

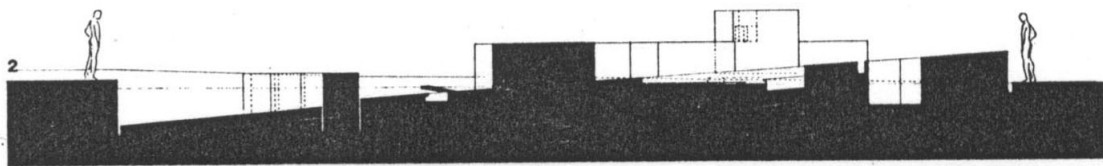
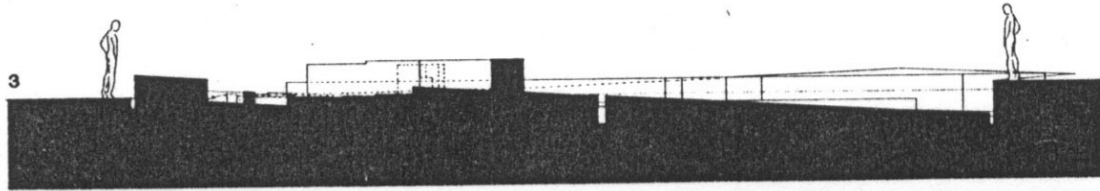
Peter Eisenman. Chora L works, París, 1982. Maqueta mostrando en primer plano la fragmentación, el colage y el caos.

cada momento estas variaciones, una forma que nunca está en equilibrio porque siempre está cambiando de aspecto.⁴⁷ La idea del tamiz que va filtrando cada uno de los granos es la forma inicial, pero lo que más fascina a Eisenman es esta idea de inestabilidad, de mutación, que intenta transplantarla hasta su trabajo. El “L” de Chora es una insinuación a coro, o sea, un trabajo a varias voces o a varias manos, pero es también una alusión ya “textual” a la pérdida de centralidad, a las formas en “L”>>fig114.

En “Chora L Works” la noción de forma receptáculo de aspectos variantes fue la más trabajada. De esta manera podemos observar que el jardín es el recipiente de varios elementos>>fig115,117, el propio Chora L, el Parque de la Villette de Bernard Tschumi>>fig88-89,144-145, El Cannaregio>>fig108 (que es el proyecto de Eisenman para Venecia). Tres camadas al igual que en el Cannaregio, tres proyectos en uno, donde ninguno de ellos debería sobresalir sobre los otros, los tres forman uno solo desde donde pueden ser leídos uno a uno bajo la noción de trazos, de palimpsesto. Eisenman nuevamente superpone los proyectos por medio de la novedad de las capas o layers del ordenador, de lo que resulta un aprovechamiento del concepto de superposición de tiempo de historias y de lugares, manteniendo aún la misma retícula puntual deconstructivista utilizada a partir de los prismas del Hospital de Le Corbusier>>fig27,108.

Utiliza Eisenman nuevamente en este proyecto un juego de escalas para poder realizar la superposición de elementos tan variados y de tantas magnitudes. Eisenman trabaja nuevamente con lo que denomina de Scaling y es precisamente

⁴⁷Cfr. ARANTES, Otilia. *O Lugar da Arquitetura depois dos Modernos*. São Paulo: Edusp, 1993, p.90. (T.d.a.).



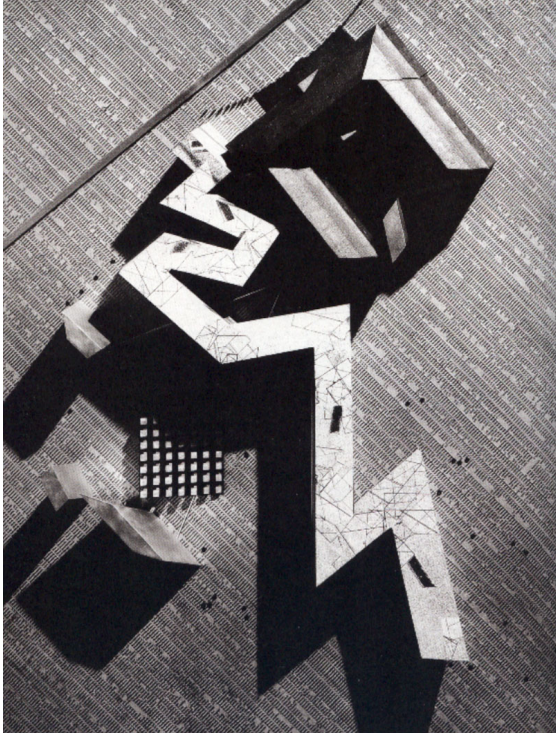
Peter Eisenman. Chora L works, París, 1982. Cortes. Observar la posición contemplativa del sujeto.

con este juego de escalas como consigue simplificar todos los objetos (Jardín, Parque y Cannaregio) a una misma planta (*Recipiente Chora*) pudiendo realizar así las superposiciones. El resultado es el tamiz>>fig116 que contiene esta mezcla heterogénea de todos estos objetos, donde la identificación del verdadero lugar/elemento es colocada en cuestión. Un receptáculo que contiene todos los lugares, entonces ¿qué lugar es ese receptáculo? sin duda que ningún lugar. Y aquí se enfatiza la problemática de si en la antigüedad clásica el hombre sentía la necesidad de marcar el topos frente a la naturaleza con la pretensión de vencerla, esta necesidad ya no es válida. Eisenman propone aquí el **anti-lugar** o **atopos**⁴⁸ que marcaría su diferencia frente a un mundo ya lleno de lugares.

Dentro de esta perspectiva el concepto de destruir la temporalidad es nuevamente recurrente. Lo hace en el Cannaregio>>fig109 y lo vuelve a hacer en Chora L>>fig115, el Jardín es receptáculo del Parque de la Villette (1982) >>fig144-145, del *Cannaregio* (1978)>>fig108, de los objetos contextuales de este *Cannaregio* (casa 11a 1978)>>fig29, las folies de Tschumi>>fig145 en el propio parque, el hospital de Le Corbusier (1965)>>fig108, el matadero que había en el parque (1867) y en el Cannaregio, las murallas de París y de Venecia. Nuevamente rastros, palimpsestos superpuestos en capas laberínticas de fragmentos temporales que nunca van a representar tiempo alguno. Y esta intención de no representar tiempo alguno es lo que origina esta atemporalidad sarcástica de la obra.

* * *

⁴⁸Cfr. EISENMAN, Peter. "Guardiola House." In: PAPADAKIS, Andreas (Edit.). Op. cit. p 163.



Daniel Libeskind. Museo Judío de Berlín, 1988-1999. Volumetría.

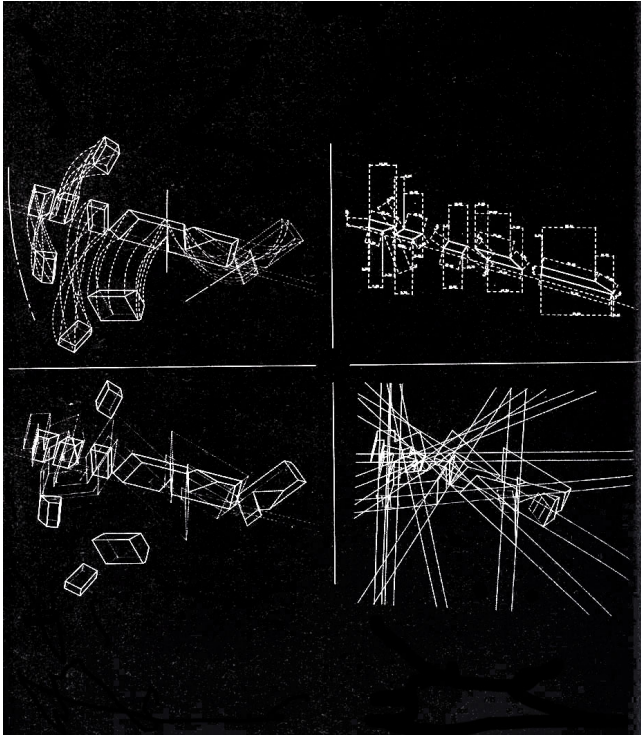
Esta maqueta del Museo Judío de Berlín reproduce plenamente el concepto del proceso proyectual de Libeskind, en el siguiente orden: en forma de U el Museo de la Historia de la Ciudad de Berlín, en forma fragmentada el Museo Judío, como si se tratara de sangre tiñendo el mapa de Berlín. Un poco más abajo el laberinto del exilio hecho de columnas de sección cuadrada. Aun más abajo la torre del holocausto. Todo esto asentado sobre un papel que solamente tiene nombres -de judíos alemanes- en letras tan pequeñas que no pueden ser leídas. Y el conjunto arrojando sombras siniestras sobre estos mismos nombres.

museo judío de berlín. Esta obra es producto de un concurso realizado en 1988 para la ampliación del Museo de Historia de la Ciudad de Berlín del cual resultó ganador el proyecto de Daniel Libeskind >>fig119. En principio al Museo de Historia de la Ciudad se le haría una pequeña ampliación para incorporar el Departamento Judío, pero dada la problemática judío-holocausto-Berlín la propuesta fue aumentando las expectativas y decidieron realizar una mayor inversión en lo que en principio era un pequeño proyecto. En 1989 el jurado proclama como ganador el proyecto de Daniel Libeskind por su profunda respuesta a los requerimientos del concurso que, curiosamente, no se cumplieron directamente desde el proyecto>>fig120,121,122,124 pues el propio jurado lo encontró “imposible de interpretar”⁵⁰ y sí desde una relación “TEXTUAL” con la obra de arquitectura. Libeskind observa que cuando lo llamaron para la realización del concurso no existía un programa propio para el museo, por lo que tuvo una gran libertad para la experimentación. La recurrencia a la narrativa hace en este caso que texto y obra tengan una dependencia mutua, una simbiosis por la cual uno de los elementos se sustenta en la existencia del otro.

Libeskind trae una herencia algo particular. Es judío nacido en Polonia, vivió en Israel y en Estados Unidos donde en 1970 se tituló como arquitecto en la Cooper Union bajo fuerte influencia, seguramente, de la investigación formal instigada por John Hejduk y más adelante por los experimentos textuales a los que ya nos hemos referido. Un año antes del concurso para el Museo Judío Libeskind sorprende con su proyecto para el concurso “City Edge”, también realizado para la

⁴⁹Cfr. RUSSELL, James. “Project Diary”. *Architectural Record*, nº 01, 1999, p 78.

⁵⁰IBIDEM.



Daniel Libeskind. Museo Judío de Berlín, 1988-1999. Esquemas conceptuales.

ciudad de Berlín. Algunos de los personajes de su **texto** se repiten: Mies, Karlsbad, Benjamin, la línea sólida y la línea ausente, la memoria fragmentada.⁵¹

descripción del proyecto. Intentaremos aquí en esta primera interpretación abordar la obra de arquitectura únicamente a partir de la parte gráfica de ésta. A primera vista>>fig133 y volviendo a Argan nos percatamos que **no** se trata de una representación ni de lo clásico ni de la naturaleza por lo que descartamos un estudio sistemático que utilice elementos preexistentes. Siguiendo a Argan vemos un claro determinismo formal>>fig120-121, un método propio para la elaboración del proyecto>>fig122. También se aprecia que no se trata de un determinismo sensorial ya que no utiliza cuestiones perceptivas en su forma exterior>>fig138-139, aunque tal vez se vea esto en la concepción interior>>fig140-141 pero ésta no es determinante en la obra>>fig120-121,124. Se identifica claramente una intención de determinismo conceptual del cual hasta ahora nada sabemos. La primera serie de diseños>>fig120-122 nos indica que se trata de un discurso de procesos a partir de elucubraciones formales, algo de la gramática generativa de Chomsky, una forma lleva a otra que lleva a otra y produce una metamorfosis aunque en principio desprovista de meta como objeto final>>fig122.

Hay un diseño que tiene tres figuras con sendos títulos>>fig121: Museum, Void y Jewish Museum. Utiliza así el juego deconstructivista de los camadas, supuestamente se trata de tres camadas diferentes. Una aproximación volumétrica de la forma final nos indica una extracción de sólidos prismales, tal vez

⁵¹Cfr. LIBESKIND, Daniel. "Three Project". **Deconstruction**. In: PAPADAKIS, Andreas (Edit.). Op. cit, p 197.