el tema del poema y las figuras del lenguaje poético). En el poema *Al filo de la noche*³ Paul de Man nos hace notar la correspondencia que se establece entre la interioridad del sujeto y el mundo exterior. En una primera lectura “el poema es un ejemplo de la más clásica de las metáforas, concebida como una transferencia de un espacio interior a un espacio exterior (o viceversa) por medio de una representación análoga.”⁴

Sin embargo, en una lectura más atenta, encontramos la inversión del orden figurado que, según De Man, caracteriza su poesía: la interioridad, que en un principio debería pertenecer al sujeto, está localizada por Rilke en los objetos, como por ejemplo el interior del violín. El sujeto pierde la individualidad de una voz particular para convertirse en la voz de las cosas. (*Soy una cuerda/...*)

Paul de Man hace hincapié en dos aspectos. Primero, que “el título *Al filo de la noche* no debe ser entendido como una metáfora del alba de una nueva lucidez, sino más bien como la condición persistente de confusión y de dispersión (del hombre moderno) de la que no hay escapatoria posible... Al transformarse en una cuerda musical, el yo participa para siempre en el error de las cosas dando, sin embargo, voz a este error.”⁵ Al igual que Loos, Rilke asocia el nacimiento de la modernidad con la ruptura de un sistema filosófico y social cuya coherencia y estabilidad no podrá ser reconstruida. Las dificultades para expresarse, para encontrar una “manera de hablar”, son síntomas de dicha ruptura.

Segundo, la inversión del orden figurado, que invierte los atributos del adentro y del afuera y conduce a la “aniquilación del sujeto consciente” al transmitir la subjetividad del yo a los objetos. Este mecanismo desvía los temas y la retórica aparentemente tradicionales hacia un modo específicamente rilkeano en la que “el ente metafórico no es seleccionado porque corresponda análogicamente a la experiencia interior de un sujeto, sino porque su estructura (la del ente metafórico) corresponde a la de una figura del lenguaje: el violín es como una metáfora en la medida en que transforma un contenido interior en una cosa exterior, sonora.”⁶ La analogía se establece entre el instrumento capaz de producir sonido, el violín, y la figura poética capaz de producir significado, la metáfora.

La relación que aquí establezco entre Loos y Rilke es ficticia, como ficticias son las relaciones establecidas por todas las analogías o

clarify the use and manipulation of metaphors in architecture.

Along these lines, in his book *Allegories of Reading*, Paul de Man analyzes the inverted relation which exists between the “theme and the tropes” in the poetry of Rainer Maria Rilke —in other words, between the theme of the poem and the tropes of poetic language. In the poem, *At the Brink of Night*³, de Man alerts us to the correspondence established between the interior of the subject and the outside world. In a first reading, “the poem is an example of the most classical of all metaphors, conceived as a transference of an interior space to an exterior space (or vice versa), by means of an analogical representation.”⁴

Nevertheless, in a more attentive reading, we find that inversion of the figurative order which, according to de Man, characterizes Rilke’s poetry: interiority, which in principle ought to pertain to the subject, is localized by Rilke in objects, as, for example, the interior of a violin. The subject thus loses the individuality of her or his voice in becoming the voice of things. (I am the string/...)

Paul de Man emphasizes two aspects. First, “the title *At the Brink of Night* need not be understood as a metaphor for the rising dawn of a new lucidity, but rather more like the persistent condition of confusion and isolation (of modern man) from which there is no possible escape... In becoming a musical string, the “I” participates forever in the waywardness of things, while still giving voice to this errant wandering.”⁵ Like Loos, Rilke associates the birth of modernity with the rupture of a social and philosophical system whose coherency and stability cannot be reconstructed. The difficulties of self-expression, of finding a *façon de parler*, a way to speak, are symptomatic of that rupture.

Second, de Man detects an inversion of the figurative order, which by inverting the attributes of inside and outside, by transmitting the subjectivity of the “I” to objects, thereby leads to the “annihilation of the conscious subject”. This mechanism deflects apparently traditional themes and rhetoric towards a specifically Rilkean mode, in which the metaphorical entity is not selected because of any analogous correspondence to the inner experience of a subject, but rather because its structure (that of the metaphorical entity) corresponds to that of a linguistic trope: the violin is like a metaphor, in the sense that it transforms an inner content into an outer and objective thing, a musical note.⁶ The analogy is established between the instrument capable of producing sound, the violin, and the poetic trope capable of producing meaning, the metaphor.

The relation which I establish here between Loos and Rilke is fictitious, as fictitious as are the relations established by all the analogies or metaphors of which we can think, for these do not operate in the field of “truth”, but rather in the domain of the “possible”. Even so, suggesting Loos and Rilke together in the same text only adds verisimilitude to the power of assertion that metaphors and analogies have in any act of expression, be it literary, architectural, pictorial, etc. In this particular case they motivate the relation between the internal subjective world and the external world of objects, a relation which so preoccupied Loos, and which constitutes as fundamental

“Qué otro camino nos queda sino llevar con nosotros todas las imágenes de la ciudad —la arquitectura construida, las formas y los materiales, el olor del asfalto, de los tubos de escape y la lluvia— y proceder a partir de estas imágenes como realidad y punto de partida, creando nuestra arquitectura por medio de analogías usadas como mecanismos de representación. El tratamiento de estas analogías, desmontándolas y renovándolas dentro de una realidad arquitectónica, constituye un tema central de nuestra arquitectura.”

Jacques Herzog

metáforas en que podamos pensar, ya que estas no operan en el campo de lo “cierto” sino de lo “posible”. Sin embargo, al ofrecerlos juntos en un mismo texto, se hace más verosímil el afirmar la potencia que las metáforas y las analogías tienen en cualquier acto de expresión, ya sea literario, arquitectónico, pictórico, etc. En este caso particular aplicadas a la relación entre el mundo interior subjetivo y el mundo exterior de los objetos, relación que tanto preocupaba a Loos y que constituye un tema fundamental en la poesía de Rilke.

El instrumento metafórico del violín, que contiene en su forma misma el mecanismo de expresión que le permite tener voz, es el objeto de la búsqueda de Herzog y De Meuron a través de su arquitectura.

“El exterior de esta nave/almacén está construido con elementos verticales y horizontales —vigas de madera, paneles fenólicos de madera, chapa metálica— colocados como si estos elementos estuvieran ellos mismos apilados.”⁷

El almacén de Ricola concentra en la fachada que envuelve su perímetro mecanismos que permiten una lectura del edificio y de su condición de almacén. La estructura formal de aquello que se almacena en su interior, maderas apiladas, se transmite al exterior dando forma a la fachada.

A pesar de aceptar finalmente un sistema compositivo tradicional, al rematar la fachada con una cornisa, Herzog y De Meuron recurren a una analogía entre forma y uso que se establece al margen de los recursos del lenguaje arquitectónico. El ritmo abstracto de las líneas horizontales de los tableros, las esquinas desmembradas que permiten ver cada una de las fachadas como un plano y no como parte de un volumen y la exposición de los elementos portantes como si de cuñas entre los tableros apilados se tratara, son los recursos utilizados para crear una imagen. La imagen figurativa del apilamiento horizontal.

La arquitectura de Herzog y De Meuron busca la legibilidad del proyecto, y con este objetivo hacen uso de analogías y de recursos metafóricos en la construcción de los mismos. En el proyecto de 1981 para unas piscinas, las cubiertas se asemejan a ondas producidas en el agua, y en la ampliación de un estudio de fotografía en Basilea, los lucernarios sobresalen de la cubierta como si de lentes fotográficas se tratara. Una simbología que relaciona el uso con la apariencia, la arquitectura con la imagen.

Sin embargo es este un proceso difícil de sistematizar y en el que la relación entre la idea que se quiere representar y los mecanismos figurativos utilizados se establece específicamente en cada proyecto. Esto se hace evidente sin más que comparar dos de sus proyectos: el almacén de maderas en Ricola y la casa de piedra construida en Liguria.

En esta última la expresión en la fachada de la planimetría por medio de una relación cuidadosamente elegida entre la estructura portante

“What can we do but carry within ourselves all these images of the city —of the given architecture, building forms and materials, of the smell of asphalt, exhaust and rain— and proceed from these images as our given reality, thereby creating our architecture by means of representational analogies? The treatment of these analogies, taking them apart and renewing them within an architectural reality, is a central theme of our practice.”

Jacques Herzog

theme in Rilke’s poetry.

The metaphorical instrument of the violin, which contains in one and the same form, its own, the mechanism of expression that permits it to have a voice —this is the object for which Herzog and De Meuron seek through their architecture.

“The outside of this warehouse is constructed with vertical and horizontal elements —wood beams, phenolic wood panels, metal sheeting— placed as if these elements themselves were being piled up for storage.”⁷

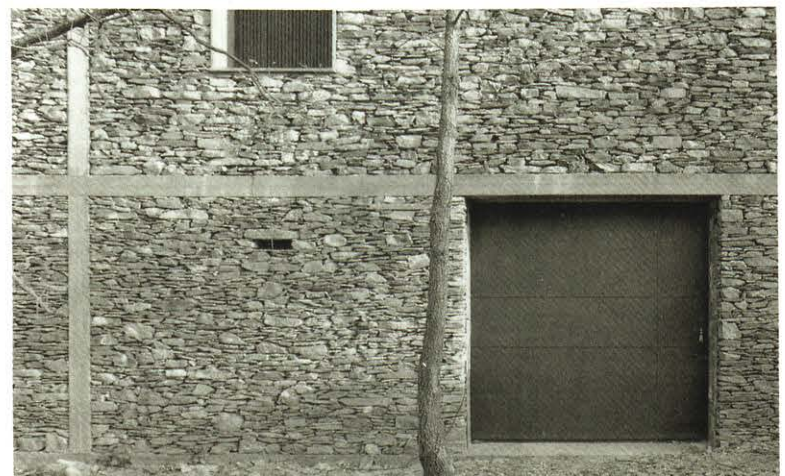
Central to the Ricola warehouse is the facade, which encompasses the building’s perimeters with devices that permit a reading of the edifice as well as of its state of being a warehouse. The formal structure of that which is stored inside, stacks of wood, is transmitted to the exterior, giving form to the facade.

Despite finally accepting a traditional compositional system, ending the facade with a cornice, Herzog and De Meuron resort to an analogy between form and use which sets itself up on the margins of the repertoires of architectonic language. The abstract rhythm of the horizontal lines of the panels, the disarticulated corners which allow one to see each individual front as a plane and not as part of a volume, and the exhibition of the load carrying elements as if they were wedges between stacked up panels —these are the devices used to create an image: the figurative image of a horizontal pile.

Herzog and De Meuron’s architectural designs seek legibility, and with this objective they make use of analogies and metaphorical resources in the material construction of their projects. In the 1981 design for a swimming pool complex, the profile of the hood resembled the ripples in the water; and for the extension of a photography studio in Basel, the skylights were made to project out as if they were camera lenses. Their symbology relates use with appearance, and architecture with the image.

This process, however, is difficult to systematize, and the relation between the idea to be represented and the figurative mechanisms utilized are established specifically for and in each project. This can be made evident without doing more than comparing two of their designs: the wood warehouse in Ricola and the stone house built in Liguria.

Herzog & de Meuron. Casa de piedra en Tavole, Liguria, Italia, 1982-88.
Herzog & de Meuron. Stone house in Tavole, Liguria, Italia, 1982-88.



34 de hormigón y el cerramiento de piedra establece los parámetros dentro de los cuales se concibe el proyecto. El trazado de una cruz en la planta, cruz que ocupa el centro, obliga a un recorrido siempre perimetral en el interior de la vivienda. Este recorrido perimetral, queda representado en la planta por la piel envolvente de la fachada, construida con piedra local (específicamente guardada con este fin al derribar la antigua construcción que existía en el solar).

Dicha cruz se manifiesta en la fachada en la forma de la estructura de hormigón, entramado rígido que soporta el relleno de lajas de piedra. En palabras de Herzog "... una parte de la naturaleza comprendida dentro de una estructura racional, de la misma manera en que la tierra está contenida entre los muros de contención de piedra en los campos de Liguria."

El entramado de hormigón define la estructura formal de la casa, concebida como un rectángulo dividido en cuatro habitaciones y carente de un centro, a la vez que, transformado en un elemento visualmente emblemático, posee connotaciones figurativas y simbólicas. La figura de la "cruz", presente tanto en planta como en alzado y sección, permite una doble lectura, siempre ambigua, entre la de un símbolo con un significado cultural y mítico y la de un fragmento de una retícula abstracta e infinita de carácter neutro. Nótese como, con el propósito de mantener esta doble lectura, se ha evitado mostrar en la fachada los pilares que existen en las esquinas.

Sin embargo en este proyecto la analogía no opera en un nivel figurativo sino de una manera más abstracta: no se busca el parecido con un uso o una imagen, sino una transparencia conceptual que permita explicar la manera en la que se ha concebido el proyecto. La retícula de hormigón en forma de cruz se concentra en la superficie de las fachadas para permitir una lectura tanto de la configuración interior de la vivienda como de la estructura formal del proyecto. Consideradas nuevamente como los "objetos de la visión", las fachadas se ofrecen como planos en los que se han comprimido tanto el modelo conceptual del proyecto como la configuración formal del mismo.

En esta Casa de Piedra las fachadas se construyen como la metáfora rilkeana del violín, provocando "la resonancia del espacio, transformado por el cuerpo musical de las cosas".⁸ El proyecto se enfrenta nuevamente al problema loosiano de la fachada como plano de representación: al igual que el violín transforma el espacio vacío de su interior en sonido por virtud de su forma, en la casa de Liguria se manipula el entramado de hormigón y la piedra, es decir, los elementos esenciales del proyecto, para provocar un sonido que es fruto de la forma, para hablar en la única manera posible.

In the latter, the expression of planimetry in the facade, by means of a carefully chosen relation between the load-carrying concrete frame and the stone partition wall, establishes the parameters within which the design is conceived. The tracing of a cross in the floor plan, the cross occupying the centre, requires a constantly perimetrical circulation inside the living space. This perimetric circuit remains represented in the floor plan by the enveloping skin of the facade, made of local stone. (The demolition of the ancient construction that had existed on the site had been specifically reserved to provide the stone.)

This cross appears in the facade in the form of the concrete structure, a rigid framework that supports the flagstone within. In the words of Herzog: "... a part of nature is contained within a rational structure, in the same manner as earth is held between the stone retaining walls in the fields of Liguria". The concrete frame defines the formal structure of the house, conceived as a rectangle divided into four rooms and lacking a centre; at the same time transformed into a visually emblematic element, it possesses figurative and symbolic connotations. The figure of the "cross", present in the floor plan as well as in the elevation and the section, permits a double reading, always ambiguous, between that of an abstract and infinite reticulum of neutral character. Note how, aiming to maintain this double reading, they have avoided showing the corner pillars in the facade.

Nevertheless, in this project, analogy does not operate on a figurative level, but rather in a more abstract fashion: it is not about any resemblance with a use or likeness to an image, but instead suggests a conceptual transparency, one which would allow an explanation of the way in which the design has been conceived. The concrete reticulum, in the form of a cross, is concentrated on the surface of the facades in order to allow a reading not only of, the formal structure of the design, but also of the interior configuration of the living space. Considered novelly as "objects of vision", the facades are like plans or maps onto which have been compressed the conceptual model no less than the formal configuration of the design.

In the stone house at Liguria, the facades are constructed like the Rilkean metaphor of the violin, provoking "the resonance of space, transformed by the musical body of things".⁸ Loos' problem, that of the facade as a representational plane, is confronted once again in Herzog and De Meuron's design: just as, by virtue of its form, the violin transforms the vacant space of its own interior into its own sound, so the house at Liguria manipulates the framework of concrete and stone—that is, the essential elements of the design—in order to provoke a sound that is the result of the form: to speak in the only way possible.

¹ Adolf Loos, *Arquitectura*, Viena, 1910.

² Adolf Loos, *Arquitectura*, Viena, 1910.

³ "Esta plenitud y mi aposento / despiertos sobre la tierra anochecida, / uno son. Yo mismo soy una cuerda tensa / sobre espaciosos susurros / y resonancias intensas. // Somos cual cajas de violines / de murmurante oscuridad colmadas; / dentro suena el plañir de las mujeres, / dentro, mientras duerme, / germina el rencor de las generaciones... / Si; / como hoja de plata debo vibrar, / todo temblará bajo de mí, / y aquello que en nosotros fracasa / buscará la luz, / la luz de mi tono danzarín / alrededor del cual el cielo ondula. / Y así, por las estrechas grietas / desmayado, / a los abismos eternos / e infinitos / descenderá..."
Rainer Maria Rilke, *El libro de las imágenes*.

Versión castellana de E.M.S. Danero. (Buenos Aires, Librería Perlado Editores, 1956).

⁴ Paul de Man, *Alegorías de la Lectura*. (Barcelona, Lumen, 1990), pág. 48.

⁵ Paul de Man, *op. cit.*, pág. 50.

⁶ Paul de Man, *op. cit.*, pág. 51.

⁷ Herzog y De Meuron. Memoria del proyecto.

⁸ Paul de Man, *op. cit.*, pág. 50.

¹ Adolf Loos, *Architecture*, Vienna, 1910.

² *Ibid.*

³ The poem, *Am Rande der Nacht*, is translated as literally as possible by Paul de Man: "My room and this wide space/watching over the night of the land/are one. I am the string/strung over wide, roaring resonances./Things are hollow violins/full of a groaning dark;/the laments of women/the ices of generations/dream and toss within.../I must tremble and sing like silver; Then/all will live under me,/and what errs in things/will strive for the light/that, from my dancing song,/under the curve of the sky/through languishing narrow clefts/falls/in the ancient depths/without end..."

⁴ Paul de Man, *Allegories of Reading*.

⁵ *Ibid.* p. 50.

⁶ *Ibid.* p. 51.

⁷ Herzog and De Meuron, *Project Description*.

⁸ Paul de Man, *Op. cit.*, p. 50.