

BERLÍN AÑOS 90. ARQUITECTURAS PARA LA CAÍDA DE UN MURO

Javier Boned Purkiss

Tras la caída del Muro, el otoño de 1989 supuso para Berlín el comienzo de una nueva era. La capital alemana tuvo que buscar un ideal global que definiera su configuración metropolitana para el futuro. La absorción de todo el sector oriental y la voluntad del gobierno alemán de trasladar allí sus sedes ministeriales, determinaron las directrices de una reconstrucción marcada por una cicatriz que todavía estaba abierta. La caída del Muro había llegado repentinamente, y la reunificación como un sueño perdido regresó de nuevo a la conciencia de los berlineses. Como nos comenta Justo Isasi, «...la ciudad partida por el Muro había llegado a ser una especie de isla, para muchos feliz; un escaparate subvencionado de Occidente frente al mundo gris de la RDA. Esta peculiar ciudad, que recibía con júbilo la inutilización del Muro de la vergüenza, y cuyo pasado hacía temblar, temía también a su inmediato futuro. Las condiciones en que se produjo el gran acontecimiento político no fueron ni mucho menos favorables para Berlín. Los cuarenta años anteriores habían visto sucederse las contradicciones sobre la ciudad, y ese proceso entre absurdo y milagroso podría tener un epílogo desconcertante en 1990.»¹

El debate mundial en el que estaba sumida la arquitectura y su influencia en la ciudad, tuvo su correlato especial en la reconstrucción alemana tras la caída del Muro, y en todo lo que

Berlín suponía como receptor cualificado de esta controversia. Una ciudad por actualizar en todo lo referente a lo arquitectónico y urbanístico, se presentaba como oportunidad inmejorable para dar ejemplo de por dónde deberían ir las cosas.

BERLÍN HASTA 1990

Con la reconstrucción de la ciudad después de la 2ª Guerra Mundial, la ciudad surgió como una nueva metrópoli ambiciosa, sustituyendo prácticamente al viejo Berlín. En 1957 se convoca la feria de la ciudad futura, la denominada *Interbau*, junto al Tiergarten, que propició la aparición de una importante muestra de torres y bloques abiertos destinados a viviendas. Casi todos los edificios fueron proyectados, en su mayoría, por maestros de los años 30 y de la llamada 2ª generación, destinada a reconstruir muchas ciudades europeas (Aalto, Gropius, Niemeyer, Bakema, Jacobsen o Baldessari entre ellos). Le Corbusier, con una de sus famosas Unidades de Habitación (1958), y Mies van der Rohe, con su galería Nacional de Arte (1968) contribuyeron especialmente a la arquitectura de la ciudad, así como Hans Scharoun, con su Philharmonie (1960) y su Biblioteca Estatal (1967). El Muro aparece en medio de la consolidación de este carácter metropolitano, en agosto de 1961, convirtiendo a la ciudad en una isla feliz para la República Federal, una ciudad intelectual, cultural, artística, exenta de impuestos, dotada con unas



IL. 1. NUEVAS ARQUITECTURAS EN BERLÍN TRAS LA CAÍDA DEL MURO. FOTO: PIERRE ADENIS

subvenciones de generosidad poco frecuente en la Alemania Occidental.

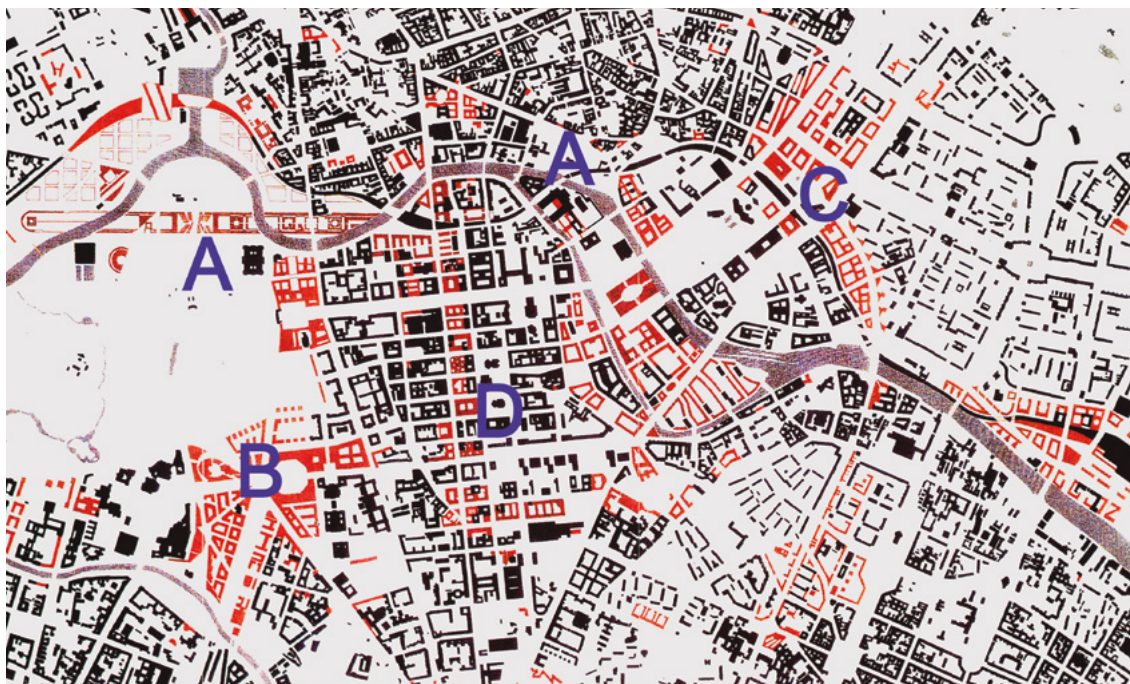
En esta isla se desarrolló un nuevo intento de demostración arquitectónica y urbana a gran escala, la denominada *IBA*, que iba a dirigirse al gran Berlín central, con sus manzanas vacías, profusión de agujeros urbanos, de lugares sin resolver. «...La IBA funcionó a pesar de sus numerosos detractores y críticos, a pesar de la cambiante política del Senado de Berlín, y a pesar de la falta de apoyo de constructores y promotores. Tras muchos obstáculos, su extenso programa de reconstrucción se llevó a cabo. Tardó demasiados años: empezó en 1981 y en vez de terminarse en 1984 sigue todavía en construcción. A los Corbusier y Aalto de la Interbau se añaden ahora los Rossi, Grassi, Gregotti, Krier, Hollein, Peichl, Holzbauer, Hertzberger, Koolhaas, Stirling, Moore, Hejduk, Eisenman, Abraham, Isozaki..., además de los alemanes Ungers, Steidle, Baugt, Kollhoff, Leo... ¿Qué ciudad podría presumir de semejante repertorio?»²

Tras la caída del muro en 1989, la ciudad se iba a embarcar en una actividad constructiva de casi 13 millones de metros cuadrados, una suerte de «nuevo Berlín», el símbolo de un país reunificado, sin saber demasiado bien cómo iba a repercutir esto en su carácter.

EL NUEVO BERLÍN

Tras la caída del muro, Berlín quiere ser capital económica además de cultural. Esto implica el consecuente juego de intereses de las empresas alemanas y multinacionales, que reclaman su sitio en la capitalidad. En 1990 se comprobó que el sueño occidental era demasiado hermoso, y la ciudad tuvo que acoplarse a unos nuevos tiempos de forma más que apresurada, acometiendo su propia mutación.

Las transformaciones urbanísticas más espectaculares se concentraron en cuatro grandes focos de crecimiento y recuperación significativa de la nueva Berlín-capital: a) *Spreebogen, Reichstag y Museuminsel*; b) *Postdamerplatz*; c) *Alexanderplatz*

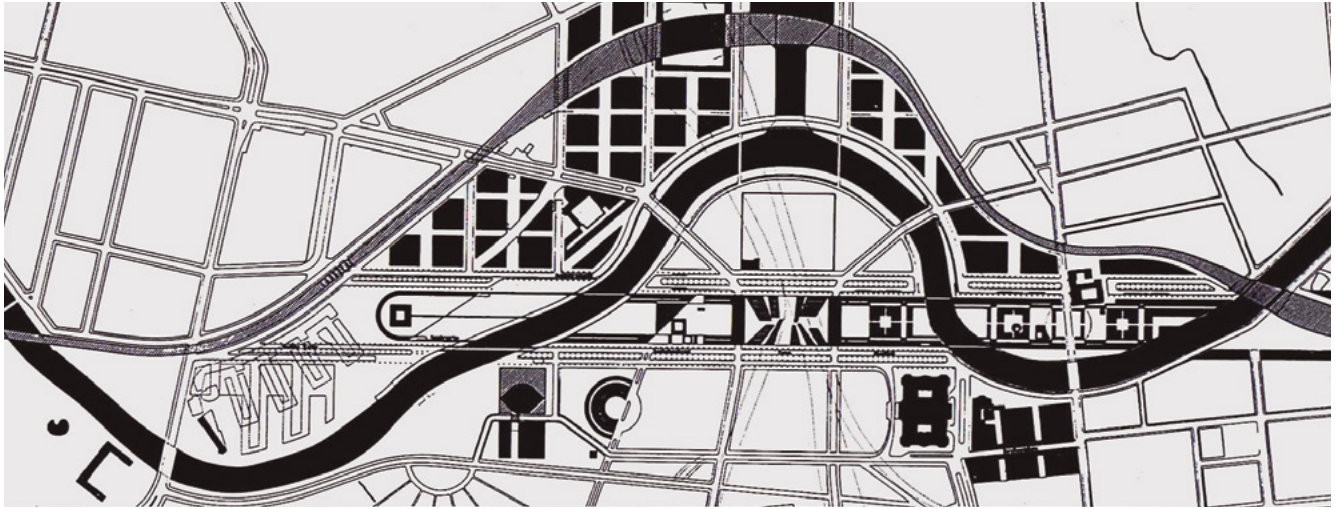


IL. 2. ACTUACIONES PARA EL NUEVO BERLÍN A) SPREEBOGEN, REICHSTAG Y MUSEUMINSEL. B) POSTDAMERPLATZ. C) ALEXANDERPLATZ. D) FRIEDRICHSTRASSE

y d) *Friedrichstrasse*. En estos entornos se establecieron los debates más importantes sobre cómo las intervenciones arquitectónicas deberían recuperar una nueva significación metropolitana. En cualquier caso, esta transformación de Berlín estuvo presidida por una mentalidad de «triunfo» del oeste sobre el este, y muchos de los edificios de la RDA no tardarían en desaparecer. Como comenta Mary Pechinsky, «...cuando esta reconstrucción se haya completado, no quedará ni rastro de la Todesstreifen, del Checkpoint Charlie ni de los grandes almacenes, hoteles, oficinas y restaurantes construidos por los germano-orientales en la Friedrichstrasse, y en su lugar se levantarán edificios de oficinas. A lo largo de los próximos 20 años, la arquitectura socialista de la Alexanderplatz se irá desmantelando y en su lugar se alzarán rascacielos. En el Spreebogen, dos monumentos populares allegados al Muro (unas cruces cerca del Reichstag y unos árboles plantados en la Todesstreifen, al

otro lado del Spreebogen, en una acción organizada en 1990) desaparecerán cuando el gobierno construya allí sus dependencias. También desaparecerán obras de arquitectos occidentales: la renovación posbélica del interior del Reichstag, realizada por Paul Baumgarten en 1959, se convertirá en historia.»³

El planeamiento de esta reunificación se produjo en un clima de conflicto, inseguridad e inquietud. No existió ninguna imagen completa integradora de todas las propuestas, y aunque las oficinas municipales habían construido enormes maquetas de trabajo, se iban modificando a medida que se iba construyendo. En lo que se refiere al lenguaje arquitectónico, todas estas construcciones no dejaron clara en ningún momento la confianza en el futuro de la ciudad, alejándose mayoritariamente de cuestiones innovadoras, e invocando los fantasmas del pasado como una nueva ideología destinada a salvaguardar la ciudad de experi-



IL. 3. AXEL SCHULTES, SOLUCIÓN DEFINITIVA PARA EL CONCURSO DEL SPREEBOGEN

mentos considerados como «frívolos», haciendo un llamamiento a una nueva «simplicidad» de la arquitectura. En este contexto y ante unas directrices municipales conservadoras, los arquitectos más importantes y vanguardistas que participaron en la creación de este nuevo Berlín pugnaron por implantar una arquitectura que se atuviera a criterios más contemporáneos, herederos de una cierta vanguardia moderna, cercanos a una concepción más fragmentada del fenómeno urbano y alejados de cualquier «servidumbre estilística» que pudiera frenar un carácter innovador.

Un nuevo debate sobre la vanguardia en arquitectura se había abierto, de manera inevitable y no exento de virulencia, estableciendo una fisura conceptual y formal en los tipos de actuación que se iban a implantar en la ciudad. Las palabras de un arquitecto como Daniel Libeskind, audaz e innovador en su arquitectura, resultan tremendamente clarificadoras al respecto: «... Berlín siempre fue un montaje fascinante de historias, escalas, formas y espacios en conflicto, una rica mezcla de sustancia e imaginación. El nuevo orden interfiere realmente en los materiales, las formas, la expresión y finalmente, en el mensaje de la arquitectura. La

valiosa condición de apertura y respeto que se sentía en la Alemania democrática ya no existe hoy. Una intolerancia, un fundamentalismo, una hostilidad verdaderamente destructiva hacia lo nuevo se han introducido insidiosamente en el discurso presente de la arquitectura y el urbanismo.»⁴

Esta tensión entre una máxima novedad creativa (arquitectura de autor) y una arquitectura con voluntad de anonimato como actitud ética y profesional, basada en la tradición de un estricto orden geométrico que resaltara miméticamente los valores históricos patrimoniales, estuvo siempre latiendo a lo largo de esta década arquitectónicamente tan singular.

EL SPREEBOGEN

Se plantea, en esta curva del río Spree, y muy cercano al *Reichstag*, un concurso internacional de urbanismo con el fin de realzar el significado de Berlín como capital, donde se alojarían las nuevas dependencias gubernamentales del estado unificado. Resulta ganador el equipo dirigido por el berlinés Axel Schultes, con una solución claramente basada en la simbólica unión de las dos orillas del río mediante una larga franja



IL. 4. BERLÍN. NUEVAS EDIFICACIONES GUBERNAMENTALES EN EL SPREEBOGEN, JUNTO AL REICHSTAG REHABILITADO POR NORMAN FOSTER

de edificaciones, con una rotunda composición volumétrica.

La solución representa un «cosido urbano» simbólico del este y el oeste de la ciudad, en detrimento del eje norte-sur. La cercanía en paralelo del *Reichstag*, y el gran vacío frente al mismo, la Plaza de la República, ayudan a la consolidación del conjunto como un gran espacio público y monumental, paradigma del carácter de unificación nacional, y escenario en 1990 de la celebración de la Unidad Alemana.

El proyecto, de fuerte carácter lineal y lógica rítmica y seriada, se va desvelando a medida que se materializan sus construcciones, a partir de 1997. Destacan el edificio de la Cancillería Federal (1997-2001), situado más al oeste, de los arquitectos Axel Schultes y Charlotte Frank, y los conjuntos situados junto al *Reichstag*, el edificio *Marie-Elisabeth Lüders* (1998-2003) y el edificio *Paul Löbe* (1997-2001), ambos del arquitecto Stephan Braunfels, en los que se desarrollan los servicios científicos y las instalaciones para las comisiones del *Bundestag* alemán. En todos ellos se da una arquitectura limpia, rotunda, escenográfica y representativa, que se hace singular a base de elementos cilín-

dricos cuando tiene que saltar el río, acrecentando así su carácter simbólico de «grapa» entre dos ciudades.

EL REICHSTAG

El concurso del *Reichstag* fue convocado en 1992 y fallado en 1993, compartiendo su primer premio los arquitectos Norman Foster, Santiago Calatrava y Pi de Bruijn. Una vez descartada la reconstrucción de la cúpula original, de 1894, el debate fundamental estribó en como sustituir este elemento, manteniendo (incluso mejorando) el carácter representativo y monumental del edificio, símbolo inequívoco de la continuidad de la nación alemana. La concesión final del premio recayó en Norman Foster, quien optó por una nueva cúpula, un paraboloide de revolución acristalado y de libre acceso para el público, que permitía la iluminación y visibilidad hacia el interior de la sala del Parlamento, actuando simultáneamente como mirador panorámico de la ciudad.

La cuestión de la cúpula recuperaba así todo su sentido histórico como elemento urbano representativo y simbólico, una versión



IL. 5. NORMAN FOSTER, 1999. RECONSTRUCCIÓN DEL REICHSTAG DE BERLÍN. EXTERIOR DESDE LA PLAZA DE LA REPÚBLICA

contemporánea de los problemas planteados por Brunelleschi o Miguel Ángel en el Renacimiento, esta vez desde un marcado carácter tecnológico. La solución de Foster planteaba además un espacio interior con dos rampas perimetrales contrapuestas que permitían un recorrido de gran atractivo para el público visitante. Una operación espacial revitalizadora del importante pasado patrimonial, histórico y político de edificio, acrecentando didáctica-

mente, a través de la transparencia, la relación de la democracia parlamentaria alemana con el gran público.

Unos años antes de su inauguración en 1999, en 1995, el *Reichstag* fue sometido a una intervención por parte de los artistas Christo Javacheff y Jeanne Claude Guillebon, quienes realizaron la instalación denominada *Reichstag empaquetado*, una cubrición total del edificio con una gigantesca envoltura de fibra aluminizada y color plateado. El monumento recibió hasta tres millones de visitantes durante varios días. Una intervención desde el arte conceptual que consiguió establecer un principio de distanciamiento sobre la realidad del objeto, metafóricamente revestido de una segunda piel para desencadenar un sinfín de reflexiones sobre su significado. Un proceso doblemente simbólico de envolver-desenvolver los valores patrimoniales, y una nueva dimensión del pliegue como alegoría del lenguaje artístico y arquitectónico. A este respecto, concluye Simón Marchán: «... cuanto más idénticos devienen la obra y la realidad tanto más el arte se convierte en un arte de la reflexión, ya que la ambivalencia significativa, acentuada en estas obras por los más variados medios visuales estáticos y dinámicos, susci-

IL. 6. NORMAN FOSTER, 1999. RECONSTRUCCIÓN DEL REICHSTAG DE BERLÍN. MAQUETA DEL PROYECTO





IL. 7. CHRISTO JAVACHEFF Y JEANNE CLAUDE GUILLEBON, INSTALACIÓN «REICHSTAG EMPAQUETADO», BERLÍN, 1995

ta la reflexión interrogativa sobre las valencias artísticas de lo seleccionado (...) La elevación y declaración de un fragmento a un estado artístico obliga al espectador a explorar las propiedades hasta entonces ocultas de los objetos y las relaciones que satisfagan la excepcionalidad del nuevo estatuto artístico. La obra deviene un auténtico estímulo conceptual para la conciencia del espectador.»⁵

POSTDAMERPLATZ Y EL LENGUAJE DE RENZO PIANO

Tras la reunificación, la antigua *Postdamer Platz* y su contigua, la octogonal *Leipziger Platz*, fueron las elegidas por la iniciativa privada para reinstaurar el gran foco de actividad comercial de la que siempre hicieron gala. Para esto se convocó un concurso urbanístico internacional dividiendo la zona en tres sectores, que serían desarrollados por concursos más pequeños promovidos por tres grandes empresas multinacionales: Daimler Benz, Sony y Asea Brown Boveri.

Esta zona estratégica, comprendida entre el occidental *Kulturforum* y el extremo oeste de la *Friedrichstrasse*, fue la puerta de paso entre el viejo y el nuevo Berlín, y representó uno de los focos centrales del debate sobre la ordenación urbana y el lenguaje arquitectónico de la nueva ciudad, toda vez que eran terrenos muy cercanos al Muro, y habían sido arrasados. El primer premio, a favor de una trama urbana tradicional configurada con manzana cerrada, fue concedido al equipo formado por Heinz Hilmer y Christoph Sattler, y reveló la gran dificultad de conciliación entre un tejido urbano, una tipología concebida para una densidad media y las nuevas necesidades del mercado.

En este contexto se convocaron a su vez concursos para las distintas sub-zonas. El área correspondiente a la empresa Daimler-Benz, objeto del concurso fallado en septiembre de 1992, se reparte entre arquitectos importantes como R. Piano, O.M. Ungers, R. Rogers, H. Kollhoff, R. Moneo, A. Isozaki, J.P. Kleihues y R. Meier. Todos ellos podrían llevar a cabo sus

ideas actuando en manzanas concretas, siendo el primer premio, otorgado a Renzo Piano, el que presentaría mayor amplitud y complejidad, pues le correspondería organizar todo el conjunto, así como el reto de continuar la zona anexa a la *Staatsbibliothek* de Hans Scharoun, articulando varias parcelas que confluían en *Leipziger Platz*.

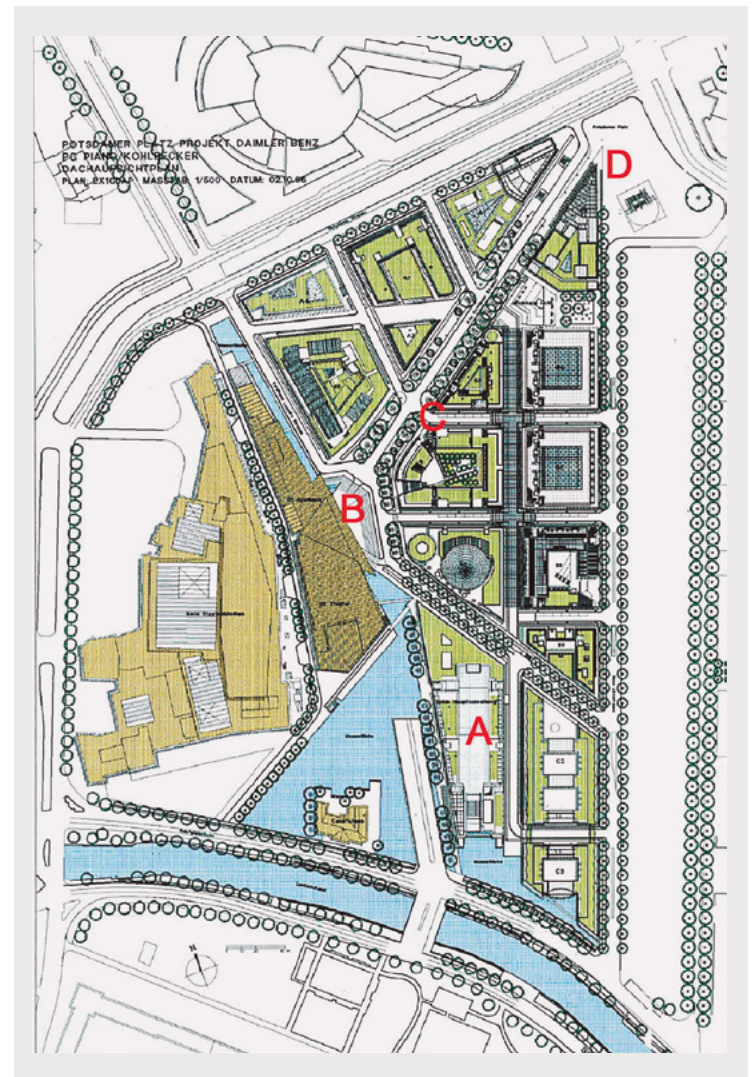
Renzo Piano organiza el conjunto en cuatro sub-zonas: A) La zona administrativa; B) El edificio del casino y teatro, anexo a la Biblioteca de Scharoun. C) Manzanas comerciales y de vivienda. D) Edificio de oficinas en esquina, junto a *Leipziger Platz*. En la zona administrativa, Piano plantea una serie de edificios enlazados en torno a un gran atrio interior al que vuelcan las distintas dependencias, rematado por una torre de gran altura que preside el conjunto. Los edificios se van escalonando en altura, suavemente, hasta confluir en esta torre, en la que se aprecia la herencia de un lenguaje constructivista, combinando una piel de elementos-celosía prefabricados con el ladrillo y los elementos de vidrio, recalcando, articulando las partes, esclareciendo su montaje final. Todo con un aire ligero, tecnológico, de gran sabiduría constructiva, elegancia puesta al servicio de una variedad volumétrica y formal, uniendo las piezas de manera que el conjunto fuera percibido como una unidad. Se consigue así, paradójicamente, un dinamismo urbano a través de una analogía de texturas.

El carácter representativo de la ciudad, frente a las propuestas conservadoras de acento tipológico y órdenes estrictos en fachada, tan ajenos a Piano, se consigue aquí gracias a la textura del material, el color, y un mismo sistema constructivo actuando como «piel urbana». Aspectos que definirían sin duda en un futuro la arquitectura más avanzada de principios de siglo.

El edificio del casino y del teatro tenía la difícil papeleta de actuar como una transición compleja, en continuidad urbana con el impresionante edificio de Hans Scharoun, la *Staatsbibliothek*, pieza clave que remataba a su vez la zona del *Kulturforum*. Renzo Piano, con una

gran habilidad, adosa prácticamente su edificio al alzado Este del edificio de Scharoun, intentando conjugar la potencia de sus formas con un lenguaje contemporáneo más homogéneo, aunque no exento de rotundidad. Sin llegar a ser mimético en absoluto, las concomitancias neo-expresionistas con la biblioteca resultan reveladoras, aunque de un acento levemente orgánico, como si fuera una ampliación «natural».

IL. 8. ACTUACIONES DE RENZO PIANO EN LA POSTDAMER PLATZ. A) EDIFICIO ADMINISTRATIVO. B) CASINO Y TEATRO. C) VIVIENDAS Y COMERCIOS. D) EDIFICIO DE OFICINAS







IL 10. ACTUACIONES DE RENZO PIANO EN EL ENTORNO DE LA POSTDAMER PLATZ. AL FONDO Y EN EL CENTRO, EL EDIFICIO DEL CASINO Y EL TEATRO, JUNTO A LA BIBLIOTECA DEL ESTADO, DE HANS SCHAROUN

«trasera», de la obra maestra scharouniana. El solar alargado ayuda a esta percepción, y el juego escultórico de cubiertas, dialogando e igualando las alturas con el edificio vecino, sitúa a Piano en unos niveles excepcionales de interpretación del lenguaje de la arquitectura moderna de mediados de siglo. A su vez, el alzado Este de este nuevo edificio se abre a un espacio público de usos múltiples que entronca con la arbolada *Postdamer Strasse*, que termina de remarcar la transición, introduciéndonos en la «nueva ciudad».

En cuanto al edificio de oficinas cercano a *Leipziger Platz*, con su afilada esquina formando parte del tridente de calles que desembocan en el espacio previo a la plaza, nos encontramos ante otro ejemplo magistral de contextualización de lo histórico. Observando el edificio de Piano, se hace inevitable el recuerdo de la propuesta del arquitecto Mies Van der Rohe para

su rascacielos de vidrio en *Friedrichstrasse*, del año 1921, no construido.

El expresionismo alemán, influenciado por el escritor Paul Scheerbart y su texto *Arquitectura del Cristal (Glasarchitektur, 1914)*⁶ fue el primero en reivindicar la importancia de lo cristalino, desarrollado ya por la tradición romántica europea, atacando el funcionalismo por su falta de artisticidad y defendiendo la sustitución de los materiales opacos por el cristal. Este universo cristalino, alejado del lenguaje «clásico», revelaría una cierta concepción escultórica de la arquitectura, privilegiando sus aspectos estructurales y volumétricos, una compleja síntesis entre lo orgánico y lo geométrico. Se apelaba así a las formas puras, confiando en la levedad y los efectos estéticos de lo cristalográfico, su carácter flotante y su desmaterialización frente a los sólidos tradicionales. Mies Van der Rohe se hace eco de



IZQUIERDA: IL. 11. RENZO PIANO. EDIFICIO DE OFICINAS EN LEIPZIGER PLATZ (1993-97). DERECHA: IL. 12. MIES VAN DER ROHE. RASCACIELOS DE VIDRIO EN FRIEDRICHSTRASSE (1921)

esta poética en su propuesta de *Rascacielos de vidrio en Friedrichstrasse*, de 1921.

Mies estaba preocupado por los fenómenos expresivos de transparencia ligados a la arquitectura industrializada, su representación cristalográfica y el diálogo del material con la estructura arquitectónica, como máximo exponente de la evolución constructiva y tecnológica. Sus proyectos de rascacielos se presentaban como metáforas de una nueva belleza, una nueva cualidad que la moderna arquitectura podía conseguir con el cristal, en su manifestación más urbana.

Renzo Piano, recogiendo esta tradición expresionista, construye esta esquina vítrea de veinte plantas de altura demostrando que la fenomenología del material sigue siendo un tema de interés para la arquitectura contemporánea, que el vidrio permite condiciones limítrofes de desmaterialización, que permite regular el nivel de transparencia de los edificios con distintas gradaciones, y que su diseño sigue propiciando situaciones de pureza constructiva, de paradójica ligereza, y de gran expresividad. La utopía

de Mies se nos muestra aquí construida, adaptándose a una situación urbana específica, conformando asimismo una esquina, resolviendo un problema funcional a la par que estético, manejando de nuevo los signos de la historia para consolidar su apuesta innovadora. Se recurre instrumentalmente a la vanguardia expresionista de la arquitectura moderna para demostrarnos que sus propuestas eran posibles, siempre que se dieran las condiciones necesarias.

Todas estas intervenciones de Renzo Piano vienen a confirmar que el debate irreconciliable antes mencionado entre tradición e innovación puede resolverse a favor de la segunda con la máxima calidad, siendo una manera efectiva de enfrentarse, y dar solución, a una necesidad de renovación urbana tan potente como la requerida por Berlín en esta década.

ALEXANDERPLATZ

Si el debate generado en *Postdamer Platz* tuvo como resultado una cierta consolidación del entorno ur-

bano, aunque con arquitecturas muy diferentes, el caso de *Alexanderplatz* resultó bien distinto. Este escenario literario de la identidad berlinesa, auténtico corazón comercial de principios de siglo, se convirtió en un paisaje desolado en la posguerra. Situada geográficamente de forma opuesta a *Postdamer Platz* respecto al centro histórico de Berlín, las propuestas planteadas tras la caída del Muro en *Alexanderplatz* fueron encaminadas a convertir al rascacielos en el signo de una nueva centralidad metropolitana, si bien con conceptos totalmente antagónicos, como se pudo comprobar en los dos primeros premios otorgados a los concursos convocados, el de Hans Kollhoff (primero) y el de Daniel Libeskind (segundo).

Este enorme espacio, dominado por la torre de televisión que se convirtió en un símbolo del Berlín escindido, se enfrentaba de nuevo a una posible metamorfosis. La solución de Hans Kollhoff planteaba una concentración zonificada de rascacielos, surgiendo de una serie de manzanas cerradas de altura considerablemente menor, creando una especie de «telón de fondo» para el gigantesco ámbito de la plaza, dentro de una ordenada y jerarquizada malla viaria. De clara inspiración neoyorquina en cuanto a la tipología de los grandes edificios en altura, (con una cierta aproximación al carácter del Rockefeller Center), este conjunto de rascacielos respondía a la gran densidad planteada en las bases del concurso, en clara oposición a la operación de *Postdamer Platz*, mucho más ligada en densidad y altura a la ciudad tradicional (aunque con excepciones en las cercanías de *Leipziger Platz*, como hemos indicado anteriormente). Pero para crear una nueva «city» de la nada hay que tener asimilada cultural e históricamente la cuestión de la densidad urbana, asimilación que Kollhoff no pareció demostrar en su propuesta.

Este nuevo «Manhattan ma non troppo», también en manos de la iniciativa privada en cuanto a su proceso y desarrollo, y que supondría la demolición de muchas edificaciones del anterior régimen socialista, encontró suficientes enemigos para no salir adelante.



IL. 13. HANS KOLLOFF. CONCURSO PARA LA ALEXANDERPLATZ, 1993. PRIMER PREMIO

LA SOLUCIÓN DE DANIEL LIBESKIND

La concesión del segundo premio a Daniel Libeskind en la segunda fase del concurso Alexanderplatz representó de algún modo el reconocimiento al otro polo de la polémica sobre una supuesta simplicidad de la ciudad y la búsqueda de su tradición, con un carácter absolutamente contrapuesto al de Kollhoff. Alejado de cualquier principio de zonificación, Libeskind concibe un organismo unitario «fundido» con la edificación existente, pero descompuesto en multitud de piezas individuales fragmentadas. Una red compleja de espacios públicos y privados, con tres gamas de alturas diferentes, un centro ordenador del caos, pero integrando la historia en el desorden de lo fragmentario. El propio Libeskind nos ilustra claramente sus



IL. 14. DANIEL LIBESKIND. CONCURSO PARA LA ALEXANDERPLATZ, 1993. SEGUNDO PREMIO. MAQUETA

intenciones al respecto: «...Propongo no alterar las rutas de tráfico, no participar en el diseño de nuevas calles, sino reutilizar todas las calles existentes de una manera diferente (...) No monumentalicé al Karl-Marx-Allee, (arteria principal de Alexanderplatz) como los otros competidores hicieron. Propuse construir una serie de pabellones en la mediana para proporcionar instalaciones muy necesitadas por las urbanizaciones cercanas: instalaciones recreativas, cines y restaurantes económicos, instalaciones deportivas, etc. Hay que tratar con los miles de personas que viven aquí y proporcionar instalaciones que median entre la parte antigua de la ciudad y las zonas residenciales. Me niego a orientar mi esquema desde el punto de vista del portal oc-

cidental porque creo que la mayoría de la gente querrá otra visión, como lo hice cuando vine a Berlín cuando era niño desde Polonia. Alfred Doblin o cualquiera que viniera del este llegó a la estación Alexanderplatz, y no al zoológico o al Kurfürstendamm. La puerta este a Berlín debe ser reforzada (...) El sitio tiene la altura de Berlín representada por los edificios de Behrens, pero también tiene la altura intermedia de los edificios de Mendelsohn, Mies van der Rohe y Luckhardt, y la nueva altura de la torre de televisión, el Hotel Forum y otras grandes construcciones. Propuse mantener el Kaufhof, duplicar el área de la tienda y actualizarlo con nuevos núcleos de elevadores. Propuse una nueva torre al aire libre, la Torre Odessa, con espa-



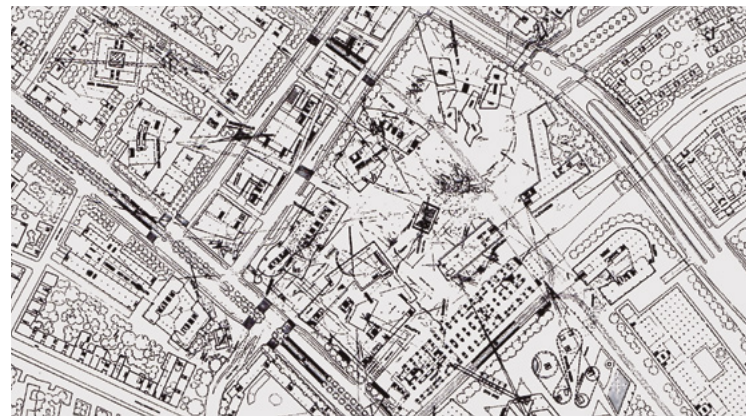
IL. 16. BERLÍN. ALEXANDERPLATZ. ESTADO ACTUAL (2015). FOTO: CHRISTIAN WOLF

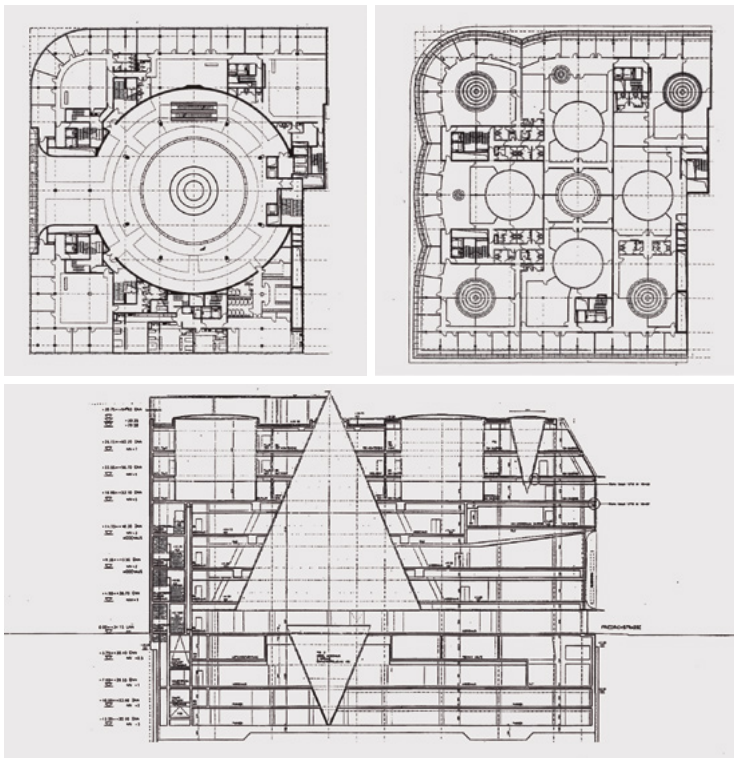
cios de alquiler económicos para los mercados, que operan aquí con frecuencia. La reelaboración y, en particular, la transparencia de los espacios que conducen fuera y dentro de Alexanderplatz son importantes.»⁷

Libeskind opta por una apología del fragmento como conformador de una realidad urbana compleja, una suerte de *Campo Marzio* piranesiano, traer de vuelta la historia desde unos presupuestos de vanguardia, superponiendo sus lenguajes y escalas de lectura y, sobre todo, afianzando la posibilidad de un «orden nuevo» que pudiera convertirse en una fidedigna expresión de la vitalidad y complejidad de la ciudad contemporánea. La ciudad ya no puede ser una memoria de las formas y se configura como un gran engranaje que destaca la independencia de las partes, pero como nos comenta Manfredo Tafuri sobre el Campo Marzio de Piranesi, «...de la misma manera que la historia es análisis reconstructivo de los restos antiguos, así también el lenguaje, precisamente porque al fin se ha liberado de la autoridad de la historia, va a ser crítica activa del propio lenguaje».⁸

En este sentido Libeskind se nos presenta en *Alexanderplatz* como conceptualmente heredero de la gran tradición «crítica» de la arquitectura moderna, acumulando fragmentos y funciones, pero buscando familias, líneas genealógicas aproximativas, grupos de afinidad, una síntesis «serializada» y paradójica de la vanguardia moderna, de-construyendo el mito tipológico. Una suerte de utopía

IL. 15. DANIEL LIBESKIND. CONCURSO PARA LA ALEXANDERPLATZ, 1993. SEGUNDO PREMIO. PLANTA GENERAL





IL. 17. JEAN NOUVEL, GALERÍAS LAFAYETTE, BERLÍN, 1993-96. PLANTAS Y SECCIÓN

positiva, que tampoco en este caso cristalizó en una ciudad real.

Finalmente, con el paso del tiempo, se optó por mantener las dos torres existentes conocidas como la *Haus des Resiens* y la *Haus des Berliner Verlages*, monumentos anodinos propios de los especulativos años sesenta, y el *Reloj Mundial* junto con la *Torre de la Televisión*, dos de los grandes iconos de la ciudad. El lugar actual es ciertamente inhóspito, con centros comerciales despersonalizados, un lugar donde el capitalismo tras la caída del Muro no pudo triunfar con la brillantez de *Postdamer Platz*.

FRIEDRICHSTRASSE Y EL EDIFICIO DE JEAN NOUVEL

Friedrichstrasse fue durante casi un siglo la gran arteria comercial norte-sur del Berlín histórico. Dividida por el mítico *Checkpoint Charlie*, punto clave durante la guerra fría, la parte sur fue un lugar propicio para los experimentos del IBA en los años ochenta. En la reconstrucción de la parte norte tras la caída del Muro, se llevó a cabo una recuperación de la manzana tradicional, superponiendo distintas funciones y repar-

tiendo asimismo los encargos entre arquitectos de prestigio internacional.

Quizás una de las intervenciones más innovadoras y polémicas fue la del arquitecto Jean Nouvel, quien debía reconstruir una manzana prácticamente destruida, en pleno corazón de *Friedrichstrasse*-norte. El uso comercial del proyecto, destinado a albergar una sede de las famosas *Galerías Lafayette* parisinas, permitió a Nouvel realizar un ejercicio de interpretación absolutamente personal sobre la tipología tradicional de la manzana berlinesa. Por un lado, convirtió la fachada en una piel continua de vidrio, incluyendo la parte inclinada de cubierta, consiguiendo una total continuidad en la materialidad del edificio. Por otro, transformó los patios de manzana tradicionales en una serie de vacíos de forma cónica que perforaban la edificación desde arriba y desde abajo, relacionando visualmente todo el espacio interior. El proyecto manifestaba un gran ejercicio de transparencia, con una planta baja totalmen-

ILS. 20 Y 21. JEAN NOUVEL, GALERÍAS LAFAYETTE, BERLÍN, 1993-96. ESPACIOS INTERIORES





IL. 18. JEAN NOUVEL, GALERÍAS LAFAYETTE, BERLÍN, 1993-96

te libre, careciendo de toda división, constituyendo una plaza interior con acceso directo a la calle. El exterior proclamaba su carácter mediático con dos grandes pantallas, productoras constantes de imágenes, que iluminaban tanto la *Friedrichstrasse* como la perpendicular *Französische Strasse*. Para Olivier Boissière «...el edificio se caracteriza durante el día por los efectos de difusión luminosa, y más aún, si cabe, durante la noche: la arquitectura se crea, de hecho, gracias a variaciones de la geometría y de la luz relacionadas con la climatología, la hora y la naturaleza de las imágenes que se transmiten. Está a medio camino entre la abstracción y la figuración, entre la luz natural y la artificial, prendido en un juego escenográfico que es motor de seducción, de interrogación sobre lo que se exhibe y lo que se oculta, sobre lo inteligible y lo sensible»⁹

Tampoco olvida Jean Nouvel en este edificio su particular compromiso con la historia, pues la esquina que conforma el edificio entronca con la arquitectura expresionista de

Erich Mendelsohn, quien, en la década de 1920, (tanto en sus obras berlinesas como en otros lugares de Alemania), ya reivindicaba, como comenta Bruno Zevi, «...la integridad plástica del volumen, aceptando la materia y cargándola de impetuosidades, combatiendo la perspectiva renacentista, haciendo estallar sus planteamientos cerrados (...), estableciendo las condiciones de las masas en movimiento. La condición dinámica —espacio en movimiento— revelada por el contorno lineal.»¹⁰

El «gesto único», dinámico, rotundo y expresivo, del vanguardismo mendelsohniano (como apreciamos en sus almacenes Schocken en Stuttgart, de 1926, significando esta vez lo cristalino con la esquina curva), es actualizado también por Jean Nouvel, añadiendo nuevas cualidades al lenguaje moderno iniciado por las vanguardias.

El edificio de las *Galeries Lafayette* se nos presenta como un espacio fenomenológico de complejas transparencias, ambigüas lecturas, seducciones visuales y virtualidades percepti-



IL. 19. ERICH MENDELSON, ALMACENES SCHOCKEN, STUTTGART, 1926-28

vas que obligan a un continuo replanteamiento de su inteligibilidad. El mismo Jean Nouvel nos explica su particular concepción de esta arquitectura: «...trato de crear un espacio que no sea legible, un espacio que sería la prolongación mental de lo que se ve. Este espacio de seducción, este espacio virtual de ilusión, está fundado sobre estrategias precisas, que son a menudo de desvío (...) Trato de presentar una serie de «filtros» que nunca sé dónde se detienen, una forma de «puesta en abismo», pero a partir de ahí la inspiración funciona (...) Este desvío que provoca la percepción de lo sensible, al hacerlo pasar no por la materia sino por lo inmaterial, es una noción de la cual la arquitectura puede apropiarse (...) Son estrategias que nos permiten componer un espacio arquitectónico, a partir no sólo de lo que se ve, sino de lo que se memoriza en una sucesión de secuencias que se encadenan sensitivamente (...) Se mezcla voluntariamente la imagen real y la imagen virtual, y nunca sabemos qué imagen estamos viendo en el mismo plano (...) Para el arquitecto son juegos, medios de crear un espacio virtual o un espacio mental, una forma de engañar a los sentidos, sobre todo, una forma de conservar un territorio de desestabilización»¹¹

Este planteamiento de la arquitectura como territorio de desestabilización que existe más allá de su propia realidad, como creadora a la vez de un lugar y un no-lugar, se dirige precisamente al centro del debate sobre la antinomia tradición-innovación, tan recurrente en esta reconstrucción de Berlín. ¿Debe la arquitectura ser un espacio de seducción, confrontando un objeto con el orden real, con el orden visible que lo rodea? Si fuera así, «la arquitectura poseería una ilusión anticipadora más allá de lo real, sin perder el equilibrio entre lo que debería «controlar» y lo que «podría provocar». La arquitectura, para evolucionar, necesitaría ponerse a prueba, explorar sus límites, tanto espaciales como funcionales y perceptivos, en una actitud de vanguardia constantemente renovada, que debería siempre apostar por un cierto nivel de conflicto con el contexto y con sus propias significaciones adquiridas.»¹² Este es uno de los debates sustanciales de la arquitectura en la última década del siglo, intensificado en Berlín tras la caída del Muro.

DANIEL LIBESKIND Y EL MUSEO JUDÍO

Situado en *Lindenstrasse*, la parte sur de *Friedrichstrasse*, el edificio del *Museo Judío* fue fruto de un concurso convocado en 1989, el año de la caída del Muro, comenzando su construcción en 1993 y finalizando en 1999. Su autor, Daniel Libeskind, quiso transmitir la necesidad de integrar el significado del Holocausto en la conciencia de Berlín. Situado ligeramente al margen de los debates urbanísticos sobre la arquitectura de la ciudad que hemos comentado, el *Museo Judío* planteó y confirmó, de forma singular, la aparición de nuevos aspectos sobre la actualización del concepto de vanguardia arquitectónica en la última década del siglo veinte.

Es una obra tremendamente ambiciosa, y sintetiza mejor que ningún otro proyecto el mundo propio de Libeskind. El Museo Judío es más «acontecimiento» que arquitectura,



IL. 24. DANIEL LIBESKIND. MUSEO JUDÍO, BERLÍN, 1993-99. EXTERIOR

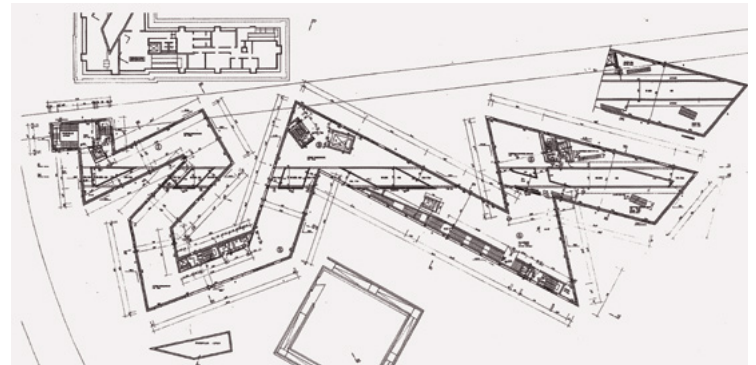
y en él convergen de forma especial los símbolos, la memoria y el olvido, la música, la palabra y el silencio. La analogía y la metáfora funcionan como aglutinantes para congregar la historia y sus referencias. El propósito del museo es evocar y concretar más una ausencia que una presencia, una ausencia como forma radical de una cultura y una comunidad destrozadas, incineradas, y en cuya cremación arde también la Modernidad.

El edificio no muestra ningún esfuerzo para «encajar» en el contexto, negando completamente tanto la escala, como la masa y la superficie del *Kollegienbaus*, antiguo museo barroco anexo, que es utilizado como una mera entrada tradicional para la nueva estructura. Las poderosas imágenes de las vanguardias, en este caso del constructivismo ruso, están siempre presentes en el edificio, transformadas y desplazadas, reformadas, reconociendo en ellas a Tatlin, El Lissitzky, Laszlo Moholy-Nagy y sobre todo, a Wassily Kandinsky. Para Anthony Vidler, «...el exterior irreconocible del Museo Judío (en el sentido de que su forma y apariencia no se pueden entender desde un punto de vista

privilegiado) y los espacios 'inmapeables' del interior (en el sentido de que tan sólo una película podría proporcionar los mecanismos de montaje suficientes para su interpretación), todo tiende hacia un modelo 'háptico' de experiencia arquitectónica, alejado de la distancia de visión normal, en un colapso o multiplicación del punto de vista que parece ligado a un colapso paralelo de la perspectiva del mundo»¹³.

El proyecto fue titulado por el mismo Libeskind como «entre líneas», porque trata de

IL. 22. DANIEL LIBESKIND. MUSEO JUDÍO, BERLÍN, 1993-99. PLANTA GENERAL





IL. 23. DANIEL LIBESKIND. MUSEO JUDÍO, BERLÍN, 1993-99

dos líneas de pensamiento, organización y relación, que se reflejan arquitectónica y programáticamente en un diálogo limitado pero explícito. Esto confluye, constructiva y espacialmente, en dos estructuras lineales que, combinándose, conforman el volumen del edificio. Una línea es quebrada, y la otra es recta y lo atraviesa todo. En las intersecciones entre ambas líneas se encuentran los vacíos, espacios de 20 m de altura que van pautando el recorrido museístico, ofreciéndose como elementos independientes, prácticamente oscuros, y representando el «horror» del Holocausto.

El exterior revestido de zinc, contribuye, con sus múltiples ventanas rasgadas que parecen cortar el edificio, a constatar el ambiente de misterio general. Es imposible extraer conclusiones sobre lo que sucede en el interior, cómo serán sus espacios.

La entrada se produce por un pasillo subterráneo, constituyéndose la escalera principal como una auténtica «grieta», un espacio lineal de 24 m de altura con una escasa iluminación. ¿Qué pretendió Daniel Libeskind con esta novedosa propuesta? Vidler nos lo aclara de nuevo:

«...es, al final, el carácter 'vacío' de este museo, el que se acerca a su condición contemporánea como arquitectura (...) Seguramente este edificio, que se niega a acomodar ningún artefacto, que resiste por sí solo y afirma la primacía de sus propios espacios sobre la obra expuesta, es, en sí mismo, un huérfano arquitectónico. Como tal, está obligado a una existencia solitaria y autónoma, a ser un mendigo en la ciudad.»¹⁴

Por tanto, si no podemos dilucidar en este edificio en qué términos incluye «lo histórico», quizás podamos entenderlo como una suerte de estado terminal del espacio, un cierre milenario, que se erige como una declaración paradójica del problema monumental del siglo veinte, capturando el espacio, manteniéndolo dentro, preservándolo del exterior. Sus muros conservan el espacio como un museo tradicional conservaría el arte. En este sentido, es un museo de arquitectura.

CONCLUSIÓN. BERLÍN, CIUDAD INACABADA

Tras la década de los noventa, Berlín siguió manifestando urbanísticamente un estado estructu-



IL. 25. DANIEL LIBESKIND. MUSEO JUDÍO, BERLÍN, 1993-99. VACÍO INTERIOR, CON LA INSTALACIÓN *SCHALECHET*, DE MENASHE KADISHMAN



IL. 26. DANIEL LIBESKIND. MUSEO JUDÍO, BERLÍN, 1993-99. ESCALERA PRINCIPAL (GRIETA)

ral de contradicciones, plasmado en grandes zonas vacías, auténticas «heridas» en la ciudad, que nunca fueron sanadas. Las enormes operaciones tras la caída del Muro, recabando la intervención de los mejores arquitectos del mundo, si bien es cierto que generaron sustanciosos debates sobre el lenguaje arquitectónico de la ciudad y arquitecturas tremendamente novedosas, no terminaron de dar respuesta a situaciones urbanas com-

plejas, lugares limítrofes, auténticos *terrain vague* (15) que habían sido generados por la presencia del Muro, o bien heredados desde la pos-guerra. Lugares que, en 1987, dos años antes de la caída del Muro, habían sido rescatados por el director Wim Wenders en su reveladora película *El cielo sobre Berlín*, recalcando su potencialidad de significados, sus posibilidades de libertad alternativa, por encima de sus expectativas de productividad. Estos lugares que en Berlín continúan existiendo, quien sabe si pugnando por sobrevivir sin ser edificados, reclamando su posibilidad de continuar siendo un principio de identidad.

La identidad paradójica, contradictoria a la par que fascinante, de una ciudad inacabada. ●

NOTAS Y BIBLIOGRAFÍA

- 1 ISASI, JUSTO. *La ciudad demediada. El futuro de Berlín*. Arquitectura Viva nº13, julio-agosto 1990, pág. 11.
- 2 ISASI, JUSTO. Op. cit., pág. 12.
- 3 PEPCHINSKI, MARY. *Crónica de una mutación metropolitana. Las nuevas arquitecturas berlinesas*. AV Nº50. Noviembre-diciembre 1994, pág. 14.
- 4 LIBESKIND, DANIEL. *La banalidad del orden. En contra del dogmatismo*. Ibidem, pág. 104.
- 5 MARCHÁN, SIMÓN. *Del arte objetual al arte de concepto (1960-1974). Epílogo sobre la sensibilidad «postmoderna»*. Antología de escritos y manifiestos. Akal / Arte y Estética, Madrid, 1988, pág. 217.
- 6 SCHEERBART, PAUL. *La arquitectura del cristal*. Colegio Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Murcia, 1998.
- 7 LIBESKIND, DANIEL. *The space of encounter*. Universe Publishing, Nueva York, 2000, págs. 194-198.
- 8 TAFURI, MANFREDO. *El arquitecto loco: Giovanni Battista Piranesi, la heterotopía y el viaje*. En *La esfera y el laberinto*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1984, pág. 49.
- 9 BOISSIÈRE, OLIVIER. *Jean Nouvel*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1997, pág. 152.
- 10 ZEVI, BRUNO. *Historia de la arquitectura moderna*. Ed. Poseidón, Barcelona, 1980, pág. 218.
- 11 BAUDRILLARD, JEAN; NOUVEL, JEAN. *Los objetos singulares. Arquitectura y filosofía*. Fondo de Cultura Económica de Argentina, Buenos aires, 2001, págs. 14-15.

- 12 BAUDRILLARD, JEAN; NOUVEL, JEAN. Op. Cit., pág. 16.
- 13 VIDLER, ANTHONY. «*Building in Empty Space*»: *Daniel Libeskind's Museum of the voice*. En LIBESKIND, DANIEL, *The space of encounter*, Universe Publishing, Nueva York, 2000, pág. 27. (Traducción del autor).
- 14 VIDLER, ANTHONY. Op. Cit., pág. 28. (Traducción del autor).
- 15 *Terrain vague*. Término acuñado por Ignacio Solá-Morales en 1995, refiriéndose a «lugares con ausencia de uso y actividad definidos», y «...el sentido de libertad, de expectativa, generado por éstos, de gran potencia evocativa. Vacíos urbanos como ausencia, pero también como promesa, como encuentro, como espacio de lo posible, como expectación». Publicado en *Anyplace*, Anyone Corporation/The MIT Press Corporation/Cambridge (Mass.), 1995, págs. 118-123. Recogido también en SOLÁ-MORALES, IGNASI de. *Territorios*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2002, págs., 181-193).
16. https://www.juergen-reichmann.de/europa/d/berlin_potsdamer_platz_2/1401326/
17. <https://www.pinterest.de/pin/717198309378271784/>
18. <https://dpauc.udc.es/artigo/traslaciones-poeticas-del-rascacielos-para-la-friedrichstrasse-de-l-mies-van-der-rohe/>
19. Revista AV N°50. Noviembre-diciembre 1994, pág. 50.
20. *The space of encounter*, Universe Publishing, Nueva York, 2000, pág. 186.
21. Revista AV N°50. Noviembre-diciembre 1994, pág. 97.
22. Christian Wolf, en: https://es.wikipedia.org/wiki/Alexanderplatz#/media/Archivo:Alexanderplatz_in_Berlin_-_Panorama.jpg
23. Revista AV N°50. Noviembre-diciembre 1994, pág. 79.
24. <http://www.lankaart.org/2018/05/jean-nouvel-galleries-lafayette-berlin.html>
25. <https://www.facebook.com/stuttgarthistorisch/posts/das-kaufhaus-schocken-wurde-1926-28-von-dem-architekten-erich-mendelsohn-erbaut-1149177431880646/>
26. <http://www.lankaart.org/2018/05/jean-nouvel-galleries-lafayette-berlin.html>
27. <http://www.jeannouvel.com/en/projects/galleries-lafayette/>
28. <https://www.museumportal-berlin.de/es/museos/judisches-museum-berlin/>
29. *The space of encounter*, Universe Publishing, Nueva York, 2000, pág. 27.
30. <https://www.101viajes.com/berlin/museo-judio-berlin>
31. <https://arquitectonita.wordpress.com/2012/08/27/museo-judio-de-berlin-por-daniel-libeskind/>
32. <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/772830/clasicos-de-arquitectura-museo-judio-berlin-daniel-libeskind>

IMÁGENES. REFERENCIAS

1. Pierre Adenis. *Der Postdamer Platz. Die größte Baustelle Europas*. Nicolaische Verlagsbuchhandlung Beuermann GmbH, Berlín, 1999, pág. 117.
2. El nuevo Berlín. Composición de fragmentos. A&V, n°50, noviembre-diciembre 1994, pág. 112.
3. A&V n°50, noviembre-diciembre 1994 pág. 21.
4. https://es.slideshare.net/catedra_internacional/berlin-15431919.
5. <https://es.freemages.com/photo/berlin-reichstag-1451484>.
6. <https://www.walterknoll.de/en/inspiration/references/references-reichstag-building-berlin-germany>
7. <http://catalogo.artium.eus/dossieres/exposiciones/premios-pritzker-viaje-por-la-arquitectura-contemporanea/obra-seleccionada-3>
8. <https://www.pinterest.fr/amp/pin/544161567452815267/>
9. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Debis-Haus.Berlin.view_from_Landwehrkanal.jpg