

los encontraba. Hasta que un día y repentinamente, como un estallido, como suceden muchas cosas, viendo la planta de la villa olímpica asocié tres cosas. La Avenida Icaria como homenaje a Ícaro el personaje mitológico, hijo de Dédalos, el creador del Laberinto, el cementerio al final (o al inicio) como el propio laberinto y el pergolato como el vuelo frustrado de Dédalos y su hijo Ícaro. Entonces lo leí así. Las pérgolas son cada una de los aletazos antes de la caída a partir de los cuales las plumas pegadas con cera de la colmena de abejas van desprendiéndose y desfigurándose una a una hasta la caída fatal debido a la proximidad con el sol.

Si bien esta interpretación personal sobre el asunto nunca la vi planteada de este modo en ningún lugar Hoy no hay nada, absolutamente, ni la más remota posibilidad que me haga cambiar esta lectura, ni Pinós diciéndome que no se trata de

Enric Miralles, Carme Pinós. Pergolados de la Avenida Icaria, Barcelona, 1992. Planta y corte.

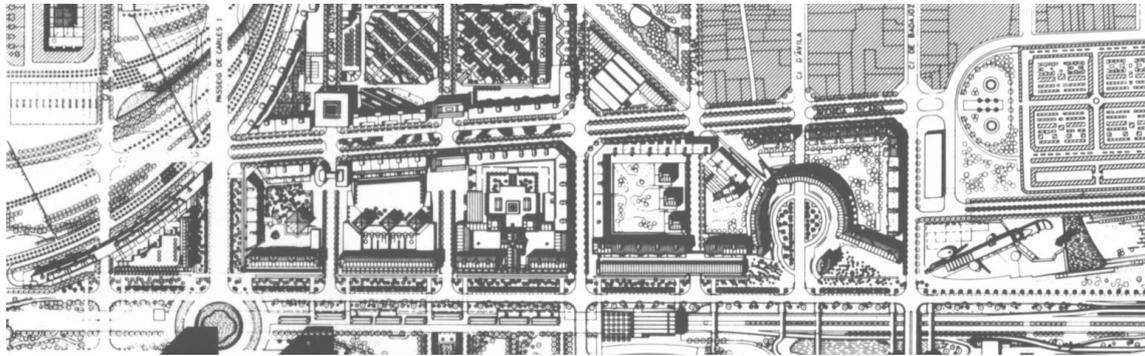
arquitectura y la llamada a lo textual. Los primeros intentos de arquitectura y texto surgen en los 70. Bernard Tschumi lo utiliza en su “Joyce’s Garden”, un proyecto urbano para Londres en 1977, basado en la novela “Finnegan’s Wake.” de James Joyce. Entretanto es Peter Eisenman quien inicia de manera contundente la inclinación a lo textual. Después de realizar su Casa *El Even Odd* (11a)>>fig113, donde trabaja las formas en “L” que bombardean el concepto de centralidad y de seguridad del sujeto¹⁴, comienza a explorar los límites de lo urbano en su primer proyecto en gran escala El Cannaregio>>fig108 de Venecia (1978) utilizando el TEXTO>>fig110 como **justificación fundamental** de su trabajo. Sin duda que el punto de partida de estos proyectos, si bien utilizan en común el método textual, poseen premisas diferenciadas entre cada uno de ellos. David Harvey analiza más a fondo algunas de estas directrices,

“El romance posmoderno(...) se caracteriza por el pasaje de un dominante epistemológico a un ontológico (...) esto (...) quiere decir un cambio de perspectiva que permitía al moderno una mejor aprensión del sentido de una realidad compleja, pero al mismo tiempo singular al énfasis de cuestiones sobre cómo realidades radicalmente diferentes pueden coexistir, colisionar e interpenetrarse. En consecuencia, la frontera entre ficción y ficción científica sufrió una real disolución, en tanto que los personajes posmodernos con frecuencia parecen confusos acerca del mundo en que están y de cómo deberían actuar en relación a él. La propia reducción del problema de la perspectiva a la autobiografía, según un personaje de Borges, es entrar en el laberinto: ¿Quién era yo? El de hoy estupefacto, o el de ayer olvidadizo, o el de mañana imprevisible...? Los puntos de interrogación lo dicen todo.”¹⁵

El ejemplo de esto lo podemos ver en varios textos de proyectos de diferentes

¹⁴Esta postura está en la línea de los trabajos en L (L-Shapes) de Robert Morris.

¹⁵HARVEY, David. *Condição Pós-Moderna*. São Paulo: Loyola, 1993. p 46. (T.d.a.).



ello ni Miralles cuando lo encuentre en el más allá. Aunque lo importante aquí es descubrir que hay un mecanismo de lectura de la obra donde el sujeto (el yo, yo mismo) coloca un valor agregado y personal a la obra. Es posible que nadie lo haya pensado de esta manera, a mi manera, y esto es lo que le da el valor a la obra de arquitectura o de arte fundamentada en el concepto. El valor personalizado del yo, de lo mío.

Esto se parece un poco a los mecanismos de las películas francesas de los 80. La película avanza hasta que en un determinado momento la pantalla se queda en negro, entonces nos preguntamos si en realidad la película ha terminado. En seguida encienden las luces, entonces sí, nos damos cuenta de que la película ha terminado. Ha terminado para ellos, porque para nosotros no. Ese corte brusco indica que se deja un vacío, una ausencia de acontecimientos que

Enric Miralles, Carme Pinós. Pergolados de la Avenida Icària, Barcelona, 1992. Situación que muestra el Cementerio del Poble Nou al comienzo de la Av. Icària.

autores. John Hejduk lo hace en su experiencia con las máscaras¹⁶ a partir de la cual trazaré nexos con algunos textos muy particulares de Walter Benjamín. Es innegable la relación casi promiscua entre su propuesta Victims¹⁷, que es una propuesta para Berlín, y el texto de Benjamin Berliner.¹⁸ Aquí Hejduk conjuga personajes y lugares de un Berlín muy particular y del mismo modo que lo hace Benjamín en su texto. El resultado de Hejduk es una serie de elementos, de objetos arquitectónicos cuya expresión es una visión algo surreal, algo ficticia y algo real aunque muy particular e intimista en el aprecio de sus personajes, del mismo modo que lo hace Benjamín en su texto. Se trata de constructos mentales, las estructuras se repiten, son recurrentes en ambos textos temas como; Niños, Juegos, Dispensario, Oculistas, Músicos, Poetas, Libros, MASCARAS, Relojes, Sellos, Muertos, Viajeros, Exiliados, etc.. De este modo tanto Hejduk como Benjamín se cierran a siete llaves en un Berlín particular. En Vladivostok Hejduk ya incorpora la máquina burocrática Kafkiana; Ministerio del Interior, Prisión, Censor, Jefe de Policía, Buró de Archivos, Torre de la Justicia, Ministerio de Economía, además de una casa para Mendigos; un cierto recato le impidió procesar una casa de prostitutas que Benjamín hace presente. Las referencias son recurrentes y en ambos textos/proyectos los personajes principales de esta historia están dados por el **espacio**, que siempre acaba en un laberinto donde Ariadna y Minotauro son la misma persona, el **tiempo**, siempre en busca de la memoria ingenua y perdida de nuestra niñez, y los **sujetos**, simples y monotemáticos de nuestra infancia: el lechero, el peluquero, el vendedor de golosinas, la mujer de la taquilla...

¹⁶ HEJDUK, John. **Mask of Medusa**. Nueva York: Rizzoli, 1985.

¹⁷ HEJDUK, John. **Victims**. Text 1. Londres: Architectural Association, 1986.

¹⁸ BENJAMIN, Walter. "Berliner" In: **Rua de mão única**. São Paulo: Brasiliense, 1997.



Enric Miralles, Carme Pinós. Pergolados de la Avenida Icària, Barcelona, 1992. Imagen mostrando uno de ellos con su sombra.

iremos llenando poco a poco en el transcurso de los próximos días. Entonces hay un mecanismo retardatario por el cual no conseguimos responder a la pregunta inmediata “¿Te ha gustado la película?” en la salida de salir del cine. Necesitamos una semana para responder a esta pregunta, nos hace falta tiempo para colocar las cosas en orden, en el orden de nuestras cabezas. Y necesariamente serán diferentes las respuestas como serán diferentes los entendimientos. A partir del encendido de las luces, la película, el objeto, no pertenece más a su creador. Habrá un final diferente en cada uno de nosotros y esto también es un mecanismo conceptual. La obra de Miralles y de Pinós posee algo de este mecanismo de demora, de entendimiento tardío.

Así mismo sigue siendo Eisenman quien cultivó este campo con mayor fertilidad. Veremos más adelante su proyecto del Cannaregio>>fig108, aunque también aplicó lo textual a otros proyectos que sólo nombraremos, como ser la residencia para la IBA de Berlín>>fig31 o el Museo de Artes de la Universidad de Long Beach, California 1986. En este último la idea central de Eisenman parte de su propia imaginación y continúa con la misma receta del Cannaregio>>fig108, utiliza así un fragmento de la idea del filme de George Orwell “1984”¹⁹ Con esta base imagina su obra en tres tiempos diferentes. El primero es en 1849 inspirado por la carrera del oro, el segundo es en 1949 con ocasión de la creación del campus, el tercero es en 2049, cuando el campus sería redescubierto arqueológicamente por otra cultura diferente que iría a intentar, a partir de sus ruinas, determinar el tipo de cultura en que vivíamos. El resultado de esta postura traduce vestigios de épocas. Un palimpsesto, una arqueología, pero su suma sigue sin representar tiempo alguno, no hay una época, no hay una historia, sólo objetos irreconocibles y esparcidos después de la bomba cruel, un rompecabezas imposible de ser remontado objetivamente.

Estas posturas casi ficticias nos hacen retomar la frase de Ignasi de Solà-Morales de nuestra Introducción;

“la concepción lineal de la historia como progreso ilimitado de la humanidad fue destruida por el pensamiento estructuralista”²⁰

En realidad son estos restos que lo dicen todo! Y volviendo nuevamente a Harvey;

¹⁹ Cfr FRAMPTON Kenneth. “Eisenman Revisited: Running Interference”. **A+U**, agosto, 1988, p 58-69.

²⁰ SOLÀ-MORALES, Ignasi. **Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea**. Barcelona: Gustavo Gili, 1990, p 85.