

El Museo Judío de Berlín: el espacio, el acontecimiento y el Vacío

The Jewish Museum in Berlin: The Space, the Happening and the Void

investigación
pp. 016-023

— María Cristina Vaccaro Cruz

Resumen

En este artículo se estudia el Museo Judío de Berlín, de Daniel Libeskind —en particular la Torre del Holocausto— desde la idea del “acontecimiento” del filósofo francés Jean-François Lyotard y su discusión con la categoría estética de lo sublime del empirista Edmund Burke. Se trata de analizar las afectaciones sensibles que provocan ciertas experiencias en los sujetos y sus implicaciones políticas y sociales.

Palabras clave: acontecimiento, sublime, museo, judío, Berlín, Holocausto, Libeskind, Burke, Lyotard

Abstract

This article studies Daniel Libeskind’s Jewish Museum in Berlin, particularly the Holocaust Tower, in the light of Jean-François Lyotard’s theory of the happening and its dialogue with Edmund Burke’s category of the sublime. It analyzes the effect produced on subjects by certain experiences and their political and social implications.

Keywords: happening, sublime, museum, Jewish, Berlin, Holocaust, Libeskind, Burke, Lyotard

El Museo Judío de Berlín abrió sus puertas al público el 11 de septiembre de 2001.¹ Su construcción fue resultado del concurso al que convocó el Senado de Berlín Occidental en 1988 para ampliar el museo de esa ciudad, sólo un año antes de la caída del muro de la capital alemana y como parte del proceso de reunificación. En ese mismo año, el filósofo francés Jean-François Lyotard publica *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*, recopilación de 17 ensayos en los que trata sobre el tiempo, la libertad y la categoría estética de lo sublime.

Esta coincidencia temporal es más que una casualidad. Hacia el final del siglo xx, estudios sobre la experiencia estética, en particular, sobre lo sublime en el arte y la arquitectura, comenzaron a tener gran resonancia, debido tanto a los discursos sobre la construcción del sujeto y la crítica a la modernidad, como a la implicación que para la política se observó tiene lo sensible (para lo que se recuperaron, entre otras, discusiones del siglo xviii).² Como un eco de estas preocupaciones, en la teoría de la arquitectura, se ubicó al centro del debate ya no al objeto diseñado sino a la experiencia que los sujetos tienen de él y la implicación de eso para su cotidianidad y su estar en el mundo.

El objetivo de este ensayo es estudiar este edificio, en particular un espacio singular y aislado que forma parte del museo, la Torre del Holocausto, con la categoría estética de lo sublime burkiano, por medio del discurso que construyó Lyotard desde ella y donde se dio a la tarea de estudiar la afectación sensible en el sujeto político y social.

Un museo judío en Berlín

Daniel Libeskind era académico y profesor de teoría e historia de la arquitectura cuando en 1988 el senado de Berlín Occidental lo invita a participar en el concurso para adherir al Museo de Berlín³ un Departamento judío, y así conmemorar el hecho de que los judíos habían sido “clave en la riqueza cultural de dicha ciudad.”⁴

En su libro *Breaking Ground*, Libeskind retoma esta denominación y la contrapone con el organismo que en el gobierno del Nacionalsocialismo fue el encargado de la “solución final,”⁵ el Departamento judío de la Gestapo. Desde esta “repetición” Libeskind reflexiona sobre la inclusión, o no, que lo judío tenía en Berlín en ese momento y tiene hacia el final del siglo xx, y será esta dualidad, esta oposición, la principal fuerza en la que sostendrá el proyecto.⁶

La competencia abrió con una junta en el auditorio del Museo barroco con todos los arquitectos invitados. Libeskind relata que, terminada la reunión, todos se dedicaron a tomar fotos del lugar en donde se erigiría la obra. Él, en cambio, afirma que se concentró en la complicación de un proyecto que debía “capturar un pasado vital y creativo, que al mismo tiempo es tan horroroso y doloroso.”⁷

Analizando los proyectos, se puede observar que la mayoría de los arquitectos propusieron un espacio neutral y moderno que dialogaba, desde el



Interior del Museo Judío de Berlín, Daniel Libeskind. Fotografía: Cristina Vaccaro

contraste, con el edificio barroco. Libeskind, en cambio, diseñó un proyecto donde toda la construcción, con una intervención y un anexo, se convertía en el Museo Judío de Berlín, ya no sólo un departamento. Lo siguiente, y dada la compleja relación que para el arquitecto hay entre la capital alemana y lo judío, fue dividir el edificio en tres propuestas espaciales con un discurso y diseño singular: el Museo Judío, la Torre del Holocausto y el Jardín del Exilio y la Emigración. El primero se ubica principalmente en el edificio barroco intervenido, en cambio, los dos últimos son anexos a los que sólo se puede acceder por el sótano y que, al exterior, aparecen como volúmenes aislados del cuerpo central.



Aspecto exterior del Museo Judío de Berlín, Daniel Libeskind. Fotografía: Cristina Vaccaro

Hay que tomar una ruta más complicada para comprender la historia judía en Berlín y para comprender el futuro de Berlín. Hay que regresar a las profundidades de la historia de Berlín, a su periodo barroco y, por lo tanto, ir al edificio barroco primero.⁸

De esta manera, el concepto del museo es ser la materialización de la historia tanto de Berlín, como de los judíos en esa ciudad, llamando la atención al recorrido paralelo que han tenido, ya que, para Libeskind, nunca se lograron integrar, lo que se materializa en la no homogeneidad de su propuesta arquitectónica.

Las formas propuestas por el arquitecto son resultado de fuerzas históricas y religiosas que encontró en Berlín y desde las que fusionó el mapa de Berlín y el *Memorial Book* (la lista de todos los alemanes judíos muertos en el Holocausto).⁹ Libeskind tomó ciertos nombres y los ubicó en el mapa de la capital alemana ayudado de un directorio telefónico de antes de la Segunda Guerra Mundial, para después dibujar líneas con las que se unieron los hogares de algunos personajes importantes. Con este método "casó" a Rahel Levin Varnhagen, alemana de origen judío que en los inicios del siglo XIX generó un salón literario importante para la vida cultural con el teólogo luterano Friedrich Schleiermecher, visitante del salón de Levin. También unió el hogar

del poeta Paul Celan y con el arquitecto Mies van der Rohe, y el del escritor E. T. A. Hoffmann con el del almirante prusiano Friedrich von Kleist. Con la alianza de estos seis nombres, formó una estrella de David distorsionada sobre el mapa de Berlín, de donde surge la planta del museo, ya que la obra se ubica en una de sus esquinas.¹⁰ Después, sobre esa planta, Libeskind construyó dos líneas: una recta pero rota en cinco fragmentos y una tortuosa, en zigzag, que se desplanta en la estrella distorsionada. En la intersección entre ellas se crean unos espacios vacíos a los que no se puede acceder y que, para el arquitecto, hacen referencia a la ausencia, a la muerte. De esta manera, el recorrido del visitante que cruza el edificio, atraviesa por puentes que sortean esos vacíos y que son ecos de la no relación entre lo judío y Berlín.

Otro soporte del museo es el compositor y músico Arnold Schoenberg, judío asimilado que se convirtió al cristianismo, según Libeskind, más por razones sociales que religiosas. Sin embargo, cuando los nazis llegan al poder, renunció al protestantismo y comenzó a escribir *Moisés y Aarón*, ópera en la que se celebra la liberación de los judíos de Egipto. Ésta es la última ópera de Schoenberg inconclusa, algunos afirman porque tuvo que salir de Alemania, aunque para Libeskind fue porque "sintió que había alcanzado el límite de la música."¹¹ El museo, entonces, es un intento de ser el tercer acto de la ópera o según las palabras de Libeskind: "En sus muros de piedra, en el espacio



Aspecto exterior del Museo Judío de Berlín, Daniel Libeskind. Fotografía: Cristina Vaccaro

final del Vacío, los personajes de la ópera cantarían silenciosamente. Y al final, sus voces se oirían a través del eco de las pisadas de los visitantes.”¹²

En el vestíbulo del viejo edificio barroco, se ubican las escaleras que permiten descender a un nivel por debajo de la calle y que dirigen al visitante a un nodo del que salen tres ejes que llevan a los tres espacios del museo. Un camino lleva a la Escalera de la Continuidad, que sube por el museo y lleva a las salas de exhibición donde se cuenta la historia de los judíos en Alemania y se hace referencia al continuo de la historia judía a través de los objetos expuestos, como son kipás, menorás, mapas y fotos de personajes importantes para esa narración, por ejemplo, Albert Einstein y Walter Benjamin, entre otros.

El segundo lleva al Jardín del Exilio y la Emigración, en el que Libeskind pretende que se recuerde a los judíos que fueron forzados a abandonar Berlín. Se trata de un jardín en el que la vegetación está encima de 49 pilares de concreto que se desplantan sobre un suelo inclinado, lo que hace que los visitantes se sientan desorientados. Libeskind buscaba que los “visitantes recordaran el naufragio de la historia judía alemana,” lo que es llegar a una tierra extraña.¹³

El tercero, en palabras del autor, lleva a la muerte, al Vacío del Holocausto, un espacio oscuro de concreto armado aparente, sin ningún ángulo

recto y sólo iluminado por una luz en una de las esquinas superiores. En la volumetría general del conjunto, visto desde la calle, se ve como una torre sólida, porque su acceso es por el sótano y no tiene ningún vano.

El acontecimiento de la Torre del Holocausto

El Museo Judío de Berlín presenta dos tipos de experiencia a su visitante. Una que depende del relato y la representación, el museo, al que se tiene acceso a través de la Escalera de la Continuidad, donde los objetos van dando forma a la narración de la historia del pueblo judío y su asimilación en Alemania. La segunda, en el Jardín del Exilio y la Emigración y la Torre del Holocausto, donde se trata de que el diseño espacial puro afecte al espectador a través de la experiencia estética.

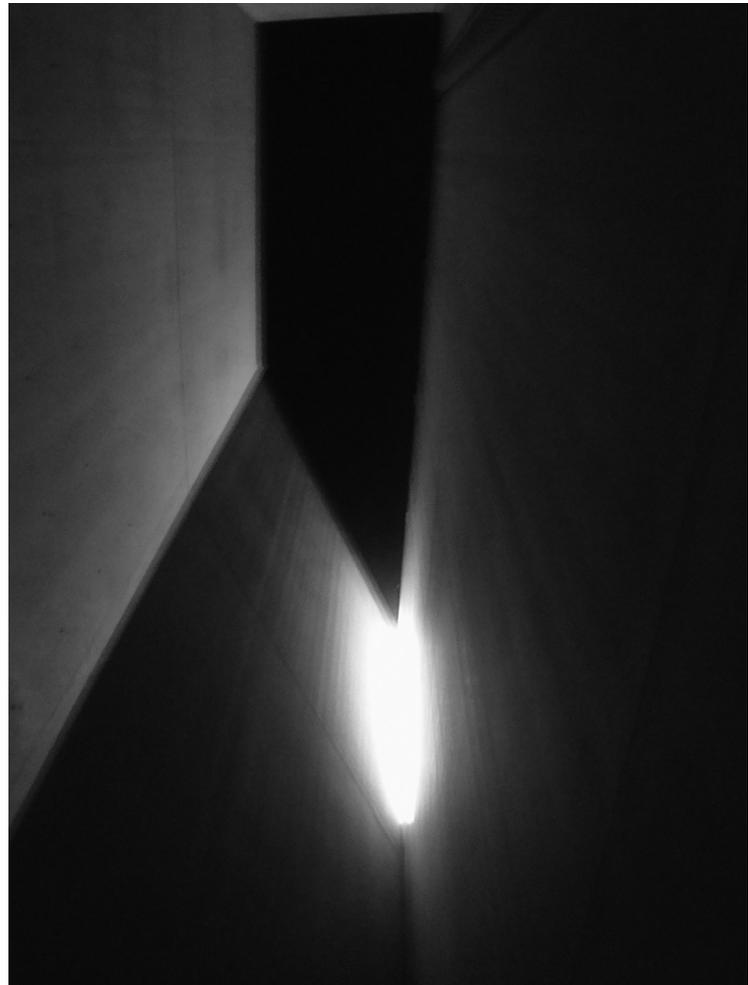
Después de ingresar al edificio del siglo XVIII (que originalmente era el Museo de Berlín) se observa la escalera que lleva al sótano y que es la entrada principal al museo. Ya en ese nivel, se ubica un pasillo que dirige al espectador a una puerta negra y pesada, el único acceso a la torre. Adentro, desde la penumbra, se intuye un espacio desplantado sobre una forma irregular con ángulos agudos y muros de concreto aparente que en la parte alta en una de las esquinas, tiene una única luz. Está vacío. No hay nada. Sólo el momento de experiencia sensible del visitante que vive ese espacio.

El concepto con el que el autor francés Jean-François Lyotard trabaja la experiencia del instante, de la pura presencia, es el “acontecimiento,” al que define como “el presente que presenta,” como la pura presencia antes de que la imaginación le dé forma,¹⁴ el suceder, el “hecho de que algo esté allí ahora.”¹⁵ Es el padecer, donde la conciencia queda desarmada porque depende tanto de la síntesis que hace de lo exterior, como de la memoria, y es entonces cuando se le presenta el acontecimiento. Su opuesto, la representación, será el presente transformado en pasado, donde cada fenómeno es ubicado en una narración que lo delimita y domina, lo que da tranquilidad al no estar ante el puro e incierto “suceder.”¹⁶

En el acontecimiento se mantiene la carga emotiva o afectiva de los fenómenos, lo que la conciencia elimina al neutralizar lo “sensible” y ubicarla en un relato que le da sentido.¹⁷ Es decir, desde la representación hay una reacción controlada ante los fenómenos del mundo,¹⁸ hay un dominio de toda experiencia futura, lo que impide que el sujeto experimente lo incierto o lo contingente y por lo tanto, viva en libertad.¹⁹ Y es que el interés último de Lyotard es el momento político del acontecimiento, es decir, la liberación que el sujeto moderno vive en su propio presente y, desde la fuerza de esta propuesta, el autor plantea una nueva definición del pensar como “acoger el acontecimiento,” donde hay un momento no controlado o determinado.²⁰

En el acontecimiento Lyotard ubica lo poético y las artes, porque generan “ocurrencias antes de conocer las reglas de esa generatividad y [...] algunos ni siquiera tienen ninguna inquietud por determinar esas reglas.”²¹ Sin embargo, este padecer requiere de un sujeto que esté dispuesto “a acoger aquello que el pensamiento no está preparado para pensar,”²² y así, no se delimiten las experiencias futuras. En particular, en el arte moderno es donde el filósofo francés observa el acontecimiento, porque es un arte con varios tiempos: el tiempo de su producción, el tiempo para consumirla, el tiempo al que la obra se refiere, el tiempo en que la obra circula y el “tiempo que es ella misma.” Siendo este último en el que se trata la “presencia plástica,” la materialidad de la obra, la masa, el volumen, el color, las texturas y los materiales en sí mismos y no como parte de un relato. Es el “sucede,” no el “sucede esto” o “sucede aquello,” sino la pura presencia, la materia, el color, lo que se observa principalmente en la abstracción, ya que un cuadro con un tema convierte al azul en el cielo y al rojo en la capa, lo que hace se pierda el poder del “sucede.” Lyotard estudia en particular el momento del “suceder” en la obra del expresionista abstracto norteamericano Barnett Newman quien trabajó sobre la idea de lo sublime en sus obras y en algunos textos hacia la mitad del siglo xx.

Entonces, esta presencia que no ha sido formada por ninguna narración es a lo que Lyotard llama el “acontecimiento” y a la experiencia de este fenómeno, lo sublime, porque según el filósofo, el sujeto frente al acontecimiento se pregunta ¿qué pasa si nada sucede?, ¿qué pasaría si nada pudiera ser sujetado por la representación? Sólo esta pregunta genera angustia al sujeto, la cercanía de la nada. De esta manera, la experiencia frente al acontecimiento lyotardiano se trata de un doble momento donde hay un primer



Torre del Holocausto, Museo Judío de Berlín, Daniel Libeskind. Fotografía: Cristina Vaccaro

terror ante la posibilidad del “no suceder,” seguido del placer del “sucede,” por lo que no se puede describir desde el puro terror o angustia, sino que la emoción que se vive es el deleite, lo que fue descrito en el siglo xviii por algunos filósofos como el sentimiento de lo sublime.

En particular, fue el parlamentario irlandés Edmund Burke, quien en 1757 publica de forma anónima *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, el que se dio a la tarea de caracterizar a los objetos o situaciones que generan los sentimientos tanto de lo bello, como de lo sublime, analizando lo que provoca en cada uno de los espectadores para estudiar la implicación social y política que pudiera tener dicha experiencia. De esta manera, los objetos bellos son los pequeños, lisos, delicados e inofensivos, que generan placer y amor y, en términos corporales, en un sujeto que normalmente está en un estado de indiferencia, vivirá “enternecimiento y languidez,” ya que se le relajará todo el sistema.²³

En cambio, uno sublime es grande, infinito, complicado, oscuro y brusco, con un poder incontrolable y ante el que no hay placer, sino asombro y deleite. Esta emoción es así de fuerte porque la experiencia de la que surge está ligada al terror y a la autoconservación, ya que en ella el espectador se ubica frente a un objeto o hecho que pone en peligro su vida, sin embargo, debido a la distancia estética que hay, se genera no sólo temor, sino deleite y tensiones.

Es así, que, para su estudio de las experiencias será fundamental el concepto de distancia estética, ya que es la que hace que en lo sublime no se experimente dolor o terror, sino el deleite que viene de estar ante



Jardín del exilio y la emigración, Museo Judío de Berlín,
Daniel Libeskind. Fotografía: Cristina Vaccaro

el peligro, pero sin una afectación directa. El caso más ejemplar es una erupción volcánica que nos atrae pese al conocimiento que tenemos de su peligro, pero gracias a la distancia estética nos permitimos admirarlo y experimentar deleite.

Las pasiones que pertenecen a la autoconservación están en conexión con el dolor y el peligro; son dolorosas simplemente cuando sus causas nos afectan inmediatamente; son deliciosas, cuando tenemos una idea de dolor y peligro, sin hallarnos realmente en tales circunstancias; he llamado deleite a este placer, porque está relacionado con el dolor, y porque es lo suficientemente diferente de cualquier idea de verdadero placer. Todo lo que excita este deleite, lo llamo sublime. Las pasiones que pertenecen a la autoconservación son las más fuertes de todas.²⁴

Sin embargo, ¿por qué un político se dio a la tarea de estudiar lo bello y lo sublime? Burke, además de parlamentario, era un estudioso cercano al empirismo. Su texto *Reflexiones sobre la Revolución francesa* de 1790, se trata de un análisis de cómo la unión de las comunidades se sostiene más de vínculos sentimentales y afectivos, que de leyes e ideas como la igualdad y la libertad.²⁵ En particular, es en el poder, donde Burke relaciona la política y las pasiones, porque el poder, para ser poder, debe provocar terror: "(...) allí donde encontramos fuerza, y sea cual sea la luz bajo la cual consideremos el poder, observaremos juntamente lo sublime que acompaña el terror, y el desprecio unido a la fuerza que es útil e inocente."²⁶

Es por lo anterior que a los reyes se les llamaba su "pavorosa majestad," porque provocaban terror al tener la facultad de decidir sobre la vida de sus súbditos. De esta manera, frente al monarca surge un momento donde la sensibilidad da cuenta de un peligro, pero que no es inminente, ni directo, y por esto se experimenta el deleite, al ser además, la razón última por la que un rey tiene poder, el que provoca terror.

Además, Burke nos llama la atención de que en última instancia lo sublime es producto de algún tipo de privación como la falta de luz o de sonido: "Todas las privaciones generales son grandes, porque todas son terribles: la vacuidad, la oscuridad, la soledad y el silencio."²⁷ Es decir, el sujeto desconoce, desde su entendimiento y ante la pura presencia, si está o no ante algún peligro, pero como no hay afectación directa, también hay deleite o, dicho de otra forma, lo sublime surge del deleite que "proviene de la suspensión de un dolor amenazante."²⁸

Y será este momento de la experiencia el que hacia el final del siglo xx fue retomado por Lyotard, quien plantea que lo sublime burkiano trata de un doble movimiento que comienza cuando el sujeto se enfrenta aterrado con la nada, la ausencia, la falta, la privación, lo que es seguido por la afirmación del "sucede," del "hay," lo que cierra el círculo del deleite y será este cierre, el que permitirá que el sujeto sea consciente de su propia presencia y, por lo tanto, de su libertad.

En la Torre del Holocausto hay oscuridad, o no hay luz, ya que, según palabras de Libeskind, "Después de todo, no había luz en las cámaras de gas"²⁹ y es que la luz permite discernir, ver y entender las formas que se presentan, por lo que la falta de ella anula el poder de razonar y deja el ser en enfrentamiento con la sensibilidad.

De esta manera, el objetivo de la arquitectura para el arquitecto no es saber cómo el edificio se verá, sino como se sentirá,³⁰ por lo que afirma que su obra es difícil de describir, porque en ella es más importante "la experiencia de estar ahí: la atmósfera, la acústica, la temperatura."³¹ En términos de teoría de la arquitectura de lo que se trata es de un enfrentamiento entre una apuesta formal de la contemplación y una de la experiencia, donde adquiere importancia la temperatura interior, la humedad, la iluminación, los vanos, cómo vibra la estructura, cómo se escuchan las pisadas y las voces que se desplazan por ella, cómo se presentan las escaleras o las puertas o cómo se siente el piso debajo del pie.³² El autor afirma que "La forma del espacio es importante porque en el participan el cuerpo y la mente, la emoción y el entendimiento, la memoria y la imaginación."³³

Y la experiencia que está en juego en la Torre del Holocausto es el deleite, esa mezcla de placer y terror que se provoca ante lo inaprensible y que para Lyotard en última instancia permite la libertad. Sin embargo, no pareciera ser preocupación de Libeskind la libertad, sino el que el visitante dé cuenta del momento de terror de la persecución y muerte del pueblo

judío a manos del Nacionalsocialismo. Libeskind no quiere un momento crítico, sino una experiencia de pura sensibilidad, de frío, oscuridad y silencio, que remita a la catástrofe vivida por el pueblo judío.

A modo de mención (ya que será razón de un nuevo artículo), autores como Jacques Rancière critican que si se presenta un espacio a la pura sensibilidad del sujeto, no se está dialogando sino padeciendo y esto, más que construir, paraliza y genera una experiencia estética que busca ser testigo de lo pasado, mas no un constructor dirigido al futuro.³⁴ De esta manera, se elimina la posibilidad de un espacio arquitectónico que propicie el pensamiento crítico en el sujeto que lo vive y que tome conciencia no sólo de su presencia, sino de su estar histórico.³⁵

En el ensayo llamado "El instante, Newman," Lyotard trabaja la categoría de lo sublime como la posibilidad de hacer presente lo impresentable, el instante, el ahora, el acontecimiento. Este sublime tiene como base el discurso de Burke, quien llama terror a la amenaza que generan ciertos objetos o situaciones al poner la vida del ser humano en peligro.³⁶ Burke ubica este terror en las tinieblas, la soledad, el silencio, siendo todas estas situaciones en las que hay una privación que podría poner en peligro la vida. Afirma Lyotard que el *delight*³⁷ es necesario que exista en lo sublime para que sea sublime, y se produce cuando el ser humano tiene simplemente la certidumbre de que hay, de "aquí está," del ahora, y yo agregaría de la vida, que lo tranquiliza ante la posibilidad de la muerte.³⁸ En la Torre del Holocausto del Museo Judío de Berlín se experimenta lo sublime porque se está ante la privación y ante la afirmación de la presencia.

Siguiendo a Anthony Vidler, las apuestas arquitectónicas como las de Libeskind, se podrían estudiar desde la intersección del momento histórico y la experiencia del estar, lo que permite la presencia tanto de la historia como del suceder.³⁹

María Cristina Vaccaro Cruz
Arquitecta, maestra y doctora en Historia del Arte,
posdoctorada en Teoría de la Arquitectura
Facultad de Arquitectura,
Universidad Nacional Autónoma de México
✉ cristina.vaccaro.cruz@gmail.com

Notas

Este artículo es resultado de la estancia posdoctoral realizada con el apoyo de la Dirección General de Asuntos del Personal Académico (DGAPA) de la Universidad Nacional Autónoma de México en el Centro de Investigaciones en Arquitectura, Urbanismo y Paisaje, de la Facultad de Arquitectura, bajo la dirección del doctor Juan Ignacio del Cueto Ruiz-Funes. La investigación forma parte de los estudios que la autora realiza desde su tesis doctoral y que profundizó y complejizó en la estancia posdoctoral.

1. El 11 de septiembre del 2001, el Museo Judío de Berlín abrió sus puertas para el público en general, pero hacia la tarde tuvo que cerrar, como muchos edificios alrededor del mundo, dados los atentados a las Torres Gemelas de Nueva York. Daniel Libeskind, *Breaking Ground* (Nueva York: Riverhead Books, 2004): 24 y 151.
2. Entre esos estudios podemos ubicar los realizados por autores como Anthony Vidler, Rosalind Krauss y Hal Foster, entre otros.
3. El edificio que albergaba al Museo de Berlín era el Baroque Kollegienhaus, construcción edificada entre 1734 y 1735, que fue comisionado por Federico Guillermo I para alojar la Primer Corte Prusiana de Justicia. Es, a partir de la década de 1960, que se localiza allí el museo. Daniel Libeskind, "Jewish Museum Berlin," en Connie Wolf (ed.), *Daniel Libeskind and the Contemporary Jewish Museum: New Jewish Architecture from Berlin to San Francisco* (San Francisco: Rizzoli, 2008), 63.
4. Daniel Libeskind, *Breaking Ground*, 5.
5. Adolf Eichmann, teniente del Nacionalsocialismo, llamó la "solución final" a la expulsión de los judíos de sus casas, primero hacia guetos, y luego a los campos de concentración.
6. Daniel Libeskind, *Breaking Ground*, 79-80.
7. Daniel Libeskind, *Breaking Ground*, 5.
8. Daniel Libeskind, *Breaking Ground*, 98.
9. Daniel Libeskind, *Breaking Ground*, 91.
10. Daniel Libeskind, *Breaking Ground*, 92.
11. Daniel Libeskind, *Breaking Ground*, 92-93.
12. Daniel Libeskind, "Jewish Museum Berlin," 63. "In its stone walls, in the final space of the Void, the characters of the opera would sing silently. And in the end, their voices would be heard through the echoing footsteps of the visitors." Traducción de la autora.
13. Daniel Libeskind, *Breaking Ground*, 84.
14. El discurso que está presente en la propuesta de que la imaginación da forma al suceder de Immanuel Kant en su libro *Crítica de la razón pura*, donde la imaginación es la que forma a los fenómenos con el tiempo y el espacio, que son las formas *a priori* del sujeto trascendental.
15. Jean-François Lyotard, "El tiempo, hoy," en *Lo Inhumano. Charlas sobre el tiempo* (Buenos Aires: Manantial, 1998), 66.
16. Jean-François Lyotard, "El tiempo, hoy," 66.
17. Jean-François Lyotard, "El tiempo, hoy," 70.
18. Jean-François Lyotard, "El tiempo, hoy," 72.
19. Jean-François Lyotard, "El tiempo, hoy," 75.
20. Jean-François Lyotard, "El tiempo, hoy," 80.
21. Jean-François Lyotard, "El tiempo, hoy," 79.
22. Jean-François Lyotard, "El tiempo, hoy," 80.
23. Edmund Burke, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello* (Madrid: Alianza, 2005), 187-188.
24. Edmund Burke, *Indagación filosófica*, 80.
25. Edmund Burke, *Textos políticos* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1996), 86.
26. Edmund Burke, *Indagación filosófica...*, 96.
27. Edmund Burke, *Indagación filosófica...*, 101.
28. Edmund Burke, *Indagación filosófica...*, 90.
29. Daniel Libeskind, *Breaking Ground*, 55.
30. Daniel Libeskind, *Breaking Ground*, 6.
31. Daniel Libeskind, *Breaking Ground*, 219-220.
32. Daniel Libeskind, *Breaking Ground*, 220.
33. Daniel Libeskind, *Breaking Ground*, 222.
34. Jacques Rancière, *El malestar en la estética* (Buenos Aires: Capital Intelectual, 2011), 110-132.
35. Esta discusión necesariamente pasa por la construcción que hace de lo sublime Immanuel Kant en *Crítica del discernimiento* al describir cómo Lyotard no toma en cuenta a la razón que empodera al sujeto frente a la naturaleza en el sublime dinámico kantiano.
36. Jean-François Lyotard, "El instante, Newman," en *Lo Inhumano. Charlas sobre el tiempo*, 90-91.
37. El deleite, en Lyotard, se da cuando "suceda (algo) en lugar de nada, la privación suspendida." Lyotard, "El instante, Newman," 105. Es decir, hay un primer momento de terror ante la nada que es seguido del suceder. Esto es diferente del placer positivo que se vive ante lo bello.
38. Jean-François Lyotard, "El instante, Newman," 91.
39. Anthony Vidler, *Warped Space* (Cambridge: The MIT Press, 2001), 242.

Referencias

- Burke, Edmund. *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Madrid: Alianza Editorial, 2005.
- Burke, Edmund. *Textos políticos*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Kant, Immanuel. *Crítica de la Razón Pura*. Ciudad de México: Taurus, 2006.
- Kant, Immanuel. *Crítica del Discernimiento*. Madrid: Machado Libros, 2003.
- Libeskind, Daniel. *Breaking Ground*. Nueva York: Riverhead Books, 2004.
- Libeskind, Daniel. "Jewish Museum Berlin." En Connie Wolf, ed. *Daniel Libeskind and the Contemporary Jewish Museum: New Jewish Architecture from Berlin to San Francisco*. San Francisco: Rizzoli, 2008.
- Lyotard, Jean-Francois. *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*. Buenos Aires: Manantial, 1998.
- Rancière, Jacques. *El malestar en la estética*. Buenos Aires: Clave Intelectual, 2012.
- Vidler, Anthony. *Warped Space*. Cambridge: The MIT Press, 2001.