



N° 151

“Fragmentos de teoría: Memorias descriptivas de proyectos recientes”

Autores:

Arqs. Carlos Giménez, Marta Mirás, Julio Valentino.

Relatores:

Arqs. Carlos Gil Casazza y Jorge Mele

16 de diciembre de 2005

13:00

Fragmentos de teoría

Memorias descriptivas de proyectos recientes

Carlos Giménez, Marta Mirás, Julio Valentino, Arqs.

*“Una difusa heterogeneidad llena el mundo de los objetos arquitectónicos. Cada obra surge de un cruce de discursos, parciales, fragmentarios”.*¹

Introducción

En nuestro presente, la teoría y la práctica de la arquitectura no plantean marcos estables ni sistemas generalizables. Las posiciones arquitectónicas se han diversificado, y esta condición se intensificó en las últimas décadas. En este sentido Gregotti escribe: “la fragmentación de los sistemas teóricos ... no parece presentarse como una condición provisoria; por el contrario, esta fragmentación aparece como un nuevo modo de ser de la reflexión teórica”.²

Desde este marco es que podemos entender la teoría básicamente como una especulación crítica sobre el pensar y el hacer arquitectura, como un conjunto de razonamientos que hacen inteligible un problema. Y más específicamente como “todo sistema general o parcial sobre la arquitectura formulado **por escrito**”.³

Por otra parte, la disciplina arquitectónica se presenta hoy, en muchos casos, “contaminada” con aportes que provienen de otros campos del conocimiento. Es decir, pareciera que existe la necesidad de “poner a la arquitectura en comunicación con otros medios, otras artes”.⁴

Frente a esta situación, los arquitectos, más que nunca, se esfuerzan por explicitar sus propuestas y los principios de su hacer, presentando pequeños textos -pequeños por su extensión, no por su valor- de alto contenido teórico que sirven como aval y justificación de sus obras.

Las posiciones teóricas adoptadas se expresan en discursos elaborados solamente para un proyecto en particular, transformándose ante un nuevo encargo. Asistimos, entonces, a la “formación de una serie de fragmentos teóricos dispersos y contradictorios, sin que esto obviamente les reste importancia”.⁵

Es por esto que consideramos que las memorias descriptivas que acompañan los proyectos arquitectónicos son uno de los espacios esenciales, la expresión más clara de “esos fragmentos teóricos dispersos y contradictorios”, donde muchos arquitectos teorizan, expresan su reflexión acerca de una obra, y exponen sus intenciones y

¹ SOLÁ-MORALES, Ignasi de, *Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea*, Barcelona, G. Gili, 1995, p. 14.

² GREGOTTI, Vittorio, “Necessità della teoria”, *Casabella*, Nº 494, Setiembre 1983, p. 12.

³ KRUF, Hanno-Walter, *Historia de la teoría de la arquitectura*, Madrid, Alianza, 1990, p. 16. La negrita es nuestra.

⁴ “Jacques Derrida conversando con Christopher Norris”, en PAPADAKIS, A., COOKE, C., BENJAMIN, A. (eds.), *Deconstruction Omnibus*, London, Academy Editions, 1988, p. 72.

⁵ GREGOTTI, Vittorio, *op. cit.*, p. 12.

posiciones. Utilizamos el término “memoria descriptiva” para referirnos de manera genérica a cualquier tipo de texto que un arquitecto presenta en relación con un proyecto o un edificio de su autoría.

Nos hemos propuesto, entonces, el análisis de las memorias para indagar cuáles son las características de este cruce de discursos que en ellas se produce, y cómo se expresa esta condición de parcialidad y fragmentación, las dos condiciones a las que alude Solá-Morales en la cita inicial de este texto.

Entendiendo en principio que la idea de “cruce” está referida a la tendencia acentuada en la arquitectura de las últimas décadas de apropiarse de saberes de otras disciplinas en el desarrollo del acto proyectual. Y que con la idea de “fragmentarios” se hace referencia a la ausencia de cuerpos teóricos definidos y completos donde se integren o vinculen los discursos especulativos acerca de las distintas obras.

“...cruce de discursos, parciales, fragmentarios”

La disciplina arquitectónica ha mantenido a lo largo de la historia una permanente tensión entre la definición de su territorio específico y el modo de relacionarse con los aportes que provienen de otros campos del conocimiento.

Es interesante plantear que ya Vitruvio reconocía la posibilidad de conectar el discurso teórico de la arquitectura con el de otras disciplinas. “La Arquitectura es una ciencia adornada de otras muchas disciplinas y conocimientos (...) que tienen recíproca conexión”.⁶

Sin embargo, el cuerpo teórico de la tradición clásica resultaba una referencia estable para la preservación de la autonomía disciplinar. “Cada recuadro, o sea, cada tratadista, es atractivo de manera distinta, y cada capítulo es legible por sí mismo; sin embargo, es parte de un contexto, del cual constituye una glosa, una variante polémica, una precisión. Ideas transmitidas e ideas nuevas se asocian y, en ocasiones se asimilan, y la mayor dificultad reside en distinguirlas y en darles también un valor cualitativo”.⁷

Esto se mantuvo a pesar de las transformaciones operadas en el modo de entender la teoría y de orientar la práctica en el seno de la Academia de Bellas Artes donde la autoridad de la razón reemplazó a la del origen divino. Los textos y la labor pedagógica de Durand son la expresión más acabada de este proceso.⁸ Este ciclo largo de producción teórica sustentada en la tradición de los tratados de arquitectura se cierra con la publicación de *Eléments et théorie de l'Architecture* de Julien Guadet en 1901.

En el siglo XX, la teoría de la arquitectura moderna fue planteada en franca oposición a su precedente. Por lo tanto, la misma se concentró en poner en jaque al sistema proyectual y referencial del eclecticismo historicista. Sin embargo, las distintas líneas de la arquitectura moderna expresaron propósitos ideológicos y de abstracción formal en las que subyace un sistema de valores de rasgos comunes.

⁶ VITRUVIO, *Los Diez Libros de Arquitectura*, Libro 1, Cap. 1, Madrid, Ed. Akal, 1992.

⁷ BATTISTI, Eugenio, *En Lugares de vanguardia antigua. De Brunelleschi a Tiepolo*, Madrid, Ed. Akal, 1993.

⁸ Cfr. especialmente *Précis des Leçons d'architecture*, París, 1819. Ed. española: *Compendio de lecciones de Arquitectura*, Madrid, Pronaos, 1981.

En nuestra contemporaneidad, la arquitectura se encuentra inmersa en un intenso proceso cultural tendiente a la pérdida de significados, sin que aparentemente se persigan ideales de coherencia, integración o síntesis. Han quedado atrás los pasados intentos de contención dentro de un modelo más generalizable prevaleciendo las propuestas que responden más bien a la lógica de lo arbitrario.

Naturaleza y sociedad son observadas y pensadas desde puntos de vista que involucran diversidad y fragmentación. Se impone una visión particionada de la realidad que propicia la heterogeneidad de las posiciones individuales.

Por otra parte, en función de la formación de nuevos modelos epistemológicos las relaciones entre los distintos campos del conocimiento están siendo profundamente revisadas. En las últimas décadas los abordajes interdisciplinarios apuntaron a articular colaboraciones recíprocas e integraciones de saberes mediante su intercambio.

Desde la noción de “pensamiento complejo” desarrollada, entre otros, por E. Morin se expresa: “El espesor de las evidencias ya está minado, la tranquilidad de las ignorancias sacudida, las alternativas ordinarias ya pierden su carácter absoluto, otras alternativas se bosquejan; lo que la autoridad ha ocultado, ignorado, rechazado, ya surge de la sombra mientras que lo que parecía la base del conocimiento se fisura.”⁹

Entonces, desde este marco referencial que se opone al “paradigma de la simplificación” se fueron configurando modos de ver el mundo, metodologías y herramientas de interpretación que buscan poner en juego la multiplicidad de los fenómenos.

En esta línea se encuentran los enfoques pluridisciplinarios y multidisciplinares que implican yuxtaposición de distintos conocimientos. Y sobre todo la transdisciplina, en función de la cual, el conjunto de saberes involucrados actúan en un mismo plano comprensivo. Desde esta idea, el epistemólogo Rolando García ha planteado que estos estudios deberían venir con una etiqueta que diga “agítese antes de usar”, para que las disciplinas se mezclen por completo.

En este horizonte, la arquitectura modifica la mirada sobre su propia especificidad, e intenta explicaciones más complejas que den sentido y justifiquen un modo de hacer.

Sobre esta cuestión, Gonzalez Cobelo reflexiona: “Sobreviene en cambio una hiperteorización vinculada a la práctica proyectual, cuya diversidad de opciones es inagotable, dándose tantas variaciones como creadores destacados existen en arquitectura”.¹⁰

Dentro de esta condición cultural de límites difusos se enmarcan las posiciones expuestas en las memorias descriptivas analizadas. Se presentan, por lo tanto, como un espacio de invención y de experimentación en el cual el proyecto arquitectónico resulta un punto de cruce, de relaciones explícitas con distintos campos discursivos.

Estado y desarrollo del trabajo

¿De qué hablan los arquitectos cuando hablan de sus proyectos o de sus obras?
¿Cuáles son los medios donde expresan su pensamiento? En nuestro presente es cada vez más frecuente la estrategia de densificar los discursos que explican un

⁹ MORIN, Edgard, *Introducción al pensamiento complejo*, Barcelona, Gedisa, 1995., p. 40.

¹⁰ GONZALEZ COBELO, José L., “La arquitectura y su doble. Idea y realidad en la obra de Daniel Libeskind”, *El Croquis*, Nº 80, Madrid, 1996, p. 33.

proyecto. En distintos textos publicados que los acompañan, se desarrolla una elaborada fundamentación conceptual.

Es por esto que las memorias se constituyen en muchos casos en un medio de expresión central de las condiciones de producción del proyecto, el ámbito en el cual se hace explícito el marco teórico y cultural del mismo, dando cuenta también de un modo de entender la disciplina.¹¹

El corpus que hemos utilizado en el presente trabajo fue recopilado en nuestra cátedra de Teoría de la Arquitectura, con la intención de que su análisis se convierta en una herramienta para la fundamentación teórica y la reflexión crítica en la enseñanza del proyecto.¹²

A partir del relevamiento de memorias de proyectos contemporáneos disponibles en libros y revistas profesionales, seleccionamos aquellas que superaban la mera descripción o referencia a los usos y tecnologías, condición frecuente en aquellas que han tenido trascendencia mediática y disciplinar.

- Primera etapa:

Coincidiendo con la cita inicial de Sola Morales se plantearon dos líneas de hipótesis:

1. el aporte de otras disciplinas al campo de la arquitectura y el proyecto, presente en gran parte de los discursos, y
2. la diversidad y fragmentación de marcos en las distintas memorias, aún en las que provienen de un mismo arquitecto.

En esta fase se operó con las memorias de proyectos de Pablo Beitía, Peter Eisenman, Jacques Herzog y Pierre de Meuron, Steven Holl, Rafael Iglesia, Rem Koolhaas, Daniel Libeskind, Rafael Moneo y Bernard Tschumi.¹³

- Segunda etapa:

Profundizamos el discurso de algunos arquitectos, que por sus características parecían ejemplificar de manera más clara los parámetros a investigar.

Hemos seleccionado los textos que el arquitecto Daniel Libeskind elaboró para acompañar su proyecto del Departamento Judío en la ampliación del Museo de Berlín (1982). El propósito de este avance fue revisar cuál es la concepción y el modo de operar con la historia en el desarrollo del proyecto.¹⁴

- Tercera etapa:

Actualmente, en un nivel de análisis más general, retomamos el conjunto del material para inferir rasgos de la condición contemporánea del proyecto. Observamos cómo se

¹¹ Entendemos por discurso, en una acepción amplia, aquel que designa “un campo de investigación delimitado por cierto modo de percepción del lenguaje: este no es considerado en su estructura arbitraria sino como la actividad de sujetos inscriptos en contextos determinados”. MAINGUENEAU, Dominique, *Términos claves del análisis del discurso*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1996, pp. 37-38.

¹² El relevamiento de memorias descriptivas fue realizado como parte de un trabajo práctico de la cátedra de Teoría de la Arquitectura de la FADU-UBA a cargo del Arq. Julio Valentino, durante los cursos 2003, 2004 y 2005.

¹³ Como avances de esta etapa, Cfr. MIRAS, M., GRAU, M., GOBBI, M., MICHELINI, G. y SANTOS, L., “Teoría de la arquitectura contemporánea. Su condición actual a través de las memorias de proyectos”, en VALENTINO, J. y DE PAULA, A. (coords.), *La producción del siglo XXI*, Actas del encuentro del Área de Historia – IAA, Buenos Aires, FADU - UBA, 2004; GIMENEZ, C., MIRAS, M. y VALENTINO, J., “Proyecto y discurso”, presentado en SI + PRO. Investigación + Proyecto. 1º Encuentro Regional de Investigación Projectual. XIX Jornadas de Investigación SI - FADU-UBA, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Noviembre 2004. (en prensa).

¹⁴ Cfr. GIMENEZ, C., MIRAS, M. y VALENTINO, J., “Tradición y cultura”, presentado en el 2º Encuentro Área Historia - IAA. *Proyectar - Reflexionar – Proyectar*, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Noviembre 2004. (inédito).

explican en estos discursos la puesta en crisis de la elaboración tradicional del programa arquitectónico y el rango de inferencias analógicas a las que se apela. El análisis de la figura del arquitecto Daniel Libeskind es central en esta etapa de la investigación.

Con este análisis no se propone forzar agrupamientos o detectar constantes en un material originalmente heterogéneo, sino dar cuenta de la deriva que presentan hoy los discursos arquitectónicos.

Memorias

En el caso de los Laboratorios del Biocentro para la Universidad de Frankfurt (Frankfurt, Alemania, 1987), Peter Eisenman plantea que el punto de partida del proceso proyectual fue el análisis del programa. Entiende así que la lógica de organización del edificio debe proponer una necesaria interacción, imprevisibilidad y crecimiento, que lo conduce a definir un objetivo central: «minar»¹⁵ las jerarquías de lo arquitectónico y su autonomía.

Para lo cual, Eisenman investiga en el campo específico de la biología genética, estudiando la estructuración de la cadena de ADN y el modelo figurativo que la representa. Argumenta que, así como la biología genética contemporánea «disloca» la ciencia tradicional, él propone trasladar esta ruptura al campo disciplinar, dislocando lo arquitectónico al reemplazar la geometría euclidiana por la fractal. Se hace así posible, dice, «un proyecto no solamente arquitectónico o biológico, sino partícipe de ambas disciplinas».

La forma arquitectónica que resulta se deriva de desarrollar en términos geométricos los tres procesos básicos a través de los cuales el ADN fabrica las proteínas: replicación, transcripción y traslación.

Probablemente uno de los discursos más elaborados, de mayor densidad (y podríamos decir pionero) que plantea un marco teórico que emerge de un modo particular de concebir la contemporaneidad es el de Bernard Tschumi para el Parque de La Villette (París, Francia, 1982-87).

En su memoria, mediante la puesta en crisis de un «mundo homogéneo y coherente», cruza conceptos de la filosofía de Foucault para contraponerlos a las tradicionales concepciones de la arquitectura. También extrae ideas de Lacan, rescatando una práctica sobre la esquizofrenia: la «dislocación», que encuentra su reflejo en la ciudad por el débil sentido de identidad, contenido y forma que hoy es capaz de expresar.

En él se integran saberes de diversos campos para dar sentido a un proyecto de arquitectura, idea ya explorada por Tschumi en su texto *The Manhattan Transcripts*.¹⁶

Para referirnos al modo de repensar el programa arquitectónico planteando una analogía con la escritura musical, veamos de Tschumi el proyecto para la Opera de Tokio (Tokio, Japón, 1986) donde vuelve a poner en crisis las reglas tradicionales de la proyectación arquitectónica.

¹⁵ Las citas del texto que no tienen referencia fueron extraídas de la memoria descriptiva correspondiente y se «entrecorillan» de esta manera. Las fuentes de las mismas aparecen en la bibliografía.

¹⁶ TSCHUMI, Bernard, *The Manhattan Transcripts*, London-New York, Academy Editions, St. Martin's Press, 1981.

La organización del edificio por medio de bandas independientes es análoga al pentagrama musical, donde es posible concebir, dice, «todo tipo de melodías o ritmos». Los elementos del programa, «deconstruidos», se colocan como notas, de forma intercambiable, a la manera de «eventos», rompiendo de esta forma la concepción tradicional del “tipo” ópera.

Para Tschumi la disyunción contemporánea entre ser y significado propicia la vinculación dinámica entre espacio y tiempo; en función de lo cual aplica técnicas de «encuadre tras encuadre» extraídas del campo de la fotografía y el cine.

Esta organización puede leerse como la disociación «entre lenguaje y palabra, código y mensaje, que conduce a la producción de un sistema de diferencia». Esta densificación del discurso nos muestra al arquitecto como un intelectual que aporta explicaciones que exceden la adecuada solución arquitectónica. Hoy esto se reitera en la publicación de obras por parte de las grandes colecciones editoriales de los arquitectos-estrella del firmamento global.

En las memorias de algunos proyectos recientes de Jacques Herzog y Pierre de Meuron se puede detectar que el cruce con los aportes de otras disciplinas está en función de producir una forma arquitectónica «inmediata y perceptible a través de la experimentación cinética».

En el Nuevo Muelle de Enlace en Santa Cruz de Tenerife (Islas Canarias, España, 1998) las características topográficas han sido tomadas en cuenta en el momento de plantear el proyecto emplazado en tierras ganadas al mar. Los arquitectos transforman esas tierras artificiales en «naturales», proponiendo una analogía topográfica y geológica, armando espacios y superficies a modo de capas tectónicas y mantos de lava, delimitando los diferentes espacios públicos.

Otro elemento importante que forma parte del diseño es la incorporación de «pilas de agua», características de la isla. Estas pilas son perforaciones naturales en la corteza terrestre, a la manera de piscinas que se conectan al mar a través de túneles subterráneos, las cuales varían en profundidad, diámetro y densidad.

El proyecto se explica entonces a través de una analogía abstracta y geológica que por medio de la «pixelación infográfica» de una fotografía, genera un sistema de perforaciones positivas y negativas.

Con el recurso del pensamiento análogo, topografía, geología, informática y fotografía se determina la forma del edificio, acentuando su vínculo con el sitio.

“Es cierto que nuestros edificios se están volviendo más ‘parecidos’ a alguna cosa; (...) significa que se ha reforzado el lado análogo, que la obra se ha hecho menos abstracta”.¹⁷

Con respecto a este tema de las apariencias, Herzog & de Meuron encuentran parentescos con otros campos, como por ejemplo el de la ciencia: la ingeniería genética, la inteligencia artificial y la biotecnología. “En cierto modo estas cosas están interrelacionadas”.¹⁸

En el caso del Museo y Centro Cultural Óscar Domínguez (Santa Cruz de Tenerife, Islas Canarias, España, 1999) se vuelve a experimentar con el tema de los píxeles, como una manera de «manipular digitalmente la percepción».

La «extrudación infográfica» de una fotografía escaneada de los puntos de luz en la superficie del mar define una geometría con una inmensa variedad de agujeros, aberturas, llenos y vacíos, que se convierte en el lenguaje básico del edificio.

¹⁷ CURTIS, William, “La naturaleza del Artificio. Una conversación con Jacques Herzog”, en *El Croquis*, N° 109/110, Madrid, 2002, p. 18.

¹⁸ *ibid.*

De esta manera, se plantea un vínculo estrecho entre edificio y naturaleza, donde se «contribuye a configurar un paisaje artificial, un paisaje de tecnología blanda, de una gran neutralidad y belleza, y en el que no hay pretensiones estéticas».

En el medio local es menos frecuente la presencia de discursos explicativos que den cuenta del universo cultural que acompañó al arquitecto a la hora de pensar el proyecto.

Un ejemplo es el desarrollado por Rafael Iglesia en la memoria del edificio de viviendas de la calle San Luis 470, en la ciudad de Rosario (Argentina, 2000-2001) donde dice: «En este proyecto me interesa destacar dos aspectos sobre otros. En primer lugar un cuestionamiento a lo que es un apartamento de vivienda, y su funcionamiento, es decir: el programa. En segundo lugar la resolución estructural. Pretendiendo que el lenguaje del edificio sea sólo su forma de sostén. La forma en que las cargas llegan al suelo. Esta es una discusión que mantengo con la rutinaria línea de la gravedad».

Para fundamentar esta idea de un modo de operar con el programa arquitectónico Iglesia cita a Gilles Deleuze cuando se refiere a las diferencias entre dos juegos culturalmente cargados de significados: el ajedrez y el *go*, y las traslada a los modos de producción de la arquitectura.

Planteando una analogía con la naturaleza interna de los dos juegos, explica que una arquitectura codificada es aquella en la cual, como en el ajedrez, cada elemento es lo que es: una ventana, una puerta, una viga. «Poseen roles definidos», afirma. «Cada uno de ellos es un sujeto de enunciado dotado de un significado relativo, los significados relativos se combinan en un sujeto de enunciación. En mi edificio busco que suceda lo contrario».

Por lo tanto, el modo de operar con el programa explicado por Iglesia en la memoria de su obra estaría respondiendo a la lógica aleatoria de un juego no codificado como el *go*.

Un caso ejemplar: Daniel Libeskind

Es mucho el material literario que este arquitecto polaco-americano produce alrededor de la génesis y de la concreción de sus proyectos. Textos a la manera de memorias; vehículos extraordinarios de su personal formulación de entender, de pensar y de hacer la arquitectura.

Textos en los que arquitectura y literatura se asocian continuamente. Ya que si “la arquitectura es un arte comunicativo”¹⁹, el término “narración” es el más adecuado para definir esta capacidad expresiva y evocativa que él intenta imprimirle a sus proyectos.

Esta “narración” se materializa -en su trabajo- con la utilización que realiza de elementos figurativos fuertemente enraizados en las tradiciones para definir tramas geométricas básicas que estructuran las formas de sus edificios. De esta manera, Libeskind pretende transferir a la calidad espacial de sus proyectos, el profundo significado cultural e histórico del que estos elementos están provistos por la acción del devenir histórico sobre ellos.

Esta operación se encuentra claramente implementada, por ejemplo, en los proyectos referidos a la comunidad judía, y se corporizan en la elección de la grafía de palabras hebreas con fuerte significado histórico-cultural.

¹⁹ LIBESKIND, Daniel, “Catching on fire”, en www.daniel-libeskind.com

En el mundo Libeskind, la forma que supone la línea que escribe las letras de una palabra o cualquier otro símbolo enraizado en la tradición, transfiere -al transformarse en geometría- su capacidad semántica al edificio que se proyecta, «con la estructura simbólica, matemática y emblemática que contienen».

En la memoria donde el arquitecto nos explica el proyecto del Museo de San Francisco, desarrolla la siguiente aclaración a su proceder metodológico: «En la tradición judía, las letras no son meros signos sino partícipes importantísimos de la historia que crean».

La capacidad textual –figurativa- del edificio es tal en su concepción que llega a plantear analogías entre los espacios por él proyectados y las páginas de los libros religiosos: «Todo el edificio es una penetración de la *Jai* (vida) a la estructura de las páginas del *Talmud*, donde las notas en los márgenes y los comentarios tienen importancia similar a la del texto central. No hay ningún lugar en el museo que no esté relacionado con la totalidad, formando una estructura orgánica entre espacio y función»

En por lo menos tres de sus proyectos aborda la construcción de la geometría sustentante de las formas del edificio, en las líneas que componen la escritura de diferentes vocablos hebreos:

- en el Museo Judío Danés a partir de las líneas que definen la grafía de la palabra *mitzvah*;
- en el proyecto para la Sinagoga de Duisburg (Alemania) el procedimiento recae en la tradición de los libros religiosos del pueblo judío, al utilizar el *Aleph*;
- y en el Museo Judío Contemporáneo de San Francisco, reincide una vez más con las posibilidades gráficas y expresivas de la palabra escrita, para dar origen a la geometría de las formas proyectadas: *L'Jai'm*, que significa “por la vida”.

La utilización de la palabra hebrea *Mitzvah*, cuya traducción –en palabras de él mismo- es «la buena acción», intenta transferir al proyecto para el Museo Judío Danés de Copenhague -construido en los jardines de la Biblioteca Real e inaugurado en 2004- la condición de la “buena acción” que los ciudadanos daneses realizaron para salvar a «sus compatriotas y vecinos durante los trágicos años de la Shoa».

En la memoria descriptiva, el arquitecto explica: «Es esta respuesta profundamente humana la que diferencia a la comunidad judía-danesa y esto es lo que se manifiesta en la forma, la estructura y la luz del nuevo Museo. *Mitzvah* es la luz que guía este proyecto. (...) El significado de esta palabra hebrea, como una profunda respuesta, compromiso y precepto, representa tanto a la experiencia judía en Dinamarca como a la inspiración para la construcción de este nuevo espacio».

En la ampliación del Museo de Berlín con el Departamento Judío, la elección no recae sobre una palabra sino sobre un rotundo símbolo, utilizando la “estrella de David” en su resignificación, como «la estrella amarilla que los nazis obligaban a utilizar a los judíos» para definir la planta general.

El proyecto de ampliación del Museo de Berlín con el Departamento Judío

“...la línea recta del vacío representa lo que se ha perdido y nunca podrá ser recuperado –la profundidad de la vida judía y la cultura judía en el marco de la historia

de Berlín. Los puentes vacíos cruzan sobre esa pérdida y actúan como una estructura organizativa y administrativa. A un lado, por ejemplo, podrían encontrarse los cuadros de Max Lieberman, el famoso pintor y Director de la Academia; al otro lado, las cartas que la mujer de Lieberman dirigió al jefe de la Gestapo suplicándole que le permitieran salir de Auschwitz, porque ella era la mujer del famoso Max Lieberman. A un lado, la *Einbahn Strasse* de Walter Benjamin, y al otro lado del puente vacío, la carta de suicidio de Benjamin desde España. A un lado, las telas fabricadas por la industria textil judía, y al otro lado de los puentes, las fotos de las lápidas judías de granito negro sin ningún nombre escrito sobre ellas, construidas para durar por toda la eternidad y a las que hoy en día nadie presta atención”.

En estos términos –extractados de un reportaje aparecido en el Número 80 de la revista *El Croquis*-²⁰ Daniel Libeskind se refiere a su proyecto para la ampliación del Museo de Berlín con el Departamento del Museo Judío (1982-1998).

Libeskind recurre al amplio universo de la inserción de la tradición judía en la cultura berlinesa de los años previos a la violencia nazi como detonante y guía del desarrollo de su proyecto.

Reconoce -a su vez- que la pasada integración entre cultura berlinesa y tradición judía -«la riqueza del legado judío en Berlín»- materialmente ha desaparecido, y que el objetivo primordial de la propuesta de su arquitectura para el Museo es, por un lado, el señalar esa pérdida o ruptura y con esa acción instalarla en la memoria y, por el otro, en la medida en que sea posible, intentar una nueva integración entre esta cultura y esa tradición.

A partir del registro de esta conjunción -tradición y cultura- expone y explica su manera de trabajar. La recuperación de una constelación de nombres propios extraídos del universo de la cultura judía alemana -específicamente berlinesa- de los siglos XVIII, XIX y la primera mitad del siglo XX, estructura un imaginario particular y personal, que posibilita al autor abordar el pasado como motor inspirador de las formas que definirán su edificio. El proyecto de Libeskind instala una nueva manera de entender la figuración en la tarea proyectual. El arquitecto pretende para su edificio la construcción de un “texto” donde pueda ser leída -en términos figurativos, además de la elaboración de elementos abstractos- la historia particularizada del Holocausto en relación con la ciudad de Berlín. “Quería crear un edificio que en el momento en que uno lo usa abre un texto que nos conduce hacia otras dirección y perspectivas”.²¹

Libeskind menciona -en diferentes textos de su autoría- cuatro aspectos que aportan a la solución proyectual de este Museo.

Como primer aspecto, menciona la existencia de una «matriz invisible o una anamnesis de conexiones irracionales», que surge de relacionar sobre el plano de la ciudad de Berlín, los sitios donde vivieron y trabajaron ciertos «escritores, compositores, artistas y poetas» judíos. «Nos pareció que los vestigios físicos de Berlín no eran la única pista a seguir», afirma al explicar el origen de esta operación metodológica.

A su entender, estos intelectuales actuaron como nexo entre la **tradición** judía y la **cultura** alemana del siglo XX: Rachel Varnhagen²², Friedrich Schleiermacher²³, Paul Celan²⁴, Mies van der Rohe²⁵.

²⁰ BATES, Donald, “Una conversación entre líneas con Daniel Libeskind”, *El Croquis*, Nº 80, Madrid, 1996.

²¹ ERBACHER, D. y KUBITZ, P., “El Museo Judío de Berlín. Entrevista con Daniel Libeskind”, *Elementos*, 52, México, BUAP, 2003, p. 18.

²² Intelectual judía (1771 - 1833), protagonista de la Berlín romántica. En su famoso salón se reunían personalidades como la de los hermanos Humboldt o August y Friedrich von Schlegel.

Reconoce que la existencia de esta trama geométrica primaria es anterior a su proyecto, y que su trabajo ha consistido en ponerla en evidencia, construyéndola de manera visible. Así, los lugares donde estos intelectuales notables de Berlín actuaron, se asocian para establecer las directrices geométricas del proyecto, y permiten construir, al enlazarlos, una estrella de David, a la que no nombra como tal, sino como un sistema de triángulos entrelazados o «la estrella amarilla», en referencia a la identificación que los nazis obligaban a llevar a los judíos. En la planta del proyecto la estrella aparece «comprimida y distorsionada».

En ocasión de exponer su proyecto para el Museo Félix Nussbaum²⁶, Libeskind relata una anécdota en la que aparece nuevamente esta adhesión a la creencia de que preexisten líneas y matrices invisibles, que la historia ha ido dibujando sobre los solares.

“Cuando se estaban excavando los cimientos del museo se descubrió un puente sepultado, tan sutilmente alineado y encajado en la red de líneas que yo había dibujado en el plano de situación del concurso que hubo gente y periodistas de la ciudad que pensaron que yo había predescubierto, mediante algún método oculto, alguna historia escondida. ¡Pero es que esas líneas son inevitables! (...) Uno nunca dibuja *ex nihilo* sólo porque el papel está vacío. (...) Siempre serían [las líneas] una indicación de que hay algo que precede a su realización, algo que ha sido ya proyectado hacia su propio futuro, un futuro que podría ser invisible para aquellos que son insensibles hacia lo que se traen entre manos”.²⁷

En la concepción de Libeskind, su trabajo adquiere una dimensión tal que el arquitecto se transforma en un alquimista, que debe y puede sacar a la luz la condición que la historia ha forjado sobre el sitio en el que él debe trabajar.

El segundo aspecto que Libeskind menciona se refiere a la inspiración que le proporciona el creador del atonalismo musical y la dodecafonía, el compositor austríaco Arnold Schonberg (1874-1951) y la historia de su ópera inconclusa, *Moisés y Aarón*.

Es importante destacar la enorme importancia que para Libeskind tiene la música. No debemos olvidar que fue un virtuoso ejecutante de acordeón, ganador de importantes premios internacionales junto con Daniel Barenboim y Pinchas Zuckerman. Cuando su familia emigró de Israel a Estados Unidos -y antes de dedicarse a la arquitectura- fue músico profesional, realizando conciertos, por ejemplo, en el Carnegie Hall junto a Isaac Stern y Zino Franciscati.

Existe para Libeskind una profunda vinculación entre música y arquitectura. “Creo que las relaciones entre arquitectura y música se erigen en la línea que las divide y en la

²³ Teólogo protestante y filósofo alemán (Breslau, 1768 - Berlín, 1834). Profesor de Teología en la Universidad de Berlín desde 1810.

²⁴ Poeta y ensayista simbolista rumano (Czernowitz, 1920 - París, 1970). Aunque sus padres murieron en un campo de concentración, él logró sobrevivir. Se suicidó en París.

²⁵ Uno de los más destacados arquitectos modernos de Alemania (Aquisgrán, 1886 – EE UU, 1969). Dirigió la Bauhaus en su último período, antes de ser cerrada en 1930. Emigró a los EE UU en 1938.

²⁶ Pintor judío alemán, vivió parte de su vida en la ciudad de Berlín, y, deportado por los nazis, murió en el campo de Auschwitz. En la memoria descriptiva que Libeskind preparó para explicar el proyecto del Museo dedicado a la obra de Nussbaum, reitera muchas de las ideas expresadas en relación al Museo de «Los cuadros de Nussbaum son más que pinturas: son elementos eternos que situados en un nuevo contexto y una nueva perspectiva conducen la narración artística de la historia a la condición de emblema de la propia supervivencia del pueblo judío y de la civilización europea». El concurso para el Museo Felix Nussbaum se realizó en 1995 y el proyecto presentado por Libeskind ganó el primer premio. El Museo se encuentra en la ciudad de Osnabrück (Alemania).

²⁷ BATES, Donald, *op. cit.*, p. 11-12.

línea que las conecta, en términos de lo que constituye el fundamento de estos fenómenos. (...) La arquitectura opera en el orden de las simultaneidades y la Música en el de las sucesiones, y en su desarrollo y apreciación, cada una se remite a la otra. (...) De hecho, la inmaterialidad de la música y la materialidad de la forma pueden ser entendidas como reversibles, ya que podemos ver a menudo que la experiencia musical nos conduce a experiencias mucho más profundas que el más grande de los edificios”.²⁸

Schonberg -que ya era famoso durante su vida- fue duramente combatido y perseguido por su condición de judío y además, por el perfil fuertemente vanguardista y trasgresor que tuvo su trabajo como compositor. De su Viena natal se trasladó a Berlín, donde dirigió la Escuela Superior de Música, -ubicada en la zona de Kreuzberg, muy cerca del actual museo- hasta el momento del ascenso al poder del nacionalsocialismo. En ese momento retornó a Viena, desde donde emigró definitivamente a los Estados Unidos, país en el que murió en 1951.

Moisés y Aarón -única obra de Schonberg citada por Libeskind en la memoria, y que considera “la experiencia musical más conmovedora del siglo XX”-²⁹ es la única ópera por él escrita. De esta obra en tres actos, el músico sólo terminó los dos primeros y del tercero sólo definió el libreto, al que nunca musicalizó. No se conocen siquiera bocetos musicales. Las razones de esta interrupción no son del todo claras, pero se supone que la agitación y la inestabilidad de los años de guerra y del exilio fueron claves en el abandono de la composición de esta obra.

Schonberg comenzó a escribir *Moisés y Aarón* entre 1930 y 1932.

Ya desde el título queda clara la vinculación del tema elegido para la ópera con el pueblo judío. Se trata de un argumento tomado del Antiguo Testamento; el libreto sigue en líneas generales el relato bíblico. Sin embargo, la intención de Libeskind de “homenajear” a este compositor y esta obra, al citarlo en su discurso sin una razón clara en relación con el proyecto del museo en Berlín, pareciese ser la de recalcar la imposibilidad del músico de concluir un proyecto frente a la voracidad y la ferocidad de la guerra y el dolor del exilio y del destino del pueblo judío de Berlín. Quizá, la historia de la composición interrumpida de la ópera de Schonberg -y la certeza de que ya no será acabada- reflejen en este imaginario delineado por Libeskind, cierta simetría con la historia del pueblo judío en la ciudad Berlín.

“...lo que se ha perdido y nunca podrá ser recuperado...” en palabras de Libeskind, utilizadas en la frase que da inicio a la cita del reportaje que hemos mencionado.

El tercer aspecto, son las listas de los nombres de las personas deportadas de Berlín durante el Holocausto. Los “*gedenkbuch*” -especie de “Nunca Mas” berlinés- contienen «sólo nombres, fechas de nacimiento, fechas de deportación y nombres de los supuestos sitios donde estas personas fueron asesinadas».

El último aspecto -en la explicación de Libeskind- lo representa el filósofo berlinés y judío, Walter Benjamin (1892-1940) y su libro *Einbahn Strasse*.³⁰ En 1933, Benjamin decide abandonar Berlín -ante el avance del nacionalsocialismo- y radicarse en

²⁸ LIBESKIND, Daniel, “Chamberworks: Architectural Meditations on the Themes from Heraclitus”. Conferencia, Berlín, 1997, en LIBESKIND, Daniel, *The space of encounter*, New York, Universe Publishing, 2000, p. 52. La relación música-arquitectura vuelve a ser retomada por Libeskind, por ejemplo, en la memoria del proyecto para la Filarmónica de Bremen o en la del proyecto para la ampliación del Museo Victoria & Albert, en Londres.

²⁹ ERBACHER, D. y KUBITZ, P., *op. cit.*, p. 19

³⁰ BENJAMIN, Walter, *Einbahn Strasse*, Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1955. Ed. española: *Dirección única*, Ediciones Alfaguara, Madrid, 1987.

Francia. Con Francia ocupada por los nazis, en 1940 decidió emigrar a Estados Unidos atravesando España. Fue detenido en la frontera franco-española, por lo cual decidió suicidarse en un hotel cerca de Port Bou.

En este aspecto –al igual que en el primero- Libeskind explicita claramente cual es su impacto sobre la morfología de su obra: «...*Einbahn Strasse* ... se materializa en una secuencia continua de sesenta secciones situadas a lo largo del zig-zag, cada una de las cuales representa una de las ‘Estaciones de la Estrella’ descritas en el texto de Benjamin sobre el Apocalipsis de Berlín».

Sesenta fragmentos escritos por Benjamin a lo largo de varios años fueron reunidos en este libro; cada uno de ellos se materializa en la planta del edificio como una “estación” o punto de quiebre de la “estrella amarilla”.

Libeskind le ha puesto nombre a este proyecto: “Entre Líneas”, que en una de sus varias y posibles lecturas apela a las dos directrices principales de la planta del proyecto. El “zig-zag” es una de ellas. «Una de ellas es recta y se rompe en numerosos fragmentos; la otra es una línea zigzagueante que podría continuar indefinidamente».

Pero “Entre Líneas” abre además una constelación de otras interpretaciones. Desde la referencia a la primera presentación de su proyecto que Libeskind hace ante la Comisión de Planeamiento de la ciudad de Berlín, escrita en hojas de las que habitualmente se utilizan para la notación musical, «entre las líneas de los pentagramas», hasta ideas como “línea como muro”, “línea potencial”, “línea revolucionaria”, “línea de compromiso”, “línea de pensamiento”, “línea de fuego”, etc. “Hay un historia del Holocausto que cuenta cómo una mujer se aferró a la línea blanca del cielo, se aferró a una esperanza, sin darse cuenta de que se trataba sólo del rastro de un avión. Creo que en ese sentido, la línea es una estructura humana”.³¹

En el imaginario de Libeskind, la línea tiene un valor de significado altísimo, a tal punto, que no sólo denominó “Entre Líneas” (*Between of Lines*) al proyecto de este Museo, sino que reiteró su aplicación en el proyecto para el *Pavilion* (Uozo, Japón, 1997) al que llamó *Outside Line* y en el proyecto para la Postdamer Platz (Berlín, 1997), denominándolo, en este caso, *Out of Line*.

La línea y sus múltiples combinatorias no es sólo definición de los límites de la arquitectura en términos físicos o morfológicos, sino que también lo es en la abstracción de la formulación de los discursos que la explican.

En el reportaje realizado por Bates que ya hemos citado, Libeskind explica: “La línea es un fenómeno eterno e incorpora un halo de misterio. Incluso desde el punto de vista geométrico, la idea de línea como instancia más corta entre dos puntos es, en sí misma, un concepto sumamente metafísico, incluso místico. Por ejemplo, cuando J. L. Borges diserta sobre el tiempo en *Nuevas refutaciones del Tiempo* -algo que es básicamente una contradicción- habla sobre la contigüidad del punto A y el punto B. Entre el punto A y el punto B se puede insertar otro punto, el punto C. La cuestión global de la línea plantea la infinitud y la imposibilidad de aprehender cuáles son las fuentes de la línea”.³²

La operación de tomar material literario y rastrear entre sus contenidos elementos disparadores de ideas para su posterior utilización en la etapa proyectual, puede

³¹ BATES, Donald, *op. cit.*, p. 7.

³² *Ibid.*

reconocerse, como instancia metodológica en otro proyecto de Libeskind: la remodelación de Alexanderplatz, sitio emblemático de la ciudad de Berlín.

En ocasión de explicar su proyecto, en un tono hondamente poético, Libeskind dice: «...utilicé el libro de Alfred Döblin '*Alexanderplatz*' como punto de arranque para el planteamiento y la organización del proyecto. Me impresionó especialmente la descripción que Döblin hace del lugar. Cuando se le pide que describa Alexanderplatz, Döblin dice que es como la huella de su mano izquierda. Medité mucho sobre esto. Tomé la huella de la mano izquierda de Döblin y utilicé la líneas de la palma para subrayar la centralidad y la permeabilidad de la plaza».

Libeskind se muestra -ante todo y al igual que muchos de sus contemporáneos arquitectos europeos- como un intelectual de amplia formación, al nombrar y relacionar en sus escritos obras musicales, libros, ensayos, autores teatrales y otros productos de la cultura artística europea.

“Entrelíneas”

Retomando el discurso sobre del proyecto para el Museo Judío, los cuatro aspectos enunciados por Libeskind pueden agruparse en dos pares:

1. Un par formado por los dos aspectos que se refieren a lugares de la ciudad de Berlín, o relacionados con ella, como sitios de vida o de muerte de judíos berlineses. El nombrado en primer término por Libeskind se refiere a los sitios donde vivieron y trabajaron ciertos «escritores, compositores, artistas y poetas» judíos de la ciudad de Berlín. “... todos estos berlineses ‘invisibles’, todos aquellos que ya no están aquí y que, sin embargo, representan la ciudad. De alguna manera son parte del ‘aire berlinés’, del aliento histórico que determina la ciudad”.³³

El segundo aspecto del par -desarrollado en tercer lugar en el inventario de Libeskind- que sitúa, a partir de las listas de los nombres de las personas deportadas de Berlín durante el Holocausto, los nombres de los lugares de los campos de concentración, donde esos berlineses habían muerto.

Quedan así conjugados el lugar de la vida y el lugar de la muerte de los judíos berlineses; metáfora de la existencia y la desaparición de la tradición judía en la cultura de berlina.

2. El segundo par lo forman el segundo y cuarto aspecto, que son respectivamente la ópera de Schonberg y el libro de Benjamin, que Libeskind denomina como los “medios arquitectónicos [utilizados] no como metáfora ... sino de forma muy pragmática”.³⁴

Queda así planteada una analogía entre la obra inconclusa de Schonberg, interrumpida al igual que la vida de Benjamin, como efecto de la persecución nazi. La personalidad del pintor Max Liebermann -judío berlinés, presidente de la Secesión berlina a comienzos del siglo XX, cuya esposa enviaba cartas a la Gestapo desde Auschwitz- evocado por Libeskind en varias oportunidades en relación a la obra del Museo de Berlín, es análoga a la de Schonberg y a la de Benjamin. Seguramente, este lugar que Libeskind les asigna a este músico, a este filósofo y a este pintor, asociándolos en relación al proyecto del Museo Judío, exprese la intención de integrar al discurso la figura del intelectual creativo, vanguardista, trasgresor, judío y

³³ ERBACHER, D. y KUBITZ, P., *op. cit.*, p. 17.

³⁴ *ibid.*, p. 18.

comprometido con los valores de su época, y con los cuales Libeskind se identifica y, a su vez, pretende ser identificado.

En los textos que Libeskind ha escrito para explicar su proyecto, la Historia cumple un rol fundamental. Pero no es una Historia entendida en un rol instrumental, como un reservorio de herramientas que van desde soluciones formales, elementos morfológicos, esquemas tipológicos o edificios tomados como modelos, capaces de ser utilizados en una nueva solución.

Es la Historia sensible de la ciudad y los datos que se reconocen forjadores de la historia del encargo, los que seleccionados y enlazados construyen una atmósfera particular que estimula, provoca, define, rodea, acompaña y alimenta el proceso proyectual. La historia particular de la ciudad de Berlín y su comunión con la tradición judía se transforma -a partir del trabajo de Libeskind- en arquitectura. La materialidad misma del museo es el objeto de exposición museística, porque en esa materialidad está la narración de la desaparición de la tradición judía europea en el marco de la cultura berlinesa.

La obra de arquitectura no es sólo un continente que alberga piezas que merecen ser expuestas; sino que la historia de Berlín –objeto también de exposición en este museo- es elaborada por Libeskind y transformada en expresión arquitectónica.

“Las Líneas de las Musas”

La historia de Berlín también se hace presente en el proyecto para la Postdamer Platz, (Berlín, Alemania, 1991). Pero en este caso no aparece la ciudad “estimulando” la creación proyectual desde la presencia física de sus valores preexistentes, sino que lo hace desde otro amplio mundo de referentes convocado por el arquitecto: las Musas. En el discurso elaborado para comentar el proyecto del Museo de Berlín combinó la presencia de los rasgos físicos de la ciudad con el patrimonio artístico-cultural de las vidas, las obras y las muertes de los judíos que la habitaron. En este otro proyecto, la evocación se sitúa en un registro de mayor abstracción o imaginación: el territorio de lo visible es reemplazado por el mundo de lo mitológico.

A las líneas imaginarias de las musas también apela en la Memoria del Centro de Arte Contemporáneo (Tours, Francia, 1993) y en la del Complejo de Oficinas (Wiesbaden, Alemania, 1993).

Si bien en todos sus trabajos el tema de la escala es esencial, una cuestión que se desprende claramente de estos ejemplos es que no existen diferencias entre las estrategias proyectuales utilizadas para resolver los problemas de la arquitectura y los problemas de la ciudad.

Tanto en el proyecto para Wiesbaden como en el del Museo de Berlín, “Libeskind desarrolla el volumen del edificio en un conjunto ricamente articulado de elementos de pequeña escala interconectados entre sí. En contraste con esto, *City Edge* es una pieza de tejido urbano imaginado como simple edificio, un concepto a la vez opuesto y complementario”³⁵ en relación con los ejemplos anteriores

En el proyecto para la Postdamer Platz, Libeskind vuelve a trabajar en la ciudad de Berlín, la ciudad que «podría llegar a ser en el siglo XXI una ejemplar capital espiritual». Berlín evidentemente aparece como un caso particular, excepcional. ¿”Por

³⁵ SCHNIEDER, Bernard, “Daniel Libeskind's Architecture in the Context of Urban Space”, en FORSTER, Kurt (ed.), *Radix:Matrix: Works and Writings of Daniel Libeskind*, Munich-New York, Prestel Verlag, 1994, p. 126.

qué Berlín es ejemplar”?, se pregunta Derrida. Porque, por una parte, simboliza cualquier tipo de división que pueda existir en el mundo;³⁶ pero, además, porque es una ciudad cuya identidad o unidad ha sido partida, interrumpida. “Berlín es la encrucijada de los desenlaces absolutos, (...) es una ciudad rota, el lugar donde nuestro mundo muestra sus fisuras”.³⁷

Recomponer esa fractura es la tarea esencial que Libeskind se propone. Desde este punto de vista, Postdamer Platz se presenta como un sitio paradigmático. Centro de la vida ciudadana del Berlín previo a la guerra, arrasada luego por los bombardeos, se convirtió luego de la caída del Muro, en el sitio emblemático de la reconstrucción de la ciudad reunificada.

La memoria del proyecto se organiza, luego de una cita inicial sobre la ciudad y Berlín, en seis partes o títulos: «Historia de la caída del Ángel»; «Liberando la visión», «Lugar mosaico tiempo», «Matriz de la Musa Iluminada», «Trazando la ciudad invisible» y «Placa de resonancia».

En el imaginario de Berlín pareciera haber figuras e ideas recurrentes. El cineasta Wim Wenders (Dusseldorf, 1945) inicia su film “*Der Himmel über Berlin*” (1987)³⁸ con la imagen de un ángel que mira desde lo alto la ciudad de Berlín; más bien, las “dos ciudades” separadas aún por el Muro. Este ángel se cobija debajo de las alas desplegadas de otro ángel resplandeciente y dorado, el Ángel victorioso, la escultura de Friedrich Drake que corona “La Columna de la Victoria”, inaugurada en 1873 para conmemorar el triunfo de Prusia en las guerras contra Austria y contra Francia, y que constituye uno de los monumentos más representativos de la ciudad.

Pero el ángel de Wenders pierde sus alas, deja de ser un ser esencialmente espiritual, y se transforma en humano. Observa y se pregunta sobre los horrores que ve. El “Ángel de la Victoria” ha seguido el camino de los «demás arcángeles deportados...».

La película también muestra otros ángeles, que se pasean en la Biblioteca de Berlín, lugar donde puede leerse: “Benjamin compró en 1921 el *Angelus Novus* de Paul Klee”. Un personaje tan especial para Libeskind vuelve a entrar en escena: el filósofo Walter Benjamin.

En el escrito de Benjamin, titulado también *Angelus Novus*,³⁹ la imagen de Klee representa “el ángel de la historia”.

“Se ve en él [el cuadro] un ángel al parecer en el momento de alejarse de algo sobre lo cual clava la mirada. Tiene los ojos desencajados, la boca abierta y las alas tendidas. El ángel de la historia debe tener ese aspecto. Su cara está vuelta hacia el pasado. En lo que para nosotros aparece como una cadena de acontecimientos, él ve una catástrofe única, que acumula sin cesar ruina sobre ruina y las arroja a sus pies. El ángel quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado. Pero una tormenta desciende del Paraíso y se arremolina en sus alas y es tan fuerte que el ángel no puede plegarlas. Esta tempestad lo arrastra irresistiblemente hacia el futuro, al cual vuelve las espaldas, mientras el cúmulo de ruinas sube ante él al cielo. Tal tempestad es lo que llamamos progreso”.⁴⁰

³⁶ Cfr. DERRIDA, Jacques, “Response to Daniel Libeskind”, en FORSTER, Kurt (ed.), *op. cit.*, p. 111.

³⁷ GONZALEZ COBELO, José L., *op. cit.*, p. 35

³⁸ “El cielo sobre Berlín”, comercializada en nuestro medio como “Las alas del deseo”.

³⁹ BENJAMIN, Walter, *Ausgewählte Schriften II: Angelus Novus*, Frankfurt, Suhrkamp, 1966. Ed. española: Barcelona, Edhasa, 1971.

⁴⁰ *Ibid*, p. 82. Por otra parte, Paolo Portoghesi utiliza también el pasaje de Benjamin en la introducción de uno de sus textos en el que reflexiona sobre cuestiones de historia contemporánea. Ver PORTOGHESI, Paolo, *El Ángel de la Historia. Teorías y lenguajes de la Arquitectura*, Madrid, Blume, 1985.

Libeskind pareciera querer retomar esta tarea que el ángel de Benjamin ha intentado: recomponer lo despedazado, con una nueva visión: convertir la ciudad en «un lugar que ha aprendido de su pasado y mira hacia el futuro, (...) abrir nuevos canales lúdicos que nos permitan recordar el futuro. (...) Se necesita una visión optimista del siglo XXI». El ángel de la historia es memoria pero sin por esto abandonar lo que se tiene por delante, «porque ni siquiera Orfeo tuvo éxito cuando anduvo de espaldas hacia el futuro».

Continúa Libeskind más adelante: «La única prioridad de este proyecto sería el que un niño pequeño pudiera descubrir en él un sueño y un futuro imaginativo». Y pareciera resonar en esto nuevamente el film de Wenders. Homero, el poeta, que junto con los niños es el único que puede ver a estos ángeles, y que dice: “Mis protagonistas ya no son los guerreros o los reyes sino las cosas de la paz. Pero nadie ha logrado aún entonar una epopeya de la paz (...) ¿Debo rendirme ahora? Si me doy por vencido la humanidad perderá a su narrador...”.

¿Cómo es posible, entonces, concebir «la transformación futura de la ciudad», ciudad en la que Postdamer Platz puede ser un elemento generador?

Partiendo de la idea de «solar como rompecabezas», Libeskind concibe una matriz geométrica estrellada, fragmentada, símbolo «de la memoria de la Postdamer Platz». Denomina «Matriz de la Musa Iluminada», a este esquema conformado por las diez «Líneas de las Musas», necesarias para poder establecer la conexión de Berlín con su historia.

El arte, o las artes, a través de sus representantes, las Musas, serán las encargadas de incorporar «diversidad de programas, con diferentes usos y funciones, concretados en conjuntos de edificios que cruzan por arriba y por debajo de las calles, y que contienen viviendas y centros de producción, cultura y ocio».

Según Hesíodo, las Musas son hijas de Zeus y Mnemósine, la diosa griega de la memoria, de lo que se recuerda. Habitan en el Parnaso, donde entonan cantos e himnos bajo la dirección de Apolo. Además son capaces de inspirar toda clase de poesía, así como de narrar a un tiempo el presente, el pasado e incluso el futuro, dadas sus virtudes proféticas.

Hesíodo también estableció su número en nueve, dándoles su correspondiente nombre. Posteriormente se les otorgará a cada una un dominio o función y atributos que las caracterizan. Además las musas son la fuente de la palabra moderna ‘museo’.

Calíope: enseñó el canto a Aquiles, el héroe de la Guerra de Troya, y es la protectora de la poesía épica; *Clio*: se le atribuye la Historia; de hecho, en las representaciones clásicas suele aparecer con un rollo de escritura en las manos; *Érato*: es la Musa de la lírica coral; *Euterpe*: relacionada con la música y el arte de tocar la flauta; *Melpómene*: como Musa de la tragedia aparece representada con la máscara trágica y la maza; *Polimnia*: el arte de la mímica; *Talía*: protectora de la comedia; *Terpsícore*: a esta Musa se le asignaban la poesía ligera y, principalmente, la danza, así que era representada con una lira en situación de acompañar con su música a los coros de danzantes; y *Urania*: la Musa de la astronomía.

A este grupo, Libeskind agrega la Musa número diez: «lo Inesperado», el presente, la esencia de la ciudad post-contemporánea, «heterogénea y pluralista», que imposibilita toda posible reconstrucción del tejido destruido de la ciudad anterior.

Las diez «Líneas de las Musas» representan también los «diez rayos de la ‘ausencia absoluta’» y establecen la conexión «entre lo viejo y lo nuevo, capitolio y capital, lleno y vacío, lo que ya no existe y lo que está por venir. (...) Las Musas constituyen un viaje

diurno y nocturno tanto a través de la geografía de Postdamer Platz como de la topología de la cultura de Berlín».

En el proyecto para el Centro de Arte Contemporáneo de la ciudad de Tours, las «Líneas de las Musas» vuelven a adoptar una configuración estrellada, similar en su geometría a la de Postdamer Platz, convirtiéndose en «conectores estructurales con el tiempo ... y que constituyen una matriz de líneas de fractura que dotan a la ciudad de un sentido de asombro y de interrelación».

Edificios nuevos y preexistentes, solar y ciudad se interconectan y «se ordenan para servir de nexo entre el singular contexto histórico y los nuevos equipamientos». El proyecto arquitectónico debe poder establecer una conexión entre la ciudad de Tours y su cultura, a fin de que no resulten independientes.

En Wiesbaden, las «Líneas de las Musas» también se definen como líneas imaginarias de vinculación; en este caso de actividades que pueden ser las usuales o resultar novedosas, actividades que estaban disgregadas en el uso habitual y que esta propuesta intenta relacionar a través de nuevos espacios para el trabajo. Estas líneas «traspasan los límites que antes separaban la rutina del ocio, lo privado de lo público y el trabajo del placer ... y pretenden estructurar los nuevos deseos generados por la organización tecnológica a lo largo de las rutas de la Imaginación, la Invención y la Individualidad».

Volviendo al proyecto para la Postdamer Platz, la memoria concluye haciendo referencia a la «Placa de resonancia», un enorme volumen inclinado, una forma característica de la arquitectura de Libeskind, que pareciera flotar sobre el conjunto, Esta «estructura elevada», llamada «El ala del Aleph» ya había sido usada de manera similar en el proyecto para el concurso *Berlín City Edge* en 1988.

El ángel se asocia ahora con la idea del Aleph, otro concepto ampliamente utilizado por Libeskind. «El Aleph es el principio», representa la unidad.⁴¹

El ala del Aleph, que «se eleva sobre la tierra como un arado», cubre, protege, entre otras cosas, la larga tira del *Pritaneo*. Libeskind evoca aquí un característico edificio de las antiguas ciudades griegas (*prytaneion*), donde se reunía el 'Consejo de los Prítanos', símbolo de la república y la democracia griegas, responsable, entre otras tareas, del mantenimiento de la vida cotidiana de la polis.⁴²

El nuevo Pritaneo del conjunto reunirá, entre otras funciones, a posibles sedes de organizaciones humanitarias y constituirá un lugar donde «todo el mundo tiene derecho a su propia parcela de este terreno yermo, y a la posibilidad de cultivarlo».

A partir de todo esto Postdamer Platz, recuperando de una manera particular todos los significados que el sitio devela, puede ejemplificar un tipo de intervención en la ciudad en la que se renuncia a conceptos urbanos considerados obsoletos, y «puede llegar a ser el sitio donde la división entre Este y Oeste, entre centro y periferia, se resuelva;

⁴¹ Cfr., como ya hemos planteado anteriormente, a la memoria del proyecto para la Sinagoga de Duisburg, Alemania (1996).

⁴² El Pritanio era generalmente de planta rectangular, con una columnata en la fachada. En él también se mantenía el fuego sagrado y se recibía a los embajadores extranjeros. En Atenas, al menos un tercio de los 50 *prítanos* permanecía allí día y noche. Eran presididos por el *epístata*, que se elegía por sorteo cada día y ejercía sus funciones de un amanecer a otro. Era el verdadero jefe del Estado, pero durante un tiempo brevísimo.

donde se resuelvan los conflictos que surgieron, se presenciaron y murieron en este mismo lugar».

“La línea espiral”

La mirada puesta en el futuro, la referencia al siglo XXI, vuelve a aparecer en el proyecto para la Ampliación del Museo Victoria & Albert, (Londres, Gran Bretaña, 1996). El nuevo edificio busca «estar abierto al futuro», proponiendo para ello la renovación de la mirada sobre el «papel fundamental que desempeñan la museología, la tecnología, las artes y los oficios en el mundo contemporáneo».

Como en casos anteriores, la respuesta espacial que surge se fundamenta en la búsqueda de un nuevo concepto sobre el tema arquitectónico a resolver. La ampliación del edificio, según explica Libeskind, merece una nueva interpretación, que se desencadena a partir de las dos palabras que están inscritas en la antigua entrada del Museo y que son: «Inspiración (o Imaginación) y Conocimiento», «...estos dos vectores, esta fuerza dialéctica [que] tiene que seguir comprometiendo al público, y abrir la experiencia del visitante a nuevas formas de contemplación y uso de los espacios museísticos». Libeskind recurre nuevamente a un par dialéctico de palabras como centro de su discurso, como ya lo hizo en la ampliación del Museo Judío de Berlín, donde el binomio es: «tradición y cultura».

Sin embargo, debemos señalar algunas particularidades. En primer lugar, el proyecto está acompañado por dos textos, dos memorias, que parecieran haber sido escritas en diferentes momentos del desarrollo del proyecto. Uno de ellos, presentado como memoria del concurso, lleva por título «La espiral».

Según este texto, el proyecto se organiza teniendo en cuenta tres dimensiones: «el movimiento espiral del arte y la historia, la trabazón del interior y el exterior y el laberinto del descubrimiento». A partir de esta definición general, hay en los textos algunos elementos o ideas que se repiten y se complementan, y que se convierten en el centro del discurso de Libeskind.

En primer lugar, ambas memorias comienzan haciendo referencia a los dos términos que hemos mencionado y que parecieran servir de disparadores iniciales del proyecto. Sin embargo, en un caso utiliza como término inicial la palabra «Imaginación», que reemplaza en el segundo por «Inspiración», conservando en ambos casos el término Conocimiento.⁴³

En segundo lugar, hay una concentración de sus argumentos en algunas cuestiones: el tema de la espiral («la espiral del arte y de la historia»), la estructura de los fractales y la imagen del laberinto («el laberinto del descubrimiento»). Podemos reconocer desde el inicio un “cambio de registro” en los referentes que Libeskind plantea, si tomamos en cuenta los ejemplos analizados anteriormente. En este caso pareciera que ingresamos en un mundo más hermético: el de la abstracción y la geometría.

En relación con el tema de la estructura espiralada, debemos decir que su utilización en arquitectura no es novedosa. Es imposible no realizar una primera asociación de esta figura con el esquema que el arquitecto Frank Lloyd Wright propone para resolver un programa similar, el Museo Guggenheim (1943-1959) de la ciudad de New York. O con el famosísimo proyecto para el Monumento a la Tercera Internacional (1919), del arquitecto ruso Vladimir Tatlin. O con el dibujo del “motivo espiral”, vinculado con la

⁴³ En realidad, si observamos la entrada de la *Cromwell Tower* que menciona Libeskind, las dos palabras que aparecen realmente escritas son *Inspiración y Conocimiento*.

sección áurea, que Le Corbusier presenta en su *Obra completa*, relacionándolo analógicamente con la forma natural del caracol. Reconoce la espiral como una “verdadera forma de crecimiento armónico y regular” y la propone, por lo tanto, para el proyecto de un “Museo de crecimiento ilimitado”. La idea del edificio, concebido alrededor de 1930, presenta un volumen espiralado sobre pilotis, con el acceso por debajo y por el centro, lo que permite un agrandamiento sin límites. Un esquema similar aplica en el proyecto para el Museo de Arte Contemporáneo de París, de 1931.⁴⁴

Pero si nos retrotraemos en el tiempo, encontramos otro caso muy significativo que siempre ha llamado la atención: el coronamiento espiraliforme de la linterna de la cúpula de la iglesia de *Sant'Ivo alla Sapienza*, realizada en la ciudad de Roma por Francesco Borromini entre los años 1643 y 1660. Interesa particularmente esta obra en relación con los posibles significados atribuidos a la espiral, en este caso interpretada en el marco de la cultura figurativa del siglo XVII.

De las numerosas lecturas iconográficas que se han elaborado, dos nos parecen relevantes en relación con el proyecto de Libeskind: la primera presenta la espiral como símbolo del conocimiento y la sabiduría, como anti-torre de Babel, como expresión del desarrollo de los procesos educativos o como una alegoría de la Filosofía, tal cual aparece representada en un grabado de la *Iconología* de Cesare Ripa de 1611. Sin duda, podemos referir este conjunto de significados con el binomio planteado inicialmente por el arquitecto: «Inspiración y Conocimiento». No olvidemos por otra parte que *Sant'Ivo* fue proyectada como la iglesia de la Universidad de Roma, y que *Sapienza* significa justamente sabiduría.⁴⁵

El posible vínculo que podría trazarse entre Borromini y Libeskind no es arbitrario. Ya hemos visto el permanente intento de identificación del segundo con personajes caracterizados por sus ideas novedosas, su vanguardismo, su espíritu de ruptura con lo tradicional. El arquitecto italiano encaja perfectamente con esta imagen profesional. Pero existe también una cierta identidad entre sus propios procesos de ideación, ya que Borromini no considera “el emblema como una simple superestructura decorativa sino verdadera y propia idea generatriz de la inspiración arquitectónica. En suma, lo emblemático es parte integrante y fundamental de su método de proyectar”⁴⁶, metodología que Libeskind podría sin duda adscribir como propia.

Por otra parte, la figura espiraliforme ha sido también interpretada como una representación del faro de Alejandría. Esta torre de 113 metros de altura, erigida en 285 a.C. en la pequeña isla de Faros, situada cerca de la ciudad fundada por Alejandro Magno en Egipto y célebre por su biblioteca, tenía una hoguera en su cima para orientar a los navegantes. Aunque se derrumbó en 1302, se convirtió en una importante fuente de especulación arquitectónica posterior. De allí surge el nombre de faro y su asociación con la luz que orienta, que guía, tanto a los navíos como, en la interpretación cristiana, a las almas iluminadas por la verdad predicada por Cristo. Por lo tanto, el faro también aparece como símbolo asociado al conocimiento; «el faro de la historia», «un foco de energía», imágenes analógicas que Libeskind utiliza en la memoria de proyecto para caracterizar su obra.

⁴⁴ LE CORBUSIER, *Oeuvre complète. 1910-1960*, Zurich, Ed. Girsberger, 1960, pp. 214-221.

⁴⁵ Para una ampliación del tema ver: RAMIREZ, Juan A., *Edificios y sueños. Estudios sobre arquitectura y utopía*, Madrid, Nerea, 1991. BLUNT, Anthony, *Borromini*, Madrid, Alianza, 1982.

⁴⁶ PINELLI, Antonio, “La philosophie des images”, en *Ricerchi di storia dell'arte*, núms. 1-2, Roma, Bulzoni, 1976, citado por RAMIREZ, Juan A., *op. cit.*, p. 169.

Sin embargo -según el arquitecto- esta espiral «no es una forma espiral tradicional con un único eje central, sino una espiral contemporánea que abre una pluralidad de direcciones a lo largo de muchas trayectorias diferentes...».

Ya que «el curso de la Historia ... no es una línea recta ... sino una huella contemporánea, (...) no es algo ya pasado, sino un proceso dinámico y en constante evolución», en el mundo del siglo XXI no es posible, como en el pasado, la utilización de “formas clásicas en espiral [que] giran en torno a un centro fijo: espirales logarítmicas y arquimédicas [que] siguen órbitas cada vez más amplias, fijadas por un despliegue continuo del espacio. No hay discontinuidades, no hay convulsiones ni saltos. Pero la ‘espiral de la historia’ es diferente, es caótica: su centro de desplaza. Las órbitas dan saltos...”⁴⁷.

En este concepto de “espiral caótica” se evidencia las referencias que comienzan a aparecer en relación con los estudios de los nuevos sistemas dinámicos, que tienen como fundamento las teorías del caos y de la mecánica cuántica. Estas ideas, que han sido desarrolladas en las últimas décadas, plantean geometrías complejas, como las de estas “espirales caóticas” cuyas trayectorias son “capaces de exacerbar el carácter inacabado e infraestructural de los sistemas dinámicos y sus propiedades asociadas (“incomplitud”, infinitud, interacción)...”⁴⁸.

Libeskind continua su texto proponiéndonos otra imagen como «*leitmotiv* organizativo que actúa como enlace entre las galerías existentes y los nuevos requerimientos programáticos»: el laberinto, figura cuya historia está relacionada con otra anterior, la espiral, que ya hemos presentado más arriba.

El esquema, ampliamente difundido en el campo de las artes, se vincula con la arquitectura básicamente a través del célebre mito de Teseo y el rey cretense Minos. Según lo narra Plutarco, el soberano encarga al arquitecto Dédalo la construcción del laberinto en Cnossos para encerrar en él al Minotauro.

Posteriormente, y sobre todo a partir del Renacimiento, la figura del laberinto, con infinitas variantes formales, será utilizado, por ejemplo, en el diseño de jardines, tal cual aparecen ilustrados en algunos grabados de la obra de Sebastiano Serlio; o en interpretaciones fantásticas como las descriptas -y por algunos representadas-, en otro tratado, conocido con el título de *Hypnerotomachia Poliphili* (El sueño de Polifilo), de cuestionada atribución y publicado en Italia en 1499.

Entre las muchas interpretaciones simbólicas que se proponen en relación a esta figura, predominan las vinculadas con la idea de camino arduo, sembrado de peligros, con claro sentido de superación; una ruta iniciática en busca de la perfección o la sabiduría que reside o se protege en su centro. El laberinto implica siempre un viaje “de descubrimiento”. Pero también se lo asocia con el caos, las infinitas galerías y las encrucijadas, interpretaciones que podemos vincular con el carácter de «sistema heterogéneo y abierto» que Libeskind le atribuye y que se emparenta con la organización de los fondos del museo.

Si con la ampliación propuesta «un nuevo abanico de rutas se despliega por todo el museo», el laberinto es, como ya hemos dicho, el elemento de vínculo entre los edificios existentes y lo nuevo. Este vínculo «presenta relaciones directas en múltiples puntos» y se materializa por medio de «unos delicados puentes», «seis conexiones distribuidas de manera centrífuga».

⁴⁷ BALMOND, Cecil, “La nueva estructura y lo informal”, *Quaderns*, 222, Barcelona, Colegio de Arquitectos de Calaluña, s/f, p. 42.

⁴⁸ GAUSA, Manuel, “Tiempo dinámico-Orden <in>formal: Trayectorias <in>disciplinadas”, *Quaderns*, 222, Barcelona, Colegio de Arquitectos de Calaluña, s/f, p. 9.

La estructura de la espiral-laberinto refleja entonces «el cruce de culturas que se produce en las colecciones, ... el perfil multicultural de sus visitantes», la idea de «un macrocosmos del multifacético orden del museo».

En este punto, la asociación con la figura de Borges, recurrente en Libeskind, y particularmente con *La Biblioteca de Babel* parece imprescindible. “El universo (que otros llaman Biblioteca) se compone de un número indefinido, y tal vez infinito de galerías hexagonales (...) La biblioteca es ilimitada y periódica. Si un eterno viajero la atravesara en cualquier dirección, comprobaría al cabo de los siglos que los mismos volúmenes se repiten en el mismo desorden (que, repetido, sería un orden: el Orden)”.⁴⁹

Imágenes de una arquitectura caracterizada por la idea de infinito, por la multiplicidad y el sinnúmero de desvíos, por un orden que no es evidente pero existente, y con la posibilidad de que en su centro se encuentre el Libro Total, el del conocimiento, el texto que ilumine el significado de la totalidad de los volúmenes acumulados. Laberintos, escaleras en espiral, encrucijadas, el *Aleph*, imágenes definitivas en el mundo borgeano que parecieran integrar también de manera decisiva el universo de los referentes presentes en las propuestas de Libeskind.

El discurso sobre el carácter geométrico de la forma resultante se complementa con la explicación de la estructura y el recubrimiento del edificio: «son de *fractile*, un nuevo tipo de revestimiento que permite la creación de un lenguaje multiformal a partir de una pieza geométrica elemental interpretada de maneras diferentes, (...) creando una superficie fascinante que parece no tener fin».

Libeskind recurre aquí para componer este «nuevo revestimiento» a la geometría de los *fractales*⁵⁰, definiendo una malla integrada por tres piezas, emparentadas entre sí, que varía en proporción y escala, crece y decrece sin un orden o razón evidentes, y que se expresa esencialmente como envolvente del edificio. Estas plaquetas texturadas, de tonos blanquecinos, «material puente entre los asombrosos azulejos de Granada e Isfahan y la tecnología utilizada en el revestimiento de la lanzadera espacial, lleva las artes decorativas a la superficie del edificio» ampliando -según Libeskind- «los límites y las conexiones entre viejo/nuevo; interior/exterior; estructura/forma; arquitectura/ornamentación; tecnología/artesanía...».

La geometría de los fractales también está íntimamente ligada con la teoría del caos, con la explicación de fenómenos que nos parecen carentes de un orden evidente, con lo informal, con la incertidumbre o el azar; elementos que, como ya hemos visto anteriormente, caracterizan la mayoría de las lecturas que se realizan sobre la ciencia y la cultura contemporáneas. Pero Libeskind introduce dentro de este mundo uno de los elementos en los que más claramente se refleja la racionalidad clásica: la sección áurea. «...el esquema fractal está relacionado con la sección áurea», tal vez otra manera de vincular «tradición y contemporaneidad».

⁴⁹ BORGES, Jorge L., “La Biblioteca de Babel”, en *Obras Completas*, Tomo I, (1923-1949), Buenos Aires, Emecé Editores, 1996.

⁵⁰ La idea de *fractal* puede básicamente asociarse con el “concepto de autosimilitud, una propiedad que poseen aquellos sistemas cuyas estructuras permanecen constantes al variar la escala de observación; en otras palabras: cuando las partes, por pequeñas que éstas sean, se parecen al todo”. MANDELBROT, Benoît, *Los objetos fractales*, Barcelona, Tusquets, 1987. Ver también “¿New Science = New Architecture?”, *Architectural Design*, vol. 67, núm. 9/10, Londres, Setiembre-Octubre 1997.

Dentro de este mismo espíritu puede inscribirse la continuación de la frase: [el esquema fractal] «en diálogo con una gramática del ornamento (Owen Jones)». Libeskind alude aquí al arquitecto y diseñador inglés, Owen Jones (1809-1874), Superintendente de la Exposición Internacional realizada en Londres en 1851. Además es autor de un libro justamente titulado *La gramática del ornamento* (1856), donde analiza motivos ornamentales en un período que va desde la antigüedad hasta el Renacimiento y que fue pensado como una guía de principios básicos y elementos decorativos para los diseñadores contemporáneos. Sus dibujos influenciaron el diseño de papeles pintados, alfombras y muebles. No olvidemos la particular característica de la colección del V&A relacionada, entre otras cosas, con las artes aplicadas y con las artesanías.

A pesar del discurso y la propuesta de Libeskind caracterizada por la geometría y la abstracción, el arquitecto no olvida su compromiso permanente con el sitio; en este caso Londres, la «ciudad de torres única en Europa», haciendo referencia a las descripciones de Henry Cole.

El edificio «no es una caja más que rellena un terreno vacío (...) no es una forma *a priori*, ni un artefacto fabricado expresamente para ser puesto sobre el solar».

Por el contrario, las proporciones específicas, los materiales y los espacios «son las formas visibles que condensan y se hacen eco del carácter particular y la originalidad específica del Museo Victoria & Albert».

Libeskind continúa explicando que la configuración de la obra «pretende ajustarse a la escala y a la historia del lugar, manteniendo un diálogo íntimo con los aleros y las cubiertas de los edificios que la rodean».

Pero además la estrecha relación entre el interior y el exterior se evidencia en los movimientos del visitante, a través de las múltiples vistas que proponen las aberturas, los lucernarios y las caras inferiores transparentes de los elementos que se proyectan en el espacio que, a su vez, «muestran al público de la calle las actividades del museo».

Libeskind cierra su discurso haciendo referencia a su primera formación, la musical. La «ampliación del V&A encuentra su mejor analogía en el último acorde de una sinfonía, sin el que las primeras notas carecerían de eficacia y significado». La música, la más abstracta de las expresiones artísticas, le sugiere esta idea explicativa de su obra, al asignarle el «carácter de fuga», donde «este último acorde no concluye la música del museo, sino que la extiende hacia horizontes futuros y desconocidos de la mente y el espacio».

La condición contemporánea de los discursos arquitectónicos.

El análisis del corpus propuesto para este trabajo nos ha permitido constatar de qué modo, en las últimas décadas, los arquitectos han acentuado la actitud de incluir en los discursos elaborados para explicar sus proyectos, argumentaciones ancladas en otros sistemas de conocimientos.

Y si bien algunos afirman que esta estrategia pone peligrosamente en crisis la autonomía disciplinar, en cuanto replantea y flexibiliza -con su expansión- los límites alcanzados por los saberes diferenciados propios del campo específico, lo que esta actitud claramente plantea es un cambio en el modo de entender la arquitectura -su propia definición- al tiempo que agrega una nueva complejidad a sus procesos de ideación.

Observadas desde el ejercicio de la práctica proyectual, las fronteras establecidas entre los distintos campos de los saberes han estallado. En la actualidad, los límites disciplinares se han disuelto y la distancia a la que los proyectistas lanzan su mirada en busca de elementos que puedan disparar sus ideas, se ha extendido hasta la infinitud del horizonte de todo lo conocido. En la arquitectura del siglo XXI, los referentes seleccionados para funcionar como detonantes del acto proyectual -a través de la dinámica del pensamiento analógico- no reconocen ninguna cualidad de pertenencia común a sistema alguno.

Cualquier combinatoria imaginada es posible: radares, huellas píxelares, ángeles protectores, circuitos, la grafía de un vocablo, la práctica psicoanalítica, partituras, cadenas de ADN, la textura del muaré...

En algunos autores, la elección recae en un único elemento específico que guía la totalidad de la búsqueda morfológica, como es el caso de la utilización de la estructura de la cadena del ADN en el tan divulgado caso del Biocentro de Peter Eisenman. Este "saber" importado desde la -por entonces- vanguardia de los avances científicos organiza con su propia lógica geométrica la morfología del Biocentro.

No hay lugar para sospecha en la elección de Eisenman. El "saber" incorporado a su proyecto para establecer la analogía formal proviene del mismo campo del saber al cual será destinando el nuevo edificio. Programa y elemento analógico quedan así integrados y justificados en su pertenencia a un mismo campo del saber científico. En otros, el porqué de la elección queda teñido de arbitrariedad en cuanto no se propone una justificación explícita que avale esa decisión en términos racionales.

Pero también se ha convertido en una metodología habitual para muchos autores, la elaboración de una compleja combinatoria entre elementos ajenos entre sí, provenientes de distintas disciplinas. Tal es el caso de Bernard Tschumi y la configuración del "imaginario proyectual" que establece para resolver el parque de La Villette, integrando en la unidad de su proyecto, la práctica psicoanalítica desde la visión de Jacques Lacan, con la modalidad de las arquitecturas de jardines del siglo XIX, el pensamiento de Jacques Derrida y la visión de la vida contemporánea asimilada a los síntomas de la esquizofrenia.

O también, el eclecticismo de las amalgamas producidas por Daniel Libeskind en sus discursos, donde una verbosidad de asociaciones y enlaces significativos incentiva, acompaña y le da sentidos diversos a su búsqueda formal.⁵¹ En este caso particular, los discursos, con apelaciones a metáforas potentes que conforman un amplio marco de referencias, adquieren su propio universo que en algunas de sus variantes se alejan decididamente del acto proyectual o de justificar una determinada configuración formal-espacial. "El filón de referencias fundamentales es ilimitado, ya que pueden confluír en él infinidad de contenidos procedentes de campos culturales o psicológicos diversos; y cuanto más heterogénea y promiscua resulte la mezcla, mayor será su atractivo, dependiendo de la riqueza de citas del arquitecto y de su habilidad para combinarlas".⁵²

Estas apropiaciones extradisciplinares son en muchos casos el mecanismo que posibilita la analogía entre el soporte geométrico de las formas establecidas y una estructura anterior, proveyendo la "solución formal" del proyecto en una traslación directa de líneas, proporciones, relaciones y directrices. Pero en otros, esta inclusión de saberes "ajenos" posibilita organizar la construcción de los discursos que explican y

⁵¹ Este imaginario se hace también evidente en las complejas representaciones -dibujos y maquetas- que Libeskind produce para exponer sus proyectos.

⁵² GONZALEZ COBELO, José L., *op cit.*, p. 33.

legitiman estas líneas de actuación en la producción contemporánea, independientemente de que puedan establecerse o señalarse analogías formales entre los resultados del proyecto y los elementos evocados por los arquitectos.

La mecánica del modelo proyectual hipotético-deductivo -utilizado en gran parte del siglo XX- intenta explicar de una manera racional todas las decisiones que se toman a lo largo del proceso, entendiéndolo como una secuencia de lógica universal. En el proceder analógico, modo operativo al que adhiere una buena parte de los arquitectos actuales y la totalidad de los analizados en este trabajo, la "arbitrariedad" de la subjetividad individual relata -antes que explicar- la manera en la que se ha operado.

Es evidente que, ante la falta de un marco conceptual estable, los proyectos se acompañen con memorias descriptivas realizadas por los autores con el propósito de explicar la individualidad de la conjunción conceptual establecida en esa oportunidad. Las memorias son -en la actualidad- la traducción del diseño a la lengua escrita. Pero también, al igual que en épocas pasadas, los escritos de los arquitectos funcionan como una manera de divulgar y establecer la particularidad y la calidad de sus obras.⁵³

En el caso de muchos arquitectos -y en el de Daniel Libeskind, en particular- aparece la preocupación reiterada por instalar ante el público su condición de intelectual poseedor de una sólida formación y de un cuantioso cuerpo de conocimientos relacionados con el vasto territorio de la cultura. Una nueva generación de "hombres universales" que deja establecido -en el desarrollo de estas memorias descriptivas- su capacidad para transitar con la mayor de las solturas por la amplitud del conocimiento actual y aprovecharlo instrumentalmente en la definición de sus proyectos.

El pensamiento de Barthes, Benjamin, Derrida, Foucault, Lacan y como siempre, Jorge Luis Borges, se reitera como soporte explicativo de las cualidades proyectuales de las obras, al tiempo que define el marco conceptual que las produce. Por ello, las memorias resultan hoy un espacio de pensamiento y reflexión valioso para la formulación de la teoría arquitectónica actual.

Y si bien cabe preguntarse, en qué medida estos discursos registran el mundo del pensar del arquitecto, ya que evidentemente funcionan como un valioso material de propaganda personal, consideramos que aportan y pueden configurar itinerarios plurales desde los cuales se puede recorrer el heterogéneo territorio del proyecto.

Aún en aquellos arquitectos en los que puede detectarse una rutina en la manera de proceder al abordar el proyecto, la elaboración discursiva que explica la condición de cada uno de ellos recibe un tratamiento particularizado. En el caso de Daniel Libeskind, el arquitecto reitera en cada oportunidad analizada, la creación y definición de un imaginario artístico-cultural-histórico-mitológico acorde -dentro de su lógica personal- con las características del encargo. Y es este microuniverso de datos y relaciones el que -según él explica en sus memorias- acompaña y genera el marco teórico del proceso proyectual. Una alquimia no revelada insufla en las formas resultantes la condición esencial de ese entramado ideológico.

Si bien el proceder es reiterado, el imaginario es particular en cada encargo. Esta situación lleva implícita la condición fragmentaria, en cuanto a que cada relato surge del propósito de avalar cada situación específica.

Rara vez al confrontar las distintas memorias escritas -por este arquitecto o por otros- en ocasión de obras diferentes puedan establecerse relaciones entre las maneras de

⁵³ Sobre este tema ver: GIMENEZ, Carlos Gustavo, "Tratados, Libros y Revistas. Los arquitectos y la exposición de su trabajo profesional", en *Summa+*, N° 74, Buenos Aires, Agosto 2005, pp. 90-91.

seleccionar los detonantes, los procedimientos proyectuales o la elaboración de las configuraciones imaginativas. Pareciese que cada nueva situación -cada nuevo proyecto- impone un grado cero de operación desde el cual se vuelve a construir sin reconocer de manera explícita, los mundos imaginados que estimularon la creación en un proyecto anterior.

Cada obra impone un discurso novedoso que no tiene porqué reconocer la existencia de uno anterior, sino que cada situación permite volver a la inmensidad del mundo de los conocimientos culturales, científicos y artísticos en busca de elementos y saberes que estructuren y solucionen ese nuevo proyecto.

De esta manera, cada ocasión construye un fragmento de teoría que no se propone de manera explícita el incluirse en una totalidad abarcante. Los textos acerca de la teoría de la arquitectura actual no intentan sumarse a un cuerpo general ni construir un sistema que los ordene.

La práctica y la teoría establecen hoy una multiplicidad de situaciones aisladas -por propia voluntad- de sus contextualidades, privilegiando la condición particular de su situación individual.

La condición actual queda representada en la construcción de un nuevo par de términos opuestos: **agregación y desagregación**;

- la **agregación** de nuevos saberes al territorio disciplinar en el aprovechamiento de elementos detonadores de procesos proyectuales definidos por el pensamiento analógico;

- y la **no-agregación** de los discursos teóricos contruidos a un sistema abarcante y ordenador de la teoría disciplinar que supere la condición fragmentaria de aquellos.

Este aporte indiscriminado no implica negar la especificidad de la arquitectura ni del proyecto como disciplina; por el contrario, amplía los campos operativos y epistemológicos de la misma. "...la profunda inmersión de la arquitectura en el campo aparentemente homogeneizado de la interdisciplina es precisamente lo que garantiza y sostiene su propia individualidad. En lugar de negar la especificidad de la arquitectura, por el contrario, la fomenta"⁵⁴

Frente a estas características que se plantean actualmente, el pensamiento analógico se presenta como la fuente más fecunda de operar, un camino a explorar para enriquecer el conocimiento y los modos de producción de la arquitectura. "...la analogicidad nos hace mover con conocimientos vagos y provisionales, corregibles y mejorables, lo cual nos da un margen más abierto para manejar cognoscitivamente el mundo"⁵⁵

Entonces, la presencia de esta "integración operativa" y aquella "desintegración del cuerpo teórico disciplinar" define una de las encrucijadas por la que atraviesa la práctica profesional actual, al tiempo que otorga nuevos significados al rol del arquitecto contemporáneo.

Al menos es lo que hemos podido vislumbrar...

De la lectura detenida de los escritos de Daniel Libeskind nos queda la certidumbre de la duda y el impulso de adentrarnos en los universos presentados.

Este Marco Polo del siglo XXI nos descubre con sus relatos la existencia de mundos que hasta hoy no conocíamos, ubicados más allá de las fronteras de la civilización disciplinar.

⁵⁴ LEACH, Neil (ed.), *Rethinking Architecture. A reader in cultural theory*, London y New York, Routledge, 1997, Introduction, p. xvii.

⁵⁵ BEUCHOT, Mauricio, "Abducción y analogía", México, UNAM, en www.UNAV.es/gep/AN/Beuchot.html.

¿...serán el producto de su imaginación frondosa y alucinada o realmente existirán...?
¿...serán ficciones creadas para seducirnos y retenernos frente a la novedad de sus obras...?
¿...será único el relato que se reitera ante cada nueva oportunidad...?

MEMORIAS

EISENMAN, Peter, "Biocentro para la Universidad de Frankfurt", en *Arquitectura*, Nº 270, Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Madrid, Enero-Febrero 1988.
HERZOG, J. y DE MEURON, P., "Nuevo Muelle de Enlace en Santa Cruz de Tenerife", *El Croquis*, Nº 109-110, Madrid, 2002.
HERZOG, J. y DE MEURON, P., "Museo y Centro Cultural Óscar Domínguez", *El Croquis*, Nº 109-110, Madrid, 2002.
IGLESIA, Rafael, "El peso de una solución", *Contextos*, Nº II, Buenos Aires, FADU-UBA, 2003.
LIBESKIND, Daniel, "Ampliación del Museo de Berlín con el Departamento del Museo Judío", *El Croquis*, Nº 80, Madrid, 1996.
LIBESKIND, Daniel, "Proyecto para la Postdamer Platz", *El Croquis*, Nº 80, Madrid, 1996.
LIBESKIND, Daniel, "Centro de Arte Contemporáneo de Tours", *El Croquis*, Nº 80, Madrid, 1996.
LIBESKIND, Daniel, "Complejo de Oficinas e Wiesbaden", *El Croquis*, Nº 80, Madrid, 1996.
LIBESKIND, Daniel, "Ampliación del Museo Victoria & Albert" y "La Espiral", en LIBESKIND, Daniel, *The space of encounter*, New York, Universe Publishing, 2000. También publicados en *El Croquis*, Nº 80, Madrid, 1996 y Nº 91, Madrid, 1998 y en www.daniel-libeskind.com
TSCHUMI, Bernad, "Parque de La Villette", *Arquitectura*, Nº 270, Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Madrid, Enero-Febrero 1988.
TSCHUMI, Bernad, "Opera de Tokio", *L'Architecture d'Aujourd'hui*, Nº 247, París, Octubre 1986.

BIBLIOGRAFÍA

BALMOND, Cecil, "La nueva estructura y lo informal", *Quaderns*, 222, Barcelona, Colegio de Arquitectos de Calaluña, s/f.
BATES, Donald, "Una conversación entre líneas con Daniel Libeskind", *El Croquis*, Nº 80, Madrid, 1996.
BATTISTI, Eugenio, *En Lugares de vanguardia antigua. De Brunelleschi a Tiépolo*, Madrid, Ed. Akal, 1993.
BENJAMIN, Walter, *Einbahn Strasse*, Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1955. Ed. española: *Dirección única*, Ediciones Alfaguara, Madrid, 1987.
BENJAMIN, Walter, *Ausgewählte Schriften II: Angelus Novus*, Frankfurt, Suhrkamp, 1966. Ed. española: Barcelona, Edhasa, 1971.
BEUCHOT, Mauricio, "Abducción y analogía", en www.UNAV.es/gep/AN/Beuchot.html.
BORGES, Jorge Luis, "La Biblioteca de Babel", en *Obras Completas*, Tomo I, (1923-1949), Buenos Aires, Emecé Editores, 1996.
BLUNT, Anthony, *Borromini*, Madrid, Alianza, 1982.
CURTIS, William, "La naturaleza del Artificio. Una conversación con Jacques Herzog", *El Croquis*, Nº 109-110, Madrid, 2002.
ECO, Humberto, *Tratado de semiótica general*, Barcelona, Lumen, 2000.
ERBACHER, D. y KUBITZ, P., "El Museo Judío de Berlín. Entrevista con Daniel Libeskind", *Elementos*, 52, México, BUAP, 2003. Extracto de la entrevista publicada en *Jüdisches Museum Berlin*, Dresden, Verlag der Kunst, 1999. Trad. Marcelo Gauchat.
FORSTER, Kurt (ed.), *Radix:Matrix: Works and Writings of Daniel Libeskind*, Munich-New York, Prestel Verlag, 1994.
GAUSA, Manuel, "Tiempo dinámico-Orden <in>formal: Trayectorias <in>disciplinadas", *Quaderns*, 222, Barcelona, Colegio de Arquitectos de Calaluña, s/f.
GIMENEZ, Carlos Gustavo, "Tratados, Libros y Revistas. Los arquitectos y la exposición de su trabajo profesional", en *Summa+*, Nº 74, Buenos Aires, Agosto 2005,

GIMENEZ, C., MIRAS, M. y VALENTINO, J., "Proyecto y discurso", Buenos Aires, FADU - UBA, 2004, (en prensa).

GIMENEZ, C., MIRAS, M. y VALENTINO, J., "Tradición y cultura", Buenos Aires, 2004, (inédito).

GONZALEZ COBELO, José L., "La arquitectura y su doble. Idea y realidad en la obra de Daniel Libeskind", *El Croquis*, Nº 80, Madrid, 1996.

GREGOTTI, Vittorio, "Necessità della teoria", *Casabella*, Nº 494, Setiembre 1983.

KRUFT, Hanno-Walter, *Historia de la teoría de la arquitectura*, Madrid, Alianza, 1990.

LEACH, Neil (ed.), *Rethinking Architecture. A reader in cultural theory*, London y New York, Routledge, 1997.

LE CORBUSIER, *Oeuvre complète. 1910-1960*, Zurich, Ed. Girsberger, 1960.

LIBESKIND, Daniel, *The space of encounter*, New York, Universe Publishing, 2000.

LIBESKIND, Daniel, "Catching on fire", en www.daniel-libeskind.com

MAINGUENEAU, Dominique, *Términos claves del análisis del discurso*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1996.

MANDELBROT, Benoît, *Los objetos fractales*, Barcelona, Tusquets, 1987

MIRAS, M., GRAU, M., GOBBI, M., MICHELINI, G. y SANTOS, L., "Teoría de la arquitectura contemporánea. Su condición actual a través de las memorias de proyectos", en VALENTINO, J. y DE PAULA, A. (coords.), *La producción del siglo XXI*, Actas del encuentro del Área de Historia – IAA, Buenos Aires, FADU - UBA, 2004.

MORIN, Edgard, *Introducción al pensamiento complejo*, Barcelona, Gedisa, 1995.

PAPADAKIS, A., COOKE, C. y BENJAMIN, A. (eds.), *Deconstruction Omnibus*, London, Academy Editions, 1988.

PINELLI, Antonio, "La philosophie des images", en *Ricerchi di storia dell'arte*, núms. 1-2, Roma, Bulzoni, 1976.

RAMIREZ, Juan A., *Edificios y sueños. Estudios sobre arquitectura y utopía*, Madrid, Nerea, 1991.

SOLA-MORALES, Ignasi de, *Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea*, Barcelona, G. Gili, 1995.

TSCHUMI, Bernard, *The Manhattan Transcripts*, London-New York, Academy Editions, St. Martin's Press, 1981.

VITRUVIO, *Los Diez Libros de Arquitectura*, Madrid, Ed. Akal, 1992.