

LA ALEGORIA COMO LENGUAJE: NARRACIÓN Y REPRESENTACIÓN EN DANIEL LIBESKIND

ALLEGORY AS LANGUAGE: NARRATION AND REPRESENTATION IN THE WORK OF DANIEL LIBESKIND

Carmen Escoda Pastor

doi: 10.495/ega.2014.2174

Uno de los recursos más utilizados en la arquitectura contemporánea como estrategia de proyecto, es la alegoría, entendida como lenguaje “que habla de lo otro”, transformando lo que se siente o experimenta, en arquitectura, al corporizar y hacer resurgir la memoria de determinados acontecimientos. En este sentido, este artículo aborda el análisis de una obra de Daniel Libeskind que es un ejemplo del uso del lenguaje alegórico en la arquitectura y de su plasmación a través de diagramas, caligramas, pentagramas, *collages*, dibujos y maquetas, generando un proceso multidisciplinar. Un proyecto que se ha generado a partir de la alegoría a hechos traumáticos para la humanidad, como el Holocausto, en un proceso que hace que emerjan alusiones y sentimientos. Esta noción de “hablar de lo otro” se haya intencionadamente narrada en las representaciones utilizadas en el proceso de ideación de Libeskind.

Palabras clave: Alegoría; Representación; Arquitectura

One of the most commonly used resources as a project strategy in contemporary architecture is allegory, understood in terms of “speaking about the other.” Allegory transforms what one feels or experiences, in architecture by embodying and reviving the memory of certain events. Along these lines, this article tackles analysis of one work by Daniel Libeskind, which is an example of using allegorical language in architecture and its embodiment through diagrams, caligrams, pentagrams, collages, drawings and models, creating a multidisciplinary process. That is a project that has recreated traumatic events for humanity through allegory, such as the Holocaust, in a process that forces feelings and allusions to emerge. This concept of “speaking about the other” has been intentionally narrated in the representations used in Libeskind’s ideation process.

Keywords: Allegory; Representation; Architecture



Paul de Man, (1998), define el concepto de alegoría como la tartamudez que deviene de su etimología griega: lo otro que habla...de lo otro. Es decir, de un cruce entre referencia (o modo de aludir a algo real) y retórica (o modo de construir la alusión), que siempre genera una tensión o irreductibilidad entre lo real y lo aludido, aunque ambas cosas se atan mediante el propio concepto de alegoría, que no es entonces, ni referencia ni tropos retórico. En arquitectura esta noción está siendo muy utilizada, dado la extrema ausencia de abstracción de la retórica arquitectónica y la necesidad consecuente de usar el propio material arquitectónico para “hablar de lo otro”.

Detrás del trabajo de Libeskind hay un proceso muy interesante de experimentar con estrategias proyectuales que van más allá del propio significado de la arquitectura, en busca de enfocar el proceso creativo de una manera más interactiva con el contexto cultural, histórico y social del lugar. Dicho proceso recurre al lenguaje alegórico para narrar determinados hechos y acontecimientos. Esta noción de “hablar de lo otro” se haya intencionadamente descrita en la intensa obra gráfica de Libeskind, diagramas, caligramas, pentagramas, fotomontajes, renders, maquetas y collages, en un continuo experimentar con nuevos formatos. Considera que los dibujos de arquitectura tienen la capacidad de recuperar una historia particular con la intención de testificarla y como instrumento capaz de revelar nuevos aspectos de “lo real”. (Libeskind, 1991, p. 14).

Paralelamente, su investigación arquitectónica va acompañada de varios escritos del arquitecto en los que hace un análisis de la arquitectura desde la filosofía y la metáfora, con títulos como *Radix-matrix*, 1997,

Between zero and infinity, 1981, y ensayos como *Out of line*, 1991, *Between the lines*, 1997 y *Symbol and interpretation*, 1997.

Museo Judío de Berlín: el contexto invisible

El contexto no es sólo lo que actualmente está en el lugar o próximo a él, es también la historia de aquel lugar, la memoria de quienes vivían allí. En ese sentido, el contexto es visible, pero gran parte del mismo no es asequible sólo a través de la vista. Has de encontrar algo más sobre él fuera. Y esa es la belleza de las ciudades. (Goldberger, 200, p. 14)

El proyecto del Museo Judío de Libeskind obtuvo el primer premio en el concurso convocado en el año 1989 en Berlín, poco antes de que cayese el Muro. La propuesta está dotada de una fuerte carga simbólica y alegórica y el papel que juega la memoria es fundamental para su comprensión.

El recurso alegórico es explotado en esta propuesta para narrar tres hechos que fundamentan el museo Judío y que obligatoriamente se deben mencionar y plasmar en el edificio. El primero es la imposibilidad de entender la historia de Berlín sin entender y reconocer la enorme contribución cultural, intelectual y económica de los ciudadanos judíos de Berlín.

El segundo es la necesidad de integrar físicamente y espiritualmente el significado del holocausto en la conciencia y la memoria de Berlín. El tercero, es que solo a través del reconocimiento de los vacíos que han dejado la muerte de los judíos, puede tener un futuro la historia de Berlín.

Con el objetivo de narrar estos hechos y representarlos, construye una matriz que adopta la forma de un sistema de triángulos entrelazados. Dichos triángulos hacen referencia al

Paul de Man (1998) defined the concept of allegory as the stutter that evolves from its Greek etymology: something else that speaks... of something else. In other words, a crossover between reference (or way of alluding to something real) and rhetoric (or how the allusion is constructed), that always generates a tension or irreducibility between what is real and what is an allusion, although both are tied by the very concept of allegory, which is therefore neither reference nor rhetorical tropes. In architecture this notion is widely used, given the extreme absence of abstraction of the architectonic rhetoric and the ensuing need to use the architectonic material itself to “speak of something else”.

Behind the work of Libeskind there is a very interesting process of experimenting with project strategies that go deeper into the very meaning of the architecture, in search of focusing the creative process in a way that is more interactive with the cultural, historical and social context of the site. This process turns to allegoric language to narrate certain events and happenings. This notion of “speaking of something else” has been intentionally described in the intense graphic work of Libeskind, diagrams, caligrams, pentagrams, photomontages, renders, models and collages, in a continuous experiment with new formats. He believes that architectural drawings have the ability to retrieve a particular story with the intention of testifying it and as an instrument capable of revealing new aspects of “what is real” (Libeskind, 1991, p. 14). In parallel, his architectonic research is accompanied by various texts by the architect that analyse architecture from the point of view of philosophy and metaphor, with titles such as *Radix-matrix*, 1997, *Between zero and infinity*, 1981, and essays such as, *Out of line*, 1991, *Between the lines*, 1997 and *Symbol and interpretation*, 1997.

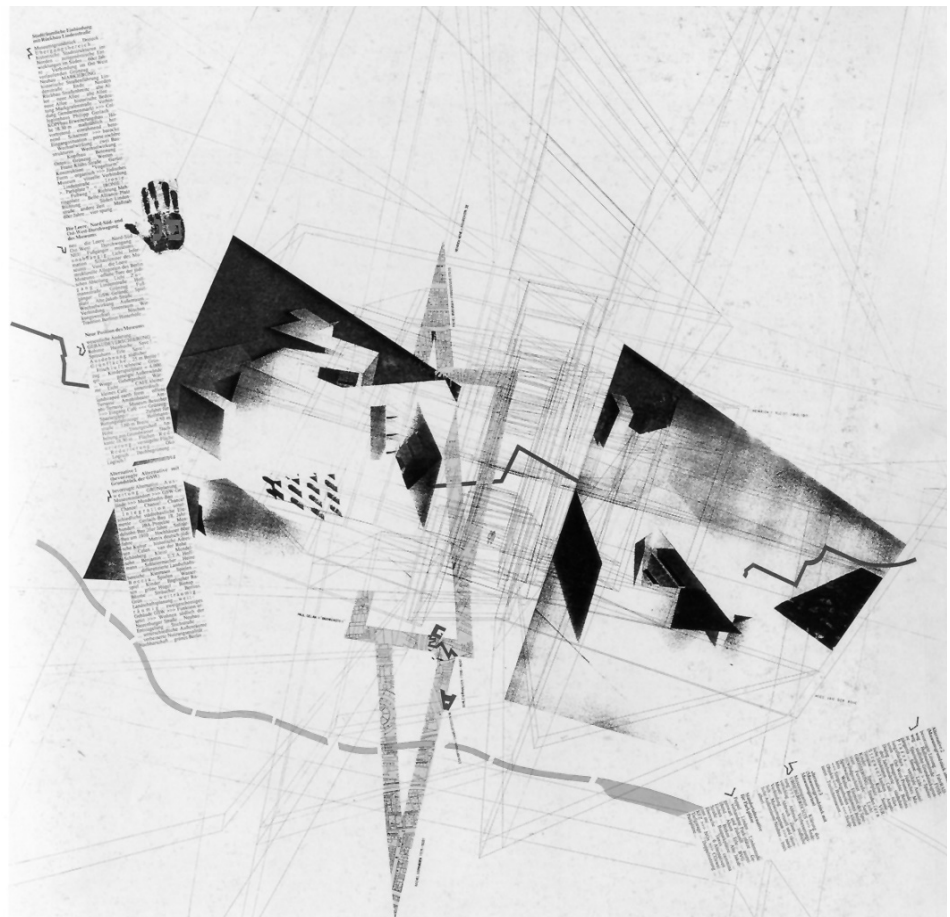
The invisible context: the Jewish Museum in Berlin

The context is not only what is currently at the site or near it, it is also the history of the place, the memory of who lived there. In this regard, the context is visible, but a large part of it is not accessible by sight alone. You have to find something more beyond this. And that is the beauty of cities. (Goldberger, 200, p. 14)



1. Collage del emplazamiento. La estrella está formada por recortes del plano de la ciudad.
 2. Planta baja y análisis de los segmentos que formarían una estrella de David.
 3. Dibujo conceptual del emplazamiento. "The Jewish Museum is based on the invisible figures whose traces constitute the geometry of the building". (Schneider, 1999, p. 17)
 4 y 5. "Entre líneas", como él mismo denomina este proyecto, dos líneas principales que organizan y relacionan todos los espacios. Una de ellas una recta imaginaria que se rompe en pequeños fragmentos o espacios intersticiales; la otra, tortuosa y quebrada, que continua hasta el infinito. La línea imaginaria recta simboliza "los vacíos" del holocausto.

1. Conceptual collage of the location. The star is comprised of clippings of a map of the city.
 2. Ground floor and analysis of the segments that form a star of David.
 3. Conceptual drawing of the location. "The Jewish Museum is based on the invisible figures whose traces constitute the geometry of the building" (Schneider, 1999, p. 17).
 4 and 5. "Entre líneas" or between the lines, as he named this project, two main lines that organise and link all of the spaces. One of them is an imaginary straight line that is broken up into small fragments or interstitial spaces; the other, twisted and crooked, continues into infinity. The imaginary straight line symbolises "the void" of the Holocaust.



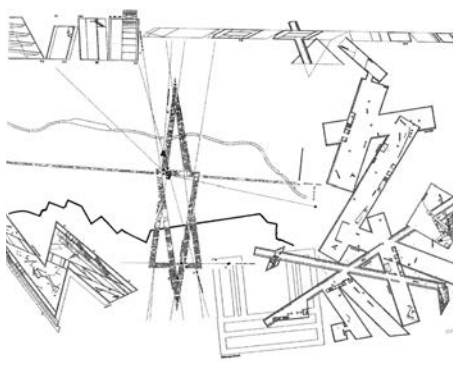
1

The Jewish Museum project by Libeskind won first prize in the competition held in 1989 in Berlin, shortly before the wall came down. The proposal has a strong symbolic and allegorical load and the role played by memory is essential for its understanding.

We shall attempt to explain these aspects from the peculiar multidisciplinary and interdisciplinary process of the architect, which covers different forms of expression, pentagrams, texts, pictorial reproductions and collages. The allegoric resource is used in this proposal to narrate three facts on which the Jewish museum is based and that must be mentioned and be evident in the building. The first is that it is impossible to understand the history of Berlin without understanding and recognising the enormous cultural, intellectual and economic contribution of the Jewish citizens of Berlin. The second is the need to physically and spiritually integrate the meaning of the holocaust into the awareness and memory of Berlin. The third is that it is only through acknowledgement of the void left by the death of the Jews that the history of Berlin can have a future. With the aim of narrating these events and representing them, a matrix was built that takes



2

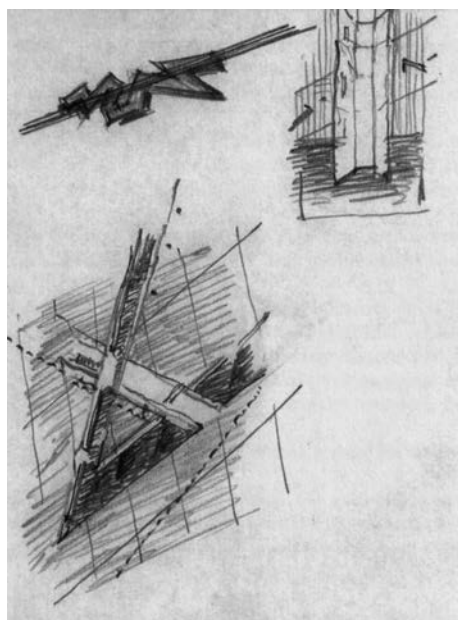


3

emblema de una estrella comprimida y distorsionada, que permite relacionar el edificio con lugares de la ciudad donde vivieron y trabajaron ciertos escritores, compositores, artistas y poetas judíos. (Fig.1).

De esta manera Libeskind puede "mencionar" a las personas y lugares que son de relevancia para el museo judío y su historia. A su vez, esta trama permite generar unas líneas cuyos segmentos contiguos generarían al unirse una estrella de David, quedando como una estrella abierta, despedazada. (Fig. 2).

En sus representaciones fragmentadas las líneas y los trazos, principales protagonistas de su arquitectura, se convierten en espacios habitables, en vectores, en vacíos, en grietas y en huecos, con la intención de revelar aspectos ocultos del contexto. El museo ofrece esa dualidad entre el contexto visible y el contexto invisible en el Berlín actual. (Fig. 3)

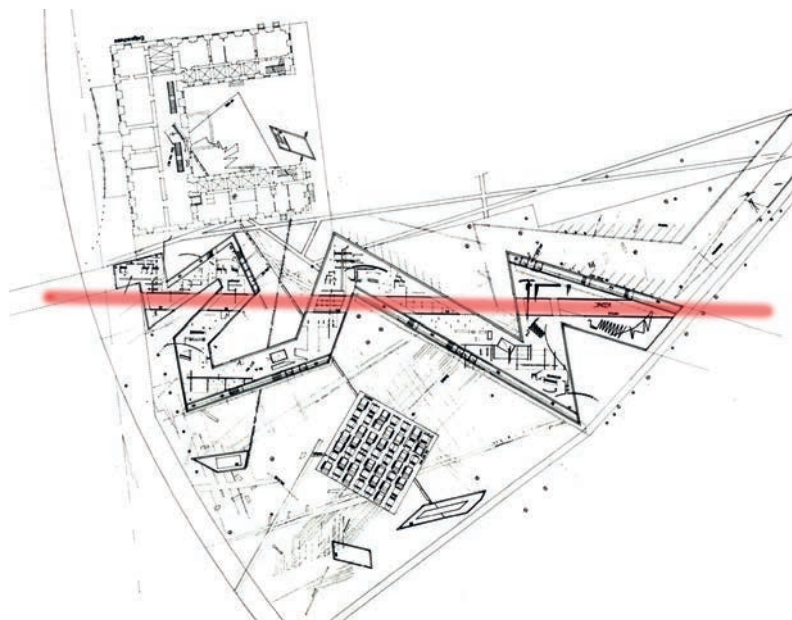


4

Libeskind inicia su proyecto con el análisis de toda una serie de material iconográfico, textos y libros. Fragmentos de arquitectura, lugares abandonados. En esta búsqueda encuentra la ópera inconclusa de Moisés y Aaron del compositor austriaco Arnold Schönberg. Alude metafóricamente a ella, en cuanto a “lo que se ha perdido y nunca podrá ser recuperado”. Al no estar finalizada queda su última parte en silencio, “la ausencia del sonido”. De ahí que los vacíos de esta ópera Libeskind los relacione con los vacíos que dejaron la muerte de tantos judíos.

Al final de la ópera, Moisés no canta, él solo habla ‘oh palabra, tú palabra’, refiriéndose a la ausencia de la Palabra, y uno lo puede entender como un texto, porque cuando no hay más canto, la palabra que falta que es pronunciada por Moisés, la convocatoria de la palabra, la convocatoria de la Escritura, se entiende claramente. Intenté finalizar esta ópera con arquitectura. (Fernandez, R., 2008, p. 13)

Los lugares de exterminio de judíos forman parte de la trama invisible. Libeskind crea en el interior del edificio una línea recta imaginaria, de sección constante que atraviesa otra línea en zigzag, de sección variable y de 140 metros, dejando en cada intersección un vacío. Los vacíos que han producido la desaparición de los judíos ex-



5

terminados, el vacío del Holocausto, conformando “el espacio de la ausencia”. Esta línea recta se convierte en el foco central alrededor del cual se organizan las exposiciones (Figs. 4 y 5)

Los puentes vacíos cruzan sobre esta pérdida y actúan como una estructura organizativa y administrativa. A un lado, por ejemplo, podrían encontrarse los cuadros de Marx Liberman, por otro lado las cartas que la mujer de Liberman dirigió al jefe de la Gestapo suplicándole que le permitieran salir de Auschwitz, porque ella era la mujer del famoso Max Liberman. A un lado la Einban Strasse de Walter Benjamin, y a otro lado el puente vacío, la carta de suicidio de Benjamin desde España. (...). (Fernandez, 2008, pp 14 y 15).

(Figs. 6 y 7)

El alfabeto del museo

La planta se basa en una composición deconstructivista a partir de la interconexión de líneas y planos. Utiliza un lenguaje gráfico que juega con la superposición de información diversa, que encuentra en esa búsqueda constante de material iconográfico extraarquitectónico, conformando su propio alfabeto. (Fig. 8)

En esa búsqueda encuentra la lista de las víctimas del holocausto, recogidas en el libro o memorándum llamado *Gedenkbuch* y las incluye en sus

on the shape of a system of interlinking triangles. These triangles make reference to the emblem of a compressed, distorted star that links the building to parts of the city where certain Jewish writers, composers, artists and poets lived and worked (Fig.1).

Thus Libeskind can “mention” people and places that are of importance for the Jewish museum and its history. At the same time, this complexity generates lines whose adjoining segments would generate the star of David when connected, creating an open star, broken into pieces (Fig. 2). In their fragmented representation, the lines and traces, the main features of its architecture, become habitable spaces, vectors, voids, cracks and openings, with the intention of revealing hidden aspects of the context. The museum offers this duality between the visible and invisible contexts in Berlin today (Fig. 3).

Libeskind began his project with the analysis of a number of iconographic materials, texts and books. Fragments of architecture, abandoned places. In this search he found the incomplete opera “Moses und Aron” (Moses and Aaron) by the Austrian composer Arnold Schönberg. He makes metaphorical allusions to it, with regard to “what has been lost and can never be recovered”. As it was not finished, the last part remains in silence, “the absence of sound”. From here Libeskind relates the voids of this opera to the voids left by the deaths of so many Jews.

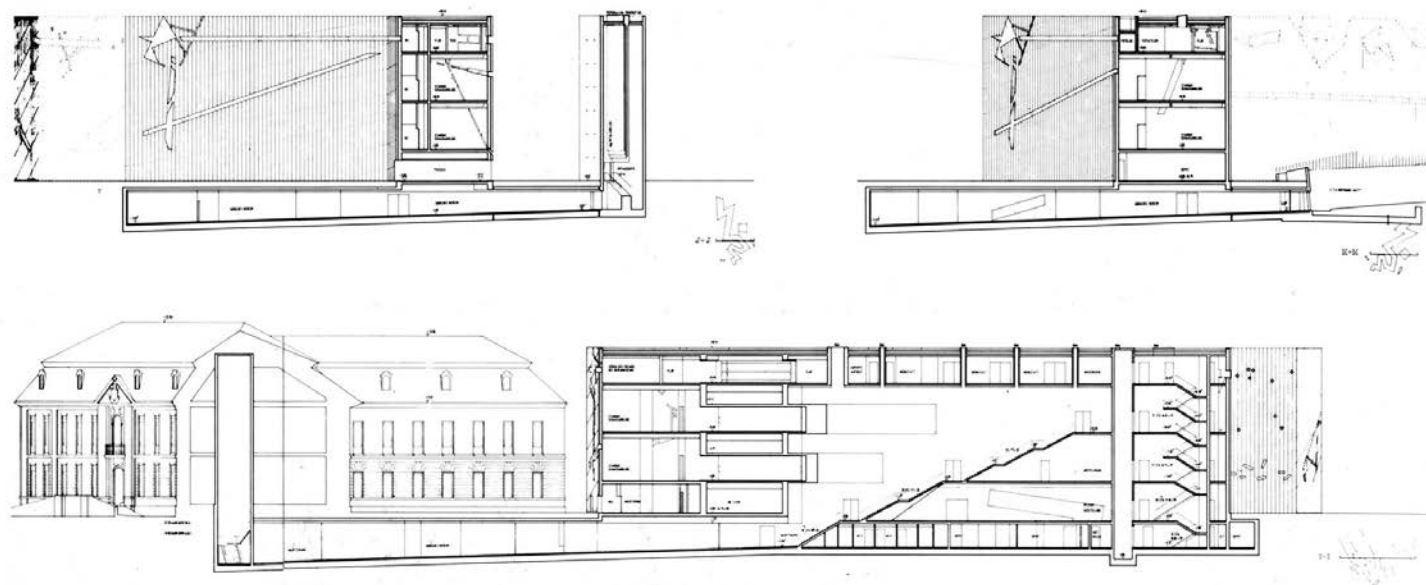
At the end of the opera, Moses does not sing, he only says ‘oh word, you word’, referring to the absence of the Word, and that one can understand as a text, because when the singing stops, the word that is missing is spoken by Moses, the invitation of the word, the invitation of the writing,

6. Secciones del museo en las que se explica el gran hueco central y la escalera principal.

7. El gran vacío central alrededor del que se organizan todas las exposiciones, en memoria de los "vacíos" que han dejado los judíos del holocausto.

6. Sections of museum that explain the large central gap and the principal stairway.

7. The large central void around which all of the exhibitions are arranged, in memory of the "voids" left by the Jews in the Holocaust.



6

is clearly understood. I tried to finish this opera with architecture (Fernandez, R., 2008, p. 13)

The extermination sites of the Jews are part of the invisible complexity. Inside the building Libeskind created an imaginary straight line, with a constant section that passes through another zigzag line, with a variable section, 140 metres long, leaving a void at each intersection. The voids that have produced the disappearance of the Jews exterminated, the void of the Holocaust, shape "the space of the absence". This straight line becomes the central focus around which the exhibitions are organised (Figs. 4 and 5).

The empty bridges cross over this loss and act as an organisational and administrative structure. On one hand, for example, we could find the pictures of Marx Liberman, and on the other the letters that Liberman's wife sent to the head of the Gestapo begging him to allow her to leave Auschwitz, because she was the wife of the famous Max Liberman. On one hand the Einbahnstraße by Walter Benjamin, and on the other the empty bridge, the suicide note of Benjamin from Spain. (...). (Fernandez, 2008, pp 14 and 15) (Figs. 6 and 7).

Libeskind (2011) argues that it is necessary to create the architecture like music, which communicates directly with the soul through emotion. In both fields "the composition" is developed in space and time. From this

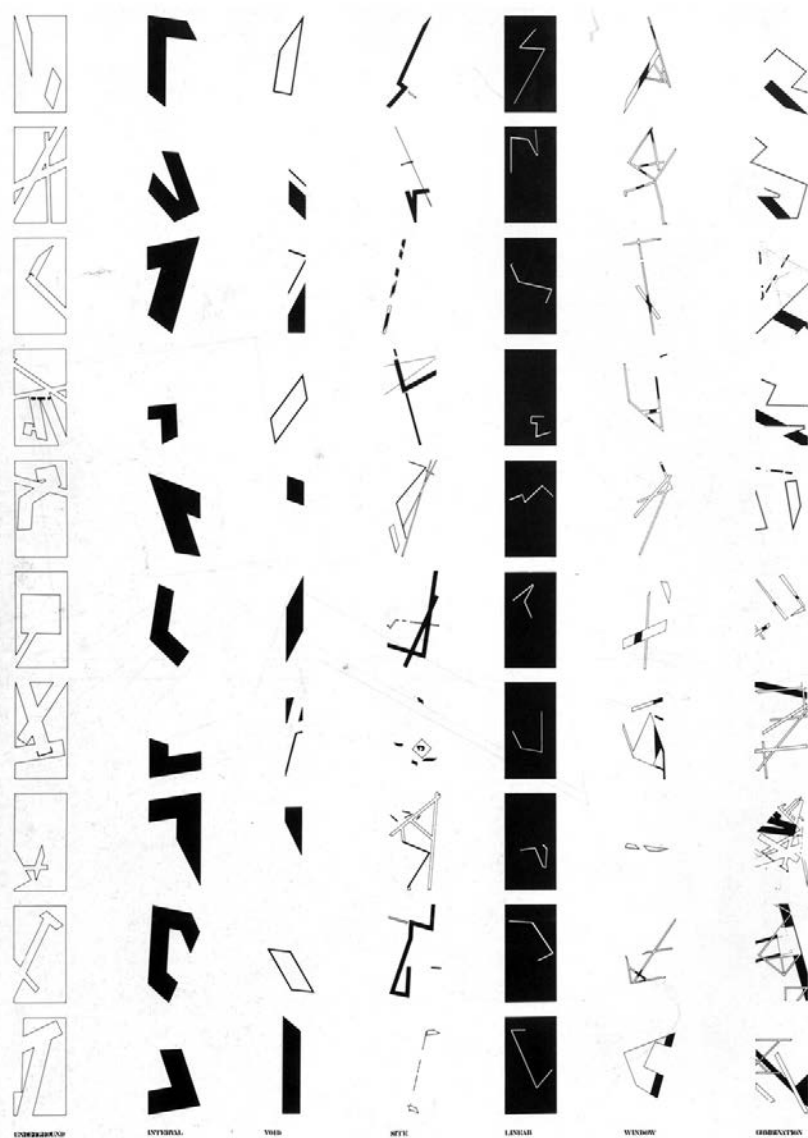
representaciones. Desde este enfoque multidisciplinar construye collages y composiciones con caligramas, pentagramas y textos. (Figs. 9 y 10)

La composición de la planta se estructura en tres ejes fundamentales que marcan tres recorridos y que simbolizan tres partes de la historia de los judíos alemanes. El primero narra el recorrido hacia la muerte final a través del eje del holocausto, que finaliza en la torre del Holocausto. El segundo simboliza la historia del exilio y se dirige al jardín del Exilio (ardin Hoffmann). El tercero es la continuidad de la historia de Berlin y el recorrido hacia las exposiciones. (Figs. 11, 12 y 13)

El eje de la continuidad es una línea virtual que marca el recorrido desde el acceso a la escalera que conduce hasta los niveles superiores, donde se desarrolla la exposición. Ello muestra claramente la intencionalidad de Libeskind al proyectar el acceso al Museo por el sótano, para significar alegóricamente que el acceso es desde los cimientos de la historia.



7



8. En los múltiples diagramas analiza y representa conceptos como *underground*, *intervals*, *void*, *site*, *linear*, *window* y *combination*. La composición de líneas y planos conforman el alfabeto del Museo.

8. In the multiple diagrams he analyses and represents concepts such as *underground*, *intervals*, *void*, *site*, *linear*, *window* and *combination*. The composition of lines and drawings comprise the alphabet of the Museum.

multidisciplinary focus, he uses the resource of including the list of the Holocaust victims collected in the book or memorandum called *Gedenkbuch* in his representations and *collages* and compositions with caligrams, pentagrams and texts (Figs. 8 and 9).

The alphabet of the museum. Intersection of traces

The floor is based on a deconstructivist composition using the interconnection of lines that are the result of the interpretation of the traces of site and the memory. It uses a graphic language that plays with the superimposition of different information, found in this constant search for extra-architectonic iconographic materials, forming its own alphabet (Fig. 10). The building is structured along three fundamental axes that mark three routes and that symbolise three parts of the history of the German Jews. The first narrates the route towards death, along the Holocaust axis, which ends at the Holocaust tower. The second symbolises the history of the exile and goes to the Garden of Exile (Hoffmann Garden). The third is the continuity in the history of Berlin and the route towards the exhibitions (Figs. 11 and 12).

The *axis of continuity* is a virtual line that marks the route from the access stairway that leads to the upper levels, where the exhibition is held. This clearly shows the intention of Libeskind when projecting the access to the Museum through the lower ground floor, for an allegorical meaning that the access is from the foundations of history.

This access is only lit with artificial light and as the stairway covers 3 heights, it is lit gradually to emphasise the continuity of Berlin's history, from the dark and oppressed past to a bright and open future. Unlike the Guggenheim by Wright in New York, where the route of the exhibition is ascending, here it descends, across various bridges that connect the rooms (to cover the museum from one side to the other, 60 bridges were projected that pass over

8

Dicho acceso está sólo iluminado con luz artificial y al recorrer la escalera a 3 alturas, se va iluminando para enfatizar la continuidad de la historia de Berlín, desde el pasado oscuro y oprimido, a un futuro luminoso y abierto. Contrariamente a lo que sucede en el Guggenheim de Wright en NY, en el que el recorrido de la exposición es ascendente, aquí el recorrido es descendente, a través de varios puentes que conectan las salas (para recorrer el museo de un lado a otro proyecta 60 puentes que atraviesan estos vacíos). Estás obligado a subir directamente hasta la

última planta para ir descendiendo y visitar la exposición. De esta manera se desciende a los cimientos de la historia judía. (Figs. 14 y 15)

El *eje del Exilio* es un camino que corta al eje de la continuidad y finaliza en el jardín del Exilio y la Emigración, en memoria de los judíos que fueron forzados a abandonar Berlín. El nombre oficial de dicho jardín es Josef Hoffmann. Se trata de un gran cuadrado situado en el exterior del edificio donde hay 49 pilares de sección cuadrada dispuestos siguiendo una cuadrícula. El número 49 simboliza el año de fundación de Israel. Cuarenta

9. Model featuring the names of the Holocaust victims from the *Gedenkbuch*.
 10. Model with base texts. Through the representation, Libeskind explores and seeks new forms of expression.

9. Maqueta en la que aparecen escritos los nombres de las víctimas del Holocausto del *Gedenkbuch*.
 10. Maqueta con textos de base. Desde la representación Libeskind explora nuevos formatos de expresión.

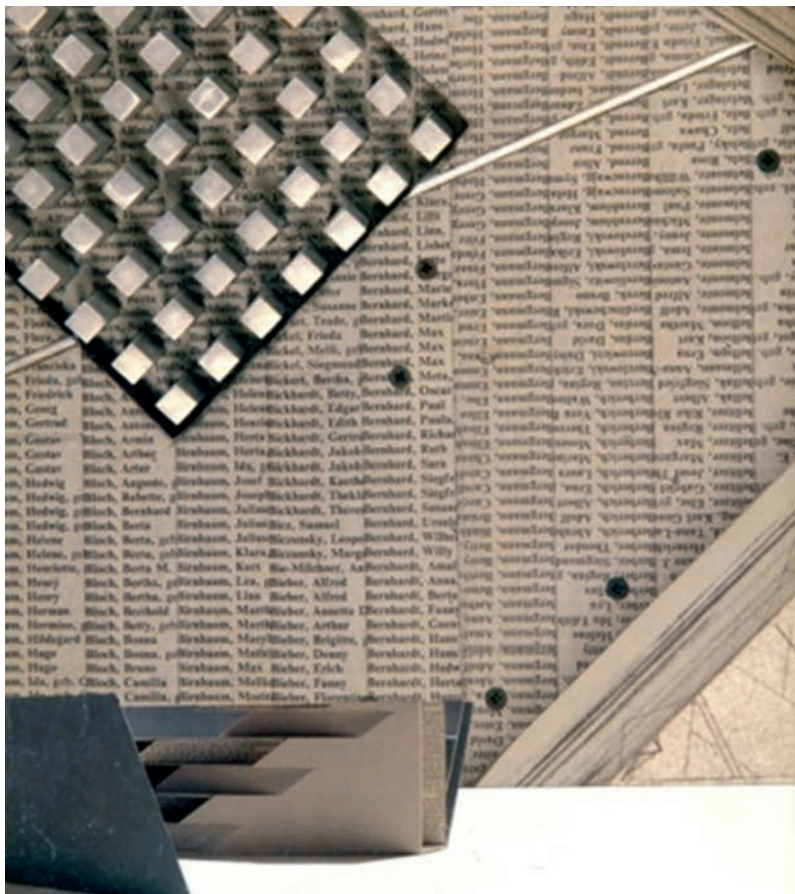
these voids). You are forced to go directly up to the top floor to then descend and visit the exhibition. Thus we descend to the foundations of Jewish history (Figs. 14 and 15). The **Holocaust axis** extends towards an exterior volume of the building, towards the tragedy of death, which is called the Holocaust tower. Its floor plan is quadrilateral and its façades are blind and only have a vertical hole in the upper part of the vertex through which the only light enters (Fig. 18). The hundreds of holes in the façade are part of the “museum alphabet”. The windows create radiant effects inside the building when the light is reflected on walls and paving. This “museum alphabet” represented in the façades, tells us of the anguish of the Holocaust Jews through fragmentation and breakage. The museum lacks orthodox openings. The windows follow an invisible

y ocho de estos pilares están rellenos con tierra de Berlín, en tanto que el último, ubicado en el centro de la trama representa a la ciudad de Berlín y tiene en su interior tierra de Jerusalén. El suelo del Jardín está inclinado con la pendiente siguiendo la diagonal y los pilares son perpendiculares a dicho plano. Al estar el suelo inclinado y deformado, cuando caminas entre los pilares es fácil golpearse, por ello los pilares tienen las aristas redondeadas. Dicho laberinto simboliza el calvario por el que pasaron los judíos y es una reinterpretación del *Danteum* de Terragni, de 1939, proyecto cuyo argumento, a su vez, establece una correspondencia alegórica, compositiva

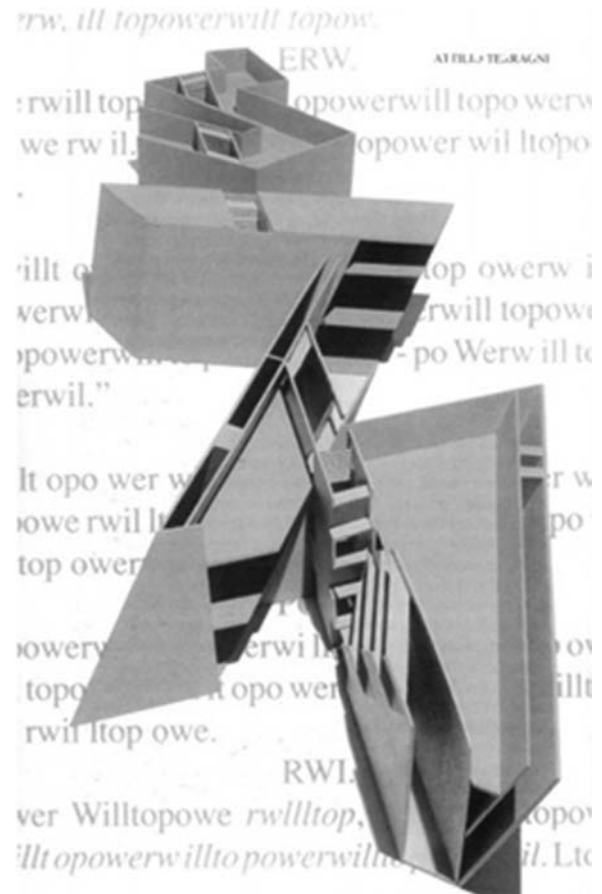
y narrativa, con la “Divina Comedia” de Dante. (Figs. 16 y 17)

El **eje del Holocausto** se prolonga hacia un volumen exterior al edificio, hacia la trágica muerte final, que es llamado la torre del Holocausto. Tiene una planta en forma de cuadrilátero, sus fachadas son ciegas y solo tiene un hueco vertical colocado en la parte superior del vértice por donde entra la única luz. (Fig. 18)

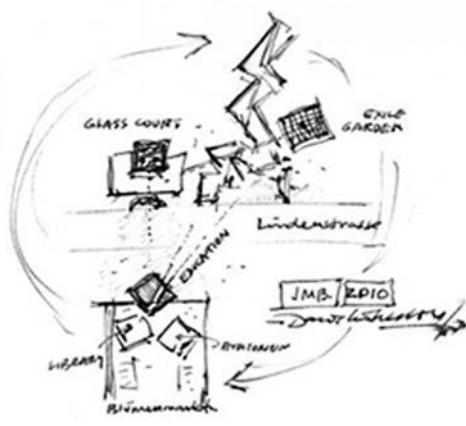
Los cientos de huecos de la fachada son parte del “alfabeto del museo”. Las ventanas crean efectos luminosos en el interior del edificio cuando la luz se refleja en paredes y pavimentos. Dicho alfabeto representado en las fachadas, nos narra el desgarramiento



9



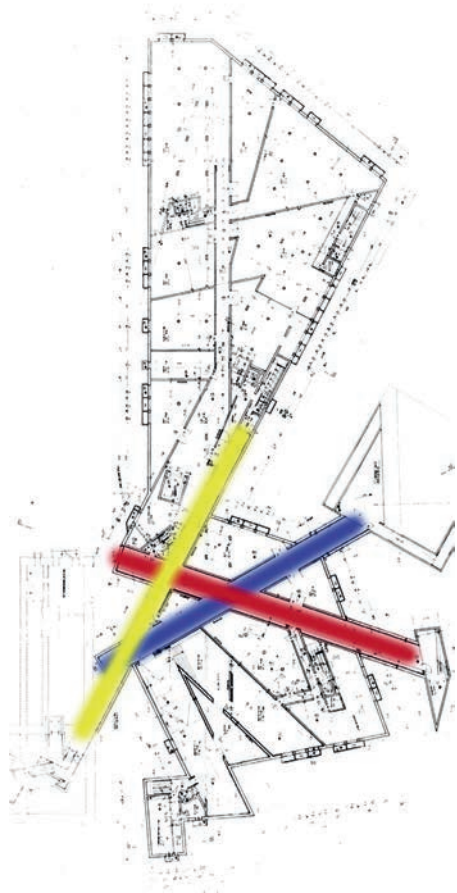
10



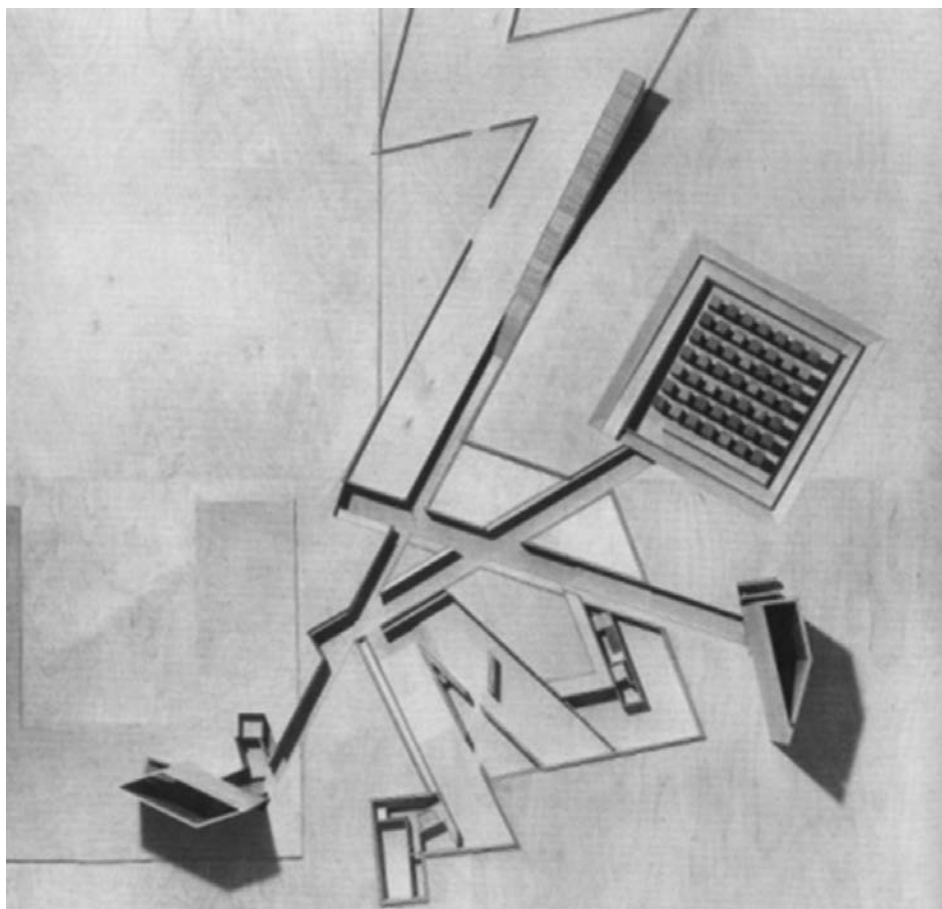
11

11. La intersección de trazas queda representada en este dibujo. La línea recta, la línea en zig-zag y los 3 ejes.
 12. Planta sótano. Los tres ejes que conforman la planta. Eje amarillo: eje de la continuidad; Eje azul: eje del exilio; Eje rojo: eje del holocausto.
 13. Visión aérea de la maqueta mostrando los tres recorridos o ejes.

11. The intersection of the traces represented in this drawing. The straight line, the zigzag and the 3 axes.
 12. Lower ground floor. The three axes that comprise the floor. Yellow axis: axis of continuity; Blue axis: axis of exile; Red axis: Holocaust axis.
 13. Aerial view of the model showing the three routes or axes.



12



13

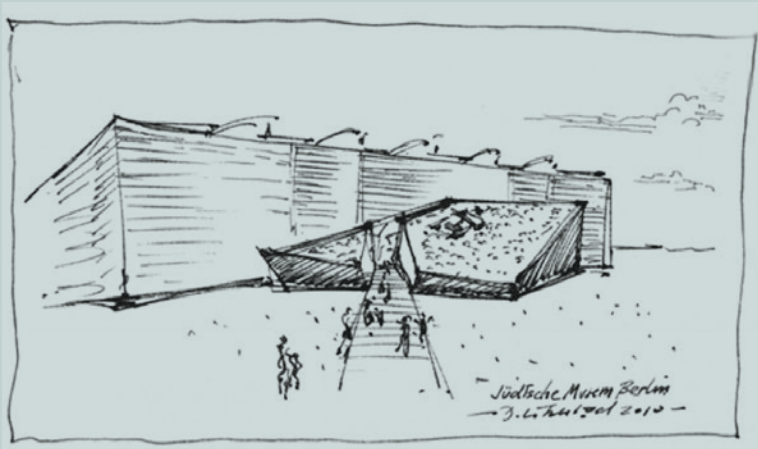
del Holocausto Judío a través de la fragmentación y la rotura. El museo carece de huecos ortodoxos. Las ventanas siguen una matriz invisible de direcciones basada en la topografía de la ciudad. Este mecanismo de aberturas permite que los espacios del museo queden iluminados con una luz muy especial. (Figs. 19, 20 y 21)

Mediante las estrategias de la inclinación y deformación de los pla-

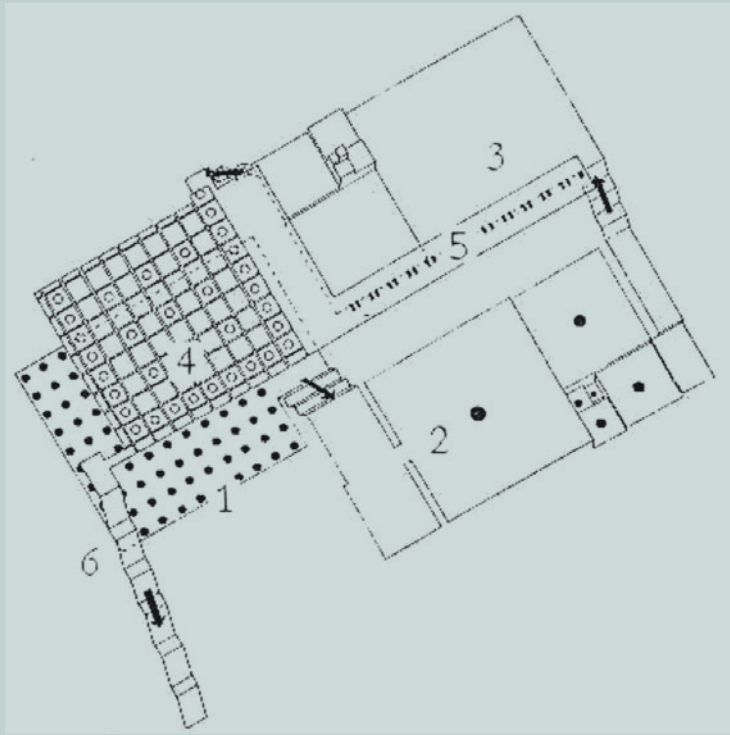
nos y de los huecos de fachadas, cualquier plano, cualquier segmento y cualquier espacio es diferente a los otros, tanto en dimensiones como en configuración. La infinidad de espacios laberínticos intersticiales, la diversidad de posiciones y formas de las ventanas, la iluminación, los contornos indefinidos, el espacio infinito, conforman el propio alfabeto del museo.

matrix of directions based on the topography of the city. This mechanism of openings means the museum spaces are lit with a very special light (Figs. 19, 20 and 21).

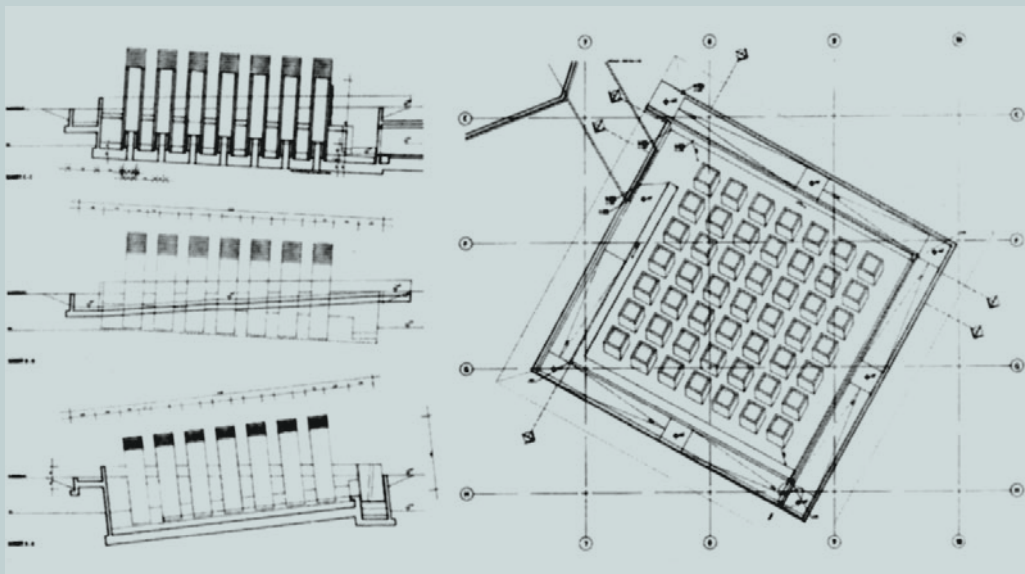
Using the strategies of tilting and distorting the planes, the bridges and the openings of the façades, all of the planes, segments and spaces are different from the others, in terms of both dimensions and configuration. The infinity of interstitial labyrinthine spaces, the diversity of positions and shapes of the windows, the lighting, the indefinite outlines and the infinite space create their own



14



16



17



15

14. Perspectiva del acceso que intencionadamente se produce por el sótano, desde los cimientos de la historia.

15. El eje de la continuidad simbolizado en la escalera principal, que representa la continuidad de la historia de Berlín.

16. El Danteum de Terragni (1939) 1- la selva oscura; 2- la sala del infierno; 3- la sala del purgatorio; 4- la sala del paraíso; 5- la sala del imperio; 6- la escalera.

17. Jardin José Hoffmann. El plano inclinado del suelo y el tortuoso recorrido alude al sufrimiento de los judíos en su camino hacia el exilio.

14. View of the entrance through the basement, from the foundations of history.

15. The axis of continuity symbolized by the main staircase, that represents the continuity of the history of Berlin.

16. Terragni's Danteum (1939) 1- The dark wood; 2- Hell; 3- Purgatory; 4- Paradise; 5- Empire; 6- The stairway).

17. Josef Hoffmann Garden. The sloping plane of the ground and the twisting route alludes to the suffering of the Jews in their journey to exile.



Conclusiones

Este proyecto es un ejemplo de reivindicación y reconciliación histórica de una ciudad, capaz de articular una intensa carga semántica. La generación formal del proyecto parte de la invención de una estructura simbólica que a través de un determinado código elabora los significados deseados en la obra. Una de sus premisas fundamentales es que la arquitectura es un lenguaje capaz de comunicar el sentido de unos hechos y ser tratado por los métodos de la filosofía del lenguaje, lo que implica una dialéctica entre la presencia y la ausencia, lo sólido y lo vacío, el límite material y el límite conceptual.

El fin podría ser un límite, pero también el origen. La arquitectura a partir del fin significa que debe comprenderse a sí misma (...). El fin es el borde. (LIBESKIND, 1997, p. 111)

Entiende la arquitectura como lenguaje y la alegoría como forma retórica que puede utilizarse en la generación de significados en la arquitectura, reivindicando el lado creativo e irracional de la arquitectura. La arquitectura es una forma de comunicar algo más allá de la realidad física con la que está construida. La arquitectura no debe limitarse a comunicar a un ser humano la existencia de un mero objeto. Se trata del proceso de hacer que emerjan cosas, algo que te obliga a estar conectado con el espíritu del mundo. Desde este enfoque experimenta continuamente con nuevos formatos y recursos gráficos para narrar el principal objetivo de su arquitectura, que es la creación de un espacio poético e inefable.

En el Museo Judío construye una materialización filosófica del estado psíquico de la condición humana tras el Holocausto, induciendo en ese espacio a la vivencia de la percepción de la propia ausencia.

Hay una diferencia entre una emoción privada y una que forma parte de la realidad. La realidad no es sólo un ejercicio intelectual: no escuchamos música juntando una nota con la otra. Lo que se siente cuando la escuchamos es su fuerza espiritual, y así debe ocurrir también con la arquitectura. Los sentimientos que inspiraron estos proyectos surgen de la catástrofe. Pero no obstante, estos edificios hablan sobre la vida. El Museo Judío, con sus espacios y su continuidad espacial expresan lo provocado por la exterminación. (...) Concibo estos edificios como una conexión del recuerdo con el futuro (La vanguardia, 2006).

Libeskind ha logrado abrir un cauce teórico que incorpora la dimensión de la esencia emocional en la arquitectura contemporánea y otorga a la representación la capacidad de recuperar una historia particular con la intención de testificarla y simbolizarla. El proceso que conlleva la descomposición en trazas de sus proyectos, es el resultado de una obra prolífica que conjuga arquitectura, música, literatura, pintura y memoria histórica, fomentando la interdisciplinariedad con campos extra-arquitectónicos. ■

NOTAS

- 1 / De Man, P., 1998. *La ideología estética*. Madrid, Editorial Cátedra.
- 2 / Libeskind, D., 1991. *Countersign*. London, Architectural Monographs, nº 16. Academy Editions
- 3 / Fernandez, R., 2008. *La alegoría en la obra de Daniel Libeskind*. Universidad nacional de Mar de Plata. Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo.
- 4 / La vanguardia, del 25 de enero de 2006.

Referencias

- LIBESKIND, D., 1997. *Radix-matrix: architecture and writings*. Munich, ed. Prestel-Verlag.
- LIBESKIND, D., 2001. *The space of encounter*. London, ed. Thames & Hudson.
- BITTER, J., 2011. *Daniel Libeskind. Jewish Museum Berlin*. Barcelona, ediciones Polígrafa.
- CORREAL, J., 2004. *Museo judío de Berlín*. Barcelona, Ediciones UPC, J. Muntañola Thornberg ed. pp 49-55.
- FERNANDEZ, R., 2003. El problema de la alegoría. *Revista SUMMA*, Nº 59, artículo, Buenos Aires. Pag 106
- GOLDBERGER, P., 2008. *Counterpoint: Daniel libeskind*. Birkhäuser, Basel+ Boston+ Berlín. Pag 14.
- SCHNEIDER, B., 1999. *Daniel Libeskind. Jewish Museum Berlin*. Munich, ed. Prestel-Verlag.

alphabet and turn the structure of the building into a continuous discourse on the historical memory of the German Jews.

Conclusions

This project is one more example of the historical vindication and reconciliation of a city, capable of articulating an intense semantic load and restoring the memory. The generation of the project's shapes begin with the invention of a symbolic structure that, through a certain code, creates the desired meaning in the work. One of its fundamental premises is that architecture is a language capable of communicating the meaning of events and to be dealt with through methods of philosophy of language, which entails a dialectic between presence and absence, solid and empty, the material limit and the conceptual limit.

The end could be a limit, but also the beginning. Architecture from the end means that it must be able to understand itself(...). The end is the border. (LIBESKIND, 1997, p. 111)

He understands architecture to be a language and allegory to be a rhetorical form that can be used in the generation of meaning in architecture, vindicating the creative and irrational side of architecture. Architecture is a way of communicating something beyond the physical reality with which it is constructed. Architecture must not be limited to communicating to a human being the existence of a mere object. It is the process of making things emerge, something that forces you to be connected with the spirit of the world. From this approach he is continually experimenting with new shapes and graphic resources to narrate the principal objective of his architecture, which is the creation of a poetic and ineffable space. In the Jewish Museum he builds a philosophical materialisation of the psychological state of the human condition after the Holocaust, inducing in this space the experience of the perception of absence itself.

There is a difference between a private emotion and one that is part of reality. Reality is not only an intellectual exercise: we do not listen to music joining one note to the next. What we feel when we listen to it is its spiritual force, and that must also happen with architecture. The feelings that these projects inspire arise from catastrophe. But nevertheless, these buildings speak of life.



18. Vista hacia arriba del espacio de la Torre del Holocausto. Está iluminado por una estrecha ranura de luz en el vértice superior.

18. Upward view into the space of the Holocaust Tower. This is lit by a narrow gap of light in the upper vertex.

The Jewish Museum, with its spaces and its spatial continuity express what was caused by the extermination. (...) I conceive these buildings as a connection between memories and the future (La Vanguardia, 2006).

In this view of Libeskind, there is an underlying optimistic horizon that confirms the active role of architecture as an expression of the wishes of humanity, for a positive future. Architecture is a translation of life, of the pulse of a moment. It needs to create a space that is connected to this and that also provides a scenario for activity and imagination. It must be explored with the body; it must be something that appeals to the mind.

Libeskind has managed to open a theoretical flow that incorporates the dimensions of the emotional essence in contemporary architecture and gives the representation the ability to restore a particular story with the aim of testifying to it and symbolising it. The process that entails the decomposition in traces of his projects is the result of prolific work that conjugates architecture, music, literature, painting and historical memory, fostering interdisciplinary work with extra-architectonic fields. ■

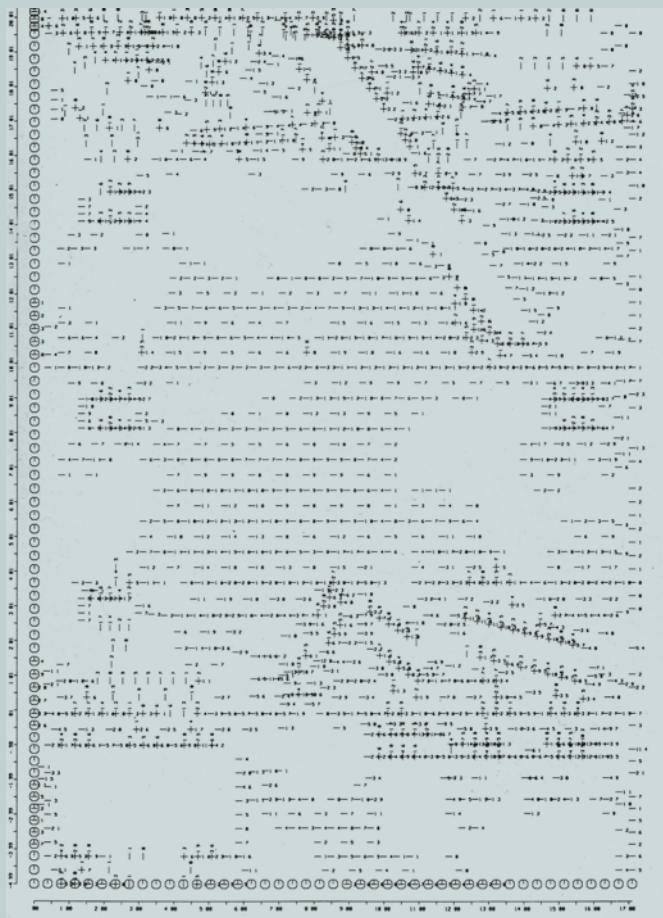
NOTES

- 1 / De Man, P., 1998. *La ideología estética*. Madrid, Editorial Cátedra.
- 2 / Libeskind, D., 1991. *Countersign*. London, Architectural Monographs, nº 16. Academy Editions
- 3 / Fernandez, R., 2008. *La alegoría en la obra de Daniel Libeskind*. Universidad nacional de Mar de Plata. Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo.
- 4 / La vanguardia, del 25 de enero de 2006.

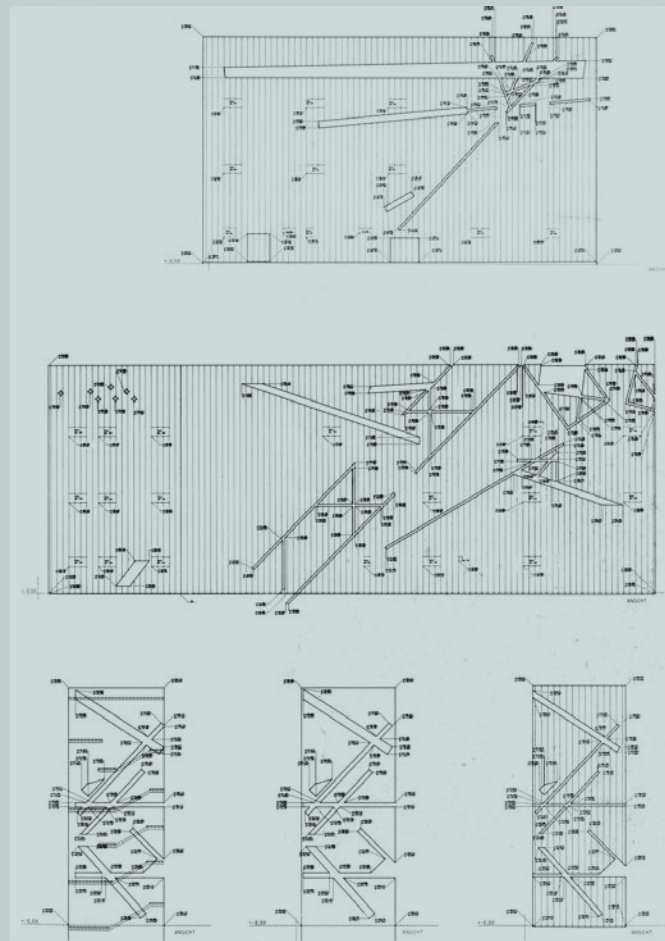
References

- LIBESKIND, D., 1997. *Radix-matrix: architecture and writings*. Munich, ed. Prestel-Verlag.
- LIBESKIND, D., 2001. *The space of encounter*. London, ed Thames & Hudson.
- BITTER, J., 2011. *Daniel Libeskind. Jewish Museum Berlin*. Barcelona, ediciones Polígrafa.
- CORREAL, J., 2004. *Museo judío de Berlin*. Barcelona, Ediciones UPC, J. Muntañola Thornberg ed. pp 49-55.
- FERNANDEZ, R., 2003. El problema de la alegoría. *Revista SUMMA*, Nº 59, artículo, Buenos Aires. Pag 106
- GOLDBERGER, P., 2008. *Counterpoint: Daniel libeskind*. Birkhäuser, Basel+ Boston+ Berlin. Pag 14.
- SCHNEIDER, B., 1999. *Daniel Libeskind. Jewish Museum Berlin*. Munich, ed. Prestel-Verlag.

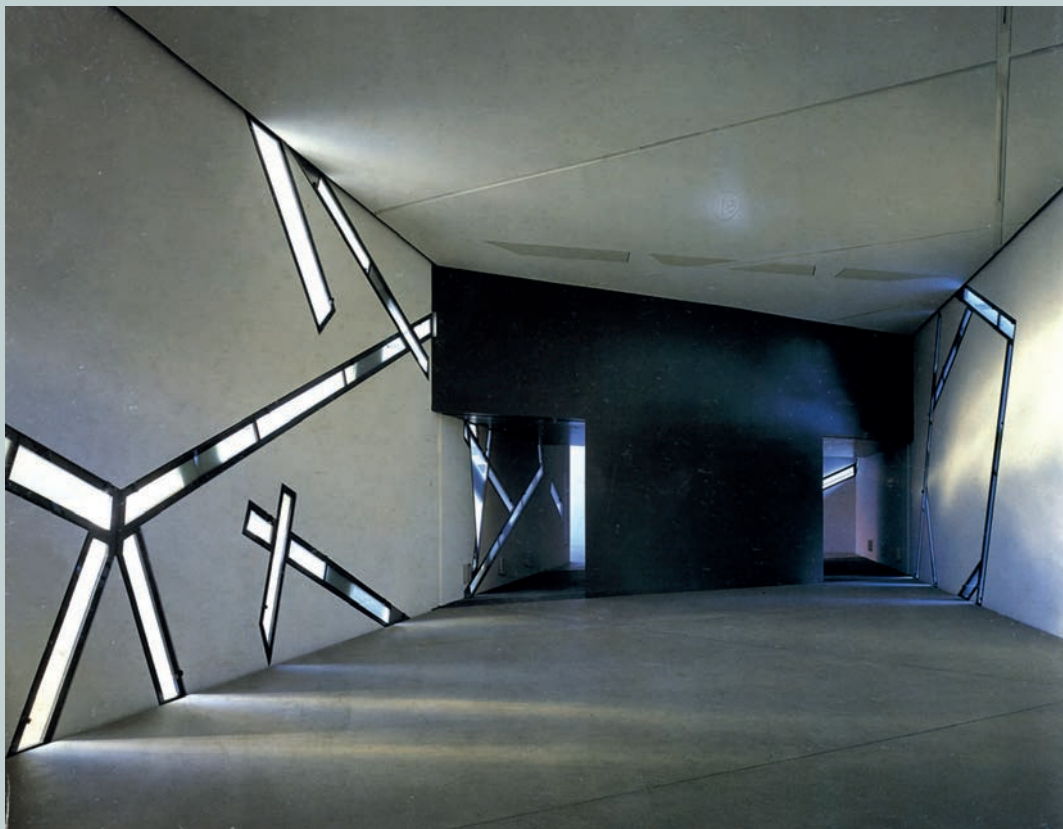




19



20



21

19. Cálculo estructural de la fachada
 20. Estudio de las formas y tamaños de los huecos.
 21. Foto de la iluminación natural de los espacios.

19. Structural calculation of the façade.
 20. Study of the shapes and sizes of the openings.
 21. Photo of the natural lighting of the spaces.