

could not be completed. For an important structural reason the logic of the libretto could not be completed by the musical score. At the end of the opera, Moses doesn't sing, he just speaks "oh word, thou word", addressing the absence of the Word, and one can understand it as a 'text', because when there is no more singing, the missing word which is uttered by Moses, the call for the Word, the call for the Deed, is understood clearly. I sought to complete that opera architecturally and that is the second aspect of this project.

The third aspect of this project was my interest in the names of those persons who were deported from Berlin during the fatal years of the Holocaust. I asked for and received from Bonn two very large volumes called the 'Gedenkbuch'. They are incredibly impressive because all they contain are names, just lists and lists of names, dates of birth, dates of deportation and presumed places where these people were murdered. I looked for the names of the Berliners and where they had died - in Riga, in the Lodz ghetto, in the concentration camps.

The fourth aspect of the project is formed by Walter Benjamin's One Way Street. This aspect is incorporated into the continuous sequence of 60 sections along the zigzag, each of which represents one of the 'Stations of the Star' described in the text of Walter Benjamin.

To summarize this fourfold structure: The first is the invisible and irrationally connected star which shines with absent light of individual address. The second is the cutoff of Act 2 of Moses and Aaron which culminates with the notmusical fulfillment of the word. The third is the everpresent dimension of the deported and missing Berliners; the fourth is Walter Benjamin's urban apocalypse along the One Way Street.

In specific terms the building measures more than 15,000 square meters. The entrance is through the Baroque Kollegienhaus and then into a dramatic entry Void by a stair which descends under the existing building foundations, crisscrosses underground and materializes itself as an independent building on the outside. The existing building is tied to the extension underground, preserving the contradictory autonomy of both the old building and the new building on the surface, while binding the two together in the depth of time and space.

There are three underground 'roads' which programmatically have three separate stories. The first and longest 'road', leads to the main stair, to the continuation of Berlin's history, to the exhibition spaces in the Jewish Museum. The second road leads outdoors to the E.T.A. Hoffmann Garden and represents the exile and emigration of Jews from Germany. The third axis leads to the dead end - the Holocaust Void.

Cutting through the form of the Jewish Museum is a Void, a straight line whose impenetrability forms the central focus around which the exhibitions are organized. In order to cross from one space of the Museum to the other, the visitors traverse sixty bridges which open into the Void space; the embodiment of absence.

The work is conceived as a museum for all Berliners, for all citizens. Not only those of the present, but those of the future who might find their heritage and hope in this particular place. With its special emphasis on the Jewish dimension of Berlin's history, this building gives voice to a common fate - to the contradictions of the ordered and disordered, the chosen and not chosen, the vocal and silent.

I believe that this project joins Architecture to questions that are now relevant to all humanity. To this end, I have sought to create a new Architecture for a time which would reflect an understanding of history, a new understanding of Museums and a new realization of the relationship between program and architectural space. Therefore this Museum is not only a response to a particular program, but an emblem of Hope.

\*Daniel Libeskind "Between the lines" <http://www.daniel-libeskind.com/projects/pro.ID=2.html>

noche y que no poseen cerraduras cuando en realidad estas cerraduras no existen porque las puertas, ni siquiera las verdaderas, tampoco existen. En el laberinto hay entradas y salidas, pero no puertas.

Asterión cuenta que todos los lugares están muchas veces, que son infinitos, situación que nos confunde porque nos hace pensar en otra dimensión de la realidad; nuestro mundo es mensurable. Afirmo igualmente que cualquier lugar es otro lugar, lo que nos forma la idea de que o todos los lugares son iguales o bien de que no hay lugares que reconocer o identificar. ( Los "no lugares" de Augè?<sup>65</sup>).

**"between the lines" análisis del texto.** En principio el texto "Between the lines"<sup>66</sup> de Daniel Libeskind nos introduce en la problemática de lo que significó implantar un museo que cuente la historia de los judíos en Berlín desde el siglo IV . También nos introduce al Museo de Historia de la Ciudad, una construcción Barroca en la que funcionaba la corte en el imperio Prusiano y más tarde un colegio, con el cual está comunicado subterráneamente<sup>133</sup>, casi de forma clandestina.

Libeskind expone que son tres las premisas básicas que lo llevaron a desarrollar los conceptos del museo. La primera, que es imposible entender la historia de Berlín sin contemplar la contribución judía. La segunda sería la necesidad de integrar física y espiritualmente el significado del holocausto dentro de la memoria

<sup>65</sup> AUGÉ, Marc. **Los no lugares**. Barcelona: Gedisa, 2000.

<sup>66</sup> LIBESKIND, Daniel. "Between the lines". Op.cit.



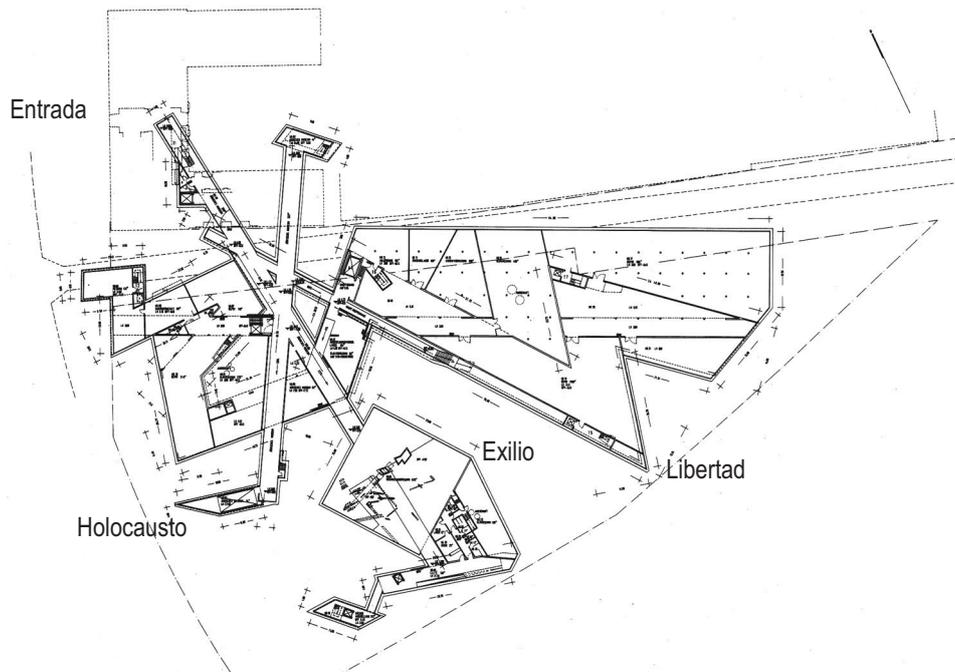
Daniel Libeskind. Museo Judío de Berlín, 1988-1999. Situación.

y la conciencia de los ciudadanos de Berlín. La tercera, que sólo entendiendo el corte y la ausencia de vida(s) judía(s) en Berlín es posible pensar en el futuro de Berlín y de Europa.

El Museo Judío es un departamento dentro del Museo de Historia de la Ciudad de Berlín. Además del ideograma que sigue en todo momento la forma del museo>>fig121, aún hay algunas claves más que el texto nos ayuda a identificar. La entrada al Museo Judío se realiza por el Museo de Historia de la Ciudad>>fig134, no hay entrada independiente, lo que implicaría de acuerdo con el texto de Libeskind que la historia de los judíos de Berlín necesariamente pasa por la historia de la ciudad, la ligación es subterránea>>fig133, para evocar un pasado unido pero tenebroso. Libeskind en su texto define claramente los recorridos posibles para seguir. La planta del subterráneo posee tres ejes axiales>>fig133

- uno que lleva a la escalera de la continuidad o de la libertad y al propio recorrido del museo,

- el otro eje nos lleva al camino del exilio y la emigración, conformado por un laberinto cuadrado con 48 pilares inclinados de sección cuadrada que en un principio representarían el año de la creación del Estado de Israel.

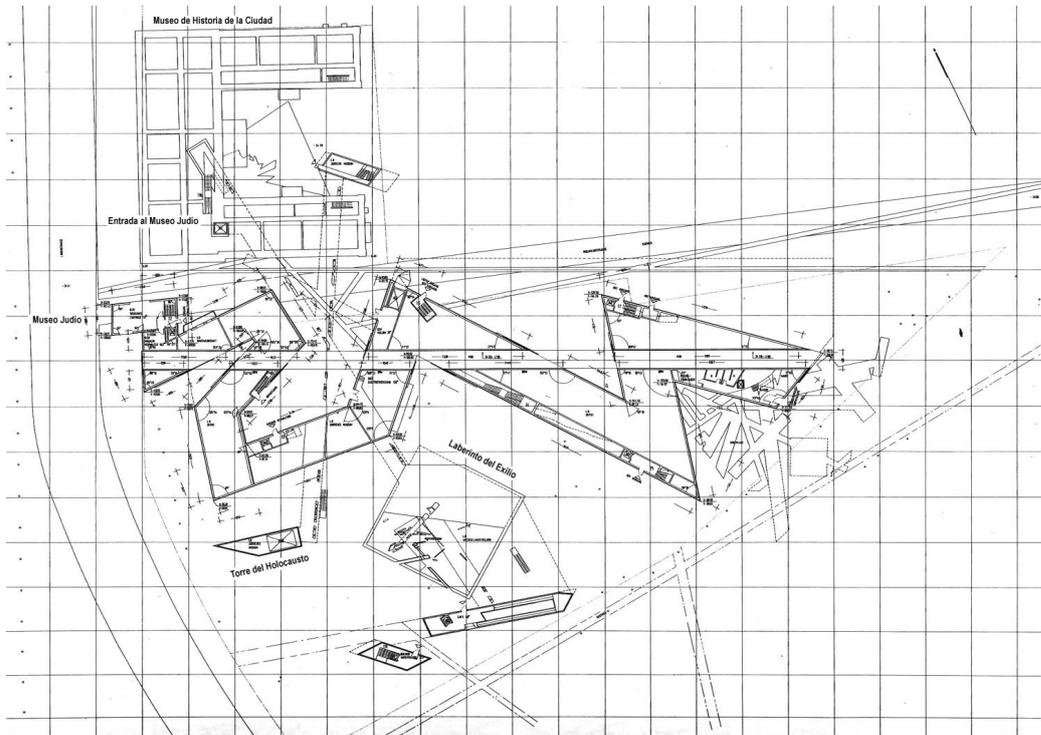


Daniel Libeskind. Museo Judío de Berlín, 1988-1999. Planta subsuelo.

- el tercero nos lleva a un vacío que representa la muerte, el holocausto, representado por una torre de interior oscura donde están grabados los nombres de las víctimas judías del holocausto.

El proyecto es denominado **entre líneas**>>fig130, porque hay dos líneas de pensamiento que fundamentan la forma del edificio. Una recta pero rota en fragmentos, otra tortuosa pero continua>>fig121. Podemos entender los vacíos como vidas cortadas>>fig121(void), lo tortuoso como el camino largo de exilios de los judíos>>fig121(J.M). El texto también introduce el concepto de ausencias, que representa en el ideograma la línea recta como vacío, como ausencia pero recortada>>fig120-121 y que está representada por el vacío que sucede en el edificio. Un vacío que no vislumbramos por completo, pero que se percibe en todo momento y al que no tenemos acceso, un vacío que significaría vidas cortadas, ausencias, que es impenetrable porque no podemos hacer nada para cambiar esa situación.

Libeskind en un momento de su obra >>fig130 se refiere al texto de la ópera "*Moses and Aaron*" de Arnold Shönberg, un compositor Judío que vivió en Berlín. La composición de la ópera no llegó a concluirse y acaba solamente con la palabra. Esta circunstancia es emblemática pues este final representa una ruptura del hilo conductor de la ópera que acaba no cantando sino hablando, lo que para Libeskind marcaría un determinado tipo de ausencia. Shönberg era uno de los autores preferidos de la arquitectura del concepto, y era valorado por los



Daniel Libeskind. Museo Judío de Berlín, 1988-1999. Planta Baja.

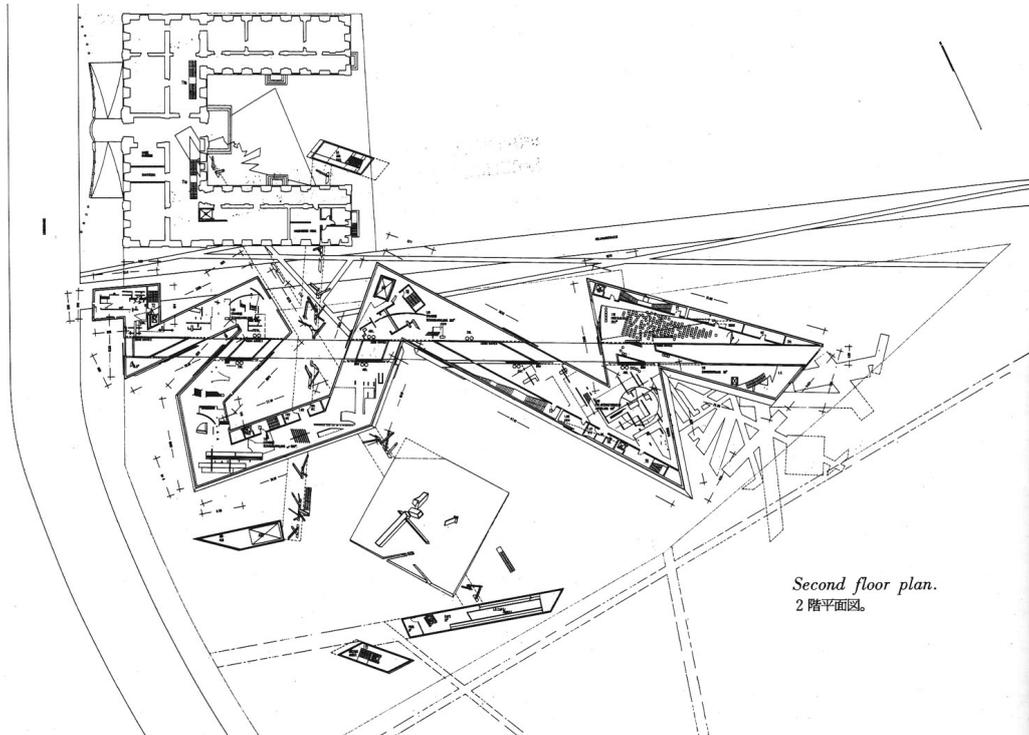
experimentos radicales de vanguardia que había realizado. Eisenman ya había colocado estos autores como ídolos en su escrito *“Post-Functionalism”* porque trabajaban la idea de discontinuidad y encontraba esta actitud en los trabajos *“no-objetivos y abstractos de Malevich y Mondrian, en los escritos no narrativos y atemporales de Joyce y Apollinaire y en las composiciones atonales y politonales de Scöenberg y Eggeling”*<sup>67</sup> Trabajos que a los ojos de Eisenman conseguían marcar discontinuidad.

En un momento de su texto >>fig130 encuentra crucial los tomos *“Gedenkbuch”* que el Ministerio del Interior le envía desde Bonn, son los libros que contienen nombres de judíos con fechas de nacimiento, de deportación y fechas y lugares donde probablemente fueron ejecutados. Para Libeskind los tomos son de considerable valor y los utilizaría de alguna manera en su proyecto. En un primer momento, y como ya había trabajado el concepto de entrelíneas, vuelca al papel y en forma de líneas estos datos >>fig124, centrando su investigación en los lugares de nacimiento y defunción de algunos berlineses >>fig125: Riga (Letonia), Lodz (Polonia) y otros campos de concentración. Nombres, lugares y relaciones, todo **acto** es canalizado por líneas en el suelo, líneas que a su modo comienzan a formar parte de su proceso proyectual. En otro momento utiliza los datos del *“Gedenkbuch”* al imprimir todos esos nombres en las paredes de **la torre del holocausto** >>fig134.

Como habíamos dicho, el proceso de proyecto ya fundamentado en lo textual utiliza en uno de sus actos otro texto (el texto del texto) como lo propone al utilizar dentro de su propia narrativa el texto *“Calle de dirección única”*<sup>68</sup> de Walter Benjamin.

<sup>67</sup> EISENMAN, Peter. *“Post-Functionalism”*. *Oppositions*, nº 6, 1976. (T.d.a.).

<sup>68</sup> BENJAMÍN, Walter. Op. cit.



Daniel Libeskind. Museo Judío de Berlín, 1988-1999. Planta segundo piso.

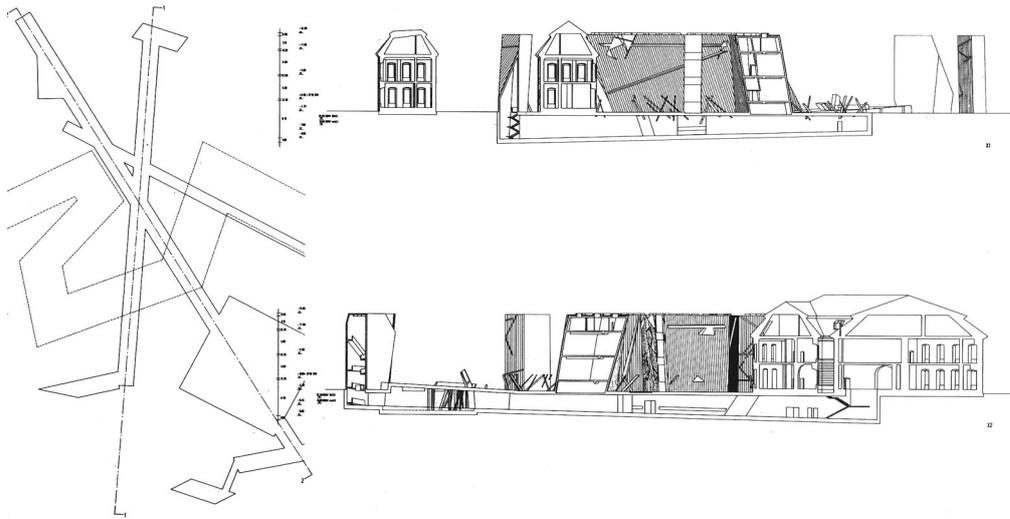
Libeskind realiza una secuencia de 60 secciones en el zigzag del edificio que representarían los 60 puntos relacionados por Benjamin en su calle: 1- Gasolinera, 2- Sala del desayuno, 3- N°113, 4- Para hombres, 5- Reloj normal, 6- Vuelve para casa!, y así hasta el 60- A camino del planetario.

El tema de los layers en la defensa textual se hace recurrente, aunque es más difícil de apreciarlo en la obra;

*“Para resumir esta estructura de cuatro planos: sobrepuestos el primero es la estrella invisible e irracionalmente conectada, que brilla con la luz ausente de las direcciones individuales. el segundo es el corte del acto 2 de Moisés y de Aarón, que culmina con el rompimiento no musical de la palabra. El tercero es la dimensión siempre presente de los Berlineses deportados. El cuarto es Apocalipsis urbano de Walter Benjamin a lo largo de la **Calle de dirección única**.”<sup>69</sup>*

Este mecanismo de proceso proyectual que ejemplificamos sobre el trabajo del Museo Judío de Berlín se asemeja sobremedida a los mecanismos adoptados por Eisenman >>fig108, Koolhaas >>fig95, Hejduk >>fig68-69, Hadid >>fig86, Tschumi >>fig89 y otros, por lo que podemos asegurar que no son posturas exclusivas de su autoría. Analizaremos a la luz de la narrativa de Borges y los lazos que nos unen con el laberinto, las posturas adoptadas dentro de lo textual referentes al espacio, al tiempo y al sujeto.

<sup>69</sup>LIBESKIND, Daniel. “Between the lines”. Op.cit.



Daniel Libeskind. Museo Judío de Berlín, 1988-1999. Corte por el vacío.

**sujeto libeskiniano.** La lectura del sujeto puede comenzarse a partir de la negación de éste. No en el sentido de su existencia, sino en el sentido de colocar al sujeto en una situación de duda y de incertidumbre. Aunque el tema principal debería centrarse en las víctimas del holocausto, la víctima aquí es el propio visitante. Formas desconexas, afuncionalidad, antiérgonómia, inestabilidad psíquica son algunos de los resultados obtenidos. El constructo intelectual de la obra está por encima del sujeto visitante, como una reminiscencia heredada del antisubjetivismo de Lévi-Strauss<sup>70</sup> “*el mundo comenzó sin el hombre y acabará sin este*”, lo que nos define la condición insignificante del hombre comparado con las estructuras, motivo suficiente para dejar de ser “*agente generador de objetos*” (Eisenman). Esta efemereidad del hombre implica que somos meros pasajeros en este mundo, entonces ¿por qué preocuparnos por el sujeto? Cualquier idea de centralidad, que podría considerarse como antropocéntrica, también sería eliminada pues lo que se destaca es que estamos dentro del laberinto. [se trata del laberinto, estamos dentro. Hay una postura que niega las formas tradicionales de ocupación del espacio por el hombre, por lo que existe una búsqueda de este diferencial. ¿Quién soy...? - ¿Un hombre con cabeza de toro?

**tiempo libeskiniano.** Al contrario de Borges aquí es mucho más difícil realizar una lectura temporal. El tiempo se nos presenta en *layers* y el pasado, el presente y el futuro se nos muestran de forma fragmentaria, vacíos, ausencias y presencias. Las capas temporales superpuestas proponen una arqueología al mismo modo que la propone Foucault en sus escritos,<sup>71</sup>

<sup>70</sup>LÉVI-STRAUSS, Claude. **Tristes Trópicos**. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1970.

<sup>71</sup>Cfr. FOUCALT, Michel. **La arqueología del saber**. Madrid: Siglo XXI, 1970.